وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر
بسكرة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
و الاجتماعية
قسم : الأدب العربي

جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
تخصص : النقد الأدبي

إعداد الطالبة :
نوال بن صالح

إشراف الأستاذ الدكتور
صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة

1- تبرماسين عبد الرحمن أستاذ محاضر جامعة بسكرة رئيسًا
2- مفقودة صالح أستاذ التعليم العالي جامعة بسكرة مشرفا و مقررا
3- ضيف عبد السلام أستاذ محاضر جامعة باتنة عضوا ممتحنا
4- عالية علي أستاذ محاضر جامعة بسكرة عضوا ممتحنا

السنة الدراسية : 2006/2005

مقدمة

لاشك أَنَّ المنجز الشعري العربي الحديث و المعاصر منذ منعطفه الحاسم في نهاية الأربعينيات ، قد قطع باتجاه الحداثة مسافاتٍ تُعَدُّ في بعض تجاربه الكبرى مذهلةً. وأَظنّنا لَسْنَا قادرين على إدراك هذا المنجز ، إلاّ بشيء غير قليلٍ من الرؤية المتبصرة ، والسبب أننا جزءٌ من هذه التجربة الإبداعية ، لا بمعنى أننا نعاصرها ، ونتعايش معها فحسب، ولكِنَّنَا نحن أيضا من ينتجها من جهة ، و يستهلكها من جهة أخرى ، و هذا ما يجعلنا لا نرى العالم و لا نفهمه إلاّ بواسطتها، الأمر الذي قد يحول أو لِنَقُلْ يُقَلِل من قدرتنا على تجاوز التجربة و النظر من فوقها لكي نحكم عليها حكما يستبين منجزاتها الجمالية.

برغم ذلك ارتأيت أن أتناول شكلا من أشكال التجريب الحداثي في تجربة حداثية، حديثة ، لازلنا نعاصرها و نستهلكها ، هي لشاعرٍ لم تكن الدراسات التي تناولت أعماله قَلِيلَةً، لكن برغم الشهرة العريضة التي حققها درويش عربيا و عالميا ؛ و بالرغم من مئات الدراسات و الأطروحات الأكاديمية التي كتبت حول شعره إلاّ أَنّه لا يزال - في نظري- غير مقروءٍ جيدًا، فالنقد الذي كُتِبَ حول أعماله لا يزال أسير نظرة نمطية لشعره تقرأه فقط من منظور سياسي ، أو بطريقة تفقده طابعه الجمالي .

الحقيقة أننا لا نستطيع إخفاء البعد السياسي في شعره ، ذلك أن درويش شاهدٌ على مرحلة حرجة من تاريخ فلسطين ، لكنْ علينا أيضا أن نبحث في أدوات التشكيل الجمالي لهذا الإبداع المتميز خارج إطار السياسة. فدرويش لم يتكئْ على شهرة القضية الفلسطينية من أجل أن تُشْهِرَه، فكثير من الكتاب و الشعراء الذين خرجوا من معطف العاطفة و القداسة و التداعيات التي تثيرها النكبة و الشتات والثورة ، ما لبثوا أن خفتت أصواتهم و نضبت قرائحهم ، أمَا محمود درويش فهو ابن القضية كتب انطلاقا من مواقفه الوطنية نَعَمْ ، لَكِنْ متسلحَا بأدواته الفنية، ليُدخِل القضية إلى عمق الوجدان الإنساني ممّا جعله يحتلّ موقعا خاصّا في الشعرية العربية عمومًا. ليس باعتباره صاحب نص شعري متميز فقط ، و إنما لكونه استطاع ببراعة أن يُحَقِّقَ التوازن الصعب بين جماليات الفن وانكسارات الواقع الذي يكابده.

فالكتابة عن تجربة درويش- إذًا - ليست مجرد كتابة عن تجربة شعرية ، إنها استحضار لحالة إنسانية متعددة المداخل و متشابكة الخيوط، يظنها البعض في متناول اليد، بَيْدَ أَنَّ الأمر أكثر من ذلك غورًا ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار صعوبةَ مفهوم المفارقة و اتساعه واستعصاءه على الضبط و الإحاطة ، فهذه الكتابة هي حركة داخل الحركة ، و التماس حثيثٌ للجوهري في أعماق البداهة.

إنَّ الغاية من هذه الدراسة هي كشف ظاهرة المفارقة في شعر محمود درويش ، وتَلَمُّس أدواتها الجمالية و هي - في نظري - مهمة شاقة لمسيرةٍ تنطوي على مخاطرة نظرًا لاتساع التجربة و تشعبها من جهة ، واستعصاء الفكرة على الحصر و ندرة الجهود العربية في هذا المجال من جهة أخرى .

فعلى الرغم من توافر مادة غزيرة تتناول موضوع " **المفارقة** " نظريا وتطبيقيا في الكتابات النقدية الغربية ، ظَلَّت تتراكم منذ ما يزيد على قرنين ؛ فإنّ هذا الموضوع لم يلتفت إليه دارسونا المحدثون بعد ، إلاّ القليل منهم ، و جاءت مجهوداتهم مُرَكَّزةً على الجانب النظري ، نذكر في هذا المقام دراستين ، **الأولى** للدكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان " **المفارقة و صفاتها** " و هي ترجمة لكتاب دي سي ميويك (DC Muecke) (Irony and the Ironic) و**الثانية** ، للدكتور خالد سليمان بعنوان " **نظرية المفارقة**" وقد اعْتَمَدَتْ في قسمٍ كبير منها على سابقتها.

أمّا من الناحية التطبيقية ، فالأمر أكثر شُحًّا ، ففيما عَدا محاولة الدكتور ناصر شبانة الموسومة بـ "**المفارقة في الشعر العربي الحديث**" ، و مجهود الدكتور حسني عبد الجليل يوسف في دراسته المُعَنْونة بـ "**المفارقة في شعر عَدي بن زيد العبادي**" لا نجد من الدراسات التطبيقية التي تُعنى بهذا الموضوع ، إلاّ بعض المحاولات الجزئية التي حاولت استكشاف المفارقة في قصائد بعينها.

وَ لَعَلَّ ما ساعدني على جمع المادة النظرية للبحث دراستان نظريتان ، **الأولى** للدكتورة نبيلة إبراهيم بعنوان "**المفارقة**" و التي ضَمَّها كتابها "**فن القص بين النظرية والتطبيق**" و **الثانية** للدكتورة سيزا قاسم بعنوان " **المفارقة في القص العربي المعاصر**".

لكنّـي أَعتـرف أنَّ المراجـع الغربيـة كانـت المنهـل الأول الـذي اسـتقيت منـه المـادة النظريـة بمفاهيمهـا و اصـطلاحاتها المتشـعبة الـدلالات. أَذكـر فـي هذا المقـام الكتـب الآتيـة : "المفارقـة و صـفاتها" لـدي سـي ميويك [DC. Muecke] ، " Poétique de l'ironie " لـ[Pierre Schoentjes] وكتـاب " L'Ironie " لـ [Florence - Mercier - Leca] و مؤلَف " L'Ironie Littéraire " لـ [Philippe - Hamon] .

و تجدر الإشارة إلى أَنَّ معظم المجهودات العربيـة – علـى قلّتهـا - فـي هذا المجـال ، قد ركَّزت على جمع المادة النظرية ، و إنْ طبقت في بعض الأحيان ، جاء تطبيقها مقتصرا على فن القص. لذا واجهتني صـعوبات جمّـة فـي تطبيق نظريـة المفارقـة علـى شـعر محمـود درويش ، و السبب ليس انعدام هذه التقنية في أعماله ، فمادة المفارقة في شـعره لا تضـاهيها إلاّ المادة الموجودة في أعمال كبـار المبدعين كأمـل دنقل و أدونـيس وغيرهمـا ، لَكِنَّ العقبـة الرئيسة تكمن في نـدرة الدراسـات التطبيقيـة علـى الشـعر باللّغـة العربيـة. فمـا تـوفر لَـدَيَّ مـن بحوث و دراسات كان باللّغة الأجنبية ، والمشكلة لا تكمن في اللّغة ، بقدر ما هي في اختيار هؤلاء الدارسين لشعراء غربيين ، يختلف شعرهم اختلافا كبيرا عن الشعر العربـي ، قديمـه و حتى حديثِهِ، فالمنطلق الذي تنبع منه فكرة المفارقة - كما هو معلوم - **منطلق فلسفي** نـاتج عن تراكمات حضارية و ثقافيـة و تاريخيـة كثيرة ، و هو مـا يجعل أدوات المفارقـة تختلف من شاعر غربي إلى شاعر عربي ، بل و من شاعر إلى آخر. الأمر الذي يجعل البحث فـي المفارقة عند درويش يكشف **مفارقته هو** ، فَلِكلِّ شاعر مفارقته الخاصة.

من هنا كان اختياري لموضوع **"جماليـات المفارقـة الشـعرية عنـد محمـود درويـش"** ثمرة وعيٍ مِنِّي بندرة الدراسات حول موضوع المفارقة من جهـة ، وتـوفر مـادة غزيـرة لهـا في أعمال هذا الشاعر الكبير من جهة أخرى. فكان تفضيلي قصيدة محمود درويش لتكون موضوعا أُوضِّح من خلاله مفهوم المفارقة و تجلّياتها و استراتيجيتها ، نابعٌ من قنـاعتي بـأَنَّ درويش استطاع أَنْ يحقق النموذج الرّاقي في شـعره بتطـويره لأدواتـه الفنيـة واللّغويـة ، ممـا دفعني لتتبع طرائقه في بناء المفارقة .

وقد استخدمت مصطلح " **المفارقة الشعرية** " (L' ironie poétique) - كما استخدمه العديد من النقاد (*) - موازيا لمصطلح الموقف الشعري ، أو الرؤية الشعرية ، لأن المفارقة في الشعر تكتسب كل خصائص الشعر اللّغوية والتصويرية والإيقاعية ، ومن ثم تكتسب صفة الشعرية ، ومن هنا فإن شعرية الخطاب الشعري تجعل ما يتضمنه من رؤى ومواقف هي رؤى ومواقف شعرية في المقام الأول ، ولهذا نقول إنَّ البحث في المفارقة عند محمود درويش هو بحث في **الشعرية** .

ويلتئم هذا البحث من خلال مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

ضمَّ **الفصل الأول** الجانب النظري المتعلق بالمفارقة فتناوَلْتُ تعريف المفارقة ، ثم قمت بتتبّع هذا المفهوم من حيث النشأة والتطور في الفكر الغربي كما تعرضت لوجود هذا المفهوم في تراثنا العربي .

وتناولتُ عناصر المفارقة وصفاتها ، وذكرتُ بعض أشكالها وتسمياتها ، إلى جانب دورها في بناء العمل الفني ، وفي آخر الفصل خَلُصْتُ إلى إبراز دور المفارقة في الشعر كوسيلةٍ بلاغية بالغة التأثير في بناء القصيدة .

أما **الفصل الثاني** فقد خَصَّصْتُه للجزء التطبيقي الأول من هذا البحث ، وفيه تعرضت لتجلِّيات المفارقة في نص محمود درويش من خلال استعراض شكلين من أبرز أشكالها ، واللّذين تَجَلَّيَا بوضوح في الأعمال التي بناها الشاعر - موضوع الدراسة - على المفارقة .

الشكل الأول يتمثل في **المفارقة اللّفظية** ، وأما الثاني فهو **المفارقة السياقية** أو غير اللّفظية ، ويمكن أن نطلق عليها أيضا **المفارقة التصويرية**. وبعد توضيح كل شكلٍ من أشكال المفارقة ، طبَّقتُ على نماذج من شعر درويش ، حاولت من خلالها مَسْحَ تجربته الشعرية كُلِّها من ديوان " أوراق الزيتون " وحتى آخر أعماله " كزهر اللّوز أو أبعد " وبذلك وَضَّحْتُ تطور أدوات المفارقة لديه. وإن كانت الظاهرة تتجلى أكثر ما تتجلى في أعمال مرحلة النضج الفني على وجه التحديد.

(*) أذكر من هؤلاء الدكتور حُسنِي عبد الجليل يوسف .

أما **الفصل الثالث** فقد كان محاولةً تطبيقية تناولتْ استراتيجية المفارقة في النص الدرويشي ، وقد ركزت فيها على ثلاثة عناصر أساسية كان لها دورها الهام في بناء النص الشعري عامةً والنص الدرويشي بخاصة ، وهذه العناصر هي **الصورة الشعرية** وكيفية بنائها على أساس المفارقة، و**التناص** وأهمية المفارقة في إبرازه ، وأخيرا **البنية الإيقاعية** ودور المفارقة في إحداث عملية الإدهاش بعنصر هام من عناصرها ألا و هو **التكرار** .

وقد رأيت أنه ليس من المنطقي أن أفرض منهجا وحيدًا قد لا يتفق وطبيعة الموضوع، فأنا أسعى إلى دراسة المفارقة من خلال شعر درويش و شعر درويش من خلال المفارقة، لذا استعانت هذه الدراسة بجملة من المناهج دعت إليها طبيعة الموضوع ، كالمنهج التاريخي المتوسل به استقصاء وتتبع تطور مفهوم المفارقة ، ومفاهيم نظرية القراءة التي تناسب تحليل المادة المبنية على أساس المفارقة ، ذلك أن القارئ طرف فَعَّال في قراءة المفارقة ، إلى جانب المنهج الوصفي الذي ساعدني على وصف المادة النظرية.

وإلى جانب الدراسات الخاصة بمحمود درويش ، استقى البحث مادته من جملة من المصادر و المراجع المتنوعة ، قسم كبير منها باللّغة الفرنسية .

وفي الختام أتوجه بخالص شكري إلى الأستاذ الدكتور صالح مفقودة الذي شرفني بقبول الإشراف على هذا البحث ، ووجهني بملاحظته الصميمة ، التي لولاها لَما كان البحث بهذه الصورة .

الفصل الأول

المفارقـة:

المفـهوم و الأبعاد

الفصل الأول

المفارقة : المفهوم و الأبعاد

1- تعريف المفارقة

2- مفهوم المفارقة :النشأة و التطور

أولا : في الفكر الغربي

ثانيا : في التراث العربي

3- عناصر المفارقة

4- صفات المفارقة

5- أشكال المفارقة

6- وظيفة المفارقة

7- دور المفارقة

8- المفارقة في الشعر

في لغة الشعر تلعب ظِلال الدَّلالات دورًا يفوق الدَّوْرَ الذّي تلعبه الدَّلالات المُحَدَّدة ذاتُها ، و على هذا الأساس يُفَرَّق– في العادة – بين لغة العلم ولغة الفن ، فالأولى تجمَّدت ألفاظها في حدود مدلولاتها الخارجية المفردة إلى درجة التخصص ، و على العكس من ذلك لغة الشعر التي لا يمكن أن تكون مفردة الدَّلالات ، و لو قصد الشاعر إلى ذلك قصدًا ، لأنَّ دلالات ألفاظه تتداخل ، و إشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية ، و تنتهك حرمة معانيها المعجمية .

فإذا كانت لغة العلم قد رضيت لنفسها مُجْبَرَةً أَنْ تكون أحيانا مجَرَّد طريقٍ للمعنى أو رمزًا إليه ، كما يحدث في كتابة التقارير و الأبحاث العلمية ، فإنّها حين تدخل حيّز الأدب لا ترضى بأقلَّ من مقعدٍ دائمٍ في ذهن المبدع و نصّه ، لكنَّ هذه اللُّغة التي حقّقت قدرًا من النجاح في الانفصال عن جسد المعنى كَيْ لا تكون ظِلاًّ له أو صورةً عنه ، لم يَقِفْ بها الطّموح عند هذا الحدِ ، إذْ ظلَّت قوانين المجاز بتأثيرٍ من سَطَوةِ النقاد ورهبةِ المبدعين تُقَيِّدُ الانفلات اللّغوي و تحدّ من حركته لصالح تحقيق شروط **التَّلقي** ؛ فكان لا بُدَّ من انفصالٍ آخرٍ وحاسمٍ هذه المرّة يَنْأَى باللّغة تماما عن التبعيّة للمعنى بل قد يصل بها الأمر إلى أنْ تكون **نقيضًا** مباشرًا له [1]. ومن طبيعة لغة الشعر هذه تنبع صور **المفارقة**. ويبدو أنَّ معظم صور المفارقة في الشعر تنبع من رؤيتين[2].

الأولى : هي **الدّهشة**(Etonnement) التي تهزُّ مشاعر الفنان حين يتبيّن له أنَّ الواقع المُدْرَك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسّه في تلك اللحظة . و **الثانية** : هي الرؤية الكلية (Vision globale) لطبيعة الإنسان و الكون و الحياة . هذه الطبيعة التي تزيل حجاب الأُلفة بين الإنسان والخارج ، وتُقَدِّم إليه ازدواج الوجود أو **التضاد** القائم فيه (على الأقل من ناحية الشعور).

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص 17.

(2) نعيم اليافي ، التجريب في قصيدة التفعيلة ، مجلة الموقف الأدبي ، الطبعة الإلكترونية ، العدد 375 . حزيران2002 ، الموقع الإلكتروني : http//www.awu.dam.org/indexbook.htm

وكلا الرؤيتين (رؤية الدهشة و الرّؤية الكلّية) تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقةٍ من شأنها أن تجعلها تظهر للذهن وقد اكتسبت سِحْرَ الجِّدة من أوضاع وصور غير عادية.

فمثلا قد يستوقفك إعلان في صحيفة يومية مكتوب في رأسه بخط مُشَاكِسٍ: **" لاَ تقرأْ هذا الإعلان "** [1].

إنَّ هذه البنية تثير الغيظ و الذهول بعيدا عن الوعي بمقصدية (Intentionnalité) صاحبها ، إذْ تخلو من ضروب الاستعارات و المجازات ، غير أَنَّها تحمل **انزياحًا** (Ecart) من نوع ما ، انزياحًا يحدث انفصاما بين مكونات بنية لغوية **تتفارق** فيها المحمولات.

و الأكيد أَنَّكَ ستقرأ هذا الإعلان بنهمٍ عِلْمًا بأنَّ اللّغة تطلب إليك أَلاَّ تقرا الإعلان ، فالأمر لم يعدْ يرتبط ببنية لغوية بقدر ما صار مرتبطًا بأسلوب من أساليب **الدِّعاية** والإعلان حتى بات هذا الإعلان يعني عكس ما يقول ، بل قد يبلغ الانزياح اللغوي ذروته حين تمسي البنية الخفِّية لهذا الإعلان تقول : **" أرجوك اقرأ هذا الإعلان "**.

لاشك في أنّ القارئ (Lecteur) المُمْتَنِع عن قراءة هذا الإعلان سيقع ضحية غفلته وطاعته العمياء ، و لكنْ يكفى أنَّ كثيرين سواه قد نجحوا في التقاط الرسالة الخفيِّة ، إنها **رسالة المفارقة** (Message de l'ironie) فَفَكُوا شِيفرتها (Code) و أعادوا إنتاج دلالة البنية اللّغوية حين أعادوها إلى لحظة ما قبل الانزياح.

هذا الانقلاب من الضِّد إلى الضِّد هو ما يُوَلِّد فكرة المفارقة في أبسط صورها وأقلِّها تعقيدًا . ومن هنا رأينا تساوي البنيتين :

لا تـقرأ هذا الإعـلان
أرجوك اقرأ هذا الإعلان

ويبقى على القارئ أَنْ يتصَّرف في هذه البنية اللّغوية المُراوِغة بناءً على اعتبارات سياقية ، و**قرائن** (Indices) مُرافِقَة ، ليتمَّكن من الوصول – ليس إلى ما تُصَرِّحُ به البنية- بل إلى ما تُخفيه [2]. و بهذا يمارس القارئ ، دورًا أكبر من دوره المعتاد ، إنَّه قارئ إيجابي

(1) المرجع السابق ، ص 18.
(2) المرجع نفسه ، ص 19.

نَشِطٌ يسهم في عملية الخلق الفني ، و بدون هذه المشاركة الفَعَّالة المتصلة من جانب القارئ لن يكون هناك عمل أدبي على الإطلاق.

1- تعريف المفارقة :

المفارقة في العربية **لُغَةً** : اسم مفعول من (**فَارَقَ**) وجذرها الثلاثي (**فَرَقَ**) بفتح الفاء و الرَّاء و القاف ، و مصدرها (**فَرْق**) بفتح الفاء و سكون الراء ، و **الفَرْقُ** في اللّغة بخلاف **الجمع** ، و الفَرْق أيضا موضع (**المَفْرِق**) من الرأس . و(مَفْرِقُ) الطريق مُتَشَعَّبُه الذي يتشعَّب منه طريق آخر .

والمعروف صرفيا أنَّ ما كان على وزن **(فَاعَل)** من الأفعال جاء مصدره الصريح على وزن (**مُفَاعَلة أو فِعَال**) أيْ **(مُفَارَقَة أو فِرَاق)**.

و**فَارَق** الشَّيْءَ **مُفَارَقَةً** و**فِرَاقًا** أَيْ **بَايَنَهُ** ، و **فَارَقَ** فلانٌ امرأته مُفَارَقَةً وفِرَاقًا أيْ بَايَنَها[1].

و**فَرَّقْتُ** بين شَيْئَيْن **أُفَرِّقُ** فَرْقَانًا ، و فَرَّقْتُ الشَّيْءَ **تَفْرِيقًا** و **تَفْرِقَةً** فانْفَرَقَ وافْتَرَقَ وتَفَرَّقَ و وَقَفْتُ على **مَفَارِقِ** الحديث أيْ على وجوهه الواضحة [2].

و **الفَارُوقُ** عمر بن الخطاب لأنه فَرَّق بين الحق و الباطل.

وَلَمْ ترد كلمة (المُفارَقة) في القرآن الكريم – مُطْلَقًا – ولكنْ ورد المصدر القياسي الآخر (**فِرَاق**) مَرَّتين قال تعالى : **[هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي و بَيْنِكَ]** [3] ، و قال أيضا : **[كَلاَّ إِذَا بَلَغَتِ التَرَاقِيَ ، و قِيلَ مَنْ رَّاقٍ ، وَظَنَّ أَنَّهُ الفِرَاقُ]** [4].

و أَمَّا الفعل الرباعي المزيد بألف المشاركة – وهو ما اشْتُقَتْ منه المفارقة – فقد ورد في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى : **[فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ]** [5].

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (فرق) .
(2) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة (فرق) .
(3) سورة الكهف ، الآية 77 .
(4) سورة القيامة ، الآية 27 .
(5) سورة الطّلاق ، الآية 02 .

وعموما فإن مشتقات جذر الفعل **(فَرْق)** قد وردت عشرات المرات في القرآن الكريم وكُلُّها جاءت بمعنى عكس الجمع [1] ومثاله قوله تعالى : **[فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ العَظِيمِ]** [2].

و**الفُرْقَانُ** : القرآن ، قال تعالى : **[تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا]** [3] و الفرقان كل ما فَرَّق بين الحق و الباطل . إذاً وردت الكلمة في اللّغة العربية محصورةً في هذا الاستعمال أَيْ معنى الافتراق و البَيْن.

أما **اصطلاحًا** : فَلَعَلَّ من الصعوبة بمكان تعريف المفارقة إلى درجة أَنْ قال عنها مؤلِّف موسوعة المصطلح النقدي : " لو اكتشف امرؤ في نفسه دافعا لإيقاع امرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي ، فلن يجد خيرًا من أَنْ يطلب إليه أن يُدَوِّن في الحال تعريفًا للمفارقة " [4].

وتكمن العقبة الرئيسة في طريق تعريفٍ للمفارقة أنَّها ليست بالظاهرة البسيطة ، فالمصطلح له جذوره الضاربة في أعماق الحضارة اليونانية ، مرورًا بالرومانية ، فعصر النهضة فالعصر الحديث ، وَغْيَر منحى وُقوعِه في ذاكرة التراث العربي ؛ نجد أنَّه يتقلب بين ذلك التَّماوج الحضاري حتَّى تعددت تصوُّراته وفق اختلافات التواطؤ و الشيوع ، ولمَّا يزلْ يعمل بكلٍّ منها في كلِّ سياقٍ على حِدَة [5] ، الأمر الذي يجعلنا نواجه صعوبات جمَّة في تعريف المفارقة ، من ذلك أنَّ الأشكال التي تتخذها المفارقة متنوعة إلى جانب

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 48.
(2) سورة الشعراء ، الآية 63 .
(3) سورة الفرقان ، الآية 01 .
(4) دي سي ميويك ، موسوعة المصطلح النقدي ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 18.
(5) عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 412.

اختلاف وجهات النظر في تناولها ، ثم أنَّ مفهوم المفارقة نفسه ما يزال في حالة تطورٍ مستمر [1].

فالمشكلة التي تَعْتَرِضُنَا هي في ترجمة المصطلح في حدِّ ذاته ، و قد اعترف الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في موسوعته المُتَرجَمَة بأَنَّ لفظ : (**المفارقة**) أحسن الحلول **السيّئة** لترجمة هذه الكلمة : (**Ironie – Irony**) [الأولى إنجليزية و الثانية فرنسية] . والكلمة في اللّغات الأوروبية مشتقةٌ من الكلمة الإغريقية : " **Eironeia** " التي تفيد التظاهر والادّعاء . وهي صِفَةٌ لشخصيةٍ في الكوميديا الإغريقية باسم : (**L'eirôn**) إذْ يطلقها سقراط (Socrate)على أحد ضحاياه ، و يبدو أنها تفيد طريقة ناعمة ، هادفة في خداع الآخرين [2].

أمّا عند أرسطو(Aristote) فقد كانت الكلمة تعنى الاستخدام المراوغ للكلمة ومن ثم كانت شكلا من أشكال البلاغة(Figure rhétorique) ، يمكن أنْ يندرج تحتها الذم في صيغة المدح (le Blâme sous la louange) [3].

ويمكن القول إنَّ المفارقة **اِنْزِيَاحٌ** لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مُرَاوِغة وغير مستقرة ، و متعددة الدلالات ، و هي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة . و ترى **نبيلة إبراهيم** أنَّ المفارقة لعبةٌ لغويةٌ ماهرة و ذكية بين الطرفين : صانع المفارقة(L'ironiste) و قارئها ، على نحو يُقدّم فيه صاحب المفارقة أو(صانعها) النَّصَ بطريقة تَستثير القارئ ، و تدعوه إلى رفض معناه الحرفي ، و ذلك لصالح المعنى الخَفِّي الذي غالبا ما يكون **المعنى الضّد** ، و هو في أثناء ذلك يجعل اللُّغة يرتبط بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بالٌ إلا بعد أَنْ يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده[4].

(1) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 39 .
(2) Pierre Schoentjes , Poétique de l'ironie , édition du seuil , 2001 , P.32 .
(3) Florence Mercier , leca , L'ironie ,Evreux ,édition n° 1 , 2003 , p : 12 .
(4) حُسني عبد الجليل يوسف ، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي ، الدار الثقافية للنشر القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 14.

و بذلك تمسي المفارقة " نوعا من اللّبس(Ambiguïté) في الفكرة " لكنَّ هذا اللّبس يحمل معه من القرائن ما يكفي لإشعار وعي القارئ بالمفارقة و بالتالي التخلص من اللّبس أو سوء الفهم [1].

أما " **شليجل**" (Freiederich Schlegel) فيرى أنَّه لا يمكننا أنْ نصل إلى المفارقة إلاّ بعد أَنْ تكون الأحداث أو النّاس ، بل الحياة بأسرها مُدرَكَةً و قابلةً للتمثّل بوصفها **لعبة** ، فالحياة حشد من التناقضات ، والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار مُوَحَّد من الإدراك ، اللّهم إلاّ بعد أنْ نصل إلى حالة من إدراك أنَّ المفارقة هي **جوهر** الحياة [2].

و تشير **نبيلة إبراهيم** إلى أنَّ مصطلح المفارقة وجد سَبِيلَ العموم في الاستعمال ابتداءً من نهاية القرن الثامن عشر ، إلى أن استقر إلى ما يتشابه مع المفهوم الروماني في قول الإنسان عكس ما يعنيه وفق مظهرين من مظاهر البلاغة هما (**المبالغة والمخافضة**) (Exageration et Simplification)، و يتخذ الكاتب من الأولى سبيل النزوع إلى تعميق الفجوة بين الخفيّ والظّاهر حينما تنتهي هذه المبالغة بنتيجة عكسية ، و كذلك المخافضة[...] فأصبحت المفارقة تعبيرا لغويا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ في أيٍّ من الأعمال الأدبية [3].

فالمفارقة إذًا نوع من التّضاد بين المعنى المباشر المنطوق و المعنى غير المباشر[4] ، أو بين المعنى و معنى المعنى على رأي **عبد القاهر الجرجاني** [5] ، فهي رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر ، أو بالأحرى المعنى الضّد الذي لم يُعَبَّ◌ِر عنه ، هي إذًا لغة اتصال سري بين الكاتب و القارئ.

و المفارقة عند "دي سي ميويك "(Douglas C Muecke) طريقة في الكتابة تريد أَنْ تترك السؤال قائمًا عن المعنى الحرفي المقصود ، فَثَمَّةَ تأجيل أبدي للمغزى . فالتعريف القديم للمفارقة الذي مفاده أنّها قول الشيء و الإيحاء بقول نقيضه قد تجاوزته مفهومات

(1) Philippe Hamon , L'ironie Littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique , paris , hachette supérieur , 1996 p : 13 .
(2) Martine Maisani , Léonard - André Gide ou L'ironie de L'écriture , presses , Montréal , 1973 , p : 253
(3) نبيلة إبراهيم ، (المفارقة) ، مجلة فصول ، مج 7 ، ع 453 ، 1987 ، ص 413 .
(4) Florence Mercier - leca , l'ironie , p :15
(5) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، لبنان ، 1984 ، ص 203 .

أخرى ، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا ، بل سلسلةً لا تنتهي من التفسيرات [1].

و يبدو أنَّ هذا التفاوت في التعريفات كان سَبَبًا في فرز أنواع و أشكال مختلفة للمفارقة ، فبات التعريف الأبسط لها هو أنْ تقول شيئا و تَعْنِيَ شيئا آخر ، تعريفًا للمفارقة اللفظية فقط. غير أَنَّ هذا التعريف الأبسط و الأقدم ظَلَّ الخيط الخفيّ الذي ينتظم التعريفات اللاّحقة جميعا مهما تطوّرت و تعدّدت.

2- مفهوم المفارقة : النشأة و التطور

أولا : في الفكر الغربي

أشرنا سابقا إلى أنَّ الوصول إلى تعريف جامع للمفارقة أمرٌ يبدو من الصعوبة بمكان ، و ليس مردُّ ذلك إلى عدم الاتفاق حول تعريف محدّد ، و لا لِقِلّة التعريفات ، وإنّما يرتبط الأمر بالعمر المديد لهذا المصطلح ، فقد مَرَّ بمراحل عدة ، و طرأت عليه تغيرات كثيرة مما يجعل الاكتفاء بتعريف واحدٍ للمفارقة أمرا مجحفا ؛ ذلك أنها تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء و النقاد لها ، أو يضّم كلّ أنواعها ودرجاتها ناهيك عن أساليبها و أثرها في العمل الأدبي [2].

من هنا كان لزاما علينا أَنْ نتتَبَّع هذا المصطلح منذ البداية ، من حيث المفهوم والتاريخ لتبدو الصورة أكثرَ وضوحًا و صدقًا.

تُرجع **نبيلة إبراهيم** بداية وعي الإنسان بالمفارقة إلى بَدْءِ قصّة الخلق ، المتمثلة في قصّة آدم و حوّاء ، إذْ تولّدت لديهما المفارقة الأولى و هي مفارقة الخلط بين مفهومين نقيضين هما **القبح والجمال** ، هذا الخلط الذي كان وراء هبوطهما من الجنة ، حين تأخر وعيهما بالمفارقة إلى ما بعد تحقيق شهوتهما بأكل الثمرة التي كانت جميلة اللون قبيحة الأثر [3].

(1) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 42 .
(2) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج 9 ، ع2 ، 1991 ، ص 57 .
(3) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، مكتبة غريب ، ص216.

و يبدو أَنَّ مثل هذه المفارقات المرتبطة بالأحداث و المُتَكِئَة على القدر أو ما يُسَمَّى **بمفارقة القدر** (Ironie du sort) ، تبقى بِمَنْأًى عن جهد الإنسان في خلقها بوصفها عملا يصنعه الإنسان بمقصديه و إرادة ، لأن الأمر غير منوط بوجود المفارقة أو عدمه ، وإنما يرتبط بإحساسنا بها. فعدم وجودها(أيْ المفارقة) يُوازي تماما عدم الإحساس بها .

و كمَّا كان حِسَّ المفارقة أصيلا في الإنسان ، فإنه لا يخلو عصرٌ من العصور أو أدب من الآداب ، و لو بدرجات متفاوتة من التعبير بالمفارقة [1] ، فقد أجمع الباحثون على أَنَّ الحقبة التي شهدت وجود أعظم الشخصيات الفلسفية ، و بالتحديد أفلاطون (Platon) وأرسطو (Aristote) هي الحقبة التي شهدت ميلاد المفارقة ، و أَنَّ سقراط (Socrate) هو "صانع المفارقة الأوّل الذي يذكره لنا التاريخ " [2] ، لكَّن بدء ظهور المصطلح ارتبط أكثر ما ارتبط بأفلاطون في كتابة "الجمهورية" إذ وردت كلمة (**EIRONEIA**) – كما سبق - في الكتاب المشار إليه و قد جاء ذكرها في أحد محاورات سقراط الذي تظاهر بالغباء وبالرغبة في تبني أفكار خصومه من أجل كشف عيوبهم و نشرها للعيان [3].

لقد اتبع سقراط طريقة مُعَيَّنةً في محاورة الآخر و هذه الطريقة هي ما يُسَمَّى " **طريقة تجاهل العارف** " (Se présenter comme un ignorant) إذْ وظّف التظاهر بالجهل و الإذلال سائلا أسئلة سخيفة حول كل الموضوعات ، و من خلال كلِّ طبقات الناس لكي يعارض جهلهم ، باعتبار التظاهر بالجهل عُمْقًا في التفكير [4].

و قد كان سقراط يتجاهل أمام محاوريه (Interlocuteurs) لزعزعة معرفتهم بالثوابت و هي قِمّة التحرر من قيود المعارف و المُدرَكات المتواضع عليها [5].

(1) المرجع نفسه ، ص 218.
(2) المرجع نفسه ، ص 223 .
(3) Ernest Behler , Ironie et modernité , traduit par : olivier mannoni imprimerie des presses France 1997p: 47
(4)Vladimir Jankélévich ,l'ironie ou la bonne conscience , paris, pue,1950 p:08
(5) المرجع السابق ، ص 51.

إنَّ هذا المصطلح الذي ورد على لسان أحد محاوري سقراط كان طريقة مُعَيَّنة في المحاورة هدفها استدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله [1].

أما عند **أرسطو** فقد وردت الكلمة في كتاب " **الأخلاق** " و عنى بها الاستخدام المُرَاوِغ للّغة ، و هي عنده شكل من أشكال البلاغة [2].

أما **المُتواضِع (Eirôn)** فهو الشخص الذي يحطُّ من قدر نفسه على عكس الدَّعِي . ويجعل هذا الشخص نَفْسَه غير قابلة للتجريح [3].

ولم تظهر كلمة (**Irony**) الإنجليزية إلاّ بعد عام **1502** م كما أَنَّهَا لم تدخل الاستعمال الأدبي إلاّ في بداية القرن الثامن عشر [4]. وفي نهاية القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر باتت المفارقة تتخذ عَدَدًا من المعاني الجديدة [5].

وعموما من الضروري ملاحظة الفرق الجوهري بين ما كانت تَعْنيه الكلمة اليونانية (**Eironeia**) ؛ إذْ كانت المفارقة وسيلةً فنية يُظهِر فيها الشخص نَفْسَهُ أَدْنَى ذكاءً مِمَّا هو عليه، و بين ما آلت إليه ، إذْ باتت " وسيلة لقول أقلِّ ما يمكن ، وتحميل القول أكبر ما يمكن من معنى " [6].

ومن ناحية أخرى فقد كان يُنظَر إلى المفارقة قبل القرن التاسع عشر على أنها أساسا مقصودة ومؤثرة ، أما بعد ذلك فبات يمكن النظر إليها على أنها شيء يمكن أن يوجد من غير قصد [7].

وممَا لحق بهذا المفهوم من تطور كذلك "النظر إلى المفارقة لا من زاوية من يمارسها ،بل من زاوية من يقع ضحيةً (Victime) لها ، وبذلك يتحول الاهتمام من الطرف الإيجابي إلى الطرف السلبي" [8].

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 24.
(2) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص197.
(3) Pierre Schoentjes , Poétique de l'ironie , P: 39.
(4) المرجع نفسه ، ص 21 .
(5) المرجع نفسه ، ص 22 .
(6) المرجع نفسه ، ص 33 .
(7) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 31 .
(8) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ومما طرأ على مصطلح المفارقة من تطوَّر أيضا ، **التّوسع الدلالي** فيها حتى وصلت إلى أَنَّ أَيَّ تَجاورٍ في السِّياق الطبيعي بين إنسانٍ عاقلٍ وقِرْدٍ مضحكٍ يُعَدُّ مفارقة [1].

ولم تكن هذه التطورات بِمَنْأَى عن مهادٍ فلسفي نشأت فيه المفارقة وظَلَتْ ملازمةً له إلى يومنا هذا ، هذا المهاد الفلسفي الذي ترى نبيلة إبراهيم أنَّه كان لا بد أن يتناول حركة فكر الإنسان من مجال يعيشه ويعرفه ، ويعجز عن الوصول فيه إلى حقيقة مقنعة لذاته ، إلى مجال آخر يبحث فيه عن معرفة أخرى ليست مُحَقَّقَة[2].

إنَّه إذًا المهاد الذي يتعلق بإشكاليات هذا العصر ، وموقف الإنسان منها ، إذْ يفتقد الإنسان الحقيقة المُطْلَقة ، والقيم القصوى ، إثر شيوع قوانين الاحتمالات ، وكسر العلاقة بين السَّبب والمُسَبَّب ، الأمر الذي أدَّى إلى فقدان الحقيقة الكلّية وغياب الفصل الواضح بين قيم الخير والشّر ، وحَلَّ محلَّه منطق آخر تتضارب معه القيم [3] وتتداخل فترمي بالإنسان في دوامة المفارقة .

وإذا كانت الشرارة الأولى للمفارقة قد انطلقت في حقل فلسفي من خلال أفلاطون وأرسطو وسقراط ؛ إلاَّ أَنَّ الفلاسفة المحدثين هم الذين أرسوا دعائمها في البلاغة والنقد الحديث . ولَعَلَ أفكار " شليجل " (F-Schlegel) تُعَدُّ المهاد الحقيقي للبحث في صميم المفارقة الأدبية ، أَيْ تلك التي تتحقق عمليا في التعبير الأدبي [4].

فشليجل (F-Schlegel) يقول بأن الإبداع الفني له وجهان متناقضان ، لكنهما متكاملان. ففي الوجه المنبسط يكون الفنان غريرا (Naïf) متحمّسًا ذا إلهام وخيال ، لكنَّ هذا الحماس الطائش أعمى فهو ليس حُرًّا. وفي الوجه المنكمش ، يكون الفنان متأملا واعيا ناقدا ذا مفارقة[5].

وقد بنى شليجل (F-Schlegel) وجهة نظره هذه على رؤية فلسفية ترى أنّ الطبيعة ليست مجرّد وجود ، بل هي صيرورة ، وأنها - أَي الطبيعة - عملية جدلية قانونها الخلق

(1) المرجع نفسه ، ص 31 .
(2) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 205.
(3) المرجع نفسه ، ص 206 .
(4) Ernest Behler , Ironie et modernité , P : 253.
(5) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 63.

المتواصل ، والإفناء المستمر في الوقت نفسه ، والإنسان فيها ليس سوى مخلوق يطالُه هذا القانون القائم على الخلق والإفناء[1] .

وفي العصر الحديث انتهت المفارقة إلى أن أصبحت موقفا **ورؤية عالم** (vision du monde) يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه ، وليس معنى كونها كلاما يبدو في غير مقصده الحقيقي ، أو كلامًا يُسْتَخْلَص من المعنى أَنْ يكون في ذلك احتواء للتصور ؛ بل إن الأمر يتطلب **لعبة ميتا لغوية** (Jeu métalinguistique) ماهرة ، من طرفين هما الأديب والقارئ معًا ، وكأنّها اتصال سِرّي بينهما يتحقق من سياق الموقف . فقد أصبحت المفارقة موقفا استراتيجيا لا يتحقق إلاّ بإدراك الأديب للتناقضات المحيطة به ، ثم تحويلها إلى طاقة فعَّالة ، وفي الوقت نفسه فإنَّ روح العصر أصبحت تبسط على آلية التلقي وعيا مدرِكًا بفضِّ شيفرة الأديب في هذه المفارقة [2].

وبإمكاننا أن نقول إذًا أن لفظ المفارقة مصطلحًا ومفهومًا قد مَرَّ بتطورات وتغيُّرات شتَّى عبر العصور المختلفة ، لكنّه بقي متميزا بخاصية انبعاثه من الواقع والوجود ، كما استطاع أن يبقى صامدًا أمام تغيُّرات الزمن ، ويكون سلاحًا فتاكا من أسلحة التعبير واستراتيجيةً للتواصل (Stratégie de communication) . ذلك أَنَّ المفارقة تتبدى في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع والفرد ، وتتمثل في أوجه التناقص والتضارب والتنافر والتعارض والاختلاف والتعاكس والتغاير ، والتباين والتجاور والتقابل بين طرفين : ما هو ظاهر وما هو باطن ، أو بين ما يحدث وما يجب أن يحدث فهي تخلق توازنا في الحياة والوجود لأنها نظرة فلسفية للحياة قبل أن تكون أسلوبا بلاغيا ، بها ندرك سِرَّ وجود التناقضات و التنافرات التي هي جزء من بنية الوجود نفسه.

ثانيا: <u>المفارقة في التُراثَ العربي:</u>

إنّ عدم شيوع لفظ المفارقة لغةً ومصطلحًا أدبيا في التّراث العربي لا يعني عدم وجود ألفاظ شائعة في الاستعمال اللّفظي والأدبي كانت تقوم مقامه ، بشكل أو بآخر . فالمفارقة غير موجودة في التراث العربي كمصطلح ولكنها موجودة مفهومًا ونوعًا[3].

(1) المرجع السابق ، ص 262.
(2) عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح التقدي ، ص 413.
(3) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 28 .

ولأن مصطلح المفارقة في أساسه **غير عَربي** لذا لم نتوقع أن نجده في تراثنا العربي وذلك ببساطة لأن الذين ترجموا المصطلح إلى العربية لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن مقابل تراثي له[1] وحتى وإن بحثوا فإنهم لن يجدوا مصطلحا يفي بالمفهوم المُرَكَّب الذي يشير إليه مصطلح **"Ironie"** في الثقافة الغربية . فلفظ المفارقة موجود في لغتنا العربية من زمن بعيد لكنه لا يشير إلى النوع البلاغي المقصود. وبالرغم من عدم وجود لفظ المفارقة كمصطلح بلاغي إلا أنَّ روح المفارقة لم تبارح يومًا تراثنا البلاغي. فقد أَحَسَّ أجدادُنَا بخصوصية الكلام الذي يُرَاوِغ و يهرب من تحديد المعنى ، أو يقول شيئا و يعني شيئا آخر.

و الفنون البلاغية التي تحمل وظيفة مزدوجة للّغة كثيرة و متعددة مع التأكيد على أنه ليس كل ازدواج دلالي يُعَدّ من باب المفارقة ، وهذه بعض الفنون البلاغية التي تقترب من مفهوم المفارقة:

1-<u>التَّهكم</u> :

وهو مصطلح بلاغي ومعناه **لُغَةً** : التَّهدُّم يقال : "تهكَّمت البئر إذا تهدَّمت ، وتَهَّكم عليه إذا اشتدَّ غضبه"[2].

أما **اصْطِلاحًا** فهو الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار ، و الوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء [3]. ومن أمثلة ذلك قوله تعالى : **[ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ العَزِيزَ الكَرِيم]** [4] على سبيل التهكم و قوله تعالى: **[وَبَشّرِ المُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا]** [5] فالبشارة هنا تحمل المعنى العكسي أي الإنذار.

(1) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(2) ابن منظور ، لسان العرب مادة (هكم).
(3) فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، دار الفرقان للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 9 ، 2004 ، ص 296 .
(4) سورة الدخان ، الآية 46 .
(5) سورة النساء ، الآية 138 .

أمّا الفرق بين التهكم و المفارقة ، فهو أنَّ الثانية تقتضي بنية لغوية ذات شروط معينة " فهي أخصّ من التهكم في اشتراط عنصر الضّدّية الذي يخلو منه التهكم في حالات معينة " وهذه البنية قد تثير شيئا من التهكم وقد تحقّق هدفا آخر ، فالتهكم يمسى هدفا من أهداف المفارقة ، و أداة من أدواتها ، و ليس كل تهكم ناتجًا عن بنيةٍ مُفَارِقة ، ولا كلّ بنية مفارقة عليها أن تثير تهكما [1]. لكن قد يحمل التهكم شيئا من المفارقة إذا كان قائما على التخالف بين المقدمات و الغايات ، أو الظاهر و الباطن ، أو بين ما نعتقد – خطأً – صحته وما هو صحيح بالفعل.

2- التَّعريض :

عرفه ابن كثير بأنه " هو اللّفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي " وهو أخفى من الكناية لأن دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز ، و دلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي و لا بالمجازي ، و سُمِيَّ التعريض كذلك لأنَّ المعنى فيه يُفْهَم من عَرَضه ، أي جانبه [2] كما في قوله تعالى : **[أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ . قَالَ بَلْ فَعَلَه كَبِيرهُمْ هَذَا فاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ]** [3].

3- تجاهل العارف :

وهو فرع من فروع البلاغة يُقْصَد به "إخراج ما يُعرَف صحَّتُه مخرج ما يشكُّ فيه ليزيد بذلك تأكيدًا " [4] أو هو سوق المعلوم مساق المجهول لنكتة تُقصد لدى البلغاء . وقد جعل له البلاغيون أغراضا يخرج إليها كالتوبيخ و المدح و الذم و الإيناس. ومثال الغرض الأخير قوله تعالى : [وما تلك بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى] [5] و يقترب مصطلح تجاهل العارف من مصطلح المفارقة السقراطية (L'Ironie Socratique) ، إذْ كان سقراط يتبنَّى في محاوراته صورة الرجل الذي يدَّعي الجهل بأشياء لا يَفْتَأ يَسْأل الآخرين عنها بهدف إثارة الشكوك

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 31 .
(2) عن خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 22 .
(3) سورة الأنبياء ، الآيتان 62-63 .
(4) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب ، ط 1 ، 1952 ، ص 396 .
(5) سورة طه ، الآية 17 .

لديهم فيما ظلّوا يعتقدون بـه.فالبنيـة الاستفهامية فـي الآيـة القرآنيـة لا تسأل بقدر مـا تتجاهل للغرض المذكور أيْ الإيناس.

و برغم اقتراب مصطلح (تجاهل العارف) من المفارقة السقراطية إلاّ أنّه يختلف عنه في كون الثانية لابُدَّ لها من تقديم ضَحِيَّةٍ على مذبح التجاهل أَيْ لابد أن يقع المخاطَب أو القارئ في فخ التجاهل فلا يكتشف هذه الخدعة إلاّ ريثما تنطلي عليه ، لكننا في تجاهل العارف لا نجد مثل هذه الضّحية فنحن نعرف تمامًا أَنَّ صانع المفارقة لا يجهل ، ولكنه يتجاهل ، و بالتالي فإننا نقفز عن البنية اللّغوية و نتجاوزها دون المرور به – لا للتخلص منه – بل للوصول إلى الدلالة الحقيقية وهو مالا نجده في تجاهل العارف. غير أنّني أذهب - كما ذهب الدكتور ناصر شبانة [1] - إلى عَدِّ هذا النوع البلاغي شكلا أوليا من أشكال المفارقة بمفهومها الحديث.

4- الهزل الذي يُراد به الجدّ :

وهذا الباب مما يُتجنب فيه الحديث المباشر ، إذْ يلجأ القائل إلى بنية لغوية مراوغة ومزدوجة الدلالة ، و تعجز فيها الضحية عن إعادة إنتاجها فتقع ضحيَّتها، وهي إذْ تبدو للجمهور هزلا بحتا ، و للضحية جدًّا بحتا ، فإنها تبدو للمراقِب (Observateur) الذكي المطلع هزلا يُراد به الجدّ ، ولا بدّ من إعادة إنتاجه للوصول إلى المعنى الحقيقي [2]. ومنه قول النبي – صلى الله عليه وسلم – لعجوزٍ سألته عن دخولها الجنة : " لاَ يَدْخُلِ الجَنَّة عَجُوزٌ " فالرسول هنا هو صانع المفارقة [3] ، إذْ قَدّم بنية لغوية تحتمل دلالتين. والعجوز التي بكت حين سمعت العبارة هي ضحيّة هذا النوع من المفارقة لأنها حملت العبارة على محمل الجِدّ. واكتفت في تفسيرها بالبنية الدلالية السطحية ، فاستقر في روعها أَنْ لَنْ تدخل الجنّة باعتبار أنها عجوز ، على أساس فهمها الحديث أي لن تدخل الجنّة من كانت عجوزا في الدنيا.

أما المراقِب أو القارئ الذي يقوم بإعادة إنتاج الدلالة في سياق من الهزل الذي يُراد به الجِّد ، فإنَّه سيصل إلى الدلالة الأبعد ، وهي أنّ كل عجوز لابد وأن يعود شابا في الجنّة

(1) ينظر ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 45 .
(2) فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، ص 296 .
(3) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص45 .

وعليه فلا يدخل الجنّة عجوز وهذا القارئ سترتسم على شفتيه ابتسامة بدلا من البكاء كما حدث لضحية المفارقة.

ويُعَدُّ هذا الباب البلاغي أقرب الأبواب إلى مفهوم المفارقة.

إنَّ اقتصارنا على ذكر هذه الألوان البلاغية لا يعني كونها الوحيدة التي تقترب من مفهوم المفارقة ، فهنالك وجوه بلاغية عديدة تحمل معنى المفارقة .

و برغم هذه الألوان البلاغية التي تطرقنا لها بإيجاز ، و التي تؤكد بما لا يدع مجالا للشك وجود مفهوم المفارقة لدى أجدادنا ، ووعيهم العميق بها و بدورها في الإنجاز البلاغي ، إلاّ أنّهم لم يصلوا إلى مفهوم المفارقة كبنية يتدخل العقل في إنتاجها كما هو الحال لدى الغرب ، ولَعَلَّ السبب الرئيس في ذلك هو **ارتباط المفهوم بالمسرح** أكثر من ارتباطه بالفنون الأخرى وعزوف الثقافة العربية القديمة عن هذا الفن لأسباب عديدة .

3- عناصر المفارقة :

لاَ شَكَّ في أَنَّ أَيَّ عمل أدبي لا بدّ أن تتوافر له عناصره الثلاثة وهي (المرسل / المتلقي / الرسالة) . وهذه العناصر ذاتها هي ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق ، غير

أن المفارقة لا تكتفي بذلك ، إذْ لا بدّ لها من عناصر إضافية تُحَوّل البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانزياح و التمويه لهذه البنية اللّغوية [1] .

ويمكن ترجمة هذه العناصر على النحو التالي :

- **المرسل** (Emetteur) : صانع المفارقة ، يتمتع بوعي شديد بمظاهر التناقض في الوجود و قدرة على ترجمة هذا الوعي في عمله الفني .

- **المستقبل** (Récepteur) : متلقٍ ، واعٍ ، حذر ، يعيد إنتاج الرسالة ولا بد أن يعي هذا القارئ بأن العمل الأدبي بصفة عامة و أعمال المفارقة بصفة خاصة لا تحاكي الواقع و إنّما هي كشف و إضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يَختلط بعضها ببعض ، ويتضارب بعضها مع بعض . وَلاَ بُدَّ أَنْ يكون القارئ مُدَرَّبا على قراءة النصوص اللغوية حتى يكون لديه حِسٌ ما بشفافية اللغة [2].

- **الرسالة** (Message) : البنية المفارقة / تخضع لإعادة التفسير .

وتقوم المفارقة على شروط هامة يجب توفرها كي تحقِّقَ نجاح التَّلقى وهذه الشروط هي:

أ- <u>وحدة البناء و تعدد الدلالة</u> :

إذْ لا بُدَّ من خلق بنيةٍ لغوية تشع بالدلالات المتعددة أو – على الأقل – بدلالتين ترتبطان غالبا بعلاقة الضدية لِيَتَسنَّى للقارئ القيام بدوره الاستثنائي في إدراك النص الغائب بعد إزاحة النص الحاضر(أَيْ المباشر) و ذلك إثر إحساسه بتضارب الكلام [3].

ب- <u>القرينة أو المفتاح :</u>

إنَّ صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال، لا بدَّ أَنْ يقدِّم لقارئه المفترض مفتاحا ليتمكن من العثور على المعنى الخفي في ثنايا البناء المُفَارِق ، و هذه المفاتيح عادةً ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظية ، فليس من مهام صانع المفارقة أَنْ يقدِّمها لجمهوره على طبق من فضّة ، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار[4].

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 45.
(2) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 216.
(3) Pierre Schoentjes , Poétique de l'ironie , P :186.
(4) المرجع نفسه ، ص 54 .

جـ- ضحيّة المفارقة :

فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة ، ثمة من تنطلي عليه لعبة المفارقة ، فلا يفلح في فكّ " الشيفرة " الخاصة بها ، فيقع ضحِّيةً لها ، و الذي يحدد دور الضحية هو زاوية نظر صانع المفارقة الذي قد ينظر إلى الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما [1].

د- عدم الإجماع :

وهذا يقتضي أن تُفسَّر رسالة المفارقة تفسيرات متفاوتة و متباينة ، و هذا التفاوت هو ما يؤكد أشكالا مختلفة من التلقي يتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميز ، نشط ، وآخر غرير غافل.

وعدم الإجماع ضروري كذلك لِيَمْكُنَ تمييز المفارقة عن سواها من الأجناس البلاغية [2] . فالاستعارة و الكناية مثلا تقدمان بنية لغوية لا تعطي دلالة مباشرة ، لكنها ليست مفارقة ، والسبب في رأي الدكتور ناصر شبانة هو تَحَقُّق الإجماع حولها ، واستحالة وقوع القارئ ضحيّةً لها.

ويضرب مثالا بعبارة **" كثير الرماد "** فيرى أَنَّ هذه البنية باتت تصرح بالمضمون البعيد دون المرور بالمعنى القريب الذي تلاشي بفعل الزمن و الاستعمال ، و لو لم يكن ثَمَّة إجماع حول هذه العبارة لجاز أن يقع ضحيةٌ غافلٌ في سوء الفهم لتنقلبَ إلى مفارقة حقيقية [3].

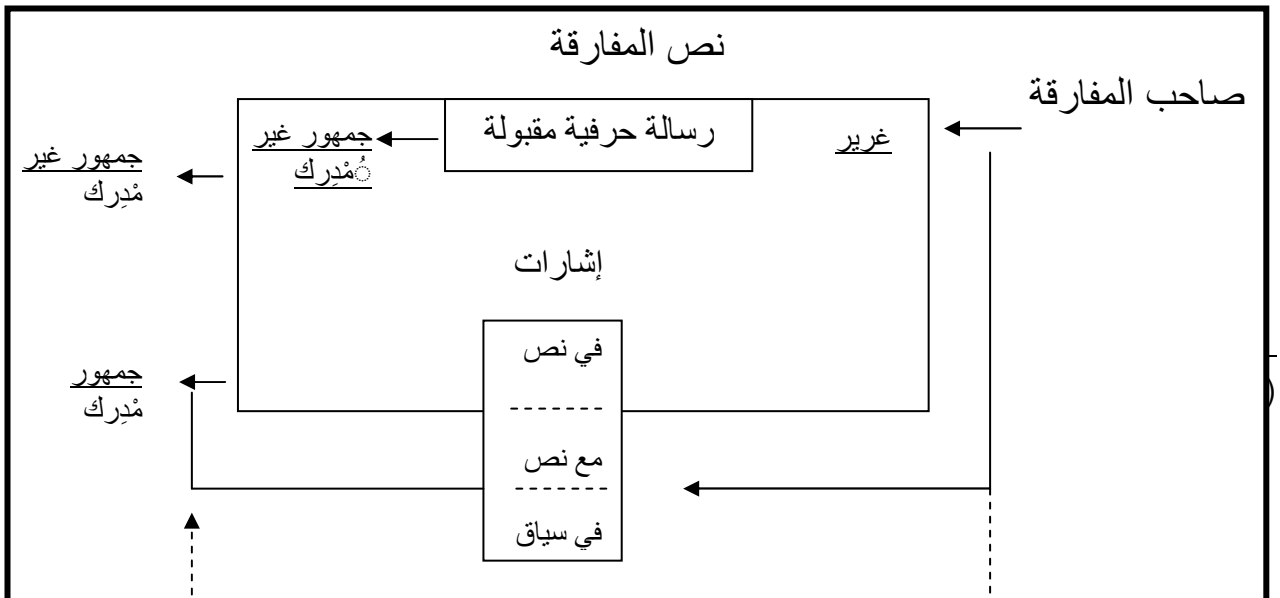
و نخلص إلى أَنَّ المفارقة **لعبة** بلاغية على قدر كبير من الخطورة [4] تتطلب وجود مرسل أو صانع مفارقة ذكيّ يحسن إخفاء ما يريد قوله ، و مُفَارَق أو مرسل إليه يتمتع بقدر كبير من الكفاءة و المقدرة على كشف شيفرات المفارقة ، التي هي الرسالة المطلوب هدمها ثم إعادة إنتاجها.

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 54 .
(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) Philippe , Hamon , L'Ironie Littéraire Essai sur les formes de l écriture oblique , P : 34.

البناء الدرامي للمفارقة :

إذا لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أُرِيدَ لها فإنّها تبقى كيدٍ واحدة تحاول أنْ تصفِّق. وبعبارةٍ أخرى ، إنَّ المفارقة الهادفة لعبة يقوم بها اثنان. فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يَعْرِض نَصًّا و لكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ إلى أَنْ يرفض ما يُعَبِّر عنه من معنى حرفي مُفَضِّلاً مالا يُعبِّر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض . وتتم لعبة المفارقة عندما يوجد لا انقلاب في فهم القارئ فحسب؛ بل انكشافها لصاحب المفارقة وما يقصده فعلا من خلف تظاهره . ويبين المخطط الآتي بطريقة مبسطة عمليات نقل و تفسير المفارقة [1] :

الأدوار و الرسائل – السياق الاجتماعي – الثقافي



الشكل (01)

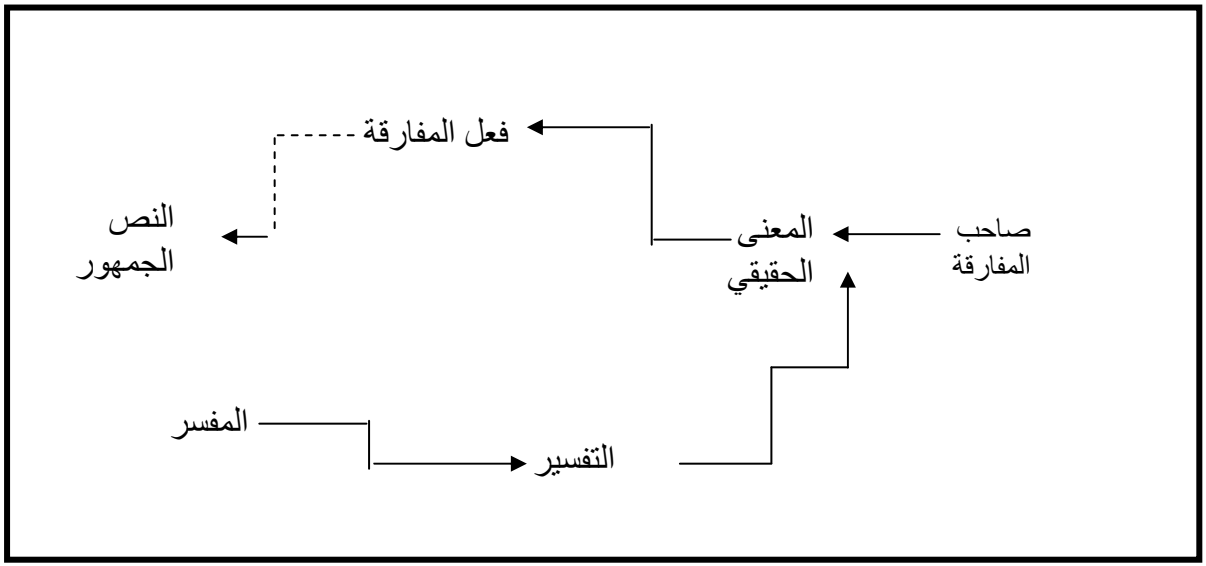
الشكل (01)

- نستنتج من الشكل رقم (01) الملاحظات الآتية :

1- الأدوار في المفارقة تحتها خط . ولكن هناك دور واحد غير مذكور هو دور مقصد المفارقة من أو ما الذي تقع عليه المفارقة . وقد تُضَمُّ الأدوار إلى بعضها : الغرير (الغافل) والموضوع ، غالبا صاحب المفارقة و الموضوع .

2- قد تشكل الإشارات جزءًا من النص مثل (التناقضات و المبالغات) أو قد تصاحب النص (مثل الإيماءات) [1]. وبالإضافة إلى ذلك يستطيع صاحب المفارقة الاعتماد على جمهور يمتلك نفس القيم و العادات و المعرفة التي لدى صاحب المفارقة نفسه.

3- يوصل صاحب المفارقة رسالته الحقيقية إلى جمهوره بمعنى أَنَّه يُزَوِّدُهُم بوسيلة بلوغها بالقرائن المختلفة لذلك يُشَار إليها بالخط المتقطع . و المخطط الآتي يبين عملية وصول رسالة المفارقة وَفَكّ رموزها :



الشكل (02)

نقصد بعبارة فعل المفارقة في الشكل (02) رسالة المفارقة وهي هنا مستعملة مثل استعمال فرويد لعبارة "فعل النكتة".

4- صفات المفارقة :

هناك خيط جامع ينتظم جميع ضروب البلاغة ، و يوحّد ما بينها وهو بحدّ ذاته هدف تسعى إليه هذه الأنواع البلاغية ، إنّه خيط **اللامباشرة** و **الانزياح** و المراوغة ، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يُعَدَّ انتقالا من الآلية و المباشرة و الحَرْفية إلى الحركية و التعبيرية و شَّدِ عُرَى الخطاب [1].

فالمفارقة إذًا ضرب من **الكذب الجمالي** ، و هي تقاوم صدق معناها بقوّة ، حين تتحقق في قول نقيض الشيء المقصود قوله فعلا ، و المخَاطَب يرفض المعنى الظاهر للقول لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافئه مع السّياق . ولهذا يقوم المتلقي بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائما للسياق [2].

و لهذا فإن القيمة الفنية للمفارقة ، و إثراءها للنص ، يكمنان فيما تثيره في القارئ من بحث دؤوب عن المعنى يجعله يسير عبر خطوط النّص و يخترقه جيئةً وذهابًا مُحَاوِلا الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر اللّفظ و محمولاته الدلالية ، و لكنّه في حركاته هذه محكوم بالسّياق ، لأن الدّلالة المُفَارَقِيةَ نابعة من **اللفظ** (le Mot) محدّدة **بالسّياق (le Contexte)** [3].

(1) نبيلة إبراهيم ، فن النص بين النظرية و التطبيق ، ص 201.
(2) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 55.
(3) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 56 .

فالمعنى الحقيقي للمفارقة " يُقْصَد له أن يُسْتَنْبَطَ إمَّا مِمَّا يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقوله فيه " [1].

لَكِنْ ليست كلّ طريقة في قول شيء لِيَعْنِيَ غَيْرَه تُعَدُّ مفارقةً ، فلا بدَّ من النظر إلى المفارقة على أنّها صنعة لغوية ماهرة ، يلتقي فيها صانعها و مستقبِلها . وكما ترتبط المفارقة بالسِّياق اللّغوي ، فهي ترتبط كذلك بالمقام الاجتماعي المنتِج لها ، و لذا يتنوع توظيفها وطرق فهمها بحسب قدرة صانع المفارقة على بنائها ، و حذق القارئ في فكّ رموزها.

فالمفارقة بدءًا تشبه الاستعارة – كما ذكرنا سابقا – و تختلف عنها . تشبهها في بنيتها ذات الدلالة الثنائية ، وتختلف عنها في كون المفارقة تشتمل على علاقة تُوَجِّهُ انتباه المخاطَب نحو التفسير السليم أو ما يريده صانع المفارقة[2].

وبالرغم مِمَّا تفرزه الاستعارة من مراوغة و التفاف حول المعنى ؛ فإنها مع ذلك لا ترقى إلى قدرة المفارقة على التأثير في القارئ.

ولتحسين أداء المفارقة و إطالة عمرها يقترح دي سي ميويك (DC Muecke) عددًا من المبادئ التي تحقق هذا الغرض [3]:

ا- مبدأ الاقتصاد :

من الناحية الأسلوبية المفارقة ضرب من التأنق ، هدفها الأوّل إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا ، و صاحب المفارقة المُتَمَرِّس يستعمل من الإشارات أقلّها . أيْ أنّ مبدأ الاقتصاد يقصد به توظيف أقل الإشارات البلاغية لتحقيق بنية المفارقة.

ب- مبدأ التّضّاد العالي :

ويُراد به الإشارة إلى الفرق بين ما يُنْتَظَر حدوثه ، و ما يحدث فعلا ، و كلّما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة ، و مثالها أن يُسْرَق السَّارِق أو يَغْرَقَ مُدَّرِب السباحة . فتزداد حِدّة المفارقة ، لأنّه أمر نادر الحدوث . ويمكن **تصعيد المفارقة** أيضا بزيادة الظلم، وتوسيع الفرق بين الذَنْب و الثواب غير المُسْتَحَقّ.

(1) المرجع السابق ، ص 46 .
(2) سيزا قاسم ، المفارقة في القص العربي المعاصر ، فصول ، مج 2 ، ع 2 ، 1982 ، ص 145.
(3) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 190.

جـ- موضوع المفارقة :

إنّ المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي المجالات التي يُودَع فيها أكبر رصيد عاطفي : الدّين ، الحب ، الأخلاق ، السياسة ، التاريخ . و سبب ذلك أَنَّ هذه المجالات تتميز بانطوائها على عناصر متناقضة : الإيمان و الحقيقة ، الجسد و الروح ، العاطفة و العقل ، الذات و الآخر ، ما يجب وقوعه وما هو واقع فعلا ، النظرية والتطبيق الحرّية و الحاجة و إلى آخره من المتناقضات التي إن استغلتها المفارقة لمست جوانب حَسَّاسة تشغل القارئ [1] .

د- لغة المفارقة :

إذا كانت اللّغة خالقةً للأسماء أو محاكية لها ، فإنها لا تعكس الواقع ، و لا تعبر عن الحقيقية ، اللّغة تتناسل من اللّغة ، و صور الواقع متشظية في مرايا مهشمة ، إنَّ ما يسود هو العماء و السديم (...) . لكن كيف يهدي الشاعر أتباعه ومريديه في هذا العماء الشامل (...) تلك هي المفارقة [2].

ومن المهمّ أَنْ يُنْظر إلى المفارقة – و التي هي لغة يلعب فيها المعنى الإيحائي دورًا عظيماً كما يلعب المعنى المعجمي على حدٍّ سواء - على أَنَّها تَوسُّعٌ في لغة الشعر المألوفة وليس إساءة لها.

وينبغي النظر إلى لغة المفارقة على أَنَّها صورة من إيمان العصر المهزوز بكلّ القيم والحقائق ، فالحقيقة النسبية تُوَلِّد لغةً نسبية ، و المعادلة التي تحتمل وجهات نظر عِدّة ينبغي أَنْ يُعَبَّر عنها بلغة مُراوِغَة تقبل وجهات النظر المختلفة، و تتداخل فيها الأضداد (les contraires) و تتّسع فيها ساحة اجتهاد القارئ [3].

لكنّ نبيلة إبراهيم ترفض هذه المرجعية العاطفية للمفارقة محتجةً بأن " المفارقة لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات " [4] فتكون بذلك ذات طابع غنائي

(1) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 61.
(2) محمد مفتاح ، مشكاة المفاهيم ، النقد المعرفي و المثاقفة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000 ، ص 231.
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 216.

أو عاطفي ولكنّها تصدر أساسًا عن ذهن مُتَوقد ووعي شديد للذّات بما حولها ، فالمفارقة لغة العقل والفطنة.

و الحقيقة أن المفارقة – في نظري و نظر بعض النقاد – لاَ بُدَّ لها من أن تمرّ بآلة العقل الذي يفكّر ويتأمل ثم يدرك المفارقة ليبنيَها في تواصل خفِيّ مع القارئ الذي يستجيب بدوره عاطفيا. فتكون المفارقة إذًا عملا **عقليا** هدفه إحداث أكبر الأثر في **العاطفة** من خلال **المتضادات**.

5- أشكال المفارقة :

قُسِّمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة ممَّا أصبح يصعب على الدارس الإحاطة بها . و سبب هذا التنوع هو اختلاف المنطلقات التي اعتمدها كل دارس في تقسيمه للمفارقة . فهناك من قَسّمها انطلاقا من درجاتها ، و هناك من انطلق من ناحية طرائقها و أساليبها ، و البعض الآخر اهتم بتأثيرها ، كما عُنِي آخرون بموضوعها[1].

(1) خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 24.

و إذا كانت المفارَقة شأنُها شأن المصطلح البلاغي تتبدّل أشكالها و تتغيّر باستمرار؛ فإنَّها رغم ذلك تحتفظ بهويتها الخاصة .

وعمومًا فقد حاول دي سي ميويك (DC Muecke) أنْ يقسّم المفارقة آخذًا بعين الاعتبار بعض المعايير الهامة كدرجة شفافية صانع المفارقة ، و قدرته على التحرر من ذاتيته ، و قد ذكر التقسيمات الآتية : [1]

1- المفارقة اللفظية .

2- مفارقة الموقف أو السياق أو مفارقة الأشياء [2] كما سمّاها البعض.

أمّا الأولى فقد أبرز منها نمطين أطلق على أولهما (أسلوب الإبراز) و على الثاني (أسلوب النقش الغائر) .

كما قَسَّم مفارقة الموقف أو السياق إلى خمسة أنماط هي :

1- مفارقة التنافر البسيط .

2- مفارقة الأحداث .

3- المفارقة الدرامية .

4- مفارقة خداع النفس .

5- مفارقة خداع الآخر .

أما من حيث دَرَجَاتُها فقد قَسّمها إلى ثلاث درجات :

1- المفارقة الصّريحة .

2- المفارقة الخفّيَة .

(1) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 213.

(2) Florence Mercier-Leca , L'ironie , P : 89.

3- المفارقة الخاصة .

ثم قَسّمها من حيث طرائقُها و أساليبها إلى أربعة أقسام :

1- المفارقة اللاشخصية .

2- مفارقة الاستخفاف بالذات .

3- المفارقة الساذجة .

4- المفارقة المُمَسرحة .

وإلى جانب هذه الأنماط تتردد في الدراسات المعنية بالموضوع تسميات عديدة نذكر منها: [1] المفارقة الرومانسية و التشكيكية و المأساوية و الوجدانية و مفارقة القدر والمفارقة السقراطية وغيرها من التسميات و الأشكال.

ونظرا لتعدد التسميات و تداخلها ، و اندراج كثير منها تحت أنماط واحدة أو متقاربة إلى جانب حضور بعض هذه الأشكال فقط في التجربة الشعرية موضوع الدراسة ، فسوف نقتصر بالتعريف على شكلين بارزين من أشكال المفارقة نتناولهما بالتحليل في الجزء التطبيقي الأول من هذا البحث.

ويجب أن نسلّم إذًا بأنه لا توجد مفارقة واحدة ذات مفهوم واحد ، بل هناك مفارقات متعددة ذات مفاهيم متعددة ، تلتقي فيما بينها داخل إطار عام يَنتظِمُها من حيث اجتماع المتناقضات (Contradictions) فيما يمكن أنْ يكون بنية متميزة من التضاد تتفاعل أطرافها في صراع أو جدلية صاعدة هابطة في آن واحدٍ، و التشكيل اللغوي هو الذي يكشف عن تناقض بين عناصرها [2].

والمفارقة نوعان أساسيان هما :

1- المفارقة اللفظية: (l'ironie verbale)

2- مفارقة الموقف أو السياق: (l'ironie de situation)

(1) ينظر خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 25.

(2) قاسم البرسيم ، المفارقة في شعر عدنان الصائغ ، الموقع الالكتروني ، http://www2.hemsida.net

ويتفرع من النوع الثاني أشكال عديدة كالمفارقة الدرامية والرومانسية والسقراطية. هذه الأشكال تتجلى بشكل واضح في أعمال الشاعر محمود درويش ، لذا ارتأيت أن أفَصِّل في طبيعتها و أبعادها و كيفية بنائها تمهيدا للجزء التطبيقي من هذا البحث.

أولا: المفارقة اللفظية :(l'ironie verbale)

تحظى المفارقة اللفظية بنصيب الأسد في الشعر الحداثي بشكل عام وفي شعر محمود درويش بشكل خاص، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة . ويمكن تحديد المفارقة اللّفظية بأنها المفارقة التي يكون فيها المعنى الظاهري واضحًا ، و لا يتسم بالغموض ، وذا قوّة دلالية مؤثرة. وكثيرًا ما يكون المعنى فيها هجوميًا ، وخاصة في شعر الهجاء . وهذه المفارقة يتعمَّدُها الشاعر – غالبا – ويُخَطِّط لها عَبْرَ التّضاد بين المظهر والمخبر: أيْ أنَّها طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر . إنَّ تَكَوُّنَ هذا النّمط من المفارقة ينشأ من كون الدّال يؤدي مدلولين نقيضين ، **الأول** مدلول حرفي ظاهر ، و**الثاني** مدلول سياقي خفيّ. فالمفارقة اللفظية **" انقلاب في الدلالة "** على رأي ميويك[1] (D.C Muecke) ، وهي تقترب من المجاز أو الاستعارة ، وكلاهما – في حقيقته - بنيةٌ ذات دلالة ثنائية ، غير أَنَّ المفارقة اللَّفظية، إلى جانب كون المعنى الثاني فيها نقيضا للأول ؛ تشتمل على علاقة أو قرينة توجه انتباه القارئ نحو ما يريد صانع المفارقة . والأهم من ذلك أنَّ في المفارقة اللفظية يكون المعنى الخفيّ هو المعنى الضِدّ.

إذًا تقوم **شعرية المفارقة** اللّفظية بشكل أساسي على التّضاد بين المعنيين : الظاهري والباطني وكُلَّما اشْتَدَّ التضاد بينهما ازدادت حِدّة المفارقة في النّص . ولا يعني هذا أنَّ المفارقة في الشعر تُقْصِرُ نفسها على مبدأ التّضاد فقط ، بل تلجأ إلى **السخرية** أحيانا لكشف باطن النص الخفيّ ، حيث يمتزج الألم بالتسلية . فحِسُّ الشاعر بالمفارقة لا يقتصر على

(1) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 32.

رؤية الأضداد ووصفها في إطار المفارقة ، بل في قدرته على إعطائها صورة في الذهن أولا ، ثم مطاردتها في الحياة والواقع ، عندها يستطيع أَنْ يتفاعل مع ما يحدث في الواقع ضمن مفهوم المفارقة ، فليس كلّ شاعر يستطيع أن يَتَلَبَّسَ فلسفة المفارقة ، فهي ليست مجرد لباس خارجي ، بل فلسفة ونظرة جوهرية للعالم . فإذا لم يستغرق الشاعر فيها ، ويتشبع بها لا يَجِدُ فكرُهُ وشعرُهُ الطريقَ إليها.

و يميِّز ميويك (D.C Muecke) بين نمطين من المفارقة اللفظية هما: المفارقة الهادفة، والمفارقة الملحوظة [1] . ويرى أَنَّ صاحب المفارقة في **النمط الأول** يقول شيئا من أجل أَن يُرْفَضَ على أَنّه زائفٌ ، مُسَاءٌ اسْتِعْمَالُه من جانب واحدٍ ، غير أَنّ صاحب المفارقة في **النمط الثاني** يبرز شيئًا يتصف بالمفارقة ، ليبدو مِمَّا يمكن ملاحظته مستقلا عن العرض ، فصاحب المفارقة الملحوظة هو المرء الذي تضطرّه الظروف لأن يقول ما يَعْرِفُ مُسَبَّقًا أَنّه سَيُسَاءُ فهمه لا محالة، ويؤدي إلى عواقب وخيمة [2].

إنّ هذا الضرب من المفارقة أَشَدُّ قربًا إلى الصفة الدرامية أو المسرحية إذْ يشترط وجود مراقبٍ ، بل إنَّ تنفيذها يشترط وجود مسرح . أمَّا المفارقة الهادفة فلا تتطلب ذلك لذا نجدها في الشعر بكثافة .

وتسهم المفارقة اللّفظية في تقوية النص ومَنْحِهِ مزيدًا من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص ، وتتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبِّر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن ؛ قارئًا نَشِطًا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى وعي بوجود بنية مفارِقَة ، و إلاّ كان ضحيّةً جديدة من ضحايا المفارقة.

ثانيا <u>المفارقة السياقية</u>": (L'ironie de situation)

تعتمد المفارقة السياقية على حسّ الشاعر الذي يرى به الأشياء والأحداث من حوله وتصويرها [*] بمنظور المفارقة ، ويترك للمراقب تحليلها واستنباط أبعادها الفلسفية والشعورية، وكشف خيوط تعارضها ، ومن هنا تختلف المفارقة اللفظية عن السياقية في أَنَّ

(1) المرجع نفسه ، ص 32.
(2) المرجع نفسه ، ص 39.
(*) أطلق عليها كثير من النقاد ومنهم صلاح فضل مصطلح المفارقة التصويرية.

الأولى تعتمد في كشف حقيقتها أولا على صاحب المفارقة (الشاعر) أما المفارقة السياقية فإنها تعتمد على المراقِب أو القارئ في استنباط وكشف التعارض بين المعنيين الظاهري والخفيّ.

وفي المفارقة اللفظية يكون المعنيان ، الظاهر والباطن في مواجهة مباشرة على خلاف المفارقة السياقية التي تتطلب خفاءً وعمقا في البحث عن طرفي المفارقة داخل بنية القصيدة، وقد تحتاج إلى استنباط و تحليل لمجمل القصيدة أو ربطها **بسياق خارجي** عن القصيدة نفسها.

ويندرج تحت المفارقة السياقية أو التصويرية أشكال عديدة تتجلى منها ثلاثة بشكل واضح في أعمال الشاعر موضوع الدراسة.

1- المفارقة الدرامية : (L'ironie dramatique)

ظهر مصطلح " المفارقة الدرامية " مرتبطا ارتباطا وثيقًا ومباشرا بالمسرح الذي هو باختصار مَشاهدٌ من الحياة ، ونحن جمهور هذا المسرح ، لا نتدخل في شؤون الحياة هذه ، ولكننا نقوم فيها بدور المُطَّلع على أمور لا يعلمها هذا الذي تجري من خلاله مشاهد الحياة على المسرح [1] لكنّ ارتباط مصطلح المفارقة الدرامية بالمسرح ، لا يعني اقتصاره عليه ، إذْ أَنَّ المفارقة الدرامية يمكن أن توجد خارجه ، وتجلّيها في أعمال شعرية كثيرة يثبت ذلك.

و يُبَيّن " قرين " (DH Green) أَنَّ فهمنا للمفارقة الدرامية يستدعي إلى الذهن استحضار ثلاثة عوامل [2] :

أولا : يقتضي توترا في العمل الفني ، ويمكن خلق هذا التوتر من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها أو في مقابل قوّة أخرى ، مهما كانت هذه القوة أو الشخصية ، إنسانًا أو إلها أو أيّة شخصية مثالية أخرى.

(1) خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 88.
(2) نقلا عن المرجع نفسه ، ص 89.

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

ثالثا : يكون الآخرون وهم المشاهدون أو الذين لا يشاركون في وضع الأحداث أو توجيهها ، على وعيٍ تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة ، التي كانت تجهل حقيقة ما يجري حولها.

وإذا أخذنا هذه العوامل الثلاثة بعين الاعتبار تكون المفارقة الدرامية هي لبّ التناقض في العمل الشعري المبني على أساس درامي، وتصرفها بما يتوافق وهذا الجهل[1].

ومن هذا المنطلق فإنّ دور الشاعر يتمثل في تقديم المواقف والأحداث في ثوب يثير فينا الإحساس بما يكمن من مفارقة.

وتعتمد المفارقة الدرامية على بنية العمل أكثر من اعتمادها على علاقة الكلمات بدلالاتها، وكانت تسمى أيضًا " مفارقة سوفو كليس " نسبة للمسرحي المعروف [2].

فالمفارقة الدرامية إذًا يحققها كلام شخصية لا تعي أنَّ كلامها يحمل إشارة مُزْدَوَجة ، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم ، وإشارة لا تقل ملاءمةً إلى الوضع كما هو عليه ، وهو الوضع المختلف تماما عَمَّا يجري كشفه للجمهور[3].

إنّ الشخصية التي تحقق المفارقة الدرامية تتصرف بما يَنِمّ عن جهلها بما يدور حولها من أحداث ، وهذه الرؤية متناقضة تمامًا مع حقيقة الأحداث الدائرة ، فالتناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأَعْمَالِه وبين القدر العنيد الذي يحيط به يُوَفِّرُ مجالاً واسعًا للكشف عن هذا النّمط المُمَيَّز من المفارقة.

وخلاصة القول أَنّه كي تتحقق المفارقة الدرامية لاَ بُدَّ من توفر شروط هامة يلخصها خالد سليمان في النقاط الآتية [4] :

* توافر التوتر في العمل من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها.

(1) خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 31.
(2) المرجع نفسه ، ص 72.
(3) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 39.
(4) المرجع السابق ، ص 73 .

* أن تكون الشخصية الأولى غافلة جاهلة بالظروف التي حولها مِمَّا يُوَلِّد التناقض بين المظهر والحقيقة .

* أن يكون الجمهور على علم تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة التي هي ضحية المفارقة ، إذْ كلما كان الجمهور على علم سابق بما سوف تكتشفه الضحية فيما بعد ازدادَ تأثير المفارقة فيه . وتتجلى المفارقة الدرامية في الشعر ذي البناء الدرامي.

2- المفارقة السقراطية : (L'ironie socratique)

سميت كذلك نسبةً إلى اسم الفيلسوف اليوناني " سقراط" (Socrate) فقد كان يلجأ إلى إخفاء شخصية العارف ، فيتظاهر بالجهل والسذاجة (Naïveté et Ignorance)، ويخلق خصومات تفضح وتكشف اضطراب الناس ، ومفاهيمهم الزائفة من خلال الأسئلة البسيطة الخادعة المُوَجَّهَةِ لهم [1].

إنّ صاحب مثل هذه المفارقات إذْ يُقَلِلُ فيها من قيمة علمه وذاته لدى الخصم ، فإنَّما يقوم بذلك كي يكشف خطط الخصم و أهدافه ، الذّي تأخذه العِزّة بالعلم فيقوم باستعراض عضلات علمية غالبا ما تكون زائفة و سرعان ما يكتشفها المتجاهل.

ويتسم هذا النوع من المفارقات بإظهار نقيض الشخصية ، والحماس للتعلم والاستعداد لقبول الطرف الآخر الذي يظهر بعد التمحيص والجدل ذا رأي خاطئ. وتسمى المفارقة السقراطية أيضا مفارقة التواضع الزائف(Fausse modestie) ، ذلك أنّها تقوم على مبدأ التجاهل لا الجهل [2].

وبرغم أنَّ البيئة النثرية تُعَد الأكثر استعدادًا لقبول مثل هذه المفارقات لاقتضائها أساليب درامية وحوارية ؛ إلاّ أَنَّ الإنجاز الشعري لمحمود درويش يُعَدُّ أرضا خصبةً لنمو المفارقة السقراطية ، كما سوف نلاحظ في الفصل الثاني من هذا البحث.

(1) Pierre Shoentjes , Poétique de l'ironie, P : 35.

(2) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 118.

3- المفارقة الرومانسية : (L'ironie romantique)

المفارقة الرومانسية نوع من المفارقة يقوم فيه الشاعر ببناء هيكل وهمي، ثم يُحَطِّمُه ليؤكد أنّه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم [1].

وفيها يعمد صانعها إلى خلق وهم (Illusion) جمالي على شكل ما . وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير النبرة (Changement de ton) أو انقلابها ، أو من خلال الأسلوب ، أو فكرة عاطفية عنيفة مناقضة [2].

والمفارقة الرومانسية مفارقة كاتب يعي أَنَّ الأديب لا يمكن أَن يبقى غريرًا لا ينطوي على تأمل ، بل يجب أن يُقَدِّم نفسه واعيًا بطبيعته المتناقضة ، التي تضم النقيضين، فحضور الذهن عند المؤلف يجب أن يكون عنصرًا رئيسًا في عمله إلى جانب القوة الدافعة في الحماس والإلهام [3].

وينظر الرومانسيون إلى العالم على أَنّه عالم تكتنفه المتناقضات ، وهو ما يجعل خير نظرة إلى هذا العالم هي تلك النظرة المُفَارِقَة التي تجمع المتناقضات. وهو ما يجعل المفارقة الرومانسية خاصةً للثنائيات المختلفة على حدّ قول خالد سليمان [4].

وتجدر الإشارة إلى أن المفارقة الرومانسية قد نالت في الدراسات الغربية من الاهتمام ما لم تنله بقية أنماط المفارقة ، إلى درجة أَنَّها اكتسبت مفهوم النظرية الخاصة بها ، وهذا ما لم تكتسبه الأنواع الأخرى منفردة ، فأصبح هناك ما يسمى" نظرية المفارقة الرومانسية " (Théorie de l'ironie romantique).

6- وظيفة المفارقة :

إنَّ الدَافع الفني و الجمالي هو الذي يمارس الدَّور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكل ممنوع عند القارئ ، مرغوب ، و الأبعد هو الأجمل ، و الغامض هو ما يسعى القارئ

(1) المرجع نفسه ، ص 69.
(2) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص 75.
(3) دي سي ميويك ، المفارقة و صفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 109.
(4) المرجع السابق ، ص 76.

إلى اكتشافه ، ومن هنا يُعْمِل القارئ مِعْوَلَهُ في جدار البنية اللغوية بحثا عن كنز المعنى ، ولا شك في أَنَّ فرحته لا توصف حينما يفك شيفرة البنية المُفَارِقة.

وصانع المفارقة يجازف في أثناء مقاربته لألوان المجاز المُتَعَدِّدة بأن يقول المعنى بشكل جزئي أو غامض ، غير أنه في المفارقة يخاطر بأن لا يقوله على الإطلاق . فالمفارقة - كما ذكرنا سابقًا - رسالة على درجة كبيرة من الخطورة [1].

وتكمن هذه الخطورة في إمكانية عدم إدراكها ، و لكنْ حَتَّى عدم إدراكها يولّد شكلا من أشكال المفارقة [2].

وقد حَاوَلَتْ كلّ الدراسات التي تناولت موضوع المفارقة أن تركز على ما تؤديه من وظيفة **إصلاحية** (Corrective) في الأساس ، فهي تشبه أداة **التوازن** (Equilibre) التي تُبْقِي الحياة متوازنة أو سائرة في خط مستقيم ، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجِد المفرط في جدّيته، أو عندما لا تُحْمَل على ما يكفي من الجدّ [3].

وصانع المفارقة يحاول أَنْ يجعل من المفارقة وسيلةً لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم . وهو لذلك يسعى إلى الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفنِّي بين اليقين العاطفي والتحفّظ المشوب بالشّك . هذه النقطة ، أي التركيز على التناقضات القائمة في العالم ، و جعل المفارقة وسيلة لكشفها وتعريتها ، يلحّ عليها الدارسون إلحاحًا بارزا ومستمرا[4].

و إذا كانت فوضى الاحتمالات من سمات العصر الأساسية ، فإنَّ المفارقة معنية هي الأخرى بإحداث التوازن من خلال السّمة نفسها ؛ إذْ لا تهدف المفارقة إلى جعل الناس يصدقون ، بقدر ما تجعلهم يعرفون [5] وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق ، ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضا صلبة يقف عليها .

وترى **نبيلة إبراهيم** أَنَّ المفارقة تمثل منطقة العبور من المحدود إلى اللامحدود ، ولا تصل الذات إلى هذه الحالة إلاّ بعد أن تمرّ بمراحل من الوعي الذي تُرَاجِعُ فيه نَفْسَها

(1) Philippe , Hamon , L'Ironie Littéraire , Essai sur les formes de l écriture oblique , P : 32 .
(2) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 102.
(3) خالد سليمان ، المفارقة و الأدب ، ص 35.
(4) المرجع نفسه ، ص 36 .
(5) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 75.

حتى إذا ما افتقدت الحقيقة ، إذا بها تسعى إلى ذات تجريبية أخرى في عالم أكثر جِدَّةً وأكثر إشراقا ، لأنه عالم لا يقيده قيد السببيّة ولا يقيده زمان ومكان [1].

وتعليل المفارقة من الزاوية البلاغية و الواقعية سهل وبيّن ، فهو على المستوى **الأول** جماعٌ لثلاثة أمور (**الطباق اللفظي و التضاد و الثنائيات**) . أمّا على المستوى **الثاني** فهي طريقة **لخداع الرقابة** لأنها تراوغها إذ تستخدم على السطح قول النظام السائد ، بَيْد أنها تحمل في طيّاتها ما يغايره و ينقضه وهي بذلك تمثل نوعًا من السلاح الفَعَّال وهو الضَّحك بما تحمله من توتر حاد و ضغط لابد أن ينفجر في مواجهة السلطة القائمة [2].

وفي اعتقادي أن المفارقة تتّصل في إطارها العميق بتجربة الإنسان الوجودية أكثر من اتصالها بالمتناقضات اللفظة و الحيل الأسلوبية . وقد نَبَّه دي سي ميويك (D.C Muecke) في حديثه عن الخاصية الجمالية (Esthétique) في المفارقة إلى أن حسّ المفارقة لا يقتصر على رؤية الأضداد في إطارها المُفَارِق بل على القدرة على إعطائها شكلا في الذهن . فالمفارقة وعي شديد بالتناقض داخل الذات وخارجها ، و لهذا فهي لا يمكن أن تتم لكاتب مُتَحَيِّز بل لا بد أن يتجاوز الإنسان تحيزه الذاتي حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه ، و الشيء وما يعارضه بمهارة فائقة ، و لا يمكن للفنان بصفة عامة و الشاعر بصفة خاصة أن يحقق هذا إلاّ إذا علا فوق نفسه.

7- دور المفارقة :

يرى "دي سي ميويك" (D.C Muecke) أنّه إذا لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أُرِيد لها فإنّها تبقى أشبه بِيَدٍ واحدة تريد أنْ تصفّق[3] و بعبارة أخرى إن المفارقة الهادفة لعبة تَقوم بها الشخوص التي تسهم في إنتاجها وهي : صانع المفارقة وقارئ المفارقة ، وضحية المفارقة، ولِكلّ من هؤلاء دور مركزي يسهم في إقامة البناء المُفَارِق. وإذا أردنا الحديث عن آلية عمل المفارقة لاَبدَّ من الحديث عن دور شخوص المفارقة.

أ- دور صانع المفارقة (le rôle de l ironiste)

(1) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 202.
(2) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 271.
(3) المرجع نفسه ، ص 59 .

يجعل دي سي ميويك (D.C Muecke) صانع المفارقة كائنا أسمى ، و الكائنات الأسمى تنظر إلى الحياة على أنّها كوميديا ، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب ممارسة المفارقة [1].

وبالنظر إلى خصوصية مُهِّمة صانع المفارقة ودقّتها ، فإن عليه أنْ ينفصل عن خطابه و يكفّ عن الدوران حول ذاته ، ويحلّق بعيدًا ليتمكن من صنع المفارقة ، فيقول شيئا لا يعبّر عنه ، ويُقَدَّم خطابا لا يعني سوى نقيض ما يعنيه [2].

إنَّ صاحب المفارقة إذْ يُخَبِّئ معناه خلف **نقيضه** فإنّما يهدف إلى بلوغ أقصى درجات الوضوح ، "ويحاول الوصول إلى أقصى درجات القبول لما يبدو أنَّه سيقوله ": [3]

وحين يتطور دور المُرَاقِب ليشمل إعادة تشكيل الأشياء المتناقضة فَنّيًا ، فإنه يتحول إلى صانعٍ للمفارقة ، فالمراقب هو إنسان لَمّاح ، ذكيّ عثر على مفارقة في الحياة أو في النص ، وصانع المفارقة هو من استثمر هذه المفارقة فَنِيًّا فأعاد إنتاجها في نصّه الأدبي [4].

فالمفارقة بهذا المعنى "لا تقع إلا في مجال الاحتمال من الظاهرة وهي لا تتحقق إلاّ عندما يتمثلها المراقب ذو المفارقة لنفسه، أو يُقَدِمها للآخرين كاتب ذو مفارقة" [5] وهو العمل الذي يتطلب منه الخبرة الواسعة في الحياة ، بالإضافة إلى الحكمة الدنيوية والمهارة التي يدعمها الظُّرف ، ليرى الأشباه في أشياء مختلفة ، ويخالف بين ما يبدو متشابها[6].

إنَّ ما يُحَرّض صانع المفارقة على رؤية الأشباه بهذا المنظور هو إحساسه بالتّشيّؤ (Chosification) إثر حالة من عدم الثقة يعيشها جَرَّاء نقص شديد في الحرية لديه ، وبعد أن تنفصم عُرى الاتصال بينه و بين واقعه ، وينتابه اليأس من إصلاحه ، ويجد حريته الكاملة في المستوى اللّغوي ، فيعبث باللّغة كيف يشاء ، ويرسل من علياء الذات ضحكات ساخرة هادئة على ألسنة ضحاياه ، وهو يتمركز في وسطهم ، كأنه واحد منهم[7].

ب- دور القارئ (Le rôle du lecteur)

(1) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(2) Phillippe Hamon , L'Ironie Littéraire Essai sur les formes de l écriture oblique , p: 34.
(3) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص9.
(4) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 79.
(5) المرجع نفسه ، ص 53 .
(6) المرجع نفسه ، ص 63 .
(1) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص207.

لابُدَّ أن تمرّ رسالة المفارقة بمراحل عديدة من التحولات ، ووعي الكاتب بوجود مفارقة فيما يطرح من رؤى هو الذي يدفعه إلى إدخالها إلى آلة المفارقة التي تخرجها من الجانب الآخر مختلفة الملامح على هيئة شيفرة [1].

وحالما تصل الشيفرة إلى القارئ فإنه يشرع بالبحث عن المفتاح السّري الذي يمكّنه من تفكيكها ، إذْ يدرك بوعيه أَنَّ الكاتب قد خَبَّأه في مكان قريب ، ليشرع بعدها في إعادة إنتاج ما يقرأ ليصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها آلة المفارقة كما يلي:[2]

ويتبين لنا مما سبق أهمية الدور الذي يمارسه القارئ في لعبة المفارقة ، فهو لا يقلّ أهمية عن دور صانعها ، لكن صانع المفارقة يقدّم العون للقارئ من خلال القرينة المناسبة ، وهو ما يُعِينُه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأول[3].

من هنا كانت المفارقة اختبارا لذكاء القارئ الذي إن أدركها كما أرادها الكاتب كان قارئا نموذجيا ، وإلاّ فقد وقع في سوء فهم يصعب التخلص منه ، وهو ما قد يشكل مفارقة أخرى ضَحِيَّتها القارئ نفسه [4].

وقد تتطلب المفارقة من القارئ أن يكون بمهارة الغوّاص ، فيجد الدّرة داخل الصّدفة في الأعماق ، وقد يضيع جهده هباءً فتكون من نصيب سواه [5]. وتقارب **نبيلة إبراهيم** علاقة القارئ بالنص فترى أن درجات تكوين هذه المراحل تمر بالخطوات الآتية:[6]

(2) ينظر ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 80 .
(3) المرجع نفسه ، ص 80 .
(3) المرجع نفسه ، ص 81 .
(4) Ernest Behler , Ironie et modernité , p:122.
(6) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص82.
(6) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية التطبيق ، ص 17 .

1- وصول النبرة (الشيفرة) التي يرسلها صانع المفارقة إلى القارئ من خلال اللّغة ، مثال : نبرة الاستخفاف و التحدي ، التذمر و الشكوى ، السخرية.....الخ. فكما أنّ لصانع المفارقة شروطه على القارئ ؛ فالقارئ كذلك لا يقلّ حزمًا إزاء صانع المفارقة .

2- يعين القارئ بأنَّ بعض العبارات ، أو النّص كلّه ، لا يمكن أَنْ يصبح مقبولا للفهم إلاّ بعد رفض ما يقال ظاهريا ، إذْ يُطْلب للقارئ أَلاَّ يُسَلِّم نفسه للمفارقة اللّفظية السطحية التي لا طائل من ورائها.

3- البحث عن البديل ، ويتصل ذلك بإشارات لغوية في النص من جهة ، ويأتلف مع وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية و العقدية من جهة ثانية.

4- الوصول إلى صياغة موضوعية متكاملة جديدة لما سبق ، من خلال تقويم الانزياح اللّغوي الذي صنعه صاحب المفارقة.

وتبقى المفارقة تتسم جوهريا بإمكانية عدم الإدراك[1] ، ولكي تتسم جملة ما بالمفارقة لابدّ أن تكون هناك مجموعة ما من القراء يأخذونها حرفيا ، ويجهلون تمامًا كونها مفارقة ما. ومن هنا يستطيع التحليل تطبيعها من خلال إيجاد النظام الذي يجعل أنظمة المفارقة المتضادة قابلة للإدراك و المقبولية.

هذه الخصائص و الحيل هي التي تعتمد عليها الكفاءة (Compétence) عند القارئ وتصبح أساس الفاعلية القرائية بأعرافها وشيفراتها.

جـ- دور الضحية (Le rôle de la victime)

يختلف دور الضحية عن دوري كلٍّ من صانع المفارقة وقارئها ، بأَنَّه دور قَدَري لا إرادة للضَّحِيَّة فيه ، إذْ يبدو دور الضحية تابعا واستجابة لدور صانع المفارقة ، إنه لا يحقق أفعالا بقدر ما يبدي ردود فعل على أفعال سابقة ، واستجابته للمفارقة ليست بأكثر من استجابة الأسماك لشباك الصياد ، وَكُلَّما ازدادت غفلة الضَّحية وجهلها وعدم إدراكها للأمور - على النقيض من صفات صاحب المفارقة ـ ازداد تأثير المفارقة وعمقها ونجاحها[2].

(1) سعد البازعي/ ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 206.

(2) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 83.

وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية مفارقة لفظية أو ضحّية شكل آخر من أشكال المفارقة ، يغدو بالإمكان وصف ذلك المرء نفسه بالمفارقة ، فهو على غفلة منه صار ضحية ظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصية [1].

وممّا يعّول عليه صانع المفارقة لتحقيقها ، إغراق ضحيته بمخاوف أو آمال أوتوقّعات ، ليتصّرف على أساسها ، و يتخذ خطوات ليتجنب شَرًّا متوقعا أو يفيد من خير منتظر لكنّ أفعالها تؤدي إلى حصره في سلسلة من الأسباب تفضي إلى سقوط محتوم[2].

وإذْ يكون موقف صانع المفارقة موقف رجل يبدو عالمه حقيقيا ذا معنى ؛ نجد عالم الضّحية وَهْمِيًا أو غير معقول [3]. و يشير الدكتور ناصر شبانة إلى إمكانية حدوث تبادل للأدوار ما بين شخوص المفارقة ، ففي لحظة قد يمسي قارئ المفارقة ضَحِيَّةً من ضحاياها ، إذا هو عجز عن تلقي إشارات صانعها وفشل في فك شيفرتها ، وقد يمسي صانع المفارقة نفسه ضحيةً لمفارقته إذا هو لم يُشْفِعْ بناءه الذي يَظُنُّ أَنَّهُ مُفَارِق بخارطته السّرية التي من دونها لن يصل حتى القارئ الذكي إلى اكتشاف وجود مفارقة [4].

8- المفارقة في الشعر :

المفارقة في الشعر لعبة تعتمد على تشكيل خاص يُفَجِّر في اللّغة الشعرية طاقاتها الكامنة بغية التوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع ، ويكشف عن زيف كثير من مُسَلَّمات هذا الواقع ، وهي في إطارها العميق تتصل بتجربة الإنسان الوجودية أكثر من اتصالها بالمتناقضات اللّفظية ، و الحيل الأسلوبية والسخرية التي تتصل بالسلوك اليومي .

(2) دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها ، تر ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص 31.
(3) المرجع نفسه ، ص 79.
(4) المرجع نفسه ، ص 59.
(5) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 84.

فالقصيدة التي تُبْنَي على أساس المفارقة لها دوافع غير متوازنة ، وأوضح مميزاتها هو التنوع البالغ ، وعدم التجانس فيما يمكن تمييزه من الدوافع المبنية عليها ، وليست هذه الدوافع فحسب، وإنما يضاد بعضها البعض الآخر .

فالموقف بكلّ عناصره ودلالاته ثمرة التشكيل ، أَيْ أَنَّ القصيدة بنية لغوية مُرَكَّبة يواجه الشاعر بها الواقع بتشكيل يتحقق إنجازه بأداة ضمَّنها الواقِعُ سِيَاقَهُ التاريخي والاجتماعي ، وبمعنى آخر فإنَّ الشاعر يتوسل بأداة الجماعة لِيُشَكِّل موقفا من الحياة نفسها ، فالخطاب الشعري (Discours Poétique) يَسعى إلى الوجود (التشكيل الجمالي) من خلال الوجود (الواقع اللّغوي) و تَفَرُّدُهُ مرهون بزلزلة منطق التوصيل وتراث التشكيل في آن .

و لاشك أَنَّ زلزلة ذلك المنطق في بعديه **التوصيلي** و **التشكيلي** يظهر بعض مظاهره من خلال صور المفارقة التي تضرب بجذورها في الوجود و الواقع.

و الشاعر يدرك عالمه إدراكا جماليا ، ويواجه التشكيل التاريخي و الاجتماعي لهذا العالم بتشكيل جمالي موازٍ يعكس الجوهر الإنساني و يحقق الحرية .

تتولد المفارقة أساسًا من دوافع مختلفة و يترتب عن ذلك تجليها في أنواع عديدة من التشكيل الشعري .

فالنوع الأول يتشكل في الصورة الشعرية الموحية ببعض المعاني التراثية كي تنفيها عن الحاضر لتحال الدلالة إلى إيحاء الكلمات بنقيض معناها ، وذلك ما يُوَلِّد ما يسمى **بالدّهشة الشعرية** .

أما **النوع الثاني** ؛ فهو ما يتولد من تصارع نغمتين في القصيدة ذاتها وليس ثمة أصل فلسفي يمكن أن يُرَدَّ إليه هذا النّوع ، حال وقوعه على الخلط بين الجّد و الهزل ، سوَى التورية المصاحبة للاستخدام المراوغ للّغة ، وهي لا تنكشف إلاّ من خلال **(رؤية العالم)** عند الشاعر [1].

وأَمّا **النوع الثالث** فهو ما يتولد من **صراع الأضداد** بين الصور الشعرية التي لا تقرر ، بل تخلق جَوًّا من التوتر يفضي إلى الاحتمالات بدلا من الحقائق ، وهذه أيضا مفارقة بلاغية ناجمة عن (رؤية عالم) بما يَتَّسق مع منحى التصور في السّياق المعاصر.

(1) عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح النقدي ، ص 114.

بينما يأتي **النوع الرابع** معتمدا على (الرمزية). وليس **الترميز** هنا سِوَى أحد أدوات المفارقة الإنجازية ، بَيْدَ أَن ثَمَّة فَرْقًا جوهريًا بين **الرمز الفني** و المفارقة ، وهو أن المدلول الرمزي يكون صورة ذهنية واحدة التقت عليها الذاكرة العظمى ، بينما المدلول في (المفارقة) لا بُدَّ وأن يقع على المزاوجة لتتأتّى المفارقة في الفصل بينهما ، أو بين الظاهر و الخفّي المجرّد ، بين مرجعية اللفظ و سياق الموقف ، بين الصورة الرمزية منفصلة ووضعها في السياق الكلّي [1].

وأما **النوع الخامس** فهو ما يُرَّد إلى ما استقرَّ عند كثير من النّقاد على الموقف و(رؤية العالم) على إطلاقها حيث تحمل المفارقة قدرا كبيرا من **السخرية** و تعتمد على الأنظمة و التراكيب البلاغية الحديثة وفق نظرة الشاعر إلى الوجود لتصبح نزعة لا تعترف بجديّة وإنما تسخر من كل شيء.

خلاصة :

ونخلص إلى أنّه حين تصبح المفارقة عند الشاعر فلسفة وسلوكا وشعورا يستطيع عندها أن يلتقط أشتات المفارقة في الواقع و الكون و يَصُبها في موشور اللّغة و الشعر لذا يجد الفَطِن من النقاد و الأدباء و المتتبعين ، أَنَّ المفارقة لا يُقدِم عليها إلاّ الشعراء الكبار ، ويفرّ منها من كانت تجربته بسيطة ومحدودة فهي تحتاج إضافَةً إلى تحديد معالمها والتفاعل معها و الشعور في الحياة اليومية، قُدْرَةً في تجسيدها لغةً وشعرًا وإحساسًا .

فالذات المبدعة تتحول في العمل المبنى على المفارقة في كليته إلى ذات لغوية ، بشرط أَلاَّ تكون اللّغة مجرد لغوٍ ، بل لا بد أن تكون واعية بوضوح التجربة ، بحيث لا تجعل

(1) المرجع نفسه ، ص 115.

زمام اللّغة يفلت منها ، بل يحتفظ على الدوام بذلك البصيص الذي يُمَكِّن القارئ ، من أن يمسك بخيوطها ، و يبقى أسير حركتها ، في سبيل البحث عن المغزى الذي يجمع أطرافها ، و بهذا يتحقق التوازن على مستوى العمل الكلي [1].

نستنتج إذًا أن المفارقة في الشعر تحقق أغراضا ثلاثة هي :

1- **تباغت القارئ وبالتالي تثير انتباهه .**

2- **تحفزه على التفكير و التأمل في موضوع المفارقة .**

3- **تُمَتِّع القارئ انفعاليا ، لأنها تمنحه حِسًّا باكتشاف علاقات خَفية في القصيدة .**

فالمفارقة ملمح أسلوبي يعطي الشعر نكهة خاصة ومذاقا متميّزا .

(1) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 216.

الفصل الثاني

تجلّيات المفارقة

في شعر محمود درويش

الفصل الثاني:

تجلّيات المفارقة في شعر محمود درويش.

أولا : مدار المفارقة اللفظية :[L'Ironie verbale]

1- إنجاز المفارقة اللّفظية

2- أدوات تصعيد المفارقة اللفظية

2-1 التناقض الظاهري

2-2 التهكم والسخرية

2-3 التناسل التركيبي

2-4 اللعب بالألفاظ

2-5 شعرنة اللغة اليومية

2-6 بنية الإقحام

2-7 مفارقة الشكل

ثانيا : مدار المفارقة السياقية : [L'Ironie de situation]

1- المفارقة الدرامية [L'Ironie dramatique]

2- المفارقة السقراطية [L'Ironie socratique]

3- المفارقة الرومانسية [L'Ironie romantique]

إنَّ المُتَتَبِّع لتجربة الشاعر محمود درويش يُدْرِك أنّه ليس شاعرا حديثا فحسب وإنَّما هو شاعر **حَدَاثِيٌّ** أيضا ، والحداثة لدى درويش حركة إبداعية تواكب الحياة في تغيرها الدائم ، وهي ليست صورةً ثابتةً ، وإنّما لِكُلّ مرحلة حداثتها النوعية ، فشعره يواكب التغير بصورة لا تتوقف ، حتى عَبَّر كثير من أصدقائه ورفاقه عن قلقهم إزاء هذا التحول في تجربته الشعرية من الثورة السياسية إلى الثورة الجمالية ، مستغربين منه مقايضة الوطن بالقصيدة ، وعبر غيرهم عن الاستياحاش من أشعار تنهج في العقل نهجا لم يألفه ، وتُبْنى في أساسها على الخفاء أو إخفاء المعنى [1].

والحقيقة أنَّ محمود درويش في نصه الشعري يقدم صيغةً متجددةً للإبداع في محاولته مكابدة ما يحدث على أرض الواقع ، دون صراخ و انفعال ، إنها مكابدة وجودية تهدف إلى تحديث الحياة و توحيدها مع تجربة الكتابة.

والواقع الدرويشي قائم أساسا على التناقض ، فعلى مستوى الأسرة تبدو الأم وهي عاجزة عن الفرح قادرة على البكاء ، أما العمّ صاحب الأرض فكان يعمل أجيرا عند سكان المستوطنة اليهودية التي قامت على أرضه وأرض أبيه ، والجدّ الذي لا يجد وسيلة لرؤية الأرض إلاَّ من خلال نافذة الباص في أثناء رحلاته من القرية إلى عكا [2].

هذا إلى جانب الظروف التي خَلَّفَتْها الأحداث التاريخية ، وفرضت على الفلسطيني واقعا يجمع بين عناصر المأساة والملهاة ، فوجود درويش في فلسطين قبل أَنْ يغادرها سنة 1972 كان قائما على المفارقة : صاحب الأرض يُطْرَد و يحلّ محله غريب ، يأخذ مكانه مغتصب محتل ، وفلسطين تصبح إسرائيل ، التي لم تكتفِ بسلب الفلسطيني أرْضَه بل سعت إلى حرمانه من الهوية.

كلّ هذه تفاصيل ساهمت في تغذية التناقض في الواقع المعيش الذي يحيط الشاعر ممّا وَلَد وعيًا عميقا بالمفارقة لديه. إلى جانب أَنَّ محمود درويش شاعر لم تنقصه القدرة لاقتناص صور المفارقة من هذا الواقع الذي عاشه ويعيشه ، على المستوى الفردي أو الجمعي ، كما لم تنقصه القدرة على توظيف هذه المفارقة لبناء صور شعرية مؤثرة

(1) حمادي صمود ، من تجليات الخطاب الأدبي ، دار قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 1999 ، ص 112.
(2) محمود درويش ، يوميات الحزن العادي ، دار العودة ، بيروت 1981 ، ص 15.

تحمل بصماته حتى صارت هذه المفارقات خاصة بالشاعر تمّيزه عن غيره ، فمثلما نقول مفارقة البّياتي ، ومفارقة أدونيس ؛ نستطيع أَنْ نقول مفارقة درويش بما لها من تقنيات خاصة.

وتكشف لنا المفارقات لدى درويش عن وعي درامي بالحياة ، وعن قدرة هائلة على استجلاء الواقع ، وما وراء هذا الواقع ، و سبر أغوار الذات في مواجهتها للوجود ، وتَعَرُّفها على نفسها ، و عالمها ، فهو شاعر مُؤَسِّسٌ مُمْتَلِكٌ أَدواتِه الفنية وله موقف عميق من الحياة وهذا بالضبط ما تحتاجه المفارقة.

أولا: مدار المفارقة اللفظية

تسهم المفارقة اللفظية في تقوية النّص ومَنْحِهِ مزيدًا من التّرابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص ، وتتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقِر في الذهن ، قارئا نشيطا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى وعي بوجود بنية مُفَارِقَة ، وإلاّ كان ضَحِيَّةً من ضحايا المفارقة.

1- إنجاز المفارقة اللفظية

في التجربة الدرويشية تصل درجة التَفَجُّع على الواقع حدًا يجعل الحياة والموت (طرفي النقيض) يتصارعان فيغوص الشاعر في اللّعب بالمتناقضات :

وَعِنْدَ الفَجْرِ ، أَيْقَظَنِي
نِدَاءُ الحَارِسِ اللَيْلِيّ
مِنْ حُلُمِي وَمِنْ لُغَتِي :
سَتَحْيَا مِيْتَةً أُخْرَى ،
فَعَدِّلْ فِي وَصِيَتِكَ الأَخِيرَةِ ،
قَدْ تَأَجَّلَ مَوْعِدُ الإِعْدَامِ ثَانِيةً[1]

تنشأ المفارقة إذًا من اللَّعب بالمتناقضات إذْ كيف تصير الحياة موتا ، والموت خلاص وحياة. وحين يصير تأجيل موعد حكم الإعدام حكما جديدًا بالإعدام ، أَيْ النجاة تصير مماتا ، حينها تنشأ بنية التحدي:

سَأَلْتُ : إِلَى مَتى ؟
قَالَ : انْتَظِرْ لِتَمُوتَ أَكْثَرَ
قُلْتُ : لا أَشْيَاءَ أَمْلِكُهَا لِتَمْلِكَنِي
كَتَبْتُ وَصِيَّتِي بِدَمِي :
" ثِقُوا بِالمَاءِ
يَا سُكَّانَ أُغْنِيَتِي ! " [2]

(1) محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، رياض الريّس ، لبنان ط 2004 ، ص 17.
(2) المصدر نفسه ، ص 18.

فعندما يتحول مالك ملذّات الحياة عبدًا لها ، مسلوب الإرادة فإنَّ عليه أَنْ يجد وسيلةً للتخلص من هذا الواقع القائم على العبودية.

يتّخذ الشاعر المفارقة – في كثير من الأحيان – ابتداء من العنوان. في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" [1] ، ثمّة إشارة مُفَارِقة في العنوان تتمثل في كلمتي " الزنابق البيضاء " التي يحلم بها الجندي ، وهذا الوصف يوحي للقارئ بأَنَّ ثمّة بنية مُفَارِقَة ، على القارئ ، أَنْ يُفَتِّشَ عنها للتخلص من **الفجوة الفنية** ، إذْ كيف يحلم الجندي المحتل بالزنابق البيضاء ؛ رمز السلام ، فهو يقول شيئا ويفعل شيئا مناقضا ، لأن السَّلام بالنسبة إليه يعني إفناء الآخر ، وهو معنى مُفَارِق للمعنى العام للسلام وهو ما يجعل العنوان نافذةً نُطِلُّ بها على نص مليء بالمفارقات اللفظية. فمفهوم الوطن عند هذا الجندي:

أَنْ أَحْتَسِي قَهْوَةَ أُمِّي

أَنْ أَعُوَد فِي المَسَاءْ...

مَفْهُومٌ مُشَوَّهُ ، لأَنَّه لا يعرف الأرض ، ولا يحسّ بأنها جلده ونبضه ، فكل ما يربطه بالأرض مقالة نارية ، محاضرة.

وهذا الجندي المحتل يذهب إلى المعركة و يقتل دون سبب ، أناسا لم يحسنوا القتال ، إنه يقتل من أجل القتل ولا يحزن:

الحُزْنُ طَيْرٌ أَبْيضٌ

لاَ يَقْرَب المَيْدَانَ وَالجُنُودُ

يَرْتَكِبُونَ الإِثْمَ حِينَ يَحْزَنُونَ

فهو يقتل الإنسان ، وهو على هذه الصورة من القسوة يَحْلُمُ بالسلام ؟! وتنتهي القصيدة بعزم الجندي على الرّحيل عن الوطن ، لأنّه أكتشف أَنَّ حلمه خادع بما يسمى " **صحوة الضمير** ".

أَجَابَ : دَعنِي

إِنَنِي أُحْلُمُ بِالزَّنَابِقِ البَيْضَاءْ

(1) الديوان ، مج 1 . ص 93.

بِشَارِعٍ مُغْرِّدٍ وَمَنْزِلٍ مُضَاءْ
أُرِيدُ قَلْبًا طَيِبًا ، لاَ حَشْوَ بُنْدُقِيَةْ

وبناء القصيدة على المفارقة هو الذي مَكَّنَ الشاعر من إنهائها بهذه الطريقة ، إذْ أَنَّ الشاعر والجندي تشابكت أدوارهما. فكُلٌ منهما ضَحِيَّة. الشاعر ضحية الاعتداء والجندي ضحية الدِّعاية المُضَلِّلة.

ويؤدي العنوان في مطولة " حالة حصار " دورًا لا يقلّ أهميةً عن سابقه ، إذْ يعين في الكشف عن المفارقة اللفظية في عدد من مقاطع القصيدة التي تحظى بالبُنَى المُرَاوِغة :

نَجِدُ الوَقْتَ لِلتَسْلِيَةْ :
نَلْعَبُ النَّرْدَ ، أو نَتَصَفَّحُ أَخْبَارَنا
فِي جَرَائِدِ أَمْسٍ الجَرِيحِ ،
وَنَقْرَأ زَاوِيَةَ الحَظِّ : فِي عَامِ
أَلْفَيْنِ واثْنَينِ تَبْتَسِمُ الكَامِيرَا
لِمَوَالِيدِ بُرْجِ الحِصَارْ[1]

من الواضح أَنَّ هذا المقطع منعزلاً عن سياقه وعنوانه مُرَاوِغٌ مُخَادِعٌ ، حتى أَنَّه يُوهِمُ بأجواء بهيجة قوامها التسلية ، لولا القرائن اللفظية (الجريح ، الحصار) إلى جانب عنوان النص . إِنَّ مثل هذه التفسيرات تمسي ضرورية للوصول إلى مقصد صانع المفارقة وتحقيق الانسجام والتماسك بين هذه البنية الجزئية والبنية الكلية للنص.

إذًا فإن نبرتي التحدي و السخرية كثيرًا ما تكونان المسؤول الأول عن تأسيس أرضية للمفارقات اللفظية ، التي تفتح الباب واسعا للتأويل أمام القارئ وتمنحه صلاحيات أكثر من صلاحيات القارئ العادي:

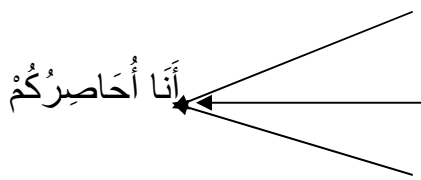
أَنَا أَحْمَدُ العَرَبِيُّ - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ
جَسَدِي هُوَ الأَسْوَار- فَلْيَأْتِ الحِصَارْ

(1) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 19.

وَأَنَا أُحَاصِرُكُمْ

وَصَدْرِي بَابُ كُلِّ النَاس - فَلْيَأْتِ الحِصَارْ (1)

فطلب الحصار الظاهري هو في الحقيقة رغبةٌ في الثورة عليه وتحطيمه ، إنه المتضاد الدرويشي الذي يتفجر من المواجهة (2):



و يسعى الشاعر أحيانا إلى تأطير قصيدته بالمفارقة اللّفظية القائمة على أفعال الأمر التي تتوجه إلى الآخر ، للخصم لتعكس صورة التناقضات القائمة على أرض الواقع ، وتتفاعل هذه الأفعال لتكسر معانيها البلاغية ، وتُضَيِّقَ المساحة تماما بين الأمر بالفعل والنهي عنه لتبلغ درجة تتحقق معها المفارقة اللّفظية :

خُذْ بَقَايَاكَ ، اتَّخِذْنِي سَاعِدًا فِي حَضْرَةِ الأَطْلال . خُذْ قَامُوسَ نَارِي

وَ انْتَصِرْ

فِي وَرْدَةٍ تُرْمى عَلَيْكَ مِنْ الدُمُوعِ

وَمِنْ رَغِيفٍ يَابسٍ ، حَافٍ ، وَعَارٍ

وانْتَصرْ فِي آخِرِ التَارِيخِ ...

لاَ تَارِيخَ إلاَ مَا يُؤَرِخُه رَحِيلُكَ فِي انْهِيَارِي (3)

إنَّ أفعال الأمر تحقق نوعًا من الدرامية التي تُظَلل المستقبل ، إذْ يظلّ الأمر قائما حتى يتحقق ، و يظلُّ الشاعر بالتالي في حالة ارتقابٍ وتوترٍ. و هنا نلمح صوتين: صوت الشاعر الآمر ، و صوت المخاطَب الذي لا يتحدث إلا عبر الأشياء ، في الوردة و الرغيف اليابس . و الشاعر هنا يحقق **دهشة التمازج** بين أشباه لا تتلاقى في حقل دلالي

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 349.
(2) غالية خوجة ، قلق النص محارق الحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، ص 129.
(3) الديوان ، مج 2 ، ص 349.

، بل تتلاقى عبر حقول **دلالية متباعدة** ، و هنا تتجلى قيمة المفارقة الشعرية التي ينتهجها درويش حين يقوم بدمج المتخالف ، و يطابق بين **الثنائيات الضّدية**.

ويُعَدّ فهم موقف الشاعر الكلّي عاملا مهما في كثير من الأحيان في كشف المفارقة اللّفظية ، إذْ كثيرا ما تصطدم بعض العبارات أو المفردات بهذا الموقف الثابت ، وهو ما يؤدي بالقارئ إلى الوقوف بحذر إزاء مثل هذه التراكيب التي تقتضي معالجة ما لتنسجم وموقف الشاعر الكلّي.

وكما يحّدِدُ موقف الشاعر موقع المفارقة اللّفظية بمفرداتها وتراكيبها ويثبتها أو ينفيها، فإنه كذلك يقترح البدائل التي على القارئ أَنْ يختار إحداها بديلا عن الصيغة المعطاة :

بَيْرُوتُ / لَيْلاً .
يَقْصِفُونَ مَقَابِرَ الشُهَدَاء ، يُدثِرُونَ بالفُولاَذ ، يَضْطَجِعُونَ معْ
فَتَيَاتِهِم ، يَتَزَوَّجُونَ ، يُطَلِقُونَ ، يُسَافِرُون ، ويُولَدُونَ ،
وَيَعْمَلَون وَ يَقْطَعُونَ العُمْرَ فِي دَبَّابَةٍ...
أَهْلاً وَ سَهْلاً ! (1)

إنَّ عبارة " **أهلا و سهلا** " لا يمكن أن تُؤْخَذَ على محمل القراءة الحرفية، ذلك أنَّ موقف الشاعر لا يحتمل مثل هذا الأمر، و إنَّما يأتي الترحيب هنا على سبيل **التهكم** و**السّخرية** ، إنّه ترحيب من منطلق التحدي.

و يتدخّل وعي الشاعر بالمفارقة أحيانا ليرشد القارئ إلى مواضع المفارقة اللّفظية من خلال **علامة ترقيم** توجه انتباه القارئ إلى وجودها، و لعلّ أكثر هذه العلامات قُوَّةً في البنية المفَارِقة علامة **التنصيص** فنتائجها مضمونة فيما يتعلق بكشف المفارقة :

مَازِلتَ فِي خِفّةِ القِطِّ .
فَاصْعَد إِلَى كَتِفِيَّ ،
سنَقْطَعُ عَمّا قَلِيلْ
غَابَةَ البُطْم و السِنْدَيانِ الأخيرةَ
هَذَا شَمَالُ الجليلْ .

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 366.

وَلُبْنَانُ مِنْ خَلْفِنَا ،

" وَ السَمَاءُ لَنَا كُلُهَا مِنْ دِمَشْقَ

إِلَى سُورِ عَكَّا الجَمِيلْ " (1)

يتدخل وعي الشاعر هنا ليأخذ بِيَد القارئ إلى العبارة مُحَفِّزًا إياه على البحث عن الكلمة المتجاوَز عنها بالبديل المتاح " **السماء** " بدل **الأرض** ، و الحقيقة أنَّ هذا التدخل من صانع المفارقة غير مرغوب فيه – في الغالب – إذْ يُقَيِّدَ القارئ ويقوده بيسِر إلى موضع المفارقة.

إذًا فالعلامات الترقيمية [La ponctuation] لا تقوم بدورها المُحَدَّد في الكتابة العادية كفواصل بين تركيبات لغوية مكتملة على ضوء ما تحتاجه دلالتها من فصلٍ تام أو شبه تام أو وصل ، و إنَّما تقوم لاختراق تلك التركيبات.

2 - أدوات تصعيد المفارقة اللّفظية :

ثمة تقنيات و أساليب كثيرة يَتَّبعها الشاعر لتصعيد المفارقة اللفظية و زيادة تأثيرها منها :

1-2 التناقض الظاهري [Le Paradoxe] (*)

يستعرض محمود درويش في لحظات سريعة مشارفته على الموت في مشاهد متتالية، ذات إيقاع سريع و متوتر فيطلّ على شرفات الموت ليلتقي و يصافح من سبقوه إلى مصيره الذي هو سائر إليه طَوَعًا أو كَرْهًا:

رَأَيْتُ المَعَرِيَّ يَطْرُدُ نُقَادَهُ

مِنْ قَصِيدَتِهِ :

لَسْتُ أَعْمَى

لأُبْصِرَ مَا تُبْصِرُونْ ،

(1) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا ، رياض الريّس للكتب و النشر ، بيروت ، ط2 ، 2000 ، ص40.

(*) يخلط البعض بين مصطلحي التناقض و المفارقة [Paradoxe – Ironie] و الفرق بينهما أَنَّ الأول عند الفلاسفة صيغة غير مرغوب فيها لأنها تتنافى مع العقل ، و التناقض في الأدب تناقض ظاهري إذ يقصد به أن تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة . أما المفارقة فهي أشمل من التناقض ، و قد يؤدي هذا الأخير إلى المفارقة .

فَإنَّ البَصِيرَةَ نُورٌ يُؤَدِي

إلَى عَدَمٍ...أَوْ جُنُونْ (1)

تتضمن عبارة " **لست أعمى لأبصر** " تناقضا ظاهريا فيما يبدو أَنَّه حيلة فنية لجأ إليها الشاعر للتعبير المتطرِّف عن حقيقة ما. فالمعري شاعر أعمى لَكِنَّه يصرح بأنه ليس أعمى لُيْبصِرَ و بالتالي يربط الشاعر **الرؤية بالعمى** لا بالبصر، و هو ما يباعد بين السَّبب و المُسَبَّب. لكنّ هذا التناقض الظاهري يُخفي انسجامًا رائعا بين الشاعر و المعرّي ، فقد اجتمعا تحت سماء البصيرة و يتحدى صوتيهما حين يجسد محمود درويش فلسفته بأنَّ نور البصيرة نور يؤدي إلى العدم أو الجنون ؛ و كما انكشف الحجاب أمام المعري لقوة بصيرته تخترق بصيرة درويش عالمنا الضّيق، و يُطِلّ على مشارف الموت و يَتَعَرَّف على عوالمه و مظاهره. و اختياره للمعرّي خصوصا ، يكشف عن عِدّة أبعاد عناها الشاعر من هذه المفارقة اللّفظية ، فمحمود درويش يَأْنَفُ مِمَّا يراه حوله من حياة كالحة ، قبيحة يُسْلَب فيها الإنسان أبسط حقوقه بالأمن و السّلام و الوطن ، فيصبح الراكنون إلى الحياة دون هذه الحقوق **عميانًا** في نظره و كذلك كان المعري الذي ملأ الدنيا بفلسفته ، و لئن كان المعري يطرد نُقَّاده من قصيدته فبإمكاننا أَنْ نقيس على حال المعرّي أَنَّ درويش أيضا – باعتبار قضيَّته الوطنية – يمارس هذا الطّرد ، و لكنّه هنا يطرد أعداءً من أرضه ، فكلاهما يشتركان معًا في الرفض و في نفاذ البصيرة ، و هكذا اتَّكَأَ محمود درويش على فلسفة المعري لِيُعَمِّق دلالاتها في نصّه ، مِمَّا يخدم المفارقة اللفظية و التناقض الظاهري الذي بنى الشاعر فِكْرَتَه على أساسها.

يُصِرّ الشاعر على طرح حقيقته بطريقة المفارقة اللّفظية التي تستفز القارئ لممارسته نشاط البحث عن الحقيقة من خلال قرائن نصّية أو غير نصية:

ثَابِتٌ هَذَا الزَّوَالْ ،

(1) محمود درويش ، جدارية ، ص31.

زَائِلٌ هَذَا الثَبَاتُ

" وَ الذِّي أَعْرِفُهُ أَجْهَلُهُ "

" وَ الذِّي أَجْهَلُهُ أَعْرِفُهُ " بَعْدَ الأَوَانْ (1)

ترتطم الحقائق في هذه البنية بعضها ببعض، و تتجاور **الأضداد** ، فيما يتجاوز الطباق دَوْرَه إلى أفق من التناقض ، و هو ما يقف بالقارئ على بنية تحتاج إلى إعادة الصّياغة وإفراغها من أثرها الجمالي. و تكمن أهمية التضاد في شعر محمود درويش في كونه يقوم بمقام المُوَحِّد للجمل داخل قانون الجدل الدائم الذي يتحكّم بمسار القصيدة فيما هو يؤلف بين عناصرها و يُمَكِّنها من التفاعل المستمر(2).

2-2 التهكم و السخرية :

يُعَدُّ التهكم و السخرية سلاحًا فَعَّالا من أسلحة المفارقة اللّفظية التّي تدلّ عليها وتبشر بها ، فالخطاب التهكمي الساخر أرضٌ خصبة لنمو المفارقات و تكاثرها:

لاَ لَيْلَ فِي لَيْلِنَا المُتَلأْلِئَ بالمَدْفَعِيَّةْ

أَعْدَاؤُنَا يُشْعِلُونَ لَنَا النُورَ

فِي حِلْكَةِ الأَقْبِيَةْ (3)

إنَّ النبرةَ التهكمية التي تخترق هذه المقطوعة ، بالإضافة إلى القرائن السياقية الأخرى تُحَتِّم على القارئ أَنْ يُعِيدَ تفسير العبارات حين يعي وجود المفارقة أو يَتَحَسَّسُ مواقعها ، وهو ما يوجب البحث عن الدلالة النقيضة ، مما يؤسس لوجود مفارقة لفظية يُقَدِّم فيها صانِعُها دلالةً و يريد **نقيضَها**.

و قد يُمْعِن الشاعر في توظيف مثل هذا السلاح التهكمي بحِدّة و عدائية مفرطة ، ليتحول إلى **سلاح هجائي** مُوَجِّه ضد الآخر لتعريته و إظهاره في صورة تثير السخرية والضحك الذي يشبه البكاء:

(1) الديوان ، مج 2 ، ص411.
(2) شاكر النابلسي ، مجنون التراب ، دراسة في شعر و فكر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 ، 1987 ، ص 654.
(3) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 10.

يُقَاسِمُنِي عَسْكَرِيُ جِرَاحِي

وَ يَحْرُسُهَا كَيْ يَنَالَ وِسَامَا

وَ يَمْنَعُنِي مِنْ مُوَاصَلَةِ المَوْتِ ، يَأْخُذُ

نِصْفَ جِرَاحِي

وَ يَتْرُكُ نِصْفًا لِأُمْنِ الأُمَمْ

يَهُزّ أَصَابِعَ كَفِّي

فَتَسْقُطُ ذِكْرى ،

رَصَاصٌ قَدِيمْ ،

صَنوبرةٌ ،

تَمْر فَاسِدٌ ،

تُهْمَةْ ،

أَسْئِلَةْ (1)

فالتهكم بما له من أثر كبير في إحداث المفاجأة ، يُعَدُّ وسيلة بالغة الأهمية في البناء المفارق .

3-2 التناسل التركيبي :

قد تقوم المفارقة على لعبة لغوية قائمة على " تناسل التراكيب " من بعضها ، بإقامة علاقات مختلفة بين المفردات في كلّ مرّة ، ليبدو الشاعر و هو يحرص على هندسة مفرداتها من خلال تبادل الأدوار:

فِي الأَنَ ًاشيد التي تُنْشِدُها

نايٌ ،

وَ فِي النَّايِ الذِي يَسْكُنُنَا

نارٌ ،

وِ فِي النَّارِ التِي نُوقِدُهَا

عَنْقَاءُ خَضْرَاءُ ،

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 228 .

وَ فِي مَرْتَبَةِ العَنْقَاءِ لَمْ اَعَرِفْ

رَمَادي مِنْ غُبَارِكْ (1)

هذا التناسل التركيبي يثير انتباه القارئ و يشده إلى هذه اللعبة اللّغوية لما فيها من جمالٍ و مفارقةٍ.

وَ قَدْ فَتَّشُوا صَدْرَهُ

فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ قَلْبِهِ

وَ َقدْ فَتَّشَوا قَلْبَهُ

فلَمْ يجِدُوا غَيْرَ شَعْبه

وَ َقدْ فَتَّشَوا صوتَهُ

فلَمْ يجِدُوا غَيْرَ حُزْنِه

و قد فتَّشُوا حُزْنَهُ

فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ سِجْنِه

وَ قَدْ فَتَّشُوا سِجْنَهُ

فلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ أنفسهُمْ فِي القُيُودْ (2)

و من الواضح أنَّ ثمّةَ مفردات تتكرّر كما هي ، و في موقعها نَفسِه في حين أنّ مفردات أخرى تتبادل أماكنها لإنتاج المعنى النقيض ، ثم ينصهر النقيضان في البنية لِيُمْسِيَا كالمترادفين :

فَلاَ شَيْءَ يُثْبِتُ أَنِّيَ مَيِّتٌ

وَ لاَ شَيْ يُثْبِتُ أنِّيَ حَيّ (3)

فدرويش يلحّ كثيرا على اللّغة ، يكاد يعتصرها حتى آخر حرف ، و يُقَلِّبُهَا على وجوهها المختلفة للظّفر بوجهٍ جديد قادِر على خلق البُنَى المفارقة :

الشَّهِيدَةُ بِنْتُ الشَهِيدَةِ بِنْتُ الشَهِيدِ

وَ أُخْتُ الشَّهِيدِ وَ أُخْتُ الشَهِيدَة كِنَةُ

(1) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدًا ، ص 91 .
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 322.
(3) محمود درويش ، لا تعتذر عَمَّا فعلت ، ص 146.

أُمِّ الشَهِيدِ حَفِيدَةُ جَدٍّ شَهِيدٍ

وَ جَارَةُ عَمِّ الشَّهِيدِ [إلخ...إلخ....] (1)

و تتدخل إشارة [إلخ...إلخ....] لتزيد المفارقة قوة ، فَتُوَسِّع قائمة الشهداء و بالتالي فضاء المفارقة.

و إزَاء مثل هذه التراكيب المفارِقة ، فإن القارئ ، يمتلك دورًا أساسيا لا يكتمل النص إلاَّ به. وعلى هذا القارئ أن يملك الوعي بالمفارقة اللّفظية لِيُوَظِّفه في إعادة إنتاج الدَّلالة:

وَ نُرِيد أَنْ نَحْيَا قَلِيلاً ، لاَ لِشيءٍ.

بَلْ لِنَرْحَل مِنْ جديدْ.

لاَ شَيْء مِنْ أَسْلاَفِنَا فِينَا وَ لَكِنَّا نريدْ

بَلاَدَ قَهْوَتِنَا الصَبَاحِيّةْ

وَ نُرِيدُ رَائِحَة النَبَاتَاتِ البِدَائِيَهْ

وَ نُرِيدُ مَدْرَسَةً خُصُوصِيَّهْ

وَ نُرِيدُ مَقْبَرَةً خُصُوصِيَهْ

وَ نُرِيد حُرِّيَهْ

فِي حَجْمِ جُمْجُمَةٍ .. وأُغْنِيَهْ (2)

فَإنَّ على القارئ نتيجة وعيه بالمفارقة أن يصل إلى نتيجة مفادها:

إنَّ الأسطر الأولى تنسجم و الرؤية الشعرية العامة للشاعر الذي من حقه أن يطالبَ بالحرية و المدرسة و المقبرة ، غير أَنَّ السَّطر الأخير يشذ عن هذه الرؤية فليس يعقل أن يطالب الشاعر - هذا المتعطش للحرية - حُرِيَّة في حجم جمجمة ، فهذا التخفيف في القول هو ما يخلق المفارقة. فالحرية التي يريدها الشاعر لا يمكن أن تكون بحجم جمجمة ، مِمَّا يخلق التناقض و بالتالي المفارقة.

4-2 اللّعب بالألفاظ:

(1) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 85.
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 450.

تحت تأثير الواقع المرّ الذي يقاسيه الشاعر ، قد يندفع أحيانا للعب بألفاظ اللّغة لخلق المفارقة اللفظية:

كَتَبْتُ عَنِ الحُبِّ عَشْرِينَ سَطْرًا .

فَخُيِّلَ لِي

أَنَّ هَذَا الحِصَارَ

تَرَاجَعَ عِشْرين مِتْرًا !...(1)

و قد يخرج اللّعب عن مضمونه ليُشَكّل سخرية تتخذ أكثر من مظهر تتجلى صريحة:

وَ مِنْ الُمحِيطِ إِلىَ الجَحِيمِ

وَ مِنْ الجَحِيمِ إِلَى الخَلِيجْ

وَ مِنْ اليَمِينِ إِلىَ اليَمِينِ إِلَى

الوَسَطْ

شَاهَدْتُ مِشْنَقَةً بِحَبْلٍ

وَاحِدٍ

مِنْ اَجْلِ مَلْيُونَيْ عُنُقْ ! (2)

و قد يَرِدُ اللّعب بالألفاظ بطريقة خَفِّية في شكل كلمات متراصة لا توجد بينها علاقة واضحة:

سَتَمْضِي القَافِلَة

جَازَاكَ رَبُكَ سَوْفَ تَمْضِي القَافِلَة

لاَ لَيْسَ شِعْرًا أَنْ تَرى قَمَرا يَنْقُطُ خَارِطةْ (3)

من أساليب اللّعب بالألفاظ عند درويش أيضا التصرف بالشعر القديم:

أَغْرَتْنِي بِمِشْيَتِهَا الرَشِيقَةِ :

(1) محمود درويش ، حالة حصار، ص 58.
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 430.
(1) الديوان ، مج 2 ، ص 347.

أَيْطلاَ ظَبْيٍ ، وَسَاقُ غَزَالَةٍ ، وَجَنَاحُ شحْرُورٍ ، وَوَمْضَةُ شَمْعَدَانٍ[1]

و قد يتلاعب بالضمائر :

تَارِيخُنَا تَارِيخُهُمْ

تَارِيخُهُمْ تَارِيُخَنا

لَوْلاَ الخِلاَفُ عَلَى مَوَاعِيدِ القِيَامَةُ ! [2]

و قد يرد اللّعب بالألفاظ في شكل إقامة علاقات نصّية بين أشّد الرموز دلالة على المُقَدَّس و القداسة (آدم) و أشدها دلالة على الأرضي الحيواني المُدَنَّس (الشهوة).

هَلْ كَانَتِ الصَّحْرَاءُ تَكْفِي للَّضَياعِ الآدَمِيِّ ؟ وَ صَبَّ آدَمْ

فِي رَحْمِ زَوْجَتِهِ ، عَلَى مَرْأى مِنَ التُفَاحِ شَهْدَ الشَهوةَ الأولَى. و قَاومَ

موتَهُ . يَحْيَا لِيَعْبُدَ رَبَّهُ العَالِي ، وَ يَعْبُدَ رَبَّهُ العَالِي لِيَحْيَا [3]

وَ هَكَذَا يَتَحَوَلُ اللعب بالألفاظ إلى نوع من اللاَّمبالاة و العبث ، فَيُوصَف الشيء بضدِّه (السؤال جواب) و يوصف الشيء بنفسه (الرّمل رمل) (البحر بحر) (الليالي كلها ليل) ، (الجحيم هو الجحيم). و بهذا تصبح بنية النص نفسها دالة على العبث الكوني الشامل مما يخلق المفارقة اللفظية.

5-2 شعرنة(*) اللغة اليومية :

يُوَظِّف محمود درويش في تجربته الشعرية - لاسيما الجديدة - مفردات غريبة عن المعجم الشعري القديم مثل (ديسكو- سندويشات – ألبوم – طيارة - بلدوزيرات...) و هو لم يخلق هذه الأخيرة من العدم ، و إنَّما التقطها من واقع الحياة اليومية المعيشة ، مِمَّا يجعل لغته الشعرية عاريةً – أحيانا- لا تخضع إلا لسلطان

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 439.
(3) الديوان ، مج 3 ، ص 532.
(4) الديوان ، مج 2 ، ص 529.
(*) مصطلح استعمله أدونيس في الثابت و المتحول ، مج 3 ، صدمة الحداثة ، ص 286.

الإسناد اللّغوي الصحيح ، فيبتدع درويش الاستعارات و الإيحاءات ، مما يجعله يتخطى هاجس تعقيد النصوص لخلق جماليتها و بالتالي يخرق المألوف ويخلق المفارقة:

[إلَى شِبْهِ مُسْتَشْرِقٍ]: لَيَكُنْ مَا تَظُنُّ
لِنَفْتَرِض الآنْ أَنِي غَبِيٌّ ، غَبِيٌّ ، غَبِيٌّ
وَ لاَ أَلْعَبُ الجُولْفَ ،
لاَ أَفْهَمُ التُكْنُولُوجْيَا ،
وَ لاَ أَسْتَطِيعُ قِيَادَةَ طَيَّارَةٍ !
أَلِهَذَا أَخَذْتَ حَيَاتِي لِتَصْنَعَ مِنْهَا حَيَاتَكَ؟
لَوْ كُنْتَ غَيْرَكَ ، لَوْ كُنْتُ غَيْرِي
لَكُنَّا صَدِيقَيْنِ يَعْتَرِفَانِ بِحَاجَتِنَا لِلْغَبَاءِ...
أَمَا لِلْغَبِيِّ ، كَمَا لِلْيَهُودِيّ فِي
" تَاجِرِ البُنْدُقِيَةِ " ، قَلْبٌ وَ خُبْزٌ
وَ عَيْنَانِ تَغْرَوْرَقَانْ ؟ (1)

و برغم استعمال الألفاظ غير المنزاحة إلاَّ أنَّها بَنَتْ واقعا شعريا مُتَدَفِّقًا يستفز القارئ ، و يُحْدِثُ فيه الدَّهشة التي تؤدي إلى صنع المفارقة.

فدرويش يقابلنا في المقطع السابق بدوال تلتصق بمدلولاتها ، فالمسافة بين الدال و المدلول منعدمة نتيجة المباشرة التي اعتمدها الشاعر :

الدّال ـــــــــ المسافة = 0 ـــــــــ المدلول

الجو لف ..... لعبة
التكنولوجيا ..... علم ← **اتحدت الدّال و المدلول واحدة**
طَيّارة ..... وسيلة نقل

(1) محمود درويش ، حالة حصار، ص :73

هذه البساطة في اللغة لم تَمْنَع من وجود درجة كبيرة من الشعرية تَنْبُعُ من كسر أفق توقع (Horizon d'attente) القارئ ، و دغدغة أفكاره عن طريق الإدهاش. و الواقع أَنَّ القول بقدرة الشعر على قول الحقيقة ليس جديدا ، لكن يمكن القول أَنَّ في التجربة الدرويشية يكون لهذا القول بُعْدٌ مختلف نوعا ما ، يتمثل في أخلاقية القول أَوْ جدواه الوظيفية أَوِ العملية ، و خاصة أَنَّ درويش ينطلق من الجدل الواضح بين مغامرته الشعرية و جماليته ، فقد يتمثل هذا الجدل في الحقيقة أو في قولها ، و هذا قد يستدعي شيئا آخر هو الواقع الذي ينطلق منه الشاعر ، و هو واقع شعري بطبيعته مُحِيلاً على تأملٍ انزياحي للحياة:

قَالَتِ الأُمُّ :
لَمْ أَرَهُ مَاشِيًا فِي دَمِهْ
لَمْ أَرَ الأُرْجُوَانَ عَلَى قَدَمِهْ
كَانَ مُسْتَنِدًا لِلْجِدَارِ
وَ فِي يَدِهِ
كَأْسُ بَابُونَجٍ سَاخِنٍ
وَ يُفَكِرُ فِي غَدِهِ...(1)

فجميلٌ أن ترى الأشياء على حقيقتها ، أو لنقل إِنَّ جمالية الحقيقة قد لا تعْنِي شيئا آخر سوى هذا الكشف عن قبح التجميل لما هو بشعٌ حقا ، هل ثَمَّة أبشع من الموت أو مما يتركه من أثر؟

ينبثق الشعر لدى محمود درويش من تلك الكسور الخفية التي أصابت الذات جَرَّاء حصارٍ يزداد شراسةً كلَّ دقيقة ، تغيب الرموز النمطية الدالة على مأساة الفلسطيني المعاصر ، و تحضر بقوة معاني الحصار نفسها عاريةً ، صادمةً ، من هنا ربما تَعَمَّد الشاعر إخفاء أَيِّ أثِر للذاتية ، أو الغنائية ذائبا تماما في موضوعه ، فالأشياء لا تحتمل حنينا أو غضبا أو إدانة. الأشياء تتداعى فحسب:

يَقِيسُ الجُنُودُ المَسَافَةَ بَيْنَ الوُجُودِ

(1) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 45 .

وَ بَيْنَ العَدَمْ

بِمِنظَارِ دَبَّابَةٍ...

....

نَقِيسُ المَسَافَةَ مَا بَيْنَ أَجْسَادِنَا

وَ القَذِيفَةِ...بِالحَاسَّةِ السَّادِسَةْ (1)

يُؤْخَذُ القارئ ، على حين غرّة ، و هو يُصْغِي إلى نبرة الاعتراف الحيادية تلك ، فالصدمة تُولَد من ذاك الحفر الهادئ على السطح ، و الرغبة في إبراز المفارقة ، من دون محاولة تجميلها أو صقلها ، ثَمَّة رغبة في استخدام القليل من الألوان ، والقليل من الضوء ، لملامسة مأساة يومية دامية لا تحتمل الكثير من الخيال ، فالحدث بصفته ترميز أَعْلَى ، يُغَطِّي على الرمز نفسه ، و بالتالي كان لزاما الاكتفاء بلقطة سريعة حيادية ، خوفا من إفساد المشهد ، و تعتيم اللّوحة بضوء أَشَدٍّ:

نُخَزِّنُ أَحْزَاننَا فِي الجَرَارِ ، لَئَلاَّ

يَرَاهَا الجَنُودُ فَيَحْتَفِلُوا بِالحَصَار ...

نُخَزِّنُهَا لِمَوَاسِمِ أُخْرَى ،

لِذِكْرَى ،

ِلشَيءٍ يُفَاجِئُنَا فِي الطَرِيقْ.

فَحِينَ تَصيرُ الحَيَاةُ طَبِيعَةً

سَوْفَ نَحْزَن كالآخَِرينَ لأَشياءَ شَخْصِيّةٍ

خَبَّأْتُها عنَاوينُ كُبْرَى ،

فَلَمْ نَنْتَبهْ لنزيفِ الجُروحِ الصَّغِيرَةِ فِينَا.

غدًا حين يَشْفَى المكانُ

نُحِسُّ بأعْراضِهِ الجَانِبِيَّةْ (2)

(1) المصدر نفسه ، ص 17.
(1) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 39.

في كلّ الأحوال تبرز **المفارقة الشعرية** على أشدها في هذا المقطع ، و هي تستفيد كثيرا من **تقنية التهكم** ، و محاولة تعميق التناقض بين المُجَرَّد والمحسوس.

و تتضح رغبة الشاعر هنا في الاستفادة من الموروث السوريالي في بناء علاقات غير متوقعة بين الكلمات ، وتصعيد المفارقة إلى أعلى مستوى لها:

فِي الطَّرِيقِ المُضاءِ بقنديلٍ مَنْفًى
أَرَى خَيْمةً فِي مَهَبِّ الجِهاتْ:
الجنوبُ عَصِيٌّ على الريحِ ،
و الشَّرقُ غربٌ تصَوَّفَ ،
و الغَرْبُ هُدْنَةُ قَتْلَى يَسكُّونَ نَقْدَ السَّلاَمْ [1].

و استخدام المفارقة يقود الشاعر إلى استثمار التوتر أو تصعيده إلى أعلى نقطة .

و تتعزز المفارقة عند تجاور العادي و الخارق ، و التركيز على مشاهِدَ يومية عادية ، سرعان ما يقلب الشاعر مدلولاتها رأسًا على عقب ، إنّها طريقة في تصعيد التفاصيل اليومية و المنسية ، و نسج حبكة مُتَوَهَّمَة:

الشَّهِيدُ يوضحُ لي: لم أفَتِّشْ وَرَاءَ المَدَى
عن عذَارَى الخُلُودِ ، فإنّي أحِبُّ الحياةَ .
عَلَى الأَرْضِ ، بَيْنَ الصنوبَرِ و التين ، لكنَّنِي.
ما اسْتطعْتُ إليهَا سبِيلاً ،
ففتَّشْتُ عَنْهَا بآخِرِ ما أملكُ:
الدَّمُ في جسدِ اللاَزَوْرَدْ.[2]

ويشعر القارئ برغبة الشاعر الواضحة بالخروج عن النسق خصوصا في تناول الهم الفلسطيني ، و التركيز على جماليات الحدث ، لا الحدث بعينه.

(2) المصدر نفسه ، ص 40.
(1) المصدر نفسه ، ص 78.

من هنا الاقتصاد في القول ، و الابتعاد المدروس عن ثقل العاطفة ، باتجاه قصيدة تقترب أكثر من لغة الحياة اليومية ، تخلو تقريبا من أيِّ نحتٍ بلاغي :

أصدقائِي يُعدُّونَ لِي دَائِمًا حَفلَةً
للوَدَاع ، و قبرًا مُريحًا يُظلّلُهُ السِنْديانُ
و شَاهِدةً من رُخَام الزمَنْ
فأَسْبِقُهُمْ دائمًا في الجَنَازَةِ :
مَنْ ماتَ... مَنْ ؟ (1)

فالمقطع مُبَطَّنُ بِأَشَدِّ أنواع المفارقة حِدَّةً برغم مفردات الواقع اليومي البسيط مِمَّا يؤكد مقدرة الشاعر على خلق المفارقات من أبسط مفردات اللّغة اليومية .

6-2 بنية الإقحام (Juxtaposition)

و بعضهم أطلق على هذه الظاهرة مصطلح الانقطاع ، أما مصطلح الإقحام (Juxtaposition) فقد استعمله كمال أبو ديب لِيَدُلَّ عل وضع كلمات أو مُكَوِّنات وجودية في بنية تركيبية لا متجانسة لخلق **مسافة التوتر** التي هي أساس قيام الشعرية (2).

و قد وجدت هذه الظاهرة طريقها إلى القصيدة العربية الحديثة منذ نهاية السبعينات وتعاظمت في الثمانينات و التسعينات (3) ، أمّا عند محمود درويش فقد تجلَّت كشكل من أشكال التجريب الحداثي.

و يبدو أَنَّ الشعر العربي القديم قد عرف ظاهرة الإقحام ، و قد نقل جون كوهين (Jean Cohen) في كتابه " بنية اللغة الشعرية " مقطوعة من الشعر العربي تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي ، هي مقطوعة تُعَبِّر عن فلسفة الزهد تقول أبياتها أَنَّ الكائن لا يمكن تَمَلّكُه ، و كلّ ما يمكن تَمَلّكُه هو مظهره و حسب ، و لَكِنَّ الشاعر يقطع حديثه عن الكائن البشري لِيُقْحِم الطبيعة إقحاما غير مسوغٍ في عالم الإنسان ، بجملة يقول فيها

(2) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 84.
(3) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص 229.
(3) ينظر شجاع مسلم العاني ، قراءات في الأدب و النقد ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، الموقع الالكتروني http://www.awu-dam.org/indexbook.htm

" الشغف هادئ و الدنيا صامتة " [1] و هذا النوع من الانقطاع أي إقحام الطبيعة في الدراما الإنسانية أو العكس يُعَدُّ من أبرز أشكال الإقحام في قصيدة محمود درويش.

و الإقحام عند درويش يأخذ شكلين و يتم بأسلوبين ، فالشاعر قد يتحدث عن موضوع معين ، و لكنه يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة بينه و بين الموضوع الأول ، ولا يجمع بينهما أيُّ جامعٍ عقلي واضحٍ ، و بهذا يقطع التسلسل الفكري للقصيدة ، حتى وإن استخدم حروف العطف المعروفة كأدوات الربط بين الجمل الشعرية ، و إمَّا أَنْ يترك جُمَلَهُ الشعرية مستقلة عن بعضها لا تجمع بينها أحرف العطف و التشريك و لا أيَّ جامعٍ عقلي واضح.

تتكون " قصيدة الرمل " [2] من مقاطع عدة يربط بين مقطع و مقطع جملة " البدايات أنا / النهايات أنا " و لا نجد بين الجمل أَيّة روابط نحوية ، بل تُوضَعُ معظم هذه الجمل الواحدة بعد الأخرى بطريقة سُرْيالية :

وَ الرَّمْلُ جِسْمُ الشَّجَرِ الآتِي ،
غُيُومٌ تُشْبِهُ البُلْدَانَ
لَوْنٌ وَاحِدٌ لِلْبَحْرِ وَ النَّوْمِ..
...وَ سَنَعْتَادُ عَلى القُرآنِ في تَفْسِيرِ ما يَجْرِي
سَنَرْمِي أَلْفَ نَهْرٍ فِي مَجَارِي المَاءْ
وَ المَاضِي هُوَ المَاضِي، سَيَأتِي في انْتِخَابَاتِ المَرَايَا

سَيِّدَ الأَيَّامِ
وَ النَخْلَةُ أُمُّ اللُغَةِ الفُصْحَى

(1) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر ، محمد الولي ، محمد العمري ، الدار البيضاء دار توبقال ، ط1 ، 1986 ، ص 116.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 312.

إنَّ إلغاء الروابط النحوية و روابط المعنى بين هذه الجمل يحيل القصيدة إلى لوحة فنية تتجه فيها الأشياء البعيدة عن بعضها باتجاه الإطار نفسه بحيث يصبح الإطار عنصرا حاسما للتصميم.

و قد حفل شعر محمود درويش بمثل هذا الانقطاع في المفردة وفي الجملة كما في الخطاب ، حيث يجمع الشاعر الأشياء المتنافرة و غير المتجانسة إلى بعضها بطريقة تخلق المفارقة اللفظية:

كَمْ أَمْشِي إِلَى حُلْمِي فَتَسْبِقُنِي الخَنَاجِرُ.
آهُ مِنْ حُلْمِي وَ مِنْ رُومَا ! (1)

و بين روما و الحلم مسافة من اللاتجانس ، إذْ الحلم شيء معنوي ، و روما مدينة تاريخية معروفة لها وجود مادي محسوس ، و لا يُبَدِّد حيرة القارئ و يقلّص المسافة بين المفردتين سوى معرفة ما تحيل إليه كلمات الشاعر من وقائع في العالم الخارجي ، و كون كلمات الشاعر تمثيلا لهذا الواقع ، و معرفة أنَّ أَحمد الزعتر اغتيل في روما:

جَمِيلٌ أَنْتَ فِي المَنْفَى
قَتِيلٌ أَنْتَ فِي رُومَا

و يكون الجمع بين المتنافرات سببا في خلق المفارقات اللفظية:

كَانَ إِبْرَاهِيمُ رَسَامًا وَ أَبْ
كَانَ حَيًا مِنْ دَجَاجٍ وَ جُنُونٍ وَ غَضَبْ
وَ بَسِيطًا كَصَلِيبْ (2)

فقد عطف الشاعر المفردات المتنافرة على بعضها لِيُحَقِقَ المفارقة اللفظية.

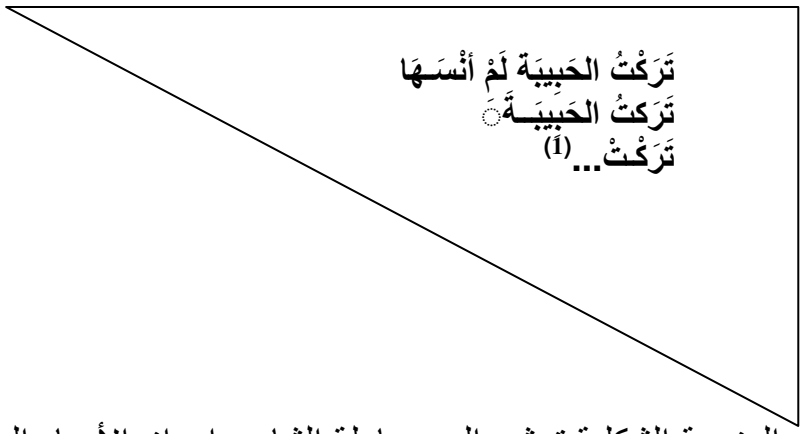
7-2 مفارقة الشكل :

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 307.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 314.

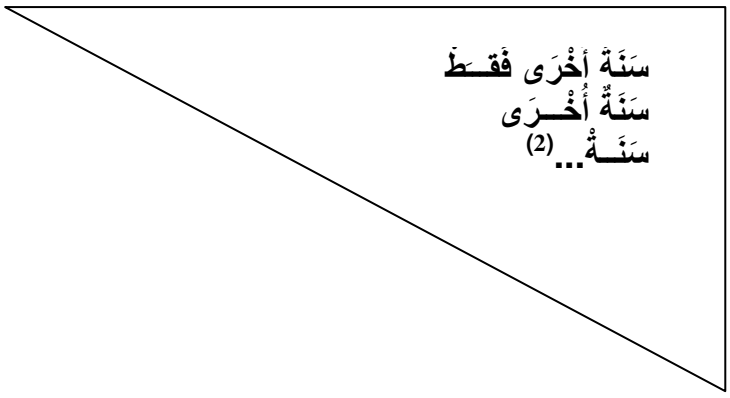
إنَّ الاشتغال على الشكل في المفارقة ضرب من المفارقات اللفظية ، من ذلك ما يقوم به الشاعر من بُنَى إعادة إنتاج التراكيب منها:

*** البنية الاختزالية:**

تقوم هذه البنية على إيراد البنية الكبرى في سطر واحد ثم الشروع في اختزالها لتصل إلى أصغر بنية ممكنة بتوظيف مفردات البنية الكبرى ذاتها و هذا ما يشكل مثلثا مقلوبا :



و هذه الهندسة الشكلية تؤشر إلى محاولة الشاعر إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال هذا الضرب من التكرار المتناقض حتى التلاشي:



وَ يُعَدُّ هذا ضَرْبٌ من المفارقات اللفظية التي أطلق عليها دي سي ميويك (D.C Muecke) مصطلح **الإبراز** ، فالشاعر يَتّجه من البنية الكبرى إلى البنية الصغرى من خلال التكثيف و الضمور و الاختزال. و هي تقنية شكلية يقصد بها إظهار البراعة في **التلاعب باللغة**.

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 231.
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 428.

و ظاهرة الاختزال (Réduction) قَدْ تَصْدُقُ على جملةٍ من مواقع الحذف في نصوص الشاعر المتصاعدة في تعقيدها و تظهر – غالبا - مرتبطة بلحظات حضور واستيقاف عند انبعاث الزمن الماضي :

نِيرَونُ مَاتَ
1- وَ لَمْ تَمُتْ
رُومَا ...
بِعَيْنَيْهَا تُقَاتِلُ ! (1)
خُيُولُ الرُومِ ..أَعْرِفُهَا
2- وَ إِنْ يَتَبَدَّلِ المَيْدَانْ!
خُذُوا حِذْرًا...(2)

تَتَّصِفُ الرُّموز اللّغوية في المقطعين السابقين بأنّها ذات نظام تركيبي خاص ، يقوم على تكثيف الأسماء (روما ، خيول الروم) في إطار مساحات خالية تترك للمتلقي حرية بناء المعنى بوحي من **المرجعية المُخْتَزَلة**. و ترتبط ظاهرة الاختزال في أسلوب الشاعر باستعمال الضمائر التي من شأنها تغييب الموضوع الشعري و إبقاؤه في فضاء النص ، وذلك على نحو مَا يَتَبَدَّى بصورته الأولية في قصيدة "وعاد...في كفن"

كَانَ اسْمُهُ...
لاَ تَذْكُرُوا اسْمَهُ!
خَلُّوهُ فِي قُلُوبِنَا ..
لاَ تَدعُوا الكَلِمَةِ
تَضِيعُ فِي الهَوَاءِ ، كَالرَّمَادْ..(3)

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 09.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 44.
(3) الديوان ، مج 1 ، ص 10.

و تتنامى هذه الظاهرة في أسلوب الشاعر لِتَغْدُوَ سِمةً من سمات لغته الخاصة [1] التي تنبع من رؤية مفارِقة للعالم .

و يدخل الحذف الإيجازي ضمن البنية الاختزالية التي اتّخذها الشاعر شكلا من أشكال المفارقة اللفظية المرتكزة على الإبراز. و يشكل الحذف أو الإسقاط في لغة الشّاعر ملمحا أسلوبيا متميزا أخذ بالظهور بدءًا من قصائده الأولى ، وامتد إلى لغة قصائده المتأخّرة. و تجلّى بِبُعْدَيه التركيبي و الدّلالي بأنماط متعددة ، ساهمت في تكوين الفضاء الشعري المُفَارِق و توسيع دائرته. و يجد المتتبّع لهذه الظاهرة تفاوت استشعار درويش بمواضيع الحذف و مقدرة المتلقي على استكمالها ، و استيعاب الدلالة. فالحذف في المراحل الشعرية الأولى يقع بعضه في التضمين التركيبي الذي يقتضي استدعاء مكتملا لعناصر التركيب النحوي. لكنّه في المراحل المتأخرة صار تقنية مقصودة يهدف الشاعر من خلالها إلى **خلق مفارقات الشكل** كَأَنْ يقوم الشاعر بإسقاط أحد عناصر التركيب الأساسية:

غَرِيبَانِ

إِنَ الجِبَالَ الجِبَالَ الجِبَالَ...

غَرِيبَانِ

مَا بَيْنَ يَوْمَيْنِ يُولَدُ يَوْمٌ جَدِيدٌ لَنَا

وَ مَاذَا نُسَمِيهِ

قُلْنَا : وَطَن

غَرِيبَانِ

إِنَّ الرِّمَالَ الرِّمَالَ الرِّمَالَ ...[2]

و إن كان هذا النمط من الحذف يشكل عبئا على المتلقي في البحث عن الدّال الغائب ، فهو على مستوى الشعرية يتيح فضاءً مفتوحا للنص ينطوي على قراءات محتملة للدلالة. و يصدق هذا الافتراض على جملة من مواقع الحذف التي سار عليها الشاعر لبناء المفارقات اللفظية ، فجاءت بعض النماذج الحوارية مستنِدَةً إلى تقنية مشابهة في الحذف:

(1) سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش ، دار الفارس للنشر ، ط 1 ، 2001 ، ص 161.

(2) الديوان ، مج 3 ، ص 256.

مَاذَا تَبَقَّى أَيُّهَا المَحْكُومُ ؟

لَوْ كَانَ لِي ..

حَتَى صَلِيبِي لَيْسَ لِي ،

إِنِّيَ لَهُ ،

حَتَى العَذَابْ ! (1)

فالتركيب على هذا النحو الشعري ناقص ، لكنّه يستند دلاليا إلى مشهد حواري ، من شْانِهِ أَنْ يعين على إظهار البنية العميقة للمعنى.

و قد يمارس الشاعر الحذف متجاوزا مستوى التركيب النحوي للجملة إلى ما يمكن أن يُطْلَقَ عليه " **نحو النص** " الذي يتمثل هنا باستخدام علامات الحذف إحالة مضمرة (اختزالية) إلى بنية خارج النص:

غَابَةُ الزَيْتُونِ كَانَتْ مُرَّةً خَضْرَاءْ

كَانَتْ ... وَ السَّمَاءْ

غَابَةٌ زَرْقَاءَ ...كَانَتْ يَا حَبِيبَتِي

مَا الَّذِي غَيَّرَهَا هَذَا المَسَاءْ ؟

... .

أَوْقَفُوا سَيَارَةَ العُمَّالِ فِي مُنْعَطَفِ الدَّرْبِ

وَ كَانُوا هَادِئِينَ

وَ أَدَارُونَا إِلَى الشَّرْقِ... وَ كَانُوا هَادِئِينَ

.....

أَوْقِفُوا سَيَّارَاتِ العُمَالِ فِي مُنْتَصَفِ الدَرْبِ(2)

فعلامات الحذف التي تتخلل سطور القصيدة تحيل المتلقي إلى سياق تاريخي هو تفاصيل **مذبحة كفر قاسم** التي يتوقع أن يستحضرها المتلقي ، ليجيب عن الدهشة الإنسانية إزاء هذه المأساة ، و هنا العلاقة الجدلية بين النص و فضائه.

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 46.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 102.

و خلاصة القول أَنَّ المفارقة اللفظية تُعَد أكثر أشكال المفارقة التي اشتغل عليها محمود درويش ، و تقوم أساسا على مظاهر التناقض أو التضاد بين الظاهر و الخفيّ من المعاني و قد أَدّت الظروف الاجتماعية و التاريخية التي عاشها الشاعر و يعيشها دورا بارزا في إذكاء هذا النوع من المفارقات الذي يستمد روحه من التناقض القائم في الواقع والوجود .

و برغم اقتراب المفارقة اللّفظية من بعض ألوان البلاغة لاعتمادها على البنية ذات الدلالة الثنائية ؛ إلا أنها تختلف عنها في كون المفارقة اللفظية لاَ تُقَيِّد القارئ بالتفسير المفرد لها و إنما تتيح له عالما رحبا من التأويلات يكون فيها (أي القارئ) مشاركا في صنع الرِّسَالة المفارِقة.

كما يُعَدَّ هذا الضَّرب من المفارقات الأقرب إلى **الكشف و الإدراك** لاعتمادها على قرائن واضحة تأخذ بِيَدِ القارئ إلى فَكِّ رموز الرسالة المبنية على المفارقة .

ثانيا: مدار المفارقة السياقية (أو مفارقة الموقف) (L'IRONIE DE SITUATION)

و يندرج ضمن هذا النوع من المفارقة أشكال عدة نَتَنَاوَل منها أكثرها بروزا في شعر محمود درويش.

1 -المفارقة الدرامية (L'IRONIE DRAMATIQUE)

*** مفهوم الدراما الشعرية :**

تعني " الدّراما " في أبسط مفاهيمها الصّراع بأيّ شكل من أشكاله و التفكير الدّرامي " هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاهٍ واحد ، و إنّما يأخذ في الاعتبار أَنَّ كلّ فكرة تقابلها فكرة ، و أَنَّ كل ظاهر يستخفي وراءه باطن " [1].

و إذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها – في الوقت نفسه – تعني الحركة ؛ الحركة من الموقف إلى موقف مقابل. و من فكرة إلى وجه آخر في الفكرة.

و من أبرز سمات التفكير الدرامي أَنه **موضوعي** إلى حدٍّ بعيد ، حتى عندما يكون المُعَبَّر عنه موقفا ذاتيا صِرْفًا. و في إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أنَّ ذاته لا تقف وحدها معزولةً عن بقيّة الذوات الأخرى ، و عن العالم الموضوعي بعامة، و إنّما " هي دائما ، و مهما كان لها استقلالها ، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات ، و تعيش في عالم موضوعي و تتفاعل مع هذه الذوات " [2].

و إلى جانب خاصِيَتَيْ **الحركة و الموضوعية** اللتَيْنِ تميزان التفكير الدرامي ، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي **التجسيد** ، لأَنَّ التفكير الدّرامي لا يتوافق و منهج **التجريد** ، فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى ، و إنما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة.

و ليس من السَّهل أَنْ يَتَحَقق الطَّابع الدّرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها ، و هذه العناصر هي:

الإنسان ، الصراع و تناقضات الحياة ، فالإنسان في كلّ تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا ، و أحيانا أخرى مع غيره ، و في الحالتين يستطيع أَنْ يُقَدِّم رؤية يفسر فيها الحياة و الأشياء تفسيرا خاصا.

(1) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة بيروت ، 1972 ، ص 279.
(2) المرجع نفسه ، ص 280.

و الشّاعر الفذ هو الذي يُجْهِد نفسه في سبيل أن ينتهي الأمر إلى تكوين صورة كاملة للحياة ، و كلّ ما يَمُرُّ به الشاعر في حياته من صراعات هو بمثابة المادة الأساسية التي يبني منها العمل الفني [1].

*** بناء المفارقة الدرامية :**

تحظى المفارقة الدرامية بأهمية حيوية بالغة التأثير في صناعة النص الشعري عند درويش لاسيما أنَّه يعتمد سياسةً خاصة في تركيز اللغة و تكثيفها للحصول على حالة شعرية ضاغطة سيميائيا و رمزيا.

يُوَزِّع الزمن تحولاته المثيرة عند محمود درويش ليمسي هاجسا يتلبس رؤيته الشعرية و هو ما يُؤدِي إلى خلق عديد المفارقات التي قوامها **الزمن و الحدث**:

كُلَّمَا جَاءَنِي الأَمْسُ ، قُلْتُ لَهُ:
لَيْسَ مَوْعِدُنَا اليَوْمَ ، فَلْتَبْتَعِدْ
وَ تَعَالَ غَدًا ! [2]

إنَّ هذا الاشتغال على مفردات الزمن كفيل ببيان مدى سطوته التي يمارسها على الشاعر ، تلك السطوة التي تأتي على الأشياء فَتُعَرِّيها من جماليتها.

يختار درويش طريقة رسم المشاهد التي يُوَظِّف فيها أكبر قدر من الحواس، ليجعل القارئ على علاقة شبه حقيقية بضحية المشهد الذي يتعاطف معه الشاعر بقوة:

تُنْسَى ، كَأَنَّكَ لَمْ تَكُنْ
تُنْسَى كَمَصْرَعِ طَائِرٍ
كَكَنِيسَةٍ مَهْجُورَةٍ تُنْسَى ،
كَحُبٍّ عَابِرٍ
وَ كَوَرْدَةٍ فِي اللَّيْلِ...تُنْسَى
أَنَا لِلْطَرِيقِ...هُنَاكَ مَنْ سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ
مَنْ أَمْلَى رُؤَاهُ عَلَى رُؤَايَ . هُنَاكَ مَنْ

(1) المرجع نفسه ، ص 285.
(2) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 20.

نَثَّرَ الكَلاَمَ عَلَىَ سَجِيَّتِهِ لِيَدْخُلَ فِي الحِكَايَةِ
أَوْ يُضِيءَ لِمَنْ سَيَأْتِي بَعْدَهُ
أَثَرًا غِنَائِيًا...وَ حَدْسًا (1)

إِنَّه يبرع في التقاط مشاهد يقتنصها في غفلةٍ من الضَّحية ، كأنه يُوَظِّف الألوان في رسم تلك المشاهد المُعَبِرَة ، هذه التشبيهات المتعددة.

ثم ينتقل درويش ليتقمص دور الضحية و يتحدث بلسانها من خلال ضمير (أنا) ليبدو شريكا في المصير، و يبدو القارئ بعد ذلك ثالثهما .

و محمود درويش شاعر عميق الشعور بالزمن ، كثير التأمل لتحولاته ، جَلِّيُ الخوف من شبحه الآخذ في التنامي ، و هو ما يُحَوِّلُ قصائده إلى مَرَاثٍ ، و يُحَوِّل الرؤية إلى مأتم يغصُّ بالمفارقات الدرامية التي تُبْرزُ حجم التغيير بين زمن و آخر إعدادا لمقاومته:

الحَيَاةْ .
الحَيَاةُ بِكَامِلِهَا،
الحَيَاةُ بِنُقْصَانِهَا،
تَسْتَضِيفُ نُجُومًا مُجَاوِرَةً
لاَ زَمَانَ لَهَا...
وَ غُيُومًا مُهَاجِرَةً
لاَ مَكَانَ لَهَا.
والحَيَاةُ هُنَا
تَتَسَاءَلُ:
كَيْفَ نُعِيدُ إليها الحَيَاةْ (2)

إنَّ هذه المفارقات ذات الارتباط الوثيق بالزمن تقوم برصد التحوّل الموجِع الذي يمارسه الزمن في ملامح الواقع.

(1) محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، ص 71.
(2) محمود درويش ، حالة حصار، ص 13.

و نتيجة إحساس الشاعر بالزمن إحساسا طاغيا ، فإنّه يقارب حياة الإنسان بالمسرحية التي يعدها و يخرجها الزمن ، و حالما ينتهي دور الإنسان فيها فإنّه يكتشف الخدعة الكبرى التي عاشها ، عندئذ يسقط ضحيةً من ضحايا **المفارقة الزمنية:**

سَيِدَاتِي....
آنِسَاتِي...
سَادَتِي...
سَلّيْتُكُم عِشْرِينَ عَامْ
آنَ لِي أَنْ أَرْحَلَ اليَوْمَ.
و أَنْ أَهْرُبَ مِنْ هَذَا الزِّحَامْ
وَ أُغَنِّيَ فِي الجَلِيلْ
لِلْعَصَافِيرِ التِّي تَسْكُنُ عُشَّ المُسْتَحِيلْ
وَ لِهَذَا ...أَسْتَقِيلْ
أَسْتَقِيلْ
أَسْتَقِيلْ (1)

إذًا أحوال العالم تجري كأنها في مسرحية ، و هي مسرحية رديئة يعلن الشاعر انسحابه منها بعد أن وقع ضحيةً لها.

و ثمة مفارقات درامية تنتج جرَّاء الاشتغال على كسر أفق توقع القارئ الذي يُفَضِّل دائما أَنْ يسبقَ الأحداث ليتنبأ بنهايتها ، و تَصَّاعد المفارقة كلما استطاع صانِعُهَا أَنْ يكسر أفق توقع القارئ :

سَوْفَ تَمْضِي فَتَاةٌ إِلَى حُبِّهَا
بِالقَمِيصِ المُزَرْكَشِ ، وَ البَنْطَلُونِ الرَّمَادِيِّ
شَفَّافَةٌ المَعْنَوِيَاتِ كَالمِشْمِشَيَّاتِ فِي
شَهْرِ آذَارْ : هَذَا النَّهَارُ لَنَا كُلُّهُ
كُلُّهُ ، يَا حَبِيبِي ، فَلا تَتَأَخَّرْ كَثِيرًا

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 146.

لَئَلاَّ يَحُطَّ غُرَابٌ عَلَى كَتِفِي..
وَ سَتَقْضِمُ تُفَّاحَةً فِي انْتِظَارِ الأَمَلْ
فِي اِنْتِظَارِ الحَبِيبِ الذِّي
رُبَّمَا ، رُبَّمَا لَنْ يَصِلْ (1)

إنَّ القارئ للمقطوعة السالفة يتوقع شيئا ، لكنّه يكتشف شيئا آخر ، و هو أَنَّ الفتاة التي تستعد بكل الوسائل البهيجة لملاقاة الحبيب ، الأمر الذي تؤكده لفظة (الأمل) التي تؤدي دورا حاسما في الوصول باللحظة الدرامية إلى ذروتها ، فهو تَعَمَّد إضافة حرف النفي (لن) كي يكسر أفق توقع القارئ الذي كان ينتظر **احتمال الوصول** (وصول الحبيب) لا احتمال عدمه.

إلى جانب الزمن و كسر أفق التوقع يُوَظف محمود درويش **المونولوج المفارِق** (Monologue ironique) لخلق المفارقة الدرامية:

بِاسْمِهَا أتَرَاجَعُ عَنْ حُلْمِهَا ، و وَصَلَتْ أَخِيرًا إِلَى
الحُلْم. كَانَ الخَرِيفُ قَرِيبًا مِنَ العُشْبِ. ضَاعَ
اِسْمُهَا بَيْنَنَا...فَالتَقَيْنَا
لَمْ أُسَجِلْ تفَاصِيلَ هَذَا اللِقَاءِ السَّرِيعِ أُحَاوِلُ
شَرْحَ القَصِيدَةِ كَي أَفْهَمَ الآنَ ذَاكَ اللِقَاءَ السَرِيعَ.
هِيَ الشَيْءُ أَوْ ضِدُهُ ، وَ اِنْفِجَارَاتُ رُوحِي
هِيَ المَاءُ وَ النَارُ ، كُنَا عَلَى البَحْرِ نَمْشِي.
هِيَ الفَرْقُ بَيْنِي ...وَ بَيْنِي
وَ أَنَا حَامِلُ الاسِمِ أَوْ شَاعِرُ الحُلْمِ ، كَانَ اللِقَاءُ سَرِيعًا (2)

إنَّه خطاب مونولوجي تعي فيه الذات المتكلمة انشطارها ، و قيام فارق بين الذات و نفسها ، فيصير للمتكلم ذاتان ، هذه الإشارة معلنة في عنوان القصيدة: " **بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا** ". إنَّ العلاقة بين الاسم و الحلم **علاقة تنافر** ، وكلَّما

(1) المصدر السابق ، ص 63 .
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 241.

يدنو من الحلم يبتعد عن الاسم. و من هنا نفهم إصرار درويش في هذا النص على أَنْ يَكْتُمَ الاسم و لا يُصَرِّح به ، إنه لا يستطيع أن يخرجه من الحلم إلى الواقع لأن العودة لا تزال حلما ، لقد ضاع الاسم فكان الحلم ، و هو يحاول أن يشرح القصيدة ليجد الحلم. وشرح القصيدة هو ما يجعله يدرك تناقض " هذه " التي يشير إليها أكثر من مرة بضمير الغائبة: هي الماء و النار ، و الشيء و ضدّه ، و الاسم والحلم أو الواقع والأمل ، الماء النار و انشطارات الذات محكومة بهذه البنية الضّدية إلى حد كبير.

إذًا فالمفارقة الدرامية تتحرك على مساحة النص كلّها لتخلق جَوًا من التناقض سواءٌ بعنصر الزمن أو الحوار أو كسر أفق التوقع ، لتجعل من القصيدة عرضًا مفاجئًا للقارئ مُدْهِشًا له .

2- المفارقة السقراطية :(L'IRONIE SOCRATIQUE)

بالرغم أنَّ البيئة النثرية تُعَدُّ الأكثر استعدادًا لقبول مثل هذه المفارقات لاقتضائها أساليب درامية و حوارية ؛ إلا أن الإنجاز الشعري لمحمود درويش يُعَدُّ أرضا خصبة لنمو المفارقة السقراطية.

ويبني الشاعر مفارقته السقراطية بتلك التلوينات الصّوتية التي توهم بوجود أكثر من صوت في البنية الشعرية ، و يتحقق ذلك من خلال طرح الأسئلة التي تقتضي الإجابة غير التقليدية ، و كَأَنَّ طارح السؤال يمارس دور صانع المفارقة السقراطية في **التظاهر بالجهل** ، أو التواضع الزائف [1] ، غير أنَّ الذي يجيب عن الأسئلة هو أيضا صانع المفارقة ذاته ، لكنه يخرج من ثوب التجاهل والاستخفاف ويظهر مُتَسَلِّحًا بالمعرفة ، و يعرف أكثر مما يعرف الآخرون:

وَ كَانَ يُوَدِعُنِي كُلَمَا جَاءَنِي ضَاحِكًا
وَ يَرَانِي وَرَاءَ جَنَازَتِهِ
فَيُطِّلُ مِنَ النَعْشِ،
هَلْ تُؤْمِنُ الآنَ أَنَّهُمْ يَقتُلُونَ بِلاَ سَبَبٍ ؟
قُلْتُ : مَنْ هُمْ ؟
قَالَ : الذِينَ إِذَا شَاهَدُوا حُلْمًا
أَعَدُّوا لَهُ القَبْرَ وَ الزَهْرَ وَ الشَاهِدَةْ [2]

تتصاعد المفارقة السقراطية في مثل هذا المقطع نتيجة إنطاق الشاعر للمّيت (الضحية) و إجراء الحوار على لسانه ، و تظاهره بعدم معرفة حقيقة الأعداء.

و يستحضر درويش في قصيدة بلا عنوان ، نظمها في ذكرى رحيل " **أمل دنقل** " هذه الشخصية الشعرية المتميزة ، و يقيم معها حوارا استنطاقيا من خلال صيغة المفارقة السقراطية ، أو تجاهل العارف ، تلك التي تُقَدَّم في إطارٍ من **الاستخفاف بالذات** ، إذ يقوم الشاعر بطرح الأسئلة التي تنم عن جهله بالإجابة على " أمل دنقل " غَيْرَ أَنَّ الإجابات التي يقدمها هذا الأخير لا تمثل إلا رؤية الشاعر أمام صمت تلك الشخصية التي يوهمنا الشاعر بحضورها معنا ، و إجابتها عن أسئلتها لتبدو رؤية الشاعر أشَدَّ قبولا لدى القارئ و أَقلَّ إثارة للجدل:

قَالَ لِي فِي الطَرِيقِ إِلَى لَيْلَه :

(1) ينظر الفصل الأول ، ص 32.
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 400.

كُلَّمَا قُلْتُ : كَلاَّ . تَجَلَّى لِيَ اللهُ
حُرِيَّةٌ ... وَ بَلَغْتُ الرِضَا البَاطِنِيَّ عَنْ
النَفْسِ. قُلْتُ: وَ هَلْ يُصْلِحُ الشِعْرُ
مَا أَفسَدَ الدّهْرُ فِينَا وَ جِينَكِزْخَانْ
وَ أحفادُهُ العَائِدُونَ إِلَى النَّهْرِ؟
قَالَ: عَلَى قَدْرِ حُلْمِكَ تَتَسِعُ الأَرَضُ.
وَ الأَرْضُ أُمّ المُخيّلَة النَازِفَةْ (1)

و تتحقق مفارقة الاستخفاف بالذات (Auto-ironie) كذلك من خلال توجيه الإدانة إلى الذات ، و التقليل من فاعليتها بالمقارنة مع الآخر من قبيل " التواضع الزائف " القائم على التهوين الكاذب من شأن الذات و هو ما يجعلها تندرج ضمن المفارقة السقراطية:

قُلْ مَا تَشَاءُ. ضَعِ النِقَاطَ عَلَى الحُرُوفِ
ضَعِ الحُرُوفَ مَعَ الحُرُوفِ لِتُولَدَ الكَلِمَاتُ ،
غَامِضَةً وَوَاضِحَةً ، وَيَبْتَدِئَ الكَلاَمُ .
ضَعِ الكَلاَمَ عَلَى المَجَازِ ، ضَعِ المَجَازَ عَلَى
الخَيَالِ. ضَعِ الخَيَالَ عَلَى تَلَفُّتِهِ البَعِيدِ
...
هَلَ كَتَبْتَ قَصِيدَةً ؟
كَلاَ!

لَعَلَّ هناك مِلْحًا زَائِدًا أَوْ نَاقِصًا
فِي المُفْرَدَاتِ. لَعَلَّ حَادِثة أَخَلَتْ بِالتَوَازن (2)

(1) محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، ص 145-146.
(1) المصدر نفسه ، ص 95.

و استطاع الشاعر تحقيق هذه الغاية من خلال الانفصال عن الذات ، و إظهارها على أنّها شخص آخر من خلال توظيف ضمير **المُخَاطَب** ، ليسهل توجيه سهام الاستخفاف لها ، و الاستفهام التهكمي: [هَلْ كَتَبْتَ قَصِيدَة ؟] .

و يتكرر هذا السؤال الذي يفوح برائحة " التواضع الزائف " في عدد غير قليل من القصائد ، و هو ما يُحَقِق مفارقة قائمة على الاستخفاف بالذات الشاعرة:

وَ انْتَظِرْ
وَلَدًا سَيَحْمِلُ عَنْكَ رُوحَكَ.
فَالخُلُودُ هُوَ التَنَاسُلُ فِي الوُجُودِ
وَ كُلُ شَيْءٍ بَاطِلٌ أَوْ زَائِل ، أَوْ
زَائِل وَ بَاطِلٌ (1)

وخلاصة القول أَنَّ الشاعر يتحوَّل في النص المبني على المفارقة السقراطية ، إلى ذاتٍ ساخرة تتظاهر بالجهل لتكشف الحقائق فتخلق بذلك مشهدًا يثير الضحك والسخرية من هؤلاء المحاورين الذين يعتقدون خطأً أَنَّ صانع المفارقة جاهلٌ. ومن هنا تتحقق **نشوة التلقي** لدى القارئ الذي و بفكِّه لشيفرة المفارقة السقراطية ، يصبح شريكا لصانعها في الاستخفاف بالموقف أو حتى بالذات الشاعرة نفسها.

3- المفارقة الرومانسية : (L'IRONIE ROMANTIQUE)

تبدأ قصيدة المفارقة الرومانسية عادةً ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع ، و يفتح أمامه نافذة للأمل تتسع بإطّراد ، و ما إن تقترب الصورة من

(1) محمود درويش ، جدارية ، ص 85.

نهايتها، حتى تتغير اللّهجة ، و تتبدل المعطيات ، و تختلف حقول الدلالة ، و هو ما يؤدي بتلك البينة إلى الانهيار والحطام ، لينتهي النص بسطر يحمل كل معاني الألم والانكسار:

هَذَا هُوَ العُرْسُ الذِّي لاَ يَنْتَهِي
فِي سَاحَةٍ لاَ تَنْتَهِي
فِي لَيْلَةٍ لاَ تَنْتَهِي
هَذَا هُوَ العَرْسُ الفَلَسْطِينِيُّ
لاَ يَصِلُ الحَبِيبُ إِلَى الحَبِيبْ
إِلاَ شَهِيدًا أَوْ شَرِيدًا (1)

فحقل الدّلالات هذا [العرس - ليلة لا تنتهي - الحبيب] لا يستمر على مساحة الصورة التي تنفتح نهايتها على كُوَّةٍ من العتمة واليأس ، وهو ما يهدم ذلك العالم الجميل المبني على الأمل والفرح.

و تتراءى ملامح المفارقة الرومانسية في قصيدة درويش جرّاء محاولاته المستمرة لِلّعب على الأضداد بجدلية ، أو رؤية وجهي العملة في وقت واحد ، و في كسر أفق توقع القارئ الذي لا يرى من الأشياء أكثر مما يعرف. و في قلب أو خلخلة علاقات الأشياء و الألفاظ:

صَبَاحُ الخَيْرِ يَا مَاجِدْ
صَبَاحُ الخَيْرِ
قُمْ اَقْرَأْ سُورَةَ العَائِدْ
وَ حُثَّ السَيْر ،
إِلَى بَلَدٍ فَقَدْنَاهُ
بِحَادِثِ سَيْر (2)

و يحدث الإدهاش و كسر أفق توقع القارئ بعد **كسر بنية الوهم** التي أقامها الشاعر في بداية الصورة حيث يدعو صاحبه إلى العودة بخطى حثيثة لكن العودة وهمية فالوطن فُقِدَ بحادث سير على رأي الشاعر.

و ثمة **مفتاح مهم** لاَبُدَّ من الإشارة إليه حين الحديث عن المفارقة الرومانسية ، ذلك أَنه كثير الورود في معظم المفارقات ، إنّه حرف الاستدراك (**لكن**). فالمفارقة أساسا

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 248.
(2) الديوان ، مج 2 ، ص 407.

تتشكل جرّاء بناء عالم مثالي ، لكنه حالم مُتَخَّيل أساسه الوهم ، و لذلك سرعان ما ينهار ، و يبدأ هذا الانهيار عادة بحرف الاستدراك (لَكِنْ) أو (لَكِنَّ) أو ما يشبهه إذْ يُنْذِر **بانقلاب في الرؤية** ، و تَحَوُّلٍ في اللهجة :

كَانَ جُنديًا
وَ لَكِنَّ شَظِيَّةْ
طَحَنَتْ رُكْبَتُهُ اليُسْرَى
فَأَعْطَوْهُ هَدِيَّةَ
رُتْبَةُ أُخْرَى
وَ رِجْلاً خَشَبِيَةً ! (1)

إنَّ الذي يلي حرف الاستدراك هو الطرف السلبي النقيض من الثنائية. فالوهم الذي يقيمه الشاعر في بناء قصيدته حين الشروع بصنع المفارقة الرومانسية ، لهو صورة طبق الأصل عن الوهم المرسوم في مخيلة الشاعر أو في أمانيه و أحلامه ، إنّه عالم مثالي يطمح إلى تحقيقه ، و قد يصل به الأمر إلى أن يُصَدِّقَ هذا الوهم ، فيقع ضحيّةً لمفارقته مُؤَقتا ريثما تقترب نهاية القصيدة ، فإذا بالبنية تنقلب حين تصطدم بالواقع البشع ، فيصحو الشاعر من وهمه على صوت انهياره [L'effondrement de l'illusion] ، و هنا يكتشف الفرق بين الواقع و الوهم :

عِنْدَمَا تَخْتَفِي الطَّائِرَاتُ تَطِيرُ الحَمَامَاتُ ،
بَيْضَاءَ ، بَيْضَاءَ ، تَغْسِلُ خَدَّ السَّمَاءِ
بِأَجْنِحَةٍ حُرَّةٍ ، تَسْتَعِيدُ البَهَاءَ وَ مِلْكِيَّةَ
الجَوّ وَ اللّٰهْوِ. أَعْلَى وَ أَعْلَى تَطِيرُ
الحَمَامَاتُ ، بَيْضَاءَ بَيْضَاءَ. لَيْتَ السَّمَاءَ
حَقِيقِيّةٌ [قَالَ لِي رَجُلٌ عَابِرٌ بَيْنَ قُنْبُلَتَيْنِ] (2)

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 194.
(2) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 23 .

و تزيد الجملة بين القوسين المعقوفين من حِدَّة المفارقة ، حين يكتشف القارئ أنَّ السَّماء التي يصفها الشاعر وهمية ، يتمنى مُخَاطِبُهُ أنْ تكون حقيقية ، فلا يلبث الوهم أَنْ يتهاوى ، و هو ما يصدم القارئ و يجعله يكفّ عن الاعتقاد بذلك الوهم الكاذب ألا و هو السلام.

و تؤدي حروف التمني ، و أدواته خاصة " **لو** " دورها في كثير من مشاهد المفارقة الرومانسية في شعر محمود درويش. إذ تُمَثِل " لو " عاملا مهما في النهوض ببنية الوهم إلى أقصاها:

وَ لَوْ ، لَوْ أَسْتَطِيعُ حَمَيْتُ قَلْبِي
مِنَ الآمَالِ ...لَكِنّي عَلِيلُ
لَنَا جَسَدَانِ مِنْ لُغَةٍ وَخَيْلٍ
وَ كَانَ السِّجْنُ فِي الدُنْيَا مَكَانًا
فَحَرَّرْنَا لِيقْتُلَنَا ، البَدِيلُ (1).

فالشاعر في هذه البنية يأخذ بيد قارئه إلى أفقٍ من القوة و الجمال القائم على التمني ، بتوظيف الأداة " لو " مرتين ، لكنَّه لا يكاد يفعل ذلك حتى يصطدم القارئ بالاستدراك (لكّن) التي تلغي الصورة السابقة بحيويتها ، و تستبدل بها مشهد العجز والضعف والمرض و السلبية.

و قد يركز الشاعر على بنية التمني فيستخدم حرف التمني " لو " بكثافة شديدة :

لَوْ كَانَ لِي فِي البَحْرِ أَشْرِعَةٌ ،
أَخَذْتُ المَوْجَ وَ الإِعْصَارَ فِي كَفِيّ
وَ نَوَّمْتُ العُبَابَ...
لَوْ كَانَ عِنْدِي سُلَمٌ ،
لَغَرَسْتُ فَوْقَ الشَمْسِ رَايتِي التِّي
اِهْتَرَأَتْ عَلَى الأَرْضِ الخَرَابِ..
لَوْ كَانَ لِي فَرَسٌ ،

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 406 .

تَرَكْتُ عَنَانَهَا

وَ لَجَمْتُ حُوذِيَّ الرِّيحَ عَلَى الهِضَابْ ..(1)

إنَّ " لو" هنا تُثيرُ فضاءً طاغيا من التمني يحاول الشاعر من خلاله خلق عالم جميل من القوة و السيطرة ينتسب إليه ، و ما كاد الشاعر يُتِمُّ مثل هذا البناء حتى يسقط فجأة في قفلة القصيدة و بالتحديد في سطرها الأخير.

تتكون المفارقة الرومانسية إذًا نتيجة تحقق مرحلتين : مرحلة بناء الوهم و مرحلة انهياره.

بناء الوهم (1) ـــــــــــــــــــــــــ انهيار الوهم (2)

(Construction de l illusion) **(Effondrement de l illusion)**

لكنْ ثمَّة بناءً مُفَارِقا يتكئ على تَحَقُّقِ المرحلتين بطريقة معكوسة إذ نلمح حالة التداعي و الانهيار التي لا تلبث أنْ تتحول إلى حالة من القوة و الإصرار ، و إعادة البناء في مفارقة أشبه ما تكون بمفارقة " عكس رومانسية " و هي ما سَمَّاها الدكتور ناصر شبانة. " بالمفارقة الجدلية "(2) :

وَ مِنْ بَعْدِهِ نَحْنُ مُخْتَلِفُونَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ :
عَلَى صُورَةِ العَلَمْ الوَطَنِيِّ
[سَتُحْسِنُ صُنْعًا لَوْ اِخْتَرْتَ يَا
شَعْبِيَ الحَيَّ رَمْزَ الحِمَارِ البَسِيطِ]
وَ مُخْتَلِفُونَ عَلَى كَلِمَاتِ النَّشِيدِ الجَدِيدِ
[سَتُحْسِنُ صُنْعًا لَوْ اِخَتَرْتَ أَغْنِيَةً عَنْ زَوَاجِ الحَمامِ]
وَ مُخْتَلَفُونَ عَلَى وَاجِبَاتِ النِّسَاءِ
[سَتُحْسِنُ صُنْعًا لَوْ اِخْتَرْتَ سَيّدَةً لِرِئَاسَةِ أَجْهَزَةِ الأَمْنِ]
مُخْتَلِفُونَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ .. لَنَا هَدَفُ وَاحِدٌ:

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 46 .
(2) ينظر ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 163.

أَنْ نَكُون...

وَ مِنْ بَعْدِهِ يَجِدُ الفَرْدُ مُتَسَعًا لاخْتِيَارِ الهَدَفْ [1]

من الواضح أَنَّ معادلة بناء الحلم ثم تحطيمه في المفارقة الرومانسية ، تنقلب أحيانا لبناء المفارقة الجدلية ، إذ تبدو البنية في البداية حُطَامًا ، و هو ما يجعل اليأس يتسرب إلى قلب القارئ بتأكيده على الاختلاف الذي يزعزع كيان الفلسطينيين مُدَعِّما ذلك بسخرية لاذعة تضمنتها الجمل الاعتراضية ، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أَنَّ هذا اليأس ما هو إلا بداية للانطلاق و الأمل ، فتتحقق المفارقة الرومانسية بشكل إيجابي ينطلق من اليأس إلى الأمل .

انهيار الوهم(1) ← بناء الوهم (2)

(Effondrement de l'illusion) (Construction de l'illusion)

وهكذا يُصَوِّر الشاعِرُ صانِعُ المفارقة الرومانسية العَالَمَ قائما على الفوضى، وعلى عدم قدرة الإنسان فيه على توقع ما سيحدث ، و بناءً على هذا المفهوم يسعى الشاعر إلى الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفَنّي بين اليقين العاطفي و بين التحفظ المَشُوب بالشّك ، و يجعل المفارقة وسيلة لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم. و بهذا تكون المفارقة الرومانسية كما رأت **نبيلة إبراهيم** ، هي الوسيلة الإبداعية التي يسمو الفن عن طريقها إلى القوة العليا. [2]

خلاصــة :

وخلاصة القول أَنَّه مهما اختلفت و تعددت أشكال المفارقة التي يبنيها الشاعر من لفظية إلى سياقية ؛ فإن الذات المبدعة في العمل المبنيّ على المفارقة ، تتحول إلى ذات لغوية ، بشرط ألا تكون اللغة مجرد لغوٍ ، بل لا بد أن تكون الذات اللغوية واعية بوضوح التجربة ، بحيث لا تجعل زِمام اللغة المُوَجَّه على الدوام نحو التجربة يُفلت منها ، بل يحتفظ

(1) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 48.
(2) ينظر نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، ص 204 .

بذلك البصيص الذي يُمَكِّن القارئ من أنْ يمسك بخيوطها و يبقى أسير حركتها ، في سبيل البحث عن المغزى الذي يجمع أطرافها ، و بهذا يتحقق التوازن على مستوى العمل الكلي ، هذا التوازن يتحقق في المفارقة الدرامية على وجه الخصوص باعتبار أَنَّ القصيدة تبنى على عنصر الدراما المُفَارِقَة من بدايتها حتى نهايتها. و لعلَّ هذا ما لا نجده في المفارقة اللفظية التي تقتصر في الغالب على بعض الصور التي تضم التضاد القائم بين الألفاظ أو الجمع بين المتنافرات.

و بالرغم من أَنَّ المفارقتين السقراطية و الرومانسية قد لا تفرضان نسيجهما على القصيدة بأكملها ، إلاّ أنهما تعتبران من أكثر أشكال المفارقة إثارةً لفضول القارئ ، ذلك أَنَّهُمَا تتواصلان معه بطريقة استفزازية تتم إما بكسر أفق توقعه كما هوا الحال في المفارقة الرومانسية ، أو باستدراجه عن طريق تقنية التواضع الزائف كما هو الحال في المفارقة السقراطية .

إنَّ تعدد أشكال المفارقة التي تَـَوَسَّم بها درويش تحقيق **الدهشة الشعرية** ، تَتَّفِقُ كُلُّهَا في كون المفارقة رسالة على قدر كبير من **الصنعة و المقصدية** في تواصلها مع القارئ ، بحيث تجعله يتدرج في تكوين العلاقة مع النص عبر نقاط هامة هي:

* وصول النبرة التي يسرلها صاحب المفارقة إليه من خلال اللغة ، و هي نبرة لا يصعب اكتشافها في بداية الأمر .

* تـيَّقُن القارئ من أنَّ بعض الألفاظ أو العبارات بل العمل كله لا يمكن أن يكون مقبولا للاستيعاب إلا بعد رفض المعنى الظاهري .

* أن يبحث عن بديل لما لا يقبله ، أي البحث عن المعنى الخفيّ الذي لا بد أن يكون متصلا بإشارات لغوية في النص المبني على المفارقة من ناحية ، و مؤتلفا مع وجهة نظر صاحب المفارقة من الناحية الفكرية و العقائدية من ناحية أخرى.

* الوصول في النهاية إلى وحدة في الصياغة الموضوعية المتكاملة .

و يتجلى دور القارئ و أهميته في كلّ أشكال المفارقة سواء اللفظية أو غير اللفظية.

الفصل الثالث

استراتيجية المفارقة
في شعر محمود درويش

الفصل الثالث :

استراتيجية المفارقة في شعر محمود درويش

1 – مدار المفارقة و الصورة الفنية

1-1 الصـورة التجادليـة

2-1 انزياح الصـورة التشبيهيـة

3-1 دهشة الصورة القائمة على التناقض

4-1 دهشة التركيب الإضافـي

2 – مدار المفارقة و التنـاص

1-2 مفهوم التنـاص

2-2 التناص المفـارِق

3 – مدار المفارقة و بنية التكـرار

1-3 مفارقة تكرار اللّون

2-3 مفارقة التكرار الوظيفي

3-3 مفارقة التكرار التكثيفي

يمكن القول أَنَّ أهم مظاهر الحداثة الشعرية في قصيدة محمود درويش ، و في الكثير من نماذجها المكتملة ، لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة ، و إنّما تستدرجه إلى محرِقها الغائم مُسَلِّطةً عليه فعلا إبداعيا شديد الرّهافة ، و بذلك يتحرر هذا الموضوع من حدود الحَرْفية و الخارجية ليصبح أخيرا ، واقعة نصّية تضفى على الواقع الماثل خارج النص سحرًا و نصاعةً لم يكن يمتلكها في الأساس ، أيْ أنَّ الواقع الخارجي قد يستعير عن الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضورًا و ملموسية[1]. و هذا بالذات ما يتجلى في نص درويش.

وقد ارتأينا في هذا الفصل أَنْ نتتبّع استراتيجية المفارقة في شعر محمود درويش من خلال أهمّ مكونات القصيدة الحداثية لديه ، و أكثر الوسائل التي تتبدى فيها المفارقة سلاحًا بلاغيًا قَوِيًا في أداء المعنى ، وتُمَثِل الصورة الشعرية وسيلة بارزة في إنتاج البُنى المفارِقة، أضف إلى ذلك التناص ودوره في خلق دهشة المفارقة، ثم البنية الإيقاعية ، لاسيما عنصر التكرار ودوره في بناء المفارقة الشعرية.

(1) علي جعفر العلاق ، الشعر و التلقي ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، رام الله ، ط 1 ، 1997 ، ص 151.

1- مدار المفارقة و الصورة :

إنّ علاقة الشاعر بالواقع علاقة تفاعل تبدأ من الواقع ثم تنتقل من الفنان إلى الواقع من خلال علاقة تأثّر ، و تلك العلاقة الجدلية التي تُسَلِّط من خلالها أضواء فكره مستمدة ما يدور حوله من أشياء ، ثم إعادة تشكيلها ، فالصّورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل ، بغير ملامح ، تناوله الخيال المُؤَلف أو الخيال المُرَكِّب فَحَدَّدَهُ وأعطاه شكله الذي حَوَّله إلى صورة تُجَسِّدهُ [1].

و مفهوم الصورة الشعرية يرتبط برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور " **الخيال** " في إبداعه عبر كفاءة الشاعر ، وهو مفهوم يتّكئ – أساسًا – على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي ، فالصورة الشعرية تَشَكُّل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي ؛ وعي الإنسان بنفسه و بعالمه ، هما عمليتا الإدراك (Perception) و التخيّل (Imagination) [2] .

لكنَّ العالم الموضوعي لا يُقدِّم نفسه إلينا في صورٍ ، و إنّما يقبع على مسافة منا في ظواهر مُفَكَّكَة و متناثرة لا جامع بينهما ، و بَحْثُ هذه الظواهر في نفسها وبعيدا عن تأثيرات الذات ، يكشف مجموعة علاقات تُشَكِّل بنية إحدى صور العالم ، إنَّها عملية " إدراك " لما هو موجود مُسَبَقًا ، و كلما برئت من الذاتية كلما تأكدت موضوعيتها [3].

و الصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة ، و كلماتها تشير إلى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسّية فيما لو تعرّض القارئ لهذه الخبرات. ويرى الناقد الانجليزي كولوريدج (Coleridge) أنَّ الصور تصبح دليلا على النبوغ الأصيل عند الشاعر حين تَلَطَّف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة ، كما أَنَّ القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد ، يُدْرَكُ بشكل عاطفي و يتطور بشكل عاطفي [4] .

(1) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، ص 19.
(2) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي ، عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، عمان ، الأردن ، 1999 ، ص 163.
(3) المرجع نفسه ، ص 164.
(4) محمد مصطفى بدوي ، كودريدج ، سلسلة نوابغ الفكر العالمي ، دار المعارف ، مصر ، 1990 ، ص 89.

ولم يُعَرِّفْ باوند (Pound) الصورة بأنها تمثيل مرسوم بل عَرَّفها بأنها : " تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن " [1] ، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي مشابها للتعبير عن صور العالم الخارجي ، وبذلك اكتسبت الصورة مفهومًا جديدًا تمتزج فيه الذات بالموضوع. وتَخَطَّى هذا الفهم النّظر إليها على أنّها صورة ومادة أو عنصر وصياغة ، لكونها واقعا جماليا متكاملا ، تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية ، من حِسّية وموضوعية ، بالذات الشعرية أو الدّاخل [2].

ورأت دراسات أخرى في الصورة امتزاجًا فَنِيًا بين طرفين ، هما: **الحقيقة والمجاز** ، دون استبداد طرف بآخر. ثم تحولت الصورة إلى الدلالة الرمزية شيئا فشيئًا ، وارتبط هذا التحول بتغيرات طرأت على طبيعة الشعر الحديث ذاته ، حيث تحوَّل الشعر إلى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم. ومن ثَمَّ لم تعد القصيدة أجزاءً متمايزة يسهل فصلها وتجريدها ، بل أصبح يُنظر إليها على أنَّها **كيان متجانس** يُدرَك على أساس من وحدته و بنيته المتجانسة.

فالصورة الشعرية يجب أن تكون جزءًا عضويا في القصيدة متلاحمة و متجانسة مع بقية الصور الأخرى. والصورة في شعر محمود درويش تُستَخدم بطريقة بنائية عضوية و تندرج في صميم العمل الفني ، لِتُولَد خبرة أوسع و أكمل ، و تُعَمِّقَ إدراكنا وإحساسنا ، و هي في هذا الاندماج تحمل التجربة أو الرؤية و هذه الرؤية هي الرؤيا الواعية لا الحالمة التي تنطلق إلى أبعد من الشيء المرئي لتلتقط و تُرَكِّب و تكوّن مشهدًا كاملاً.

1-1- الصورة التجادلية

(1) المرجع نفسه ، ص 173.
(2) المرجع نفسه ، ص 174.

الصورة الشعرية عند درويش - إذًا - ليست تشكيلا ، و لا منهجا في بناء القصيدة فحسب و إنّما هي – إلى ذلك - أسلوب تفكير و تعبير و موقف من العالم. وهنا نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة الشعرية المفارِقة عند محمود درويش و التي تنهض بنيتها أو النظر إلى أحد عناصرها بمعزل عن تداخله بالآخر. و العناصر هنا لا تلغي الظواهر و الأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب بل تعني أيضا الأفكار والأساليب البلاغية المستخدَمة. و الصّورة المُفَارِقة لدى درويش بهذا المعنى هي نتاج كُلّي للعلاقة التجادلية بين تلك العناصر:

مَشَتِ الخُيُولُ عَلَى العَصَافِيرِ الصَّغِيرَة
فَابْتَكَرْنَا اليَاسَمِينْ[1]

فالياسمين لا يتمّ ابتكاره من التناظر بين الخيول و العصافير ، بل يتم من خلال التناقض و الصراع الحاد بينهما ، أيْ انْسحاق العصافير بأرجل الخيول (آخذين بعين الاعتبار ما يرمز إليه كل منهما) هو الذي يدعونا إلى ابتكار الياسمين. فعناصر هذه الصورة إذًا أربعة (الخيول و العصافير والضمير" نا " في ابتكرنا والياسمين) و جميع هذه العناصر **متجادلة** فيما بينها ، فالخيول تتناقض مع العصافير فتسحقها و" نا " تتناقض مع الخيول و مع العصافير فتبتكر الياسمين الذي هو من نوعية العصافير ، أيْ أنَّ الياسمين هو الآخر في تناقضٍ مع الخيول و الموت معًا. و من جهة أخرى فَثَمَّة تناقض بين فعل الابتكار و فعل الموت الذي تُمارسه الخيُول ، وفي النتيجة فإنَّ الإيحاء المنسجم الذي تقدمه هذه الصورة قائم على التناقض بين عناصرها المختلفة [*].

و على هذا النحو فإن **السّمة التجادلية** قد انعكست على الصورة الفنية عند درويش. و هو ما أدَّى بها إلى أن تشمل على عناصر متداخلة ، متجادلة ، مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة مما يُوَّلد **مفارقة صارخة**.

في الصّورة الشعرية عند درويش لا نستطيع أنْ نُميّز الجمالي من الاجتماعي ، فهما يتواشجان معًا ، الأمر الذي يجعلها تنطوي على حركية فائقة تخاصم **الركود**

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 309.
(*) ينظر سعد الدين كليب ، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب 1997 ، الموقع الإلكتروني : http://www.awu.dam.org/book

التأملي ، و التّجريد الذهني بما تستمد من عناصر الواقع الحي ، الذي يتجاذبه خيط الصراع الدائم بين " الضحية و الجلاّد " ممَّا يمنح الصورة المُفارِقة جِدَّةَ الحدث وحيوية الصراع ، هو ما يربط عضويا بين التّصور الفني و الموقف الفكري. فالصّورة المفارِقة إذًا فعل إبداعي لا ينفصل عن الواقع بل يقع عليه ليعيد تشكيله جَمَالِيًا هذا من جهة ، و من جهة أخرى فهو مُوَاضعة تصويرية لِلُغة هذا التشكيل. و بمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه يكون تجاوزه للّغة :

رَأَيْتُ الحَصَى أجْنِحةً
رَأَيْتُ النَّدَى أسْلِحةً
عِنْدَمَا أَغْلَقُوا بَابَ قَلْبِي عَلَيَّا
وَ أَقَامُوا الحَوَاجِزَ فِيا
و مَنْعَ التَجَوُّلِ
صَارَ قَلْبِي حَارةْ
وَ ضُلُوعي حِجَارَةً
وَ أَطلّ القُرُنْفُلْ (1)

إِنَّ المجالات الدَّلالية بين " **الحصى و الأجنحة** " و " **النّدى و الأسلحة** " مجالات **متنافرة** غير ملائمة للدخول في تركيب لغوي متجانس ، غير أَنَّ الشاعر قصد تمامًا هذه المنافرة لخلق المفارقة.

فتشكيل الصورة داخل النص الشعري يتطلب قدرات كبيرة بالإحساس بالزمان والمكان والقدرة على الإبقاء على وهج حضورها الفاعل في بناء العمل الشعري. وبالرغم من تلك المتضادات و المتنافرات ، فقد استطاع درويش أنْ يُعَمِّق رؤيته من خلال الشيء ونقيضه و يمسك بنا في حالة **حضور شعري** يعمل فينا من خلال هذه المتضادات.

فالمفارقة و هي تتكون من عناصر و مجالات متباعدة ومتضادة في دلالتها ووظيفتها هي ما يُوَلِّدُ شعرية الصّورة (2) .

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 321.
(2) رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص 134.

2-1- انزياح الصورة التشبيهية

حين يكون البناء التصويري ركنا أساسيا في تصعيد المفارقة يلجأ الشاعر إلى استثمار **التشبيه** هذا الوجه البلاغي الذي أُهْمِلَ قديما في المباحث العقلية التي حدّت من إمكاناته. و التشبيه - مهما اختلفت حوله الآراء - يقوم بدور تصويري له مَلمحُه المتميّز في علاقته بسياقه ، حيث تتعانق الصورة و أجزاؤها مع السياق العام الذي يولّد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر لكلّ واحدة منها طاقات ذات إشارات نفسية .

و قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ، و لا من وجه الشبه القائم بينهما ، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدلّ عليه السياق و يستدعيه الحسّ الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري على أنْ تَنْطَوِيَ الصّورة التشبيهية على إمكانات الاستجابة لتحفيز النسق اللّغوي [1].

و إنْ وجدنا التشبيه في المراحل الأولى للتجربة الدرويشية قابعا في حدوده: طرفيه و أدواته ووجهه ؛ إلاّ أنه في مراحل النضج الفني صار أداةً تصويرية فَتَاكة تفجر طاقاته التصويرية في تشكيل **الصورة الشعرية المُفَارِقَة**.

فالتشبيه له دوره في تخصيب الصورة المفارِقة دلاليا ، و هو يبث روحا تصويريا يسري في السياق مانحا إيّاه حيوية أسلوبية تنهض **بالصورة المُفَارِقة**:

كَانَ يَأْتي آخِرَ الأُسْبُوعِ كَالطِفْلِ إلَيْها
يَتَبَاهى بِمَدَى الشَوقِ الذِي يِحْمِلُهُ
قَالَ لَهَا : صَحْرَاءُ سِينَاءِ أَضَافَتْ سَبَبًا

يَجْعَلُهُ يَسْقُطُ كَالعُصْفُورِ فِي بِلَّوْر نَهْدَيْهَا
وَ قَالَ : لَيْتَنِي أَمْتَدُّ كَالشَمْسِ وَ كَالرَّمْلِ عَلَى جِسْمِك [2]

(1) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، ص 174.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 160.

إنّ **الوظيفة التفسيرية** ربّما تخدعنا عن المفارقة التي يحملها التشبيه " **كان يأتي كالطفل** " و " **يسقط كالعصفور** " و " **أمتد كالشمس و الرمل** " حيث نجد التشبيه يتعدى حدود التصوير الوصفي. و يتبادل السياق و التشبيه التأثير الجمالي ، كُلٌّ في الآخر ، حتى لتنفتح حدود الجمل التشبيهية فيما بينهما ، و ينتقل الروح التصويري من تشبيه إلى آخر مكتسبًا في كلِّ حالة دلالات جديدة و إيحاءات لم تكن له في غَفلةٍ من مُحَدَّدَات التشبيه ، ففي التشبيه الأول " كان يأتي كالطفل " تأتي **المفارقة التصويرية** من السياق الحامل لوظيفة الجندي – فاعل الجملة - و هي " **القتل** " و هنا يكون تشبيه الجندي بالطفل في آخر الأسبوع **مفارقة ساخرة** بين الوظيفة الوحشية للجندي ستة أيام ، و تحوّله ببساطة فاضحة في نهاية الأسبوع إلى طفل عاشق. فالتشبيه إذًا وسيلةٌ مقصودٌ بها فضح التوازن السيكولوجي الظاهر الذي يَدَّعيه الجندي ، و الذي يُخْفِي تَمَزُّقًا عميقا وبالتالي إنتاج المفارقة في الصورة [1].

أما التشبيه الثاني فهو يُكَرِّسُ التمزق في التشبيه الأول " صحراء سيناء أضافت سببا يجعله كالعصفور في بلور نهديها " حيث نجد إيهام التوازن السيكولوجي الظاهري الذي لا تستطيع اللّغة أن تخفيه ، بقدرما هي تفضحه في الفرق بين الصحراء و جفافها و الماء في نهدي شولا. إنَّ **صحراء سيناء** و **بلور نهديها** لا يمثلان الخارج قدر ما يمثلان داخل الجندي **أيْ تناقض القتل و العشق** الذي يعيشه و الذي ينكشف تماما في التشبيه الثالث الذي يفلت من رقابة الجندي على لغة العاشق ليفضح شخصية مهزوزة ، في أوج انتصارها ، عاجزة عن الحب.

3-1- دهشة الصورة القائمة على التناقض

إنّ إقحام المتغايرات عن بعضها في الصّورة الفنية ، نهجٌ يلجأ إليه درويش لِيُعَبِّر عن تمزقه الدّاخلي ، و يعكس بذلك القطيعة المباشرة بينه و بين الواقع العربي

(1) المرجع السابق ، ص 176.

الراهن " ولعل الغاية اللاشعورية النهائية التي تؤديها مثل هذه التقنية هي أنَّ درويش يَوَدُّ التعبير عن إثبات الارتقاء من الاتضاع بسبب أنَّ الأشياء قد تلد ضدّها ، أيْ أَنَّ المرحلة التاريخية الأسمى ستخرج من هذا التدني الحاصل " [1].

و مِمَّا يؤدي إلى خلق المفارقة في الصّورة أنْ يخرج الشاعر عن النَّمط المألوف ، من خلال كسر توقع القارئ الذي يميل إلى التنميط والألفة ، فعنوان القصيدة " **أنا آتٍ إلى ظل عينيك** " [2] يبوح في ظَنّ القارئ بمضمون جمالي ما ، لكنّ القارئ يُفَاجَأ في النص بنقيض ما توقع و هو ما يثير **فضاءً مفارِقًا**:

مِنْ خَيامِ الزَّمَانِ البَعِيدِ ، وَ مِنْ لَمَعَانِ السَلاَسِلْ
أَنْتِ كُلِّ النِسَاءِ اللَوَاتِي
مَاتَ أَزْوَاجُهُنَّ . وَ كُلُّ الثَوَاكِلْ
أَنْتِ
أَنْتِ العُيُونُ التِي فَرَّ مِنْهَا الصَبَّاحْ
حِينَ صَارَتْ أَغَانِي البَلاَبِلْ
وَرَقًا يَابِسًا فِي مَهَبِّ الرِيَاحْ !

إنَّ هذا الانتقال من النقيض إلى النقيض لَيُولِّد مفارقة تصدم القارئ و تكسر توقعاته لِتُمْسِيَ العينان بأبعادهما النفسية و إسقاطاتهما الشعورية واجهة للحزن. و هي الصّورة التي تثير القدر الأكبر من البشاعة و تصنع المفارقة .

و حين يخاطب الشاعر نفسه فللقارئ أن يَتَخَيَّلَ كم من الصُّور الرائعة الحميمة يمكن أن ينسج خيال الشاعر ، دون أن يفطن إلى أَنَّ لحظة من لحظات الشعر الحميمة في ذروة الاشتباك قد تجعل الشاعر و اسمه على طرفي نقيض:

أَمَّا أَنَا ، فَأَقُولُ لاسْمِي : دَعْكَ مِنِّي
وَ ابْتَعِدْ عَنِّي ، فَإِنِي ضِقْتُ مُنْذُ نَطَقْتُ
وَ اتَّسَعَتْ صِفَاتُكَ ! خُذْ صِفَاتِكَ وَ امْتَحِنْ

(1) ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 106 .
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 156.

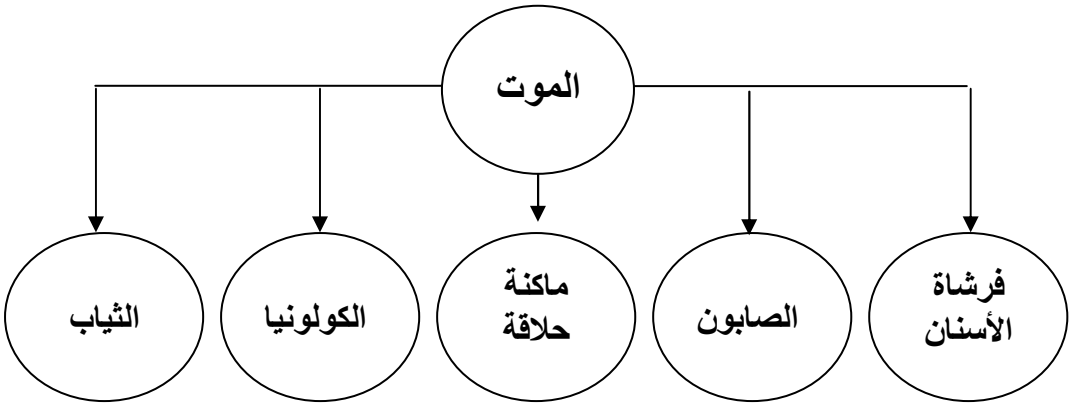
غَـيْرِي ...حَمَلْتُكَ حِينَ كُنَّا قَادِرَيْنِ عَلَى
عُبُورِ النَّهْرِ مُتَّحِدَيْنِ " أَنْتَ أَنَا " ، وَ لَمْ
أَخْتَرْكَ يَا ظِلِّي السَّلُوقيَّ الوَفِيَّ ، اخْتَارَكَ
الآبَاءُ كَيْ يَتَفَاءَلُوا بِالبَحْثِ عَنْ مَعْنَى [1].

إنَّ هذه المُسَاءلة العدائية من الشاعر تجاه اسمه ، و تلك الصّورة المفارِقة لتكسران توقعات القارئ ، الذي لم يكن لِيَرَى هذا الرّفض لاسمٍ لامع ناجحٍ (على الأقل على المستوى الأدبي).

و من أساليب الشاعر في تصعيد المفارقة بالصورة ما يعمد إليه من خلط أوراق الرؤية ، أو قلب الدلالة مِمَّا يوقع القارئ في الحيرة ، و يجعل النص يعجّ بالمفارقات:

أَيُّهَا المَوْتُ انْتَظِرْ ! حَتَّى أُعِدَّ
حَقِيبَتِي : فُرْشَاةَ أَسْنَانِي، و صَابُونِي
و مَاكِنَةَ الحِلاقَةِ و الكُولُونِيَا ، و الثِيابَ [2].

يفاجئنا هذا التداخل و تلك الازدواجية بين بنية تشير بحقول دلالاتها إلى الحياة كالتالي:



و بين رؤية تخاطب الموت و تتوقع مرافقته ، الأمر الذي أشعل التناقض في البنية وحقَّق المفارقة.

(1) محمود درويش ، لا تعتذر عمَّا فعلت ، ص 75.
(2) محمود درويش ، جدارية ، ص50-51.

و تبدو الصورة ذات أثر عميق في تصعيد المفارقة حين يستعير الشاعر ريشة رَسّام **الكاريكاتور** لإنتاج صورة تُعَمِّق المفارقة و تثير الضحك و السخرية:

...وَ بِرَغْمِ أَنَّ القَتْلَ كَالتَدْخِين...
لَكَنَّ الجُنُودَ " الطَّيبِينَ " ،
الطَّالِعِينَ عَلَى فَهَارِسِ دَفْتَرٍ ...
قَذَفَتْهُ أَمْعَاءُ السِّنِينِ ،
لَمْ يَقْتُلُوا الإثْنَيْنِ...
كَانَ الشَيْخ يَسْقُطُ فِي مِياهِ النَهْرِ...(1)

و تزيد **علامة التنصيص** في تصعيد المفارقة. و تنبُع مثل هذه الصّور من رؤية تعاين الهُوّة بين المثال المنشود والواقع المكدود فتأخذ المفارقة بالاتساع ، لِتُمْسِيَ الأشياء لا جدوى منها:

لَمْ تَكُنْ هَذِهِ القَافيةْ
ضَرُورِيّةً، لاَ لِضَبْطِ النَّغْمْ
وَ لاَ لاِقْتِصَادِ الألمْ
إنَها زِائِدَةْ
كَذُبَابٍ عَلَى المَائِدَةْ (2)

إذًا تتحقق المفارقة من خلال هذه التراكيب الغريبة التي تقوم على التناقض و المفاجأة أو السخرية اللاذعة التي يُبَطِّنُ بها الشاعر بُنَاهُ المُفارِقة.

كما يَعْمَد درويش في بناء صورته الشعرية المفارِقة إلى التراكيب الإضافية الجديدة ، الغريبة و التي تحقق له درجة عالية من الصَّدم و الشعرية معًا. و سوف نُفَصِّل الأمر في العنصر الموالي:

1-4- دهشة التركيب الإضافي:

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 172.
(2) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 31.

يعتمد محمود درويش منذ بواكير شعره في البناء اللّغوي التركيبي للشعرية ، على التركيب الإضافي بوصفه منبعا انفتاحيا للتعبير ، يُمَكِّنُه من المغايرة في السياق والإدهاش و إحداث المفارقة ، إذْ كانت اللغة بالنسبة إلى محمود درويش صراع وجود من حيث أنَّها الكشف الإنساني عن الحقيقة ، و تظل الحقيقة بعيدة و غائبة إلى أن تعترضها اللّغة وتدخل في صراع استكشافي معها ، و لسوف تتولى إحداهما كشف الأخرى ، ومن ثم احتواءها والسيطرة عليها ، و هذا الصّراع هو ما يقف في مواجهة محمود درويش في تجربته الشعرية الطويلة ، ذلك أنّه شاعر يغوص وسط كلّ أنواع الحصارات ، فالكل ضدّه : العالم، اللُّغة و الذات.

و من هنا تنحسم مسألة الإضافة الوجودية للإبداع بوصفها حتمية مصيرية ، أيْ أنَّ الشاعر يُسْنِدُ نفسه و ذاته إلى هويةٍ هي **الإبداع الشعري** بديلا موضوعيا عن الوطن ، فالإضافة التي تعالق هنا معنى الوجود لابد أن توجد في قصيدته ، لأنّها ممارسته الحرة **للوجود / الإبداع** حيث ممارسة الحياة باللّغة لدى درويش تعني حفرًا في الأفق الوجودي الكوني بوصفه رُكَامًا مُعَقَّدًا من الخبرات و الثقافات المتداخلة مكانيا وزمانيا:

مِنْ يَدِ النَخْلَةِ – اصْطَادُ سَحَابَة
عندمَا تَسْقُطُ فِي حَلْقِي ذُبَابَة
وَ عَلَى أَنْقَاض إِنْسَانِيَتِي
تَعْبُرُ الشَمْسُ وَ أَقْدَامُ العَوَاصِفْ
.....
اسأليني كَمْ مِنْ العُمَرِ مَضَى حَتَى تُلاَقِي
كلَّ هَذَا اللَوْنِ و المَوْتِ ، تُلاقي بِدَقِيقَة ؟
وَأَنَا أَجْتَازُ سِرْدَابَا مِنْ البُخُورِ
وَ الفَلْفُلِ ، وَ الصَوْتِ النُحَاسِي (1)

نلاحظ تأكيدا واضحا من الشاعر على تعاقب الإضافة بما يصعد المفارقة في الصورة الشعرية إلى ذهنيته المتوترة بحالاتها الذاتية / النفسانية / الموضوعية ، كون الشعر هنا

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 83.

مصاهرة فريدة مع خصوصية الحياة الموضوعية للشاعر. و مثلما يولي الشاعر الأهمية القصوى **للتركيب الإضافي الحقيقي** بوصفة وسيلة لتحقيق **الهوية الإبداعية** ، فإنّه يلجأ في كثير من سياقاته الشعرية إلى **تركيب إضافي انزياحي** يحقِّق بنيةً لغوية شديدة الإبداع و الابتكار مما يجعل قصائده رائدة في الجّدة و **الإدهاش** وتحقيق المفارقات المبنية على أساس اللفظة.

فالتركيب الإضافي الذي يحقق المفارقة لدى درويش يتأسس على قوة جمالية الانزياح التي تحضر بمقدار انحرافه عن درجة الصفر :

أ- أيُّها القَلْبُ الذِّي يُحْرَمُ مِنْ شَمْسِ النَّهَار (1)

ب- لِمَاذَا تَمُوتينَ قبل طَلاَقِ النَّهار. (2)

نلاحظ أنّ إضافة الشمس إلى النهار لا تنحرف عن المعيار المنطقي للخطاب النثري ، بينما نجد هذا الانحراف عن المعيار في الجملة الثانية (طلاق النهار) و هو انحراف يفترض مجموعة تصورات لإقامة روابط بين التركيب الإضافي و مخيّلة المتلقي ، حتى تتأتى له صورة شعرية **مفاجئة** ، تُحَقِّق جملة فجوات بينه و بين الجملة ، وتؤدي إلى إثارة جمالية ، مصدرها الانزياح الشعري الذي حقق المفارقة.

و يهيمن الانزياح على بناء الصورة الشعرية عند درويش حتى يصل أحيانا إلى أن يكون غاية بحدِّ ذاته ، فيلقي بصورة مبهمة ، تعيش عصيانا يحول بين القارئ وبينها.

عِنْدَمَا تَنْفَجِر الرِيحُ بِجِلْدِي
وَ تَكُفُّ الشَمْسُ عَنْ طَهْوِ النُعَّاسْ
وَ أُسَمِيّ كَلَّ شَيءٍ بِاسْمِهِ

عِنْدَمَا أَبْتَاعُ مِفْتَاحًا وَ شُبَّاكًا جَدِيدًا
بِأَنَاشِيدِ الحَمَاسْ ! (3)

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 83.
(2) الديوان ، مج 1 ، ص 151.
(3) الديوان ، مج 1 ، ص 83 .

و على الرّغم من أنَّ النّص ينتمي إلى مرحلة مبكّرة من شعر محمود درويش حيث الحداثة الخجول و غضاضة الاختراق و المغايرة ، لقرب عهد **التحديث والتجريب** ، إضافة لمرجعية القصد الشعري إلى مرحلة نضالية تَفترض **تواصلا خطابيا** مع النّاس ، رغم كلّ ذلك فإنّنا نجد أنَّ تفسير الإسناد الإضافي بين (الطّهو والنعاس) يحتاج منّا إلى انزياح عن **درجات الصفر** ، بأكثر من خطوة دون أن نتّصل بمعانٍ ثابتة ، كوننا نعتمد على تأويل اجتهادي لهذه المغايرة التي لا يمكن وصفها بالتأويل المنطقي الذي يحقق توافقا ما ؛ إذْ كيف نفترض جملة علائق بين " الطّهو " و " النّعاس " لنحقق تأويلا معقولا لهذا التركيب ، فثمة **فجوات** متعددة بين مفهومات و دلالات النّعاس ، فالطهو عملية تُحَوِّل جملة أشياء إلى صيغة جديدة ، و هي مختصة بأشياء مهما تعددت فإنَّ " النعاس " يبقى خارجها ، إذ يطلب درويش كَفّ الشَّمْسِ عن طهو النعاس ، مِمَّا يعني رفض عملية الطهو ، و هو عكس ما يُراد من الطبخ. فَثمَّة مسارات نتقراها من خلال الاستعانة بالسيرورة الدلالية للنص ، و بالتالي حمل النعاس على رمز السكون ، والخضوع والاستكانة، مما يعني أنَّ الأيام تتكرر ، و الشمس لا تجد في الوجود العربي إلاّ الغفلة والسكون الذي يطبخه نتيجة الفراغ ، القحط ، الثبات ، و بالتالي يخرج المعنى إلى استنكار الغفلة و السكون و النوم بقصد الثورة و الإيقاظ و تجاوز ظلمة اليأس.

و هكذا يتحول التركيب الإضافي إلى **حاجة سياقية** تركيبية في بناء الصورة الفنية ، **تُرْبِكُ القصيدة** وتخلق المفارقة.

نخلص مما سبق إلى أنَّ الشاعر قد استثمر الصورة الشعرية القائمة على أساس الجمع بين المتناقضات ، والانزياحات و مختلف التراكيب المستحدثة ، في خلق البناء المفارِق في القصيدة .

كما نجده قد وظّف الأساليب البلاغية التقليدية ، و لاسيما التشبيه - بطريقة غير تقليدية - أتاحت له فضاءًا جديدًا ، و دورًا متميّزا في خلق **المفارقة التصويرية**. هذا إلى جانب الجمع بين المتضادات ، بل المتنافرات من الألفاظ و الزّج بها في حقل دلالي جديد في الصورة الواحدة ، ممَّا جعلها تُرْبِك القارئ و تَسْتَحِثُّهُ للبحث عن رسالة المفارقة ، و لعلّ مقدرة الشاعر الكبيرة على نسج التراكيب الإضافية الغريبة والجديدة ، هو ما أتاح تحقيق عملية إدهاش القارئ و صنع أكثر صور المفارقة تصعيدًا. مع العلم أنّ الإدهاش هو جوهر المطلب الذي يريده صانع المفارقة.

2 – مدار المفارقة و التناص : (L'ironie et l'intertextualité)

2-1- مفهوم التناص :

يرجع مصطلح التناص (L'intertextualité) إلى الناقد ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذّي حلّل ظاهرة التناص من دون أنْ يستعمل المصطلح نفسه ، ومن الثابت أَنَّ جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) هي أَوَّل من استعمل المصطلح في كتاباتها ، ثم تضافرت جماعة مجلة (تيل كيل Tel Quel) مع كريستيفا في إشاعة هذا المصطلح. و ترى جوليا كريستيفا " **أنّ كل نص هو تشرّب و تحويل لنصوص أخرى**"[1] ، و استعملت التناص على أنَّه جزءٌ من سياق إشاري متكامل ، ينتظم لغة النص الأدبي ، ورُبَّما أنَّ اللّغة نظامٌ إشاري ، و حتى تكون الإشارة دالة ، ترى أنَّ النص ذو طبيعة **إنتاجية** ، و أنّه يحيل المدلول الشرعي إلى مدلولات خطابية متغايرة ، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، إنّه مجال لتقاطع عِدّة شيفرات في علاقة متبادلة [2].

ويؤكد روبرت شولتز(Robert Cholтes) أنّ معنى التناص يختلف من ناقد لآخر ، والمبدأ العام فيه أنّ النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، و ليس إلى الأشياء المعنية مباشرة [3]. فالفنان يكتب و يرسم لا من الطبيعة و إنّما من وسائل أسلافه في تحويل الطّبيعة إلى نص، لذا فإنّ النص المتداخل يتسرب إلى داخل نص آخر لِيُجَسِّدَ المدلولات ، سواءٌ أَوَعَى الكاتب ذلك أم لم يَعِ.

و يُنَبِّهُ رولان بارت (Roland Barthes) إلى مشكلة تعميق الإفادة من التناص في الدّراسات الأدبية ، ويشير إلى صعوبة الإحاطة بكلّ مصادر النص ، و بكلّ النصوص السابقة على النص ، وبهذا يكون الدارس واقعا ضمن التناقض القائم بين شمولية المصطلح وقصور الاطّلاع الشخصي ومحدوديته[4].

و من خلال ما سبق نستنتج أنّ النص محكوم بالتداخل مع النصوص الأخرى ، وأنّه إذْ يتداخل مع هذه النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها ، أو تقليدها. فالكتابة إبداع وخطاب ، و ميزة اللُّغة أنَّها ذات منطق داخلي يعتمد مفهوم التناص ، فهي إلى جانب كونها تعمل

(1) نقلا عن عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، النادي الأدبي ، جدّة ، د ط ، 1980 ، ص 322.
(2) جوليا كريستيفا ، علم النص ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، تر ، فريد الزاهي ، ص78 .
(3) المرجع السابق ، ص321 .
(4) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، تر ، بنعبد العالي ، دار توبقال ، المغرب ، 1986 ، ص 62.

على إنتاج المعرفة الجمعية و إعادة إنتاجها لدى الأجيال القادمة ، فإنّها تُؤشِّر بُعْدًا تناصيًا [1].

و آلية التناص تتحدَّد من خلال مفهومين أساسيين ، هما: **الاستدعاء و التحويل** ، فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط ، بل يتم تَكَوُّنُهُ من خلال نصوص أدبية ، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد ، ثم إنّ النص المُدمَج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية ، لأنَّ التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق. إنّه عملية صهر و إذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد.

إذًا فالنص وفق مفهوم التناص **بلا حدود** ، إنّه حيوي دينامي ، متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى ، لا ينطوي على دلالة واحدة ، إنّه متدفق دائما بلا نهاية.

إنّ أيّة دراسة نقدية للمفارقة الشعرية لابُدَّ أنْ تتَّجه للكشف عن تعددية المعنى في الخطاب الشعري الذي يتأتى من **تعدد الأصوات** الحاضرة فيه والمشاركة في إنتاجيته الدلالية. و من المُسَلَّم به أنَّ اللّغة جماعية بطبعها ، و حضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج خفيٍّ بين الذاكرة العامة و الخاصة ، إذْ أنّهما تنصهران في بوتقة الإبداع.

و يكتسب التناص أهمية متزايدة حين الحديث عن المفارقة ، إذْ يمارس دورًا مهما في توجيه دَفة المفارقة نحو التصعيد أو التهدئة [2].

2-2- <u>التناص المُفَارِق :</u>

يعتمد التناص في قصيدة " حبر الغُراب " [3] على استحضار قصة مقتل (هابيل) بيد أخيه (قابيل) و ما تَضَمَّنَتْهُ القِصَّة من عناصر في إسقاط معاصر ، يُعيد فيه

(1) ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 129.
(2) ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 215.
(3) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدًا ، ص 54.

الشاعر تأليف الماضي ووصله بالحاضر ، و يتوجَّه بخطابه إلى " **الغُراب** " أحد عناصر حدث القتل :

لَكَ خَلْوَةٌ في وَحْشَة الخرّوب ، يَا
جَرَسَ الغُروبِ الدَّاكنَ الأصْوَاتِ ! ماذا
يطْلبونَ الآنَ مِنكَ ؟ بَحثتُ فِي
بُسْتَانِ آدَمَ ، كَيْ يُوَارِي قاتلٌ ضَجِرٌ أَخَاهُ ،
وَانْغَلَقتَ عَلَى سَوَادِكَ
عِنْدَمَا انْفتَحَ القَتِيلُ عَلَى مَدَاهُ ،
وَانْصَرَفْتَ إِلَى شُؤُونِكَ مِثْلَمَا انْصَرَفَ الغيابُ.
إِلَى مَشَاغِلِهِ الكَثِيرَةِ. فَلْتَكُنْ
يَقِظًا. قَيَامَتُنَا سَتُرْجأ يَا غُرَابُ!

إنَّ قصة القتل تتكرّر ، و لكنَّ الشاعر يعيد تأليف عناصرها ، فلا يجعل الغراب يؤدي مهمته لأنّ (هابيل) الفلسطيني لن يُوَارَى ، و ستظل قضيته متأججة. كما أنّ الغراب لا ينفصل عن هموم الشاعر (لي خلوة في ليل صوتك) ، و يقترب (هابيل) من الغراب و يراه جديرا بأن يملأ فراغ أخيه (فكن أخي الثاني أنا هابيل ، يرجعني التراب إليك خروجا ، لتجلس فوق غصني يا غراب) [1].

وفي السياق ذاته يتوحد هابيل بالغراب ليصيرا ضحيتين:

أَنَا أَنْتَ فِي الكَلِمَاتِ. يَجْمَعُنَا كتابُ.
وَاحِدٌ. لِيْ مَا عَلَيْكَ مِنَ الرَّمَاد ، وَ لَمْ
نَكنْ فِي الظِّلِ إلاّ شَاهِدَيْن ضَحِيتَّيْنِ
قَصِيدَتَيْنِ
قَصِيرَتَيْنِ
عَنِ الطَّبيعَة ، رَيْثَمَا يُنْهي وَلِيمَتَهُ الخَرَابُ

(1) ينظر فوزي عيسى ، تجليات الشعرية ، قراءة في الشعر المعاصر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د ط ، د ت ، ص 22.

ولا يكتفي درويش باستدعاء الحدث و تحويره بل يعمد إلى تضمين الآية القرآنية التي تحكي قصة الغراب مع قابيل ليزداد التفاعل و التلاحم من خلال حضور النّصيين (**الشعري و القرآني**):

و يُضِيئك القرْآنُ:

[فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يبحث في الأَرْضِ

لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ، قَالْ:

يَا وَيلتي أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَاب] (*)

ويُضِيئك القرآنُ ،

فَابْحَثْ عَنْ قَيَامَتِنَا ، وحَلَقْ يا غُرَابُ !

وهكذا انتهت تجربة التناص **بالإضاءة القرآنية** التي تؤكد عجز القاتل و تخبطه وتبشيره بقيامة هابيل.

ويتخذ محمود درويش من محاكاة الموشح الأندلسي أو التناص معه وسيلة لاستعادة صورة وطنه الضائع ، فهو يقف على أطلاله كما يقف دمشقي – سليل الأمويين – بأطلال الأندلس ، و يتجذر البعد المكاني من خلال تَرَدُّدِ ظروف المكان (هنا – ههنا) ، و تلوح صورة الفرس أو الحصان المنكسر وهي الصورة المحورية ، و يُخَيَّلُ للشاعر وهو يقف وحيدًا في هذه الإطلالة الظّلية أنّه آخر الحراس :

أَمُرُّ باسْمِكِ ، إذْ أَخْلُو إِلَى نَفَسِي.

كما يَمُرُّ دِمَشْقِيّ بأَنْدَلُسِ

هُنَا أَضَاءَ لَكِ اللَّيْمُونُ مِلْحَ دَمِي

وَهَهُنَا ، وَقَعَتْ رِيحٌ عَنِ الفَرَسِ

أَمُرُ باسْمِكِ لا جَيْشٌ يُحَاصِرُنِي

وَلاَ بلادٌ. كأنِّي آخرُ الحَرَسِ.

أو شاعرٌ يَتَمَشَّى فِي هَوَاجِسِه... (1)

(*) سورة المائدة ، الآية 31.
(1) المصدر السابق ، ص 148.

لقد تَعَمَّدَ الشاعر الوقوف عند هذا الشطر وعدم إكمال الشطر الأخير بقافيته مكتفيا بالنقاط الثلاث بعد كلمة (هواجسه) لِيُشْرِكَ القارئ ، في تجربته وفي دلالته على واقع الانفصال و الانبتات و التمزق ، و يزيد التناص مفارقة [1].

يَتَخَفَّى محمود درويش وراء قناع " برتولد بريخت " ليقدم شهادته أمام محكمة عسكرية إسرائيلية عام 1967م ، وفيها يحاصر القاضي بحوار يقوم على المفارقة :

سَيّدِي القَاضِي!
أَنَا لَسْتُ بِجُنْدِيٍّ ،
فَمَاذَا تَطْلُبُونَ الآن مِنِّي ؟
وَأَنَا لاَ شَأْنَ لِي فِي مَا تَقُولُ المَحْكَمَة ،
ذَهَبَ المَاضِي إِلَى المَاضِي سَرِيعًا...
دُونَ أَنْ يَسْمَع مِنِّي كَلِمَةْ [2]

ومع ذلك فإن " بريخت " أو درويش يحرص على تقديم شهادته و يُسَجِّلها بكل تفاصيل الهزيمة المدوية :

مَضَتِ الحَرْبُ إلى المَقْهَى لتَرتَاحَ...
وَ طَيَّارُوكَ عَادُوا سَالِمِينْ
وَ السَّمَاءُ انْكَسَرَتْ فِي لُغَتِي ، يَا سَيِّدِي
القَاضِي - وَ هَذَا شَأْنِيَ الشَخْصِيُ -
لَكِنَّ رَعَايَاكَ يَجُرُّونَ سَمَائِي خَلْفَهُمْ... مُبْتَهِجِينْ

و من خلال المفارقة تنكشف مفردات الواقع الجديد ، واقع الهزيمة و الانكسار.

و لعل قصيدة " **جدارية** " تمثل النموذج الأمثل للتناص القائم على أساس المفارقة. حين كتب درويش هذه القصيدة أسماها " جدارية " و هي مفردة مرادفة لـ " معلّقة " فَلَعَلَّ الشاعر بهذا يرغب في أن يكون لنقطة البداية من جديد بُعْدُ صِرَاعٍ محمومٍ مع النهاية

(1) المرجع السابق ، ص 40.
(2) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدًا ، ص 151.

(الموت) (*) في معلقته أو جداريته ، ولأن للمعلقات مكانة خاصة و متميزة في الشعر العربي ، فإنَّ اختياره لهذا العنوان يرفع من القيمة الأدبية لعمله و يضعه في مصاف المعلقات ، و ربّما كان ذلك إيمانا من الشاعر بعبقريته الشعرية و برؤيته لنصّه على أنّه يستحق أن يُعَلَّقَ على الجدران كما كان الحال في المعلقات الخالدة ، والدّلالة الأخرى التي يثيرها العنوان هي أَنَّ الشاعر في هذه الجدارية يُشْعِرُنَا بأَنَّه قد أَوْدَعَهَا خلاصةَ شعره و تجربته الحياتية والأدبية فأراد لها أن تبقى حيَّةً في الأذهان ، خالدةً كخلود المعلقات الجاهلية ، وكلّما توغَّلنا في النص كلما تكثفت دلالات المعلقات و ما ارتبط بها و بشعرائها ، كلّ هذه الدلالات التي تفجرها لفظة "جدارية" التي وَسَمَ بها درويش معلقته هذه.

شغل امرؤ القيس الشعر و الشعراء في كلّ عصور الأدب العربي و له فيه مكانة كبيرة و لاشك ، و ذلك لِغِنَى تجربته الأدبية الحياتية ، و تكاد تكون شخصية امرئ القيس شخصية نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم و الحديث فَلَطَالَمَا استلهم الشعراء شعر امرئ القيس بأساليب مختلفة و متعددة ، أما محمود درويش فقد وَظَّفَ في جداريته محور الغربة في حياة امرئ القيس بطريقة مبنية على المفارقة :

يَا اسْمِي : سَوْفَ تَكْبُرُ حِينَ أكبرُ
سَوفَ تَحْمِلُنِي وَ أَحْمِلُكَ
الغَرِيبُ أَخُ الغَرِيبِ (1)

وجد الشاعر في رحلة امرئ القيس وغربته مادةً يمكن أَنْ يُزَاوِجَ فيها بين واقع الإنسان المعاصر وواقع امرئ القيس ، وهو واقع لا يعرف الاستقرار ، و هنا تتلاقى تجربة امرئ القيس ومحمود درويش حيث يسيطر إحساس عالٍ بالغربة بين هذين

(*) أصيب الشاعر بوعكة صحية سنة 1999 ، و أجريت له عملية القلب المفتوح .
(1) محمود درويش ، الجدارية ، ص 16.

الشاعرين ، فكلاهما غريب عن أرضه ، و تجمعه الغربة بألفةٍ ، هي ألفة الغريب بالغريب كما في قول امرئ القيس :

أَجَارَتَنَا إِنَّا غَرِيبَان هَا هُنَا وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيب نَسِيبُ (1)

كما أنَّ رحلة امرئ القيس بكلِّ ما فيها من ألم ومغامرة تلتقي مع رحلة درويش الماضية في فضاء أبيض شفاف ، هو نقاء النهايات التي يقابلها الشاعر بنوع من التحدي حينا و الاستسلام حينا آخر.

فالغربة و الإحساس بدنو النهاية جمع كلا الشاعرين ، و لَعَلَّ درويش في هذا التناص يقول أنّ غربته طويلة و متأصلة في داخله وتمدّ جذورها في روحه منذ أيّام امرئ القيس و حتى يومنا هذا.

ويعود محمود درويش في موطن آخر من جداريته ليلتقي بامرئ القيس ، و لكنْ هذه المرّة يتماس معه في نقطة أخرى هي الرّحلة :

كِلاَبُنَا هَدَأَتْ.
وَمَاعِزُنَا تَوشَّجَ سَهْمٌ بالضَباب عَلَى
التِّلاَلِ. و شجَّ سَهْمٌ طائِشٌ وَجْهَ
اليَقِينِ. تَعِبْتُ مِنْ لُغَتِي تَقولُ وَلاَ
تَقولُ عَلَى ظُهُور الخَيْل مَاذَا يصْنَعُ
المَاضِي بِأَيَّامِ امْرِئ القَيْسِ المُوزَّعِ
بَيْنَ قافيةٍ وقَيْصَرَ..../(2)

نعرف أنَّ رحلة امرئ القيس كانت لإعادة مُلْكٍ مسلوبٍ ، وهو أيضا ما يرتحل من أجله محمود درويش ، إنّه **ملك الأرض** و الوطن المسلوب ، لكنَّ **المفارقة** أَنَّ درويش يبدو فارسا مُنْهَكًا لا يجد أَيَّ جدوى من رحلته. حيث يُطْبِقُ عليه اليَأسُ الخِناقَ ، فتغيب معاني

(1) امرؤ القيس ، الديوان ، شر و تح ، حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، د ت ، ص 356 .
(2) محمود درويش ، جدارية ، ص 71.

الحياة و يختفي الأمل أمامه ، فيقع تحت شعور ثقيل بعبثية الحياة والوجود ، وما يزيد من إحساس العبث هذا هو ذلك السَّهم " الطائش " الذي شَجَّ وجه اليقين ، وهو **معادل موضوعي** لفكرة الموت في نفس الشاعر ، فحينما لا يعود للارتحال و للمغامرة ولا لطلب أيِّ هدف أو معنى ، لذلك جاء تناصه مع رحلة امرئ القيس هنا مرتدا للماضي المُوَزَّع بين الشعر و الغاية التي كَرَّس لها الشاعر حياته كما كرّس امرؤ القيس حياته من أجل قضية ، و في النّهاية لم ينل أَيٌّ منهما سوى ذلك اليقين الأبدي..**الموت**.

إنّ صانع المفارقة في التناص ، لا يعنيه تسجيل تاريخ قديم ، أو إعادة نبش عظام الماضي ، فما يعنيه في المقام الأوّل أن يعبّر عن ذاته وواقعه. لذلك يتيح التناص للشاعر – صانع المفارقة – أنْ يمتلك حريته التامة في قول ما يشاء على ألسنة الآخرين ، بحجّة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخية ، إنه يعرض شخوصه التاريخيين لتنفيذ ما خَطَّطّ له ، وهو ما يفتح الباب لمفارقات مُهِمَّة تتحقق في بنية النص بشكلٍ جَلّيٍ.

من خلال هذه التقنية يصيرُ النص ذا وجهين ، فالشاعر حين يستحضر نَصًّا لجعله يتقاطع مع الواقع ، فإنّه لا يراعي حَرْفِيَتَهُ و لا تعنيه الحقيقة التاريخية ، بل قد يضحّي بكل ذلك لأجل بناء المفارقة. و إذا ذهب القارئ إلى قراءة قصة تاريخية من خلال نص الشاعر فهو واقع - لا محالة - ضَحِيَّةَ مغالطة وسوء فهم يمسي من خلالها أحد ضحايا المفارقة .

ففي قصيدة " **أنا يوسف يا أبي** " [1] يعيد الشاعر كتابة قِصَّةٍ من الموروث الديني ، والتي لها دلالاتها و إيماءاتها في الواقع المعيش يمثل فيها يوسف **قناعًا** يختفي وراءه

الشاعر مُقَدِّمًا إفادته لقارئ لا يستطيع التمييز جيدًا بين خيط الرؤية التاريخية ، وخيط الرّؤية الشعرية المُجَسِّدة للواقع ، ليبدو النص ذا طبقتين ، كلّ طبقة تذهب في اتجاه [2] ، و القارئ يدرك أنّ غرض الشاعر ليس توثيقيا ، أو اجترارا لرؤية تاريخية متوارثة ، فإنه

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 504 .
(2) ينظر ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 285 .

يدرك أنَّ النص يحمل من خلال **لعبة التناص** بُنَى مُفارِقة أبعد بكثير من رواية غدر الإخوة بأخيهم ، أو **العرب بفلسطين** ، إنّها مفارقة مبنية على عنصر **الدرامَا** وهي في بدايتها مفارقة جاهزة يعرفها القارئ بمعرفته للقصة القرآنية لكنّها تتطور لتصبح مفارقة الشاعر الخاصة ، فبعد أنْ كانت الأولى (أيْ مفارقة التاريخ) قد صنعها إخوة يوسف ، و كان يوسف ضحيتها باتت الثانية مُفارَقةً ، الشاعر صانعها وإخوة يوسف ضحاياها :

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي ، يَا أُبِي ، إِخْوَتِي لاَ يُحِبُّونَنِي ، لا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُمْ يَا أَبِي . يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَ يَرْمُونَنِي بِالحَصَى وَ الكَلاَم . يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي. وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي.

إنّ هذه الإفادة التي يُقَدِّمها يوسف النبي الذي ما هو بشاعر ، و يوسف الشاعر الذي ما هو بِنَبِيّ تُعرِّض ضحايا المفارقة لهجوم كاسحٍ يهدف إلى كشفهم و تعرية أهدافهم المُبَيَّتةَ ؛ و تزيد المفارقة حِدَّةً حينما يَحْرِم الشاعر المُتَّهمَ من الدفاع عن نفسه ، فتكون الإفادة من طرف واحدٍ باستبعاد المتهمين من هيئة المحكمة تَوَغُّلاً في الإدانة وثبوت التهمة :

حين مَرَّ النَّسِيمُ وَ لاَعَبَ شَعْرِي غَارُوا وثَارُوا عَلَيَّ و ثَارُوا عَلَيْكَ ، فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي ؟ الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتِفَيَّ ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَنَابِلُ ، وَالطَيْرَ حَطَّتْ عَلَى رَاحَتِيَّ فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي ، وَ لِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَيْتَنِي يُوسُفًا ، وَهُمُوا أَوْقَعُونِي فِي الجُبِّ ، واتَهَمُوا الذِئْبَ ، وَ الذِئْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي.. أبتِ !

إنّ هذه المفارقة القائمة على " **التناص الصريح** " إذْ يعمد الشاعر في قفلة النص إلى استحضار آية قرآنية من سورة يوسف ، تُعَدُ نقلاً لا إبداعًا ، لكنّها تُجَسِّد الرّغبة في منح المتلقي دورًا لا يقلّ عن دور صانع المفارقة في إعادة إنتاج البنية :

هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ ، [إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَمْسَ و القَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين] (*).

(*) سورة يوسف ، الآية 4 .

وعليه يمكن القول بـأَنَّ الشاعر في توظيفه لتقنية التناص في الخطاب المَبْنِيِّ على استراتيجية المفارقة ، إنّما يهدف إلى **قراءة جديدة** للحدث المُسْتَدْعى من التاريخ ، أو للشخصية المُسْتَحْضَرَة من الماضي ، قراءة تهدف إلى **كسر توقع القارئ** و جَعْلِهِ يتجاوز معرفته السابقة بالوقائع و الحقائق التاريخية ، ليكون طرفا مشاركا في قراءة المفارقة التي بنى الشاعر رسالتها بمقصدية واضحة.

3- مدار المفارقة و بنية التكرار :

إنَّ للموسيقى أثرا بالغا في الخطاب الشعري لا يقلّ عن أثر الصورة ، لأنها تتآزر معها لإقامة بنية القصيدة ، و هذا الأثر الفاعل للموسيقى هو الذي يفسر اهتمام النقاد بالوزن الشعري ابتداءً من النقاد القدامى و انتهاءً بالنقاد المعاصرين. و التلاحم الوثيق بين **الصورة و الإيقاع** يوجب على الشاعر اختيار اللّفظ الملائم و المنسجم موسيقيا ، بحيث تكون ثَمَّة

موازنة دقيقة بين الألفاظ و نغمها في تشكيل القصيدة ، و هكذا يكون الإيقاع من عناصر الإيحاء الشعري ، و تظهر أهميته حين يتداخل مع بقية العناصر الأخرى في القصيدة [1].

ويمثل الإيقاع بأشكاله المختلفة مَوْضُوعَةً (تِيمَةً) أساسية من الموضوعات التي اشتغل عليها الشعراء العرب في القرن العشرين ، و كان التجديد في البنية الإيقاعية هدفا وضعه كثير منهم نصب عينيه مِمَّا أنتج بُنَى عروضية و إيقاعية جديدة .

و للمفارقة علاقة مباشرة بالبنية الإيقاعية للقصيدة الدرويشية إذْ تَفَاوَتَ تأثير الإيقاع على المفارقة بتفاوت الطرق و الأساليب التي انتهجها الشاعر في تشكيل قصيدته إيقاعيا ، لكن يجدر التنبيه إلى أَنّه كلّما ازداد إلحاح الشاعر على الإيقاع و انشغاله برفع وتيرته ، أَثَّرَ ذلك **سلبًا** على وجود المفارقة أو محاولة خلقها. وأغلب قصائد درويش المسكوت عنها في هذا المبحث سببه عدم احتفالها بالبُنَى المَفَارِقة ، ذلك أَنَّ الاشتغال على الإيقاع كان هاجسا رئيسا في تشكيلها. لذا سوف نقتصر على مظهرٍ إيقاعي واحد برزت فيه المفارقة قي شعر درويش متمثلا في **بنية التكرار**.

(1) ينظر ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 218.

*** بنيـة التكـرار:**

التكرار (Répétition) ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أو صوتية (لفظية) أو بصرية كما في فن العمارة عند مختلف الشعوب ، وظاهرة خاصة عند المسلمين في ممارساتهم الدينية التي تعتمد على تكرار الحركة في الأداء .[1]

و ليست ظاهرة التكرار بالغريبة عن الشعر العربي قديمه و حديثه ، إذْ نجدها ماثلة فيه منذ أقدم النصوص الشعرية ، فَقَلَّمَا يخلو منها شعر شاعر. و يُعَدُّ التكرار ظاهرة كونية يقع الإنسان تحت تأثيرها أيًّا كان مكانه و زمانه ، شاء ذلك أم لم يشأ ، لأنه جزءٌ من إيقاع هذا الكون مُنْذُ بدأ ، و حتى تقوم السَّاعة ، فمظاهر الكون على اختلافها قائمة على نمط دقيق من التكرار ، فليس دوران الكواكب حول الشمس ، و دوران القمر حول الأرض ، و تعاقب الفصول الأربعة و اختلاف الليل و النّهار سِوى أحداث مُكَرَّرَة. بل إنّ الإنسان نفسه متكرر في خلقه و تركيبه ، و شهيقه وزفيره ، و دقات قلبه ، فهو (أيْ التكرار) موجود فينا لا لأنه أسلوب تعبيري مُتَعلَّم أو مُكْتَسَب ، بل لأنه تعبير صادر عن أمر من الأمور التي فُطِر عليها الإنسان ولا يملكُ عنْها محيدًا [2].

وإذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي و آخر لفظي فيما تؤديه المفردة ، أو المعنى المُكَرَّر في البيت الواحد أو البيتين ، فالمحدثون ينظرون إليه و يتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة (...) [3] وَلَعَلَّ ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين من الأمور التي نَبَّهت بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحرّ ، و جعلتهم يقفون عليها مؤكدين على دِقَّة استخدام هذا الأسلوب ، و دوره في النهوض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي ، أو الحطّ من شأنه على حَدٍّ سواء " إنّ أسلوب التكرار يحتوي كلَّ ما يتضمنه أيُّ أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية ، إنّه في الشعر مثله في لغة

(1) عبد الرحمن تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2003 ، ص 198.
(2) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 ، ص 32.
(3) المرجع نفسه ، ص 35.

الكلام ، يستطيع أن يُغْنِيَ المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة. ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في موضعه ، " و إلاّ فليس أيسر من أَنْ يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللّفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللّغوي و الأصالة " [1].

و على هذا الأساس لم يعد التكرار في القصيدة الحديثة مجرد أسلوب من شأنه أن يعيب النص الشعري في موطن من مواطنه كما كان قديما ، إنّه الآن نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه ، ترتبط كثير من الدلالات و الأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة [2].

غير أَنَّ طبيعة التجربة الفنية – ولاسيما الشعرية منها – هي التي تفرض وجودًا مُعَيَّنًا و محددًا للتكرار ، و هي التي تسهم في توجيه تأثيره و أدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيًا لنظام تكراري مُعَيّن .

من هنا يمكن القول إِنَّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظامًا خاصا داخل كيان القصيدة ، يقوم هذا النظام على أسس ناتجة من صميم التجربة و مستوى عمقها وثرائها ، و قدرتها على اختبار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير ، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية و اللّغوية ، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آنٍ مَعًا [3].

نجح محمود درويش مع قلّة من الشعراء المعاصرين في استخدام التكرار **استخدامًا خرج عن المألوف** كاسرا بذلك أفق توقع القارئ ، فلم يعد التكرار لديه لمجرد تحقيق شيء من التتابع الإيقاعي ، أو التناسق الموسيقي فقط . بل صار أداة بارزة من أدوات تحقيق المفارقة .

1-3 مفارقة تكرار اللّون:

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 263 – 264.
(2) المرجع السابق ، ص 36.
(3) محمد صابر عبيد ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، الموقع الإلكتروني :
http://www.awu.dam.org/indexbook-htm

إن اللّون بوصفه علامة لغوية دالا يستحضره في الذهن ، و يميّزه عن غيره. و يضطلع الدال اللّوني – إلى جانب الدلالة الإشارية – بتوليد الدلالات الإيحائية الاجتماعية و النفسية و الدينية التي ينطوي عليها المدلول ، و ذلك ضمن السياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها ، وعليه فإن ثراء اللّون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية [1] بهذا المعنى ، و هذه القيمة الدلالية التي يضطلع بها اللّون في تشكيل الإيحاء و الإحالة في القصيدة [2] .

و الألوان التي كرّرها درويش في شعره كثيرة ، بيد أن أبرزها تكرارًا لونان ، أو بلغة أخرى لون يستدعى نقيضه ، و هما : **الأسود و الأبيض** .

*** ثنائية الأسود و الأبيض:**

إنَّ الحركة الدينامية التي تفجرها جدليات التضاد تشكل في حقيقتها ، حركة باعثة لتوليد السؤال إثر السؤال من جهة ، و تُحَرِّض القارئ على ممارسته القراءة العمقية من جهة ثانية . و بكلمات أخرى ، تُحَوِّل القارئ مُبْدعًا آخر يعيد إنتاج النص من جديد ، الأمر الذي يُحَوِّل الذائقة الشعرية للقراء من حالة الاكتفاء بالاستيعاب الجمالي إلى حالة الاستجابة و اليقظة للنص كَكُل [3].

إنَّ اللّون الأسود في أكثر الثقافات دَالة التشاؤم ، وما يُستَكْرهُ من الأمور ، ويتكرر الأسود في شعر محمود درويش بمعانٍ مختلفة و دلالات متنوعة ، بيد أَنَّ هذا المعنى أو ما يشابهه من أكثرها بروزًا ، إذْ يمثل الأسود لونا جنائزيا يفتح المشهد الذي يحتويه على اليأس أو الحزن أو الموت تبعا للموصوف المقترن به ، وحسب السّياق الذي يشتمل عليه ، و هو غالبا سياق مُتَعَلق بتبعات الدّمار ، أو القتل أو الموت أو التشريد [4]. فها هو الزنبق رمز الحياة و التفاؤل يظهر مقترنا بالسَّواد مُحَقِّقا بذلك مفارقة مؤلمة تَشِي بِمَوْتِ الأمل ، وتوحي بشدة الحزن:

(1) سعيد جبر أبو خضرة ، تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمود درويش ، ص 68.
(2) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 77.
(3) أسيمة درويش ، تحرير المعنى ، دراسات نقدية في ديوان أدونيس ، الكتاب 1 ، دار الآداب ، بيروت ، ص 121.
(4) المرجع السابق ، ص 78.

الزَنْبَقاتُ السُّود في قَلْبي [1]

أَمَّا اللّون الأبيض فيشير في ثقافات مختلفة إلى التفاؤل وما يُسْتَحَبُّ من المعاني ، و قد ورد هذا اللّون في شعر محمود درويش دالا على مختلف هذه المعاني ، غير أَنَّ اللافت والغريب هو تكراره بدلالة أخرى لم تأتِ على ما يُتَوَقَّع من المعاني المُسْتَحَبَّة ، بل جاءت لاستحضار النقيض وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كلّه إما على السوداوية أو على التماهي:

وَأَطيرُ. سَوْفَ أَكُونُ ما سَأَصيرُ فِي
الفلك الأخيرِ. وَكُلُّ شيءٍ أبْيَضُ ،
البَحْرُ المُعَلَّق فَوْقَ سَقْفِ غَمَامَةٍ
بَيْضَاءَ. وَاللاَّشيءُ أَبْيَضُ فِي
سَمَاءِ المُطْلَقِ البَيْضَاء. كُنْتُ ، ولَمْ
أَكُنْ . فَأَنَا وَحِيدٌ فِي نَواحِي هَذِه
الأَبَدِيَةِ البَيْضَاءِ. جِئْتُ قُبَيْلَ مِيعَادِي[2]

في هذا المقطع من قصيدته المطولة " جدارية " يتكرر اللّون الأبيض على نحوٍ بارز ، وقد نقل الشاعر في نصّه هذا الحالة التي انتابته بَعْدَ مُشَارَفَتِه على الموت أثناء العملية الجراحية الدقيقة التي أجريت له سنة 1999 ، وجَسَّدَ فيها على نحو بارز شعور اليأس ، فكل الكون في عينيه (أبيض) ، وواقع الأمر أن الكون في عينيه أسْوَد متفحم ، مظلم . وعليه فالأبيض هنا يستحضر نقيضه (الأسود) ويحيل إليه ، مما يخلق مفارقة مبنية على **تكرار التناقض**.

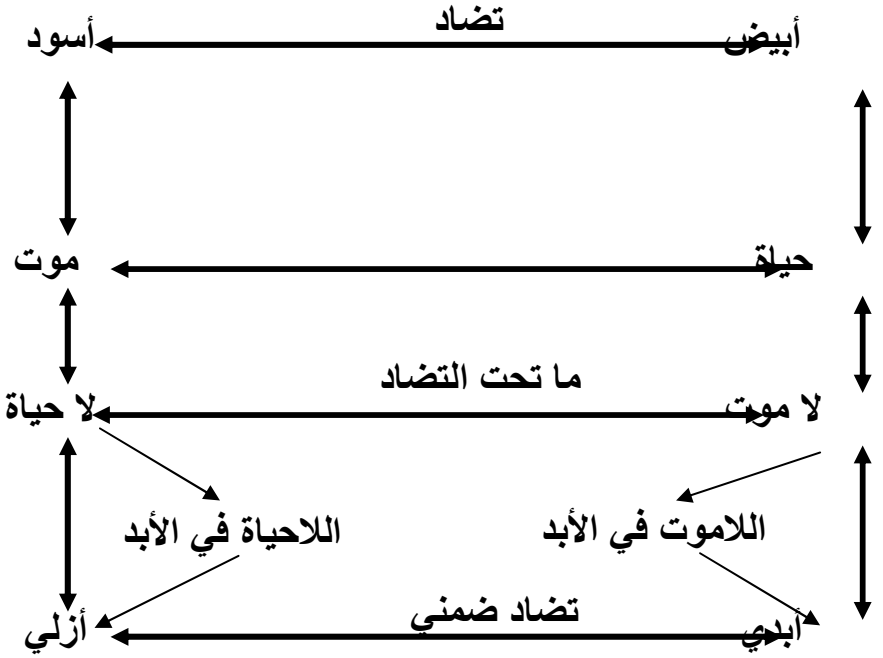
إنَّ تكرار اللّون (الأبيض) في بداية هذه القصيدة يوحي بزوال الحدود ، والاتساع المُطْلَق ، إنّها النهاية المفتوحة التي لا حدود لها ولا شكل لها ، وهذا ما يخلق شيئا من التماهي. وهذا يتكرر في غير موطن من شعره :

المَسَافَاتُ بَيْضَاءُ بيضاءُ [3]

(1) الديوان ، مج 1 ، ص 07.
(2) محمود درويش ، جدارية ، ص 9-10.
(3) الديوان ، مج 1 ، ص 388.

لا شَيْءَ، لا شَيْء بَيَاضٌ (1)

ولا يقف تكرار اللّون الأبيض عند هذه الدلالة المُفَارِقة ، إذْ نجده يوظفه ضمن دلالة أخرى متكررة تُثِيرُ المفارقة ، يُتَحَصَّل عليها من ثنائية التضاد الناشئة من استحضار النقيض كما هو مبين في المخطط الآتي:



ويمكن أن تقرأ هذه الثنائية على النحو الآتي:

أبيض ← حياة سرمدية دائمة لا تنتهي ← أبدي

أسود ← موت وعدم ، لا حياة فيه ← أزلي

ما تحيلنا إليه هذه الثنائية ، هو أَنَّ الدلالة النهائية للبياض تفضي بنا إلى أبدية مطلقة لا حدود ولا معالم لها ، فالأبد هو دوام الوجود في المستقبل. والأبدي هو الشيء الذي لا نهاية له ، وما لا يكون منعدمًا. كما أنَّ الدلالة النهائية للسواد تفضي بنا إلى أزلية مطلقة ، لا حياة قبلها ولا وجود سوى العدم. فالأزل هو دوام الوجود في الماضي والأزلي ، وكأنَّ السواد بذلك بدايةٌ لا بداية لها ، كما أنَّ البياض نهايةٌ لا نهاية لها . ودرويش لم يكن بمنأى عن هذه الثنائية الضّدية وما تحيل إليه من مفارقة.

(1) الديوان ، مج 2 ، ص 410.

و تكمن أهمية التضاد اللوني في شعر محمود درويش في كون التضاد يكون يقوم بمقام المُوَحِّد للجمل داخل قانون الجدل الدائم الذي يتحكم بمسار القصيدة ، فيما يؤلف بين عناصرها ، و يُمَكِّنُهَا من التفاعل المستمر [1].

2-3- مفارقة التكرار الوظيفي

في التكرار الوظيفي يتكرر المقطع داخل القصيدة مع إجراء بعض التعديل عليه ، إمّا بحذف أو تغيير أو زيادة. هذا النَّمط من التكرار يحتاج إلى وعي كلّي من الشاعر بطبيعة التغيير الذي طرأ على المقطع عند تكراره ، وعلاقة هذا التغيير بالمعاني التي تعقب المقطع المُتَكرر [2] . ويُعَد هذا النمط من أساليب التكرار الناجحة التي تُثبت براعة الشاعر في خلق **البنية التكرارية المُفَارِقَة**.

ولَعَلَّ أهم ما يؤديه هذا التَغَيّر والتنوع ، هو إضاءة **المفردات / العبارات** الجديدة داخل المقطع ، وتسليط الانتباه عليها مِمَّا يضفي صبغة جمالية مستحبة في القصيدة [3] ، ويضاف إلى ذلك ما يحدثه التغيير من **دهشة شعورية** لدى القارئ الذي اعتقد أنه يقرأ شيئا مُكَررا ، وإذا به أمام شيء جديد ، و " التفسير السيكولوجي لجمال هذا التغيير أَنَّ القارئ وقد مَرَّ به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مُكَرَرًا في مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال ، يتوقع توقعا غير واعٍ أَنْ يجده كما مَرَّ به تمامًا ، ولذلك يحسّ برعشة من السّرور ، حين يلاحظ فجأةً أَنَّ الطريق قد اختلف ، وأَنَّ الشاعر يُقَدِّم له ، في حدود ما سبق أن قرأه ، لونا جديدا ". [4]

إن المفارقة لا تنشأ من مجرد التكرار ، فهي تنبع أساسًا من الدّهشة التي يحققها هذا التكرار:

وَأَنْتَ تُعِدُّ فُطُورَكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ قُوتَ الحَمَامْ]

(1) شاكر النابلسي ، مجنون التراب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1987 ، ص 654.
(2) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 129.
(3) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 270.
(4) ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وَأَنْتَ تَخُوضُ حُرُوبَكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ مَنْ يَطْلُبُونَ السَّلاَمْ]

وَأَنْتَ تُسَدِّدُ فَاتُورَةَ المَاء ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[مَنْ يَرْضَعُونَ الغَمَامْ]

وَأَنْتَ تَعُودُ إِلَى البَيْتِ ، بَيْتِكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ شَعْبَ الخِيَامْ]

وَأَنْتَ تَنَامُ وَتُحْصِي الكَوَاكِبَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[ثَمَّةَ مَنْ لَمْ يَجِدْ حَيِّزًا لِلْمَنَامْ]

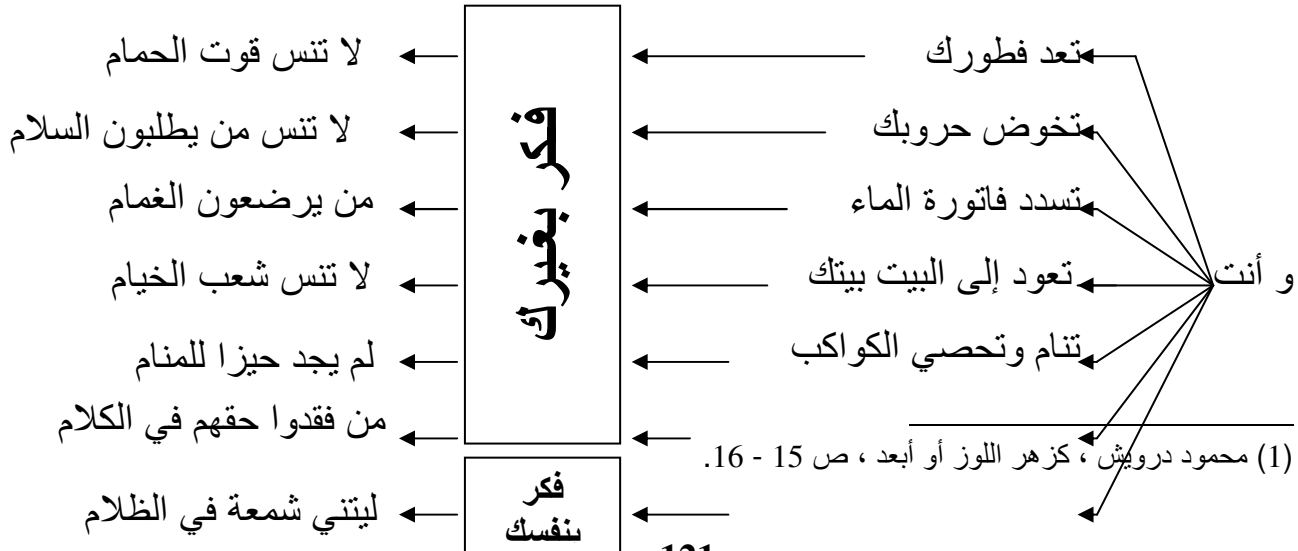
وَأَنْتَ تُحَرِّرُ نَفْسَكَ بِالِاسْتِعَارَاتِ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[مَنْ فَقَدُوا حَقَّهُمْ فِي الكَلاَمْ]

وَأَنْتَ تُفَكِرُ بِالآخَرِينَ البَعِيدِين ، فَكِّرْ بِنَفْسِكَ

[قُلْ: لَيْتَنِي شَمْعَةٌ فِي الظَّلاَمْ] (1)

في هذا النص يتكرر حرف الواو والضمير (وأنت) سبع مرات ، وينتج عن تكراره تكرار العبارة (فكر بغيرك) ست مرات ، وواضح هنا أَنَّ ما يتصل بالضمير المُكَرَّر في العبارة الأولى ، يؤدي إلى تَغَيُّر العبارة الثانية الناتجة عنها ، بل الإتيان بنقيضها:



(1) محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد ، ص 15 - 16.

تحرر نفسك بالاستعارات
تفكر بالآخرين البعيدين

الذي يتضح من خلال الشكل أَنَّ العبارة الثانية تتغير بما يُنَاقض العبارة الأولى (فقوت تُنَاقِضُ فطور ، والسلام تناقض الحروب وفقدوا تناقض تحرر) وهكذا حتى آخر النص. ولذلك فإن التكرار في القصيدة يضيء لنا هذه **الثنائيات الضدية** بخلق المفارقة الناتجة عن **تجاورهما**. أضف إلى ذلك استعمال الشاعر لعلامة ترقيمية تثير القارئ بصريا وشعوريا إنها علامة **القوسين المعقوفين** التي تحقق الاعتراض ، بإعطاء أهمية قصوى للجملة بين قوسين و تركيز المعنى فيها باعتبارها المُحَرِّك الرئيس للمفارقة.

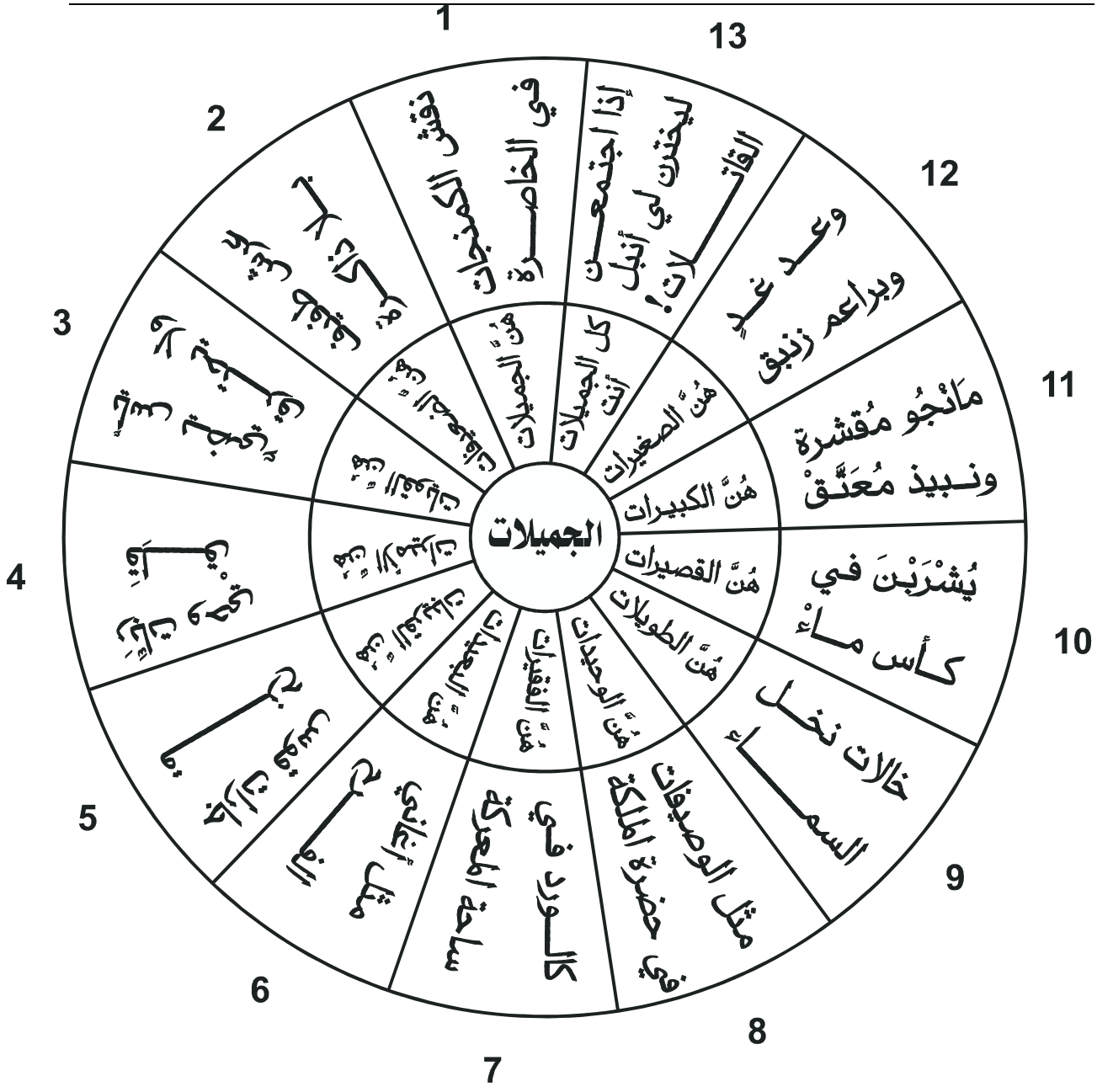
ومما يزيد المفارقة التكرارية وضوحا نهاية النص ، حيث يتغير مطلب الشاعر الذي أَلَحَّ عليه ست مرات من (فكر بغيرك) إلى (فكّر بنفسك) وتنفجر المفارقة أكثر حين يجعل الشاعر التفكير بالنفس هو في نهايته تفكير بالغير ليكسر بذلك أفق توقع القارئ مرتين بكسره لبنية التكرار.

3-3- مفارقة التكرار التكثيفي :

قد يحمل الاسم المُكَرَّر على عاتقه زيادة المعاني وتكثيفها في المقطع الواحد من خلال ما يرتبط به في كل مرّة من معانٍ جديدة قد تصل إلى درجة التنافر أو التّضاد ، ومع ذلك تبقى هذه المعاني المختلفة مشدودةً إلى أصل واحد هو (الاسم المُكَرَّر) لذا تظهر داخل المقطع ، وكأنّها بناءٌ مُكَثَّف متضمن الكثافة الشعورية في نفس الشاعر التي أنتجت التكرار المُفَارِق أصلاً.

فتكرار كلمة (الجميلات) التي أقام عليها محمود درويش أوّل حركة في ديوانه " **كزهر اللوز أو أبعد** " بعنوان " **الجميلات هُنَّ الجميلات** " [1] ، تقوم على قدرة الكلمة المُكَرَّرة في جعل حركة النص في كُلِّيَّتِهَا تدور حولها ، وهذا التكرار ظَلَّ يحمل على عاتقه الدور الأكبر ، وظلت وظيفته الأكثر بروزًا ، وهي تكثيف المعنى المترتب عن التكرار ليبدو كلّ شيء متعلقا بها مهما ابتعد ، فيضيف بذلك إلى الدلالة المتحصلة دلالة جديدة في كل مَرّة ، وتنفجر المفارقة حين تكون هذه الدلالة مناقضة للدلالة السابقة. كما هو موضح في الشكل الآتي:

(1) محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد ، ص 73-74.



لا يمكن القول إنّ التكرار في النص السابق يهدف إلى التعريف بالاسم المُكَرَّر فحسب ، ففي ضوء هذا التصور ننظر إلى الكلمة المُكَرَّرة باعتبارها بؤرةً ومركزا تدور المعاني **المتعارضة** حوله ثم تتكثف لتخلق المفارقة .

تذكرنا هذه المفارقات الإبداعية أوَّل ما تذكر بالشعار الذي رفعه المفكر و الناقد الفرنسي **جاستون باشلار** (**Gaston Bachelard**) في رؤيته للقراءة النقدية العاشقة للشعر إطلاقا " **ادهش أَوَلاً ولسوف تفهم** " فالدهش يأتي متبوعًا بصدمة التلقي التي توقظ ذهن القارئ ، و تُنَبِّهُهُ لوجوب تحويل مسار القراءة عن رتابة النص : علوًا و هبوطًا وامتدادًا و ارتدادًا ، في جميع الاتجاهات ، الأصلية و الفرعية لمساحة النص [1].

ونخلص بعد هذا المبحث إلى أَنَّ دراسة التكرار لم تعد دراسة أسلوبيه صرفة ، ولا عملية حسابية تثبت علاقة المنجز الشعري بعلم العَدّ والحساب. ولا سِمْتًا موسيقيا يساهم في بناء الإيقاع لا غير ، إنَّه الآن لحظة كشف وتنبؤ ، وإحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم ، المتناقض في نفس الشاعر ، يتجمع في بؤرة واحدة ، حتى إذا استقر بدأ أكثر انعتاقا وتشظيا. هكذا **تنزاح الرؤية التكرارية** عن الشكلية والسطحية لتدخل في صلب البناء الشعري المفارِق رابطة إيّاه بما سبق من نتاج الشاعر .

فالتكرار لدى درويش صار حقلا مُهِمًّا اشتغل عليه لخلق المفارقة لما يتمتع به (أيْ التكرار) من رتابة إيقاعية تحاور القارئ بكسر أفق توقعه مرّات عدّة .

إذًا فقد تجلّت المفارقة التكرارية - إن صَحَّ القول - في شعر محمود درويش بشكل بارز في توظيفهِ لونين متناقضين دلاليا (الأبيض والأسود) توظيفا يفاجئ القارئ ، ويثير دهشته. فقد اشتغل درويش كثيرا على هذه الثنائية وعَوّل عليها في خلق التناقض. أضف إلى ذلك اشتغاله على التكرار الوظيفي الذي يعتمد على تكرار المقاطع داخل النص ، وقد وُفِقَ درويش في جعل هذا الضرب من التكرار يفجّر المفارقات المُدْهِشة في عشرات القصائد. هذا إلى جانب ما حقَّقه التكرار الذي قام على تكثيف المعاني انطلاقا من الكلمة المُكَرَّرة. من هنا نقول أنَّ **التكرار المفارِق** في النص الدرويشي خرج عن دوره الإيقاعي إلى فضاء شعوري كبير وكثافة تعبيرية واسعة.

خلاصـــة

يقودنا هذا الفصل إلى جملة استنتاجات يمكن تلخيصها كالآتي:

(1) أسَيمة درويش ، تحرير المعنى ، ص 120.

يُحِيلُ البِنَاء الشعري في الصورة الفنية إلى المفارقة الخفّية أكثر من الصّريحة بحكم تَغْطِيَة المفارقة بأنسجة التشبيه والمجاز التي تدفع بالشعر إلى مضايق الدلالة الخفية – أو المسكوت عنه – بلغة النقاد. كما تستثمر الصورة الجمع بين المتناقضات والمتنافرات ، وتوظيف الانزياحات في خلق البناء المفارِق في القصيدة. وهذا ما لجأ إليه محمود درويش في بنائه **المفارقة التصويرية** ، حيث استعمل أساليب بلاغية تقليدية ، لكنّه وظَّفها بشكل جديد ، يجعلها تخلق فضاءً مفارِقا في الصورة ، سببه عملية الإدهاش التي يحدثها هذا التوظيف الجديد الذي – عادة - ما يكون مُفَاجِئا ، كاسرا لأفق توقع القارئ.

وما يُقَال على مقدرة الصورة الفنية في البناء المُفَارِق ، يقال أيضا على التناص ، فلا يمكن تجاهل أثره في تصعيد المفارقة أو هدمها.

و الشاعر في استراتيجية التناص المبني على المفارقة ، لا يعنيه إعادة الوقائع التاريخية، أو استحضار الشخصيات التراثية ، معتمدا على الحقائق المتوارثة ؛ وإنما الذي يعنيه – بالدرجة الأولى - هو كسر توقع القارئ بقراءة جديدة لهذه الحقائق والوقائع ، بحيث لا يقف التناص عند التأثر والاستحضار ، وإنما يتجاوزه إلى التأثير الجديد الذي يحاور به صانع المفارقة قارئًا ذكيا.

أمّا في البنية الإيقاعية فقد خلصنا إلى أَنَّ الاشتغال على الإيقاع بإلحاحٍ سيما على الوزن، يضعف من مقدره الشاعر على خلق البُنى المفارِقة . إلاّ أن التكرار بوصفه أداة فاعلة في الإيقاع وتتجاوزه إلى المَعْنَى والدلالة ، فإنه يُعَدّ من وسائل خلق المفارقة في النص الدرويشي فلم يكن التكرار عند محمود درويش مجرد أداة لخلق التوازن الإيقاعي بل تَحَوَّل – لا سيما في تجارب درويش الحديثة- إلى سلاح من أسلحة المفارقة.

ويمكن القول في الأخير أَنَّ المفارقة إذا توفرت في كلٍّ من الصورة ، والتناص والإيقاع ، فإنها تصير وسيلةً أسلوبيةً تُوَلّد فضاءً شعريا من جهة ، وتُضَبِّبُ شاشة التلقي الواضحة من جهة أخرى ، ويتم ذلك بكسر التوقع بمراوغة الخطوط المستقيمة الرابطة بين الدال والمدلول ، والأثر والمرجع ، بإقامة علاقات غريبة ، مفاجئة ، وخَلْقِ فجوات تتربص بها التداعيات الغريبة والمضامين غير المتوقعة .

الخاتمــة :

أخلص مِمَّا سبق إلى جملة ملاحظات ، منها ما يتعلق بطبيعة المفارقة ، وكيفية بنائها في النص الشعري ، ومنها ما يتصل بتجليات المفارقة بأشكالها المختلفة واستراتيجيتها في النص الدرويشي . ففي ما يتعلق بطبيعة المفارقة فإن خلاصة ما تناولناه في الفصل النظري ، أنّه من الصعوبة بمكان محاولة وضع تعريفٍ دقيقٍ ، مُحَدَّدٍ للمفارقة ، فهذه المحاولة تكون أشبه بالإمساك بالضباب ، فمفهوم المفارقة يمتد على مدى عصور طويلة ولا يزال في تطور مستمر من جهة ، كما يصعب الاكتفاء بتعريفٍ واحد للمفارقة بحيث يجمع مفاهيم النقاد حولها ، أو يضم كلّ أنواعها ودرجاتها وأساليبها من جهة أخرى.

لكن يمكن القول أَنَّ المفارقة تعبير بلاغي يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر من اعتماده على العلاقة النغمية أو التشكيلية ، وهي لا تنبع من تأملات راسخة داخل الذات ، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ، ولكنها تصدر أساسًا عن ذهنٍ متوقدٍ ، ووعي شديد للذّات بما حولها ، وهذا لا يعني نفي عنصر العاطفة ، فبالرغم من أنّ المفارقة لابُدَّ من انْ تَمُرَّ بآلة العقل الذي يفكر ، ويتأمل ثم يدرك المفارقة لِيَبْنِيَهَا في تواصلٍ خَفِيّ مع القارئ ، إلاّ أنَّ هذا الأخير لاَبُدَّ أن يستجيب بدوره عاطفيا. فتكون المفارقة إذًا عملاً عقليا هدفه إحداث أكبر الأثر في العاطفة .

وبالرغم من وجود ألوان بلاغية كثيرة في تراثنا العربي القديم تؤكد بما لا يَدَع مجالا للشك وجود مفهوم المفارقة لدى أجدادنا ، ووعيهم العميق بها ، وبدورها في الإنجاز البلاغي ، إلاّ أنّهم لم يصلوا إلى مفهوم المفارقة كبنية يتدخل العقل في إنتاجها ، كما هو الحال في أعمال الأدباء الغربيين. ولعلّ السبب الرئيس في ذلك هو ارتباط هذا المفهوم بالمسرح أكثر من ارتباطه بالفنون الآخرى .

تتحقق البنية المفارِقة في الشعر بوجود عناصر أساسية تؤدي أدوارها في العمل الفني وهي : صانع المفارقة ، وقارئ المفارقة ، ورسالتها ، التي تقوم على شيفرة معينة على القارئ أن يقوم بفض رموزها للوصول إلى مضمون الرسالة. ويُعَدّ القارئ الطرف

الأهم في عناصر هذا البناء ، ذلك أن تَحَقُّق رسالة المفارقة يقوم أساسًا على كيفية تلقّيها من قبل القارئ ، وإلاّ صار هذا الأخير ضَحِيَّةً جديدةً من ضحايا هذه الرسالة الملغومة .

أمّا فيما يتعلق بتجليات المفارقة واستراتيجيتها في النص الدرويشي نقول أن الواقع الدرويشي - والقائم أساسًا على التناقض – قد ساهم في جعل شعره أرضيةً خصبة لنمو المفارقات المختلفة ، إلى جانب موهبته الفَذَّة وقدرته غير العادية على خلق لغّة خاصة به بَنى بها مفارقته الخاصة ، فهو شاعر لم تنقصة القدرة على اقتناص صور المفارقة في الواقع وتحقيقها في شعره ، ذلك أنّه شاعر مُؤَسِّس ، ممتلكٌ لأدواته الفنية، وله موقف عميق من الحياة وهذا بالضبط ماتحتاجه المفارقة .

وقد تجلّى في شعره شكلان بارزان من أشكال المفارقة ، **الأول :** يتمثل في **المفارقة اللّفظية** التي كان لها نصيب الأسد في أعماله ، أما **الثاني** فهو **المفارقة السياقية أو التصويرية** ، والتي تَمَكَّن الشاعر في بعض أنواعها " كالمفارقة الدرامية " من بناء قصائد بكاملها على هذه التقنية البلاغية الرّاقية .

ومهما تنوعت الأشكال المفارِقة التي تَبَدَّت في أعمال درويش ، فإنها كلّها حقّقت الغرض منها ، بِتَمَكُّنِها من إدهاش القارئ و الإمساك به بخيط رفيع يصله بعالم البناء الفني القائم على التناقض والتنافر .

تسهم تقنيات النص الشعري - في معظم الأحيان - في خلق المفارقة وتؤدي إلى تصعيدها بالتدريج للوصول إلى ذروتها ، حيث يبدو التنافر والتضاد على أشدهما ، حتى الوصول إلى تلك اللحظة التي يجد القارئ فيها نفسه مُضْطَرًّا للتدخل السريع في النص لِيُعَدِّلَ من مساره أو يعيد إنتاج رسالة المفارقة من جديد . ومن هنا تؤدي الصورة الفنية كما يؤدي التناص دورًا أساسيا في النهوض بالمفارقة في قصيدة محمود درويش .

يمـارس الإيقـاع دورًا أقل مـن الصـورة والتنـاص فـي بنـاء المفارقـة إلاّ أن القصـيدة الدرويشية لم تخل من الاشتغال عليه وإن ركزت على بنية التكرار كوسيلة فَعّالة في خلق البُنَـى المفارقـة . وتجـدر الإشـارة إلـى أن الاشـتغال المُكَثّـف علـى الإيقـاع ، يكـون – في الغالب – على حساب المفارقة ، ذلك أَنَّ الوعي الحقيقي بالرؤية المفارِقة من خلال معاينـة التنـاقض والانسـجام ومحاولـة التوفيـق بـين الأضـداد ، ورؤيـة الشـيء مـن خـلال نقيضة ، هو الكفيل بتوليد المفارقة الحقيقية .

فـــهرس البحث

العنـــوان **الصفحة**

مقدمـــــة..... أ

الفصل الأول : المفارقة : المفهوم و الأبعاد..... 1

1- تعريف المفارقة..... 5

2- مفهوم المفارقة 9

أولا : في الفكر الغربي..... 9

ثانيا : في التراث العربي..... 14

3- عناصر المفارقة..... 18

4- صفات المفارقة..... 22

5- أشكال المفارقة..... 25

6- وظيفة المفارقة..... 33

7- دور المفارقة..... 35

8- المفارقة في الشعر..... 40

الفصل الثاني : تجلّيات المفارقة في شعر محمود درويش..... 43

أولا : مدار المفارقة اللّفظية..... 47

1- إنجاز المفارقة اللفظية..... 47

2- أدوات تصعيد المفارقة اللفظية..... 52

2-1 التناقض الظاهري..... 52

2-2 التهكم و السخرية..... 54

2-3 التناسل التركيبي..... 55

2-4 اللعب بالألفاظ..... 58

2-5 شعرنة اللغة اليومية..... 60
2-6 بنية الاقحام..... 64
2-7 مفارقة الشكل..... 67
ثانيا : مدار المفارقة السياقية..... 72
1- المفارقة الدرامية..... 72
2- المفارقة السقراطية..... 78
3- المفارقة الرومانسية..... 81
الفصل الثالث : استراتيجية المفارقة في شعر محمود درويش..... 88
1- مدار المفارقة و الصورة الفنية..... 91
1-1 الصورة التجادلية..... 93
1-2 انزياح الصورة التشبيهية..... 95
1-3 دهشة الصورة القائمة على التناقض..... 97
1-4 دهشة التركيب الإضافي..... 100
2- مدار المفارقة و التناص..... 104
2-1 مفهوم التناص 104
2-2 التناص المفارِق..... 106
3- مدار المفارقة و بنية التكرار..... 114
3-1 مفارقة تكرار اللون 117
3-2 مفارقة التكرار الوظيفي..... 120
3-3 مفارقة التكرار التكثيفي..... 123
الخاتمـــة..... 128
قائمة المصادر و المراجع..... 132
ملحق 1 : عناوين القصائد المدروسة في البحث..... 140
ملحق 2 : كشف بالمصطلحات الأجنبية الواردة في البحث..... 143
ملحق 3 : ملخص البحث باللغة العربية..... 146

ملخص البحث باللغة الأجنبية..... 147
فهرس البحث..... 148

قائمة المصادر

و المراجع

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم ، برواية ورشٍ عن نافع المدني ، مجمع خادم الحرمين الشريفين ، المدينة المنورة ، د ط ، 1412 هـ.

I- المصادر :

1- أبو هلال العسكري :

- كتاب الصناعتين ، تحقيق علي البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب ، ط1 ، 1952.

2- امرؤ القيس :

- الديوان ، شرح و تحقيق حنّا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، د ط ، د ت.

3- جمال الدين بن مكرم بن منظور :

- لسان العرب، تحقيق مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث، بيروت، د ط، د ت.

4- عبد القاهر الجرجاني :

- دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، لبنان ، د ط ، 1995.

5- محمود درويش :

- ديوان محمود درويش ، 3 مجلدات ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط2 ، 2000.
- جدارية ، رياض الريّس للكتب و النشر، بيروت، ط2 ، 2001.
- حالة حصار ، رياض الريّس للكتب و النشر، بيروت، ط2 ، 2002.
- كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الريّس للكتب و النشر، بيروت، ط2 ، 2005.
- لا تعتذر عمّا فعلت ، رياض الريّس للكتب و النشر، بيروت، ط1 ، 2004.
- لماذا تركت الحصان وحيدًا ، رياض الريّس للكتب و النشر، بيروت، ط2 ، 1996.
- يوميات الحزن العادي ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1981.

II- المراجع :

* المراجع باللّغة العربية :

1- أسيمة درويش :

- تحرير المعنى ، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1 " ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997.

2- حسني عبد الجليل يوسف:

- المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي ، دراسة نظرية تطبيقية ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .

3- خالد سليمان :

- المفارقة و الأدب ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمّان ، الاردن ، ط1 ، 1999.

4- رشيد يحياوي :

- الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي ، دار إفريقيا للشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1998 .

5- سامح الرواشدة :

- فضاءات الشعرية ، المركز القومي للنشر ، الاردن ، ط 1 ، 1995.

6- سعد البازعي / ميجان الرويلي :

- دليل الناقد الادبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999.

7- سعيد جبر محمد أبو خضرة:

- تطور الدلالات اللّغوية في شعر محمد درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2001.

8- شاكر النابلسي :

- مجنون التراب ، دراسة في فكر و شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1987.

9- صلاح فضل :

- أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995.

10-عبد الرحمن تبرمسين :

- البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1 ، 2003.

11- عبد الله الغذامي :

- الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي ، جدّة ، د.ط ، 1980.

12- عز الدين إسماعيل:

- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية ، دار العودة ، بيروت، دط، 1972.

13- عزت محمد جاد :

- نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2002.

14- علي جعفر العلاّق :

- الشعر و التلقي ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، رام الله ، ط1 ، 1997.

15- غالية خوجة :

- قلق النص ، محارق الحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2003.

16- فضل حسن عباس :

- البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن، ط 9، 2004.

17- فهد ناصرعاشور:

- التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2004.

18- فوزي عيسى :

- تجليات الشعرية ، قراءة في الشعر المعاصر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ط ، د.ت.

19- كمال أبو ديب:

- جدلية الخفاء والتخلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

20- محمد لطفي اليوسفي :

- في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر ،تونس ، ط1 ، 1997.

21- محمد مصطفى بدوي :

- كولوريدج ، سلسلة نوابغ الفكر العالمي ، دار المعارف ، مصر ، 1990 .

22- محمد مفتاح :

- مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000.

23- نازك الملائكة:

- قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط5 ، دت.

24- ناصر شبانة:

- المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1 ، 2002.

25- ناصر علي :

- بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ،2001.

26- نبيلة إبراهيم :

- فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، دط، دت.

* المراجع المترجمة :

1- جوليا كريستيفا:

- علم النص ، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت.

2- دي سي ميويك:

- موسوعة المصطلح النقدي، مج4، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،.1993

3- رولان بارت:

- درس السيميولوجيا، ترجمة ، بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، دط، 1986 .

III - المجلات و الدوريات:

1- أبحاث اليرموك، م 9 ، ع2، .1991

2- الشعراء (مجلة فصلية عدد خاص عن محمود درويش)، المختلف الحقيقي ، عَمّان، الاردن، .1999

3- فصول : - مجلد7 – العدد 453 – 1987.

- مجلد2 – العدد 2 - 1982 .

IV - مواقع الانترنيت:

1- موقع اتحاد الكتاب العرب:

http: //www.awu.dam.org/indexbook.htm.

2- موقع قاسم البرسيم :

http: //www2.hemsida.net

V - المراجع باللّغة الأجنبية :

1- Ernest Behler :

- Ironie et modernité , traduit par Olivier Mannoni , imprimerie des presses , Paris , France, 1997.

2- Florence Mercier – Leca :

- L'Ironie , Hachette supérieur , Edition N° 1, 2003.

3- Martine Maisani – Léonard :

- André Gide ou l'ironie de l'écriture , presses , montréal , 1973.

4- Mahmoud Darwich :

- La palestine comme métaphone Babel, 1996.

5- Philippe Hamon :

- L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique, Hachette supérieur, paris, France, 1996.

6- Pierre shoentjes:

- Poétique de l'ironie, édition du seuil, 2001.

7- Vladimir Jankélévitch :

- L'ironie ou la bonne conscience, paris, France, 1958.

عناوين القصائد المدروسة في البحث

عنوان القصيدة	اسم الديوان	رقم الصفحة في البحث
1- أحمد الزعتر .	أعراس	93 – 66 – 50
2- أغلقوا المشهد .	لماذا تركت الحصان وحيدًا	108
3- أقبية أندلسية ، صحراء .	حصار لمدائح البحر	119
4- إلى آخري و آخره	لماذا تركت الحصان وحيدًا	52
5- إلى القارئ .	أوراق الزيتون	118
6- الجرح القديم .	آخر اللّيل	102 – 101 – 100
7- الجسر .	حبيبتي تنهض من نومها	99
8- الجميلات هُنّ الجميلات.	كزهر اللوز أو ابعد	124
9- الحوار الأخير في باريس.	حصار لمدائح البحر	78
10- اللقاء الأخير في روما.	حصار لمدائح البحر	83 – 81
11- القتيل رقم 18 .	آخر اللّيل	70
12- النزول من الكرمل.	محاولة رقم 7	67 – 55
13- أمّا أنا فأقول لاسمي دعك منّي .	لا تعتذر عمّا فعلت	98
14- أنا آت إلى ظل عينيك .	حبيبتي تنهض من نومها	97
15- أنا يوسف يا أبي .	وردٌ أقل	113 – 112
16- أيام الحب السبعة .	لماذا تركت الحصان وحيدًا	108 – 107

عنوان القصيدة	اسم الديوان	رقم الصفحة في البحث
17- بيت من الشعر بيت الجنوبي .	لا تعتذر عمّا فعلت	56
18- بين حلمي و بين اسمه كان موتي بطيئًا.	محاولة رقم 7	76
19- تأملات سريعة في مدينة قديمة و جميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط.	حصار لمدائح البحر	119 – 54
20- تُنْسَ كأنك لم تكن .	لا تعتذر عمّا فعلت	74 – 73
21- جدارية .	جدارية	98 – 80 – 53 – 52 – 118 – 110 – 109
22- جندي يحلم بالزنابق البيضاء .	آخر اللّيل	49 – 48
23- حالة حصار .	حالة حصار	60 – 58 – 57 – 54 – 49 – 64 – 63 – 62 – 61 – 82 – 76 – 75 – 74 – 73 .99 – 85 – 83 –
24- حبر الغراب .	لماذا تركت الحصان وحيدًا	107 – 106
25- حبيبتي تنهض من نومها .	حبيبتي تنهض من نومها	101
26- سنة أخرى ...فقط.	حصار لمدائح البحر	67
27- صوت و سوط .	عاشق من فلسطين	84 – 80 – 70
28- طُوبَى لشيء لم يصل .	محاولة رقم 7	81
29- عازف الجيتار المتجول .	أحبك أو لا احبك	82

عنوان القصيدة	اسم الديوان	رقم الصفحة في البحث
30- عاشق من فلسطين .	عاشق من فلسطين	68
31- عن الإنسان .	أوراق الزيتون	68
32- فكر بغيرك .	كزهر اللوز أو ابعد	122 – 121
33- قصيدة الأرض .	أعراس	94 – 56
34- قصيدة الرّمل .	أعراس	65
35- قصيدة الخبز .	أعراس	66
36- قصيدة بيروت .	حصار لمدائح البحر	59 - 58
37- قل ما تشاء .	لا تعتذر عمّا فعلت	80 – 79
38- كتابة على ضوء البندقية .	حبيبتي تنهض من نومها	96 – 95
39- لي حكمة المحكوم بالإعدام.	لا تعتذر عمّا فعلت	47
40- مأساة النرجس ، ملهاة الفضة .	أرى ما أريد	59
41- مديح الظّل العالي .	مديح الظّل العالي	59 – 51 – 50
42- مصرع العنقاء .	لماذا تركت الحصان وحيدًا	56 – 55
43- موت آخر...و احبّك.	محاولة رقم 7	69
44- نُزُلٌ على البحر .	هي أغنية هي أغنية	57
45- وعاد في كفن .	أوراق الزيتون	68
46- و يُسْدَل الستار .	العصافير تموت في الجليل	75

ملخص البحث باللّغة العربية

كثيرة هي الوسائل التي تَوسَّل بها المبدعون شَحْذ أساليبهم ، وحشد المعاني فيها ، بينها وسائل جمعت بين ذلك ، وبين تمويه المعاني وإخفائها في ثنايا عملية إيحاء أو إضمار، ولَعَلَّ أبرز تلك الوسائل الفنية هي اعتماد المفارقة أسلوبًا للتعبير الإبداعي ، وذلك لطاقتها التعبيرية الهائلة من جهة ، وانفتاحها - عمومًا - على معانٍ عديدة يشترك في تشكيلها المبدع والمتلقي معًا. لذا نجد المفارقة كوسيلة أسلوبية ، قد احتلت مكانة متميزة في الإبداع الأدبي قِصَّةً وشِعْرًا . ويُعَد محمود درويش أحد القلائل الذين اتخذوا البُنَى المُفارِقة وسيلةً أسلوبية بالغة التأثير وسلاحًا فَتَاكا من أسلحة التعبير، لذلك ارتأينا كشف هذه الظاهرة في شعره ، فكان عنوان البحث كالآتي :

" جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش "

وقد تضمن هذا البحث مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

أما الفصل الأول فقد انبرى للإلمام بالمادة النظرية المتعلقة بالمفارقة فتعرض لمفهومها، وتاريخ تطورها وصفاتها ، ووظيفتها ، وعناصرها ، إلى جانب دور أطرافها في العمل الفني، وفي الأخير علاقتها بالشعر .

الفصل الثاني فصل تطبيقي ، تَعرّض لاستجلاء أشكال المفارقة عند محمود درويش كاشفا أدواته الفنية في خلق البُنى المفارِقة سواء في المفارقة اللّفظية أو في المفارقة التصويرية.

في الفصل الأخير تناولنا بدراسة تطبيقية عناصر العمل الشعري من صورةٍ و تناص وتكرار ، و استراتيجية الشاعر في بناء مفارقته على أساس تقنيات النص الشعري .

وقد خلص البحث إلى نتائج هامة أبرزها فاعلية المفارقة – كشكل من أشكال التجريب الحداثي – في بناء القصيدة عند محمود درويش .

Résumé

Parmi les différentes techniques adoptées par les poètes innovateurs pour condenser, varier les styles et les enrichir en séquences significatives, existe un moyen qui a su associer ces arts en usant de figures stylistiques qui camouflent les intentions par l'évocation ou l'ellipse, ce moyen n'est autre que : **l'Ironie.**

Cette technique est adoptée, d'une part, pour les pouvoirs expressifs dont elle jouit et d'autre part, pour son ouverture sur des significations qui voient la participation et la complicité du créateur et du destinataire (lecteur).

Nous pouvons, alors, dire que l'Ionie en tant que moyen stylistique occupe une place de choix et spécifique dans la créativité littéraire qu'elle soit romancière ou poétique.

Cette arme redoutable, Mahmoud Darwich, a su en user pour s'exprimer à travers ses écrits poétiques. Notre recherche à tenter de la mettre à nu et de vous la faire découvrir sous l'intitulé de : "**Esthétiques de l'ironie poétique chez Mahmoud Darwich**".

Notre recherche s'articule sur quatre parties : une introduction, trois chapitres et une conclusion :

Le 1er chapitre : a abordé le côté théorique de l'ironie en essayant de cerner la notion de l'Ironie, son évolution, ses caractéristiques, ses fonctions, ses constituants dans la création artistique et sa relation avec la poésie.

Le 2ème chapitre : est pratique; ici nous tentons de faire apparaître les formes de l'Ironie chez Mahmoud Darwich en découvrant les moyens artistiques utilisés dans la création des structures ironiques que ce soit à travers l'ironie verbale ou à travers l'ironie de situation.

Le 3ème chapitre : a eu pour objet une étude pratique des constituants (composants) de l'œuvre poétique du point de vue de l'image , de l'intertextualité, de la répétition et de la stratégie adoptée par le poète dans le tissage de son ironie en rapport avec les techniques du texte poétique.

Cette recherche s'est achevée sur des conclusions dont la plus importante est l'effet de l'ironie comme forme d'essai contemporain dans l'édification d'une poésie chez Mahmoud Darwich .

كشف بالمصطلحات الأجنبية الواردة في البحث

المصطلح باللغة الفرنسية	المصطلح باللغة العربية	الصفحة
- Ambiguïté	اللّبس - الالتباس	08
- Auto - ironie	مفارقة الاستخفاف بالذات	79
- Blâme sous la louange	الذم في صيغة المدح	07
- Changement de ton	تغيير النبرة	33
- Chosification	التشيؤ	36
- Code	الشيفرة	04
- Communication	تواصل	13
- Compétence	كفاءة	38
- Construction de l'illusion	بناء الموهم	84
- Contexte	السّياق	23
- Contradictions	المتناقضات	27
- Contraires	المتضادات / الأضداد	25
- Corrective	إصلاحية	34
- Discours	خطاب	40
- Dramatique	درامي	30
- Ecart	انزياح	04
- Effondrement de l'illusion	انهيار الوهم	82
- Eirôn	المتواضع	07
- Emetteur	المرسل	18
- Equilibre	توازن	34

المصطلح باللغة الفرنسية	المصطلح باللغة العربية	الصفحة
- Esthétique	جمالية	35
- Etonnement	دهشة / إدهاش	03
- Exagération	مبالغة	08
- Fausse modestie	التواضع الزائف	32
- Figure réthorique	وجه بلاغي / شكل بلاغي	07
- Globale	كلّية	03
- Horizon d'attente	أفق التوقع / أفق الإنتضار	61
- Ignorance	جهل	32
- Ignorant	جاهل	10
- Imagination	تخيل	91
- Indices	قرائن	04
- Intentionalité	مقصدية	04
- Interlocuteur	محاور	10
- Intertextualité	تناص	104
- Ironie	مفارقة	07
- Ironie du sort	مفارقة القدر	10
- Ironiste	صانع المفارقة	07
- Ironique	مُفارِق	76
- Jeu métalinguistique	لعبة ميتا – لغوية	13
- Juxtaposition	إقحام	64
- Lecteur	القارئ	04
- Message	رسالة	04
- Monologue	حوار داخلي – مونولوج	76

المصطلح باللغة الفرنسية	المصطلح باللغة العربية	الصفحة
- Mot	لفظ	23
- Naïf	ساذج / غرير	12
- Naïveté	سذاجة	32
- Observateur	مراقب	16
- Paradoxe	تناقض	52
- Perception	إدراك	91
- Poétique	شعرية	40
- Ponctuation	علامات الترقيم / الوقف	52
- Récepteur	المستقبل / المتلقي	18
- Réduction	اختزال	68
- Répétition	تكرار	115
- Rôle	دور	37
- Romantique	رومانسية	33
- Simplification	المخافضة / تخفيف القول	08
- Socratique	سقراطية	16
- Situation	الموقف	29
- Stratégie	استراتيجية	13
- Théorie	نظرية	33
- Verbale	لفظية	27
- Victime	ضحية	11
- Vision du monde	رؤية العالم	13

قائمة المصادر والمراجع

الخاتمـة

ملحق

ملحق 1 : عناوين القصائد المدروسة في البحث.

ملحق 2 : كشف بالمصطلحات الأجنبية الواردة في البحث.

ملحق 3 : – ملخص البحث باللّغة العربية .

– ملخص البحث باللّغة الأجنبية .

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله
الرحمن الرحيم

فهرس البحث

مفتاح رموز البحـث

الرمـــز	معـــناه
تح	تحقيق
تر	ترجمة
دت	دون تاريخ
دط	دون طبعة
شر	شرح
ص	صفحة
ط	طبعة
ع	عدد
مج	مجلد