المفارقة البلاغية في شعر بلند الحيدري

نوزاد حمد عمر أ.م.د. صفاء الدين أحمد فاضل

كلية الاداب/ الموصل فاكلتي التربية الأساس/ رابرين

Rhetorical irony in hair Blend Haidari

Ass.prof.Dr. Safa al-Din Ahmed Fadel Nawzad Hamad Omar

College of Basic Education / Rapran Faculty of Arts / University of Mosul

Abstract

The difference. The searchers interested in it because it thought technique, and it refers to user's qualifications and artistic mode.

Poet. It depends on many styles to draw the way of art.

In Baland Al-Haidary's poet there many poetic and eloquence style and in its poet and his poet has images depends on difference eloquence, and increase from poetic energy , and his use to difference eloquence of (Semele , metaphor and personification) it refers to his attesting knowledge and his ability poetic.

مدخل:

حظيت المفارقة باهتمام بالغ في الدراسات النقدية لما فيها من تقانة فكرية تدل على مهارة المبدع وتجهيزه الفني، والشاعرية تعتمد على أساليب عدة وهي ترسم ذلك الإبداع الفني المتجدد، والشاعر الحق هو من يوظف آليات الشاعرية جميعها في قصيدته، ولعل المفارقة البلاغية من بينها، تلك المفارقة التي تقوم على روح الصورة الشعرية. تشتغل في شعر بلند الحيدري الأساليب البلاغية بحيوية واضحة وهي ترسم تلك الصور المعتمدة على المفارقة البلاغية وعلى التضاد اللذين يزيدان في توليد الطاقة الشعرية، والذي نقدمه في هذا الفصل ما هو إلاّ الكشف عن نوع من أنواع المفارقة، ونطمح من خلاله الوصول إلى الارتقاء والانفتاح الإبداعي، واشتمل الفصل على المفارقة البيانية والمفارقة البديعية.

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

والمفارقة البديعية هي الأخرى تعد من روافد الصورة الشعرية لدى الحيدري، وهو يستعين بأنواعها من جناس وطباق وحسن التعليل وتجاهل العارف، إذ نجد فيها دلالات عدة لا تقف عند دلالة واحدة وإنما سلسلة من الدلالات التي تدهش القارئ بتلوينها اللفظي والمعنوي وآليات أخرى يذهب فيها الحيدري إلى نوع من التلاعب اللفظي بوصفه أحد الفنون القولية... تحولات كثيرة في مفارقته البلاغية تغير نسق التركيب ما يثير المتلقي مما يدعوه البحث عن القيمة الإبلاغية وراء هذا التحول.

إذ تمكن الشاعر في مفارقته هذه من خلق الدهشة والتعجب لدى المتلقي وكسر أفق توقعه، وهي تعبير أمين عن رؤية الشاعر التي تعيد ترتيب الأشياء على وفق رؤيتها الداخلية المتوترة.

المبحث الأول(المفارقة البيانية):

أولاً . التشبيه:

للبلاغيين القدامى حديث طويل عن التشبيه، لأنه يمثل دعامة أساسية في بناء الصورة الشعرية، إذ هو باب واسع وأداة مؤثرة يعتمد عليهما الشاعر، وهو القانون الأول أي التشبيه من قوانين علم البيان في التقسيم السكّاكي للبلاغة العربية، ويعّرفه القزويني بقوله:" الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[(1)].

وفي العصر الحديث تغيرت نظرة المحدثين إلى التشبيه، فإذا" كانت (المقاربة في التشبيه) باباً من أبواب عمود الشعر السبعة عند العرب"[(2)]، فإن التشبيه الفاعل على خلق الشعرية في عصرنا" كلّما كان طرفا التشبيه . المشبه والمشبه

به . متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه عوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب"[1]، التي تعد عدولاً أو انحرافاً عن الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، وذلك لأن" الدلالة في الصورة التشبيهية تميل إلى التصرف العقلي وتعتمد التأويل، فهي ليست دلالة حقيقية على كل حال"[2]، ولأن التشبيهات التي تحدث من خلال تضاد وتنافر بين طرفي المشبه والمشبه به" قد تضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية، أي إن المفارقة في هذه الصور بنيت على أسلوب التشبيه"[3]، فالشاعر" بدلاً من أن ينطلق من نقطة معينة باتجاهين متضادين لإبراز التضاد، ينطلق . هنا . من اتجاهين متضادين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتشابه في نقطة المفارقة"[4].

والمفارقة التي تحدث من خلال التضاد عند (كمال أبي ديب) " هي مصدر الشعرية (لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر) فإنه يقود إلى النتيجة الآتية: وهي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[5].

إذاً لعلّي أقول كما ذهبت إليها إحدى الدارسات إن التشبيه عند أهل البلاغة " إنما يكون بين أمرين، وربّما أكثر، يجمع بينهما وجه شبه يقرّه التواطؤ، أو العرف، أو المنطق ... وعليه فإذا ما خُولِف التواطؤ، أو بُوين العرف، أو اختل المنطق في التشبيه وقعت المفارقة"[6].

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

من بين تشبيهات الحيدري التي شكّلت المفارقة قوله في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)[7]:

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

إن القتلة حكموا على الضّحية بالقتل؛ لأنها ثارت على معتقداتهم البالية، وحاولوا أن يسقطوا حقّها في الدفاع عن نفسها في المحكمة حتى تستسلم لهم، ولكن هذه المحاكمة جلبت عليهم العار على مرّ الزمن بدل الانتصار، فلذلك نجد الضحية تردد عالياً (أقسم لن أنام/ تموت عيناي ولن أنام)، فتبقى دورة الحياة قائمة؛ لأن الموت جسد لا قيم، إن موت البطل على يد خصومه إنما يعني ميلاد الحقيقة، لذلك نجد في السطر الشعري (أنا هو الموت الذي يجيئ كالميلاد) إذ شبّه الشاعر الموت بالميلاد، والمتلقي لا يستسيغ تشبيه الموت بالحياة؛ لأن الظاهر السطحي للثنائية مناقضة، وهذا التشبيه المبني على التضاد بين طرفيه يخلق مفارقة واضحة كما يقول أحد الدارسين" والنظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة أو متضادة، قد يضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية،"[8]، ولكن بقليل من التأني يصل المتلقي إلى مرام الشاعر الذي أراد أن يقول إن موته إنما يعني ميلاد الحقيقة التي ظل ينشدها طوال حياته، وكأن مماته ليس إلاّ امتداداً لحياته التي سخرها في سبيل قضية لم تنته بانتهاء حياته، فوجه الشبه هو استمرار الحياة في كلٍّ، إن مثل هذا التشبيه الذي يثير المفاجآت ويكسر التوقع ويحبط انتظارنا هو الذي يعطي عملية القراءة فاعليتها؛ لأنه ليس بإمكان القارئ أن يمرّ بمثل عناصر كهذه مرور الكرام[9].

من التشبيهات النادرة التي تثير المتلقي وتحفز ذهنه قول الحيدري في قصيدة (إلى ولدي) [10]:

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

يبدو أن أمل العودة إلى الابن هو حلم الوالد المنشود، إما لطول القطيعة كالنفي القسري أو الإقامة الجبرية في غيابات السجون، والاحتمال الثاني هو أقرب تصوراً، فعليه نجد أن الابن يصيح بأعلى صوته (عاد أبي إليّ حياً برغم الموت)، أي إنه نجا من هاوية الموت، وشبّه الحكي فيه بصمت الموت(كالموت يصمت حين يحكي)، فبذلك نجد تباعداً بين طرفي التشبيه الكلام/الصمت، إذ إن الشاعر بقوله هذا يخالف ما هو واقع في العادة، من المعلوم أن الحكي هو النقيض الأولي للصمت، وهذا التشبيه يحمل في تضاعيفه مواصفات المفارقة، إذاً ما الذي يرومه الشاعر من هذا التشبيه؟ أهو من قبيل عفو الخاطر أم أن للشاعر فيه مآرب أخرى؟ فالقارئ لا يطمئن إلى مثل هذا الاستخدام للغة، لأنه لا يؤمن بعفوية هذا الاستخدام، بل يراه استخداماً مقصوداً له أبعاده وإيحاءاته حتى وإن اصطدم بخبرة القارئ وتوقعه[1]، والمسوغ لهذا الاستخدام ربّما هو تصوير حال الوالد العائد من السجن على لسان الولد، إنه خوفٌ على نفسه وأهله لا يتمكن من البوح بما تعرض له في السجن من التعذيب النفسي والجسدي، ولذا نراه في السطر الأخير يقرر الالتزام بالصمت (أنا إن سألت/فسوف أبكي)، ولا يمكن . والحال هذه كما يراها البعض . العثور على وجه الشبه بين طرفي التشبيه " إذ يصنع تلاقي المتضادين فجوة كبيرة من حيث صعوبة العثور على وجه الشبه، أو صعوبة الإقرار به. وهكذا يترجح عندنا تحرك مفارقة التشبيه بخطين متضادين: خط المخالفة على المستوى التركيبي على الرغم من الإعلان عن التشابه، وخط المشابهة على المستوى الدلالي على الرغم من التضاد الواضح بين الركنين"[2]،إلاّ أن الباحث يلحظ أن هناك وجه شبه يتحقق فيه(الصمت التام في كلٍّ).

من مفارقات التشبيه الأخرى قوله في قصيدة (الموت ما بين الأصوات الأربعة) [3]:

يراودني ... وكما في كلِّ لياليّ
عواءُ الذِّئب القابع فيّ
وأسألُ من أين .. ومن أي صحاريّ

سأهرب من نفسي ... ؟

أهرب من عين تتوعد كالسّهمِ

ومن ألمٍ

يمتدّ على مدّ الظّهر المحني كحقد القوسِ .

إن غياب وجه الشبه صياغياً من شأنه أن يفتح لذهن المتلقي باباً من الاحتمالات كي يدرك علاقة المشابهة، ففي أي شيء تتشابه عين المترصد النافذة كالسهم؟ أفي التستر والترقب من بعيد، أم في عنصر المفاجأة الذي تحدثه انطلاقة السهم نحو الهدف؟ أم في الألم؟ فالشاعر يذكر في بداية السياق الفعل (أهرب) والهروب في حد ذاته يمثل فراراً من شيء سلبي، والمفارقة تكمن في أنه يهرب من ذاته التي يتصارع معها مانحاً إياها دلالة التوحش والمكر والخبث والدهاء الذي رمز له بـ (الذئب) تخلصاً من الرغبات العدوانية المكبوتة والمحرمة في داخله بعيداً، متخذاً من (الصحارى) ملاذاً له كي لا يؤذي الآخرين، فكانت ذاته تترصده متوعدة إياه بالانقضاض السريع كالسهم، محدداً وجه الشبه في (السرعة والاختراق) في كلٍّ.

وتسعى ذاته إلى الهرب أيضاً من الألم الذي أخذ يفترش ظهره مستحضراً صورة القوس لرسم صورة ظهره المحني سعياً لإظهار تعبه وشقاءه المستمر وانسحاقه تحت وطأة الوجع اليومي الشديد الذي لا ينتهي، مما يتحدد وجه الشبه في دائرتي (الامتداد والانحناء) في كلٍّ، لأنه كلما ازداد القوس تقوساً كلما امتدت انطلاقته لمسافة أبعد، أي كلما تقوس الظهر كلما كان امتداد الألم وشدته أوسع.

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

لا عذر بعد اليوم

لا أعرف المذياع

ولم يكن في قريتي حذّاءْ

أو شارع مضاءْ

...

لا تقترب .. لا تقترب .. يا لك من مجنون

فالنور كالخطيئة

ابعد عن الـ ...

أخاف أن تأسرك استغاثة التأريخ

والزمن

أخاف أن تأسرك المدنْ

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

ويريد الشاعر هنا إظهار الجانب السلبي للمدينة من خلال الإشارة إلى ضجيج وثرثرة في الشارع الطويل والنهي المتكرر (لا تقترب ... لا تقترب)، إذ تنتشر في النص حجج كافية لكشف طبيعة علاقته المتوترة مع المدينة المعاصرة، لا أثر فيها للشعور بالارتياح النفسي والجسدي، فالمقترب إلى المدينة وشوارعها – التي تسود فيها الفوضى– مجنون في منطق الشاعر ليس إلاّ، وأجاز الشاعر لنفسه أن يشبه النور بالخطيئة، وهذا التشبيه له القدرة على" تجسيد المفارقة وإظهارها بصورة تخيلية تباغت المتلقي من حيث لا يترقب، بإيجادها علاقة غير معهودة، وقيمة هذه العلاقة تتأتى من الربط غير الملتفت إليه من قبل، إذ إن اللمحة الفنية تؤسسها اللفتة الجمالية التي يقتنصها الشاعر، وتبنيها براعته في تشكيل تلك اللفتة"[1].

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

ثانياً . الاستعارة:

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

وكان حديث البلاغيين عن الاستعارة غالباً ما يبدأ بالحديث عن الحقيقة والمجاز، وهي" أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلاّ بحذف المستعار له أو مستعار منه، فهي ضرب من التشبيه، حذف أحد طرفيه الرئيسين"[4].

وإذا كانت مناسبة المستعار للمستعار له من أعمدة الشعر العربي[5]، فإن ذلك لا يعني أنهم اتفقوا على ذلك برمتهم، فعبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) مثلاً " يستحسن كل استعارة مباعدة، وكل تأليف بين متناقضين مباعدين"[6]، ويقوله صريحاً " إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[7]، إذاً، البعد بين قطبي الاستعارة لم يكن بعيداً عن التراث النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً،" فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها (الاستعارة العنادية)، وذلك لتعاند طرفيها في الاجتماع،وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل التضاد منزلة التناسب"[8]، فالاستعارة العنادية هي استعارة تنافرية"يتنافر فيها الطرفان تنافراً كاملاً بحيث لا يصحُّ اجتماعُهُما في المحلِّ الواحد"[9].

ومن الباحثين أيضاً مَن يسمي استعارات كهذه بالتنافرية معرفاً إياها بأنها:" عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمعهما علاقة"[10]، وتعود تسمية الاستعارة التنافرية في أصولها إلى:" التراث الإغريقي وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف بـ(oxymoron)، ويعني الجمع بين شيئين متنافرين. ويتكون هذا المصطلح من قسمين، الأول(oxys)، ويعني الذكاء، والثاني (moros)، ويعني الغباء، وبهذا يصبح معنى التركيب: الغباء الذكي"[11].

والاستعارة عند (آي. أي. رتشاردز)هي: " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلاّ في حالات قليلة جداً"[12].

وأبرز (جان كوهن) أثر الاستعارة في الشعر حين" انطلق من مسلمة تقول: إن الشعر يقوم على المجاز وبخاصة الاستعارة. ومن ثم فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية"[1].

وترى سيزا قاسم أن المفارقة تشبه الاستعارة أن كلتيهما تمتلك" البينة ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضاً على علامة (marker) توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ (Meta _ communication) وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة، ولذلك فان حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة (marker)، وهي مهارة ثقافية وأيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب"[2].

وما يهمّنا في دراستنا هذه من الاستعارات هي تلك التي تجمع بين طرفين متنافرين، إذ " تقوم الاستعارة التنافرية في جزء كبير منها على المفارقة (irony)" [3]، وترتبط بوساطتها الأشياء المتغايرة وغير المرتبطة.

ويرى باحث من خلال رصده نماذج الاستعارة التنافرية في الشعر العربي الحديث أنها مقسمة على قسمين[4]:

1. الاستعارة التنافرية اللونية: وهي التي اعتمدت اللون عنصراً في إبداعها، أو بالأحرى" أن توظّف الألوان فيه توظيفاً جديداً بحيث يدخل اللون طرفاً ضدياً للشيء نفسه"[5]، ومن ذلك . مثلاً . قول الشاعر في قصيدته (إلى خليل حاوي) [6]:

قل للزمن الآتي: لن تأتي

...

لن تأتي ،

فلقد أوصدت الأبواب

وكل شبابيك البيت فلن تدخل بيتي

لن تهري بسياطك عمري

لن تحني ظهري للموت

ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري

الاستعارة التنافرية اللونية محققة في السطر الأخير بإضافة الليل إلى اللون الأبيض (ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري)، فالمتلقي لا بدّ من أن يصطدم بوعيه في هذا التشكيل الاستعاري اللوني القائم على تنافر بين طرفي الاستعارة، ولا يمكن أن يكون البياض من الصفات التي يوصف بها الليل، لأن اللون الذي نحس به في انطباعنا تجاه الليل هو الأسود، وهذا يعني انعدام التناسب بين الليل واللون الأبيض،" وأن الجمع بينهما على صعيد العقل والمنطق يجعل ذلك أمراً مستحيلاً، لكن رؤية الشاعر استطاعت أن تنتهك الحدود القائمة بين الأشياء وأن يخترق منطقيتها ليصنع منها عالماً شعرياً"[7]، إلاّ أن هذا التنافر الاستعاري خدم السياق، فهو يريد أن يوقف الزمن إيقافاً غير مؤبد ما أوحت به الأداة (لن) الذي يشكله التداخل الممتد والسريع للشيب في سواد الشَعر ما يُشعره بالفزع من صيرورة الزمن بوصفها تهديداً بالموت أو بلعنة التناهي والتي تعاني معه الذات قهراً قسرياً وسريعاً ما أوحت به ألفاظ (الهري/السياط/الانحناء) فتظفر الذات بالاستلاب ويضمحل الموت الهادئ، وهذا ما لا يريده (بلند) كما حدث للشاعر(خليل حاوي) الذي– كما قيل– مات منتحراً برصاصة من بندقية صيد في السادس من يونيو/حزيران 1982م، احتجاجاً على اجتياح العدو الإسرائيلي جنوب لبنان[8]، وبهذا يسهم التشكيل الاستعاري في إحداث المفارقة اللونية إن جازت التسمية، وهي" المفارقة القائمة على اللون، التي يكون اللون أساساً ومرتكزاً لها"[9].

2. الاستعارة التنافرية الوصفية: لم تعتمد اللون عنصراً وإنما " قوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصفة والموصوف، إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل. وتفتح آفاقاً غنية من التفسير الذي يأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش"[1]، مثال ذلك قول الحيدري في قصيدة (لعنةُ التُّرابِ) [2]:

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

تحمل هذه القصيدة بدءاً من العنوان ومروراً بمنتها عدداً من الاستعارات، وأكثرها استعارات مكنية قائمة على التنافر بين طرفيها مثل (لعنة التراب، الخوف جاثٍ، أدلف المساء...وغيرها)، سنقف هنا على الاستعارة الواردة في السطر الأول، فورود اسم الفاعل (جاثٍ) يوحي بوجود موصوف حسي، لكن الموصوف هنا هو (الخوف)، فهذه الاستعارة المكنية ذكر فيها المشبه (الخوف) وحذف المشبه به وهو حيوان ضخم، وذكر شيئاً من لوازمه باسم فاعل (جاثٍ) تخلق مفارقة، فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هنا هو نقل الجامد إلى حي، بعدما يضفي على الخوف صفة من صفات حيوانية– حركية– لغرض إبلاغ فكرته إلى المتلقي؛ لأن لفظة (جاثٍ) من متعلقات الكائن الحي، إذ نجد أن الاستعارة هنا مبنية على إسناد اسم الفاعل (جاثٍ) إلى (الخوف) ليضيف إليه التوفز والتوعد بالافتراس والانقضاض الذي كشفت عنه لفظة (جاثٍ)، فهذه صورة مرعبة كشف فيها (الخوف) عن حاضر تعيشه الذات هو مثار استفزاز مستمر يبتعث تهديداً وتحذيراً للذات بأنها في خطر دائم ومرتقب، فسوداوية الواقع المعاش تلك، شكلت " سوداوية الرؤية التي جعلت الشاعر يعبث بالعلاقات بين الأشياء، ويقيم بنى جديدة"[3]

وفي قصيدة (لا شيء هنا) [4]، يقول الحيدري:

وتساوي اللَّيل عندي
والضُحى
رُبَّ ليلٍ فجره لم يفقِ
أجرَع الحزن كئوساً
كلَّما
أفرغت أترعتها من أرقي

إذ يلجأ الشاعر في السطر الرابع إلى استخدام استعارة ذات طرفين متباعدين بقصد إظهار حزنه وجزعه اللذين يؤديان به إلى الموت الحتمي (أجرع الحزن كئوساً)، فلفظة كأس توحي بمثل هذا المعنى، أي أن الكأس تخفي وراءها

الفناء، واستعار الشاعر للحزن وهو شيء معنوي شيئاً حسياً وهو (أجرع)؛ لأن في لفظة (أجرع) معنى أكثر تأثيراً من سواها، وبذلك تظهر الفجوة القائمة بين طرفي الاستعارة، ممّا خيَّب بنية التوقعات لدى المتلقي، الذي كان يتوقع أن يكون المجروع شيئاً سائلاً كالماء أو الشراب مثلاً.

وفي مثال آخر للاستعارة التنافرية الوصفية، يقول الحيدري في قصيدة (الصَّمت الحالِم) [1]:

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

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

ورد في شعر الحيدري عدد من القصائد التي تشير عناوينها بتناقض وتضاد أو سخرية وتهكم، كونه مولعاً بمفارقة العناوين، يستوقفنا الشاعر في قصيدته (في زمن البراءة المتَّهمة) [2] على التضاد بين الوصف المقدم في تشكيل العنوان قائلاً:

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

إن وصف البراءة بالاتهام عن طريق الصفة المتنافرة للموصوف في العنوان يثير انتباه المتلقي، " ويصبح العنوان أكثر إثارة وجذباً ومدعاة للاستشراف والتأمل كلما كان أقدر على إثارة الأسئلة"[3]، العلاقة القائمة بين البراءة والتهمة علاقة استعارية جديدة غير معهودة، فالشاعر يزاوج بين عنصرين ليس بينهما علاقة في عالم الواقع، وتمكن بذلك أن يشكل عنواناً تعمل فيه الصفة بشكل مضاد مع الموصوف، ويأتي الشاعر في متن القصيدة بعدد من الحجج محاولة تثبيت براءة الجد في الوعد والعهد بأن لا يصبح قاتلاً ولا مقتولاً، ولكن نجد في السطرين الأخيرين دهشة الشاعر وتعجبه في توجيه سؤاله إلى جدِّه (كيف غدت في جيل النِّقمه/ كل براءاتك تهمه)، فحتى هذا الاستسلام واللافاعلية التي التزم بها الجد أيضاً أوقعته في دائرة الاتهام والمتهمين.

وفي تشكيل استعاري آخر في العنوان الذي يتخذه الشاعر وسيلة للخلق والإبداع، كما أنها تعد انزياحاً لما هو متعارف عليه، الأمر الذي يضاعف من حدة المفارقة، فلننظر إلى قوله في قصيدة (الشاعر.. أيها المنبع الظمآنُ) [4]:

بعظيم شعرك يعظم الإنسانُ
وعلى يديك لكم تطاول شانُ

وبمثل ما أعطت يداك وأجزلتْ

شِيدت دنىً وتفتحت أكوانُ

...

حرموك ما أملَت .. يا لك واهباً

دمه وفيك المنبعُ الظّمآنُ

أوقفت عمركَ مورداً لعطاشهم

وإذا عطشت فوردك الحرمانُ

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

ثالثا . الكناية:

الكناية من صيغ البيان التي تشارك في بناء الصورة الشعرية، فهي ذات قيمة دلالية وأسلوبها " أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[1] لِما " فيها من خفاء المعنى، والحاجة إلى النظر في استنباطه والوصول إليه، والشيء إذا نِيلَ بعد النظر كان له أثره في النفس، وعلوقه بالقلب"[2]، فهي تمثل البعد الآخر للمعنى، والمراد بالكناية " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردِْفهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة (وكثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤُوم الضُّحى)، والمراد أنها مُتْرَفةٌ مخدومة، لها مَن يكفيها أمرها"[3].

وهذا لا يختلف كثيراً عن مفهومها اصطلاحاً " فهي لفظ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي"[4]، إذاً بما أن المفهوم العام للكناية هو الإخفاء وعدم التصريح، فهو يتطابق مع مفهوم المفارقة عند د. سي. ميويك، القائل:" المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة"[5]، فلذلك نستنتج مما سبق أن الكناية تنطوي في بنيتها على المفارقة.

وتكمن نظرة المتأخرين إلى الكناية " في زاوية قرب المعنى المراد من الرادف الهادي إليه أو بُعْده، وقسموها من هذه الناحية على كناية قريبة، وكناية بعيدة، القريبة ما ينتقل منها إلى المقصود من غير واسطة،... والكناية البعيدة التي تكون بين المعنى المباشر للتركيب والمعنى المراد واسطة، وهذه الوسائط تقل وتكثر "[6].

وتعد قصيدة (غداً هنا)[7] أنموذجاً للمفارقة الكنائية، إذ يقول فيها الحيدري:

غداً

هنا

سيسأل التأريخ عني

أنا

عن بيتنا الغارق في الظلمهْ

ودربنا الموحش كالنقمهْ

عن آهةٍ

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

تنتشر في سياق القصيدة صور كنائية مغلفة يمكن الانتقال إليها مباشرة عبر وسيط واحد، ونجد الشاعر بذكره دالّ الغد في بداية السياق وتكراره يعرض بأن حاضره حاضر كئيب، لم يذكره إلاّ في موقف الظلمة والنقمة والذوبان، وهنا يكني الشاعر بأسلوب مدهش عن المشهد الكئيب الذي يعيشه في يومه والمنتظر غيره غداً.

أما قوله (سيكتب التأريخ عني أنا) فهو تعميق للصورة السابقة وتعريض بعدم تدوين التأريخ لمن كان سبباً في غرق بيته في الظلمة وتهجيره حافي القدمين مبتور الكفّين، فهذا المذنب لن يذكره التأريخ، بل سيذهب إلى مزبلة التأريخ؛ لأنه ملعون في نظر العصر، بعكس البريء/الضحية الذي يدخل في دفتر التأريخ، وسيُكتب له الخلود (وأنت يا حكاية الذّنوب/غداً/هنا/يلعنك العصر وفي القمة/ سيكتب التّاريخ عني أنا/ عن خضرة جاءت بها غيمة)، "وهذا النوع من التعبير يستلزم من المتلقي أن يكون يقظاً واعياً يعيش النص الإبداعي موقفاً وظروفاً، كما يقف على علاقة صاحب النص بالمخاطب الذي يحاوره، إن هذه المعايشة تجعله يفسر مدلولات هذه الطرائق التعبيرية تفسيراً يكمل به دائرة الإبداع ويحفظ للنص دائرته الحقيقية"[1].

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

قالوا لنا
لله ... ما أكثر ما قالوا
لله ... ما أكثر ما يكذبون
أولئك الرِّجال

قالوا لنا:
غداً إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
نزحف في اللّيل كما يزحفونْ
نهيئ الخنجر خلف الظّنُونْ
ونقتل الصّدق في العيونْ
فما بها ظلال
كأنها بعض زجاجات
وليست عيون
غداً إذا صِرنا كما شاءوا لنا ...
أن نكونْ
ستشمخُ التِّلالْ
ستتنحني الجبالْ
لأننا رجالْ
صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
ضحكتنا ملساء كالأفعوانْ
أحلامنا سود بلون الدُّخانْ
لأننا رجالْ
أعصابنا حبالْ
تعانق الأطفال حتى تموت
وينعب السُّكون
وتمحي الألوان
والظِّلالْ
والأزمانْ
فليس في الإنسان
شيء من الإنسان
لأننا رجالْ
صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ
لله: .. ما أكثر ما يكذبون
أولئك الرِّجالْ

نجد الشاعر في طيات هذه القصيدة يُعرّض أولئك الرجال بأوصاف ذميمة وهي: (الاغتيال والكذب والقتل والمباغتة)، تمثلها صور: (الزحف في الليل/تهيأت الخنجر خلف الظنون/قتل الصدق في العيون)، فيريد بذلك إظهار هذه الفئة وإبرازها أمام أفراد المجتمع حتى ينفروا منها، وبذلك يتحول التعريض عند الشاعر إلى" أداة قتالية لمواجهة عيوب اجتماعية، ووظيفتها النقد الاجتماعي ومحاولة إصلاحه بصيحات موجعة لمواجهة هذه الفئات وذلك بطريقة تهكمية ساخرة تعرّض بالشخص وتفصح عما تكنه الصدور ويعتلج فيه من غيظ وعداء تقوم على الذكاء والألمعية والضحك على هؤلاء

الأشخاص وإيذائهم بهذه الكلمات"[1]، ويُعرّض الشاعر بما تؤول إليه حالنا في ظل أولئك الرجال الذين يجعلون لوجودنا تواجداً كما يشاؤون، فتتمثل سماتهم فينا وفي أطر (الغدر/وقتل الطفولة/ وفقدان حدود للأفعال خارج سيادة القانون) بصور من قبيل:(ضحكتنا ملساء كالأفعوان/أحلامنا سود بلون الدخان/أعصابنا حبال تعانق الأطفال حتى تموت/ينعب السكون/تمحي الألوان والظلال والأزمان).

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

وفي مثال آخر للمفارقة الكنائية، يقول الحيدري في قصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) [2]:

أبحث عن نفسي في عنوان ضائع

مرت آلاف الأسماء .

...

أسماء تخنقها ياقات بيضاءْ ...

أسماءُ تعرق تحت معاطف سوداءْ

يحمل عنوان القصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) الكناية بالإشارة إلى الأصوات الثلاثة التي تدور القصيدة ضمنها، " يمثل الصّوت الأول، علاقة الإنسان بذاته، والصّوت الثاني علاقة الإنسان بالموضوع، والصّوت الثالث علاقة الإنسان بالمطلق"[3]، ويبدو أن بحث الشاعر ومحاولته لن توصله إلى الضائع لضياع العنوان، والغريب في أمر الباحث أنه لا يبحث عن غيره وإنما يبحث عن نفسه، ومرت عليه أسماء مختلفة، إذ استخدم الشاعر بعضها بقصد الكناية لدعم كناية الإشارة، مثل (أسماء تخنقها ياقات بيضاء) فهي كناية عن موظفي المكاتب الحكومية الذين لا ترهقهم المتاعب، و(أسماء تعرق تحت معاطف سوداء)هي كناية عن معاطف رجال الشرطة المتربصين لأفراد الشعب وملاحقتهم أينما توجهوا، إذ يتجه الشاعر غالباً إلى هذا النوع من التعبير الكنائي" لأن جواز إرادة المعنى الحقيقي إفساد وتلويث لرسالة الباث، وإهدار لرسالة النقد ووصفه بالسذاجة والبلاهة"[4]، إذاً التصريح بالمدلول مباشرة لن تُبقي للمتلقي لذة جمالية، تلك التي يحظى بها حين يبحث عنها.

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

إذاً لعلني أقول في نهاية المبحث، مثلت المفارقات البلاغية عند الحيدري تجسيداً للمرامي النقدية والتنظيرات التي نثرها النقاد والبلاغيون في دنيا الأدب للمفارقة البيانية، فجاءت هذه المفارقات عنده صورة تثير دهشة القارئ، فضلاً عن كونها خلاصة لفكرة القصيدة العامة.

أما المفارقة الاستعارية فتبدو عند الحيدري أكثر إحالة من المفارقة التشبيهية؛ لأنه استطاع أن يجمع فيها المذهب الأصيل عند الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى جانب المفاهيم النقدية المتطورة، فضلاً عن براعته في إبداع مفارقات تنافرية وصفية بلغت درجة رفيعة في الإثارة، إذ إن أكثر مفارقاته يقوم على التنافر بين طرفي الاستعارة، فضلاً عن مفارقات

تهكمية في عناوين القصائد التي تتضمن هذا النوع من المفارقات الاستعارية، وكان يسعى الحيدري دائماً إلى كسر أفق التوقع عند القارئ من خلال مفارقاته الاستعارية.

وكان الفضاء الذي سخّر فيه الحيدري مفارقاته الكنائية فضاء السياسة المنطوي على أساليب القهر في العالم الثالث، الذي تمثل فيه السلطة كياناً قاهراً يلجئ المبدع إلى التلويح إلى معناه تلويحاً يضمن له قدراً من البعد عن سطوة السلطة.

المبحث الثاني (المفارقة البديعية):

إن الفنون البديعية بما تمتلك من مقومات صوتية وإيقاعية بإمكانها أن تؤدي دوراً واضحاً في إحداث المفارقة، ولأنها " تعتمد على ثنائيات تقابلية تتحول إلى نوع من التنافر الدلالي الذي يكون أشكالاً بنائية وتنويعات لغوية مختلفة"[1]، ليصبح البديع بذلك " أداةً تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغةً بذاتها"[2]، كما بإمكانها أن تجذب انتباه المتلقي وتشده إليها وهي في ذلك " ترسم شكلاً مفارقاً متطرفاً في زينته اللفظية ما بين توظيف للجناس وتوظيف للطباق، ليبدو التناقض سمة أساسية في هذه البنية"[3] .

لقد وظَّف الحيدري بعض الأساليب البديعية في شعره لإحداث مفارقات لفظية فاتخذت" شكل الألعاب اللغوية التي تخضع لقوانين الطباق والجناس والمقابلة ... ومثل هذه الأصناف البديعية لا ينطبق عليها المفهوم التقليدي للمفارقة اللفظية غير أنها يمكن عدَّها شكلاً متطوراً منها"[4].

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

أولاً. الجناس:

يعد الجناس أحد الفنون البلاغية التي تندرج ضمن علم البديع، والجناس في الاصطلاح " هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى ... ويقال له التجنيس والتجانس، المجانسة ... وهو نوعان: تام ، غير تام ، فالتام، هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة: نوع الحروف، وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات وعددها وترتيبها، وغير التام . وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة "[5].

يشكل الجناس إحدى الطرائق التي تؤدي إلى المفارقة، لأن الجمع بين المختلفين في رقعة خطابية واحدة يؤدي إلى شيء من كسر التوقع لدى القارئ والغموض في المعنى الذي يعد من أركان الشعر فإن" اللبس وعدم التحديد خاصية أصيلة لا مناص عنها في أية رسالة تركز انتباهها على نفسها، فهما نتيجة طبيعية للشعر"[6].

وأول أنموذج لهذا النوع من المفارقة تتجلى في قصيدة (نشيج) [7]، إذ يقول فيها الحيدري:

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

أن الجناس بين (ذوبتها) و (ذوَّبت) هو جناس تام قد أحدث مفارقة، ونلتمس هذه المفارقة وفق مفهوم (آلان رودي) الذي يقول: " إن المفارقة ليست مسألة رؤية معنى (حقيقي) تحت آخر (زائف)، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة"[8]، إذ جمع الشاعر بين صورتين متناقضتين على صفحة واحدة، فيقصد بالذوبان الأول حفظ الدمعة بجعلها في دم القلب (مكمن الأسرار)، ولكن في الصورة الثانية نجد الدمعة تذوب وتتلاشى مع الأمواج المتلاطمة من نار آلامه، إذاً مهما بلغ حذر الشاعر خشية حدوث المكروه فإن المكروه بالغ لا محالة.

ويقول الشاعر في القصيدة نفسها[1]:

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

ينادي الشاعر في بداية هذا المقطع الدمعة ويتوسل إليها أن تتركه لوحدته كي يبث أشجانه وشكواه للشمعة في غرفته التي وصفها بالبالية للدلالة على قِدمها وخلوها من الأثاث المرتب، ظناً منه أن مثل هذه الأجواء لا يجدي معها إلا خلوة مع نفسه وحدها، وجانس الشاعر مرة بين (تشكو) و (أشكو) وأخرى بين (النار) و(ناراً) في قوله (تشكو لي النار/وأشكو لها ناراً/من الحبِّ بخفاقيه)، فالنار الأولى هي تلك النار الحقيقية التي نراها ونستعملها في حياتنا اليومية والتي أشاعت له النور في أجوائه، أما النار الثانية التي استخدمها الشاعر في صيغتها النكرة بقصد تجريدها من الخصوصية وإضفائها بالشمولية كي يحمّلها بتفسيرات وتأويلات مختلفة، فهي إذاً ليست تلك النار المعروفة وإنما هي نار الحب[2]، فالمفارقة محققة في المعنى البعيد الذي قصده الشاعر، مع الإقرار بأن المفارقة " ليس همها إلغاء معنى ظاهر لصالح معنى بعيد بقدر ما هي رؤية للمعنيين معاً في لحظة واحدة، في بنية لغوية واحدة"[3]، إذ جمعهما في حقل دلالي قريب، ففي الأولى بإمكانها أن تحرق الدنيا إلاّ أننا لا يمكن الاستغناء عنها، وفي الثانية بإمكانها أن تصفر وجه صاحبها كالعليل، ولكن مع ذلك لم يتمكن الإنسان الاستغناء عنها منذ بدء الخلق، وتقترب كذلك دلالة نار الحب من دلالة النار الحقيقي في اشتراكهما في اللون الأصفر.ومن المفارقات التي شكلها الجناس التام نقرأ في قصيدة (صورةٌ قديمةٌ) [4].

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

قصي حكايا الضائعينْ

لضائعينْ

حدثت المفارقة عن طريق استخدام فعل أمر(قصي) في السطرين: (قصي جناح ذبابة كي لا تطير) و(قصي حكايات الضائعين لضائعين)، وهو جناس تام يعرض الشاعر بوساطته صورتين مختلفتين، الأولى تتصف بالعنف المستخدم كثيراً في الحالات الطارئة، وهي فعل قص جناح الذبابة هنا بهدف استلاب حريتها من الطيران وإبقائها زاحفة على التراب إلى المصير وما يتركه من جروح مؤلمة وبليغة، والصورة الثانية تتصف– نوعاً ما– بالهدوء والسلام، وهي فعل اللسان في قصّه حكايات الضائعين لضائعين، فاللسان عنوان البيان والمعرفة، إذاً المفارقة التي أفرزها لنا هذا النص تكمن في عرض صورتين متناقضتين على صفحة واحدة.

ويورد الشاعر في قصيدته (في زمن البراءة المُتَّهمة)[1] مثالاً للجناس الناقص والجناس الاشتقاقي:

كيف غدوتُ وباسم براءاتك يا

جدِّي

الوطن المطعونا .. ؟!

الوطن الملعونا .. ؟!

الوطن القاتل والمقتول. الطاعنَ والمطعونا

إن الجناس غير التام بين (المطعونا) و(الملعونا) من جهة، وهو جناس لاحق لتباعد مخرج النطق بين (الطاء واللام) والجناس الاشتقاقي بين (القاتل) و(المقتول) وكذا بين (الطاعن) و(المطعون) أحدث مفارقة على المستوى البلاغي، إذ كيف يمكن أن يتصف الوطن بصفتين متناقضتين في آنٍ واحد، فلفظة اسم الفاعل(القاتل) تدل على من يمتلك قوةً وبأساً وبدونهما لا يمكن أن يكون ثمة قتل، في حين يدل الاسم المفعول (المقتول) على مَن وقع عليه فعل القتل، وكذا بالنسبة للطاعن والمطعون، ولكن هل يمكن أن يكون الوطن قاتلاً ومقتولاً، وطاعناً ومطعوناً في آنٍ واحد، للعثور على إجابة مقنعة عن هذا السؤال ينبغي لنا عدم تفسير البنية تفسيراً ظاهرياً، ومن هنا يمكننا القول إن الشاعر يحاول جذب الانتباه إلى التخاذل أمام انقسام أبناء وطنه ما بين معتدٍ باع ضميره لعدوه، ومناضل ما زال يحلم بالحرية، أما الجناس بين (المطعونا) و(الملعونا) فهو جناس غير تام لاختلاف أحد الحروف، يعرض الشاعر من خلال الجناس رؤيتين متناقضتين للوطن، الرؤية الأولى تتمثل بالشفقة على الوطن، والرؤية الثانية تتجسد بالانتقام منه، وبهذا المعنى يكون الشاعر قد وفّق في إرسال إشارة سريعة تلقي المزيد من الضوء على ما في هذه المفارقات الجناسية من نبرة إيقاعية تحريضية ثورية تحض على الدفاع والمقاومة.

ثانياً . الطباق:

يعد الطباق أحد فنون البديع التي شاعت في الأدب العربي عموماً وفي شعره على وجه الخصوص، ويكاد يجمع البلاغيون على أن الطباق هو: " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد"[2]، أو هو جمع المتكلم في كلامه بين " لفظين يتنافى وجود معناهما في شيء واحد في وقت واحد بحيث يجمع المتكلم في الكلام بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل: تقابل الضدين أو النقيضين أو الإيجاب والسلب أو التضايف"[3].

وسنتناول في هذا المحور المفارقة التي ينتجها الطباق في شعر بلند الحيدري، وأول محطة لنا قوله في قصيدة (حوارُ الألوانِ) [4]:

وصمتَ طويلاً

وبكيتُ طويلاً
وأنا أسترجع وجهي من عيني
ابني
أعرف أنَّك
من بعض سبايا الزَّمن المقهورْ
من بعض سبايا الزَّمن المأجورْ
لكلّ شهود الزّورْ
أعرف أنّك صبارٌ مُرّ
أعرف أنّك كسرة خبز جفّتْ
في عري محاجرنا المقرورْ
لكنِّي
لن أعرف يا بني
في عينك أو عيني
إلاّ عيني مانديلا .. إلاّ عيني سنغورْ
إلاّ
ليلاً يستبطنُ كلّ معاني النُّورْ

لقد وظّف الشاعر في هذا النص الطباق، إذ جمع بين (أعرف/ لن أعرف)، وهو طباق السلب جمع فيه بين الإثبات والنفي من خلال مخالفة أحد الطرفين بحرف النفي، أي " أن يكون أحد الضدين موجباً والآخر سالباً"[1]، فعلى الرغم من التزام ابنه بالصمت لفترة طويلة إلاّ أن الشاعر يعرف أن ابنه صبارٌ مرٌّ (وصمت طويلاً/.../أعرف أنك صبارٌ مرّ)، فلذلك لا يريد أن يعرف ابنه إلاّ في عيني الثائرين(مانديلا وسنغور)، إذ حدث هذا التحول بعد استخدامه لحرف الاستدراك (لكن)، فهذا الاستدراك لابدّ له من مستدرك يأتي عادة بنقيض ما قبله، أي طالباً منه عدم الخضوع والاستكانة للأمر الواقع، وأن يسلك ما سلكه الثائران لتحرير شعبيهما من العبودية، فالصمت يشكل عند الشاعر مظهراً من مظاهر معاناته النفسية، فلا يريد أن يفصح عمّا يختلج في نفسه غالباً، وإنما يلجأ إلى الصمت الموحي والمعبِّر لا العاجز والناقص، كقوله:" وكنت أعني بالصمت كما بيّنت احتجاجاً ذاتياً وانسجاماً بعالم فردي وإنه شبيه إلى حد بالخرس الإضرابي الذي يبرز أحياناً عند بعض الأفراد العصاميين، وفي بعض الأحيان استعنت بلفظة الصمت رمزاً لحوار داخلي يؤكد عالماً منفصلاً أعيش فيه منسجماً مع ذاتي"[2]، إذ بتوظيفه الطباق قد أحدث كسراً لتوقع القاري داعياً إياه إلى الدهشة والريبة، وعبرها تمكن الشاعر من تسجيل المفارقة.

ونقرأ قول الحيدري في قصيدة (ثرثرة في الشّارع الطّويل) [3]:

أمؤلمٌ أن تلبس الحذاء كل يومْ ... ؟
أجلْ .. أجل أكره أن أنزعه
أكره أن ألبسه
...
ولم يكن في قريتي حذّاءْ
أو شارع مضاءْ

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

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

لا تضحكي
لا تبكي ... يا أماهْ
فأمس قرب دارنا عرفت أن الموت
لا يخيف كالحياهْ

إذ وظّف الحيدري في هذا النص الطباق في السطر الأول، بجمعه بين فعلين متضادين للنهي (لا تضحكي/لا تبكي)، قد يقبل المتلقي بأحدهما، ولكن القبول بكليهما غير مستساغ، ولذلك يحدث كسراً لتوقع القارئ داعياً إياه إلى الدهشة والريبة لانعدام الربط المحكم بين (لا تضحكي/لا تبكي)، وطابق بين (الحي/الميت)أيضاً، وهو طباق إيجابي بين اسمين متضادين، ولكن أنّى حلّت الحياة برح الموت، والعكس صحيح، فالحي الذي لا يقدم شيئاً لنفسه ولأهله ولشعبه فهو بمنزلة الميت الذي لا حياة فيه، إذاً لابد للمتلقي من أن يبحث عن تفسير مناسب لهذه المفارقة التي اكتنفت تضاعيف هذا الأسلوب البديعي الذي يكشف عن كون بنية الخطاب الشعري بنية بين متضادات وهي تحتاج إلى شاعر لا يتصف بالتحيز الذاتي، كما تقول نبيلة إبراهيم " حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه، والشيء وما يعارضه، بمهارة فائقة"[2]، ووصل الفدائي الصغير في نهاية القصيدة إلى حقيقة مفادها: أن الموت قرب داره دفاعاً عن الأرض والعرض لا يخيف كالحياة في الذل والهوان، فبذلك تمكن الشاعر من تسجيل المفارقة عن طريق جمعه بين ثنائيات متضادة.

وما يهمنا في هذا المجال هو التقابل الدلالي، كقول الحيدري في قصيدته (حوار بين زمنين) [3]:

أمسِ
كان هو الحدُّ الآخر ما بين اثنين
التقيا في عتمة ليلٍ
وافترقا في صحوة شمسِ
. هل تذكرني ؟
. كلاّ ... كلاّ
. بالأمس هنا عانقتك حتّى الموت
وها .. كلّ أصابعي الخمسِ
ما زالت مغروسات في عينيك المطفأتينْ
وفي شفتيك المتهدلتينْ
وفي العنق المتهرئ مثل بقية رمس
... هلاّ

. كلاّ ... كلاّ

فالقاتل لا يولد إلاّ ظلاّ في عتمة ليلٍ

وأنا المقتول سأبقى صحوة شمس

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

" **أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي**

جمع في هذا البيت بين خمس مطابقات: الزيارة والانثناء والسواد والبياض والليل والصبح والشفاعة والإغراء ولي وبي ... أزورهم والليل لي شفيع لأنه يسترني عنهم، وأنصرف وكأن الصبح يغري بي، إذ يشهرني ويدلهم على مكاني" [(1)].

ونجد التقابل أيضاً في قوله: (فالقاتل لا يولد إلاّ ظلاّ في عتمة ليلٍ/ وأنا المقتول سأبقى صحوة شمس)، إذ جمع الشاعر بين (القاتل والمقتول) و(عتمة ليل وصحوة شمس)، فالقاتل لا يمكن أن يقتل إلاّ في عتمة الليل، أي في غياب العدالة، وسيبقى المقتول صحوة شمس؛ لأنه بقتله ودفاعه عن الوطن سيجلب العدالة، وبذلك أحدثت المقابلات الواردة في النص مفارقة، وسرّ أسلوب المقابلة كلّه يكمن" في تهيئة مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادّها وتوضيح توترٍ بينهما"[(2)].

ويقول في قصيدة (مسيرةُ الخطايا السَّبع) [(3)]:

أحلمُ

كي أرفض أن أولد في محرار

لأنني

أعلم أن اللّيل والنّهار

لن يسألا أين أنا

في الثّلج

أم في النّار.

جمع الشاعر بين (الليل) و(النهار) وهو طباق إيجابي مباشر يتفق الطرفان في الاسمية، وجمع بين (الثلج) و(النار) وهو تقابل معنوي ليس بينهما تضاد مباشر، إلاّ أن تحقيقه ممكن" إذ لم يكتف البلاغيون برصد الثنائيات التقابلية التي يقدمها المعجم اللغوي، بل امتدَّ هذا الرَّصدُ إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية، ولو لم يتحقق فيها حقيقة التضاد"[(4)]، وتمكن الشاعر عن طريق التقابل رسم صورتين لإعطاء نتيجة واحدة، وعلى الرغم من اختلافهما تؤديان الدور السلبي نفسه في تجربة الشاعر، إذ يتعاونان على إنتاج دلالات شعرية متشابهة، وأدرك أن الليل والنهار لن يسألاه أهو في الثلج أم في النار التي لا تتجاوز الموت في كلتا الحالتين.

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

ثالثاً . حسن التعليل:

إن حسن التعليل فن من فنون علم البديع، وهو: " أن يدّعي لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي"[1]، أو" هو أن يُنكر الأديب صراحةً، أو ضِمناً، علّة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أخرى أدبية طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقة النظر، فيزداد بها المعنى المراد الذي يرمي إليه جمالاً وشرفاً"[2]، ويعتقد البعض أن " حسن التعليل محضن جيد لنمو المفارقة، إذا كان عكسياً، وذلك بأن تعلل النتيجة بسبب مفاجئ، وهو ما يدعى (بالحشد الانقلابي)"[3]، ويتمثل " في تقديم مبررات من شأنها أن توصل إلى نتيجة مبهمة"[4].

لا بدّ من أن يصاب المتلقي بالضحكة والدهشة من قول الحيدري في قصيدة (ضحكة قصيرة)[5]:

وسنسمل عينَ الشّمسِ لكي نحيا
في رؤيا
في دنيا تمتد وتُستلهمْ
سنصلي يا عصر الزّيف
لزيف العصرِ

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي في هذا المقطع هو تشخيص الشمس بإعطائها العينين، ومن ثم يقرر الشاعر ب (سمل) عينيها، أي" فقئها بمسمارٍ أو حديدةٍ مُمْحاةٍ"[6]، وإذا بحثنا عن سبب هذا الفعل (سنسمل) المشحون بطابع الانتقام فسنجده في نتيجة مبهمة ومضحكة في قوله: (لكي نحيا في رؤيا/في دنيا تمتد وتستلهم)، إن لضوء الشمس وظيفة رئيسة وهي تبديد الظلام، فأنّى وجد الضوء انعدم الظلام أو كاد، فكيف ارتأى الحيدري أن يستخدم معول الهدم فيما هو متعارف عليه عند الناس جميعاً، وبهذه النتيجة الغريبة والمبهمة لابدّ من أن تحدث عند المتلقي خلخلة في بنية توقعاته، إذ ومن الغريب أن يتوقع مجيئ التبرير أو التعليل حاملاً دلالة مخالفة للمرجعية التي ترسخت في ذهن القارئ ووعيه؟ وهي حضور الرؤية في غياب الشمس، والمتلقي إذ يصطدم وعيه بهذه المفارقة التي أسهم في إحداثها التعليل بعكس ما هو متوقع له، لكن بقليل من التأني في النص والغوص إلى ما وراء الدلالات السطحية لتضييق الهوة بين أفق توقعه وأفق النص لربّما يصل إلى نتيجة شبه مقنعة وهي أن حضور الزيف وهيمنته على عصر الجور والظلم يجعل الشاعر يبحث عن البدائل، وأولها إزالة الشمس التي لم تعد إليهم بفائدة تذكر،لأن الأغلبية يفتقرون إلى أدنى أسباب العيش، ولأن الليل كما يقال قلعة الثوار.

وفي مثال آخر للتعليل العكسي قول الحيدري في قصيدة (وغداً نعودُ) [7]:

وغداً نعودْ
لكي نعيدْ
ومن جديدْ
وبذلك السَّأم العنيدْ
نفس الحديث عن العهودْ
وعن الوعودْ
وعن السِّنين الضَّائعات من السِّنينْ

وتظلُّ كان
بالأمس كان
واليوم كان
وتظلّ تمتلئ السِّنينْ
ونظل نوغل في الزَّمانْ

قد يتوقع المتلقي أول وهلة من قول الشاعر (وغداً نعود) بأن العودة في الظرف القريب قد تبدأ معها الصفحة الناصعة للحياة، لذلك يستمر في قراءة النص، ولكن لا يمضي طويلاً إذ يصطدم بقوله في السطر الثاني(لكي نعيد/ومن جديد/وبذلك السّأم العنيد/نفس الحديث عن العهود/وعن الوعود/ ...) بأن العودة في الغد المنتظر لا يتجاوز التكرار الممل، وبذلك يكسر أفق توقعه وعبرها تحدث المفارقة من خلال المفاجأة المدهشة التي أنتجها التعليل العكسي في تجاوزه النمط السائد عند المتلقي" إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعُها على نفس المُتقَبِّل أعمق"[1]، إن السؤال الملح الذي يواجه قارئ هذا النص بخصوص الدوافع التي حدت بالشاعر أن يوظف هذا التعليل العكسي، لعل قصد الشاعر يكمن في أنه ليس هناك شيء جديد ينتظره في مسرح الحياة مستقبلاً، وبتحويل دلالة العنوان (وغداً نعود) من الإيجابية إلى دلالة سلبية في المتن تخلق مفارقة أخرى بين العنوان والمتن،" فهي شكل آخر من أشكال توظيف العنوان لتحقيق مقاصد دلالية وشعرية مختلفة تخدم فاعلية المفارقة"[2].

رابعاً . تجاهل العارف:

تجاهل العارف، هو" أن يسأل المتكلم عن أمرٍ يعرِفُه حقيقةً متظاهراً بالجهل؛ لغاية في نفسه"[3]، أو" لغرض من الأغراض التي يقتضيها المقام، كالتعجب أو التوبيخ أو المبالغة في المدح أو الذم"[4]، وسمّاه السكاكيُّ: " سوق المعلوم مساق المجهول لنكتةٍ"[5]، وهو مقابل المصطلح الغربي (المفارقة السقراطية)، إذ " كان سقراط يتقنع بصورة الرجل الجاهل الذي لا يفتأ يسأل الآخرين عن أشياء يدّعي الجهل بها"[6].

يتجلى التظاهر بالجهل من قول الحيدري في قصيدته (الهويات العشر) [7]:

وبجيبي عشر هويات تشهد لي
فلماذا لا أخرج هذي الليله ؟
...
لكني
أدركت بأن هوياتي ما كانت إلاّ شاهد زور
وبأني سأنام الليلة في السجن وباسم هوياتي العشر
...
في زمنٍ ... في بلدٍ لا يملك أي هويهْ
سيكون مداناً من يملك أي هويه

تكفي الهوية الواحدة الشهادة لحاملها وتسمح لها بالخروج أنّى ومتى أراد ذلك، ولكن نجد الشاعر على الرغم من حمله عشر هويات يسأل (فلماذا لا أخرج هذي الليلة؟)، فإذا هو يعرف مسبقاً أن له حق الخروج فما المانع ولماذا يسأل؟ فلربما بقصد" الوصول إلى النقطة التي تجعل الطرف الذي يحاوره يفقد الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه"[8]، وهذا الأسلوب الذي خلق مفارقة تسمى في البلاغة العربية بتجاهل العارف بعدما يجعل المتلقي شريكاً معه في الاعتقاد بممارسة حقه في

الخروج، ولكن المتلقي يصاب بالدهشة والتعجب مع تتابع الأحداث عندما يتهم الذي خرج في هذه الليلة على الرغم من حمله عشر هويات بتهم ملفقة أودعته السجن، الشاعر إذاً محق في إثارة هذا السؤال، لأن المتجول الذي يحمل معه الهوية في بلدٍ لا يملك الهوية يصبح مداناً.

وقوله كذلك في قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) [1]:

" **العدل أساس الملك**"

. ماذا ... ؟!

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

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

زينتُ الدّارا

أعددت سنادين الورد ورتّبت الأزهارا

الحمر على مقربة من أزهار بيض

الزرق بجانب حمر

وقلت سأنتظر

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

يقوم الشاعر بترتيب الدار وتهيئته للاحتفال بعيد ميلاده الثالث والستين بعدما يدعو الأصحاب والأقران، ومنطقياً تأتي بعد ذلك مرحلة انتظار قدوم أصدقاء دربه، ولكن المتلقي يفاجأ بتوجيه سؤاله المدهش والمثير للإعجاب (فلماذا لا أنتظر .. ؟!)، فجواب هذا السؤال معروف لدى الشاعر ولكنه يسوقه في مساق التظاهر بعدم معرفته، ولكن بعد مضي الوقت في قلق الانتظار لم يحضر أحد ولم يعتذروا عن سبب عزوفهم عن الحضور.

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

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

الهوامش:

1. الإيضاح في علوم البلاغة:.209
2. ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 9./1
3. خليل حاوي:.12
4. اللغة في الدرس البلاغي: .106
5. المفارقة في شعر الرواد: .288

6. م . ن : .288
7. في الشعرية: .47
8. المفارقة في مقامات العصر العباسي: .46
9. الأعمال الكاملة، بلند الحيدري: 493-.494
10. المفارقة في شعر الرواد:.288
11. ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي- دراسات تطبيقية: .132
12. الأعمال الكاملة: 355-.356
13. ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي:.125
14. المفارقة في شعر الرواد: .292
15. الأعمال الكاملة/.819
16. م . ن/570-.571
17. الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث:.104
18. المفارقة في شعر الرواد:.289
19. م . ن /.179
20. ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): .82
21. خصائص الأسلوب في الشوقيات:.161
22. ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 9./1
23. ينظر دلائل الإعجاز: 112 . .113
24. م . ن :.33
25. جماليات الأسلوب والتلقي:.15
26. البلاغة العربية - قراءة أخرى: .175
27. ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي: .13
28. م . ن:.13
29. مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز:.310
30. تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص):.13
31. المفارقة في القص العربي المعاصر:.144
32. جماليات الأسلوب والتلقي:.17
33. م . ن:.20
34. م . ن:.20
35. الأعمال الكاملة:644-.645
36. آليات التأويل السيميائي:.120
37. ينظر: خليل حاوي:.21
38. اللون ودلالاته في الشعر: 214 .
39. جماليات الأسلوب والتلقي:.30
40. الأعمال الكاملة:.125
41. جماليات الأسلوب والتلقي:.25

42. الأعمال الكاملة:.51
43. م . ن :.39
44. م . ن :.446
45. جماليات الأسلوب والتلقي:.164
46. الأعمال الكاملة:837، .839
47. دلائل الإعجاز:.70
48. فنون التصوير البياني في البلاغة العربية:.311
49. دلائل الإعجاز:.66
50. الإيضاح في علوم البلاغة:.313
51. المفارقة والأدب(دراسات في النظرية والتطبيق): .17
52. التصوير البياني– دراسة تحليلية لمسائل البيان:.392
53. الأعمال الكاملة:332–.334
54. البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب):.223
55. الأعمال الكاملة:317–.319
56. بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري– دراسة أسلوبية:.111
57. الأعمال الكاملة:.501
58. مقدمة ديوان – حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ضمن أعماله الكاملة:.466
59. البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب):.204
60 المفارقة الشعرية – المتنبي أنموذجاً: .133
61. البلاغة العربية قراءة أخرى:.348
62. المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)نموذجاً:.235
63. م . ن:118– .119
64. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: .356
65. علم الأسلوب– مبادئه وإجراءاته: 291
66. الأعمال الكاملة:.35
67. المفارقة وصفاتها– موسوعة المصطلح النقدي (13): .56
68. الأعمال الكاملة:.36
69. ينظر: الصور التشكيلية في شعر بلند الحيدري: .78
70. المفارقة في الشعر العربي الحديث:.58
71. الأعمال الكاملة:304–.306
72. الأعمال الكاملة:446–.447
73. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر):.241
74. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:.366
75. الأعمال الكاملة:816–.817
76. بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري:.48
77. كتب وأدباء:.90

78. الأعمال الكاملة: 567-570.
79. م . ن:.405
80. المفارقة، نبيلة إبراهيم:.134
81. الأعمال الكاملة:611-612.
82. شرح ديوان المتنبي، وَضَعَه: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي:.83
83. خصائص الأسلوب في الشوقيات:.121
84. الأعمال الكاملة:.506
85. البلاغة العربية قراءة أخرى:.358
86. الإيضاح في علوم البلاغة:.361
87. جواهر البلاغة:.332
88. الأسلوبية الشعرية- قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل: .220
89. ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث:99
90. الأعمال الكاملة:.433
91. المعجم الوسيط:.450
92. الأعمال الكاملة:.218
93. الأسلوبية والأسلوب:.68
94. المفارقة في الشعر العراقي الحديث- شعر كاظم الحجاج أنموذجاً: بشرى موسى صالح، شبكة الدهشة، الإنترنيت.
95. المفَصَّل في علوم البلاغة العربية - المعاني- البيان- البديع: .608
96. البلاغة فنونها وأفنانها- علم البيان والبديع: .292
97. مفتاح العلوم:.92
98. المفارقة والأدب:.19
99. الأعمال الكاملة:.621
100. المفارقة والأدب:.19
101. الأعمال الكاملة:.481
102. م . ن:803 .

المصادر والمراجع

أولا- الكتب:

1. آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع- الكويت، ط1، 2011م.
2. الأسلوبية الشعرية- قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، د. عشتار داوود محمد، دار مجدلاوي- عمان، ط1، 2007م.
3. الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدّي، دار الكتب الوطنية- ليبيا، ط5 ، 2006م.
4. الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح- الكويت، ط1، 1992م.
5. الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث- لبنان، 1978م.
6. الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية- بيروت، 2004م.

7. البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان– القاهرة، ط1، 1997م.
8. البلاغة فنونها وأفنانها– علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع– عمان، ط7، 2000م.
9. بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري– دراسة أسلوبية، د. نجلاء علي حسين الوقاد، مكتبة الآداب– القاهرة، 2006م.
10. البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع– كفر الشيخ/مصر، ط1، 2008م.
11. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيه التناص)، د.محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت، ط1، 1985م.
12. التصوير البياني– دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة– القاهرة، ط6، 2006م.
13. جماليات الأسلوب والتلقي– دراسات تطبيقية، د. موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع– عمان، ط1 ،2011م.
14. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، علّق عليه ودققه: سليمان الصالح، دار المعرفة– لبنان، ط2، 2007م .
15. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
16. خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد، ط2، 1984م.
17. دلائل الإعجاز، الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني– القاهرة، ط3، 1992م.
18. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المرزوقي، تحقيق: احمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر– القاهرة، ط2، 1967م.
19. شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي– بيروت، ط2، 2007م.
20. ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ط1، 1996م.
21. علم الأسلوب . مبادئُهُ وإجراءاته، د. صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة– بيروت ط1، 1985م.
22. فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، د. توفيق الفيل، منشورات ذات السلاسل– الكويت، ط1، 1987م.
23. في الشعرية، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت، ط1، 1987م.
24. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت395 هـ)، علّق حواشيه وضبط نصّه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية– بيروت، ط1، 2008م.
25. كتب وأدباء، وليم الخازن، نبيه اليان، منشورات المكتبة العصرية . صيدا، ط1، 1970م.
26. اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع– الأردن، ط1، 2008م.
27. مبادئ النقد الأدبي، إ. أ. ريتشاردز، تحقيق: د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، د. ط، 1963م.
28. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد على النجار، دار الدعوة– استانبول _ تركية، ط2، 1989م.

29.المفارقة – موسوعة المصطلح النقدي (13)، د. سي. ميويك، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر– بغداد، 1982م.
30.المفارقة في شعر الرواد ، قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم للطباعة– الحلة، ط1، 2007م.
31.المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش)نموذجاً، د. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– عمان، ط1، 2002م.
32.المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع– عمان، ط1، 1999م.
33.المفارقة وصفاتها – موسوعة المصطلح النقدي (13)، د. سي. ميويك، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للطباعة والنشر– بغداد، ط2، 1987م.
34.المفَصَّل في علوم البلاغة العربية المعاني– البيان– البديع، د. عيسى علي العاكوب، دار القلم للنشر والتوزيع– دبي، ط1، 1996م .

ثانياً– الرسائل الجامعية:

35.الصور التشكيلية في شعر بلند الحيدري، نوروز شوكت محمد، رسالة ماجستير، بإشراف: أ. د. ظاهر لطيف كريم، كلية اللغات– جامعة السليمانية، 2003م.
36.المفارقة الشعرية – المتنبي أنموذجاً، سناء هادي عباس، أطروحة دكتوراه، ، بإشراف: أ. د. فائز طه عمر، كلية الآداب– جامعة بغداد، 2004م.
37.المفارقة في مقامات العصر العباسي، تغريد ضياء مشفي الفخري، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. سامي مكي العاني، كلية الآداب– جامعة المستنصرية،2003م.

ثالثاً– الدوريات وشبكة الانترنيت:

38.المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول– القاهرة، مج7، ع3–4، 1987م.
39.المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول– القاهرة، مج2، ع2، 1982م.
40.لمفارقة في الشعر العراقي الحديث– شعر كاظم الحجاج أنموذجاً، د. بشرى موسى صالح، الرابط: شبكة الدهشة.