الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دبّاغين – سطيف 2

كليّة الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة

مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

تخصّص: النّقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعداد الطّالبة: صليحة سبقاق

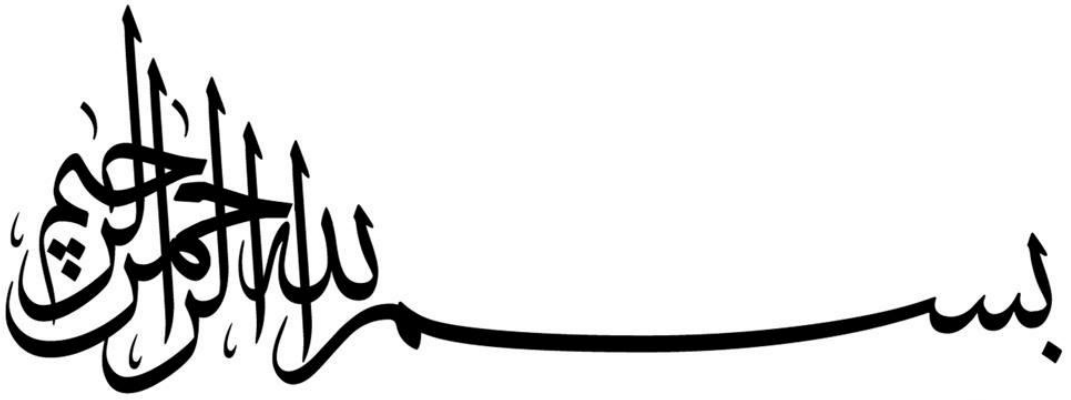
جماليّة المفارقة في شعر عبد الرّزّاق عبد الواحد

- دراسة من منظور أسلوبيّة التّلقّي -

أمام لجنة المناقشة :

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
أ.د عبدالقادر دامخي	أستاذ	جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة	رئيسا
أ . د عبدالغني بارة	أستاذ	جامعة محمد لمين دبّاغين - سطيف_2	مشرفا ومقرّرا
د. اليامين بن تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد لمين دبّاغين - سطيف 2_	ممتحنا

السّنة الجامعية 2016/2015


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى روح والدي...

الّذي جاهد من أجل أن يمهّد لي

ولكلّ أبناء الجزائر طريق العلم والمعرفة والحريّة.

إلى حبيبة قلبي الأولى... نبع الحبّ والحنان أمي الغالية.

إلى زوجي العزيز... سندي ومعيني في الحياة.

إلى سرّ وجودي و بسمتي في الحياة.....

أبنائي عبد الرحمن، خالد، بلقيس، أميرة، صابر.

إلى الّذين أستمدّ منهم العزيمة والاصرار... إخوتي وأخواتي.

وإهداء خاص جدّا:

إلى كلّ الّذين تأخّروا في تحقيق أحلامهم و طموحاتهم .....

أن نصل متأّخرين خير من أن لا نصل.

شكر وعرفان

_ أتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ الدّكتور بارة عبد الغني الذي حظيت بشرف تدريسه لي و بشرف قبوله الاشراف على رسالتي ، كما أسجّل عرفاني له بكلّ التّوجيهات والمساعدات الّتي قدّمها لي من أجل انجاز هذا البحث و جزاه الله خيرا عن طيب تواصله و رحابة صدره.

_ كما أشكر كلّ أساتذة قسم اللّغة و الأدب العربي بجامعة محمّد لمين دبّاغين_ سطيف2 على ما بذلوه معنا من مجهودات أثناء فترة الدّراسة.

_ وأقدّم شكري الخاص وجزيل عرفاني للأستاذ الدّكتورعبد القادر دامخي والأستاذ الدّكتور الطّيب بودربالة من جامعة باتنة اللّذين كان لنا شرف حضور محاضراتهما و الاستفادة من علمهما و طيب تواصلهما.

_ و أشكر كلّ الأساتذة و الزّملاء و موظّفي المكتبة المركزيّة بجامعة محمّد لمين دبّاغين_ سطيف2 و بجامعة قاصدي مرباح بورقلة عن كل المساعدات و التّسهيلات الّتي قدّموها لي.

مدخل

تلقّي النّص الشّعري:

إنّ المتتبّع لحركة النّقد المعاصر يلاحظ أن النّقاد اعتنوا بالشّعر بوصفه ظاهرة إنسانيّة، وبالقصيدة من حيث هي عمل إبداعي متكامل الأطراف ،و قد ركّزت المدارس النّقديّة الحديثة على إبراز جماليّات التّجربة الشّعريّة بمختلف المناهج والأدوات الإجرائيّة ، وإن كنّا في هذا البحث لا نركّز على مبادئ علم الجمال ،فإننا نعتبر كلّ ما وقع في النّفس و أثّر في الإنسان فهو جميل، و هذا يذكّرنا بقول القاضي الجرجاني (ت 392هـ) إن :"الشّعر لا يحبّب إلى النّفوس بالنّظر و المحاجّة ، و لا يحلى في الصّدور بالجدال و المقايسة ،وإنّما يعطفها عليه القبول و الطّلاوة ،و يقرّبه منها الرّونق و الحلاوة "([1]) ،و لا يختلف النّقاّد حول دور اللّغة في التّجربة الّشعريّة إذ تعتبر الوسيلة التي يحقّق بها الشّعر وجوده وذلك لأنّ "النّظرة الحديثة توحّد الأساس الجمالي للغة التّجربة الشّعريّة و تمزج بينهما، و تنظر إلى اللّغة من حيث هي كائن له شخصيّته "([2])أي أنّ المزج الحاصل بين اللّغة(كأداة أساسيّة للتّعبير الشّعري) و التّجربة الإنسانيّة التي تصاغ شعرا (لغة) هو الذي يجعل المتلقّي أمام ظاهرة إنسانيّة تمارس ضغطا ما عليه ، فتجعله شريكا في إنتاج المعنى، بل و في أداء التّجربة الإنسانيّة نفسها .

---

[1]-انظر، الجرجاني :الوساطة بين المتنبي و خصومه ،تح:محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي،القاهرة،ط1،1945 م ،ص 100

[2]- عز الدين اسماعيل :الأسس الجماليّة في النقد العربي ،دار الفكر العربي القاهرة ط 1 ، 2005 م ، ص 318

لقد أدرك الشّاعر المعاصر (انطلاقا من كونه قارئا أوّلا) أنّه لم يعد المنتج الوحيد في العمليّة الإبداعيّة، و أنّ القارئ لم يعد مستهلكا فقط ،بل صار منتجا للمعنى، و صار حضوره في ذهن المبدع أثناء سيرورة العمل الإبداعي دليلا على ثبوت عقد الشّراكة بينهما و "سلطة المتلقّي ليست خارجيّة دائما ، بل هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي "([1]) فقد يخاطب الشّاعر نوعيّة معينة من القراء ، يجبر على أخذ احتياجاتها و ميولاتها بعين الاعتبار، أو أن يتوجّس الشّاعر ردود فعل جماعة أخرى فيحتاط لمواجهتها بأساليب معيّنة .

و بما أنّ هذا البحث يتوسّل بأسلوبه التلقّي منهجا للدراسة فوجب علينا الوقوف قليلا عند نظرية التلقّي و أهم فرضيّاتها.

منهج التّلقّي أو نظريّة القراءة و التّقبّل:

ظهرت نظرية التّأثير و التّقبل في ألمانيا في أواسط السّتينيات (1966م) في إطار مدرسة (كونسطانس) على يدي كل من فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) و هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) و يرى أصحاب هذه النّظرية أن النّصّ لا يمثّل عندهم فنّا، ما لم يخضع لعملية الإدراك " فالإدراك وليس الخلق ،الاستقبال و

[1]–العلاق على جعفر : الشّعر و التّلقي ، دراسات نقدية ، دار الشّروق ،عمان ،الأردن ، ط1 .1999 م ، ص 68

ليس النّتاج هو العنصر المنشئ للفنّ "([1]). ومن استقبال النّصّ إلى إدراكه ، يقوم القارئ بملأ الفراغات التي تبدو أمامه فيه، ليستكمله ويكون بذلك مشاركا حقيقيّا في صنع المعنى، أمّا الغموض الذي تخلقه تلك الفجوات لدى القارئ، فيعدّ من أساسيّات العمل الأدبي الجيّد، إذ أنّ محاولات القارئ المستمرّة لاستكناه ذلك الغموض و فهمه يحقّق له الشّعور بمتعة جماليّة لا يجدها في الأعمال الأدبيّة التي تقدّم له عناصرها الإبداعيّة بعلانيّة و استسلام و ذلك ما أكّده ايزر :"...في التّجسيم تكون للقرّاء فرصة لممارسة خيالهم ، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ." ([2]) و مهما كانت ردود فعل القارئ تجاه حمولات النّصّ، فهو يتقبّل آثاره سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة في شكل استجابات نفسيّة و شعوريّة متباينة ، و يحدّد بذلك قيمة النّص من خلال ما يتركه من آثار شعوريّة و وقع فنّي وجمالي في النّفوس "([3]) وجدير بالذّكر أنّ ذلك الوقع الجمالي لا يتحقّق إلاّ عندما تصيب الآثار الأدبيّة أفق انتظار القارئ بـ"الخيبة " فالآثار التي ترضي أفق انتظاره هي أعمال عاديّة سرعان ما تبلى .

و إذا كان لكل شاعر أسلوبه الخاصّ في الكتابة الشعريّة انطلاقا من القول الأسلوبي المعروف أن "الأسلوب هو الرّجل نفسه " فلماذا لا يكون للقارئ أيضا أسلوبه الخاصّ في التّلقي ؟،و إذا عدنا إلى مقولات المدارس النقديّة المابعد حداثيّة التي تؤكّد

[1] -روبرت سي هولب : نظرية الإستقبال– رؤية نقدية –تر:رعد عبد الجليل ،دار الحوار اللاذقية، 1992 م ، ص 30-32

[2] -المرجع نفسه، ص 41

[3] - ينظر، هانز روبرت ياوس :جمالية التلقي و التواصل الأدبي ،دار الفكر العربي المعاصر ،بيروت ،لبنان ، عدد 38 ،ص112

على تعدّد القراءات و النّصوص المفتوحة، فإن ذلك يجعل منها بالضّرورة أساليب مختلفة في التّلقّي ، و هذا ما يجعلنا نتعرّض لأهمّ ما جاء به ميشال ريفاتير (michael riffatere) حول ذلك.

أسلوبيّة التّلقّي لدى ميشال ريفاتير :

يعدّ ريفاتير من أشهر الباحثين في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة ،فقد درس الباحث عددا من الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في النّص و تعرّض إلى أهمّ ما يستوقف القارئ و يشدّ انتباهه فيه، موضّحا خلال ذلك أنّ الأسلوب إبداع من المنشئ و إرجاع من المتلقّي و ذلك لاعتبار " أنّ كلّ بنية نصّيّة تثير ردّ فعل لدى المتلقّي" ([1]) و هو بهذا يجعل ردّ الفعل لدى المتلقّي هو محور أسلوبيّة التّلقّي.

وقد تعرّض الأسلوبيّون الجدد إلى مسألة الموضوعيّة في البحث الأسلوبي، إذ يتساءل الدّكتور (منذر العياشي) في أعماله النقديّة : أين نبحث عن الموضوعيّة ؟ في النّص أو في القارئ ؟ و نجده قد اتكأ في إجابته على هذا السّؤال الملحّ، على رأي ريفاتير في قوله :" أنّ القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه فيه فتكون أفضل

[1] ينظر، موسي ربابعة الأسلوبية :الاتصال و التأثير مجلة علامات ،ج 27 ،مجلد 7 ،مارس ،1998 م ،ص 32

مقاربة للأسلوب،في رأيه هي المتأتّية عن طريق القارئ"([1]) كما اتخذ الدّكتور (عبد السّلام المسدي) من موقف (ريفاتير) مخرجا مهمّا في التّحليل الموضوعي حين يقول:

"و يفضي هذا التّقرير بريفاتير إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي أن لا ينطلق المحلّل من النّص مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله"([2]).

نستخلص من كل ما سبق أن القارئ قد تقلّد جزءا كبيرا من مقاليد السّلطة الّنصية و أنه عند استقباله للنّصّ واستيعابه له،يكون غير معزول عن مواقفه و خبراته الجمالية السّابقة .و إن كانت فجوات النّص هي مساحات ضيّقة مقارنة بالمساحة الكليّة للنّص ، إلا أنّها تمنح القارئ مجالا فسيحا للقراءة و التّأويل ارتكازا على خبراته الخاصّة و باقي الخبرات التي يتيحها النّص .

التّلقّـــــي و التّأويـــــل :

لا تقدّم نظريّة التّأويل قوالب إجرائيّة جاهزة للتّطبيق، بل ترى القراءة فنّ يستدعي توفّر تجربة و ثقافة و موهبة لدى القارئ، و يؤكّد امبرتو ايكو(Umberto Eco) أنّ الفعل القرائي"يهتمّ بالدّرجة الأولى بالصّيرورة الدّلالية للنّص، يعلم القارئ كيف يخاطب

[1] – منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق .1999م، نقلا عن ميشال ريفاتير ,دراسات في الأسلوبية البنيوية.

[2] – عبد السلام المسدّي : الأسلوب و الأسلوبية ،الدّار العربية للكتاب ، بيروت ،ط2 ، 1982 م , ص 70.

النّص، و كيف يمتزج به لينزع عنه كسله، ويبدأ في إنتاج الدّلالات المتوازية "([1]) فهذا العمل الإبداعي الموازي للعمل الإبداعي الأوّل الذي يقوم به القارئ المتمكّن، انطلاقا من نظرته التّأويلية الخاصّة، يجعله ينتقل من علامة أسلوبيّة في النّصّ إلى أخرى خاصّة في النّصوص الشّعريّة ذات الطّابع الغنائي ،فيثري النّص من داخله و لا يلتزم الوقوف على تخوم المعنى، مهما كان القبض عليه مستحيلا.

ولذا فالمعنى الجمالي الذي يحصله القارئ المتذوّق لا يكمن في اكتشاف الزّخرف الفنّي في العلامة الأسلوبيّة المتميّزة ، بقدر ما هو متجسّد في إدراك الفارق بين الاستعمال اللّغوي التّقليدي و بين الاستعمال العدولي "([2]) كما أنّ هذا الإدراك نفسه قابل للتّغيير من زمن إلى آخر.

إنّ القراءة التّأويليّة لدى أصحاب التّلقّي ما هي إلا عمليّة تفاعليّة بين ذات (القارئ) و ذات (المقروء)، فإستراتيجيّة التّأويل تؤكّد أنّ البنية تعاني ثغرات ينبغي ملؤها،وهو ما يتقاطع مع أفق التّلقّي عند(ياوس). يرى الدّكتور سامي إسماعيل أن (فريدريك شيلرماخر) (Freidrich schleiermacher) صاغ ما عرف بالدائرة الهرمنيوطيقيّة و الّتي تعني أن الجزء في شيء ما، لا يفهم دائما إلا في ضوء الكلّ،

[1]– امبرتو ايكو : القارئ في الحكاية : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية قر: انطوان أبو زيد ,،المركز الثقافي العربي ، 1996 م ،ص 28-29.

[2] – سعيد بن كراد :التّلقّي و التأويل : مدخل نظري، أنظر الموقع الرّسمي لسعيد بن كراد نقلا عن : روبرت ياوس ،من أجل هرمنيوطيقا ادبية النسخة الفرنسية ،منشورات غاليمار فرنسا 1988م ، .ص384

والعكس صحيح .....و الفهم هو نتاج التّوتر الدّائب بين الجزء و الكلّ "([1]) إذن هذا التّعالق بين البنى النّصيّة و آليات الفهم و التّأويل لدى المتلقّي ليست قواعد ثابتة قابلة للإجراء و التّجريب في كلّ الحالات، فـ" الهرمنيوطيقا" تحتوي على شيء لا يمكن ردّه إلى قاعدة و يعني به التّكهّن"([2]) وهذه التّكهّنات والتّأويلات ما هي إلا ترسيخ و تأكيد للرّوابط الجماليّة والتّاريخيّة الموجودة بين الأدب والقارئ. و" تكمن الصّلات الجماليّة في حقيقة أن التّلقّي الأوّل للعمل الأدبي يتضمّن اختبارا لقيمته الجماليّة ،مقارنة بالأعمال الأدبيّة التي تمّت قراءتها فعلا، والصّلة التّاريخيّة الواضحة لذلك هو أنّ الفهم الأوّل الخاصّ بالقارئ سيتمّ تعزيزه وتأكيده في منظومة التّلقّي من جيل إلى آخر "([3]).

نستنتج من كلّ ما سبق أن ما جاءت به التّأويليّة ،من مفاهيم و أدوات إجرائيّة تساعد المؤوّل/ المتلقّي على الولوج إلى عالم النّصّ ، و لكنّها لا تمنحه السّلطة المطلقة ، فهو لا يواجه النّص وحيدا معزولا، بل يواجهه من خلال التّجربة الشّخصيّة للشّاعر التي لا يمكنه تجاوزها حتى وإن تسلّح بتجاربه القرائيّة السّابقة.

---

[1] سامي اسماعيل :جماليّات التلقي : دراسة في نظرية التلقي عند ياوس و إيزر , المجلس الأعلى للثقافة ,القاهرة ، ط1 ،2002 م ،ص 76.

[2] – محمود سيد أحمد : دلتاي و فلسفة الحياة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع القاهرة ، دط ، 1991 م ،ص 47 .

[3] –سامي اسماعيل: جماليات التلقي :المرجع السابق ص 88 .

المفارقة بين سلطة الإبداع و سلطة التّلقّي :

لا بدّ من التّأكيد على أنّ المفارقة هي ظاهرة نصيّة طاغية في الشّعر العربي المعاصر ، تستطيع من خلال ما تبثّه في حنايا النّص من غموض و تضادّ و تناقض أن تجعل العلاقة متشنّجة و تحريضه بين الشّاعر و القارئ ،لأنّ الكتابة الإبداعيّة المفارقة هي " عمل تحريضي ،يحرّض الذّات ضدّ الآخر، و هي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضدّ الذّات "([1]) وسيتّضح لاحقا في الفصل النّظري بعد التعرّض لتعريفات المفارقة وأنواعها وصفاتها، أنّ مفهومها وتجلّيها لا يتحقّقان أبدا بعيدا عن القارئ، فالمفارقة "هي لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها،على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه".([2]) مع العلم بأنّ هذه اللّعبة كفيلة بأن تجعل القارئ في حالة استنفار قصوى، لا يهدأ و لا يستكين حتى يستقرّ على معنى ترضاه نفسه ليصرخ قائلا : وجدتها !... و هو رضى يحسّ من خلاله أنه صار ندّا لخصمه (المؤلّف) و تزداد لذّة هذا الانتصار إذا تشابكت عناصر المفارقة واستغلقت، واستغرق القارئ وقتا ليبدي ما أكتشفه، وهوبذلك "...اللاّعب الكبير فيها ، وهو الذي يحتفظ بالقدرة على الصّمت و يعرف متى يلقي

[1]– عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ،دار الآداب ,بيروت –لبنان –ط1 ، 1991 م ، ص 7 .

[2]– نبيلة ابراهيم :لمفارقة ،مجلة فصول , الهيئة المصرية العامة للكتاب ،المجلد السابع ،لعدد الرابع ، 1978 م ،ص 132

ورقة الدّهشة..." ([1]) هذا السّجال بين الطّرفين الذيْن تقوم عليهما المفارقة وتستلزم وجودهما،يستدعي وجود رغبة خفيّة عند كليهما في السّيطرة على الموقف،و رفع راية الانتصار، فتتحقّق صدمة الاكتشاف ولذّة التّفوّق بعد عناء البحث عن المفارقة، يعطي القارئ بالضّرورة سلطة خاصّة و إن لم تكن مطلقة ، وعلى الجهة الأخرى فإن الشّاعر بصفته المحرّك الأصلي للعبة المفارقة و العارف بعناصرها يملك أيضا سلطة واضحة للسّيطرة على الموقف .

تظلّ المفارقة عدولا جماليّا اعتنى منشئة بحبكه و قذفه بعناية داخل النّص ،محتفظا بأحقيّته في السّلطة على الرّسالة التي يوجّهها ،كما أنّ للقارئ سلطته الخاصّة في التّذوّق الفنّي و الجمالي لهذه الرّسالة ،على حدّ قول عبد الله الغذامي "النّص الأدبي وجود عائم , فمبدعه يطلقه في فضاء اللّغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ و يأخذ في تقرير حقيقته ،والنّصوص شوارد على حدّ تعبير أبي الطّيب المتنبّي، وكل نصّ شاردة ،ينام عنها مبدعها و يسهر الخلق جرّاها ويختصم ."([2]) وكأنّ السّلطة الّتي يكتسبها المبدع منشئ المفارقة لا تعدو أن تكون مرحلة انتقاليّة،لا تنفكّ تلك السّلطة تنتقل إلى يدي القارئ فلا يتمكن هذا الأخير من إعلانها لنفسه كاملة ،فتعود إلى الأوّل و هكذا دواليك .

---

[1]- نزار قباني :حياتي مع الشعر دار العودة ،بيروت ،ط1 ، 1986 م ،ص 48

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من النبوية إلى التشريحية)،دار سعاد الصباح ،الكويت ,1983 م ،.ص26 .

لماذا المفارقة في شعر عبد الرّزّاق عبد الواحد ؟ :

لقد استطاع الشّاعر العربيّ المعاصر أن يجسّد لنا تجاربه الحياتيّة الخاصّة التي تزخر بأسئلة الوجود والحياة، موغلا في المغامرة الإبداعيّة إلى درجة التّعقيد ." خاصّة و قد أتى جيل جديد شابّ قدّم نماذج أدبيّة تعدّ (خارجة) إلى درجة التمرّد عن كثير من تقاليد الشّعر في القديم و الحديث "([1]) أمّا أن يظلّ شاعر عربي معاصر متمسّك بزمام الشعر و حاملا لألوية عمود الشّعر العربي ، في ظلّ كل مظاهر الحداثة ، فتلك تعدّ بحدّ ذاتها مفارقة ، و نقصد بقولنـا الشّاعر العراقي عبد الرّزّاق عبد الواحد ، فقد كنّا كلّما قرأنا شيئا عنه أو شيئا من شعره ، إلاّ وجدنا أنفسنا نحسّ قسرا بأشياء تبدو مفارقة للوهلــة الأولى . لقد توفّرت المفارقة بشكل طاغ في كل الظّروف التي عاشها و مازال يعيشها و فعلا حدث أن " الحياة أساسا ،تلعب فيها المفارقة دورا بارزا بشكل جليّ أحيانا و مستتر أحيانا أخرى "([2]) و الشّاعر المتمكّن يحسّ بأهميّة تلك المفارقات، و يبدع في محاكاتها و تصويرها .

ومع أن دراستنا لشعر عبد الرّزّاق عبد الواحد هي مقاربة نسقيّة تجعلنا نتعامل مع نصوصه لذاتها و بذاتها إلاّ أنّ حجم المفارقات التي وقفنا عليها خلال

---

[1]- طه وادي :جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف ، القاهرة ،ط2 ،1989 م ،ص8.

[2]- خالد سليمان :المفارقة و الأدب ،مرجع سبق ص 48.

تعرّضنا لجوانب من حياته كان كبيرا إلى درجة دفعنا ذلك إلى تخليصها هنا للأسباب الآتية :

–قدرة الشّاعر على معايشة المفارقات الصّاخبة في حياته ، و هي مفارقات جعلته مجبرا على صياغتها شعرا بلغه مفارقة ، إذ يترجم خالد سليمان عن (ميويك) D.C.Muecke) أنّ "الإحساس بالمفارقة و مظاهرها ،أو القدرة على رؤية المفارقة الكامنة في موقف أو في أمر ما، يتضمّنها ،من بين أمور أخرى ،امتلاك شيء عائد لقدرة الفنّان على رؤية ما يمكن أن يكون صورة جميلة أو قدرة الكاتب على رؤية كيف يمكن لحدث ما أن يصبح قصة جيّدة" .([1])

_ إن أغلب المفارقات الحياتيّة التي تعرّض لها كانت على المستويين الفردي والجمعي في آن واحد. و أنّ كل المفارقات التي عاشها الشّعب العراقي انعكست على حياة الشّاعر بصفة أكثر مفارقة وحدّة، لأنها مسّت أهمّ الجوانب التي تشكّل الفرد: الدينيّة و السياسيّة و العرقيّة ، فانبثقت عنها من رحم معاناة الشّاعر قصائد طوال كانت مثالا (للقصيدة المفارقة) و هي قصائد بنيت كلها على التّضاد لأنّ "البناء المفارق يتطلّب إعادة تفسير البنية بضدّ دلالاتها "([2])

[1] خالد سليمان : المفارقة و الأدب , مرجع سابق . ص49.

[2] – ناصر شبانة : المفارقة ,مرجع سابق , ص 123.

_ تمكّن الشّاعر من القصيدة العموديّة و تمسكّه بها ، لم يمنعه بأن يجيد شعر التّفعيلة و أن يكثر النّظم على تفعيلاته، و أن يحرّكها كما تتحرّك كلّ المفارقات أمامه ،و قد سئل في حوار صحفيّ : من أيّ المشيتين أنت ؟ فأجاب: أنا سيّد المشيتين، وقد كان زميلا لرواد الشّعر الحرّ بدر السيّاب و نازك الملائكة.

–وقوع الشّاعر أمام أكبر صدمة مفارقة في حياته بعد سقوط نظام صدّام حسين ، فقد اعتبره مواطنوه (شاعر بلاط) بينما كان يعتبر نفسه في الفترتين المختلفتين، _ قبل وبعد صدام _،شاعر وطن ،لا شاعر بلاط .و من أهمّ التّحدّيات المفارقة لديه أنه بقي وفيّا لولائه للنّظام السّابق ويعلن ذلك صراحة في شعره و تصريحاته ،و ذلك ما جعله يتعرّض لخصومات كثيرة في العراق ،دفعته إلى أن يغادر الوطن مجبورا .

و بعد أن لخّصنا أهم الأسباب التي جعلتنا نختار دراسة خطاب المفارقة في شعر عبد الرّزاق عبد الواحد ، فإنّنا نعمد فيما يأتي إلى ذكر أبرز مفارقات حياته التي استقيناها من موقعه الشّخصي على الإنترنـت ،ومن كثير من الحوارات الصحافيّة الّتي أجريت معه شخصيّا في الصّحافة المكتوبة و المرئيّة ،و نجد أنفسنا ملزمين بأن نكرّر أنّ ذكرنا لجوانب من حياة الشّاعر، لن يجعلنا نحيد عن دراستنا النّسقيّة لنصوصه في شيء ، ولكنّنا رغبنا في أن يتعرّف القارئ المطلّع على بحثنا على حجم المفارقات

التي عاشها الشّاعر و لا يزال، إيمانا منّا بأنّ (صدمة المفارقة) التي عشناها و نحن نطّلع على كل ما يخصّ الشّاعر ، ينبغي أن يشاركنا القارئ في تلقّيها :

1. رغم تنوع طوائف الشّعب العراقي(سنّة ،شيعة، مسيحيين ،أكراد و تركمان. .)إلاّ أنّ الشّاعر ينتمي إلى طائفة قليلة العدد تدعى (الصّابئة المندائية) ([1]) وقد كتب الشّاعر في العدد الرّابع من مجلة (صروح) السّورية بحثا مطوّلا عن هذه الدّيانة شرح فيه أصولها و معتقداتها اللاّهوتية وما استندت عليه في عقيدتها فيما يخصّ الموت و الحياة و الجنّة و النّار.
2. صاغ الشّاعر الكتاب المقّدس([2]) للصّابئة المندائيّة شعرا ، مترجما إيّاه إلى اللّغة العربيّة و هو عمل شعريّ جاء مفارقا لكل ما كتبه الشّاعر .
3. حفظ الشّاعر ديوان المتنبّي منذ صغره وعارضه في أغلب قصائده الّتي كان يجعل نفسه من خلالها ندّا له، كما أن كل النّقاد الّذين واكبوه ووصفوه (بشاعر البلاط)، كانوا يرون أن عبد الرّزّاق عبد الواحد من صدّام حسين كالمتنبّي من سيف الدّولة.
4. وعلى الرّغم من كون الشّاعر صابئي، إلاّ أنه وظّف في قصائده الدراميّة جلّ الموروث الدّيني للشّعب العراقي على اختلاف طوائفه، وأشاد على عدّة منابر

[1] – يعتقدون من حيث المبدأ بوجود الإله الخالق الواحد، ولكنهم يجعلون بعد هذا الإله 360 شخصا ،خلقوا ليفعلوا أفعال الإله ، ويعتقدون بأن الكواكب مسكن الملائكة لذلك يعظمونها ويقدسونها.

[2] –يسمى الكتاب المقدس للصابئة :جنزاريا أو كنزاريا وتعني الكنز العظيم.

بحبّه الشّديد لسيّدنا الحسين رضي الله عنه وكتب قصائد طوال في رثائه أشهرها ملحمة (الحرّ الرّياحي).

5. ولئن كانت هذه المفارقات الحياتيّة لم يخترها الشّاعر كأسلوب حياة و لكن القدر الذي جعله يعيشها ،وحنكته الإنسانيّة و إحساسه ووعيه بها ،جعلته يخلق صورا كثيرة مفارقة في شعره بل وقصائد مفارقة بأكملها إذ " أنّ قصيدة المفارقة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ حين تتّكئ على وعي الشّاعر العميق بالمفارقة ،هذا الوعي الذي يقوده إلى حالة من التوتّر والانشطار والزّلزلة التي تنعطف بخطابه منذ العنوان حتى آخر كلمة صوب آفاق من المراوغة والتّناقص ."([1])

ويتّضح لاحقا من خلال الجزء التّطبيقي للبحث أن الشّاعر قد بدّد متتالية المفارقات التي عاشها بتقنيات عديدة مفارقة ،تستدعي الوقوف عندها مليّا من أجل استكناه المفارق فيها . وقمنا بالتّسجيل هنا أن ما عثرنا عليه من دراسات نقدية سابقة لشعر عبد الرّزاق عبد الواحد، تعتبر قديمة إلى حدّ ما ، كما أنّها قد توسّلت في جلّها بالمناهج السياقيّة وركزّت على قراءة الواقع العراقي في شعره ، لا على شعره الذي يصوّر الواقع بكثير من الأساليب المفارقة .

[1] _ ناصر شبانة : المفارقة في الشعر الحديث، مرجع سابق ، ص،252

مقدمـــة

مقدّمة:

استحوذت دراسة المفارقة على اهتمام العديد من النّقّاد الغربيّين، غير أنّ الجهود العربيّة في هذا المجال ما تزال محدودة، تنظيرا وتطبيقا، لاسيما في النّصوص الشّعريّة، لكن يبقى الشّعر رغم ذلك هو أخصب فنون القول الأدبي التي وظّفت وأنتجت، آليات ومظاهر المفارقة و أبرزت رؤية الشّاعر للواقع والحياة والكون.

وقد برزت لدينا فكرة البحث في هذا الموضوع بعد أن عرضنا على الأستاذ المشرف أنّنا نريد الاشتغال على مدونة شعريّة و وجدنا صعوبة في اختيار الأنسب غير المطروق، فأشار علينا حينها بشعر عبد الرزاق عبد الواحد، وذكّرنا تحديدا بقصيدته المطوّلة(يا صبر أيوب) وهي القصيدة التي كناّ نستمع إليها كثيرا في السّنوات الماضية بصوت الشّاعر، ونصحنا الأستاذ الفاضل بالعودة إلى دواوين الشّاعر والاطّلاع عليها، من أجل اكتشاف الزّاوية التي نلج منها إلى عالمه الشّعري، وكانت صدمتنا بمفارقاته الحياتيّة واضحة، تعلن بأنّ كتاباته الشّعريّة لن تخلو من المفارقة، إن لم تنتشر في كامل قصائده.

وانطلاقا من وظيفة المفارقة التي تشدّ انتباه المتلقّي إلى النّص و تخلق لديه نوعا من القلق والتوتّر حيال دلالات القصيدة عبر ذلك التّضاد والتّناقض الحاصل فيها، ليس فقط في الألفاظ والمواقف(الأحداث) بل في الأشياء كلّها بالاعتماد على آليات خاصّة تعتبر شفرات و مفاتيح يبثّها صانع المفارقة في النّص من أجل توجيه المتلقّي نحو دلالة ما، واعتمادا على ذلك ،تحاول هذه الدّراسة الإجابة عن سؤالين: الأوّل يتعلّق بماهيّة المفارقة و مفهومها

في إطارها النّظري من خلال تتبّع أبعادها من حيث المظاهر و الأشكال و الوظيفة و الثّاني يتعلق بكشف تجليّات المفارقة و مظاهرها في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، و رصد أهمّ الآليات التي اعتمد عليها في صنع المفارقة وكذا الدّور الذي تؤدّيه المفارقة في بناء القصيدة لديه، كما تجدر بنا الإشارة إلى أن العمل في الجزء التّطبيقي كان شاقّا نوعا ما، نظرا لاتساع التجربّة الشّعريّة للشّاعر وتنوّعها بين الشّعر الحّرّ والشّعر العمودي، وكذلك صعوبة حصر أنواع المفارقة عموما، لأنّ تقسيمها اختلف من ناقد إلى آخر، إضافة إلى ندرة الجهود العربيّة في هذا الجانب من جهة أخرى.

ورغم توفر مادّة غزيرة تتناول موضوع المفارقة نظريّا وتطبيقيّا في الكتابات النّقديّة الغربيّة، إلاّ أنّ هذا الموضوع لم يلتفت إليه إلّا القليل من الدّارسين العرب المحدثين، نذكر أوّلا الدّراسة التي قام بها الدّكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان " المفارقة وصفاتها" و هي ترجمة لكتاب دي،سي، ميويك(D.C mueck) (Irony and the ironic) والدّراسة الثّانية قام بها الدّكتور خالد سليمان بعنوان " المفارقة و الأدب"، بالإضافة إلى مقالتين يعتمدهما كل دارسي المفارقة، الأولى للدّكتورة نبيلة إبراهيم وعنوانها المفارقة و التي ضمّنتها كتابها " فنّ القصّ بين النّظريّة و التّطبيق" كما نشرت في دراسة مستقلّة في مجلّة فصول، والمقالة الثّانية للدّكتورة سيزا قاسم بعنوان" المفارقة في القصّ العربي المعاصر"، كما حاولنا العودة إلى المراجع الغربيّة لنستقي منها مفاهيم مصطلح المفارقة و أنواعها، نذكر في هذا المقام الكتب الآتية:

D.cmueck : irony and the ironic

D.cmueck : the compas of irony

أمّا في الجانب التّطبيقي، ففيما عدا كتاب الدّكتور ناصر شبانة" المفارقة في الشّعر العربي الحديث" و عمل الدّكتور حسني عبد الجليل يوسف المعنون بـ" المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي نموذجا"، فلا نجد في الدّراسات التّطبيقية الّتي عنيت بالموضوع إلاّ بعض المقالات المنشورة في المجلاّت الأدبيّة أو مواقع الانترنت والتي تعرّضت إلى تطبيق المفارقة على قصائد معيّنة.

و بما أنّ درجة الوعي بالمفارقة تختلف من شاعر إلى آخر و كذلك اختلاف مهارة صنع المفارقات من خلال اعتماد آليات و أدوات معيّنة، فالأمر يجعل البحث في المفارقة عند عبد الرّزاق عبد الواحد يكتسي طابعا خاصّا.

ولقد احتوى هذا البحث على مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

_ تحدّثنا في المدخل عن تلقّي النّص الشّعري عموما، و تعرّضنا بإيجاز إلى منهج التّلقي أو نظريّة القراءة و التّقبل، و كذلك أهمّ ما ذكره النّاقد(ميشال ريفاتير) حول أسلوبيّة التّلقي و أفردنا فيه رأينا حول انتقال سلطة المفارقة بالموازاة بين المبدع والمتلقّي، و بيّنّا في آخره الأسباب التي جعلتنا نختار دراسة المفارقة عند عبد الرّزاق عبد الواحد.

_أمّا الفصل الأول فخصّصناه للجانب النّظري المتعلّق بالمفارقة، حيث تناولنا مفهومها وتعاريفها وتتبّعنا ملامحها في التّراث النّقدي العربي، كما تناولنا صفاتها وعناصرها وأشكالها و وظيفتها في بناء العمل الأدبي.

_أمّا الفصل الثّاني فخصصناه للجزء التّطبيقي الأوّل، و تعرّضنا فيه إلى مظاهر المفارقة و آليات الكتابة الشعريّة لدى عبد الرّزاق عبد الواحد، من خلال استعراض أبرز أشكالها في شعره مع الكشف عن الآليات التي تجلّت من خلالها تلك المفارقة، فتناولنا المفارقة على مستوى هيكل القصيدة من خلال عناوين القصائد و مطالعها و قفلاتها، ثمّ تعرّضنا للمفارقات الحاصلة في المستوى الإيقاعي من خلال توظيف الشّاعر لكل من التّجنيس والتّكرار واستغلاله لخصائص الفونيمات في تشكيل المفارقات. وعرّجنا على الأساليب البلاغيّة التي جعل منها الشّاعر عبد الرّزاق عبد الواحد مطيّة المتلقّي لاكتشاف المعنى الخفيّ في شعره، والّتي تمثّلت في الاستعارة والتّشبيه، ووصلنا إلى المفارقات المختلفة التي بناها الشّاعر من خلال توظيفه تقنية الّتناص التّاريخي و الدّيني و الشّعري.

_ والفصل الثالث أفردناه لدراسة المفارقة في قصيدة طويلة للشّاعر هي قصيدة (يا صبر أيوب)، لكونها قصيدة مفارقة في حّد ذاتها ولكون القصيدة نالت شهرة عربيّة من حيث قراءتها وسماعها، كما أنّها لم تحظ بكمّ وفير من الدّراسة النّقديّة من لدن النّقاد العرب، و لقد جمع الشّاعر فيها كلّ آلامه و جراحه وجراح وطنه التي انتشرت هنا وهناك في باقي قصائده، حيث وقفنا على مفارقة عنوانها ومطلعها النّثري، كما اكتشفنا فيها مفارقة صوتيّة

طاغية تمثّلت في صوتي(الصّاد)و(اللاّم) وعلاقتهما في كشف دلالات المفارقة. وربطنا أيضا بين ثيمة الجمل والتّناص التّراثي، ثمّ قمنا في الأخير بالكشف عن أهمّ المفارقات اللّفظية و الموقفيّة في القصيدة.

_ ولقد اعتمدنا في هذا البحث على منهج أسلوبيّة التّلقي لكون المتلقّي محور ذلك المنهج كما أنّه الطّرف الرّئيس في المفارقة، وهو منهج يعترف بتآلف عدّة أنساق في إنشاء الخطاب، مما يجعل القارئ لا يعمد إلى سلخ النّص سلخا كليّا عن عالمه الخارجي وإنّما يعمد إلى حلّ شفرة المفارقة بمهارة خاصّة و هي مهارة ثقافيّة و ايدولوجيّة يتشارك فيها صانع المفارقة و متلقّيها.

مدخل

تلقّي النّص الشّعري:

إنّ المتتبّع لحركة النّقد المعاصر يلاحظ أن النّقاد اعتنوا بالشّعر بوصفه ظاهرة إنسانيّة، وبالقصيدة من حيث هي عمل إبداعي متكامل الأطراف ،و قد ركّزت المدارس النّقديّة الحديثة على إبراز جماليّات التّجربة الشّعريّة بمختلف المناهج والأدوات الإجرائيّة ، وإن كنّا في هذا البحث لا نركّز على مبادئ علم الجمال ،فإننا نعتبر كلّ ما وقع في النّفس و أثّر في الإنسان فهو جميل، و هذا يذكّرنا بقول القاضي الجرجاني (ت 392هـ) إن :"الشّعر لا يحبّب إلى النّفوس بالنّظر و المحاجّة ، و لا يحلى في الصّدور بالجدال و المقايسة ،وإنّما يعطفها عليه القبول و الطّلاوة ،و يقرّبه منها الرّونق و الحلاوة "([1]) ،و لا يختلف النّقاّد حول دور اللّغة في التّجربة الّشعريّة إذ تعتبر الوسيلة التي يحقّق بها الشّعر وجوده وذلك لأنّ "النّظرة الحديثة توحّد الأساس الجمالي للغة التّجربة الشّعريّة و تمزج بينهما، و تنظر إلى اللّغة من حيث هي كائن له شخصيّته "([2])أي أنّ المزج الحاصل بين اللّغة(كأداة أساسيّة للتّعبيرالشّعري) و التّجربة الإنسانيّة التي تصاغ شعرا (لغة) هو الذي يجعل المتلقّي أمام ظاهرة إنسانيّة تمارس ضغطا ما عليه ، فتجعله شريكا في إنتاج المعنى، بل و في أداء التّجربة الإنسانيّة نفسها .

[1]-انظر، الجرجاني :الوساطة بين المتنبي و خصومه ،تح:محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي،القاهرة،ط1،1945 م ،ص 100

[2]- عز الدين اسماعيل :الأسس الجماليّة في النقد العربي ،دار الفكر العربي القاهرة ط 1 ، 2005 م ، ص 318

لقد أدرك الشّاعر المعاصر (انطلاقا من كونه قارئا أوّلا) أنّه لم يعد المنتج الوحيد في العمليّة الإبداعيّة، و أنّ القارئ لم يعد مستهلكا فقط ،بل صار منتجا للمعنى، و صار حضوره في ذهن المبدع أثناء سيرورة العمل الإبداعي دليلا على ثبوت عقد الشّراكة بينهما و "سلطة المتلقّي ليست خارجيّة دائما ، بل هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي "([1]) فقد يخاطب الشّاعر نوعيّة معينة من القراء ، يجبر على أخذ احتياجاتها و ميولاتها بعين الاعتبار، أو أن يتوجّس الشّاعر ردود فعل جماعة أخرى فيحتاط لمواجهتها بأساليب معيّنة .

و بما أنّ هذا البحث يتوسّل بأسلوبه التلقّي منهجا للدراسة فوجب علينا الوقوف قليلا عند نظرية التلقّي و أهم فرضيّاتها .

منهج التّلقّي أو نظريّة القراءة و التّقبّل :

ظهرت نظرية التّأثيروالتّقبل في ألمانيا في أواسط السّتينيات (1966م) في إطار مدرسة (كونسطانس) على يدي كل من فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) و هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) و يرى أصحاب هذه النّظرية أن النّصّ لا يمثّل عندهم فنّا،ما لم يخضع لعملية الإدراك " فالإدراك وليس الخلق ،الاستقبال و ليس

[1]–العلاق على جعفر : الشّعر و التّلقي ، دراسات نقدية ، دار الشّروق ،عمان ،الأردن ، ط1 .1999 م ، ص 68

النّتاج هو العنصر المنشئ للفنّ "([1]). ومن استقبال النّصّ إلى إدراكه ، يقوم القارئ بملأ الفراغات التي تبدو أمامه فيه، ليستكمله ويكون بذلك مشاركا حقيقيّا في صنع المعنى، أمّا الغموض الذي تخلقه تلك الفجوات لدى القارئ، فيعدّ من أساسيّات العمل الأدبي الجيّد، إذ أنّ محاولات القارئ المستمرّة لاستكناه ذلك الغموض و فهمه يحقّق له الشّعور بمتعة جماليّة لا يجدها في الأعمال الأدبيّة التي تقدّم له عناصرها الإبداعيّة بعلانيّة و استسلام و ذلك ما أكّده ايزر :"...في التّجسيم تكون للقرّاء فرصة لممارسة خيالهم ، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ." ([2]) و مهما كانت ردود فعل القارئ تجاه حمولات النّصّ، فهو يتقبّل آثاره سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة في شكل استجابات نفسيّة و شعوريّة متباينة ، و يحدّد بذلك قيمة النّص من خلال ما يتركه من آثار شعوريّة و وقع فنّي وجمالي في النّفوس "([3]) وجدير بالذّكر أنّ ذلك الوقع الجمالي لا يتحقّق إلاّ عندما تصيب الآثار الأدبيّة أفق انتظار القارئ بـــ"الخيبة " فالآثار التي ترضي أفق انتظاره هي أعمال عاديّة سرعان ما تبلى .

و إذا كان لكل شاعر أسلوبه الخاصّ في الكتابة الشعريّة انطلاقا من القول الأسلوبي المعروف أن "الأسلوب هو الرّجل نفسه " فلماذا لا يكون للقارئ أيضا أسلوبه الخاصّ في التّلقي ؟،و إذا عدنا إلى مقولات المدارس النقديّة المابعد حداثيّة التي تؤكّد

[1] -روبرت سي هولب : نظرية الإستقبال– رؤية نقدية –تر:رعد عبد الجليل ،دار الحوار اللاذقية، 1992 م ، ص 30-32

[2] -المرجع نفسه، ص 41

[3] - ينظر، هانز روبرت ياوس :جمالية التلقي و التواصل الأدبي ،دار الفكر العربي المعاصر ،بيروت ،لبنان ، عدد 38 ،ص112

على تعدّد القراءات و النّصوص المفتوحة ، فإن ذلك يجعل منها بالضّرورة أساليب مختلفة في التّلقّي ، و هذا ما يجعلنا نتعرّض لأهمّ ما جاء به ميشال ريفاتير (michael riffatere) حول ذلك.

أسلوبيّة التّلقّي لدى ميشال ريفاتير :

يعدّ ريفاتير من أشهر الباحثين في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة ،فقد درس الباحث عددا من الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في النّص و تعرّض إلى أهمّ ما يستوقف القارئ و يشدّ انتباهه فيه، موضّحا خلال ذلك أنّ الأسلوب إبداع من المنشئ و إرجاع من المتلقّي و ذلك لاعتبار " أنّ كلّ بنية نصّيّة تثير ردّ فعل لدى المتلقّي" ([1]) و هو بهذا يجعل ردّ الفعل لدى المتلقّي هو محور أسلوبيّة التّلقّي.

وقد تعرّض الأسلوبيّون الجدد إلى مسألة الموضوعيّة في البحث الأسلوبي،إذ يتساءل الدّكتور (منذر العياشي) في أعماله النقديّة : أين نبحث عن الموضوعيّة ؟ في النّص أو في القارئ ؟ و نجده قد اتكأ في إجابته على هذا السّؤال الملحّ ،على رأي ريفاتير في قوله :" أنّ القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه فيه فتكون أفضل مقاربة

[1] ينظر، موسي ربابعة الأسلوبية :الاتصال و التأثير مجلة علامات ،ج 27 ،مجلد 7 ،مارس ،1998 م ،ص 32

للأسلوب،في رأيه هي المتأتّية عن طريق القارئ"([1]) كما اتخذ الدّكتور (عبد السّلام المسدي) من موقف (ريفاتير) مخرجا مهمّا في التّحليل الموضوعي حين يقول:

"و يفضي هذا التّقرير بريفاتير إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي أن لا ينطلق المحلّل من النّص مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله"([2]).

نستخلص من كل ما سبق أن القارئ قد تقلّد جزءا كبيرا من مقاليد السّلطة الّنصية و أنه عند استقباله للنّصّ واستيعابه له،يكون غير معزول عن مواقفه و خبراته الجمالية السّابقة .و إن كانت فجوات النّص هي مساحات ضيّقة مقارنة بالمساحة الكليّة للنّص ، إلا أنّها تمنح القارئ مجالا فسيحا للقراءة و التّأويل ارتكازا على خبراته الخاصّة و باقي الخبرات التي يتيحها النّص .

التّلقّـــــي و التّأويـــــل :

لا تقدّم نظريّة التّأويل قوالب إجرائيّة جاهزة للتّطبيق، بل ترى القراءة فنّ يستدعي توفّر تجربة و ثقافة و موهبة لدى القارئ، و يؤكّد امبرتو ايكو(Umberto Eco) أنّ الفعل القرائي"يهتمّ بالدّرجة الأولى بالصّيرورة الدّلالية للنّص، يعلم القارئ كيف يخاطب

[1] – منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق .1999م، نقلا عن ميشال ريفاتير ,دراسات في الأسلوبية البنيوية.

[2] – عبد السلام المسدّي : الأسلوب و الأسلوبية ،الدّار العربية للكتاب ، بيروت ،ط2 ، 1982 م , ص 70.

النّص، و كيف يمتزج به لينزع عنه كسله،ويبدأ في إنتاج الدّلالات المتوازية "([1]) فهذا العمل الإبداعي الموازي للعمل الإبداعي الأوّل الذي يقوم به القارئ المتمكّن، انطلاقا من نظرته التّأويلية الخاصّة، يجعله ينتقل من علامة أسلوبيّة في النّصّ إلى أخرى خاصّة في النّصوص الشّعريّة ذات الطّابع الغنائي ،فيثري النّص من داخله و لا يلتزم الوقوف على تخوم المعنى، مهما كان القبض عليه مستحيلا.

ولذا فالمعنى الجمالي الذي يحصله القارئ المتذوّق لا يكمن في اكتشاف الزّخرف الفنّي في العلامة الأسلوبيّة المتميّزة ، بقدر ما هو متجسّد في إدراك الفارق بين الاستعمال اللّغوي التّقليدي و بين الاستعمال العدولي "([2]) كما أنّ هذا الإدراك نفسه قابل للتّغيير من زمن إلى آخر.

إنّ القراءة التّأويليّة لدى أصحاب التّلقّي ما هي إلا عمليّة تفاعليّة بين ذات (القارئ) و ذات (المقروء)، فإستراتيجيّة التّأويل تؤكّد أنّ البنية تعاني ثغرات ينبغي ملؤها،وهو ما يتقاطع مع أفق التّلقّي عند(ياوس). يرى الدّكتور سامي إسماعيل أن (فريدريك شيلرماخر) (Freidrich schleiermacher) صاغ ما عرف بالدائرة الهرمنيوطيقيّة و الّتي تعني أن الجزء في شيء ما، لا يفهم دائما إلا في ضوء الكلّ،

[1]– امبرتو ايكو : القارئ في الحكاية : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية قر: انطوان أبو زيد ,،المركز الثقافي العربي ، 1996 م ،ص 28-29.

[2] – سعيد بن كراد :التّلقّي و التأويل : مدخل نظري، أنظر الموقع الرسمي لسعيد بن كراد نقلا عن : روبرت ياوس ،من أجل هرمنيوطيقا ادبية النسخة الفرنسية ،منشورات غاليمار فرنسا 1988م ، .ص384

والعكس صحيح .....و الفهم هو نتاج التّوتر الدّائب بين الجزء و الكلّ "([1]) إذن هذا التّعالق بين البنى النّصيّة و آليات الفهم و التّأويل لدى المتلقّي ليست قواعد ثابتة قابلة للإجراء و التّجريب في كلّ الحالات، فـ" الهرمنيوطيقا" تحتوي على شيء لا يمكن ردّه إلى قاعدة و يعني به التّكهّن"([2]) وهذه التّكهّنات والتّأويلات ما هي إلا ترسيخ و تأكيد للرّوابط الجماليّة والتّاريخيّة الموجودة بين الأدب والقارئ. و" تكمن الصّلات الجماليّة في حقيقة أن التّلقّي الأوّل للعمل الأدبي يتضمّن اختبارا لقيمته الجماليّة ،مقارنة بالأعمال الأدبيّة التي تمّت قراءتها فعلا،و الصّلة التّاريخيّة الواضحة لذلك هو أنّ الفهم الأوّل الخاصّ بالقارئ سيتمّ تعزيزه وتأكيده في منظومة التّلقّي من جيل إلى آخر "([3]).

نستنتج من كلّ ما سبق أن ما جاءت به التّأويليّة ،من مفاهيم و أدوات إجرائيّة تساعد المؤوّل/ المتلقّي على الولوج إلى عالم النّصّ ، و لكنّها لا تمنحه السّلطة المطلقة ، فهو لا يواجه النّص وحيدا معزولا، بل يواجهه من خلال التّجربة الشّخصيّة للشّاعر التي لا يمكنه تجاوزها حتى وإن تسلّح بتجاربه القرائيّة السّابقة.

---

[1] سامي اسماعيل :جماليّات التلقي : دراسة في نظرية التلقي عند ياوس و إيزر , المجلس الأعلى للثقافة ,القاهرة ، ط1 ،2002 م ،ص 76.

[2] – محمود سيد أحمد : دلتاي و فلسفة الحياة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع القاهرة ، دط ، 1991 م ،ص 47 .

[3] –سامي اسماعيل: جماليات التلقي :المرجع السابق ص 88 .

المفارقة بين سلطة الإبداع و سلطة التّلقّي :

لا بدّ من التّأكيد على أنّ المفارقة هي ظاهرة نصيّة طاغية في الشّعر العربي المعاصر ، تستطيع من خلال ما تبثّه في حنايا النّص من غموض و تضادّ و تناقض أن تجعل العلاقة متشنّجة و تحريضه بين الشّاعر و القارئ ،لأنّ الكتابة الإبداعيّة المفارقة هي " عمل تحريضي ،يحرّض الذّات ضدّ الآخر،و هي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضدّ الذّات "([1]) وسيتّضح لاحقا في الفصل النّظري بعد التعرّض لتعريفات المفارقة وأنواعها وصفاتها،أنّ مفهومها وتجلّيها لا يتحقّقان أبدا بعيدا عن القارئ، فالمفارقة "هي لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة بين طرفين:صانع المفارقة وقارئها،على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه".([2]) مع العلم بأنّ هذه اللّعبة كفيلة بأن تجعل القارئ في حالة استنفار قصوى، لا يهدأ و لا يستكين حتى يستقرّ على معنى ترضاه نفسه ليصرخ قائلا : وجدتها !... و هو رضى يحسّ من خلاله أنه صار ندّا لخصمه (المؤلّف) و تزداد لذّة هذا الانتصار إذا تشابكت عناصر المفارقة واستغلقت، واستغرق القارئ وقتا ليبدي ما أكتشفه، وهوبذلك "...اللاّعب الكبير فيها ، وهو الذي يحتفظ بالقدرة على الصّمت و يعرف متى يلقي

[1]– عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ،دار الآداب ,بيروت –لبنان –ط1 ، 1991 م ، ص 7 .

[2]– نبيلة ابراهيم :لمفارقة ،مجلة فصول , الهيئة المصرية العامة للكتاب ،المجلد السابع ،لعدد الرابع ، 1978 م ،ص 132

ورقة الدّهشة..." ([1]) هذا السّجال بين الطّرفين الذيْن تقوم عليهما المفارقة وتستلزم وجودهما،يستدعي وجود رغبة خفيّة عند كليهما في السّيطرة على الموقف،و رفع راية الانتصار، فتتحقّق صدمة الاكتشاف ولذّة التّفوّق بعد عناء البحث عن المفارقة، يعطي القارئ بالضّرورة سلطة خاصّة و إن لم تكن مطلقة ، وعلى الجهة الأخرى فإن الشّاعر بصفته المحرّك الأصلي للعبة المفارقة و العارف بعناصرها يملك أيضا سلطة واضحة للسّيطرة على الموقف .

تظلّ المفارقة عدولا جماليّا اعتنى منشئة بحبكه و قذفه بعناية داخل النّص ،محتفظا بأحقيّته في السّلطة على الرّسالة التي يوجّهها ،كما أنّ للقارئ سلطته الخاصّة في التّذوّق الفنّي و الجمالي لهذه الرّسالة ،على حدّ قول عبد الله الغذامي "النّص الأدبي وجود عائم , فمبدعه يطلقه في فضاء اللّغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ و يأخذ في تقرير حقيقته ،والنّصوص شوارد على حدّ تعبير أبي الطّيب المتنبّي، وكل نصّ شاردة ،ينام عنها مبدعها و يسهر الخلق جرّاها ويختصم ."([2]) وكأنّ السّلطة الّتي يكتسبها المبدع منشئ المفارقة لا تعدو أن تكون مرحلة انتقاليّة،لا تنفكّ تلك السّلطة تنتقل إلى يدي القارئ فلا يتمكن هذا الأخير من إعلانها لنفسه كاملة ،فتعود إلى الأوّل و هكذا دواليك .

---

[1]- نزار قباني :حياتي مع الشعر دار العودة ،بيروت ،ط1 ، 1986 م ،ص 48

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من النبوية إلى التشريحية)،دار سعاد الصباح ،الكويت ,1983 م ،.ص26 .

لماذا المفارقة في شعر عبد الرّزّاق عبد الواحد ؟ :

لقد استطاع الشّاعر العربيّ المعاصر أن يجسّد لنا تجاربه الحياتيّة الخاصّة التي تزخر بأسئلة الوجود والحياة ،موغلا في المغامرة الإبداعيّة إلى درجة التّعقيد ." خاصّة و قد أتى جيل جديد شابّ قدّم نماذج أدبيّة تعدّ (خارجة) إلى درجة التمرّد عن كثير من تقاليد الشّعر في القديم و الحديث "([1]) أمّا أن يظلّ شاعر عربي معاصر متمسّك بزمام الشعر و حاملا لألوية عمود الشّعر العربي ، في ظلّ كل مظاهر الحداثة ، فتلك تعدّ بحدّ ذاتها مفارقة ، و نقصد بقولنـا الشّاعر العراقي عبد الرّزّاق عبد الواحد ، فقد كنّا كلّما قرأنا شيئا عنه أو شيئا من شعره ، إلاّ وجدنا أنفسنا نحسّ قسرا بأشياء تبدو مفارقة للوهلــة الأولى . لقد توفّرت المفارقة بشكل طاغ في كل الظّروف التي عاشها و مازال يعيشها و فعلا حدث أن " الحياة أساسا ،تلعب فيها المفارقة دورا بارزا بشكل جليّ أحيانا و مستتر أحيانا أخرى "([2]) و الشّاعر المتمكّن يحسّ بأهميّة تلك المفارقات، و يبدع في محاكاتها و تصويرها .

ومع أن دراستنا لشعر عبد الرّزّاق عبد الواحد هي مقاربة نسقيّة تجعلنا نتعامل مع نصوصه لذاتها و بذاتها إلاّ أنّ حجم المفارقات التي وقفنا عليها خلال

---

[1]- طه وادي :جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف ، القاهرة ،ط2 ،1989 م ،ص8.

[2]- خالد سليمان :المفارقة و الأدب ،مرجع سبق ص 48.

تعرّضنا لجوانب من حياته كان كبيرا إلى درجة دفعنا ذلك إلى تخليصها هنا للأسباب الآتية :

–قدرة الشّاعر على معايشة المفارقات الصّاخبة في حياته ، و هي مفارقات جعلته مجبرا على صياغتها شعرا بلغه مفارقة ، إذ يترجم خالد سليمان عن (ميويك) D.C.Muecke) أنّ "الإحساس بالمفارقة و مظاهرها ،أو القدرة على رؤية المفارقة الكامنة في موقف أو في أمر ما، يتضمّنها ،من بين أمور أخرى ،امتلاك شيء عائد لقدرة الفنّان على رؤية ما يمكن أن يكون صورة جميلة أو قدرة الكاتب على رؤية كيف يمكن لحدث ما أن يصبح قصة جيّدة" .([1])

_ إن أغلب المفارقات الحياتيّة التي تعرّض لها كانت على المستويين الفردي و الجمعي في آن واحد .و أنّ كل المفارقات التي عاشها الشّعب العراقي انعكست على حياة الشّاعر بصفة أكثر مفارقة وحدّة ,لأنها مسّت أهمّ الجوانب التي تشكّل الفرد : الدينيّة و السياسيّة و العرقيّة ، فانبثقت عنها من رحم معاناة الشّاعر قصائد طوال كانت مثالا (للقصيدة المفارقة) و هي قصائد بنيت كلها على التّضاد لأنّ "البناء المفارق يتطلّب إعادة تفسير البنية بضدّ دلالاتها "([2])

[1] خالد سليمان : المفارقة و الأدب , مرجع سابق . ص49.

[2] – ناصر شبانة : المفارقة ,مرجع سابق , ص 123.

_ تمكّن الشّاعر من القصيدة العموديّة و تمسكّه بها ، لم يمنعه بأن يجيد شعر التّفعيلة و أن يكثر النّظم على تفعيلاته، و أن يحرّكها كما تتحرّك كلّ المفارقات أمامه ،و قد سئل في حوار صحفيّ : من أيّ المشيتين أنت ؟ فأجاب :أنا سيّد المشيتين ،وقد كان زميلا لرواد الشّعر الحرّ بدر السيّاب و نازك الملائكة.

–وقوع الشّاعر أمام أكبر صدمة مفارقة في حياته بعد سقوط نظام صدّام حسين ، فقد اعتبره مواطنوه (شاعر بلاط) بينما كان يعتبر نفسه في الفترتين المختلفتين، _ قبل وبعد صدام _،شاعر وطن ،لا شاعر بلاط .و من أهمّ التّحدّيات المفارقة لديه أنه بقي وفيّا لولائه للنّظام السّابق ويعلن ذلك صراحة في شعره و تصريحاته ،و ذلك ما جعله يتعرّض لخصومات كثيرة في العراق ،دفعته إلى أن يغادر الوطن مجبورا .

و بعد أن لخّصنا أهم الأسباب التي جعلتنا نختار دراسة خطاب المفارقة في شعر عبد الرّزاق عبد الواحد ، فإنّنا نعمد فيما يأتي إلى ذكر أبرز مفارقات حياته التي استقيناها من موقعه الشّخصي على الإنترنـت ،ومن كثير من الحوارات الصحافيّة الّتي أجريت معه شخصيّا في الصّحافة المكتوبة و المرئيّة ، و نجد أنفسنا ملزمين بأن نكرّر أنّ ذكرنا لجوانب من حياة الشّاعر،لن يجعلنا نحيد عن دراستنا النّسقيّة لنصوصه في شيء ، ولكنّنا رغبنا في أن يتعرّف القارئ المطلّع على بحثنا على حجم المفارقات

التي عاشها الشّاعر و لا يزال، إيمانا منّا بأنّ (صدمة المفارقة) التي عشناها و نحن نطّلع على كل ما يخصّ الشّاعر ، ينبغي أن يشاركنا القارئ في تلقّيها :

1. رغم تنوع طوائف الشّعب العراقي(سنّة ،شيعة، مسيحيين ،أكراد و تركمان. .)إلاّ أنّ الشّاعر ينتمي إلى طائفة قليلة العدد تدعى (الصّابئة المندائية) ([1]) وقد كتب الشّاعر في العدد الرّابع من مجلة (صروح) السّورية بحثا مطوّلا عن هذه الدّيانة شرح فيه أصولها و معتقداتها اللاّهوتية وما استندت عليه في عقيدتها فيما يخصّ الموت و الحياة و الجنّة و النّار.
2. صاغ الشّاعر الكتاب المقّدس([2]) للصّابئة المندائيّة شعرا ، مترجما إيّاه إلى اللّغة العربيّة و هو عمل شعريّ جاء مفارقا لكل ما كتبه الشّاعر .
3. حفظ الشّاعر ديوان المتنبّي منذ صغره و عارضه في أغلب قصائده الّتي كان يجعل نفسه من خلالها ندّا له ،كما أن كل النّقاد الّذين واكبوه و وصفوه (بشاعر البلاط) ،كانوا يرون أن عبد الرّزّاق عبد الواحد من صدّام حسين كالمتنبّي من سيف الدّولة.
4. و على الرّغم من كون الشّاعر صابئي ، إلاّ أنه وظّف في قصائده الدراميّة جلّ الموروث الدّيني للشّعب العراقي على اختلاف طوائفه ، و أشاد على عدّة

[1] – يعتقدون من حيث المبدأ بوجود الإله الخالق الواحد،ولكنهم يجعلون بعد هذا الإله 360 شخصا ،خلقوا ليفعلوا أفعال الإله ، ويعتقدون بأن الكواكب مسكن الملائكة لذلك يعظمونها ويقدسونها.

[2] –يسمى الكتاب المقدس للصابئة :جنزاريا أو كنزاريا وتعني الكنز العظيم.

منابر بحبّه الشّديد لسيّدنا الحسين رضي الله عنه و كتب قصائد طوال في رثائه أشهرها ملحمة (الحرّ الرّياحي).

5. ولئن كانت هذه المفارقات الحياتيّة لم يخترها الشّاعر كأسلوب حياة و لكن القدر الذي جعله يعيشها ،وحنكته الإنسانيّة و إحساسه ووعيه بها ،جعلته يخلق صورا كثيرة مفارقة في شعره بل وقصائد مفارقة بأكملها إذ " أنّ قصيدة المفارقة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ حين تتّكئ على وعي الشّاعر العميق بالمفارقة ،هذا الوعي الذي يقوده إلى حالة من التوتّر والانشطار والزّلزلة التي تنعطف بخطابه منذ العنوان حتى آخر كلمة صوب آفاق من المراوغة والتّناقص ."([1])

ويتّضح لاحقا من خلال الجزء التّطبيقي للبحث أن الشّاعر قد بدّد متتالية المفارقات التي عاشها بتقنيات عديدة مفارقة ،تستدعي الوقوف عندها مليّا من أجل استكناه المفارق فيها . وقمنا بالتّسجيل هنا أن ما عثرنا عليه من دراسات نقدية سابقة لشعر عبد الرّزاق عبد الواحد، تعتبر قديمة إلى حدّ ما ، كما أنّها قد توسّلت في جلّها بالمناهج السياقيّة وركزّت على قراءة الواقع العراقي في شعره ، لا على شعره الذي يصوّر الواقع بكثير من الأساليب المفارقة .

[1] _ ناصر شبانة : المفارقة في الشعر الحديث، مرجع سابق ، ص،252

الفصل الأوّل:

المفارقة: مفهومها وأبعادها

أوّلا _ مفهوم المفارقة.

ثانيا_ تعريف المفارقة :

- **لغة.**
- **اصطلاحا.**

ثالثا _ المفهوم المعرفي النّقدي للمفارقة.

رابعا_ تجليّات المفارقة في التّراث النّقدي العربي.

خامسا_ عناصر المفارقة.

سادسا_ صفات المفارقة.

سابعا_ أشكالها.

ثامنا_ وظيفتها.

_ ملخّص الفصل الأول.

أوّلا _ مفهوم المفارقة:

تتجلّى المفارقة في مظاهر عديدة ،ترتبط بالوجود والإنسان والمجتمع ، وتبرز في زوايا التّناقض والتّضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة ، فتُظهر لنا الموقف على عكس حقيقته، حيث يختلط العبث مع الجّد، والصّدق مع الكذب، وهي تتّصل في كثير من أشكالها بالتّهكّم والسّخرية ، و ترتكز على كونها يجب أن تجعل مُستقبلها يؤمن بالاختلاف والتناقض حتى وإن استنكر ذلك في بداية الأمر" فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتّفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتّفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتّفاق في واقعة الاختلاف"([1])،وقد لخّص الدكتور حسني عبد الجليل يوسف رؤية شاملة للمفارقة بقوله:" أنّ المفارقة هي جوهر الحياة ، وتقوم على إدراك حقيقة أنّ العالم من جوهره ينطوي على تضادّ ،وانتهى إلى أنّ المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتّى لا يكون واحدا منها هو الصّحيح ،وتدرك أن وجود التّنافرات معا ، جزء من بنية الوجود " ([2]) وهي رؤية تؤكد أنّ طرفي المفارقة (صانعها ومتلقيها) يتّفقان مسبقا على أن جوهر العالم من حولهما ينطوي على تضادّ، وأن الوجود بأكمله لا يتحقّق إلا بوجود الّتنافرات .

[1]ـ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ،دط،1979م ،ص135.

[2] ـ حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ،د ط ،2005م، ص4.

وقد ذهبت الدّكتورة نبيلة ابراهيم إلى اعتبار أنّ الوجود على سطح الأرض ابتدأ بمفارقة هبوط سيّدنا آدم وزوجه حواء من الجنّة ، إذ تقول : " بدأ وعي الإنسان بالمفارقة مع قصّة الخلق، قصّة آدم وحواء في الجنّة وهبوطهما منها ...الثّمرة بدت لهما آنذاك جميلة وحلوة، فلمّا صدر الأمر بالتّحريم، كان لابدّ أن ينتقل فكر الإنسان الأوّل إلى أنّ الثّمرة الجميلة الحلوة قبيحة وكريهة،وهذه هي المفارقة الأولى وهي الخلط بين القبح والجمال."([1]) وتؤكّد أيضا أنّ هذه المفارقة تحقّقت من خلال اللّغة ، فبالعودة إلى قوله تعالى في سورة البقرة :

"وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (34) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (35)"

يتبيّن لنا أن المفارقة حدث أزلي وأنّ صيغ الأمر والزّجر هي التي جسّدتها.

كما ذهب الدّكتور ناصر شبانة إلى التّأكيد بأن مهمّة اللّغة صارت أكثر تعقيدا ، و صار لزاما عليها أن تنفلت من قيود المعنى لتحقيق شروط التلقي، " فكان لابدّ من انفصال آخر و حاسم هذه المرّة ينأى باللّغة تماما عن التّبعية للمعنى، بل قد يصل الأمر بها إلى أن تكون نقيضا مباشرا للمعنى في بعض الأحوال، و هو ما طفق

[1]ـ نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مجلة فصول ،المجلد السابع،العدد3،أفريل1987 م ، ص131.

يبرز في مصطلحات و مفاهيم كالمفارقة"([1]) و قد أورد ناصر شبانة لتوضيح جدوى الانحراف اللّغوي في المفارقة ،مثالا طريفا و كافيا في نفس الوقت لإبراز ذلك، فقد وقف النّاقد على إعلان في جريدة مكتوب في رأسه(لا تقرأ هذا الإعلان)، وهي جملة تثير الغيظ و الذهول لدى المتلقي بعيدا عن الوعي بمقصديّة صاحبها. . . فهي تخلو من الاستعارات و التّشبيهات و المجاز ولكنها تحمل انحرافا ما. . . هذا الانقلاب من الضّدّ هو الذي يولّد فكرة المفارقة في صورتها الأوّليّة ، و من هنا تتساوى البنيتان :

لا تقرأ هذا العنوان.

أرجوك اقرأ هذا العنوان.

و انطلاقا من هذا ينبغي على القارئ أن يكون هو بدوره مراوغا ليتصرف بذكاء حيال البنى اللّغوية المراوغة التي تتسلّح بها المفارقة.

[1] - ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق، ص17.

ثانيا_ تعريف المفارقة:

لغة :

ورد في لسان العرب أن الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، والتفرّق و الافتراق سواء، و منهم من يجعل التفرّق للأبدان و الافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا ، و فرقت بين الرجلين فتفرّقا . . .و فرق الشيء مفارقة و فراقا :باينه، والاسم الفرقة، وتفارق القوم: فارط بعضهم بعضا. ويقال: أوقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه و فرق لي رأي، أي بدا وظهر([1]) ويظهر لنا من خلال المعاني المختلفة لجذر الكلمة فرق أنّها تشترك في الاختلاف والتنافر والتضاد.

و جاء في معجم اللّغة العربية المعاصر : فارق يفارق مفارقة وفراقا، فارق فلانا أي ابتعد عنه :باعده، انفصل عنه و تركه، و وردت لفظة المفارقة في القرآن الكريم في الآيات:"فأمسكوهن بمعروف أو فارقوهن بمعروف"(2) و" قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِى وَبَيْنِكَ"([3]) و في قوله تعالى أيضا: "و ظنّ أنّه الفراق"([4]) و القمين بالذّكر أن المفارقة

[1]ـ لسان العرب :ابن منظور ، مادة فرق

[2] ـ سورة الطلاق ، الآية 2

[3] ـسورة الكهف ، الآية 78

[4] ـسورة القيامة ، الآية 28

مصطلح غربي لم يعرفه النّقد العربي القديم ولم يرد في الدّراسات النقدية العربيّة إلاّ حديثا عبر الترجمة.

و بالعودة إلى (قاموس اكسفورد) وجدنا مصطلح المفارقة هو (irony) وهو مشتقّ من الكلمة اللاتينيّة(ironia) الّتي تعني الاختفاء و المخادعة و التّظاهر بالجهل([1]).

اصطلاحا:

أكّد ميويك (Mueck) في كتابه الذي يعود إليه كل باحث في موضوع المفارقة بأن المصطلح لم يظهر في اللّغة الانجليزية حتى عام 1502 م، و لم يستغّل بشكل رسمي إلى غاية بداية القرن الثامن عشر.([2]) و حريّ بنا أن نسجّل أنه أثناء البحث عن المصطلح الأجنبي (للمفارقة) في النّقد الغربي،وجدنا هناك تشابه بين مصطلحي (Ironyو Paradox)،فقد أكد (ميويك) أن المفارقة في نظرالشّاعر و النّاقد الالماني اوجست شليجل (A.Wschlegel) هي شكل من النّقيضة " a form of paradox"([3])

2 William little,h.wfowler,j.coulous, .the shorter oxford english dictionary principales,edited by c.t onion,oxford,clareendon press,1956 ;p1045 ;

3.Muek ,d.c,irony and ironic ,methuen,london and newyork,1982,p82

4. المرجع نفسه ، ص 24

وفي تتبّعنا للفظة (Irony) التي تعني التّهكّم والسّخرية،بدا لنا أن مفهوم المفارقة أعمّ و أشمل من السّخرية، فما السّخرية إلا وجه من الوجوه العديدة للمفارقة، كما أنّ لفظة (Paradox) التي تعني النّقيضة ، تكاد تكون أقرب إلى مفهوم المفارقة على أساس أنّ داخل مبنى كل مفارقة هناك نوع من التّناقض.

ثالثا _ المفهوم المعرفي النّقدي للمفارقة:

يقرّ ميويك– أشهر دارسي المفارقة– بصعوبة تعريف المفارقة،و شبّه محاولات تعريفها بمحاولة(لملمة الضّباب) ويقول مؤكدا ذلك: "لو اكتشف امرؤ في نفسه دافعا لإيقاع امرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي،فلن يجد خيرا من أن يطلب إليه أن يدوّن في الحال تعريفا للمفارقة."([1]) فأمثله المفارقة على اختلاف نوعها،لا تشبه بعضها بشكل كبير، بل إنّ هناك من المواقف والبنى النّصيّة ما يعتبره البعض مفارقا، و يعتبره آخرون ممّا لا يقع في باب المفارقة .

والمتتبّع لتطور دلالة مصطلح المفارقة في الأدب و نقده، يجد أنّه مفهوم في حالة تطوّر مستمرّ " فقد كانت المفارقة في القرن السّادس عشر لا تزيد على كونها صيغة بلاغية،ولايعني ذلك أن ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله والاستجابة

[1] ـ دي . سي .ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبدالواحد لؤلؤة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ، لبنان ، ط1، 1993 م ،ص18

له، بل يعني أنّ ذلك لم يكتسب اسما في وقته، لكن المفارقة اليوم تعني أشياء شتّى لأناس شتّى"([1]) و جدير بالذّكر أنّه في معرض بحثنا عن كل التّعريفات التي صيغت حول المفارقة،فكّرنا في جمع أهمّ التّعريفات في جدول،لتسهل علينا مناقشتها،و يسهل استيعابها للمطّلع على البحث،و صادفنا بعد ذلك جدولا يحمل ما أردنا انجازه ، وضعه الدّكتور خالد سليمان في كتابه(المفارقة و الأدب)([2]) ننقله كما هو للأمانة العلميّة، كما نضيف إليه التّعريفات التي قدّمها بعض الدّارسين و النّقاد العرب، ممّن عدنا إلى مؤلّفاتهم حول المفارقة واتّخذنا منها مراجعا للبحث:

اسم الناقد	تعريفه للمفارقة
معجم اكسفورد المختصر	"المفارقة تعبير عن معنى معيّن بلغة نقيضة و لهذه مختلف."
اوجست شليجل	"المفارقة شكل من النّقيضة."
دي. سي ميويك	"المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة."
صموئيل جونسون	"طريق من طرائق التعبير يكون المعنى فيه مناقضا أو مضادا للكلمات."
صموئيل هاينز	"نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها وذلك لأن التّنافرات جزء من طبيعة الوجود."
آلان رودي	"المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة."
رولان بارت	"المفارقة شكوك تتحوّل إلى نوع من القلق المطلوب في الكتابة، و من

[1] ـ دي.سي.ميويك:ا لمفارقةوصفاتها، مرجع سابق ، ص21

[2] ـ انظر، خالد سليمان : المفارقة والأدب،مرجع سابق ، ص 17

	شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدّد الدلالات) قائما."
ماكس بيروم	"إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا."
البلاغيون الجدد	"المفارقة صيغة من الصّيغ الثلاث: أ–الباثّ يقول شيئا، بينما هو يعني شيئا آخر. ب–الباثّ يقول شيئا، بينما شيء آخر يفهمه المتلقي. ج– الباثّ يقول شيئا، بينما يقول في الوقت نفسه شيئا آخر."
سيزا قاسم	"تعرَّف المفارقة بأنّها إستراتيجية قول نقدي ساخر...و تتميّز المفارقة بالغموض الذي يكشفه القول و كذلك بالإحساس الغريب الذي يولده اشتمالها على عناصر متعارضة."([1])
نبيلة إبراهيم	"المفارقة تعبير لغوي بلاغي، يتركّز أساسا على تحقيق العلامة الذّهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التّشكيلية ، وهي لا تتبع من تأمّلات راسخة و مستقرة داخل الذّات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، و لكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقّد، ووعي شديد للذّات بما حولها."([2])
ماريك فينلي	"المفارقة علامة منتجعة لعدد غير محدود من العلامات"
علي عشري	""المفارقة تقوم على ابراز التّناقض بين طرفيها...و التّناقض فيها فكرة تقوم على استنكار الاختلاف و التّفاوت بين اوضاع كان من شأنها أن تتفق و تتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعه الاختلاف."([3])

وفي تحليلنا لمجمل التّعريفات الواردة في الجدول، وجدنا أنّه على الرّغم من تباين تلك التّعريفات حسب زاوية الرّؤية التي نظر منها كلّ ناقد إلى المفارقة ،فأنها اشتركت عموما في العناصر الآتية:

[1] ـ سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر ،مجلة فصول ،مارس ،1982 م ،ص143–144

[2] ـ نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مرجع سابق ، ص132

[3] ـ علي عشري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،مكتبة دار العلوم ،بيروت ،1979 م ،ص135

-ترتكز بنية المفارقة على لغة لمراوغة،تقول مالا يتوقّعه القارئ للوهلة الأولى، متجاوزة بذلك إمكانيّات القارئ الذي يقف عند حدود المعنى السّطحي.

-الدّهشة التي تتشكّل لدى القارئ حيالها، تحدث لديه في الغالب حالة من الاستفزاز، أو القلق أو التردّد، ويتبلور ذلك فيما يحصل لديه في الأخير من الإعجاب أو الاستنكار.

-باثّ المفارقة يتحلّى غالبا بالفطنة، خاصّة إذا تعلّق الأمر بالشّعر،فقد أثبت عبدالكريم النّهشلي (ت405هـ)([1]) أنّ قول العربي (ليت شعري) يقصد بها (ليت فطنتي)، فكل مفارقة لابدّ أن تصدر عن " ذهن متوقّد و وعي شديد للذّات بما حولها "([2]).

-كل المفارقات تستلزم وجود تناقض أو تعارض في مضمونها، وهي خاصيّة يهدف بها منشئ المفارقة إلى إزعاج القارئ و جعله في حالة اضطرب و قلق و عدم يقينيّة.

-لا ننتظر من المفارقة أن تحدث نفس الاستجابة لدى عدد من القرّاء، فانفتاح الدّلالات و تمدّدها سمة ملازمة للمفارقة إذ أنّها " وسيلة لقول أقلّ ما يمكن و تحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى"([1]).

[1] ـ عبدالكريم النهشلي أحد رواد النقد المغربي القديم ،وهو أستاذ ابن رشيق القيرواني .
[2] ـ نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مرجع سابق،ص132

–تتبني المفارقة على تفاعل عناصر التّواصل الثّلاث: الباثّ، الرّسالة، المتلقّي.

و قمين بالإضافة أن الشّعور بالمفارقة يختلف من زمن إلى آخر، كما أن ما قد يشكّل مفارقة في زمن ما، قد لا يشكّل أية مفارقة في زمن آخر و العكس صحيح، ففي القول الشّهير لزهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمّر فيهرم

يوافق المتلقي زهيرا فيما ذهب إليه من ظنّه بأن طول العمر سببه أخطاء المنيّة، و لا يبدي حيال ذلك أيّة دهشة لأن كلا الجاهليَيْن (الشّاعر المتلقّي) لا يحكّم عقله أثناء الإبداع و التلقّي على حدّ سواء في مثل هذه الأمور التي اعتبروها من المسلّمات لأنهم لم يكونوا على ديننا ، و لكن متلقّ في عصرنا الحاضر يرى في البيت مفارقة دينيّة لا يتقبلها العقل ولا الدّين، بل وقد تدفعه إلى السّخرية من قول شاعر طالما وصف بالحكمة.

إنّ المتتبّع لسيرورة بحثنا يرى أنّنا اعتمدنا في توضيح دلالة مصطلح المفارقة في التّعريفات التي قدمناها على آراء و مقولات باحثين ونقّاد غربيين، و حريّ بنا أن

[1]- نوثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور ،منشورات الجامعة الأردنية ،عمان،دط،1991م ،ص50

نوضّح أن مردّ ذلك يعود إلى عدم وجود المفارقة (مصطلحا) في مكتبة تراثنا النّقدي العربي.

وقد وقف أغلب دارسي المفارقة العرب في العصر الحديث على هذا الخواء،و صرّح محمد العبد في كتابه(المفارقة القرآنية) قائلا :" ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة لغويّة و بلاغيّة من ذكر مصطلح المفارقة " ([1])، ومع ذلك فإنه يحق لنا أن نتساءل:هل عرفت مؤلفات نقّادنا القدامى ملامح المفارقة وتجليّاتها؟

رابعا _تجليّات المفارقة في التراث النّقدي العربي:

إنّ القارئ المعاصر يكاد يقف على بعض مظاهر المفارقة في كل نصّ نثري أو شعري حديث أو معاصر يقع بين يديه،فقد أصبحت المفارقة سمة مميّزة و تعبيرا سائدا ولكن " هذا لا يعني أن المفارقة الأدبية فنّ مستحدث تماما "([2]) فتراثنا الأدبي العربي يزخر بأنواع عديدة من المفارقات .و يؤكّد ذلك ناصر شبانة بقوله " إنّ عدم وجود المفارقة مصطلحا لا يعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا"([3])

[1] ـ محمد العبد: المفارقة القرآنية ، دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط1، 1994م ،ص23

[2] ـ نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مرجع سابق ،ص28

[3] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ، ص 28

وإذا كانت الدّكتورة نبيلة ابراهيم قد رأت أنّ المفارقة الإنسانية الأولى صنعتها قضية قابيل و هابيل، فإن ناصر شبانة يرى أن المفارقة الشّعرية العربيّة الأولى ارتبطت بقصائد المهلهل بن ربيعة التي دارت حول ظلم ذي القربى([1])،و أيّا كانت محاولات العرب حول تحرّي وجود مصطلح المفارقة أو تأصيل ظهورها في التّراث النّقدي، فإن تقصّي كل ما من شأنه أن يشكّل روح المفارقة و مفهومها يظل أكثر متعة و جدوى .

لقد انطوت كنوزنا التراثية الشّعرية العربيّة على أنواع عديدة من المعاضلة والحوشيّ و الغريب، و ما الإغراب إلاّ رأيا مفارقا إذ " أن الرّأي المفارق ليس رأيا فاسدا اضطرارا و لكنّه مخالف لمعتقدات النّاس، الأَوْلى أن يسمّى إغرابا، لأن من يغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم"([2])،فجعل القارئ في منطقة بعيدة عن الفهم، أمر يجعله يشقى و يتعب من أجل الاقتراب من المعنى، وهو ما يهدف إليه الباثّ في المفارقة عموما.

إنّ روح المفارقة تتغلغل في حنايا تراثنا النّقدي، فقد أحسّ الشّاعر العربي منذ القديم " بخصوصية الكلام الذي يراوغ و يهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئا و يعني

[1] ـ. ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ،ص28

[2] ـ جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني لبنان، بيروت، دط،ج2 ، 1982م ،ص402

شيئا آخر"([1]) و احتوت المظانّ العربيةّ القديمة على ألفاظ شائعة حملت معنى المفارقة، والمطّلع على مفهوم المفارقة وتعريفاتها الحديثة تقفز إلى ذهنه لا محالة بعض الألفاظ التي تشابهها وتقترب منها في نقدنا القديم إذ أنّ " ألفاظ مثل السّخرية و التّهكّم و الازدراء و الغمز، وغيرها، ظلّت ألفاظا شائعة تحمل شيئا من عناصر المعنى أو دلالته التي تحملها لفظة (مفارقة) .

أما في الاستعمال الأدبي والبلاغي، فقد استعملت مصطلحات أخرى، حملت بدورها شيئا من دلالات مصطلح المفارقة، مثل(التّعريض)،و(التّشكك)و (المتشابهات)و (تجاهل العارف) و(تأكيد المدح بما يشبه الذم) و (تأكيد الذّم بما يشبه المدح)."([2])

و رغبة منّا في أن يشاركنا المطّلع على البحث لذّة اكتشاف ما ينطوي على روح المفارقة و مفهومها في تراثنا الأدبيّ الشّعري ، نورد هذه الأمثلة التي انتقيناها من مئات الشّواهد التي عمد الدّارسون إلى إيرادها والتوسّل بها للإيضاح، و تجدر الإشارة أن أساس الاختيار الذي اعتمدناه هو تنوع ردود أفعال المتلقّي حيالها.

ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم أن " الجاحظ صانع المفارقة الأوّل في التّراث العربي القديم، و إن لم يُدرس من هذه الزّاوية، بل دُرس من زاوية فنّه السّاخر الذي شاء أن

[1] ـ نبيلة ابراهيم: فنّ القصّ بين النّظرية والتّطبيق،مكتبة غريب ، القاهرة،دط ، د ت ، ص218

[2] ـ خالد حسين: المفارقة والأدب،مرجع سابق ،ص22

يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبيّة."([1]) وقد أوردت في معرض بحثها نصّا معروفا للجاحظ، يقف فيه مراقبا رجلا يجلس في المسجد لا يبرحه، مسندا ظهره إلى عمود فيه، بحيث يأخذ وضعا جامدا وكأنه جزء من العمود، ولا يتحرك إلّا لأداء الصّلاة ثم يعود إلى هيئته الجامدة، وحدث أن أرغمت ذبابة صغيرة هذا الشّخص على الحركة...و إن كنّا لا نورد النّص الحرفيّ الذي أوردته نبيلة ابراهيم لطوله، فإننا نحيل القارئ إلى كتاب الحيوان للاستمتاع بالنّص كاملا ([2])،و نركّز على الجوانب المهمّة التي أبدتها صاحبة المقال في تبيانها لثبوت المفارقة، فالجاحظ هنا " مراقب للظّاهر و مسجّله بدقّة و لكنّه إذ يفعل هذا يمهد الطّريق للقارئ لكي يزيح معه الغطاء عن الظّاهر، فيرى ما يستقرّ تحته من تعارضات و متناقضات"([3]) لقد أراد الجاحظ من خلال سرده لهذا الموقف المفارق أن يبيّن لنا أنّه مهما كانت الشّخصية (متديّنة) فهذا لا يمنعها من المشاركة في الحياة الخارجيّة التي تدبّ خارج المسجد، و كانت الذّبابة الآتية من الخارج هي المثير الذي يجعل الشيخ يحسّ بالمفارقة التي يعيشها، و يجعل في نفس الآن القارئ يدرك أن " هذه الضحيّة كانت بمثابة لحظة كشف لمتناقضات

[1] ـ نبيلة إبراهيم: المفارقة ، مرجع سابق، ص137

[2] ـ الجاحظ:الحيوان،تح: عبد السلام هارون،مكتبة الحلبي،دمشق،ط2،جزء3،ص344-345

[3] ـ نبيلة إبراهيم : المرجع نفسه ، ص137

الحياة التي لا يستطيع أن يصل فيه الإنسان إلى حقيقة واضحة و حاسمة، و هنا تأتي المفارقة لتفرغ الحقائق بعضها ببعض."([1])

و في باب التّعريض، وهو كما عرّفه ابن الأثير" اللّفظ الدّال على الشّيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي أو المجازي، وإنما نسمّي التّعريض تعريضا لأنّ المعنى فيه يفهم من عرضه، أي من جانبه"([2]) ويورد ابن الأثير أمثلة عن التّعريض منها قوله تعالى:" **قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآَلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ (63)** "([3]) وعلّق ابن الأثير على الآية قائلا " وغرض إبراهيم عليه السّلام ...إقامة الحجّة عليهم و ذلك على سبيل الاستهزاء ، وهذا من رموز الكلام."([4])

وفي باب (التّهكّم)، و هو يعد مصطلحا بلاغيا قديما وأسلوبا ، انتهجه العديد من الشّعراء القدامى في الهجاء و الذّم، و هو من أبرز الأنواع البلاغية التي يقترب مفهومها من مفهوم المفارقة في أحد مظاهرها، و هو اصطلاحا " عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضوع الإنذار، و الوعد في مكان الوعيد، و المدح في معرض

[1] ـ نبيلة ابراهيم ، المفارقة ، مرجع سابق ، ص137.

[2] ـ ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر،تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر،ط2،دت،ص57

[3] ـ سورة الأنبياء ، الآيتان 62-63

[4] ـ ابن الأثير: المثل السّائر،مرجع سابق ،ص 72.

الاستهزاء."([1]) ويورد أمثلة عديدة في ذلك، منها قوله تعالى: " **ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ (49)** "([2]) ومنها قول ابن الّرومي:

فَيَالَهُ مِن عَمَل صَالِح يَرْفَعُه الله إلى أسْفَلِ

وقول المتنبي في كافور:

مَن عَلّم الأسْود المَخْصِيّ مَكْرُمَة أَ قَوْمُهُ البِيضُ أَمْ آبَاؤه الصِّيدُ

والجدير بالذّكر أن التّهكّم لا يعني المفارقة بعينها بل هو أحد أهدافها أو أدواتها " فالتّهكّم يمسي هدفا من أهداف المفارقة و أداة من أدواتها، و ليس كل تهكّم ناتجا عن بنية مفارقة، ولا كل بنية مفارقة عليها أن تثير تهكّما"([3]) ومن القول السّابق والأمثلة التي عضدته يتبيّن لنا أنّ المفارقة أشمل وأعمّ من التّهكّم ،كما أنّها تشترط حصول تناقض و تعارض، ولا يشترط ذلك في التّهكّم.

أمّا في باب(عكس الظّاهر)، وهو فنّ تراثي عرّفه ابن الأثير بأنّه " نفي الشّيء بإثباته"([4]) ،فما اقتراب هذا المعنى من مفهوم المفارقة إلاّ لأنّ تلك البنية التي تعني

[1] ـ ابن حجّة الأموي:خزانة الأدب وغاية الأرب ،الجامعة الأردنية ، دط،دت،ص122.

[2] ـ سورة الدخان، الآية 49

[3] ـ ناصر شبانة: المفارقة ،مرجع سابق ، ص 32

[4] ـ ابن الأثير: المثل السّائر، مرجع سابق،ص192

شيئا، وتريد غيره ،تجعل المتلقي يعمد إلى إعادة بناء التّركيب و إنتاج الدلالة الخاصّة به كقارئ، و يورد ابن الأثير في ذلك أمثلة عديدة منها قول امرئ القيس:

أَدْنينَ جِلْبابَ الحَيَاءِ فلن يُرَى لِذُيُولِهِنَّ على الطَّريقِ غُبَارُ

و يعلّق على البيت بقوله أنّ ظاهر الكلام يشي بأن النّساء يمشين الهوينى لحيائهن فلا يظهر غبار ذيولهنّ على الطّريق، و ليس ذلك هو المراد، بل المراد أنّهن مخبآت في بيوتهنّ لا يخرجن أصلا.([1])

و في باب (الهزل الذي يراد به الجد) يعمد منشأ الخطاب المفارق إلى استعمال بنيات لغوية مراوغة مزدوجة الدّلالة، و من خلالها يبدو المتلقّي الّذي يحملها على محمل الجدّ(ضحيّة ساذجة)، بينما القارئ الذكي الذي يتفطّن إلى كونها هزلا يراد به جدّ، يتمكّن من إعادة إنتاج البنية للوصول إلى المعنى المراد ،و يقدّم الدكتور ناصر شبانة مثالا على ذلك في قول رسول الله صلّى الله عليه و سلّم: " لا يدخل الجنّة عجوز " فرسولنا الكريم هنا هو صانع المفارقة، و العجوز التي بكت عند سماعها قول رسول الله صلى الله عليه و سلم هي ضحيّة المفارقة لأنها حملت العبارة على محمل الجدّ.([2])

[1] ـ ينظر ،ناصر شبانة: المرجع نفسه ، ص36-37

[2] ـ ينظر، المرجع نفسه، ص 45

وأثناء بحثناعن تجليّات روح المفارقة في شواهدنا التّراثية الشّعريّة،وقفنا عند الدّراسة التي قام بها الدّكتور حسين الواد حول التّجربة الجماليّة عند العرب وتلقّيهم لشعر المتنبّي فوجدناه يؤكّد أنّ " شعر المتنبّي لم يشغل النّاس وإنّما شغلتهم منه أبيات لم تكن في جلّها أجود أبياته،بل كانت مفعمة بقضايا الشّعر و مشاكله و معتاص مسائله ."([1]) و أبيات المتنبّي التي سهر النّقاد القدامى جّراها و اختصموا احتوت كلها على الغريب و المستغلق و كثير مما هو مسكوت عنه، و يجمل خصائصها الدكتور حسين الواد في قوله :"و الغريب في هذه الأبيات أنها رغم اعتياص مبانيها و انغلاق دلالاتها أو عسر تمثّلها، ظلّت تشدّ القرّاء إليها شدّا محكما و تفرض عليهم فرضا ،لم يخفّف من شدة وقعه مضيّ الزّمن، أو كثرة الاجتهادات النّازعة إلى إخضاعها للفهم. فكأنّها تقيم مع الأذهان صراعا مطرّدا تجود فيه ببعض الأسرار و تضنّ بالكليّات فتنطوي عليها."([2]) و بان لنا أن نتساءل: أليس من المنطقيّ جدّا أن تحوي هذه الأبيات مفارقات لفظيّة و معنويّة عديدة، صدمت المتلقّي القديم والحديث، و خلقت شهرة للمتنبي، لم يخلقها له شعره الذي وافق ما يجري عليه شعر معاصريه ؟ ألا يعتبر تركيز النّقاد و الشّرّاح على ما كان مفارقا و مستغلقا في شعره ،مفارقة بحد ذاتها؟

[1] ـ حسين الواد: المتنبي والتّجربة الجماليّة عند العرب،دار الغرب الاسلامي ،بيروت،ط1 ، 1991م ، ص106

[2] ـ المرجع نفسه ، ص105

وعودا على سؤالنا السّابق، نرى أنّ دراسة المفارقة في أدبنا باتت تشكّل ضرورة ملحّة تعمل على إضاءة جوانب فيه مازالت مطويّة. و القمين بالذّكر أيضا فيما يخصّ تقصّي تجليات المفارقة أنه ينبغي التحرّي الممنهج لما يقترب إلى حدّ المفارقة من فنوننا البلاغيّة القديمة، حتى لا يبدو الأمر وكأننا نقوم بليّ عنق المصطلح و تقويله ما لم يقل.

خامسا _ عناصر المفارقة :

إنّنا حين نتحدّث عن عناصر المفارقة ،فإنّنا نقصد تلك الخصائص والتّفاصيل التي تجعل من المفارقة كذلك،إذ أنّه بتوفّر هذه العناصر يمكننا الحديث عن المفارقة و العكس صحيح، و كأيّ عمل أدبيّ ينبغي أن تتوافر له عناصره الثلّاث(المرسل، المتلقي ،الرّسالة) وهي نفس العناصر التي ينبغي أن تتوفّر حتى تتحقق المفارقة،" غير أنّ هذه الأخيرة لا تكتفي بذلك، إذ لا بدّ لها من عناصر إضافية تحوّل البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانحراف و التّمويه لهذه البنية اللّغوية."([1]) و يمكننا إبراز هذه العناصر و دورها في إقامة المفارقة كالآتي:

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة ،مرجع سابق،ص52

المرسل/الباثّ (صانع المفارقة):

يمتلك إحساسا شديدا بالمفارقة و ما يتجلّى فيها من تضادّ و تناقض و"صانع المفارقة هو في الأساس مراقب لمتناقضات الحياة وتأويلها أينما و حيث وجدت" ([1]) ويذهب ناصر شبانة إلى أنّه على صانع المفارقة أن يعيش بعيدا عن الواقع، و أن ينقل التّناقض من الخارج إلى ذاته فهو يشترط أن " ينفصل عن خطابه و يكفّ عن الدّوران حول ذاته ، و يحلّق بعيدا ليتمكّن من صنع المفارقة، فيقول شيئا لا يعبّر عنـه، و يقدّم خطابا لا يعني سوى نقيض ما يعنيه."([2]) وكلّ هذا يشير إلى أن صانع المفارقة لابد أن يكون ذكيّا ،سيما و هو يعلم أن المفارقة تكون أشدّ وقعا حين يحتدم الصّراع فيها بين المتناقضات، و هذا لا يمنعه أبدا من ترك أثر ما ، في بنيته اللّغوية المفارقة، يستطيع القارئ من خلاله تتبّع سير المفارقة.

وتكمن أهمية دور صانع المفارقة، في كونه هو" المبادر إلى اكتشافها و إعادة تشكيها، ليغدو دوره هو الفعل الذي ينتظر ردود فعل متوقّعة من القارئ."([3]) مادّا إيّاه بالقرينة المناسبة التي" تعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد

---

[1] Albert N Katz ,figyrative language and thought,Oxford university press,USA ,1988,p181

[2] ـناصر شبانة :المفارقة ،المرجع نفسه ،ص 78

[3] ـ المرجع نفسه ،ص80

من المستوى الأول."([1]) وما طرح المؤلف لتلك القرينة في ثنايا الخطاب المفارق إلاّ إيمانا منه بأنّ " القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة."([2]) وكما أنّ للقارئ خيبة انتظار تصيبه أثناء اصطدامه بالمفارقة فإنّ لصانع المفارقة خيبة أيضا، و هي أن يعجز قرّاؤه عن إدراك مغزى مفارقته،و" عندئذ و على سبيل (المعنى في قلب الشّاعر) تموت المفارقة في قلب صاحبها ويبقى النّص يعاني من وقع العادية و الحيرة."([3])

المستقبل:

ينبغي أن يكون المتلقّي واع و حذر، متسلّح بآليات خاصّة تجعله يحفر عميقا في بنية النّص، كما يجدر به أن يكون على يقين" بأنّ بعض العبارات أو النّص كلّه، لا يمكن أن يصبح مقبولا للفهم إلاّ بعد رفض ما يقال ظاهريا ."([4]) و في هذه الحال فإنّ فطنته التي يكتسبها من خلال درجة حسّه في اكتشاف المفارقة ،تجعله " لا يسلم نفسه للمفارقات اللّفظية السّطحية التي لا طائل ورائها، لأنه عندما يصبح مدربّا على قراءة فنّ المفارقة يسعد باكتشاف الخبء من الأفكار الجديدة."([5]) ، فالحريّ به هو أن

[1] ـ نبيلة إبراهيم : المفارقة ، مرجع سابق ، ص 80

[2] ـ نبيلة إبراهيم : فن القص، مرجع سابق ،ص201

[3] ـ المرجع نفسه ، 201

[4] ـ ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ، ص84

[5] ـ المرجع نفسه ، ص 83

يستنبط المفارقة من الملفوظ و السّياق التي وردت فيه، خاصّة وأن لغة أدبنا المعاصر هي:" لغة مراوغة تقبل وجهات النّظر المختلفة، و تتداخل فيها الأضداد (aposites) و تتّسع فيها ساحة اجتهاد القارئ""([1]).

وعلى الرّغم من أنّه ينبغي على المتلقّي أن يكون شديد الوعي بالمفارقة ، إلّا أنّه قد يوجد من تتطلي عليه الحيل في لعبة المفارقة "و لا يفلح في فكّ (الشّفرة) الخاّصة بها، فيقع ضحيّة لها"([2]) و إذا ما اكتشف القارئ بأنّه(الضّحيّة) ، فإنّه يدّعي فهما يبعده عن المفارقة و يقصيه من دائرة تجليّاتها الممكنة، "و هو ما يجعلها–أي الضحيّة–هشّة غير محصّنة، و معرّضة للهجوم ممن هو أعلى منها ... أو معرّضة للتّسليم بما هو أقوى منها..." ([3]) .و ذلك شيء يغبط صانع المفارقة على العموم لأنه حينها يتيقن من فوزه باللّعبة كلّما ازداد تأثير المفارقة و عمقها و نجاحها."([4]).

و إن كان من سنن المفارقة أن يوظّف صانعها قرينة ما ،يتوسّل بها القارئ في محاولاته للكشف عن المعنى، فإن هذا لا يمنعه من اتّخاذ حيل و أساليب تجعله يحاصر القارئ و يربكه طويلا ليلبسه لبوس(الضحيّة) و هو يعوّل في ذلك على "إغراق ضحيّته بمخاوف أو آمال أو توقّعات، ليتصرّف على أساسها و يتّخذ خطوات

[1] ـ محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم ، النّقد المعرفي والمثاقفة ،المركز الثقافي ، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ،2000م ،ص102

[2] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ، ص53.

[3] ـ نبيلة إبراهيم : المفارقة ،مرجع سابق ، ص 201

[4] ـ ناصر شبانة : المرجع نفسه ، ص 83

ليتجنّب شرّا متوقّعا...لكن أفعاله لا تؤدّي إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي إلى سقوطه المحتوم."([1])

و مهما يكن من ذلك فإن دور(الضحيّة) ليس مفصّلا على مقاسات القارئ فقط، فقد يحدث أن يقع صانع المفارقة نفسه ضحيّة لما اقترفت يداه، وفي ذلك يقول ناصر شبانة "و قد يسمّى صانع المفارقة نفسه ضحيّة لمفارقته، إذ هو لم يشفع بناءه الذي يظنّ أنه مفارق بخارطته السريّة التي من دونها لن يصل حتى القارئ الذكيّ إلى وجود مفارقة"([2]) و بهذا الدّور المنوط بالقارئ يتأكّد لنا أن البناء الجمالي للمفارقة مسألة يتطلب الوصول إلى دلالاتها توفّر قرائن و ذكاء و خبرة و استعداد.

الرّسالة:

وهي تكوّن البنية المفارقة التي ينبغي إخضاعها لإعادة التّفسير، إذ تشكّل لغة المفارقة سمة مميّزة في عصرنا وهذا ما أكّدته نبيلة إبراهيم " و المفارقة بخاصّة في الأدب المعاصر على المستوى العالمي- تتميز بطابع لغوي مميّز"([3])، وتواصل الدّكتورة توضيح تميّز هذا الطّابع اللّغوي للمفارقة في جانب آخر من بحثها بقولها أنّ " لغة المفارقة لغة منعزلة،لأنها تعتمد على أن تكون خارج الموضوع، كما أنّها تعتمد

[1] ـ دي .سي ميويك :المفارقة وصفاتها ، مرجع سابق ، 79

[2] ـ ناصر شبانة: المفارقة ، مرجع سابق، ص84

[3] ـ نبيلة ابراهيم: المفارقة ، مرجع سابق،ص135

عدم الإفهام على نحو مباشر وهي لغة تجعل الأشياء تهرب منّا بمجرّد أن نقترب نحوها."([1]) ونحن نلتمس من قصديّة عدم الإفهام، وزئبقيّة لغة المفارقة_ التي تهرب كلّما اقترب القارئ منها– أنّ تفسير رسالة المفارقة " يقتضي تفسيرات متفاوتة و متباينة، وهذا التّفاوت هو ما يولّد أفكارا مختلفة من التلقّي، يتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميّز و غافل غرّير."([2])

تحمل رسالة المفارقة خصائصا تميزّها عن غيرها من الأجناس البلاغيّة، و قد تفرّد ناصر شبانة بتوضيح شيء مهم جدّا، يساعد على التّمييز بين (نصّ المفارقة) و غيره من الأساليب البلاغيّة و هو أنّ(عدم الإجماع) على تفسير واحد للمفارقة هو الذي يميّزها عن غيرها، و قد أعطى مثالا يؤكّد من خلاله ما ذهب إليه، نورده كما هو لتكتمل لدى القارئ صورة واضحة عن مميّزات(رسالة المفارقة): " فالاستعارة مثلا تقدّم بنية لغويّة لا تعطي دلالة مباشرة، و كذلك الكناية، " فكثير الرّماد" بنية لغوية تصرح بمضمون و توحي بسواه، و لكنها ليست مفارقة، و السّبب – برأيي –هو تحقيق الإجماع حولها ،واستحالة وقوع ضحيّة لها،فقد باتت هذه البنية تصرّح بالمضمون البعيد ،دون المرور بالمعنى القريب، الّذي تلاشى بفعل الزّمن و الاستعمال، و لو لم

[1] ـ نبيلة ابراهيم: المفارقة ،مرجع سابق،ص104

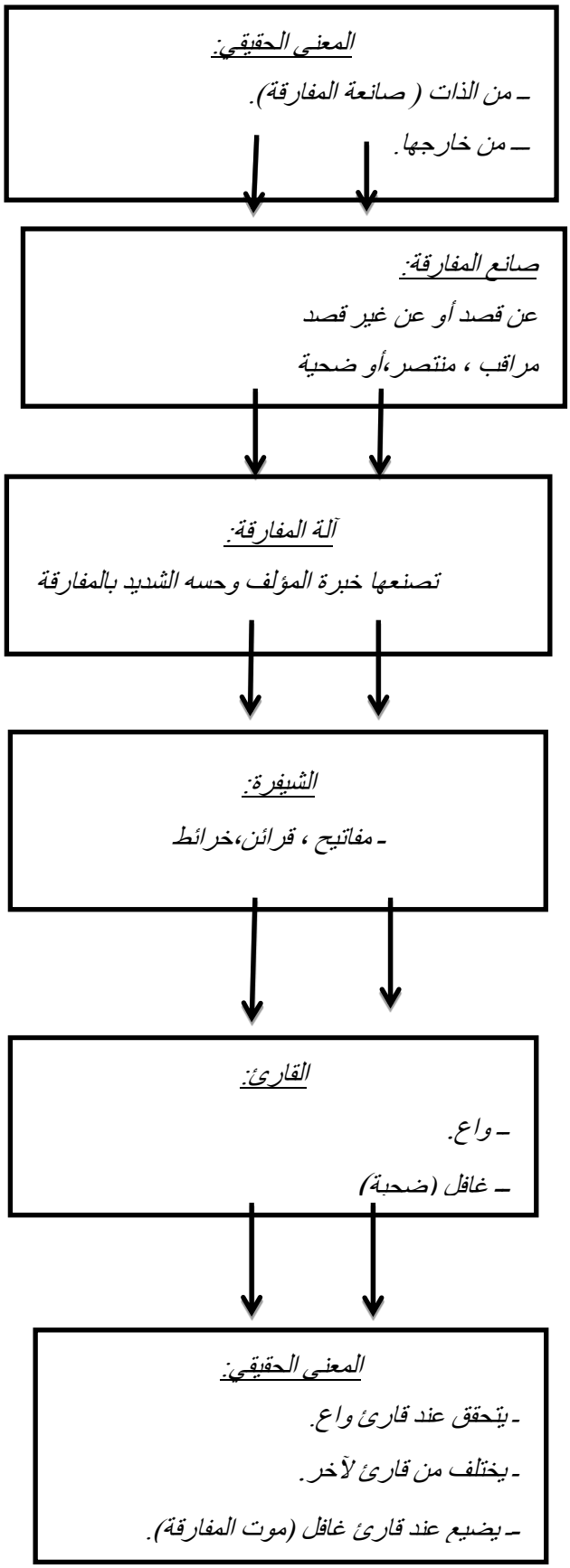
[2] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ،ص54

يكن ثمّة إجماع حول هذه العبارة لجاز أن يقع ضحيّة غافل في سوء الفهم لتنقلب إلى مفارقة حقيقيّة."([1])

و إن كان ناصر شبانة قد وضع رسما تخطيطيّا بسيطا([2]) يوضّح فيه عناصر المفارقة، فقد رأينا أن نشفعه بتفريعات مهمة تحت كل عنصر ليتمكن المطلّع عليه من أخذ صورة عامة عن ملامح وجزيئات كل عنصر من عناصر المفارقة:

[1] ـ ناصر شبانة: المفارقة،مرجع سابق ، ص54.

[2] ـ انظر:المرجع نفسه ، ص80


المعنى الحقيقي:
ـ من الذات (صانعة المفارقة).
ـ من خارجها.
صانع المفارقة:
عن قصد أو عن غير قصد
مراقب ، منتصر،أو ضحية
آلة المفارقة:
تصنعها خبرة المؤلف وحسه الشديد بالمفارقة
الشيفرة:
ـ مفاتيح ، قرائن،خرائط
القارئ:
ـ واع.
ـ غافل (ضحية)
المعنى الحقيقي:
ـ يتحقق عند قارئ واع.
ـ يختلف من قارئ لآخر.
ـ يضيع عند قارئ غافل (موت المفارقة).

سادسا _صفات المفارقة:

لا يخفى على دارس الأدب أنّ هناك قاسم مشترك بين كلّ الأساليب البلاغيّة التي يتوسّل بها الكتّاب والشّعراء في أعمالهم الإبداعيّة وهو الانزياح و المراوغة، إذ أنّ هذه الفنون البلاغيّة تعدّ" انتقالا من الآلية المباشرة و الحرفيّة إلى الحركيّة و التعبيريّة و شدّ عرى الخطاب."([1]) و على اعتبار أن المفارقة " تقاوم معناها"([2]) فهي بذلك كذب جميل" يستنبط مما يقوله صاحب المفارقة أو من السّياق الذي يقول فيه."([3])

إنّ أهمّ صفة للمفارقة تتجلّى في امتلاكها لقيمة فنيّة تثري النّص،و تعيد إنتاجه و ذلك " بما تثيره في القارئ من بحث دؤوب عن المعنى يجعله يسير عبر خطوط النّص ويخترقه محاولا الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر اللّفظ و محمولاته الدلاليّة، لكنّه في حركاته هذه محكوم بالسّياق، لأن الدّلالة المفارقة نابعة من اللّفظ محدّدة بالسّياق."([4])

و إن كانت صفة قول الشّيء ليعني غيره ملازمة للمفارقة، فهذا لا ينفي أن هناك من الأقوال ما يعني غيره و لكنه لا يدخل في باب المفارقة، و لهذا تختلف

---

[1] ـ محمد العبد: المفارقة القرآنية، مرجع سابق،ص35

[2] ـوليم راي: المعنى الأدبي من الظّاهراتية إلى التّفكيكيّة ،تر : كيوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون، بغداد ، ط1 ،1987م ،ص226

[3] ـ دي.سي.ميويك: المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق ،ص46

[4] ـ محمد سالم ولد أمين:اللّغة المفارقة في رواية شرف،ابداع،عدد4، 1999 م ، ص52

أشكالها بحسب مهارة الصّانع في نسج خيوطها وحذق القارئ في فكّ شفرتها و المفارقة في كلّ الحالات. " ليس همّها إلغاء معنى ظاهر لصالح معنى بعيد، بقدر ما هي رؤية للمعنيين معا في لحظة واحدة"([1]) و قد حصر(دي–سي ميويك)عددا من صفات المفارقة فيما يلي:

1–**مبدأ الاقتصاد:** يقصد به توظيف أقلّ الإشارات البلاغيّة لتحقيق بنية المفارقة، وهي بهذا ضرب من التأنّق،تعمد إلى إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل، ومثال على ذلك قول الله تعالى مخاطبا أبا جهل :" **ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ** (**49**) "([2]) على سبيل التّهكّم و هي مفارقة تختصر – بنوع من السّخرية – عذابا مهولا يلاقيه أبا جهل في فعل أمر واحد و هو (ذق) وفي نفس الوقت نقيض ذلك ممّا كان فيه من حسب و جاه بتذكيره (إنّك أنت العزيز الكريم).

2–**مبدأ التّضاد العالي:** يتعالى التّضاد في المفارقة كلما زاد الفرق بين" ما ينتظر حدوثه و ما يحدث فعلا"([3]) و مثال ذلك من الواقع أن يُسْرَق السّارق أو يغرق مدرب السّباحة.

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة ،مرجع سابق ،ص58

[2] ـ سورة الدخان ،الآية49

[3] ـ ناصر شبانة :المرجع نفسه ،ص 58

3-**تناقضات موضوع المفارقة:** تبنى المفارقات غالبا على السّياقات الإنسانيّة المشبّعة أساسا بالذاتيّة والعواطف كالدّين ،الحبّ،الأخلاق،التّاريخ،وذلك لأنّها مجالات تحوي متناقضات صارخة : الإيمان والحقيقة: الجسد والروح، العاطفة و العقل، الذّات والآخر، الحريّة و الحاجة...إلخ.

إنّ التّرابط والتّكامل الذي يجمع عناصر المفارقة، يفرض عليها اكتساب هذه الصّفات التي تتوزّع على تلك العناصر، بحيث لا تنفصل إحداها عن الأخرى،و تعمل مجتمعة على تجسيد ما تحتاجه المفارقة من" كدّ ذهن و تأمّل عميق للوصول إلى التّعارض، و كشف دلالات التّعارض بين المعنى الظّاهر و المعنى الخفيّ."([1])

سابعا _أشكالها:

قسّم النّقّاد المفارقة إلى أشكال وأنواع عدة، وقد جاءت هذه الأنواع مختلفة من باحث إلى آخر بحسب الاعتبارات التي أخذت بالحسبان أثناء عملية التّقسيم، فهناك من قسّمها بحسب أساليبها، و هناك من قسّمها معتمدا على درجة شدّتها، و البعض الآخر اعتمد على تموقعها وتمثّلاتها في النّص ،كما عني آخرون بموضوعها، و اهتمّ

[1]: http: //www.2.hemsida.net ـ قاسم البريسم :ا لمفارقة في شعر عدنان الصايغ ،لندن ، البحث على الموقع

البعض الآخر بتأثيرها، وهذه الأخيرة التي سنركّز عليها في الجزء التّطبيقي من البحث لأنها توافق أسلوبيّة التّلقي التي نعتمدها في هذه الدّراسة.

لقد بيّن الدّكتور خالد سليمان في كتابه(المفارقة والأدب) جلّ أنواع المفارقة و أشكالها.([1]) كما عدّد ناصر شبانة بدوره أهمّ المعايير التي اتخذها ميويك، في تحديد أنوعها المختلفة([2]). ونحن في هذا الصّدد نورد الأنواع الّتي ذكرها خالد سليمان و الّتي استقاها بدوره من تقسيمات ميويك، و أجاد تنظيمها و إبراز تفرعاتها.

يوجد نوعان أساسيان للمفارقة هما: المفارقة اللّفظية (Verbal Irony)و مفارقة الموقف (Situational Irony)

المفارقة اللّفظية: (Verbal Irony) أبرزها منها نمطين:

أسلوب الإبراز (High Relief)-أسلوب النقش الغائر(Intaglio)

مفارقة الموقف: (Verbal Irony): و قسّمها إلى خمسة أنماط:

1-مفارقة التّنافر البسيط.

2-مفارقة الأحداث.

[1] ـ خالد سليمان: المفارقة والأدب، مرجع سابق ،ص25-26

[2] ـ ناصر شبانة:المفارقة ،مرجع سابق ،ص63

3_المفارقة الدراميّة.

4_مفارقة خداع النّفس.

5-مفارقة الورطة.

كما قسّم المفارقة من حيث درجاتها إلى ثلاث درجات:

1-المفارقة الصّريحة(Overt Irony)

2-المفارقة الخفيّة (Covert Irony)

3-المفارقة الخاصّة(Privete Irony)

ثم قسّم طرائقها وأساليبها إلى أربعة أقسام:

1-المفارقة اللاّشخصية.

2-مفارقة الاستخفاف بالذّات.

3-المفارقة السّاذجة.

4-المفارقة الممسرحة.

و إلى جانب هذه الأنواع تتردّد لدى الدارسين تسميات أخرى منها: مفارقة سوفكليس، المفارقة التّصويرية، المفارقة الدّيموقراطية، المفارقة العدمية، المفارقة

الكونية، مفارقة القدر...الخ.([1]) و هذه التّسميات و التّقسيمات المختلفة تجعلنا" نسلّم بأنه لا توجد مفارقة واحدة ذات مفهوم واحد ،بل هناك مفارقات متعدّدة ذات مفاهيم متعدّدة، تلتقي فيما بينها داخل إطار عام ينتظمها من حيث اجتماع المتناقضات."([2])

و ما لمسناه من تداخل الأنواع و صعوبة تحديدها وجدناه مؤكدا عند ميويك نفسه إذ يقرّ بأنه من العسير عليه–كناقد أدبي– أن يعرّف كل أنواع المفارقة بشكل دقيق" و أن التّمييز بينها من زاوية معينة قد لا يكون كذلك من زاوية أخرى، كما أنّ أنواعها الّتي يمكن تمييزها و تحديدها–بشكل نظري– سوف نجدها عند الممارسة العمليّة متداخلة الواحدة تلو الأخرى."([3]) و نظرا لتعدّد الأنواع و تداخلها فإنّنا نقتصر بالتّعريف على أنواع المفارقات الّتي لمسناها في التّجربة الشّعرية الخاصّة بالشّاعر موضوع الدّراسة وكذلك الأنواع التي قسّمت على أساس تأثيرها في المتلقي.

للمفارقة نوعان أساسيان، تعرض لهما كل دارسي المفارقة، و تندرج تحت كل منهما أنواع و أنماط فرعية:

[1] ـ خالد سليمان: المفارقة والأدب، مرجع سابق،ص25

[2] ـ قاسم البريسم:المفارقة في شعر عدنان الصايغ،مرجع سابق،ص25

[3]-D.c.Mueck : the compas of irony,methum,london and newyork,1980,p1.

أ _ المفارقة اللّفظية (Verbal Irony)

هي أبرز أشكال المفارقة من حيث انتشار توظيفها في الشّعر المعاصر، و هذا ما جعل النّقاد يركّزون عليها في تعريفاتهم النّظرية و في دراساتهم التطبيقيّة، و هي كما يقول ميويك " انقلاب في الدّلالة"([1]) و يعرّفها محمد العبد بقوله: " هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السّطحي الظّاهر."([2]) أي أنّ هذه النّوع ينشأ من كون الدّال يؤدي مدلولين نقيضين ،الأوّل ظاهر والثاني خفيّ وهي تختلف عن المجاز و الاستعارة في اشتمالها على قرينة توجّه انتباه القارئ نحو ما يريده صانع المفارقة ([3]) و هذا ما يتبعه أغلب الشّعراء المعاصرين على اعتبار " أنّ طابع اللّغة الشّعرية يبدو مفارقا عموما حسب– ميشال ريفاتير_ إذ أنّ أسلوب الخطاب الأدبي باختلافه مع القاعدة اللّغوية و مخالفته لمألوف القول يشكل مفارقة " ([4]) و تفهم المفارقة اللّفظية غالبا على أنها مرادف لبلاغة المفارقة إذ تتجلّى كتناقض بين ما يقال و ما يكتب و بين ما يقصده.

و قد ميّز ميويك بين أسلوبين في المفارقة اللّفظية:

[1] ـ دي.سي.ميويك: المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق،ص32

[2] ـ محمد العبد: المفارقة القرآنية،مرجع سابق،ص71

[3] ـ ناصر شبانة: المفارقة ،مرجع سابق،ص64

[4] ـ نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النّقد الأدبي الحديث،جزء2،دار هومة،دت،ص24

أ_أ –أسلوب الإبراز(المفارقة الهادفة):

يرى ناصر شبانة أن صاحب المفارقة الهادفة يقول شيئا من أجل أن يرفض على أنّه زائف، مُساء استعماله من جانب واحد، و أنّ التّظاهر بالمفارقة من طرف صاحبها شيء أساسي فيها([1]). و من أمثلة المفارقة الملحوظة ما نجده في عبارات الذّم بما يشبه المدح كقولنا "أحسنت" أو" يا للبراعة " لمن أخطأ التّصرف.

أ_ ب –أسلوب النّقش الغائر(المفارقة الملحوظة):

يرى ميويك أن صاحب المفارقة الملحوظة يبرز شيئا يتّصف بالمفارقة، ليبدو ممّا يمكن ملاحظته مستقلاّ عن العرض و" صاحب المفارقة الملحوظة هو المرء الذي تضطرّه الظّروف لأن يقول ما يعرف أنه سيساء فهمه لا محالة، و يؤدّي إلى عواقب وخيمة ."([2]) و يقصد ميويك من تسمية هذا النّمط(بالنّقش الغائر) أنه يقوم على النّيل من الذاّت والاستخفاف بها،" ولا يتم تقديم هذه المفارقة من خلال الصّدع بمثل هذا الظّرف وإبرازه و المبالغة فيه، بل عن طريق النّيل من الذّات والاستخفاف بها."([3])و قد أورد خالد سليمان كمثال عن هذا النّمط في الأدب الغربي ، شخصية الأبله في رواية (سالينجر المتصيّد في حقول الشّوفان) الّتي يتمّ فيها تقديم البطل كمراهق يتعثّر في

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة، مرجع سابق ،ص65

[2] ـ دي.سي ميويك:المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق،ص39

[3] ـ ناصر شبانة: المرجع نفسه،ص65

الكلام، نصف متعلّم، متسكّع لا يقدر على السّيطرة على حياته و مع ذلك يراد لنا أن نتبيّن أنّه يستطيع تمييز الزّيف لدى الآخرين و أن قيمه صحيحة حتى عندما يحسب أنها ليست كذلك([1]) و هذا يجعلنا نصل إلى أن المفارقة الملحوظة أقرب إلى صفة الدراميّة من المفارقة الهادفة، لأنّها تشترط إقامة " مسرح ذهني نقوم فيه بدور المراقب، لنرى الموقف بوضوح كما هو عليه، و نشعر بعض الشّيء بقوة اللاّوعي المطمئن لدى الضحيّة"([2]) . و يعتبر ادراك القارئ للمستوى اللّفظي للمفارقة مؤقّتا فقط، إذ أنّه " ينبغي لإدراك المفارقة اللّفظية النّفاذ من الحدث اللّغوي أو اللّفظي إلى حدث المغزى و من القول إلى مقصد القائل"([3]). و يبرز من خلال هذا أنّ المفارقة اللّفظية تقوي من حجج النّص و تمنحه بعدا وعمقا يدفع القارئ أو السّامع للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص.

ب _المفارقة السّياقية(الموقف /الحدث/التصويرية):

ترتكز مفارقة الموقف على مدى حذق صانعها في تصوير الأحداث التي تحيط به، و ينبع حذقه في صناعتها من مدى إحساسه بالموقف و معايشته له، تاركا بذلك للمتلقّي مهمّة اكتشافها و تحليلها و كشف تناقضاتها وهي تختلف عن المفارقة اللّفظية

[1] ـ دي .سي ميويك : المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق،ص208

[2] ـ المرجع نفسه،ص80

[3] ـمحمد العبد: المفارقة القرآنية ،مرجع سابق ،ص72

في كونها تعتمد على القارئ في كشف التّعارض بين المعنيين الظّاهر و الباطن، بينما تعتمد الأولى على صاحب المفارقة في كشف مقصديتها.

و تعتمد مفارقة الموقف " أساسا على الأحداث ، و التعرّض لها على المستوى التّاريخي و الأيديولوجي، و من ثم تأتي أهمية الشّخصية التي هي ضحيّة المفارقة"([1]) .و قد وقعنا على جدول جمع فيه(الدّكتور سعيد شوقي) أوجه الالتقاء و الافتراق بين المفارقة اللّفظية ومفارقة الموقف ، المتناثرة في كتاب دي .سي.ميويك، و قد رأينا أن نورده كما هو إيمانا منّا بأن التّصنيف عبر الجداول و المخطّطات يسهم في إيضاح ظاهرة المفارقة التي تتّسم بالتّعقيد عموما([2]):

المفارقة اللّفظية	مفارقة الموقف
–تكشف عن حقيقة تكمن وراء المظهر.	– تكشف عن حقيقة تكمن وراء المظهر.
–الحقيقة المكشوف عنها افتراض.	– الحقيقة المكشوف عنها حالة.
–يوجد معنى مؤدّى.	–لا يوجد معنى مؤدّى.
–قد تجتمع مع مفارقة اللّغة.	–قد تجتمع مع المفارقة اللّفظية.
–تثير أسئلة قد تقع في باب البلاغة و	–ينظر إليها من وجهة نظر المراقب

[1] ـ عبدالناصر حسن محمد : المفارقة بين النّظريّة والتّطبيق :شعر صلاح عبد الصبور أنموذجا ،القاهرة ،دط،2004 م ،ص167

[2] ـ سعيد شوقي:بناء المفارقة في المسرحيّة الشعرية ،ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،1988م ،ص179

الأسلوب. -ينظر إليها من وجهة صاحب المفارقة. -تميل أن تكون هجائية.	المتصف بالمفارقة. -تميل أن تكون مأساوية أو كوميدية أو فلسفية.

و كما تمّت الإشارة إليه في الجدول أعلاه أنّ المفارقتين (اللّفظية و السّياقية) قد تجتمعان في نفس البنية اللّغوية، و نورد أمثلة على ذلك من بعض الشّواهد التي زخر بها مؤلف الدّكتور حسين الواد([1])، و إن كان هذا الأخير لم يوردها متحدثا عن المفارقة ولكننا تذكّرناها في معرض حديثنا عن اجتماع المفارقتين معا، فوجدناها خير مثيل على ذلك، إيمانا منّا بأنّه ينبغي على دارسي الأدب العربي المعاصر أن يعملوا على تحيين تراثنا الأدبي العريق و إبراز جمالياته.

يقول أبو الطيب المتنبي:(الطويل)

إذا غَدَرتْ حَسْناءُ وفَّتْ بِعَهدِهَا و مِنْ عَهْدِها ألّا يدومَ لَها عهْدُ

[1] ـ حسين الواد ، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ،مرجع سابق،ص241

وقد شرحه ابن سيدة بقوله: " شيمة المرأة الغدر، وهي الّتي عهدت عليه، فمتى غدرت فقد أوفت بعهدها."([1]) وتبدو لنا المفارقة اللّفظية بين تناقض الغدر و الوفاء، و مفارقة الموقف في كون غدر المرأة هو وفاء للعهد.

و يقول أيضا:(الكامل)

مُتصَعْلِكين على كثَافَةِ مُلْكِهِم مُتَواضعين على عظيمِ الشَّانِ

و قد شرح أبو علاء المعرّي هذا البيت بقوله:" هؤلاء القوم ملوك و هم في الحرب يتشبهون بالصّعاليك لأنهم يباشرونها بأنفسهم، والصّعلكة تستعمل في قلة المال و قلة اللّحم،وذكر الشّاعر أنّهم يتواضعون على عظم شأنهم."([2]).فيبدو لنا جليّا اجتماع المتناقضات بين الصّعلكة و كثافة الملك و بين التواضع و عظمة الشأن، و تزداد هذه المفارقة اللّفظية لاجتماعها مع موقف مفارق و هو مشاركة الملوك في الحرب شأنهم في ذلك شأن الجنود البسطاء.

ب_ أ _المفارقة الدراميّة: (Dramatc Irony)

وتسمّى أحيانا (مفارقة سوفوكليس) (Sofoclean Irony) و على الرّغم من ارتباطها بالمسرح إلّا أنّها تنتشر بكثرة في الأعمال الشّعرية ، خاصّة تلك التي تحتوي

2 ـ ابن سيدة الاندلسي:شرح مشكل شعر المتنبي،تح:محمد روان الداية ،دار المأمون للتراث،دمشق،دط،1985 م ،ص134

[2] ـ أبو العلاء المعري: تفسير أبيات المعاني في شعر المتنبي،تح:محمد الطاهر الحمصي،مجلة المجمع العلمي ،المجلد57،سوريا،ص212

مفارقات قصصيّة،أو بالأحرى فيها بعض من السّردية، نحن نسمّي المفارقة، مفارقة دراميّة " عندما نرى شخصيّة ما تتصرّف بطريقة تتّصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، و خاصة عندما تكون هذه الأمور– بالصّورة التي تراها بها الشّخصية– مناقضة تماما لوضعها الحقيقي"([1])،كما ذهب خالد سليمان إلى تأكيد " أنّ الّتناقض بين الإنسان بآماله و مخاوفه و أعماله، و بين القدر العنيد الذي يحيط به، يكشف مجالا واسعا للكشف عن هذا النّمط من المفارقة"([2]) و مثّل على ذلك بقصة سيّدنا يوسف–عليه السّلام– عندما يقوم باستضافة إخوته بعدما تآمروا عليه دون معرفتهم لأخيهم، مع معرفة القارئ لذلك.

من هنا نرى أنه لكي تتحقّق المفارقة لابد من توفّر شروط نوجزها فيما يأتي([3]):

–توفّر التّوتّر في العمل من خلال وضع شخصيّة تتّسم بالغفلة مقابل أخرى أقوى منها.

–أن تكون الشّخصية الأولى جاهلة غافلة بالظّروف التي حولها مما يولّد التّناقض بين المظهر و الحقيقة .

–أن يكون الجمهور على علم تامّ بالوضع الحقيقي للشّخصية الغافلة التي هي ضحيّة المفارقة،إذ كلّما كان الجمهورعلى علم سابق بما سوف تكتشفه الضحيّة فيما بعد، ازداد

[1] ـ خالد سليمان: المفارقة والأدب ،مرجع سابق،ص30

[2] ـ المرجع نفسه ،ص30

[3] المرجع نفسه،ص68-69

تأثير المفارقة فيه . و القمين بالذّكر أن الشّاعر الذي وهب خيالا دراميّا، فإن المفارقة الدرامية تكون طاغية في شعره.

ب_ ب_**المفارقة الرّومانسية:**(Romantic Irony)

و تعرّف بأنّها" نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فنّي و همي، ثمّ يحطمه ليؤكد أنّه خالق ذلك العمل وشخوصه و أفعالهم ."([1]) ،و فيها" يعمد الكاتب إلى خلق وهم(Illusion) جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم و تحطيمه من خلال تعبير أو انقلاب في النّبرة و الأسلوب أو من خلال ملاحظة ذاتيّة و عابرة أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة و مناقضة."([2])

كما يقرّ ميويك أن المفارقة الرّومانسية كانت الحجر الأساس لكثير من الأفكار و المبادئ التي قامت عليها الحركة الرومانسية بشكل عام.([3]) و على اعتبار أنّ المفارقة الرّومانسية من دعائم الحركة الرّومانسية بشكل عام فذلك ينفي المفهوم السّائد بوجود نظام دقيق في الكون إذ يسعى فيها الكاتب إلى تحقيق نوع من التّوازن في عمله الفنّي بين اليقين العاطفي و التحفّظ المشوب بالشّك.([4])

---

[1] ـ عدنان خالد عبدالله : النّقد التطبيقي التحليلي،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،ط1 ،1986 م ، ص28.

[2] ـ خالد سليمان ، المفارقة والأدب ،مرجع سابق ،ص69

[3] ـ دي .سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق ،ص109

[4] . خالد سليمان :المرجع نفسه،ص35.

و نحن نرى أنه في سعينا للبحث عن الأبعاد الجمالية في الشّعر، كثيرا ما نلمس مفارقات رومانسية تكاد تطبع قصائد بأكملها و ليس فقط في جزء منها، و ذلك نابع من إحساس عميق بها لدى الشّاعر المعاصر، لا سيما و هو يعي أنّه" لا يمكن أن يبقى غرّيرا، لا ينطوي على تأمّل، بل يجب أن يقدّم نفسه واعيا بطبيعته المتناقضة، التي تضمّ النّقيضين، فحضور الذّهن عند المؤلّف، يجب أن يكون عنصرا رئيسا في عمله إلى جانب القوّة الّدافعة في الحماس و الإلهام."([1])

إن تخصيصنا بالتعريف هذه الأشكال الأربعة للمفارقة لا يقلّل من قيمة و دور الأشكال الأخرى للمفارقة التي وردت في دراسات أخرى، ولا يعني أيضا أنّنا لن نعمل على اكتشافها وتحليلها في قصائد الشّاعر لاحقا،و لكننا قصدنا الأشكال المحوريّة التي بإمكاننا أن ندرج تحتها الأشكال الفرعية للمفارقة التي ستواجهنا أثناء الممارسة التّطبيقيّة حيث تتداخل الأنواع والأشكال،ويصعب أحيانا تحديدها بدقّة ،وفي ذلك يؤكّد ميويك على أنّه لا توجد قائمة تحتوي على تكتيكات المفارقة و طرق استخدامها، حتّى يتمكّن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كل عبارة من عبارات المفارقة التي يجدها في النّص الأدبي.

[1] ـ دي.سي .ميويك : المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق ،ص109.

ثامنا _ وظيفة المفارقة :

إنّ المفارقة ليست مجرّد أداة لتزيين القول الأدبي، كما أنّها ليست مجرّد شكل بلاغي ذو طابع مميّز، بل هي أعمّ من ذلك و أشمل حيث ذهب (جوته) إلى حدّ القول بأنّ: " المفارقة هي ذرّة الملح الّتي تجعل الطّعام مقبول المذاق"([1]) بل هي" تشبه أداة التّوازن التي تبقي الحياة متوازية أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجدّ المفرط في جديّته، أو عندما لا تحمل ما يكفي من الجدّ"([2]) فرسالة المفارقة على درجة كبيرة من الأهميّة والخطورة،وإذا كان صاحب المفارقة مغامر حذر في مقاربته لما يصوّره بشكل متناقض وغامض، فإنّ القارئ يعمل معوله في جدار البنية اللّغوية بحثا عن كنز المعنى وبهذا يتّضح أنّ هناك دافع فنّي وجمالي تشترك فيه عناصر المفارقة، لتأتي هذه الأخيرة أكثر شدّة و تأثيرا .

و يؤكّد ناصر شبانة على أنه إذا كان تداخل الاحتمالات من سمات العصر الأساسيّة، فإن وظيفة المفارقة هي إحداث التوازن في فوضى الاحتمالات تلك، إذ لا

[1]- دي .سي ميويك : المفارقة وصفاتها ، مرجع سابق ،ص18

[2]- ناصر شبا، المفارقة ،مرجع سابق،ص35

تهدف المفارقة إلى جعل الناس يصدّقون، بقدر ما تجعلهم يعرفون، و هم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق.([1])

لقد أجمع أغلب الدّارسين على أنّه للمفارقة وظيفة إصلاحيّة في الأساس من خلال التّوازن الّذي تسعى إلى تحقيقه، فإذا كان أولّ شيء يميّز الشّاعر هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية، فإنّ ثاني مميزاته هو ما يمكننا أن نسمّيه هنا توازنه(Normality)."([2])

و انطلاقا من أنه يجدر بالشّعر أن يقوم " بردّ الثّقة بحياة اللّغة و طابعها الخلاّق."([3]) فإنه ينبغي على الشّاعر أن يضع في حسبانه وظيفة المفارقة التي يهمّ بصنعها ،دون أن ينكر أنه غير ملزم بصنع المفارقة في كل عمل أدبي يقوم به، فثمّة مناسبات في الحياة و الفنّ لا تكون المفارقة فيها مطلوبة."([4]) و لذلك فإن ميويك لا يوافق (جوته) فيما ذهب إليه في تشبيهه للمفارقة بذرة الملح، إذ أنّها لا تصلح لكل الأطباق...

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث،مرجع سابق ،ص36.

[2] ـ آي.ايه.ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي ،تر:مصطفى بدوي،وزارة الثقافة ،مصر،دط،ص250

[3] ـ صلاح فضل : أساليب الشّعرية المعاصرة ،دار الآداب ، بيروت ،ط1، 1995 م ،ص102

[4] ـ دي .سي ميويك : المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق ،ص35

يسعى الشّاعر المعاصر– متوسّلا المفارقة – إلى الكشف عن زيف الكثير من مسلّمات هذا الواقع، معتمدا على ربطها بتجربة الإنسان الوجوديّة أكثر من اتّصالها بالمتناقضات اللّفظية، و هو بذلك يعمل على مجاورة الأضداد بطريقة تستفزّ القارئ و تسقطه فيما بين الضّدين ليدرك حجم التّناقض الماثل في الواقع.

ملخّص الفصل الأول:

نخلص في آخر هذا الفصل إلى أنّ الأسلوب المفارق حاصل منذ القديم، و أنّ القدماء و إن لم يعمدوا إلى اتخاذ (المفارقة) مصطلحا أدبيّا أو نقديّا، إلاّ أنّ روح المفارقة و مظاهرها لم يخل منها الأدب عموما. و قد فُهمت قديما على أنها طريقة في خداع الآخرين، ثم اختلفت دلالاتها و تباينت حتى صارت تطلق على كل استخدام خادع و مراوغ للّغة، و ازداد مدلولها حتى بات يُنظر إليها على أنّها نظرة خاصّة للحياة .و على الرّغم من كون أصول المصطلح النقّدي للمفارقة له جذور غربيّة إلاّ أنّ مدوّناتنا العربية البلاغيّة التي حملت روح المفارقة و قاربتها أو شابهتها من حيث الوظيفة و الدّور (كالمقابلة، التعريض، التورية، تجاهل العارف، المدح في معرض الذّمّ، الذّمّ في معرض المدح، التّهكّم، الهزل الذي يراد به الجد...الخ) لم تكن لِتُلقي بمدلولاتها بين يدي المتلقّي للوهلة الأولى، بل ينبغي له أن يطيل الحركة حولها مجيئا و ذهابا ليتصيّد المعنى .

أمّا في النّقد المعاصر فإن الذّات المبدعة تتحوّل في النّص المبني على المفارقة إلى ذات لغويّة، واعية بتناقضات التّجربة الشّعرية، و واعية في الوقت نفسه بأهمية القارئ و دوره في تشكيل النّص وإعادة انتاج الدلالة، من خلال مدّه بما يساعده

على سبر أغوار النّص المفارق. وأنّه على اختلاف أشكال المفارقات وأنواعها فإنّ العمل الأدبي سواء كان مفارقا كليّا أو جزئيّا فإنه يحقّق أغراضا ثلاثة هي:

-مباغتة القارئ وإثارة انتباهه (نفسيّا، عاطفيّا، جماليّا).

-تحفيز القارئ على التّفكير والتّأمّل، بشحذ كل الوسائل التي يكتسبها من أجل التصدّي للصّدمة التي أوقعته فيها المفارقة.

- اللّذة الانفعاليّة الحاصلة للمتلقّي جرّاء اكتشافه للمعنى الخفيّ في المبنى المفارق. وبهذا تكون المفارقة سمة أسلوبيّة تضفي على الشّعر مسحة فنيّة وجماليّة يتلذذ القارئ بالوقوف عليها ومعاينتها.

الفصل الثّاني:

تمهيد

أوّلا _ المفارقة وهيكل القصيدة :

أ _ المفارقة و العنونة

ب _ المفارقة و قفلة القصيدة

ثانيّا _ المفارقة و التّناص :

أ _ مفارقة التّناص الدّيني

ب _ مفارقة التّناص التّاريخي

ج _ مفارقة التّناص الشّعري

ثالثا _ المفارقة ... سمة إيقاعيّة :

أ _ مفارقات التّكرار

ب _ مفارقة التّجنيس

ج _ مفارقة الأصوات

د _ مفارقة الرّويّ

رابعا _ المفارقة.. سمة بلاغيّة :

أ _ مفارقة الاستعارة

ب _ مفارقة التّشبيه

- ملخّص الفصل الثاني

تمهيد:

عمد الشّعراء المعاصرون الذين يحملون قضيّة أوطانهم إلى تشكيل عالم خاصّ بهم، و تقديم تجربة فنيّة تعبّر–جماليّا–عن هموم الإنسان و مهامه " عبر الحديث عن أزمة الذّات الشّاعرة عن وعي بوظيفة الأدب الاجتماعيّة"([1])، و تتفاوت النّصوص في اتكائها على أدوات و آليات تمكّنها من إيصال صوتها إلى المتلقّي كما أراد لها الشّاعر أن تكون، و قد تغدو بعض الآليات لمسات أسلوبيّة مميّزة لشاعر معيّن، كما قد تغدو ظواهر أسلوبيّة في النّص، تشدّ القارئ و تضغط عليه.

والملاحظ أنّ المفارقة تساهم بشكل كبير في منح النّص سماته الأدبيّة، بإبرازها للتّضاد و الاختلاف بين ما هو ظاهر و ما هو مضمر في لغة النّص، الّتي يلتقي عندها صانع المفارقة و متلقّيها، بالشّكل الذي يتيح لهذا الأخير فرصا عديدة من القراءة و الفهم و الاستجابة.

و من هذين المنطلقين فإننا نعمد في هذا الفصل إلى دراسة نماذج مختلفة للشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد محاولين إبراز أهم آليات الكتابة الشعريّة لديه، و الّتي تعتبر عناصر إبداع قائمة على عنصر المفارقة، يعمد من خلالها إلى مباغتة القارئ حينا و إلى إدهاشه حينا آخر، كما نعمد إلى رصد تمظهرات المفارقة و بيان أهميّتها الجماليّة في النّصوص موضوع الدراسة، ارتكازا على الآليات التي وظّفها الشّاعر كما أسلفنا الذّكر، و نتعدّى ذلك إلى إظهار الارتباط بين البنية اللغويّة و الدلاليّة في آن واحد. إن أكثر الآليات التي تتبدّى فيها المفارقة سلاحا قويّا في ابراز المعنى تمثّلت في بعض الأساليب البلاغيّة (كالاستعارة، و التّشبيه، و الطّباق)، إضافة إلى ما يخصّ

[1] ــ طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص216

الجانب الإيقاعي، خاصّة(التكرار و التّماثل الصوتي، و النّبر و التّنغيم،) و كذلك كلّ ما يوظّفه الشّاعر من تناص أسطوري و ديني و تراثي، كلّ هذه الآليات تتضافر لتشكّل التّجربة الحياتيّة للشّاعر في قالب شعري لا يخلو من المفارقة شكلا في هيكل القصيدة عموما.

أوّلا _ المفارقة وهيكل القصيدة:

أ _ المفارقة والعنونة:

ينهل العنوان الشّعري خصائص تشكّله من الخصائص ذاتها التي يتشكّل منها المتن الشّعري وينبثق من ملامحه الشّعريّة و المضمونيّة مما يجعله محلّ اهتمام الشّاعر،بل محلّ قلق أيضا، ولهذا يعتبر" العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها،وإّنما العنوان هو الذي يتولّد منها."([1]) كما تجدر الإشارة إلى أنّ الأعمال ذات الاشتغال المفارق تتّصف عناوينها بالاختلاف و الإيحاء، إذ يسعى المبدع إلى وضع عنوان يحمل دلالات متنافرة بين عناصره اللّغوية، باعتباره سؤالا إشكاليّا، سيكون النّص بأكمله محاولة للإجابة عنه، فيعلن عن طبيعة النّص بشكل كلّي أو جزئي بشكل غير يقيني أحيانا، ولا تكتمل يقينيّته إلاّ باكتمال النّص.

لقد بدا الشّاعر واع بأهميّة العنونة في أعماله الشّعرية من خلال وعيه بأنّ الشّعر" يبني علاماته اللّغوية عبر العنونة المفارقة، حاملا معه الدّلالات التي يبعثرها العنوان شظايا، ليبني منها الكلام الواقعي من جديد، أو يعيد صياغته خلقا مدهشا"([2]) و هو بهذا–أي الشّعر– يشحن العنوان بالحمولة الإدهاشيّة نفسها التي شحن بها

1ــ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، المغرب– بيروت.ط6،2006م،ص234

2ــ بسام موسى قطوس :سيمياء العنوان،وزارة الثقافة، عمان الاردن ،ط1، 2001م،ص88

النّص، فيفتحه على التّعدّد و الاختلاف و يعطي للقارئ فرصة الاقتراب منه عن طريق الاصطدام الأوّل بعنوانه المفارق و المستفزّ.([1])

والمتلقّي و هو يستقبل العنوان يخيّل إليه للوهلة الأولى أنّه حامل للمعنى العام للنّص، و لكنّه إحساس يتبدّد بعد الولوج إلى عالم النّص و بهذا يتجسّد شكل من أشكال المفارقة.

لقد اخترنا لدراسة المفارقة في العنونة لدى الشّاعر، ديوانا له بعنوان(قصائد كتبت لها) و يضم ستّة و خمسين قصيدة، تراوحت شكلا بين الشّعر الحرّ و الشّعر العمودي،عبّر فيها الشّاعر عن مكنوناته و أحاسيسه و صوّر فيها أبرز تجاربه الحياتيّة، مناجيا من خلالها المرأة و الوطن، فقد جعل الشّاعر من هاتين الأخيرتين أيقونتين دالّتين على إصراره في طلب البقاء، بشكل مختلف غير متوقع:

تتدلّى الكؤوس على بعضها

و التّويجات في بعضها

و تلاقي الشّفاه الشّفاها

إنها سِنَة الخصب،

فانتبهي

هل رأيت على الأرض من سِنّة للتجلّي سواها؟ ([2])

1ــ ينظر: محمد الأمين سعيدي : شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة،دارفيسيرا،الجزائر،دط،دت ، ص108

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد : الأعمال الشعرية ،ص88

لقد جعل الشّاعر من المرأة زهرة يلتقي كأسها و تويجاتها من أجل خلق ما يعمّر الأرض من خصب و حياة، فهو ما حدّث المرأة التي يخاطبها، عن عناق الأزهار إلاّ لينبّهها إلى أنّها هي و الأرض سبب بقائه على قيد الحياة، و هو المعنى الخفيّ الذي يتجلىّ أمام القارئ عندما ينتهي من قراءة السّؤال الأخير، وهكذا فإنّ أغلب العناوين الّتي صاغها الشّاعر في دواوينه تتمحور حول الايقونتين السّابقتين : المرأة والوطن.

لقد وجدنا أنّ عناوين القصائد الواردة في هذا الدّيوان تدعو إلى ضرورة تصنيفها، وذلك لأنّ شيئا ما كان يدفعنا إلى تحسّس مفارقة مقصودة من الشّاعر في اتّخاذه لتلك الأصناف المعيّنة من العناوين. ونستهلّ حديثنا عن المفارقة في شكل العناوين وبنيتها اللغويّة بهذا الجدول الذي صنّفنا فيه(العناوين) الواردة في هذا الدّيوان:

جملة فعليّة	جملة اسميّة	اسم	نداء
–لأيّ نبض العراقيّين احتكم؟ –كل الدروب تؤدي.. –و جرى جدولي في مياهك. –و أنت افعلي ما تشائين بعدي.. _أم أنّك قد هجرت البحر. _و خذلت الّتي هي صدقك. _	_أجنحة جديدة لفرح قديم. _حنين في ليلة ممطرة. _عطشي في راحتيك. _إلى الّتي كانت صديقتها. _غاف و صوتك في إغفاءتي مطر. _انكسار الشّارع الأخير.	_ براءة _ الجنوح _ الغاشية _ متاهات _ إهداء _ تداخل _ برمجة _ التباس _ هروب _ اللّاجدوى _ أنوثة	_ سلاما يا أنوثتها. _ يا صبر أيوب. _ يا بنت إسماعيل. _ يا عذبة الروح. _ يا أم بلقيس. _ سلاما يا أعزّ الناس عندي. _ يا جناح البجع. _ يا آخر الوهج الخضيل.

يتّضح لنا في البداية ارتباط الشّاعر الوثيق بالأسماء،سواء كانت اسما منفردا، أم جملة اسميّة، فهناك خمس وعشرين عنوانا في الدّيوان ورد على تلك الشّاكلة من أصل ستّة وخمسين عنوانا أي ما نسبته 44 بالمائة ضمن هذا العدد، وقد كان العنوان عبارة عن اسم منفرد إحدى عشر مرة، و لا يمكننا الجزم بأنّ القصائد ذات العنوان اليتيم تتأسّس على رؤية عميقة تعرف كيف تمنح للعنوان دلالته المتعدّدة التي تتجاوز معنى المفردة العنوان،وهو بهذا يوازي بين التّكثيف الدّلالي والاختزال اللّفظي، حتّى ينتهي الأمر بالقارئ إلى الشّعور" بتوالج إيحائي يجنح إلى التّصادم و الغرابة(...) فتلمع ظلاله(...)، و تنعطف نحو الجوهريّ الذي ينكشف و لا ينكشف في اللّحظة الواحدة."([1]) و هذا ما يجعل تلك العناوين تشكّل نوعا من المفارقة.

ففي قصيدة(تداخل) نجد أن الوشائج تبدو واضحة و قويّة بين العنوان و المتن الشّعري، خصوصا عندما وظّف الشّاعر كلمات مرادفة لمفردة العنوان:

كانت أصابعنا تتشابك

أعيننا تتشابك

أنفاسنا تتشابك

ملء مساحتها

و شددت يدي

فانحنت راحتي فوق راحتها[2]

1ــ غالية خوجة: أسرار البياض الشعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،سوريا ،ط1 ،2009م،ص 20

2ــ عبد الرزاق عبد الواحد :قصائدكتبت لها ،مطبعة زياد ،بغداد ،1991،ص8

و لكنّ الشّاعر يذهب في الأخير إلى كسر ذلك الحلم الذي صنعه بأن صوّر لقاءه بحبيبته، ليخبرنا أنّه:

بلل و احتراق

عندما خرجت

كنت أنظر في راحتي

فرأيت بها أثرا للعناق([1])

حيث تنتهي القصيدة ب(احتراق) و ب(أثر للعناق) و هو ما يجعل القارئ يرتدّ إلى العنوان ليجد أنه يدلّ على(اللّا تداخل). ..و في قصيدة(برمجة) صوّر الشّاعر مفارقة سياقيّة خاصّة بمشاعر الحبّ في عصرنا، فقد اختار عنوانا مفارقا، جلبه من مجال علمي، ليعبر به عن التّغيير الذي طرأ على المشاعر الإنسانيّة النبيلة:

سأبرمج قلبي لينبض في شهر آذار

يومين..

يوم الثّلاثاء في أوّل الشّهر

و السّبت في آخر الشّهر

أنت ابذلي كل جهدك

أن تملئي وسط الشهر بالنّبض([2])

1ـ عبد الرزاق عبد الواحد :قصائد كتبت لها ،مطبعة زياد ،بغداد ،1991 م ،ص9

2ـ المرجع نفسه ،ص39

لقد أحالنا العنوان المجلوب قسرا من مجال بعيد عن الأدب و الشّعر، إلى مفارقة سقراطيّة يستخفّ الشّاعر فيها بذاته و بذات محبوبته، بأن اقترح عليها تخصيص أوقات يتبادلان فيها الشّعور بالحب، مادام الزّمن الذي يعيشانه لا يسمح لهما بأن يحبّا بعضهما في كلّ وقت.

أمّا في قصيدة(التباس..) فقد ألحق الشاّعر بالعنوان، نقطتين على السّطر و كأنّه يطلب من القارئ أن يتمهّل قبل أن يتوقّع فحوى القصيدة، أو كأنّه يطلب منه أن يلتقط أنفاسه قبل أن يشاركه دهشة(الالتباس) الّتي يعانيها، و هو(التباس) بلغ به إلى درجة جعلته يستخفّ بذاته بطريقة يستحوذ من خلالها على شفقة المتلقّي:

أنا كنت اعتقدت يوما بأنّي

عندما يملأ الهوى أقداحي

أملأ الكون بهجة.. و إذا بي

مستباح يبكي على مستباح

لهف نفسي و كنت عمري ضنينا

بدمي أن يكون بين الأضاحي([1])

لقد جاءت بعض تلك العناوين اليتيمة، مراوغة تتّخذ المفارقة أساسا لخلق صراع بين العنوان و ما يدلّ عليه النّص، أو بين دلالات العنوان الظّاهرة و ما يعبّر عنه حقيقة، و نذكر في هذا المقام القصائد: (براءة)، (أنوثة)، (هروب) و هي كلّها عناوين تحيل في النّص إلى غير ما يعنيه معجمها و دلالتها القريبة، أمّا العناوين

1ـ عبدالرزاق عبد الواحد: قصائد كتبت لها ، مرجع سابق ،ص56

التي تبدوعاديّة ولا تثير شيئا يذكر في نفس القارئ كقصائد(إهداء)،(الجنوح)،(الغاشية) فإن مفارقيّتها تتجلّى بعد اكتشاف المفارقات في المتن الشّعري، لأنّ الشّاعر جعل من العنوان في كلّ منهما قرينة بحدّ ذاته لكشف التّناقض و التّضاد.

و بالعودة إلى الجدول أعلاه يتأكّد لنا أنّ اعتماد الشّاعر على الأسماء و الجمل الاسميّة ما هو في الواقع إلاّ دليل على اللاّ استقرار المستمرّ الذي يعيشه على الصّعيد النّفسي و العاطفي و الاجتماعي، و نحن نرى أن حركيّة ذلك (اللاّ استقرار) و تأرجح حال الشّاعر من حال إلا حال، صوّره في تلك القصائد التي جعل عناوينها جملا فعليّة، ثمّ عمد إلى توضيح استمراريّة تلك الحالة بالقصائد التي تحمل عناوين أسماء منفردة أو جمل اسميّة، سيما و هو يعمد في كلّ مرّة إلى إبراز قصائد تحمل عناوين تحتوي على النّداء، في محاولة منه إلى لفت انتباه الآخر(الحبيبة و الوطن) إلى حاله وفي نفس الوقت للفت انتباه القارئ لذلك الوجع والإحباط الذي يسكنه و الّذي جعله في كلّ مرّة يوظّف مفارقات لفظيّة بأسلوب درامي، يدهش بها المتلقّي إلى درجة تجعله يشفق على الشّاعر في مرّات عديدة، و بهذا الشّعور لدى القارئ تتجسّد جدوى المفارقة.

ب _ المفارقة و قفلة القصيدة:

لقد عني النّقّاد منذ القديم بدراسة المطلع و القفلة و حسن التخلّص، و ذلك لعلمهم أنّها محطّات في القصيدة ينبغي للشّاعر أن يحسن استغلالها، فقفلة القصيدة كونها آخر ما يقرأ فيها، تترك أثرا عميقا في وجدان المتلقّي إعجابا أو إنكارا، كما تترك بصماتها الواضحة على البنية المفارقة " لأنّ الشّاعر ينظر إليها على أنّها خطّ الدّفاع

الأخير عن قصيدته، والسّياج المنيع الذي يسيج قلعته أو رؤيته"([1]) و لهذا فالشّاعر يعتني جيدا ببنيتها اللّغوية وبإيحاءاتها لأنّها تلك " القوّة الشّعريّة التي يستثمرها صانع المفارقة من أجل شحذ مفارقته بقوى إضافية، تخلخل بنيان الانسجام، و تثير الفوضى الفنيّة، و لا تزيد المتناقضات إلاّ تناقضا و تنافرا."([2]) و هذا لا ينفي أن تنزع القفلة إلى السّكون و التّهدئة أحيانا فتقف موقفا نقيضا للمفارقة، فتعمل على إطفاء وهج المفارقة الذي نما في النّصّ، بدلا من إشعال وعي القارئ بالمفارقة، و في رأينا أنّه حتى في هذه الحالة هناك مفارقة نفسيّة تصدم القارئ إذ تشعره بالخيبة–بمعناها المعجمي– و إن كانت لا تفرزها بنى لغويّة معيّنة .

إنّ مفارقة القفلة تتجلّى أيضا حين تبوح بنتيجة غير مرتبطة على الإطلاق بالسّبب،أو أن تكون مناقضة لما ورد في المتن الشّعري بشكل يكسر أفق المتلقّي، ففي قصيدة (و انتصرتِ) يصرّح الشّاعر بالّصمود و البقاء رغم الجراح:

يا هوى أغفى و نام

سوف أبقى فيك صاح

بحنيني و جراحي

ثم يعلن استسلامه و رضاه قائلا:

مثلما شئتِ انتصرتِ

و تحكّمتِ بزرعي

1ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ، ص189

2ـ المرجع نفسه ، ص 189

و بضرعي

و بأرمتي

ثم ينهي القصيدة بشكل مفاجئ معلنا الرّحيل:

و أنا... ها أنا ذا أحمل أشلائي...([1])

إذ تقوم هنا على خلط الأوراق و الجمع بين الأضداد (الرّضى و التّذمر) و (البقاء و الرّحيل) .و عادة ما تحمل قفلة القصيدة " الجرعة الأخيرة و الزّائدة من مادّة المفارقة التي تسري في عروق النّصّ"([2]) و قد جعل الشّاعر منها في قصيدة(هروب) تأكيدا قدّمه للمتلقّي، بأنّ معاني القصيدة موغلة في الغموض:

لن ترى يوما طيوري

أو زهوري

أو مناقير عصافيري الصّغيرة

خجلات

يستر الزّمن معانيها الكثيرة([3])

إنّ القفلة في السّطر الأخير تؤدي إلى إبقاء المتلقّي في مكان لا يستطيع تجاوزه، إذ أن الشّاعر حكم على المفارقة بالموت كونه أحكم إغلاقها بالغموض و الرّمزية، و زاد أن قفل القصيدة بذاك الإعلان كي يغلق أمام القارئ كلّ أبواب القراءة.

1ـ عبد الرزاق عبد الواحد : قصائد كتبت لها ، ص48

2ـ ناصر شبانة : المفارقة ،مرجع سابق، ص190

3ـ عبد الرزاق عبد الواحد : المرجع نفسه ، ص59

و من المفارقات التي تشكّلها القفلة أيضا أن يعود الشّاعر فيها إلى ذكر البيت الذي ابتدأ به القصيدة، فقصيدة(الموجعة) مطلعها:

بدد كل عمره بدد

كل ما يدّعي و ما يعد

و المواعيد ما لها عدد

و الرّضا، و الرّفاه، و الرّغد ([1])

فبعد أن يصف لنا الشّاعر في هذا المطلع، كلّ أوجاعه، التي يعيشها في الوطن و يتقاسمها مع أهله، و بالرّغم من اليأس المطبق الّذي ينتشر على امتدادها إلاّ أنّه يلوّح بشعاع أمل في القفلة الّتي عاد فيها ليوظّف البيت الأوّل:

بدد كل عمره بدد

كل ما يدّعي و ما يعد

هدهديه لعلّ غربته

حين يغفو تغفو و تنضمد([2])

و كأنّه يخبرنا بأنّ كلّ الأوجاع التي ذكرها في القصيدة ذهبت(بدد) لأنّها لم تكن إلّا ذكريات طافت به و هو في أرض الغربة، متمنيّا أن لا يجدها حين يصحو

---

[1]- عبدالرزاق عبد الواحد:قمر على شواطئ العمارة، موقع اتحاد الكتاب العرب:www.awu_dam.org

[2]ـ المرجع نفسه.

من حلمه و يعود إلى دياره . فالمفارقة الّتي يقف عندها القارئ هنا تكمن في" صوت الشّاعر الذي يمثّل نبوءة، أو يرى، أكثر ممّا يرى الآخرون."([1])

وقد وظّف الشّاعر القفلة في قصيدة(مذ ذاك المطر) رؤية تصالحيّة، إذ أنّه بالرّغم من احتوائها على أحداث انبنت على ذكريات تحمل أغلب المحطّات السّيئة في حياته ،إلاّ أنّه ينهي النّص بقفلة تؤدي إلى استيعاب كلّ الذّكريات المؤلمة والرّضا بالقضاء وهو بذلك " يتجنّب اشاعة الفوضى أو الثّورة في البناء و الرّؤية"([2]):

مذ ذاك المطر

و أنا مؤمن بالقدر

مؤمن أنّ ربّي بقلبي

و أن الطّريق إليه نقاء البشر..([3])

و بهذه القفلة فإن الشّاعر لا يصعّد المفارقة، بقدر ما يكسبها سكونيّة و نظاما يغيظان القارئ بعد ان استسلم للتّوتّر الّذي لازمه إثر المفارقات السّابقة في متن القصيدة.

فما دامت المفارقة تتّكئ على التّناقض و صراع الأضداد و كسر التوقّع فإنّ لا شيء يمكن أن يؤكّدها كأن ترد في عنوان القصيدة أو في قفلتها و ذلك لكونهما عتبتين مهمتيّن في هيكل القصيدة، فالأولى تشي بالمفارقة و تحث المتلقّي على تتبّع سيرورتها في النّصّ، و الأخيرة تدهشه، فتكون آخر ما يعلق في نفسه سلبا و إيجابا.

---

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، ص194

[2] ـ المرجع نفسه ، ص196

[3] ـ عبدالرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية ،ص 111

ثانيّا _ المفارقة و التّناص:

كثر توظيف التّناص، الذي هو ضرب من التّقاطع و التّداخل بين النّصوص في الشّعر الحديث، حتى بات ملمحا مهمّا من أبرز ملامح الشّعر.

و يعتبر ميخائيل باختين(Mikhail Bakhtine) أوّل من حلّل ظاهرة التّناص من دون أن يستعمل المصطلح نفسه، إذ أنّ السّبق في استعمال المصطلح كان لجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي ترى أنّ " كل نصّ هو تشرّب و تحويل لنصوص أخرى."([1])أمّا تعريفها للتّناص فهو" أن يتقاطع في النّص مؤدّى مأخوذ من نصوص أخرى،"([2]) و طبقا لهذا التصوّر فإن " كلّ نصّ يكون مستقلاّ بذاته و لكنّه قائم على سلسلة من العلاقات بالنّصوص الأخرى سواء تمّ ذلك بالحوار، أو بالتعدّد أو بالتداخل أو بالامتصاص" ([3]).

كما يؤكّد روبرت شولتز(Robert Choltes) أنّ " معنى التّناص يختلف من ناقد لآخر و المبدأ العام فيه أن النّصوص تشير إلى نصوص أخرى، و ليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة ".([4])

و يتبع الشّاعر أساليب مختلفة مع النّص السّابق بالنّظر إلى مدى التزام هذا الشّاعر بحرفيّة النّص السّابق أو التمرّد عليه، أو اتّخاذه مجرد قالب لأفكار جديدة.

أمّا حين الحديث عن المفارقة فإن التّناص يكتسب أهمية متزايدة،" إذ يمارس دورا مهمّا في توجيه دفّة المفارقة نحو التّصعيد و التهدئة،"([1]) و ذلك لأن أيّ دراسة

---

[1]ـ نقلا عن عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص 80

[2]ـ مارك انجينو : التناصية، تر: محمد خيري البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، ط1، 1998م، ص60

[3]ـ يمصطفى السعداني : التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، منشأة المعارف ، الاسكندرية، 1991م، ص78

[4]ـ جوليا كريستينا :علم النص،تر:فريد الزاهي،مر:عبد الجليل ناظم ، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1997م، ص321

نقدية للمفارقة الشعريّة، لابدّ أن تتّجه للكشف عن تعدديّة المعنى في الخطاب الشّعري الذي يتشكّل من تعدّد الأصوات الحاضرة فيه و المشاركة في إنتاج دلالته.

و قد وجد محمد مفتاح أن كلّ المهتمّين باللّغة يتّفقون على أنّ هناك نوعين من التّناص:

_المحاكاة السّاخرة (النّقيضة) الّتي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التّناص إليها.

_المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثّقافات من يجعلها هي الرّكيزة الأساسية للتنّاص([2]).

و هو بهذا يرى أنّ من الشّعراء، المتبّع المقتدي المسالم، و منهم المشاكس المعتدي الثّائر، والملاحظ أنّه في تقسيمه للتّناص إلى نوعين ينبني الأول على(النّقيضة) و الثّاني على(المعارضة)، فهو يتجه بالتّناصّ إلى المفارقة على اعتبار أن توظيف نصّ آخر داخل النّص الأصلي يعتبر أسلوبا مفارقا.

و نهدف في هذا المبحث إلى دراسة توظيف ظاهرة التّناص، كآلية لإنتاج المفارقة الأدبيّة، و أثر النّص الغائب في قصائد الشّاعر عبد الرّزاق عبد الواحد، حيث تكشف لنا الموازنة بين النّص الإبداعي و النّص الغائب كيفية استغلال التّناص القرآني و التّراث الدّيني و الشّعري لخدمة ظاهرة المفارقة.

1ــ ناصر شبانة : المفارقة ،مرجع سابق ،ص215

2ــ محمد الفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراجية التناص) ، مرجع سابق، ص122

أ _ مفارقة التّناص الدّيني:

شكّل القرآن مرجعيّة تناصيّة للشّاعر عبد الرّزّاق عبد الواحد، على الرّغم من كونه غير مسلم، و هذا يحيلنا إلى مفارقة موقفيّة حياتيّة، ألقت بظلالها على مضامين شعره، و قد استحضر الشّاعر نصوص القرآن الكريم لما " تتميّز به اللّغة القرآنية من إشعاع و تجدّد، لما فيها من طاقات إبداعيّة، تصل بين الشّاعر و المتلقّي، بحيث تستطيع التّأثير في المتلقّي بشكل مباشر يضاف إلى ذلك قابليّتها المستمّرة لإعادة التّشكيل و الصّياغة"([1])

ففي قصيدة (من أي جراح الأرض ستشرب يا عطشي) بدا وعي الشّاعر بتوظيف التّناص القرآني لخدمة المفارقة واضحا في قوله:(المتدارك)

بعدنا تقع الواقعة

ما لها عن منازلكم دافعة

و ستقلع حتى محاجرها

هذه الأمّة الضّائعة

سأقول بأن صبرنا إلى حد ضجّ الصّبر

و اجتاز صحراؤه الشّاسعة([2])

1ـ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م ، ص19

2ـ عبد الرزاق عبد الواحد :قمر في شواطئ العمارة ، ص93

فهذا القول يستدعي إلى الذّهن بداية سورة الواقعة،حين قال الله تعالى:" إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ (2) خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ (3)"([1])، و تتجلّى في التّناص مع هذه الآية الكريمة مفارقة موقفيّة تتمثّل في تنبؤ الشّاعر بحدوث الواقعة و توقّعه لما ينجرّ عنها من اقتلاع الأمّة الضّائعة من محاجرها، ثم يختمها بمفارقة دراميّة أخرى ليجعل ما حلّ بهم جراء الواقعة جزاء على صبرهم الذي تخطّى الحدود، مخرجا بذلك (الواقعة) من دائرة الشّرط الذي وضعه الله تعالى في الآية الكريمة إلى دائرة التّحقق على أرض الواقع.

و يعمد الشّاعر إلى المزاوجة بين التّناص القرآني و التّراث الدّيني في قصيدة(أختام الدّم) فيقول:

منذ أن كوّرت

منذ أن كلّ أوجاعها صُوّرت

منذ صارت مصائرها آيتين

أن تكون بها الشّمر أو تكون الحسين

كنت تذبح يا سيّدي يا عراق ([2])

لقد أراد الشّاعر أن يحيلنا إلى سورة التّكوير، ليوضّح لنا دلالة الزّمن العميقة في هذه المفارقة، فمنذ كوّرت الشمس، و قدر العراقيّين محفوف بالدّماء، و قد استدعى هنا

1ــ سورة الواقعة : الآية:1-3

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص 118

مقتل سيّدنا الحسين كتناص إشاري، يخفّف وطأة المفارقة على المتلقّي حين يصل إلى أن لا عجب من ذبح العراقيّين كلّ يوم، مادام قد ذبح فيه سيّدنا الحسين.

و قد تناص الشّاعر مع الموروث الإسلامي في مواطن عديدة من قصائده، ففي قصيدة(هو الّذي أرى)، استدعى الشّاعر حادثة شقّ الصّدر، بأن صوّر للعراقيين بأنّ هناك شبح يتربّص بهم و:

يفتح الصّدر و البطن

يخرج أكبادكم و قلوبكم

ثم يأكلها بين أعينكم

بينما تنظرون و لا تملكون حراكا

عيونكمو وحدها المبصرات([1])

يحتوي هذا المقطع على أحداث، يستطيع القارئ أن يتوصّل إليها دون عناء أو مشقّة، لتيقّنه بوجود التّناص الذي تلمّح إليه القصيدة من خلال عبارتي(يفتح الصّدر) و (يخرج قلوبكم) ،و اللّتين تحيلان على حادثة شق صدر الرّسول محمد صلى الله عليه و سلّم، فقد جعل الشّاعر من الموقف حالة نقيضة كاملة لمجريات الحادثة المستحضرة، فالفاعل في الأولى ملك أما في الحادثة الثانية فهو شبح، و الملك أخرج القلب لينقيه من الشّوائب و يرجعه بينما الّشبح أخرج القلب ليأكله، فقد استعار الشّاعر حدثا تراثيّا يبشّر بالخير و الأمل، ليصوّر لنا حدثا مخالفا له، ينذر بالموت و الفناء لقد فاعل الشّاعر بشكل مؤثّر بين طرفي الّتناص ، و هذا التّفاعل ضروري لكي يكون

1ـ عبدالرزاق عبد الواحد : الأعمال الشّعريّة،ص9

تناصه مؤثّرا... فلا بدّ من استناده على قاعدة من التجربة الحيّة التي تقوم بتحريك بواعث التّناص.([1]) و ما استناده على تجربة سابقة تناقض في نتائجها التّجربة الحالية، إلّا لأنّ الأشياء تتّضح بضدّها و هو بهذا يعقد مفارقة تجعل المتلقّي يدرك الموقف الثّاني بناءا على تعارضه بالموقف المستدعى.

و في نفس القصيدة يستدعي الشّاعر قصّة سيّدنا يوسف، دون أن يوظّف تفاصيلها ولكنّه يكتفي بأن يستثمر موقف إخوته منه، بشكل مماثل هذه المرّة لما يحدث بين العراق و إخوانه العرب:

هو يوم لكم أيّها الإخوة الغائبون

و العراق يشدّ جناحيه شدّا

لينشر عرض السّماوات رايته

كلّ أسمائنا طرّزت فوقها

و يمينا

تركنا مواضع أسمائكم وسطها

وهي ترنو لكم([2])

ففي هذه الحالة يتبيّن لنا أن الشّاعر حقّق أحد أغراض التّناص لكون " موقفه منسجم مع الموقف الّذي يستلهمه و يتمّ التّماهي بين الموقفين في عمق ذاتي بعيد

[1] ـ ينظر: علوي الهاشمي :التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث،كتاب الرياض ،مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض،دت،ص45

2ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص 14

الأغوار"([1]) و إن كان الانسجام بين الموقفين يوحي بضعف المفارقة إلاّ أن جهد القارئ في اكتشاف المعنى المراد من خلال ذلك الانسجام هو الذي يضفي على الأبيات طابع المفارقة و بإمكاننا توضيح ذلك في الجدول الآتي:

مفارقة الموقف	الموقف الحالي	الموقف المستحضر
الأخوة	الإخوة العرب الغائبون بإرادتهم عن الموقف العراقي.	إخوة يوسف الّذين رموه في الجب، و غابوا بإرادتهم.
العراق يشدّ جناحية شدّا	مقاومة العراقيّين لأشكال العدوان على أرضهم و صبرهم.	تعرّض سيّدنا يوسف للظّلم و السّجن و صبره.
سينشر عرض السّماء رايته	محاولة العراقيين للصّمود في وجه الطّغيان و الحفاظ على مجد حضارتهم.	تمكين يوسف في الأرض بجعله على خزائنها.
كلّ أسمائنا طرّزت فوقها و يمينا تركنا مواضع أسمائكم وسطها	رغم تخلّي العرب على العراقيّين إلاّ أنّ هؤلاء، مازالوا يحملون لهم مشاعر الأخوة و ينتظرونهم.	سيّدنا يوسف لم يحمل غلاّ لإخوته و بقي يتحيّن الفرصة ليحضرهم إليه و سامحهم و على فعتلهم

و تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التّناص الإشاري الذي وظّفه الشّاعر من خلال لفظة واحدة هي(الأخوة) كان كفيلا بأن يستدعي إلى الذّهن قصة سيّدنا يوسف ليس لربطها بما يحصل في الواقع و لكن كقرينة أو إشارة يستطيع المتلقّي من خلالها فهم المعنى الخفي الذي تحمله البنية اللّغوية للأبيات، و هو أمر لا يتمكّن منه إلّا قارئا

1ـ حنا عبود : التراث والإبداع ، مجلة التراث العربي ، العدد24 ،1986،ص125

فطنا، منفتح الذّهن، و لكي تُفهم هذه المفارقة كما ينبغي فإنه لا بدّ من النّظر لهذا النّظام التّصويري الّذي يوهم بأمل العراقيين في مساندة العرب لهم من وجهة نظر القارئ الذي يشهد خذلان العرب لبعضهم على أرض الواقع، و ليس كما ينظر إليه الشّاعر، و هذا يأتي من وعي القارئ الشّديد بالمفارقة.

ب _ مفارقة التّناص التّاريخي:

إنّ العلاقة بين الشّعر و التّاريخ " موصوفة بالتّساكن أي أنّ أحدهما يسكن الآخر و موصوفة كذلك بالسّعي المشترك للإمساك بتجربة الكون: التّاريخ بجدله الإنساني و الشّعر بمحاولته أن يوظّف هذا الجدل في خلق شعريّة تتّصف بملامح جدليّة على مستوى البنية و الدّلالة."([1]) و لكون العراق يقع في منطقة شهدت أهمّ الأحداث التاريخيّة وأبرزها في الوطن العربي، فقد توسّل الشّاعر بتناصات تاريخيّة كثيرة، و لكنّه لم يكن يقدم الوقائع التاريخيّة كشواهد، بل كان يقدمها كنصوص" قابلة للقراءة و التّأويل أيضا"([2]) هادفا بذلك إلى تحقيق الأثر الجمالي الذي يبرز من خلال الصّور الشعريّة المفارقة.

يمكننا القول بأنّ الشّاعر بتوظيفه لتقنيّة الّتناص في الخطاب المبني على استراتيجيّة المفارقة، إنّما يهدف إلى قراءة جديدة للحدث المستدعى من التّاريخ أو للشخصيّة المستحضرة من الماضي، قراءة تهدف إلى كسر توقّع القارئ و جعله يتجاوز معرفته السّابقة بالوقائع و الحقائق التاريخيّة، ليكون طرفا مشاركا في قراءة المفارقة التي بنى الشّاعر رسالتها بمقصديّة واضحة.

1ـ ناظم عودة : الشعر والتاريخ ، شعرية التناص ، مجلة أقلام العدد7 ،1992م،ص132

2ـ سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب ،ط1، 2001 م، ص 106

و قد عمد الشّاعر إلى توظيف تلك الرّموز التّاريخية من أجل السّخرية من الواقع الجديد و ابراز شساعة المفارقة بين حاضر العرب و ماضيهم، فها هو يقول في قصيدة(عليك مصر سلام الله):(البسيط)

و الله للبصرة الشّماء نجعلها

للفرس أسوأ من ذي قار منقلبا

يا إخوة الدّم و الإيمان.. معذرة

إني أرى الدم و الإيمان قد تعبا([1])

فإن كان الشّاعر يستدعي(موقعة ذي قار) ليهدّد الفرس بأنّ ما سيلقونه في البصرة سيكون أشدّ سوءا عليهم، إلاّ أنّه يتوجّه بعد ذلك مباشرة لمخاطبة العرب بتهكّم حين يخبرهم أن الدّم و الإيمان اللّذين يجمعانهم مع بعض قد تعبا من فرط برودة العربي تجاه العربيّ الآخر، و المتلقّي ها هنا يعود بذهنه إلى التفاف القبائل العربيّة حول بعضها لمواجهة الفرس في يوم ذي قار و بالتّالي يقف على فداحة المفارقة بين حاضر العربيّ و ماضيه.

و يواصل الشّاعر في نفس القصيدة استدعاء حدث تاريخي موشوم على ذاكرة الأمّة العربيّة جمعاء و هو النّكبة الفلسطينيّة:

لو كان للدّم صوت في ضمائرنا

لقطّع القلب و الأنياط و العصبا

1ـعبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص83

تجد فلسطين ماهيضت، و لا نكبت

إلاّ و أقرب خلق الله قد نكبا ([1])

إنّ هذا الانعطاف الّذي تعمّده الشّاعر في حديثه عن العراق و العرب، نحو فلسطين و نكبتها قصد منه تعزيز البناء المفارق الذي تشكّله القصيدة و تكثيف المفارقة الموقفيّة الحاصلة بين(العراق و إخوانه)، و كأنّ الشّاعر لم يعد يتعجّب لحال العراق بعدما تذكّر حال فلسطين(المفجع الأبدي)، موظّفا أداة الحصر(إلّا) ليحيل بشكل مناقض على الإطلاق لا الحصر ، لأنّ فلسطين ما نكبت في الحقيقة إلاّ من طرف الأقربين منها، بتركهم إيّاها تواجه وحدها الطّغيان الصّهيوني.

كما استدعى الشّاعر أماكن تاريخية في الموروث العربي و الإسلامي، و عمد إلى جعلها في موقف معارض مع دلالات تلك الأمكنة الحالية معتمدا في ذلك على مفارقة الحضور و الغياب، فتلك العلاقات هي:" علاقات معنى و ترميز، فهذا الدّال يدلّ على ذلك المدلول، و هذا الحدث يستدعي حدثا آخر."([2]) و أمّا علاقات الحضور فهي علاقات تشكيل و بناء للمعنى الجديد، فالشّاعر في قصيدة(نجيئكم حدّ جرف الموت)، يستدعي أماكن و أنهار ليخلخل قيمتها الحضاريّة و قدسيّتها و يضعها موضع اهتمام:

كلّ المساحات صارت رماديّة

و النّقاء هو المستحيل

الصّهيل .. النّخيل

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص84

[2] ـ تودوروف :الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ،دت، ص 31

سدرة المنتهى و الجليل

كلّ أقداس هذا التّراب

فراتا و نيل

رمزها الآن أصبح متّهما

فيه ألف لؤم بخيل([1])

أراد الشّاعر أن يقنع القارئ بأن كلّ تلك الأماكن المقدّسة الّتي يعرفها، فقدت بريقها الّذي اكتسبته في عصور سابقة، لقد قرّر أنّ النّقاء بات مستحيلا،وأنّ كلّ أقداس الأرض(سدرة، المنتهى، الجليل، الفرات، النّيل...) لم تعد تصلح لأن ترمز إلى مجد أو حضارة،بل صارت رمزيّتها موضع اتّهام،وإن كان المتلقّي يسلم نفسه للأسلوب الدّرامي الذي سلكه الشّاعر عموما في هذه القصيدة وفي هذه الأبيات خاصّة،إلاّ أنّ الشّاعر ينهي هذا الاستدعاء التّاريخي بأن يشير بأنّ للعرب يد فيه،وهو بهذا ينشئ مفارقة رومانسيّة معكوسة،فإن كان صانع المفارقة الرّومانسية ينشئ وهما ثم يحطّمه، فهو هنا يحطّم حلما ثم يحييه.

ج _ مفارقة التّناص الشّعري:

يعدّ الشّعر العربي القديم و الحديث مصدرا مهمّا من مصادر التّناص لدى الشّاعر، ليمارس فعاليته في إنتاج المفارقة، والملاحظ أنّ الشّاعر في كثير من قصائده العموديّة، كان انتقاؤه لألفاظ لغته الشّعريّة يعتمد على الجزالة و الفخامة الّتي عرف بها

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد ، الأعمال الشعرية ، ص 89

الشّعر القديم " بحيث يثير ترادفها في نسيج أشعاره انتباه المتلقّي، و الّتي تجرّه إلى القول بتعمد إثباتها وطلبها حرصا على إيجاد المتانة و الجزالة في شعره."([1]) و إن كان بعض النّقّاد المعاصرين يعيبون على الشّاعر المعاصر توظيفه لألفاظ الشّعر القديم في شعره، مدعمين رأيهم بقولهم" ما من جيل يمكن أن يحسّ بنفس الطريقة التي كان يحسّ بها من سبقوه"([2]) فإننا نرى أن الأحاسيس البشريّة هي نفسها على مرّ العصور، و أنه إذا تمكّن من التأثير على المتلقي بذلك الاستدعاء الشّعري فإنه يكون بذلك قد حقّق مراده و في ذلك مفارقة معنوية بحدّ ذاتها، سواء قصد الشّاعر صنعها أو لم يقصد.

و في تتبّعنا لدواوين الشّاعر لاحظنا شغفه بحرف النّون(رويّا) على شاكلة نونية ابن زيدون بحرا و قافية، فقد كان استحضاره لألفاظ النّونية و معانيها واضحا لدى المتلقي، فهو يورد هذا البيت في قصيدة(نجيئكم حد جرف الموت):(البسيط)

و حين نذكركم ننسى مواجعنا

فلا يظلّ سواكم في محانينا([3])

تتجلّى الشّعرية هنا في الغربة التي عاشتها الذّات بعيدا عن أرضها و عن حبيبها فهي ضحية لمفارقة موقفية حيث مفارقتها عن مكانها و زمانها و أهلها، ومن ثم جاء هذا التّناص ليحدث وقعا جماليّا و لكن في معنى معارض لبيت ابن زيدون الشّهير:

---

[1] ـ حسين علي الدخيلي : دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ، ط1، 2011م ، ص56

[2] ـ غازي القصيبي :قطرات من ظمأ ،دار الكتب ، بيروت ، 1969م ،ص50

[3] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ،ص 36

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسّينا

فإن كان ذكر الحبيب عند ابن زيدون يفضي إلى الأسى و الموت، فإن ذكر الحبيب لدى عبد الرزاق عبد الواحد يفضي إلى الأمل و الحياة، و إن كان ابن زيدون يخفي صبابته بقوله:

عليك منّا سلام الله ما بقيت صبابة بك نخفيها فتخفينا

فإنّ عبد الرزاق عبد الواحد على النقيض من ذلك يبكي على وطنه و على محبوبته علنا، بكاء يصل إلى حّد الغناء:

و قلت أبكي عليكم هكذا.. علنا إنّا نغني إذا هيضت دوامينا([1])

لقد بنى الشّاعر(نقيضة) يعارض بها ابن زيدون، بجعل المتلقي يكتشف من خلالها مفارقة سياقيّة في كون البكاء يصل إلى حدّ الغناء، و مفارقة تناصيّة كون البيت يحيل إلى بيت ابن زيدون و يخالفه في المعنى، و مما يزيد من حدّة المفارقة في هذه القصيدة ككلّ أن الشّاعر لم يلتزم بجنس شعري واحد في القصيدة، بل جاءت مزيجا من الشّعر الحرّ و الشّعر العمودي، و إننا نجد أنه كلما اشتد الحنين بالشّاعر في الأبيات الحرة عمد إلى إتباعها بأبيات عموديّة على وزن النونيّة لما تشي به من ألفاظ ومعاني مثخنة بالحنين و الاغتراب، فقد كان حدس الشّاعر و صدق إحساسه يحيله في كل مرة إلى النونيّة التي قال عنها الدكتور تمام حسان" و إذا كان لي أن

[1] ـ عبدالراق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص35

أنسب نونية ابن زيدون إلى مذهب شعري ما، فّإنني أشعر بالكثير من خصائصها يدعوني إلى إلحاقها بشعر العذريين، ففيها أخيلته، و فيها طرق تعبيره."([1])

أما عن استدعاء الشّاعر للشّعر الحرّ فإننا نتبع آثار شعر بدر شاكر السيّاب في مواضع كثيرة من دواوينه، فها هو الشاعر ينادي نهر(الفرات) كما كان السّياب ينادي نهر(بويب):

فرات

يا غوالي النخيل

ألف جيل و جيل

تتساقط حول جذوعك

و الطّلع يبقى مهيبا

و أعذاقه لا تميل([2])

لقد جعل الشّاعر من الفرات بطل المفارقة، إذ أنّ الأرواح تتساقط من حوله جيلا بعد جيل، و يبقى هو مهيبا يحف بجوانبه النّخيل الذي لا يميل، و هذا يجعلنا نستحضر بشكل مفارق أيضا شعر السّياب:

بويب

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

[1] ـ تمام حسان : شاعرية ابن زيدون في ضوء منهج مسنحدث ،مجلة الكتاب، اتحاد الكتاب العراقيين ،بغداد، العدد11، 1975م ،ص116

[2] . عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية،ص 155

الماء في الجرار و الغروب في الشّجر

و تتضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

فيبدو نهر السياب (ضحيّة مفارقة) إذ أن النّهر تشكّله المطر، ثم يضيع في قرارة البحر، ليذوب في أنين.

إنّ أغلب التّناصات التي وقفنا عليها في دواوين الشّاعر، تكشف عن وعيه بمتناقضات الواقع من حوله و قد جاء استدعاءه لنصوص غائبة رغبة منه في توليد دلالة معاصرة تناقض من الدّلالة الأصلية للنّص المستدعى،" فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره من أكثر الأمور فعاليّة في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس يؤدّي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التّماثل، و قد تنحاز إلى التّخالف، و قد تنصرف إلى التّناقض"([1]) و هاتان الخاصّتيان الأخيرتان هما اللّتان ينبني عليهما الخطاب المفارق عموما.

ونستطيع القول أن الشّاعر في تبنّيه لتقنية التّناص كأداة إجرائية للمفارقة يهدف إلى إعطاء دلالة جديدة للنّص الغائب أو الحدث المستدعى أو الأماكن و الشّخصيات المستحضرة، و هي دلالة تنتج عن كسر أفق المتلقّي و جعله طرفا فعّالا في اكتشاف المفارقة حتى أنّنا نكاد نرى أنه أراد إخبارنا عن كل ما يقوم به من تناصّات شعريّة ليجعلنا في حيرة و دهشة ممّا قاله شعراء أموات و ما يقوله شعراء أحياء، إذ يقول:

[1] ـ أحمد عادل عبد المولى : بناء المفارقة ، مرجع سابق ، ص 251

أجمع تائه الآثار

أحملها معي في القلب

في العينين

في الرّئتين

لا شعراؤها أحياء

لا شعراؤها أموات([1])

ثالثا _ المفارقة ... سمة إيقاعيّة :

تعدّ الموسيقى الشّعرية من أهمّ عناصر الإبداع الفني، وهي وسيلة من الوسائل التي تشكّل النّص الشّعري فضلا عن النّص والمعنى، والشّاعر المعاصر لا يعتمد في آلياته الإيقاعية على صورة الوزن العروضي بقدر ما يعتمد على حركات النّفس المنبثقة عن انفعالات الموقف، وهو ما يفترض أن يكون لدى الشّاعر مهارة عالية، لعلمه بأهميتها في الشّعر،وفي هذا السّياق رأى الدكتور علي جعفر العلاّق أن (جون ستيورات) حين عرّف الشّعر " لم يشر إلى طبيعته الصوتية فحسب، بل أعلى من تلك الطبيعة بطريقة لافتة للنّظر،إن الشّعر لديه ليس قولا يسمع فقط (بل يستغرق السمع)، فالشّعر إذن استغراق للسّمع،الحالة القصوى من الغرق في نشوة صوتيّة وجدل إيقاعي غزير"([2])،ولأنّنا وجدنا أنفسنا أمام قصائد غنيّة بعناصر الموسيقى الدّاخلية، بحيث كان لتلك العناصر الأثر المشعّ في أغلب دواوين الشّاعر كالتّكرار،والأصوات، التّجنيس...

[1]ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص 32

[2]ـ علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي ، مرجع سابق ، ص 67

فإنّنا عمدنا إلى تحرّي المفارقة كسمة تتشكّل من عناصر الموسيقى الداخلية، لكون هذه الأخيرة " هي النّغم الّذي يجمع بين الألفاظ و الصّورة و بين وقع الكلام والحالة النفسيّة للشّاعر."([1]) وهي في نفس الوقت ما يقع في أذن المتلقي فيتلذّذ بسماع أجراسه.و أضاف الدّكتور ناصر شبانة أنّ " للمفارقة علاقة مباشرة بالبنية الإيقاعيّة للقصيدة العربية، إذ تفاوت تأثير الإيقاع على المفارقة بتفاوت الطّرق و الأساليب التي انتهجها الشّعراء في تشكيل قصائدهم إيقاعيا"([2]).

و من المظاهر الصوتيّة المنتجة للإيقاع الداخلي، التي استغلّها الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد لخلق مفارقات نتعرض إلى الآتي:

أ _ مفارقات التّكرار:

التّكرار ظاهرة لغوية وردت في(لسان العرب) لـ (ابن منظور) في قوله:" هو مصدر كرّر، إذ ردّد و أعاد، و يقال كرّر الشّيء تكريرا أو تكرارا، أعاده مرّة بعد أخرى"([3])، أمّا مصطلحا، فهو:" إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها و معناها في موضع أخر أو في مواضع متعددة"([4])

[1] ـ حسين علي الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي ، مرجع سابق،ص79

[2] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ، ص 229

[3] ـابن منظور: لسان العرب ، دار صادر، بيروت ،لبنان،ط3 ،1993 م ،ص135

[4] ـ رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي ، دراسة جمالية ،دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية ، مصر،ط1 ،1998م ،ص240

ويرد التّكرار في كلّ مكونات لغة الشّعر بدءا من الفونيمات في المستوى الصّوتي، كالرّوي مثلا،حتّى تكرار جمل بأكملها وبعض المقاطع أحيانا(ما يعرف باللاّزمة)، و هو" يخلق وضعا شديد التّعقيد داخل النّصّ، مما يخلق توترا جماليّا"([1])

أمّا إذ ما ربطنا ظاهرة التّكرار بالمفارقات الإبداعيّة فذلك يحيلنا إلى قول المفكّر و النّاقد الفرنسي جاستون باشلار(Gaston Bachelard) " أدهش أوّلا ولسوف تُفهم" فالدهش يأتي متبوعا بصدمة التلقّي التي توقظ ذهن القارئ و تنبهه لوجوب تحويل مسار القراءة عن رتابة النّص: علوّا و هبوطا و امتدادا و ارتدادا في جميع الاتجاهات.([2])

اتّخذ الشّاعر عبد الرّزّاق عبد الواحد من التّكرار آلية لتحقيق المفارقة و عمد من خلال ذلك إلى إحداث دهشة شعوريّة لدى القارئ الذي اعتقد أنّه يقرأ شيئا مكرّرا، و إذا به أمام شيء جديد:

ستسمّون لي نخلة

و أسمّي العراق

و تسمّون لي كوكبا

و أسمّي العراق([3])

توسّل الشّاعر بهذا التّكرار الوظيفي، حيث يتكرر مقطع القصيدة مع إجراء بعض التّغيير عليه في كل مرّة بحذف أو تغيير أو زيادة، فعمد إلى مقابلة(النّخلة)

---

[1] ـ يوري لوتمان : تحليل النص الشعري – بنية القصيدة –تر : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 م ، ص 63

[2] ـ ينظر، أسيمة درويش : تحرير المعنى ، دراسة نقدية في ديوان أدونيس ، دار الآداب، بيروت ، ط1 ،1997 م ، ص120

[3] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص 38

(بالعراق) لأنّ العراق عرف بنخيله و يقابل بين(الكواكب)و(العراق) لأنه يرى في العراق سيّد الكون، لقد بدأ الشّاعر هذا التّكرار بإبراز حضارة العراق و عظمته، إلى أن وصل إلى عكس تلك الصّورة من خلال التأكيد المفاجئ الذي أورده:

و لأنّي لا أحسن أن أتصوّر

أطفال البصرة

و بيوت البصرة

أعشاشا و عصافير

و لذا أيضا

سأسمّي الأشياء بأسماء أعرفها

أسماء أألفها

و أحسّ بها

و يحسّها النّاس([1])

إذ بإمكانه أن يصوّر مجد العراق كما يشاء و لكنّه على النقيض من ذلك لا يستطيع تصوير ما يحصل لبيوت البصرة و أطفالها إلا بأسماء حقيقية تدور حول الدّمار و الموت، و هي أشياء بات النّاس يحسّونها و يألفونها إلى درجة أنّهم نسوا مجد العراق و حضارته، هذه المفارقة التّكرارية اتّضحت في نهاية القول حين تغيّر زهو الشّاعر إلى يأس و حزن، و لعل أهمّ ما يؤدّيه التغيّر و التنوّع، هو اضاءة المفردات

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص 40

المكرّرة داخل المقاطع وتسليط الانتباه عليها مما يضفي صبغة مستحبّة في القصيدة. و يواصل الشّاعر في نفس القصيدة التّكرار الوظيفي إذ يوضّح لنا أنّ صوته يعتبر(نشازا) في قومه مادام لا يحسن تسمية (الدّمار و الموت) بغير أسمائهما الحقيقيّة، ونلحظ أنّ العلاقة الوطيدة بين المقطع المكرّر الأول (يسمّون لي و أسمّي) و بين المقطع المكرر الثاني(أصيح نشازا):

سأصيح نشازا

بأنّ العراق يقاتل في عامه السّابع الآن

و الأرض دائرة

إلى أن يصل إلى:

سأصيح نشازا

بأنّا نرى نجمة الظّهر في كل يوم

و نريها لأعدائنا كل يوم

و بعد أن يؤكد المقطع المكرّر باستعماله حرف (س) في البداية، يعمد بعد ذلك إلى جعله يدل على الديمومة التي توحي بها الأفعال الماضية النّاقصة:

ما زلت أصيح نشازا

أيتها الآذان المحشوّة المشبوهة

ثم يختم بقوله:

سأظل أصيح نشازا

مادام هدير مدافعنا سيظلّ نشازا

و زئير مواقعنا

قرقعة عربات

أصوات الجرحى، و زعيق الرشّاشات

ما دامت ستظل نشازا

حتى تتمزق آذان العصر

" و لي وطن آليت ألّا أبيعه.."([1])

إنّ المتلقّي الفطن يرى أنّ هذا التّكرار يخفي وراءه بنية دلالة صاخبه تحمل لوما و إدانة للآخر العراقي، فنشاز الشّاعر الذي لا يحسن التّصوير و التّسمية يعود إلى النّشاز العام الذي يعيشه العراقيّون فيما بينهم، فمادامت مدافعنا توجّه إلى بعضنا سيظلّ هديرها نشازا، و ما دام الجرحى يسقطون برصاص رشّاشاتنا نحن، فذلك نشاز أيضا، ليصيح الشّاعر في الأخير نشازا كذلك بأنّه لن يبيع العراق رغم كل ذلك النّشاز... لقد انتقل الشّاعر هنا إلى تكرار تكثيفي شديد المفارقة، و قد تضافرت العناصر الآتية فيه لتحقيق الدهشة:

_استعمال الشّاعر للفظة (نشاز) التي تشير في معناها المعجمي و الدّلالي إلى وجود مفارقة.

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، ص 44

_ازدواجية المفارقة الموقفيّة من خلال مفارقة موقف الشّاعر الذي لم يجار ما دأب عليه قومه من تسمية الأشياء بغير أسمائها، و مفارقة موقف العراقيّين الّذين يوجهون مدافعهم و رشّاشاتهم إلى صدور بعضهم عوض توجيهها صوب العدو.

_اعتماد الشّاعر على تكرار ثلاث أصوات صفيرية في كل مقطع مكرّر و هي (الصّاد و السّين و الزّاي) ليوحي بأنّ هناك ثورة ما تشتعل بداخله و على القارئ أن ينتظر اندلاعها.

_لجوءه في نهاية الأبيات إلى توظيف تناص صريح من خلال اقتباسه لبيت الشّاعر ابن رومي(و لي وطن آليت ألا أبيعه) ليعزّز به صيحته النّشاز و يدفع القارئ دفعا قويا إلى إعادة إنتاج الدلالة، فالمفارقة لا تنشأ من مجرّد التّكرار و لكنّها تتبع أساسا من الدّهشة التي يحقّقها هذا التّكرار .

إنّ الإيقاع الدّاخلي في هذه الأبيات " نتج جراء تشابه الوحدات الصوتيّة و الأبنية الصّرفية، و تناسل المفردات بتشابه إيقاعي غريب"([1])، و هذا التّكرار المرفق بالأصوات الصّفيرية يسهم في التأمّل و إدامة النّظر و من ثمّ اكتشاف الثّورة القابعة في أعماق النّص لتصعيد الرّؤية المفارقة.

لقد اشتغل الشّاعر في كثير من قصائده على مفارقة التّكرار، و هو على وعي بأنّ في التّكرار رتابة إيقاعيّة تكسر في كلّ مرّة أفق المتلقّي بدلالة جديدة، سيما و أنّ الشّاعر عمد إلى تكثيف المعاني انطلاقا من الكلمة المكرّرة، و قد نجح بذلك في تفجير مفارقات مدهشة، مكّنته من أن يخرج التّكرار المفارق عن دوره الإيقاعي إلى فضاء شعوري شاسع.

[1] ـ ناصر شبانة : المفارقة ، مرجع سابق ، ص 232

ب _ مفارقة التّجنيس:

يعمد الشّاعر إلى الاستعانة ببعض المحسّنات البديعية للتأثير بالسّامع و إشراكه في مشاعره، و إن كان التّجنيس أحد الأساليب البلاغيّة التي استثمرها الشّعراء، فإنّنا سنخصّص دراستنا له في قصائد الشّاعر من حيث كونه يفرز سمة صوتيّة خاصّة في الشّعر، و للتّجنيس أسماء عدة منها(المجانسة، التّجانس، الجناس) و التّعريف المتداول له عند البلاغيين هو" أن يتّفق اللّفظان في النّطق و يختلفان في المعنى"([1])، و لا يخفى أنّ قيمة الجناس الفنيّة تتحقّق من خلال التّشابه اللّفظي الذي يخلق نوعا من التلاؤم الموسيقي، تعززه تلك العلاقة المعنويّة التي يريد الشّاعر أن يوقّعها في نفس المتلقّي، و هذا الواقع الذي يحصل جرّاء حصول ذلك المعنى الخفيّ من الألفاظ المتشابهة هذه المرّة لا الألفاظ المتعارضة، الجدير بدراسة المفارقة فيه، إذ أنّ ذلك الإشعاع الموسيقي و النّغم الحاصل من الجناس، يوهم المتلقي أوّل الأمر أنّ الكلمة الأخرى في الجناس ما هي إلاّ تكرار للأولى، و لكنّه وهم سرعان ما يتبدّى عند تأملها فيظهر أن لها معنى مغاير لمعنى الأولى، و في هذا الصّدد يقول عبد القاهر الجرجاني" و أمّا التّجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللّفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، و لم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا."([2]) و لكنّنا نجد أن الشّاعر المعاصر يجعل مرمى الجامع بين اللّفظين المتجانسين بعيدا فعلا، و أنّ تحقّق المعنى في ذهن المتلقّي بعد تعب و جهد هو الذي يرضي الشّاعر، و هنا تكمن دهشة المفارقة لأن ما يبدو متجانسا و ظاهرا للعيان أمام القارئ، له معنى بعيد لا يقف عنده

[1] ـ عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ،ط1 ،2000 م،ص229

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، ط1 ، القاهرة،1991م ،ص10

إلاّ القارئ الذي يتحمّل عناء البحث عنه و اكتشافه، فإن اكتشفه كان صانع المفارقة هو الضحيّة، لأن اكتشاف القارئ للمفارقة ما هو في الحقيقة إلاّ موت لها.

لقد بدا الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد واعيا بفائدة التّجنيس، ساعيّا إليه عن قصد، و الأرجح أن الشّاعر عمد إلى هذه الخصّيصة الصّوتية لسببين:

_حاجة الشّاعر إلى أساليب خاصّة يستعملها من أجل أن تساعده على أن يوصل للمتلقي أشياء و حقائق و أحاسيس لم يكن يستطيع البوح بها علانيّة، لأنّه كان في موقف سياسي و اجتماعي حسّاس،بوعي منه بأنّ كل ما كان الأسلوب الذي يتخذه مولدا للدّهشة، كلما تمكّن القارئ من فهم المفارقة التي يبثّها الشّاعر في شعره و قد وجد أنّ التّجنيس يكفل له ذلك.

_اعتناء الشّاعر بكل ما يشكلّ مفارقات نغميّة في شعره، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة(سلام أيّها الوطن الجريح):(الوافر)

متى من طول نزفك تستريح؟

سلام أيّها الوطن الجريح[1]

بدأ الشّاعر القصيدة ببيت يحتوي على(تصريع) كعادة الشّعراء القدامى، و الملاحظ أنّ الجناس الحاصل فيه من خلال اللّفظتين(تستريح–الجريح) يلخّص لنا مفارقة موقفية كبرى، يصدمنا بها الشّاعر منذ الوهلة الأولى، لأنّ العادة جرت بأن نبدأ بإلقاء السّلام، ثم نسأل عن الحال، لكن الشّاعر كسر هذه العادة بأن سأل الوطن عن حاله، أولا، ثمّ ألقى السّلام عليه. إن الفرق الدّلالي الحاصل بين اللّفظتين المتجانستين و التّشابه

[1]_ www .abdulrazzak.com/view.php?poEm=225

الصّوتي بينهما يعمل على خلخلة بنية التوقّعات لدى المتلقي، فالرّاحة لا تكون مع الجرح، و لا جرح مع الرّاحة، إن ثنائية(التّشابه، التّنافر) التي تجمع بين لفظتي الجناس هي التي تحقّق المفارقة بحدّ ذاتها.

و في قصيدة(قدمت.. وعفوك عن مقدمي): لا يسلّم الجناس جليّا للقارئ و لكنه يبثه في طيات الكلام:(البسيط)

يا خال عوف و ما حُزّت كما وهموا أعناقنا.. ولا جُزّت نواصينا

إنا امتُحِنّا بأيـــام بنا مُحِنت تعدو علينا و تشكو من تغاضينا([1])

لقد استغلّ الشّاعر الجناس الحاصل في(حزّت، جزّت) لا ليحيلنا على معنى غائب و لكن ليشدّد على فظاعة ما يحصل و يؤكّد عليه، و إن كانت دلالة اللّفظتين هنا قريبة، إلاّ أنّه أردفها بجناس ثاني(امتحنا، محنت) يجعلنا نعود إلى الأول كي نفهمه، فهذه المفارقة المعنوية ما هي في الحقيقة إلا وليدة مفارقة موقفيّة جعلت الأيام تمتحن من كانوا محنة عبئا عليها ، و الشّاعر بهذا الجناس يدعو الى عدم لوم الأيّام بل يجب معاتبة أنفسهم، لأنّهم تغاضوا عن أداء واجبهم تجاه الوطن حتى عدت عليهم الأيام.

و عرف الشّاعر أنّ توظيف الجناس يضفي أثرا جماليّا على الأبيات التّهكميّة السّاخرة، إذ يقول في قصيدة(بعد فوات الأوان):(البسيط)

[1] ـ www .abdulrazzak.com/view.php?poEm=225

متى ستفهم أن تحتاط يا أعمى حتّى العمى، أنت تدرى، بعضه نعمة([1])

إنّ الجرس الموسيقي الحاصل بين(العمى، نعمى)، تصنعه مفارقة موقفيّة تجعل من العمى نعمة، و هو ما يتردّد القارئ في قبوله، لأنّه يعلم أنّ العمى و إن كان قدرا من الله تعالى إلاّ أنه من المستبعد أن يكون نعمة، كما أنه لا ينبغي لأحد أن يسخر من مشيئة الله، و هو تردّد سرعان ما يزول عندما يواصل القارئ قراءة القصيدة ليكشف أن هذا البيت ما هو إلا إعلان عن مفارقة سقراطية، يستخفّ فيها الشّاعر بذاته، لأنه لم يكن يقصد بالأعمى إلاّ نفسه.

و هكذا فإن التّشابه الصّوتي بإيقاعه و الفرق الدلالي بعمقه، يشدّان انتباه المتلقّي و فكره، و يجعلانه يرضى بأن يتعب من أجل الوصول إلى المعنى، منطلقا من الإيهام الذي يفرضه التّشابه، منتهيا إلى الدّهشة بإدراك عمق المفارقة. و لقد شكّل الواقع العراقي الرؤية الجماليّة الكامنة في قصائد الشّاعر، و ذلك حين يوظّف الجناس في مفارقة رومانسيةّ يلخّص بها حال كل الأجيال الآتية في العراق:

كل جيل يجيء

سيرى وشمه فوق مائك

و يرى رسمه في سمائك

أنجما لامعة..حولها مقل دامعة

و صفاح و أكفّ مقطّعة بالجراح([2])

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : قمر في شواطئ العمارة ، ص 85

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 104

فكلّ جيل سيكون له(وشمه و رسمه) في (مائك و سمائك) و الحقيقة أن هذا الجناس لا يعبّر إلاّ عن أمل الشّاعر في مستقبل أفضل، و هو وهم سرعان ما يتحطّم عندما يعي القارئ أنّه لا يمكن أبدا أن يكون هناك وشم على الماء و لا رسم في السّماء.

لقد استطاع الشّاعر أن يضع رؤية فنية خاصة للجناس بجعله أسلوبا تتجلّى جماليّته في طبيعته الجامعة لتشابه الظّاهر(الصّوتي) و تباين الجوهر(الدّلالي) بصورة مفارقة، و بذلك يتحقّق للجناس تأثيره المنشود على المستوى الصّوتي الذي لا ينفكّ عن المستوى الدّلالي، و يغدو قاعدة صوتيّة إيقاعيّة تمتدّ إلى آفاق دلاليّة مفارقة عندما يحسن توظيفها.

ج _ مفارقة الأصوات:

وجد أغلب الدّارسين المعاصرين أن علاقة الفونيم بالدّلالة داخل النّص الشّعري هي منطقيّة و ضروريّة في آن واحد، و هو ما أكّده (رومان جاكوبسون) بقوله" ليس الشّعر المجال الوحيد الذي تخلق فيه الرمزيّة الصوتيّة آثارها، و إنّما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصّوت و المعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة و تتمظهر بالطريقة الملموسة و الأكثر قوة."([1])

ويصدر تودوروف حكما مطلقا على فاعلية الأصوات في القصيدة بقوله:" يستحيل أن تجد مؤلّفا واحدا لا يهتمّ بالرمزيّة الصّوتيّة و لا يطبّقها بإبداعه بشكل أو بآخر."([2]) يستطيع الشّاعر الحذق أن يستغلّ الخصائص الصوتيّة المختلفة للأصوات من أجل

[1] ـ رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، مرجع سابق ، ص 54

[2] ـ محمد بونجمة : الرمزية الصّوتية في شعر أدونيس ، مرجع سابق ، ص 10

توظيفها في بنى تخدم الدّلالات الّتي يريدها بكلّ مهارة، كما يستطيع صانع المفارقات أن يجعل من تلك الأصوات أداة مطواعة يشكلّ بها مفارقاته النغميّة والمعنويّة، لمعرفته بأن" لكلّ صوت خصائص صوتية تميّزه عن غيره من أصوات اللّغة، و يمكن للشّاعر أن يكرّر الأصوات أو يقيم بينها صورا من العلاقات التي تجعلها تتشكّل في صورة بنية صوتيّة قد لا تكون لمفرداتها معان، و لكن خصائصها الصّوتية و طبيعة تشكيلها في النّص تخدم الدّلالة العامّة التي يهدف الشّاعر إلى إبرازها."([1]) و الشّاعر بهذا يكون قد كسب آلية أخرى تساعده على قولية مفارقاته و تشكيلها.

لقد تبيّن لنا أثناء البحث أن الشّاعر عمد إلى توظيف مكثف لبعض الأصوات دون غيرها، و الأرجح أنها أصوات مميّزة ،لأنها استحوذت على قلبه(لأجراسها الموسيقية) و استحوذت على عقله(لمعرفته بدلالتها الصّوتية)، و نظرا لتأكّدنا بأنّه شاعر عمد في الغالب إلى أن يقول الشّيء ولا يقوله، فإنّنا تحسّسنا وجود مفارقات في الآليات الصوتيّة التي يعتمدها في كتاباته الشعريّة،ولأجل اكتشاف تلك المفارقات، قمنا بقصر دراستنا على حركة الأصوات في قصائده العموديّة المتضمّنة في دواوينه الثّلاث:(الأعمال الشعريّة، قصائد كتبت لها، قمر في شواطئ العمارة)، و قد قمنا بعملية مسح لهذه القصائد فوجدنا ما يلي:

-تحتوي الدّواوين الثّلاثة على اثنتين و أربعين قصيدة عمودية، شكّلت ثلث مجموع القصائد.

-و بما أنّ الرّويّ في القصيدة العمودية هو مركز الأصوات فيها، فقد قمنا بعملية رصد لأصوات الرّوي في هذه القصائد فاكتشفنا أنّ هناك صوتين اثنين هيمنا

[1] ـ عبد الهادي زاهر : التحليل البنائي للموشحة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط3، 2000م ، ص11

على هذه القصائد وهما (اللاّم)و(النّون)، حيث جاء الرّويّ (لاما) عشر مرات، و (نونا) سبع مرات.

–والشّيء الآخر الّذي لمسناه أنّ هناك واحد و عشرين قصيدة منها جاء الرّويّ فيها مطلقا بالياء أو مقيّدا بالكسرة.

وانطلاقا من هذه المعطيات الأوليّة التي سجّلناها ارتأينا أن نتتبّع رويّ اللاّم المرتبط بالياء و الكسرة و نحاول الوصول إلى المفارقات التي بناها الشّاعر انطلاقا من خصائصه و تجلّي ذلك في الدّلالات المفارقة للبنى اللغويّة.

د _ مفارقة الّرويّ:

لقد تمّ الاصطلاح على أنّ" الرويّ هو حرف القافية"([1]) أي هو الحرف الذي تبنى عليه قافية القصيدة و يظل يتكرّر خلال كلّ أبياتها، فالرّويّ في بنيته الصّوتيّة يتشاكل مع دلالة البنية اللّغوية ليكوّن مفارقة يكون لها أثر جمالي، تجعل القارئ يتقبّل النّص و يدهش به.

و الرّويّ إذن فونيم صامت ترتبط دلالته بالنص دون إهمال دلالة الصائت الذي يليه إن وجد، فربطهما معا بالدّلالة أمر ضروري لاكتشاف المفارقة و هو ما سنقوم بتطبيقه مع بعض النماذج:

يحدّثنا الشّاعر عن عدم اكتمال كل علاقات الحبّ التي عاشها في قصيدة(في تقاطع الطرق):(مجزوء الخفيف)

[1] ـ الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مرجع سابق ، ص 337

هكذا.. دائما من الأزل

بين مستوحش و مرتحل

نلتقي أنفسا مجرّحة

ثم نمضي كلّ إلى طللِ ([1])

استحضر الشّاعر في الأبيات لفظة(الطّلل) ليختصر لنا المفارقة الحياتيّة الّتي يعيشها، إذ على الرّغم من أنّه يعيش في عصر كلّ وسائل اللّقاء متاحة بين الأحبّة، إلاّ أن الشّاعر ليس له إلاّ الأطلال، فالجراح التي يحملها سدّت أمامه أبواب اللّقاء، و هذا من صفة اللاّم المميّزة و هي الانحراف و الجانبية([2]) أي انفلات الهواء من جانبي اللّسان لأنه وجد مخرجه الأصلي في نقطة التقاء طرف اللّسان باللّثة مسدودا([3]) و هو نفس ما يعيشه الشّاعر من خلال هذه القصيدة إذ وجد أن السّبيل إلى السّعادة بقرب الحبيب مسدودا أمامه، مادام يحمل جراحا لا تنتهي و لا تطيب، فولّى عائدا إلى أطلاله، بل و وصل به هذا الانسداد إلى حدّ اليأس الذي جعله لا يكتفي بالعودة إلى الطّلل بل يمضي إلى الموت:

ذاهب.. ذاهب.. فلا تَسَلي

سوف أمضي و لو إلى أجلي ([4])

يحمل اللاّم في طيّاته خيبة الشّاعر و فشله" لانفلات الهواء من جانبي اللّسان عند النّطق به"([1]) كانفلات قدرته على بناء علاقة عاطفيّة ناجحة.

---

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: قصائد كتبت لها ،ص81

[2] ـ عبد العزيز الصيغ : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ،دار الفكر،دمشق، ط1 ،2000 م ، ص 179

[3] ـ حسام بهنساوي : علم الأصوات ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ط1 ، 2004 م ،ص170

[4] ـ عبدالرزاق عبد الواحد: المرجع نفسه،ص81

و تكمل الكسرة تشكيل المشهد الشّعري، فكونها ناتجة عن ارتفاع مقدّم اللّسان ([2]) تنمّ عن اجتهاد الشّاعر و سعيه إلى إقامة علاقات ناجحة فهو إذ يقول:

هكذا دائما نلتقي بلا أمل نلتقي في مفارق السبلِ

يبني مفارقة لفظيّة من لفظتين متضادّتين(نلتقي، مفارق) نستشفّ من خلالها سعيه إلى علاقة جديدة في كل مرّة و لكنّه يبوء بالفشل، كما انكسار الشّفة عند النّطق بالكسرة([3]) و إردافها بالياء يدل على الإحساس بالحزن و الخيبة بعد أن:

فرحا كان، هائما، غردا

كالعصافير قبل أن تَصِلِي

إلى أن صار:

هكذا كالفراش... موسمنا

ينتهي دائما على عجلِ

ثمّ تذرو الرياح أجنحة

قطّعتها مفازة الغزلِ([4])

ثم يبادرنا الشّاعر بقصيدة (يا بنت اسماعيل) بقوله:(الكامل)

---

[1] ـ حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،1998 م ، ص 80

[2] ـ عبد الحميد محمد ابو سكين: دراسات في التجويد والأصوات اللغوية ، مطبعة الأمانة القاهرة، دط ،دت ، ص 74

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 74

[4] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : قصائد كتبت لها ، ص 82

بيدي و منّي.. قاتلي و قتيلي من ذا يغامر أن يكون كفيلي؟

لقد لجأ إلى تكثيف دهشة القارئ بدءا من مطلع القصيدة، ليجعل القارئ يقف على قصيدة مفارقة، يتعب في كشف خيوط مفارقتها و لكنّه يتلذّذ بوصوله إلى الدّلالات الخفية فيها.

عمد الشّاعر بكل دقة وقصديّة إلى رّص ألفاظ متعارضة ليزاوج بين المفارقة اللّفظية و الموقفية، فصوّر نفسه قاتلا و مقتولا، فاعلا و مفعولا به، و هنا نستحضر طبيعة و تموضع الأعضاء المشاركة في نطق اللاّم، فعند نطقه يلتصق اللّسان المتحرّك المرن باللّثة الثّابتة الصّلبة كأنما يدفعها([1]) و هذا ينطبق على الصّراع الداخلي الذي يعيشه الشّاعر، فهو في شعوره الباطن يريد أن يتحرّر من ذاته التي تمثّل العراقيين جميعا، إذ يحبطه الواقع الذي يعيشه، كون القاتل عراقي و المقتول عراقي فيصرخ سائلا–كجهر اللاّم العالي–(من ذا يغامر بأن يكون كفيلي؟) و هو بهذا يبني مفارقة الاستخفاف بالذّات، ذات الشّاعر و ذات العراقيين، و إذ تتبّعنا الدّلالات إلى آخرها فإننا نجد أنه أراد بذلك الاستفهام ألاّ نتعجب من عدم مساعدة الآخرين لنا ما دمنا نقاتل بعضنا.

و من جهة أخرى تقوم سمة الأماميّة في الياء التي أطلق بها اللاّم بتصوير انطلاق الشّاعر في التّعبير عن سخطه و غضبه تجاه فوضى الدّم الحاصلة بين طوائف العراقيّين، و هو انطلاق وصل به إلى حدّ الشّطط:

[1] ـ حسام بهنساوي : علم الأصوات ، مرجع سابق ،ص 72

يا بنت اسماعيل.. ماذا ينبغي أن يصنع القرآن بالإنجيل

وحّدثُ فيك الأنبياء جميعهم و بلغت حدّ الكفر في التّأويل.([1])

و تتضافر سمتا الانغلاق و الأمامية المتواترتان فيما بينهما لتوحيا بالمتناقضات التي يعيشها الشّاعر و الّتي أوصلته إلى درجة الصّراخ و الكفر.

و نخلص إلى أن الشّاعر قد تفنّن في استخدام صوت الرّوي معتمدا في ذلك على خرق ذائقة المتلقي و إحداث الدّهشة بداخله، إيمانا منه بأن" القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعريةّ ذاتها."([2])

رابعا _ المفارقة.. سمة بلاغيّة :

إنّ شعريّة أيّة قصيدة تنبع من داخل لغتها و تتّسع من خلال ما يقدّم عليه الشّاعر من تجاوزات بارعة و انتهاكات لثوابت القول و عادات التّعبير المتعارف عليها، والقصيدة في حقيقتها " خضرة فرديّة تندلع في خشب اللّغة"([3]) و صانع المفارقة ينبغي في كلّ الأحوال أن يكون فطنا و مطّلعا " حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشّيء و نقيضه، و الشّيء و ما يعارضه، بمهارة فائقة."([4]) و يعمد الشّاعر خلال تلك المناورة إلى استعمال آليات بلاغية تحمل في طيّاتها مكوّنات المفارقة و تلحّ على القارئ في أن يفهم ما وراء الكلام و هو بذلك يقود القارئ إلى مشاركة حقيقيّة في إنتاج المعنى.

---

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: قصائد كتبت لها ،ص 53

[2] ـ رجاء العيد: لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص 133

[3] ـ علي جعفر العلاف ، الشّعر والتلقي ، مرجع سابق، ص 84

[4] ـ نبيلة ابراهيم ، المفارقة ،مرجع سابق ، ص 134

إنّ البنى اللّغوية المفارقة يعتمد فيها الشّاعر على آليات بلاغية، تقول في الغالب غير ما يُقرأ و تأتي بالكلمة لتعني ضدّها، و بالقريب لتعني البعيد، و بهذا يكون الشّيء المفارق فيها هو" المسؤول عن المفاجأة التي تساعد المتلقي على التواصل مع النّص، و الحرص على استبصار مكنوناته، لأن المفاجأة ما جاءت إلاّ نتيجة الطارئ المبتدع و ليس نتيجة العادي المألوف."([1])

لجأ الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد إلى إغناء نصوصه بأداتين بلاغيّتين هيمنتا على أشعاره من حيث الرّؤية و التّشكيل على حدّ سواء،وهما الاستعارة و التّشبيه ،فقد كان في حاجة إلى استعارة كل ما يمكن استعارته من أجل التّعبير عن التّناقض الّذي يعيشه على المستوى الشّخصي و الجمعي، و قد وجد نفسه مجبورا على أن يشبّه ذلك الواقع بأشياء يجلبها من عوالم الآخرين، كي يحاول أن يصوّر عالمه المليء بالتّناقضات و يصوّر من جهة أخرى ذاته التي سكنت فيها أحاسيس متناقضة من حزن و قهر و حب وأمل .

أ _ مفارقة الاستعارة :

يتّفق معظم الدّارسين على أن السّمة المميّزة للاستعارة تتجلّى في بنائها على ركائز تتمثّل بالخرق و المنافرة والانزياح فهي على ذلك "فنّ قولي يجمع بين المتخالفين و يوفّق بين الأضداد، و يكشف عن صور إيحائية جديدة."([2]) ممّا يدعو إلى حصول المعنى و الإدهاش، وهذا الإدهاش الحاصل من المفارقة الاستعاريّة " ينبثق من تقديم لذّة ذهنيّة محصّلة من إدراك المشابهة النّاجمة عن البناء الاستشعاري."([3]) و المتلقّي

[1] ـ عبد الباسط الزيور: المتوقع و اللامتوقع في شعر محمود درويش ، مطبوعات الجامعة الهاشمية – الأردن، دط،دت،ص2

[2] ـ محمد حسين علي الصغير : أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة ،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، 1988 م ، ص 93

[3] ـ رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ،منشأة المعرفة ، مصر ،ط1، دت ،ص101

عموما ينبغي أن ينظر إلى المعنى من جهة التّأويل الّذي يفرزه الاستدلال البلاغي الّذي يقوم على مفهوم الملازمات بين المعاني .

لقد استغلّ شاعرنا الاستعارة كأداة بلاغيّة يدرك بها الآخر، العالم المفارق حول ذات الشّاعر، بأن وظّف صورا استعاريّة تثير قلق المتلقّي و تجعله متحفّزا لتلقّي مفارقات من نوع جديد، فها هو يبتدرنا بالنّداء كعادته ثم ينتقل إلى التّكرار التّكثيفي للطّباق ليشكّل في الأخير صورة استعاريّة شاملة، حين يقول :

يا جميع المياه

يا جميع الحرائق في الأرض

هل كان إلا بعيني إله

مثل هذا المزيج

مثل هذا الفرح

مثل هذا النّشيج ... و اللّظى و الأريج

و هل في الدّنا مقلتان

ينبض الكون أجمعه فيهما

حين تعترفان

مثل عيني نيان...([1])

[1]ـ عبدالرزاق عبد الواحد : قمر في شواطئ العمارة ،ص65

لقد وضع الشّاعر بين أيدينا مجموعة من المقدّمات التي تمهّد لبناء المشهد الاستعاري المفارق و ذلك عندما يجمع بين المتضادات بتسلسل مقصود، " فالثنائيات الضديّة تعدّ واحدة من ملامح الشّعرية التي تمثل على أنها حركة إستقطابيّة ،تنزع من سديم التجربة و اللّغة مادة لا متجانسة تنتظم حول قطبين تفصلهما مسافة التوتّر"([1]) فهو يخاطب(المياه و الحرائق) الموجودة على الأرض كإشارة منه إلى(الخير و الشرّ) الموجود في العالم و إلى(الحبّ و الكراهيّة) الموجودة في قلوب البشر، ليخبرهم أنّ(الفرح و النّشيج) و(اللّظى و الأريج) الموجودين في عيني محبوبته،لا يمكن أن تتحملهما إلاّ عيني إله، ثم ينتهي إلى أن يضعنا أمام استفهام يحمل بين طياته تأكيدا بأنّ مركز نبض الكون هو عينا(حبيبته، وطنه)، منشئا بذلك الاستعارة التي لخّص فيها كل ما أراد أن يخفيه ليمنح للقارئ لذّة اكتشافها، بأن جعل للكون الذي عمّه الدّمار من حوله، نبضا يجتمع في عيني(الحبيبة، الوطن)، فقد حذف المشبّه به و هو القلب و أبقى على قرينة لفظيّة دالّة عليه مانعة من ورود المعنى الحقيقي و هي الفعل ينبض و الجامع بينهما هو الحركة للدّلالة على تسارع الأحداث و على اختلاف المشاعر و اضطرابها، و هو نبض و إن كان يوحي بالضجّة و الفوضى إلاّ أنه في نفس الوقت يعني الحياة .

و يواصل عرض لوحاته الاستعارية التي انتشرت في كل دواوينه، بأن صوّر الزّمن كائنا قبيحا يشرب من دماء العراقيين في قصيدة(سلاما أيها الوطن الجريح):(الوافر)

[1] ـ كمال أبو ديب : في الشعرية ،مرجع سابق ، ص 94

و أدري.. كبرياؤك لا تُدانى

يطيح الخافقان و لا تطيح

لذا ستظلّ تنزف دون جدوى

و يشرب نزفك الزّمن القبيح([1])

يتأرجح الشّكّ لدى المتلقي حول مغزى الأبيات التي أمامه هل هو مدح و افتخار أو سخريّة، و لكنّه حين يستعير للزّمن خاصيّة الشّرب فإنه يخرج المتلقي من متاهة الحيرة و الارتباك، ففي الشّطر الأخير حذف المشبّه و هو كائن حي يشرب و صرح بالمشبّه به و هو الزّمن و أبقى على قرينة لفظيّة دالّة على المشبّه المحذوف مانعة من ورود المعنى الحقيقي وهي الفعل يشرب و الجامع بينهما هو التّأثير السّلبي على سبيل الاستعارة التصريحيّة، فجعل الزّمن و هو شيء مجرّد، كائنا ماديّا يشرب، بغرض التّجسيد و البيان، و نلحظ أن الشّاعر يمنح للمفارقة بعدها الشّائق من خلال هذه الاستعارة عند استخفافه بذات الوطن و الّذي هو في الحقيقة استخفاف للشّاعر بذاته أيضا .

لقد غلب الأسلوب الدّرامي([2]) على أغلب دواوين الشّاعر فهو يربط غالبا كلّ الأحداث بـ(الوطن و الموت) أو(الحبيبة و الفراق) و كلا الثّنائيتين عنده تحيلان إلى بعضهما، وها هوفي نفس القصيدة يخاطب الوطن ليحدّثه عن الموت :

[1] ـ عبدالرزاق عبد الواحد :الأعمال الشعرية ص 120

[2] ـ وهو الطريقة التي يعتمدها الأديب في بناء نصه بصورة تتجلى فيها مواقف وأصوات مركبة بشكل ثنائي ، وهي التي عند متابعتها إجرائيا تفصح عن أنماط معينة من الثنائيات المفارقة دلاليا.

تشابكت النّصال عليك تهوي

و أنت بكل منعطف تصيح

و ضجّ الموت في أهليك حتى

كأنّ أشلائهم ورق ويح

وهنا صوّر الشّاعر الوطن كإنسان توجّه إليه الضّربات القاتلة من كلّ نوع و صوب، وأمّا سؤال الشّاعر الذي سبق هذه الأبيات(متى من طول نزفك تستريح؟) يجعلنا نفهم بأن الشّاعر يعرف أنّ الوطن يكابر رغم تلك الجراح، و يحاول أن يبدو على غير ما هو عليه،وهو ما يسعى من خلاله إلى تشكيل مفارقة درامية وذلك "عندما نرى شخصيّة ما، تتصرّف بطريقة ما،تتّصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور،و خاصّة عندما تكون هذه الأمور بالصّورة التي تراها الشّخصية- مناقضة تماما لوضعها الحقيقي."([1]) فالوطن الذي يفاخر بحضارته و مجده يحاول أن يخفي مرارة الخذلان الذي يتلقاه من أبنائه و هو نفسه حال الشّاعر، ففي الأبيات السّابقة تفصح الاستعارة في(ضجّ الموت) عن القيمة المهيمنة للمفارقة في نصوص الشّاعر، فقد حذف المشبّه به و هو كل كائن حي و أبقى على قرينة لفظيّة دالّة عليه من ورود المعنى الحقيقي و هو الفعل(ضجّ) و الجامع بينهما هو التّخويف للدّلالة على فظاعة الواقع، وجعل المجرّد شيئا ماديا بغرض التّجسيد و الهدف هو التخويف و الترهيب، ثمّ ختم صورته الاستعاريّة بأن جعل أشلاء القتلى تتطاير كما تتطاير الأوراق بفعل الرّياح، لقد كان المشهد الشّعري الّدرامي هنا مشهدا صوريّا متكاملا " تعمل فيه الاستعارة على الكشف عن عناصر المفارقة الكامنة وراءه و ذلك من خلال عمليّات

[1] ـ خالد سليمان : المفارقة والأدب ، مرجع سابق ، ص 29

البناء و الهدم التي تنبئ عنها ثنائيات الفعل و الانفعال."([1]) و هي ثنائيّات بطلها الوطن في الواقع و الشّاعر في التجربة الشعريّة، من خلال كونهما مؤيدان لفعل الموت و منفعلين لعواقبه و نتائجه، فالمفارقة الدراميّة تنتج من الفرق الواضح بين ما ينتظر حدوثه و ما يحدث بالفعل، " إذ أنّ ما يقوم به البطل من فعل من أجل أن يحقق هدفا يبتغيه أو يتجنب مصيرا يكرهه، يكون هو الفعل ذاته الذي يؤدي إلى إفشال سعيه أو يقوده إلى هذا المصير."([2]) و استعارة(ضجّ الموت) تندرج تحتها كل الأفعال التي تقود(الشّاعر و الوطن) إلى ذلك المصير .

و نخلص إلى أنّ الشّاعر عبد الرّزّاق عبد الواحد كان في كل مرّة يساعد المتلقّي على التواصل مع نصّه، و يحرص على توظيف الاستعارة كمفاتيح تساعد المتلقّي على سبر أغوار النّص و استبصار مكنوناته من خلال الأثر الجمالي الذي تتركه في نفسه و دهشة المفارقة التي يتمكن من حلّ شيفراتها، و بذلك اكتسبت الاستعارة على غرار كل الصّور البيانيّة الأخرى التي وظّفها الشّاعر" مفهوما جديدا تمتزج فيه الذّات بالموضوع، و تخطّى هذا الفهم النّظر إليها على أنّها صورة و مادّة و عنصر و صياغة، إلى كونها واقعا جماليّا متكاملا، تمتزج فيه المادّة أو المصادر الخارجية من حسيّة و موضوعيّة، بالذّات الشّعريّة."([3])

ب _ مفارقة التّشبيه :

يعتبر التّشبيه من الأساليب البلاغيّة التي اعتمدها الأدباء و تدارسها النّقّاد القدماء و المحدثون، فالمشابهة لديهم هي " الدّلالة على مشاركة أمر لآخر في

[1] ـ حسن غانم فضالة : أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ، مجلة كلية التربية ،جامعة بابل ، كانون الثاني 2013 م ، ص256

[2] ـ حسن حماد : المفارقة في النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1 ،2005 م ،ص197

[3] ـ محمد فكري الجزار : الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمد درويش ، عمان ، الأردن ، دط ،1999م ، ص174

معنى"([1]) أي قرب الشّبه بين الشّيئين وهو يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، و يرى الدّكتور طارق سعد أن للتّشبيه " أثر في إثراء الدلالة و إكساب السّياق الوارد فيه قدرا من الحيوية مبعثها طبيعة العلاقة بين الطّرفين، ذلك أن طبيعة الدّلالة النّاجمة عن التّشبيه تقتضي التّعدّد، بمعنى وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما،و لكي تتحقّق هذه الدّلالة فلا بدّ من وجود علاقة جدليّة بينهما،أي هناك موافقة ومخالفة تجعل بينهما نوعا من الارتباط."([2])،أمّا إذا حصل أن وقع التّشبيه خلاف ذلك كانت تلك مفارقة التّشبيه وهي مفارقة تحمل في طيّاتها دعوة إلى تطوير الذائقة الأدبيّة و المعرفية للمتلقي كي يكون على استعداد لفهم النّصوص الإبداعيّة .

إنّ لغة التّشبيه البسيطة التي تبدو مألوفة لدى القارئ فيما يقوله الشّاعر سرعان ما تنقلب إلى مفارقة لازمة لتلك التّشبيهات :

مذ كان صوتي يحكي صوت قبّرة

و كان زهوي بالتّاريخ يملؤني

يا دوحة أنا فيها طائر غرد

يشدو و يقفز من غصن إلى غصن

و بين غصن و غصن يقطعون له

عرقا... و للآن لم يكفر، و لم يلن

و البوم من كلّ أرض لا يقال له

---

[1] ـ جلال الدين محمد القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة،تقديم:علي ملحم،منشورات داروكتبة الهلال،بيروت،لبنان،ط2 ،1991م ،ص217

[2] ـ المرجع نفسه،ص219

على حدود بلادي... أين؟.. أو لمن؟ ([1])

شبّه الشّاعر صوته بصوت القبّرة و شبّه نفسه بطائر غرد يشدو ويقفز،و هي صور تشبيهيّة تبدو مستهلكة،إذ كثيرا ما يطرقها الشّعراء عندما يتغنّون بالحبّ والرّبيع، و لكن الشّاعر ما يفتأ أن يصدم القارئ حين يخبره بأنّ ذلك الطائر الغرد الذي كان يقفز من غصن إلى غصن، جذلا، كان يُقطع له عرق بين كل غصن و آخر، ومع ذلك كان يواصل قفزه وشدوه (لم يكفر و لم يلن)،والمتلقّي يسترجع ذلك التّشبيه المألوف، ليصاب بعد توالي الأبيات بالدّهشة " و هذه المقدرة على الشّعور بالدّهشة و على ممارسة الانبهار أمام الأشياء هي حتما غير ذلك الشعور القائم على الجهل، و الدّهشة هنا تعني القدرة على استمرار علاقات جديدة، و على روابط لم تكن في البال من قبل، بين الأشياء التي يتعامل معها."([2])

ثم يزيد الشّاعر من حدّة المفارقة عندما يستدعي في آخر الأبيات طائر البوم الذي يحمل دلالة الشّر و الشّؤم و يصوره يحلّق على حدود العراق بكل حريّة دون أن يسأله أحد من أين أتيت؟ أو لماذا أتيت؟.. لقد استثمر الشّاعر ذلك التّشبيه الّذي بدا لنا مألوفا ليكوّن اللّبنة الأولى التي يتصاعد عليها بناء المفارقة التي تشكّلت من عنصرين متضادين هما(القبّرة/المسالمة) و(البوم/المشؤوم)، و بهذا يكون للتّشبيه المألوف دور فعال في تخصيب الرّسالة المفارقة دلاليّا.

كما وظّف الشّاعر التّشبيه المبني على التّضاد بين الطرفين المتضادّين(المشبّه و المشبّه به) و هو بذلك يخلق مفارقات تشبيه، فهو حين يقول :(الكامل)

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية ، ص 67

[2] ـ صلاح نجيب أحمد :المفارقة في شعر مضفر النواب ،رسالة ماجستر ،كلية التربية جامعة السليمانية،2010م ،ص84 _ 85

و الجسر ما بين الرّصافة و المها

كِسْر الحجار لها قلوب تخفق

و ظننت أني قد سبقت إليك، و أنّى لي؟

سبقوا إليك، و أنشدو وتفرّقوا([1])

يكون قد خلق مفارقة موقفيّة يشكّل التّشبيه بين عنصرين متضادّين (الجسر/المتماسك) و(الحجارة/المنكسرة)،أساسا لها وهو تشبيه يجعلنا نعرف أنّ " النّظر إلى زوايا تشبيهيّة جديدة بين أشياء متنافرة أو متضادّة، قد يضعنا أمام مفارقات مبنيّة على صور تشبيهيّة، أي أن المفارقة في هذه الصّور بنيت على أسلوب التّشبيه و هذه نقطة مهمة جدا، نستطيع أن نسميها مفارقة"([2]) و تجدر بنا الإشارة أن الأبيات تحتوي على تناص شعريّ مفارق، كون الشّاعر قد عكس البيت الشّعري الشّهير الذي يقول فيه الشّاعر علي ابن الجهم :

عيون المها بين الرّصافة و الجسر جلبن الهوى من حيث أدري و لا أدري

فقد خلخل الشّاعر البنية اللّغوية و الدّلالية للبيت عندما جعل الجسر هو الذي يتحرك بين الرّصافة و المها، فقد أضفى صفة الحركيّة على الجسر، ليشبهه بالحجارة المتكسّرة، و أبقى على صفة جامعية بين البيتين و هي(خفقان القلب) على الرغم من أنّ سبب هذا الخفقان يختلف إلى حدّ التنافر بين ما حصل عند الشّاعر القديم و عند شاعرنا المعاصر، فإذا كان سبب الأول هو الهوى و العشق، فإن سبب الخفقان الثّاني هو الانكسار و الدّمار، لذلك فهو من التّشبيهات "الغير متوقّعة بسبب تضاد

[1] ـ عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ،ص92

[2] ـ قيس حمزة خفاجي : المفارقة في شعر الرواد ،دار الأرقم ، الحلة ، العراق ، دط، 2001 م،ص288

طرفيها ومثل هذه التشبيهات تحقق مفارقات مفاجئة."([1]) مما يؤدي إلى كسر المألوف و إلغاء المتوقع. وحين يواصل الشاّعر فلسفة الجراح التي أتقنها في قصائده يقول :

سأدفن نفسي أنا

إنّ جرحا كجرحي

لا بدّ أنّي به ميّت

منذ أيآم قابيل

من أن أحيا

و كل دمائي قد نزفت([2])

فهو حين يشبّه الشّيء المحسوس بنفسه(جرح كالجرح) يحيل إلى استحالة أن يكون هناك دمار بحجم الدّمار الحاصل في هذا التّشبيه الذي يبدو فيه المشبّه هو نفسه المشبّه به، نتج عن الإحساس بوجود استدراك إنكاري في هذه العبارة، ينكر الشّاعر من خلاله وجود جرح مشابه لجرحه،وهو بذلك يظهر قدرته البارزة على" تجسيد المفارقة و إظهارها بصورة تخيليّة تباغت المتلقّي من حيث لا يترقّب"([3]) حين يخبرنا بأن جرحه أبديّ منذ أيام قابيل، و أنه ميّت بجرح يحيا به .

نستنتج من هذه الأمثلة أن الشّاعر أراد من توظيف تلك التّشبيهات أن يجذب اهتمام القارئ من خلال البعد الجمالي الفنّي و كذلك إبراز أوجه المفارقة في النّص الشّعري من خلال ما يحيط به من تناقضات مثيرة للدّهشة." فمثل هذا التّشبيه الذي

[1] ـ قيس حمزة خفاجي : المفارقة في شعر الرواد ،دار الأرقم ، الحلة ، العراق ، 2001م ،ص 288

[2] ـ عبد الرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية ، ص11

[3] ـ قيس حمزة الخفاجي :المرجع نفسه ،ص 289

يثير المفاجآت و يكسر التوقّع و يحبط انتظارنا هو الذي يعطي عملية القراءة فاعليتها، لأنه ليس بإمكان القارئ أن يمر بمثل هذه العناصر مرور الكرام."([1])

[1]ـ صلاح نجيب أحمد : المفارقة في شعر مظفر النواب ، مرجع سابق ، ص 81

ملخّص الفصل الثاني:

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنّ الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد وظّف مختلف آليات الكتابة الشعريّة من أجل خلق مفارقات مختلفة تكسر أفق المتلقّي و تدهشه، قاصدا بذلك جعله شريكا له في اكتشاف كلّ ماهو مفارق في ذات الشّاعر و في وطنه و لقد تمثّل ذلك فيما يلي :

_ارتكز التّشكيل المفارق في هيكل القصيدة عند عبد الرزاق عبد الواحد على ما احتوته عناوين القصائد من تكثيف دلالي يشعّ بالمفارقة و على ما يرد في قفلة القصيدة من مفارقات رومانسية و تهكمية تلخّص دهشة القارئ التي انبنت خلال المتن الشّعري و ذلك لوعي الشّاعر بدور كل من العنوان و المطلع و القفلة في الأثر الجمالي و النّفسي لدى القارئ .

_ وفي الجانب الإيقاعي، وقفنا على أهم الأساليب التي اعتمدها الشّاعر للإيحاء بالدّلالة المسكوت عنها في القصيدة، فقد تمكّن من تسخير الفونيمات لتعبّر عن خلجاته الشعوريّة، كما وظّف التّكرار بنمط تكثيفي و وظيفي، بوصفه أداة إيقاعيّة تتجاوز الإيقاع إلى المعنى و الدّلالة، و قد جعل منه الشّاعر بذلك سلاحا من أسلحة المفارقة من خلال الدّهشة التي يخلقها التكّرار في المتلقّي، كما وقفنا على سمة صوتيّة أخرى هي التّجنيس الذي رغم كونه أيضا أداة بلاغيّة، إلاّ أن الشّاعر عرف كيف يستغل الجانب الصّوتي من الجناس في خلق المفارقات اللّفظية و الموقفيّة .

_ وفي اعتبارنا للمفارقة كسمة أسلوبيّة، تعرّضنا لتوظيف الشّاعر لكلّ من الاستعارة و التّشبيه، لأنّهما تستثمران الجمع بين المتناقضات و المتنافرات و توظيف

الانزياحات في خلق البناء المفارق في القصيدة، إلاّ أنّه وظّفها بشكل جديد جعله يخلق فضاء مفارقا، سببه عنصر الإدهاش الكاسر لأفق توقع القارئ .

_أما في المفارقات المبنية على آلية التناص، فقد لجأ الشّاعر إلى استدعاء الموروث الدّيني و التّاريخي إضافة إلى التّناص الشّعري، و لم يكن يقصد إحياء الوقائع التاريخيّة و لا تحيين التراث و لكنه يهدف إلى إعطاء قراءة جديدة لتلك الحقائق و الوقائع تعارض و تناقض حقيقتها الأولى، إذ اتّخذ من ذلك التّناص شفرات و مفاتيح يصل بها المتلقي إلى المعنى الخفيّ المفضي إلى المفارقة و هو بهذا ينتقل بالتّناص من خاصيّة الاستحضار و التأثّر إلى التّأثير الجديد الذي يتطلب قارئا فطنا .

و نصل في الأخير إلى أنّ انتشار المفارقة صوتيّا و بلاغيّا و تناصّا يجعل منها آلية أسلوبيّة إن لم نقل سمة مميّزة، استطاع الشّاعر من خلالها خلخلة مسلّمات القارئ و كسر أفق توقعاته من خلال تلك الفجوات التي كان يعمد إلى تركها بين يدي القارئ، مانحا إيّاه سلطة التلقّي.

الفصل الثّالث:

المفارقة وتجليّاتها في قصيدة (يا صبر أيوب)

_ تمهيد

أوّلا _ القصيدة المفارقة:

أ _ مفارقة العنوان والاستهلال

ب_ ثيمة الجمل ومفارقة التّناص التّراثي

ثانيا _ المفارقات اللّفظية:

أ_مفارقة الإضراب :1_لكن (الاستدراكيّة) / 2_ إلاّ (الاستثنائيّة)

ب_ مفارقة الثّنائيّات الضّديّة : 1_ مفارقة (القهر والصّبر)/2_ مفارقة الحضور والغياب

ج _ مفارقة السّخرية والتّهكّم

ثالثا _ المفارقات الموقفيّة:

أ _ المفارقة الدّراميّة/ ب _المفارقة الرّومانسيّة

رابعا _ المفارقة على المستوى الصّوتي:

أ _ المفارقة النّغميّة/ ب_ مفارقة التّكرار/ ج _مفارقة صوتي الصّاد واللاّم

د _ مفارقة رويّ(اللاّم) / و _ مفارقة انزياح (الصّاد) إلى (السّين)

_ ملخّص الفصل الثّالث

تمهيد:

لا شكّ أنّ دارس الشّعر العربي المعاصر يقف على مظاهر عدّة للمفارقة في الشّعر، و يلمس دورها في توليد المعنى و مساهمتها في إضفاء الصّبغة الجماليّة على النّصوص، علاوة على اشتراكها مع عناصر أسلوبيّة أخرى في استمراريّة تلقّي النّصوص، تجاوزا لأفق التّلقي المعتاد. لقد باتت المفارقة ضرورة من ضرورات الكتابة الشّعريّة، خاصّة إذا كان الشّاعر يعيش في بيئة اجتمعت فيها التّناقضات و تصارعت الأضداد، كبيئة الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد الذي نتّخذ من قصائده مجالا لدراستنا التّطبيقيّة حول المفارقة.

لقد وجد شاعرنا نفسه معنيّا(طوعا و كراهيّة) بالتّعبير عن كل ما يعيشه الإنسان العراقي، فكان التّناقض ملمحا مهمّا من ملامح البناء الشّعري لديه. كما استطاع الشّاعر نتيجة وعيه الشّديد بالمفارقة أن ينفصل عن ذاته ليعيش(ذات المفارقة) بتفاصيلها. و إن كان شاعرنا عاش في العراق في فترات كان السّلاح فيها مشاعا لمن استطاع ، فإنه بات يحمل معه سلاح المفارقة، تماما كالشّعراء الّذين نعتهم ناصر شبانة بأنهم" باتوا يحملون سلاح المفارقة معهم دائما لكنّهم لا يستعملونه إلاّ عند الضّرورة كي يبقوا على تواصل مع قارئهم و إن بطريقة مختلفة، و كي لا يفقد سلاحهم

فاعليته بفقدان سريّته."([1])،و نحن بهذا نسجّل أنّ القصائد القديمة للشّاعر لم تعبأ (بالمفارقة) كضرورة شعريّة، و إن كانت لا تخلو منها، و لكنّها مع تتالي الأحداث السّياسيّة و تسارعها وتناقضها في البلاد، جاءت قصائده اللاّحقة مفخّخة بكمّ هائل من المفارقات.

وبعيدا عن أيّ حكم معياري، فإنّنا نرى أنّه حين يصل إحساس الشّاعر بالمأساة الوطنيّة حدّا يجعله يتّخذ المفارقة سلاحا يعبّر به على التّعارض و التّناقض الذي تشمله تفاصيل حياته اليوميّة، فإنّنا نجد أنفسنا ملزمين بفكّ شفرات المفارقة من خلال إحساسنا و وعينا بحجم الجرح الغائر الذي ينشتل في جسد الشّاعر الّذي يتّخذ موقفا معيّنا من الأشياء.

والواضح أنّ عبد الرزاق عبد الواحد، يقدّم صيغا متجددة للإبداع الشّعري في محاولاته لتحمّل ما يحدث على أرض الواقع، صارخا و منفعلا بكلّ ما أوتي من قوة بأداء شعري، في مواجهة وجوديّة تهدف إلى توحيد الحياة مع تجربة الكتابة.

وتُبرز لنا المفارقات لدى عبد الرزاق عبد الواحد وعيه الدّرامي بتفاصيل الحياة، و مقدرته الملحوظة على استقصاء حيثيّات الواقع و ما وراء الواقع، و سبر أغوار الذّات و مواجهتها للوجود و هذا بالتّحديد ما ينبغي أن يتحلّى به صانع المفارقة.

[1] ـ ناصر شبانة :المفارقة في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق،ص88

أوّلا _القصيدة المفارقة :

قد لا تنبني القصيدة على المفارقة أساسا و لكنّها لا تخلو من مفارقة أو أكثر ترد في البنية اللّغوية لها، كما أنّ هناك قصائد تنبني كليّا على المفارقة " إذ تنطلق شرارتها الأولى من شعور عميق بالمفارقة ثم تأخذ بالتوسّع و الانتشار حتى يتوهّج النّص كلّه بالمفارقة".([1]) و هذا ما يستشعره القارئ و هو يواجه نصّ قصيدة (يا صبر أيوب) للوهلة الأولى، و إن اختلف الإحساس بشدّة المفارقة الشّاملة في القصيدة من قارئ إلى آخر، إلاّ أنّنا وجدنا في تأثيرها علينا ما يجعلنا نخصّص لها فصلا خاصّا من عملنا التّطبيقي، لاسيما و هي من القصائد المطوّلة إذ تنضوي على أكثر من ثمانين بيتا على بحر البسيط.

و على الرّغم من أنّ الشّاعر عموما " كلّما نجح في الانفصال عن نصّه كانت نظرته المفارقة أدقّ".([2]) إلاّ أنّ الشّاعر عبد الرّزاق عبد الواحد بدا لصيقا بنصّه، إلى درجة مكنّته من معاينة كلّ الأضداد و المتناقضات في عالم القصيدة، حيث شكّلها بما يجعل المتلقّي أشدّ تأثّرا و إقناعا، و المطلّع على القصيدة يبدو له أن ما يشبه التّناقض ما هو إلا آفاق جديدة يخترقها النّص. كما يبدو له جليّا وعي الشّاعر العميق

[1] ـ ناصر شبانة :المفارقة ،مرجع سابق،ص239

[2] ـ المرجع نفسه ،ص239

بالمفارقة، هذا الوعي الذي يتجلّى في كامل الخطاب الشّعري في القصيدة بدءا بالعنوان إلى آخر بيت.

إنّ الوهج الصّادر من كلّ جنبات القصيدة، يجعلنا نلج عالمها بوعي تامّ منّا بالمفارقة لنصل إلى آفاق صانعها من خلال كلّ التّناقضات و التّعارضات التي تمتلئ بها بنيتها اللّغوية متّبعين بذلك الإشارات و القرائن التي ضمّنها الشّاعر ثنايا النّص.

أ _ مفارقة العنوان و الاستهلال:

سعى الشّاعر إلى وضع عنوان يحمل ارتباطات متنافرة في دلالته، فقد تجاوز(أيوب) لينادي(صبره)، فيكون المنادى على غير العادة ليس بشرا، و لكنه يحيل بشكل كلي على إنسان(أيوب)، إنّه عنوان يجعل القارئ للوهلة الأولى يتوقع أنّه سيواجه حتما في القصيدة معاناة كبيرة ، قد تصل إلى حجم معاناة النّبيّ أيّوب، و هذا النّداء الإشكالي ستكون القصيدة بأكملها إجابة له، إنّنا نستشعر من عنوان القصيدة بأنّنا سنكون ولا شكّ أمام كمّ من المفارقات، فجملة العنوان، تقال في العادة بعد معايشة المعاناة، وها هو الشّاعر يبادرنا بها، مما يعني بأننا سنبدأ من النّهاية ليعيدنا إلى بداية قصّة المعاناة، و إذا كان العنوان هو" البهو الذي ندلف من خلاله إلى النّصّ"([1]) فإنّنا

[1] . علي جعفر العلاق :الشعر والتلقي،مرجع سابق،ص173

نصطدم في نهاية هذا البهو بعتبة استهلاليّة مفارقة، إذ يبتدئ الشّاعر قصيدته بمطلع نثري عادة ما تبتدئ به القصص و الحكايات:

من مأثورنا الشّعبي أن مخرزا نسي تحت الحمولة على ظهر الجمل...([1])

هذا التّضاد الذي يخلقه الشّاعر بين جنسين أدبيّين مختلفين، يبشّر بقوّة المفارقة منذ البداية، مما يجعل القارئ متوثّبا لمجابهة قصيدة مفارقة، فعلاوة على أن البنية اللّغوية لهذا الاستهلال بدت مفارقة لأنها جاءت خارجة عن النّظم الشّعري، إلاّ أنّ حمولاتها الدّلاليّة تحيل بشكل رجعي إلى العنوان، فيظهر أنّ ألفاظها تأخذنا إلى الكلمة المفتاحية في القصيدة (الصّبر):

-مأثورنا الشّعبي : قصة (صبر) النّبيّ أيّوب راسخة في التّراث الشّعبي العربي.

-المخرز الذي نسي: الموقف يدلّ على بقاء المخرز مدّة من الزّمن على ظهر الجمل و الثّنائية(مخرز/نسيان) تشي بتوافر صفة (الصّبر) في الموقف عموما.

-الحمولة: توحي بالثّقل الذي يتطلّب(صبرا) لاحتمالها.

-الجمل و هو ثيمة (للصّبر) في الواقع و في التّراث الأدبي.

[1]- عبدالرزاق عبدالواحد :الأعمال الشعرية،مرجع سابق،ص187

لقد وظّف الشّاعر في هذه المفارقة التصويريّة معطى تراثي، و هي تقنية دأب الشّعراء المعاصرون على التوسّل بها، كونها تقنية فنيّة تقوم على" إبراز التّناقض بين بعض معطيات التّراث و بين بعض الأوضاع المعاصرة."([1])

إن المفارقة بتعريفها البسيط الّذي تنقلب فيه دلالة اللّفظة، لتوحي بمعنى نقيض تجعل" لغة الشّعر هي لغة التّناقض" كما يراها كلينث بروكس([2])، حيث تتظافر في هذه القصيدة مفردات متضادّة(الجمل، المعاناة)و(الصّبر، الوطن) لتشكّل كل ما يبدو مفارقا في القصيدة، "على اعتبار أن النّص هو امتداد للمفردة على حد تعبير اميرتو ايكو"([3]) . إنّ مفردة الجمل التي وظّفت لتحيل على(اللاّصبر) العراقي تجعلنا نقف عندها كثيمة مفارقة.

ب _ ثيمة الجمل و مفارقة التّناص التّراثي:

استدعى الشّاعر الطّرف التّراثي في القصيدة بطريقة قصصيّة تدعو المتلقّي إلى استدعاء الطّرف الثّاني في المفارقة(العراق) دون أن يصرّح بملامح الطّرف الثّاني معتمدا على كونها مضمرة في وعي المتلقّي فالشّاعر " يمنح الطّرف التّراثي الملامح

[1] ـ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية ،مرجع سابق،ص23

[2] ـ ديفيد ديتشس:مناهج النقد الادبي،تر:محمد يوسف نجم،مرا:احسان عباس،دار صادر،بيروت،ط1،1967م،ص249

[3] ـ الطاهر روابنية:النص والقارئ ومرايا النص،مجلة اللغة و والأدب،معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر،العدد14 ، 1999م،ص240

الخاصّة للطّرف المعاصر و المناقضة لملامحه التّراثية الحقيقيّة."([1]) ، فيقول في بداية القصيدة:

قالوا: و ظلّ .. ولم تشعر به الإبل

يمشي، و حاديه يحدو.. و هو يحتمل ([2]).

بين فعل الأمر(قالوا) والفعل الماضي(ظلّ) الذي يدلّ على الاستمراريّة،اختزل الشّاعر الكثير من حيثيّات الحكاية التي ابتدأت بنسيان المخرز تحت الحمولة على ظهر الجمل، حيث المعنى الخفي لهذه العبارة الاستهلالية يحيلنا إلى أزمات العراق و الفتن الّتي عاشها على مرّ الزّمن ،و التي شكّلت مخرزا في ظهر العراق. و بين الفعل (ظلّ) و النقطتين التاليتين له يحدث الانقلاب الزمني في الدّلالة الذي تشترطه مفارقة الحدث بكونها " انقلاب يحدث مع مرور الزمن" ([3]) فلا الحادي شعر به ولا الإبل، و على التّوازي من ذلك جاء التّناقض بين مشي الإبل و الحادي بسلام (ودون شعور)،بينما كان الجمل على النّقيض من ذلك يمشي و هو يحتمل... فهذا التّناقض بين كيفيّة المشيتين هو الحامل الذي يتجلّى من خلاله الحاصل في المعنى الخفيّ

[1] ـ علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية ،المرجع نفسه،ص23

[2] . عبدالرزاق عبدالواحد : الأعمال الشعرية ،مرجع سابق،ص187

[3] ـ دي .سي ميويك : المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق،ص32

المراد من البيت، فلا العرب ولا حكّامهم شعروا بما يكابده العراق من ويلات، و يواصل الشّاعر قائلا:

و مخرز الموت في جنبيه ينتشل حتى أناخ بباب الدّار إذ وصلوا([1])

لقد عرّف الشّاعر المخرز بأن أضاف إليه كلمة (الموت)... إنّه الموت الذي انشتل في جسم العراق كما انشتل المخرز في جنبي الجمل، ثم يمعن الشّاعر في إبراز التّعارض في الدّلالة بين استمرارية الموت حتى داخل الحياة نفسها، فعلى الرّغم من أنّ الموت يعني النّهاية دائما، إلاّ أنّه عند شاعرنا لا ينتهي بل هو باق حتى (لحظة الوصول إلى الدّار) التي تعني استمراريّة الحياة، و هو تعارض شكّلته المفارقة اللّفظية (الموت/الحياة) في تمازجها مع مفارقة الموقف، تقابل استمرارية وخز المخرز للجمل باستمراريّة الموت في العراق، إلى أن يقول :

و عندما أبصروا فيض الدّما جفلوا صبر العراق، صبور أنت يا جمل ([2])

لقد أوحى هذا البيت _الذي نعتبره مفصليّا _بالمفارقة اللّفظية الكامنة في القصيدة عموما، فها هو الشّاعر يورد لفظة (العراق) ليجعل منها قرينة تحيل القارئ على الموت المستمرّ فيه، لا على المخرز المنشتل في ظهر الجمل، و لقد كانت

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد:الاعمال الشعرية، مرجع سابق،ص187

[2] ـ المرجع نفسه ،ص187

الدّماء دوما هي الأيقونة المفضية إلى الموت، فلما بصروا الدماء الغزيرة الفائضة عندها(جفلوا) و هي الكلمة المفتاح في مفارقة (الموت و الحياة),والشّاعر عندما يلقي هذه الأبيات من القصيدة شفاهة، ينطقها نطقا مفارقا، نبرا و تنغيما، و عند هذه الكلمة بالضّبط يحسّ القارئ بصدمة المفارقة الكامنة في الموقف، و الملاحظ أن الشّاعر، يعقب لفظة(جفلوا) بفترة صمت تنذر بأنّ القادم أكثر مفارقة، ثم يغيّر من نبرته انخفاضا لا حدّة وتوتّرا ،ليسقط التناقض الحاصل في قصّة الجمل على حال العراق فيقول: **صبر العراق، صبور أنّت يا جمل...**فتكتمل و تتجسّد دهشة المفارقة لدى القارئ فيستكين إلى حين... و يختم الشّاعر هذا المقطع الأساس في القصيدة بالنداء (يا جمل)، و إن كان النّداء الذي ورد في العنوان (يا صبر أيوب) يجعلنا نحسّ باستسلام صاحب المفارقة و إذعانه لمشيئة القدر لأوّل وهلة، فإنّ النّداء الثاني ينذر بانقلاب في اللّهجة ليدعو بشكل مناقض إلى الثّورة على الواقع و رفضه.

"إن شاعر المفارقة حينما يوظف (التّناص) فهو في الواقع يتحدّث على ألسنة شخوص يستحضرها من التّاريخ، يمثّل دور التّجاهل الذي يروي مجرّد أحداث غابرة."([1]) فالمبدأ العام في التّناص هو أنّ النّصوص تشير إلى نصوص أخرى و ليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة."([2])

[1] ـ ناصر شبانة: المفارقة ،مرجع سابق،ص215

[2] ـ جوليا كريستيفا:علم النص، تر:فريد الزاهي،الدار البيضاء،المغرب،ط1،دت،ص78

وقد شكّلت رمزيّة (الجمل) إحدى اللّبنات التي وضعها الشّعراء في التّراث العربي الشّعري منذ القديم، و مما قالت العرب عن الجمل ما جاء في البيت الشّعري الشّهير الذي اختلف الدّارسون حول قائله وصار يستعمل كَمَثل شائع :(البسيط)

كالعيس في البيداء يقتلها الظّمأ و الماء فوق ظهورها محمول

إنّ في البيت القديم هذا مفارقة معنوية تشبه إلى حدّ كبير المفارقة التي وظّفها عبد الرّزّاق عبد الواحد، و تبرز من بين المفردات التي شكّلت البنية اللّغوية للبيت دلالة(الصّبر) التي ما وظّفت إلاّ لتحيل على شيء وصل إلى حدّ التّناقض حتى صار لا يحتمل، فالعيس تتحمل العطش الّذي كاد يودي بحياتها في الصحراء القاحلة، رغم أنّ الماء محمول على ظهرها ، هنا أيضا تبرز الثنائية الضّدية (الموت/ الحياة) لتكشف عن مفارقة الموت صبرا:

صبر العراق و في جنبيه مخرزه يغوص حتّى شغاف القلب ينسمل([1])

ولا عجب إن رأينا الشّاعر قد حمّل(الجمل) كل همومه وهموم العراقيين، فقد كان الجمل منبت كل ما أقلق و أحزن الشاعر الجاهلي، و هو خالق الأساطير التي أخرجت الشّعر من الغناء السّاذج إلى التّصدّي الملحّ لفكرة المشكلات، أو لنقل أن الجمل و النّاقة – على الخصوص – هي الّتي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام ممّا

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد:الأعمال الشعرية ، مرجع سابق،ص187

نسمّيه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما و الصّراعات، فالعلاقات الأساسيّة بين العربي و العالم في شكل مزيج من الرّفض و القبول تكمن في النّاقة، كما أنّ العربي القديم كان يظن أن النّاقة رمز لكل همّ أو اهتمام أساس.([1])

استطاع الشّاعر أن يوظّف (ثيمة الجمل) توظيفا دلاليّا، لإنتاج المفارقة القائمة على كسر أفق التوقّع لدى المتلقي، فبينما القارئ العربي يعي جيّدا أنّ (الجمل) مرادف لصفة(الصّبر)،عمد الشّاعر إلى المزاوجة بين صبر الجمال و صبر النّبيّ أيّوب كتكثيف دلالي، يبدو منه للوهلة الأولى أنّه يريدنا أن نفهم أنّ صبرهما يعادل صبر العراقيّين، بينما هو في الحقيقة لا يرى في صبرهم الاّ استكانة و تفريطا منهم في وطنهم، إذ يقول:

واضيعة الأرض، إن ظلّت شوامخها تهوي، و يعلو عليها الدّون و السّفل([2])

إنّ ما عاينه الشّاعر من مرارة القدر و صروف الأيام، جعله يرى أنّ الإنسان العراقي هو الّذي دفع البلاد إلى الهاوية، فمن الذي جعل (الشموخ يهوي) و ترك (الدّون و السّفل) يعلون فوق العراق ؟ ...غير الإنسان العراقي نفسه ؟ إنّها مفارقة الاستخفاف بالذّات، ذات الآخر التي امتزجت بذات الشّاعر. لقد وظّف مفارقة تصويريّة تبنى على الاستخفاف الخفيّ، ففيها " يلبس صاحب المفارقة قناعا ذا أثر

[1] ـ ينظر، ثناء أنس الوجود : تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي،الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة،1998م،ص24

[2] ـ عبدالرزاق عبد الواحد: الاعمال الشعرية ،مرجع سابق، ص188

ايجابي... حيث يحمل نفسه إلى المسرح في شخص امرئ جاهل يعمل على التّقليل من قدر نفسه، مستغلاّ ما يعطيه من انطباع عن نفسه ليكون جزءا من وسيلة المفارقة"([1]).

إنّ هذه المفارقة وغيرها من المفارقات التي وظّف فيها الشّاعر (ثيمة الجمل) تجعلنا نعي بأنّ الشّاعر يقول شيئا و لكنه يعني شيئا آخر تماما، فهو يحدّثنا طويلا عن مآسي العراقيين و شدّة صبرهم و تحمّلهم، و لكنّه على النّقيض من ذلك يجعل منهم سببا في كلّ ذلك البلاء.وقد عمد إلى أن يفرغ بداخل هذا النّص مفارقات لفظيّة،وسياقيّة، دراميّة، ورومانسيّة، يشد بها القارئ إليه " فلا يستطيع فكاكا إلاّ ريثما يسلم للرّؤية المفارقة بقناعته، أو يعيد إنتاجها بما يلبّي طموحه الخاصّ."([2]).

ثانيا _ المفارقات اللّفظية:

بات معروفا لدينا أنّ المفارقة اللّفظية، تتجلّى في كونها تشكّل مخالفة لكلّ ما هو متعارف عليه من قواعد لغويّة و بلاغيّة، و هو أسلوب يحقق شعريّة العمل الأدبي، و ذلك ما أكّده (جان كوهين) في حديثه عن الخصائص الايجابيّة التي تميّز اللّغة الشّعريّة، إذ يرى أنّ " اللّغة الشّعريّة تشكّل نظاما للانزياح و الخرق الذي يعني

[1] ـ كمال أحمد غنيم:عناصرالابداع الفني في شعر أحمد مطر،مكتبة مدبولي، القاهرة،دط، 1998م،ص242

[2] ـ ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث،مرجع سابق ،ص242

تفكيك بناء اللّغة المعياريّة و لفظها."([1]) و على هذا الأساس بدت لنا مفارقات لفظيّة متباينة في القصيدة نحاول الوقوف عندها فيما يأتي:

أ _ مفارقة الإضراب(الاستدراك):

لقد وجدنا أنّ الشّاعر وظّف أدوات لغويّة تعمل على إنتاج الدّلالة، بطريقة استثنائية و واعية، فقد كان يقول شيئا، ثم يعدّل مساره بإحدى تلك الأدوات، ليزيد من مساحة امتداد فضاء الاحتمالات أمام المتلقّي، فمن المعلوم أنّ " الإبداع عندما يحافظ على وضعيّة اللّغة يفقد أهم شروط إبداعيته، ثم يفقد أهم خصائص أدبيته و هي خصّيصة (الاحتمال)" ([2]). إن الاتّجاهات المتعدّدة التي يسلكها القارئ في سيره لاكتشاف المفارقة، كانت نصب عيني الشّاعر من أوّل القصيدة إلى نهايتها، فقد استعان ببعض الأدوات المعيّنة، كشواهد، تساعد المتلقّي عند كل منعطف يريده أن يسير فيه، ومن هذه الأدوات: لكن(الاستدراكية)وإن(الشرطية)وإذ(الفجائية) و أم(المنقطعة) وإلاّ (الاستثنائية)، وهي أدوات انفردت بقدرتها على تحويل اتجاه المعنى أو إلغائه، فكلّما اكتشف القارئ سبيلا جديدا إلى المعنى زاد إحساسه بالمفارقة و ذلك لأنّ في هذه المفارقة الاضرابيّة " يضرب النّاطق عما قاله فيما سبق، ومن خلال القول

[1] ـجان كوهين :اللغة العليا ،تر:أحمد درويش ،المجلس الأعلى للثقافة،1995 م،ص71

[2] ـ أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة ، مرجع سابق،ص91

السّابق و القول اللّاحق الذي يخالفه تتولّد المفارقة"([1]).وقد وظّف الشّاعر في هذا النّوع من المفارقات الأدوات الآتية:

1_ لكن(الاستدراكية) :

قال ابن هشام عن لكن: " و في معناها ثلاث أقوال: أحدها: و هو المشهور: الاستدراك، و فُسّر بأن تنسب لما بعدها حكما مخالفا لحكم ما قبلها"([2]) و قد وظّفها الشّاعر خمس مرّات، في مواقع مفصليّة من التّشكيل الزّمني للقصيدة، وظّفها أول مرة مفارقا أصل الاستدراك، إذ ابتدأ بها البيت، و جاء بعدها بحكمين مخالفين لبعضهما :

لكنّه وطن، أدنى مكارمه يا صبر أيّوب، أنّا فيه نكتمل؟ ([3])

إن الابتداء ب (لكن) يجعل القارئ يحدّد اتّجاها معيّنا يسير فيه للكشف عن المفارقة منذ البداية، فالشّاعر يخاطب (ذات الصّبر) عن وطن مليء بالمكارم، حتى أنّ أدنى مكرمة فيه هي أن يكتمل الإنسان العراقي وجودا إنسانيّا واجتماعيّا، فقد جمع بين معنيين متناقضين، فوفرة المكارم لا يكون أقلّها تحقّق الوجود الإنساني، و المعنى البعيد للبيت لا يخلو من مفارقة الاستخفاف بالذّات بين ادعاء المكارم و حلم الاكتمال.

[1] ـ سعيد شوقي:بناء المفارقة في المسرحية الشعرية ، مرجع سابق ،ص207

[2] ـ ينظر: ابن هشام الأنصاري:مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تح:محمد محي الدين عبدالحميد،المكتبةالمصرية،صيدا،ج1،1991 ،ص320

[3] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الاعمال الشعرية ،مرجع سابق ،ص188

و يواصل الشّاعر استغلال هذه الأداة في تصويره لأحداث أساسيّة في الواقع السّياسي للعراق، فيقول واصفا العالم من حوله:

و العالم اليوم، هذا فوق خيبته غاف، و هذا إلى أطماعه عَجِل([1])

حيث أراد بالعالم الغافي فوق خيبته: العرب، و أراد بالعالم الذي يسعى إلى أطماعه: الغرب و الأمريكان، لقد أحدث التّضاد في الصّيغتين (غاف/ عجل) مفارقة لفظيّة، سرعان ما ألحقها باستدراك يخالف فيه، ما بعده، ما قبله:

لكنّهم، ما تمادوا في دناءتهم و ما لهم جوقة الأقزام تمتثل؟([2])

وهنا يستغّل الشّاعر الأداة (لكن) في العدول عن حكمه الأوّل، فعلى الرّغم من أنّ العالم حول العراق انقسم إلى غاف و طمّاع إلاّ أن دناءتهم ليست بالشّيء الذي يذكر ما دامت الفئة الحاكمة في العراق(جوقة الأقزام) تذعن و تمتثل،إنّ الإحساس بالمرارة جعل الشّاعر يجنح إلى استغلال(لكن) في مفارقة تتبني في آن واحد على الطّرافة و السّخرية، و يواصل ربط الأحداث المتضادة بنفس الأداة إذ يقول:

قد يأكلون لفرط الجوع أنفسهم لكنهم من قدور الغير ما أكلوا ([3])

---

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،مرجع سابق ،ص191

[2] ـ المرجع نفسه،ص191

[3] . المرجع نفسه ،ص191

أثبت الشّاعر الحكم الأوّل بالفعل يأكلون ثم نفاه في الحكم الثّاني بعد لكن بـ(ما أكلوا)،والقارئ الحصيف يقف على المعنى البعيد: حيث يقتتل العراقيّون فيما بينهم ولا يجرؤون على مواجهة العدوّ،إنّ النّبرة التّهكميّة الّتي تنتشر في هذه الأبيات، واشتراكها مع القرائن السّياقيّة تحتّم على القارئ أن يعيد تفسير العبارات و يسلّم بوجود المفارقة .

تمكّن الشّاعر من أن يدخل البنى اللّغوية إلى دائرة المفارقة حينما وظّف لفظة (لكن) بطريقة تجعل القارئ في كل مرّة يضرب عن حكمه الأوّل و يستدركه بحكم لاحق مخالف للأوّل و إن لم تكن هي الرّكيزة الأساسية في إنتاج المعنى، و لكن وجودها(الاستدراكي) في حدّ ذاته قرينة توصل إلى المعنى بعد أن تشي به.

2 _ إلاّ (الاستثنائية):

وفي سعيه المستمرّ لتحويل مسار الدلّالة وظّف أيضا أداة الاستثناء (إلاّ)، و إن كان مع (لكن) ينبّه القارئ إلى ضرورة تغيير مسار الدّلالة نحو وجهة ما، فإنّه بتوظيفه للأداة (إلاّ) يكاد يعيّن له مسارا بعينه ، فها هو يقول:

لم تشرق الشّمس، إلاّ من مشارقه و لم تغب عنه إلّا و هي تبتهل ([1])

[1] عبدالرزاق عبدالواحد: الاعمال الشعرية ،ص190

يبدو من المعنى السّطحي للكلام، أن لا مفارقة فيه، إذ أنّه من البديهي ألّا تشرق الشّمس من غير المشرق، و لكنّ المفارقة تتّضح من خلال تحوّل دور (إلاّ) من الاستثناء إلى الحصر، فعلى الرّغم من أنّ الجميع يعلم أنّ الشّمس تشرق يوميّا من مشرقها، إلاّ إنّه لا يعلم أنها لا تبتهل إلاّ للعراق، ووضع علامة التّعجّب في آخر البيت، علّنا نفهم المعنى الخفيّ المفارق الذي أراد قوله، لقد بدا إحساس الشّاعر بليغا بجدوى توظيف أدوات الإضراب للعدول و تغيير الدّلالة، بأن جعل منها نقاط انعطاف في منحنى دالة القصيدة و ذلك نابع حتما من التغيّرات و الانعطافات التي يشهدها المشهد العراقي على الدّوام، و ها هو هنا يأتي بها متتالية في مشهد مفارق:

لكنّه وطن أدنى مكارمه يا صبر أيّوب أنّا فيه نكتمل؟

أم أنّهم أجمعوا ألاّ يظلّلنا في أرضنا نحن لا سفح ولا جبل

إلاّ بيارق أمريكا و جحفلها و هل لحرّ على أمثالها قبل؟ ([1])

بدأ العدول الدّلالي بلكن(الاستدراكية)، عطفا على حكم موجود مسبقا في وعي القارئ بأنّ العراق هو وطن المكارم، فيأتي بعده الحكم الثّاني في صيغة سؤال إذ كيف لا يكتمل الإنسان في وطن كله مكارم ؟ و إن جاءت الصّيغة (أنّا) للسّؤال عن الزّمن، و لكنّ الشّاعر في الحقيقة قصد السّؤال عن الكيفيّة، لا عن الزّمن ،ثمّ مباشرة

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد : الأعمال الشعرية ،ص188

غير اتّجاه فهم القارئ إلى اتّجاه ثان بتوظيفه للأداة أم (المنقطعة)، ليعود إلى أولئك الذين استباحوا أرض العراق فيمازج بين الإثبات و التّساؤل. هل فعلا أجمع أولئك على طرد العراقيين حتّى لا يبقى لديهم سفح و لا جبل؟ لقد جعل القارئ أمام المفارقة موقفيّة، لا يعلم من خلالها إذا كان الشّاعر في موقف إثبات أو تساؤل... وفي نفس البيت يحلو للشّاعر أن يلعب بالألفاظ، إذ يقول (في أرضنا نحن)، فالقارئ يرى في تكرار ضمير الجمع المتكلّم تأكيد للحالة ليس إلاّ، و لكنّ المتمعّن يلمس فيه مفارقة ساخرة يهدف من خلالها إلى تذكير الإنسان العراقيّ بأنّها الأرض التي طالما افتخرنا بالانتماء إليها، ها هي بيد العدو...

ثم يواصل اشتغاله في البيت الموالي بإلاّ (الاستثنائية)، ليوضّح أنّ الأرض لم تسع إلا لجحافل الأمريكان، و يختم بسؤال حافل بالتّهكّم، إذ كيف تقبلون كل تلك الانعطافات المذلّة في الحياة؟

حشد الشّاعر هذه الأدوات لتزيد من حدّة التوتّر بين ما قبلها وما بعدها،و تكشف عن المعاني الخفيّة لكل ما هو مفارق في القصيدة وفي العراق.و إذا تمعّنا في الأبيات السّابقة وجدنا أن تراكم الاستفهام فيها بشكل علني حينا وخفي أحيانا أخرى، يحمل المتلقّي على ترقّب الإجابة، و هو ما يوسّع أفق التلقّي لديه، حيث حملت تلك

الاستفهامات الانكاريّة معنى الاستغراب و التعجّب و هو أسلوب أضفى على الخطاب الشّعريّ في القصيدة سمته المفارقة.

ب _ مفارقة الثنائيّات الضّديّة:

يبرز نمط الثّنائيات الضّدية غالبا فيما يظهر بينها من التّقابل الظّاهر ، و فيها " تجد نزوعا لدى المنشئ نحو اختيار ألفاظ متضادّة بحكم الوضع اللّغوي، فالثنائيات الضديّة تعدّ واحدة من ملامح الشّعرية التي تَمْثُل على أنها حركة استقطابيّة تنزع من سديم التّجربة."([1]) و يقصد بالحركة الاستقطابيّة هنا أنّه ينبغي على الثّنائيّات الضّديّة " إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس، فيؤدّي إلى انفصامه إلى اثنين ما يقدّم نموذجا فريدا لهاتين المتفاعلتين في تشابكهما و تفاعلهما عبر النّص الواحد."([2])

ونستطيع القول بأنّ التّضاد عموما ينشأ من الجمع بين كلمتين متضادّتين في شكل تركيب معيّن، و يعدّ أسلوب التّضاد من أبرز أساليب التّعبير عن الحركة، في المعنى بصورة عامّة.([3]) و تتجسّد المفارقة في التّضاد عموما من خلال قبول التّضاد

[1] ـ كمال أبو ديب: في الشعرية ،مؤسسة الابحاث العربية ،بيروت،1987م،ص94

[2] ـ الرجع نفسه ،ص51

[3] ـ ينظر: فتح الله سلمان : الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية،القاهرة،1990م،ص53

لأن تتعايش " قابليتان في حجرة الوعي"([1]) و بالتّالي فإن ظهور هذا النّوع من الأزواج المتعارضة يعود إلى عمليّة تداعي المعاني و الألفاظ. وفي استقرائنا للقصيدة تلمّسنا أنماطا من الثنائيّات الضّدية هيمنت على القصيدة ، فأنتجت مفارقات عديدة، نحاول كشفها:

ج_ مفارقة (القهر و الصّبر):

يبدو جليّا في القصيدة أن كلمة (الصّبر) انتشرت في ثنايا القصيدة كما في واقع الشّاعر ووجدان شعبه، أمّا المتمعّن فسيرى أن الشّاعر أرفقها بلازمة تطلّ من كلّ نوافذ مبنى القصيدة، وإن لم يذكرها لفظا ولكنّها تطفو على السّطح في كل مرّة، لتشكّل تضادا مع كلمة الصّبر، لقد اختزل الشّاعر أوجه الّصراع الحاصل في العراق في الثنائية الضّديّة (القهر/ الصّبر).. إنّ المفارقة تكمن في حالة التّناقض الذي تصوّره مآسي العراقيين على مرّ التّاريخ، و شدّة صبرهم على ذلك القهر، في دائرة مفتوحة على اللّانهاية ، أفنت بداخلها جلّ العراقيين:

أَبَعد هذا الذي خلّفوه لنا هذا الفناء... و هذا الشاخص الجلل([2])

[1] ـ جان كوهين: اللغة العليا، مرجع سابق،ص187

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية ،ص189

لقد قابل الشّاعر حالتين مريعتين: (الفناء والشّاخص الجلل). فكلّ مظاهر الحياة في العراق آلت إلى الفناء، و بقي العراقي شاخصا مكابرا و هو سليل المجد، و لكن دهشة الشّاخص في الغالب تمنعه عن القيام بأي حركة، توازيها دهشة الشّاعر التي صوّرها بهذا التّقابل المفارق، إنّها دهشة تقهره ولا شكّ ثم يواصل الشّاعر تصويره حدود الصّبر التي وصلها العراقيّ:

هذا الخراب.. و هذا الضّيق.. لقمتنا صارت زعافا..و حتّى ماؤنا وشل([1])

و كأن الشّاعر يقول :ها هو العدوّ قد وصل إلى لقمتنا فملأها سمّا و ماءنا قد ملأه أوساخا... لقد رأى الشّاعر أن قمّة الخراب أن لا يجد العراقي شيئا يتغذى به أو شربة ماء تضمن له الحياة، ليتساءل و يقدّم جوابا في نفس الوقت، عن ماذا سيكون بعد هذا الخراب، أو بالأحرى بعد كل هذا الصّبر:

هل بعده غير أن نبري أظافرنا بري السّكاكين إن ضاقت بنا الحيل؟ ([2])

لقد عبّر الشّاعر هنا عن قمّة الاستسلام، مقدّما حلاّ مفارقا للعراقيّين كي يواجهوا ذلك الخراب، لقد جاء الحلّ الّذي قدّمه في قالب ساخر، أنتجه القهر الّذي

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية ،ص190

[2] ـ المرجع نفسه ، ص190

يلفّه، بأن دعا العراقيين إلى أنه لم يبق لهم إلاّ أن (يبروا أظافرهم) علّهم يستطيعون بها مواجهة أسلحة الدّمار الشّامل.

ثم يصرّح في مكان آخر من القصيدة بما يكابده من قهر و إن كان حديثه بضمير الجمع المتكلّم يشير إلى كلّ العراقيين، إلاّ أنّه بتركيزه على التّكرار في البيت، يحيلنا على ما يكابده هو شخصيّا من صبر العراقيين على ما يجدونه من قهر:

يضاعفون أسانا قدر ما قدروا و صبرنا، و الأسى، كلّ له أجل ([1])

لقد زاوج الشّاعر بين (الصّبر/ الأسى)، إذ أخبرنا أوّلا أن المعتدين انتهوا من توظيف كلّ قدراتهم في إفناء العراق، و على الجانب المضاد ما زال العراقي يفنى صبرا و أسى، فهو وإن لم يمت بآلات الدّمار فسيموت من شدّة الصّبر والأسى، و هو ما عمد إلى الإشارة إليه بذكره لفظة (الأجل)،إنّها المفارقة التي شكّلتها العلاقة المتعديّة بين الصّبر و القهر و الموت، و يمكننا تصوير أطراف هذه المفارقة بالنّسبة لكل من العراقيّين و الشّاعر كما يلي:

بالنّسبة للعراقيين:

الحرب ⇦ الموت

[1]- عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية ،ص191

الصّبر ⇦ القهر

القهر⇦ الموت

و بالنّسبة للشّاعر :

الحرب ⇦موت العراقيّين

صبر العراقيّين⇦ قهر الشّاعر

قهر الشّاعر ⇦ موت الشّاعر

يبدو أنّ الشّاعر هو في كل الأحوال ضحيّة للمفارقة الحياتيّة الّتي يعيشها العراق عموما، فهو إن لم يمت جرّاء الحرب أو قهرها،فإنّه يموت بما يتجرّعه من قهر حيال صبر العراقيّين، لقد تصارعت و تشابكت هذه الثنائيّة في أبيات القصيدة حتى تراكمت في طيّاتها " ولكن ليس عبر الرّصف المألوف، بل من خلال التّوليد الدّلالي،القائم على مبدأ السّبب والنّتيجة."([1])وهذا يجعلنا نرى أنه بالنّسبة للعراقيين يكون الصّبر سببا والقهر نتيجة، بينما بالنّسبة للشّاعر يكون القهر سببا و الموت نتيجة.

[1]- ينظر:تفصيل نظرية التوليد الدلالي عند لاكوف في كتاب :منهج النقد الصوتي ف تحليل الخطاب الشعري ،دار الكنوزالأدبية،2000م ،ص101

ويصل الشّاعر إلى حدّ توظيف توازي التّضاد ليزيد من حدّة المفارقة، وذلك باتّخاذه نسقا من التّناسبات على مستوى ترتيب البنى التركيبيّة وتآلف الأصوات و تكرار الألفاظ، من أجل تأكيد دلالة ثنائيّة (الصّبروالقهر) لأنّ التّضاد المتوازي " تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد، اسمي وفعلي في جملتين متتاليتين أو أكثر،ويقصد إلى تأكيد الدّلالة إسنادا أو بواسطة التّجنيس و المطابقة."([1]) و يتّضح ذلك في قوله:

وأنت يا مرفأ الأوجاع أجمعها و معقل الصّبر حين الصّبر يعتقل([2])

لقد جعل الطّرف الاسنادي الأوّل جملة اسميّة (مرفأ الأوجاع أجمعها) فليس هناك بدّ من أنّ مرفأ الأوجاع هذا هو مكمن القهر الذي يعانيه الشّاعر، و جعل الطّرف الاسنادي الثّاني جملة فعليّة (معقل الصّبر حين يعتقل). مطرّزا تلك المفارقة الضديّة بالتجنيس الحاصل في الألفاظ:

الأوجاع+ أجمعها ⇦ القهر

المعقل+ يعتقل ⇦ الصّبر

[1] ـ جاكوبسون :قضايا الشعرية ،تر: محمد الولي وحنون مبارك،دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب،دط،1988م،ص107

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد ، الأعمال الشعرية،ص195

وعند هذا الحدّ تضعنا هذه القصيدة المفارقة عند مفترق طريق ، ينفتح على دلالة مزدوجة لكلّ من (القهر و الصّبر) لدى عامّة العراقيّين بوجه عام و لدى الشّاعر بوجه خاصّ، لتأسر القارئ بتوتّر عاطفي حاصل من تصوير الواقع و رفضه. و هنا تقع مسافة التّضاد ودهشته بين الموت المنتشل في أنحاء العراق وصبر العراقيين و قهر الشّاعر.

د _ مفارقة الحضور والغياب:

لم يقتصر وجود المفارقة عند عبد الرّزاق عبد الواحد على رؤية الأضداد في حياته بل أصبحت جزءا من فكره و شعوره، بشكل بدا واضحا من القصيدة، إنّ المتلقّي الفطن يلتمس (حلم) الشّاعر القابع في لا شعوره الباطن (كحالة غياب) ،الحلم بانتفاضة العراقيّين وثورتهم و تكتّلهم لكسر الصّبر و مواجهة العدوّ، و يتلمس في نفس الوقت الواقع الدّامي في العراق (كحالة حضور)، إنّ تغييب الحلم في لا شعور الشّاعر، ما هو إلاّ انعكاس لغياب أمل الشّاعر في أن يرى العراق معافى، فإذا كنّا سنعمل على كشف حالات الحضور و الغياب التي شكّلت تداعياتها المفارقة في القصيدة فإنّنا على غير العادة نبدأ من حيث أنهى الشّاعر القصيدة:

يصيح بي: أيّها الغافي هنا أبدا إنّ العراق معافى أيها الجمل..([1])

إنّنا عادة لا نصيح إلاّ بالغافي الّذي تمادى في النّوم إلى درجة الأحلام، ربّما أراد الشّاعر بأنه طوال حياته، و طوال القصيدة كان يحلم حلما مستمرّا لا ينتهي إذ قال: هنا (في الحياة و في القصيدة)، أبدا (أي أنه حلم لم و لن ينته)، هذا الحلم الغائب الذي لم يكشفه لنا علنا في القصيدة، بل ترك الفرصة في اكتشافه للقارئ الفطن الذي يتحرّى مفارقة حالات الغياب قبل أن يتأكّد من حالات الحضور، و في الشّطر الثاني تتبدّى دهشة المفارقة حين يكنّي عن الواقع الدّامي للعراق (حالة الحضور) بتعبير مضادّ لذلك الواقع بقوله (العراق معافى)، لقد قفز على دمويّة الواقع ليلخّص لنا حلمه بأن يرى (العراق معافى)، لكنّه أتبع حلمه موضّحا لنا أنّه يخاطب الجمل، فجعل من جملة(أيّها الجمل) قرينة أو شيفرة يعود من خلالها القارئ إلى استرجاع حالة الحضور التي تجلّت في رحلة الأوجاع التي خاضها الجمل(العراق) بدءا من مخرز الموت إلى فيض الدّماء.

وعند إحدى المنعطفات المفارقة في القصيدة يخرج (أنا) الشّاعر (الحاضر) في كلّ مفارقات القصيدة عن طوره و هدوءه ليخاطب (الآخر) العراقيّ (الغائب) عن الواقع ساخطا متسائلا:

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية ،ص197

يا سيّدي...أين أنت الآن؟...خد بيدي إنّي إلى صبرك الجبّار أبتهل ([1])

سمعنا صوت الأنا(الحاضر)في كل تمفصلات القصيدة (شكلا و موضوعا)، يرتدي غالبا رداء (النّحن)، لأنّ الشّاعر أراد أن يدهشنا بشدّة التصاقه بالهمّ العراقيّ إلى أن وصل به حدّ الغيظ و السّخط، أن يعبر إلى (أناه) المفرد الحاضر، ليخاطب(الآخر) الممعن في الغياب، فإن كان الشّاعر في البداية مستسلما لذاك الغياب، إلاّ أنه صرخ به ليظهر و يواجهه، فيتوقع القارئ أن الشّاعر أخيرا سيمسك العراقي و يرجّه رجّا كي يثور و ينتفض على و اقعه...لكنّه ما يلبث أن ينصدم بما لم يتوقّع، و هو أن يطلب من الآخر مساعدته لكي يصل إلى درجة الصّبر الّتي وصلها، في إشارة منه إلى حالة غياب أخرى وهي(التصدّي للواقع الدّامي) في مفارقة صارخة فرضت على الأنا (الحاضر) التّعايش غير المتكافئ مع الآخر(الغائب)، و قد وظّف الشّاعر ذلك الطّلب و التوسّل من (الحاضر) إلى(الغائب) كمفارقة مبطّنة تشي بسلطة (الأنا) في ذلك التّعايش المفروض بينهما.

هـ _ مفارقة السّخرية والتّهكّم:

تنتقل الألفاظ من سياقها إلى سياق مناقض لها ،عندما يتّخذ الشّاعر من التّهكّم أسلوبا لإبراز المفارقة، و قد عرّف البلاغيون التهكّم على أنه " عبارة عن الإتيان بلفظ

[1]- عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص192

البشارة في موضع الإنذار والوعد في مكان الوعي، والمدح في معرض الاستهزاء" ([1]) و لا يمكننا بأي حال عدّ (التهكم) مقابلا و مرادفا للمفارقة عموما، و لكن يمكننا اعتباره شكلا من أشكالها، و يبيّن ناصر شبانة ذلك قائلا :" ليس من الحكمة أن نجعل هذا المصطلح المقابل الوحيد للمفارقة ، ففي ذلك غضّ من قيمة المباحث البلاغيــّة الأخرى ، غير أنّه يمكن عدّ التّهكّم من أبرز الأنواع البلاغيّة العربيّة التي تقترب إلى حدّ كبير من المفارقة."([2]) و تتبني مفارقة السّخرية على شكل يناقض تماما ما ينتظر فعله ، إذ يأتي رد فعل البطل في المفارقة مخالفا تماما لما يفترض أن يكون أو بصيغة أحرى مخالفا لما يتوقّع القارئ حدوثه ، كأن يكون ردّ فعل من استبيحت دماؤهم و دمرت بلادهم وديارهم، الاستكانة و الصّبر، دون مقاومة، فقد لمّح الشّاعر كثيرا إلى محاربة العراقيّين لبعضهم عوض التّصدي لقوى الدّمار. وهذه هي الرّؤية الّتي دارت حولها كل المفارقات السّاخرة التي انتشرت في القصيدة.

ونرى الشّاعر يسخر من ردّة فعل العراقيّين قائلا:

أم أنّهم أجمعوا ألا يظلّلنا في أرضنا نحن لا سفح ولا جبل

---

[1] ابن أبي الاصبع المصري:تحرير التعبير في صناعة الشعر،تح:حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ،القاهرة،1995، ص568

[2] ـ ناصر شبانة : المفارقة ،مرجع سابق،ص31

إلاّ بيارق أمريكا و جحفلها و هل لحرّ على أمثالها قبل؟ ([1])

صوّر الشّاعر خواء أرض العراق من كل متطلّبات الحياة ، و أنه لم يعد يُرى على أرض العراق إلاّ أسلحة الأمريكان وجنودهم، وعوض أن يقرّر أنه ينبغي التّصدّي لتلك القوّات، فإنّه انبرى يسخر في قالب استفهام إنكاري قائلا : وهل لحرّ على أمثالها قبل؟ وهو سؤال يصدم المتلقي الذي يعلم أنّ الأحرار لا يرضون الذلّ و الهوان، و لكن حجم المرارة التي يتجرعّها ، جعله يقلب موضوع الحماسة و شحذ الهمم من موضع التوكيد (وليس لحرّ على أمثالها قبل)- إلى موضع سخريّة و تهكّم إذ يتساءل مُنكرا (وهل لحرّ على أمثالها قبل؟) إنه تماما كقولنا لمن أساء التّصرّف (يا للبراعة).

إنّ النّبرة التهكّميّة المنتشرة في كامل القصيدة تدفع المتلقّي إلى مشاركة الشّاعر في طعم المرارة التي يتجرّعها، لأنّ الشّاعر استعان بقرائن عديدة تحتّم على القارئ إعادة تفسير العبارات حتى يعي المفارقة، فتحدث لديه الوقع النّفسي و الأثر الجمالي الذي يهدف إليه الشّاعر، وها هو يوجّه سلاحه التّهكّمي ليسخر من المروءة المزعومة هذه المرّة:

كانوا ثلاثين، جيشا حولهم مدد من معظم الأرض، حتّى الجار والأهل

جميعهم حول أرض حجم أصغرها إلاّ مروءتها، تندى لها المقل ([1])

[1]ـ عبدالرزاق عبد الواحد: الأعمال الشعرية ،ص188

يجد القارئ نفسه أمام تصوير مفارق تماما، إذ أنّ جيوش الغزاة يلتف معها جيوش الجيران ممن يشتركون في الدّين و الملّة، بل الأكثر مفارقة أنّه حتى الأهل انضموا إلى الغزاة، و ما هذا التآلف الغريب إلاّ دلالة على انعدام المروءة، ربّما كان القارئ يتوقّع أنّ مشهد تحالف العدوّ و الجيران و الأهل سيحيله إلى حجم الدّمار في العراق، و لكنّ الشّاعر وقف هنا ليبرز المروءة (كحالة غياب) فعلي هذه المرّة، و هو شيء (تندى له المقل)، وهو هنا أيضا يعمل على قلب المواضع إذ يقف موقف السّاخر المتعجّب.

أمعن الشّاعر في توظيف سلاح التّهكّم من أجل أن يكشف حقيقة الآخر، الّتي يجدها القارئ مفارقة تماما لما هي عليه في الواقع، لقد ضاق الشّاعر ذرعا بأولئك الّذين يتوهّمون أنّه لا حيلة لهم على مواجهة واقعهم الدّامي، فهو يدعوهم إلى أضعف الإيمان و هو بري أظافرهم:

هذا الخراب، هذا الضّيق، لقمتنا صارت زعافا، و حتى ماؤنا وشل

هل بعده غير أن نبري أظافرنا بري السّكاكين إن ضاقت بنا الحيل؟([2])

[1]ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص189

[2] ـ المرجع نفسه ،ص190

بلغ الشّاعر حدّا، دعا فيه قومه إلى مزيد من الاستكانة، بأن صوّر لهم بأنّه ينبغي عليهم أن يواجهوا العدوّ بأظافرهم، ما داموا قد عدموا الحيلة والوسيلة، والمعنى الخفيّ الآخر الذي كنّى عليه الشّاعر ولم يبح به هو أن الحيوانات وحدها التي تواجه مهاجميها بالأظافر و المخالب.

لقد وزع الشّاعر مفارقاته السّاخرة على مدارات التعجّب والاستفهام والهجوم المباشر:

يا أيّهذا العراقيّ الخصيب دما و ما يزال يلالي ملأه الأمل

قل لي، و معذرة، من أيّ مبهمة أعصابك الصّمّ قُدّت أيّها الرّجل؟([1])

بلغ التوتّر بالشّاعر حدّا، لم يعد يعرف معه بأيّ صيغة ينادي العراقي، فناداه (يا أيّهذا)، وهو لم يعد يعرف إن كان فعلا يعرف العراقيّ أو لا يعرفه، فقد اختلطت لديه كلّ الأحاسيس في مواجهة رجل خصيب بالدّماء و مع ذلك يملأه الأمل، لقد بدا الشّاعر واع جدا بالمفارقة التي تصنعها لفظتي (الدماء، الأمل)، فوجد نفسه يخاطب الآخر-مستطردا بطلب المعذرة، إيذانا منه للقارئ بأنه في موضع تهكّم- و يسأله ساخرا: أعصابك الصّمّ قدّت أيها الرّجل؟

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص192

و يواصل هجومه المباشر ليسخر هذه المرّة من ضمير الرّجل:

يصيح رعبا، فينزوِ من توجّعه هذا الضّمير الذي أزرى به الشّلل([1])

و لكنّ الشّاعر ما يفتأ يلخّص استكانة العراقيّين، متحدّثا عنهم بصيغة الغائب هذه المرّة:

لكنّ أهلي العراقيين مغلقة أفواههم بدمائهم فرط ما خذلوا

دما يمجّون إما استنطقوا، و دما إذ يسكتون، بجوف الرّوح ينهمل ([2])

عمد الشّاعر إلى تصعيد المفارقة المعنويّة، إذ تحدّث عن الدّماء التي تملأ أفواههم حين ينطقون، و تملأ روحهم حين يسكتون، و لكنّ الحقيقة أنّهم حين يسكتون، تنهمل الدماء في روح الشّاعر، لا في أرواحهم من فرط إحساسه بالمرارة.

و هكذا تكشف المفارقة السّاخرة حركيّتها داخل مبنى القصيدة ، كما تكشف عن قدرتها على إحداث المفاجأة و التّصادم مع اللاّمتوقع، و هي بذلك وسيلة بالغة الأهميّة في البناء المفارق.

[1] ـ عبدالرّزّاق عبدالواحد : الاعمال الشّعرية ،ص195

[2] ـ المرجع نفسه،ص 192

ثالثا _ مفارقة الموقف:

نعني بالمفارقة الموقفيّة " أن تستوعب المفارقة موقفا متكاملا يجسّد علاقة الذّات المتكلّمة أو الموضوع المتكلّم عنه بالبيئة المحيطة به، أو الآخرين الحافين به في زمان و مكان محدّدين...و سواء انتشرت المفارقة أو انكمشت، فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها و المواقف و الأحوال" ([1]) و هذا يتجلّى بين طيّات القصيدة، على اعتبار أن الشّاعر يصف لنا الأحداث التي عايشها في العراق في قالب شعريّ عني بألفاظه و تراكيبه، و تجدر الإشارة إلى أنّ " مصطلح الموقفية تسمية عامّة للعوامل التي تقيم صلة بين النّص." ([2]) و غالبا ما تكون هذه العوامل: أحداثا و أزمنة وأمكنة، والمفارقة باعتبارها موقف لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بإدراك الشّاعر للتّناقضات التي تحيط به، و تحويله هذه التّناقضات إلى طاقة فعّالة من خلال اتخاذه المفارقة موقفا.([3])

لقد أشرنا فيما سبق أنّه قد تجتمع المفارقة اللّفظية مع مفارقة الموقف و نؤكّد الآن أنّ تتالي المفارقات اللّفظية في قصيدة(يا صبر أيوب) كان يشكّل من حين لآخر مفارقات موقفيّة أيضا، و إذا نحن اعتمدنا على قول الدّكتور أحمد عادل عبد المولى

[1] ـ محمد عبد المطلب:كتاب الشعر،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1، 2002 م،ص70

[2] ـ إلهام أبوغزالة :مدخل الى علم لغة النص،سلسلة الألف كتاب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط2، 1999 م،ص209

[3] ـ ينظر: أحمد عادل عبدالمولى:بناء المفارقة ،مرجع سابق،ص134

بأن" المفارقة اللّفظية تختلف عن السياقيّة في أنّ الأولى تعتمد في كشف حقيقتها أولا على صاحب المفارقة(الشّاعر)، أمّا المفارقة الموقفية تعتمد على المراقب أو القارئ في استنباط و كشف التّعارض بين المعنى الظاهري و المعنى الخفيّ" ([1]) فإنّنا نجد أن القصيدة المفارقة التي نحن بصددها ما هي إلا مفارقة موقفيّة كبرى، شكّلتها مفارقات جزئية مختلفة، يلعب القارئ دورا أساسيّا في كشفها. و قد وجدنا أن المفارقتين الدّراميّة و الرّومانسية شكّلتا أهم الصّور التي قامت عليها مفارقة الموقف في القصيدة، إذ ننبري فيما هو آت إلى كشف أبرزها.

أ _ المفارقة الدّرامية:

تقوم المفارقة الدراميّة على" تصوير حالة أو حدث أو تبنّي موقف ما ، يمكن من خلال إدراك أبعاد كلّ منها ، أن يرى فيها وجه المفارقة على أنّ من يقوم بالتنبّه إلى هذا النّمط من المفارقة و الوعي بأبعاده هو المتلقّي" ([2]) و قد عمد الشّاعر في القصيدة إلى" تأسيس موقف معيّن من الوجود و سعى إلى المشاركة بالتّعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رؤاه الخاصّة" ([3]) وهذا ما دفعنا إلى اعتبار القصيدة كلّها ذات طابع درامي، كما أنّه وظّف الأسلوب الدرامي في العديد من قصائده الأخرى، ونقصد

[1] ـ أحمد عادل عبد المولى :بناء المفارقة ،مرجع سابق،ص136

[2] ـ دي .سي .ميويك: المفارقة وصفاتها ،مرجع سابق ،ص78

[3] ـ الهام مكي المواشي: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، رسالة ماجستير،كلية التربية للبنات، جامعة بغداد،2001 م،ص75

بالأسلوب الدرامي هنا، الطّريقة التي يعتمدها الشّاعر في بناء نصّه بطريقة تتجلّى فيها مواقف مختلفة، قريبة في شكلها من(القصّة)، و إن كان الشّاعر لم يقصد أن يسرد قصّة في قالب شعري، إلّا أنّه أرادنا أن نعرف بأن" وضع القصّة و دورها في القصيدة هو وضع الصّورة الدراميّة الفنيّة و دورها في الشّعر بوصفها بلاغة جديدة."([1])

يحكي لنا الشّاعر عن تاريخ العراق، و يضعنا فيه على عتبة مفارقة:

لكن سأستغفر التّاريخ إن جُرحت أوجاعنا فيه جرحا ليس يندمل

و سوف أطوي لمن يأتون صفحته هذي لينشرها مستغفر بطل

إذ تلاها تلاها غير ناقصة حرفا و إذ ذاك يبدو وجهك الجذل([2])

لم يرد الشّاعر أن يفصّل لنا عظمة حضارة العراق وتاريخها، لأنّه يعي أن ذلك التاريخ موجود حتما في ذهن القارئ، فراح يحكي لنا عمّا سيفعله مع صفحات التّاريخ، سيستغفره لأنهم ما زادوا جراحه فيه إلاّ وجعا، و إن كان من البديهيّ أنّ المرء يتّعظ من أخطائه التي يسجلّها له التّاريخ، إلاّ أن الآخر هنا على العكس من ذلك عاد إلى جراح تاريخه يزيدها ألما و وجعا، و هي المفارقة التي بناها الشّاعر في قالب درامي، إذ جعل من بطلها(العراقي) ضحيّة، لا يجد أيّ استعطاف من قبل

[1] ـ عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار العودة ، بيروت،ط3، 1981م ، ص304

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد:الأعمال الشعرية ،ص 196

القارئ(المراقب) لموقف المفارقة. إنه يبني دراميّته بشكل متدرّج، ليقرّر أنّه سيطوي صفحة التّاريخ، منتظرا أن يأتي(مستنفر بطل) ليفتحها، يبدو للقارئ أن الشّاعر بعد أن قرر طيّ صفحة التّاريخ سينتظر أن يصحو العراقي من نومه، وينشر تاريخه من جديد، ولكن الشّاعر يصدمه بأن يقرّر أنْ ليس لتاريخ العراق إلاّ بطلا خرافيّا(كاد أن يصوّره من خارج العراق) لفرط فقده الثّقة في أبناء وطنه، فبعد تصاعد الأسلوب الحكائي ينفتح أفق النّص على المستقبل بروح ممعنة في الاستكانة و الهوان، تصل إلى حدّ(فرح) العراقي بآخر غريب يعيد له مجد تاريخه، و يلخّص هذه المفاجعة الدراميّة بأن يوظّف ما يكون في البدايات ليعبّر به عن النّهاية:

و كان يا مكان يا أيوب... ما فعلت مسعورة في ديار النّاس ما فعلوا ([1])

لقد أدرك الشّاعر أنّه في إطار التّفكير الدرامي ليس على ذاته أن تقف بعيدا عن الذّوات الأخرى و أنّها " مهما كان لها استقلاليتها، ليست إلاّ ذاتا مستمدّة من ذوات، و تعيش مع عالم موضوعي تتفاعل فيه مع تلك الذّوات." ([2]) فالشّاعر في تجربته هذه يعيش صراعا مع نفسه أحيانا و مع غيره أحيانا كثيرة، و الصّراع هو أبرز عناصر الدّراما. وهاهو يصوّر صراعه مع ذاته عبر الزّمن ليخلق مفارقات قوامها الحدث:

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد:الأعمال الشعرية ،ص189

[2] ـ عزالدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق،ص189

يا منجم العمر... يا بدئي وخاتمتي خير ما فيّ أني فيك أكتهل

أقول: ها يا شيب رأسي...هل تكرمني فأنتهي و هو في شطيكَ منسدل

و يغتدي كلّ شعري فيك أجنحة مرفرفات فيك على الأنهار تغتسل؟([1])

إنّ توظيف الشّاعر لمفردات الزّمن(بدئي، خاتمي، أكتهل، أنتهي..) بيّن لنا ذلك الاستبداد الذي يمارسه الزّمن على الشّاعر، حتى صار انتهاء الزّمن هاجسا لديه، بأن صار لا يطلب إلاّ مكرمة في وطنه بعد أن شاب شعره و اكتهل فيه، حتّى أنّه يكاد يصلنا أن الشّاعر في الأبيات يخاطب الزّمن نفسه، و يعده بأنه سيطلق كل أشعاره الموجودة في منجم عمره لترفرف على الأنهار وتغتسل، وما توظيفه لهذا الفعل الأخير إلاّ إمعانا في الرّمزية التي تخلق المفارقة إذ أن وعده بترك(أشعاره تغتسل) يشي بأن قريحته ربّما جاءت بأشياء لم يكن يريد قولها، ولكن حدّة الصّراع الدّاخلي و الخارجي كانت شديدة إلى درجة أجبرته ذاته على قولها، و نحن نرى أن اشتغال الشّاعر على كسر أفق توقّع القارئ، بأن يبدأ الأحداث من نهاياتها نتج عنه مفارقات دراميّة، جعلت القارئ يقرأ شيئا فيتوقّع شيئا، و لكنه يكتشف شيئا آخر مخالف تماما لما قرأه و لما توقّعه.

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية،ص 196

إلى جانب الصّراع و الزّمن و الأحداث وكسر أفق التوقّع، وظّف الشّاعر أيضا عنصرا دراميّا آخرا وهو عنصر الحوار،يكشف لنا عن تعدّد الأصوات في القصيدة، لقد خاطب الشّاعر كما رأينا في قصيدة واحدة ذواتا مختلفة (أيوب، الجمل، العراقيين، الصّبر، الأهل، التاريخ...) و هو خطاب يعي فيه الشّاعر مدى حضور تلك الأصوات في واقعه و في لا شعوره، و يدفع القارئ بذلك إلى مشاركته في مخاطبتها.

يمكننا أن نخلص إلى أن المفارقة الدراميّة تحرّكت فوق كل خيوط النّص بدءا من قصّة الجمل و انتهاء بقصص الدّمار و الدّماء على أيدي العدوّ، لتخلق جوّا من التّناقض سواء بعنصر الزّمن أو الصّراع، أو الحوار أو كسر أفق التوقّع، لتجعل من القصيدة دراما بحد ذاتها.

ب _ المفارقة الرّومانسيّة :

المفارقة الرّومانسية تجعل الشّاعر يبني عالما قائما على الوهم، يطيب للشّاعر فيه كل شيء،ثمّ يعود بعد ذلك إلى نقض ما بناه فهي" نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فنّي وهمي،ثمّ يحطّمه ليؤكّد أنّه خالق ذلك العمل وشخوصه و أفعالهم."([1])

[1] ـ عدنان خالد العبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، مرجع سابق،ص28

أما بالنّسبة للقارئ فهي" وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقضات أو هي توحي بكشف المتناقضات في هذا العالم." ([1])

فالمفارقة الدراميّة إذن تبدأ عادة ببنية لغويّة توحي للقارئ بشيء إيجابي يفتح أمامه باب الأمل و الخير:

يا سيّدي يا عراق الأرض ...يا وطنا تبقى بمرآه عين الله تكتحل ([2])

بلغ حدّ المدح بالشّاعر إلى أن صوّر العراق جنّة، و جعل لله عين تكتحل برؤية مفاتنها، ففتح أمام القارئ نافذة جعلته يتوق بأن يواصل الشّاعر ذلك الأسلوب البديع في مدح العراق، و لكن ذلك الأمل ما يفتئ أن يخبو حين يواصل الشّاعر:

لم تشرق الشّمس إلاّ من مشارقه و لم تغب عنه إلا و هي تبتهل([3])

إنّ ابتهال الشّمس يحيلنا على شدّة الدّمار التي يعيشها العراق حتى جعل من الشّمس كائنا يبتهل لله بالدّعاء عند كل غروب لينجي العراق من أعدائه و يشحذ همم أهله للانتفاضة و تغيير الواقع، و هو ما أدّى بتلك البنية إلى أن تحوّل مشاعر القارئ من الأمل إلى الألم.

---

[1] ـ خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق،ص58

[2] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص190

[3] ـ المرجع نفسه ،ص190

و تتراءى ملامح المفارقة الرّومانسية جليّة في محاولة الشّاعر التّركيز على التّكرار الذي يعمد من خلاله إلى تأكيد ما قام به الغير لمساعدة العراقيين– و لو أنّهم كانوا يتوّهمون بأن ما قاموا به يقع في باب الإعانة و المساعدة–:

شكرا لكل الذين استبدلوا دمنا بلقمة الخبز...شكرا للّذي بذلوا

شكرا لإحسانهم...شكرا لنخوتهم شكرا لِمَا تعبوا...شكرا لِمَا انشغلوا

شكرا لهم أنّهم بالزّاد ما بخلوا .....

إن اللّقاءات و المؤتمرات، و الإعانات الغذائية و الأدوية التي قدّهما الآخرون للعراق حقيقة و ليست وهما، و لكن معرفة الشّاعر بعدم جدواها هو ما جعلها تنزاح إلى دائرة(الوهم)، و مع ذلك فإن القارئ إلى غاية حديث الشّاعر عن الزّاد يعتقد أنّ الشّاعر فعلا في مقام شكر و اعتراف بالجميل، إلى أن يقوم هذا الأخير بتحطيم ذلك الوهم الذي صنعه إذ يقول:

..... لو كان للزّاد أكّالون يا جمل ([1])

[1]ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص192

هاهو العراق يفنى، ويفنى أهله فما فائدة الزّاد الآن؟ ما دام لا يوجد من سيأكله، فالمفارقة هنا تشكّلت جرّاء عالم مثالي، لكنّه حالم مُتَخيَّل، أساسه الوهم، سرعان ما انهار، و بدأ انهياره مع حرف التمني(لو) الذي أنذر بانقلاب الرّؤية.

و إذا سلّمنا بأن المفارقة الرّومانسية تقوم عموما على بناء حلم يتمّ تحطيمه فإنّه يمكننا القول أنّ عالم القصيدة انبنى على أحلام عاشها الشّاعر(تمنيّا و توهّما) بأن يرى العراق معافى، و لكنّه كان في كلّ مرّة يعود ليحطّم ذلك الحلم على صخرة الواقع كلّما رأى(صبر العراقيين) الذي أوصلهم إلى الاستكانة و كبّلهم عن القيام بأيّ فعل يجعل العراق يتعافى.

رابعا _ المفارقة على المستوى الصّوتي:

عمد النّقاد إلى إثبات رغبة الشّعراء المعاصرين في التّخلّي عن هيكل القصيدة العموديّة،جرّاء ماتُحدثّه من حواجز تمنعهم من التّعبير بحريّة عن تجاربهم و انفعالاتهم التي تغيّرت وارتفعت حدّتها وتوتّرها بتغيّر الواقع العربي عموما، لذا سعى الشّاعر العربي العربي المعاصر إلى تسجيل اندفاعه والتصاقه في كلّ مرّة بـ " أحداث كبرى سياسيّا و اجتماعيّا، خالقا لتجارب جديدة ومن ثمّة دافعا إلى البحث عن الشّكل الموسيقي الجديد"([1]) و لكنّنا وجدنا على الخلاف من ذلك، أن الشّاعر عبد الرزاق عبد

[1]ـ كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، مصر ،ط ، 2007م ،ص622

الواحد، تمكّن من تصوير تجاربه التي انبثقت من أحداث سياسية و اجتماعية كبرى دون أن يندفع باحثا عن شكل موسيقي جديد، بل أثبت قدرة القصيدة العربية العموديّة على تحمّل كلّ التغيّرات وعلى الصّمود أمام التغيّرات التي شهدتها عصور الشّعر.

فموسيقى الشّعر أداة فنية شديدة اللّين و الطّواعية، يستطيع الشّاعر من خلالها أن يستولي على وجدان المتلقي، و كثيرا ما يتمكّن الشّاعر الحذق من إيصال فكرته إلى المتلقّي بالموسيقى حين لا يتمكّن من إيصالها بوسائل التّعبير الأخرى.

أ _ المفارقة النّغمية:

ما اكتشفناه سابقا من مفارقات في القصيدة، كان أغلبه ملفوفا بالاستفهام و التعجّب و الإنكار، و هي أساليب تعزّز دهشة المفارقة عند سماع القصيدة لا قراءتها، و الحقيقة التي وقفنا عليها أنّ القصيدة المفارقة (يا صبر أيوب) سُمعت أكثر مما قُرأت، و ذلك ما أكسبها مفارقات نغميّة خاصّة.

وتعني مفارقة النّغمة: " أداء المنطوق–على الكليّة– بنكهة تهكّمية، يعوّل عليها في إظهار التّعارض أوالتّضاد بين ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعمقه ، بحيث تقتلع هذه النّغمة التّهكميّة محتوى ذلك الظّاهر لمحتوى الباطن المضادّ"([1]) والحقيقة أنّنا لمسنا مفارقة النّغمة في نبرة الشّاعر و طريقة تعبيره التي تشي بعدم جديّته فيما

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية ،مرجع سابق،ص53

يقول، ممّا أدّى بنا إلى إعادة تفسير كلامه لنقف في كل مرّة على مفارقة جديدة، فإن كانت" المفارقة اللّفظية تنحصر في بنية محدودة تبدأ بالكلمة الواحدة و تنتهي بعدة كلمات، فإنّ مفارقة النّغمة تبدو ناتجة عن الكلام المنطوق بأجمعه مهما بلغ عدد الكلمات فيه" ([1])

و من ثمّ نستطيع القول أنّنا نقف في القصيدة على مفارقات لفظيّة و سياقيّة من جانب و على مفارقات نغميّة موازية لها، تضيف لها و تعزّز فارقيّتها، و نحيل القارئ هنا إلى كل المفارقات السّابقة التي اكتشفناها في القصيدة ليتحقق لديه ما أردنا قوله حول المفارقة النغمية.

ب _ مفارقة التّكرار:

إذا كان الإيقاع الخارجي هو النّاتج عن الوزن بما يحتويه من بحور وقواف، فإنّ الإيقاع الدّاخلي يتمثّل في الموسيقى النّابعة من تأليف الأصوات و الكلمات و تكرارها. عمد الشّاعر على إيصال شحناته النّفسيّة المتوتّرة عبر القصيدة إيمانا منه بأنّ" القيم الموسيقيّة تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التّجربة الشّخصية ذاتها." ([2]) كما أنه كان يسعى إلى أن تتلاءم الصّور الصّوتية للقصيدة مع الحركات الغنائية للنّفس و مع

[1] . ناصر شبانة :المفارقة ،مرجع سابق ،ص72

[2] ـ رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث ،مرجع سابق،ص133

تمازج الأحلام بالآلام. و قد توسّل الشّاعر بأدوات فنيّة ساعدته على تحقيق ذلك التلاؤم بين الصّور الصّوتية و حركات النّفس الثّائرة، منها(التّكرار) التي اتّخذ منه منبّها صوتيّا يشدّ إحساس القارئ و يثير وجدانه و ذائقته الفنيّة، وقد انتقل الشّاعر بدلالة التّكرار من الرّوتين و الابتذال إلى الأصالة و الإبداع ، فالشّاعر يعمل من خلال هذه الظّاهرة على " التّأكيد ولفت النّظر وانصهارهما في نغمة إيقاعيّة، و يساعد على الاسترجاع و التذكّر."([1]) ، و قد برزت ظاهرة التّكرار بصورة ملفتة للانتباه في قصيدة(يا صبر أيوب) حتّى شكّلت مفارقات من خلال سعيه إلى استثمار طاقات تعبيريّة و صوتيّة مخبوءة داخل اللّغة سواء على مستوى اللّفظة أو الحرف أو العبارة.

قام الشّاعر بتصعيد مفارقاته الشكليّة من خلال التّكرار المكثّف للكلمة المركزيّة في القصيدة (الصّبر) و قد تكرّرت هذه اللّفظة بمشتقاتها عشرين مرّة، إذ لا يجد القارئ نفسه يجتّر اللّفظة في كل مرّة، لأنّ الشّاعر يوردها بلبوس مخالف، وإن حافظ دائما على(جذر) الكلمة. والواضح أن الشّاعر في الأبيات الأولى عمد إلى تكرار الكلمة بشكل واع إذ رَبَطنا بثنائية (العراق، الجمل) لتكوّن معها الثّالوث(الصبر، العراق، الجمل)، الذي ترتكز عليه الرؤية الشّعرية في القصيدة و في التجربة الحياتيّة للشّاعر عموما:

[1] ـ صباحي حميدة: جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبدالله العشي، مجلة مختبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة،ع 10، 2014 ،ص403

و عندما أبصروا فيض الدّما جفلوا

صبر العراقيين صبور أنت يا جمل

و صبر كلّ العراقيين يا جمل

صبر العراق و في جبينه مخرزه

يغوص حتّى شغاف القلب ينشمل([1])

فبعد أن أورد الشّاعر لفظة الصّبر في العنوان معرّفة بالإضافة(صبر أيوب) ها هو في الأبيات الافتتاحية يعرّفها بإضافة(العراق) و(العراقيين) و كأنّه من خلال هذا التّكثيف يريد أن يدهش القارئ ويصوّر له صبر العراقيين كنوع شديد من الصّبر المفارق لصبر أيوب و صبر الجمال، فنحن عندما نقرأ قوله(صبر العراقيين صبور أنت يا جمل) يتراءى لنا أن العراقيين يماثلونه في الصّبر، أو قد يتراءى لنا أن الشّاعر يهوّن على الجمل مشاق الحمولة بأن يخبره أن العراقيين يماثلونه في الصّبر، أو أنّ الشّاعر يمدح العراقيّين حيث يصف صبرهم بصبر الجمال، و لكن النظرة المفارقة تظهر لنا أن الشّاعر أراد أن يدهش المتلقي بأنّ ما يراه من صبر الجمل الذي يفيض دماء ليس شيئا يذكر مقارنة مع صبر العراقيين.

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد، الأعمال الشعرية ،ص187

إن هذه اللّفظة تشكّل لدى الشّاعر بؤرة للقهر و الألم، فهو يحاول في كل مرّة أن يلبسها لبوسا مغايرا، علّ ذلك يريحه أو يفتح أمامه نافذة أمل، فهو يعمد إلى إيراد جملة توكيد بين البيتين تبدأ بحرف عطف(و صبر كل العراقيين يا جمل) و قد جاءت الجملة استطرادا من الشّاعر يحيل إلى شدّة حسرته، و عطفا على ما تحلّى به الجمل من صبر، قاصدا بذلك إلى إرباك المتلقّي في البيت الموالي حين يجعله يتخيل مخرزا أكبر بكثير من مخرز الجمل، يغوص في جنبي العراق حتى يصل شغاف القلب.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ مفارقة الإيقاع لم تكن هاجسا لدى الشّاعر، وإنّما أراد أن يجعل تكراره لكلمة (الصّبر) أسلوبا يبرز فيه التّلاحم بين اللّفظ و الإيقاع " و هكذا يكون الإيقاع من عناصر الإيحاء الشّعري، و تظهر أهميّته حين يتداخل مع بقيّة العناصر الأخرى في القصيدة."([1]) و المتمعّن في القصيدة يجد أن الشّاعر كرّر الكلمة بطريقتين هما :

1 – **تكرار اللّفظة في جملة** : يعود إليها كلما اشتدّ به الألم حين يتذكر صبر العراقيّين بأن يقول (يا صبر أيوب)، واتّخذ من هذه الجملة في كل مرّة أداة أو قرينة يغيّر بها المسار الذي ينتهجه القارئ ليقف في كلّ مرّة على شيء مخالف دلاليّا لما كان

[1] ـ ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، مرجع سابق ،ص218

يتوقّعه، فتحدث لديه دهشة المفارقة. و لتوضيح تلك المفارقات نقوم بتقسيم الأبيات إلى مجموعات مع المحافظة على التّسلسل الذي وردت به القصيدة:

و طوقُهم حوله، يمشي مكابرة

و مخرز الطّوق في أحشائه يغل

و صوت حاديه يحدوه على مضض (أ)

و جرحه هو أيضا نازف خضل

يا صبر أيوب... حتّى صبره يصل

إلى حدود و هذا الصّبر لا يصل

يا صبر أيوب لا ثوب فنخلعه

إن ضاق عنّا و لا دار فننتقل (ب)

لكنّه وطن أدنى مكارمه

يا صبر أيّوب ،أنّا فيه نكتمل؟

ما خرّبت يد أقسى المجرمين يدا

ما خرّبت و استباحت هذه الدّول

هذي الّتي المثل العليا على فمها

و عند كل امتحان تَبصُق المثل (ج)

يا صبر أيّوب ما أنت فاعله

إن كان خصمه لا خوف و لا خجل

هذا الخراب.. و هذا الضّيق.. لقمتنا

صارت زعافا و حتى ماؤنا وشل

هل بعده غير أن نبري أظافرنا

بري السّكاكين إن ضاقت بنا الحيل.

يا صبر أيّوب.. إنا معشر صُبُر

نغضى إلى حد ثوب ينبزل([1])

ففي أبيات المجموعة(أ) يصف الشّاعر لنا حدود صبر الجمل ونزف جرحه ،وأنّ حاديه جاهل بما يحدث له ،ولا يتوقّف عن حَدْوِه ، فيتوقّع القارئ أنّ الشّاعر ما وصف

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الاعمال الشعرية ،ص187

صبر الجمل إلا ليشبّهه بصبر العراقيّين ، ولكنّه ما يفتأ يكسر أفق توقع القارئ حين يلجأ إلى(عبارة صبر أيوب) ليكشف لنا أن صبر الجمل له حدود، أما صبر العراقيّين فلا حدود له.

ثمّ يواصل هذه المرّة وصف حال العراقيين، بأنه لم يعد لديهم مأوى في العراق و لا ملبس، و يشير إلى أنّه رغم ذلك وطن مليء بالمكارم فيعتقد القارئ أن الشّاعر سيرضى بمكارم الوطن و يترفّع عن ضرورة وجود المأوى و الملبس و المأكل، و لكنّه يعود إلى الاستنجاد بعبارة(يا صبر أيوب) ليتمنّى أن يكتمل وجود الإنسان العراقيّ على أرضه ، كلّ ذلك في مفارقة رومانسيّة بنى الشّاعر فيها حلما يجعل من العراق وطنا للمكارم ثم ما فتئ أن حطّمه بأن صوّر العراقي غير مكتمل الوجود فيه.

وبعد أن صوّر الشّاعر حال الطّرفين المتواجهين في القصيدة (حال الجمل) و حال(العراقيّين)، عكف بعد ذلك في الجزء(ج) إلى تصوير الخراب و الدّمار الحاصل في العراق بشكل تهكّمي ساخر، إذ أنّ هؤلاء المجرمين الّذين عاثوا فسادا في العراق هم أنفسهم الذين يتشدّقون بالمثل العليا لحقوق الإنسان، ثم ينادي(صبر أيوب) مرة أخرى ليسأل من خلاله العراقيَّ عن ردة فعله تجاه أفعال المجرمين، و هو ليس سؤالا عاديا ينتظر الشّاعر إجابة عنه، بل هو توكيد نفسي من الشّاعر إلى نفسه بأنه لا حياة لمن تنادي، و هو بهذا يجعل المتلقّي يوقن بأن تحقّق المستحيل أقرب للشّاعر

من انتفاضة العراقيين و استيقاظهم و ذلك ما ينمّي دهشة القارئ الشّعورية بحجم المفارقة.

أمّا في الجزء(د) فإن الشّاعر يتحدّث عن النّهاية التي وصل إليها الدّمار في العراق و عن انعدام الحيلة و تقطّع السّبل، ثم ينادي(صبر أيوب) هذه المرّة بشكل مفارق لما قبلها، فالقارئ بعد أن تعوّد صرخة ألم الشّاعر في المرّات السّابقة، يجد الشّاعر الآن ينادي صبر أيوب، رافعا راية الاستسلام أمام قهر الصّبر، بأن يثبت أنهم (معشر صُبُر) في جملة مثبتة خالية من كلّ تعجّب أو استفهام على غير عادته.

إن المفارقة في هذه القصيدة لا تتشكل من مجرّد التّكرار، و لكنّها تتبع أساسا من المفارقة التي يحققها هذا التّكرار و لعلّ " أهمّ ما يؤديه هذا التّغيير و التّنوع، هو إضاءة العبارات الجديدة داخل المقطع و تسليط الانتباه عليها مما يضفي صبغة جماليّة مستحبّة في القصيدة".([1]) و الملاحظ أن الجملة المكرّرة حملت على عاتقها كل الحركيّة الموجودة في النّص، بعد أن عمد الشّاعر إلى انعطاف الدّلالات عندها، حتّى أنّ كل شيء في القصيدة يبدو متعلّقا بها مهما ابتعد.

2- تكرار لفظة(الصبر) في البيت الواحد: يظهر ذلك في أبيات متفرقة في القصيدة، وردت فيها اللّفظة مكرّرة مرتين أو أكثر: مصدرا، وفعلا،وحملت تلك اللّفظة على

[1] ـ عقيلة جوامع: المفارقة في شعر أحمد مطر،رسالة ماجستير،جامعة الجزائر2 ، 2011م ،ص104

عاتقها زيادة المعنى ،بتكثيفها في البيت الواحد من خلال ما ترتبط به في كل مرّة من معان جديدة قد تصل إلى درجة التّنافر و التّضاد، و مع ذلك تبقى هذه المعاني المختلفة مشدودة إلى أصل واحد هو(اللّفظة المكررة)، و هي تظهر كبناء مفارق يتضمّن الكثافة الشعوريّة لدى الشّاعر الّتي أنتجت التّكرار المفارق :

و عندما أبصروا فيض الدّما جفلوا

صبر العراق صبور أنت يا جمل([1])

كسى الشّاعرُ الجملَ ثوب الصّبر العراقي، حتى اختلط الأمر على القارئ، أيّهما المشبّه و أيّهما المشبّه به، حاذفا أداة التشبيه، إمعانا منه في إرباك القارئ ، ثم تعدّى الدّلالة الاسمية للفظة (الصّبر)إلى تصعيد حركيتها من خلال الفعل و نفيه:

يا صبر أيّوب.. حتى صبره يصل

إلى حدود، و هذا الصّبر لا يصل([2])

لقد وظّف الشّاعر اللّفظة في مقارنة صادمة بين أيقونة الصّبر الأيّوبي و بين الصّبر العراقي، جاعلا القارئ يتخيّل شساعة الصّبر العراقي الّذي لا حدود له، فهناك

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد : الأعمال الشعرية ، ص187.

[2] ـ المرجع نفسه ،ص188

نهاية لحركيّة الصّبر الأول تنتهي بفعل الوصول إلى النّهاية ،و لكن على النقيض من ذلك حركيّة الصّبر الثّاني لا تتوقّف لأنه لا يصل إلى حدود، و هنا تتجلّى مفارقة معنويّة خفية تربط بين(حركيّة الصّبر)و(استكانة العراقي).

و لا نرى الشّاعر إلاّ تَعِب و هو يشتقّ من اللّفظة ما يوافق الحال:

يا صبر أيوب.. إنا معشر صُبُر

نغضي إلى حد ثوب الصّبر ينبزل([1])

موضّحا لنا صفة (النّحن)، بكونهم(معشر صبر) و قد اختار الشّاعر المشتقّ على صيغة جمع تكسير، و لا ريب في ذلك إذ أن(الّصبر) الذي يحاول تصويره لنا قد كسر كل حدود الصّبر، فقد أخرج الصّيغة(صُبُر) من احتمالات الغياب و أزاح الصّيغة(صابرون)من منطقة الحضور، ليتفادى أن يشعر القارئ بالمدّ الموجود في الصيغة الثانية، بأن حتّم عليه الصّيغة الأولى التي تخلو من الصّوائت، ففي(صمت) حروفها يكمن صمت العراقيين. و تتصاعد حدّة التّكرار حين يوظف الشّاعر اللّفظة في نفس البيت في جملة اسميّة و أخرى فعليّة لا يكاد يفصل بينهما فاصل، كي يوضّح للعالم التّناقض الحاصل داخل العراق حين يجتمع الوجع و الصّبر على أرض واحدة:

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد: الأعمال الشعرية ،ص190

و أنت يا مرفأ الأوجاع أجمعها و معقل الصّبر حين الصّبر يعتقل ([1])

إنّنا لم نجعل دراستنا للتّكرار في القصيدة دراسة أسلوبيّة بحتة، من حيث هو ظاهرة أسلوبية تنمّي الإيقاع الداخلي فحسب، بل جعلنا منه مرآة تعكس كثافة الشّعور المتراكم في نفسيّة الشّاعر من خلال كشفنا على روافد ذلك الشّعور في أرض الواقع و في القصيدة، تلك الرّوافد التي جعلتنا نصاب بالدّهشة عند كلّ تكرار وظّفه الشّاعر(عن قصد أو عن غير قصد) انطلاقا من كون الدّهشة " تأتي متبوعة بصدمة التلقّي الّتي توقظ ذهن القارئ، و " تنبّهه لوجوب تحويل مسار القراءة عن رتابة النّص: عُلوّا و هبوطا و امتدادا و ارتدادا في جميع الاتجاهات الأصلية و الفرعية لمساحة النص." ([2])

ج ـ مفارقة صوتي الصّاد واللّام:

إنّ الاتزان الصّوتي يحدث من خلال التّماثلات الصّوتيّة سواء كانت هذه التّماثلات على مستوى الفونيم (أصغر وحدة صوتيّة) ،أم على مستوى المقاطع الصوتيّة امتدادا إلى التّركيب، كما أنّ " دراسة الأصوات اللّغوية و دلالة هذه الأصوات يخضع لجملة من المؤثّرات منها ما هو نابع من الطبيعة التشكيليّة للصّوت، و منها ما

[1] ـ عبدالرّزاق عبد الواحد ، الأعمال الشعرية، ص 195

[2] ـ أسيمة درويش: تحرير المعنى ،دراسة نقدية في ديوان أدونيس، دار الاداب ، بيروت، ط1 ، 1997م ، ص120

هو مرتبط بعوامل خارجيّة تتمثل بناطق الصّوت ومتلقّيه."([1]) والأبعاد الخاصّة بالأصوات تتناسب مع الوحدات التركيبيّة للنّص، وبالتّالي مع الغرض الذي من أجله وجد النّص،ومنه نصل إلى أنّ اختيار الأصناف التركيبية يعمل على " إظهار القيم الجماليّة الّتي ترتبط ارتباطا وثيقا بإيقاعيّة الأصوات، والأصوات لا تعبّر عن ذاتها و إنّما عن معانيها داخل سياقها." ([2])

لقد عمد الشّاعر إلى تكريس بعض الحروف دون غيرها، ممّا يثري الكيان الصّوتي لقصيدته ويعزّزها بشكل يأسر المتلقّي، خاصّة صاحب العين الثّاقبة و الأذن الموسيقيّة المرهفة، فإنه يلحظ أن هنّاك صوتان استحوذا على قلب الشّاعر و توهّجا في كامل البناء الصّوتي للقصيدة و هما صوت الصّاد و صوت اللاّم.

إن الدّهشة التي حصلت لدينا جرّاء تتبعنا لصوت اللاّم و صوت الصّاد في القصيدة، تجلّت عن طريق الاستبطان الذي مارسناه على الإيقاع في القصيدة و ذلك بانعكاس شعورنا على المشاعر والأحاسيس التي تثيرها لدينا أصوات الحروف ، وإنّنا نرى أيضا أنّ استغلال الشّاعر لهذين الصّوتين جاء بعد أن استبطن مشاعره عندما كان يتألّم لحال العراق، فاهتدى إلى صوت اللاّم رويّا لقصيدته، وقد فعل ذلك بعدما

---

[1] ـ فائزة محمد محمود المشهداني : أثر التماثل الصوتي في التوازن الايقاعي ،مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية ، المجلد16 ،العدد7 ،العراق 2009، ص270 ،

[2] ـ المرجع نفسه ، ص171

يئس من تغيير حال العراقيين وانقهر لصبرهم، فاهتدى إلى صوت الصّاد الذي نثره في جنبات القصيدة، و نحن إذ نعمد إلى مناقشة هذه الرّؤية الّتي أدهشتنا، فإننا نفصّل فيما هو آت مفارقات كل حرف منهما على حدى، ثم ننبري بعد ذلك إلى إبراز المفارقة التي تشكّلت من تواجدهما معا في القصيدة.

د _ مفارقة رويّ(اللاّم):

الرّوي في اللّغة " سحابة عظيمة القطر، شديدة الوقع" ([1]) و هو أيضا" الشّرب التّام" ([2]) و كلا المعنيين مرتبط كما يظهر بالماء و الدّواء، و هو الحرف الذي تبنى عليه قافية القصيدة و يظل يتكرّر خلال كل أبياتها.

إنّ صوت اللاّم رويّ هذه القصيدة، يختزل دلالات النّص من خلال صفاته المميزة فهو:

1_عندما ينطق بالتصاق اللّسان بأوّل سقف الحنك قريبا من اللّثّة العليا مع حبس النّفس، يعطي إيحاء بالتّماسك و الالتصاق، مثل: لبد–لب بالمكان–ليث(أقام بالمكان) ([3]) و هو المعنى نفسه الذي أوحت به التّجربة الحياتيّة للشّاعر من خلال القصيدة، فرغم كل ما كابده الشّاعر من هموم و آلام إلاّ أنه ظلّ لصيقا بوطنه، لابدا

[1] ـابن منظور : لسان العرب، مرجع سابق ،ص350

[2] ـ الفيروز آبادي : القاموس المحيط،ج14 ،ص337

[3] ـ ينظر: مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية ،منشورات جامعة السابع من ابريل، ليبيا ،ط1 ،1983م، ص100

عند كلّ ما عاناه العراقيون صابرا معهم ومنقهرا منهم، و يعلن التصاقه بأرضه صارخا في وجه من حوله:

يا أيّها المسعور.. نحن هنا بجرحنا و على اسم الله نحتفل

لكي نعيد لهذي الأرض بهجتها و أمنها بعدما ألوى به هبل ([1])

فحتّى و إن كان في القلب غصّة فإن الشّاعر باق في العراق:

يا سيّدي يا عراق الأرض.. يا وطني و كلّما قلتها تغرورق المقل ([2])

2_ أما عندما ينطق بانفكاك اللّسان عن سقف الحنك، و انفلات النّفس خارج الفم، فإنّه يعطي إيحاء باستخدام اللّسان في التّذّوق، مثل: لحس–لثغ–لهج...([3]) و في هذه الأفعال بعض التروّي والصّمت ، و اللاّم هنا أيضا تحمل ملمحا هامّا من المشهد الشّعري الذي يقدمه النّص، إذ أنّ صمت العراقيّين تجاه العدّو و صراعهم مع بعضهم كان يؤلم الشّاعر و يدمي قلبه، إذ هو(يحتمل، لا يكل، ينهمل، يبتهل، ينجدل...) لقد تكرّر صوت اللاّم في القصيدة ثلاثمائة وتسع وأربعين(349) مرة، وهو أكثر الأصوات انتشارا فيها، ليس لكونه رويّا فحسب بل لأنّه أيضا من الحروف الإيمائيّة، فقد كان الشّاعر في حاجة إلى ما يعينه على الإيماء و التمّثيل، و يبدو أن الشّاعر أحّس بأنّ "

[1] ـ عبدالرزاق عبدالواحد : الأعمال الشعرية ،ص195

[2] ـ المرجع نفسه ،ص196

[3] ـ مناف مهدي الموسوي:علم الاصوات اللغوية ،مرجع سابق ،ص76

طريقة النّطق بصوت اللّام تماثل الأحداث التي يتم فيها الالتصاق، مما يجيز تصنيفها في فئة الحروف الإيمائية التّمثيلية."([1])لقد اعتمد على عمق إحساسه بموسيقى الأصوات منفردة و مركّبة و بقدرتها على الإيحاء والتّمثيل، و حقّق بذلك الشّعور الذي أراد إثارته لدى القارئ:(يغوص حتّى في شغاف القلب ينسمل، مخرز الطّوق في أحشائه يغل، أين عن غرّة الأوطان نرتحل، هل لحرّ على أمثالها قبل؟و يخسؤون، فلا و الله، لن يصلوا...) هذا الجهر بفظاعة الدّمار بأرض العراق، و هذه التّساؤلات التي يتركها الشّاعر مفتوحة، كلّ ذلك نابع من كون حرف اللاّم مجهورا ومنفتحا في آن واحد. أمّا الصّفة الأخرى لصوت اللّام فهي وقوعه بين الشّدة والرّخاوة، قد جعلت نغمة الحرف ودلالته في صعود وهبوط، مع الانسجام في درجة الصّعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصّوت وأوحى بانتهائه، فإذا لم ينته بعد، صعد الصّوت و أشعر السّامع بأن ثمّة للمعنى بقية.([2]) وهذا التّداول بين صفات اللاّم في القصيدة هو أداء فنّي من قبل الشّاعر،يستدعي وجود قارئ فطن، مرهف الحسّ الموسيقي، و المفارقة هنا تبرز من خلال تكرار الصّوت بكل صفاته ، دون الاعتماد على الصّفة الغالبة فيه، كما يفعل أغلب الشّعراء في القصيدة العمودية و نذكر هنا(لاميّة) الشنفرى الشّهيرة، إذ اتخذ الشّاعر فيها من صفة الجهر في حرف اللّام وسيلة و لسانا يعبّر به

[1] ـ عباس حسن : مقاييس اللغة ،مرجع سابق، ص260

[2] ـ ابراهيم أنس : موسيقى الشعر ،مرجع سابق،ص166

رفضه المطلق لقيم القبيلة من أولّ القصيدة إلى آخرها، أمّا في قصيدتنا فإنّ تكرار صوت اللاّم" أضفى على السّياق طاقة تعبيريّة رسمت لنا صورة نفسيّة معبّرة بما اشتمل عليه الحرف من معنى انسجم مع التّتابع الصّوتي" ([1]) وهذا ما نلاحظه في تتابع القافية(يغل، خضل، يصل، لا يصل، ننتقل، نكتمل) و كذلك(الأهل، المقل، الدول، الكثل، الجلل)وهكذا فإن النّسق الموسيقي الذي شكّله حرف اللاّم في القصيدة لايشكّل مفارقة موسيقيّة من حيث تنوّع صفاته في القصيدة فحسب ، وإنّما أيضا من خلال الدّلالة اللّفظية لتلك الألفاظ التي تحمله وتحمل معه ثقلا نفسيّا و شعوريّا في آن واحد.

و ـ مفارقة انزياح(الصّاد)إلى(السّين):

يتّضح للقارئ أن الشّاعر جنح إلى الرّمزية الصّوتية من خلال استعماله لصوت الصّاد، إذ يؤكّد تودوروف على أنّه " يستحيل أن نجد مؤلفا واحدا لا يهتم بالرّمزية الصوتيّة ولا يطبّقها في إبداعه بشكل أو بآخر"([2]) وهذا ما يؤكّده محمّد مفتاح أيضا بقوله:"وجود الصّوت، أي صوت، في الشّعر،ليس اعتباطيا."([3]) والمعروف عن الصّاد أنّه صوت مهموس، مطبق و رخو، و هو تفخيم لحرف السّين وصفيريّ مثله، إلّا أنّه

[1] ـ فائزة محمد محمود المشهداني : أثر النماثل الصوتي في التوازن الايقاعي ، مرجع سابق ،ص275

[2] ـ مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللّغوية، مرجع سابق،ص76

[3] ـ عباس حسن :مقاييس اللغة ، مرجع سابق ،ص260

أملأ منه صوتا وأشدّ تماسكا، وهذا ما جعلنا نرى أنّه كان الأجدر بالشّاعر أن يوظّف حرف السّين الّذي يوافق دلالات الحزن والأسى والمشاعر المكبوتة،ولكنّه عوّضه بحرف الصّاد الذي يشبهه غير أنه أملأ منه صوتا،وهذا لأنّ الشّاعر على شدّة ألمه وثورة مشاعره حيال ما يحدث،إلاّ أنّه كان يحاول أن يبدو قويا صلبا ومتماسكا، و نحن نرى أيضا أنه تعمّد اختيار الصّاد للأسباب الآتية:

_أولا: أن يجعل من الانزياح الصّوتي للصّاد إلى السّين قرينة أو شفرة، يكشف القارئ من خلالها المفارقة التي يعيشها الشّاعر، كونه مقهورا ومتألّما و لكنّه لا يملك إلاّ أن يقف موقف المتماسك إزاء ما يحدث لأهله على أرض العراق.

_ثانيا: لأنّه رأى أنّ صوت الصّاد سيتكرر كثيرا في القصيدة ،فهو متضمن في جذر الكلمة المحورية(الصّبر)،وأراد بذلك تكثيف الدّلالة من خلال التّكرار اللّفظي والصّوتي.

_ثالثا: معرفة الشّاعر لأهمية الثنائيّات الضّدية في المفارقات التي تحملها القصيدة، فقد اتّخذ من صوت الصّاد(حالة حضور) تزيح حرف الّسين إلى دائرة(حالات الغياب)،ولكنّه ليس غيابا حقيقيّا،إذ أنّه حاضر ولكن مستتر خلف(الصّاد) وهنا تكمن المفارقة. و سنبيّن في الجدول أدناه سمات تقابل الصّاد و السّين:

	أسناني	مجهور	احتكاكي	صفيري	مطبق
ص	+	−	+	+	+
س	+	−	+	+	−

فكلا الفونيمين من المخرج الأسناني، مهموس، صفيري و لا يختلفان إلاّ في كون الصّاد مطبقا و السّين غير مطبق .([1])

إنّ صوت الصّاد يأخذ بزمام الدّلالة في النّص من خلال صفة الإطباق التي تميّزه، فالشّاعر لم يرد أن يصرّح بحجم الخذلان الذي يشعر به و اختار أن يطبق على تلك المشاعر و يكنّي عنها، فلو أنّه استعمل صوت السّين مع صفتي الضّعف فيه: الهمس والاحتكاك ([2]) فإنه سيحمل إشارات عن نفسيّته لايرغب في البوح بها واحتفظ بصفة الصّفير في(الصّاد) ليجعل القارئ يكتشف معاناة الشّاعر بشكل غير مباشر.

و نخلص إلى أنّ:

[1] ـ ينظر: محمد السعران : علم اللغة ،مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، دت، دط، ص175

[2] ـ موفق الحمداني : اللغة وعلم النفس ، مرجع سابق ،ص95

_ إطباق الصّاد هو صفة قوة للصّوت و للشّاعر على حدّ سواء، كما أن سعة مخرج الصّاد مقارنة بالسّين ([1])، صفتان تقربان صوت الصّاد إلى خصائص المشهد الشّعري في القصيدة حيث يحاول الشّاعر أن يقف موقف المفتخر بصبر قومه، المعدّد لأمجاد حضارتهم و هو يخفي ألما و قهرا بالغين. و هكذا فإن السّين لم يكن ليخدم المشهد الشّعري لو حقق حضورا واضحا، بل كان سيحرج صدارة اللاّم المجهور المنفتح، و عندها لا تكون في دلالات القصيدة أيّة مفارقة.

[1] ـ اطباق الصاد يجعل مساحة مقدمة اللسان التي تشترك في نطقه اكبر من تلك التي في السين المنفتح.

ملخص الفصل الثّالث:

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أن الشّاعر بدا واع جدّا بأشكال المفارقة اللّفظية و السّياقية التي وظّفها في القصيدة، و أنّه كان على وعي تامّ بجدوى القرائن التي ينبغي أن يبثّها صانع المفارقة في حنايا النّص، لكي يوجّه القارئ إلى اكتشاف المفارقات و التلذّذ بها، و ذلك بأن توسّل بعدّة أدوات مكّنته في كل مرّة من تغيير مسارات الدّلالة، كأدوات الإضراب و الاستدراك و الاستثناء.

كما أنّ الشّاعر كان بارعا في جعل أساليب إنشائية وبلاغية، كالاستفهام و التّعجب و التّهكّم و السّخرية، نقاط وصول يكشف القارئ عندها المفارقات المبثوثة في القصيدة. أمّا في الجانب الإيقاعي اكتشفنا أنّ القصيدة تقوم على مفارقة نغميّة كبرى شكّلتها مفارقات صوتيّة جزئية كالتّكرار و صفات أصوات اللاّم و الصّاد و السّين على وجه التّحديد، و أنّ التّكرار عنده لم يكن مجرد أداة لخلق التّوازن الإيقاعي بل هو سلاح من أسلحة المفارقة، خاصّة عندما تتجسّد القصيدة شفويّا لما تحويه من طاقات نبر و تنغيم .

إنّ أشكال المفارقة التي وظّفها الشّاعر كانت كفيلة بتحقيق الدّهشة الشعريّة، اتفقت على كون رسالة المفارقة تحوي قدرا من الصّنعة و المقصدية، بحيث يتيقن القارئ في

كل مرّة من أنّ بعض العبارات و الألفاظ، إن لم نقل العمل كلّه، لا يمكن أن يكون مقبولا للاستيعاب إلاّ بعد رفض المعنى الظّاهري.

فالمفارقة التي توفّرت في الألفاظ و المواقف والإيقاع، شكّلت وسيلة أسلوبيّة و ولّدت فضاءا شعريّا خاصّا بقصيدة(يا صبر أيوب)، بأن كسر الشّاعر من خلالها أفق التوقّع و جعل للدّال مدلولات مراوغة، و خلق فجوات يملأها المتلقّي بما هو غير متوقّع.

خـــاتمـــة

نخلص في نهاية البحث إلى أنّ المفارقة تؤدّي دورا بالغ الأهميّة في الحياة و في الأدب، و إذا كان عنصر المفارقة في واقع الحياة عنصرا سلبيّا يودّ المرء أن يتخلصّ منه، فإنّ التوتّر الذي تحدثّه في الأدب يعدّ عنصرا فنيّا جماليآ، يساعد الأديب على تحقيق توازنه النّفسي والاجتماعي، و يمنح القارئ سلطة لا تقل عن سلطة صانعها، وهي في كل ذلك تمنح النّص انسجاما و حيويّة كغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى.

و إن كنّا لا ننكر فضل الدّارسين الغربييّن في الاحتفاء بالمفارقة و بسط مفهومها و أشكالها و عناصرها و إبراز قيمتها و أثرها في الأدب، فإننا أيضا نسجّل تواجد ملامحها في تراثنا النّقدي العربي في تسميات أخرى ،تكاد تقترب من المفهوم العام للمفارقة وهو التّناقض بين المعنى الظّاهر و المعنى الخفيّ، و لعلّ السّبب الرّئيس في عدم ظهور مصطلح المفارقة في تراثنا النّقدي يعود إلى ارتباط مفهومها بالمسرح أكثر من ارتباطه بالفنون الأخرى.

لقد سجّلنا في الفصل النّظري صعوبة وضع تعريف دقيق للمفارقة، فهذه المحاولة تكون أشبه بلملمة الضّباب، كما يصعب الاكتفاء بتعريف واحد للمفارقة بحيث تندرج تحته كل تعاريف النّقاد، و يصعب أيضا حصر كل أنواعها و أساليبها.

تتحقّق البنية المفارقة في الشّعر بوجود عناصر أساسيّة تؤدّي أدوارها في العمل الأدبي و هي: صانع المفارقة، قارئ المفارقة و رسالة المفارقة، و تقوم هذه الأخيرة على شيفرة يبثها فيها الصانع، و على القارئ أن يقوم بفك رموزها للوصول إلى مضمون الرّسالة، واستنادا إلى أسلوبيّة التلقّي فإن القارئ يعدّ العنصر الأهم في بناء المفارقة، ذلك أن تجسّد رسالة المفارقة و تحقّقها يقوم أساسا على كيفية تلقيها، و إلاّ كان المتلقّي ضحيّة للمفارقة و هو ما يؤكد موتها.

و تجلّى لنا في الجانب التّطبيقي من البحث أن واقع الشّاعر عبد الرزاق عبد الواحد و ذاته، القائمين على التّناقض و الصّراع الدّاخلي أسهما في جعل نصوصه الشّعرية أرضا خصبة لنمو المفارقات المختلفة، إلى جانب قدرته على توظيف واستغلال آليات و استراتيجيات معينة تسهّل عليه عملية صنع المفارقات، و وعيه بضرورة بث مفاتيح تعين القارئ على الوصول إلى مكنونات النّص من خلال الوصول إلى دلالة المفارقات.

و من خلال تتبّعنا لمختلف أشكال المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، تبيّن لنا أنها انتشرت بشكل مكثّف في قصائده و أنها شكّلت عناصر جماليّة و أسلوبيّة أسهمت في استمرارية تلقّي شعره، و قد تجلت تلك المفارقات في مختلف مستويات النص(الصّوتي و التركيبي و الدلالي)، و قد توزعت بين المفارقات اللّفظية و المفارقات الموقفية، ظهرت في صورة تقابل بين منطوقات متضادّة أو متناقضة و قد كشفت في أغلب الأحوال عن مفارقات الحياة.

وفي الحديث عن المفارقة الايقاعية، فإن الايقاع يسهم بدوره في الكشف عن عنصر المفارقة لا عن طريق المفارقة النغمية فحسب، بل أيضا عن طريق تكرار الأصوات والمفردات والعبارات، كما كشفت الأساليب البلاغيّة التي اعتمدها الشّاعر عن أنماط من المفارقة لا تتّضح إلا بتجاوز المستوى السّطحي إلى المستوى العميق، عملت على إبراز الرّؤى المفارقة للشّاعر وموقفه من واقعه ومواطنيه، و قد استغل الشّاعر استراتيجية الّتناص بقصدية، ليستدعي نصوصا شعريّة وأحداثا تاريخيّة ودينيّة، يبني عليها بعض مفارقاته التي يبيّن من خلالها الاختلاف الحاصل بين الماضي و الحاضر، و لعلّ أبرز أشكال المفارقة التي عرفها شعره هي المفارقات الدراميّة و التهكميّة و مفارقات الاستخفاف بالذّات، إذ كشفت هذه المفارقات المختلفة بإمكانيّاتها الفنيّة الواقع السيّاسي

والاجتماعي والدّيني في العراق، الذي استوت وتزامنت فيه الأضداد و المتناقضات بشكل يفضي إلى القهر. و هو ما وقفنا عليه في عملنا التطبيقي من خلال قصيدة (يا صبر أيّوب) التي زاوجت بين صبر العراقيين و قهر الشّاعر، و شكّلت قصيدة مفارقة تقوم على سلسلة متراصّة من المفارقات الموقفيّة و اللّفظيّة اختزلت كل جراح الشّاعر المبثوثة في باقي دواوينه.

و نهاية القول هي: إنّ المفارقة مصطلح حديث و بمفهوماتها المختلفة و أشكالها المتعددة، تشكّل زاوية من زوايا قراءة أعمال الشّاعر عبد الرزّاق عبد الواحد، وإحدى الخصائص الأسلوبيّة و الجماليّة في أعماله التي تشكّل أفقا آخر من آفاق تلقّي أعمال الشّاعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم ،برواية ورشٍ عن نافع المدني، مجمع خادم الحرمين الشريفين ، المدينة المنورة ، د ط ، 1412 هـ.

أولا المصادر :

2. عبدالرّزاق عبد الواحد: الأعمال الشّعرية، المجلّد4، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1 ،2002م.
3. عبدالرّزاق عبد الواحد: قمر في شواطئ العمارة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،2005م.
4. عبد الرّزاق عبد الواحد: قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد،1991م.

ثانيا المراجع العربية:

5. ابن أبي الاصبع المصري: تحرير التّعبير في صناعة الشّعر، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة،1995 م.
6. ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، دت.
7. ابن حجّة الأموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، الجامعة الأردنية، دط، دت.
8. ابن سيدة الاندلسي: شرح مشكل شعر المتنبّي، تح: محمد روان الداية، دار المأمون للتّراث، دمشق، دط،1985م.
9. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 ،1993 م.
10. ابن هشام الأنصاري: مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب ،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، صيدا،ج1 ،1992م.
11. أسيمة درويش: تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1997م.

12. إلهام أبوغزالة: مدخل الى علم لغة النّص، سلسلة الألف كتاب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط2، 1999م.
13. إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبيّة لشعره، دار وائل، عمان، الأردن ط1، 2008م.
14. بسّام موسى قطّوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة–عمان الاردن، ط1 ،2001م.
15. ثناء أنس الوجود: تجليات الطّبيعة والحيوان في الشّعر الأموي، الشّركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،1998م.
16. الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الحلبي، دمشق، ط2، جزء3
17. جلال الدّين محمد القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم: علي بوملحم، منشورات دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2 ،1991م.
18. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني لبنان، بيروت، دط، ج2 ، 1982م.
19. حسام بهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثّقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2004م.
20. حسن حماد: المفارقة في النّص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة ،2005م.
21. حسن عباس: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها / منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1998م.
22. حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عديّ بن زيد العبادي، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، د ط ،2005م.
23. حسين الواد: المتنبّي والتّجربة الجمالية عند العرب، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1991م.
24. حسين علي الدّخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشّعر العربي، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2011م.
25. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التّقنية والتّطور، منشأة المعرفة، مصر، ط1، دت.

26. رمضان الصّباغ: في نقد الشّعر العربي، دراسة جماليّة، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الاسكندرية، مصر، ط1 ،1998م.
27. سامي اسماعيل: جماليّات التّلقي: دراسة في نظرية التّلقي عند ياوس و إيزر , المجلس الأعلى للثقافة ,القاهرة ,ط1 ,2002م .
28. سعيد بن كراد: التّلقي و التأويل: مدخل نظري أنظر الموقع الرّسمي لسعيد بن كراد نقلا عن: روبرت ياوس، من أجل هرمنيوطيقا ادبية النّسخة الفرنسيّة ،منشورات غاليمار فرنسا 1988م.
29. سعيد شوقي:بناء المفارقة في المسرحيّة الشّعرية، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة،ط1، دت،1988م.
30. سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.
31. صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1995م.
32. طه وادي: جماليّات القصيدة المعاصرة دار المعارف، القاهرة، ط2 ،1989م.
33. عبد الباسط الزيور: المتوقع و اللامتوقع في شعر محمود درويش، مطبوعات الجامعة الهاشميّة – الأردن، دط، دت.
34. عبد الحميد محمد ابو سكّين: دراسات في التّجويد والأصوات اللّغوية، مطبعة الأمانة، القاهرة ،دط، دت.
35. عبد الرّحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنّشر و التّوزيع ، القاهرة ،ط1 ،2000 م.
36. عبد السّلام المسدّي : الأسلوب و الأسلوبيّة الدّار العربية للكتاب ، بيروت ،ط2 ، 1982م.
37. عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربيّة، دار الفكر ،دمشق،ط1، 2000م.

38. عبد القادر الرّباعي: نماذج من المفارقة في شعر عرار،دار المناهج،عمان،ط1 ، 1996،
39. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، ط1 ، القاهرة،1991م.
40. عبد الله الغذّامي: الخطيئة و التفكير (من النبويّة إلى التشريحيّة)،دار سعاد الصّباح ،الكويت ,1983 م.
41. عبد الله الغذامي:الكتابة ضد الكتابة دار الآداب ,بيروت –لبنان، ط1, 1991م.
42. عبد الهادي زاهر: التّحليل البنائي للموشّحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2000م.
43. عبدالنّاصر حسن محمد :المفارقة بين النّظرية والتّطبيق :شعر صلاح عبد الصّبور أنموذجا ،القاهرة ،دط،2004م.
44. عدنان خالد عبدالله ،النّقد التّطبيقي التّحليلي، دار الشّؤون الثقافية العامّة ،بغداد،ط1 ،1986م.
45. عزّ الدّين اسماعيل :الأسس الجماليّة في النّقد العربي ،دار الفكر العربي القاهرة ط 1 ،2005م.
46. عزّالدين اسماعيل: الشّعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة ،دار العودة ، بيروت،ط3, 1981م.
47. علوي الهاشمي :التعالق النّصّي في الشّعر السّعودي الحديث، كتاب الريّاض ،مؤسّسة اليمامة الصحفية، الرّياض، دت
48. على جعفر العلّاق: الشّعر و التّلقي، دراسات نقديّة ،دار الشّروق ،عمّان ،الأردن ، ط1 .1997م.
49. علي عشري :عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة ،مكتبة دار العلوم ،بيروت ،1979م.

50. غازي القصيبي : قطرات من ظمأ ،دار الكتب ، بيروت ، 1969م.
51. غالية خوجة: أسرار البياض الشّعري، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ،سوريا ،ط1 ،2009م.
52. الفيروز آبادي : القاموس المحيط، دار الفكر بيروت،1983م.
53. القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي و خصومه ،تح: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي،القاهرة،ط1، 1945م.
54. كاميليا عبد الفتّاح: القصيدة العربية المعاصرة–دراسة تحليليّة في البنية الفكريّة والفنية–، دار المطبوعات الجامعيّة، الاسكندريّة، مصر, دط،2007م.
55. كمال أبو ديب : جدليّة الخفاء والتّجلي ، دراسات بنيويّة في الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م.
56. كمال أبو ديب: في الشعرية ،مؤسسة الابحاث العربية ،بيروت،1987م.
57. كمال أحمد غنيم:عناصر الابداع الفني في شعر أحمد مطر،مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1998 م.
58. محمد الأمين سعدي : شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة ،دار فيسرا ،الجزائر ،2013م
59. محمد السّعران : علم اللّغة ،مقدمة للقارئ العربي،دار النّهضة العربيّة ، بيروت, دط، دت.
60. محمد العبد:المفارقة القرآنية ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط1 ،1994م.
61. محمد حسين علي الصّغير : أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة ،دار الشّؤون الثقافيّة ،بغداد ، 1988م.
62. محمد سالم ولد أمين: اللّغة المفارقة في رواية شرف، ابداع، عدد4، 1999م.
63. محمد عبد المطلب: كتاب الشّعر، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1 ،2002م.
64. محمد فكري الجزار: الصّورة الشّعرية والتّشكيل الجمالي عند محمد درويش، عمان، الأردن ، دط ،1999م.

65. محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم ،النّقد المعرفي والمثاقفة ،المركز الثّقافي،الدار البيضاء، المغرب،ط1 ،2000م
66. محمود سيد أحمد : دلتاي و فلسفة الحياة ، دار الثّقافة للنّشر و التّوزيع القاهرة.دط, 1991 م.
67. مصطفى السّعداني : التّناص الشّعري قراءة أخرى لقضية السّرقات ، منشأة المعارف ، الاسكندرية، 1991م.
68. مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية ،منشورات جامعة السابع من ابريل، ليبيا ،ط1 ،1983م.
69. ناصر علي :بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1, 2001 م.
70. نبيلة ابراهيم: فنّ القصّ بين النّظرية والتطبيق، مكتبة غريب ، القاهرة
71. نزار قبّاني :حياتي مع الشعر دار العودة ،بيروت ،ط 1 ،1986م.
72. نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث،جزء2، دار هومة ،دت

ثالثا المراجع المترجمة:

73. امبرتو ايكو : القارئ في الحكاية : التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، قراءة انطوان أبو زيد ,،المركز الثقافي العربي ، 1996 م.
74. آي.ايه.ريتشاردز :مبادئ النقد الأدبي ،تر:مصطفى بدوي، وزارة الثقافة ،مصر، دط، دت .
75. تودوروف:الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب ،دت.
76. جاكوبسون :قضايا الشعرية ،تر: محمد الولي وحنون مبارك،دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب،دط،1988م.
77. جان كوهين :اللغة العليا ،تر:أحمد درويش ،المجلس الأعلى للثقافة،1995م.

78. جوليا كريستينا :علم النّص، تر:فريد الزاهي، مر:عبد الجليل ناظم ، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1997م.
79. دي . سي .ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبدالواحد لؤلؤة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ، لبنان ، ط1، 1993م.
80. ديفيد ديتشس:مناهج النقد الأدبي:بين النظرية و التطبيق،تر:محمد يوسف نجم،مرا:احسان عباس،دار صادر ، بيروت،ط1 ،1967م.
81. روبرت سي هولب : نظرية الإستقبال– رؤية نقدية –تر:رعد عبد الجليل ،دار الحوار اللاذقية، 1992م.
82. مارك انجينو : التّناصية، تر: محمد خيري البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، ط1، 1998م.
83. نوثروب فراي: تشريح النّقد،تر: محمد عصفور ،منشورات الجامعة الأردنية ،عمان،دط،1991م.
84. وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتيّة إلى التفكيكيّة ،تر:كيوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون، بغداد،ط1 ،1987م.
85. يوري لوتمان : تحليل النّص الشّعري – بنية القصيدة –تر : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995م.

رابعا المراجع الاجنبية:

86. 3-Muek ,d.c,ironyandironic ,methuen,london and newyork,1982
87. AlbertN Katz ,figyrativelanguage and thought, Oxforduniversitypress, USA ,1988.
88. D.c.Mueck :thecompas of irony,methum,londonand newyork,1980.
89. William little, h.wfowler, j.coulous,-the shorter oxford englishdictionaryprincipales, edited by c.t onion,oxford,clareendon press,1956.

مقالات ومجلات:

90. أبو العلاء المعرّي: تفسير أبيات المعاني في شعر المتنبي،تح: محمد الطاهر الحمصي، مجلة المجمع العلمي،دمشق،المجلد57.
91. تمام حسان: شاعريّة ابن زيدون في ضوء منهج مستحدث، مجلة الكتاب، اتحاد الكتاب العراقيين، بغداد، العدد11
92. حسن غانم فضالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كليّة التربيّة ،جامعة بابل ، كانون الثاني 2013م.
93. حنا عبود : التّراث والإبداع ، مجلة التّراث العربي ، العدد24 ،1986م.
94. سيزا قاسم : المفارقة في القصّ العربي المعاصر ،مجلة فصول ،مارس ،1982م.
95. صباحي حميدة: جماليات التّشكيل الموسيقي في شعر عبدالله العشّي،مجلة مختبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، عدد 10 ،2014م.
96. الطاهر روابنية:النّص والقارئ ومرايا النّص، مجلة اللّغة والأدب، معهد اللّغة العربية وآدابها ،جامعة الجزائر،العدد1999،14م.
97. فائزة محمد محمود المشهداني : أثر التّماثل الصّوتي في التّوازن الايقاعي ،مجلة جامعة تكريتللعلوم الانسانية ، المجلد16 ،العدد7 ،العراق ،2009م.
98. منذر العياشي : مقالات في الأسلوبيّة ،اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق .1999م.
99. موسي ربايعة الأسلوبيّة :الاتّصال و التّأثير مجلة علامات ،ج 27 ،مجلد 7 ،مارس ،1998م.
100. ناظم عودة : الشّعر والتّاريخ ، شعريّة التّناص ، مجلّة أقلام العدد 7 ،س 27 ،1992م.
101. نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مجلّة فصول ،المجلّد السّابع،العدد3،أفريل1987
102. نبيلة ابراهيم :لمفارقة ،مجلة فصول , الهيئة المصرية العامّة للكتاب ،أبريل – سبتمبر 1987م.
103. هانز روبرت ياوس :جماليّة التلقي و التواصل الأدبي ،دار الفكر العربي المعاصر ،بيروت ،لبنان ، عدد 38

104. رسائل ماجستير:

105. صلاح نجيب أحمد :المفارقة في شعر مظفّر النّواب ،رسالة ماجستر ، كلية التربية جامعة السليمانية،2010م.

106. عقيلة جوامع: المفارقة في شعر أحمد مطر،رسالة ماجستير،جامعة الجزائر2 ، 2011م.

107. الهام مكي المواشي:المفارقة في الشّعر العربي المهجري الشمالي،رسالة ماجستير،كلية التربية للبنات،جامعة بغداد،2001م.

مواقع انترنات :

108.موقع اتحاد الكتاب العرب:

http: //www.awu.dam.org/indexbook.htm.

109.موقع قاسم البرسيم :

http: //www2.hemsida.net

110.الموقع الرسمي للشاعر عبدالرزاق عبدالواحد:

www .abdulrazzak.com/view.php?poEm=225

ملاحـــق

يا صبر أيوب

من ماثور حكاياتنا الشعبية أن مخزراً نُسيَ تحت الحمولة على ظهر الجمل ..

قالوا : وظلَّ .. ولم تَشعُرْ بهِ الأبِلُ
يَمشي ، وَحاديهِ يحدو .. وهوَ يَحتَملُ
ومِخرَزُ الموتِ في جَنْبَيْهِ يَنشتِلُ
حتىٰ أناخَ بِبابِ الدارِ إذ وَصَلوا
وعندما أبصَروا فيضَ الدِّما جَفَلوا
صَبْرَ العراقِ صبورٌ أنتَ يا جمَلُ !

وصبرَ كلُّ العراقيِّين يا جمَلُ
صبرَ العراق ، وفي جَنبَيْهِ مِخرَزُهُ
يغوصُ حتىٰ شغافُ القلبِ يَنسملُ
ما هدَّموا .. ما استَفَزُّوا من مَحارِمِهِ
ما أجرَموا .. ما أبادوا فيه .. ما قَتَلوا

وطـــوقُهُم حـــولَـــهُ .. يمشي مكـــابَـــرَةَ
وَمِخـــزَزُ الطَّـــوقِ في أحشـــائـــهِ يَفِـــلُ
وصـــوتُ حـــاديـــهِ يَحـــدوهُ علىٰ مَضَضٍ
وجـــرحُـــهُ هـــوَ أيضـــاً نـــازِفٌ خَضِـــلُ
يـا صبـرَ أيّـوب .. حتىٰ صبـرُهُ يَصِـــلُ
إلىٰ حـــدودٍ ، وهٰـــذا الصَّبـــرُ لا يَصِـــلُ

❁ ❁ ❁

يـــا صبـــرَ أيّـــوب ، لا ثـــوبٌ فنخلَعُـــهُ
إن ضـــاقَ عَنّـــا .. ولا دارٌ فَننتَقِـــلُ
لكنّـــــهُ وَطَنٌ ، أدنىٰ مكـــــارِمِـــــهِ
يـــا صبـــرَ أيّـــوب ، أنّـــا فيـــهِ نكتَمِـــلُ
وأنّـــــهُ غُـــــرَّةُ الأوطـــانِ أجمعِهـــا
فـــأينَ عَن غُـــرَّةِ الأوطـــان نَـــرتَحِـــلُ ؟!
أم أنّهم أجمعـــــــوا ألّا يُظَلِّلَنـــــا
في أرضِنـــا نَحنُ لا سَفـحٌ ، ولا جَبَـــلُ
إلا بيـــارقَ امـــريكـــا وَجَحفَلَهـــا
وَهَـــل لِحُـــرٍّ علىٰ أمثـــالِهـــا قِبَـــلُ ؟
واضَيْعَـــةَ الأرضِ ، إنْ ظلّتْ شَـــوامِخُهـــا
تَهـوي ، وَيَعلـو عَلَيهـــا الـدُّونُ والسَّفِـــلُ

❁ ❁ ❁

كـــانـوا ثـلاثينَ جَيشـاً ، حَـولهم مَـدَدٌ
مِن مُعظَمِ الأرضِ ، حتى الجـارُ والأهَـلُ
جَميعُهُم حـــولَ أرضٍ حجمَ أصغَـــرِهِم
إلّا مـــروءتَهـــا .. تَنـدىٰ لَهـــا المُقَـلُ
وَكـانَ ما كـان يـا أيّـوب .. مـا فعَلَتْ
مَسعـــورَةٌ في ديـارِ النـاسِ مـا فَعَلُـوا
مـا خـرَّبَتْ يـــدُ أقسىٰ المُجـرمينَ يـداً
مـــا خـرَّبَتْ واستبـاحَتْ هٰـذهِ الـدُّوَلُ
هٰـــذي الّتي المُثُـلُ العُليـا علىٰ فَمِهـا
وعِنْـــدَ كـــلِّ امتحـــانٍ تُبصَقُ المُثُـلُ !

يـــا صبـرَ أيّـوب ، مـاذا أنتَ فـاعِلُـهُ
إن كانَ خَصمُكَ لا خـوفٌ ، ولا خَجَلُ ؟!
ولا حَيـــاءٌ ، ولا مـــاءٌ ، ولا سِمَـــةٌ
في وجهِه .. وَهوَ لا يَقضي ، ولا يَكِلُ ؟
أبَعْـــدَ هٰـذا الّـذي قَـد خَلَّفـوهُ لَنـا
هٰـذا الفَنـاء .. وهٰـذا الشّـاخِصُ الجَلَـلُ

هـذا الخَرابُ .. وهٰـذا الضّيقُ .. لُقْمَتُنـا
صـــارَتْ زُعـافـاً ، وحتىٰ مـاؤنـا وَشَـلُ
هَـل بَعْـدَهُ غيـــرَ أن نَبـري أظـافِـرَنـا
بَرْيَ السُكاكينِ إن ضـاقَتْ بِنا الحِيَـلُ ؟!

* * *

يـــا صبـرَ أيّـوب .. إنّـا مَعشَـرٌ صُبُـرٌ
نُغضي إلىٰ حَـــدٌ ثـوبُ الصّبـرِ يَنْبَـزِلُ
لكنّنـــا حينَ يُستَعـــدىٰ علىٰ دَمِنـــا
وَحينَ تُقطَـعُ عَن أطفـالِنـا السُبُـلُ
نضـــجُ ، لا حيٌ إلّا الله يعلمُ مـــا
قَـــد يَفعَـلُ الغَيظُ فينـا حينَ يَشتَعِـلُ !

* * *

يا سَيِّدي .. يا عراقَ الأرض .. يا وَطَناً
تَبقىٰ بِمَـــــرآهُ عَينُ الله تَكتَحِـــــلُ
لَم تُشـــرقِ الشّمسُ ، إلّا مِن مَشـارِقِـهِ
وَلَم تَغِبْ عَنـــهُ إلّا وَهيَ تَبتَهِـــلُ !
يا أجملَ الأرض ، يـا مَن في شَواطِئِـهِ
تَغفـــو وتَستَيقِظُ الآبـــادُ ، والأزَلُ
يـــا حـــافِظـــاً لِمَســارِ الأرضِ دورَتَـهُ
وآمـــراً كفَّـــةَ الميـــزانِ تَعتَـــدِلُ

مُـــذْ كُـــوِّرَتْ شَعْشَعَتْ فيهـــا مِسَلَّتُـــهُ
ودارَ دولابُـــهُ .. والأحـــرُفُ الـــرُّسُـــلُ
حَمَلْنَ للكـــونِ مَسْـــرىٰ أبجَـــدِيَّتِـــهِ
وَعَنـــهُ كـــلُّ الَّـــذينَ استَكبَـــروا نَقَلـــوا !
يـا سَيِّـدي .. أنتَ مَن يَلـــوون شَعْفَتَـهُ
وَيَخسَـــأون ، فـــلا واللّه ، لَن يَصِلـــوا
يُضـــاعفـونَ أسَـــانـا قَـــدْرَ مـــا قَـــدِروا
وَصَبْـــرُنـــا ، والأسىٰ ، كـــلٌّ لَـــهُ أجَـــلُ

والعـــالَمُ اليـــوم ، هٰـــذا فَـــوقَ خَيْبَتِـــهِ
غـــافٍ ، وهٰـــذا إلىٰ أطمـــاعِـــهِ عَجِـــلُ
لٰكنَّهُم ، مـــا تَمـــادَوا في دَنـــاءَتِهِم
ومـــا لَهُم جَـــوْقَـــةُ الاقـــزامِ تَمْتَثِـــلُ
لِن يَجـــرحـوا مِنـــكِ يـا بَغـــدادُ أنْمُلَـةً
مـا دامَ ثَـديُـكِ رَضَّـاعـوهُ مـا نَـــذُلُـوا !

* * *

بغـــدادُ .. أهلوكِ رُغْمَ الجُـرحِ ، صَبْرُهُمـو
صَبْـــرُ الكَريمِ ، وإن جـاعُـوا ، وإن ثَكِلُـوا
قَـــد يـــأكُلـــونَ لفـــرطِ الجـــوعِ أنفُسَهُم
لٰكِنَّهُم مِن قُـــدورِ الغَيـــرِ مـــا أكَلـــوا !

* * *

شُكـــــراً لِكُـلِّ الَّــذينَ استَبــدَلــوا دَمَنــا
بِلُقمَـــةِ الخُبـزِ .. شُكــراً للَّـذي بَــذَلـوا
شُكـــراً لإحســانهم .. شُكــراً لنَخْــوتِهِم
شُكــراً لِما تَعِبـوا .. شُكراً لِمـا انشَغَلوا
شُكـــراً لَهُم أنَّهم بــالــزّادِ مــا بَخِلــوا
لَـــو كـانَ لِلــزّادِ أكّـالُــونَ يـا جَمَــلُ !
لكنَّ أهلي العـــــــراقيِّين مُغلقَـــــــةٌ
أفـــواهُمُ بـدِمــاهُم فَــرْطَ مــا خُــذِلــوا
دمـــاً يَمجُـونَ إمّــا استُنطِقــوا ، وَدَمــاً
إذ يَسكُتـــون ، بِجَـوفِ الــرُّوحِ يَنهَمِــلُ !

* * *

يا سَيِّدي .. أينَ أنتَ الآن ؟ .. خُذْ بيَدي
إنّي إلىٰ صَبـــرِكَ الجَبّـــارِ أبتَهِـــلُ
يــا أيُّهــذا العــراقيُّ الخَضيبُ دَمَــاً
ومـــا يَـــزالُ يُــلالي مِـــلْأهُ الأمَـــلُ
قُـــلْ لي ، وَمَعـــذِرَةً ، مِن أيِّ مُبهَمَـــةٍ
أعصابُـكَ الصُّمُّ قُـــدَّتْ أيُّهـا الــرَّجُـلُ !
مـــا زِلتَ تـــؤمِنُ أنَّ الأرضَ دائِـــرَةٌ
وأنَّ فيهـــا كِـرامـاً بَعــدُ مــا رَحَلــوا

لَقَـد نَظَـرتُ إلىٰ الـــــدنيـاً ، وكـــانَ دَمي
يَجـــــري .. وبَغـدادُ مـــلءَ العَينِ تَشتَعِـــلُ
مـــا كانَ إلّا دَمي يَجـري .. وأكبَـرُ مـا
سَمِعْتُـهُ صَيحَـةٌ بـــــاسمي ، ومـا وَصَلـــوا !
وأنتَ يـا سَيِّـدي مـــــا زلتَ تُـوميءُ لي
أنَّ الطَّـــــريقَ بهـــــذا الجُبِّ يَتَّصِـــــلُ
إذَنْ فبـــــآسمِـــــكَ أنتَ الآنَ أســـــألُهُم
إلىٰ متىٰ هٰـــــذه الأرحـــــامُ تَقْتَتِـــــلُ ؟!
إلىٰ متىٰ تُثْـــــرَعُ الأثـــــداءُ في وطني
قَيْحـــــاً ، مِن الأهـلِ لـــلأطفـالِ يَنْتَقِـلُ ؟
إلىٰ متىٰ يـــا بَني عَمّي ؟ .. وثـــابِتَـــةٌ
هٰـــــذي الـدِّيـــارُ ، ومـا عَن أهلِهـــا بَـدَلُ
بَلىٰ .. لقـــد وَجَـدَ الأعـــرابُ مُنتَسَبـــاً
ومِلَّـــــةً مِلَّـــــةً في دينِهـــــا دَخَلـــــوا !
وقـــــايَضـوا أصلَهُم .. واستَبـدَلـــوا دَمَهُم
وَسُـــــوِّيَ الأمـرُ .. لا عَتْبٌ ، ولا زَعَـــلُ !
الحَمـــــدُ للّه .. نَحنُ الآنَ في شُغُـــــلِ
وَعنـــــدَهُم وَبَني أعمـــــامِهِم شُغُـــــلُ !

إنّـــا لَنَســـألُ هَـــل كـــانِتْ مُصـــادَفَـــةً
أنْ أُشـرِعَتْ بينَ بَيْتَيْ أهلِنـا الأَسَـــلُ ؟
أم أنَّ بيتـــاً تنـــاهىٰ في خيـــانَتِـــهِ
لِحَـــدٍّ أنْ صـارَ حتّىٰ الخَـــوفُ يُفتَعَـلُ ؟
وهـــا هـــوَ الآنَ يَستَعـــدي شـــريكَتَـــهُ
بـــالفِ عُـــذرٍ بلَمـــح العينِ تُـــرتَجَـــلُ

* * *

أمّـا هُنـا يـا بَني عمْي .. فَقَـد تَعِبَتْ
مِمّـــا تَحنُّ إلىٰ أعشـــاشِهـــا الحَجَـــلُ !
لَقَـــد غَـدا كـــلُّ صـــوتٍ في منـــازِلنـــا
يَبكي إذا لَم يَجـــدْ أهـــلًا لَهُم يَصِـــلُ !

* * *

يـــا أيُّهـا العـــالَمُ المَسعـور .. ألفُ دَمٍ
وألفُ طفـــلٍ لَنـــا في اليـــومِ يَنجَـــدِلُ
وأنتَ تُحكِمُ طَـــوقَ المـــوتِ مُبْتَهِجـــاً
مِن حَـــولِ أعناقِهم .. والمـوتُ مُنـذَهِـلُ !
أَلَيسَ فيـــكَ أبٌ ؟ .. أمٌّ يَصيـــحُ بِهـــا
رَضيعُهـــا ؟؟ .. طفلةٌ تَبكي ؟ .. أَخٌ وَجِـلُ ؟

يَصيـــحُ رُعبـــاً ، فَيَنـــزو مِن تَـــوَجُّعِـــهِ
هٰـذا الضَّميـرُ الَّـذي أزرىٰ بِـهِ الشَّلَـلُ !

* * *

يـــا أيُّها العـالَمُ المَسعـورُ .. نَحنُ هُنـا
بِجُـــرحِنـــا ، وعلىٰ آسمِ اللّه نَحتَفِـــلُ
لكي نُعيـــدَ لهٰـــذي الأرضِ بَهْجَتَهـــا
وأمْنَهـــا بَعْـــدَمـــا ألـــوىٰ بِـــهِ هُبَـــلُ !

* * *

وأنتَ يـــا مَـــرفـــأَ الأوجـــاعِ أجمعِهـــا
وَمَعقِـــلَ الصَّبـــرِ حينَ الصَّبـــرُ يَعتَقِـــلُ
لأنَّـــكَ القَلبُ مِمّـــا نَحنُ ، والمُقَـــلُ
لأنْ بغَيـــرِكَ لا زَهـــوٌ ، ولا أمَـــلُ
لأنَّهُم مـــــا رأوا إلّاكَ مَسْبَعَـــــةً
علىٰ الطَّـــريقِ إلينـــا حَيثُمـــا دَخَلـــوا !
لأنَّـــكَ الفـــارِعُ العِمـــلاقُ يـــا رَجُـــلُ
لأنَّ أصـــدَقَ قـــولٍ فيـــكَ : يـــا رَجُـــلُ !
يَقـــودُني ألفُ حُبٍّ .. لا مُنـــاسَبَـــةٌ
ولا احتِفـــالٌ .. فهٰـــذي كلُّهـــا عِلَـــلُ

لكي أُنـــاجيـكَ يـا أعلىٰ شـــوامِخِهـا
وَلَنْ أُرَدِّدَ مـــا قـالـوا ، ومـا ســألـوا
لكنَّ ســـاستَغفرُ التَّـاريـخ أنْ جَـرَحَتْ
أوجـاعُنـا فيـــهِ جُـرحـاً ليسَ يَنْـدَمِـلُ
وسَـــوفَ أطـوي لِمَنْ يـأتـونَ صفحَتَـهُ
هٰـذي ، لِينشُـرَهـا مُستَنْفَـرٌ بَطَـلُ
إذا تَـلاهـا تـلاهـا غَيـرَ نـاقِصَـةٍ
حرفاً .. وإذ ذاكَ يَبـدو وَجهُكَ الجَـذِلُ !

* * *

يا سَيِّدي .. يا عِراقَ الأرضِ .. يا وَطَني
وَكُلَّمـــا قُلتُهـــا تَغـــرورِقُ المُقَـــلُ !
حتىٰ أغَصَّ بِصَـــوتي ، ثمَّ تُطلِقُـــهُ
هٰـذي الأبـوَّةُ في عَينَيـك ، والنُّبُـلُ !
يـا مَنْجَمَ العُمر .. يـا بَـدئي وخـاتِمَتي
وَخَيْـرُ مـا فيَّ أنّي فيـكَ أكتَهِـلُ !
أقـولُ : ها شَيْبُ رأسي .. هـل تُكَـرِّمُني
فـأنتَهي وَهـوَ في شَطَّيـكَ مُنْسَـدِلُ ؟!

وَيَغْتَـــدي كـــلُّ شِعـــري فيـــكَ أجنِحَـــةً
مُـــرَفـــرفـــاتٍ على الأنهـــارِ تَغْتَسِـــلُ !
وَتَغْتَـــدي أحْـــرُفي فَـــوقَ النَّخيـــلِ لَهـــا
صـوتُ الحَمـائِمِ إنْ دَمـــعٌ ، وإنْ غَـزَلُ !
وَحينَ أغفـــو .. وهٰـذي الأرضُ تَغمُـــرُني
بطينِهـــا .. وعِظـــامي كلُّهـــا بَلَـــلُ
سَتـــورِقُ الأرضُ مِن فَـــوقي ، وأسمَعُهـــا
لَهـــا غِنـــاءٌ علىٰ أوراقِهـــا ثمِـــلُ
يَصيـــحُ بي : أيُّهـا الغـافي هُنـا أبَـداً
إنَّ العـــراقَ مُعـــافىٰ أيُّهـــا الجَمَـــلُ ..!

* * *

الأعمال الشعرية
نشرت في جريدة الجمهورية في ١٠ تشرين الاول ١٩٩١

كشف بالمصطلحات الأجنبيّة الخاصّة بموضوع المفارقة

المصطلح باللّغة العربية	المصطلح باللّغة الأنجليزية
التّعارض الثنائي	- binary opposition
الباثّ	- emitter
المتلقّي	- reciever
الضّحيّة	-victim
يسخر	- fleer
يهزأ	- flout
يعيّر	- gibe
يتهكّم	- mock
يزدري	- scoff
يحتقر	- scron
صيغة بلاغية	- a figure of speech
وسيلة	- device
الإبراز	- high-relief
النّقش الغائر	- intaglio
تنفيذ بلاغي	- rhetorical enforcement
وهم	- illusion
خلق الذات	- self creation
هدم الذات	- self distruction
وسيلة بلاغية	- rhetoric device
الجدل	- dialectic

المصطلح باللّغة الانجليزية	المصطلح باللّغة العربية
-sacrasm	السّخرية
- ambiguity	الغموض أو الإبهام
- hyperbole	مبالغة
- puns	التّورية
- verbal paradox	المفارقة اللّفظية
- situational paradox	مفارقة الموقف
- paradox of simple incongruity	مفارقة التنافر البسيط
- paradox of events	مفارقة الأحداث
-dramatic paradox	مفارقة الدراميّة
- paradox of self-betrayal	مفارقة خداع النّفس
- paradox of dilemma	مفارقة الورطة
- overt paradox	المفارقة الصّريحة
-covert paradox	المفارقة الخفيّة
- private paradox	المفارقة الخاصّة
- impersonal paradox	المفارقة اللاّشخصيّة
- self-disparaging paradox	مفارقة الاستخفاف بالذّات
- ingenu paradox	المفارقة السّاذجة
- dramatized paradox	المفارقة الممسرحة
- sophoclean paradox	مفارقة سوفوكليس
- tragic paradox	المفارقة المأساوية
- nihilistc paradox	المفارقة العدمية
- romantic paradox	المفارقة الرّومانسية
- sentimental paradox	المفارقة الوجدانية

المصطلح باللّغة الانجليزية	المصطلح باللّغة العربيّة
- cosmic paradox	المفارقة الكونيّة
- paradox of fate	مفارقة القدر
- mock-modesty paradox	مفارقة التّواضع الزّائف
- double paradox	المفارقة المزدوجة
- parctical paradox	المفارقة العمليّة
-socratic paradox	المفارقة السّقراطية
- comic paradox	المفارقة الهزليّة
- rhetorical paradox	المفارقة البلاغية
- philosophicial paradox	المفارقة الفلسفيّة
- sceptical paradox	المفارقة التّشكيكية

فهرس البحث

العنوان	الصفحة

إهـــــــداء

شكر وعرفان

مقدمة 01

مدخل 06

الفصل الأوّل: المفارقة: مفهومها وأبعادها 21

أوّلا: مفهوم المفارقة. 22

ثانيا: تعريف المفارقة: 25

- لغة. 25
- اصطلاحا. 26

ثالثا :المفهوم المعرفي النقّدي للمفارقة. 27

رابعا :تجليّات المفارقة في التّراث النّقدي العربي. 32

خامسا :عناصر المفارقة. 40

سادسا :صفات المفارقة. 48

سابعا :أشكالها. 50

أ – المفارقة اللّفظية: 54

أ_أ –أسلوب الإبراز 55

أ_ ب–أسلوب النّقش الغائر 55

ب – المفارقة السّياقيّة 56

ب_ أ _المفارقة الدراميّة. 59

ب–ب المفارقة الرومانسيّة 61

ثامنا :وظيفة المفارقة. 63

○ ملخص الفصل الأول. 66

● الفصل الثاني: المفارقة وآليات الكتابة الشّعرية لدى عبدالرزاق عبد الواحد 68

● تمهيد 69

أولا_المفارقة وهيكل القصيدة: 70

أ– المفارقة و العنونة 70

ب–المفارقة و قفلة القصيدة 76

ثانيا _المفارقة و التّناص: 81

أ– مفارقة التّناص الدّيني 83

ب– مفارقة التّناص التاريخي 88

ج– مفارقة التّناص الشعري 91

ثالثا _المفارقة ... سمة إيقاعيّة: 96

أ– مفارقات التّكرار 97

ب– مفارقة التّجنيس 103

ج– مفارقة الأصوات 107

د– مفارقة الرّوي 109

رابعا _المفارقة.. سمة بلاغيّة : 113

أ– مفارقة الاستعارة 114

ب– مفارقة التّشبيه 119

- ملخص الفصل الثاني 125

- الفصل الثالث: المفارقة وتجلياتها في قصيدة (يا صبر أيوب) 128
- تمهيد 129

أولا – القصيدة المفارقة 131

أ– مفارقة العنوان والاستهلال 132

ب–ثيمة الجمل ومفارقة التناص التراثي 134

ثانيا _المفارقات اللّفظية: 141

أ– مفارقة الإضراب (الاستدراك) 141

ب– مفارقة الثنائيات الضديّة 147

ج– مفارقة (القهر و الصبر) 148

د– مفارقة الحضور و الغياب 153

هـ– مفارقة السّخرية و التّهكّم 155

ثالثا _مفارقة الموقف: 161

أ– المفارقة الدراميّة 162

ب–المفارقة الرومانسيّة 166

رابعا _ المفارقة على المستوى الصّوتي: 169

أ– المفارقة النغمية 170

ب– مفارقة التكرار 171

ج– مفارقة صوتي الصّاد و اللاّم 181

د– مفارقة الرّوي(اللاّم) 183

هـ– مفارقة انزياح(الصّاد)إلى(السّين) 186

- ملخص الفصل الثالث 190

- خاتمة 192
- قائمة المصادر والمراجع 195
- ملاحق

قصيدة ياصبر أيّوب 205

كشف المصطلحات 217

- فهرس المحتويات 220

ملخّص البحث

حظي موضوع المفارقة بدراسات عديدة في الوسط الأدبي والنّقدي وذلك كونها استراتيجيّة فنيّة يتمكّن الشّاعر بواسطتها من بسط رؤيته للعالم وشهادته على الواقع. غير أنّ الجهود النّقدية العربيّة في هذا المجال ما تزال محدودة خاصّة في الجانب التّطبيقي، ومن هنا يهدف هذا البحث في شقّه النّظري إلى تتبّع مفهوم المفارقة و نشأتها وصفاتها و أشكالها و دورها وعناصرها وعلاقتها بالتّراث النّقدي العربي.

أمّا في الجانب التّطبيقي فإنّ البحث يهدف إلى تحليل هذه التّقنية الأسلوبيّة في أعمال الشّاعر العراقي المعاصر عبد الرزاق عبد الواحد، الذي اتّخذ من (المفارقة) أداة يكشف من خلالها رؤيته للعالم من حوله و يصوّر بها واقعه الفردي و الجمعي ، دافعا من خلالها المتلقي إلى محاولة استكشاف البناء الفنّي القائم على الّتناقض و التّنافر.

Summary:

There were several studies on PARADOX in the literary and critical areas, being a technical strategy that allows the poet to present his worldview and his testimony on reality. However, the efforts of the Arab criticism in this area remains limited, especially in practice, this is why this research in its theoretical part aims to define the concept of paradox, its origin, characteristics, forms, role, elements, and its relationship with the Arab criticism heritage.

In the practical part, the research seeks to analyze this stylistic technique in the works of contemporary Iraqi poet Abderrezak Abdelwahed, who made use of "PARADOX" tool to reveal his vision of the world around him, and describe his individual and collective reality, pushing the receiver to attempt to discover the technical construction based on the contradiction and repulsion.