المبحث الأول

مفارقة التقانات النقدية

أولاً: مفارقة التقانات الدرامية:

تتصل المفارقة الدرامية أساساً بالمسرح، والمعرفة المتبادلة بين الراوي والجمهور تضع الممثلين في موقف المفارقة، إذ هو وضع يعرف فيه المشاهدون أشياء لا تعرفها بعض الشخصيات الفعلية في التمثيلية، وتطلق تسمية (المفارقة الدرامية) عندما نرى " شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وخاصة عندما تكون هذه الأمور بالصورة التي تراها بها الشخصية مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي"(١)، فالموقف الذي تجهل الشخصية الدرامية فيه مصيرها في الوقت الذي يعلم فيه الجمهور حقيقة الأمر تكمن المفارقة.

وأورد (ميويك) أمثلة كثيرة لهذا النوع، ومن بينها أمثلة في الكتاب المقدس " فهذا أيوب يجهل أنه موضوع رهان بين الله والشيطان وأن.....، وهذا يوسف يحتفي بإخوته احتفاء الملوك وقد هبطوا مصر وهم لا يعلمون أن ذلك الرجل العظيم هو الأخ الذي باعوه رقيقاً"(٢).

إن ارتباط المفارقة الدرامية بالمسرح لا يعني عدم وجودها في الأجناس الأدبية الأخرى، بل الأصح انتقلت منه إلى الأجناس الأدبية (الرواية- القصة- الشعر)، ونجد القصيدة عند (بروكس) "هي نفسها دراما لا يمكن اختزالها إلى مقولة المعنى أو التجربة الإنسانية المألوفة. بل إن القصيدة تتركب وتتألف من بنية درامية تقوم أساساً على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة لا محالة"(٣)، فهي ممكنة الحدوث في أي نص سردي، فقد " اتجهت القصيدة العربية الحديثة نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي أم الفكري أم الشعوري، أم في بنائها الفني"(٤).

ويبين (D.H. Green) أن فهمنا للمفارقة الدرامية يستدعي الذهن إلى استحضار عوامل(٥):

١- يقتضي توفر توتر في العمل القصصي، ويمكن خلق هذا التوتر عن طريق وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها، أو في مقابل قوة

---

(١) المفارقة والأدب: ٣٠.
(٢) المفارقة وصفاتها: ١٠٢.
(٣) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي: ٣١٥.
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٢٠١.
(٥) المفارقة والأدب: ٣٠.

أخرى، مهما كانت هذه القوة أو الشخصية، إنساناً أو إلهاً أو أية قوة مثالية أخرى.

٢- في هذا الوضع المحكوم عليه بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى (الضعيفة الغافلة) جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها.

٣- يكون الآخرون، وهم المشاهدون، أو الذين لا يشاركون في صنع الأحداث أو توجيهها، على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة، ومن ثم فإن المشاهدين الآخرين يكونون على علم بما يسبب إخفاق الشخصية الغافلة، التي كانت تجهل حقيقة ما يجري حولها، فيكون المشاهدون أو الجمهور" على علم - مقدماً- بما ستكون عليه النتيجة من المقدمة أو من الخلاصة في منهاج العرض أو من العنوان أو من عروض سابقة أو من صيغ سابقة في الأدب أو القصص أو التاريخ"[١]، وعدم وجود الشروط الثلاثة مجتمعة لا يلغي عن المفارقة صفة الدرامية؛ لأن الطابع المأساوي والأجواء التي يسودها الصراع ستبقى مع شرط واحد أو أكثر[٢].

إن المفارقة الدرامية " تقوم في العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس، أو بين الإنسان وبيئته أو بين الإنسان ونفسه.. ولا بد في المفارقة من طرفين، ولا بد من أن يكون بين الطرفين قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف - وكذلك لا بد أيضاً من أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر"[٣].

أفاد الشاعر بلند الحيدري من التقانات الدرامية ووظفها في بناء قصيدته لإحداث المفارقة الدرامية، مثل: (الحوار الخارجي/والحوار الداخلي/وتشكيل الجوقة/والحدث)، تتقدم القصيدة بذلك من خلال دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات، أو مقاطع يضيف الواحد منها للآخر، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب في بنية ذات وحدة عضوية متماسكة، " فالضرورة الدرامية للموقف واللغة المجازية التي تعمل بطريقة غير مباشرة، وهي سمة الشعر الناضج ووسيلة القصيدة في تحقيق وحدتها البنيوية العضوية، ثم (لا ذاتية) أو لا شخصية الشاعر"[٤].

---

(١) المفارقة وصفاتها: ٨١.

(٢) ينظر: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة: ٩١.

(٣) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي: ٢١.

(٤) دليل الناقد الأدبي: ٣١٦.

١- الحوار الخارجي (الديالوج):

يمثل الحوار: "صوتين لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين عبر حديثهما أبعاد الموقف"[١]، أو هو " تكنيك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، إذ يفترض الحوار وجود أكثر من صوت"[٢]، ويشكل الحوار جزءاً مهماً في بناء القصيدة العربية الحديثة، " فهو يخلق التوتر، ويعمق الحركة، ويغوص في الحقائق النفسية... ويدفع العمل الدرامي إلى الذروة"[٣]، وهو وسيلة فاعلة لعرض الاتجاهات النفسية للشخص، وأداة فنية للتعبير عن المواقف، ويبعدها عن الغنائية ويقربها من الفن الدرامي، مما يجعلها أكثر حيوية؛ لأنها تقوم بتوصيل الأفكار والمشاعر بشكل موضوعي بعيداً عن (الأنا) في التعبير.

يتميز كثير من قصائد بلند الحيدري بوجود تشكيل حواري، وهو يصرح بذلك قائلاً: "إنني حمّلت قصائدي حواراً ظاهرياً أو ضمنياً، وصراعاً داخلياً وخارجياً وكنت أحاول أن أؤكد الحدث النفسي أكثر من الحدث الخارجي بحيث تكاد الدرامية تكون السمة الغالبة لتجربتي"[٤]، ومن ملاحظة ذلك نراه يؤدي فكرة الصراع بين البطل والآخرين في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، وتتجلى فيها بوضوح معطيات الفن الدرامي " فيبتعد الشاعر عن الغنائية ليرسم لنا حواراً درامياً من خلال التضاد والتصارع، وكان الحيدري من أوائل الشعراء الذين لجأوا إلى هذه النزعة من بين الشعراء العرب المعاصرين"[٥]، ويقول فيها[٦]:

يا كلكم
يا غيبة الحاضرين
....
أنا.. هنا.. أموت من سنينْ
أزحف من سنين
خيطاً من الدّماء بين الجرح والسّكينْ

وكلمات هذا الصوت الرافض للمأساة توحي لنا بأنه في سجن أو قاعة محكمة يشكو من سوء حاله، ويحلم بأن تحوّل عالمه من عالم القيد إلى عالم الحرية، فهي تفصيلات دالة على حالة الضياع والتمزق لصوت (البطل/الشاعر)، ويكثفها بطريقة

---

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٩٤.
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٢٢٢.
(٣) بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى: ٢٨١-٢٨٢.
(٤) بلند الحيدري- الشاعر والناقد التشكيلي، مجلة الدستور، ع٤٦٢، ١٩٨٠م: ٤٩.
(٥) شعراء الجيل الغاضب، عطاء محمد أبو جبين: ٦٩.
(٦) الأعمال الكاملة: ٤٧٣.

تتجه صوب الذروة، إن مجرد الشكوى تعد مثل البحث من جانب الشاعر لإيجاد طريقة خلاص والخروج من المحنة، ولا يمكن إغفال دور التوتر في المفارقة الدرامية الذي يحرك المفارقة بكل أجزائها كي يؤدي إلى الانقلاب المفاجئ، كما نجده في الصوت الآخر" من خلال تضاده الكلي مع الصوت الأول، وكل ما ذُكر من صفات للصوت الأول تجده مقلوباً في مرآة الصوت الثاني، فهو صوت اللامبالاة والضعف والخنوع والراحة والاستسلام"[١]، فيردّ إجابة عن لسان مجموعة أخرى:[٢]

- نم أيها المجنونْ... نريد أن ننامْ
- نم أيها اللّعين... نريد أن ننامْ
نريد أن يعتقنا الظّلامْ

إن الكشف المفاجئ هنا عن حقيقة مهمة زاد من حدة التوتر الدرامي، إذ إن هؤلاء الذين يتهمون الصوت الأول بالجنون هم صورة أخرى له، إنهم سجناء مثله، غير أنهم لا يمتلكون قدرته على الفعل، وربما يتحولون إلى شهود عليه، فهناك انقطاع تفاهمي حاد بين المتحاورين، وهذا الانقطاع ناتج عن وجود تفاوت ثقافي بينهما، لكل منهم موقفه ولغته التي لا يفهمها الآخر، أو يصرّ على عدم فهمها، الأمر الذي يجعل التناقض والتضاد واضحاً بين آراء الشخصيات، مما يثير التعاطف مع ضحية يمثلها صوت النص الذي ينطلق بضمير المتكلم، وهو أدعى إلى التعاطف، وبذلك تحدث المفارقة الدرامية عن طريق موقفين متناقضين، تلك التي أظهرها الحوار الدائر بين الصوت الأول والثاني.

ونجده كذلك في قصيدته (حوار في المنعطف) يبني القصيدة على صوتين متحاورين، الصوت الأول صوت الشاعر، والصوت الثاني، صوت الحارس، يقول فيها[٣]:

ألمْ تنمْ... يا الحارسُ الحزينْ
متى تنامْ
يا أيها السّاهرُ في مصباحنا من ألف عامْ
...
عليك أن تنام...

---

(١) النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إسماعيل محمود محمد: ٩٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٧٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ٥٨١-٥٨٢.

يضعنا الشاعر أمام صيغ إنشائية في افتتاح قصيدته، تندرج جميعها تحت أسلوب الطلب وهي: الاستفهام (ألَم تنم) (متى تنام)، والنداء (يا الحارس الحزين) (يا أيها الساهر).

يتجلى التوتر في خطاب الموجّه إلى الحارس الذي لم ينم من ألف عام، لأن الحوار لم يبدأ طبيعياً وإنما ذو بعد مأساوي حين يفجر سؤال الشاعر مشاعر الحزن والقلق بداخل الحارس المتعب، الذي يمثل الصوت الساهر في ضمير المناضلين قد أتعبته الهزائم والانكسارات في العالم بسبب انشغال الحكام بالترف، لذلك يطلب من الحارس أن ينام، وآن الوقت لكي ينام، ولكن الصوت المناهض للحرية يخاف أن ينام، لنرَ ماذا يجيب الحارس[1]:

- للمرة العشرين.. أريد أن أنامْ
أسقط في النّوم ولا أنامْ
للمرة الخمسينْ
سقطت في النوم ولا أنامْ.

يستخدم الشاعر في هذا المقطع لفظة (النوم) ومشتقاتها أكثر من ست مرات ليقول لنا بطريقة غير مباشرة أنه بأمس الحاجة إلى النوم، إلاّ أنه على الرغم من ذلك يرفض النوم؛ لأن النوم الموت بعينه، فاستطاع الشاعر بذلك تصعيد الصراع في توتر درامي نحو الذروة.

٢- الحوار الداخلي (المنولوج):

الحوار الداخلي نمط من أنماط التواصل كالحوار الخارجي مع وجود فارق، إنه لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة يوجه إلى الداخل ليبلور موقف الذات تجاه أشياء، ويرى (دو جارين) إن الحوار الداخلي هو: " وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق... أو هو التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور"[2]، إذ هو حوار ذاتي منبعث من أعماق الشاعر، لا يعتمد على ردّ الآخرين، بقدر ما يشكل تضاداً بين موقفين عبر رؤية داخلية، يبرز من خلالها الصراع بين الصوت الداخلي وبين الصوت الخارجي للذات.

تتجلى المفارقة الدرامية في قصيدة (وحشة) للحيدري، عن طريق الحوار الموجه إلى النفس، التي تنجم عن حالات نفسية متوترة نتيجة الصراع بين قوتين متضادتين، فيوجه الشاعر صوته إلى ذاته مباشرة ويحاور نفسه بشكل حدسي و "

---

(١) م. ن. والصفحة نفسها.
(٢) نظرية الأدب: ٢٣٥.

يلج باب المنولوج الداخلي، وكأنه لا يريد أن يقول شيئاً، في الوقت الذي يقول كل شيء"[١]، إذ يقول الشاعر[٢]:

- من أنتَ..؟
- أنا أنت
- لقد أخطأت.. وأخطأت..
وأخطأت.
- لا أنت أنا
- وأنا لا أعرف من نحْ...
هل نحن اثنان
أم جيلٌ... أم جيلان
...
صوتان يموتان على ثلج مخفي في السّماعهْ.

يوظف الشاعر الحوار الداخلي للبوح بما في داخله من اغتراب منبثق من انقطاع التواصل والانفصام داخل الذات، ولتصوير ما يختلج في ذاته من شعور بالضياع والغربة، أفاد الحيدري هنا من الحوار الداخلي فاستحضر ذاته الأخرى المنشطرة عنه ليشرع بعملية حوارية معها، إذ يشرع الشاعر وفي غالبية نصوصه بتوظيفه للشخصية (الواقعية/الذات)، وفي أمثولتها المنشطرة والمتجادلة داخلياً، والباحثة في سعيها الدائم إلى معرفة ماهيتها عبر الجدل الدائم بينها وبين ذاتها، وتحدث المفارقة الدرامية عندما يخفق كل من ذات الشاعر والذات المنشطرة عنه في بحثيهما عن التواصل الاجتماعي، فالسبل تفترق بهما وينتهي النص نهاية مأساوية، موت الاثنين معاً.

وفي قصيدة (قرف)، يعتمد الحيدري على توظيف الحوار الداخلي أيضاً، إذ يقول فيها[٣]:

وعدت إليّ
وبين يديّ
رجفت
.... وأحسستُ أن لديّ
حديثاً طويلاً يُمل
وقلت بهمس:

---

(١) شجر الغابة الحجري- كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي: ٣٣١.
(٢) الأعمال الكاملة: ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٢.

- وعن أي شيّ..؟
أتقسو عليّ..!
...
دعيني... دعيني
اذهبي
ففي مغربي
أريد من الأرض شيئاً إلي
أريد من الأرض شيئاً
كموتي شيئاً إلي

يهيمن الحوار الداخلي على مساحة واسعة من هذه القصيدة، ولذلك استطاع الشاعر أن يكلّف شخصية بالحديث عن نفسها، فلا يخاطب الشاعر هنا شخصاً آخر، بل يوجه الخطاب إلى نفسه، " قد يتخذ المنولوج طابع التجريد، كأن الخطاب إلى النفس موجه إلى شخص ثان إذ يتوزع الحوار الداخلي بين الخطاب الموجه إليها وبين الهمس مع النفس الذي يستند إلى محور من التداعي"[١]، وبهذه الصياغة يتولد منطق الدراما في القصيدة وينشأ الحس الدرامي في الصورة الشعرية، لتنقل إلينا الرغبة الدفينة الرابضة في أعماق الشاعر في الاتحاد والحلول في الذات المنشطرة عنه في مرحلة من مراحل حياته السابقة البريئة، وتحدث المفارقة عندما يتولد من التشكيل الدرامي الإحساس الفاجع بقرب الموت، وبإدراكه أن نهار عمره قد مضى، ولا ينتظر من مغربه شيئاً إلاّ الموت.

٣- الجوقة أو الكورس:

من الجدير بالتنويه به أن الحيدري أفاد من تقانة (الجوقة) أو (الكورس) وهم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة، وقد استعار الشاعر المعاصر هذه الوظيفة لتكون مثل صوت خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجرى[٢]، والكورس في وجهة نظر الحيدري "لا يؤدي دوراً في نمو الحدث، إلاّ أنه يفسر هذا الحدث ويعلق عليه"[٣]، ويرى الباحث (إسماعيل محمود محمد) في مهمة هذه الجوقات العكس تماماً، " إنها جزء من البناء الدرامي العام للقصيدة، ويجب أن تُعامل معاملة الشخصية التي تشارك في صناعة الفعل الدرامي، وكأنها جزء عضوي في كيان القصيدة... فهذه الجوقات أشبه بهيئة المحلفين تدلي

---

(١) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ: ٢٨٢.
(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٢٢٤.
(٣) الأعمال الكاملة، مقدمة ديوان - حوار عبر الأبعاد الثلاثة: ٤٧٠.

بشـهاداتها، وتختلـف فـي مواقفهـا الفلسـفية والفكريـة، وتتباعـد رؤاهـا تباعـداً مطلقـاً، وتختلف في لغتها أيضاً"[١]، كما في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إذ يستخدم الحيدري ثلاث جوقات للتعبير عن ثلاثة أبعاد، قائلاً[٢]:

جوقة نسائية:

إلهنا....

يا من صيرت قيامة ذاتي، كلمات عزائي في
زمن الضّيق

ونداء محبة.. يوم الغضبه

ما أظلم إنسانك في الفرد، إذْ سواك على شكله

ليقايض مجدك، ذاك الخالد، بالوجه الفاني
للإنسان

كانوا ضدك، ساعة إن ظنوا أنهم نُعموا
بمحبتك.

جوقة رجالية: [٣]

ماذا يبقى من أرضك إن ثار الأبناء على الآباء

ماذا يبقى من أمسك إن صار الحاضر نفياً
للأمس.

إن صار الطّهر شبيهاً بالرِّجس

وبماذا تطعم نارك يوم الدّينونه

ولماذا يحلم من يحلم بالجنّه

يا ربّ

إن كنت ستعفو فلماذا أوجدت الذّنبْ.

جوقة مشتركة: [٤]

اللّهُمَّ غفرانَك

لسنا في هذا الصّوت سواكَ

ولا في ذاك الصّوت

سواكَ ،

لسنا إلاّ حقك في هذا الصّوت

---

(١) النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة): ١٤٦.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٩٤.
(٣) م. ن: ٤٩٨-٤٩٩.
(٤) الأعمال الكاملة: ٤٧٨.

وفي ذاك
نجتمع في الرّغبة،
ونموت في الرّجاء
فإن سمعنا.. فالسّامع أنت، وإن رأينا فإنك
أنتَ الرائي.

لعل أهم عناصر الصراع في قصيدة بلند الدرامية هذه تتضح عبر تعليق كورسين متضادي الموقف باستمرار تجاه حدث ولادة طفل غير معروف الاسم ومعلقة على قتله كذلك، الأول هو كورس النساء الذي يرمز إلى الحياة الجديدة والفكر المعاصر، " فإنهن يسهمن في خلق أجواء مأساوية لتقبل فكرة الموت بأنها قدر محتوم لا مفرّ منه، ولكن هذا الموت لا يأتي عند (بلند) بفعل المصادفة بل يأتي بتدبير فاعل؛ فالضحية (البطل) يموت من أجل قضية آمن بها طوال حياته لذا صار هذا الموت من وجهة نظره، ومن وجهة نظر مناصريه (كورس النسوة) شهادةً ثم قداسةً ثم خلوداً، في حين صار من وجهة نظر خصومه (كورس الرجال) عقوبة يستحقها بسبب ذنب مزعوم"[١]، والثاني هو كورس الرجال الذي يحاصر البطل بما فيه من تقاليد بائدة، ثم تأتي الجوقة المشتركة وتتخذ موقف الحياد ومبرئة نفسها من هذه الجريمة، فهذه الأصوات المتعددة تخلق لدى المتلقي حساً متوتراً وتجعله مشاهداً للقصيدة أكثر منه قارئاً، كأنما المشاهد تجري أمامه على خشبة المسرح، إن اختلاف الرؤى للجوقتين النسائية والرجالية من خلال تعليقهما على مشهدي الميلاد والموت خلق مفارقة درامية؛ " لأن القصيدة الدرامية هي في الأصل قصيدة مواقف متضادة متصارعة، فإن هذا التضاد سوف يترك بعض أثره في لغة الأشخاص، أو في الأداء اللغوي لكل من الجانبين، ويلاحظ ذلك في لغة كورس الرجال المتضادة مع لغة كورس النساء، إذ في الأولى محرضة ومدمرة وتواقة إلى القتل، وفي الثانية ذات لهجة هادئة حزينة، لأن كورس النساء لا يملك إلاّ أن يبتهل إلى الله ويشتكي من ظلم الإنسان لأخيه[٢]، وتنتهي القصيدة بمفاجأة تروى على لسان جوقة مشتركة، قائلةً[٣]:

- ربنا... ربنا... ربنا
شاهدنا شيئاً لم نفهمه... ورأينا حقاً لم
ندركه.

---

(١) الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة- حوار عبر الأبعاد الثلاثة أنموذجاً، د. عبد الحسن علي مهلهل، مجلة جامعة ذي قار، مج٢، ع٤، ٢٠٠٧م: ٦.
(٢) ينظر: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن أطيمش: ٢١١-٢١٣.
(٣) الأعمال الكاملة: ٥٢٢-٥٢٣.

وجه امرأة محفوراً في جبل قرب المفرقْ
ورأينا في عينيها نبعي ماء
...
صوت امرأة قال:
ابني لم يشنق... ابني ما مات.

ما حدث في نهاية القصيدة من مفاجأة لا يمكن تصديقه أو حتى تخيّله إلاّ في المعجزات أو الخيال الفانتازي، فقد أبصروا وجه امرأة عجوز في سفح جبلٍ تحولت عينيها إلى نبعي ماء، ثم سمعوا صوت الأم ينادي (ابني لم يشنق، ابني ما مات)، وبهذا تنتصر قيم الإنسان المعاصر المتطلع إلى القضاء على القيم البالية، " فالإنسان أنبل ما في الكون، سرعان ما يجد مَن يشعل له النار، ومَن يغرز المسمار في كفيه، ومَن يجمع له الحجارة. ذلك هو الإنسان الذي تحوّل في عين الشاعر إلى شيء مقدس- إلى نبي- إلى قديس لن يموت في النهاية على الرغم من هذا الحفل المعد في كل لحظة، بل إنه سيكون مسيحاً جديداً سوف يصعد إلى السماء"[1]، فالقصيدة أشبه بعرض مسرحي تسجيلي تتعانق فيه المشاهد المتعددة عن طريق الجوقة التي تعلق على الأحداث على وفق وجهة نظرها، وتخدم فكرة التضاد الدرامي الذي هو أساس بناء القصيدة عبر تضادها في مواقفها الفكرية، فبذلك تحدث المفارقة الدرامية.

٤- الحدث:

من الصعب التفريق بين مفارقة تصنعها أحداث ومفارقة تصنعها شخصيات، كما يرى " (هنري جيمس) في مقاله (فن التخييل): هل الشخصية سوى تحديد الحادثة، وهل الحادثة إلاّ توضيح الشخصية؟"[2].

إن المفارقة التي يصنعها الحدث تعتمد غالباً على التناقض والتنافر بين البساطة والجهل في التصرف للشخصية والنتيجة التي يخلقها الحدث، وتصبح الشخصية بذلك ضحية المفارقة.

يسهم وجود عنصر الحدث الذي هو موضوع الدراما في خلق مفارقة درامية، ففي نظر أرسطو أن " المفارقة هي وحدها وبمجرد وجودها- بذاتها وحسب، تفجر الأحداث أو بمعنى آخر تحتم حدوث شيء... المفارقة الدرامية التي تؤدي بالحتمية

---

(١) وقفة نقدية مع الشاعر بلند الحيدري وقصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، شمس الدين موسى، مجلة الأقلام، ع٦، ١٩٧٨م: ١١٤.
(٢) نظرية الأدب: ٢٢٦.

والضرورة إلى الصراع الدرامي الذي ينتهي بالحتمية والضرورة إلى الانقلاب أو ما يسميه أرسطو بـ(perepetia) الثورة"[١].

والمفارقة التي تصنعها (الأحداث) متداخلة مع المفارقة الدرامية، " التي تكون فاعلة في مجال الزمن، تتسم ببناء درامي واضح، ومثلَها المعروف إغراق ضحية بمخاوف معينة أو آمال أو توقعّات بحيث يتصرف على أساسها ويتخذ خطوات ليتجنب شرّاً متوقعاً أو يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي به إلى سقوطه المحتوم"[٢].

وصل (ميويك) بفطنته إلى هذا التداخل، وحاول أن يفرق بين النوعين عبر مثال " يتلخص في المدرس الذي قام بترسيب طالب في امتحان ما، في الوقت الذي كان فيه هذا الطالب قد ظل يصرح، بيقين تام، أنه أدى امتحاناً ممتازاً، وأنه سينجح فيه بدون شك، فالحالة هنا تمثل حالة مفارقة، وبالنسبة للآخرين، فإنه لا يوجد شيء من المفارقة إلا بعد أن تظهر نتيجة هذا الطالب، وعلى هذا الأساس يتم التفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة الحدث أو الأحداث، فمفارقة الحدث تكتمل بظهور خيبة أمل الضحية، وهو هنا الطالب، في حين المفارقة الدرامية موجودة قبل ظهور النتيجة، فالمدرس على علم بها، والضحية (الطالب) يتصرف بما يتناقض وحقيقة الوضع الذي ظل يجهله حتى ظهور النتيجة"[٣].

فمفارقة الحدث إذاً تنطوي على " مفارقة كسر توقع هي أظهر وأجلى أثراً في الشخصية منها في المتلقي، ذلك أن ضحية مفارقة الحدث – وهي شخصية أو أكثر من شخصيات النص- تكون مساهمة في صنعها قولاً وسلوكاً، فهي تخلق من الحدث"[٤].

ونجد مثل هذا التصرف للشخصية في قصيدة (الهويات العشر)، إذ يتوزع النص على موقفين شعوريين الأول: حالة الانتشاء والفرحة المؤقتة، والثاني: حالة الانحباس، انحباس هذه الحرية بمراقبة رجال الشرطة وتتبعها له، إذ يسهم عنصر الحدث في إبراز هذين الموقفين المتناقضين المفارقتين، في الموقف الأول يقول الشاعر[٥]:

ولأني أحمل عشر هويات في جيبي
غنيتُ

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: ٢١ ـ ٢٣.
(٢) المفارقة وصفاتها: ٧٩.
(٣) المفارقة والأدب: ٣١.
(٤) المفارقة في مقامات العصر العباسي، (أطروحة دكتوراه سابقة): ٧٧.
(٥) الأعمال الكاملة: ٦٢٥.

صقرتُ
صرختُ
ضحكتُ.. ضحكتُ... ضحكتُ
ما أكبر ظلك إنساناً يحمل عشر هويات في عتمة
ليل

يظهر الشاعر في هذا الموقف سعيداً منتشياً مُصدّقِراً مغنياً، يصرّح بأنه يمتلك ظلّه ويمتلك الشارع بكل أبعاده، وإذا تابعنا الموقف الثاني نجد المفارقة واضحة بين تصرّف الشخصية في الموقف الأول والنتيجة المفاجئة التي تطفو على السطح في الموقف الثاني، قائلاً[١]:

في اليوم الثاني
كان ببابي شرطيان
...
- أنت مدان يا هذا،
...
لا ظل لغير الشّرطة في بلدي.

إن التغير السلبي الذي ترصده هذه المقطوعة هو انقلاب في الأحداث، إذ تنقلب الحالة المنتشية بالحرية التي كان عليها الشاعر إلى حالة من الانكسار والكبت في اليوم الثاني بعدما يُتهم من الشرطيين (أنت مدان يا هذا)، الإدخال المفاجئ لعنصر جديد على وضع قائم يقلبه على الفور، إذ تسحب منه الحرية المؤقتة، ويصل الشاعر إلى حقيقة لا مناص منها وهي (لا ظل لغير الشرطة في بلدي)، فبذلك تحدث المفارقة بين موقفين بوساطة الحدث المفاجئ المؤدي إلى تحول موقف الشخصية، تلك الشخصية التي تصبح ضحية المفارقة عن طريق براءتها وسذاجتها وجهلها بعواقب تصرفاتها، فإن ذروة المفارقة في الحدث الدرامي تتجسد حين يؤدي الفعل الذي يفعله البطل إلى عكس ما نواه، إذ إن ما يقوم به من فعل من أجل أن يحقق هدفاً يبتغيه أو يتجنب مصيراً يكرهه، يكون الفعل هو ذاته الذي يؤدي إلى الإخفاق في سعيه، فهذا التحول في الموقف إلى ضده إنما " يدل على لحظة التنوير؛ أي اللحظة التي تتحرك فيها الشخصية من الجهل بالشيء إلى معرفته، أي تكتشف حقيقة مجهولة أو مغلوطة"[٢].

وفي قصيدة (بعد ساعات)، نقرأ[٣]:

---

(١) م. ن : ٦٢٥-٦٢٧.
(٢) المفارقة في النص الروائي - نجيب محفوظ نموذجاً: ١٩٧.
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٥١-٣٥٢.

وأذاعوا
بعد ساعات سينهدُّ شراع
سيجفُّ النور في عين وتنشلُّ ذراع
وأشاعوا
جائعاً كان
...
مجرماً كان وفي نظرته
يلتقي درب
وفجر
ورعاع

يذقل الشاعر خبراً أُشيع عن طريق أفراد السلطة مفاده: سيتم القبض على شخص مجهول الهوية، لذلك يلجأ إلى استخدام صيغة الغائب لكي يظل ذهن المتلقي أكثر انشغالاً بمرجعية هذا الضمير ولكي يستمر في قراءة النص، ويبدأ بوصف الشخص الذي سيدخل في عتمة السجن بعد انتهاء المدة أنه سوف يجفُّ النور في عينيه ويلقي التعذيب ويجوع، ويستخدم الشاعر لغةً تسود فيها نبرة التعاطف والشفقة، ويترقب بفارغٍ من الصبر تُرى مَن هو الذي سيزج في عتمة السجن وما جريمته؟ قائلاً[1]:

بعد ساعات ستنشل ذراعي
ويدٌ من خلف باب السجن تومئ
بالوداع
ويدٌ صفراء كالبهتان تسعى لانتزاعي

فنجد بعد مرور تلك الساعات يصبح الشاعر حاضراً في غيابات السجن، منهوك القوى بين يدين، يدٌ تومئ بالوداع ويدٌ تسعى لانتزاعه من بينهم لترمي به في غيابة السجن، إذ يبدو أن لعامل الزمن أثراً واضحاً في تغيّر المواقف وتبادل الأدوار، وتحدث مفارقة الحدث بهذا التحول الذي حدثت للشخصية من حال الحرية في الخارج إلى حال القيد داخل السجن، ومن حال الصفاء إلى حال الجفاء " الذي يثير فينا عاطفتي الشفقة والخوف ويربطنا بالمصير المأساوي الذي ينتهي إليه البطل، فيتغير حظه من حالة السعادة إلى حال التعاسة"[2].

وفي قصيدة (قراءة جديدة لصور قديمة)، يقدم الحيدري الشخصية عبر التركيز على أعماقها الداخلية، وكشف تناقضاتها الذاتية، على أساس أن العالم الداخلي إنما

---

(١) م. ن: ٣٥٢.
(٢) المفارقة في النص الروائي- نجيب محفوظ نموذجاً: ١٩٨.

هو الصورة الحقيقية التي تمثلها الشخصية في مقابل أفعالها الخارجية التي كثيراً ما تتعارض معها، إذ يقول فيها[١]:

قف.. قف.. لا تعبرْ
احذرْ
ماذا في صحف اليومْ
إعلان باللّون الأحمرْ
خذ قرصاً.. قرصاً للنومْ
لن أقرأ.. لن أحذرْ
سأنام بلا قرص للنّومْ

يريد الشاعر في هذا المقطع من القصيدة جلب انتباه المتلقي وتحذيره إلى وجود خطر، وذلك عبر استخدامه المفرط لأفعال الطلب بنوعيه (الأمر: قف، خُذ، احذر) و(النهي: لا تعبر)، ثم ينتقل إلى الشيء الذي يستحق التركيز والتنبيه و هو الإعلان باللون الأحمر، ويلحظ التوتر الذي يحرك المفارقة منذ بداية القصيدة، و هو أهم مراحل المفارقة؛ لأنه يؤدي إلى الانقلاب المفاجئ بعده، ويوحي بخطورة الأوضاع الواقعة في زمن الحاضر، إذ تعمل السلطة على جعل الشعب في سبات عميق من خلال ترويجه لأقراص النوم، لا شك أن أغلبية الصحف المجازة رسمياً في الأماكن التي تفتقر إلى حرية الكلمة " تمارس إعلاما مخادعاً، فهي ليست إلاّ أداة مأجورة، تعمل على هوى السلطة فيها إنها أشبه بدعاية حكومية، توهم المتلقي بعبارات التبجيل والتعظيم"[٢]، إلاّ أن الشاعر يأبى أن يستجيب لهذا الإعلان ذي اللون الأحمر (سأنام بلا قرص للنوم)، ولكن هل بإمكانه البقاء على هذا الموقف؟ فلنصغ إلى الجواب في نهاية القصيدة:[٣].

- ناولني قرصاً.. لأنام.. سأنام..
وينام الشارع
شيء رائع... رائع... رائع
أقراص للنّوم.

مع ارتفاع الخط البياني للسلطة ووصول الشاعر إلى مرحلة اليأس نجد انقلاباً مفاجئاً في موقفه، إذ تسير القصيدة في حركة متصاعدة ضمن صراع بين الإرادتين إلى أن انتصرت في النهاية إرادة الشر/السلطة على إرادة الخير/الشعب، إذ تغلب على النص سمة التحوّل، ولذلك نجده يتخذ قراراً حاسماً وهو الاستسلام للنوم

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٥٥.
(٢) القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد: ١٨٢.
(٣) الأعمال الكاملة: ٦٥٩.

بأقراص السلطة، وهذا التغيير والانقلاب المفاجئ في موقف الشخصية إلى ضده، من الإباء في الموقف الأول إلى الإذعان في الموقف الثاني يدخل النص في مذطق مفارقة الأحداث والانتقال من زمن إلى آخر نقيض وأكثر سلبية، " تتحقق مفارقة الأحداث عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه وبين ما يحدث، وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعاً غير متوقع للأحداث يغلب ويخيِّب توقعاتنا أو خططنا"(١).

ولعلني القول إن المفارقات التي تصنعها الأحداث مرتبطة أغلبها بالتغيرات الزمنية الطارئة على وقائع الإنسان، وترتكز هذه المفارقات على ثنائية (الماضي/الحاضر)، بين ما كان وما آلت إليه الأمور، بين الإيجابي المرتبط بالماضي، والسلبي المرتبط بما هو ماثل.

ثانياً: مفارقة التقانات السردية:

السرد هو " تقديم حكاية معينة، في فعل محدد، يمارسه فاعل معين في زمن مخصوص"(٢)، قد يحيل اصطلاح (السرد) على الفن القصصي، ولكن بإمكاننا القول مع الباحثين في هذا المجال بوجود القصة في الشعر العربي عامة.

يرى الأستاذ الدكتور المرحوم عمر محمد الطالب أن القصيدة التي تنطوي على قصة شعرية هي " سرد شعري يتخذ أسلوباً حكائياً معتمداً على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث ضمن إطار في البناء الشعري محدد بالزمان الخارجي أو النفسي وتحديد المكان، معبّر عن فكرة تلعب فيه الشخصية دوراً أساسياً محركة للحدث مطورة إياه إلى الأمام معتمدةً على تسلسل الحدث منذ بدايته حتى نهايته"(٣).

ويقول الدكتور محمد مفتاح في هذا المجال: " إن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه"(٤)، ويذهب الدكتور سعيد يقطين في متابعته عن السرد والتأريخ، " لا يمكننا التأريخ من السرد دون الحديث عن الشعر، نظراً للتلازم الوثيق بينهما"(٥).

إن وجود هذه الإشارات تجعل الباحث مطمئناً للقول: إن تحقيق السرد في الشعر العربي أمر لا يمكن نفيه أو الشك فيه.

---

(١) المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، نجاة علي: ٥٨.
(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٩٨.
(٣) القصة في شعر امرئ القيس، مجلة التربية والعلم، كلية التربية ـ جامعة الموصل، ع١، ١٩٧٩م: ٦١.
(٤) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): ١٣٠.
(٥) السرد العربي ـ مفاهيم وتجليات: ١١٠.

تتجلى المفارقات السردية عن طريق التوظيف الخاص للعناصر التي من شأنها أن تحدث " التفاوت بين الترتيب في القصة والحكي"[١]، ويمكن أن تعد المفارقة السردية التي تصنعها تقانتا الزمان والمكان من أنواع مفارقة الموقف، لأنها تجعل المبدع يتخذ موقفاً في نظرته إلى الزمان والمكان، ويجد المتلقي نفسه في رحلة مفتوحة في الزمان والمكان المطلقين مع شخصياتها وأحداثها.

١- المفارقة الزمنية:

إن الزمن على نحو عام يسير في مجرى خطي، أي إنه لا يمكن أن يعود إلى نقطة قد غادرها، فقد أصبحت ماضية ولا يمكن أن يستشرف على المستقبل؛ لأنه لم يتشكل بعد، ولكن النصوص الأدبية تلجأ إلى الابتعاد عن المنطق الخطي للزمن بالعودة إلى الماضي أو القفز إلى الأمام.

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، إذ " كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً، وبترتيب وقوعها نفسه... غير أن ظهور أكثر من شخصية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها.. ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في الزمن اللاحق"[٢].

وفي المفارقة تعتمد العلاقة الضدية بين الزمن الخارجي وإسقاطات الزمن الداخلي، فتعمد إلى إقامة توتر حاد بين رؤية الشاعر رؤية طبيعية وأخرى داخلية يشكلها التناقض الزمني النفسي " فإن الزمن المفارق يبرز في إطار الشروخات النصية التي تؤدي إلى تداخل الأزمنة وقطع التسلسل الزمني ليصبح الزمن في نص الشاعر زمناً نابعاً من وعيه الذاتي"[٣].

إن النص الشعري- كما الروائي " يتضمن حدثاً، ومحور الحدث هو الذي يحتضن نظام سيره في بنية النص نوعين رئيسين من الزمن، الصاعد والنازل"[٤]: أو (الاسترجاع والاستباق)، فالزمن في الشكل الأول يتجه إلى الوراء، في حين الشكل الثاني يقفز إلى الأمام، " وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- الزمن- السرد- التبئير، سعيد يقطين: ٧٦- ٧٧.
(٢) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم: ٥٠.
(٣) إضاءة النص، اعتدال عثمان: ٣٣.
(٤) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن: ٢٢٦.

استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلت إليها القصة"[١].

أ - الاسترجاع:

وهو تقانة سردية مهمة عمادها الاستذكار، يعني سرد حدث سابق بترك الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي سواء أكان بعيداً أم قريباً، فبذلك يحمل سرداً مفارقاً للسرد الأول، وتكون هذه العودة إلى أشياء أو أحداث قد وقعت وتلاشى زمنها إلا أنها تبقى مؤثرة في الذاتي والنفسي للشخصية، فالاسترجاع إذاً هو: " حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد"[٢]، فهو يمثل " نوعاً من الاتساع النصي، يؤدي بالضرورة إلى توليد دلالات متعارضة"[٣].

يستند الحيدري غالباً في افتتاح هذا النوع من المفارقة الزمنية إلى عبارات جاهزة من قبيل (تذكرت- أذكر- يذكرني)، كما في قصيدة (اعترافات من عام١٩٦١)، قوله [٤]:

ما أتعس أن أقضي كلّ حياتي في عتمة مكتبْ
نفس الوجه المرمي على الطاولة السّوداءْ
نفس الزّمن المترهل
...
وتذكرت الحي.. ومدرسة الحي.. وأستاذ الدّين
لا سين في الدّين ولا جيم... أفهمتم يا طلاّب.؟..
أسمعتم يا طلاّب؟

يصور الشاعر في السطرين الأول والثاني رتابة حياته أو حياة الإنسان المعاصر في الزمن الحاضر ذلك في تكراره (نفس الوجه/نفس الزمن)، إذ تتشكل بنية الصورة الشعرية الدالة على إحساس الشاعر بالضجر والقلق من الحاضر الرتيب الذي لا يتغيّر، وهو حاضر يتسم بالسوداوية والمرارة، وما يؤكده ذلك تكراره عناصر (عتمة مكتب/الطاولة السوداء)، فالسواد والمرارة تعكس سواد رؤية الشاعر للزمن الحاضر، ففي الوقت الذي يتمظهر زمن السرد متراتباً ومتلاحقاً في الحاضر يقوم الشاعر بالتوقف عن السرد في استدعائه لأحداث الماضي من استحضار الحي الذي كان يقطنه، ومدرسة الحي، وأستاذ الدين، (وتذكرت الحي،

---

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ١١٩.
(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: ٦٢.
(٣) المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً)، (أطروحة دكتوراه سابقة): ١١٦.
(٤) الأعمال الكاملة: ٥٨٣، ٥٨٧.

ومدرسة الحي، وأستاذ الدين، لا سين في الدين ولا جيم)، إذ تتجلى فاعلية الذاكرة في استرجاع هذه الذكريات، وبذلك يقطع من وتيرة الزمن السردي في الحاضر ليحلق إلى الزمن الماضي، ولا تخلو عملية الاسترجاع هنا من التعليق الساخر على شخصية أستاذ الدين الذي كان من المفترض أن يكون داعماً لروح الحرية في نفوس طلابه، معلماً إياهم عدم الخضوع والذل، إلاّ أنه تحمّله مهمة منافية لمهامه بوصفه أستاذاً للدين في عدم قبوله المناقشة من سؤال وجواب فيه، وجاء توظيف الأيديولوجية الدينية بفرض طاعة الفقراء لأسيادهم من حيث إن الأسياد ظلّ الله على الأرض وطاعتهم من طاعة الله، ويجعل الشاعر حاضره على صلة وثيقة بالماضي في كونهما زمنين ساكنين وخاليين من الأمل، إذ إن يأس الماضي يمتد إلى الحاضر، فبذلك حدثت المفارقة الزمنية عبر " توصيل الملفوظ السردي والحدث بطرائق غير تتابعية أو منطقية جامدة"(١)، والعودة إلى الماضي، وتجسيد تفاصيله عبر تقانة الاسترجاع سوف يعمل على إغناء النص، كما يعبر عن موقف الشاعر من هذين البعدين الزمنيين.

يعود الشاعر إلى الماضي في القصيدة نفسها، قائلاً(٢):

- كيف أصبت به ومتى؟
آه لو تعلم.. أن الثّورة في القرن العشرينْ
لا تهدي الثّوار سوى السّكري
والقرحة
والقهوة مُرّه
...
والثّورة
صارت هذين الألفين الكوفيين
وهذا الرأس المرمى على الطاولة منذ سنين.

يقدم الشاعر في هذا المشهد الاسترجاعي أحداثاً ماضية ويلحظ فيه حضور الزمن الماضي، ولكنه لم يتخذ من استرجاع الأحداث ومنها الثورة في القرن العشرين وسيلة للاحتماء من الحاضر، وإنما يصور بشاعة الماضي، وامتداده غير منقطع النظير إلى الحاضر، ومما يؤكد ذلك استخدام (آه لو تعلم) فدلالتها النفسية تؤكد الضياع والاضطهاد، إذ إن الثورة ما تركت للثوار غير السّكري والقرحة ومرارة القهوة، ونجد الفكر الديني الحقيقي في السطر ما قبل الأخير لم يمت لعجزه

---

(١) مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر: ٦٦.

(٢) الأعمال الكاملة: ٥٨٨-٥٨٩.

عن مواكبة العصر (والثورة صارت هذين الألفين الكوفيين)، وإنما قد تعرض للقمع بوصفه مظهراً للثورة، فقد جاءت الرسالة الإسلامية للإنسانية كافة لتنشر العدل والمساواة بين الناس، كقوله عزّ وجلّ: ﴿ وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى ٱلَّذِينَ ٱسْتُضْعِفُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴾[1]، وبذلك يتخذ الشاعر موقفاً سلبياً تجاه الزمن المتمثل في القرن العشرين (حاضره وماضيه) بعدّه مثالاً للاستبداد والقمع الفكري والجسدي، وهذا التذبذب في الحركة الزمنية بين الحاضر والماضي يحدث المفارقة الزمنية.

وفي قصيدة (رسالة الرجل الصغير) يستخدم الحيدري تقانة الاسترجاع أيضاً، قائلاً[2]:

وأمس يا أماهْ
مررتُ قرب دارنا
ولم أخفْ
وما ارتجف
صغيرك الصّغير يا أمّاهْ
لأنني عرفت أنّ الموت قرب دارنا
حياهْ

حينما يخفق الحيدري في تحقيق المطامح في حاضره لا يجد ملاذاً يلجأ إليه سوى استحضار الماضي علّه يجد فيه سلوانه، فهذا الاسترجاع يؤدي دوراً في تقديم الصراع حول الماضي والموقف منه، فيرجع الفدائي الصغير في هذه القصيدة عن طريق تقانة الاسترجاع إلى بيته القديم الذي شهد على ولادة الابن واستشهاد الوالد في صورة متناقضة (الحياة/الموت)، وعودته هذه زادته جرأةً وشجاعة (ولم أخف وما ارتجف صغيرك الصغير يا أماه)، وأدرك أن الموت قرب داره حياة، وبذلك تحدث مفارقة زمنية بكسره الخيط الزمني، أي حين يتوقف حاضر الزمن السردي ويرجع إلى الوراء يحصل انعكاس في اتجاه خط الزمن الطبيعي، وكأن الزمن قد ارتطم بجدار النقطة التي توقف عندها ليرتدّ صداها إلى الذاكرة فتبدأ باستعادة أحداث الماضي المخزونة في الذاكرة (الحياة/الموت)، ووصل الفدائي الصغير في نهاية القصيدة إلى حقيقة مفادها أن الموت قرب داره دفاعاً عن الأرض والعرض لا يخيف كالحياة في الذل والهوان.

---

(١) القصص: ٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ٤٠٣.

ب - الاستباق:

يمثل الاستباق نمطاً مِن أنماط السرد يتعمده الراوي في عرضه للأحداث فيقدم بعضها، كاسراً بذلك وتيرة السرد، أو بالأحرى هو " عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث"[١]، أما إيراد هذا الحدث فيكون " بالإشارة الموجزة، التي تستدعي المستقبل في اللحظة الآنية، كدلالة على التنبؤ بما سيحدث من وقائع وأحداث و هذا بدوره يشد انتباه القارئ، ويجعله في حالة ترقب مستمر لما سيحدث"[٢]، فالجمع بين زمني الحاضر والآتي في آن واحد يحدث مفارقة زمنية.

يلحظ الاستشراف في قصيدة (مرَّ الرَّبيع)، إذ يقول فيها الحيدري[٣]:

مرَّ الرَّبيعْ
وهبيه مرّ... غداً يعودْ
بمسوح قديسٍ جديدِ
ليقول:
ويك أنا الشّتاء

نجد من العنوان (مر الربيع) حاضناً لدلالة تحول يقترحها الفعل (مرَّ) ليوجه مسارات النص توجيهاً سلبياً من خلال إضافته إلى الدال (الربيع)، ويبدو- أول وهلة - أن الشاعر لا يبالي بمروره؛ لأنه ينتظر من الدورة الزمنية عودة جديدة له (غداً يعود بمسوح قديس جديد)، ولكنه يكسر أفق توقع المتلقي بقوله (ليقول:/ويك أنا الشتاء)، فبدلاً من أن يعود الربيع بالورود والشموع والظلال نجد العائد هو الشتاء الذي يهدد بالويل، وبذلك تحدث المفارقة الزمنية عن طريق اختلاط الأزمنة، إذ لا تعود الأمور خاضعة لمنطق زمني سليم، وأن انقلاب الزمان مؤشر لانقلاب معطيات الحياة، فالمنتظر بدلاً من أن يأتيه الربيع تفاجأ بزمن آخر وهو الشتاء ليعطي دلالة الجمود والسكون.

للحيدري حس مبكر بالفواجع والأفول، وكأنه هو يبدأ خطراته في هذا المجال ليعيد لنا حساً مأساوياً غائراً في الذات الفردية والجماعية، إذ أصبح هذا الحس المأساوي إحدى الثيمات التي رافقت شعره، ولكن هذا الحس المتسم بالتشاؤم لا يلغي دور المستقبل قطعياً، الذي يرجى منه التغيّر نحو الأفضل، وإرادة الإنسان تجاوز

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة ـ تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر: ٧٦
(٢) المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً) (أطروحة دكتوراه سابقة): ١١٧.
(٣) الأعمال الكاملة: ١٩٩.

سلبيات الحاضر، إنه " لا يسلم اليأس كل أوراقه فهو أولاً صاحب قضية، ليس أمامه إلاّ الانتظار حتى الرمق الأخير"[١].

ومثل هذا الاستتباق نلحظه في قصيدة (لكي لا ننسى)، قوله[٢]:

لكن غدي الآتي
وحساب الأمواتِ
ودماء القتلى ستطارد وجه الشّيطانْ
من هذي المرآة لتلك المرآة
من ألف زمانٍ ولألف زمانْ
وسيلتف الحبل على عنق الجلادْ.

يعتمد الشاعر في بناء هذا المقطع على بنية مستقبلية تنبؤية باستدراكه أنه سيحدث في المستقبل القريب تقلبٌ في الوضع السياسي السيئ، إذ يحضر الجلاد في المحكمة وحساب الأموات ودماء القتلى معه، فصورة الموت هنا موتاً منتقم في قوله (سيلتف الحبل على عنق الجلاد)، يأتي الاستشراف " على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض"[٣]، إنها صورة موت مولّد موت يتفاعل بميلاد جديد واستعادة العافية، وبذلك أحدث الاستباق مفارقة زمنية باتخاذ الشاعر موقفاً شعورياً انتقامياً مناقضاً للموقف الأول، وكذا المفارقة بين الحياة والموت في إطار مرحلتين، مرحلة سالبة سابقة ومرحلة موجبة لاحقة.

٢- المفارقة المكانية:

المكان هو الكيان الذي لا يمكن أن يحدث شيء دونه، فكل حادثة تقع لابد من أن يكون لها زمان ومكان معينان، فلم يكن المكان وعاءً تصبّ فيه الأحداث وتتحرك في داخله الشخصيات، وإنما أصبح عنصراً أساسياً من عناصر السرد، و"شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"[٤]، ولإبراز دور المفارقة المكانية في شعر بلند الحيدري علينا التأمل في دلالة الفضاء الروائي، ولاسيما الأنواع المكانية التي تتمثل " عادة في شكل ثنائية ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[٥]، ومن

---

(١) الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد، د. محمد راضي جعفر: ٣٠.
(٢) الأعمال الكاملة: ٧٧٢-٧٧٣.
(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.
(٤) م. ن: ٣٢.
(٥) م. ن: ٣٣.

هذا الاتصال تنبثق علاقة متبادلة بين الإنسان والمكان ويؤثر كل طرف في الآخر، "وقد يحصل انسجام بين الإنسان والمكان، وقد لا يحصل هذا... لسبب ما، مما يشكل مفارقة تحصل نتيجة تضاد دلالي في بنية الحدث"(١).

ويكون مدار بحثنا هنا عن الأنواع المكانية الآتية:

أ - الانفتاح/الانغلاق:

لا يعتمد في قياس الأماكن انفتاحها وانغلاقها على الحدود الأرضية، وإنما يعتمد على رؤية الإنسان إلى الفضاء المكاني " الثنائية التي يتبادل فيها الداخل والخارج الأماكن أحياناً كثيرة، فتارة يصبح المفتوح مكان الألفة والسعادة، وتارة تجنح الذات إلى أماكن مغلقة في تلفف حول نفسها لتجد السعادة هناك، وفق لعبة الكرّ والفرّ في صراع الحياة، إذ إن الذات تحقق هويتها مرة في تمددها وانتشارها ومرة في تكثيف نفسها"(٢).

يخلق الحيدري في قصيدته (الحدود المسروقة) مفارقة مكانية، قائلاً(٣):

وطني
لِمَ لا تهرب من سجنك
كي تولد حراً في سجني
في عتمة سجني
في عتمة عيني...؟

ففي جدلية المكان (المفتوح/المغلق أو الخارج/الداخل) يختار الشاعر المكان المغلق على المفتوح بعدما وجد الأخير (الوطن) تحول من مكان الأُلفة إلى مكان العداء، ولا يتحقق الانسجام دائماً في الفضاء الواسع، إذ يتحول الوطن بفضائه الواسع إلى سجن، والسجن بوصفه " عالماً مفارقاً لعالم الحرية"(٤)، لذلك يطلب منه الهروب من سجنه أي في أسره بيد الحكام الجلادين، ولكنه يفاجئنا بقوله (كي تولد حراً في سجني)، فالسجن هنا يتحول إلى فضاء رحب، وبفضل حضور الحرية تسنح له فرصة الاتصال والاحتكاك، " فإنه ينزاح عن دلالته الأولى الواقعة في أصل

---

(١) المفارقة في قصص وليد إخلاصي، أرشد يوسف عباس، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية التربية - جامعة الموصل، ٢٠٠٦م: ١٢١.
(٢) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: ٣٥.
(٣) الأعمال الكاملة: ٦٩٧.
(٤) بنية الشكل الروائي: ٥٥.

نشأته، من حيث هو فضاء مغلق يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة، ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرف الثاني من المعادلة"[١].

ليس من الخفي عشق الحيدري لمدينته بغداد، فيضمّن شعره رقة المشاعر والأحاسيس، ومرارة الاغتراب وقسوة الفراق، ولوعة الحنين وحرقة الشوق، كما في قصيدة (مَن يدري يا بغداد) إذ يقول[٢]:

بغدادْ
إن متُّ وإن عشتُ
إن متِّ وإن عشتِ فما زلتِ
خارطة في جيبي الأيسر
تحمل عينيك العمياوين
طريقين لهذا الهارب منك
...
ماذا لك فيّ.. وماذا تركت أيامك ليّ...؟!،
أكثر من موتك في جرحي يا بغدادْ

نجد العلاقة بين ذات الشاعر والمكان الموصوف هنا (بغداد) أشبه ما تكون بعلاقة الروح بالجسد، ويصبح الشاعر في حالة نفسية لا فكاك منها تصل إلى درجة الاتحاد معها (إن متُّ وإن عشتّ... خارطة في جيبي الأيسر)، وفي الغربة يجعل الشاعر خارطة بغداد في قلبه، " إن فصل الإنسان عن مكانه- كيفما كان هذا الفصل- .... يولِّد تخلخلاً في التوازن النفسي وشعوراً بالغربة"[٣]، ولكن في الوقت الذي كان الشاعر متلهفاً ومتشوقاً إلى مدينته بغداد نجد صورة بغداد تظهر في السطرين الأخيرين قاتمة بشعة ملأى بالأحزان، بحيث يجعلنا أمام تناقض من نوع خاص في موقفه وأحاسيسه بتحوله من مكان الرغبة إلى مكان النفور نتيجة لما آلت إليه الأوضاع في بغداد من الفساد الاجتماعي والسياسي، وهذا التناقض في الرؤية والموقف تجاه مكان واحد (بغداد) قد تحدث مفارقة مكانية.

ب - الاتصال/الانفصال:

إن الأمكنة التي نعيشها تتوزع في الواقع إلى نوعين " أماكن للانقطاع بمعنى اللا تواصل مع الناس ومع الجغرافيا ومع الأشياء، وأماكن للاتصال، وتكون لذلك

---

(١) م. ن: ٦٤.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٣٧-٥٣٨.
(٣) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق: ٣٠٤.

الاتصال صور شتى، فقد يحصل الاتصال مع الناس، أو مع عناصر المكان وديكوره"[١].

إن إحساس الإنسان بالأمكنة لم يكن وليد اليوم وإنما بدأ منذ أن أحس بانفصال الذات والخارج (الحلم والواقع)، وانبثق منه جدل (الاتصال/الانفصال)، " فالعلاقة الحميمة ما بين الإنسان و (الغير) في محاولة الإنسان تحقيق وجوده تارة في انعزاله وتارة في اتصاله، وبخاصة ما بينه وبين مثيله الإنسان عبر قطبي (الحب والكراهية)"[٢].

قد تتحول الحياة في ظل الأماكن المتصفة بالدفء والأمان إلى البرودة والموت بسبب الانفصال، كما في قصيدة (شيخوخة) يقول الحيدري[٣]:

شتوية أخرى وهذا أنا
وحدي
لا حب
لا أحلام لا
ولا امرأةْ
عندي
وفي غد أموت من بردي
هنا
بجنب المدفأةْ

تتحول الأماكن وفق الظروف المؤثرة فيها، إذ " إن الشتاء يعني قسوة الخارج ودفء الداخل،.. و تعطي نار المدفأة توازناً شعورياً بالأمان ولا سيما أن مثل هذه الحال تدفع بالصور الشعرية إلى أن تصبح تعويضاً عن حرمان ما"[٤]، ولكنه يفاجئنا بقوله (وفي غد أموت من بردي هنا بجنب المدفأة)، إذا كانت المدفأة في القصيدة رمزاً للدفء المادي في ليل شتائي، فإن ثمة دفئاً لم يزل مفقداً للشاعر، و هو الدفء المعنوي (الفقد العاطفي) الذي بدونه سيموت على الرغم من كونه بجنب المدفأة..، فتكرار (لا حب، لا أحلام، ولا امرأة عندي) في السياق يؤكد حالة الفقد الذي يحياه الشاعر بلا امرأة ، " إذ ليس بوسع دفء الجسد (وجود المدفأة) أن يُغني عن دفء

---

(١) بلاغة المكان ـ قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كلحوش: ١٧٥.
(٢) الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب: ٩٧.
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٥١.
(٤) ضلع المربع الدائري- قراءة في شعر بلند الحيدري، ياسين نصير، مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٧٢، ١٩٩٦م:١٤٣.

الروح (غياب الحب والمرأة والأحلام)"[١]، فبذلك تحصل المفارقة، فالموت هنا ليس سببه البرد المتعارف عليه في فصل الشتاء، وإنما هو البرد العاطفي؛ لأنه في حالة انفصال تام عن الحبيبة وشبه انفصال عن الأقران والأصدقاء.

ونجد في قصيدة (غداً إذا ما انفجرت) يتحول (البيت) إلى مكان غريب، فيقول الشاعر[٢]:

يقالُ : إن بيتنا كئيبُ
وكلّ ما في بيتنا
وكلّ ما في بيتنا... غريبُ
حتى صدى أصواتنا... غريبُ
حتى النّجوم لملمت بريقها وهاجرت
بعيدة عن أرضنا

مما لا شكّ فيه أن البيت " هو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم... الحياة تبدأ بداية جيدة، تبدأ مسيجة، محمية دافئة في صدر البيت"[٣]، ولهذا يعد البيت أكثر الأماكن أُلفة وجمالاً لدى الإنسان، ولكن صورة البيت هنا صورة باهتة كئيبة غريبة، تحمل قدراً كبيراً من الالتباس بسبب انزياحها عن مرتبة البيت الاعتيادي، وتقرّبه بذلك إلى تخوم أماكن الإقامة الإجبارية كفضاء السجن مثلاً (وكل ما في بيتنا غريب حتى صدى أصواتنا غريب)، " إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان.. البيت يعبر عن أصحابه؛ فهو يفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يجب عليهم أن يعيشوا فيه"[٤]، وتشارك عناصر الكون أيضاً في هذا الخواء العام الذي يعم البيت، فتهاجر النجوم عن السماء، وبذلك يتحول البيت الذي هو أكثر الأماكن (اتصالاً) إلى مكان شبه منفصل ليحدث مفارقة مكانية.

لعلي أقول في ختام هذا المبحث، إن التقانات من النقدية (الدرامية والسردية) أسهمت في خلق المفارقة، فأفاد الحيدري من التقانات الدرامية، مثل: (الحوار الخارجي/والحوار الداخلي/وتشكيل الجوقة/والحدث)؛ لأن قسماً من قصائده يتميز بالنزعة الدرامية، إذ مال إلى خلق جدل داخلي في القصيدة عبر تعدد الأصوات، الأمر الذي يجعل التناقض والتضاد واضحاً بين آراء الشخصيات، وعبر الصراع بين الصوت الداخلي وبين الصوت الخارجي للذات، ويذهب الحيدري في مفارقة التقانات الأدبية إلى تسجيل العوالم السردية التي منحت النص الألق الشعري وزادت

---

(١) الاغتراب في الشعر العراقي - مرحلة الرواد: ٢٢.
(٢) الأعمال الكاملة: ٧٧٥.
(٣) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: ٤٥.
(٤) نظرية الأدب: ٢٣١.

من أفقه الإبداعي عبر حوارات ومونولوجات داخلية مارست دورها في الكشف عن رؤى المبدع ومواقفه وأبعاد أيديولوجية تبنّاه أو كانت له مواقف منها.

والمفارقة التي يصنعها الحدث تعتمد غالباً على التناقض والتنافر بين البساطة والجهل في التصرف للشخصية والنتيجة التي يخلقها الحدث، وتصبح الشخصية بذلك ضحية المفارقة.

فضلاً عن ذلك لقد افاد الحيدري من التقانات السردية لإحداث المفارقة، إذ وظّف تقانتي (الاسترجاع والاستباق) في كسر طوق الرتابة التي يفرضها أسلوب السارد أو الراوي الذي يعطّل دور الشخوص وعبرهما تحدث تداخل الأزمنة وقطع التسلسل الزمني ليصبح الزمن في نص الشاعر زمناً نابعاً من وعيه الذاتي، كما وظّف الأنواع المكانية (الانفتاح/الانغلاق، والاتصال/الانفصال) لإحداث المفارقة المكانية.