المبحث الثاني

المفارقة في الأساليب

١ - أسلوب التعجب:

التعجب في النحو هو: " استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب"(١)، ونظراً لاحتواء التعجب شحنة شعورية ومحتوى انفعالياً مثيراً يمنح النص أبعاده الجمالية، ويشكل أسلوب التعجب القياسي بصيغة (ما أفعله) من الأساليب النحوية التي أحدثت المفارقة في شعر بلند الحيدري، لأنه يعطي " شعوراً بموقف ساخر يتلاعب فيه الشاعر بطريقة النظر إلى الحياة، في تحول لا منطقي"(٢)، ويحدث هذا الشعور من خلال الربط بين صيغة التعجب وما هو واقع أصلاً، وغالباً ما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب " لإبراز الهوة بين المتعجب منه و هو المفعول به في هذه الصيغة (ما أفعله) والمرجعية المنطقية التي يستند إليها، فمما يستثير و عي القارئ ويلفت انتباهه هو ذلك الاستخدام الغريب للتعجب"(٣).

لنقرأ معاً في قصيدة (الموت ما بين الأصوات الأربعة)، التي تكتظ بعدد من المفارقات على مستويات متفرقة، وأكثرها جذباً للمتلقي وباعثاً لدهشته واستغرابه، ما أحدثه التعجب القياسي في ختام هذا المقطع، قوله(٤):

الغربةْ
ذاكرة عمياء تَمَنَّتْ لو كان لها
وطنٌ في تربةْ
وطن لا بأس، وإن كَبُرت دنياهُ كدملةٍ
أو جرح
أو طيرٍ ضيع في العُثْمَةِ دربهْ
طيرٍ لن يدرك إلاّ في التَّيهِ له ظلاّ
إلاّ
في الموتى المنفيين بلا أرضٍ سربهْ.

---

(١) المعجم الوسيط: ٥٨٤.
(٢) المفارقة في شعر محمود درويش، ذكريات طالب حسين المبارك، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية الآداب- جامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م: ٦٨.
(٣) المفارقة في شعر مظفر النواب، صلاح نجيب أحمد، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية التربية/كلار- جامعة السليمانية، ٢٠١٠ م: ٥١.
(٤) الأعمال الكاملة: ٨٢١-٨٢٢.

ما أكبر ذلَّ الغربهْ
ما أتعسَ أن لا تعرفَ نفسك إنساناً
إلاّ
في الغربهْ.

الإحساس بمرارة الغربة جعله يصف مكان الغربة بذاكرة عمياء، لذلك يتمنى الرجوع إلى الوطن الأُم ولو في تربة أو في جُرح، ويجمع الشاعر بعد ذلك بين صورتين متعاكستين، إذ شبه نفسه بالطائر الذي يتيه عن مأواه في العتمة مرةً، وطير لن يدرك إلاّ في التيه مرةً أخرى، ويختتم المقطع بجملتين تعجبيتين متناقضتين (ما أكبر ذلَّ الغربة، ما أتعس أن لا تعرف نفسك إنساناً إلاّ في الغربة)، فهاتان الصورتان ترسمان مفارقة وهي على الرغم من أوجاع الغربة وآلامها فقد وجد الشاعر هناك الحرية الضالة المنشودة، ويعزز من هذه عكسياً في أسلوب التعجب المثير للدهشة في كيفية تفضيل الوطن الجرح والدملة على وطن الحرية والإنسانية، فيضاعف هذا الأمر من صورة المفارقة.

ونجد الشاعر كذلك في قصيدة (مع الصّمْتِ المقرورِ) يختتم قصيدته بأسلوب في غاية الروعة، قائلاً[1]:

تكْ.. تكْ.. تكْ
ذات الصّوتِ المكرور
لا.. لن أرجعَ
للسّاعة ميليها المكسورين
ما أروعَ أن نحيا في زمن ميِّت!
ما أروعَ أن أسرق موتيَ من موتى!

يظهر من سياق القصيدة العام أن الشاعر يعاني الوحدة وأزمة التواصل الاجتماعي، يمرّ عليه الزمن بلحظاته الثقيلة المتمثلة بصوت الساعة المكرور، و " الشاعر أكثر من سواه شعوراً بوطأة الزمن؛ لأنه أكثر الكائنات شفافية، ورصداً للتفاصيل والتحولات التي يمرّ بها الكائن"[2]، الزمن متوقف عنده بانكسار ميل الساعة وليس في زمنه إلا التكرار والرتابة والملل، ويصل الأمر به إلى اليأس وفقدان الأمل، كما في قوله: (لا.. لن أرجع للسّاعة ميليها المكسورين)، ويختتم قصيدته بجملتين تعجبيتين متتاليتين (ما أروع أن نحيا في زمن ميّت!/ما أروع أن أسرق موتي من موتى)، فهذا التفخيم والتعظيم لصورة الحياة في زمن ميتّ خلق

(١) الأعمال الكاملة: ٧٨٨-٧٨٩.
(٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ١٢٩.

مفارقة، وكذا بالنسبة للسطر الأخير أين تكمن الروعة أن يسرق الشاعر موته من موتى، يا لهذا الاستعجال في الموت إنْ لم يكن الموت بأحسنَ من الحياة!.

من المفارقات الأخرى التي أحدثها أسلوب التعجب بصيغة (ما أفعل)، نطالع في قصيدة (حوارٍ عبر الأبعاد الثلاثة) قوله[1]:

باسم الرّبِّ
باسم الشّعب
باسم القانونْ
سنحاكم هذا الوجه المتهجم* كالأرض البور ،
الخائب كاللعنةْ
سنسمر في باب القاعة كفيه
وسنحفر في عينيه الجنةْ
- ما أكبر عدلك يا رب
ما أكبر ظلمك في القاتل باسمك يا شعبي
ما أوسع ظلي
فلأجلي بعث الوعد المدفون
ولأجلي
صاروا الرّب وصاروا الشّعب وصاروا
القانون.

الغريب في هذه القصيدة الدرامية الطويلة المتعددة الأصوات كيفية الاتفاق على تثبيت حكم الإعدام وإقراره على الابن الذي لم يولد بعد، والأغرب من ذلك إعطاء شرعية لحكمهم هذا فقد جمعوا بين الشرع، والعرف، والقانون، ولذلك يأتي الشاعر بجمل تعجبية متتالية وبأسلوب تهكمي ساخر، كما في الجملة الأولى (ما أكبر عدلك يا رب)، "فالخطاب التهكمي الساخر أرضٌ خصبة لنمو المفارقات وتكاثرها"[2]، وتعزز المفارقة بالأسلوب نفسه (ما أكبر ظلمك في القاتل)، ولكن إنْ وقع الظلم وقع على المقتول وليس على القاتل، وفي الجملة التعجبية الأخيرة (ما أوسع ظلي) تصل بالدهشة والتعجب إلى مصاف بحيث يجعل المتلقي يفاجأ به ويصطدم به أيّما اصطدام، فأين له الظل في الوقت الذي هو محكوم عليه بالموت، " إن هذا الانتقال المفاجئ من النقيض إلى النقيض ليولد مفارقة تصدم القارئ، وتكسر

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤٨٢-٤٨٣.

* المتجهم: الصواب: المتهجم.

(٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ١٠٨.

توقعاته"[1]، فأظهر الشاعر هنا الاستهزاء بالحكام وبالقضاة عبر نعتهم بعدم العدالة وسوء القضاء.

وكما في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) إذ يقول[2]:

بأي شيء تحلمين الآن يا مسالك الرّمادْ
أي رؤى قد صيرت عينيك أرض الله والميعادْ
فامتدتا دربين أخضرين.
وكنت
كل الأرض،
كل الجنة السّمحاء في الدّربين
طوبَى لكم
ما أرحبَ السّماء بين غمضتي جفنينْ.

لا شك أن ثمة بوناً شاسعاً بين دلالة المقطع ودلالة الجملة التعجبية الواقعة في نهاية المقطع، بعد ما يجد المتلقي امتداد الرؤية لتشمل الأرض كلها، يفاجأ على حين غفلة في الجملة التعجبية (ما أرحبَ السّماء بين غمضتي جفنين) كسراً لتوقعاته، إذ يأتي الشاعر ويتعجب من رحابة السماء في انطباق الجفنين، وهذا مبعث دهشة للمتلقي؛ لأن مدى الرؤية سيتسع بانفتاح الجفنين، ولعل الشاعر يقصد بهذا المكان المفتوح في الجملة التعجبية هو الجنة في الحلم، التي تسود فيها رحابة المكان وسعة الفضاء، وبذلك تمكن الشاعر من توسيع مساحات الرؤية في غياب المنطق الفيزيائي وعبرها تحققت المفارقة التركيبية.

وهكذا أسهم أسلوب التعجب في إحداث المفارقات، وارتبط أكثرها بـ- (ما) في صيغة (ما أفعل) التي تعبر عن غاية الإبهام لما يحمله من انفتاح الدلالات.

٢ - أسلوب الاستفهام:

الاستفهام من الأساليب الطلبية ومعناه طلب الفهم، والاستفهام: " هو طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام "[3]، ويرى ناقد أن أدوات الاستفهام هي " عناصر تحويل تدخل على الجملة الاسمية والفعلية فتحوِّل الجملة التوليدية إلى جملة

---

(١) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٢٠٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٩٠.
(٣) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي: ٢٧٣/٣، وينظر: كتاب التعريفات: ٤٣.

تحويلية"[١]، أي " تحويل لبنية إخبارية عميقة إلى استفسار بزيادة ملحوظة على مستوى البنية السّطحية بإدخال أدوات محددة، وتنغيم معيّن"[٢].

وقد اتخذ الاستفهام في شعر بلند الحيدري أهدافاً متعددة لتؤكد المفارقة بناءً ومضموناً، من أولى هذه الدلالات التعجب والدهشة، كما في قصيدته (سِرٌّ)، قائلاً[٣]:

يا لَلْجبن
أأذيع السّر؟
أأفشي الأمر؟
يا لَلْجبن
أأخزي ابني؟
لا.. لا
...
يا أحمق
في سرِّي عذري
كي أصرخ
كي أبصق
كي أسخر من عبدٍ...
حُرّ

ينتشر في سياق النص عدد من الأسئلة المتتالية لتفيد التعجب، إذ يحتوي على روح تهكمية تكتنفها دلالة تعجبية، وموحية بشكل لا شعوري عدم التفوّه بالسّر والإعلان عنه، ولعلّ المقصود بالسّر هنا تلك الشفرة التي تربط أفراد الخلية من الثوار بعضهم ببعض، وإفشاء هذا الأمر يعني الجبن بعينه، ولذلك من حقه أن يطرح مثل هذه الأسئلة التعجبية على نفسه (أأذيع السّر؟/أأفشي الأمر؟/أأخزي ابني؟) لتعطي دلالة ثقة المتكلم بنفسه، إذ يتحمل التعذيب ويصمد دون البوح ولو بكلمة، ونجده في ختام القصيدة يستهزئ بعبيد السلطة (يا أحمق/ في سرّي عذري/.../كي أسخر من عبدٍ.../حرّ)؛ لأن السّر إذا لم يكتم لا يصبح سرّاً، والسّر في عذره عدم البوح به، فبنية الاستفهام هنا " بنية توليدية تهدف إلى كسر إسار الدور المحدد الذي تؤديه صيغته، لتكون دلالات جديدة تكتسب هويتها من خلال تفاعل عناصر السياق أو التركيب الواردة فيه"[٤].

---

(١) مقدمة في اللسانيات، د. عاطف فضل محمد: ٢٣٦.
(٢) البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، د. رابح بن خويه: ١٣٢.
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٠٠-٣٠٢، وينظر: م. ن. قصيدة: أأعودُ.. لِمَنْ ؟!: ٧٩٥.
(٤) بلاغة التجريد في الشعر الجاهلي، عيد عبد السميع الجندي: ١٦٤.

ونجد في قصيدته (سميراميس)، إذ أخرج الشاعر دلالة الاستفهام إلى التقرير، أي طلب إقرار المخاطب بما يريد المتكلم، قائلاً[١]:

أين نينوس؟
زوجها المتشهي
أين لذات أمسه المأثور؟
...
قد غفي أمسها الجميل وولّى
في المتاهات

أسهمت أداة الاستفهام (أين) بإنتاج دلالة سلبية، إذ فارقت طبيعتها التساؤلية، فالسؤال المفرّغ من دلالته الأصلية يحمل في طياته نفي الأمس الجميل الذي لم يبقَ منه سوى الذكريات التي لا تزيد القلب إلاّ حزناً ونشيجاً.

وفي قصيدة (الموت ما بين أصوات الأربعة) يستخدم الشاعر (ماذا) لإنتاج دلالة جديدة، قائلاً[٢]:

نمْ..
ماذا لك في فجر سيجيء بلا شمسٍ
أو شمسٍ ستجيئك من عيني سجانْ

يشارك الشاعر المتلقي معه في إيجاد تفسير الحالة، في مجيء فجر بلا شمس، أو مجيئها في عيني سجان، إذ تخرج أداة الاستفهام (ماذا) من دلالتها لاستفهام المجهول إلى الذفي، " و هو مذحى يفيض بالسخرية، لكنه يتوسّل بالسؤال لإظهار السخرية، والإذكار لما يتحقق"[٣]، إذاً الفجر في غياب الشمس يعني امتداد ظلمة الليل، وما فائدة مجيئها من عيني سجان إنْ بدت، فلا تزيده إلاّ حرقاً وغضباً.

ويستخدم الشاعر (هل) بمعنى (قد) في قصيدة (لِمَ لَمْ يَعْتَذِرُوا..؟!)، قائلاً[٤]:

منتصف اللّيل يدق الواحدة.. الثّانية.. الثّالثة
ما من أحد
الرّابعة.. الخامسة
ما من أحد
هل شتَّ بهم وعدٌ عن وعدي..

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٧-١٨، وينظر: م. ن. قصيدة سأم: ٦٣.
(٢) م. ن: ٨٢٣.
(٣) فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل: ٢٠.
(٤) الأعمال الكاملة: ٨٠٤، ينظر: م. ن. قصيدة: بين علامتين: ٨٠٩.

هل نسي الكلّ بأني اجتزت السّتين
بثلاث سنين...؟!

إذ نجد هنا بنية السؤال بـ (هل) وتكرارها تتميز بإمكانية إنتاج دلالة خبرية مؤكدة بـ (قد)[١] (هل شتّ بهم وعدٌ عن وعدي/هل نسي الكلّ بأني اجتزت السّتين/بثلاث سنين...؟!)، "وحين تكون البنية التحتية مؤكدة بـ (قد) فإنها تحقق الحال التي ينشأ فيها النص عن طريق دخولها على الفعل الماضي"[٢]، لذلك فإن الهدف من السؤالين السابقين تأكيد الحال التي آلت إليها الأصحاب، كأنه يريد أن يقول لهم: لقد شتّ بهم وعدٌ عن وعدي، وقد نسي الكلّ بأني اجتزت الستين بثلاث سنين.

إذاً الاستفهام في النصوص السابقة ساعد في الكشف عن المفارقة.

٣ - أسلوب الأمر:

يعد الأمر أحد أساليب الإنشاء الطلبي، وهو: " طلب حصول الفعل بصيغة مخصوصة مع علو الرتبة والإلزام"[٣]، قد تحدث المفارقة بتحول الأمر عن معناها الحقيقي إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتّى تُعرف في سياق الكلام وقرائن الأحوال[٤]. إذ تأتي بنية أفعال الأمر أحياناً لا على سبيل التحدي، بل على سبيل الاستسلام فيما هو أشبه برثاء الذات والمكان، نلمح ذلك مثلاً في قصيدة (دعوة للخَدر) قوله[٥]:

يا أيها المستيقظ الوحيد كالألم
علّق على مشجبك الصدئ
ما تحمل من أتعابْ
ونمْ.

فهو بهذه البنية الطلبية أبعد ما يكون عن أن يطلب إلى الآخر النوم في الساعات العسار، وإذا قبلنا بدعوته الشاملة للخدر كما ورد في العنوان، فكيف يكون النوم مع الألم، فبذلك أحدث الأمر مفارقة بطلبه النوم، " هل ننام حقاً وملء عيوننا الملح والجراح تفتح ألف فم غاضب في جسومنا وقلبنا يتقد سخطاً على الجرائم

---

(١) ترد (هل) بمعنى (قد)، وبه فسّر أكثر المفسرين قوله ﴿ هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْـًٔا مَّذْكُورًا ﴾ الإنسان: ١، ينظر: الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي: ٤٢٩.

(٢) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي: ٣٨٠.

(٣) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٢٨٢/٣.

(٤) ينظر: فن البلاغة، د. عبد القادر حسين: ١١٠.

(٥) الأعمال الكاملة: ٥٤٥-٥٤٦ ، وينظر: م. ن. قصيدة: القسم: ٦٤١.

المقترفة التي تقترف كل لمحة ضد الإنسان؟"[1]، وطلب النوم على سبيل التهكم يجعل هذا الفعل محفوفاً بالإدانة والاستنكار لممارسته، وهو ما يحرّض القارئ على استجلاء الفعل النقيض للنوم وهو الصحوة والعمل.

وفي قصيدة (أأعودُ.. لِمَنْ..؟) يستخدم الشاعر فعل الأمر (متْ) في غير دلالته الحقيقية، قائلاً[2]:

متْ فيَّ لأحيا
متْ فيَّ لكي أصبح أكبر من موتي

إن في استخدام الشاعر لفعل الأمر (مت فيّ) وتكراره قد يظن المتلقي أنه يدعو الموت على نفسه، ولكن لو أمعنا النظر في تعليل طلبه الموت، نجد أن هذا الموت " يفضي إلى الانتصار من أجل تغيير وجه الشّر، والاستعباد، ولذلك نجد في مواجهة الموت نوعاً من التحدّي والتمرّد والتشبث بحركة الزمن المتجدد، زمن الخلود الإنساني"[3]، إن وجود هذا الصراع بين الحياة والموت يجعله يطلب الموت في سبيل الحياة، إذ يسهم فعل الأمر في تحوّل الدلالة العامة، وتحصل المفارقة في قوله (متْ فيَّ لأحيا/متْ فيَّ لكي أصبح أكبر من موتي)، " فالموت هنا لم يذهب سدىً، لأنه يعبد طريق الوطن إلى الغد الحر الجميل، ولأنه يعني امتداد حياة الشهيد في الأجيال المقبلة"[4].

ويطلب في قصيدة (في الأربعين) أمراً، إذ يقول[5]:

لا...
ابعدي
يا أنت ، يا من تحلمين
بالفجر
بالزهر النَّدى
بالياسمين
أنا من سنين
لو تعلمين
غاباتُ أحقادٍ تنام لموعدٍ

---

(١) ويكون التجاوز- دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٣٠٩.
(٢) الأعمال الكاملة: ٧٩٧، وينظر: م. ن. قصيدة: نداءُ أُمَّةٍ: ٤١٦- ٤١٧.
(٣) الزمن في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد: ١٨٧.
(٤) الشعر العراقي الحديث حزيران١٩٦٧- تشرين أول١٩٧٣، ذنون يونس الأطرقجي، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية الآداب- جامعة الموصل، ١٩٨٥م: ٢٢٨.
(٥) الأعمال الكاملة: ٣٦٢-٣٦٣ ، وينظر: م. ن. قصيدة: قراءة جديدة لصور قديمة: ٦٥٦-٦٥٨.

قد لا يجييء مع الغدِ

جاء طلب الحيدري هنا من التي تحلم بالفجر وبالياسمين الابتعاد عنه، ولكن هذا الطلب ليس رغبة للشاعر بقدر ما هو أن يطلب منها الاقتراب و عدم تركه وحيداً؛ لأنه بحاجة إلى جمع الشمل والتكاتف معها (أنا من سنين/لو تعلمين/غابات أحقاد تنام لموعد/قد لا يجيئ مع الغد)، وبذلك لا يمكن الأخذ بالمعنى السطحي والقريب، بل ثمة معنى أعمق وأقرب إلى جوهر الرؤية، و هو المعنى النقيض، إذ لا يقصد الشاعر بأمره (ابعدي) "بقدر ما يقصد النقيض، لتضيق المساحة تماماً بين الأمر بالفعل والنهي عن الفعل، حتى تبلغ تلك المساحة صفراً "[1]، ويأمل ألاّ ينفذ أمره، بل تنفيذ نقيضه، وبذلك تشارك البنية الآمرة في تحقيق المفارقة التركيبية.

وفي قصيدة (توبة يهوذا) يقول الشاعر[2]:

أنا أدري
أن حكم الموت لن يمسح عاري
فأنكروني يا صغاري
واتركوني
اتركوني لعنة تزحف في التَّاريخ
من نَّارٍ لنَارٍ
علّها
تغسل
عاري

تأتي البنى للأفعال الآمرة هنا على سبيل إثارة الاستعطاف، فهو أشبه برثاء وعتاب الذات، فيرى أنه لا يجد وجهاً لمواصلة الحياة بين صغاره بعدما ارتكب جريمة الخيانة بحقهم، ولذلك يطلب منهم أن ينكروه ويتركوه لعنة تزحف في التاريخ من نار لنار، لعلها تطهره وتمسح العار عن جبينه، ولكن الصوت المفارق للبنى الآمرة يكشف ما يوازي الطلب بعدم تركه ونكرانه.

٤ – أسلوب النهي:

أسلوب النهي من الأساليب الطلبية، و هو "القول الإنشائي الدال على طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام"[3]، وقد تحدث المفارقة عندما تطلب

---

(١) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٩٦.
(٢) الأعمال الكاملة: ٣١٢.
(٣) مفتاح العلوم: ٣٢٠.

الكف عن فعل معين، إذ لا يمكن أن تحدث حصوله لكونه نقيضاً لطبيعة هذا الشيء، يتجلى مثل هذا الطلب في قصيدة (في المفترق)[1]، قائلاً:

لا تقلقي
سنمرّ... لن نلتقي
وينتهي دربان في المفرق
وكلُّ ما نسيتُ في هدأتي
من حلم شيِّق
وأحرف شاخت ولم تورق
ومن رؤى؟
أعيدها إليك... لا تقلقي
- وأنت..؟
- أمَّا أنا... ما زال مجدافيَ في زورقي
والبحرُ ما زال مدى حالما
يدعو
وقد أسألُ عن مطلق
- وأنت..؟
- لم تفهمي... سدِّي إذن بابي
ولا تقلقي

تكررت صيغة النهي (لا تقلقي) ثلاث مرات في سياق النص، فجاءت في مفتتحه عاملاً لطمأنينة يبثه الشاعر لمحبوبته بعدم القلق على الرغم من وجود دواعي القلق (سنمرّ... لن نلتقي/وينتهي دربان في المفرق)، فلذلك يمكننا القول إن استخدامه لأسلوب النهي لم يكن في مكانه إذ لم يكن في السياق مسوغ يشفع له، ولكن بقليل من التأني سيجد القارئ في وسط القصيدة تبرير الشاعر لهذا الاستخدام (وكل ما نسيت في هدأتي/... /أعيدها إليك... لا تقلقي)، واعداً إياها بإعادة كل ما فاتها من حلم وأحرف شاخت ولم تورق إليها، ويصل إحساس الشاعر في نهاية القصيدة إلى اليأس من الوصول إلى المراد بعد تكرار الخيبة، ولكن مع ذلك يطلب من المحبوبة بألاّ تقلقي (وأنت/لم تفهمي... سدِّي إذن بابي/ولا تقلقي)، فهي" نوع من الممارسة النقيضة لطبيعة الأشياء، مما يفضي إلى ظهور وجهين متعارضين للحقيقة الواحدة"[2]، إذ إن حالة التوتر التي يعيشها الشاعر تجعله في حدٍّ يعبر فيه عن الدلالة

(١) الأعمال الكاملة: ٤٢١-٤٢٣ ، وينظر: م. ن، قصيدة: الطرد: ٥٧٤، وقصيدة: أعماق: ٢١١-٢١٢.
(٢) جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير: ٧٣.

بضدها، ويترك للقارئ أن يمارس دوره بشجاعة في مثل هذه البنى المراوغة، علماً بأن النتيجة تحتم عليه القلق والاضطراب، فطلب الشاعر هنا مدعاة للنقيض تماماً.

وفي قصيدة (طاحونة) قوله أيضاً[١]:

تلك هي الأرض
فلا تعجبي
إنْ مرّ بي الفجر، وما مرّ بي

قد يتوهم المتلقي أول وهلة أن الفجر بمروره يحمل معه من الدلالات سواء أكانت حقيقية أم مجازية، ولكن عندما تُختتم الجملة بـ (وما مرّ بي) يقطع كل طريق للتوهم من مرور النور، فبذلك يكسر أفق توقع القارئ، ومع ذلك ينهي الشاعر متلقيه بألاّ يتعجب (فلا تعجبي)، إذ إن بنية النهي هنا تجعل الأمر أكثر مثاراً للتعجب والدهشة، فبذلك تحدث المفارقة في طلب الشاعر على سبيل السخرية من لا جدوى الحياة وعبثيتها.

٥ - أسلوب النفي:

النفي بنية لغوية وظاهرة أسلوبية مهمة؛ لأنه كثير الدوران في الكلام، والنفي، لغةً: "خلاف الإيجاب والإثبات"[٢]، وغالباً ما تبنى" المفارقات التاريخية والدينية والأسطورية وغيرها على أسلوب النفي... وهذا الأسلوب استعمل كثيراً بوصفه مضاداً للمرجعية المثبتة"[٣].

فمن النفي المضاد في قصيدة (واليوم أعود) إذ يقول[٤]:

في أرضي
الصّمت مرير كالبغض
والفجر يجيء بلا ومض
والليل يمرّ
ولا يمضي

الصمت هو من الرموز المفضلة لدى الشاعر للتعبير عن عالمه الداخلي في سكونه المتحرك وفي صمته الناطق، فالسكون والصمت هنا يعنيان تجربة الذهول المتطلع من أعمق أغواره إلى الفجر يجيئ بلا ومض ينتظره فيأتي ولا يراه[٥]، إن

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٩٣، ١٩٥.
(٢) المعجم الوسيط: ٩٤٣.
(٣) المفارقة في شعر الرواد: ٢٦٢.
(٤) الأعمال الكاملة: ٣٣٥.
(٥) ينظر: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة: ٨٥.

الليل الحقيقي يجيء و يذهب، ولكن القصد هنا ليل الظلم والطغيان الذي هو مقيم ومستمر فلا يمضي، إذ يلغي الشاعر في هذا السياق المرجعية الموجودة في تعاقب الليل والنهار جملة وتفصيلاً، وإلاّ فكيف لليل أن يمر ولا يمضي إن لم يقصد به أن يبقي ليله ليلاً سرمدياً بوصفه تعبيراً عن معاناة لا خلاص منها، وهكذا يدخل النص في دائرة المفارقة من خلال المجاورة بين صيغ النفي والإثبات فهما " قيمتان خلافيتان تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين"[١].

وقوله أيضاً في قصيدة (هل لي أن...؟!)[٢]:

هل لي إن عدتُ غداً لمدينتي؟
هل لي أنْ
أسأل عن...؟
عن وطنٍ.. لا عن كفن
لا عن كفنْ.

يخرج الاستفهام هنا بـ (هل) من دلالته الأصلية ليعطي بها دلالة التمني في الرجوع إلى وطنه، ولكن يفاجئنا الشاعر في تكراره (لا عن كفن، لا عن كفن)، " التي تفيد التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي يمنحها معنىً أدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات"[٣]، لأنه يعرف مسبقاً أن عودته إلى أرض الوطن هي عودة إلى الموت أو العودة إلى الأموات لاستحضاره أحد لوازم الموت وهو (الكفن)، فبذلك حدثت المفارقة بين العودة إلى الحياة في الوطن، والعودة إلى الموت بوساطة أداة النفي (لا).

وفي مكان آخر نجد الشاعر يأتي بشيء ثم يعود فينفي الشيء نفسه كما في قصيدة (المِلْح المصْفَرُّ)، إذ يقول[٤]:

اللَّيلُ
قد يمرُّ يا صديقتي
ولا يجيءُ الصُّبحْ
والأرضُ
قد تخضر يا صديقتي
وليس غير الملحْ

---

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني: ٢٢٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٤١-٤٤٢، وينظر: م. ن. قصيدة: طاحونة: ١٩٣.
(٣) الأسلوبية والصوفية- دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج، أماني سليمان داوود: ١٠٨.
(٤) الأعمال الكاملة: ٤٠٧.

يستخدم الشاعر هنا حرف (قد) التي تفيد تقليل حدوث الفعل، ولكن هذا لا يعني إلغاء حدوثه نهائياً، إذ يتوقع المتلقي بمجرد مرور الليل (ليل الظلم) مجيء الصباح ليعلن التحرر من الاستبداد، ولكنه يفاجأ بقوله (ولا يجييء الصبح)، وكذا في السطر الأخير (والأرض قد تخضر يا صديقتي/وليس غير الملح)، إذ كيف للّيل أن يمر دون إبانة الصبح، وكيف للأرض أن تخضر بعدما تجود السماء، ولا يظهر غير الرماد والملح، فيصيب المتلقي الدهشة بمثل هذه التراكيب التي تقرر بالشيء ثم تنفي الشيء نفسه، و بذلك يكسر أفق توقعه، " فالمفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمد أن تقول شيئاً آخر كلية، وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها... إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة"[١].

٦ - أسلوب التوكيد:

أ- التكرار:

حظي التكرار بعناية النقاد والمتخصصين، إذ أجمعوا على الدور العضوي لوظيفة التكرار بعدّه بؤرة فاعلة في النسيج التركيبي للنص الشعري[٢]، وتكمن أهمية هذه الظاهرة لأهمية الأثر الذي تحدثه إذ " يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، و هي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها، كما أن الشاعر بتكرار اللفظة يقوم أحياناً باستخدامها بصورة تختلف قليلاً أو كثيراً عن استخدامه الأول لها"[٣]، لذلك من الممكن أن تحدث مفارقة تركيبية بوساطة التكرار المضاد، فالتكرار المضاد " يعمق شعرية المفارقة عن طريق تجسيد التضاد بين تركيبين يمثلان طرفي المفارقة- أي المرجع والرؤية الخاصة، قد اتخذا بعداً تجانسياً وتنظيماً ومتواتراً"[٤].

لقد وظف الحيدري التكرار كثيراً لتجميد معنى واستئناف معنى آخر، إذ شكل قصيدته (قال لنا شيئاً) من أربعة مقاطع، تبتدئ الثلاثة الأولى منها بقوله[٥]:

بالأمس
مرّ من هنا

---

(١) فن القصّ في النظرية والتطبيق: ٢١٤.
(٢) ينظر: رماد الشعر- دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر: ٢١٠.
(٣) النقد التطبيقي التحليلي: ٢٤.
(٤) المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي- شعر الرابطة القلمية أنموذجاً: ٦٩.
(٥) الأعمال الكاملة: ٣٤٧-٣٤٩.

قال لنا شيئاً ومرّ من هنا

....

وفي غد

إذ يمرح الصِّغار في قريتنا

بما أن القصيدة مكونة من أربعة مقاطع، " فطابع التكرار في النسق يحمل المتلقي على توقع إعادة التركيب المذكور، ولكن الشاعر يفاجئ المتلقي بحديثه عن الغد، بعد أن كان يفتتح المقاطع الثلاثة الأولى بالحديث عن الأمس، ثم يعود إلى التحدث عن الأمس بالتركيب المذكور، فخلخل موقع أحد مكونات النسق بانتقاله من بداية المقطع إلى نهايته، بل إن الشاعر لا يكتفي بتلك الخلخلة، إنما ينتقل أيضاً من القول (قال) إلى الفعل (أبقى)"[١]، قائلاً[٢]:

بالأمس

مرّ من هنا

أبقى لنا شيئاً ومرّ من هنا

فانحل بذلك النسق عن طريق التكرار، " وهذا العدول النحوي ينقلنا إلى تشكل النسق وانحلاله من حيث إنَّ له أثراً كبيراً في إحداث المفارقات اللغوية"[٣].

وفي قصيدة (خطوات في الغربة)، يقول الشاعر[٤]:

لا...

ما انتهيت

فوراء كلِّ ليالي هذي الأرض لي حبٌّ

وبيت

ويظلّ لي حُبٌّ وبيت

وبرغم كل سكونها القلق الممض

وبرغم ما في الجرح من حقد

وبغض

سيظل لي حب وبيت

تتكرر الجملة المحورية (لي حبٌّ وبيت) ثلاث مرات في مفاصل المقطع، وفي كل مرة يضيف الشاعر ما يراه ضرورياً في الجملة المكررة، ففي الجملة الأولى توحي بأن الشاعر متفائل وذو عزيمة قوية، وهذه العزيمة جعلته يقف بوجه الليالي

---

(١) المفارقة في شعر الرواد: ٢٢١.

(٢) الأعمال الكاملة: ٣٥٠.

(٣) المفارقة في شعر الرواد: ٢٢٠.

(٤) الأعمال الكاملة: ٣٨٠-٣٨١.

السود، ليؤكد أن هناك مَن يشاركه لتصدي المصائب، ويزداد إصراره في تكراره للجملة نفسها، مضيفاً إليها الفعل الناقص للتحدي والتوكيد (ويظل لي حب وبيت)، وفي تكراره الجملة للمرة الثالثة يضيف إليها حرف الاستقبال (السين) ليعطيها أبعاداً مستقبلية وزيادة في التوكيد (سيظل لي حب وبيت)، وبذلك يظهر تفاؤله الممتد على المستقبل وعبرها يسجل مفارقة تركيبية.

ويتجلى مثل هذا العدول التركيبي والدلالي في قصيدته (الكوخ الوردي)[1]، التي تتكون من أربعة مقاطع أيضاً، ويتعمد الشاعر التغيير في التركيب المكرر في نهاية كل مقطع وكالآتي:

نهاية المقطع الأول (**وقد متنا بلا ذكرى**)

نهاية المقطع الثاني (**لم يصن ذكرى..؟!**)

نهاية المقطع الثالث (**حطاماً ما له ذكرى**)

نهاية المقطع الرابع (**هنا... ما زال في قلبي... لنا كوخ... لنا ذكرى**)

بهذا التكرار المقطعي الختامي استطاع الشاعر أن يوحد القصيدة في اتجاه معين لكي تنقذه من الرتابة، ويدخل فيها تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة لكي يعطي القارئ هزة ومفاجأة [2]. إذ حققها الشاعر حين أحدث من فاعلية وجود (الذات: الذكرى) على الرغم من محاولة انتزاع (الذكر/الفعل) عن طريق (الموت/عدم الصوت/الحطام) فالفاعلية والديمومة والصيرورة الإلزامية منحتها لنا عبارة (مازال في قلبي) ما يجعل من (الكوخ الوردي) الذي رمز للوطن المثال هاجساً وحاجة كل إنسان أن يبقيه بعيداً عن النهب، فيبقى (الحلم: الوطن المثال) في ديمومة الفعل، وهذه الديمومة هي ما تُبقي على الذكرى وإن تأخر التحقق، فاتسمت النهاية المكررة في المقاطع الثلاثة الأولى بالسلبية، أي بذفي الذكرى، ثم يعود في المقطع الرابع ليفاجئ المتلقي بأنه ما زال في قلبه (كوخ/وذكرى)، بهذا العدول أو الانكسار التركيبي أتبعه انكسار دلالي، إذ استأنف الشاعر باللاحق المتكرر المضاد معنىً جديداً يناقض السابق، " كما يكون التكرار لتأكيد التوفيق، يكون لتأكيد التفريق على وجه التضاد... فإذا اختص كل من اللفظين بما ارتبط به تمت المفارقة وزاد التبيين، لما هو مغروس في الطبع من حب الموازنة وانتخاب الأوفق"[3]، فبذلك حقق تكرار التضاد أو (تكرار المفارقة) لازمة حاضرة في بنية النص نوعاً من التوازن والانسجام الذي هو من خصائص التكرار الناجح من جهة، وأحدث عبر التغيير الحاصل في المقطع المكرر مفارقة تركيبية من جهة أخرى.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٦١-١٦٤، وينظر: م. ن، قصيدة: كبرياء: ٢٠١-٢٠٢.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٥٠-٢٥١

(٣) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السَّيد: ١٣٣.

ب- التقديم والتأخير:

يمتلك التقديم والتأخير القدرة على إحداث المفارقة التركيبية عبر انتقال مكاني للرتب التركيبية في الجملة، عندما يقدم الشاعر أو يؤخر فغالباً ما تنتج منه الصدمة لدى المتلقي في كسر توقعه، ومنطقياً كل انزياح عن المعيار التركيبي من شأنه خلْق مفارقة تركيبية، " إن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم والتأخير"(١)، ولوجود الصلة الوثيقة بين التقديم والتأخير وقواعد النحو، نجد (كوهن) سمَّى " الانزياح الناتج من التقديم والتأخير بالانزياح النحوي"(٢).

يقدم الحيدري في قصيدة (ثمَ رَحَلَ عَنَّا) الفاعل على فعله، قائلاً(٣):

السّاعة جازت منتصف اللّيل
والشّارع خالٍ إلاّ من ظلي
إلاّ من صوتٍ يجهش في صدري
ونوافذ جيراني أطفأها الحزن ، وأني
أخشى أن أوقظها
أخاف عليهم مني،
وأخاف على نفسي منهمْ
وأخاف إذا سألت أعينهم أي سؤالٍ
أن أبكي رغماً عنّي

إذ نجد الشاعر هنا يقدم المسند إليه (الساعة) وهو المبتدأ على المسند (جازت منصف الليل)، فأصل الكلام هو (جازت الساعة منتصف الليل)، وهو بهذا قد أحال التركيب في الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، ويتحول الفاعل (الساعة) في التركيب بعد تقديمه إلى (مبتدأ)؛ لأن المبتدأ هنا شكّل هاجساً ملحاً ما انفك يلازمه، ولعل هذا التقديم أسعفه للدلالة على مرور ثقل الزمن بعد رحيل الصديق، وإثبات لحزنه الشديد بعده، وهو بذلك أضفى صفة الاختلاف على نظام ترتيب مكونات الجملة، وعبرها أحدث مفارقة تركيبية.

وفي مثال آخر لتقدم الفاعل على فعله، كما في قصيدة (خطوات في الغربة)، قوله(٤):

وإذا الحياة
كما تقول لنا الحياة:

---

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس: ١٢٢.
(٢) بنية اللغة الشعرية: ١٧٩.
(٣) الأعمال الكاملة: ٦٥٢ ، وينظر: م. ن، قصيدة: الوليمة: ٦٠٩-٦١٠.
(٤) الأعمال الكاملة: ٣٨٢.

يدٌ تلوح في رصيف لا يعود إلى مكانْ

يأخذ التقديم موقعه في السطر الأخير، إذ يقدم الشاعر المسند إليه (يدٌ) على المسند (تلوح)؛ لأن التركيز ماضٍ على اليد لإبراز دلالة اليد و هو تلوح، فالأصل (تلوح يدٌ في رصيف لا يعود إلى مكان)، و هذا مخالف لبنية الخطاب العادي التي تستوجب تقديم الفعل على فاعله، ولكن يبدو أن مقولة يحق للشاعر ما لا يحق لغيره لم تأتِ عبثاً، فقد أسعفه هذا التقديم إبراز حالته النفسية وتأكيد خيبتها في الرجوع إلى الوطن، وبقوله (لا يعود إلى مكان) يخيّب معه أفق المتلقي، إذ على الرغم من انتظاره المتلهف وشوقه الشديد لم يتحقق أمل العودة، فبذلك أحدث تقدماً للفاعل على فعله مفارقة تركيبية.

يقدم الحيدري في القصيدة نفسها ظرف الزمان، قائلاً[1]:

إني أرى في ناظريْك حكاية عن ألف ميت
وستصرخانْ:
لا تقربوه ففي يديه... غداً
سينتحر الصّباح فلا طريق ولا سنى
لا...
اطردوه فما بخطوته لنا
غيمْ لتخضر المنى
وستعبرانْ

تستوجب اللغة المعيارية تقديم الفعل على الظرف، إلاّ أن الحيدري هنا قدّم ظرف الزمان (غداً) على عاملها الفعل المضارع (سينتحر)، ليذكرنا بلا جدوى انتظار الصباح الذي أعلن انتحار نفسه في الغد المنتظر، إن موت الأمل المنشود في الصباح - خيبة الرجوع إلى الوطن- لم تفارقه لحظة، ويجعله ينظر إلى غده نظرة تشاؤم، وأفاد تقديم المعمول وتأخير العامل دلالياً أهمية المقدم (غداً) وتركيز اهتمام المتلقي عليها، فبتقديمه للظرف يجعل المتلقي يتابع بتلهف لمعرفة بقية الكلام، وما كان هذا الشوق ولا تلك اللهفة إلاّ لموقع الظرف من التقديم وموقع العامل من التأخير، إذ تمكن الشاعر عن طريق تقديم ظرف الزمان على عامله الفعل المضارع الذي جاء في سياق المستقبل ذفي الانتظار، فالغد المنتظر هنا لم يتجاوز حلماً ميتاً قبل ولادته، وبذلك أحدث التقديم ما حقه التأخير مفارقة.

وفي قصيدة (غداً إذا ما انْفَجَرَتْ) نجد الشاعر يوظف التقديم أيضاً بقوله[2]:

---

(١) الأعمال الكاملة: ٣٨١-٣٨٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ٧٧٦ وينظر: م. ن، قصيدة: في طريق الهجرة من بغداد: ٦٧١-٦٧٢، وقصيدة: رحلوا: ٧١١.

وقيل إنّ النّاس في مدينتي
قد جفّ في أعينها اللّهيبْ.

إن تقديم شبه الجملة (في أعينها) على الفاعل (اللهيب) يجعل المتلقي خائباً في أفق توقعه؛ "لأن تصدير المبدع بالمفردة المختارة لا شك تحمل شحنة يتلقاها المتقبل، وتمثل مرحلة من مراحل الاتصال بين المعنى وبينه"[١]، في الوقت الذي ينتظر المتلقي جفاف الدمع في العيون يجده لهيباً، إن الدمع من جنس الماء واللهيب هو النار، إذ جمع الشاعر بين المتضادين الماء/والنار، فمن غير المعقول أن تصبح العيون حاضنة للهب، ولكن تمكن الشاعر " بوساطة تجلي التبديل التحويري وضع اللهيب محل الدمع"[٢]، فبذلك أسهم التقديم من جانب والتبديل التحويري من جانب آخر في إحداث المفارقة التركيبية.

ج- القصر

القصر هو: " تخصيص شيء بشيء، وحصره فيه"[٣]، يعني جعل شيء مقصوراً على شيء بحيث لا يتعداه إلى غيره، أو بعبارة أخرى " إثبات الشيء للشيء ونفيه عما عداه من حيث المطابقة للواقع أو بناؤه على المبالغة"[٤]، وغالباً ما يتكئ الشاعر على هذا الأسلوب عن طريق النفي والاستثناء، كما في قصيدة (يا أرض الأمواتٍ.. ألا.. مُوتِي) إذ يقول[٥]:

يا أرض الأمواتِ... اقتلعي
عَدَكِ العائد من خيبة أحلام كالرَّمةْ
صيري العتمةْ
في جوف محاجرنا المحفورة في أرضكِ
في بغضكِ
في حبّ لا يكبر إلاّ في القتل
وفي الحقد وفي النِّقمةْ

إن بنية القصر هنا تجعل المتلقي أكثر انجذاباً لتخوم معاناة الشاعر، تلك المعاناة التي تبدأ بالحقد ومروراً بالنِّقمة وانتهاءً بالقتل، لترسم بذلك واقع شعب

---

(١) البنية اللغوية في النص الشعري (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، د. محمد الدسوقي: ٢١.
(٢) المفارقة في شعر الرواد: ١٧٤.
(٣) كتاب التعريفات: ٢٨٢. وينظر: شروح التلخيص، التفتازاني: ١٦٦/٢.
(٤) دلالات التراكيب- دراسة بلاغية، د. محمد محمد أبو موسى: ٥٨.
(٥) الأعمال الكاملة: ٧٦٧.

يرضى العيش في ظل سطوة الذّل والرذيلة، مما أدت به الوضعية أن يأمر أرض الأموات أوامر (موتي، اقتلعي، صيري العتمة)، ظنّاً منه أنه يستحق أكثر من ذلك، وفي الجملة القصرية (في حب لا يكبر إلاّ في القتل/وفي الحقد وفي النِّقمه) تعمد الشاعر إلى نفي ظهور الحب في الموجودات جميعها وقصرها في القتل وفي الحقد وفي النِّقمه، أي عبر ثنائيات (الحب/القتل، والحب/الحقد، والحب/النِّقمه)، ولكن كيف يكبر الحب في القتل؟ وفي الحقد وفي النِّقمه؟ أو كيف يكون الحضور في الغياب؟ فبذلك أحدث القصر بالنفي والاستثناء مفارقةً في التركيب والدلالة.

وفي قصيدة (ضِيَاعٌ) يستخدم الشاعر النفي والاستثناء (ما + سوى)، قائلاً[1]:

وركضت خلف رؤاه... لكنْ

ما أضعت سوى رؤاه

بما أن القصر يقدم بذية النفي وبذية الإثبات بما فيهما من دلالة الحضور والغياب فيُعد استخدامه في هذا الشأن أمراً ذا أهمية كبيرة، إذ أفادت (لكن) التي للاستدراك من جهة، وأسلوب القصر عن طريق النفي والاستثناء من جهة أخرى معنى المفارقة، على الرغم من ركضها ومحاولتها الحصول على مبتغاها المتمثل في إيجاد رؤاه، إلاّ أنها لم تُضِعْ إلاّ ذلك المحدد، كأنّ الضياع هو قدر مكتوب لها لا تغيير فيه، فبذلك تحققت المفارقة عن طريق أسلوب القصر في صيغة النفي والاستثناء.

نخلص من قول ما سبق إلى أن المفارقة التركيبية بأنماطها النحوية وأساليبها اللغوية تحدث إذا ما حدث انحراف في بذية التركيب، " فالجملة التي تتحقق بتأليف الكلمات في نظام نحوي يقرن عناصر الجملة في سياق داخلي يتأسس من معنى جديد للكلمات غير معناها الاصطلاحي، وهذه البنية هي (البذية التركيبية)"[2]. وهنا ينتقل التركيب من مرحلته المعيارية إلى مرحلة الانزياح التركيبي ، وهي تعمد إلى خلخلة النسق المعياري وانتهاك قوانين العرف اللغوي، إذ ارتكزت بالأساس على دلالات الصيغ النحوية وما تتضمنه من مغزى غير منغلق، لكي يتمكن الشاعر من إظهاره بالارتكاز على قضايا النحو العربي وما يتضمنه من مفارقات.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢٨٣، وينظر: م. ن، قصيدة: الموت ما بين الأصوات الأربعة: ٨٢٤.

(٢) المشاكلة والاختلاف- قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبد الله الغذامي: ٢٧.