المبحث الثاني

المفارقة البديعية

إن الفنون البديعية بما تمتلك من مقومات صوتية وإيقاعية بإمكانها أن تؤدي دوراً واضحاً في إحداث المفارقة؛ لأنها " تعتمد على ثنائيات تقابلية تتحول إلى نوع من التنافر الدلالي الذي يكون أشكالاً بنائية وتنويعات لغوية مختلفة"(١)، ليصبح البديع بذلك " أداةً تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغةً بذاتها"(٢)، كما بإمكانها أن تجذب انتباه المتلقي وتشده إليها وهي في ذلك " ترسم شكلاً مفارقاً متطرفاً في زينته اللفظية ما بين توظيف للجناس وتوظيف للطباق، ليبدو التناقض سمة أساسية في هذه البنية"(٣).

لقد وظَّف الحيدري عدداً من الفنون البديعية في شعره لإحداث مفارقات لفظية فاتخذت " شكل الألعاب اللغوية التي تخضع لقوانين الطباق والجناس والمقابلة...ومثل هذه الأصناف البديعية لا ينطبق عليها المفهوم التقليدي للمفارقة اللفظية غير أنها يمكن عدَّها شكلاً متطوراً منها"(٤).

وسنتناول في هذا المبحث المفارقات الموظفة في إحداثها أحد الفنون البديعية ما بين جناس وطباق أو مقابلة وحسن التعليل وتجاهل العارف:

أولاً: الجناس:

يعد الجناس أحد الفنون البلاغية التي تندرج ضمن علم البديع، والجناس في الاصطلاح " هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى... ويقال له التجنيس والتجانس، المجانسة... وهو نوعان: تام، وغير تام، فالتام، هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة: نوع الحروف، وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات وعددها وترتيبها، وغير التام - وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة "(٥).

يشكل الجناس إحدى الطرائق التي تؤدي إلى المفارقة، لأن الجمع بين المختلفين في رقعة خطابية واحدة يؤدي إلى شيء من كسر التوقع لدى القارئ

---

(١) المفارقة الشعرية- المتنبي أنموذجاً، (أطروحة دكتوراه سابقة): ١٣٣.
(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٣٤٨.
(٣) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٢٣٥.
(٤) م. ن: ١١٨- ١١٩.
(٥) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي: ٣٥٦.

والغموض في المعنى الذي يعد من أركان الشعر فإن " اللبس و عدم التحديد خاصية أصيلة لا مناص عنها في أية رسالة تركز انتباهها على نفسها، فهما نتيجة طبيعية للشعر "[١].

وأول أنموذج لهذا النوع من المفارقة يتجلى في قصيدة (نشيج)، إذ يقول فيها الحيدري[٢]:

نامت على أجفاني الغافيه
تذيع بين الصَّمت أحْزانيه
ذوبتها
من مهجة ذوَّبت في لُجةٍ من نار آلاميه

إن الجناس بين(ذوبتها) و(ذوَّبت) هو جناس تام قد أحدث مفارقة، ونلتمس هذه المفارقة وفق مفهوم (آلان رودي) الذي يقول: "إن المفارقة ليست مسألة رؤية معنى (حقيقي) تحت آخر (زائف)، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة"[٣]، إذ جمع الشاعر بين صورتين متناقضتين على صفحة واحدة، فيقصد بالذوبان الأول حفظ الدمعة بجعلها في دم القلب (مكمن الأسرار)، ولكن في الصورة الثانية نجد الدمعة تذوب وتتلاشى مع الأمواج المتلاطمة من نار آلامه، إذاً مهما بلغ حذر الشاعر خشية حدوث المكروه فإن المكروه بالغ لا محالة.

وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر[٤]:

يا دمعتي
اللَّيْل قد خَيَّمت أشباحه
في غرفتي الباليه
للهِ
خليني إلى وحدتي
أبثُّ للشمعة أشجانيه
فشمعتي شاعرةٌ طالما
غنَّت لي النُّور بأجوائيه
تشكو لي النَّار
وأشكو لها
ناراً

---

(١) علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل: ٢٩١.
(٢) الأعمال الكاملة: ٣٥.
(٣) المفارقة وصفاتها: ٥٦.
(٤) الأعمال الكاملة: ٣٦.

من الحبِّ بخفاقيه

ينادي الشاعر في بداية هذا المقطع الدمعة ويتوسل إليها أن تتركه لوحدته كي يبث أشجانه وشكواه للشمعة في غرفته التي وصفها بالبالية للدلالة على قِدمها وخلوها من الأثاث المرتب، ظناً منه أن مثل هذه الأجواء لا يجدي معها إلا خلوة مع نفسه وحدها، وجانس الشاعر مرة بين (تشكو) و(أشكو) وأخرى بين (النار) و(ناراً) في قوله (تشكو لي النار/وأشكو لها ناراً/من الحبِّ بخفاقيه)، فالنار الأولى هي تلك النار الحقيقية التي نراها ونستعملها في حياتنا اليومية والتي أشاعت له النور في أجوائه، أما النار الثانية التي استخدمها الشاعر في صيغتها النكرة بقصد تجريدها من الخصوصية وإضفائها بالشمولية كي يحمّلها بتفسيرات وتأويلات مختلفة، فهي إذاً ليست تلك النار المعروفة وإنما هي نار الحب[١]، فالمفارقة محققة في المعنى البعيد الذي قصده الشاعر، مع الإقرار بأن المفارقة " ليس همها إلغاء معنى ظاهر لصالح معنى بعيد بقدر ما هي رؤية للمعنيين معاً في لحظة واحدة، في بنية لغوية واحدة"[٢]، إذ جمعهما في حقل دلالي قريب، ففي الأولى بإمكانها أن تحرق الدنيا إلاّ أننا لا يمكن الاستغناء عنها، وفي الثانية بإمكانها أن تصفر وجه صاحبها كالعليل، ولكن مع ذلك لم يتمكن الإنسان الاستغناء عنها منذ بدء الخلق، وتقترب كذلك دلالة نار الحب من دلالة النار الحقيقي في اشتراكهما في اللون الأصفر.

و من المفارقات التي شكلها الجناس التام نقرأ في قصيدة (صورة قديمةٌ)، قوله[٣].

يا أنت
يا امرأة مريبةْ
غني
ارقصي
قصي جناح ذبابة كي لا تطيرْ
ولتزحفن على التُّراب إلى المصيرْ
...
يا أنت
يا امرأة مريبةْ
غني

---

(١) ينظر: الصور التشكيلية في شعر بلند الحيدري، نوروز شوكت محمد، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية اللغات- جامعة السليمانية، ٢٠٠٣م: ٧٨.
(٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٥٨.
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٠٤-٣٠٦.

ارقصي
قصي حكايا الضائعينْ
لضائعينْ

حدثت المفارقة عن طريق استخدام فعل أمر (قصي) في السطرين: (قصي جناح ذبابة كي لا تطير) و(قصي حكايات الضائعين لضائعين)، و هو جناس تام يعرض الشاعر بوساطته صورتين مختلفتين، الأولى تتصف بالعنف المستخدم كثيراً في الحالات الطارئة، و هي فعل قص جناح الذبابة هنا بهدف استلاب حريتها من الطيران وإبقائها زاحفة على التراب إلى المصير و ما يتركه من جروح مؤلمة وبليغة، والصورة الثانية تتصف- نوعاً ما- بالهدوء والسلام، و هي فعل اللسان في قصّه حكايات الضائعين لضائعين، فاللسان عنوان البيان والمعرفة، ولكن الربط بينهما بالجناس منحهما ضخامة الظلم والطغيان الذي وصل إلى كبت كل الحريات حتى حرية الذبابة في الطيران، إذاً المفارقة التي أفرزها لنا هذا النص تكمن في عرض صورتين متناقضتين على صفحة واحدة.

ويورد الشاعر في قصيدته (في زمن البراءة المُتَّهمة) مثالاً للجناس غير التام (اللاحق) والجناس الاشتقاقي، قوله[1]:

كيف غدوتُ وباسم براءاتك يا
جدِّي
الوطن المطعونا..؟!
الوطن الملعونا..؟!
الوطن القاتل والمقتول. الطاعنَ والمطعونا

إن الجناس غير التام بين (المطعونا) و(الملعونا) من جهة، و هو جناس لاحق لتباعد مخرج النطق بين (الطاء واللام) والجناس الاشتقاقي بين (القاتل) و(المقتول) وكذا بين (الطاعن) و(المطعون) أحدث مفارقة على المستوى البلاغي، إذ كيف يمكن أن يتصف الوطن بصفتين متناقضتين في آنٍ واحد، فلفظة اسم الفاعل (القاتل) تدل على من يمتلك قوةً وبأساً و بدونهما لا يمكن أن يكون ثمة قتل، في حين يدل الاسم المفعول (المقتول) على مَن وقع عليه فعل القتل، وكذا بالنسبة للطاعن والمطعون، ولكن هل يمكن أن يكون الوطن قاتلاً ومقتولاً، وطاعناً ومطعوناً في آنٍ واحد، للعثور على إجابة مقنعة عن هذا السؤال ينبغي لنا عدم تفسير البنية تفسيراً ظاهرياً، ومن هنا يمكننا القول إن الشاعر يحاول جذب الانتباه إلى التخاذل أمام انقسام أبناء وطنه ما بين معتدٍ باع ضميره لعدوه، ومناضل ما زال يحلم بالحرية، أما الجناس بين (المطعونا) و (الملعونا) فهو جناس غير تام لاختلاف أحد الحروف، يعرض الشاعر

(١) الأعمال الكاملة: ٤٤٦-٤٤٧.

من خلال الجناس رؤيتين متناقضتين للوطن، الرؤية الأولى تتمثل بالشفقة على الوطن، والرؤية الثانية تتجسد بالانتقام منه، وبهذا المعنى يكون الشاعر قد وفّق في إرسال إشارة سريعة تلقي المزيد من الضوء على ما في هذه المفارقات الجناسية من نبرة إيقاعية تحريضية ثورية تحض على الدفاع والمقاومة.

ثانياً: الطباق:

يعد الطباق أحد فنون البديع التي شاعت في الأدب العربي عموماً وفي شعره على وجه الخصوص، ويكاد يجمع البلاغيون على أن الطباق هو: " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد"(١)، أو هو جمع المتكلم في كلامه بين " لفظين يتنافى وجود معناهما في شيء واحد في وقت واحد بحيث يجمع المتكلم في الكلام بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل: تقابل الضدين أو النقيضين أو الإيجاب والسلب أو التضايف"(٢).

وسنتناول في هذا المحور المفارقة التي ينتجها الطباق في شعر بلند الحيدري، وأول محطة لنا قصيدة (حوارُ الألوانِ)، قوله(٣):

وصمتَ طويلاً
وبكيتُ طويلاً
وأنا أسترجع وجهي من عيني
ابني
أعرف أنَّك
من بعض سبايا الزَّمن المقهورْ
من بعض سبايا الزَّمن المأجورْ
لكلّ شهود الزّورْ
أعرف أنّك صبارٌ مُرّ
أعرف أنّك كسرة خبز جفّتْ
في عري محاجرنا المقرورْ
لكنّي
لن أعرف يا بني
في عينك أو عيني

---

(١) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري: ٢٤١.
(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٣٦٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ٨١٦-٨١٧، وينظر: م. ن، قصيدة: البحث عن الزمن المجهول: ٧٣٥.

إلاّ عيني مانديلا.. إلاّ عيني سنغورْ
إلاّ
ليلاً يستبطنُ كلّ معاني النُّورْ

لقد وظّف الشاعر في هذا النص الطباق، إذ جمع بين (أعرف/لن أعرف)، وهو طباق السلب جمع فيه بين الإثبات والنفي من خلال مخالفة أحد الطرفين بحرف النفي، أي " أن يكون أحد الضدين موجباً والآخر سالباً"(١)، فعلى الرغم من التزام ابنه بالصمت لفترة طويلة إلاّ أن الشاعر يعرف أن ابنه صبارٌ مرٌّ (وصمت طويلاً/.../أعرف أنك صبارٌ مرّ)، فلذلك لا يريد أن يعرف ابنه إلاّ في عيني الثائرين (مانديلا وسنغور)*، إذ حدث هذا التحول بعد استخدامه لحرف الاستدراك (لكن)، فهذا الاستدراك لابدّ له من مستدرك يأتي عادة بنقيض ما قبله، أي طالباً منه عدم الخضوع والاستكانة للأمر الواقع، وأن يسلك ما سلكه الثائران لتحرير شعبيهما من العبودية، فالصمت يشكل عند الشاعر مظهراً من مظاهر معاناته النفسية، فلا يريد أن يفصح عمّا يختلج في نفسه غالباً، وإنما يلجأ إلى الصمت الموحي والمعبِّر لا العاجز والناقص، كقوله: " وكنت أعني بالصمت كما بيّنت احتجاجاً ذاتياً وانسجاماً بعالم فردي وإنه شبيه إلى حد بالخرس الإضرابي الذي يبرز أحياناً عند بعض الأفراد العصاميين، وفي بعض الأحيان استعنت بلفظة الصمت رمزاً لحوار داخلي يؤكد عالماً منفصلاً أعيش فيه منسجماً مع ذاتي"(٢)، إذ بتوظيفه الطباق قد أحدث كسراً لتوقع القاري داعياً إياه إلى الدهشة والريبة، وعبرها تمكن الشاعر من تسجيل المفارقة.

ونقرأ في قصيدة (ثرثرة في الشّارع الطّويل)، قول الحيدري(٣):

أمؤلمٌ أن تلبس الحذاء كل يومْ...؟
أجلْ.. أجل أكره أن أنزعه

---

(١) بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري: ٤٨.

* ولد (نيلسون مانديلا) في ١٨ من يوليو عام ١٩١٨م، وهو مناضل من جنوب أفريقيا، حارب نظام التفرقة العنصرية التي كان موجوداً، ونُفي إلى جزيرة (روبين) وبقي ما يقارب (٢٧) سنة، وبعد عودته من المنفى أصبح رئيساً لجنوب أفريقيا بين عامي ١٩٩٤-١٩٩٩م، وتوفي في الخامس من ديسمبر ٢٠١٣م عن عمر يناهض (٩٥) سنة.
أمّا (سيدار سنغور) فهو الشاعر الرئيس ولد في ٩ من أكتوبر عام ١٩٠٦، وتسلّم منصب الرئاسة لجمهورية سنغال بين عامي١٩٦٠-١٩٨٠م،وهو مؤلف النشيد الوطني السنغالي(الأسد الأحمر)، وتوفي في٢٠ من كانون الأول٢٠٠١م.

(٢) كتب وأدباء: ٩٠.

(٣ الأعمال الكاملة: ٥٦٧-٥٧٠، وينظر: م. ن، قصيدة: التكوين: ٤٣٦.

أكره أن ألبسه

...

ولم يكن في قريتي حذّاءْ

أو شارع مضاءْ

إن المتلقي يصاب بالدهشة والذهول عندما يتلقي النص لأول وهلة، ويحار في إيجاد مسوغ لهذا الطباق الجميل بين (أكره أن أنزعه) و (أكره أن ألبسه)، وهو طباق إيجاب بين فعلي المضارع (أنزعه/ ألبسه)، فمنطقياً بإمكاننا القبول بأحد الطرفين إمّا بالنزع أو باللبس، ولكن بجمعه بين معنيين في كرهه لنزع الحذاء ولبسه في آنٍ واحد يخرج عن المألوف والمنطق، إذاً المطابقة المألوفة بعكس ما هو موجود في هذا المقطع، ولكن مع ذلك فلا بدّ من أن يجد المتلقي أرضية تتكئ عليها هذه المفارقة، وبالرجوع إلى الخلفية الثقافية التي يمتلكها الشاعر تجاه أزمة الحضارة الحديثة وعولمته الجارفة ولا سيما في المدن الكبيرة، لذلك نجده يفضل الأمس المتخلف والقرية البسيطة البعيدة عن معطيات الحضارة على الحياة في ظل سطوة الحضارة الحديثة ونظمها، ويسميها بشيء تافه (الحذاء)، ومع ذلك فهو في موقف محيّر بين نزعه أو لبسه.

وثمة مثال آخر لمفارقة الطباق في قصيدة (رسالة الرجل الصغير)، يقول فيها[1]:

لا تضحكي

لا تبكي... يا أماهْ

فأمس قرب دارنا عرفت أن الموت

لا يخيف كالحياهْ

إذ وظّف الحيدري في هذا النص الطباق في السطر الأول، بجمعه بين فعلين متضادين للنهي (لا تضحكي/لا تبكي)، قد يقبل المتلقي بأحدهما، ولكن القبول بكليهما غير مستساغ، ولذلك يحدث كسراً لتوقع القارئ داعياً إياه إلى الدهشة والريبة لانعدام الربط المحكم بين (لا تضحكي/لا تبكي)، وطابق بين (الموت والحياة) أيضاً، وهو طباق إيجابي بين اسمين متضادين، ولكن أنّى حلّت الحياة برح الموت، والعكس صحيح، فالحي الذي لا يقدم شيئاً لنفسه ولأهله ولشعبه فهو بمنزلة الميت الذي لا حياة فيه، إذاً لابد للمتلقي من أن يبحث عن تفسير مناسب لهذه المفارقة التي اكتنفت تضاعيف هذا الأسلوب البديعي الذي يكشف عن كون بنية الخطاب الشعري بنية بين متضادات وهي تحتاج إلى شاعر لا يتصف بالتحيز الذاتي، كما تقول نبيلة إبراهيم " حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه، والشيء وما يعارضه، بمهارة

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤٠٥.

فائقة"[1]، ووصل الفدائي الصغير في نهاية القصيدة إلى حقيقة مفادها: أن الموت قرب داره دفاعاً عن الأرض والعرض لا يخيف كالحياة في الذل والهوان، فبذلك تمكن الشاعر من تسجيل المفارقة عن طريق جمعه بين ثنائيات متضادة.

وكذلك نجد في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، قوله [2]:

وطرقت الأبوابَ... باباً... بابا
ورشوت البوابا
استجديت امرأة.. طفلاً... شيخاً
وشبابا
ما ردوا
لا باب ينفك ولا شباك ينسد
إن جاء مساء
أمسيت رصيفاً في هذا الشّارعْ
تسحقني أقدامهم
أبيض بها حيناً... أحيانا أسودُ

لقد وظّف الشاعر في هذا المقطع أنواعاً من الطباق، إذ طابق بين اسمي (طفلاً/شيخاً)، وهو طباق إيجابي معنوي، وطابق أيضاً بين فعلي المضارع (ينفك/ينسد)، فهما فعلان متضادان، فهذه الثنائيات المذكورة آنفاً قد بيّنت إحساسه الشديد بالغربة والضياع، إذ يشترك الكل في وضعه خارج المنظومة الاجتماعية، ولإكمال سوداوية الصورة المفارقة جمع بين لوني (أبيض/أسود) في السطر الأخير (تسحقني أقدامهم/أبيض بها حيناً... أحيانا أسود)، فتكمن المفارقة في أن هذين اللونين (أبيض/أسود)– على ما بينهما من بعد رمزي- أصبحا يقدمان دلالة واحدة، فالأسود يعكس حال الانحطاط وكذلك الأبيض يعكس الحالة نفسها.

يلجأ الحيدري أحياناً إلى استخدام المقابلة، إذ يخرج من دائرة الطباق ليدخل في دائرة التقابل، إذ تتشكل البنية بأكثر من طرفين متقابلين، والمقابلة هي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"[3]، لذا فالفرق بين المطابقة والمقابَلة هي " أن المطابقة تبنى على مجرد الجمع بين ضدين، والمقابلة تبنى على مجموعة من الأضداد"[4].

---

(١) المفارقة، مجلة فصول- القاهرة، مج٧، ع٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٠٠-٥٠١، وينظر: م. ن، قصيدة: مسيرة الخطايا السبع: ٥٠٦.
(٣) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٣٨.
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ١٣٨.

وما يهمنا في هذا المجال هو التقابل الدلالي الذي نجده في قصيدته (حوار بين زمنين)، إذ يقول[1]:

أمس
كان هو الحدُّ الآخر ما بين اثنين
التقيا في عتمة ليلٍ
وافترقا في صحوة شمس
- هل تذكرني؟
- كلاّ... كلاّ
- بالأمس هنا عانقتك حتّى الموت
وها.. كلّ أصابعي الخمس
ما زالت مغروسات في عينيك المطفأتينْ
وفي شفتيك المتهدلتينْ
وفي العنق المتهرئ مثل بقية رمس
... هلاّ
- كلاّ... كلاّ
فالقاتل لا يولد إلاّ ظلاّ في عتمة ليلٍ
وأنا المقتول سأبقى صحوة شمس

يهدف الشاعر في هذه الأبيات إبراز التناقض بين وضعيتين متناقضين، الوضعية الأولى هي اللقاء في عتمة الليل، أما الوضعية الثانية فهي الافتراق في صحوة الشمس (التقيا في عتمة ليلٍ/وافترقا في صحوة شمس)، والتناقض الموجود في هذه الأبيات قائم على افتراض عكسي، إذ كان ينبغي أن يجري اللقاء في صحوة شمس والافتراق في عتمة ليل، وإنما ورود مثل هذا المعنى جائز مع شعر الغزل، كقول المتنبي مثلاً:

" أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

جمع في هذا البيت بين خمس مطابقات: الزيارة والانثناء والسواد والبياض والليل والصبح والشفاعة والإغراء ولي وبي... أزورهم والليل لي شفيع لأنه يسترني عنهم، وأنصرف وكأن الصبح يغري بي، إذ يشهرني ويدلهم على مكاني"[2].

ونجد التقابل أيضاً في قوله: (فالقاتل لا يولد إلاّ ظلاّ في عتمة ليلٍ/وأنا المقتول سأبقى صحوة شمس)، إذ جمع الشاعر بين (القاتل والمقتول) و(عتمة ليل وصحوة

(١) الأعمال الكاملة: ٦١١- ٦١٢، وينظر: م. ن، قصيدة: غفرانك - بيروت: ٦١٨.
(٢) شرح ديوان المتنبي، وَضَعَه: عبد الرحمن البرقوقي: ١٨٣/١.

شمس)، فالقاتل لا يمكن أن يقتل إلاّ في عتمة الليل، أي في غياب العدالة، وسيبقى المقتول صحوة شمس؛ لأنه بقتله ودفاعه عن الوطن سيجلب العدالة، وبذلك أحدثت المقابلات الواردة في النص مفارقة، وسرّ أسلوب المقابلة كلّه يكمن " في تهيئة مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادّها وتوضيح توتّرٍ بينهما"[1].

وفي قصيدة (مسيرةُ الخطايا السَّبع)، إذ يقول[2]:

أحلمُ
كي أرفض أن أولد في محرار
لأنني
أعلم أن اللّيل والنّهار
لن يسألا أين أنا
في الثّلج
أم في النّار.

جمع الشاعر بين (الليل) و (النهار) وهو طباق إيجابي مباشر يتفق الطرفان في الاسمية، وجمع بين (الثلج) و (النار) وهو تقابل معنوي ليس بينهما تضاد مباشر، إلاّ أن تحقيقه ممكن " إذ لم يكتف البلاغيون برصد الثنائيات التقابلية التي يقدمها المعجم اللغوي، بل امتدَّ هذا الرَّصدُ إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية، ولو لم يتحقق فيها حقيقة التضاد"[3]، وتمكن الشاعر عن طريق التقابل رسم صورتين لإعطاء نتيجة واحدة، وعلى الرغم من اختلافهما تؤديان الدور السلبي نفسه في تجربة الشاعر، إذ يتعاونان على إنتاج دلالات شعرية متشابهة، وأدرك أن الليل والنهار لن يسألاه أهو في الثلج أم في النار التي لا تتجاوز الموت في كلتا الحالتين.

إذاً، نستخلص من النصوص السابقة أن المقابلات التي يعقدها شاعرنا في نصوصه الشعرية، التي تخلق مجموعة من التساؤلات لتمنح القارئ مساحة واسعة للتفكير العميق بما يجري حوله من ظواهر حياتية وإنسانية والتي أحدثت في كثير منها المفارقة.

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ١٢١.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٠٦.
(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٣٥٨.

ثالثاً: حسن التعليل:

إن حسن التعليل فن من فنون علم البديع، وهو: " أن يدّعي لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي"[١]، أو " هو أن يُذكر الأديب صراحةً، أو ضِمناً، علّة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أخرى أدبية طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقة النظر، فيزداد بها المعنى المراد الذي يرمي إليه جمالاً وشرفاً"[٢]، وتعتقد الدكتورة (عشتار داوود محمد) أن حسن التعليل " محضن جيد لنمو المفارقة، إذا كان عكسياً، وذلك بأن تعلل النتيجة بسبب مفاجئ، وهو ما يدعى (بالحشد الانقلابي)"[٣]، ويتمثل " في تقديم مبررات من شأنها أن توصل إلى نتيجة مبهمة"[٤].

لابدّ من أن يصاب المتلقي بالضحكة والدهشة من قول الحيدري في قصيدة (ضحكة قصيرة)[٥]:

وسنسمل عينَ الشّمس لكي نحيا
في رؤيا
في دنيا تمتد وتُستلهمْ
سنصلي يا عصر الزّيف
لزيف العصر

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي في هذا المقطع هو تشخيص الشمس بإعطائها العينين، ومن ثم يقرر الشاعر بـ (سمل) عينيها، أي " فقئها بمسمارٍ أو حديدةٍ مُمْحاةٍ"[٦]، وإذا بحثنا عن سبب هذا الفعل (سنسمل) المشحون بطابع الانتقام فسنجده في نتيجة مبهمة ومضحكة في قوله: (لكي نحيا في رؤيا/في دنيا تمتد وتستلهم)، إن لضوء الشمس وظيفة رئيسة وهي تبديد الظلام، فأنّى وجد الضوء انعدم الظلام أو كاد، فكيف ارتأى الحيدري أن يستخدم معول الهدم فيما هو متعارف عليه عند الناس جميعاً، وبهذه النتيجة الغريبة والمبهمة لابدّ من أن تحدث عند المتلقي خلخلة في بنية توقعاته، إذ ومن الغريب أن يتوقع مجيء التبرير أو التعليل حاملاً دلالة مخالفة للمرجعية التي ترسخت في ذهن القارئ ووعيه؟ وهي حضور الرؤية في غياب الشمس، والمتلقي إذ يصطدم وعيه بهذه المفارقة التي أسهم في إحداثها التعليل بعكس ما هو متوقع له، لكن بقليل من التأني في النص والغوص إلى ما وراء الدلالات

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٦١.
(٢) جواهر البلاغة: ٣٣٢.
(٣) الأسلوبية الشعرية - قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل: ٢٢٠.
(٤) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد: ٩٩.
(٥) الأعمال الكاملة: ٤٣٣.
(٦) المعجم الوسيط، مادة (سَمَلَ): ٤٥٠.

السطحية لتضييق الهوة بين أفق توقعه وأفق النص لربّما يصل إلى نتيجة شبه مقنعة وهي أن حضور الزيف وهيمنته على عصر الجور والظلم يجعل الشاعر يبحث عن البدائل، وأولها إزالة الشمس التي لم تعد إليهم بفائدة تذكر، لأن الأغلبية يفتقرون إلى أدنى أسباب العيش، ولأن الليل كما يقال قلعة الثوار.

وفي مثال آخر للتعليل العكسي نجده في قصيدة (وغداً نعودُ)، قوله[1]:

وغداً نعودْ
لكي نعيدْ
ومن جديدْ
وبذلك السَّأم العنيدْ
نفس الحديث عن العهودْ
وعن الوعودْ
وعن السِّنين الضَّائعات من السِّنينْ
وتظلُّ كان
بالأمس كان
واليوم كان
وتظلّ تمتلئ السِّنينْ
ونظل نوغل في الزَّمانْ

قد يتوقع المتلقي أول وهلة من قول الشاعر (وغداً نعود) بأن العودة في الظرف القريب قد تبدأ معها الصفحة الناصعة للحياة، لذلك يستمر في قراءة النص، ولكن لا يمضي طويلاً إذ يصطدم بقوله في السطر الثاني (لكي نعيد/ومن جديد/وبذلك السّأم العنيد/نفس الحديث عن العهود/وعن الوعود/...) بأن العودة في الغد المنتظر لا يتجاوز التكرار الممل، وبذلك يكسر أفق توقعه وعبرها تحدث المفارقة من خلال المفاجأة المدهشة التي أنتجها التعليل العكسي في تجاوزه النمط السائد عند المتلقي " إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعُها على نفس المُتقَبِّل أعمق"[2]، إن السؤال الملح الذي يواجه قارئ هذا النص بخصوص الدوافع التي حدت بالشاعر أن يوظف هذا التعليل العكسي، لعل قصد الشاعر يكمن في أنه ليس هناك شيء جديد ينتظره في مسرح الحياة مستقبلاً، وبتحويل دلالة العنوان (وغداً نعود) من الإيجابية إلى دلالة

(١) الأعمال الكاملة: ٢١٨، وينظر: م. ن، قصيدة: الوليمة: ٦٠٩.
(٢) الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدّي: ٦٨.

سلبية في المتن تخلق مفارقة أخرى بين العنوان والمتن، " فهي شكل آخر من أشكال توظيف العنوان لتحقيق مقاصد دلالية وشعرية مختلفة تخدم فاعلية المفارقة"[١].

رابعاً: تجاهل العارف:

تجاهل العارف، هو" أن يسأل المتكلم عن أمر يعرِفُه حقيقةً متظاهراً بالجهل؛ لغاية في نفسه"[٢]، أو" لغرض من الأغراض الّتي يقتضيها المقام، كالتعجب أو التوبيخ أو المبالغة في المدح أو الذم"[٣]، وسمّاه السكاكيُّ: " سوق المعلوم مساق المجهول لنكتةٍ"[٤]، وهو مقابل المصطلح الغربي (المفارقة السقراطية)، إذ " كان سقراط يتقنع بصورة الرجل الجاهل الذي لا يفتأ يسأل الآخرين عن أشياء يدّعي الجهل بها"[٥].

يتجلى الحيدري التظاهر بالجهل في قصيدته (الهويات العشر)، قائلاً[٦]:

وبجيبي عشر هويات تشهد لي
فلماذا لا أخرج هذي الليله؟

...
لكني
أدركت بأن هوياتي ما كانت إلاّ شاهد زور
وبأني سأنام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر

...
في زمنٍ... في بلدٍ لا يملك أي هويهْ
سيكون مداناً من يملك أي هويه

تكفي الهوية الواحدة الشهادة لحاملها وتسمح لها بالخروج أنّى ومتى أراد ذلك، ولكن نجد الشاعر على الرغم من حمله عشر هويات يسأل (فلماذا لا أخرج هذي الليلة؟)، فإذا هو يعرف مسبقاً أن له حق الخروج فما المانع ولماذا يسأل؟ فلربما بقصد " الوصول إلى النقطة التي تجعل الطرف الذي يحاوره يفقد الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه"[٧]، وهذا الأسلوب الذي خلق مفارقة تسمى في البلاغة العربية

---

(١) المفارقة في الشعر العراقي الحديث - شعر كاظم الحجاج أنموذجاً، د. بشرى موسى صالح، شبكة الدهشة، الإنترنيت.
(٢) المفَصَّل في علوم البلاغة العربية- المعاني- البيان- البديع، د.عيسى علي عاكوب: ٦٠٨.
(٣) البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس: ٢٩٢.
(٤) مفتاح العلوم: ٩٢.
(٥) المفارقة والأدب: ١٩.
(٦) الأعمال الكاملة: ٦٢١.
(٧) المفارقة والأدب: ١٩.

بتجاهل العارف بعدما يجعل المتلقي شريكاً معه في الاعتقاد بممارسة حقه في الخروج، ولكن المتلقي يصاب بالدهشة والتعجب مع تتابع الأحداث عندما يتهم الذي خرج في هذه الليلة على الرغم من حمله عشر هويات بتهم ملفقة أودعته السجن، الشاعر إذاً محق في إثارة هذا السؤال، لأن المتجول الذي يحمل معه الهوية في بلدٍ لا يملك الهوية- أي بلدٍ تابع لمستعمرٍ وحكومته عميلة ليس لها هوية وطنية- يصبح مداناً.

وفي قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) يقول [1]:

"العدل أساس الملك"

- ماذا... ؟!

"العدل أساس الملك"

- صه... لا تحكِ

- كذب... كذب... كذب... كذب

الملك أساس العدل

في تلك القصيدة يدور حوار سقراطي بين الشاعر ومحاوريه، ويرمي من وراءه تعرية الخصم وتجريده من مبدأ العدالة في إدارة الأمور، وكشف ضعفه في هذا الجانب، فهو يعرف قبل غيره بأن العدل هو أساس الملك، ولكنه يتظاهر في سؤاله البدهي والتهكمي (- ماذا...؟!) بأنه يتجاهل هذا الأمر ولم يسمع به من قبل بهدف إقناع المقابل أن تطبيق هذه المقولة على أرض الواقع شبه مستحيل، فلذا نجده في السطر الأخير يقلب المقولة إلى عكسها تماماً، وجاء هذا التلاعب بالنص لإثارة التهكم والسخرية وتوجيه الإدانة.

ومثال آخر لتجاهل العارف نجده في قصيدة (لِمَ لَمْ يعتذروا)، إذ يقول الحيدري[2]:

زينتُ الدّارا

أعددت سنادين الورد ورتّبت الأزهارا

الحمر على مقربة من أزهار بيض

الزرق بجانب حمر

وقلت سأنتظر

كلُّ الأشياء تعد لميعاد.. فلماذا لا أنتظر..؟!

يقوم الشاعر بترتيب الدار وتهيئته للاحتفال بعيد ميلاده الثالث والستين بعدما يدعو الأصحاب والأقران، ومنطقياً تأتي بعد ذلك مرحلة انتظار قدوم أصدقاء دربه،

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤٨١.

(٢) الأعمال الكاملة: ٨٠٣.

ولكن المتلقي يفاجأ بتوجيه سؤاله المدهش والمثير للإعجاب (فلماذا لا أنتظر..؟!)، فجواب هذا السؤال معروف لدى الشاعر ولكنه يسوقه في مساق التظاهر بعدم معرفته، ولكن بعد مضي الوقت في قلق الانتظار لم يحضر أحد ولم يعتذروا عن سبب عزوفهم عن الحضور، ربما لأنهم شيوعيون، وفي سنة ١٩٦٣م انتهى عهدهم فاعتقلوا أو قتلوا، فلم يتمكنوا في الحالين من الاعتذار.

فبذلك أسهم تجاهل العارف في الأمثلة السابقة الذي هو نوع من أنواع المحسنات المعنوية في علم البديع في خلق المفارقة.

نستنتج مما سبق أن الصورة الشعرية في قصائد بلند الحيدري تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة رؤية الداخل، أي إن الصورة هذه لابدّ من أن تكشف الأشياء وتمنحها وجوداً، وتسعى للتعبير عن علائق جديدة، لإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والعادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب.

الفصل الثالث

مفارقة التقانات النقدية والرؤيوية

المبحث الأول: مفارقة التقانات النقدية:

أولاً: مفارقة التقانات الدرامية.

١- الحوار الخارجي (الديالوج).

٢- الحوار الداخلي (المونولوج).

٣- الجوقة (الكورس).

٤- الحدث.

ثانياً: مفارقة التقانات السردية:

١- المفارقة الزمنية (الاسترجاع، الاستباق).

٢- المفارقة المكانية (الانفتاح/الانغلاق، والاتصال/ الانفصال).

المبحث الثاني: المفارقة الرؤيوية:

١- المفارقة الرومانسية.

٢- المفارقة الاجتماعية.