المبحث الأول

المفارقة البيانية

أولاً: التشبيه:

للبلاغيين القدماء حديث طويل عن التشبيه، لأنه يمثل دعامة أساسية في بناء الصورة الشعرية، إذ هو باب واسع وأداة مؤثرة يعتمد عليها الشاعر، و هو القانون الأول أي التشبيه من قوانين علم البيان في تقسيم السكّاكي للبلا غة العربية، ويعّرفه القزويني بقوله: " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[١].

وفي العصر الحديث تغيرت نظرة المحدثين إلى التشبيه، فإذا كانت (المقار بة في التشبيه) باباً من أبواب عمود الشعر السبعة عند العرب[٢]، فإن التشبيه الفاعلية علـى خلـق الشـعرية فـي عصـرنا " كلّمـا كـان طرفـا التشـبيه (المشـبه والمشـبه بـه) متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه عوالم جديدة لا يرا ها غير الشاعر المو هوب"[٣]، التي تعد عدولاً أو انحرافاً عن الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، وذلك لأن " الدلالة في الصورة التشبيهية تميل إلى التصرف العقلي وتعتمد التأويل، فهي ليست دلالة حقيقية على كل حال"[٤]، ولأن التشبيهات التي تحدث عبر تضاد وتنافر بين طر في المشبه والمشبه به " قد تضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية، أي إن المفارقة في هذه الصور بنيت على أسلوب التشبيه"[٥]، فالشاعر " بدلاً من أن ينطلق من نقطة معينة باتجاهين متضادين لإبراز التضاد، ينطلق من اتجاهين متضادين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتشابه في نقطة المفارقة"[٦].

والمفارقة التي تحدث من خلال التضاد عند (كمال أبي ديب) " هي مصدر الشعرية (لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر) فإنه يقود إلى النتيجة الآتية: و هي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[٧].

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني: ٢٠٩.
(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي: ٩/١.
(٣) خليل حاوي، ريتا عوض: ١٢.
(٤) اللغة في الدرس البلاغي، د. عدنان عبد الكريم جمعة: ١٠٦.
(٥) المفارقة في شعر الرواد: ٢٨٨.
(٦) م. ن. والصفحة نفسها.
(٧) في الشعرية، كمال أبو ديب: ٤٧.

إذاً لعلّي أذهب- كما ذهبت إليه الباحثة (تغريد ضياء مشفي) إن التشبيه عند أهل البلاغة " إنما يكون بين أمرين، وربّما أكثر، يجمع بينهما وجه شبه يقرّه التواطؤ، أو العرف، أو المنطق... وعليه فإذا ما خُولِف التواطؤ، أو بُوِين العرف، أو اختل المنطق في التشبيه وقعت المفارقة"[1].

لذلك نرى أن الشاعر بلند الحيدري كثيراً ما يلجأ إلى التشبيه بصفته أحد العناصر الرئيسة في بنائه التصويري.

من بين تشبيهات الحيدري التي شكّلت المفارقة قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، قوله[2]:

أقسم لن أنامْ
تموت عيناي ولن أنامْ
وإنني أسخر من دربين أخضرين في
مسالك الرّماد
أنا هو الدّم الّذي جف على الأسفلت من سنين
يعرفه الجرح
ولن تنكره السّكين
أنا هو الموت الذي يجييء كالميلاد.

إن القتلة حكموا على الضّحية بالقتل؛ لأنها ثارت على معتقداتهم البالية، وحاولوا أن يسقطوا حقّها في الدفاع عن نفسها في المحكمة حتى تستسلم لهم، ولكن هذه المحاكمة جلبت عليهم العار على مرّ الزمن بدل الانتصار، فلذلك نجد الضحية تردد عالياً (أقسم لن أنام/تموت عيناي ولن أنام)، فتبقى دورة الحياة قائمة؛ لأن الموت جسد لا قيم، إن موت البطل على يد خصومه إنما يعني ميلاد الحقيقة، لذلك نجد في السطر الشعري (أنا هو الموت الذي يجييء كالميلاد) إذ شبّه الشاعر نفسه الذي صار موتاً وميلاداً، موتاً للأعداء وميلاداً للثورة، والمتلقي لا يستسيغ تشبيه الموت بالحياة؛ لأن الظاهر السطحي للثنائية مناقضة، وهذا التشبيه المبني على التضاد بين طرفيه يخلق مفارقة واضحة كما يقول الباحث (قيس حمزة الخفاجي)" والذظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة أو متضادة، قد يضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية،"[3]، ولكن بقليل من التأني يصل المتلقي إلى مرام الشاعر الذي أراد أن يقول إن موته إنما يعني ميلاد الحقيقة التي ظل ينشدها

---

(١) المفارقة في مقامات العصر العباسي، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية الآداب – جامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م: ٤٦.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٩٣-٤٩٤.
(٣) المفارقة في شعر الرواد: ٢٨٨.

طوال حياته، وكأن مماته ليس إلاّ امتداداً لحياته التي سخرها في سبيل قضية لم تنته بانتهاء حياته، فوجه الشبه هو(استمرار الحياة في كلٍّ)، وإن مثل هذا التشبيه الذي يثير المفاجآت ويكسر التوقع ويحبط انتظارنا هو الذي يعطي عملية القراءة فاعليتها؛ لأنه ليس بإمكان القارئ أن يمرّ بمثل عناصر كهذه مرور الكرام[١].

من التشبيهات النادرة التي تثير المتلقي وتحفز ذهنه قصيدة (إلى ولدي)، قوله[٢]:

سأعود ثانية إليكْ
لأقبِّلَ النُّور الذي في ناظريك
لتنام بين يدي صحوة
راحتيك
ستصيح:
عاد أبي إليَّ
حيّاً
برغم الموت عاد أبي إليّ
في ناظريه
حكاية
عن ألف إيمان وشك
عن ألف جرح غائر
كالموت يصمت حين يحكي
...
أنا إن سألت
فسوف أبكي

يظهر أن أمل العودة إلى الابن هو حلم الوالد المنشود، إما لطول القطيعة كالنفي القسري أو الإقامة الجبرية في غيابات السجون، والاحتمال الثاني هو أقرب تصوراً، فعليه نجد أن الابن يصيح بأعلى صوته (عاد أبي إليّ حياً برغم الموت)، أي إنه نجا من هاوية الموت، وشبّه الحكي فيه بصمت الموت (كالموت يصمت حين يحكي)، فبذلك نجد تباعداً بين طرفي التشبيه (الكلام/ صمت الموت)، إذ إن الشاعر بقوله هذا يخالف ما هو واقع في العادة، ومن المعلوم أن الحكي هو النقيض الأولي للصمت، وهذا التشبيه يحمل في تضاعيفه مواصفات المفارقة، إذاً ما الذي يرومه الشاعر من هذا التشبيه؟ أهو من قبيل عفو الخاطر أم أن للشاعر فيه مآرب أخرى؟

---

(١) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي: ١٣٢.
(٢) الأعمال الكاملة: ٣٥٥-٣٥٦.

فالقارئ لا يطمئن إلى مثل هذا الاستخدام للغة، لأنه لا يؤمن بعفوية هذا الاستخدام، بل يراه استخداماً مقصوداً له أبعاده وإيحاءاته حتى وإن اصطدم بخبرة القارئ وتوقعه[١]، والمسوغ لهذا الاستخدام هو تصوير حال الوالد العائد من السجن على لسان الولد، إنه خوفٌ على نفسه وأهله لا يتمكن من البوح بما تعرض له في السجن من التعذيب النفسي والجسدي، ولذا نراه في السطر الأخير يقرر الالتزام بالبكاء بدل الجواب (أنا إن سألت/فسوف أبكي)، ولا يمكن- والحال هذه كما يراها البعض العثور على وجه الشبه بين طرفي التشبيه " إذ يصنع تلاقي المتضادين فجوة كبيرة من حيث صعوبة العثور على وجه الشبه، أو صعوبة الإقرار به. وهكذا يترجح عندنا تحرك مفارقة التشبيه بخطين متضادين: خط المخالفة على المستوى التركيبي على الرغم من الإعلان عن التشابه، وخط المشابهة على المستوى الدلالي على الرغم من التضاد الواضح بين الركنين"[٢]، إلاّ أن الباحث يلحظ أن هناك وجه شبه يتحقق فيه (الصمت التام في كلٍّ).

ونلحظ مفارقة التشبيه حاضرة في قصيدة (منها.. إليك)[٣]، إذ يستخدم الحيدري تشبيهاً يستدعي المفارقة:

عُدْ مرةً ثانيةً لدارنا... يا سيدي....
عُدْ أبيضاً كعارنا
ككذبةِ الصّباح في تحيةٍ لجارنا
يا سيدي...
عُدْ مثلنا

...
عُدْ مثلما نريدْ،
ككلّ شيءٍ كاذبٍ يضحكُ ملءَ دارنا
ككذبةِ الصّباح في تحيةٍ لجارنا
لأنّنا نريدُ أن نعرفَ في الخطيئةِ الإنسانْ

يعتمد الشاعر في قصيدته على الثنائيات الضدية وأسلوبية المفارقة، عبر الجمع بين المتضادين (البياض) بدلالته اللونية، و(العار) و(الكذبة) بدلالتيهما المعنوية[٤]، إذ وقع أحد طرفيه في وادٍ قصي عن الطرف الآخر، وتتجلى بذلك قدرة الشاعر على الإيغال في ظواهر الأشياء، بغية الوصول إلى باطنها، إذ ازدحم زمن

(١) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي: ١٢٥.
(٢) المفارقة في شعر الرواد: ٢٩٢.
(٣) الأعمال الكاملة: ٥٤٩-٥٥٠.
(٤) ينظر: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري: ١١٨.

الشاعر بكثرة المتناقضات التي يراها سبباً وجيهاً لنقد الواقع، ونجد في تكرار الفعل (عد) بدلالته الاستدعائية تجسيداً للحالة الحرجة التي تصل إليها (المرأة/الوطن)، وهي فاقدة للسيد الذي يستطيع أن يملك زمام الأمر والذي تريده أن يكون جامعاً بين المتناقضات في عالم يموج بالكذب والرياء والمواربة والخطيئة والتهتك والدنس بعيداً عن الحضور المثالي البحت، فتتطلب العودة الثانية منه أن يكون (أبيضاً كالعار)، تحمل بهذا اجتماعاً ضدياً بين (النقاء والخطيئة)، ويكون (أبيضاً ككذبة الصباح في تحية جارها) لتحمل اجتماعاً ضدياً ثانياً بين (الصدق والرياء في تحية ليس فيها صدق المشاعر)، أو الخفاء والجلاء محققاً من هذا الحضور الضدي للغائب توازناً قيادياً سلطوياً للحياة- كما يراها الشاعر- بعيداً عن المثال الذي قد ينحيه عن توافقات القوى التي تحكم العالم، " هنا يطرح بلند التضاد في اللون كدلالة فالعار أسود، في التعامل اليومي، وحين يضع اللون الأبيض بديلاً ويربط العلاقة اللونية والحياتية بكذبة الصباح في تحية الجار فهو بذلك يمعن في طرح رؤية لونية انطباعية - غير مألوفة-في أحداقنا التي تتسع للمعنى الاجتماعي والرمز وظلال هذا الرمز المعنى في الكذبة التي لا تدخل ضمن جرائم العصر إلاّ لأنها جزءاً من موروثنا السلبي"[1].

من مفارقات التشبيه الأخرى في قصيدة (الموت ما بين الأصوات الأربعة) قوله[2]:

يراودني... وكما في كلِّ لياليّ
عواءُ الذّئب القابع فيّ
وأسألُ من أين.. ومن أي صحاريّ
سأهرب من نفسي...؟
أهرب من عين تتوعد كالسّهم
ومن ألمٍ
يمتدّ على مدّ الظّهر المحني كحقد القوس.

إن غياب وجه الشبه صياغياً من شأنه أن يفتح لذهن المتلقي باباً من الاحتمالات كي يدرك علاقة المشابهة، ففي أي شيء تتشابه عين المترصد النافذة كالسهم؟ أفي التستر والترقب من بعيد، أم في عنصر المفاجأة الذي تحدثه انطلاقة السهم نحو الهدف؟ أم في الألم؟ فالشاعر يذكر في بداية السياق الفعل (أهرب) والهروب في حد ذاته يمثل فراراً من شيء سلبي، والمفارقة تكمن في أنه يهرب من ذاته التي يتصارع معها مانحاً إياها دلالة التوحش والمكر والخبث والدهاء الذي رمز

(١) ويكون التجاوز- دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٣٠٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ٨١٩.

له بـ(الذئب) تخلصاً من الرغبات العدوانية المكبوتة والمحرمة في داخله بعيداً، متخذاً من (الصحارى) ملاذاً له كي لا يؤذي الآخرين، فكانت ذاته تترصده متوعدة إياه بالانقضاض السريع كالسهم، محدداً وجه الشبه في (السرعة والاختراق في كلٍّ)، وتسعى ذاته إلى الهرب أيضاً من الألم الذي أخذ يفترش ظهره مستحضراً صورة القوس لرسم صورة ظهره المحني سعياً لإظهار تعبه وشقائه المستمر وانسحاقه تحت وطأة الوجع اليومي الشديد الذي لا ينتهي، مما يتحدد وجه الشبه في دائرتي (الامتداد والانحناء في كلٍّ)، لأنه كلما ازداد القوس تقوساً امتدت انطلاقته لمسافة أبعد، أي كلما تقوس الظهر كان امتداد الألم وشدته أوسع.

إن تشبيه النور بالنقاء وبالإيمان اليقيني والبراءة التامة، فهذا أمر وارد في كل زمان ومكان، إلاّ أننا لسنا بصدد هذا بقدر ما نحن شغوفون بالتشبيه الغريب الذي شبه به الحيدري النور في قصيدته (ثرثرة في الشّارع الطّويل) بالخطيئة والدنس، قائلاً[1]:

لا عذرَ بعدَ اليوم
لا أعرفُ المذياعَ
ولَمْ يكنْ في قرْيتي حذّاءْ
أو شارعٌ مضاءْ
...
لا تقتربْ.. لا تقتربْ.. يا لَكَ مِن مَجْنون
فالنورُ كالْخَطيئَة
ابعد عن الـ...
أخاف أن تأسرك استغاثة التأريخ
والزمن
أخاف أن تأسرك المدنْ

إن هذا التشبيه يثير في نفس المتلقي الدهشة والاستغراب، فهل يعقل تشبيه النور بالخطيئة؟ ولكن عندما يقف المتلقي على مسافة قريبة من المفارقة لا يجد كثيراً من الصعاب للوصول إلى المغزى الذي يرمي إليه الشاعر من وراء هذا التشبيه المفارق، " إن تجربة بلند الحيدري مع المدينة تجربة مَن يكافح من أجل كرامة الإنسان وقيمه الأساسية. يغمرك وأنت داخل أجوائه شعور قصاراه أن الشاعر لم يكن ليكتب لو لم يسكن العصر زيف وزور وبهتان"[2]، إذ يؤلم الشاعر أن تتحوّل المدينة عن قيمها الأصلية إلى قيم فرضتها الحضارة الوافدة، يفقد فيها الناس

(١) الأعمال الكاملة: ٥٧٠-٥٧١.
(٢) الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور: ١٠٤.

أصالتهم، ويندفع كلّ منهم وراء غايته، ويريد الشاعر هنا إظهار الجانب السلبي للمدينة عبر الإشارة إلى ضجيج وثرثرة في الشارع الطويل والذهي المتكرر (لا تقترب... لا تقترب)، إذ تنتشر في النص حجج كافية لكشف طبيعة علاقته المتوترة مع المدينة المعاصرة، لا أثر فيها للشعور بالارتياح النفسي والجسدي، فالمقترب إلى المدينة وشوارعها- التي تسود فيها الفوضى- مجنون في منطق الشاعر ليس إلاّ، وأجاز الشاعر لنفسه أن يشبه النور بالخطيئة، وهذا التشبيه له القدرة على " تجسيد المفارقة وإظهارها بصورة تخيلية تباغت المتلقي من حيث لا يترقب، بإيجادها علاقة غير معهودة، وقيمة هذه العلاقة تتأتى من الربط غير الملتفت إليه من قبل، إذ إن اللمحة الفنية تؤسسها اللفتة الجمالية التي يقتنصها الشاعر، وتبنيها براعته في تشكيل تلك اللفتة"[١].

وهكذا شارك العنصر اللوني بوصفه بعداً من الأبعاد الكثيرة التي تتشابك وتتضافر لترسم عالم المدينة، وأصبح النور محرم كالخطيئة، فلا يمكن أن تقرأ رمزية اللون إلاّ من خلال الوعي الذي يؤكد الصورة النفسية التي يحرص الشاعر على رسمها بعناية، وبذلك تحصل المفارقة بهجرة الشاعر من قريته التي أصبحت في مرحلة من مراحل حياته مكاناً يزخر بالتخلف الحضاري وبالقيود المكبلة لحركة الذات المتطلعة للأفق الأرحب وتوجهه صوب المدن علّه يجد فيها بغيته، ولكن الغريب أن الشيء الذي من أجله ترك القرية أصبح فيما بعد سبب إزعاجه في المدينة، إذ وجد المدينة التي هيمنت عليها سطوة الحضارة المادية أكثر خطراً من القرية، فاللامتوقع هنا يكون سبباً في توليد المفارقة.

وهناك تشبيه آخر في قصيدة (نداء الخطايا السبع)، قد يستدعي المفارقة أيضاً، قوله[٢]:

يا ربنا
في الحبّ وفي البغض
أقبلنا شاهد عدل... لم يبصر شيئاً
لم يسمع شيئاً
لم يدرك إلاّ بعدك بين الأشياء
يصير رجاء في قلبْ
ويصير فناء في قلبْ
والخالد مثل الموت هو أنت

---

(١) المفارقة في شعر الرواد: ٢٨٩.

(٢) الأعمال الكاملة: ٥١٤-٥١٨، وينظر: م. ن، قصيدة: ثرثرة في الشارع الطويل: ٥٧٠، وقصيدة: إلى حنظلة من عين الحلوة: ٧٠٣

يا ربِّ.

.....

كن أنت، الله، الإنسان بلا موتِ

إذ نجد الشاعر يعمد إلى وضع وجه الشبه (الخلود) في الترتيب الأول للأركان، ثم يعمد إلى وضع أداة التشبيه (مثل) قبل المشبه به (الموت)، أي (أنت الخالد مثل الموت)، وهو تشبيه مقلوب، أي (الموت خالد مثلك يا ربِّ)، وسمي هذا النوع من التشبيه بالتشبيه المعكوس أو المقلوب[١]، ويبنى هذا التشبيه " على تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما"[٢]، ويفيد المبالغة بجعل الأصل في وجه الشبه فرعاً والفرع أصلاً، إذ جعل الشاعر العلاقة بين الله- جلّ شأنه– والموت علاقة مماثلة، ووجه الشبه (الخلود في كلٍّ)، ولكنه خلود متضاد، فخلود الموت هو خلود مجازي يعرب عن الخلاص من الهمّ الأرضي وثقله، أما خلود الله هو خلود حقيقي وأبدي، وبذلك تحصل الصدمة الكبرى، فكيف سمح الشاعر لنفسه أن يشبه الله- جل جلاله- وهو أبد الآبدين بالموت في الخلود؛ لأن دلالة الخلود أقوى وأزلي في المشبه (هو أنت يا ربّ) عن المشبه به (الموت)، ولعل مسوغ هذا التقريب بين طرفي التشبيه تكمن في وجود احتمالين: الاحتمال الأول، إن يقصد بالرّبَّ هو (الإله) الواحد القهار فإن الحياة الأبدية لا تبدأ إلاّ بعد الموت، أي أن الموت بداية لحياة خالدة، إذ أسهم هذا التبديل الذي صنعه المبدع في لفت نظر المتلقي وشدّ انتباهه على المشبه به لا على المشبه، ويجعله أن يعيد التشبيه إلى سابق عهده، وبذلك تتجلى مبلغ المفارقة للصورة التشبيهية " في انصهار طرفي التشبيه انصهاراً ننسى فيه المشبه،... كما أنه في تغيير نسق التركيب ما يثير المتلقي مما يدعوه البحث عن القيمة الإبلاغية وراء هذا التحول"[٣]، والاحتمال الثاني، إن يقصد بالرّبِّ هو (المسيح)- عليه السلام فهو يبحث عن خلود الإنسان؛ " لأن قصيدة (نداء الخطايا السبع) تحمل سؤالاً جوهرياً عن المصير، سؤال المسيح ساعة الصلب، وهو السؤال نفسه للسياسي الذي يستشهد من أجل الوطن، وهو نفسه السؤال الذي يقلق أحلام الشاعر المجنون، وهو نفسه السؤال الذي تثيره جثة مَن يُشنق في مفترق طرق، وهو نفسه السؤال الذي سأله كلكاميش عن الخلود، فبلند لا يسأل إلا عن إنسان غامض ومبهم، ولكنه موجود (كُن أنت، الله،

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني: ١٨٣.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي: ١٥٢.

(٣) البذية التكوينية للصورة الفنية – درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، د. محمد الدسوقي: ١٦٣.

الإنسان بلا موتِ)[1]"، والاحتمال الثاني أقرب تصوراً لذلك أميل إليه أكثر من الأول.

ثانياً: الاستعارة:

تعد الاستعارة لبنة أساسية من لبنات النص الشعري وعلامته الأولى، حتى يظن الدكتور (محمد الدسوقي) " إننا لا نغالي إذا قلنا: إن الشعر هو استعارة كبرى"[2]، فهي عملية استبدال للمعنى بالتحول من الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية[3].

وكان حديث البلاغيين عن الاستعارة غالباً ما يبدأ بالحديث عن الحقيقة والمجاز، وهي " أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد على التشبيه إلاّ بحذف المستعار له أو المستعار منه، فهي ضرب من التشبيه، حذف أحد طرفيه الرئيسين"[4]، وإذا كانت مناسبة المستعار للمستعار له من أعمدة الشعر العربي[5]، فإن ذلك لا يعني أنهم اتفقوا على ذلك برمتهم، فعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ) مثلاً يستحسن كل استعارة مباعدة، وكل تأليف بين متناقضين مباعدين[6]، ويقول له صريحاً " إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[7]، إذاً، البعد بين قطبي الاستعارة لم يكن بعيداً عن التراث النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً، " فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها (الاستعارة العنادية)، وذلك لتعاند طرفيها في الاجتماع،... وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل التضاد منزلة التناسب"[8]، فالاستعارة العنادية هي استعارة تنافرية " يتنافر فيها الطرفان تنافراً كاملاً بحيث لا يصحُّ اجتماعُهُما في المحلِّ الواحد"[9].

---

(١) ضلع المربع الدائري- قراءة في شعر بلند الحيدري، ياسين نصير، مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٧٢، ١٩٩٦م: ١٥١.
(٢) البنية التكوينية للصورة الفنية – درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب: ١٧٩.
(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح: ٨٢.
(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ١٦١.
(٥) ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: ٩/١.
(٦) ينظر: أسرار البلاغة: ١١٢ ـ ١١٣.
(٧) م. ن: ٣٣.
(٨) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٥.
(٩) البلاغة العربية - قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب: ١٧٥.

ومن الباحثين أيضاً الدكتور (موسى سامح ربابعة) يسمي استعارات كهذه بالتنافرية معرفاً إياها بأنها: " عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمعهما علاقة"[١]، وتعود تسمية الاستعارة التنافرية في أصولها إلى: "التراث الإغريقي وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف بـ(oxymoron)، ويعني الجمع بين شيئين متنافرين. ويتكون هذا المصطلح من قسمين، الأول (oxys)، ويعني الذكاء، والثاني (moros)، ويعني الغباء، وبهذا يصبح معنى التركيب: الغباء الذكي"[٢].

والاستعارة عند (آي. أي. رتشاردز)هي: " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلاّ في حالات قليلة جداً"[٣].

وأبرز (جان كوهن) أثر الاستعارة في الشعر حين انطلق من مسلمة تقول: " إن الشعر يقوم على المجاز والاستعارة. والاستعارة خرق لقانون اللغة"[٤].

وترى سيزا قاسم أن المفارقة تشبه الاستعارة إذ إن كلتيهما تمتلك " البينة ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضاً على علامة (marker) توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ (communication) رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة (Meta_ communication) وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة، ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة (marker)، وهي مهارة ثقافية وأيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب"[٥].

وما يهمّنا في دراستنا هذه من الاستعارات هي تلك التي تجمع بين طرفين متنافرين، إذ " تقوم الاستعارة التنافرية في جزء كبير منها على المفارقة (irony)"[٦]، وترتبط بوساطتها الأشياء المتغايرة وغير المرتبطة.

---

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٣.
(٢) م. ن. والصفحة نفسها.
(٣) مبادئ النقد الأدبي، تحقيق: د. مصطفى بدوي: ٣١٠.
(٤) بنية اللغة الشعرية: ١٠٩.
(٥) المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول- القاهرة، مج٢، ع٢، ١٩٨٢م: ١٤٤.
(٦) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٧.

ويرى الدكتور (موسى سامح ربابعة) عبر رصده نماذج الاستعارة التنافرية في الشعر العربي الحديث أنها مقسمة على قسمين[١]:

١. الاستعارة التنافرية اللونية: وهي التي اعتمدت اللون عنصراً في إبداعها، أو بالأحرى " أن توظّف الألوان فيه توظيفاً جديداً بحيث يدخل اللون طرفاً ضدياً للشيء نفسه"[٢]

من ذلك قصيدة الشاعر (إلى خليل حاوي)، قوله[٣]:

قل للزمن الآتي: لن تأتي

...

لن تأتي،

فلقد أوصدت الأبواب

وكل شبابيك البيت فلن تدخل بيتي

لن تهري بسياطك عمري

لن تحني ظهري للموت

ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري

الاستعارة التنافرية اللونية محققة في السطر الأخير بنعت الليل باللون الأبيض (ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري)، فالمتلقي لا بدّ من أن يصطدم بوعيه في هذا التشكيل الاستعاري اللوني القائم على تنافر بين طرفي الاستعارة، ولا يمكن أن يكون البياض من الصفات التي يوصف بها الليل، لأن اللون الذي نحس به في انطباعنا تجاه الليل هو الأسود، وهذا يعني انعدام التناسب بين الليل واللون الأبيض، " وأن الجمع بينهما على صعيد العقل والمنطق يجعل ذلك أمراً مستحيلاً، لكن رؤية الشاعر استطاعت أن تنتهك الحدود القائمة بين الأشياء، وأن يخترق منطقيتها ليصنع منها عالماً شعرياً"[٤]، إلاّ أن هذا التنافر الاستعاري خدم السياق، فهو يريد أن يوقف الزمن إيقافاً مؤبداً ما أوحت به الأداة (لن) الذي يشكله التداخل الممتد والسريع للشيب في سواد الشَعر ما يُشعره بالفزع من صيرورة الزمن بوصفها تهديداً بالموت أو بلعنة التناهي التي تعاني معه الذات قهراً قسرياً وسريعاً ما أوحت به ألفاظ (الهري/السياط/ الانحناء) فتظفر الذات بالاستلاب ويضمحل الموت الهادئ، وهذا ما لا يريده (بلند) كما حدث للشاعر (خليل حاوي) الذي- كما قيل– مات منتحراً

---

(١) م. ن: ٢٠.

(٢) م. ن: والصفحة نفسها.

(٣) الأعمال الكاملة: ٦٤٤-٦٤٥، وينظر: م. ن، قصيدة: النهر الأسود: ٦٩.

(٤) آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة: ١٢٠.

برصاصة من بندقية صيد في السادس من يونيو/حزيران ١٩٨٢م، احتجاجاً على اجتياح العدو الإسرائيلي جنوب لبنان[١]، وبهذا يسهم التشكيل الاستعاري في إحداث المفارقة اللونية إن جازت التسمية، و هي " المفارقة القائمة على اللون، التي يكون اللون أساساً ومرتكزاً لها"[٢].

٢. الاستعارة التنافرية الوصفية: لم تعتمد اللون عنصراً وإنما " قوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصفة والموصوف، إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل. وتفتح آفاقاً غنية من التفسير الذي يأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش"[٣]، مثال ذلك قصيدة (لعنةُ التُّرابِ) إذ يقول[٤]:

أي سر كروعة الخوْف
جاثٍ
بين جفنيك، موغِلٍ في شجونك
كلَّما أدلف المساء تمطَّى
أفعوان الدُهول فوق جفونك
فكأنَّ الظَّلام جاء بدهرٍ
من أمانٍ
تحطَّمت في يمينك
أو كأنَّ النّجومَ تحفظ سراً
قاتم اللَّون
قاتلاً كعيونك

تحمل هذه القصيدة بدءاً من العنوان و مروراً بمتنها عدداً من الاستعارات، وأكثرها استعارات مكنية قائمة على التنافر بين طرفيها مثل (لعنة التراب، الخوف جاثٍ، أدلف المساء... وغيرها)، سنقف هنا على الاستعارة الواردة في السطر الأول، فورود اسم الفاعل (جاثٍ) يوحي بوجود موصوف حسي، لكن الموصوف هنا هو (روعة الخوف)، فهذه الاستعارة المكنية ذكر فيها المشبه (الخوف) وحذف المشبه به وهو حيوان ضخم، وذكر شيئاً من لوازمه باسم فاعل (جاثٍ) تخلق مفارقة، فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هنا هو نقل الجامد إلى حي، بعدما يضفي على الخوف

---

(١) ينظر: خليل حاوي: ٢١.
(٢) اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة: ٢١٤.
(٣) جماليات الأسلوب والتلقي: ٣٠.
(٤) الأعمال الكاملة: ١٢٥، وينظر: م. ن، قصيدة: الطبيعة الغاضبة: ٨٣، وقصيدة: صدى الخريف: ٣١.

صفة من صفات حيوانية- حركية- لغرض إبلاغ فكرته إلى المتلقي؛ لأن لفظة (جاثٍ) من متعلقات الكائن الحي، إذ نجد أن الاستعارة هنا مبنية على إسناد اسم الفاعل (جاثٍ) إلى (الخوف) ليضيف إليه التوفز والتوعد بالافتراس والانقضاض الذي كشفت عنه لفظة (جاثٍ)، فهذه صورة مرعبة كشف فيها (الخوف) عن حاضر تعيشه الذات هو مثار استفزاز مستمر يبتعث تهديداً وتحذيراً للذات بأنها في خطر دائم ومرتقب، فسوداوية الواقع المعاش تلك، شكلت " سوداوية الرؤية التي جعلت الشاعر يعبث بالعلاقات بين الأشياء، ويقيم بنى جديدة"[1].

ومن أمثلة مفارقة الاستعارة التنافرية الوصفية قصيدة (حدِّثيني)، قوله[2]:

"حدِّثيني
عن حياتي الماضيه
فهي أنوار الشَّباب المندثِر"
وأعيدي لي صدى أياميه
يوم رفت فوق آمال
غرر،
جدِّديها..
وابعثيها... ثانية
ذكريات
تتمطَّى في خورْ
حطَّمتْها كفُّ دهرٍ عاتيه
لم تدعْ غيرَ شتاتٍ من صورِ.

وردت في نهاية المقطع استعارة مكنية حُذف فيها المشبه به وهو الإنسان أو كائن حي وأُبقي شيءٌ من لوازمه وهو (يتمطى) و(حطَّمتها كفُّ دهرٍ عاتيه)، وهي قائمة على التنافر بين طرفيها، فالعلاقة بين المضاف (كفُّ) والمضاف إليه (دهرٍ) علاقة مبنية على اللاملاءمة واللاانسجام، فالكف عنصر إنساني بعيد عن العنصر الزمني (دهر)، ولكن تمكن الشاعر عن طريق تشخيصه للدهر توليف علاقة جديدة بينهما، وتشكل بذلك انتهاك في تجاوزها للعلاقات المألوفة بين الأشياء، وأدت علاقة الانحراف بينهما إلى خلق كائن جديد تولد في ذهن الشاعر الذي أحس بالعمر يمرّ هباءً وأحس بأن الدهر كالإنسان المستبد قد حطَّم ظلماً كل ما في الذكريات من النصاعة والشفافية والنفاسة، فأصبحت الذكريات (آمالاً وطموحات مستقبلية محالة)، لم يبقَ منها سوى شتات من صورٍ مهملة في ظلمة وبرودة أيامه (لم تدع غير شتاتٍ

(١) جماليات الأسلوب والتلقي: ٢٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ٧١-٧٢.

من صورٍ)، فأفرغ الشاعر الذكريات في محتواها القيمي وأصبحت مجموعة من المثيرات والتنبيهات البعيدة عن التحقق العياني سعياً لتغيير الواقع، وذلك من أجل تقريبه إلى الذهن و " الشاعر المبدع يقوم بتقريب المعاني المعقولة أو التي تدرك بالعقل، عن طريق التجسيد الحسي"[١]، وخلق بوساطتها علاقة توتر في التركيب الاستعاري، ليعطي فاعلية ل- (لا حضوره) محققاً حضوراً استرجاعياً لأشياء لم يعد لها وجود، إذ تمكن الشاعر في بناء قصيدته هذه التي تقوم على توتر العلاقة بين طرفي الاستعارة من خلق الدهشة والتعجب لدى المتلقي وكسر أفق توقعه، وهي تعبير أمين عن رؤية الشاعر التي تعيد ترتيب الأشياء على وفق رؤيتها الداخلية المتوترة، إنه لشعور بالقهر والظلم لغياب الحرية والعدالة، وذلك الشعور هو الذي خلق هذه الاستعارة التي تحمل الحس بالمفارقة.

وفي قصيدة (لا شيء هنا)، يقول الحيدري[٢]:

وتساوي اللَّيل عندي
والضُحى
رُبَّ ليلٍ فجره لم يفق
أجرَع الحزن كؤوساً
كلَّما
أفرغت أترعتها من أرقي

شبّه الشاعر هنا بزوغ الفجر بإنسانٍ لم يفقْ بعد من نومه، وهي صورة ابتكارية حقاً، ويلجأ في السطر الرابع إلى استخدام استعارة ذات طرفين متباعدين بقصد إظهار حزنه وجزعه اللذين يؤديان به إلى الموت الحتمي (أجرع الحزن كؤوساً)، فلفظة كأس توحي بمثل هذا المعنى، أي إن الكأس تخفي وراءها الفناء، واستعار الشاعر للحزن وهو شيء معنوي شيئاً حسياً وهو (أجرع)؛ لأن في لفظة (أجرع) معنى أكثر تأثيراً من سواها فالاستعارة هنا مكنية ترشيحية، والذي رشحها الفعل (أجرع)، وبذلك تظهر الفجوة القائمة بين طرفي الاستعارة، ممّا خيَّب بذية التوقعات لدى المتلقي، الذي كان يتوقع أن يكون المجروع شيئاً سائلاً كالماء أو الشراب مثلاً.

وفي مثال آخر للاستعارة التنافرية الوصفية، قصيدة (الصَّمت الحالِم)، إذ يقول[٣]:

كفى التّألم

---

(١) المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، د. عبد العزيز حمودة: ٣٨٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥١.
(٣) م. ن: ٣٩.

واهجعي
تعب الزمان فلن يعي
عبثاً ترومين الصَّباح وصبح سعدك
قد نعى

يستعير الشاعر في السطر الثالث صفة من صفات الكائن الحي للفظة (الزمان) عبر تجسيمه، وهو صفة التعب (تعب الزمان فلن يعي)، إذ يصور الشاعر الزمان ويشبهه بالإنسان المتعب، وهذا دليل على ملامح نفس مثقلة بهموم العصر، وبذلك تشارك الاستعارة ذات طرفين متباعدين في توسيع مسافة التوتر واللاتوقع التي تثير فينا استغراباً ودهشة، وتكشف عن لا جدوى انتظار الصباح؛ لأن الصباح الذي ينتظر منه السعادة أصبح في عداد الموتى (عبثاً ترومين الصّباح وصبح سعدك/قد نعى).

وقد ورد في شعر الحيدري عدد من القصائد التي تشير عناوينها إلى تناقض وتضاد أو سخرية وتهكم، كونه مولعاً بمفارقة العناوين، يستوقفنا الشاعر في قصيدته (في زمن البراءة المتَّهمة) على التضاد بين الوصف المقدم في تشكيل العنوان قائلاً[1]:

يا جدِّي
يا كُلَّ براءاتكَ في الوعدِ
وفي العهد
بألاَّ تصبحَ لا جرحاً أو سكينا
قل لي:
كيف غدتْ في جيل النِّقمهْ
كلُّ براءاتك تهمهْ

إن وصف البراءة بالاتهام عن طريق الصفة المتنافرة للموصوف في العنوان يثير انتباه المتلقي، " ويصبح العنوان أكثر إثارة وجذباً ومدعاة للاستشراف والتأمل كلما كان أقدر على إثارة الأسئلة"[2]، فالعلاقة القائمة بين البراءة والتهمة علاقة استعارية جديدة غير معهودة، فالشاعر يزاوج بين عنصرين ليس بينهما علاقة في عالم الواقع، وتمكن بذلك أن يشكل عنواناً تعمل فيه الصفة بشكل مضاد مع الموصوف، ويأتي الشاعر في متن القصيدة بعدد من الحجج محاولة تثبيت براءة الجد في الوعد والعهد بأن لا يصبح قاتلاً ولا مقتولاً، ولكن نجد في السطرين الأخيرين دهشة الشاعر وتعجبه في توجيه سؤاله إلى جدِّه (كيف غدت في جيل النِّقمه/كل

(١) الأعمال الكاملة: ٤٤٦.
(٢) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٦٤.

براءاتك تهمه)، فحتى هذا الاستسلام واللافاعلية التي التزم بها الجد أيضاً أوقعته في دائرة الاتهام والمتهمين.

وفي تشكيل استعاري آخر في العنوان الذي يتخذه الشاعر وسيلة للخلق والإبداع، كما أنها تعد انزياحاً لما هو متعارف عليه، الأمر الذي يضاعف من حدة المفارقة، فلننظر إلى قصيدة (الشاعر.. أيها المنبع الظمآنُ) قوله فيها [1]:

بعظـــيم شـــعرك يعظـــم الإنســـانُ

وعلـــى يـــديك لكـــم تطـــاول شـــانُ

وبمثـــل مـــا أعطـــت يـــداك وأجزلـــتْ

شِـــيدت دنـــىً وتفتحـــت أكـــوانُ

...

حرمـــوك مـــا أملـــت.. يـــا لـــك واهبـــاً

دمـــــه وفيـــــك المنبـــــعُ الظمـــــآنُ

أوقفـــت عمـــركَ مـــوردا لعطاشـــهم

وإذا عطشـــــت فـــــوردك الحرمـــــانُ

المفارقة محققة في تشكيل عنوان القصيدة (الشاعر.. أيها المنبعُ الظمآنُ) بسبب وجود اللاتلاؤم واللاانسجام بين الصفة والموصوف، ولنا حق أن نتساءل ما الدافع وراء هذا الاستخدام للاستعارة المكنية؟ أهذا من قبيل المغالطة أم تكمن وراءه أسباب؟ إذا كان الشاعر هو المنبع فما جدوى وصفه بالظمأ، لا شك أن مثل هذه العناوين صادمة وقادرة على كسر أفق توقع القارئ، ويأتي الشاعر بمفارقة أخرى في متن القصيدة التي تتجلى في البيت الأخير (أوقفت عمرك مورداً لعطاشهم/وإذا عطشت فوردك الحرمان) عبر التناقض بين عطاء الشاعر وبخل المقابل، فبدل أن

---

(١) الأعمال الكاملة: ٨٣٧-٨٣٩، وينظر: م. ن، الساعات الثكلى: ٣٥٩، والرؤى الرعناء: ٢٣، وريع فتيٌّ: ٢٤، والخطيئة العمياء: ٢٥، والغرفة الصماء: ٢٦، وليالي الصموتات: ٣٨٠، وليالي نهمات: ٦٦٣، والأجداث الحبلى: ٦٧٢، وقصيدة: النافذة العمياء: ٦٨٥، وخرس أعمى: ٧٢٣، وحب مشقوق الفم: ٧٥١، وبيروت الخجلى: ٦٤١، وأبوابنا الكئيبة: ٤٢٠، والرصاصة الصماء: ٨٢٣.

يرد الإحسان بالإحسان يُردّ بالإساءة، وبذلك تعزز مفارقة الاستعارة التنافرية بين الصفة والموصوف في العنوان.

ثالثا: الكناية:

الكناية من صيغ البيان التي تشارك في بناء الصورة الشعرية، فهي ذات قيمة دلالية وأسلوبها " أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[١] لِما " فيها من خفاء المعنى، والحاجة إلى النظر في استنباطه والوصول إليه، والشيء إذا نِيلَ بعد النظر كان له أثره في النفس، وعلوقه بالقلب"[٢]، فهي تمثل البعد الآخر للمعنى، والمراد بالكناية " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النِجاد) يريدون طويل القامة (وكثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤُوم الضُّحى)، والمراد أنها مُتْرَفةٌ مخدومة، لها مَن يكفيها أمرها"[٣].

وهي عند (الخطيب القزويني): "لفظ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي"[٤]، إذاً بما أن المفهوم العام للكناية هو الإخفاء وعدم التصريح، فهو يتطابق مع مفهوم المفارقة عند د. سي. ميويك، القائل: "المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة"[٥]، فلذلك نستنتج مما سبق أن الكناية تنطوي في بنيتها على المفارقة.

وتكمن نظرة المتأخرين إلى الكناية " في زاوية قرب المعنى المراد من الرادف الهادي إليه أو بُعْده، وقسموها من هذه الناحية على كناية قريبة، وكناية بعيدة، القريبة ما ينتقل منها إلى المقصود من غير واسطة،... والكناية البعيدة التي تكون بين المعنى المباشر للتركيب والمعنى المراد واسطة، وهذه الوسائط تقل وتكثر"[٦].

وتعد قصيدة (غداً هنا) أنموذجاً للمفارقة الكنائية، إذ يقول فيها الحيدري[٧]:

غداً

هنا

---

(١) دلائل الإعجاز: ٧٠.
(٢) فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، د. توفيق الفيل: ٣١١.
(٣) دلائل الإعجاز: ٦٦.
(٤) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣١٣.
(٥) المفارقة والأدب: ١٧.
(٦) التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى: ٣٩٢.
(٧) الأعمال الكاملة: ٣٣٢-٣٣٤.

سيسأل التأريخ عني
أنا
عن بيتنا الغارق في الظلمهْ
ودربنا الموحش كالنقمهْ
عن آهةٍ
تغور في بسمهْ
عن أرجل تركض...
عن أمهْ
تذوب...
تلتحف الدروبْ
حافية الرِّجلينْ
مبتورة الكفّينْ
لا شيء في عيونها إلاّ الغد المنطفئ العينينْ
وأنت يا حكاية الذّنوب
غداً
هنا
يلعنك العصر وفي القمهْ
سيكتب التَّاريخ عني...
أنا
عن خضرة جاءت بها غيمهْ

تنتشر في سياق القصيدة صور كنائية مغلفة يمكن الانتقال إليها مباشرة عبر وسيط واحد، ونجد الشاعر بذكره دالّ الغد في بداية السياق وتكراره يكنى به عن حاضره بأنه حاضر كئيب، لم يذكره إلاّ في موقف الظلمة والنقمة والذوبان، وهنا يكني الشاعر بأسلوب مدهش عن المشهد الكئيب الاغترابي الذي يعانيه الإنسان يومياً في وطنه في خضم جبروت السلطة الحاكمة والمنتظر غيره غداً. هذا ما دفعه إلى أن يكنى عن قضية الغربة خارجاً، وهجرة الوطن بـ (أرجل تركض) وعن افتقاد الأمة الهوية بانصهارها في اللاشيئية والضياع بـ (بأمة تذوب)، وكنى الشاعر أيضاً عن ارتحاله الدائم بـ(تلتحف الدروب) أو عن قسرية الرحيل عن الوطن، إذ تركه مطروداً مهزوماً خائفاً بـ(حافية القدمين)، وكنى عن حصاره الفكري الذي يتهم قلمه بالخيانة للوطن والعمالة بـ(مبتورة الكفين)، وهذا ما عمق حالة استشراف المستقبل الذي كان في أطر الموت والظلام حين كنى عنه بـ (الغد المنطفئ العينين)، ومما جعله يعمق

الصورة السابقة بقوله (سيكتب التأريخ عنّي أنا) إشارة منه بعدم تدوين التاريخ لمن كان سبباً في كلِّ الضياع للذات والوطن، فهذا المذنب لن يذكره التاريخ؛ لأنه ملعون في نظر العصر، وبعكس البريء والضحية الذي سيدخل التاريخ ويكتب له الخلود؛ لأنه يمثل فاعلية الأجيال القادمة، ومنهم الشاعر لتغيير المستقبل نحو الأفضل نحو حياة كريمة ورغد عيش وكرامة، بأن كنى عنه بـ (أنا.. عن خضرة جاءت بها غيمة) محققاً بذلك انفلاتاً للذات وانبثاقاً من الواقع المظلم الذي كنى عنه بـ (غيمة) وحضوراً للذات كبارقة أمل للتغيير المستقبلي، "وهذا النوع من التعبير يستلزم من المتلقي أن يكون يقظاً واعياً يعيش النص الإبداعي موقفاً وظروفاً، كما يقف على علاقة صاحب النص بالمخاطب الذي يحاوره، إن هذه المعايشة تجعله يفسر مدلولات هذه الطرائق التعبيرية تفسيراً يكمل به دائرة الإبداع ويحفظ للنص دائرته الحقيقية"[1].

و هذه التلميحات عادة تكثر في فترات الصراعين السياسي والفكري؛ لأنها فترات تميل إلى العنف والخوف من جانب الأدباء حرصاً على حياتهم، فمن أمثلة ذلك نجد الحيدري يعرّض بأولئك الرجال تعريضاً لاذعاً في قصيدته (أولئكَ الرِّجالُ)، قائلاً[2]:

قالوا لنا
لله... ما أكثر ما قالوا
لله... ما أكثر ما يكذبون
أولئك الرِّجال
قالوا لنا:
غداً إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
نزحف في اللّيل كما يزحفونْ
نهيئ الخنجر خلف الظّنُونْ
ونقتل الصّدق في العيونْ
فما بها ظلال
كأنها بعض زجاجات
وليست عيون
غداً إذا صِرنا كما شاءوا لنا...
أن نكونْ
ستشمخُ التِّلالْ
ستنحني الجبالْ

(١) البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب): ٢٢٣.
(٢) الأعمال الكاملة: ٣١٧-٣١٩.

لأننا رجالْ
صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
ضحكتنا ملساء كالأفعوانْ
أحلامنا سود بلون الدُّخانْ
لأننا رجالْ
أعصابنا حبالْ
تعانق الأطفال حتى تموت
وينعب السُّكون
وتمحي الألوان
والظّلالْ
والأزمانْ
فليس في الإنسان
شيء من الإنسان
لأننا رجالْ
صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
لله:.. ما أكثر ما يكذبون
أولئك الرِّجالْ

نجد الشاعر في طيات هذه القصيدة يكني عن أولئك الرجال بأوصاف ذميمة و هي: (الاغتيال والكذب والقتل والمباغتة)، تمثلها صور: (الزحف في الليل/تهيئ الخنجر خلف الظنون/قتل الصدق في العيون)، فيريد بذلك إظهار هذه الفئة وإبرازها أمام أفراد المجتمع حتى ينفروا منها، وبذلك تتحول الكناية عند الشاعر إلى " أداة قتالية لمواجهة عيوب اجتماعية، ووظيفتها النقد الاجتماعي ومحاولة إصلاحه بصيحات موجعة لمواجهة هذه الفئات وذلك بطريقة تهكمية ساخرة تعرّض بالشخص وتفصح عما تكنه الصدور ويعتلج فيه من غيظ وعداء تقوم على الذكاء والألمعية والضحك على هؤلاء الأشخاص وإيذائهم بهذه الكلمات"[1]، ويُكني الشاعر بما تؤول إليه حالنا في ظل أولئك الرجال الذين يجعلون لوجودنا تواجداً كما يشاؤون، فتتمثل سماتهم فينا وفي أطر (الغدر/وقتل الطفولة/وفقدان حدود للأفعال خارج سيادة القانون) بصور من قبيل: (ضحكتنا ملساء كالأفعوان/أحلامنا سود بلون الدخان/أعصابنا حبال تعانق الأطفال حتى تموت/ينعب السكون/تمحي الألوان والظلال والأزمان).

(١) بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري- دراسة أسلوبية، د. نجلاء علي حسين الوقاد: ١١١.

ومما يجعل الكناية قائمةً أيضاً في أطر المجتمع بعامة عبر المفاجأة التي أدت بدورها إلى كسر توقع المتلقي باستبدال الدور بين الجبال والتلال، إذ يمنح (التلال شموخاً) وبه كنى عن الفئات المتسلقة التي أخذت لها حضوراً قيادياً في ظل أولئك الرجال، في حين (تنحني الجبال) محققاً كناية أخرى للفئات المسؤولة والمتنفذة سابقاً التي ستكون طائعة وخاضعة لهم ومنفذة لأوامرهم لا غير.

وفي مثال آخر للمفارقة الكنائية، في قصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) إذ يقول[١]:

أبحث عن نفسي في عنوان ضائع
مرت آلاف الأسماء.
...
أسماء تخنقها ياقات بيضاءْ...
أسماءُ تعرق تحت معاطف سوداءْ

يحمل عنوان القصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) الكناية بالإشارة إلى الأصوات الثلاثة التي تدور القصيدة ضمنها، " يمثل الصّوت الأول، علاقة الإنسان بذاته، والصّوت الثاني علاقة الإنسان بالموضوع، والصّوت الثالث علاقة الإنسان بالمطلق"[٢]، ويظهر أن بحث الشاعر ومحاولته لن توصله إلى الضائع لضياع العنوان، والغريب في أمر الباحث (الشاعر) أنه لا يبحث عن غيره وإنما يبحث عن نفسه، ومرت عليه أسماء مختلفة، إذ استخدم الشاعر بعضها بقصد الكناية لدعم كناية الإشارة، مثل (أسماء تخنقها ياقات بيضاء) فهي كناية عن موظفي المكاتب الحكومية الذين لا ترهقهم المتاعب، و(أسماء تعرق تحت معاطف سوداء) هي كناية عن معاطف رجال الشرطة المتربصين لأفراد الشعب وملاحقتهم أينما توجهوا، إذ يتجه الشاعر غالباً إلى هذا النوع من التعبير الكنائي " لأن جواز إرادة المعنى الحقيقي إفساد وتلويث لرسالة الباث، وإهدار لرسالة النقد ووصفه بالسذاجة والبلاهة"[٣]، إذاً التصريح بالمدلول مباشرة لن تُبقي للمتلقي لذة جمالية، تلك التي يحظى بها حين يبحث عنها.

ويلجأ الحيدري إلى استخدام الكنايات اللونية في شعره، كما في قصيدة (في اللّيلِ) قوله[٤]:

---

(١) الأعمال الكاملة: ٥٠١.
(٢) الأعمال الكاملة: مقدمة ديوان- حوار عبر الأبعاد الثلاثة: ٤٦٦، وينظر: م. ن، قصيدة: في طريق الهجرة من بغداد: ٦٧٢، وقصيدة: لِمَ لمْ يعتذروا..؟!: ٨٠٣.
(٣) البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب): ٢٠٤.
(٤) الأعمال الكاملة: ٢٣٩-٢٤٠.

يا رب...
لِمَ كانوا..؟
لِمَ كان للأرض تاريخٌ
وأزمان
ولم يؤبد هذا القيد ماضيها
فتحلم النَّاس
لو يهديك شيطان
وتبصر الأرض في شتَّى مناعيها
تلهو بأعينها البيضاء ديدان
فلا تحسٌّ
ولا ترثي لما فيها

تخرج دلالة اللون الأبيض في جملة (تلهو بأعينها البيضاء ديدان) عن معنى النقاء والطهر بعدما أُضيفت إليه لفظة (الأعين)، وهي كناية لوذية يتم العدول عن دلالة اللون الأبيض الإيجابية إلى دلالة سلبية، فاللون في الأعين يميل دائماً إلى السواد، ولكن الأعين البيضاء هنا كناية عن العين التي لا تريد أن تبصر واقعها، تاركاً الفئات المتطفلة تتغذى عليها، وهذا التوظيف يجعلنا ندرك مدى وعي الشاعر في استخدام الألوان واتصالها بالدلالات النفسية، ولهذا نجد (جبرا إبراهيم جبرا) يصفه بقوله: " فهو كالفنان الحاذق لا يلقي بالألوان على لوحته جزافاً ولا يرسل الخطوط عليه أنّى اتجهت"(١)، وبذلك يجعل الشاعر المتلقي بين ظاهر النص وباطنه، فإن لم يصل إلى باطنه لن يحقق منه شيئاً.

إن للكناية بأنواعها سمة تجعل من الصعوبة بمكان رصدها على المستوى السطحي، لذلك لا مناص من قراءة النص قراءة ترشدنا إلى مستواه العميق. والمفارقة الكنائية أكثر قرباً إلى الذم منها إلى المدح في الأمثلة التي أوردناها في تحليلاتنا السالفة الذكر.

إذاً لعلني أقول في نهاية المبحث، مثلت المفارقات البيانية عند الحيدري تجسيداً للمرامي النقدية والتنظيرات التي نثرها النقاد والبلاغيون في دنيا الأدب، فجاءت هذه المفارقات عنده في صور تثير دهشة القارئ، إذ إن أكثر مفارقاته التشبيهية والاستعارية والكنائية تقوم على التنافر، فضلاً عن مفارقات تهكمية تظهر في

---

(١) الأعمال الكاملة، مقدمة ديوان- أغاني المدينة الميتة: ١٩٠، وينظر: م. ن، قصيدة: في الليل: ٢٤٠، وقصيدة: الاسم الضائع في رقم: ٦٦١، وقصيدة: سميرا ميس: ٢١، وقصيدة: البحث عن الزمن المجهول: ٧٣٣.

عناوين القصائد يسعى من خلالها الحيدري إلى كسر أفق التوقع عند القارئ منطلقاً من فضاء السياسة المذطوي على أساليب القهر في العالم الثالث، الذي تمثل فيه السلطة كياناً قاهراً يلجأ المبدع إلى التلويح إلى معناه تلويحاً يضمن له قدراً من البعد عن سطوة السلطة.