# المفارقة البيانية في شعر بلند الحيدري*

أ.م.د.قبية توفيق سلطان اليوزبكي* و م.د.نوزاد حمد عمر *

تأريخ التقديم: ٢٠١٧/١٢/٧ تأريخ القبول: ٢٠١٨/١/٣

**توطئة:**

إنَّ الأنماط البيانية المحتضنة للمفارقة تتحرك لتخرج بالدوال في غير سياقها المألوف محققةً إثراءً دلالياً وتجسيداً للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر معتمداً على أساس خداع المتلقي ، ومفاجأته بعكس المتوقع ، وهذا ما يلهب المفارقة ؛لأنه يظهر مدى التصادم بين طرفي الدلالة ، ومقدار التخالف بينهما على السطح ،في حين تأتي التوافقات بينهما في العمق ، وهو مايستشفه المتلقي من خلال السياق ويفضله ، وقد شكلت المفارقة البيانية في شعره وبأنواعها (التشبيه والاستعارة والكناية) الاستيعاب الدلالي والدفق الشعوري، والالتفاتة الجميلة التي تتيح للقارئ الفتنة والانبهار والاستغراب، وتكشف عن جانب ساخر أو متمرد أو ناقد من وعي الشاعر إثر ما صوّره في فروعها وما تفنن في رسمه.

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

**أولاً . التشبيه:**

للبلاغيين القدماء حديث طويل عن التشبيه، لأنه يمثل دعامة أساسية في بناء الصورة الشعرية، إذ هو باب واسع وأداة مؤثرة يعتمد عليهما الشاعر، وهو القانون الأول

---

*** بحث مستل من أطروحة دكتوراه أعدها الطالب نوزاد حمد عمر بعنوان المفارقة في شعر بلند الحيدري بإشراف أ.م.د. قبية توفيق اليوزبكي ،وقدمها إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية سنة٢٠١٥م.**

*** قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/جامعة الموصل .**

*** قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/جامعة سوران .**

أي التشبيه من قوانين علم البيان في تقسيم السكّاكي للبلاغة العربية، ويعرّفه القزويني بقوله:" الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[١].

وفي العصر الحديث تغيرت نظرة المحدثين إلى التشبيه، فإذا" كانت (المقاربة في التشبيه) باباً من أبواب عمود الشعر السبعة عند العرب"[٢]، فإن التشبيه الفاعل على خلق الشعرية في عصرنا" كلّما كان طرفا التشبيه ( المشبه والمشبه به) متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه عوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب"[٣]، التي تعد عدولاً أو انحرافاً عن الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، وذلك لأن" الدلالة في الصورة التشبيهية تميل إلى التصرف العقلي وتعتمد التأويل، فهي ليست دلالة حقيقية على كل حال"[٤]، ولأن التشبيهات التي تحدث من خلال تضاد وتنافر بين طرفي المشبه والمشبه به" قد تضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية، أي إن المفارقة في هذه الصور بنيت على أسلوب التشبيه"[٥]، فالشاعر" بدلاً من أن ينطلق من نقطة معينة باتجاهين متضادين لإبراز التضاد، ينطلق من اتجاهين متضادين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتشابه في نقطة المفارقة"[٦].

والمفارقة التي تحدث من خلال التضاد عند (كمال أبي ديب) " هي مصدر الشعرية (لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر) فإنه يقود إلى النتيجة الآتية: وهي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[٧].

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني تحقيق: د. محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية– بيروت، ٢٠٠٤م.:٢٠٩.

(٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ،المرزوقي، تحقيق: احمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.: ٩/١.

(٣) خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.:١٢.

(٤) اللغة في الدرس البلاغي، د.عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب– لندن، ط١، ٢٠٠٨م.:١٠٦.

(٥) المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، مطبعة دار الأرقم للطباعة– الحلة، ط١، ٢٠٠٧م.:٢٨٨.

(٦) م . ن/٢٨٨.

(٧) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت، ط١، ١٩٨٧م.:٤٧.

إذاً لعلّي أقول – كما ذهبت إليها (تغريد ضياء مشفي)– إن التشبيه عند أهل البلاغة " إنما يكون بين أمرين، وربّما أكثر، يجمع بينهما وجه شبه يقرّه التواطؤ، أو العرف، أو المنطق ... وعليه فإذا ما خُولِف التواطؤ، أو بُوبِن العرف، أو اختل المنطق في التشبيه وقعت المفارقة"(١).

لذلك نرى أن الشاعر بلند الحيدري كثيراً ما يلجأ إلى التشبيه بصفته أحد العناصر الرئيسة في بنائه التصويري. من بين تشبيهات الحيدري التي شكّلت المفارقة قصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) ،قوله (٢):

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

إن القتلة حكموا على الضّحية بالقتل؛ لأنها ثارت على معتقداتهم البالية، وحاولوا أن يسقطوا حقّها في الدفاع عن نفسها في المحكمة حتى تستسلم لهم، ولكن هذه المحاكمة جلبت عليهم العار على مرّ الزمن بدل الانتصار، فلذلك نجد الضحية تردد عالياً (أقسم لن أنام/ تموت عيناي ولن أنام)، فتبقى دورة الحياة قائمة؛ لأن الموت جسد لا قيم، إن موت البطل على يد خصومه إنما يعني ميلاد الحقيقة، لذلك نجد في السطر الشعري (أنا هو الموت الذي يجيء كالميلاد) إذ شبّه الشاعر الموت بالميلاد، والمتلقي لا يستسيغ تشبيه الموت بالحياة؛ لأن الظاهر السطحي للثنائية مناقضة، وهذا التشبيه المبني على التضاد بين طرفيه يخلق مفارقة واضحة كما يقول أحد الدارسين" والنظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة أو متضادة، قد يضعنا أمام مفارقات مبنية على صور

(١) المفارقة في مقامات العصر العباسي، تغريد ضياء مشفي،(أطروحة دكتوراه مخطوطة)، كلية الآداب–المستنصرية،٢٠٠٣م :٤٦.

(٢) الأعمال الكاملة، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح– الكويت، ط١، ١٩٩٢م.:٤٩٣–٤٩٤.

تشبيهية،"[١]، ولكن بقليل من التأني يصل المتلقي إلى مرام الشاعر الذي أراد أن يقول إن موته إنما يعني ميلاد الحقيقة التي ظل ينشدها طوال حياته، وكأن مماته ليس إلاّ امتداداً لحياته التي سخرها في سبيل قضية لم تنته بانتهاء حياته، فوجه الشبه هو (استمرار الحياة في كلٍّ)، وإن مثل هذا التشبيه الذي يثير المفاجآت ويكسر التوقع ويحبط انتظارنا هو الذي يعطي عملية القراءة فاعليتها؛ لأنه ليس بإمكان القارئ أن يمرّ بمثل عناصر كهذه مرور الكرام[٢].

من التشبيهات النادرة التي تثير المتلقي وتحفز ذهنه قصيدة (إلى ولدي) ،قوله [٣]:

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

يبدو أن أمل العودة إلى الابن هو حلم الوالد المنشود، إما لطول القطيعة كالنفي القسري أو الإقامة الجبرية في غيابات السجون، والاحتمال الثاني هو أقرب تصوراً، فعليه

(١) المفارقة في شعر الرواد:٢٨٨.
(٢) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي- دراسات تطبيقية-، د. موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع- عمان، ط١ ،٢٠١١م.:١٣٢.
(٣) الأعمال الكاملة:٣٥٥-٣٥٦.

نجد أن الابن يصيح بأعلى صوته (عاد أبي إليّ حياً برغم الموت)، أي إنه نجا من هاوية الموت، وشبّه الحكي فيه بصمت الموت( كالموت يصمت حين يحكي)، فبذلك نجد تباعداً بين طرفي التشبيه (الكلام/الصمت)، إذ إن الشاعر بقوله هذا يخالف ما هو واقع في العادة، ومن المعلوم أن الحكي هو النقيض الأولي للصمت، وهذا التشبيه يحمل في تضاعيفه مواصفات المفارقة، إذاً ما الذي يرومه الشاعر من هذا التشبيه؟ أهو من قبيل عفو الخاطر أم أن للشاعر فيه مآرب أخرى؟ فالقارئ لا يطمئن إلى مثل هذا الاستخدام للغة؛لأنه لا يؤمن بعفوية هذا الاستخدام، بل يراه استخداماً مقصوداً له أبعاده وإيحاءاته حتى وإن اصطدم بخبرة القارئ وتوقعه[١]، والمسوغ لهذا الاستخدام ربّما هو تصوير حال الوالد العائد من السجن على لسان الولد، إنه خوفٌ على نفسه وأهله لا يتمكن من البوح بما تعرض له في السجن من التعذيب النفسي والجسدي، ولذا نراه في السطر الأخير يقرر الالتزام بالصمت (أنا إن سألت/فسوف أبكي)، ولا يمكن . والحال هذه كما يراها البعض . العثور على وجه الشبه بين طرفي التشبيه " إذ يصنع تلاقي المتضادين فجوة كبيرة من حيث صعوبة العثور على وجه الشبه، أو صعوبة الإقرار به. وهكذا يترجح عندنا تحرك مفارقة التشبيه بخطين متضادين: خط المخالفة على المستوى التركيبي على الرغم من الإعلان عن التشابه، وخط المشابهة على المستوى الدلالي على الرغم من التضاد الواضح بين الركنين"[٢]، إلاّ أن الباحث يلحظ أن هناك وجه شبه يتحقق فيه (الصمت التام في كلٍّ).

ونلحظ مفارقة التشبيه حاضرة في قصيدة (منها .. إليك) [٣]، إذ يستخدم الحيدري تشبيهاً يستدعي المفارقة:

**عُدْ مرةً ثانيةً لدارِنا ... يا سيدي ....**
**عُدْ أبيضاً كعارِنا**
**ككذبةِ الصّباحِ في تحيةٍ لجارِنا**
**يا سيدي ...**

(١) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي:١٢٥.
(٢) المفارقة في شعر الرواد:٢٩٢.
(٣) الأعمال الكاملة :٥٤٩-٥٥٠.

**عُدْ مثلنا ...**

**عُدْ مثلما نريدْ ،**

**ككلِّ شيءٍ كاذبٍ يضحكُ ملءَ دارِنا**

**ككذبةِ الصّباحِ في تحيةٍ لجارِنا**

**لأنَّنا نريدُ أن نعرِفَ في الخطيئةِ الإنسانْ**

يعتمد الشاعر في قصيدته على الثنائيات الضدية وأسلوبية المفارقة، عبر الجمع بين المتضادين (البياض) بدلالته اللونية، و(العار) و(الكذبة) بدلالتيهما المعنوية[١]، إذ وقع أحد طرفيه في وادٍ قصي عن الطرف الآخر، وتتجلى بذلك قدرة الشاعر على الإيغال في ظواهر الأشياء، بغية الوصول إلى باطنها، إذ ازدحم زمن الشاعر بكثرة المتناقضات التي يراها سبباً وجيهاً لنقد الواقع، ونجد في تكرار الفعل (عد) بدلالته الاستدعائية تجسيداً للحالة الحرجة التي تصل إليها (المرأة/الوطن)، وهي فاقدة للسيد الذي يستطيع أن يملك زمام الأمر والذي تريده أن يكون جامعاً بين المتناقضات في عالم يموج بالكذب والرياء والمواربة والخطيئة والتهتك والدنس بعيداً عن الحضور المثالي البحت، فتتطلب العودة الثانية منه أن يكون (أبيضاً كالعار)، تحمل بهذا اجتماعاً ضدياً بين (النقاء والخطيئة)، ويكون (أبيضاً ككذبة الصباح في تحية جارها) لتحمل اجتماعاً ضدياً ثانياً بين (الصدق والكذب)، أو الخفاء والجلاء محققاً من هذا الحضور الضدي للغائب توازناً قيادياً سلطوياً للحياة – كما يراها الشاعر– بعيداً عن المثال الذي قد ينحيه عن توافقات القوى التي تحكم العالم، "هنا يطرح بلند التضاد في اللون كدلالة فالعار أسود، في التعامل اليومي، وحين يضع اللون الأبيض بديلاً ويربط العلاقة اللونية والحياتية بكذبة الصباح في تحية الجار فهو بذلك يمعن في طرح رؤية لونية انطباعية – غير مألوفة – في أحداقنا التي تتسع للمعنى الاجتماعي والرمز وظلال هذا الرمز المعنى في الكذبة التي لا تدخل ضمن جرائم العصر إلاّ من خلال كونها جزءاً من موروثنا السلبي"[٢].

---

(١) ينظر: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري ، سلام مهدي رضيوي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. سالم يعقوب يوسف، كلية التربية. جامعة البصرة،٢٠١١م.:١١٨ .

(٢) ويكون التجاوز– – دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤م.:٣٠٥ .

من مفارقات التشبيه الأخرى في قصيدة (الموت ما بين الأصوات الأربعة) قوله [١]:

**يراودني ... وكما في كلّ لياليّ**
**عواءُ الذِّئب القابع فيّ**
**وأسألُ من أين .. ومن أي صحاريّ**
**سأهرب من نفسي ... ؟**
**أهرب من عين تتوعد كالسّهمِ**
**ومن ألمٍ**
**يمتدّ على مدّ الظّهر المحني كحقد القوسِ .**

إن غياب وجه الشبه صياغياً من شأنه أن يفتح لذهن المتلقي باباً من الاحتمالات كي يدرك علاقة المشابهة، ففي أي شيء تتشابه عين المترصد النافذة كالسهم؟ أفي التستر والترقب من بعيد، أم في عنصر المفاجأة الذي تحدثه انطلاقة السهم نحو الهدف؟ أم في الألم؟ فالشاعر يذكر في بداية السياق الفعل (أهرب) والهروب في حد ذاته يمثل فراراً من شيء سلبي، والمفارقة تكمن في أنه يهرب من ذاته التي يتصارع معها مانحاً إياها دلالة التوحش والمكر والخبث والدهاء الذي رمز له بـ (الذئب) تخلصاً من الرغبات العدوانية المكبوتة والمحرمة في داخله بعيداً، متخذاً من (الصحارى) ملاذاً له كي لا يؤذي الآخرين، فكانت ذاته تترصده متوعدة إياه بالانقضاض السريع كالسهم، محدداً وجه الشبه في (السرعة والاختراق) في كلٍّ، وتسعى ذاته إلى الهرب أيضاً من الألم الذي أخذ يفترش ظهره مستحضراً صورة القوس لرسم صورة ظهره المحني سعياً لإظهار تعبه وشقاءه المستمر وانسحاقه تحت وطأة الوجع اليومي الشديد الذي لا ينتهي، مما يتحدد وجه الشبه في دائرتي (الامتداد والانحناء في كلٍّ) ، لأنه كلما ازداد القوس تقوساً امتدت انطلاقته لمسافة أبعد، أي كلما تقوس الظهر كان امتداد الألم وشدته أوسع.

إن تشبيه النور بالنقاء وبالإيمان اليقيني والبراءة التامة، فهذا أمر وارد في كل زمان ومكان، إلاّ أننا لسنا بصدد هذا بقدر ما نحن شغوفون بالتشبيه الغريب الذي شبه به الحيدري النور في قصيدته (ثرثرة في الشّارع الطّويل) بالخطيئة والدنس، قائلاً[٢]:

---

(١) الأعمال الكاملة:٨١٩.

(٢) الأعمال الكاملة :٥٧٠-٥٧١.

**لا عذرَ بعدَ اليوم**
**لا أعرِفُ المذياعَ**
**ولَمْ يكنْ في قَرْيتي حذّاءْ**
**أو شارعٌ مضاءْ**
**...**
**لا تقتربْ .. لا تقتربْ .. يا لَكَ مِن مَجْنون**
**فالنورُ كالْخَطيئَة**
**ابعد عن الـ ...**
**أخاف أن تأسرك استغاثة التأريخ**
**والزمن**
**أخاف أن تأسرك المدنْ**

إن هذا التشبيه يثير في نفس المتلقي الدهشة والاستغراب، فهل يعقل تشبه النور بالخطيئة؟ ولكن عندما يقف المتلقي على مسافة قريبة من المفارقة لا يجد كثيراً من الصعاب للوصول إلى المغزى الذي يرمي إليه الشاعر من وراء هذا التشبيه المفارق،" إن تجربة بلند الحيدري مع المدينة تجربة مَن يكافح من أجل كرامة الإنسان وقيمه الأساسية. يغمرك وأنت داخل أجوائه شعور قصاراه أن الشاعر لم يكن ليكتب لو لم يسكن العصر زيف وزور وبهتان"[(١)]، إذ يؤلم الشاعر أن تتحوّل المدينة عن قيمها الأصلية إلى قيم فرضتها الحضارة الوافدة، يفقد فيها الناس أصالتهم، ويندفع كلّ منهم وراء غايته، ويريد الشاعر هنا إظهار الجانب السلبي للمدينة من خلال الإشارة إلى ضجيج وثرثرة في الشارع الطويل والنهي المتكرر (لا تقترب ... لا تقترب)، إذ تنتشر في النص حجج كافية لكشف طبيعة علاقته المتوترة مع المدينة المعاصرة، لا أثر فيها للشعور بالارتياح النفسي والجسدي، فالمقترب إلى المدينة وشوارعها – التي تسود فيها الفوضى– مجنون في منطق الشاعر ليس إلاّ، وأجاز الشاعر لنفسه أن يشبه النور بالخطيئة، وهذا التشبيه له القدرة على" تجسيد المفارقة وإظهارها بصورة تخيلية تباغت المتلقي من حيث لا يترقب، بإيجادها علاقة غير معهودة، وقيمة هذه العلاقة تتأتى من الربط غير الملتفت إليه من

(١) الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور، مركز التوثيق والبحوث– لبنان، ١٩٧٨م.:١٠٤.

قبل، إذ إن اللمحة الفنية تؤسسها اللفتة الجمالية التي يقتنصها الشاعر، وتبنيها براعته في تشكيل تلك اللفتة"[١].

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

وهناك تشبيه آخر في قصيدة ( نداء الخطايا السبع) ، قد يستدعي المفارقة أيضاً ،قوله[٢]:

**يا ربنا**
**في الحبّ وفي البغض**
**أقبلنا شاهد عدل ... لم يبصر شيئاً**
**لم يسمع شيئاً**
**لم يدرك إلاّ بعدك بين الأشياء**
**يصير رجاء في قلبْ**
**ويصير فناء في قلبْ**
**والخالد مثل الموت هو أنت**
**يا ربِّ.**

إذ نجد الشاعر يعمد إلى وضع وجه الشبه (الخلود) في الترتيب الأول للأركان ، ثم يعمد إلى وضع أداة التشبيه (مثل) قبل المشبه به (الموت)، أي (أنت الخالد مثل الموت)، وهو تشبيه مقلوب، أي (الموت خالد مثلك يا ربِّ)، ، وسمي هذا النوع من

(١) المفارقة في شعر الرواد :٢٨٩.

(٢) الأعمال الكاملة :٥١٤–٥١٥ ، وينظر: م.ن، قصيدة : ثرثرة في الشارع الطويل :٥٧٠، وقصيدة : إلى حنظلة من عين الحلوة : ٧٠٣

التشبيه بالتشبيه المعكوس أو المقلوب[١]، ويبنى هذا التشبيه" على تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما"[٢]، إذ جعل الشاعر العلاقة بين الله– جلّ شأنه – والموت علاقة مماثلة، ووجه الشبه (الخلود في كلٍّ)، ولكنه خلود متضاد، فخلود الموت هو خلود مجازي يعرب عن الخلاص من الهمّ الأرضي وثقله، أما خلود الله هو خلود حقيقي وأبدي، وبذلك تحصل الصدمة الكبرى، فكيف سمح الشاعر لنفسه أن يشبه الله– جل جلاله– وهو أبد الآبدين بالموت في الخلود؛ لأن دلالة الخلود أقوى وأزلي في المشبه (هو أنت يا ربّ) عن المشبه به (الموت)، ولعل مسوغ هذا التقريب بين طرفي التشبيه هو: إن الحياة الأبدية لا تبدأ إلاّ بعد الموت، أي أن الموت بداية لحياة خالدة، إذ أسهم هذا التبديل الذي صنعه المبدع في لفت نظر المتلقي وشدّ انتباهه على المشبه به لا على المشبه، ويجعله أن يعيد التشبيه إلى سابق عهده، وبذلك تتجلى مبلغ المفارقة للصورة التشبيهية " في انصهار طرفي التشبيه انصهاراً ننسى فيه المشبه، ... كما أنه في تغيير نسق التركيب ما يثير المتلقي مما يدعوه البحث عن القيمة الإبلاغية وراء هذا التحول"[٣] والاحتمال الثاني، إن يقصد بالرّبِّ هو (المسيح)– عليه السلام فهو يبحث عن خلود الإنسان؛ " لأن قصيدة (نداء الخطايا السبع) تحمل سؤالاً جوهرياً عن المصير، سؤال المسيح ساعة الصلب، وهو السؤال نفسه للسياسي الذي يستشهد من أجل الوطن، وهو نفسه السؤال الذي يقلق أحلام الشاعر المجنون، وهو نفسه السؤال الذي تثيره جثة مَن يُشنق في مفترق طرق، وهو نفسه السؤال الذي سأله كلكاميش عن الخلود، فبلند لا يسأل إلا عن إنسان غامض

(١) ينظر: أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبد القاهر الجرجاني، علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة – بيروت، ط١، ٢٠٠٢م:١٨٣.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.:١٥٢.

(٣) ينظر: البنية التكوينية للصورة الفنية – درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، د. محمد الدسوقي دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع– كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٨م.:١٦٣.

ومبهم، ولكنه موجود (كُن أنت، الله، الإنسان بلا موتٍ) [١] "، والاحتمال الثاني أقرب تصوراً لذلك أميل إليه أكثر من الأول.

**ثانياً . الاستعارة:**

تعد الاستعارة لبنة أساسية من لبنات النص الشعري وعلامته الأولى، حتى يظن البعض" إننا لا نغالي إذا قلنا: إن الشعر هو استعارة كبرى"[٢]، فهي" عملية استبدال للمعنى بالتحول من الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية"[٣].

وكان حديث البلاغيين عن الاستعارة غالباً ما يبدأ بالحديث عن الحقيقة والمجاز، وهي" أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد على التشبيه إلاّ بحذف المستعار له أو المستعار منه، فهي ضرب من التشبيه، حذف أحد طرفيه الرئيسين"[٤]، وإذا كانت مناسبة المستعار للمستعار له من أعمدة الشعر العربي[٥]، فإن ذلك لا يعني أنهم اتفقوا على ذلك برمتهم، فعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ) مثلاً " يستحسن كل استعارة مباعدة، وكل تأليف بين متناقضين مباعدين"[٦]، ويقوله صريحاً " إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[٧]، إذاً، البعد بين قطبي الاستعارة لم يكن بعيداً عن التراث النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً،" فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب

(١)ضلع المربع الدائري– قراءة في شعر بلند الحيدري، ياسين نصير، مجلة الثقافة الجديدة، ع٢٧٢، ١٩٩٦م: ١٥١.

(٢) البنية التكوينية للصورة الفنية– درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب :١٧٩.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت، ط١، ١٩٨٥م.. :٨٢.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات :١٦١.

(٥) ينظر: شرح ديوان الحماسة: ٩/١.

(٦) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني– القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م. :١١٢ . ١١٣.

(٧) دلائل الإعجاز:٣٣.

القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها (الاستعارة العنادية)، وذلك لتعاند طرفيها في الاجتماع، ... وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل التضاد منزلة التناسب"[١]، فالاستعارة العنادية هي استعارة تنافرية " يتنافر فيها الطرفان تنافراً كاملاً بحيث لا يصحُّ اجتماعُهُما في المحلِّ الواحد"[٢].

ومن الباحثين أيضاً الدكتور (موسى سامح ربابعة) يسمي استعارات كهذه بالتنافرية معرفاً إياها بأنها:" عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمعهما علاقة"[٣]، وتعود تسمية الاستعارة التنافرية في أصولها إلى:" التراث الإغريقي وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف بـ(oxymoron)، ويعني الجمع بين شيئين متنافرين. ويتكون هذا المصطلح من قسمين، الأول(oxys)، ويعني الذكاء، والثاني (moros)، ويعني الغباء، وبهذا يصبح معنى التركيب: الغباء الذكي"[٤].

والاستعارة عند (آي. أي. رتشاردز)هي: " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلاّ في حالات قليلة جداً"[٥].

---

(١) جماليات الأسلوب والتلقي :١٥.

(٢) البلاغة العربية – قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان– القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.:١٧٥.

(٣) ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي :١٣.

(٤) جماليات الأسلوب والتلقي:١٣.

(٥) مبادئ النقد الأدبي، إ. أ. ريتشاردز، تحقيق: د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، د. ط، ١٩٦٣م.:٣١٠.

وأبرز (جان كوهن) أثر الاستعارة في الشعر حين" انطلق من مسلمة تقول: إن الشعر يقوم على المجاز وبخاصة الاستعارة. ومن ثم فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية"[١].

وترى سيزا قاسم أن المفارقة تشبه الاستعارة إذ إن كلتيهما تمتلك" البينة ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضاً على علامة (marker) توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ ( Meta _ communication) وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة، ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة (marker)، وهي مهارة ثقافية وأيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب"[٢].

وما يهمّنا في دراستنا هذه من الاستعارات هي تلك التي تجمع بين طرفين متنافرين، إذ " تقوم الاستعارة التنافرية في جزء كبير منها على المفارقة (irony)" [٣]، وترتبط بوساطتها الأشياء المتغايرة وغير المرتبطة.

ويرى باحث من خلال رصده نماذج الاستعارة التنافرية في الشعر العربي الحديث أنها مقسمة على قسمين[٤]:

١. الاستعارة التنافرية اللونية: وهي التي اعتمدت اللون عنصراً في إبداعها، أو بالأحرى" أن توظّف الألوان فيه توظيفاً جديداً بحيث يدخل اللون طرفاً ضدياً للشيء نفسه"[٥]، من ذلك قصيدة الشاعر (إلى خليل حاوي)، قوله [٦]:

---

(١) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) :١٣.

(٢) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول– القاهرة، مج٢، ع٢، ١٩٨٢م.:١٤٤.

(٣) جماليات الأسلوب والتلقي :١٧.

(٤) م . ن :٢٠.

(٥) م . ن: والصفحة .

(٦) الأعمال الكاملة :٦٤٤–٦٤٥ ، وينظر: م.ن. ، قصيدة : النهر الأسود :٦٩.

**قل للزمن الآتي: لن تأتي**

**...**

**لن تأتي ،**

**فلقد أوصدت الأبواب**

**وكل شبابيك البيت فلن تدخل بيتي**

**لن تهري بسياطك عمري**

**لن تحني ظهري للموت**

**ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري**

الاستعارة التنافرية اللونية محققة في السطر الأخير بإضافة الليل إلى اللون الأبيض (ولن توغل ليلاً أبيض في شَعْري)، فالمتلقي لا بدّ من أن يصطدم بوعيه في هذا التشكيل الاستعاري اللوني القائم على تنافر بين طرفي الاستعارة، ولا يمكن أن يكون البياض من الصفات التي يوصف بها الليل، لأن اللون الذي نحس به في انطباعنا تجاه الليل هو الأسود، وهذا يعني انعدام التناسب بين الليل واللون الأبيض،" وأن الجمع بينهما على صعيد العقل والمنطق يجعل ذلك أمراً مستحيلاً، لكن رؤية الشاعر استطاعت أن تنتهك الحدود القائمة بين الأشياء، وأن يخترق منطقيتها ليصنع منها عالماً شعرياً"[١]، إلاّ أن هذا التنافر الاستعاري خدم السياق، فهو يريد أن يوقف الزمن إيقافاً غير مؤبد ما أوحت به الأداة (لن) الذي يشكله التداخل الممتد والسريع للشيب في سواد الشَعر ما يُشعره بالفزع من صيرورة الزمن بوصفها تهديداً بالموت أو بلعنة التناهي التي تعاني معه الذات قهراً قسرياً وسريعاً ما أوحت به ألفاظ (الهري/السياط/الانحناء) فتظفر الذات بالاستلاب ويضمحل الموت الهادئ، وهذا ما لا يريده (بلند) كما حدث للشاعر(خليل حاوي) الذي– كما قيل– مات منتحراً برصاصة من بندقية صيد في السادس من يونيو/حزيران ١٩٨٢م، احتجاجاً على اجتياح العدو الإسرائيلي جنوب لبنان[٢]، وبهذا

(١) آليات التأويل السيميائي، د. موسى ربابعة، مكتبة آفاق للنشر والتوزيع– الكويت، ط١،٢٠١١م.:١٢٠.

(٢) ينظر: خليل حاوي :٢١.

يسهم التشكيل الاستعاري في إحداث المفارقة اللونية إن جازت التسمية، وهي" المفارقة القائمة على اللون، التي يكون اللون أساساً ومرتكزاً لها"(١).

٢. الاستعارة التنافرية الوصفية: لم تعتمد اللون عنصراً وإنما " قوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصفة والموصوف، إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل. وتفتح آفاقاً غنية من التفسير الذي يأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش"(٢)، مثال ذلك قصيدة (لعنةُ التُّرابِ) إذ يقول (٣):

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

تحمل هذه القصيدة بدءاً من العنوان ومروراً بمتنها عدداً من الاستعارات، وأكثرها استعارات مكنية قائمة على التنافر بين طرفيها مثل (لعنة التراب، الخوف جاثٍ، أدلف المساء...وغيرها)، سنقف هنا على الاستعارة الواردة في السطر الأول، فورود اسم الفاعل (جاثٍ) يوحي بوجود موصوف حسي، لكن الموصوف هنا هو (الخوف)، فهذه الاستعارة

(١) اللون ودلالاته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، دار الحامد للنشر والتوزيع– الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.:٢١٤ .

(٢) جماليات الأسلوب والتلقي :٣٠.

(٣) الأعمال الكاملة :١٢٥، وينظر: م.ن، قصيدة : الطبيعة الغاضبة :٨٣، وقصيدة : صدى الخريف :٣١.

المكنية ذكر فيها المشبه (الخوف) وحذف المشبه به وهو حيوان ضخم، وذكر شيئاً من لوازمه باسم فاعل (جاثٍ) تخلق مفارقة، فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هنا هو نقل الجامد إلى حي، بعدما يضفي على الخوف صفة من صفات حيوانية- حركية- لغرض إبلاغ فكرته إلى المتلقي؛ لأن لفظة (جاثٍ) من متعلقات الكائن الحي، إذ نجد أن الاستعارة هنا مبنية على إسناد اسم الفاعل (جاثٍ) إلى (الخوف) ليضيف إليه التوفز والتوعد بالافتراس والانقضاض الذي كشفت عنه لفظة (جاثٍ)، فهذه صورة مرعبة كشف فيها (الخوف) عن حاضر تعيشه الذات هو مثار استفزاز مستمر يبتعث تهديداً وتحذيراً للذات بأنها في خطر دائم ومرتقب، فسوداوية الواقع المعاش تلك، شكلت " سوداوية الرؤية التي جعلت الشاعر يعبث بالعلاقات بين الأشياء، ويقيم بنى جديدة"[١].

ومن أمثلة مفارقة الاستعارة التنافرية الوصفية قصيدة (حدِّثيني) ، قوله [٢]:

**" حدِّثيني**
**عن حياتي الماضيه**
**فهي أنوار الشَّباب المندثِر "**
**وأعيدي لي صدى أياميه**
**يوم رفت فوق آمال**
**غرر ،**
**جدِّديها ..**
**وابعثيها ... ثانية**
**ذكريات**
**تتمطَّى في خورْ**
**حطَّمتْها كفُّ دهرٍ عاتيه**
**لم تدعْ غيرَ شتاتٍ من صورٍ .**

وردت في نهاية المقطع استعارة مكنية حُذف فيها المشبه به وهو الإنسان أو كائن حي وأُبقي شيءٌ من لوازمه وهو ( يتمطى) و(حطَّمتها كفُّ دهرٍ عاتيه)، وهي قائمة على التنافر بين طرفيها، فالعلاقة بين المضاف (كفُّ) والمضاف إليه (دهرٍ) علاقة مبنية على

(١) جماليات الأسلوب والتلقي :٢٥.
(٢) الأعمال الكاملة :٧١-٧٢.

اللاملاءمة واللاانسجام، فالكف عنصر إنساني بعيد عن العنصر الزمني (دهر)، ولكن تمكن الشاعر عن طريق تشخيصه للدهر توليف علاقة جديدة بينهما، وتشكل بذلك انتهاك في تجاوزها للعلاقات المألوفة بين الأشياء، وأدت علاقة الانحراف بينهما إلى خلق كائن جديد تولد في ذهن الشاعر الذي أحس بالعمر يمرّ هباءً وأحس بأن الدهر كالإنسان المستبد قد حطَّم ظلماً كل ما في الذكريات من النصاعة والشفافية والنفاسة، فأصبحت الذكريات (آمالاً وطموحات مستقبلية محالة)، لم يبقَ منها سوى شتات من صورٍ مهملة في ظلمة وبرودة أيامه (لم تدع غير شتاتٍ من صورٍ)، فأفرغ الشاعر الذكريات في محتواها القيمي وأصبحت مجموعة من المثيرات والتنبيهات البعيدة عن التحقق العياني سعياً لتغيير الواقع، وذلك من أجل تقريبه إلى الذهن و" الشاعر المبدع يقوم بتقريب المعاني المعقولة أو التي تدرك بالعقل، عن طريق التجسيد الحسي"(١)، وخلق بوساطتها علاقة توتر في التركيب الاستعاري، ليعطي فاعلية لـ(لا حضوره) محققاً حضوراً استرجاعياً لأشياء لم يعد لها وجود، إذ تمكن الشاعر في بناء قصيدته هذه التي تقوم على توتر العلاقة بين طرفي الاستعارة من خلق الدهشة والتعجب لدى المتلقي وكسر أفق توقعه، وهي تعبير أمين عن رؤية الشاعر التي تعيد ترتيب الأشياء على وفق رؤيتها الداخلية المتوترة، إنه لشعور بالقهر والظلم لغياب الحرية والعدالة، وذلك الشعور هو الذي خلق هذه الاستعارة التي تحمل الحس بالمفارقة.

وفي قصيدة (لا شيء هنا) ، يقول الحيدري(٢):

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

(١) المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، د. عبد العزيز حمودة ، مطبعة الوطن- الكويت، ٢٠٠١م.:٣٨٤.

(٢) الأعمال الكاملة :٥١.

شبّه الشاعر هنا بزوغ الفجر بإنسانٍ لم يفقْ بعد من نومه، وهي صورة ابتكارية حقاً، ويلجأ في السطر الرابع إلى استخدام استعارة ذات طرفين متباعدين بقصد إظهار حزنه وجزعه اللذين يؤديان به إلى الموت الحتمي (أجرع الحزن كؤوساً)، فلفظة كأس توحي بمثل هذا المعنى، أي إن الكأس تخفي وراءها الفناء، واستعار الشاعر للحزن وهو شيء معنوي شيئاً حسياً وهو (أجرع)؛ لأن في لفظة (أجرع) معنى أكثر تأثيراً من سواها فالاستعارة هنا مكنية ترشيحية، والذي رشحها الفعل (أجرع)، وبذلك تظهر الفجوة القائمة بين طرفي الاستعارة، ممّا خيَّب بنية التوقعات لدى المتلقي، الذي كان يتوقع أن يكون المجروع شيئاً سائلاً كالماء أو الشراب مثلاً.

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

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

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

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

---

(١) م .ن :٣٩.

(٢) الأعمال الكاملة:٤٤٦.

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

إن وصف البراءة بالاتهام عن طريق الصفة المتنافرة للموصوف في العنوان يثير انتباه المتلقي، " ويصبح العنوان أكثر إثارة وجذباً ومدعاة للاستشراف والتأمل كلما كان أقدر على إثارة الأسئلة"(١)، فالعلاقة القائمة بين البراءة والتهمة علاقة استعارية جديدة غير معهودة، فالشاعر يزاوج بين عنصرين ليس بينهما علاقة في عالم الواقع، وتمكن بذلك أن يشكل عنواناً تعمل فيه الصفة

بشكل مضاد مع الموصوف، ويأتي الشاعر في متن القصيدة بعدد من الحجج محاولة تثبيت براءة الجد في الوعد والعهد بأن لا يصبح قاتلاً ولا مقتولاً، ولكن نجد في السطرين الأخيرين دهشة الشاعر

وتعجبه في توجيه سؤاله إلى جدِّه (كيف غدت في جيل النِّقمه/ كل براءاتك تهمه)، فحتى هذا الاستسلام واللافاعلية التي التزم بها الجد أيضاً أوقعته في دائرة الاتهام والمتهمين.

وفي تشكيل استعاري آخر في العنوان الذي يتخذه الشاعر وسيلة للخلق والإبداع، كما أنها تعد انزياحاً لما هو متعارف عليه، الأمر الذي يضاعف من حدة المفارقة، فلننظر إلى قصيدة (الشاعر.. أيها المنبع الظمآنُ) قوله فيها (٢):

---

(١) جماليات الأسلوب والتلقي :١٦٤.

(٢) الأعمال الكاملة :٨٣٧-٨٣٩، وينظر: م.ن، قصيدة: الساعات الثكلى :٣٥٩، وقصيدة : الرؤى الرعناء :٢٣،وقصيدة : ريع فتيٍّ:٢٤، وقصيدة : الخطيئة العمياء :٢٥، وقصيدة :الغرفة الصماء:٢٦، وقصيدة: ليالي الصموتات : ٣٨٠، وقصيدة ليل نهمان :٦٦٣، وقصيدة: الأحداث الحبلى :٦٧٢، وقصيدة : النافذة العمياء :٦٨٥، وقصيدة : خرس أعمى :٧٢٣، وقصيدة : حب مشقوق الفم :٧٥١،وقصيدة: بيروت الخجلى : ٦٤١، وقصيدة : أبوابنا الكئيبة:٤٢٠، وقصيدة الرصاصة الصماء:٨٢٣.

**بعظيم شعرك يعظم الإنسانُ**
**وعلى يديك لكم تطاول شانُ**
**وبمثل ما أعطت يداك وأجزلتْ**
**شِيدت دنىً وتفتحت أكوانُ**

...

**حرموك ما أملَت .. يا لك واهباً**
**دمه وفيك المنبعُ الظّمآنُ**
**أوقفت عمركَ مورداً لعطاشهم**
**وإذا عطشت فوردك الحرمانُ**

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

**ثالثا . الكناية:**

الكناية من صيغ البيان التي تشارك في بناء الصورة الشعرية، فهي ذات قيمة دلالية وأسلوبها " أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[١] لِما " فيها من خفاء المعنى، والحاجة إلى لنظر في استنباطه والوصول إليه، والشيء إذا نِيلَ بعد النظر كان له أثره في النفس، وعلوقه بالقلب"[٢]، فهي تمثل البعد الآخر للمعنى، والمراد بالكناية " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال

(١) دلائل الإعجاز :٧٠.

(٢) فنون التصوير البياني في البلاغة العربية، د. توفيق الفيل منشورات ذات السلاسل- الكويت، ط١، ١٩٨٧م.:٣١١.

ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة (وكثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضُّحى)، والمراد أنها مُتْرَفةٌ مخدومة، لها مَن يكفيها أمرها"[١].

وهي عند (الخطيب القزويني): " لفظ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي"[٢]، إذاً بما أن المفهوم العام للكناية هو الإخفاء وعدم التصريح، فهو يتطابق مع مفهوم المفارقة عند د. سي. ميويك، القائل:" المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة"[٣]، فلذلك نستنتج مما سبق أن الكناية تنطوي في بنيتها على المفارقة.

وتكمن نظرة المتأخرين إلى الكناية " في زاوية قرب المعنى المراد من الرادف الهادي إليه أو بُعْده، وقسموها من هذه الناحية على كناية قريبة، وكناية بعيدة، القريبة ما ينتقل منها إلى المقصود من غير واسطة،... والكناية البعيدة التي تكون بين المعنى المباشر للتركيب والمعنى المراد واسطة، وهذه الوسائط تقل وتكثر"[٤].

وتعد قصيدة (غداً هنا) أنموذجاً للمفارقة الكنائية، إذ يقول فيها الحيدري[٥]:

**غداً**
**هنا**
**سيسأل التأريخ عني**
**أنا**
**عن بيتنا الغارق في الظلمهْ**
**ودربنا الموحش كالنقمهْ**
**عن آهةٍ**
**تغور في بسمهْ**
**عن أرجل تركض ...**
**عن أمهْ**

---

(١) دلائل الإعجاز :٦٦.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة :٣١٣.

(٣) المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان، ط١، ١٩٩٩م.:١٧.

(٤) التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة- القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م. :٣٩٢.

(٥) الأعمال الكاملة :٣٣٢-٣٣٤.

**تذوب ...**
**تلتحف الدروبْ**

**حافية الرِّجلينْ**
**مبتورة الكفّينْ**
**لا شيء في عيونها إلاّ الغد المنطفئ**
**العينينْ**
**وأنت يا حكاية الذّنوب**
**غداً**
**هنا**
**يلعنك العصر وفي القمةْ**
**سيكتب التَّاريخ عني ...**
**أنا**
**عن خضرة جاءت بها**
**غيمةْ**

تنتشر في سياق القصيدة صور كنائية مغلفة يمكن الانتقال إليها مباشرة عبر وسيط واحد، ونجد الشاعر بذكره دالّ الغد في بداية السياق وتكراره يكنى به عن حاضره بأنه حاضر كئيب، لم يذكره إلاّ في موقف الظلمة والنقمة والذوبان، وهنا يكني الشاعر بأسلوب مدهش عن المشهد الكئيب الاغترابي الذي يعانيه الإنسان يومياً في وطنه في خضم جبروت السلطة الحاكمة والمنتظر غيره غداً. هذا ما دفعه إلى أن يكنى عن قضية الغربة خارجاً ،وهجرة الوطن بـ (أرجل تركض) وعن افتقاد الأمة الهوية بانصهارها في اللاشيئية والضياع بـ( بأمة تذوب) ، وكنى الشاعر أيضاً عن ارتحاله الدائم بـ ( تلتحف الدروب ) أوعن قسرية الرحيل عن الوطن،إذ تركه مطروداً مهزوماً خائفاً بـ ( حافية القدمين)، وكنى عن حصاره الفكري الذي يتهم قلمه بالخيانة للوطن والعمالة بـ( مبتورة الكفين ) ، وهذا ما عمق حالة استشراف المستقبل الذي كان في أطر الموت والظلام حين كنى عنه بـ ( الغد المنطفئ العينين ) ، ومما جعله يعمق الصورة السابقة بقوله ( سيكتب التأريخ عنّي أنا ) إشارة منه بعدم تدوين التاريخ لمن كان سبباً في كلِّ الضياع للذات والوطن ، فهذا المذنب لن يذكره التاريخ ؛ لأنه ملعون في نظر العصر ، وبعكس البريء

والضحية الذي سيدخل التاريخ ويكتب له الخلود ؛ لأنه يمثل فاعلية الأجيال القادمة ، ومنهم الشاعر لتغيير المستقبل نحو الأفضل نحو حياة كريمة ورغد عيش وكرامته ،بأن كنى عنه بـ ( أنا .. عن خضرة جاءت بها غيمة ) محققاً بذلك انفلاتاً للذات وانبثاقاً من الواقع المظلم الذي كنى عنه بـ ( غيمة ) وحضوراً للذات كبارقة أمل للتغيير المستقبلي."وهذا النوع من التعبير يستلزم من المتلقي أن يكون يقظاً واعياً يعيش النص الإبداعي موقفاً وظروفاً، كما يقف على علاقة صاحب النص بالمخاطب الذي يحاوره، إن هذه المعايشة تجعله يفسر مدلولات هذه الطرائق التعبيرية تفسيراً يكمل به دائرة الإبداع ويحفظ للنص دائرته الحقيقية"(١). وهذه التلميحات عادة تكثر في فترات الصراعين السياسي والفكري؛ لأنها فترات تميل إلى العنف والخوف من جانب الأدباء حرصاً على حياتهم، فمن أمثلة ذلك نجد الحيدري يعرّض بأولئك الرجال تعريضاً لاذعاً في قصيدته (أولئكَ الرِّجالُ) ، قائلاً(٢):

**قالوا لنا**
**لله ... ما أكثر ما قالوا**
**لله ... ما أكثر ما يكذبون**
**أولئك الرِّجال**
**قالوا لنا:**
**غداً إذا صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ**
**نزحف في اللّيل كما يزحفونْ**
**نهيئ الخنجر خلف الظّنُونْ**
**ونقتل الصّدق في العيونْ**
**فما بها ظلال**
**كأنها بعض زجاجات**
**وليست عيون**
**غداً إذا صِرنا كما شاءوا لنا ...**
**أن نكونْ**

---

(١) البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، د. محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع– كفر الشيخ/مصر، ط١، ٢٠٠٨م. :٢٢٣.

(٢) الأعمال الكاملة :٣١٧–٣١٩.

**ستشمخُ التِّلالْ**
**ستنحني الجبالْ**
**لأننا رجالْ**
**صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ**
**ضحكتنا ملساء كالأفعوانْ**
**أحلامنا سود بلون الدُّخانْ**
**لأننا رجالْ**
**أعصابنا حبالْ**
**تعانق الأطفال حتى تموت**

**وينعب السُّكون**
**وتمحي الألوان**
**والظِّلالْ**
**والأزمانْ**
**فليس في الإنسان**
**شيء من الإنسان**
**لأننا رجالْ**
**صرنا كما شاءوا لنا أن نكونْ**
**لله: .. ما أكثر ما يكذبون**
**أولئك الرِّجالْ**

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

وإيذائهم بهذه الكلمات"[١]، ويُكني الشاعر بما تؤول إليه حالنا في ظل أولئك الرجال الذين يجعلون لوجودنا تواجداً كما يشاؤون، فتتمثل سماتهم فينا وفي أطر (الغدر/وقتل الطفولة/ وفقدان حدود للأفعال خارج سيادة القانون) بصور من قبيل:(ضحكتنا ملساء كالأفعوان/أحلامنا سود بلون الدخان/أعصابنا حبال تعانق الأطفال حتى تموت/ينعب السكون/تمحي الألوان والظلال والأزمان).

ومما يجعل الكناية قائمةً أيضاً في أطر المجتمع بعامة عبر المفاجأة التي أدت بدورها إلى كسر توقع المتلقي باستبدال الدور بين الجبال والتلال، إذ يمنح (التلال شموخاً) وبه كنى عن الفئات

المتسلقة التي أخذت لها حضوراً قيادياً في ظل أولئك الرجال، في حين (تنحني الجبال) محققاً كنية أخرى للفئات المسؤولة والمتنفذة سابقاً التي ستكون طائعة وخاضعة لهم ومنفذة لأوامرهم لا غير.

وفي مثال آخر للمفارقة الكنائية، في قصيدته (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) إذ يقول [٢]:

**أبحث عن نفسي في عنوان ضائع**
**مرت آلاف الأسماء .**
...
**أسماء تخنقها ياقات بيضاءْ ...**
**أسماءُ تعرق تحت معاطف سوداءْ**

يحمل عنوان القصيدة (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) الكناية بالإشارة إلى الأصوات الثلاثة التي تدور القصيدة ضمنها، " يمثل الصّوت الأول، علاقة الإنسان بذاته، والصّوت الثاني علاقة الإنسان بالموضوع، والصّوت الثالث علاقة الإنسان بالمطلق"[٣]، ويبدو أن

---

(١) بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري– دراسة أسلوبية، د. نجلاء علي حسين الوقاد، مكتبة الآداب– القاهرة، ٢٠٠٦م.:١١١.

(٢) الأعمال الكاملة : ٥٠١.

(٣)الأعمال الكاملة مقدمة ديوان – حوار عبر الأبعاد الثلاثة– :٤٦٦، وينظر: م.ن، قصيدة: في طريق الهجرة من بغداد :٦٧٢ ، وقصيدة : لِمَ لمْ يعتذروا .. ؟! :٨٠٣.

بحث الشاعر ومحاولته لن توصله إلى الضائع لضياع العنوان، والغريب في أمر الباحث أنه لا يبحث عن غيره وإنما يبحث عن نفسه، ومرت عليه أسماء مختلفة، إذ استخدم الشاعر بعضها بقصد الكناية لدعم كناية الإشارة، مثل (أسماء تخنقها ياقات بيضاء) فهي كناية عن موظفي المكاتب الحكومية الذين لا ترهقهم المتاعب، و(أسماء تعرق تحت معاطف سوداء)هي كناية عن معاطف رجال الشرطة المتربصين لأفراد الشعب وملاحقتهم أينما توجهوا، إذ يتجه الشاعر غالباً إلى هذا النوع من التعبير الكنائي" لأن جواز إرادة المعنى الحقيقي إفساد وتلويث لرسالة الباث، وإهدار لرسالة النقد ووصفه بالسذاجة والبلاهة"[(١)]، إذاً التصريح بالمدلول مباشرة لن تُبقي للمتلقي لذة جمالية، تلك التي يحظى بها حين يبحث عنها.ويلجأ الحيدري إلى استخدام الكنايات اللونية في شعره، كما في قصيدة (في اللّيلِ) قوله [(٢)]:

**يا رب ...**
**لِمَ كانوا .. ؟**
**لِمَ كان للأرض تاريخٌ**
**وأزمان**
**ولم يؤيد هذا القيد ماضيها**
**فتحلم النَّاس**
**لو يهديك شيطان**
**وتبصر الأرض في شتَّى مناعيها**
**تلهو بأعينها البيضاء ديدان**
**فلا تحسُّ**

**ولا ترثي لما فيها** تخرج دلالة اللون الأبيض في جملة (تلهو بأعينها البيضاء ديدان) عن معنى النقاء والطهر بعدما أُضيفت إليه لفظة (الأعين)، وهي كناية لونية يتم العدول عن دلالة اللون الأبيض الإيجابية إلى دلالة سلبية، فاللون في الأعين يميل دائماً إلى السواد، ولكن الأعين البيضاء هنا كناية عن العين التي لا تريد أن تبصر واقعها، تاركاً الفئات المتطفلة تتغذى عليها، وهذا التوظيف يجعلنا ندرك مدى وعي الشاعر في

(١) البنية التكوينية للصورة الفنية (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب) :٢٠٤.
(٢) الأعمال الكاملة :٢٣٩-٢٤٠.

استخدام الألوان واتصالها بالدلالات النفسية، ولهذا نجد (جبرا إبراهيم جبرا) يصفه بقوله: " فهو كالفنان الحاذق لا يلقي بالألوان على لوحته جزافاً ولا يرسل الخطوط عليه أنّى اتجهت"(١)، وبذلك يجعل الشاعر المتلقي بين ظاهر النص وباطنه، فإن لم يصل إلى باطنه لن يحقق منه شيئاً.

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

إذاً لعلني أقول في نهاية المبحث، مثلت المفارقات البلاغية عند الحيدري تجسيداً للمرامي النقدية والتنظيرات التي نثرها النقاد والبلاغيون في دنيا الأدب ، فجاءت هذه المفارقات عنده في صور تثير دهشة القارئ، إذ إن أكثر مفارقاته التشبيهية والاستعارية والكنائية تقوم على التنافر ، فضلاً عن مفارقات تهكمية تظهر في عناوين القصائد يسعى من خلالها الحيدري إلى كسر أفق التوقع عند القارئ منطلقاً من فضاء الساسة المنطوي على أساليب القهر في العالم الثالث، الذي تمثل فيه السلطة كياناً قاهراً يلجأ المبدع إلى التلويح إلى معناه تلويحاً يضمن له قدراً من البعد عن سطوة السلطة.

(١) الأعمال الكاملة ،مقدمة ديوان – أغاني المدينة الميتة: ١٩٠ ،وينظر: م.ن، قصيدة: في الليل :٢٤٠، وقصيدة : الاسم الضائع في رقم :٦٦١،وقصيدة : سميرا ميس :٢١، وقصيدة :البحث عن الزمن المجهول :٧٣٣

## *The graphical paradox in the poetry of Balind al- Haidari*

***Prof.Dep. Qubia Tawfiq Al Youzabi***
***Dr.Nawzad Hamad Omer Hamad***

Abstract

Rhetorical forms which include paradox are working together to render functions in their unfamiliar contexts making an indicative enrichment and a symbolization of meaning which the poet heads for depending on deceiving the receiver, and taking him by surprise in opposition to the expected, and this lead to create paradox; because it shows the encounter between the two semantic parts, and the amount of difference between them, while agreements come deeply, and this is can be seen by the receiver through the context, rhetorical paradox in his poetry with all its kinds (simile, metaphor and metonymy) semantic comprehension, emotional flow and beautiful turning make the reader fascinated, dazzled and surprised, while other parts show mockery, mutiny or criticism made by the poet.So, the poetics in Al-Haydary's poems moves from the view philosophy of things to view of inside, in other words, this poetics must discover things and gives them an existence, and tries to express new relations to find connections among things, and this is give them freedom of unfamiliar and unnatural restrictions to be connected with the internal soul horizon and its wide pivot .