المفارقة
في شعر بلند الحيدري

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠١٦/١١/٥٠٧٩)

خوشناو، نوزاد أحمد
المفارقة في شعر بلند الحيدري/نوزاد أحمد خوشناو- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع ٢٠١٦
( ) ص.
ر. ا. : (٢٠١٦/١١/٥٠٧٩)
الواصفات: /الشعر العربي//النقد الأدبي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-352-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو باي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com
www.darghaidaa.com

المفارقة

في شعر بلند الحيدري

الدكتور

نوزاد حمد عمر خوشناو

الطبعة الأولى

٢٠١٧م- ١٤٣٨هـ

الإهداء

- إلى روح والديَّ الكريمين سائلاً الباري أنْ يسكنهما فسيح جنَّاته وأنْ حققت حلمهما بهذا الجهد المتواضع

- إلى كلّ أهلي الذّين تحمّلوا معي

المحتويات

المقدمة ١١
التمهيد ١٧
أولاً: المفارقة: المفهوم والآليات ١٧
١- المفارقة في الدرس النقدي العربي ١٧
٢- المفارقة في الدرس النقدي الغربي ٢٤
٣- آليات إنتاج المفارقة ٣٢
ثانياً: المفارقة نتاج الشخصية- نبذة عن السيرة الذاتية للشاعر والتكوين الثقافي والنتاج..... ٣٤
١- السيرة..... ٣٤
٢- التكوين الثقافي والنتاج..... ٣٨

الفصل الأول

المفارقة التركيبية

مدخل ٤٥
المبحث الأول: المفارقة النحوية: ٤٨
١- الجملة الاسمية..... ٤٨
٢- الجملة الفعلية ٥٥
٣- المجرور ٥٩
٤- النعت..... ٦٤
المبحث الثاني: المفارقة في الأساليب: ٧٠
١- أسلوب التعجب ٧٠
٢- أسلوب الاستفهام ٧٤
٣- أسلوب الأمر ٧٨
٤- أسلوب النهي ٨١
٥- أسلوب النفي ٨٣
٦- أسلوب التوكيد ٨٦
أ- التكرار ٨٦
ب- التقديم والتأخير ٩٠
ج- القصر..... ٩٣

الفصل الثاني

المفارقة البلاغية

مدخل ٩٩
المبحث الأول: المفارقة البيانية: ١٠٠
١- التشبيه ١٠٠
٢- الاستعارة ١١٠
٣- الكناية ١٢١
المبحث الثاني: المفارقة البديعية: ١٣٠
١- الجناس ١٣٠
٢- الطباق ١٣٥
٣- حسن التعليل ١٤٣
٤- تجاهل العارف ١٤٦

الفصل الثالث

مفارقة التقانات النقدية والرؤيوية

مدخل ١٥١
المبحث الأول: مفارقة التقانات النقدية: ١٥٢
أولاً: مفارقة التقانات الدرامية: ١٥٢
الحوار الخارجي (الديالوج) ١٥٤
الحوار الداخلي (المنولوج) ١٥٨
الجوقة (الكورس) ١٦٠
الحدث ١٦٤
ثانياً: مفارقة التقانات السردية: ١٧١
١- المفارقة الزمنية (الاسترجاع والاستباق) ١٧٢
٢- المفارقة المكانية (الانفتاح/الانغلاق، والاتصال/الانفصال) ١٧٩
المبحث الثاني: المفارقة الرؤيوية: ١٨٦
أولاً: المفارقة الرومانسية ١٨٦
ثانياً: المفارقة الاجتماعية ١٩٢
ثالثاً: مفارقة الحياة اليومية ١٩٨

الفصل الرابع

المفارقة التناصية

مدخل ٢٠٥
المبحث الأول: مفارقة التناص الأسطوري ٢٠٩
المبحث الثاني: مفارقة التناص الديني..... ٢٢٣
المبحث الثالث: مفارقة التناص التاريخي ٢٣٤
المبحث الرابع: مفارقة التناص الأدبي..... ٢٤٣
الخاتمة..... ٢٥١
ثبت المصادر والمراجع..... ٢٥٥

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

فلا مرية في أن المفارقة ظاهرة أسلوبية لها علاقة بإنتاج المعنى وتكثيره عبر التضاد والتناقض والانزياح، وهي أداة من أدوات الأسلوب الشعري تعمل على تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، سجّلت حضورها في ساحة الأدب العربي، ولاسيما في ميدان الشعر، وهي تقدم للكاتب البارع أو الشاعر الحاذق الأدوات التي تسعفه كي يدير ظهره لدائرة التقريرية المباشرة وينعتق من أسرها، ثم لتفضي به إلى دائرة إشراق الجمال الأدبي، وكذلك تضع بين يدي المبدع الوسيلة الناجعة في كشف الحجاب عن النقائض بشتّى صورها وأشكالها في هذا العالم الذي يعج بالمتناقضات التي يتشكل منها لبابه وجوهره، فضلاً عن ذلك أنها وسيلة مخاتلة تصلح في مخادعة الرقابة والعبث بها، والتنصل من تهمة قد تُوجَّهُ إلى الكاتب أو الشاعر.

ولمّا كانت المفارقة تحمل بين جنبيها مستويين من الأداء البياني، يتسم أحدهما بالوضوح والسطحية، والآخر بالعمق والانبهام، فقد وسّعها نقل المتلقي من مضمار الاستقبال المطمئن الهادئ إلى المستقبل الحذر المريب، واستطاعت أن تغدو أداة فعّالة ووسيلة ناجعة لاختراق جدار السطحية في النص.

وعلى الرغم من العناية الفائقة- في الآونة الأخيرة- بالمفارقة في الأدب العربي (الشعر- الرواية- القصة- المقامات) فإننا نعتقد أنها ما زالت أرضاً بكراً تفتقر إلى مزيد من الفلاحة والزراعة، فمن هنا تحاول هذه الدراسة البحث في المفارقة.

وقد اخترت الشعر من نتاج الشاعر بلند الحيدري واتخذناه حقلاً للتطبيق، وكان مسوغنا في هذا الاختيار هو أن (الحيدري) مع شهرته الواسعة وغزارة شعره وإسهاماته الجادة في حركة التجديد لم تحظَ أعماله العناية اللائقة، ولم تنل نصيباً وافياً من النقد والتداول، ولم تأخذ قسمة عادلة من الدراسة في وسائل الإعلام التي أشبعت أعمال رفاقه من الشعراء نقداً ودراسةً وتمحيصاً.

اشتملت الأطروحة على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وثبت بالمصادر وملخص باللغة الإنكليزية.

ففي التمهيد تناولت المفارقة المفهوم والآليات في ثلاثة محاور: المفارقة في الدرس النقدي العربي وفي الدرس النقدي الغربي وآليات إنتاج المفارقة، وتناولت فيه

أيضاً المفارقة بوصفها نتاج الشخصية، إذ ركّزت على دراسة سيرة الحيدري الذاتية والتكوين الثقافي لديه.

ووقفت في الفصل الأول على دراسة المفارقة التركيبية في مبحثين، الأول: دراسة المفارقة النحوية من خلال (الجملة الاسمية والجملة الفعلية والمجرور والنعت)، وفي المبحث الثاني: دراسة المفارقة في الأساليب (التعجب والاستفهام والأمر والنهي والنفي والتوكيد).

وعقدت في الفصل الثاني دراسة للمفارقة البلاغية في مبحثين، كان المبحث الأول مخصصاً لدراسة المفارقة البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية)، ودرست في المبحث الثاني: المفارقة البديعية (الجناس، والطباق، وحسن التعليل، وتجاهل العارف).

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان (مفارقة التقانات النقدية والرؤيوية) إذ اشتمل على مبحثين، درست في المبحث الأول مفارقة التقانات النقدية في محورين، بيّنت في المحور الأول المفارقة الدرامية عبر التقانات (الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، والجوقة ، والحدث)، وفي المحور الثاني درست المفارقة السردية عبر التقانات الزمنية (الاسترجاع والاستباق) والتقانات المكانية عبر الأنواع المكانية (الانفتاح/الانغلاق والاتصال/ الانفصال)، ودرست في المبحث الثاني المفارقة الرؤيوية، إذ مثّلناها في مفارقته الرومانسية التي أخذت من المفارقة العنصر المهم في رفد جمالية المد العاطفي داخل النص، والمفارقة الاجتماعية التي سلّطها على تناقضات المجتمع التي لا يمكن تقديمها من دون أساليب المفارقة، ومفارقة الحياة اليومية ولعلها تبوح بكثير من المتناقضات والتضادات اليومية.

أما الفصل الرابع، فيتطرق إلى مفارقة التناص، لذلك آثرت تقسيمه على أربعة مباحث هي: التناص الأسطوري والتناص الديني والتناص التأريخي ثم التناص الأدبي، وأخيراً أعقبت الفصول الأربعة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي أنتجتها الدراسة.

التمهيد

أولاً: المفارقة: المفهوم والآليات:

١- المفارقة في الدرس النقدي العربي.
٢- المفارقة في الدرس النقدي الغربي.
٣- آليات إنتاج المفارقة.

ثانياً: المفارقة نتاج الشخصية -نبذة عن السيرة الذاتية للشاعر والتكوين الثقافي والنتاج:

١- السيرة.
٢- التكوين الثقافي والنتاج.

التمهيد

أولاً: المفارقة: المفهوم والآليات:

١- المفارقة في الدرس النقدي العربي.

لا يجوز لنا أن نتعرّف على مصطلح شاع في الفكر العربي والغربي بمجالاته كلها إلا عند عتبات اللغة بوصفها أرومة المصطلح التي لا بد أن تكون موصولة بالجذر الأول (ف، ر، ق)" الفرقُ: تفريقٌ بين شيئين حتى يفترقا و يتفرّقا. وتفارق القومُ وافترقوا أي فارق بعضُهم بعضاً"[١]. و"فارقَ الشيء مُفارقةً وفِراقاً: بايَنَه،.. فارق فلان امرأته مفارقةً وفِراقاً: باينها"[٢]، " والفرق: موضع المفرِق من الرأس"[٣]، ولفظ " المفارقة أُصَيل صحيح يدل على تمييزٍ وتزييلٍ بين شيئين، من ذلك الفرقُ: فرْقُ الشَّعرِ. يقال: فَرَقْتُهُ فَرْقاً "[٤]. وقد ورد بمعنى الفرق بين شيئين فرقاً وفرقاناً: فصل وميّز أحدهما من الآخر، وبين الخصوم: حكم وفصل[٥]. أمّا المعجم الوجيز الذي يعدُّ من المعاجم الحديثة فقد جاء فيه" فارق مفارقةً وفِراقاً: باعده، فرّق بين القوم أحدث بينهم فرقةً "[٦]، وكذلك في المعجم الوسيط جاء فيه " والمفرق ومفارق. ويقال وقفته على مفارق الحديث أي وجوهه الواضحة"[٧]. فالمفارقة مصدر صريح من الفعل فارق، وكل فعل على وزن (فاعَلَ) فمصدره الفِعال والمفاعلةُ، وهي تدل في الأغلب على المشاركة بين جانبين أو فريقين في أمر[٨]. " والفُرْقَةُ الاسم من فارقتهُ مفارقةً وفِراقاً، والفاروق: اسم سُمِّيَ به الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)"[٩].

---

(١) كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: ١٤٧/٥.
(٢) لسان العرب، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (مادة فرق): ١٦٩/١١.
(٣) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: ٢٧٧٨/٣.
(٤) مقاييس اللغة، ابن فارس: ٤٩٣/٤.
(٥) ينظر: القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: ٩٩١.
(٦) المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية: ٤٦٩.
(٧) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد على النجار: ٦٨٦.
(٨) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن: ٣٩٦/٢.
(٩) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري: ٨٠٩.

ومن الجدير بالذكر أن مشتقات الجذر (فَرَقَ) المختلفة قد وردت سبعين مرة في القرآن الكريم، كلهُّا جاءت في معنى عكس الجمع[1]. ولم ترد الكلمة في كتاب الله العزيز، وإنما ورد المصدر القياسي الآخر (فِعال) (فِراق) مرتين ذلك في قوله تعالى: ﴿ قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴾[2]، وفي قوله تعالى: ﴿ كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ ﴿٢٦﴾ وَقِيلَ مَنْ ۜ رَاقٍ ﴿٢٧﴾ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ﴾[3].

أما الفعل الثلاثي المزيد بألف المشاركة وهو الذي اشتقت منه المفارقة، فقد ورد في الكتاب العزيز مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ ﴾[4].

وعبر ما ذكرته المعاجم العربية نخلص إلى أنَّ معنى المفارقة في اللغة هو الفرق والافتراق، والفصل والتباعد، والتباين، والتمييز بين شيئين أو أمرين أو موقفين متلازمين مما يبعث على الحزن والألم، لذا مما جعل البعض يرى في الدلالة اللغوية للمفارقة " أمراً نفسياً مرتباً على البعاد مثل البغض بين المتفارقين، والعناد بينهما"[5]. ولذلك فسّرَ (الفيروز آبادي- ١٣٢٩ هـ) الانفصال (المباعدة) والمعاندة بالمفارقة[6]. إشارة منه إلى البعد النفسي بين الطرفين، وعبّر عنها الإمام (الزمخشري ٥٣٨هـ) بقوله: " فرق لي الطريق فروقاً.. إذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما"[7]، فالمفارقة ترسم للمتلقي أكثر من طريق، وتطلب إليه أن يوظف وعيه وحدسه لسلوك الطرائق المؤدية إلى المعنى الحقيقي، أما الطرائق الأخرى فهي الكفيلة بأن توقع بسالكها ضحية من ضحايا المفارقة.

إن إدراك معنى المفارقة الذي يقع بين شيئين سيظل قاصراً، إذا لم يرافقه المعنى الاصطلاحي، فعليه لابد من استحضار المفهوم الاصطلاحي للمفارقة؛ لأنه يرتكز على أساس تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة

---

(١) ينظر: القرآن الكريم- تفسير وبيان مع أسباب النزول للسيوطي مع فهارس كاملة للمواضيع والألفاظ: د. محمد حسن الحمصي: ١٦٩، ١٧٠.
(٢) الكهف: ٧٨.
(٣) القيامة: ٢٦-٢٨.
(٤) الطلاق، من الآية: ٢.
(٥) المفارقة في اللسان العربية، سعيد أحمد جمعة.
http://www.afasee.com/vb/showthread.php?t=80642
(٦) ينظر: القاموس المحيط: ٩٩١.
(٧) أساس البلاغة: ٥٦٤.

النغمية أو التشكيلية وتصدر من ذهنٍ متوقدٍ وواعٍ شديد للذات بما حوله[١]، لقد قُدمت تعريفات عديدة من المفكرين العرب والغرب وبحسب امتداد المصطلح وتطوره عبر التنويعات المعرفية المختلفة اللغوية والفلسفية والبلاغية والنقدية إلا أن مصطلح المفارقة لم يسجل حضوراً مصطلحياً في الفكر العربي القديم، وإنما وردت ضمن أطر ومضامين ومسميات أخرى فهي (الأضداد) عند اللغويين تلك الألفاظ التي أطلقت على أضدادها إطلاقاً يحمل التهكم والسخرية[٢]، المقام على أساس إبراز التناقض بين الطرفين، أي قول الشيء والإيماء بالنقيض وإلا لا يمكن عدّه مفارقةً وهذا ما جعل هاتين الغايتين هما انطلاقة الجاحظ (٢٥٥هـ) في فنه الساخر الذي جمع بين متناقضات عدة كالجد والهزل، والمدح والذم، في رسالته (التربيع والتدوير)، وفي كتابه (البخلاء) عبر ما رصده لكثير من الظواهر الاجتماعية السلبية، فهو أنموذج متميز وصانع للمفارقات الساخرة من الطراز الأول، ولاسيّما عندما يجمع في الكلام الواحد بين الشيء وضده، وبين المعنى ونقيضه... إنها قوة غريبة تلك التي تخلق بين الشيء الواحد خيراً وشراً ونفعاً وضراً في آنٍ واحد[٣]، مع أنها لا تحقق توافقاً في العمق مولدة إيهاماً لدى المتلقي، فيكون إيراد المعنى الأصلي والمعنى المجازي أحدهما مع الآخر مصدر مفاجأة بعكس المتوقع[٤]، وقد وردت في الأطروحات الفلسفية عند فلاسفة العرب القدماء ولكن الفضل لا يؤوب لهم في اجتراحه لأذهم استقوا معارفهم من المدونات اليونانية التي يظهر فيها المصطلح بوضوح مصطلحاً فلسفياً وأدبياً[٥].

ووردت في تراثنا البلاغي في إطار فنون (البيان والبديع)، ومنها (التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والتعريض، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والعكس في الكلام، والقلب، والتورية، والتجنيس، والتوجيه، والتشكك...) وكلها تعتمد على إمكانات التلاعب اللغوي وعلى إدراك معايير التباعد، والاختلاف، والتغاير، والتعارض، والتناقض، والتضاد بين المعذيين المباشر (الظاهر) وغير المباشر (الخفي)، واحتمال الكلام لوجهين مختلفين ضمن علاقة التشابه والتجاور[٦]، وهنا تصبح بنية تلك الفنون كلها تعتمد على ثنائية الدلالة التي تنتج عن المخالفة بين

---

(١) ينظر: المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، مجلد٧، ع٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٢.
(٢) ينظر: الأضداد، محمد بن القاسم الأنباري: ٢٥٨.
(٣) ينظر: فن السخرية في كتابي الجاحظ (التربيع والتدوير)، و(البخلاء)، رابح العوبي: ٢٤، ٢٧، ٣٤، ٨٥.
(٤) ينظر: المصطلح البلاغي، تمّام حسّان، مجلة فصول، مج ٧، ع٣-٤، ١٩٨٧م: ٣١.
(٥) ينظر: المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً)، صالح محمد عبد الله، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية التربية/جامعة الموصل، ٢٠٠١م: ٩ وللمزيد ينظر: م. ن: ١٣-١٤.
(٦) ينظر: نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، مج٩، ع٢، ١٩٩١م: ٦٥-٦٦.

المستوى السطحي والمستوى العميق[١]، ما يمنح ورود أحدهما مع الآخر قدرة على أن تستفز عدداً لا نهائياً من التأملات المختلفة[٢]، أي محققة توليداً للمعاني اللانهائية عبر " صياغات تعبيرية غير متوقعة ومباغتة للدارج والمألوف"[٣]؛ لأنها تهدف إلى هدم الثوابت والاشتغال على اللامتوقع واختراق وتجاوز للعادي والجمع بين المتناقضات والمتضادات، وقد تجمع بين المتشابهات في فضاء قد لا يصلح لذلك مما يعمل على توليد المفارقة، فغير المتوقع هو من يشكل المفارقة المقاومة على أساس الدهشة والمفاجأة وإثارة خيال المتلقي[٤].

إنَّ أول ظهور للمصطلح في الدراسات العربية الحديثة يعود إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في كتابي (ترويض النفوس ومضحك العبوس للشيخ حسن الآلآتي/وشرح كتاب التلخيص للقزويني عام ١٩٠٤م لعبد الرحمن البرقوقي)، إذ نتلمس عبرهما منهجين:

الأول: منهج التباعد المعتمد على أساس إحداث نوع من التنافر اللفظي والدلالي.

الثاني: يقوم على أساس التماثل اللغوي والدلالي. وإذا اجتمع المنهجان في سياق واحد سيكون الثاني إشارة إلى الأول بعد أن تمَّ تقويضه من الأول[٥]، ثم بدأ المصطلح يأخذ مداه الواسع عند النقاد المحدثين في دراساتهم متأثرين بما جاء من الغرب عبر الترجمة، ومن أهم تعريفاتهم ما قالته سيزا قاسم: " لغة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً، وهي طريقة لخداع الرقابة؛ لأنها في كثير من الأحيان تراوغها بأن تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له"[٦]. ويراها الدكتور محمد العبد " إنها نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"[٧]. وهي " رفضٌ للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يعبر عنه"[٨]. وكلما اشتدَّ التضاد بين المعنيين برزت المفارقة،

---

(١) ينظر: بناء المفارقة- دراسة بلاغية تحليلية- شعر المتنبي أنموذجاً، د. رضا كامل: ١١.

(٢) ينظر: تقنية (المفارقة)..... ومسافات التوتر، عمر عبد العزيز محمود.
http:www.al-jazirah. com \cutture\2012\23022012\fadaat24.htm

(٣) مفردات فكرية ونقدية: باردواكس (مفارقة).
http:llefatihosman 2. Blogspot.com \2011\08\paradox. html ?m=1

(٤) ينظر: المتوقع واللامتوقع (دراسة في جمالية التلقي)، موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٥، ع٢، ١٩٩٧م: ٤٧.

(٥) ينظر: المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً)، (أطروحة دكتوراه سابقة): ١٢-١٣.

(٦) المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٢م: ١٤٤.

(٧) المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة: ١٥.

(٨) المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٣.

وأسبغ الوضوح والإيجاز والجمالية على النص الأدبي من جهة ما تؤديه من دلالات أو معانٍ عديدة من جهة أخرى، شرط أن يتحقق استفزاز لذهن المتلقي وتحفيزه لتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود للمبدع[١]. وعند الدكتور عبد العزيز الأهواني مثيرة للتعجب بين متناقضين إلا أن وجود أحدهما لا يبطل وجود الآخر[٢]. ويعرفها سعيد علوش بقوله: " تناقض ظاهري لا يلبث أن نتبين حقيقته"[٣]. التي تظهر عند " الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة"[٤]. هذا ما يتطلب من لغة المفارقة الإيحائية- كما قال ناصر شبانة: " استدعاء الخيال والإبحار فيه متعمداً في ذلك تحقيقاً لعدم الإفهام المباشر بوصفها لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن تقترب نحوها مانحاً إياها صفة الانحراف اللغوي ما وسم ببنيتها بالمراوغة وعدم الاستقرار والتعدد الدلالي الذي أعطى للمتلقي صلاحيات أوسع"[٥]. وأطلقت عليها (نبيلة إبراهيم) " لعبة لغوية ماهرة ذكية بين الطرفين صانع المفارقة وقارئها... إذ يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ للمتلقي بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[٦]، بعد حركة قرائية واعية ومتفاعلة تفاعلاً كلياً مع النص يتم بها فك شفرات المفارقة سعياً لتحقيق الإمكان في إعادة إنتاج ما يقرأ قبل إدخالها إلى آلة المفارقة[٧]، وبهذا " يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع الدخول في عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص"[٨]، وبذلك تكون علاقة المتلقي بنص المفارقة – على حد رأي الدكتورة نبيلة إبراهيم محددة بعناصر عدة[٩]:

أولها: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به؛ والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

ثانيها: لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا عبر إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق.

---

(١) ينظر: مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، د. محمد سالم قريميدة، المجلة الجامعة، مج١، ع١٦، ٢٠١٤م: ٧٨.

(٢) ينظر: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: ١٠٩.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٦٢.

(٤) فضاءات الشعرية - دراسة في ديوان أمل دنقل، سامح الرواشدة: ١٣.

(٥) المفارقة في الشعر العربي الحديث، (أمل دنقل- سعدي يوسف- محمود درويش) أنموذجاً: ٤٦.

(٦) المفارقة، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٢.

(٧) ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٨٠.

(٨) جماليات الأسلوب والتلقي- دراسات تطبيقية، د. موسى سامح ربابعة: ٩٩.

(٩) المفارقة، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٣.

ثالثها: غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

رابعها: لابد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون (أنا الكاتب) هي الضحية، أو (أنت) أو (الآخر). مما جعل منها " سلاحاً للهجوم الساخر؛ وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأساً على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك" [١]. فكانت بذلك عند (أمينة رشيد) " نظرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء"[٢]، وكانت قناعاً لقول ما لا يقال تجمع بين اللامفهوم والتشابكات والعلائق والتعقيدات الظاهرة للغة وبين الشفافية العميقة لها[٣]. وهكذا أصبحت رؤية معينة للعالم خرجت عن دائرة المألوف والمعقول محدثةً عناصر الدهشة والمفاجأة وممثلة لأرقى صور النشاط الجمالي عبر تكنيك لغوي وفني عالٍ.

٢- المفارقة في الدرس النقدي الغربي.

قدمت المعاجم الغربية مصطلح المفارقة بمفهومات عدة، فقد أثار هذا المصطلح جدلاً واسعاً في الغرب لأنه مصطلحاً غامضاً وشائكاً، إذ تم تداوله بأشكال مختلفة، وتطويره بطرائق أصبح له في كل سياق يرد فيه معنى مختلفاً وجديداً[٤]، ومن المصطلحات الأكثر رواجاً ودقة هما المصطلحان اليونانيان: (paradox و Irony).

فالأول: (Irony) مشتق من الكلمة الإغريقية (Eironeia) التي تعنى التصنع والتخفي تحت مظهر مخادع وكاذب يتظاهر بالجهل عن قصد، وينقسم على ثلاثة أقسام[٥]، هي:

١- يعد شكلاً من أشكال القول يكون المعنى المقصود عكس ما تعبر عنه الكلمات المستخدمة، ويأخذه عادة شكل السخرية، إذ تستخدم تعبيرات المدح حاملة في بطونها الذم والهجاء.

---

(١) م. ن: ١٣٢.

(٢) المفارقة الروائية، الزمن التاريخي، مجلة فصول، مج ١، ع ٤، ١٩٩٣م: ١٤٣.

(٣) ينظر: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع١، ٢٠٠٧م: ٩.

(٤) ينظر: مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي. htpp://www. nizwa.com

(٥) ينظر A.S.Hornby: Oxford Advanced LearnerDictionary.P/666.

٢- نتاج متناقض لأحداث ما كما في حالة السخرية من منطقية الأمور.
٣- هذا القسم يتعلق بالمعنى المراد من المصطلح و هو التخفي تحت مظاهر التصنع والادعاء والتظاهر والخداع. فكانت عند الغربيين هي " التعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذاك الموقف... وحدوث ما لا يتوقع"(١).

والثاني: (Paradox) مشتق من الكلمة اللاتينية: (Paradoxa) و هو " يتكون من مقطعين (para) وتعني المخالف أو الضد، و(doxa) الذي يعني الرأي، فيصبح معناها ما يضاد أو يناقض الرأي الشائع"(٢). بالاستناد إلى " اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات"(٣). هذا ما جعل من التناقض تعارضاً ظاهرياً، فيظهر للسامع بأنه تناقض حقيقي(٤). أي كما قال (البعلبكي) هو " العبارة الموهمة للتناقض... عبارة منطوية على تناقض ذاتي، تبدو لأول وهلة، صحيحة"(٥).

لقد اختلف الباحثون وإلى الآن في ترجمة المصطلحين– المذكورين آنفاً- تعبيراً عن المفارقة، فمنهم من تبنى المصطلح (lrony) والآخر تبنى المصطلح (paradox)، وقدَّم د.(أحمد عادل عبد المولى) مخرجاً توفيقياً بين المصطلحين " من قبيل ما يطلق عليه في البلاغة العربية (المشاكلة)، و هي ذكر شيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً"(٦). وقد كان للمفارقة حضورها القوي في عوالم الفلسفة قديماً وحديثاً، إذ ظهرت مع محاورات سقراط بوصفه صانعاً للمفارقة الأول عن وعي وعن قصد، وسميت بـ(المفارقة السقراطية) التي كان يتظاهر فيها بالجهل ليدحض حجة خصمه بالإقناع(٧). فتكون طريقة في الحوار، ونمطاً في السلوك، فادعاء الجهل ليخلخل يقين الذات المدعية للمعرفة (الخصوم)، وحضها على تأمل ذاتها مرة أخرى بالتحرر من قيود المعارف والمدركات التي يؤمنون بها والتي هي في ذاتها متناقضة بغية الوصول إلى الحقيقة التي هي الضد

---

(١) في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، د. نصرت عبد الرحمن: ٦١.

(٢) م. ن. والصفحة نفسها، وينظر: المعجم الفلسفي، مراد وهبة: ٤١٧.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهدنس: ٢٠٦.وينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ٢٥٨.

(٤) ينظر: في النقد الحديث: ٦٢-٦٣.

(٥) المورد: قاموس إنكليزي– عربي: ٦٥٦.

(٦) بناء المفارقة- دراسة نظرية تطبيقية- أدب ابن زيدون نموذجاً: ٣٨. وينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي: ٢٠٠.

(٧) ينظر: المفارقة و صفاتها موسوعة المصطلح النقدي، د. سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة: ٢٧.

المباشر لما كانوا يؤمنون به[١]. سعياً منه إلى انفتاح الإنسان على مخابئ الخير والفضيلة في نفسه، وتلك هي ما ارتكزت عليه فلسفته المبنية على الأخلاق[٢]، و هذا ما يبرز و قع التناقض الحاصل بين الظاهر والخفي من المقصد الحقيقي للكلام، فيصبح العناية باللغة شكلاً من أشكال الانحراف، أي المعنى القابع بين الموقف الاجتماعي وبلاغة اللغة[٣]. وظهرت (المفارقة)- على حد قول ميويك- في كتاب (الجمهورية) لأفلاطون، وقد أطلقها على سقراط أحد الذين يهاجمهم بوصفها طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين والاستخفاف بهم، وهي عند أرسطو بمعنى (المغايرة) التي تقوم على الحط من الذات بمنزلة أدنى من نقيضتها، أو المغايرة المقامة على الادعاء، ثم عادت الكلمة لتشير إلى استعمال اللفظ بشكل مخادع، ثم أصبحت صيغةً بلاغيةً بالدرجة الأولى، يندرج تحتها الذم بما يشبه المدح، أو المدح بما يشبه الذم[٤]. ويرى (كانت) أن (العقل الخالص) مقتدرُ على معرفة ظاهر عالم الأشياء مما يبقيها غير ممكنة المعرفة والإثبات[٥]. " فيظل العالم منقسماً على ذاتي وموضوعي ، وعقلي وحسي، وفكر ووجود"[٦]. في حين جعل (هيجل) التناقض أساس الوجود وركنه المكين ليجد من النقيضين سبيلاً للالتحام أو الاتحاد أو الوحدة في قضية جديدة، و هو ما أطلق عليه بـ(الديالكتيكية)[٧]، أي " النفاذ وراء الوحدة الكامنة فيما وراء التعدد...، والنقيضان كلاهما يبدو في الآخر ولا يوجد إلا بوجود الآخر"[٨]؛ لأن النفي (النقض) للسالف هو استيعاب في الوقت ذاته لكل ما هو مميز فيهما[٩].

لم تظهر كلمة المفارقة (Irony) في الإنكليزية حتى عام ١٥٠٢م، ولم تدخل في الاستعمال الأدبي العام حتى بداية القرن الثامن عشر، وقد استعملها (درايدن) مرة واحدة، لكن اللغة الإنكليزية كانت غنية بعبارات سائرة في الاستعمال اللفظي، يمكن أن نعدها مفارقة في طور التكوين مثل: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري،

---

(١) ينظر: المفارقة في مقامات الحريري مقاربة بنيوية، سهام حشيشي العشي، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج الخضر، باتنة، ٢٠١١م: ١٢، ١٣، ١٥.
(٢) ينظر: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي: ١٩-٢٠.
(٣) ينظر: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع١، ٢٠٠٧م: ٧.
(٤) ينظر: المفارقة وصفاتها موسوعة المصطلح النقدي: ٢٧-٢٨.
(٥) ينظر: في النقد الحديث: ١٠٩.
(٦) المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج ٧، ع ٣-٤، ١٩٨٧م: ١٣٤.
(٧) هيجل والمثالية المطلقة، زكريا إبراهيم: ١٣٩.
(٨) م. ن: ١٤٣.
(٩) ينظر: في النقد الحديث: ١١٨.

يحتقر، يهين[1]. وقد تطور المفهوم فيما بعد بشكلٍ بطيء جداً في انجلترا كما هو في بقية دول أوربا الحديثة، فقد أهملت المعاني الأكثر عمقاً كما عند (كيكيرو) و(كوينتليان) إذ كانت طريقة في معاملة الخصم أو خدعة لفظية في جدال، ثم صار ينظر إليها بوصفها صيغة بلاغية في المقام الأول، وصار تعريفها هو قول المرء نقيض ما يعنيه[2].

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر اكتسبت المفارقة عدداً من المعاني الجديدة، فضلاً عن الاحتفاظ بمعانيها القديمة، فتحول الاهتمام من صانع المفارقة إلى ضحيتها[3]. وعدَّ (فريدريك شليجل) أول من أدخل مصطلح المفارقة في مجال الأدب، وصارت له أهمية كبيرة في النظرية النقدية، وهي عنده شكل من أشكال النقيضة؛ لأن النقيضة روح المفارقة ومصدرها ومبدؤها وشرطٌ ضروريٌ لها. منطلقاً من الإدراك التام لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التناقض، وأن المفارقة عنده أيضاً هي الصراع بين المطلق والنسبي، وهي الوعي المصاحب للاستحالة، والفوضى الكاملة المتدفقة بلا حدود، والوعي بالذات بدرجة عالية[4]؛ لأنها عنده " محاكاة ساخرة، فهي الهزل الغامض الذي يحاول أن يرتفع فوق إبداع الإنسان وفضيلته ونبوغه، وتقترن المفارقة ب- (الشعر الغامض، أو شعر الشعر)"[5]. ولكن (أوكست فيهلم شليكل) فهو خلافاً لشقيقه يجد في المفارقة نوعاً من التوازن بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف[6]، مسبغاً عليها وظيفة تلازمية دائمية هي (هجائية، أخلاقية) ماذحاً إياها صفة الموضوعية المتجردة، ووضوح الرؤية، وخلوها من التحيز[7]. ويربطها (كيركيجارد) ارتباطاً وثيقاً بالدين مما جعلها وسيلة (للإيمان باللامعقول)[8]، إذ وضع المفارقة بين طورين: جمالي، وأخلاقي من التطور الروحي، ويجد الوجود بأكمله يقع في باب المفارقة[9]. أما (كارل زولكر) فهي عنده لب الحياة إذ تكمن في حركة الثنائيات المتضادة، فيضحي أحد المستويين منها بنفسه للآخر، وتكشف عن الشامل وتداخل المحدود باللامحدود والمطلق بغير

---

(١) ينظر: المفارقة وصفاتها موسوعة المصطلح النقدي: ٢٨.
(٢) ينظر: م. ن: ٢٩.
(٣) ينظر: م. ن: ٣٠-٣١.
(٤) ينظر: م. ن: ٣٤-٣٦.
(٥) مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي. htpp://www. nizwa.com
(٢) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٣٧.
(٣) ينظر: م. ن: ٣٨، ٤٢.
(٤) ينظر: سورين كيركيجارد (أبو الوجودية)، فوزية أسعد: ١١٤.
(٥) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٤١.

المطلق في أشكال معينة محدودة[1]؛ مما جعل منها " المحور الأساس للفن وعلى الفنان أن يبذل كل جهده ليذيب الفن في المفارقة... إذ إنها ذروة موضوعية الفنان وهي التصالح مع الأضداد"[2]، وهذا ما عززه (أ.أ. رتشاردز) حين جعل المفارقة مهمة للشعر، فالشعر- عنده- الذي لا يستطيع أن يصمد أمامها ليس بشعر الطراز الأول؛ لأنها صفة من الصفات المميزة للشعر الرفيع تسعى إلى إدخال النقيض والدوافع المكلمة من أجل تحقيق التوازن في الحياة[3]. وبهذا المعنى تمنح المفارقة الإنسان حرية التجاوز وترفعه- على حد تعبير غوته- فوق السعادة والشقاء، والخير والشر، والموت والحياة، وتجعله يدرك بها سر وجود هذه المتناقضات[4]، التي هي- كما قال صموئيل هانز- جزء من بنية الوجود نفسه جاعلة من ذاتها فلسفة للحياة ونظرة جوهرية للعالم[5]، فالغرض منها- كما قال– (الآن رودوي) " ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة"[6]. فأصبحت ضرباً من التأنق هدفها الأساس- كما قال (ماكس بيربوم) المفارقة " إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً"[7]؛ فتتحول المفارقة التي تشربتها الشكوك عند (رولان بارت)" إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة: فهو يرفض إيقاف تلاعب الرموز وتكون النتيجة مقياس للكتابة الصحيحة"[8]، ما ذاك إلا لطاقتها التعبيرية التي ينداح انفتاحها على معانٍ عديدة يشترك في بثها المبدع والمتلقي[9]، إلا أن " المتلقي الوحيد المالك لجواز العبور إلى أعماقها انطلاقاً من بنائها السطحي عبر تفاعل حواري متناغم، أنه البطل الحقيقي في عملية البحث الجمالي عن موقع المفارقة وشعريتها وإعادة إنتاجها، وبث الدلالات"[10]؛ لأنها– كما قال ميويك: " قول الشيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من

---

(٦) ينظر: م. ن: ٣٧.
(٧) تاريخ النقد الأدبي الحديث، رينيه ويليك، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد: ٥٨٦/٢.
(٨) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٣٧.
(٩) ينظر: جماليات المفارقة النصية- قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) محمد صبحي، بقلم أسامة عبد العزيز جاب الله: http://www.diwanalar.com/spip.php?article 13621
(١٠) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٤٢.
(١١) م. ن: ٥٦.
(١) المفارقة وصفاتها: ٦٣.
(٢) م. ن: ٤٢.
(٣) ينظر: تأملات في توظيف المفارقة عند مصطفى جمال الدين، قاسم عبد الأمير عجام: http://www.alabdu lamer.com linplcategry view asp? cd = 15
(١٠) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع١، ٢٠٠٧م: ١٢.

التفسيرات المغيِّرة"[١]. مما عدّها (ديفيد سمبسون) " طريقة خفية لتشاطر المعاني يمكن للفنان من خلالها أن يوفر لنفسه مكاناً بين المجموعة الذكية المختارة من قرائه للتوصل إلى نوع من الفهم المشترك للموضوع"[٢]، إلا أن المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا كانت مزيجاً عند (تومبسون) بين الألم والتسلية[٣]، في حين يشير (كونوب ثرلوال) إلى المفارقة اللفظية، والمفارقة الجدلية، ومفارقة القدر، والمفارقة الدرامية، والمفارقة العملية التي لم يكتب لها التوفيق[٤]. إلا أنه يرى أن المفارقة تبعث- كما قيل- على التشويق المفعم بالحيوية.. عندما يتم وضع الظروف المحتمة أو الشخصيات، أو البواعث، أو المبادئ في وضع كله تناقض " بحيث يصبح الخير والشر نسيجاً متداخلاً في كل جانب، ونرى أنفسنا مجبرين على إعطاء كل جانب حصة متساوية من التعاطف، هذا في الوقت الذي ندرك فيه أنه ليس من قوة أرضية بإمكانها أن توفِّق بينهما"[٥]، وهي عند البلاغيين الجدد صيغة من الصيغ الثلاث الآتية[٦]:

أ- الباث يقول شيئاً، في حين هو يعني شيئاً آخر.

ب- الباث يقول شيئاً، في حين شيء آخر يفهمه المتلقي.

ج- الباث يقول شيئاً، في حين يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.

وبحلول القرن العشرين ساد مفهوم المفارقة النسبية غير الملتزمة التي تجاوزت مقولة (قول الشيء والإيحاء بنقيضه) فحسب، إلى سلسلة من المفهومات الكثيرة التي تسعى إلى استفزاز عدد لا نهائي من التأويلات المختلفة، وإرجاء أبدي للمعنى المقصود، حتى أصبح تجاور المتنافرات جزءاً من طبيعة الوجود[٧]. كما أبرزته التعريفات المذكورة آنفاً.

لقد استطاع الباحث (خالد سليمان) تحديد عناصر المفارقة من تعريفات المحدثين الغربيين المتباينة[٨]:

أولاً: إن الدال في منظومة المفارقة قد أدى مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي.

---

(١) المفارقة وصفاتها: ٤٣.

(٢) المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق: ٣٦.

(٣) ينظر: مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، د. محمد سالم قريميدة، المجلة الجامعة، مج١، ع١٦، ٢٠١٤م: ٧٤.

(٧) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٣٩-٤٠.

(٥) المفارقة والأدب بين النظرية والتطبيق: ٣٦.

(٦) م. ن: ١٦.

(٧) ينظر: المفارقة وصفاتها: ٤٢.

(٨) ينظر: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، مج٩، ع٢، ١٩٩١م: ٦١.

ثانياً: إن الرسالة هي ما تحمله المفارقة من المعاني أو الدلالات النقيضة للدلالة المعجمية الظاهرة، أو ما تود أن تحققه من رؤية في نفس صاحب البصيرة.

ثالثاً: المرسل إليه: وهو المتلقي الواعي الحذر وهو الطرف الذي تحقق المفارقة نفسها لديه، وينحصر صاحب البصيرة في واحد أو أكثر من الأطراف (الباث/ المتلقي/ الضحية: وهو الطرف الذي يقع عليه مضمون المفارقة). وعليه فالمفارقة ضمن هذا الطرح عبارة عن " اختبار لذكاء المتلقي الذي يسعى بكل الوسائل لإدراكها بوصفها تقانة لا تتكشف إلا لمتلقٍ يستطيع التقاط معانيها، وإدراك المغزى منها وملامسة جمالياتها وبلاغتها... فهو يعيد تشكيلها (أو بناءها) بعد هدمها، وفق رؤاه المختلفة ومرجعياته المتشعبة التي تحدد آفاق التلقي الجمالي لديه"(١)، وبكل أنماطها التي حددها (ميويك) في كتابه (مجال المفارقة) بين(٢):

أولاً: المفارقة اللفظية التي يتشعب منها نمطان (أسلوب الإبراز/وأسلوب النقش الغائر).

ثانياً: مفارقة الموقف التي تتنوع بـ (مفارقة التنافر البسيط/مفارقة الأحداث/ المفارقة الدرامية/ مفارقة خداع النفس)، وبدرجاتها المختلفة بين (الصريحة/ والخفية/والخاصة) اعتماداً منه على درجة ظهور المعنى أو إخفائه في الكلام، وقد وضع تقسيماً آخر للمفارقة في ضوء العلاقة بينها وصاحبها وهي: المفارقة اللاشخصية/ مفارقة الاستخفاف بالذات/المفارقة الساذجة/ المفارقة الممسرحة)، ثم يذكر أنماطًا أُخر منها: (المفارقة العامة/المفارقة الكونية/ المفارقة الرومانسية) وغيرها، وقد حققت تلك الأنواع نفاذاً عبر تشكيلات جمالية في صميم النص الشعري، تجاوزت فيه مرحلة الرؤية من مبدعها إلى مرحلة إعطائها شكلاً في ذهن متلقيها يمكن معه إدراكها والإحساس بها والتفاعل معها عبر خلق الإمكانات البارعة في توظيف مفردات اللغة داخل الخطاب الشعري.

٣- آليات إنتاج المفارقة:

من الصعب القبض على آليات إنتاج المفارقة كلها، لكن مع ذلك سأحاول التركيز على الآليات التي تشترك في ما بين الأجناس الأدبية لإنتاج المفارقة، ومن

---

(١) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،ع١، ٢٠٠٧م:١١.

(٢) ينظر: مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي htpp://www. nizwa.com نقلاً عن: The compass of Irony, D. C. Muecke, New York: Methuen, Barnes and Noble, 1960.

الجدير بالملاحظة اختلاف هذه الآليات فيما بينها من حيث الفاعلية، فمنها ما هو كاف لوحده في تشكيل المعنى المفارقي، في حين تشترك أكثر من واحدة لإنتاج المفارقة، ومن هذه الآليات:

١- **التناقض:** قلنا سابقاً في عرضنا لتعريف المفارقة " إنها شكل من النقيضة والنقيضة شرط لابد منه"(١)، لذلك يعد التناقض من أهم الآليات المنتجة للمعنى المفارقي، والتناقض هو " اختلاف القضيتين بالإيجاب والسلب بحيث يقتضي لذاته صدق إحداهما وكذب الأخرى"(٢).

٢- **التضاد:** إذا كان التناقض بين المعنيين شرطاً أساسياً لإنتاج المفارقة، فلا يمنع أن يكون المعنيان متضادين، والتضاد هو " ذكر الشيء وضده فيجمعهما اللفظ فهماً لا معنى"(٣).

٣- **التلاعب بالكلمات:** يُعتقد أن هذه الآلية مهمة للغاية في إنتاج المفارقة الشعرية، لامتلاك الشاعر الحرية في التلاعب بالكلمات، أي " إنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"(٤)، فبذلك يخرج الشاعر عن المألوف والعرف اللغوي، وغالباً ما يقع القارئ ضحية المفارقة إذا لم يحصن نفسه بثقافة يستطيع بها معرفة هذه المراوغات والحيل اللغوية.

٤- **الاختلاف:** لا ينفك الإبداع عن الاختلاف، وبمعنى آخر أينما وجد الاختلاف كان التمايز موجوداً، " إن الاختلاف هو الأصل والأشياء لا تتشابه إلا لأنها تتخالف" (٥)، والاختلاف من شأنه إحداث المفارقة، " لأن الأشياء عندما تتشابه تفقد دلالتها... والإنسان مهما ادعى الاختلاف لا يمكنه أن يحيا إلاّ عبر ما يفارقه"(٦).

٥- **التحول:** وهو آلية مهمة وفاعلة في إنتاج مفارقة الموقف، وذلك عندما يتخلى صاحب الموقف عن دوره ويتحول إلى موقف آخر جديد مغاير له تماماً بتأثيرات تمارسها الأحداث عليه، إذ " تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إيجابية"(٧).

---

(١) المفارقة وصفاتها: ٣٥-٣٦.
(٢) كتاب التعريفات، علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي: ١١٦.
(٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: ٢٨٢/٣.
(٤) الكتاب، (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر– سيبويه): ٢٦/١.
(٥) التأويل والحقبقة- قراءات تأويلية في الثقافة العربية، علي حرب: ٣٠-٣١.
(٦) م. ن: ٧٧.
(١) فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل: ٢٢.

٦- **الأساليب البديعية والوسائط المجازية لإنتاج المفارقة:** كالتشبيه والاستعارة والكناية والجناس والطباق أو المقابلة وتجاهل العارف وحسن التعليل، وقد اكتفيت بسردها هنا من غير الولوج في التفاصيل، لأنني سأتناولها مفصلة في مباحث الأطروحة.

ثانياً: المفارقة نتاج الشخصية - نبذة عن السيرة الذاتية للشاعر والتكوين الثقافي والنتاج:

١- السيرة:

ننوِّه بأن الغاية هنا في عرض سيرة الحيدري هي: استثمار هذه السيرة في استقاء روافد المفارقة في إبداعه؛ مما شكّل وعيه ونظرته تجاه عالمه وواقعه المعيش.

ولد الشاعر (بلند بن أكرم بن حيدر بن إبراهيم الحيدري) في مدينة بغداد عام (١٩٢٦م)*، وهو ينتمي إلى أسرة الحيدري الكردية التي أنجبت كثيراً من المثقفين والساسة منذ القرن السادس عشر حتى الآن، ويرقى نسبه إلى العالم الديني الكبير (حيدر الأول)، الذي هجر أذربيجان، لمضايقة الحكام الصفويين له، وتبوأ كثير من أفراد الأسرة مناصب حكومية رفيعة ك- (داوود الحيدري) خال بلند الذي كان وزيراً في العهد الملكي، وإبراهيم الحيدري وهو جده لوالده الذي كان شيخ الإسلام في تركيا.

أما أكرم الحيدري والد بلند، فقد شغل مناصب عسكرية مختلفة، وانتقل بسبب وظيفته بين أربيل والسليمانية وبغداد.

عاش بلند طفولة غير مستقرة، قلقة، متوترة، شاعراً بالغبن والضياع في عائلته نتيجة إيثار أبيه، لابنته (أفسر)، وهي أصغر من بلند، وإيثار أمه، لابنها الأكبر (صفاء)[1]، ولوجود الخلاف بين أمه وأبيه أيضاً الذي أدى إلى انفصال بعضهما عن بعض.

---

* في العام نفسه، ولد الشاعر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وحسين مردان والفنان خالد الرحال، والقاص نزار سليم، لذلك سمي هذا العام بعام العبقرية العراقية. ينظر: بلند الحيدري، محيي الدين اللاذقاني، مجلة (الشرق الأوسط)، ع٦٤٦٢، ١٩٩٦م: ٩.

(١) وهو شقيق بلند، ولد عام(١٩٢١م)، وهو شاعر بدأ كتابة الشعر قبل بلند وله دواوين شعرية (أوكار الليل) ١٩٤٧و (عبث) ١٩٤٩م، و (بابلون) ١٩٥٤م، كان صفاء يتصف بنزعة وجودية متمردة، ذهبت به للقيام بنصب خيمة سوداء في بساتين بعقوبة لغرض السكن فيها، وهناك تعرف على الشاعر الوجودي المشرد (حسين مردان) الذي بدوره عرفه على بلند. للاستزادة:

تعلم الشاعر- ويصاحبه ذلك البؤس - في مدرسة (غازي) الابتدائية في بغداد، ما بين عامي (١٩٣٣-١٩٤٠م)، ومدارس أخرى متعددة في بغداد وأربيل والسليمانية، ما بين عامي (١٩٤٠- ١٩٤٤م)، ثم ترك المدرسة دون أن يكمل صفوفه الثانوية[١].

وفي هذه الحقبة فقدَ الشاعر الوالدين، توفيت الوالدة (فاطمة الحيدري) بسكتة قلبية عام ١٩٤٣م، وتوفي الوالد عام ١٩٤٥م، ولم يسمح لبلند أن يسير في جنازته[٢].

أما مراهقته فهي مشوشة كطفولته، ولكنها كانت غنية بتجارب الحياة وتكوين ثقافته وشخصيته، فالغرابة والطرافة في حياته وصلتا إلى حد أصبحتا مصدر إلهام للقاص والناقد التشكيلي المعروف (جبرا إبراهيم جبرا) في روايته (صيادون في شارع ضيق)، إذ إن شخصية (عدنان) في هذه الرواية هي شخصية (بلند)[٣].

كل ذلك أدى ببلند أن يحس بأن شخصيته ضائعة في هذا البيت، و هذا الشعور ب- (مركب النقص) دفعه إلى التعويض والتحدي، لذلك نجده تشرد وهو في السادسة عشرة من عمره، وكان للشاعر (حسين مردان) دور أساسي في تشجيع الحيدري على التمرد على عائلته، كانا ينامان على أرصفة شوارع بغداد، أو يسهران إلى مطلع الفجر، ويتسكعان في الشوارع إلى أن تفتح المقاهي أبوابها، كما يصرح الشاعر نفسه بذلك، قائلاً: "كان المرحوم حسين لا ينفك يذكر بمناسبة وغير مناسبة، بأنه هو الذي خلقني، وإني لا أذكر بالفعل، أن حسين أثّر في حياتي، تأثيراً غريباً، وشجّعني على تلك المغامرات الرومانسية ودفعني إلى ترك دار أهلي، والتسكع معه في الشوارع، على أمل أن الشعر لا ينمو إلاّ من خلال هذا النوع من المعاناة الحسية"[٤].

وهكذا بدأ إحساس الشاعر بالتناقض يوم أحس بالفرق في معاملة الوالدين " إذ توزع حب والديَّ ما بين حب أمي لأخي الكبير وحب أبي لأختي الصغرى، و هذا ما أشعرني بكثير من الاغتراب في حيز العائلة، و هو ما دفع بي إلى الهرب من

= ينظر: دلال المفتي تتحدث عن زوجها الراحل بلند الحيدري، مقابلة أجرا ها: هاشم شفيق صحيفة الاتجاه الآخر، ع٣٤، ٢٠٠١م: ١١. وتنظر: ملحق صحيفة الثورة، ع ٤٠٢٣، ١٩٨٩م: ٥.

(١) ينظر: حياة حافلة بالعطاء (افتتاحية العدد)، مجلة الديمقراطي، ع٢٩، خاص برحيل الشاعر، ١٩٩٦م: ٢.

(٢) ينظر: دلال المفتي تتحدث عن زوجها الراحل بلند الحيدري، مقابلة أجرا ها: هاشم شفيق، الاتجاه الآخر، ع ٣٤، ٢٠٠١م: ١١.

(٣) ينظر: بلند الحيدري شاعراً، نازنين علي محمد، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية الآداب - جامعة صلاح الدين، ١٩٨٩م: ٨ في الهامش: ما صرّح به القاص في مقابلة أجرتها معه الباحثة (نازنين علي) في ١٨/١٢/١٩٨٨م.

(٤) مقابلة مع بلند الحيدري، مجلة ألف باء، ع ٥٠٤، ١٩٨٧م: ٥٢.

البيت"[١]، ومما زادته هذا الإحساس يوم وجد " مجموعة من أقاربه شغلت مناصب كبيرة في الدولة: وزراء، مديرون عامون، دفعت الشاعر إلى الاشمئزاز من كذب الإطار العائلي الذي عاشوا ضمنه، في الوقت الذي كانت عشيرته الكبيرة تعيش في حالة فقر مدقع"[٢]، وللسبب نفسه تقوى المفارقة عنده، فنراه يقوم بشن ثورة على عائلته البرجوازية، يقول: " ولكي أجسد ثورتي الحقيقية على عائلتي البرجوازية، فقد وضعت كرسياً ومنضدة متهرئة لأغدو كاتباً للعرائض أمام بوابة وزارة العدلية التي كان خالي داوود باشا الحيدري يشغل منصب الوزير فيها"[٣].

- وفي منتصف الأربعينيات " تعرف بلند على الفنان التشكيلي المشهور جواد سليم، عن طريق عمته (ناهدة الحيدري) التي كانت تدير جمعية (أصدقاء الفن) أوائل الأربعينيات"[٤].
- وفي عام ١٩٤٦م، انضم بلند لجماعة (الوقت الضائع)، " وهم نفرٌ من الشباب القلق الحائر، استمدت مفاهيمها ومثلها من النظريات الحديثة في الأدب والفنون"[٥].
- وأُعتقل بلند إثر انقلاب ٨ شباط عام١٩٦٣م بتهمة الشيوعية، وأطلق سراحه بعد أربعة أشهر.
- وفي نهاية عام ١٩٦٣م انتقل بلند وعائلته إلى لبنان، وأقام فيها ما يقارب خمسة عشر عاماً، متنقلاً بين مدارسها الثانوية؛ ليعمل مدرساً فيها، ثم أصبح مديراً لمدرسة ثانوية (برمانا).
- وفي عام ١٩٧٧م عاد بلند إلى بغداد بدعوة رسمية من الحكومة؛ ليشارك في مهرجان الاحتفال بذكرى (أبو تمام)، الذي أقيم في مدينة الموصل، فبقي فيها ثلاث سنوات، ثم غادرها متوجهاً إلى لندن، ليقيم فيها إلى أن وافته المنية في السادس من آب١٩٩٦م، وبرحيله فقد الشعر العربي رائداً من رواد الحداثة[٦].

---

(١) المنفى والتمرد، د. نجم عبد الكريم، مجلة الديمقراطي، ع ٢٩ خاص برحيل الشاعر ١٩٩٦م: ١٩.

(٢) مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها: يوسف الصائغ، مجلة الأديب المعاصر، مج٢، ع١٩٧٣،٥م: ١٠٦-١٠٧.

(٣) بلند الحيدري عمل عرضحالجي أمام مبنى الوزارة التي رأسها خاله، د. نجم عبد الكريم، مجلة المجلة، ع٨٦٢، ١٩٩٦م: ٤٦.

(٤) بلند الحيدري شاعر الأعاصير الغريبة، د. جليل العطية، مجلة الوفاق، ع ٢٢٩، ١٩٩٦م: ٩.

(٥) ملامح من الشعر العراقي الحديث، محيي الدين إسماعيل، مجلة الآداب البيروتية، ع١، ١٩٥٥م: ٥٤.

(٦) ينظر: بلند الحيدري شاعراً (رسالة ماجستير سابقة): ١١. وينظر: وداعاً أيها الشاعر الإنسان، مجلة الديمقراطي، ع٢٩ خاص برحيل الشاعر ١٩٩٦م: ٤.

أما تجربته بالصحافة، فعمل الحيدري مساعداً ومحرراً وسكرتيراً لعدد من المجلات العربية المعروفة، مثل: مجلة الأديب العراقي، ومجلة العلوم اللبنانية، ومجلة بيروت المساء، ومجلة آفاق عربية، ومجلة الزراعة العراقية، إذ عينه عمه (درويش الحيدري) فيها وهي صادرة في بغداد[١].

- وبعد إقامته في لندن عام ١٩٨٠م أصبح مديراً عاماً لشركة (باميكاب) الإنجليزية، ثم أسس هناك مجلة (الديمقراطي) وأصبح رئيساً لتحريرها إلى يوم رحيله[٢].

٢- التكوين الثقافي والنتاج.

يغترف الشاعر بلند الحيدري ثقافته الشعرية من منهلين أساسيين هما:

أ - العربي:

ترك هذا المنهل الأصيل أثراً كبيراً في تكوين ثقافة الشاعر، فبعد أن ترك الشاعر الدراسة وجد نفسه مولعاً بالتثقيف الذاتي، فقد كان منذ سن مبكرة، مولعاً بالمطالعة الجادة، إذ أحدثت كتب المنفلوطي وجبران لديه انجذاباً مبكراً نحو الأدب وإنضاجاً مبكراً لخياله، وامتاز بثقافة انتقائية، إذ درس الأدب العربي والنقد والتراث وعلم النفس، وقرأ الفلسفة وتبنى الوجودية لفترة، ثم الماركسية والديمقراطية، وتأثر الشاعر بالشعراء: إلياس أبي شبكة (١٩٠٣-١٩٤٧م)، فقصيدته (سميراميس) على غرار قصيدة (شمشون) لأبي شبكة. وأغرم بجبران خليل جبران، وإليا (أبي ماضي)، وعمر أبي ريشة، وقد عدّ التيار المهجري من أهم المؤثرات في شعره، فقصيدته (موت الشاعر) كانت على غرار قصيدة (مصرع فنان)، وأعجب الحيدري كذلك بأبي العلاء المعري وتشاؤمه تجاه المرأة[٣]، ومن الجدير بالملاحظة أن تأثر الشاعر بالشعراء (قديمهم وحديثهم) زاده إحساساً بنقد الحياة في تجربته الأدبية.

ب - الغربي:

يتجلى تأثير الشعراء والفلاسفة الغربيين في شعره، منهم: (سارتر، البير كامو، إليوت، بودلير، ودوستوفيسكي)، ذلك عن طريق جماعة (الوقت الضائع)، وكانت

---

(١) ينظر: أعلام الأدب في العراق الحديث، مير بصري، تقديم: د. جليل عطية: ٥٧٩.

(٢) ينظر: بلند الحيدري شاعراً (رسالة ماجستير سابقة): ٣٠، وينظر: لو كان بلند معنا، مجلة الديقراطي، ع٢٩، خاص برحيل الشاعر ١٩٩٦م: ٣.

(٣) ينظر: بلند الحيدري عمل عرضحالجي أمام مبنى الوزارة التي رأسها خاله، د. نجم عبد الكريم، مجلة المجلة، ع٨٦٢، ١٩٩٦م: ٤٥.

هذه المجموعة تحظى بتشجيع من دعاة التجديد وتأييد في الفنون ومن بينهم (جبرا إبراهيم جبرا)، إذ اطلع بلند الحيدري على التيارات الحديثة الوافدة من الغرب، وفي مقدمتها التيار الوجودي متأثراً بأفكار (كامو) في الشعور بالسأم والقلق والتشاؤم والعدمية وعبثية الحياة، نتيجة للمعاناة الوجودية، وكأنه يردد مع البير كامو: " إنني مشمئز من العالم الذي أعيش فيه"(١).

وقرأ بلند كثيراً (لإليوت)، إما بوساطة الترجمة أو بوساطة صديقه وأستاذه (جبرا إبراهيم جبرا)، فهو لا يذكر تأثره بالتجربة الشعرية الغربية قائلاً: " إنني أعتبر كل التجارب الشعرية في العالم ملكاً لي، فكنت آخذ ما يناسب لغتي الشعرية ويطورها: رموز الميثولوجية واليونانية، الإطار النفسي لألبير كامو وسارتر، الشكلية الإليوتية، خروج شعراء العرب القدامى على اللغة، كل هذه المحاولات، كانت تشكل رصيداً لمحاولاتي، وتعزيز ثقافتي الشعرية"(٢).

ويتجلى تأثر بلند بإليوت في أكثر من صيغة، " أولها الاقتراب من الحديث اليومي في الشعر، واعتماد التكرار، ظاهرة جمالية في الشعر"(٣)، وحاول أن ينظم قصيدة درامية على غرار (إليوت) في الاعتماد على الحوارات والخروج على الصوت الواحد، يقول: " عندما اطلعت على دراسة ت. س. إليوت، عن أصوات الشعر الثلاثة، حاولت أن أجد أكثر من صوتين في القصيدة"(٤)، كما في قصيدة (اعترافات من عام ١٩٦١) وقصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إذ استخدم الحيدري فيهما أكثر من صوتين.

فهذه الإشارات تدل على تأثر الشاعر بالتجربة الغربية، فأصبحت قصائده أرضاً خصبة لإنبات المفارقة بأنواعها.

أما آثاره، فتنوعت بين الشعر والنقد الأدبي والفن:

أولا: دواوينه الشعرية:

١- ديوان خفقة الطين، دار الوقت الضائع للنشر- بغداد، ط١، ١٩٤٦م.
٢- ديوان أغاني المدينة الميتة، وزارة الثقافة العراقية- بغداد، ط١، ١٩٥١م.
٣- ديوان خطوات في الغربة، الدار العصرية- بيروت، ط١، ١٩٦٥م.
٤- ديوان رحلة الحروف الصفر، دار الآداب- بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

---

(١) مرايا على الطريق، عبد الجبار عباس: ٦٨.
(٢) كتب وأدباء، وليم الخازن ونبيه اليان: ٨٩.
(٣) الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، س. موريه، ترجمه وعلق عليه: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح: ٣٣٥.
(٤) مقابلة مع بلند الحيدري، أجرتها: منية سمارة، مجلة آفاق عربية، ع١٢، ١٩٨٥م: ١١٨.

٥- ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، وزارة الثقافة العراقية- بغداد، ط١، ١٩٧١م.
٦- ديوان أغاني الحارس المتعب، دار الآداب- بيروت، ط١، ١٩٧٣م.
٧- ديوان إلى بيروت مع تحياتي، دار الساقي، ط١، ١٩٨٩م.
٨- ديوان أبواب إلى البيت الضيق، دار رياض الريس- لندن، ط١، ١٩٩٠م.
٩- ديوان آخر الدّرب*، دار سعد الصباح- القاهرة، ط١، ١٩٩٣م
١٠- ديوان دروب في المنفى*.

ثانياً: الكتب: وله ثلاثة كتب مطبوعة، وهي:

١- إشارات على الطريق ونقاط الضوء، وهو مقالات أدبية، ولاسيما في الشعر.
٢- زمن لكل أزمنة، وهو عبارة عن دراسات في الفنون التشكيلية.
٣- مداخل إلى الشعر العراقي الحديث، وهو يتناول الشعر الحديث في العراق، وسبق أن نشره في مجلة الأقلام العراقية(١).

ثالثاً: المقالات:

للحيدري عدد كبير من المقالات، وهي منشورة في مختلف الصحف والمجلات العراقية والعربية حول الشعر والنقد الأدبي، وفي نقد الفن التشكيلي، وفي السياسة والتأريخ(٢).

يمكنني القول، إن المفارقة نشأت وتطورت في إطار فلسفي عند كبار الفلاسفة (سقراط، أفلاطون، أرسطو)، لكنها لم تدخل في الاستعمال الأدبي العام حتى بداية القرن الثامن عشر، وإن ثمة أساليب بلاغية ونقدية عرفتها العرب، وهي أشبه ما تكون بالمفارقة، ولكن بمسميات مختلفة مثل: السخرية والتهكم والتعريض والتشكك والمتشابهات وتجاهل العارف والمدح بما يشبه الذم، والعكس والقلب وغيرها.

وأن المفارقة في شعر بلند الحيدري ليست مجرد زخرفة جمالية تزين صدور قصائده، فالحيدري لم يستخدم تلك التقانة من دون قصد، فثقافته المتعددة المقاصد جعلته من أهم شعراء الحداثة، وهو يولد بدواخلنا أحاسيس متناقضة عبر نظرته

---

* الدواوين التسعة الأولى ضمن أعماله الشعرية الكاملة الصادرة من دار سعاد صباح- الكويت، ١٩٩٢م.

* * على الرغم من محاولاتي لم أتمكن من الحصول على هذا الديوان، ربما لعدم وصول نسخٍ منه إلى العراق.

(١) منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، السنة العشرون، ١٩٨٥م: ٥-١٦.

(٢) ينظر: بلند الحيدري شاعراً (رسالة ماجستير سابقة): ٣١.

المزدوجة للأمور؛ لأن المفارقة " هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها، ولهذا فإن المفارقة لا يمكن أن تتم لكاتب متحيّز، بل لا بد أن يجاوز الإنسان تحيّزه الذاتي حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه، والشيء وما يعارضه"[1]، ويكشف لنا مساحات واسعة من الحيف والظلم اللذين يحيطان بنا، وشيوع المفارقة في شعره يدل على رحابة عالم المعنى لديه، فمعانيه ليست مجردة وإنما تحمل جدلاً عميقاً بين الشيء وضده، فهو يرمي من ورائها إلى الكشف عن الزيف الموجود في النمط السياسي والاجتماعي والثقافي في زمنه، وهو شاعر متمرد منذ صدور ديوانه الأول (خفقة الطين) إلى آخر خفقة من خفقات قلبه، بل تمرد منذ طفولته على أعراف عائلته البرجوازية، وتمرد أيضاً على شكل الممارسة السياسة الذي يحاول تكميم أفواه متطلعة إلى الحرية، هذا ما جعل المفارقة عنده من الداخل (الذات)، ومن الخارج الواقع بمعطياته السياسية والاجتماعية والثقافية، فهذه الأمور جمعاء تمثل وسائل مفارقة في أساسها، ومفارقاته على اختلاف أنواعها ذات أصل متجذر وأرضية خصبة، فلم تكن حدثاً عابراً في حياته أو واقعه المعيش بقدر كونها وليدة ضغوطات نفسية واجتماعية ومواقف عقلية وثقافية مختلفة.

(١) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم: ٢٠٤.

الفصل الأول

المفارقة التركيبية

مدخل:

المبحث الأول: المفارقة النحوية:

١- الجملة الاسمية.
٢- الجملة الفعلية.
٣- المجرور.
٤- النعت.

المبحث الثاني: المفارقة في الأساليب:

١- أسلوب التعجب.
٢- أسلوب الاستفهام.
٣- أسلوب الأمر.
٤- أسلوب النهي.
٥- أسلوب النفي.
٦- أسلوب التوكيد.
أ- التكرار.
ب- التقديم والتأخير.
ج- القصر.

الفصل الأول

المفارقة التركيبية

مدخل:

حظي المستوى التركيبي كما حظيت المستويات الأخرى بعناية علماء لغة العرب، لأن الألفاظ المفردة لا تظهر فضيلتها إلاّ عن طريق السياق، فلا فضيلة للألفاظ المفردة دون علاقة تلك الألفاظ بعضها ببعض، " إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدةٌ، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردةٌ، وأن الفضيلةَ وخلافَها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"[١]، وأن تركيب العبارة الشعرية يختلف عن تركيبها في الكلام النثري، فعليه نجد أن اللغة الشعرية لغة إيحائية تعتمد على الكلمات ذات الدلالات المتنوعة عبر تعامل المبدع معها تعاملاً خاصاً يضفي عليها جمالاً، فالشاعر " ينشط اللغة ويثور ها ويبعث في تعابير ها الميتة الحياة"[٢]، ويبتعد عن استخدام اللغة النمطي ولكن دون تجاهلها، ويبحث عن طريق إطلاق خياله الناضج العلاقة الخفية التي تؤدي إلى انحراف هذه اللغة عن مسارها الأصلي، ومن ثم تتحقق المفارقة التركيبية.

يرى (جان كوهن) أنه " من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة"[٣]، فالكلمات التي تؤلف الشعر " لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق- أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها"[٤]، و كذا بالنسبة للجملة الشعرية كما يرى (كوهن) " تُسنِد إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها"[٥].

وترى الباحثة (إلهام مكي عبد الكريم) أن الشكلانيين قد بيَنوا في تنظيراتهم أن نظرية اللغة الشعرية التي عُنوا بها من سماتها أنها خرق للغة المعيارية وانحراف عنها، كما أن من أهدافها منع التوصيل الذي تريد اللغة المعيارية إنجازه[٦]. وترى

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٤٦.
(٢) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٣١.
(٣) بنية اللغة الشعرية: ١٠١.
(٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي: ١٨١.
(٥) بنية اللغة الشعرية: ٢٠٢.
(٦) ينظر: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي- شعر الرابطة القلمية أنموذجاً، (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية التربية للبنات- جامعة بغداد، ٢٠٠١م: ٣٢. وينظر: اللغة المعيارية

الباحثة (سناء هادي عباس) أن بنية المفارقة التركيبية (النحوية) ما هي إلاّ " لغة إشارية وعملية تبادل للدلائل، فتحل علامات ذات طاقة إيحائية محل علامات أخرى تمثل الصيغة الأنموذجية للصدق المفهومي، لذا فبنية المفارقة النحوية لا قرار لها إلاّ في بناها العميقة إذ تتموضع الدلالات الغائبة"(١).

إن اللغة الشعرية تمارس دوراً كبيراً في تغيير مسار القواعد، كما يرى (يوري لوتمان ١٩١٣-١٩٩٧م) أنها أي اللغة الشعرية: " تتحول في الشعر وعلى قلم المبدع إلى بنية ذات مغزى، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتاداً فيها من طاقة تعبيرية، وما ذلك إلاّ بفضل اندراجها فيما ليس معتاداً أيضاً من التقابلات"(٢)، ثم يمضي الباحث نفسه- بعد أن يأتي بأمثلة من حروف العطف تعمل في الشعر غير ما تعمل في النثر- إلى القول: "ومن الممكن أن نسوق أمثلة أخرى مشابهة، وعلى مستويات القواعد النحوية جميعها، لندلل على ما أشرنا إليه من أن القواعد النحوية تحظى في الشعر بدلالة خاصة"(٣).

فالعلاقات التي يبحث عنها الشاعر متمثلة في (العلاقة المجاورة) و(العلاقة الاستبدالية)، وهي المجال الذي يوفر إحداث معنى مفارقي لأنها تتناول " علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له ثم اختيار دونها... ولكنها في الوقت نفسه ذات قيمة بنائية مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة والمخالفة"(٤)، وتم الاعتماد في هذا الفصل على جوهر التحليل التركيبي الذي هو" تفجير لهياكل اللغة مع إبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة، ومن هذا المنظور تكون القصيدة بنية تعتمد في جانب كبير منها على التركيب"(٥)، فعليه وزعنا المفارقة التركيبية في شعر الحيدري على نمطين من التركيب وهما:

١- المفارقة النحوية.

٢- المفارقة في الأساليب.

= واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ترجمة: أُلفَت كمال الروبي، مجلة فصول، مج٥، ع١٤، ١٩٨٤م: ٤٠-٤١.

(١) المفارقة الشعرية- المتنبي أنموذجاً، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية الآداب- جامعة بغداد، ٢٠٠٤م: ٨٤.

(٢) تحليل النص الشعري، ترجمة: د. محمد فتوح: ١٥٥.

(٣) م. ن: ١٥٨-١٥٩.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٣٠٤.

(٥) أثر اللسانيات في النقد الحديث، توفيق الزيدي: ٨١.

المبحث الأول

المفارقة النحوية

كانت المفارقات التي أحدثتها قصائد بلند الحيدري في المستوى التركيبي عن طريق توظيف أبنية نحوية، منها:

١ - الجملة الاسمية:

لا يمكن تحديد جماليات أي نص من النصوص الأدبية إلاّ عبر توضيح سياقه العام وهو الجملة، ويُعد المسند والمسند إليه أساساً في بنية تركيب الجملة الاسمية والجملة الفعلية عند اللغويين، إذ لا ينعقد التركيب إلاّ بوجودهما، بل " هما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بُدّاً"(١)، وجاءت الجملة الاسمية في شعر بلند الحيدري بشكل تشيع بينها دلالات غير مألوفة، كأن تشكل دلالة الخبر فجوة واسعة مع المبتدأ، في الوقت الذي يجب أن يكون الخبر" الجزء المُتِمُّ للفائدة"(٢)، فيجعل وظيفة الخبر بدلاً من أن يكون الجزء المتمم للفائدة، تكون الفائدة ضدية، كما في قصيدة (شكايةُ مُهْمِل) قوله(٣):

...
وكصورةٍ
سَلَبَ الغبارُ جَمالَها
في ظلِ صَمْتٍ بالظَّلامِ مُلَّفع
أنا مثلُها،
عمري شكاية مُهمِلٍ وصراخ مهجورِ
وبسمة أدمع،

تقدم هذه القصيدة روح المفارقة منذ عتبة عنوانها، إذ إن شكاية مهمل بحد ذاتها مفارقة مفهومية ما تلبث أن تتجسد في المتن، يأتي الخبر عادةً بعد المبتدأ في اللغة المألوفة من أجل أن تنغلق الدلالة بذكره، ولكن الشاعر " في اللغة الشعرية للمفارقة يجعلنا نستتبع ذكر المبتدأ..... من أجل أن تبقى الدلالة مفتوحة، ويشترك المتلقي في اقتناص أطرافها"(٤)، فالجملة الاسمية مكونة من المبتدأ (عمري)

---

(١) الكتاب- سيبويه: ٢٣/١.
(٢) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني: ٢٠١/١.
(٣) الأعمال الكاملة، بلند الحيدري: ٩٨.
(٤) المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي: ٢٥٤.

والأخبار المعطوفة (شكاية مهمل، وصراخ مهجور، وبسمة أدمع) عن طريق حرف العطف (الواو)، فنجد الأخبار المتتابعة مضافة إلى حقل دلالي سلبي، ففي الأول شكاية مهمل، حصر الشكاية عند المُهمِلين، وفي الثانية ما جدوى الصراخ إذا لم يُسمع، وفي الثالثة حصر وتحديد البسمة في الوجه بأدمع، فبذلك حدثت المفارقة التركيبية عن طريق التنافر الموجود بين المبتدأ و(الأخبار المَعطوفة).

قد تحدث المفارقة عن طريق الخبر من (الجملة الفعلية)، كقول الشاعر في قصيدة (الصَمت الحالم)، بقوله[1]:

ما لي أراك كشاعرٍ
جاثٍ
على حُلْمِ الطريقْ
أعمى تعكز بالهواجس والظُّنون بلا رفيقْ
يحبو على فجر الصِّبا
متعثراً بخطى الشّروقْ
حسب السّنا إغفاءة بيضاء في الوادي العميقْ
وستنتهي أحلامُهُ الحيْرَى
إلى أبدٍ عتيقِ
لا شيءَ غيرَ الأرض ، خافقنا الصّفيقْ
لا شيء غير رسومِنا تخبو بذاكرةِ الطّريقْ

نجد الصورة هنا متكونة من المبتدأ (أعمى) وخبره الجملة الفعلية (تعكّز بالهواجس والظّنون بلا رفيق)، فالأعمى عادة يحتاج إلى عكاز يرشده، ولكن عندما يتعكز الأعمى بالهواجس والظنون، فبدل ما ترشده تُضِلّه ولا سيما في حالة عدم وجود الرفيق، فهذا التركيب بأطرافه المتباعدة " عند استخدام مفردات أو تعبيرات في سياقات جديدة غير السياقات الشائعة لاستخدامها"[2] أسهم في خلق مفارقة، ليدل على الضياع والتيه.

وحدثت المفارقة أيضاً في الجملة الاسمية المعطوفة بـ(بل) التي تفيد الاستدراك كما في قصيدة (حوار الألوان) إذ يقول[3]:

لنْ نسمحَ
أن يربحَ تجار الجلد الأسود من جلدي لي غلاً
من جلدي نعلاً

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤٠-٤١.
(٢) المفارقة في النص الروائي- نجيب محفوظ نموذجاً، حسن حماد: ١٤١.
(٣) الأعمال الكاملة: ٨١٥.

قلْ: كلّا
لن يصبح موتي قمحاً
بلْ ملحاً
.....

استطاع الشاعر أن يكشف عن الواقع الاستعماري الموجود في الوطن العربي، ولاسيما في أفريقيا الذي كان يتاجر فيه الاستعمار بأبناء الشعب كرقيق وسبايا الذي رمز له بـ (تجار الجلد الأسود)، فيقرر الشاعر عبر تكرار الجمل المنفية أنه لن يسمح أن يحقق الاستعمار ربحاً مادياً ما أوحت به لفظة (غلا) عبر المتاجرة بهم ولا من خلال استعبادهم أداةً يحقق من خلالها توسعاته الاستعمارية بجعلهم وسيلة للتجاوز ما أوحت به لفظة (نعلاً)، وهذا الإقرار بالنفي بـ (لن) يتحول من الحاضر إلى المستقبل حين منح لنفسه استشرافاً مؤكداً لحالة الرفض والثورة التي سيتكون عليه الأجيال القادمة بوصفه رفضاً رادعاً وزاجراً ما منحته الأداة (كلا) الذي يصل بالشاعر حداً لا يريد أن يكون لـ(موته: تضحياته) رخاءً للمستعمر ما أوحت به لفظة (القمح)، وإنما يكون لـ (موته) ألماً ممضاً وسلسلة من الانتقامات المرة ما أوحت به لفظة (الملح) التي ستقوم بها الأجيال القادمة وستتجرعها الدول الاستعمارية على مدى وجودها لا محالة، وستصبح حياتهم ملحاً لا تستسيغه حلوقهم، إذ يأتي الشاعر بأداة العطف (بل) ليعدّل مسار الدلالة باتجاه آخر معاكس تماماً فهو بذلك يستأنف بـ (بل) معنىً جديداً مناقضاً لما قبلها، إذ يعطف بالنفي والنهي، وبل كـ (لكن) "في تقرير حكم ما قبلها وجعل ضده لما بعدها" [1]، ويحدث الشاعر بهذا التناقض ما بين ثنائية (الحياة/الموت) مفارقة، أي الموت من أجل الحياة أفضل من الحياة الميتة التي يحياها.

وقد تحدث المفارقة في الجملة الاسمية بوساطة (مازال) الناسخة، كما في قصيدة (أغاني الحارس المتعب) إذ يقول الشاعر[2]:

أعرف كم أنت حزين أيها الحارس
أعرف كم أنت متعب أيها الحارس
وأن الفجر الذي تنتظر ما زال
بعيداً... ولكن،
حذار من أن تنام، فالشّوارع
المضاءة بآلاف المصابيح ما زالت
ملأى بالجريمة والزيف والخداع

---

(١) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، أبو الحسن علي بن محمد الأشموني: ٢/٣٩٠
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٣٣-٥٣٤.

وعليك أن ترصد كلّ شيء بكثير
من الحذر،
لك أن تغني أغانيك الحزينه
طوال اللّيل.. ولكنْ
إياك أن تنسى أنك مسئول
عن كل هذا العصر، وربما سيطلب
منك النجدة.

الحارس هنا هو الأمل المرتجى الذي ستطلب منه النجدة، " و هو الضمير، وهو الشاعر، وهو الفنان الملتزم، أو الإنسان بداخل بلند الحيدري الذي يعي مسؤوليته عن العالم جميعه"(١)، لذا فعليه أن لا ينام؛ لأن الشوارع المضاءة بآلاف المصابيح مازالت ملأى بالجريمة والزيف والخداع، فالشاعر لا يعفي نفسه من المسؤولية وما حلّ بأمته من نكسات وأحزان و"لأنه يعد نفسه مسؤولاً عن العصر يسعى لإثبات هويته فيه، إنه صاحب رسالة، وكل عمل جاد يحمل رسالة ودعوة فيها محاولاً الوصول إلى النقطة الصحيحة التي هي تغيير العالم"(٢)، فالنجدة التي ستطلب منه يوماً لابدّ لها من انتفاضة الحارس ويقظته وحذره في هذا الواقع العربي بعد أن عاش الإنسان إلى درجة الغفلة والنوم، " إن النوم لدى الشاعر هو مرض العصر، النوم هو رمز التخلف السياسي والاجتماعي والفكري والاقتصادي لمجتمعنا، إنه النكسة... ولولا النوم لما حلّ بالعرب، وبالشعوب ما حلّ بها ويحل من دمار"(٣)، فالمفارقة حاصلة في الجملة الاسمية عن طريق (ما زالت) " التي تفيد استمرار الفعل واتصاله بزمن الأخبار"(٤)، فمع أن آلاف المصابيح مضاءة في الشوارع لكن الجريمة لما تزل تغمر شوارعنا بالدم.

وثمة مثال آخر للمفارقة بوساطة (صار) الناسخة في قصيدة (الطّرد) قوله(٥):

ولدتُ خلف البابْ
كبرت،
خلف البابْ
وخلف هذا البابْ

---

(١) وقفة نقدية مع الشاعر بلند الحيدري وقصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، شمس الدين موسى، مجلة الأقلام، ع٦، ١٩٧٨م: ١١١.
(٢) بلند الحيدري ناقداً، إلياس سلوم، مجلة الأقلام، ع١١، ١٩٨٥م: ٩٣.
(٣) ويكون التجاوز- دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري: ٣٠٣، ٣٠٩.
(٤) شرح المفصّل، يعيش بن علي بن يعيش النحوي: ١٠٦/٧.
(٥) الأعمال الكاملة: ٥٧٣.

كم مرةٍ صار الهوى في جسدي
مخالباً
ونابْ.

يظهر أن تاريخ تهميش الشاعر يرجع إلى زمن الولادة (ولدتُ خلف البابْ/كبرت خلف البابْ)، إذ نشأ وترعرع مهمشاً مطروداً خلف الباب، الذي رمز إلى (البيت: الوطن) إلا أن هذا التهميش لم يفقد عنده الإحساس الشديد بالغربة ما دفع لهاجس الهوى (العودة إلى الوطن) أن يكون نافذاً في العمق ومتمكناً يفتك به ويمزقه ألماً ولوعة ما أوحت به لفظتا (المخالب/والناب)، وبهذا الانحراف في عدم التجانس بين اسم صار وخبرها يتحول بدلالة الهوى إلى نقيضه تماماً مما أحدث مفارقة تركيبية.

وقد تحدث المفارقة في الجملة الاسمية بوساطة (لكن) للاستدراك، كما في قصيدة (جحيمٌ)، إذ يقول [1]:

وذلك...
الأفق بألوانه الزَّرقاء مأوى
روحي السَّاميهْ
... لكن حيَّات جحيم الخنى
أغرين باللَّذة شيطانيهْ

أفادت (لكن) للاستدراك معنى المفارقة، " وفُسِّر بأن تنسب لما بعدها حُكماً مخالفاً لحكم ما قبلها، ولذلك لابد من أن يتقدمها كلام مناقض لما بعدها"[2]، واستغل الشاعر (لكن) الاستدراك هنا للعدول، " فاستدعاء (لكن) كان مؤشراً لعدول الصياغة إلى الاستدراك الذي يخالف فيه ما بعده ما قبله"[3]، ففي الوقت الذي لا يرغب الشاعر في إنزال الإنسان من قدسه إلى حضيض اللذّة الآنية الفانية، إذ نراه يعدل عن ذلك بعدما أغرته حيّات جحيم الخنى باللذة، فبذلك حدثت المفارقة بوساطة (لكن) التي تفيد الاستدراك.

وأخيراً قد تحدث المفارقة في الجملة الاسمية بوساطة (الاستفهام) و (أم المنقطعة)، كما في قصيدة (لعنة التراب) قوله [4]:

ما لجفنيك يرجفان... أهذي..
دعوة الشَّر..؟

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١٩.
(٢) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، أبو محمد عبد الله بن هشام الأنصاري: ٣٠٤/١.
(٣) بناء المفارقة- دراسة نظرية تطبيقية- أدب ابن زيدون نموذجاً: ٩٤.
(٤) الأعمال الكاملة: ١٢٨، وينظر: م. ن. قصيدة النشيج: ٣٧.

أم نذير حياء..؟

الاستفهام بالهمزة هنا لا يأتي بقصد طلب التعيين، بل جاء لإظهار التعجب من حركة الجفنين المرتجفين (أ هذي دعوة الشرِّ..؟)، ثم يعدل عن ذلك إلى الخوف والخجل (أم نذير حياء..؟)، لينتج بذلك التصادم الدلالي من خلال المواجهة الصياغية بين (الهمزة) و(أم المنقطعة)، إذ تدفع الاستفهام الدلالة في اتجاه محدد، ثم تأتي (أم) الإضراب بمعنى (بل) لتعدل هذا الاتجاه أو تدفعه في مسار ضدي، وكل ذلك شكل المفارقة... وفتح النصية على أفق الاحتمالات[1].

٢ - الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية هي الجملة التي تتكون من عنصرين أصليين هما نواتها الفعل بوصفه مسنداً والفاعل مسنداً اليه، وجاءت المفارقة الفعلية في شعر الحيدري دالة على شمولية المفارقة عن طريق تجددها على مدار الزمن والمناقضة للواقع الذي لا يلبث أن تتبين حقيقته، كما في قصيدة (الشهيد) يقول[2]:

غداً
إذا ما زحزحت أكفنا
سكونَه
ستُدركون
ما الّذي أبقى لنا مهاجر ، صموتُ
ستُدركون
ما الّذي خبأ تحت جفنه السّكوتُ
وكيف أن مسرباً في اللّيل قد أضاءه تابوتُ
وكيف أن بعضنا يولد إذ يموت

إن المفارقة تظهر في الفعل الماضي بإسناده إلى فاعله في الجملة الفعلية (قد أضاءه تابوت)، فكيف لتابوت أن يضيء مسرباً من الليل، فهذا التنافر الدلالي الذي يتبيّن عبر بنية الفعل الماضي في المظهر جاء استخدامه ليتجلى في البعد الباطني معنىً آخر، وهو أن الشهداء والإشارة إليهم من خلال (تابوت) هم الذين أضاءوا مسرباً من الليل، لذلك أصبحت الشهادة في نظر الشاعر طريقة للخلاص من الظلم وولادة جديدة، وجاء السطر الأخير لتأكيد دلالة الولادة من الموت بقوله (وكيف أن بعضنا يولد إذ يموت)، فجعل الشاعر الولادة محققة في الموت أو بعد الموت.

---

(١) ينظر: بناء المفارقة- دراسة نظرية تطبيقية- أدب ابن زيدون نموذجاً: ١٠٣، وكتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب: ٦٧-٦٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ٦٠٦.

وفي قصيدة (هم... وأنا) نجد التنافر جليّاً بين الفعل المضارع وفاعله إذ يقول[1]:

تختلط الأصواتْ
أصوات الأمواتْ
أموات تبحث في الأمواتْ
عن شيء يضحك أو يبكي
عن شيء يصبح جيفارا
في فيلم أمريكي

تمكن الشاعر من زحزحة كل شيء عن أصله من خلال اختلاط الأصوات، أصوات الأموات، أموات تبحث في الأموات، إذ يظهر الفوضى في الترتيب الخلقي للكون والأحياء، فجعل للسكون والصمت أصواتاً، والمفارقة الفعلية محققة في الجملة الفعلية (تبحث في الأموات) عبر التنافر الموجود بين الفعل المضارع (تبحث) وفاعله الضمير (هي) العائدة إلى أموات، ولكن هل يعقل أن يبحث الأموات عن أقرانهم الموتى؟ فهذا لا يمكن تصديقه ظاهرياً، ومع ذلك ربما هناك مسوغ لهذا الاستخدام ألا وهو إبراز دور الشخصية اليسارية (جيفارا) النضالي مثلاً، إذ أصبح بموته يبحث الأموات فيما بينهم كأنهم أحياء. وهو ما أكده قول جيفارا " غداً سأعرض أهل القبور وأجعلها ثورة تحت التراب"[2].

وفي مثال آخر للتنافر بين الفعل والفاعل، كما في قصيدة (مدفن الظل)، قوله[3]:

وغداً،
يسرق الجدار هوانا
صحوة النَّابض السَّنا... وغيومهْ

يتنبأ الحيدري في استباق زمني قريب (وغداً/يسرق الجدار هوانا) أن جدار القبر يفصل بينهما، إذ يستحيل الجدار بعد أذسنته وتشخيصه إلى سارق من طراز خاص يسرق شيئاً معنوياً (الهوى)، إن إحساس الشاعر باقتراب الموت أعجزه عن الالتزام بالمعايير ومنها معيار اللغة، إذ نراه يسند الفعل المضارع (يسرق) إلى الفاعل (الجدار) الذي لا يتلاءم معه دلالياً، وبذلك خرق القانون الثابت لطبيعة الجملة الفعلية.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٥٦٢.
(٢) أقوال جيفارا، الرابط: http://www.hakams.com/?tag
(٣) الأعمال الكاملة :١٨١.

وقد يأتي بـ (الفعل الناقص) ليفيد التحويل ومن خلاله إحداث المفارقة، كما في قصيدة (الشهيد)، إذ يقول[١]:

أروع ما أبقى بها
إن صرت في الموت لنا... الرّجاءْ
إن صارت الموتى به.. أحياءْ.

أسهم الفعلان الماضيان (صِرتَ و صارت) بو صفهما عنصرين مهمين في صنع المفارقة في السطر الأخير بتحويله (الموتى) إلى (أحياء)، إن معنى صار هو " الانتقال والتحوّل من حال إلى حال"[٢]، ويحقق استعمال الفعل الماضي مع (إن) الشرطية مفارقة، فقد أفاد منها في رسم هذه الصورة الشمولية للشهيد على مدار الزمن، وهي مناقضة للواقع، يقول الشيخ عبد القاهر الجرجاني في ذلك: " إن الشرط في نقض العادة أن يعُمَّ الأزمان كلها"[٣]، ويظهر الشاعر بهذه الصيغة رغبته في حصول ذلك، حتى كأنه لشدة رغبته تصور غير الواقع واقعاً وتحدث عنه بصيغة الماضي، ومثل هذا التعبير ليس إلاّ مظهراً للرؤية النفسية وانعكاساً للاستجابات الداخلية وهو غالباً ما يتخطى حدود الواقع وجموده[٤].

وترددت كثيراً في شعر الحيدري مفارقة الفعل المضارع مع النفي، وقد اعتمد النفي مضاداً للمرجعيات المثبتة، كما في قصيدة (إلى بيروت الحجر النائي)، قوله[٥]:

ويظل الليل وراء الأسوار طويلا
مثل حكايات عجائزنا
مثلَ مغازلِهنَ وهنّ يكررن أغاني سوداء
عن امرأة تحمل في الحي ولا تلدُ
تكبر في الوهم ولا تعدُ.

الولادة هي المرحلة اللاحقة للحمل، فلا يمكن أن تحمل المرأة ولا تلد، إذاً كيف سمح الشاعر لنفسه بهذا الاستخدام المتنافر بين الحمل والولادة، أو بالأحرى ما المسوِّغ لهذا الحمل الكاذب؟ فمن بين التفسيرات القريبة للصحة، ربّما هي وإنْ حدثت ثورات جماهيرية هنا وهناك إلاّ أنها لم تأتِ بثمرة الانتصار، فأصبح أمل مفارقة المعاناة ضعيفاً ليس بمقدوره تجاوز الوهم، أي فلا يكبر هذا الحلم إلاّ في الوهم،

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٠٨.
(٢) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي: ٢١٣/١.
(٣) دلائل الإعجاز: ٥٩٨.
(٤) ينظر: خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. محمد محمد أبو موسى: ٣٣٦.
(٥) الأعمال الكاملة: ٦٣٣- ٦٣٤.

ولتوكيد دلالة الإحباط وظّف الشاعر النعت المضاد في جملة (و هنّ يكررن أغاني سوداء) التي بوساطتها أحدث مفارقة أخرى، فبذلك أسهم الفعل المضارع المنفي في خلق المفارقة في الجملة الفعلية، والجملة الاسمية والفعلية هي جملة توليدية في منهج الدكتور العمايرة " ولكنها تصبح تحويلية إذا دخلها عنصر من عناصر التحويل التي حددها د.عمايرة وهي: الترتيب، والزيادة، والحذف، والحركة الإعرابية، والتنغيم"(١).

٣ - المجرور:

هناك نوعان من الجر الأصلي، هما: المجرور بحرف الجر والمجرور بالإضافة، يمتلك الجر بنوعيه القدرة على إحداث المفارقة، وسنبين ذلك في شعر الحيدري، ونبدأ بـ:

أ- المجرور بحرف جر: للمجرور بحرف الجر فاعلية قادرة على إحداث المفارقة وصدم المتلقي، وذلك عن طريق " استبدال المجرور المضاد بما هو مضاد أو منافر له، مما يحقق تضاداً بين عناصر المحور التركيبي"(٢).

من المفارقات التي أحدثها المجرور بحرف الجر في قصيدته (غُفرانك.. بيروت)، قوله(٣):

في تلك الليلةْ
كانت بيروت بلا قلبِ

...

في تلك الليلة كانت بيروتْ
تولد في تابوتْ

الصور المستخدمة في هذه القصيدة كلها توحي إلى الموت، ولكن في الصورة الأخيرة (في تلك الليلة كانت بيروت/تولد في تابوت) ولِّدت استعارة تنافرية بين (الولادة/التابوت)، فـ لانطفاء الحياة، إذ يشعر القارئ بتناقض في الحقائق، ولعل الشاعر يقصد بهذا التضاد أن بيروت تتعود على المآسي وتولد الحياة فيها من جديد من رحم المعاناة والموت الدالّ على التحدي، فبذلك أحدث الاسم المجرور (تابوت) بحرف جر (في) مفارقة في صورة تناقضية.

---

(١) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، د. عاطف فضل محمد: ٧٥، و في نحو اللغة وتراكيبها، خليل عمايرة: ٨٨.
(٢) المفارقة في شعر الرواد: ٢٨١.
(٣) الأعمال الكاملة: ٦١٧.

ونجد في مكان آخر نقيض ما نتوقعه، كما في قصيدته (في الطريق إلى بيروت) إذ يقول[1]:

وإني سقطت فلست للّيل ولست لصبح
ومسّي جراحي علّ لنا،
لقاء هنا
يصير بنا... الموطنا
فأدرك بعثي
بموتي.

جمع الشاعر هنا بين لفظتين تقفان على طرفي نقيض من حيث دلالتهما في جملة (فأدرك بعثي بموتي)، اوهو أبلغ ما يكون تعبيراً عن المعاناة واليأس من الحياة واختلال الأوضاع، وهو بذلك يبتعد عن شن" حملة مباشرة على تجار السياسة أو المهرجين التافهين أو الحكام الطغاة"[2]، فالموت هو الذي ينقل الأحياء من حيز الوجود إلى حيز العدم، إذ قرن الشاعر البعث بالموت بوساطة حرف جر (الباء)، في حين أن وجود أحدهما دلالة واضحة على عدمية الآخر، ولكنه يقصد هنا أن الثورة ستحقق أهدافها بموت هؤلاء الذين يموتون؛ لأن انبعاثهم هو انبعاث لها، أي بمجرد موته سيبعث من جديد، فبذلك أحدث الاسم المجرور بحرف جر مفارقة على المحور التركيبي.

وفي قصيدة (أأعودُ... لِمَنْ.. ؟)، قوله[3]:

اتركني يا أبرهة الأشرمْ
ها أنّي.. أحملُ رجلي بكفيّ
وأرحل عبر بحارٍ.. وبحار
عبر سماءٍ
لن أسأل فيها من أين يجيء نهاري؟

فهذا الراحل الذي يهرب من بطش أبرهة الأشرم على رجليه شيء مألوف، ولكن الهارب الذي يحمل رجليه بكفيّه شيء لم يألفه المتلقي، فإذا كان ثمة تنافر بين هذا المجرور وما قبله، فإن هذا ناجم عن هول الفاجعة التي أصاب الشاعر، ولذلك أراد تصوير المشهد الذي يفوق كل وصف على نحو يخالف ما هو موجود في الواقع، وهو وليد اللحظة الحاسمة التي يجمع فيها الشاعر بين أركان متنافرة، فلا يمكن إيجاد صلة وشيجة بين حمل الرجلين بالكفين بسهولة، وهكذا برزت المفارقة

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٠٠-٦٠١.
(٢) روح العصر- دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، د. عز الدين إسماعيل: ١٣٣.
(٣) الأعمال الكاملة: ٧٩٦.

من خلال المجرور المضاد للمرجعية المنطقية محدثة صدمة في ذهن المتلقي وكسراً لتوقعاته.

ب– المجرور بالإضافة: يمتلك المضاف إليه القدرة على تحقيق المفارقة مع المضاف، " بوساطة اختيارهما من وسطين متنافرين أو متضادين"[1].

ونجد في اختيارات الشاعر لألفاظ المضاف والمضاف إليه أنه يعمد إلى الجمع بين ألفاظ جديدة لم تألف اللغة الجمع بينهما، مما يؤدي إلى تركيب جديد، يحمل معنىً مختلفاً نابعاً من رؤية الشاعر وتجربته، كما في قصيدة (اعترافات بعد منتصف اللَّيل)، قوله[2]:

يا أنتِ
يا جرحاً في الذَّات
يا أنت.. أنا
يا صمت الكلماتْ
مهزلة إنا.. متنا
لكنا.. ما زلنا
نتحرك أحياءً في صحراء الأمواتْ

لم يدرك الشاعر صوته إلاّ بعد فوات الأوان، وكذا لم يدرك نفسه إلاّ في أمل مات، ولكن مهزلة المهازل تكتشف عنده حينما يجدهم ما زالوا أحياء يتحركون في صحراء الأموات، فبذلك أحدث الاسم المجرور بالإضافة (الأموات) مفارقة تركيبية، فالأموات هم في حضن الأرض في المقابر، فأنّى لهم الصحراء؟ ولكن مردّ هذا القول هو الاستهزاء بالأحياء، ويقصد بالأحياء الذين يعيشون في الزيف والقمع، فهم كالأموات لا يعني وجودهم شيئاً، أي أن الواقع قاحل لا حياة فيه ولا أمل، والأحياء كأنهم أموات دون حياة ولا تفكير، وهم مسلوبو الإرادة، إذ لا يرى الشاعر فرقاً بينهم وبين الأموات سوى كونهم في صحراء خالية من كل مقومات الحياة.

فلْنَرَ مثالاً آخر لمفارقةٍ حدثت بوساطة الاسم المجرور بالإضافة في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)[3]:

لسنا إلاّ بعدك في خطوة إنسانك عبر الأرض.
بعدك في الصّحو النَّائم كلَّ مساءْ
بعدك في النّزع المتسائل في ألف رجاءْ.

---

(١) المفارقة في شعر الرواد: ٢٧٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٠٩-٢١٠.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٨٠.

أسهم الاسم المجرور بالإضافة (النائم) في خلق مفارقة في السطر الثاني مع الاسم المجرور بحرف جر (في الصّحو)، لكن تُرى ما هذه الألاعيب بالألفاظ ؟ أيجوز أن يكون الإنسان مستيقظاً ونائماً في وقت واحد؟، مما لا شكّ فيه أن اليقظة والنوم هما نعمتان من الله سبحانه وتعالى على الرغم من أنهما نقيضان، إذاً علينا إيجاد الوسيلة الممكنة لإحداث ثغرة في جدار هذه المفارقة بغية فهمها، وإلاّ سنصبح ضحية من ضحاياها " من هنا كانت المفارقة اختباراً لذكاء القارئ الذي إنْ أدركها كما أرادها الكاتب، كان قارئ مفارقة أنموذجياً، وإلاّ فقد وقع في سوء فهم يصعب التخلص منه، وهو ما قد يشكل مفارقة أخرى ضحيتها القارئ نفسه"[١]، ربما يكون المسوغ في ذلك، حين يجمع الشاعر بين اليقظة والنوم في علاقة تنافرية لإدانة الواقع المزري الذي يعيشه الإنسان وإذعانه لجبروت السلطة، إذ لا فرق بين كونه مستيقظاً أو نائماً إنْ لم يستطع أن يفعل شيئاً في تغيير واقعه، وهكذا أحدث الاسم المجرور بالإضافة مفارقة عبر الربط بين أشياء غير متوقعة، فإن " هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة"[٢].

وثمة مثال آخر للمفارقة التي حدثت بوساطة الاسم المجرور بالإضافة في قصيدة (العواصف السود) بقوله[٣]:

يا موجة الموتِ
ضجّي
واكسحي زمني
وما تحمل من طيشٍ
ومن نزقِ
إنَّ الصَّباح الذي قد كنت آمله
ولّى.. وجاء.. ولم أبصر سوى الغسق

تمثل الأسطر الشعرية هنا ذروة التشاؤم، إذ وصل الشاعر إلى حد رغبة الخلاص من الحياة، فينظر إلى الموت كأنه أجدى الوسيلة للخلاص، ونجده ينادي الموجة وهو شيء حسي يضيفها إلى الموت وهو شيء معنوي أن تجلب المشقة والجزع وأن تذهب بزمنه وما تحمله من الخفة والطيش؛ لأنه أدرك أن الصباح الذي ينتظره ولّى وجاء آخرين، ولم يترك وراءه سوى الغسق، فجعل للموت أمواج، والموج يتسم بالحركة وبالطغيان، لكنه أضافها إلى الموت لتكتسح زمنه المتعثر وقبح واقعه، وبذلك تمكن الحيدري من إحداث المفارقة في التركيب من خلال إضافة

---

(١) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٨١.
(٢) الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل :١٣٣.
(٣) الأعمال الكاملة: ١٣٥.

المنادى (موجة) إلى المضاف إليه (الموت)؛ لأن الموجة من مصاحبات الأشياء المادية، أما الموت وهو (مفارقة الروح للجسد) هو شيء معنوي لا يمكن رؤيته.

٤ - النعت:

يعد النعت الضدي: أي الذي يتضاد مع المنعوت من بين الموضوعات النحوية التي تشكل المفارقة الشعرية لما يحدثه من توتر في ذهن المتلقي، ذلك لوجود علاقة المنافرة تركيبياً، وعُرِّف النعت في المصادر النحوية بأنه " التابعُ، المكمِّلُ لمتبوعِهِ: ببيان صفة من صفاته... أو من صفات ما تعلق به- وهو سببيّه"(١)، وهذا يعني أن النعت يزيد من توضيح المنعوت أو تحديده، ولكن النعت الموظف شعرياً لإحداث المفارقة ينقص المتبوع كونه يناقض المعنى الذي يتوقعه المتلقي، لذلك يرى الباحث (قيس حمزة الخفاجي) أن " مهمة النعت في المفارقة الشعرية هي التحديد السَّلبي وليس (اللاتحديد)- كما يقول (كوهن)-... وإنما بمعنى تحديد المنعوت باستلابه من مرجعيته... وتأطيره بهذه الصفة فقط"(٢).

ونجد مثل هذا التوظيف للمفارقة لإظهار قبح الواقع السياسي والاجتماعي عند الشاعر في قصيدته (ضحكة قصيرة) بقوله(٣):

يا أرض الزّيف
يا عصر الزّيف
سنصلي للبحر الغارق في الأصداف
لحصى العرّاف
وسنسمل عينَ الشّمس لكي نحيا
في رؤيا
في دنيا تمتد وتُستلهمْ
سنصلي يا عصر الزّيف
لزيف العصر

أصحيح ما نقرأه؟ فكيف للبحر أن يدخل في الأصداف؟ ولِمَ يصلي الشاعر لزيف العصر؟ هل هناك مسوغ لما يقول؟ تمكن الشاعر من خلق المفارقة من خلال زحزحته أشياء الواقع، إذ أخرجها من طبيعتها المتعارف عليها، فالنص يستبطن دلالاته العميقة، التي تؤكدها المفارقة القائمة على حضور المتناقضات داخل بنية

---

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: ١٩١/٢.
(٢) المفارقة في شعر الرواد: ٢٤٣.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٣٢-٤٣٣، وينظر: م. ن، قصيدة: حوار الألوان: ٨١٣، وقصيدة: عشرون ألف قتيل.. خبر عتيق: ٢٩٧-٢٩٨.

النص، " إن حضور الزيف مهيمن من مهيمنات الواقع العربي يستدعي أن تستحضر (الصلاة) كطقس ينشده المؤمن لتغيير الواقع إلى الأفضل، إلاّ أن الشاعر يستحضر الصلاة كطقسية تمنح الواقع ديمومة الحياة لهذا الزيف"(١)، وتكمن مفارقة أخرى في تبادل الأدوار بين البحر والأصداف، فالأصداف عادة تدخل وتغرق في البحر، إلاّ أن الشاعر وظّفها بطريقة عكسية لإظهار التناقض وتبادل الأدوار، ولكن داخل هذه الأصداف ربّما يكمن اللؤلؤ والمرجان، وفي هذا إشارة إلى أنه يمكن تغيير الواقع إلى الأفضل.

ومن صور النعوت المنافرة مع المنعوت، في قصيدة (مَن يدري يا بغداد) قوله(٢):

بغدادْ
يا أحياء من طين كالح
من نهر مالح
من طائرة من ورق كانت في يوم ما
تملأ كلّ سمائي،
يا وجه فتاة سمراء تراود كل مساءٍ أرقِي
يا تعباً مرّاً في عرقي
يا بسمة طفلٍ
يا سطوة غُلٍّ

يتكرر في هذه المقطوعة نداء الحيدري لمدينة بغداد بقصد التعبير عن حالته النفسية السيئة التي يمرّ بها، وسطوة الغربة الموجعة بعيداً عنها، ونجد من بينها تنافراً بين النعت والمنعوت في قوله (يا تعباً مرّاً في عرقي)، فـ(التعب) حالة شعورية محسوسة من خصائص الكائن الحي، في حين يدخل (المرّ) في معجم حاسة الذوق، جاعلاً بذلك فجوة بين النعت والمنعوت وفتح باب التأويل أمام المتلقي، إذ ينتقل بذهنه من الدلالة التعيينية إلى الدلالة الإيحائية، فحقق النعت المخالف بذلك منافرة دلالية وعبرها مفارقة تركيبية.

واستخدم الشاعر المفارقة اللونية التي تقوم بوظيفة معنوية، لأن الألوان، إنما هي " بدائل حسية من عناصر حسية أيضاً، كما ندرك أن كلمات الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها أو تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب، أما في اللحظة الثانية فإن

---

(١) تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، سلام مهدي رضيوي، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية التربية - جامعة البصرة، ٢٠١١م: ١١٨.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٣٨.

اللون نفسه يتحول إلى دالّ يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية"[١]، كما في قصيدة (ظلال) قوله[٢]:

أغريتني باللَّيالي الحمْر فانزلقت
على مباسمها السوداءِ
راياتي

فهذه الليالي التي وصفها الشاعر بالحمر نوع من الخدعة التي لم تثمر إلاّ التيه في مرحلته الرومانسية، أما المبسم، فهو الثغر المتبسم بلونه الأبيض الذي يوحي إليه أجواء الصفاء والإشراق والحب، ولكن بعدما حصل العدول اللوني من الأبيض إلى الأسود، لما في السواد من معان الحزن والألم جاء توكيداً لضياعه في مرحلته الرومانسية، وهو تعبير صادق عن " زمن الضياع والتمزق والتهافت وراء اللذات الرخيصة كانت نتيجةً ملونةً باللون الأسود مشيرةً إلى خطأ السير وسوء العاقبة"[٣]، فالعدول هنا متجسد بالنعت عن طريق استبدالها بالنعوت الأصلية المضادة وتغييبها[٤].

وفي قصيدة (اغتيال) يقول[٥]:

عيناك تغوران بعيداً، ولحدِّ الصَّمتِ
الآسن في عتمة عيني
ما أقسى فوهتيْ بركانك يا وطني!
ما أقسى هذا الوهج الأسود!
في عينك يا وطني،

يخاطب الحيدري وطنه بصيغة التعجب التي وردت مرتين في المقطوعة، إذ نواجه انحرافاً لونياً بين النعت والمنعوت في السطر ما قبل الأخير (ما أقسى هذا الوهج الأسود!/في عينيك يا وطني)، إذ أسند النعت اللوني (الأسود) إلى المنعوت (الوهج) بحيث لا ينسجم معه دلالياً؛ لأن الوهج يدل على " حرِّ النهار والشمس ونحوهما"[٦]، والضوء الناتج عنهما، في حين نعته الشاعر بالسواد لإبراز الغضب في عيني الوطن، وجاء الشاعر بهذا العدول اللوني لرسم صورة عيني الوطن

---

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٥٩.
(٢) الأعمال الكاملة: ١٥٢.
(٣) الزمن في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد، د. سلام كاظم الأوسي: ٢٤٨.
(٤) ينظر: المفارقة في شعر الرواد: ٢٤٨.
(٥) الأعمال الكاملة: ٧٥٤.
(٦) المعجم الوسيط: ١٠٥٩.

الغاضب، جاعلاً بذلك خللاً في الوظيفة الطبيعية للأشياء، ولكنه يعمد بهذا العدول اللوني إلى تقوية المفارقة التركيبية.

وفي مثال آخر للنعت اللوني فإن الشاعر في قصيدة (ستبقى) يقول[١]:

ستصفعك الأيام حتى أرى غدي
على هوّتي عينيْك يهزا مغترا
سيسألك التّاريخ عني...
وأنني
بعيدٌ
أعيش الآن في ضحكةٍ صُفرا

نجد العدول النعتي يأخذ مكانه في السطر الأخير بشكل ملفت للنظر (أعيش الآن في ضحكة صفرا)، إذ نعت الشاعر الضحكة بلون الصفر، وتحصل بذلك منافرة دلالية؛ لأن المسند (صفرا) عاجز معجمياً عن أداء مهمته، أي الوظيفة التي يستند إليه علم النحو وهي التحديد، فالضحكة حالة نفسية خاصة بالإنسان لا تقبل التلوين، ولكن عند نعتها باللون الأصفر ينقلها عن طبيعة وظيفتها إلى منطقة قابلة لتعطي لوناً، ويخرجها من معجم دلالة الفرح ليدخلها إلى الحزن؛ لأن الضحكة الصفرا هي " الضحكة المنتزعة بمرارة"[٢]، وقد تكون الضحكة الصفراء معبرة عن حقد أو غضب.

وفي قصيدة (النافذة العمياء) يقول[٣]:

ولستُ بأكثر من نافذةٍ عمياء وصمّاء
في بيت لا يعرفني
وسرير مهجورٍ
وسراج داجٍ
وبقايا أحلامٍ أقتاتُ بها
من يومٍ يمضي
وليوم قد لا يأتي
إلاّ في الحُلم... أو في الموتِ

يضعنا الشاعر منذ عنوان القصيدة (النافذة العمياء) في منطقة شعرية مفارقية، الأصل في وضع النوافذ الرؤية والتطلع إلى الخارج، الشاعر هنا يمتلك إرادة التغيير، ولكن عندما وصفها بالعمياء فارقت هذا الدور، أي إرادة مشلولة وعمياء،

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٣٢.
(٢) اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر: ٧٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ٦٨٩.

فجدلية البنية الثنائية (عمياء/ضياء) تفصح عن أن المعادلة التي يخرج بها الشاعر تعبير عن واقع مرّ وتوحي بأن الأمل في تغييره ضعيف، وكذلك بالنسبة للصفات (مهجور/وداج)، فبدل أن يكون السراج وهاجاً نعته بداج، أي أعطاه وظيفة عكسية تماماً، فبذلك أحدثت الصفات مفارقة إثر تحويلها من التَحديد الإيجابي إلى التحديد السلبي، أو بالأحرى بعدما أُضيفت إلى المتبوع صفة جديدة مضادة لأهم صفة مرجعية فيه، وحلّت محلها، وشكلت معه شيئاً جديداً آخر، إذ أصبح الشاعر بلا إرادة يصبغ مفرداته بلون إحساسه الداخلي المظلم، وهو لا يرى متسعاً من النور، فلم يعد للضياء أو اللون الأبيض مكان حتى إنه اختار الظلام الذي هو رمز للون الأسود لكفنه، كما في قصيدة (شكاية مهمل) إذ يقول[1]:

وحدي أكفن بالظلام تعاستي

وأرى سواد اللّيل يملأ أدمعي.

كما يمكن العثور على نماذج أخرى من المفارقة النعتية التي شكلها اللون في قصائد الحيدري ضمن أعماله الشعرية الكاملة[2].

إذاً، النعت الضدي أو المنافر للمنعوت في الأمثلة السابقة حقق منافرة دلالية وخرق أفق انتظار القارئ ليحدث المفارقة التركيبة.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٩٨-٩٩.

(٢) ينظر: م. ن، زنبقة سوداء: ٦٩، ودماً أسود: ٤٤٥، وأبيض كعارنا: ٥٤٩، وينشر الأكفان زرقا: ٦٤٤، والأوردة الزرق: ٦٤٤.

المبحث الثاني

المفارقة في الأساليب

١ - أسلوب التعجب:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤٨٢-٤٨٣.
* المتجهم: الصواب: المتهجم.
(٢) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ١٠٨.

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

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

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

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

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

٢ - أسلوب الاستفهام:

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

---

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

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

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

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

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

---

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

ونجد في قصيدته (سميراميس)، إذ أخرج الشاعر دلالة الاستفهام إلى التقرير، أي طلب إقرار المخاطب بما يريد المتكلم، قائلاً[1]:

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

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

وفي قصيدة (الموت ما بين أصوات الأربعة) يستخدم الشاعر (ماذا) لإنتاج دلالة جديدة، قائلاً[2]:

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

يشارك الشاعر المتلقي معه في إيجاد تفسير الحالة، في مجيء فجر بلا شمس، أو مجيئها في عيني سجان، إذ تخرج أداة الاستفهام (ماذا) من دلالتها لاستفهام المجهول إلى الذفي، " و هو مذحى يفيض بالسخرية، لكنه يتوسّل بالسؤال لإظهار السخرية، والإذكار لما يتحقق"[3]، إذاً الفجر في غياب الشمس يعني امتداد ظلمة الليل، وما فائدة مجيئها من عيني سجان إنْ بدت، فلا تزيده إلاّ حرقاً وغضباً.

ويستخدم الشاعر (هل) بمعنى (قد) في قصيدة (لِمَ لَمْ يَعْتَذِرُوا..؟!)، قائلاً[4]:

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

---

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

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

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

إذاً الاستفهام في النصوص السابقة ساعد في الكشف عن المفارقة.

٣ - أسلوب الأمر:

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

متْ فيَّ لأحيا
متْ فيَّ لكي أصبح أكبر من موتي

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

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

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

---

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

قد لا يجييء مع الغدِ

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

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

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

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

٤ - أسلوب النهي:

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

---

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

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

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

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

---

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

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

وفي قصيدة (طاحونة) قوله أيضاً[١]:

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

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

٥ - أسلوب النفي:

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

٦ - أسلوب التوكيد:

أ- التكرار:

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

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

بالأمس
مرّ من هنا

---

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

قال لنا شيئاً ومرّ من هنا

....

وفي غد

إذ يمرح الصِّغار في قريتنا

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

بالأمس

مرّ من هنا

أبقى لنا شيئاً ومرّ من هنا

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

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

لا...

ما انتهيت

فوراء كلِّ ليالي هذي الأرض لي حبٌّ

وبيت

ويظلّ لي حُبٌّ وبيت

وبرغم كل سكونها القلق الممض

وبرغم ما في الجرح من حقد

وبغض

سيظل لي حب وبيت

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

---

(١) المفارقة في شعر الزواد: ٢٢١.

(٢) الأعمال الكاملة: ٣٥٠.

(٣) المفارقة في شعر الزواد: ٢٢٠.

(٤) الأعمال الكاملة: ٣٨٠-٣٨١.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

ب- التقديم والتأخير:

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

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

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

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

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

وإذا الحياة
كما تقول لنا الحياة:

---

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

يدٌ تلوح في رصيف لا يعود إلى مكانْ

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

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

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

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

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

---

(١) الأعمال الكاملة: ٣٨١-٣٨٢.

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

وقيل إنّ النّاس في مدينتي
قد جفّ في أعينها اللّهيبْ.

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

ج- القصر

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

يا أرض الأمواتِ... اقتلعي
غدَكِ العائد من خيبة أحلام كالرَّمهْ
صيري العتمهْ
في جوف محاجرنا المحفورة في أرضكِ
في بغضكِ
في حبّ لا يكبر إلاّ في القتل
وفي الحقد وفي النَّقمهْ

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

---

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

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

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

وركضت خلف رؤاه... لكنْ

ما أضعت سوى رؤاه

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

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

---

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

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

الفصل الثاني

المفارقة البلاغية

المبحث الأول: المفارقة البيانية:

أولاً: التشبيه.
ثانياً: الاستعارة.
ثالثاً: الكناية.

المبحث الثاني: المفارقة البديعية:

أولاً: الجناس.
ثانياً: الطباق.
ثالثاً: حسن التعليل.
رابعاً: تجاهل العارف.

الفصل الثاني

المفارقة البلاغية

مدخل:

حظيت المفارقة بعناية بالغة في الدراسات النقدية لما فيها من تقانة فكرية تدل على مهارة المبدع وتجهيزه الفني، والشاعرية تعتمد على أساليب عدة و هي ترسم ذلك الإبداع الفني المتجدد، والشاعر الحق هو من يوظف آليات الشاعرية جميعها في قصيدته، ولعل المفارقة البلاغية من بينها، تلك المفارقة التي تقوم على روح الصورة الشعرية.

تشتغل في شعر بلند الحيدري الأساليب البلاغية بحيوية واضحة و هي ترسم تلك الصور المعتمدة على المفارقة البلاغية وعلى التضاد اللذين يزيدان في توليد الطاقة الشعرية، والذي نقدمه في هذا الفصل ما هو إلاّ الكشف عن نوع من أنواع المفارقة، ونطمح عبره الوصول إلى الارتقاء والانفتاح الإبداعي، واشتمل الفصل على المفارقة البيانية والمفارقة البديعية.

تشكل المفارقة البيانية التي مجالها (التشبيه والاستعارة والكناية) في شعر بلند الحيدري الاستيعاب الدلالي والدفق الشعوري، والالتفاتة الجميلة التي تتيح للقارئ الفتنة والانبهار والاستغراب، وتكشف عن جانب ساخر أو متمرد أو ناقد من وعي الشاعر إثر ما صوّره في فروعها وما تفنن في رسمه.

والمفارقة البديعية هي الأخرى تعد من روافد الصورة الشعرية لدى الحيدري، وهو يستعين بأنواعها من جناس وطباق أو مقابلة وحسن التعليل وتجاهل العارف، إذ نجد فيها دلالات عدة لا تقف عند دلالة واحدة وإنما سلسلة من الدلالات التي تدهش القارئ بتلوينها اللفظي والمعنوي وآليات أخرى يذهب فيها الحيدري إلى نوع من التلاعب اللفظي بوصفه أحد الفنون القولية.

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 على خلق الشعرية في عصرنا " كلّما كان طرفا التشبيه (المشبه والمشبه به) 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 طرفي 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 يجيىء 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 يجيىء 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[1].

من التشبيهات النادرة التي تثير المتلقي وتحفز ذهنه قصيدة (إلى ولدي)، قوله[2]:

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 المذشود، 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[1]، 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"[2]، إلاّ أن الباحث يلحظ أن هناك وجه شبه يتحقق فيه (الصمت التام في كلٍّ).

ونلحظ مفارقة التشبيه حاضرة في قصيدة (منها.. إليك)[3]، 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[4]، 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 (الذقاء 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 لكَ 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 الزواد: 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[1]، ويبنى هذا التشبيه " على تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما"[2]، 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 اندصهار طرفي التشبيه اندصهاراً ننسى فيه المشبه،... كما أنه في تغيير نسق التركيب ما يثير المتلقي مما يدعوه البحث عن القيمة الإبلاغية وراء هذا التحول"[3]، 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) البنية 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، و هي 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 - ١١٣.
(٧) م. ن: ٣٣.
(٨) جماليات الأسلوب والتلقي: ١٥.
(٩) البلاغة العربية - قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب: ١٧٥.

و من 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 الذُهول 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"[1]، 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[2]:

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 بنية 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[3]:

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 كلّ 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"(١).

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(٢):

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"(١)، 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[1]:

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"[2]، 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"[3]، 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[4]:

---

(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 تحسُّ
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 لونية 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.

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[1]، 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"[2]، 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[3].

يا أنت
يا امرأة مريبهْ
غني
ارقصي
قصي جناح ذبابة كي لا تطيرْ
ولتزحفن على التُّراب إلى المصيرْ
...
يا أنت
يا امرأة مريبهْ
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
جدّي
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 و سنغور)*، 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،و هو 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 والمقابلة 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"(١).

وفي قصيدة (مسيرةُ الخَطايا السَّبع)، إذ يقول(٢):

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"(٣)، 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 يعرفُه حقيقةً متظاهراً بالجهل؛ لغاية في نفسه"[٢]، أو" لغرض من الأغراض الّتي يَقتضيها 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.

٣- مفارقة الحياة اليومية.

الفصل الثالث

مفارقة التقانات النقدية والرؤيوية

مدخل:

باتت القصيدة عند بلند الحيدري محترفة التفنن والشاعرية ولاسيما وهو يستعمل التقانات الحداثوية لانفتاح أفق النص، ونصه يتمتع بترتيب منطقي يثير الأسئلة النقدية، فتسير قصيدته باتجاه سردي متناغم يعطيها الرونق الجمالي المنبعث من امتزاج السردي بالشعري، أي إن الداخل النصي فيه امتزاجية لافتة للنظر.

ومعلوم أن المفارقة تقتحم النص ويستدعي حضورها تقانات نقدية تتيح للدراما الظهور فتعزز قوة النص وإشعاعه، وهذا ما وقفنا عليه في نصوص الحيدري وهو يوظف التقانات الدرامية كالحوار والحوار الداخلي والجوقة والحدث، فضلاً عن رسمه للمفارقة الزمنية المتمثلة بالاسترجاع والاستباق السردي أو انفتاحية الأمكنة وإغلاقها أو الاتصال والانفصال منتجة الصراع وانفتاحه على مستويات عدة لتوجه المسار العام للقصيدة.

والرؤيوية في شعره مثّلناها في مفارقته الرومانسية التي أخذت من المفارقة العنصر المهم في رفد جمالية المد العاطفي داخل النص، والمفارقة الاجتماعية التي سلّطها على تناقضات المجتمع التي لا يمكن تقديمها دون أساليب المفارقة، ومفارقة الحياة اليومية ولعلها تبوح بكثير من المتناقضات والتضادات اليومية.

في هذا الفصل برزت الدلالة المعززة لقدرة النص وهي الدلالة السردية القصصية القائمة في شعر بلند الحيدري على صراع الذات والآخر.

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 " تكذيك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتكذيك 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"[1]، فيردّ إجابة عن لسان مجموعة أخرى:[2]

- 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[3]:

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"[1]، كما في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إذ يستخدم الحيدري ثلاث جوقات للتعبير عن ثلاثة أبعاد، قائلاً[2]:

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: [3]

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: [4]

اللّهُمَّ غفرانك

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"[1]، 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[2]، وتنتهي القصيدة بمفاجأة تروى على لسان جوقة مشتركة، قائلةً[3]:

- 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 مُصدّراً 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[1]:

في اليوم الثاني
كان ببابي شرطيان
...
- أنت مدان يا هذا،
...
لا ظل لغير الشرّطة 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"[2].

وفي قصيدة (بعد ساعات)، نقرأ[3]:

---

(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[1]:

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(الذهي: 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"[2]، 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:[3].

- 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 منطق 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"[1]، 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"[2].

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"[3].

إن النص الشعري- كما الروائي " يتضمن حدثاً، ومحور الحدث هو الذي يحتضن نظام سيره في بنية النص نوعين رئيسين من الزمن، الصاعد والنازل"[4]: 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 الثورة في القرن العشرينْ
لا تهدي الثوار سوى السّكري
والقرحة
والقهوة مُرّه
...
والثورةُ
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)، وإذما 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- .... يولّد 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"[1].

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)"[2].

قد تتحول الحياة في ظل الأماكن المتصفة بالدفء والأمان إلى البرودة والموت بسبب الانفصال، كما في قصيدة (شيخوخة) يقول الحيدري[3]:

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"[4]، 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)" [1]، 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[2]:

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"[3]، ولهذا يعد البيت أكثر الأماكن ألفة 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"[4]، 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.

المبحث الثاني

المفارقة الرؤيوية

١. المفارقة الرومانسية:

تعد المفارقة الرومانسية نوعاً أساسياً من أنواع المفارقات، يقوم فيه الكاتب " ببناء هيكل فني وهمي، ثم يحطمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم"(١)، وفيها يعمد الكاتب إلى " خلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في الذبرة أو الأسلوب، أو عبر ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة"(٢)، أو " بشكل أكثر تحديداً، يمكن القول: إن المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات"(٣)، وهو بذلك يمارس نوعاً من الوهم بين خلق الذات وهدمها في الوقت نفسه.

حظيت المفارقة الرومانسية من العناية في الدراسات الغربية ما لم تنله بقية أنماط المفارقة، إذ اكتسبت مفهوم "نظرية المفارقة الرومانسية"(٤) على يد مجموعة من النقاد الرومانسيين الألمان الذين وجدوا أن المفارقة " وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقض، إذ إنها في الأساس تعبير عن معنيين نقيضين في الوقت نفسه، فإنها توحي بكشف المتناقضات في هذا العالم الذي تشكّل التناقضات لبّه أو جوهره"(٥).

فالعالم في نظر كاتب المفارقة الرومانسية قائم " على الفوضى، وعلى عدم قدرة الإنسان فيه على توقع ما سيحدث، وعلى جدبه اللامتناهي، ومن ثمَّ فإنه، أي الفنان، يرى أن مداركه الحسية المحدودة، في مقابل كل ما هو مطلق أو لا متناه، هي مدارك قاصرة وخادعة أو كاذبة، إلى درجة ما، وعلى الرغم من هذه المعرفة بقصور مداركه، فانه يرى نفسه مجبراً على تقييم هذا المطلق بشكل صحيح"(٦)، فالعلاقة إذاً بين الإنسان والطبيعة على وفق مفهوم الرومانسي تتمثل في موقف العقل

---

(١) النقد التطبيقي التحليلي: ٢٨.
(٢) المفارقة والأدب: ٣٣.
(٣) م. ن. والصفحة نفسها.
(٤) نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك- الأردن، مج٩، ع٢، ١٩٩١م: ٧٤.
(٥) المفارقة والأدب: ٣٢.
(٦) نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك- الأردن، مج٩، ع٢، ١٩٩١م: ٧٥.

الإنساني من (المحدود/ والمطلق، أو القيد/والحرية، أو الضعف/والقوة، أو العقلانية/والعاطفية)، إلى آخر ذلك من تناقضات.

إذ نستطيع تحديد مجموعة من العناصر الأدبية التي أفرزتها المفارقة الرومانسية " كالتمرد على الواقع، والتحرر من القيم والعزلة بالركون إلى الأماكن المجهولة، وإلى الطبيعة بشكل عام، واتخاذ كل ما هو غير مألوف شعاراً للتجاوز والانحراف عن المعيار العام، فضلاً عن الاغتراب الناتج عن إحساس مرير لدى الفرد الرومانسي بعدم انتمائه إلى المجتمع"[١].

تتجلى المفارقة الرومانسية في قصيدة (أهواك)، إذ يقول فيها الحيدري[٢]:

أنا أهواك ولكن
غيرَ ما تهوين أهوى
أنا أهواك جراحاً في حياتي تَتلوَّى
كلَّما هدهدتها
أهدت إلى العالم نجوى،
أنا أهْواك نشيداً
أزلياً
يتغنَّى
فيه ذوّبت شبابي الرائع الألحان لحناً
ولنفن بعده
فالحبُّ عمرٌ ليس يفنى

يعلن الشاعر في بداية القصيدة حبه و هواه الطاهر لمحبوبته، ولكن هناك تعارض لحبه لها وحبها له، إنه يهوى في الحبيب غير ما تهواه فيه أي إنه يهوى حباً عفيفاً بعكس الحبيبة التي تهوي بلذّة وشبق، وعن طريق استخدام حرف الاستدراك (لكن) تحصل المفارقة الرومانسية، إذ يعد حرف الاستدراك مفتاحاً مهماً وكثير الورود في معظم المفارقات، وأن حرف الاستدراك هنا يشكل مفصلاً مهماً في المفارقة وفاصلاً بين عالم الوهم وعالم الحقيقة، فما قبل حرف الاستدراك (لكن) ثمّة عالم قائم على حب مثالي طاهر يطمح الشاعر إلى خلقه، ووصف هذا الحب بـ " الحب المعدوم الذي عاش في أحلام الشاعر ثم تمرغ في التراب"[٣]، أما الذي يلي حرف الاستدراك فهو الطرف السلبي النقيض من الثنائية، الذي يجسّد الانقلاب

---

(١) المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً) (أطروحة دكتوراه سابقة): ١٤٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٩.
(٣) شجر الغابة الحجري- كتابات في الشعر الجديد: ٣٢٣.

الرؤيوي، ويدلّ هذا التحول تغيّر في الذبرة، واختلاف في اللهجة، وانقلاب في موازين الرؤية.

ولعل ملمح الاغتراب من أهم ملامح المرحلة الرومانسية في حياة بلند، ففي الغالب الطابع المهيمن على الرومانسية " سوداوية متشائمة تجد المتعة الجمالية في الألم والحزن والصور القاتمة المفزعة"[1].

وتحدث مفارقة أخرى بعدما يطلب الشاعر الفناء بأسلوب الأمر المتحقق بصيغة الفعل المضارع المقترن بلام الأمر (ولنفن بعده)، إذ يفاجئنا بقوله (فالحب عمر ليس يفنى).

يختار الحيدري هذه المرة ركناً في ما وراء الطبيعة للقاء الحبيبة؛ لأن المكان المألوف لا توصله إلى مبتغاه، ففي قصيدته (أود لو كُنْتُ) إذ يقول[2]:

سنلتقي
حيث يموت الظّل والضَّوء
وحيث
لا يدركنا شيء
وحيث
لا يجمعنا نوء
...
وأنت أفق فوق ما أنت
بعيدة الأغوار كالموتِ
عميقة
صفراء كالصَّمتِ.

يبدأ ميلاد الوهم في محاولة الشاعر اجتياز الصعاب للوصول إلى الحبيبة مع الجملة الأولى (سنلتقي/حيث يموت الظلّ والضوء/وحيث لا يدركنا شيء)، فبكلمات مقتصدة يخترق الشاعر كثافة الوجود المادي للحياة اليومية لينفذ إلى ركن هادئ في ما وراء الطبيعة لبناء عالمه الوهمي الفني الجمالي، فأبطل الشاعر هنا مفهوم المكان لينفذ إلى ما وراء المكان، إذ يموت الظل والضوء، ويختفي كل أثر للضوء، الشيء الذي أراد الشاعر أن يركز عليه هو قدرة الضوء والظل على الوصول إلى كل مكان في الدنيا، ووصول الإنسان إلى موضع لا يناله فيه الضوء والظل مستحيل، ولكنه قد يظن أنه يرى في حبيبته مصدر الضياء والإشراق، وهذه الرؤية يعتورها الشك، لذلك فمن الطبيعي ألاّ يعمر طويلاً، فنجده في المقطع الأخير أنه يعشق فتاةً صعبة المنال،

---

(١) المفارقة الروائية (الرواية العربية نموذجاً) (أطروحة دكتوراه سابقة): ١٤٦.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٥٥-٢٥٦.

لا يلبث هذا العالم الوهمي أن يتهاوى، إذ قطع الوجود المادي ليصيد، فإذا به يصبح القنيصة، إذ كثف الشاعر في هذا المقطع عناصر عاطفية عالية التوتر سرعان ما تثير لدى المتلقي الشعور بالمفارقة الرومانسية، مثل استخدامه التشبيه ليقوم بوظيفة في تحويل الحبيبة إلى كائن ميتافيزيقي ممعن في الغياب، فهي كالموت بعيدة الأغوار، وكالصمت شديدة الشحوب والاصفرار، كل هذا يضمن المكان المهيأ للقاء الحبيبة.

ونلمح المفارقة الرومانسية في قصيدته (الخطوة الضائعة) ، قائلاً[1]:

لا...
لن أعود
فقريتي أمست... مدينهْ
أمست مدينهْ

إن الحيدري المرغم على ترك قريته ظلّ على صلة وجدانية قوية بها، لا يفارقه حلم العودة إليها؛ لأن القرية (الطبيعة) في سريرته أنموذج للبراءة المفقودة والطيبة الصافية، والمدينة تمثل الوجه السلبي للعالم، ولكنه يفاجئنا في هذا المقطع بعدم العودة إليها؛ لأنها أمست مدينة بعد وصول الضياء يوصفه أحد مستحدثات الحضارة الزائفة إلى كل منعطف وزاوية منها، وبدأ ينفر من القرية الملوثة التي استحالت إلى مدينة موبوءة، لذلك يرفض الرجوع إليها لأنها فسدت، وهكذا تحدث المفارقة الرومانسية من تحطيم الحلم المنشود.

وقد يطلب الحيدري (المثال) ولكنه لا يجد السبيل إليه ما دام من آدم وحواء، كما في قصيدة (همس الطريق) إذ يقول[2]:

أبغي سمواً ولكن،
حواء فيَّ وآدمْ
ولست إلاّ ظلالاً..... لرقصة تتقادمْ
ولست إلاّ تراباً
قد نتنته السنونْ

يبحث الشاعر هنا عن عالم الصفاء والنقاء، عالم مثالي مليء بالحب تتحقق فيه كل أمانيه، إلاّ أن هذه الصورة سرعان ما تتلاشى عندما يدرك أنه من طين تدفعه رغبته الغريزية إلى ارتكاب الإثم، مشيراً إلى الخطيئة الأولى، فيرى أن أبناءهما البشر لا يمكن أن ينجوا من الوقوع في الإثم، " وما دام الناس، كل الناس، من هذا

---

(١) م. ن: ٢٧٨.
(٢) الأعمال الكاملة: ١٠٩.

الأصل فهو وهم كأسنان المشط، فيقع في الخطيئة، خطيئة كان سببها الوجود الأولي"[1].

يظهر أن علاقة الحيدري بالمرأة علاقة من نوع خاص كما يراها (جبرا إبراهيم جبرا)، "وهو يرى أن بلند أحب المرأة ونقم عليها"[2]، ويرجّح يوسف الصائغ هذه النظرة عند الحيدري للمرأة " إلى تجارب فاشلة في علاقته بالمرأة.. تتجلى في نظرته إلى العلاقة بالمرأة عبر الإحساس بالإثم والدنس والعار"[3]، فهو يسعى من وراء ذلك " إلى الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفني بين اليقين العاطفي الحماسي وبين التحفظ المشوب بالشك"[4].

وفي قصيدة (حبٌّ قديم) يستخدم الشاعر تقانة الاسترجاع لخلق العالم الوهمي، قائلاً[5]:

هل تذكرينْ.. إلاّ.. يدي
كانت مهيأة لأجمل موعد
لكن عبرت
عبرت لم تتلفتي
لم تنشدي سري الدَّفينْ
وضحكت مثل الآخرينْ
أمّا أنا
فلقد خجلتُ
خجلت من حبي المهينْ

فالعودة إلى أجمل موعد بعد انتظار طويل إلى لقاء الحبيبة ولكنها عبرت لم تلتفت إليه وضحكت مثل الآخرين وتركته خجلاً من حبه المهين، حين يتجه للاسترجاع كي" يحقق تعويضاً نفسياً، قصده الشاعر ليخفف عن نفسه ثقل الإحساس بالخيبة، ولكي يفتتح القصيدة بتوجه لا يخلو من التشويق"[6]، ولكن عدم التفاتها إليه وضحكتها مثل الآخرين أدخلا الشاعر في دوامة الخيبة، ولم تزده الذكرى سوى التمزق العاطفي، وتحدث مفارقة رومانسية في الوقت نفسه بتحطيمه العالم الذي بناه من الوهم.

---

(١) شجر الغابة الحجري- كتابات في الشعر الجديد: ٣٢٤.
(٢) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: ١٦١.
(٣) م. ن: ١٦١.
(٤) نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك- الأردن، مج٩، ع٢، ١٩٩١م: ٧٥.
(٥) الأعمال الكاملة: ٢٦٠.
(٦) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: ٣٠٥.

٢. المفارقة الاجتماعية:

قد تحدث المفارقة الاجتماعية نتيجة التحول في الموازين الاجتماعية المتمثلة في العلاقات الاجتماعية المختلفة، كالتحول الذي يظهر جلياً في معاملة الوالدين تجاه ولديهما في قصيدة (النافذة العمياء) ، فيقول الشاعر[١]:

ثانية... ثالثة
ألفاً يصرخ بي: أخطأتَ.. لقد أخطأتَ.. لقدْ
شاغلتَ دروس العلم ولم تتعلمْ
أدركتكَ بالوعظ فلم تسلمْ
ونصحتكَ.. لم تصغ ولم تسمعْ
إلاّ فمَك الأبكمْ
يا ولدي... يا ولدي كن حطباً لجهنمْ
...
وسمعت أمّي
ذاك العشق الصّحراوي الممهور صدىً لأبي
يصرخ بي: أخطأت.. أجل أخطأتَ
وما كنت ابني
إلاّ في وجه أبيكَ المسدود كبوّابة سجنٍ
إلاّ في جبني
يا ولدي.. يا ولدي.. احمل موتكَ
وابعد عني.

تتكرر صرخات الأب على ولده باستمرار عند الخطأ (ثانية ثالثة/ألفاً)، ويُظهر ها مملوءةً بالنقمة والغضب، فنجد أن اللمم من أخطاء الابن الطفل الغرير البريء يبدو في نظر الأبوين خطيئة كبرى لا تغتفر فتظل تلاحقه وتحكم عليه بالطرد، إذ يستند الأب إلى التعبير القرآني في خطابه للجاحدين، في قوله تعالى: ﴿**وَأَمَّا ٱلْقَٰسِطُونَ فَكَانُوا۟ لِجَهَنَّمَ حَطَبًا**﴾[٢]، يقول: (يا ولدي كن حطباً لجهنم)، والأم لا تنفصل في موقفها عن موقف الأب حين تحكم على فلذة كبدها بالطرد بلهجة آمرة (يا ولدي يا ولدي احمل موتك وابعد عني)، فيصبح الابن غريباً عن أبيه وأمّه، في حين كان المتوقع من الوالدين التضرع إلى الله لهداية ابنهما إلى الرشاد، وبهذا التحول في

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٨٦-٦٨٧.
(٢) الجن: ١٥.

موازين رؤية الوالدين تجاه الولد تحدث مفارقة اجتماعية، إذ برع الشاعر في تصوير هذا التناقض الاجتماعي فوصل الأمر بالوالدين أن يدعوا الموت والفناء لولدهما.

وفي قصيدة (سميراميس) تتحول العلاقة بين الأم وولدها إلى نوع يكاد يكون مناقضاً للأعراف الاجتماعية جملةً وتفصيلاً، يقول الحيدري[١]:

إيه.. نيناس
تلك أمُّك
فارفق بنداء الأمومة الشوهاء
لبِّ صوت الخنا
...
سميراميس من هذا الّذي يَغْفو إلى جنبك
يريق الإثم في قلبك..؟
- هو ابني أيُّها اللَّيل الّذي يولد من رُعبك

يجسد الشاعر هنا الصراعات التي عاشتها (سميراميس)، منها العاطفية والسياسية والاجتماعية، فالعلاقة بين (سميراميس) وابنها (نيناس) تتحوّل من علاقة اجتماعية- علاقة الأم بالابن- إلى علاقة الصراع سياسي من جهة وعلاقة زوجية من جهة أخرى، كما جاء في الأسطورة: ثار (نيناس) على أمّه، فسلمته مقاليد السلطة واختفت، قيل إنها تحولت إلى حمامة وألهت[٢]، فهنا لا يكتم الحيدري حنقه على المرأة، متوسماً بها اتجاهاً معاكساً لما تجسده من دور مهم في مسيرة الحياة الإنسانية ولاسيما (المرأة الأم) وما تعارف عليه من أنها القدوة المتسامية المجللة بثوب الطهارة في نظر أبنائها، وبهذا التحول في العلاقة الاجتماعية بين الأم والابن تبدأ بداية الانهيار في الأعراف الاجتماعية وعبرها مفارقة اجتماعية مؤلمة، فانقلاب الحال في شخصية (سميراميس) هو الذي جعل الشاعر يلومها، لذلك نجد في طرحه للأسئلة نوعاً من الاستهزاء (سميراميس مَن هذا الذي يغفو إلى جنبك/يريق الإثم في قلبك؟)، و"طرح الأسئلة إنما ينتج عادة من رؤية المفارقات الشديدة، وما يترتب عليها من أذىً، وتغيير حال، وانقلاب الموازين واعتلال القيم"[٣].

وثمة مثال آخر للمفارقة الاجتماعية في قصيدة (الباب المهجور)، إذ يقول الحيدري[٤]:

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢٦-٢٧.
(٢) ينظر: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، د. طلال حرب: ٢٠٤.
(٣) المفارقة في كافوريات المتنبي: قراءة في نصوص مختارة، أمل نصير، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٥،ع٢، ١٩٩٧م: ٣٠.
(٤) الأعمال الكاملة: ١٥٥-١٥٦.

هذا الصريرُ العذبُ... أعرفهُ
وأذكر ما وراهْ
ما زلت ألمح في فؤادي
بعض ما تركتْ خطاه
كم مرةٍ
أيقظتْ في عيني ما نسجت رؤاه
كم مرةٍ
تاهت خيالاتي لتستجدي صداه
ولكَم تأوَّه في سكوني
قصةٌ خلقت حياهْ
هذا الصَّريرُ العذْبُ.... أعرفهُ
ولكن ما وراه...؟
يا قلب لا تحلمْ
أخال الريح قد سئمت عذابي
فتمرغت في بابي المهجور
ذكرى من شبابي
أما التي خفقت على ماضيك بالصُّور
العذابِ
فهي التي سدت عليك البابَ.

يحلم الشاعر في هذه القصيدة بالعودة إلى بابه المهجور، الذي ترك صريره العذب أحلى السمفونيا في قلبه، ومن خلاله العودة إلى الحبيبة/الوطن، ولكنه يساوره الشك في رجائه هذا خوفاً من عدم بقاء الحبيبة على عهدها (يا قلب لا تحلم)، ويصل الشاعر في نهاية المقطع إلى حقيقة مرّة مفادها: إن التي كانت باعثة للشوق هي التي تغيرت وسدت عليه الباب (أما التي خفقت على ماضيك بالصور العذاب/فهي التي سدت عليك الباب)، وذلك بـ "تخلّي صاحب الموقف الطَّيِّب، عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدي دوراً جديداً مفارقاً لما عرف به"[1].

يستدعي الحيدري صديقه في قصيدة (يا صديقي) ، قائلاً[2]:

يا صديقي
لِمَ لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
لِمَ لا تبحث عن دنيا جديدهْ

---

(١) فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل: ٢٣.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٦٨-٢٦٩.

لم تزل في الأرض أحلامٌ سعيدهْ
ثم ماذا..!؟
أي جدوى لك من ذكرى بعيدهْ
قد فرغنا
وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا
ما تذكرنا
سنيناً
وسنينا
ثم ضيعت عدوي من صديقي

إن استدعاء الصديق يكون عادة في أوقات الشدة والأزمات للاستنجاد به، ولكن يبدو أن استحضار الصديق هنا بأداة النداء (يا) هو استحضار مؤقت لهذا الصديق الغادر وليس للاستئناس به والتماس المساعدة، بل طلبه لأجل طرده، وجاء التكرار هنا للدلالة على حضورية الانقطاع عن الآخر، كما أنه إعلان عن موقفه الرافض لأوضاع المجتمع، فالانفلات من دائرة معايير الصداقة الحقيقية كما يراها الشاعر رسَّخت في ذاته الركون إلى العزلة، إذ إنه عاش في فترة من الصعوبة بمكان التفريق بين الصديق والعدو، لذلك يتحول دلالة العنوان (يا صديقي) في متن القصيدة إلى شخص آخر قد يكون صديقاً عدواً.

قد يكون الشاعر محقاً في هذا التوجه، لأنه لم يجد العطف من أصدقائه عند استدعائهم، كما في قصيدة (شكاية مهمِل)، قوله[1]:

ما زلت أشتاق الحياة
وإنني... سأموت والنِّسيان يقبر مطلعي
سأموت لا ماض يحن لرؤيتي.. يوماً
ولا خلٌّ سيدرك ما أعي،

إن هذه الأسطر الشعرية لا تصنع مفارقة إلا بانضمام السطر الأخير إليها الذي يشكل قفلة مفارقة للقصيدة بما يثيره من تناقض يدعو إلى الدهشة والريبة، فاللحظة الشعرية المفارقة ما تلبث أن تتجسد إثر حصول المعرفة في حدوث الخلل في الموازين الاجتماعية في السطر الأخير (ولا خلٌّ سيدرك ما أعي)، إذ لم يشارك أحد من أصدقائه همومه، ووصل الأمر بهم حتى أنهم تجاهلوا إدراك معاناته، وبهذا التحول في رؤية الصديق وتخلِّيه عن دوره في العرف الاجتماعي تحدث المفارقة الاجتماعية.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٩٨.

٣. مفارقة الحياة اليومية:

ثمة مفارقة للحياة اليومية في تضاعيف قصيدة (الموت ما بين الأصوات الأربعة)، يقول فيها الحيدري[١]:

ثانيةً.. يوقظني صوت السَّاعةْ
أفتح شبّاكي، وكما أفتحه كلّ صباح
أسمع صوتَ الباعةْ.
تعلنُ،
عن تاريخ معروض للبيع وعن زعماءٍ
تألقُ أوجههم كالأحذية اللماعةْ

إن المتلقي لا يحتاج إلى كثير من التأمل، حتى يتعرف على الحقيقة المرّة التي تحملها هذه المفارقة البسيطة ولا يضيرها هذا لأنه " لا ينال من قوة المفارقة كونها بسيطة الشكل"[٢]، فهذه المفارقة على الرغم من بساطتها في التعبير ووضوح في المعنى، تحمل في طياتها كثيراً من التناقضات الموجودة في واقع الحياة، وفي مقدمتها انقلاب الرؤية عند الشرائح الموجودة في المجتمع تجاه الحياة اليومية، وتكرار الخيانة من لدن الأنظمة السياسية المتعاقبة (ثانية يوقظني صوت الساعة)، والضربة الخاطفة التي توجهها هذه المفارقة لما أصبح أمراً معتاداً (أسمع صوت الباعة تعلن/عن تاريخ معروض للبيع)، لو أن المعروض في المزاد العلني متاع مما يباع ويشترى لما كانت هناك مفارقة، أما أن يكون المعروض في المزاد العلني هو التاريخ، ماضي الأمة، فلا شك في أن مثل هذا القول المفاجئ سيوقع المتلقي في مواجهة صعبة مع ما هو خارج عن المألوف في الحياة اليومية، تقوم المفارقة هنا على مخالفة ما يتوقعه المرء، إذاً مراقبة الشاعر لمجريات الأحداث السياسية والاجتماعية في التاريخ المعاصر ورصده لتكرار خيانات الزعماء في الصفقات السياسية مقابل بقائهم في السلطة، الذين وصفهم الشاعر (وعن زعماء تألق أوجههم كالأحذية اللماعة) صانعاً بذلك مفارقة للحياة اليومية.

تتجلى المفارقة للحياة اليومية في التقاء العاشقين في غرفة من الطابق السابع في قصيدة (متهم ولو كنت بريئاً)، يقول فيها الحيدري[٣]:

في غرفة في الطابق السّابعْ
التقيا...

---

(١) م. ن: ٨٢٠.
(٢) المفارقة وصفاتها: ٨٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ٥٤١، ٥٤٤.

تحدثا
تصارعا.. تمانعا
ناما معا
وأسدل الستار
...
وعندما استيقظ في مدينتي النّهارْ
تسربت في نشرة الأخبارْ
حكاية عن غرفة في الطابق السّابعْ
عن موعد للثأرْ
عن غضب الثوارْ
وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما
مسمارْ

يصف الشاعر هنا مشهداً طبيعياً مشحوناً بقدرٍ عالٍ من الانتعاش والبهجة والرومانسية والرحابة الزمنية والمكانية، إذ وفق الشاعرُ في اختياره ركناً هادئاً بعيداً عن أنظار الناس للقاء العاشقين في غرفة في الطابق السابع، فأخذ كل من الأفعال (التقيا، تحدثا، تصارعا) مساحة سطر شعري، فالقصيدة إذاً مبنية على حكاية تنهض على توال منطقي متنام للأفعال السردية و هي في طريقها إلى استكمال الصورة الشعرية الكلية للحكاية، لكن سرعان ما تغيرت نبرة الكلام من الحب إلى الموت في المقطع الأخير بتدخل الصورة الشعرية الحكائية تدخلاً مفارقاً يكسر توقع المتلقي، ويصبح الكلام العادي وتفاصيل الحياة اليومية تهمة يعاقب عليها بالإعدام، و بذلك تحدث المفارقة للحياة اليومية.

ونلمح في قصيدة (اختناق) مفارقة للحياة اليومية أيضاً، يقول فيها الحيدري[1]:

رغم الغد المفتوح في الأفقْ
أحسّ بي
سأختنق
كأنني ابتلعتُ كلّ أرضنا
هواءها
وماءها
فليس في عروقها إلاّ عروقي
تحترق

---

(١) الأعمال الكاملة: ٤١١.

إن هذا المقطع الشعري مثير للدهشة، وقد فعل فعلته في توسيع الفجوة بين ما ألّفه المتلقي في حياته اليومية وما وجده في النص، إذ يحصل الاختناق عادةً حين ينقطع عن الرئتين الهواء (الأكسجين)، وغالباً ما تحدث في الأماكن المغلقة، ولكننا نجد في المقطع حدوث الاختناق في الأفق المفتوح،" فالاختناق يتضاد مع الأفق على الرغم من الانفتاح على الغد، وهو هنا بنية مفارقة"[1]، وكان مسوغه في هذا الإحساس بالاختناق هو: إنه "يرى المستقبل كامتداد لجرثومة الحاضر..... فالمستقبل المتمثل في الغد غير محدد المعالم بل صور قلقة بين الشك واليقين"[2]، فالرؤية المفارقة لحياة الغد خلقت مفارقة للحياة اليومية.

لذلك يمكننا القول إن مثل هذه المفارقات تحدث بحدوث الانقلاب في الرؤية تجاه الثوابت من الأعراف الاجتماعية والمألوف في الحياة اليومية، ويلجأ الشاعر إليها لتعميق الفجوة بين النقيضين ليبدو كل منهما في أقصى حدود الذقيض، ويوظفها لخلق التوازن بين المظهر والحقيقة، لأنه ذو رؤية مزدوجة إلى الحياة المليئة بالتناقضات، فما أن يحضر شيء حتى يحضر ضده، وبذلك يفتح باب الجدلية على مصراعيه في النص، ويبدو أن الشاعر تفنن في رسم تلك المفارقات التي تدل على استيعابه السردي وآلياته البنائية، إذ اختاره وسيلة ناجحة إلى الوصول إلى رؤيته التي أرادت معالجة الواقع.

---

(١) الاغتراب في الشعر العراقي - مرحلة الرواد: ١٣٥.

(٢) الشعر العراقي الحديث حزيران ١٩٦٧م - تشرين أول١٩٧٣م (رسالة ماجستير سابقة): ٢١٦.

الفصل الرابع

المفارقة التناصية

المبحث الأول: مفارقة التناص الأسطوري.

المبحث الثاني: مفارقة التناص الديني.

المبحث الثالث: مفارقة التناص التاريخي.

المبحث الرابع: مفارقة التناص الأدبي.

الفصل الرابع

المفارقة التناصية

مدخل:

يعد التناص من المصطلحات الأساسية في النظرية الأدبية المعاصرة، وقد تعامل الشاعر العربي الحديث معه وبأنماطه التعبيرية والجمالية المتعددة التي هي جزء من الموروث الثقافي الجمعي بوصفه أولاً: مصدراً من مصادر الثقافة والحضارة سواءٌ أكان دينياً أم تاريخياً أم سياسياً أم أدبياً أم مأثوراً شعبياً، أم حكماً وأمثالاً، وثانياً: طاقة دلالية ثرة وبأساليب متنوعة وصيغ متفاوتة ينعم بها الأديب، ويعكس عبرها خلفيته المعرفية والذهنية والسوسيولوجية، ويثبت في الوقت نفسه مدى حضورها في رؤاه كأداة مثمرة[١]، ثم اختزانها في ذاكرته محاولة للإفادة منها في لحظة الإبداع إلا أن هذه الإفادة لا ترتكز على علائق آلية بل على إنتاج مزيج كيميائي مع السياق الذي يحتويه[٢]، محدثاً تفاعلاً وتعالقاً نصياً، أي " وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواءٌ أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية"[٣]، وبإنتاجية جديدة ويؤدي هذا التفاعل إلى " تشكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض... ثم تتجلى في- النص الجديد– إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل وبينهما درجات من الرضا أحياناً، والسخرية أحياناً إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء"[٤]، لذا فتبقى للنص الجديد بنيته الجديدة بعالمها " الخاص المتميز.. وبقوانينه وأنظمته.. وأنساقه وطبيعة العلاقات بين عناصره"[٥]، إلا أنه لم يلغِ النص الأول بل يظل ماثلاً

---

(١) ينظر: منظومة القراءة/سلطة النص، عزيز التميمي.
http://www.maber.org/issua.julyo4/literature11.htm

(٢) ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبدالوهاب ترّو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٥٦، ١٩٨٩م: ٧٨.

(٣) ظاهرة التعالق النصي، د. علوي الهاشمي: ٢١.

(٤) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد، مج ١، ج٣، ١٩٩٢م: ٦٣.

(٥) أطياف الوجه الواحد – دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، د. نعيم اليافي: ٢٣٩.

في أعماقه[١]. هذا ما يدفعنا للبحث عن عمليات التحويل الذي أحدثها النص الجديد على النصوص الغائبة، وبالنظر إلى " العلاقات الداخلية التي هي في الوقت نفسه نظر في حضور الخارج"[٢]، أي جذوره وانطلاقاته الأولى التي استمد منها النص نسخ تكوينه الأدبي، هذا ما جعل (كرستيفا) تنفي وجود نص خال من مداخلات نصوص الأخرى التي تتأسس عليها بنية النص الجديد مانحة إياه براعة (لوحة فسيفساء من الاقتباسات)[٣]؛ لأن– عندها– أيضاً "ترحال للنصوص وتداخل نصي... وامتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص"[٤]، إلى نص آخر، فبفعل التناص " يصبح النص فضاءً لتفاعل المعاني وتولدها المستمر اللا منتهي"[٥]؛ لأن النصوص تتعرض لنقل دائم من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أخرى مبتكرة، إذ ليس ثمة حدود بين النص بل حاجة إلى نوع من التعالق والتداخل والتحول من سياق إلى آخر في حركية دائبة لا توقف فيها[٦]، هذا ما يجعل من التناص بنية مفتوحة ومتحركة ومتجددة في آن واحد[٧]. لأن التناص: " لا يُحيي النص الحاضر فقط بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب مما لم يتنبه له نقاده في زمنه وهو كامن"[٨]. هذا مما يجعل للتناص دوراً في خلق ديناميكية للقراءة؛ لأنه- كما قال سولرس: "كل نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها، وتثبيت لها وتكثيف لها، وانتقال منها وتعميق لها"[٩]، و هذا الاستحضار للغائب من النصوص يفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص[١٠]؛ لأنه يقود القارئ إلى اكتشاف علاقات نصية جديدة تمنح النصوص الأدبية تعددية في المعنى[١١]، وتجعل من النص الجديد إبداعاً ثانياً، فمن خلال هذا التوظيف التناصي أي " المقابلة بين المدلول الجديد

---

(١) ينظر: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان ، مجلة الأقلام، ع ٤، ٥، ٦، ١٩٩٥م: ٤٧.
(٢) في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي، د. يمنى العيد: ١٢.
(٣) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي: ٣٢٢.
(٤) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريدة الزاهي: ٧٩.
(٥) التحليل النصي، رولان بارت ، ترجمة وتقديم، عبد الكبير الشرقاقي: ١٥.
(٦) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: ٥٥.
(٧) ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام: ٣.
(٨) أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر– دراسات في تأويل النص، د. حافظ المغربي: ٧١.
(٩) آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، د. محمد خير البقاعي: ٦٩.
(١٠) ينظر: النص الغائب – دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٢، ع٩، ١٩٩٤م: ٢٢٦
(١١) ينظر: نظرية التناص، جراهام ألان، ترجمة: د. باسل المسالمة: ١٢.

الذي اكتسبه النص المقتبس بعد تحويله... و... الدلالة الأساسية له- المضمرة في ذهن القارئ- تتولد المفارقة "[1]. أي خلق نوع من الانزياح الدلالي[2]، عبر كسر أفق توقع القارئ محاولة تقييم الموروث والواقع بما يتواءم والرؤية المعاصرة، " ويكتسب التناص أهمية متزايدة حين الحديث عن المفارقة، إذ يمارس دوراً مهماً في توجيه دفة المفارقة نحو التصعيد أو التهدئة"[3]، وبذلك فالمفارقة متحققة في التناص الذي يعتمد على مبدأ التناقض[4]، وقد تنوعت أشكاله ما بين: (التناص الداخلي/والتناص الخارجي/والتناص الذاتي)[5]، وقوانينه ما بين:

(الاجترار/والامتصاص/والحوار)[6]، وآلياته التي كانت بين[7]: (التمطيط) بأنواعه: (الجناس بالقلب والتصحيف/ التكرار/ الشرح/ المحاورة)، و(الإيجاز) بأنواعه: (التلميح/ الحذف/التلخيص/، والبديع: (الاقتباس/التضمين/الترجمة)، وقد يصل التناص في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص سواءٌ أكان في العنوان الذي يظهر فيه " كقوة نصية ضاربة في إنتاج المعنى بموازاة نصه"[8]، أم في متن القصيدة.

وبالعودة إلى قصائد الحيدري التي تفارق فيها النصوص الأخرى عبر تحويل الرؤية الثابتة للنص الأصلي، فخلق به توتراً لدى القارئ بين ما هو سائد وبين ما يقرأ، واضعاً أمامه تعبيرات وأحداث وشخصيات صادمة، هذا ما جعل من الشاعر: "صانعاً للمفارقة يعمد إلى ما هو سائد فيعريّه من عاديته ويكسوه جوهراً آخر ليظهر عبره منحازاً إلى قيمه وآرائه"[9]، وهكذا صار التناص قضاءً مقدّراً على كل نص مهما كان جنسه، فكل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم، فلا مناص للنص منه ولا ملاذ إلا به[10]. فيمثل استدعاء الشاعر المعاصر للنصوص الغائبة وبكيفياتها المعرفية المختلفة صورة احتجاجية على اللحظات الحاضرة التي تتعادل مع اللحظات الغائرة في عمق الماضي، وفي أطر لغوية وفنية وجمالية مفارقة تروج لرؤية جديدة

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٥٩.
(٢) ينظر: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر– شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً، أحمد زهير عبد الكريم: ٧٢.
(٣) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٢١٥.
(٤) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص): ١٢٢.
(٥) ينظر: م. ن: ١٢٤- ١٢٥، وقراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني: ٧٥.
(٦) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنسي: ٥٣.
(٧) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص): ١٢٥ وما بعدها.
(٨) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، د. خالد حسين حسين: ٨٨.
(٩) المفارقة في الشعر العربي الحديث: ٢٧٢.
(١٠) ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي: ٣٩٠- ٣٩١.

للمعنى داخل فضاء نصي جديد.

المبحث الأول

مفارقة التناص الأسطوري

هنـاك علاقـة وثيقـة بـين الشـعر والأسـطورة، مـن حيـث " إن الشـعر وليـد الأسطورة"(١)، ويظن الدكتور (مصطفى السعدني) " أن الأسطورة والشعر توأمان لأنهما ينبعان من عقل واحد ويعيشان في عالم واحد بما يمنحان للأشياء من حياة إنسـانية فـي لغـة فطريـة أخـاذة، ومعجـم خيـالي فريـد يجسـد الصـراع بـين الإنسـان والوجود سعياً للسيطرة على قوانين الطبيعة نشداناً للمطلق والتصاقاً بالجوهر"(٢).

وتعد الأسطورة متكأً للشاعر يحاول عبره " الاحتجاج على الواقع المتردي، والرجوع بالكون إلى الينابيع الروحية الطفلية، وبالوجود إلى عهد طُهره وبراءته الأولى وشبابه الغضّ الذي لم تدب فيه عناصر التحلّل والتدمير بعد، ولم تدنسه الحضارة"(٣).

وكثـرة اسـتخدام الأسـطورة فـي الشـعر المعاصـر " سـلاحاً إبـداعياً وابتكاريـاً يتحدى الجمود والانغلاق الفكري، وانفجار ثوري يحقق للشعر ما يحلم به من رؤية وحريـة وعطـاء واكتشـاف مقـدس، ويضـمن للشـاعر فـي الوقـت نفسـه مكانتـه المتعالية"(٤)، فتصبح الأسطورة بذلك من الوسائل الفاعلة لأحداث المفارقات عن الوجود والكون.

أما موقف الشاعر بلند الحيدري من الموروثات بصورة عامة، وتشكيله لها وتوظيفها، فهو يرى " إذا كُتِبَ علينا أن نستورد المحراث من أوربا فعلينا أن نعي كيـف نسـتخدمه وكيـف نحـرث بـه أرضـنا، وإذا كـان علينـا أن نفـاد مـن الرمـوز الحضارية العالمية لتوسيع آفاق تجاربنا فإن علينا أن نعرف كيف نوظِّف تلك الرموز الحضارية في الذي يؤكد سماتنا الخاصة"(٥)، معنى ذلك أن الشاعر يستخدم الرموز والشخصيات التراثية بوعي ويوظفها على وفق القضية المطروحة فيها.

---

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: ٢٨٨.
(٢) في التناص الشعري: ١٢١.
(٣) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: ٢٦٤.
(٤) الأسطورة في شعر أدو نيس، د. رجاء أبو علي: ١١٣.
(٥) منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، ١٩٨٥م: ١٥.

بدأ بلند العناية بالشخصيات الأسطورية المستدعاة من التراث مع أولى دواوينه هو (خفقة الطين)، إذ تطالعنا أسطورة (سميراميس) [1] عبر قصيدته الطويلة (سميراميس)، في قوله[2]:

تلك... راميس
دودةٌ
تتشهي جيفة الأرض
..... ثورة الأنواءِ
شرقت بالسُّموم حتى تلاشت
صور الطّهْر في الرُّؤَى الرّعناءِ
صور أحرقت روحها
وذكرى ليالٍ
كم تعطَّرن باختلاج الوفاءِ
فعلى خافق السرير
استبدت
عاصفات،
بطينتي أهواء

---

(١) إن هذه الأسطورة باختصار: أن سميراميس (الحمامة أو محبوبة الحمام) هي: ملكة آشورية ربّاها الحمام وكانت ذات جمال أخاذ، وعرف الرعاة مكانها فأخذوها وباعوها في سوق نينوى، فرآها ناظر مرابط خيول الملك، فساوم الرعاة وأخذها ليتبناها إذ إنه كان لا ينجب، فقام برعايتها حتى كبرت وصارت من أجمل النساء، ثم رآها مستشار الملك فانبهر بحسنها وبراءتها وهام بحبها، ثم تزوجها وعاش معها حياة سعيدة، حيث كانت تقدم له النصيحة، حتى أصبح ناجحاً بوجودها معه. وفي يوم ينظم الملك (نينوس) حملة على البلد المجاور، وينجح فيها، ولكنه لم يستطع اجتياح العاصمة، فدعا مستشاره ليسانده، فلبى المستشار النداء، ولكنه لم يستطع مفارقة زوجته (سميراميس) فأخذها معه، وهناك تابعت سميراميس أحداث المعركة ووضعت ملاحظاتها، ثم أشارت بخطة أسهمت في نجاح الحملة واجتياح العاصمة بفضل حكمتها، مما دفع الملك إلى الإعجاب الشديد بشجاعتها ومهارتها في التخطيط، فضلاً عن جمالها الأخاذ، ولذلك ساوم الملك مستشاره بأن يترك سميراميس مقابل الزواج بابنة الملك، وهدده بخلع عينيه، فخضع المستشار مضطراً، لكنه لم يطق ذلك ومات منتحراً، وتزوج (نينوس) من سميراميس، ثم أنجبا (نيناس)، وحكمت سميراميس مع زوجها مدة اثنين وأربعين عاماً حتى توفي، ثم حكمت بالوصاية لمدة خمس سنوات، وبعدها تزوجت من ابنها (نيناس)، وأخيراً تركت له التاج وغادرت إلى البادية، وطلبت من الإله (بيلوس) أن يأخذها إليه، وهناك عاشت كواحدة من ربات آشور وبابل، وعبدها أهل الأرض ينظر: أسطورة سميراميس، الموقع: www.mexat.com

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٣-٢٤.

طوقت ابنها

فسلّت دماِها
من صدى أمسِها القريب.. النَّائي
طوَّقته
فطوَّقت ذكرياتٌ
يتخبطْن في جنون الدِّماء

إذ ركّز بلند هنا في استخدامه لأسطورة (سميراميس) على جانب واحد ليس هو المعطى الأساس فيها، و هو الجانب الشهواني من حيث اشتهاء المرأة الجميلة، والميل للمتعة الجسدية، فقد سيطرت الشهوة والتطلع إلى التمتع بالمرأة، في حين كانت معطيات أسطورة سميراميس الأصل " تتمثل في الحكمة والجمال والحذكة في إدارة الأمور"(١)، والشاعر حين يستحضر نصاً يجعله يتقاطع مع الواقع، فإنه لا يراعي حرفية النص القديم، ولا تعنيه الحقيقة التاريخية، بل يضحّي بكل ذلك لأجل المفارقة، حتى لو أدّى ذلك إلى تشويه صورة الأبطال، فهو في هذه الأسطورة " خلق روحاً غنائية جديدة حافلة بالصور الموحية المكتنزة بالشحنات العاطفية الحادة ذات العبق الحار الدافق المشع، حتى أحيا سميراميس من جديد في دنيا الشاعرية المترفة لعلها أروع وأمتع من دنياها القديمة وفي رؤية (أوديبية) لعلها أشهى من لذاذة الإثم في مخدعها المدنس"(٢).

كان بلند كان في بواكير أعماله في هذه المرحلة أقرب إلى الرومانسية منه إلى أي مذهب آخر، ولذلك نراه يركِّز على الجانب الشهواني في علاقة الرجل بالمرأة، من أجل لفت الانتباه، فالمرأة في نظر الشاعر في هذه المرحلة كيان أنثوي مسحوق تحت فعالية الرغبة الجسدية، " فبلند في (خفقة الطين) والسياب في (أزهار ذابلة) والبياتي في (الملائكة والشياطين) وحسين مردان في (قصائد عارية) لم يكونوا يندبون حظهم، بقدر ما ندبوا مجتمعهم... إن هؤلاء الشعراء اتخذوا من المرأة مرآة يعكسون عليها واقعهم، وهو واقع زائف، خائف، ظاهره الهدوء وباطنه خضم مضطرب- متعدد ومتناقض- من المشاعر والتطلعات والتحولات"(٣)، أو لعل الدافع لاستحضار هذه الرذائل بأبشع صورها للشخصية، لكي يحتقرها الناس ويتجنبوها، وبهذا تتحقق المفارقة بين المرجعية الغائبة للأسطورة والرؤية الخاصة التي تحيل إليها.

---

(١) الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، محمد إبراهيم عوض: ٣٣.
(٢) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي: ٩٢.
(٣) شجر الغابة الحجري - كتابات في الشعر الجديد: ٣٢١.

إن استخدام بلند الحيدري للأساطير لم يقتصر على الأساطير القديمة لبلاد الرافدين، بل أفاد من الأساطير الإغريقية القديمة، كما في قصيدته (طاحونة) التي أحدثت مفارقة مع أسطورة (سيزيف)[1] الأصل، فيقول فيها[2]:

قد كان لي
دربٌ
وكانت رؤى
تواعدا والأمس في مأربِ
ومات ما كان
سوى خطوة لما تزل تبحث عن مهرب
شدّت بساقي
وما راعها
من مشرقي الدَّامي ومن مغربي
شيءٌ
سوى أصداء إيقاعها
تئز في صمتٍ
عميقٍ
غبيٍّ
أحسها تصرخ في مسمعي:
أفاق..
يا للعبث المتعبِ
أفاق... لا أدري
لعلي كما...
ظلٌّ بلا لون ولا مسند
...
لن أرتمي كالنَّاس
في منية
ولن يقود الدَّهر يوماً يدي

---

(١) سيزيف هو: رمز للعمل غير المثمر والألم المستمر والعذاب غير المنتهي والعبث واللاجدوى، إذ إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر بمواصلة دحرجة الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد. ينظر: معجم الأساطير، ماكس شابيرو وورودا هندريكس، ترجمة: حنا عبود: ٢٢٩.

(٢) الأعمال الكاملة: ١٩٣-١٩٥، وينظر: م. ن. قصيدة: برمثيوس: ٢٥٣.

فالنَّاس
ما أقبح آلامهم
هذا بلا أمسٍ
وذا في غد
والأرض ما زالت على عهدها
تدور حول الأبد الأسودِ
طاحونة
أطربها جهدهم
فلَمْ تسل
عن ثورها المجهدِ.

هذه القصيدة تتناص في مضمونها مع أسطورة سيزيف، الذي يرمز إلى العذاب الإنساني اللانهائي والجهد غير المثمر واللاجدوى وعبثية الحياة، واستبدل الشاعر (الخطوة) التي ما زالت تبحث عن مهرب ب- (الصخرة) الموجودة في أسطورة الأصل، فكلاهما منبع العذاب الدامي اللانهائي لثقل حملهما، ولكن إذا كان سيزيف قد تمرد على الآلهة، فإن الحيدري متمرد على الناس والزمن (لن أرتمي كالنّاس/في منية/ ولن يقود الدّهر يوماً يدي/ فالنّاس/ما أقبح آلامهم/ هذا بلا أمسٍ/وذا في غد)، ولذلك يقود تمرده إلى تفرد خطوته، إلاّ أنه لم يتمكن الخلاص من عبثية الحياة ولذلك نراه يستسلم لقدره صاغراً أو عاجزاً، فنجده يشبه الحياة بالأرض التي ما زالت تدور حول الأبد الأسود، وبالطاحونة التي تستمتع برؤية العذاب التي تمثل المعادل الموضوعي لذات الشاعر (والأرض ما زالت على عهدها/تدور حول الأبد الأسودِ/ طاحونة/أطربها جهدهم/فلم تسل/عن ثورها المجهدِ)، وحين تكون الأرض هي الضحية فإن المفارقة تظهر أكثر إنسانية، عندما يكون معنياً بالأمر كل مَن يعيش على هذه الأرض، بأن تلك المفارقة الإنسانية الكبرى التي لا توجّه الإدانة للطاحونة فقط، بقدر ما توجّه إصبع الاتهام لكل قاطن على هذه الأرض يراقب المأساة ولا يسهم في إيقافها، والطاحونة هي رمز للقوة القاهرة، الساحقة، المميتة التي انفرد بلند باستخدامها[1]، إذ إن استحضار التناص الأسطوري هنا يمثل "استنطاقاً للشكل التراثي من خلال الاستعانة بالدلالة لاستخدامها في خلق انعكاس متطور عن صورتها الأصلية"[2]، وليؤكد الشاعر على سكونية الإنسان القطيع واذشداده إلى الجهل، والصخرة التي تكرر في معاناة سيزيف هي ذاتها المتمركزة في طبيعة الواقع الساكن، لذلك جاء الرمز عن حالة الاستلاب التي يحياها الثوري المتطلع إلى التغيير

(١) ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي- مرحلة الرواد: ١١٩.
(٢) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد: ١١٨.

في الوقت الذي يسعى الآخر إلى تهميشه لهذا الدور، والمفارقة هنا تأتي من سكونية الوضع وتهميش دور الثور المجهد (سيزيف)، الذي أراد الشاعر من ورائه إيقاظ السكونية والخروج من الصمت.

ويستدعي الشاعر من التراث الأسطوري حكاية السندباد البحري في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)، ويوظفها توظيفاً يكاد يكون في مسارها العكسي، "للتعبير عن معان تناقض المدلول التراثي الحقيقي بهدف خلق نوع من الانزياح الدلالي أو المفارقة"(١)، إذ يقول فيها(٢):

يا أنت المبحر
يا أنت المتسائل عن ظلٍّ لك
منسي في مدة شبر من أرض
لا تطبق جفنيك حياء من موتك
مرمياً في قارعة الدرب
كل دروب الأرض سواء للموتى
فافتح عينيك... ومت
كن في موتك أكبر من كفارة ذنب
أكبر من أن تولد ميتاً في جنة كلبٍ
موعود بعرائس من ذهب
وجنان من كذب..
إلى آخر نقطة ضوء في عينيه
يمدّ يديه
يقول : انتظري
يا نجمة فجر مبلول بالدمع.. انتظري
ها أنا ذا آتٍ
من أقصى ما تملك مرآتي من ذكرى
عن رجل أبحر في كل فجاج الأرض
في كل سماوات الدنيا
في كل سماوات الدنيا.. وبحار الدنيا
في كل الحب وكل البغض
فما كانت إلاّ بحراً أصغر من قطرة
أصغر من أن يوقظ الصحراء..

---

(١) توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر- شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً: ٧٢.

(٢) تنظر: مجلة (النافذة)، ع١٣-١٤، ١٩٩٣م: ٢٣-٢٤. www.archive.com

إن القصيدة تحمل نزعة مأساوية تشاؤمية، ويظهر السندباد المعاصر في رحلته الثامنة يائساً من فضاء الرحلة ودروبها، إذ جاء هذا التوظيف الأسطوري بقصد التعبير عن المعاناة وعبثية الحياة وقسوتها وانقلاب الوضع السياسي والاجتماعي، ويؤكد بلند الحيدري في حديث له أن سبب هذه النزعة المأساوية يعود إلى معاناته القاسية في علاقته بما هو اجتماعي وسياسي من حوله، فيقول: " أما دواويني فكانت منفعلة انفعالاً شديداً وملتصقة بكل ما يقع لنا اجتماعياً وسياسياً، وكان لي من جراء ذلك معاناة على جانب كبير من القسوة"(١)، إذاً السندباد المعاصر قد أصابه اليأس والحزن الشديدين في هذه الرحلة في مدلول عكسي مع ما جاء به في (ألف ليلة وليلة) (٢)، إنه رمز للإنسان المنكسر المتعب؛ الذي لم يأخذ من مغامراته غير الندم، فهو يسافر إلى آخر بلاد المعمورة فلا يجد إلاّ اليأس والخيبة، لا يجد إلاّ بحراً أصغر من قطرة، وكيف له أن يوقظ الصحراء، فالموت إذاً أفضل من العيش في هذه الفضاءات(٣)، فبذلك أحدث هذا الاستدعاء الأسطوري وما أراد لها من المغزى والدلالة الجديدة مفارقة مع المغزى الأصلي لها.

وثمة مثال آخر كما في قصيدة (في طريق الهجرة من بغداد)، إذ يقول فيها الشاعر(٤):

تطاردني بغداد
تحاصرني
في كلّ زوايا المرآةِ
تصادرني نفياً متهماً بالجبنِ
لأني
خفت على وجهيَ من عيني
فآليت على أن أفقأ عيني

---

(١) مملكة الشعراء، في حوار مع الشاعر www.archive.com.

(٢) ورد في كتاب (ألف ليلة وليلة) إحدى رحلات السندباد، فهو- أي السندباد- يقول عن رحلته هذه: وقد صارت الأمواج والأرياح تلعب بي على وجه الماء وأنا قابض على ذلك اللوح، والموج يرفعني ويحطني، وأنا في أشد ما يكون في المشقة والخوف والجوع والعطش، وصرت ألوم نفسي على ما فعلته وقد تعبت نفسي بعد الراحة، وقلت لروحي: يا سندباد، يا بحري، أنت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر، وأنت تبت وتكذب في التوبة، فقاس ما تلقاه فإنك تستحق جميع ما يحصل لك. ينظر: ألف ليلة وليلة، تدقيق: الشيخ محمد قطة العدوي، ج٢، ١٢٥٢هـ: ٣٤.

(٣) ينظر: بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري، د. محمد عبد الرحمن يونس، مجلة غيمان، ع٢، ٢٠٠٧م. www.ghaiman.net/derasat/issue_02/b3th_elmalam7_elsndbadia.htm

(٤) الأعمال الكاملة: ٦٧١، وينظر: م. ن، قصيدة: أوديب: ٢٤٥.

أطفئَ مرآتي
كي لا أبصر وجهي الآتي
يهرب منّي

يستعيد الحيدري في هذه المقطوعة مغزى أسطورة (أوديب الملك) الذي أحب مدينة (طيبة) وأنقذ أهلها من شرور المخلوق الأسطوري العملاق، كما يستعيد معها مأساته وشعوره بمرارة الإثم من قتل الأب ومضاجعة الأم دون أن يعلم ذلك، مما حدا به أن يفقأ عينيه ويبتعد عن المدينة.

أما أوديب الحيدري الذي يُطرد ويُحاصر من جانب مدينة (بغداد) لا لكونه ارتكب جريمة تقارن بجريمة أوديب الأصل، وإنما بسبب اتهامه بالجبن، ولكنه مع ذلك يلتقي الشاعر وأوديب في ازدياد كل منهما شقاءً بمعرفة أمرهما، فعليه يقرر أوديب الحيدري فقأ عينيه أيضاً لفرط إحساسه بالخجل ولكي لا يرى وجهه الآتي يهرب منه (فآليت على أن أفقأ عيني/أطفئ مرآتي/كي لا أبصر وجهي الآتي/يهرب منّي)، فيجعل الشاعر الجبن من الخطايا الكبرى كالقتل، وبهذا التحوير في أسطورة الأصل وإخضاعها لمنطق الحاضر والواقع الراهن ظهرت علاقة جدلية بين الغياب والحضور في النص، ومن خلالها تحققت المفارقة.

ويستحضر الحيدري من الأساطير الصينية القديمة أسطورة (التنين)[1]، في قصيدته (الحدود المسروقة)، ليعبر عبرها عن الذعر والخوف من بطش الجلادين، فيقول[2]:

وطني يا وطن الجلادينْ
يا ليل "عراق" مسكينْ
يا أنت العالق كالغُصّةِ
في حنجرتي
كالدّمعة في عيني
...
آليت على نفسي
أن أعرف لي وطناً

---

(١) (التنين): هو البطل السلبي من أبطال أسطورة التنين، وهو الديو- الغول- الخرافي الذي يتزوج كل سنة أجمل فتيات المدينة المسحورة، ويقتلها بعد أن يفض بكارتها حرقاً بالنار، أما البطل الإيجابي للأسطورة هو (لانسيولت) الذي يقود الحملة على التنين ويصارعه فيقتله، فهو يمثّل الشعب الذي يكفّ عن الرضا بمصيره الأسود. ينظر: دراسات في المسرح المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت: ٢٢١-٢٢٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ٦٩٣، ٦٩٦، وينظر: م. ن، قصيدة: ساعي البريد: ٢١٤، وقصيدة: الحدود المسروقة: ٦٩٦.

لا سجناً.. لا امرأة ثكلى
لا شهقة غلٍّ
أن أعرف لي وطناً
لن يولد مذعوراً في عيني تنينْ

يمثل النص الشعري السابق تناصاً مع أسطورة (التنين)، فيستغل الحيدري هنا بعض ملامح الأسطورة ليعبر عبر ها عن بطش الحكام وجبروتهم في سفك الدماء الذي لا يقل عن جبروت التنين وسفكه الدماء في الأسطورة الأصل، لذلك يريد أن يعرف وطناً لا سجناً.. ولا يسمع فيه نواح امرأة ثكلى، ولا يسمع شهقة غلٍّ، ولن يولد مذعوراً في عيني تنينْ، إذ تنتشر في جسد القصيدة لغة النفي لتدل على رفض ولادة وطن في الذّل والذعر، وبهذا الحضور للأسطورة أحدث مفارقة التناص الأسطوري.

ويستدعي الشاعر من الحكايات الشعبية الشخصية الأسطورية (الجنيَّة) في قصيدته (جحيم)، يقول فيها[1]:

وغادتي شيطانة أرسلت
على جناحي قدر مستعر
جنيَّة
تحوم في عينها
أنشودة الشَّر ونجوى سقرْ
تجرجر الآثام أذيالها
ما بين جفنين ككفي صقرْ
.....
طوقتها حتى ارتخت أضلعي
وضج من صراعنا
المخدعُ
أسمم الجسم بآثامها
وإثمها
من دمنا يرضع
.....
ان اشترى آدم هذي الدنيا
من أجل حوا

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٢٢-١٢٤.

ومن دلّها
سأشتري النّار
وآلامها

الشخصية الأسطورية (الجنيَّة) تمتلك طاقة هائلة وقدرة خارقة في عملية الاستدعاء، كقدرة متجاوزة لحدود المعقول والمتصور أو ما يماثلها في الواقع الموضوعي، فاستدعاؤها يحفز الذاكرة الذاتية لأبعاد غرائبية وإدهاشية دال على قوة الشر المتأصلة في طبيعة المرأة، و هذا الاستدعاء الذي سعى إليه الشاعر لقهر الاخفاقات والإحباطات المتكررة التي مرّ بها والتي تحتاج إلى قوة قهرية خارقة لم يجد الشاعر غير (المرأة المومس: الجنية) تستطيع قهرها بوصفها رمزاً للجسد والحياة بعبثيتها وآثامها، ومغرياتها، وشهواتها، ووجودها المذهل المنتشي. يجاوز بها حدود الملل الذي يتلبسه إشباعاً من رغباته إلا أنه إشباع- كما قال فرويد- مؤقت تلوذ إليه الذات من شقاء الحياة من دون أن تنسى الشقاء فعلاً [1]، مما منح النص قدرة تخصيبية حين خرج به إلى هذا العالم الخيالي الغرائبي والعجائبي وبخلقه مفارقة (فانتازية)، وقد عد (مانلوف) الفانتازيا أحد أشكال المفارقة لانطوائها على عالمين ضدين (الواقعي) بكل تنويعاته المعرفية و (الخيالي) بكل السحر والخوارق والتحول والتضخيم الذي به يحاول الانقلاب على العالم الواقعي والانفلات منه والعمل ضده، وهو يبحث عن قوانين ومنطق جديد للأشياء تثير في المتلقي الدهشة والغرابة والإثارة والانفعال بسبب تضاده مع المنطق الواقعي[2]. محققاً الشاعر بذلك إسهاماً عن طريق " فعل الأسطرة بوصفه لعبة شعرية عالية المستوى في إطار شعرية المفارقة عندما تسهم اللغة الشعرية في شحن الدال أو الصورة أو المشهد أو النص عموماً بطاقة أسطرة تنقله من فضائه التعبيري الاعتيادي والمألوف إلى فضاء خارق للاعتيادي وخارق للمألوف"[3]، مما جعل من الفانتازيا " ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية "[4]، مانحاً مقدرة لانفتاح الشاعر على الذات.

---

(١) ينظر: الحرب والحضارة والحب والموت، سيغموند فرويد، ترجمة عبد المنعم الحفني: ٦٦.
(٢) ينظر: مدخل إلى الفنتازيا، سي. ن. مانلوف، ترجمة: عقيل جوني لفتة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٩٣م: ٢٠.
(٣) العلامة الشعرية- قراءات في تقانات القصيدة الجديدة ، د. محمد صابر عبيد: ١٦٥.
(٤) بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مج ١٦، ع٣، ١٩٩٨م: ١١٤.

المبحث الثاني

مفارقة التناص الديني

لجأ الحيدري إلى النصوص الدينية في مدِّ تجاربه الشعرية بنسغ الحياة وإعطائها صفة الديمومة والبقاء، وأكسبها قوة وفاعلية لما يشكله الدين من حضور قوي لدى العامة واحتوائه على القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والملامح الشخصية لشخصيات الأنبياء، كما أن الواقع العربي المزري دفع الحيدري لتوظيف الدين، وذلك لإحداث مفارقة بين ما كانت عليه هذه الأمة وما آلت إليه جراء السياسات الخاطئة والخانعة في الوقت نفسه للمحتل الطامع في الأرض، فجاءت كلماته طافحة بكل معاني الجدة والريادة، حاملة في طياتها كثيراً من المفارقات.

يعد القرآن الكريم رافداً مهماً للشعر العربي المعاصر، " لقدسية النص الديني لدى المتلقي واحترامه لكل كلمة فيه... لأنه من لدن إلهي"[1]، إذ نرى الحيدري يقتبس من القرآن الكريم الآية أو جزءاً من آية قرآنية، مع تحوير بسيط أحياناً بإعادة ترتيب مفردات الجملة، ومنها في قصيدة (البحث عن الزمن المجهول) إذ يقول[2]:

فلقد علمني
زمني
أن لا أفصحَ عمّا أعني
إلاّ بالظَّنّ.
لكن فاجأني الحاكم من المحكمة الكبرى
إذ قالَ:
بأن الظن هو الإثمُ
فجردني حتى من خدعة ظنّي
حتى من كذبي الحالمِ في عَتمةِ قلبي
في عتمة عيني

إن الشاعر يضع المتلقي في مواجهة النصوص الدينية الواردة في القرآن الكريم، مثال ذلك قوله سبحانه ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ﴾[3]، إذ إن ثمة تقاطعاً بين النص الشعري والآية الكريمة، وورد في نص الشاعر

---

(١) المعنى خارج النص - أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، فاطمة الشيدي: ١٣٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ٧٣٤-٧٣٥.
(٣) الحجرات: من الآية: ١٢.

(أن الظن هو الإثم)، وندرك حجم المأساة حين يكون مجرد الظن هو الإثم، فأراد الشاعر أن يكشف عن استلاب الإنسان في المجتمع، إذ لا يستطيع أن يأخذ حقه في التعبير ضمن يقينية واضحة إلاّ بالظن والشك بالسوء مانحاً لها حركية خاصة، الأولى: بوصفها معطىً سلبياً؛ لأنه لا يسمح بالإفصاح إلاّ إذا كان سياق الظن بالسوء ما يستتبعه هذا السياق المقام على الكذب والنفاق من استحواذ للمراكز، أو خطى أولى للوصول إلى المبتغى، والثاني: بوصفه معطىً إيجابياً إذ جعلها (كل الإثم) وليس بعضه مانحاً حكماً قضائياً قطعياً يعاقب عليه، فينسف يقينية الظن التي منحها الزمن له بوصفها ركائز إثبات حضوره في المجتمع، هذا مما أحدث تنافراً صريحاً بين نقيضين، هما: الحاكم في المحكمة الكبرى وقوله بأن الظن هو إثم، والزمن الذي قال لا إثم بالظن حين جعله معياراً لإفصاح الذات، هذا مما أحدث كما قيل نوعاً " من المفارقة الساخرة، التي تبعث في النفس ضحكة تخفي وراءها ألماً ممضاً، إنها المفارقة المنطوية على المضحك والمبكي في آنٍ واحد"[1]، فبذلك تمكن الشاعر عبر تحوير النص المقتبس من القرآن الكريم تسجيل المفارقة.

من يقرأ قول الحيدري في قصيدة (ثم رحل عنّا)[2]:

كذب العرافْ
فوراء ضفاف الموت تظلّ ضفافْ
والرِّحلةُ إن شتَّ بها السرّ
فأنت البحرُ
وأنت الزورق والنوتي وأنت المجدافْ
وإن وراء الصّيف الذاهب والصيف الآتْ
والصيف المتمزق من عطش في الذاتْ
ستظل ربيعاً لم يمسسه جفافْ
قد تأخذه سنة من نومٍ
قد يغريه سبَاتْ،
فتنام يدُ
ويجف على حبرٍ وعدُ
ويراوغ عن لقياك غدُ
لكن.. قلْ لي
يا أنت البحرُ

---

(١) المفارقة في شعر إيليا أبي ماضي، د. عبد الهادي خضير، مجلة لغة الضاد، ج٢، دائرة علوم اللغة العربية - المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٩م: ٨٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ٦٤٧-٦٤٨.

وأنت الزورق والنوتي وأنت المجداف

لابدّ من أن يتذكر قول الله عزّ وجلّ: ﴿ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞ ﴾ (١)، فإن ثمة تقابلاً بين النص والآية الكريمة، وبعيداً عن مقارنة الشعر بالقرآن، أراد الشاعر أن يحور النص المقتبس من القرآن الكريم، وذلك بتحويل الجملة من النفي إلى الإثبات (قد تأخذه سنة من نوم)، إن هذه الجملة تشيع في نفس المتلقي شعوراً بالدهشة والغرابة وهو يمثل انتهاكاً لخبرته ومعرفته، لذلك على المتلقي أن يبحث عن منفذ يخرجه من هذه المتاهة التي يختبر بها الشاعر قارئه، وهي أن الشاعر لم يرد من تعبيره المثير إلا أن يُقنع نفسه بصحة خبر موت صديقه (قتيبة الشيخ نوري)، بعدما كان يأبى أن يصدق العراف في موت صديقه في بداية القصيدة (كذب العراف)، ويقينية الإقناع بموت صديقه ألزمت الشاعر أن يُبقي موته قريباً من النفس حتى لا يغمره النسيان، فجعله (ضفافاً) وأن يأخذ موته مداه وصداه في الانتشار، فيبقى هو رمزاً لدينامية الحياة أو فعالياتها، أي يبقى صورة تجمع بين الحياة والموت معاً ما أوحى به رمز (البحر)، ويبقى وسيلة العبور وأداته إلى عالم آخر أجمل حين منحه (الزورق/والمجداف) لما يمتلكه من أطر قيمية تمده بالنقاء والنصاعة بعيداً عن واقع الزيف والرياء، ويبقى حضوره أثيرياً شفافاً يجمع بين الموسيقى والشعر حين رمز له بـ (النوتي)، وهذا ما أكده تذييل قصيدته قوله: (كتبت القصيدة إلى قتيبة الشيخ نوري ووليد غليمه حملنا بيروت أماسي من شعر وموسيقى وصور)، فظل حضوره في ذات الشاعر حضوراً قسرياً مانحاً لحياته الربيع الدائم الذي لا يمسه جفاف حتى إن أخذ غفوة من نوم أو سبات يبقى يقظاً في ذات الشاعر أي غائباً حاضراً دوماً، وهذه المفارقة التي استندت إلى مغزى الآية الكريمة أعطت حيوية وحرارة النص حين أصبح واقع إثبات ديمومة حضوره في ذات الشاعر نفياً مضمونياً للنفي السابق الذي أطلقه (العرّاف) مسبقاً، محققاً إثباتاً لحضور (صديقه) الذي لا يأخذه (غياب: موت) ولا نوم ولا سبات ولا سنة، بل يبقى فيه حياً خالداً.

ثمة مفارقة أخرى مع النص الديني في قصيدة (جحيمٌ) أحدثها قول الحيدري (٢):

إن اشترى آدم هذي الدنيا
من أجل حوا
ومن دلّها
سأشتري النَّار

---

(١) البقرة: من الآية: ٢٥٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ١٢٤، وينظر: م. ن، قصيدة: الوصية: ٨٢٥.

وآلامها

يتداخل هذا النص مع النص الديني، وتحديداً مع قصة خلق (آدم و حواء) وخروجهما من الجنة، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿ وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا۟ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴾[1]، إذ عمل الشاعر على امتصاصه لهذا النص المستدعى في أثناء تشكله وبنائه، وتمثله في نصه المنتج الجديد؛ ليضفي على نصه عمقاً دلالياً ممّا يحفز في ذهن المتلقي قابلية أكبر على عملية التأويل والانفتاح على فضاءات النص، ووظّف دلالة القصة بشكل يناسب وضعه النفسي، فأظهر سخطه ونقمته على المرأة التي كانت سبب خروج آدم - عليه السلام- من دار الخلد، وهبوطه إلى دار الفناء، وهكذا تمكن الشاعر إحداث المفارقة عبر التعالق النصي.

أفاد الحيدري من قصص وحكايات مثيرة في الكتب السماوية (التوراة والإنجيل) لخدمة موضوعه الشعري، كإفادته من شخصية المسيح - عليه السلام- وملامح الصلب فيها، إذ يعد ملمح الصلب في شخصية المسيح من أكثر جوانب الشخصية إيحاء، فقد وجد في نفس الشاعر هوى؛ لأنه يناسب عالم المكابدة والمعاناة، الذي يحياه الإنسان المعاصر، "كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيح"[2]، لنلحظ الفداء والتضحية باستخدام ملامح الصلب في قصيدة (خيبة الإنسان القديم) قوله[3]:

وكانت الحياهْ
تسمِّر الصَّليبَ في الجباهْ
وتصلِّب المسيح كلَ ساعةٍ
تصلب هذا الميتَ كلَ لحظةٍ
فينتشي من ألمي مداهْ
وفي عيوني اليابسات ترتمي سماهْ
حكاية عن تائه تخنقه خطاهْ
...
وها أنا أموت يا أختاهْ

---

(١) البقرة: الآية: ٣٥-٣٦.
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد: ١٠٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٩٠-٣٩١ وينظر: م. ن، قصيدة: الوليمة: ٦٠٩-٦١٠.

كما يموت الرَّبُّ في منفاه
ولستُ غير خطوةٍ
غرستها
في الرّمل
كي تحلم بالمياهْ

الحياة التي يطلبها بلند الحيدري تحتاج كل ساعة بل كل لحظة إلى التضحية والفداء، كما رمز لها بالمسيح، والصليب رمز لمواجهة الأخطار والتعرض للمتاعب، وقام الشاعر بالتحوير في قصة الصلب حتى لا يظن المتلقي أنه يعبر عنها ولا يعبر بها (وكانت الحياه/تسمر الصليب في الجباه)، وفي النص تحوير آخر (وها أنا أموت يا أختاه/كما يموت الرب في منفاه)، فالمسيح (الرب) لم يمت في المنفى في الموروث المسيحي[١]، ولكن أحس الشاعر أن معاناته في الغربة والنفي لا تقل عن معاناة المسيح - عليه السلام-، فهو يحس بالضياع والضيق في الخطو لا يقوي على التجاوز، هذا ما يجعل الرغبة في التضحية: " التي تغوص في الألم والعذاب دائمة الحضور، لأن الخلاص عنده ذاتي وليس خارجاً عنه"[٢]، مما عبر عنه بصورة (تسمِّر الصليب)، ففي (الصلب) الذي يجده يومياً وفي كل لحظة تعبيرٌ عن شواهد الانهيار والاستسلام الذي تتعرض الذات المصلوبة وتعاني ألم الموت في الحياة، مما يبرز " نبل البطولة المعذبة"[٣]، متجهاً بها نحو المستقبل ولو بخطوة محاولة للتجدد والانبعاث ما أوحت به صورة (تحلم بالمياه) متجاوزاً بهذا الحلم الواقع المشوب بالتناقضات التي تتعايش في تفاصيله المختلفة، فبذاك التحويل الذي يشكل رؤية خاصة ومضادة للتناص الديني مكنت الشاعر من إحداث المفارقة وإتقان تواشجها التناصي الرائع.

وفي مثال آخر للصلب، في قصيدة (حوار في المنعطَف) يقول الحيدري[٤]:

يا أيها المصلوب بين فتحتي كفَّيه من سنين
ألا تنامْ...؟!.
...
آن لهذا الحارس الحزينْ
أن يتكي للحظة... ينام.

---

(١) ينظر: الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متي: ٢٨/١٩.
(٢) مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة أبي فاضل: ١٧٣.
(٣) مدرسة الحكمة، عبد الغفار المكاوي: ١٧١.
(٤) الأعمال الكاملة: ٥٨١-٥٨٢.

إذ نجد الشاعر هنا يجعل الحارس الحزين صليباً ومصلوباً في آنٍ واحد بدل المسيح- عليه السلام، فينصب من قامة الحارس الحزين وهو واقف مفتوح الذراعين صليباً له (يا أيها المصلوب بين فتحتي كفّيه من سنين)، وبهذا التحوير والتبديل في الشخصية الدينية وكيفية صلبها تمكن الشاعر من إحداث المفارقة. فهذه المفارقة المبنية على نص تراثي قد اعتمدت " على تحوير الشاعر في النص المقتبس أو المضمون، رغبة في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به في وجدان المتلقي، عبر المقابلة بين المدلولين التراثي والمعاصر تنتج المفارقة"(١).

يستخدم الحيدري هذه المرة الشخصية الإنجيلية (يهوذا) في قصيدة (يهوذا) ، فهو رمز للخيانة، رمز للإنسان الذي يبيع أهله ووطنه مقابل ثمن بخس، كان يهوذا الإسخريوطي التلميذ الثالث عشر للمسيح وقد بعثه الملك قسطنطين للتجسس على الحواريين ونزع الفرقة بينهم، إذ " ذهب إلى رؤساء الكهنة وقال لهم ماذا تعطونني لأُسَلِّم إليكم يسوع؟ فوعدوه بثلاثين من الفضة"(٢)، إذ يقول فيها الحيدري(٣):

يا مَن وقفت تشير... أنت
يا مَن
يا مَن وقفت مع العيون القاتمات
تشير... أنت
يا مَن وقفت وراء أصبعك الخؤون
تصر... أنت...أجل
وأنت
...
هلاَّ ذكرت؟
وقد رأيت القيد ينهش من يدي
لينير من أمسي
غدي؟
هلاَّ خجلت؟
وقد وقفت مع العيون القاتمات
مع الأيادي الآثمات
تشير... أنت

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم: ٢٥٦.
(٢) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مَتي: ٢٦/١٩.
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٥.

وتصر... أنت... أجل
وأنت
لتبيعني.. حياً وميِّتاً
لتهدني
درباً
وإيماناً
وبيتاً
لكنني
- وافرحتاه -
ما كنتُ... أنتَ

إن (يهوذا) في هذه القصيدة رمز (للحبيبة الخائنة/الوطن)، الذي باعه بثمن بخس وبوشاية ظالمة ما أوحت به (العيون القاتمات/الأيادي الآثمات)، وبما استتبعه البيع من انكسار وضعضعة في بنيان حياته ومستقبله، فسقط كما أوحت لفظة (تهدني) وسقطت معه كل آفاق ومنافذ المستقبل، وكل المبادئ والقيم الإيجابية التي ارتوى منها (من الوطن)؛ فلا يبقى له احتواء لذاته كما رمزت له صورة (هد الدرب/هد الإيمان/هد البيت)، وبهذا كان (البيع: النفي) نافذاً سواء أكان حياً أم ميتاً، محققاً من حوارية الذات مع نفسها مواجهة تكشف عن مَن هو الخائن إلى أن يُبرئ نفسه وبيقينية وباطمئنان وفرح إنه لم يكن الخائن، بل (هي: الوطن) مَن خان ويذكر الخيانة في العهد والعشرة والوفاء والتضحية، فبفعل الخيانة كان النفي حقيقي وفعلي للذات، وغربة قسرية مفارقة للوطن مدى الحياة. وهنا تتعمق مأساة الصورة ف- (الحبيبة/الوطن) متنكرة لما اقترفت من آثام بحق محبيها، في حين كان يهوذا في النص الديني اعترف بذنبه وندم على تسليمه يسوع إلى رؤساء الكهنة، وقال لهم: " خطِئتُ حين أسلمتُ دماً بريئاً... فرمى يهوذا الفضة في الهيكل وانصرف، ثم ذهب وشنق نفسَه"[1]، وعليه نجد الشخصية نفسها نادمةً عند الحيدري في قصيدته (توبة يهوذا)، فيقول[2]:

أنا أدري
أن شعبي يأكل الحقد عروقهْ
كلّما أبصر بي الوحش الذّي داس حقوقهْ
كلّما أبصر بي اللّيل الذّي سد طريقهْ
أنا أدري

(١) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل مَتي: ٢٦/١٩
(٢) الأعمال الكاملة: ٣١٠-٣١١.

أي وحش
أي ليل
كنت يا شعبي عليكْ
أنا أدري
كيف ألقيتك في الدَّرب
ولم أترك لديكْ
غير جوع
ودمار
يا صغاري
أي جدوى لاعتذاري
بعد أن أحرقت حتى بيت جاري
يا صغاري
أن حكم الموت لن يمسح عاري
عن جبيني

فكل شخصية أو حدث عابر له مقابلة في الواقع، إذ يستثمر الشاعر تشابه الظروف التاريخية والسياسية بين المشهد الديني الآفل والمشهد السياسي الماثل للبوح برؤيته الخاصة، إذ إن (يهوذا) في هذه القصيدة رمز للإنسان النادم التائب عمّا اقترفه من ذنوب تجاه صغاره، ذاك الذي لم يتوانَ في جلب الكوارث والويلات إليهم، كالحرق والقتل والسرقة وتركهم في جوع ودمار (أنا أدري/أي وحش/أي ليل/.../ولم أترك لديك/غير جوعٍ/ودمار)، إذ عبّر الشاعر بوساطته عن الذين يبيعون الأحلام والعهود التي أبرموها بعدما أقسموا على الوفاء والتضحية والفداء، وعن " أولئك الذين يخرجون في لحظة جبن وانهيار على آلام شعبهم ومطامحه"[1]، فيظهر الشاعر الرمز في مونولوج داخلي أنه نادم لجرائمه النكراء، ولكن بعد فوات الأوان، حتى إن حكم الموت لن يمسح العار عن جبينه (يا صغاري/أن حكم الموت لن يمسح عاري/عن جبيني)، كما ورد في النص الديني أن " يهوذا يعاني في لحظة الانهيار الأولى، هنيهات انهيار ضميري مأساوي"[2]، وبهذا التحويل في التوظيف الجديد خلق مفارقة مع النص الديني، إذاً القصيدة ليست بكائية على المشهد التاريخي الآفل بقدر ما تمثل إدانة صريحة للواقع الحاضر.

---

(١) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي: ٩٦.
(٢) م. ن. والصفحة نفسها.

المبحث الثالث

مفارقة التناص التاريخي

يرتبط الأدب بالتاريخ عن طريق دراسة الظروف السياسية والاجتماعية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، والشعر أحد أدوات تدوين التأريخ، فهو يتسم بتناول تفاصيل كثيرة وإشارات قيّمة في استجلاء ما حدث في التأريخ، وإن تجربة ماضي الإنسانية لم تكن قالباً جامداً، وإنما هي تجربة تنبض بالحياة والحيوية، والتاريخ له مستويان من الأداء: الأحداث والشخصيات، إذ " إن الشخصيات والأحداث التاريخية لا تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي؛ فقد تبقى دلالتها قابلة للتجدد بصور وأشكال أخرى عبر مواقف جديدة، فضلاً عن أنها قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"(١)، كما يقول مصطفى ناصف: " إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذاً صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"(٢).

تتحقق المفارقة مع النص التاريخي في شعر بلند الحيدري عندما يستخدم الشاعر الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية بدلالة متضادة لموروثها، وقد أراد بهذا الاستخدام التعبير عن بعض جوانب تجربته، ليكسبها نوعاً من الشمول والكلية، وليضيف لتلك التجربة البعد التاريخي الذي يمنحها لوناً من جلال العراقة، ولذلك نجده يختار من بين شخصيات التاريخ شخصية توافق أفكاره وهمومه التي يريد نقلها للمتلقي، أي إسقاط ما يجري عليها من أحداث معاصرة، ولأن الحقبة التي عاشها الشاعر شاهدت تقلبات سياسية اتسمت بسيطرة القوى الجائرة على مقاليد البلاد.

كما في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إذ يقول الحيدري(٣):

واللّوحة ما زالت ذات اللّوحة منذ العهد
التركي.

...
" العدل أساس الملك"
- صه.. لا تحك
- كذب... كذب.... كذب....كذب

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٥١.
(٢) دراسة الأدب العربي: ٢٠٥-٢٠٦.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٨١.

الملك أساس العدل

إن تملك سكيناً.. تملك حقك في القتلى

إن توظيف العهد التركي هنا لاسيما الجانب السلبي في أيامه الأخيرة الذي تجسد في ثقافة القمع والتغييب جاء ليؤكد ملازمة الظلم والطغيان للأنظمة العربية منذ زمن طويل، "وإذا بالمواطن العراقي الذي كان من المفروض أن يكون (داوود) أو (سبارتاكوس) أو المحارب الإغريقي... أو يتمرد ليتخلص من (السيد العثماني) ويقع في أسر (السيد الإنجليزي)" [١]، يأتي الشاعر في هذه المقطوعة ليقلب الحكمة الشهيرة (العدل أساس الملك) التي تمثل حوار الذات مع الواقع الخارجي الذي يمثل تناقضاً محدداً إلى ضدها تماماً (الملك أساس العدل)، " القلب أو العكس: وهو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطابات الأصلي المستدخَل في علاقة تناصية"[٢]، فأدرك الشاعر أن ميزان العدل في وطنه مقلوب، إذ نجده يصوغ العبارة على النحو الذي يليق بعصره، "ومن هذا الصراع بين الزيف والحقيقة، يكتشف بدرامية مفجعة أن كل القيم وكل الأعراف لا أساس لها في هذا العصر المزور فأنت (إن تملك سكيناً تمتلك حقك من القتل)" [٣]، أي أن يكون للتجاوز القانوني من طرف الذات، والقضائي من طرف السلطة مدياته، فكل من امتلك سلاحاً بلا شرعية امتلك حق القتل بلا شرعية، وبحكم قضائي يبرؤه من القتل، نافياً عن واقعه المعيار القيمي في (العدل) وما يستتبعه من تحقيق للحق وللخير، مُثبتاً نقيضه (الظلم) الذي هو أساس السلطة وعظمتها، إذاً هذا التعبير الذي يفاجئ المتلقي في صميم وعيه مصطدماً به، يكشف عن إن ثمة ملمحاً ساخراً فيه، لا يلبث المتلقي ذو الوعي السليم والملم بقضايا التأريخ المعاصر أن يكشف عن وجوده، وكاشفاً في الوقت نفسه عن مفارقة جميلة تغذي النص وتثريه.

ومثال آخر للمفارقة التاريخية ذات صبغة سياسية، في قصيدته (نصب الحرية)، والمطابقة في العنوان مع ما أنجزه الفنان التشكيلي المعروف (جواد سليم)، في وضعه نصباً في قلب العاصمة يحكي فيه صراع الإنسان العراقي مع الطغاة وتوقه الأبدي إلى الحرية، إذ يقول فيها[٤]:

وجوادٌ إذْ لا يرسمُ

يُقسمُ

---

(١) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم: ١٢٦-١٢٧.

(٢) أدونيس منتحلاً - دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة: يسبقها ما هو التناص؟: ٥٥.

(٣) الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث: ١٠٤.

(٤) الأعمال الكاملة: ٦٧٩-٦٨١.

أن الرّسم كما قال الإسلامُ:
حرامُ
في بلدٍ فقأوا عينيه فلن
يبصرَ إلاّ الجدران الحجريهْ

...

وجوادٌ إذْ لا ينحتُ
إذْ لا يرسمُ
يُقسمُ أن يرجمَ نصبَ الحريهْ
يُقسمُ أن يهدمَ نصب الحريهْ
يقسمُ.. يقسمُ..
أن لا يكذبَ بعد اليوم.

فلغة النفي منتشرة في جسد القصيدة، والقسم بالهدم والرجم للنصب حاضر، لأن المثّال وجد اختراقاً قيمياً لدى السلطة للحياة عامة ولا سيما للحرية ، فقد " قامت السلطة بمصادرة أعماله فيموت، إثر انحسار الحرية في بلاده، ومن ثم يصبح (نصب الحرية) - وهو أهم أعماله- أكبر كذبة في التاريخ"[1]، لأن الامتداد الفكري والرؤيوي لمنافذ النصب الذي جسّم فيه (جواد) قهر الإنسان ونضالاته على الأصعدة كافة للحصول على الحرية وانتزاعها من مانعيها، قد تم انتهاكها واجهاضها قسرياً من قبل السلطة بـ (فقئ العيون/الرسم حرام)؛ هذا ما أفقد النصب مسوغ حضوره، وأصبح مجرد جدران صخرية لا حراك فيها للوعي وللشعور الوطني والقومي، وكأن كل ما دوّنه (جواد) كان ادعاءات كاذبة لا أساس لها من الصدق (فلا ظلم، ولا قهر، ولا انهيار، ولا شهداء)؛ فبذلك أحدث المحتوى السياسي (لا حرية/لا صدق) مفارقة في بلدٍ يدعي القيّمون عليه إنه بلد الحرية والديمقراطية والصدق.

إن من يقرأ قول الحيدري في قصيدة (حوارٌ في المُنْعَطَف) لا بدّ أن يتذكر أحداث أو كوارث وقعت في التاريخ الغابر[2]:

أخاف أنْ أنامْ
أخاف أن أفيق في الأحلامْ

...

- أنامْ... ولم تزل تحرق كلّ لحظة برلين
يسرق كلّ ساعة سور من الصّينْ
يولد بين لمحة ولمحة تنينْ

---

(١) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري: ٣٤٧.
(٢) الأعمال الكاملة: ٥٨٢.

أخاف أن أنام
فالنوم عند الحارس الحزين
يظل مثل حافة السكين

إن المسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتق الحارس الحزين تمنعه من النوم، إذ لا تقتصر مسؤوليته على الوطن العربي، بل تشمل العالم بأسره، فـ" روما وبرلين رموز المدن ورموز المعانقة مع الآخرين مع العصر خارج أسوار مدينتنا الخاصة، إذ تتسع آفاق الحارس فيدرك أنه مسؤول عن العصر ومشدود إلى هذه المسؤولية بالصحو اليقظ داخل النوم"(١)، فتحول النوم الذي جعله الله للراحة والسكينة، قوله جل شأنه ﴿وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا﴾(٢)، بفعل المفارقة إلى قلق وخوف راعب مما حدث في العالم ومما سيحدث، وذلك عبر تصويره (لنوم الحارس بحافة السكين) محققاً التأهب واليقظة والحدة في كلّ، هذا ما جعل: " نوم الحارس هو يقظة بالغة الحذر كنصل السكين"(٣)؛ لأن الحارس يرمز إلى كل من له استطاعة الحفاظ على الحياة من الموت التي كشفت عنه تلك الانتهاكات التي تحدث في البلاد والعالم من (حرق/وقف الأحلام/واستعمار واحتلال أراضٍ تجاوزاً، وتوالت قوى إرهابية في كل لمحة) التي رمز لها بـ (حرق برلين/أفيق في الأحلام/سرقة سور من الصين/ يولد تنين من كل لمحة ولمحة)، وقد برز عنصر التحول في القصيدة بسبب هيمنة الفعل المضارع فيها (أخاف، يحرقوا، يسرقوا)، إذ تحولت الجملة الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع، والتحول كما يعرّفه أرسطو " هو انقلاب الفعل إلى ضده"(٤)، وعمد الشاعر إلى توظيف البعد التاريخي الرمزي بوساطة إشارات خفية، منها إشارته إلى حرق روما الشهير سنة (٦٤م) على يد (نيرون) آخر إمبراطور في الإمبراطورية الرومانية، إذ راوده خياله في أن يعيد بناء روما، وإشارته كذلك إلى حادثة وقعت في عام (١٩٣٣م) حين أحرق النازيون ما يقارب (٢٥) ألف كتاب(٥)، وبهذا استطاع الشاعر أن يبقي على يقظة الحارس وبصيرته الحادة حتى لو أخذته إغفاءة ليحرك من خلاله فعل الرفض والمقاومة للحفاظ على الأرض، على الرغم من جبروت القوى المنفذة للعنف، فالمفارقة إذاً محققة في إدراك الشاعر من موقف

---

(١) ويكون التجاوز - دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٣٠٢.
(٢) النبأ: ٩.
(٣) ويكون التجاوز - دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: ٣٠٣.
(٤) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن البدوي: ٣٠.
(٥) ينظر" حادثة حرق روما، الرابط : www.ejabat.google.com

مضاد عما هو في الحقيقة، " وانقلاب الحال يتسم بقوة مفارقة ملحوظة"[١]، مضيفاً على نصه بعداً إنسانياً ينطوي على مفارقة تجمع بين القلق والألم.

ويستدعي الحيدري في استخدامه للموروث التاريخي مشهد صلب لأشهر شخصية صوفية (الحسين بن منصور الحلاج)[٢]، دون ذكر اسمه في قصيدة (نداء الخطايا السبع)، فيجعل منها رمزاً للمتحرر الذي يجهر بفكره وعقيدته، وأنموذجاً حيّاً لصاحب المبدأ الذي يموت في سبيل مبدئه، يقول فيه[٣]:

- أكره أن أشنق في مفارق الطُّرق
- تشنق في... ترجم في
تحرق في مفارق الطُّرق
ولن تكون شارة لقرية
أو مرتجى مدينة
...
- صه.. لا تحك
- لا تحك
- لا تحك... لا
- لن أسكت... لن أسكت... لن

استدعى الحيدري في هذا المقطع مشهد صلب الحلاج؛ لأن مشهد صلبه وما كان فيه من تواطؤ سلطوي بجدل حبل من الأحكام ولفه حول عنقه هو جوهر مأساة (بلند) وشعبه، إذ إن تلفيق التهم والمحاكمة عليها بأقصى سرعة هو ما كانت المحاكم تتصف به في زمن الشاعر، ولكن مع وجود الشبه الكبير في مشهد محاكمة الحلاج وإجراء المحاكمات السريعة في البلاد هناك مفارقة بين مشهدي المحاكمة، فالحلاج يسكت ولا يتكلم، في حين (بلند) يتكلم ويرفض السكوت (لن أسكت... لن أسكت... لن)، فنجد هنا " خلقاً جديداً موازياً للمشهد التاريخي الأصلي، مصاغاً بحس ساخر ونقدي واضح ينجح في تحقيق حالة المباغتة والصدمة والرعشة في مفاصل المتلقي"[٤].

---

(١) المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف: ١٠٢.

(٢) إن شخصية (الحلّاج) شخصية تاريخية ذات منزع صوفي فقد عرفت به، فالشخصيات التراثية- في إطارها العام- واقعة في حيز الزمن/التأريخ، وكل شخصية تراثية هي شخصية تاريخية. ينظر: الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، د. عبد الناصر هلال: ٧٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ٥١٨، وينظر: م. ن، قصيدة: عودة الضحية: ٧٦١، وقصيدة: أأعودُ.... لِمَنْ..؟: ٧٩٣-٧٩٦.

(٤) الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: ٣٢٥.

ويستدعي الحيدري هذه المرة شخصية سياسية في التأريخ المعاصر، و هي شخصية (جيفارا)[1] في قصيدة (هُمْ... وأنا)، " كما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة"[2]، ويرى الشاعر فيها رمزاً لمناهضة القوى الاستعمارية في كل مكان في العالم ورمزاً للتضحية والاستشهاد، يقول فيها[3]:

جيفارا يوقد في المعبد
قنديلاً أسود
والنّاس تمرٌ صغارا
وتمرٌ كبارا
والجسد الموقد
يتململ في ضوء القنديل ظلالاً
تلتف على الدّنيا.

يحيا.. يحيا
تبعث في أرض أشجارا
تبعث في أخرى نارا
تبعث حيناً رملاً وحجارا

تأخذ الشخصية بعداً أكثر إنسانيةً مانحةً للفكر الثوري تأييداً واحتواءً وتعاوناً من شيء قدسي ليسبغ لآلية التحول التي يضفيها فضاء (المعبد) من الأرض إلى السماء، ومن الجسد إلى الروح تحققها الفعلي بفعل الإيقاد (كقنديل أسود)، محدثاً بهذا الإيقاد المحترق مفارقة متولدة من اجتماع (اتقاد الداخل وسواد الخارج في كلٍّ)، في (ذاته وفي المعبد)، فضياء (الداخل/الفكر) تلك (الجذوة: الجمرة) المتخلفة من الاحتراق المادي (الجسد)، فهي على خفوتها إلاّ أنها محرقة ضاربة في عمق (النار: الثورة)، و(سواد الخارج) تلك القوى الاستعمارية التي تسود العالم وبكل أشكاله، وهذا ما أكده قول (جيفارا): "..الطريق مظلم وحالك، إنْ لم تحترق أنت وأنا فمن سيضيء الطريق؟!"[4]، مسبغاً على ذاته المحترقة سمواً روحانياً سامقاً وبديمومة أبدية حين منح لجسده المحترق ظلالاً عديدة محققاً لفكره الثوري انتشاراً واسعاً حول

---

(١) جيفارا: ثوري طبيب مقاتل ومناضل آمن بأن التحرر من الظلم ليس مطلب شعب لوحده إنما مطلب كل الشعوب، ولد في الأرجنتين عام ١٩٢٨م في عائلة برجوازية عريقة، وأُعدم رمياً بالرصاص عام ١٩٦٧م في بوليفيا. http://www.shattal arab.net /vb / Iraq 13277

(٢) الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢١٧.

(٣) الأعمال الكاملة: ٥٦١.

(٤) أقوال جيفارا، الرابط: www.ankawa.com/forum/index.php?topic=416837.o;wapz_/:

العالم كله وبتكاثف وتجمع إنساني كبير ما أوحت به صورة (.. ظلالاً تلتف على الدنيا)، فكان (جيفارا) رمز الثورة في العالم كله من أفريقيا إلى آسيا إلى أمريكا اللاتينية حتى بين الشباب الأوروبي"[١]، وبهذا الاحتراق يتجه بالرمز إلى ملمح أسطوري متمثلاً في صورة (طائر الفينيق في التراث الغربي)، أو (طائر العنقاء* في التراث العربي)، "ذلك الطائر الذي يحرق نفسه، لكنه يبعث في رماده، ليعود أكثر شباباً بادئاً دورة حياتية جديدة"[٢]، في حين نجد في موت (جيفارا) مفارقة أحدثها الشاعر عند جعله حياةً للآخرين، إذ يُبعث بعد حرق نفسه (أشجاراً) رمزاً للحياة المتطورة المتغيرة دائماً وأبداً، ويُبعث (ناراً) رمزاً للغضب والثورة والحرب ضد استعمارية الدولة الكبرى وسيطرتها على أنحاء العالم كافة، ويُبعث (رملاً وحجارة) رمزاً لفاعلية الإنسان وحركيته البناءة في الحياة التي بها يمثل قوة الحياة سعياً لإقامة عالم خالٍ من كل أنواع الاضطهاد والقهر والاستبداد ليبدأ الإنسان– كما قال جيفارا: "...العيش بطريقة لها معنى الآن.. في الحرية والحق والعدالة.."[٣]، فكان " استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر، يرجع إلى طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط كثير من أحلامها، وخيبة أملها في كثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة القوى الجائرة على مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها على الرغم من عدالة قضيتها"[٤].

انطلاقاً من هذه النظرة إلى التاريخ بأحداثها وشخصياتها (الإيجابية والسلبية)[٥] يمكن القول: إن الحيدري يريد من المتلقي أن يكون على علم مما جرى في ماضيه حتى لا يقع في مهاوي الحاضر، وفي تقابله للموقفين بين (الماضي/والحاضر) سواء أكان للشخصيات أم للأحداث يجعل المتلقي يدرك وجه المفارقة بينهما.

---

(١) أقوال جيفارا، الرابط:http://www.ejabat,google.com/ejabat/b-thread=73de99/d5844fgc4 http

* (العنقاء): طائر متوهم لا وجود له. ينظر: المعجم الوسيط: ٦٣٢.

(٢) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري:٤٧١.

(٣) أقوال جيفارا، الرابط: http://www.hakams.com/?tag

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٥١-١٥٢.

(٥) من الشخصيات التاريخية السلبية في شعر بلند الحيدري: شخصية (أبرهة الأشرم) في قصيدة (أأعُودُ.. لِمَن..؟: ٧٩٣)، وشخصية (الحجّاج) في قصيدة (عودة الضحية: ٧٦١) ضمن أعماله الكاملة.

المبحث الرابع

مفارقة التناص الأدبي

لجأ بلند الحيدري كغيره من الشعراء المعاصرين في أحايين كثيرة إلى التناصات الأدبية، ولاسيما الشعر منها، لأن تجارب الشعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم متشابهة، أو على الأقل متقاربة، وقد استقر في وعي الشاعر المعاصر " أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد من أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب، هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى"(١)، إذاً ليس من المستغرب " أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر، وفي الوقت ذاته من أكثر ها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة"(٢).

ولعل الوعي بتوظيفها لخدمة المفارقة كانت واضحة في ذهن الحيدري لحظة الإبداع، كما في قصيدة (لا شيء هنا) إذ يقول (٣):

صُوِّبت من كل صوبٍ أسهمٌ
لست أدري
أي سهم أتقي
وإذا استنجدت بالوهم
هوت
مدية الأحزان تفري مخفقي

إن حضور المرجع الأدبي هنا ليس شخصيةً ولا حدثاً، بل هو اقتباس نص تراثي مضمر في وعي المتلقي دون أن يصرح به، ففي قوله من الجزء الأول في المقطع (صوبت من كل صوب أسهم/لست أدري/أي سهم أتقي) تناص مع قول المتنبي(٤):

أيّ محـــــلٍّ أرتـــــقي أيّ عظيـــــمٍ أتَّـــــقي
وكـــلّ مـــا خلـــق اللـــ ـــــه ومـــا لـــم يخلُـــق

---

(١) الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٣١١.
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٣٨.
(٣) الأعمال الكاملة: ٥٢.
(٤) شرح ديوان المتنبي: ٣٢/٢.

محتقـــــر فـــــي همتـــــي كشعـــــــرة فـــــــي مفـــــــــرقي

إذ قام الحيدري بتحويل النص الأدبي ليولد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص، التي ارتبطت به في الأذهان، فالمتنبي يحتقر الأشياء المخلوقة كلها وغير المخلوقة لكثرة إعجابه بنفسه، فيصل اعتزازه بنفسه إلى درجة الغرور، إذ لا يجد لنفسه كفوءاً في الحياة " وهو قول يفوح منه عبق نرجسي منقطع النظير، الصورة معكوسة عند شاعرنا، الإحساس بالاضطهاد هو المحور الذي يدور في فلكه، يشعر بالتعاسة من كل حدب وصوب، فتساوت الأمور لديه واختلطت المعايير عنده أو في العالم المحدق به،... إذاً شاعرنا يعيش أزمة ضياع وجودي إن صح التعبير"(١).

كان الحيدري من المعجبين بأفكار وحكم أبي العلاء المعري، ولاسيّما تشاؤمه ونظرته تجاه عبثية الحياة، كما في قصيدة (إلى أين..؟) إذ يقول (٢):

إلى أين...؟
يا للصدى
اسكتي
فليس وراء انفلاتي
مكان
تقلصت الأرض في خطوتي
وضاعت بعينين
تستجديان
وما زلت
أمشي على جبهتي
وينسلُّ خلف خطاي الهوان
كأني
على شفتي ميّت
أدبُّ
وأمتصُّ ما توحيان
وأطوي حياتي
على ضحكةٍ
تمتع في خلقها يائسان

---

(١) بلند الحيدري وتعشق الظلمة، شوقي يوسف بهنام: ٩٥.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٨٥-٢٨٦.

في هذا المقطع إشارة وتلميح إلى وصية أبي العلاء المعريّ بأن يكتب على قبره، قوله: [1]

هــذا مــا جنــاه أبــي علــيَّ ومــــا جنيـــت علـــى أحـــد

نلمح وجوه شبه كبير في نظرة كل من المعري والحيدري تجاه الخلق والوجود وإغراقهما بالتشاؤم، إذ يظهر المعري هذا التشاؤم والرفض لفكرة الزواج والنسل، فيرى الحياة سلسلة آلام فأكثر في نقدها ونقد الذين يعيشون فيها[2]، ولكن إذا كان المعري وجّه تهمة وجوده إلى أبيه، فقد قسّم الحيدري مسؤولية خلقه بين أمّه وأبيه كليهما، وهي مستمدة من فلسفة أبي العلاء، فوجد أن المسؤول عن معاناة الإنسان هي النشوة التي (تمتع في خلقها يائسان)، وبذلك تمكن الشاعر إحداث مفارقة التناص الأدبي.

وكذلك إن من يقرأ في قصيدة (ضِحكة قَصيرة) قول الحيدري [3]:

لو قلنا ما لم نفهمْ
لفهمنا ممن لم يفهم
ما قلنا
ولصرنا
في عتمة أحلام
رؤيا
دنيا تمتد وتُستلهمْ

لا بدّ من أن يلاحظ أن النص ينحو إلى إنتاج المعنى المفارقي، باعتماده على خاصية (التضاد العالي)، إذ إن الموقف الذي يتجه نحوه النص مستحيل الحدوث؛ لأنه يكرس المعنى المفارقي بتبيانه للفارق بين ما يحتمل وقوعه، وبين ما يقع فعلاً.

انطلق الحيدري من السؤال الذي وجّه إلى (أبي تمام) من أبي سعيد الضرير وأبي عميثل اللذين ضاقا بغموض معاني أبي تمام فقالا له: " (لم لا تقول ما يفهم) وفي جواب أبي تمام (لِمَ لا تفهمان ما يقال)" [4]، عبر قلب التساؤل والنفي إلى شرط وإثبات، " تحول المسؤول إلى مشترط، وأصبح السائل مصدر إفهام للمسؤول، وتحول السرد الحواري إلى سرد وصفي من خلال تجلي التقرين التجاذبي، إذ أدمج المتضادان بوساطة قوة خارجية عنهما؛ ففاعليتهما التجاذبية ليست نابعة من

---

(١) ديوان أبي العلاء المعريّ، اللزوميات، قدّم له: د. بكري الشيخ أمين، شرحه وضبطه: عزيز الشيخ: ١٠/١.
(٢) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: ٣٨٧-٣٨٨.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٣١.
(٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، د. قاسم مومني: ٢٣.

طبيعتهما"[1]، فالمفارقة المحتملة (لو قلنا ما لم يفهم)، تفترض معنى سلبياً في عملية التوقع، تستدعي من الطرف الآخر معنى سلبياً متأتياً من التعمية المتولدة من غياب المكون المشترك للفهم بين الذات والآخر، إلاّ أن الشاعر يقلب المفارقة، التي تمتلك فاعليتها من الجمع بين المتضادات عبر حضورها في سياق واحد، فالمفارقة تصدم المتلقي، وتجعله متحيراً إزاءها، إذ تظهر الأدوار ضمن أبعادها المعكوسة، ليتحول عدم الفهم إلى شفرة تواصلية، وعنصرٍ مشتركٍ دالٍ على حضورية الجهل وسيادته في مخيلة الإنسان، فأوردها الشاعر على سبيل السخرية من العصر، من أجل تعرية الواقع السياسي والاجتماعي.

إن اتساع أفق رؤية الحيدري نتيجة لاتساع أفق ثقافته جعله يلجأ إلى تجارب الغربيين، وبذلك امتدت تضميناته فبزغت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية"[2]، ففي قصيدة (اختناق) يتضمن قول (هاملت)، إذ يقول[3]:

والنَّاس إما سائل
عن القلقْ
بلا قلقْ
أو قلق يبحث في سكوته عن مُنعتقْ
والقيءُ
ما جمعته ألفي سنهْ
منهم
ومن جوعي أنا
يُغرق كل الأسئلهْ
فالمسألهْ
في أن نكونْ
أو لا نكونْ
ليست حدود المسألهْ
بل الغد المفتوح في الأفقْ
يسأل في انفتاحه
عن فجوة لينعتقْ

---

(١) المفارقة في شعر الرواد: ١٥٩.
(٢) الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٣١١.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤١٢-٤١٣.

يذفي الشاعر في هذا النص عن طريق الحوار " مقولة هاملت الشهيرة في مسرحية شكسبير (هاملت) نفياً كلياً (to be or not to be that is the question)، إن الموقف الفكري يتغير كلياً، إذ ليست هذه الكينونة أو عدمها مسألة أو حتى حدود المسألة لكن المسألة هي الغد المفتوح في الأفق، في البحث عن لحظة الانعتاق، والخلاص من عبودية ما"[1]، ويقول الحيدري بصدد هذه المقولة: " أن تكون أو لا تكون سؤال شكسبير الكبير في (هاملت) يتحدى قدرة (كامو) على الإجابة عنه وبأية وسيلة يستطيع أن يثبت أن الموت أفضل من الحياة (ولربما كان في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بأذنا نأخذ الحياة مأخذ الجد)... ولماذا نقف موقفاً جدياً من سخافة الوجود ولا معقوليته.. لماذا لا نستخف به نحن أيضاً...؟"[2]، فعن طريق نفي النص الأدبي تحققت المفارقة.

ويستدعي الحيدري في عتبة عنوان قصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) قول الروائي الشهير (ديستوفسكي): (حذارِ.. حذارِ.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التأريخ)، وفي قصيدته يقول[3]:

يا ربّ
قتل الأب.
أكبر من كل خطاياهمْ ، السّبع.
يا ربّ
لا ترحمه ، فتصير الرّحمة
درباً للقاتل والمجرم والآبق
مأوى للسارق من بيت أبيه
إرث الإنسان إلى الإنسان

قد يظن المتلقي أول وهلة من المقطع (يا ربّ/قتل الأب/أكبر من كل خطاياهم السبع...)، أن الشاعر ضم صوته إلى الأصوات التي تذكر وتحذر قتل الأب، ومنهم صوت الروائي المشهور (ديستوفسكي): (حذارِ.. حذارِ.. فإن قتل الأب أكبر جريمة في التأريخ) في روايته (الجريمة والعقاب)، ولكن يفاجئ المتلقي في نهاية قصيدة (نداء خطايا السبع) إذ يقول[4]:

ورأينا الجسد العاري، رغم الصّقر الجائع
والرّيح الملعونة واللّيل الدّاجي،

---

(١) التناص في شعر الرواد، د. أحمد ناهم: ٦٣.
(٢) منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، ١٩٨٥م: ١٤.
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٩٧- ٤٩٨، وينظر: م. ن، قصيدة: السبيّ: ٦١٥.
(٤) م. ن: ٥٢٢-٥٢٣.

رغم المسمار ورغم النار يتحول أرضا خضراء

وذلك بتحول الجسد العاري على الرغم من وجود الصقر الجائع ورغم المسمار والنار إلى أرض خضراء، (ورأينا الجسد العاري رغم الصقر الجائع...)، أي إن هناك فكرة أخرى تحل محل الفكرة الأولى، وهي: " أن قتل الأب إنما يعني محاولة الانتصار عليه وتخطيه، وتجاوزه، باعتبار أن الصراع الدائب بين الآباء والأبناء يحمل دائماً خصائص التطلع نحو الجديد والإيجابي، بديلاً من القديم الذي غالباً ما يراه الأبناء سلبياً ومتخلفاً"[1]، إذاً المسألة ليست ارتكاب جريمة القتل، ولاسيما قتل الأب، وإنما شكّل الشاعر حواراً بين أصوات ثلاثة: الأب والأم والابن، " واستطعت بهذه القصيدة أن أعطي المرأة الاستمرارية، وأن عدَّ الرجل (الأب) هو الخط العرضي الذي يرى في ولادة ابنه قتلاً له"[2]، ومن خلال هذا الصراع بين القديم والحديث الذي يمثل الأب فيه سلطة القديم والطفل يمثل سلطة الحداثة، فأراد الشاعر أن يغلب الحداثة في النهاية، ومن تناقضه مع النص الأدبي خلق مفارقة التناص الأدبي.

وهذه النصوص (المتناصة) بأنواعها (الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والأدبية) تشير إلى "ثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة مخزونة في ذاكرة الكاتب، استدعاها السياقان الأدبي والشعوري، واستطاع الكاتب توظيفها بتحويلها إلى خيوط تتداخل في نسيج النص... ولم تكن مجرد ملصقات على جسد النص تعيق توصيله "[3]، وتكشف أيضاً عن حيويتها الخلّاقة في إحداث المفارقات التي غالباً ما كان يكتفي الحيدري بالإشارة الخفية إلى النص الأصلي، ثم ينفي الدلالة فيه إلى ضدها، ويقصد من استدعائه للشخصيات السلبية والإيجابية أو الأحداث المثيرة إظهار الوجه الحقيقي لحياة الإنسان والوطن وصراعه الطويل مع الاستعمار والموالين له من الحكام.

---

(١) دير الملاك– دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: ٩٩.
(٢) الأعمال الكاملة، مقدمة ديوان - حوار عبر الأبعاد الثلاثة: ٤٦٩.
(٣) شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: ١١٦.

الخاتمة

يعد بلند الحيدري أحد أركان حركة الحداثة في الشعر العربي، فقد أسهم مع زملائه الثلاثة: السياب والملائكة والبياتي في وضع خريطة الشعر العربي الحديث في العراق وخارجه، إذ كان للمفارقة في شعره حضور متميز منذ ديوانه الأول (خفقة الطين عام ١٩٤٦م) إلى آخر خفقة من خفقات قلبه عام١٩٩٦م، وهي تقانة من تقانات الأسلوب وظاهرة من ظواهر العدول بأنواعه، تعتمد على التضاد بين ما هو متعارف عليه وما يناقضه لخلق الدهشة عند القارئ ونقله من المعنى السطحي إلى المعنى العميق، وتضع بين يدي المبدع الوسيلة الناجعة في كشف الحجاب عن النقائض بشتّى صورها وأشكالها في هذا العالم الذي يعج بالمتناقضات التي يتشكل منها لبابه وجوهره، فضلاً عن ذلك أنها وسيلة مخاتلة تصلح في مخادعة الرقابة والعبث بها، والتنصل من تهمة قد تُوجَّهُ إلى الكاتب أو الشاعر، كما أنها تحتاج إلى متلقٍ واعٍ.

وخُلُصت دراستنا في هذه الدراسة الموسومة: بـ (المفارقة في شعر بلند الحيدري) إلى جملة من الاستنتاجات التي يمكن ذكرها فيما هو آت:

١- كشف البحث أن المفارقة في الدرس النقدي الغربي نشأت وتطورت في إطار فلسفي، لكن استعمالها في حقل الأدب، لم يدخل في الاستعمال- الأدبي العام- حتى بداية القرن الثامن عشر، وفي الدرس النقدي العربي ثمة أساليب بلاغية ونقدية عرفتها العرب، هي أشبه ما تكون بالمفارقة، ولكن بمسميات مختلفة مثل: السخرية والهزء والتهكم والازدراء والغمز وغيرها، ظلّت ألفاظاً شائعةً، تحمل شيئاً من عناصر المعنى أو دلالته التي تحملها لفظة (المفارقة).

٢- وكشف البحث أيضاً أن المفارقة لدى الحيدري قد نبعت من تشعب الروافد الثقافية والتجارب الحياتية والصراعات السياسية التي حفل بها عصره، فهذه الأمور جمعاء تمثل وسائل مفارقة في أساسها، ومفارقته على اختلاف أنواعها ذات أصل متجذر وأرضية خصبة، ولم تكن المفارقة حدثاً عابراً في حياته أو واقعه المعيش بقدر كونها وليدة ضغوطات نفسية واجتماعية ومواقف عقلية وثقافية مختلفة.

٣- تنوعت المفارقة عند الحيدري بحيث دخلت في رحاب الظواهر التركيبية؛ لأن المفارقة لا تحل إلا في النص الذي تتعدد نواتجه؛ لأنها نواتج احتمالية لاتقبل اليقين، وانتقال إلى منطقة شعرية محكومة بدخول الاحتمال دائرة المراوغة، وهذه من طبيعتها تسعى إلى إعادة تشكيل الصياغة في العمق على نحو مغاير على التحرك المتعدد الاتجاهات، محققاً عبره تضاداً وتنافراً بين الأبنية النحوية والأساليب، ففي الأولى: كانت في أطر التنافر الحاصل بين المبتدأ والخبر،

وبين الفعل والفاعل، فضلاً عن استعمال المجرور بنوعيه بما هو مضاد أو منافر له، والنعت الذي يتضاد مع المنعوت.أما في الثانية: فكانت ضمن أساليب (التعجب/الاستفهام/الأمر/النهي/النفي/التوكيد).

٤- وبوساطتهما استطاع الحيدري إحداث المفارقة التركيبية التي قامت على انتقال التركيب من مرحلته المعيارية إلى مرحلة الانزياح محدثة خلخلة في النسق المعياري وانتهاكاً لقوانين العرف اللغوي، إذ تبادلت الدوال مواقعها مرتكزة على أساس معطيات دلالات الصيغ النحوية والأسلوبية التي فتحت منافذ الاختراق والتجاوز والجرأة للتعبير عن معاناة الشاعر في الوطن وخارجه.

٥- استخدم الحيدري الأساليب الإنشائية بكثرة ولاسيما أسلوب الاستفهام مقارنة بالأساليب الخبرية.

٦- لقد تحركت الأنماط البيانية والبديعية المحتضنة للمفارقة لتخرج بالدوال في غير سياقها المألوف محققةً إثراءً دلالياً وتجسيداً للمعنى الذي يرمي إليه الحيدري معتمداً على أساس خداع المتلقي، ومفاجأته بعكس المتوقع، وهذا ما يلهب المفارقة؛ لأنه يظهر مدى التصادم بين طرفي الدلالة، ومقدار التخالف بينهما على السطح، في حين تأتي التوافقات بينهما في العمق، وهو ما يستشفه المتلقي من خلال السياق ويفضله.

٧- وقد شكلت المفارقة البيانية في شعر الحيدري وبأنواعها (التشبيه والاستعارة والكناية) الاستيعاب الدلالي والدفق الشعوري، والالتفاتة الجميلة التي تتيح للقارئ الفتنة والانبهار والاستغراب.

٨- المفارقة الكنائية عند الحيدري أكثر قرباً إلى الذم منها إلى المدح، وتكشف عن جانب ساخر أو متمرد أو ناقد من وعي الشاعر إثر ما صوّره في فروعها وما تفنن في رسمه.

٩- والمفارقة البديعية هي الأخرى تعد من روافد الصورة الشعرية لدى الحيدري، وهو يستعين بأنواعها من جناس وطباق أو مقابلة وحسن التعليل وتجاهل العارف.

١٠- إن التقابلات التي يعقدها الحيدري في نصوصه الشعرية أكثرها جاءت في سياق الاستفهام، لتمنح القارئ مساحة واسعة للتفكير العميق بما يجري حوله من ظواهر حياتية وإنسانية والتي أحدثت في كثير منها المفارقة.

١١- الصورة الشعرية في قصائد الحيدري التي تصنعها الفنون البيانية والبديعية تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة رؤية الداخل، أي إن هذه الصورة لا بدّ من أن تكشف الأشياء وتمنحها وجوداً، وتسعى للتعبير عن علاقات جديدة، لإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والاعتيادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب.

١٢- استخدم الحيدري الألوان بكثرة لإحداث المفارقة.

١٣- وردت مفارقات كثيرة بين المتن والعنوان أو بين المتن وعتبة النص.
١٤- أفاد الحيدري من التقانات النقدية ووظفها في بناء قصيدته لإحداث المفارقة، كإفادته 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 والصوت الخارجي للذات، وكذا المفارقة التي يصنعها (الحدث) تعتمد غالباً على التناقض والتنافر بين البساطة والجهل في التصرف للشخصية والنتيجة التي يخلقها الحدث، وتصبح الشخصية بذلك ضحية المفارقة.
١٥- وأفاد الحيدري كذلك من التقانات السردية لإحداث المفارقة، إذ خلق مفارقتي الزمان والمكان بوساطة تقانتي (الاسترجاع والاستباق)، وعبرهما تحدث تداخل الأزمنة وقطع التسلسل الزمني ليصبح الزمن في نص الشاعر زمناً نابعاً من وعيه الذاتي، وبوساطة الأنواع المكانية (الانفتاح/الانغلاق، والاتصال/الانفصال).
١٦- لجأ الحيدري إلى إحداث المفارقة الرومانسية والمفارقة الاجتماعية ومفارقة الحياة اليومية من خلال وجهة نظره الخاصة، لذلك يمكننا القول: إن مثل هذه المفارقات تحدث بحدوث الانقلاب في الرؤية تجاه الثوابت من الأعراف الاجتماعية والمألوف في الحياة اليومية، فوظفها لخلق التوازن بين المظهر والحقيقة؛ لأنه ذو رؤية مزدوجة إلى الحياة الملأى بالتناقضات، ولتعميق الفجوة بين النقيضين ليبدو كلٌّ منهما في أقصى حدود النقيض، فما أن يحضر شيء حتى يحضر ضده، وبذلك يفتح باب الجدلية على مصراعيه في النص، وتفنن الشاعر برسم تلك المفارقات التي تدل على استيعابه السردي وآلياته البنائية، إذ اختاره وسيلة ناجعة إلى الوصول إلى رؤيته التي أرادت معالجة الواقع.
١٧- توصّل البحث أيضاً إلى أن المشهد السياسي والاجتماعي في الواقع المعيش وضع الحيدري في ذروة الغيظ، فصار يجمع بين الشيء ونقيضه في لحظة واحدة، فيلجأ إلى توظيف التناص بشتى أشكاله (الأسطوري والديني والتاريخي ثم الأدبي) وفق رؤيته الخاصة، وذلك لإحداث خلخلة في بنية توقعات القارئ عن طريق قلب مفاهيمه التي ركن إليها واستأنس بها، وهكذا يكشف لنا التناص بأنواعه عن حيوية خلّاقة في إحداث المفارقات.
١٨- وغالباً ما يكتفي الحيدري بالإشارة الخفية إلى النص الأصلي، ثم ينفي الدلالة فيه إلى ضدها، ويقصد من استدعائه للشخصيات السلبية أو الأحداث المثيرة إظهار الوجه الحقيقي لحياة الإنسان وصراعه الطويل مع السلطات القمعية.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

أولا: الكتب:

١. آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٨م.
٢. آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع- الكويت، ط١، ٢٠١١م.
٣. ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د. عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ، ط٢، ١٩٨٦م.
٤. الإتقان في علوم القرآن، الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت٩١١هـ)، حققه وعلّق عليه وخرّج أحاديثه: فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي- بيروت، ٢٠٠٧م.
٥. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٦. أثر اللسانيات في النقد الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.
٧. أدونيس منتحلاً- دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي- مصر، ط٢، ١٩٩٣م.
٨. أساس البلاغة، الإمام الكبير أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر- بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
٩. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ٢٠٠٦م.
١٠. أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبد القاهر الجرجاني، علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
١١. الأسطورة في شعر أدونيس، د. رجاء أبو علي، التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
١٢. الأسلوبية الشعرية - قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، د. عشتار داوود محمد، دار مجدلاوي- عمان، ط١، ٢٠٠٧م.
١٣. الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدّي، دار الكتب الوطنية- ليبيا، ط٥،

٢٠٠٦م.
١٤. الأسلوبية والصوفية- دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج، أماني سليمان داود، دار مجدلاوي- عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
١٥. أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر- دراسات في تأويل النص، د. حافظ المغربي، الانتشار العربي- السعودية، ط١، ٢٠١٠م.
١٦. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
١٧. إضاءة النص- قراءات في الشعر العربي الحديث، اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
١٨. الأضداد، محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: د. محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٨٧م.
١٩. أطياف الوجه الواحد- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٧م.
٢٠. أعلام الأدب في العراق الحديث، مير بصري، تقديم: د. جليل عطية، دار الحكمة- بغداد، ١٩٩٤م.
٢١. الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح- الكويت، ط١، ١٩٩٢م.
٢٢. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد، د. محمد راضي جعفر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٩م.
٢٣. ألف ليلة وليلة، تدقيق: الشيخ محمد قطة العدوي، الطبعة البولاقية- القاهرة، ج٢، ١٢٥٢هـ.
٢٤. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية- بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
٢٥. الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث- لبنان، ١٩٧٨م.
٢٦. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية- بيروت، ٢٠٠٤م.
٢٧. بلاغة التجريد في الشعر الجاهلي، عيد عبد السميع الجندي، دار العلم والإيمان- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٨. البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان- القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٢٩. البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع- عمان، ط٧، ٢٠٠٠م.

٣٠. بلاغة المكان- قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كلحوش، دار الانتشار العربي- بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
٣١. بلند الحيدري وتعشق الظلمة، شوقي يوسف بهنام، مطبعة آراس- أربيل، ط١، ٢٠١٢م.
٣٢. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٣٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية- بغداد، ج١، ١٩٩٤م.
٣٤. بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية- شعر المتنبي أنموذجاً، د. رضا كامل، مكتبة الآداب- القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٣٥. بناء المفارقة- دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً، د. أحمد عادل عبد المولى، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
٣٦. بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري- دراسة أسلوبية، د. نجلاء علي حسين الوقاد، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠٠٦م.
٣٧. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، مطبعة الإسكندرية- مصر، ط١، ١٩٨٧م.
٣٨. البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، د. رابح بن خويه، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع- إربد/عمان، ط١، ٢٠١٣م.
٣٩. البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٨م.
٤٠. بنية الشكل الروائي- الفضاء/ الزمن/ الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٤١. بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، من منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٣م.
٤٢. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر- دار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٦٨م.
٤٣. البنية اللغوية في النص الشعري (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٨م.
٤٤. تاريخ النقد الأدبي الحديث، رينيه ويليك، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٩م.
٤٥. التأويل والحقيقة- قراءات تأويلية في الثقافة العربية، علي حرب، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٤٦. تحليل الخطاب الروائي- الزمن- السرد- التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٤٧. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيه التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٤٨. التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة وتقديم، عبد الكبير الشرقاقي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
٤٩. تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي- جدّة، ط١، ١٩٩٩م.
٥٠. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م.
٥١. تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، د. عاطف فضل محمد، عالم الكتب الحديث- الأردن، ٢٠٠٤م.
٥٢. التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة- القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م.
٥٣. التكرير بين المثير والتأثير، د. عزالدين علي السَّيد، عالم الكتب- بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٥٤. التناص في شعر الرواد، د. أحمد ناهم، دار الآفاق العربية- القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
٥٥. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: د. رياض زكي قاسم، دار المعرفة- بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
٥٦. توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر- شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجاً، أحمد زهير عبد الكريم رحاملة، دار البيروني للنشر والتوزيع- عمان، ٢٠٠٨م.
٥٧. جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، د. وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
٥٨. جماليات الأسلوب والتلقي- دراسات تطبيقية، د. موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ٢٠١١م.
٥٩. جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر- وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، ١٩٨٠م.
٦٠. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، علّق عليه ودققه: سليمان الصالح، دار المعرفة- لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م.
٦١. الحرب والحضارة والحب والموت، سيغموند فرويد، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار المأمون للطباعة- القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٦م.

٦٢. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
٦٣. خصائص التراكيب- دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة- القاهرة، ط٧، ٢٠٠٦م.
٦٤. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي- جدة، ط١، ١٩٨٥م.
٦٥. خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.
٦٦. دراسات في المسرح المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة- بغداد، ط٢، ١٩٨٥م.
٦٧. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
٦٨. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
٦٩. دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة، (د. ت).
٧٠. دلائل الإعجاز، الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني- القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
٧١. دلالات التراكيب- دراسة بلاغية، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة - القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م.
٧٢. دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ٢٠٠١م.
٧٣. دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء - المغرب، ط٥، ٢٠٠٧م.
٧٤. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الإعلام والثقافة- بغداد، ١٩٨٢م.
٧٥. ديوان أبي العلاء المعريّ، اللزوميات، قدّم له: د. بكري الشيخ أمين، شرحه وضبطه: عزيز الشيخ، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات- بيروت، مجلد١، ج١، ط١، ١٩٩٩م.
٧٦. رماد الشعر- دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث

في العراق، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية- بغداد، ط١، ١٩٩٨م.
٧٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف- القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٧٨. روح العصر- دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، د. عزالدين إسماعيل، دار الرائد العربي- بيروت، ١٩٧٨م.
٧٩. الزمن في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد، د. سلام كاظم الأوسي، دار المدينة الفاضلة– بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
٨٠. السرد العربي- مفاهيم وتجليات، د. سعيد يقطين، دار رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
٨١. سورين كيركيجارد (أبو الوجودية)، فوزية أسعد، دار المعارف– مصر، (د.ط)، ١٩٦٢م.
٨٢. شجر الغابة الحجري- كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، مطبعة الشعب للطباعة، منشورات وزارة الأعلام- بغداد،١٩٧٥م.
٨٣. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، مطبعة منير- بغداد، ط١٤، ١٩٦٤م.
٨٤. شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى، أبو الحسن، نور الدين الأُشْمُوني الشافعي (ت٩٠٠ هـ)، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.
٨٥. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي، تحقيق: احمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
٨٦. شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي- بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
٨٧. شرح المفصّل، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي، عالم الكتب- بيروت، (د. ت).
٨٨. شروح التلخيص، وهي مختصر العلامة سعدالدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني، ومواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط٤، ١٩٩٢م.
٨٩. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصائغ، منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق، ٢٠٠٦م.
٩٠. الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠م)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير

الأدب الغربي، س. موريه، ترجمه وعلّق عليه: د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي- القاهرة، ١٩٨٦م.
٩١. الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، د. عبد الناصر هلال، دار العلم والإيمان- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
٩٢. الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة- بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
٩٣. شعراء الجيل الغاضب، عطاء محمد أبو جبين، دار المسيرة للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ٢٠٠٤م.
٩٤. شعرية الخطاب السردي- دراسة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العربي– دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
٩٥. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٤٠٠هـ): اعتنى به خليل مأمون شيحا، دار المعرفة- بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
٩٦. الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
٩٧. الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، محمد إبراهيم عوض، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع- كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
٩٨. ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، د. علوي الهاشمي، مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية، (د.ط)، ١٩٩٨م.
٩٩. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر- الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.
١٠٠. ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاءالدين رمضان السيد، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
١٠١. العلامة الشعرية- قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث- إربد/الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
١٠٢. علم الأسلوب- مبادئُهُ وإجراءاته، د. صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٠٣. علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريدة الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.
١٠٤. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب- القاهرة، ١٩٩٧م.
١٠٥. عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي- القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٠٦. الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن، دار الزمان

للطباعة والنشر- دمشق، ط١، ٢٠١١م.
١٠٧. فضاءات الشعرية- دراسة في ديوان أمل دنقل، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر- اربد- عمان، ١٩٩٩م.
١٠٨. الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، د. ناجي التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٣، ١٩٨٨م.
١٠٩. فن البلاغة، د.عبد القادر حسين، دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة، ٢٠٠٦م.
١١٠. فن السخرية في كتابي الجاحظ (التربيع والتدوير)، و(البخلاء)، رابح العوبي، رسالة دبلوم في الدراسات المعمقة، جامعة قستنطنية.
١١١. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.
١١٢. فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب- القاهرة، (د. ت).
١١٣. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف- مصر، ط٧، ١٩٦٩م.
١١٤. فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، د. توفيق الفيل، منشورات ذات السلاسل- الكويت، ط١، ١٩٨٧م.
١١٥. في التناص الشعري، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف- الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
١١٦. في الشعرية، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
١١٧. في معرفة النص- دراسات في النقد الأدبي، د. يمنى العيد، منشورات دار الآفاق- بيروت، ودار الثقافة، ط٢، ١٩٨٤م.
١١٨. في نحو اللغة وتراكيبها، د. خليل عمايرة، عالم المعرفة - جدة، ط١، ١٩٨٤م.
١١٩. في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين للطباعة والنشر- دمشق، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢٠. في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة ألأقصى- عمان، ط١، ١٩٧٩م.
١٢١. القاموس المحيط، مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت٧٢٩ هـ)، رتبه ووثقه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة - بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
١٢٢. قراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، (د. ط) ١٩٩٩م.

١٢٣. القرآن الكريم- تفسير وبيان مع أسباب النزول للسيوطي مع فهارس كاملة للمواضيع والألفاظ، د. محمد حسن الحمصي، دار الرشيد- دمشق، (د. ط)، (د. ت).
١٢٤. القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية، ط١، ٢٠١٢م.
١٢٥. قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين - بيروت، ط٥، (د.ت).
١٢٦. الكتاب، (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر- سيبويه)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار القلم- بيروت، ١٩٩٦م.
١٢٧. كتاب التعريفات، للعلامة علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي (ت٨١٦ هـ)، حققه وعلّق عليه: نصرالدين التونسي، القدس للنشر- القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢٨. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥ هـ)، علّق حواشيه وضبط نصّه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
١٢٩. كتاب الشعر، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)– القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م
١٣٠. كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب العلمية- بيروت، ١٩٨٣م.
١٣١. كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ)، تحقيق: د.محمد مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، ط٢، ١٩٨٦م.
١٣٢. الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط- لبنان، ط٤، ١٩٩٥م.
١٣٣. كتب وأدباء، وليم الخازن، نبيه اليان، منشورات المكتبة العصرية- صيدا، ط١، ١٩٧٠م.
١٣٤. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، (ت٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م.
١٣٥. اللغة في الدرس البلاغي، د. عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب- لندن، ط١، ٢٠٠٨م.
١٣٦. اللغة واللون، د.أحمد مختار عمر، دار البحوث العلمية- الكويت، ط١، ١٩٨٢م.
١٣٧. اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع - الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

١٣٨. مبادئ النقد الأدبي، إ. أ. ريتشاردز، تحقيق: د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، د. ط، ١٩٦٣م.
١٣٩. مدخل إلى أدبنا المعاصر، ربيعة أبي فاضل، دار الجيل– بيروت، ط١، ١٩٥٨م.
١٤٠. مدخل إلى نظرية القصة- تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية- بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١٤١. مدرسة الحكمة، عبد الغفار المكاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٧م.
١٤٢. مرايا على الطريق، عبد الجبار عباس، مطابع الجمهورية- وزارة الإعلام- بغداد، ١٩٦٥م.
١٤٣. المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، د. عبد العزيز حمودة، مطبعة الوطن- الكويت، ٢٠٠١م.
١٤٤. مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
١٤٥. المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع– كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٩م.
١٤٦. المشاكلة والاختلاف- قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٤٧. معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار السلاطين– عمان، ط١، ٢٠١٠م.
١٤٨. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين- بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
١٤٩. معجم الأساطير، ماكس شابيرو وروردا هندريكس، ترجمة: حنا عبود، دار علاء الدين- دمشق، ١٩٩٩م.
١٥٠. معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، د. طلال حرب، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
١٥١. المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٧٩م.
١٥٢. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٥٣. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م.
١٥٤. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان- بيروت، ١٩٧٩م.

١٥٥. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية- بيروت، (د. ط)، ١٩٩٤م.
١٥٦. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد على النجار، دار الدعوة - استانبول- تركية، ط٢، ١٩٨٩م.
١٥٧. المعنى خارج النص- أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، فاطمة الشيدي، دار نينوى للطباعة والنشر- دمشق، ٢٠١١م.
١٥٨. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، أبو محمد عبد الله بن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع- القاهرة، ٢٠٠٩م.
١٥٩. المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم للطباعة- الحلة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٦٠. المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش) نموذجاً، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
١٦١. المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، نجاة علي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
١٦٢. المفارقة في النص الروائي- نجيب محفوظ نموذجا، حسن حماد، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
١٦٣. المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة، د. محمد العبد، مكتبة الآداب- القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦م.
١٦٤. المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان، ط١، ١٩٩٩م.
١٦٥. المفارقة وصفاتها- موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، د. سي. ميويك، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للطباعة والنشر- بغداد، ط٢، ١٩٨٧م.
١٦٦. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن السكاكي (ت٦٢٦ هـ)، منشورات المكتبة العلمية- بيروت، (د. ت).
١٦٧. المفَصَّل في علوم البلاغة العربية المعاني- البيان- البديع، د. عيسى علي العاكوب، دار القلم للنشر والتوزيع- دبي، ط١، ١٩٩٦م.
١٦٨. مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.
١٦٩. مقدمة في اللسانيات، د. عاطف فضل محمد، دار المسيرة - عمان، ط١، ٢٠١١م.
١٧٠. الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، د. قاسم مومني، دار الشؤون

الثقافية العامة- بغداد، (د. ت).
١٧١. المورد: قاموس إنكليزي- عربي، منير البعلبكي، دار العلم للملايين– بيروت، ط٣٧، ٢٠٠٣م.
١٧٢. النحو الوافي، عباس حسن (ت ١٣٩٨هـ)، دار المعارف، ط ١٥، (د.ت).
١٧٣. النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، إسماعيل محمود محمد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع- إربد، ط١، ٢٠١٤م.
١٧٤. النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي- دراسة-، محمد عزام، اتحاد الكتاب العربي - دمشق ، (د.ط)، ٢٠٠١م.
١٧٥. نظرية الأدب، رينيه ويليك وأستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٧م.
١٧٦. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.
١٧٧. نظرية التناص، جراهام ألان، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، ط١، ٢٠١١م.
١٧٨. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، دار العودة - بيروت، ط٢، ١٩٧٥م.
١٧٩. النقد التطبيقي التحليلي، د.عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١٨٠. هيجل والمثالية المطلقة، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر- القاهرة.
١٨١. ويكون التجاوز- دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م.
١٨٢. A.S.Hornby: Oxford Advanced Learner Dictionary.P.666.

ثانياً: الرسائل الجامعية:

١. بلند الحيدري شاعراً، نازنين علي محمد، رسالة ماجستير، إشراف: د. ظاهر لطيف كريم، كلية الآداب- جامعة صلاح الدين/أربيل، ١٩٨٩م.
٢. تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، سلام مهدي رضيوي، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ. د. سوادي فرج مكلف ود. سالم يعقوب يوسف، كلية التربية- جامعة البصرة، ٢٠١١م.
٣. الشعر العراقي الحديث حزيران٩٦٧- تشرين أول٩٧٣، ذنون يونس الأطرقجي، رسالة ماجستير، إشراف: د. سالم أحمد الحمداني، كلية الآداب - جامعة الموصل، ١٩٨٥م.

٤. الصور التشكيلية في شعر بلند الحيدري، نوروز شوكت محمد، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. ظاهر لطيف كريم، كلية اللغات- جامعة السليمانية، ٢٠٠٣م.
٥. المفارقة الروائية- الرواية العربية نموذجاً، صالح محمد عبد الله، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ. د. عمر محمد الطالب، كلية التربية- جامعة الموصل، ٢٠٠١م.
٦. المفارقة الشعرية- المتنبي أنموذجاً، سناء هادي عباس، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ. د. فائز طه عمر، كلية الآداب- جامعة بغداد، ٢٠٠٤م.
٧. المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي- شعر الرابطة القلمية أنموذجاً، إلهام مكي عبدالكريم، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. محمد حسن الحلي، كلية التربية للبنات- جامعة بغداد، ٢٠٠١م.
٨. المفارقة في شعر محمود درويش، ذكريات طالب حسين المبارك، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. خالد علي مصطفى، كلية الآداب- جامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م.
٩. المفارقة في شعر مظفر النواب، صلاح نجيب أحمد، رسالة ماجستير، إشراف: د. رمضان محمود كريم، كلية التربية/كلار- جامعة السليمانية، ٢٠١٠م.
١٠. المفارقة في قصص وليد إخلاصي، ارشد يوسف عباس، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. ذنون يونس الأطرقجي، كلية التربية- جامعة الموصل، ٢٠٠٦م.
١١. المفارقة في مقامات الحريري- مقاربة بنيوية- سهام حشيش العشي، رسالة ماجستير، إشراف: أ. د. عبد الله العشي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج الخضر– باتنة/الجزائر، ٢٠١١-٢٠١٢م.
١٢. المفارقة في مقامات العصر العباسي، تغريد ضياء مشفي الفخري، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ. د. سامي مكي العاني، كلية الآداب- جامعة المستنصرية، ٢٠٠٣م.

ثالثاً: الدوريات:

١. الاتجاه الدرامي في القصيدة العراقية المعاصرة- حوار عبر الأبعاد الثلاثة أنموذجاً، د. عبد الحسن علي مهلهل، مجلة جامعة ذي قار، مج٢، ع٤، ٢٠٠٧م.
٢. بلند الحيدري شاعر الأعاصير الغريبة، مجلة الوفاق، ع٢٢٩، ١٩٩٦/٨/٢٩م.
٣. بلند الحيدري- الشاعر والناقد التشكيلي، مجلة الدستور، ع٤٦٢، ١٩٨٠م.
٤. بلند الحيدري عمل عرضحالجي أمام مبنى الوزارة التي رأسها خاله، د. نجم

عبد الكريم، مجلة المجلة العدد ع٨٦٢، ١٩٩٦/٨/٢٤م.
٥. بلند الحيدري، محيي الدين اللاذقاني، مجلة (الشرق الأوسط)، ع٦٤٦٢، ١٩٩٦م.
٦. بلند الحيدري ناقداً، إلياس سلوم، مجلة الأقلام، ع١١، ١٩٨٥م.
٧. بذيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الفصول، مج١٦، ع٣، ١٩٩٨م.
٨. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الو هاب ترّو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٥٦، ١٩٩٨م.
٩. التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد- جدة، مج١، ع٣، ١٩٩٥م.
١٠. دلال المفتي تتحدث عن زوجها الراحل (بلند الحيدري)، الاتجاه الآخر، العدد ٣٤، ٣٥، ٢٠٠١م.
١١. شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، الأستاذة نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع١، ٢٠٠٧م.
١٢. صحيفة الثورة، ع٤٠٢٣، ١٩٨٩م.
١٣. ضلع المربع الدائري- قراءة في شعر بلند الحيدري، ياسين نصير، مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٧٢، ١٩٩٦م.
١٤. القصة في شعر امرئ القيس، د. عمر الطالب، مجلة التربية والعلم، كلية التربية- جامعة الموصل، ع١، ١٩٧٩م.
١٥. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ترجمة: أُلفَت كمال الروبي، مجلة فصول، مج٥، ع١٤، ١٩٨٤م.
١٦. المتوقع واللامتوقع- دراسة في جمالية التلقي- موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٥،ع٢، ١٩٩٧م.
١٧. مدخل إلى الفنتازيا، سي. ن. مانلوف، ترجمة: عقيل جوني لفتة، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٤، ١٩٩٣م.
١٨. مجلة الديمقراطي، ع٢٩، خاص برحيل الشاعر، ١٩٩٦م.
١٩. مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، ع ٤، ٥، ٦، بغداد، ١٩٩٥م.
٢٠. المصطلح البلاغي، د. تمام حسّان، مجلة فصول، مج ٧، ع٣-٤، ١٩٨٧م.
٢١. مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، د. محمد سالم قريميدة، المجلة الجامعة - جامعة الزاوية، مج١، ع١٦، ٢٠١٤م.
٢٢. المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول- القاهرة، مج٧، ع٣-٤، ١٩٨٧م.
٢٣. المفارقة الروائية، الزمن التاريخي، أمينة رشيد، مجلة فصول، مج ١١، ع٤،

١٩٩٣م.
٢٤. المفارقة في شعر إيليا أبي ماضي، د. عبد الهادي خضير، مجلة لغة الضاد، ج٢، دائرة علوم اللغة العربية- المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٩م.
٢٥. المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول- القاهرة، مج٢، ع٢، ١٩٨٢م.
٢٦. المفارقة في كافوريات المتنبي: قراءة في نصوص مختارة، أمل نصير، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٥، ع٢، ١٩٩٧م.
٢٧. مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها: يوسف الصائغ، مجلة الأديب المعاصر، مجلد٢، ع٥، ١٩٧٣م.
٢٨. مقابلة مع بلند الحيدري، أجرتها: مذية سمارة، مجلة آفاق عربية، ع١٢، ١٩٨٥م.
٢٩. مقابلة مع بلند الحيدري، مجلة ألف باء، ع٥٠٤، ١٩٨٧م.
٣٠. ملامح من الشعر العراقي الحديث، محيي الدين إسماعيل، مجلة الآداب البيروتية، ع١، ١٩٥٥م.
٣١. منافذ إلى الشعر الحديث في العراق، بلند الحيدري، مجلة الأقلام، ع١٠، ١٩٨٥م.
٣٢. النص الغائب- دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٢، ع٩، الأردن، ١٩٩٤م.
٣٣. نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك- الأردن، مج٩، ع٢، ١٩٩١م.
٣٤. وقفة نقدية مع الشاعر بلند الحيدري وقصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)، شمس الدين موسى، مجلة الأقلام، ع٦، ١٩٧٨م.

رابعاً: المواقع الإلكترونية:

١. أسطورة سميراميس، الرابط: http://:www.mexat.com
٢. أقوال جيفارا، الرابط: http://:www.hakams.com/?tag
٣. أقوال جيفارا، الرابط:
http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=416837.o;wapz
٤. أقوال جيفارا، الرابط:
http://www.ejabat,google.com/ejabat/b-thread=73de99/d5844fgc4
٥. بعض الملامح السندبادية في الخطاب الشعري، د. محمد عبد الرحمن يونس، مجلة غيمان، ع٢، ٢٠٠٧م. الرابط:
www.ghaiman.net/derasat/issue02/b3th_elmalam7_elsndbadia.htm

٦. تأملات في توظيف المفارقة عند مصطفى جمال الدين، قاسم عبد الأمير عجام، الرابط:
linplcategry view asp ? cd =15 lamer.com http://www.alabdu
٧. تقنية (المفارقة)..... ومسافات التوتر، عمر عبد العزيز محمود، الرابط:
http:www.al-jazirah. com \cutture\2012\23022012\fadaat24.htm
٨. جماليات المفارقة النصية- قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) محمد صبحي، بقلم أسامة عبد العزيز جاب الله، الرابط:
http://www.diwanalar.com/spip.php?article 13621
٩. جيفارا، الرابط: arab.net/vb/Iraq 13277http://:www.shattal
١٠. حادثة حرق روما، الرابط:
www.ejabat.google.com://: http
١١. مجلة- النافذة، ع١٣-١٤، ١٩٩٣م، الرابط:
www.archive.com//: http
١٢. المفارقة في الشعر العراقي الحديث- شعر كاظم الحجاج أنموذجاً، د. بشرى موسى صالح، الرابط: شبكة الدهشة.
١٣. المفارقة في اللسان العربية، سعيد أحمد جمعة، الرابط:
http://www.afasee.com/vb/showthread.php?t=80642
١٤. مفردات فكرية ونقدية: بارداوكس (مفارقة)، الرابط:
http:llefatihosman 2. Blogspot.com \2011\08\paradox. html ?m=1
١٥. مملكة الشعراء، في حوار مع الشاعر، الرابط: http//:www.archive.com
١٦. منظومة القراءة/سلطة النص، عزيز التميمي، الرابط:
http://www.maber.org/issua.julyo4/literature11.htm
١٧. مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، الرابط: htpp://www. nizwa.com