الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية المفارقة في ديوان "والآن" لعيسى قارف

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
❖ آمال زهواني
❖ فيروز أوبيرة

إشراف الأستاذ:
❖ عبد القادر عباسي

الرقم	الأستاذ	الجامعة	الصفة
1	سعـــد مردّف	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	رئيســـا
2	عباسي عبد القادر	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مشـــرفـــا ومـــقررا
3	سعـــد حمـــادة	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	عضـــوا ومناقشا

السنة الجامعية: 1437-1438هـ / 2016 – 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖ ﴾

المجادلة: ١١

شكر وعرفان

الحمد لله الذى أعاننا على كتابة هذا البحث وإنجازه، وصلى الله على عبده المصطفى ونبيّه محمد والذى بدعوته تتم الصالحات . . . . أمّا بعد:

نتقدّم بجزيل الشكر وخالص التقدير إلى من كان إشرافه علينا شرفا لنا فضيلة الأستاذ "**عباسى عبد القادر**" لما قام به من متابعة وقراءة وتصحيح وتوجيه ولما اتصف به من سعة صدر وتواضع فبارك الله فيه وجازاه الله عنا كلّ الخير على ما قدّمه لنا .

كما نتوجه بالشكر والامتنان إلى كلّ من ساعدنا ومدّ لنا يد العون فى إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد .

وأخيرا نسأل الله أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه فى الدنيا والآخرة

مقـــــــدمة

مقدمة:

أصبحت لغة الشعر طبيعتها الخاصة فهي لغة إيحاء ورمز وإشارة، وليست لغة تحديد وتسمية للأشياء بأسمائها، بل هي نمط تعبيري منحرف يستمد حضوره من مدى انحرافه وخروجه عن المألوف، وهذا يعني أنّ العلاقة بين الشعر والواقع علاقة تجاوز، أي إن الشعر يفارق المرجعية الواقعية حتى وإن كان ينطلق منها ويتخذها مادة أولية، بهذا يصبح الشعر أقرب إلى العملية التحويلية التي من شأنها أن تُظهر الواقع من مظهر جديد ومختلف.

تبلّغ لغة الشعر في انزياحها عن صورة الواقع بمستويات بعيدة، حيث أنها لا تجد حرجا في أن تجمع بين أشياء مختلفة بل حتى متناقضة مثيرة لوجدان القارئ. وبهذا تكون مؤسّسة للمفارقة بكل ما فيها من مفاجأة وكسر لأفق الانتظار، ومن شأن البناء المفارقي أن يضاعف شعرية النص ويزيد في قوتها وجاذبيتها ويفتح لها أبعاد جمالية واسعة، ومن هنا ارتأينا أن تكون شعرية المفارقة موضعا لبحثنا.

وقد وقع اختيارنا من الناحية التطبيقية على مدوّنة للشاعر الجزائري **عيسى قارف** بعنوان **"والآن "**، ويبدو أنّ أعمال هذا الشاعر لا تزال بحاجة إلى أعمال الدارسين من أجل اكتشاف ما تحفل به من جماليات البناء الشعري، ويأتي هذا البحث كخطوة في سبيل خدمة أدبنا الجزائري ونفض الغبار عن مبدعيه، ومن هنا جاءت مذكرتنا موسومة **"بشعرية المفارقة في ديوان "والآن" لعيسى قارف"**.

ويمكن حصر إشكالية البحث في سؤال محوري مفاده:

ـ ما الذي يمكن للمفارقة كبنية تجاوزية أن تضيفه إلى لغة الشعر وجمالياته؟ ثم ماذا عن بنية المفارقة وشعريتها في ديوان **"والآن "** لعيسى قارف؟

ومن هذا المنطلق وتحقيقا لأهداف البحث وغايته جاءت الدراسة مقسمة إلى ثلاث فصول:

الفصل الأول كان ذا طابع نظري وفيه تم التطرق إلى مفهوم الشعرية أولا كمسألة مفهومية عند الغربيين **كجاكوبسون وتودوروف وكوهن**، وعن العرب مثل **أبو ديب والغذامي وأدونيس،** ثم تطرقنا إلى مفهوم المفارقة من حيث سؤال المفهوم والوظيفة.

أمّا الفصل الثاني والثالث فتطبيقيان حيث تناولنا في الفصل الثاني التعريف بالشاعر وبنية المفارقة في ديوان **"والآن "** وركزنا بالخصوص على بنى التضاد، الاستفهام والنفي وأضفنا إلى ذلك البنية التناصية، وإنما ركزنا على هذه البنيات دون غيرها لأنها أكثر هيمنة في لغة هذه المدونة وأشدُّ فاعلية في تشكيل جمالياتها.

وفي الفصل الثالث وجهنا وجهتنا صوب الجماليات التي تنتجها المفارقة في هذا الديوان. وركزنا بوجه خاص على الجماليات الأبرز المتمثلة في كسر أفق التوقع (المفاجأة) أو التراجيديا في الحس المأساوي، وفي الأخير التكثيف الدلالي (الانفتاح) وللمتلقي دور فعّال للكشف عن هذه الجماليات لأن له علاقة تواصل بينه وبين النص ينتج عنها تأثير نفسي ودهشة، والمفارقة الشعرية من أشدّ ما يثير القارئ جمالياّ ويدعوه إلى تأمل النص والإصغاء إليه.

وبينما احتجنا في الفصل النظري للمنهج التاريخي كنا في الفصلين الثاني والثالث أحوج إلى الاستعانة بالتحليل السيميائي لنصل إلى اكتشاف أبعاد خفية تنشأ عن استخدام المفارقة في لغة النص الشعري.

وكان سندنا في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع أهمها من الجانب النظري: قضايا الشعرية لرومان جاكوبسون، الشعرية لتودوروف، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، المصطلح النقدي لدي سي ميوك، المفارقة لنبيلة إبراهيم.

أما في الجانب التطبيقي بالإضافة إلى ديوان **"والآن " لعيسى قارف** استعنا بالمفارقة في شعر عدي بن زيد لحسني عبد الجليل، الثنائيات الضدية لسمر الديوب، فن القص في النظرية والتطبيق لنبيلة إبراهيم.

وفي الختام لا يفوتنا أن نتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذنا المشرف **عباسي عبد القادر** على

ما أسداه لنا من نصائح وتوجيهات في هذا البحث.

كما لا ننسى أن نتقدم بخالص الشكر والامتنان للأساتذة المناقشين لما بذلوه من وقت في القراءة ولما سيسدونه من توجيهات وملاحظات تكون بمنزلة حياة ثانية لهذا البحث.

وفي الأخير فإن وفّقنا من الله، وإن أخطأنا فإنه من العمل البشري الموسوم بالنقص.

الفصل الأول

الشعرية والمفارقة مهاد نظري

أولا: في مفاهيم الشعرية

1- الشعرية في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة

2- الشعرية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة

ثانيا: المفارقة المفهوم و الوظيفة

1- في مفهوم المفارقة

2- أنواع المفارقة

3- غايتها الجمالية

4- المفارقة بين المبدع و المتلقي

أولا: في مفاهيم الشعرية:

1- الشعرية في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة :

إنّ أول محاولة لتأسيس الشعرية الحديثة ترجع إلى "الشكلانيين الروس" الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات التطبيق، وبهذا يكون المنهج الشكلي غير منطو على منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية.

ولقد وجه علم الأدب وجهته الصحيحة بعبارة "جاكوبسون" الشهيرة : إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب إنما الأدبيةLittérarité،أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.[1] وبهذا يكون البحث منصبا على (أدبية) الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية المنبثقة عنه.

هذا مما دعى النقاد إلى تقديم تعريفات متعددة لهذا المصطلح، حيث غدا موضوع الشعرية الموضوع الأثير لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم في هذا الموضوع، وألّفُوا الكتب التي تشرحه وتوضحه، وكانت مجموعة من النقاد من اهتموا بهذا المفهوم ومن بينهم:[2]

أ- رومان جاكوبسون و شعرية "الجمالي" : RPMAN JAKBSON

يمثل رومان جاكوبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، حيث لعب دورا أساسيا في تطوير مفهوم الشعرية، ويرجع الفضل إلى الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الفردية بل في أدبيتها.[3]

فمفهوم الشعرية عنده فقد تحدد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات" فيقول: « إنّ موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن

1

2) ينظر: حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006،ص 12.

3) ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الجزائر، (د ط)، 2006، ص 50 .

اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإنّ للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[1].

فعنوان المقالة يبين الثنائية بين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن خصائص الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص، لذلك يرى «أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرّسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات»[2].

فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جوًّا إبداعيا يتّسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب، وتسمى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية والمرونة بالوظيفة الشعرية انبنت على أساسها شعريته، والتي تتحقق «بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف»[3]. ويقدم مثالا على ذلك بلفظة "طفل" على أنها «موضوع رسالة ما، فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل طفل وغلام و ولد وصبي وهي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلم بعد ذلك، من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلاليا —ينام وينعس ويستريح ويغفو– وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية»[4].

إنّ شعرية التماثل التي جاء بها جاكوبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولّد لبنية التوازي في الشعر الذي يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية، كما يكون كذلك من خلال

1) رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.
2) المرجع نفسه، ص 24.
3) المرجع نفسه، ص 07.
4) المرجع نفسه، ص 33.

إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية.[1] كما يمكن لهذه البنية أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والاستعارة والرمز، فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف، كما هو مبين في المثال السابق، كما يتجلى تصوّر جاكوبسون للشعرية في النقاط التالية:

1 – الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

2 – النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.

3– تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

4– وطبقا لـــ (3) ينبثق نسق التوازي.[2]

كما توصل جاكوبسون إلى تحديد شعريتة من خلال هيكلته للحدث الاتصالي، حيث نجد كل حدث يستدعي ضرورة وجود مرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقًا تحيل عليه سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظيًا أو قابلا لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة بعد ذلك، سننا مشتركا، كلًّيا أو جزئيًا، بين المرسل والمرسل إليه اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثِّل لها في الخطاطة التالية.[3]

1) ينظر: الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 62.

2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 97-98.

3) ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

سياق

مرسل ---------- رسالة ---------- مرسل اليه

اتصال

سنن

هذا هو النموذج السداسي الاتّصالي الذي ارتبط به، والذي نستكشف من خلاله تلك الدورة التخاطبية التي حصرها في ست عناصر ينبغي أن تتوفر في كل عملية تواصلية حتى يكتمل الحدث الاتصالي بين عنصرين، حيث يقوم «المرسل إليه بعملية التفكيك Décodage لكل أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة أم جملة، أم نصا»[1].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إن شعرية جاكوبسون تبلور مفهومها بنظرية التماثل التي تفسح للمتلقي المشاركة في بناء النص عن طريق آلية الاختيار التي يهيئها التأويل، إضافة إلى النموذج التواصلي الممثّل في عناصر الاتصال التي يستلزم حضور الوظائف اللغوية لتكتمل العملية التواصلية، إلا أن العنصر البارز الذي فجّر شعريته يتمثل في الوظيفة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق أدبية الأدب.

ب- تودوروف وشعرية "الخطاب":TODOROV

تتسع الشعرية عند تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية.

اهتمام تودوروف بالشعرية لم يأت من العدم، بل جسّد أفكاره باطلاعه على كتاب أرسطو" فن الشعر" الذي يعتبره اللبنة الأساسية «لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجًا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بإمكان وضع تعريف معين لها»[2].كما أنّ شعرية تودوروف متعدد الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنها

1) الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص25.

2) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 43.

زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص.

وشعريته «لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمّها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها أساسًا على قاعدة لمفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا.»[1] فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية والنص عنده لا يعترف باللحظة الراهنة بقدر ما يستشرف اللحظات الآتية التي تكون مليئة بالأسرار والمفاجآت، كما خصّ مفهوم الشعرية بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكونات التي لم يفصح عنها النص، ومن ثم البحث في لبّ النص الإبداعي لذلك نجده يشرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية.[2]

لقد جاءت الشعرية لوضع حد«للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسْمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة، التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع....الخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة وباطنية" في الآن نفسه» [3].

دعا تودوروف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، أو العمل الأدبي، وذلك لأن هناك علاقات بين الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب يساعد على إبراز الخصائص التي تميزها عن غيره.[4]«وفي المقاربة النقدية التي قام بها تودوروف للخطاب الأدبي نجده يميز بين موقفين: أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل

1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 293.

2) بنظر: حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2003، ص 43.

3) تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

4) ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 293.

نص معين تجليا لبنية مجردة»[1]. ومن خلال تركيز تودوروف على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:

«1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فإنّ الشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب.» [2]

ومن هنا نشير إلى أن مجال الشعرية عند تودوروف لا يقتصر عما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لا يمكن مجيئه، فالشعرية إذن عنده تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له.[3]

ج- جان كوهن وشعرية "الانزياح": JEAN GOHEN

تعدّ شعرية جان كوهن من الشعريات التي تركت صدى على مستوى الدراسات الأدبية لِما جاءت به من عناصر تحتاج إلى التحليل والتوضيح، خاصة عندما عدّ«الشعرية علماً موضوعه الشعر».[4] وبذلك ينطلق كوهن في بناء شعريته من المعنى العام لكلمة شعرية والذي يرتبط بالشعر.

وإذا حاولنا تبيين الإرهاصات الأولى لهذه النظرية نجدها قد بدأت من منظور الخطوة الأولى التي وقفت عندها البلاغة القديمة، بوصفها علم معياري يطلق أحكاما قيمية نجدها تختلف في تجلياتها من نص إلى آخر، وهذا ما دفع "جان كوهن" إلى تناول فكرة "الانزياح" من منطلق التفرقة بين الشعر والنثر، فهذه القضية الشائكة في حقل الشعرية يرى فيها "كوهن" أنها تترسخ وتتحدد

1) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 45.

2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006، ص 23.

3) ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 48.

4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 09.

انطلاقا من مبدأ المماثلة الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية، وهو ذو طبيعة تأثيرية.[1]

وهكذا يتضح أن الملمح الأساسي الذي تقوم علية شعرية جان كوهن هو مبدأ "الانزياح اللغوي" الذي يمسّ ثلاث مستويات كبرى: المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين (الصوتي والدلالي)في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر، إلاّ من خلال تضافر هذين المستويين.[2]

ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من خلال المؤشرات الشعرية التي صنفها جان كوهن في الجدول الآتي:[3]

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون (المنظوم)	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية، في حين أن النثر التام يخلو تماما منها.

ويعلق كوهن على النص الأدبي من خلال الجدول فيقول:« وتسمى القصيدة النثرية (قصيدة دلالية)لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل —عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي– على أن قصيدة النثر موجودة شعريا، على الرغم من أنها تبدو شعرا أبتر لإهمالها الإمكانات الصوتية. ويسمى الصنف الثاني(قصيدة صوتية) لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها —دلاليا– لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر

1) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 111.

2) ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 71.

3) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 32.

المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقي فحسب. أمّا الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو(الشعر الكامل) وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهن»[1].

ويرى كوهن أن من أهم سمات تميّز الشعر عن النثر هو المستوى الصوتي المتمثل في النظم (الوزن والقافية)، وكلمة الشعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده وما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشعرية المتاحة للغة، ولذلك فللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحريّة أن يجمع بينهما، أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر . والمستوى الصوتي في الشعر يُعدّ من أهم مقوماته وركائزه، كما أنه يُحدث جرسًا موسيقيا يتم من خلاله الإنشاد.[2]

وتعتبر علامة الإنشاد في الشعر جزءا من الشعرية، كما أن الاعتبارات الجمالية الصوتية، الجرس والتناغم ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر، كما أنّ للنظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها، وتدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها.[3]

وخلاصة القول أن الشعرية التي نادى بها كوهن هي شعرية أسلوبية، لذا جعلها مرتبطة بالانزياح الذي يعد أحد المظاهر الأسلوبية التي تنتج الجمالية للنصوص الأدبية، والتي تمس جانب المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي.

2- الشعرية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة:

لقد اهتم العديد من النقاد العرب بمفهوم الشعرية، باعتبارها مصطلحًا معاصرًا، حيث تعرّض لها العديد من النقاد المحترفين في كتاباتهم.

وحتى نحدد ملامح الشعرية العربية الحديثة سنحاول الوقوف على نظرة بعض النقاد والشعراء العرب للشعرية، من حيث اختلاف المنهج وكيفية الدراسة لهذا الموضوع فيما بينهم.

1) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 311.

2) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، 52.

3) بنظر: المرجع نفسه، ص 29.

أ- في كتابات النقاد:

1. كمال أبو ديب وشعرية "الفجوة" :

يرى أبو ديب في تعريفه للشعرية بأنها «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية».[1] فإنه لا يتردد في القول إن «اكتناء البعد الخفي للشعرية، يبدو أنّ ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن»[2]. وما يؤكد عليه أبي ديب من خلال مفهومه للشعرية على أنها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميّا، وهذا لأن لغة الشعر –دلائليا- لغة تتجسد فيها فعالية التنظيم على مستويات متعددة.[3]

وقد أشار أبي ديب إلى أنّ شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد -في تحليلاته- على لغة النص أي مادته الصوتية الدلالية مبتعدا –بذلك- عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواها الآني، منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى أو ربطها بعقد القمع والجنسية، أو ربطها بالحس الديني، فالشعرية من منظوره بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية.[4]

ومن هنا نشير إلى أنّ أبا ديب في تأسيسه لمفهوم الشعرية، الفجوة أو مسافة التوتر لا بد أن تمتاز بدرجة عالية من الدقة والشمولية، فالشعرية إذن عنده «خاصية علائقية؛ أي أنها تتجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتها الأساسية أن كلاً منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[5].

---

1) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 18.

2) المرجع نفسه، ص 14.

3) ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 343_ 347.

4) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

5) محمد عياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د ط)، 2010، ص 62.

في هذا التعريف «تركيز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل، فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة وإنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية»[1].

كما تظهر شعريته في تنسيق البناء الداخلي للنص مثلها مثل شعرية تودوروف، ولكن هذا لا يعني انغلاقها، وهذا ما تفسره نظرته للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته، مثله مثل كوهن الذي اعتبر الانزياح فاصلا للحكم بين الشعر والنثر، حيث حصر الانزياح في الشعر دون النثر، أمّا أبو ديب لم يرجّح كفّة الشعر على كفّة النثر، كما لم يقم أصلا تعارضًا بين الشعر والنثر[2]، وهذا ما يؤكده قوله بأنها «مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بَيْدَ أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئًا متمايزا عن –وقد يكون نقيضا لـــ–التجربة أو الرؤية العادية اليومية.»[3]

نلاحظ من خلال هذا القول أن أبا ديب تجاوز النص وبنيته عندما عمَّم الوظيفة على التجربة الإنسانية بأكملها، أي أن هذه الفجوة تعمل على خلق شعرية العمل الأدبي. فتعتبر الفجوة مسافة التوتر عند أبي ديب نوعًا من الانزياح لأن «استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق (....) الفجوة مسافة التوتر»[4].

والذي يحقق هذه الفجوة هو كسر النظام المألوف لأن اللغة الشعرية لا تكون «خلاّقة إذا لم تتضمن في عمقها طاقات حيّة من قوة الاندفاع، والكشف والفعل، والشاعر في هذه الحالة لا

1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

2) ينظر: مديحه خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش_ جدّارية أنموذجا _ رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2013، ص 63.

3) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 20.

4) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 344.

يمكن أن يستمدّ هذه الفعالية من السيولة اللفظية أو المعجمية وإنّما جوهر تلك اللغة المنشودة هي اكتناه جمالي يتوسل تفجير نواتها الرحميّة»[1]. وعلى هذا الأساس تحتاج الكلمات القاموسية والمعجمية عند أبي ديب إلى كسر نظامها الاعتيادي.

وشعرية أبو ديب موصولة بعالم القراءة والتلقي وبالضبط مصطلح الفجوة الذي اتبع «بمفهوم مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي»[2]، أي أن القارئ هو الذي يقوم بسدّ تلك الفراغات والفجوات التي تتركها المسافة الرؤياوية للوصول إلى دلالات ومعان التي أرادها الشاعر أو قد يصل إلى معان لم يصل إليها الشاعر.

ما نستخلصه من تعريف أبو ديب للشعرية، أنها تعتمد على مسافة التوتر والفجوة، ولذا نجده يرفض استخدام الكلمات القاموسية بغية الخروج عن المألوف، فالكلمة عنده لا تتوقف على المعنى الواحد بل تتسم بالتعدد، ولأن الخروج عن المألوف هو الذي يكسب الخطاب الجمالية والمتعة التي يجدها القارئ خلال قراءته للنصوص.

2. عبد الله الغذامي وشعرية "الانفتاح" :

كانت الشعرية عند عبد الله الغذامي لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معًا: الشعر والنثر إذ يقول «يعتمد وجود الجملة الشعرية في النص الجديد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية؛ وهذا انتهاك شاعري للاصطلاح، ومسعى لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة داخل سياقها الشاعري الذي تتأسّس به مثلما يتأسّس بها، والجملة تنمو علاقات هرميّة تتشابك بها سائر عناصر النص لتكوِّن دلالاته الكلية.»[3] هذا وقد عرّف الغذامي الشعرية في كتابه "الخطيئة والتكفير" بقوله: «فالشاعرية إذًا هي الكليّات النظرية عن

1) خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، _دراسة_ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1996، ص 89.

2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 141.

3) عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 59_ 60.

الأدب، نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له»[1].

فالغذامي لم يقم مفاضلة بين الشعر والنثر بل عمَّمَ الظاهرة الأدبية بوصفها نظاما داخليّا، يتناول بها قضايا لها علاقة بالتجريد من حيث كونها تلجأ إلى توظيف الخيال والرؤيا وهي «مثقلة بروح التمرّد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة.»[2] شعريته ذات طابع انفتاحي رؤياوي، وبنيوي باعتبار تحليلها الداخلي للنص الأدبي، وهذا الانتقال من المألوف إلى اللامألوف يعتبر خرقًا للغة «كونها انعكاسًا للعالم، أو تعبيرا عنه أو موقفا منه مبتور إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»[3].

والشعرية حسب رأي الغذامي «هي شعرية الانفتاح والتساؤل، انفتاح مسَّ النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائف متنوعة، وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدّم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسج الشاعرية تنظيرًا وممارسة.»[4]

الشعرية حسب هذا الرأي تهتم وتسعى إلى الحرية والإنطلاق، وترفض التقيد، هذا ويرى الغذامي أن الشاعرية لا تقتصر على النصوص الأدبية بل تتعدى إلى النصوص غير الأدبية كذلك، حيث ربط هذا المفهوم الغذامي الشاعرية بالأسلوبية ويتضح ذلك من خلال قول حسن ناظم: «الأدبية –حسب الغذامي– تجاري الأسلوبية وتتأسس دراسة الأخيرة على أسباب الاختيار فيبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما، ولا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة

1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 23 _ 24.

2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 349.

3) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص27.

4) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 351.

الدلالية، وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح الشعرية»[1].

من خلال ما ورد من تعريف الشعرية عند الغذامي نجد أنها تعتمد على التمرد والحرية والخروج عن المألوف وتعدي القوانين الثابتة، وكذا ربطها بين الأدبية والأسلوبية والانفتاح والتساؤل في النصوص الإبداعية.

ب- في كتابات الشعراء:

1. أدونيس وشعرية "الرؤيا":

لقد انطلقت شعرية أدونيس من حيث انتهى الشكلانيون من خلال معرفته واطلاعه على بعض مقولاتهم منذ فترة مبكرة، وتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص، واشتراك القارئ فعليًّا، في تلقي النص وفي تفسيره، وقبول تعدد القراءات من قرّاء مختلفين أو من قارئ واحد مرّات عدة.[2]ويعد أدونيس من الشعراء المحدثين، فبالتالي له رؤى مختلفة عمّن سبقوه. بالإضافة إلى أفكاره التي أسهمت في إعادة هيكلة القصيدة الجديدة بإدخال عناصر لم تكن موجودة من قبل، كما نجد أفكار ضاربة في عمق التجربة الإنسانية والتي دعا بها إعادة اكتشاف خصائص النص الشعري، وهذا يتوافق مع القصيدة المعاصرة.[3]

فالشاعر الجديد في تصوره يرى أنّ:«القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية، من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحدة المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أنّ الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالمًا فسيحًا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد»[4].فأدونيس يدعوا إلى الانفتاح

1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 38.

2) ينظر: حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 55.

3) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985، ص 35.

4) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 107.

ويرفض الانغلاق الذي لا يكسب الشعر إبداعًا، لذا لم يبق الشعر يسير على الوتيرة التي ألفها الناس منذ نشأته، وإنما أصبحت هناك منظورات نقدية متعددة ومختلفة حول مفهوم الشعر، لأن التقنين والتضييق يسئ إلى النقد العربي والشعر معًا، فهو يريد سد الفجوات التي بقيت رهينة التجسيد لذلك نجده يقول:«ونحن اليوم، إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون، وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه. نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه. خصوصًا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدّد، وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائم شكل من أشكال اختراق التقنيين والتقعيد، إنها البحث عن الذات، والعودة إليها، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات.»[1] ويبدو أن أدونيس لم يتقيد بمصطلح، فالشعر عنده «يسبق القاعدة، ويحرّر الطاقة، يفجرها ويضيئها»[2]

فالشعرية عند أدونيس لا تتحقق في حدود التقليد والإتباع بل تتجسّد بالإبداع وبالابتداع، كما لا تتجسد على نحو ما سار عليه السابقون بل بابتكار آليات لم يتوصلوا إليها، واستقراء ما عجزوا إلى الوصول إليه.

فأدونيس لم يرفض الشعر الجاهلي، وإنما دعا إلى إعادة النظر إليه، هذا الموروث يحتاج إلى قراءة جديدة أوّل ما تظهر على اللغة لأنها همزة وصل بين القديم والجديد وهذا لا يعني اختراع ألفاظ «لا يعرفها معجم اللغة، وإنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظة بعدا يوحي بأنها تتناسل في ألفاظ عديدة، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب اللغة الأولى أو تتبطنها.»[3] وهذه الأفكار تقود إلى بناء نظرية شعرية جديدة لا تنبني من العدم بقدر ما تمثل أرضية صلبة والمتمثلة بالأفكار الجديدة الخاصة بصاحبها.

1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 31_ 32.

2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 109.

3) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ج1، الأصول، ط7، 1994، ص 153.

إن الإبداع عن طريق الرؤيا يحسن تخصيب الجمل السردية التي تحول الألفاظ إلى إشارات لغوية غنية بالإسقاطات الرمزية الموازية للواقع، كما يدفع بالمؤلف إلى امتلاك تلك الحركية القائمة على الالتحام باللغة والولوج فيها، وفق المرتكزات المعرفية للمبدع. حيث إن الرؤيا والنص يبقيان في تفاعل منتج لدلالات جديدة تتحول فيه المفردة إلى نص سريع الانشطار.[1]

لذلك كانت الرؤيا هي القدرة على الكشف والخلق وإزالة ما حجبته عنّا الألفة، تسهم في نسيج علاقات دلالية غير مألوفة، وخلق صور سردية لها كيانها المكثف المحمل بالطاقة الدلالية والجمالية. كما أنها تضيف نكهات جديدة مغايرة على جسد الخطاب عن طريق الاتكاء على التكثيف اللغوي نحو مناطق المجهول، لهذه العلة جاءت الرؤيا لتخرج النص من دلالة القصد إلى صيرورة المعنى، وتؤسس لبنية روائية مفتوحة ومتحولة ترفض القراءة الأحادية لأنها مشحونة بدلالات احتمالية مضاعفة.[2]

ويشير بشير تاوريريت إلى مفهوم الرؤيا (التخييل) مؤكّدًا أن التخييل أشمل وأعمق من الخيال، إنه رؤيا الغيب، هو بديل اللاهائية عند أدونيس، وهو من أبرز ملامح الحركة الشعرية الجديدة «فالتخييل هو القوة الرؤياوية التي تستشفْ ما وراء الواقع فيما تحضن الواقع؛ أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور.»[3] معنى ذلك أن القصيدة جسر يربط بين الماضي والمستقبل، الواقع وما وراءه، الأرض والسماء.

ويدمج أدونيس بين الرؤيا والطبيعة معتبرًا الشعر تحولاً وصعوداً دائمين في أقاليم الغيب بغية تحقيق الاتحاد بين الإنسان والوجود، اتحاد بين الواقع والممكن، بين الزمني واللازمني، بين الشيء والخيال، وهذا الاتحاد هو الذي يمنح الرؤيا الشعرية قيمتها الجمالية ويضمنها، فشعرية القصيدة لا تتحقق إلا في خضم حضور الرؤيا فغيابها يؤدي حتما إلى غياب جماليات النص الشعري.[4] وتبنى

1) ينظر: الأخضر بن السائح، من المعنى إلى الرؤيا، مجلة مقاليد، ع3، ديسمبر، 2012، ص 115.

2) ينظر: المرجع السابق، ص 109.

3) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 443.

4) ينظر: المرجع نفسه، ص 443 _ 444.

الرؤيا على الحلم الذي يتعدى الواقع كلية ويخرج عن نطاقه مكونا لنفسه عالما آخر، عالما ميتافيزيقيا مثاليا خالصًا. إنه الحلم الكوني الذي يبتعد عن التاريخ ويرتبط بواقع عيني. ذلك أن الرؤيا تفقد خصوصياتها الجمالية لحظة اقترانها بحدث أو مناسبة، لأن شعر الحداثة محكوم عليه بالانفصال عن الوقائع التاريخية بغية تحقيق الديمومة والشعرية.[1]

نخلص مما سبق أن أدونيس أراد لشعريته الغوص في أفاق جديدة تبعدها عن النموذج الثابت ويدخلها مجال الإبداع، ولهذا فهو يؤكد أن اللغة لم تعد ذات معنى واحد، بل تتسم بالتعدد والتنوع من خلال توظيفه للصورة التي تكسب الخطاب جمالية فتميزه عن الخطاب العادي، بالإضافة إلى إدخال عناصر ومكونات من شأنها إضفاء جمالية على النص يتمثل في الغموض والدهشة، فكل هذه المفاهيم هي أفكار لخص بها أدونيس مفهومه للشعرية التي انحصرت في الحداثة وتجلياتها.

2. عبد الله حمّادي وشعرية "الحداثة":

لم تنطلق الشعرية الحداثية عند عبد الله حمّادي من فراغ، و لم تتأسس على سبيل الصدفة، وإنما تحققت بعد مخاض طويل، معاناة فكرية جادة ومسؤولة مكنته من نمذجة الواقع، والتوسع في أشكال التعبير، وابتكار نسق خطابي مختلف في تركيبته، وظواهره الفنية.

ويرجع مفهوم الشعرية عنده إلى:

1) تفهّم عبد الله حمادي لمعنى التجديد بالمفهوم المنفتح، الذي حدث بسبب الاحتكاك المباشر بالشعر الغربي، وتفهم أبعاده وخلفياته الحضارية بالممارسة والدراسة، حتى كان دافعه قويًا لإثراء التراث والحركة الشعرية الشابة في جزائر الإبداع الثوري.[2]

2) معايشته لأحداث التيارات الشعرية المعاصرة عن قرب، إيمانًا منه بأن هذه النظريات هي جزء من الفكر والمعرفة، ذلك أنها تنبني على خلفيات فلسفية فكرية وأيديولوجية بعضها استند

1) ينظر: المرجع نفسه، ص 445 _ 446 .

2) ينظر: عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص 41.

إلى الفلسفة الاجتماعية، وبعضها أفاد من العلم والتاريخ وعلم النفس تلك التي عرفت بالمناهج الخارجية، وبعضها استند على علوم اللغة كما فعل الشكلانيون الروس، والنقاد الجدد.[1]

لذلك نجده ينطلق من ثبات ووعي عميق في تحديده لخصوصيات الخطاب الإبداعي المعاصر، مدركًا أهمية الدراسات النقدية المعاصرة بشقيها الدلالي والبنائي، التي تتمحور في الكشف عن العناصر الشعرية التي يتفاعل معها المتلقي بلا وعي، إضافة إلى محاولة تقصي تجليات القوة الإيحائية للشعر.

ويؤكد عبد الله حمادي على أن علم الدلالة علم ينطلق من أشكال التعبير، التي تعني بالمستوى "الأنطولوجي" الذي يرتكز على مفهوم العلامة (الرمز) وعلاقته بالموجودات والمستوى "البرقماتي" الذي يهتم بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية.[2]

3) قراءته للموروث الشعري العربي، والوقوف عند محاولات أبي تمام التجديدية وعبد القاهر الجرجاني في المجال النقدي.

نلاحظ مما سبق أن عبد الله حمادي يناشد التجديد، ويدافع عنه، ويدعو إلى التحدي والانطلاق الذي يمكّن الإنسان من إثبات وجوده، وفرض منطقه بطريقة فاعلة تمثل الأنا بامتياز، ويشد فيما يقابل ذلك بتميز التجربة البوجدرية التي يعتبرها تجربة شجاعة في مجال الإبداع، وتخطي حاجز اللغة، هذه اللغة التي أعلنت انتماءها للغة الضمير الصميمي الممتد الشرايين، غايتها هدم الاحتذاء والقول بالتواصل.[3]

والمقصود بهدم الاحتذاء هو «عدم محاكاة النموذج، وذلك من خلال تخطي نماذج التقليد، وليس معنى الكلام أن عبد الله حمادي يفصل بين التراث والحداثة، فهو يعي جيّدًا أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكائها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا

1) بنظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 15.

2) ينظر: عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001، ص 165 _ 166.

3) ينظر: عبد الله حمادي، نفاضة الحراب، تأملات في الأدب والسياسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2008، ص 179_ 180.

الحداثة، وما يرفضه عبد الله حمادي هو التقليد لأجل التقليد.»[1] وهذا ما ذهب إليه في مقول قوله: «الحداثة أخي القارئ ليس معناها طرح الموروث، والسطوة على أنقاضه الثابتة بمعاول الردّة والتشكك، والوقوف منه موقف الخصم والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل، حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكون بحرارة الاستمرارية ونبض المعاصرة»[2].

ومن صفات الحداثة الشعرية في تصور عبد الله حمادي تكون أساسا من البحث والتجريب ونبذ للعادة فهي تنبثق من قلق دائم وهدم مستمر، تبلورها الحداثة الشعرية المعاصرة التي تسعى إلى خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ «لأن الحداثة الإبداعية الشعرية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة.»[3] هذا ما جعل القصيدة الحداثية قلقة قلق الشاعر المعاصر، إنها نوع من الفوضى المنبعثة من التساؤل اللامنتهي الذي يتجاوز الحاضر "هي قصيدة التحول، والحركة، والتغيير" ذلك أن القوالب الجاهزة لا تفي بغرض الفنان الحداثي الذي يسعى إلى التميز والابتكار بخلق صيغ جديدة، وصور بديلة ولغة مغايرة قصد الانفتاح على عوالم المستقبل.[4]

ومجمل القول إن عبد الله حمادي يدعو إلى الأصالة في المضمون، مع ضرورة الوقوف من موروثنا موقف الوعي الثابت، لا موقف العداء، والتصارع، مع الحرص الدؤوب على عدم قطع حبل التواصل، أو الاستخفاف بالقيم، أو إعلان الشعارات الجوفاء، أو التصريح بشطحات مشوبة بالشذوذ. على ألا يكون أدبنا على شاكلة الغراب الذي حاول تقليد الحجلة، بل عليه أن يكون

1) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 182.

2) عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الإسباني الحديث، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1985، ص 09.

3) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 398.

4) ينظر: المرجع السابق، ص 398.

أدبًا إنسانيا قبل كل شيء، فيه العروق وفيه الظل، وفيه التيه وفيه الأمل، ومن كل ذلك تنبض صدق المعاناة وحيوية الكلمة المسؤولة والجادة.[1]

نخلص في الأخير إلى أن النقاد والمبدعين الغربيين والعرب قد مرّوا بمرحلة حول مفهوم الشعرية قد تمحورت عنها عدّة نتائج لعلّ أهمها: عدم ثبات الرأي حول مفهومها وضبط مصطلح لها في النقد العربي خاصة، والاختلاف في حصر وجودها في الشعر أو النثر أم فيهما معًا، وأن الشعرية على الرغم لم تتبلور كنظرية أدبية ونقدية إلاّ في العصر الحديث، إلا أن لها تاريخا موغلا في القدم، سواء فيما يتصل بالغرب أو عند العرب؛ لان التأمل النظري في الأدب لا يمكن بأي حال فصله عن الأدب نفسه.

ثانيا: المفارقـــــــة

المفهوم والوظيفـــــة

أ- لغـــــــــــــة:

ذهب بن منظور في معجمه لسان العرب إلى أن كلمة مفارقة مشتقة من فعل (فارق) وهو من الجذر الثلاثي (ف، ر، ق)

فرق بين الشيئين : فصل أحدهما عن الآخر بيّن أوجه الخلاف بينهما فُرْقَةً يفرّقه، فرقًا وقيل انفرق الشيء وتفرَّق وافترق أي باينه، الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه سماه الله به لتفريقه بين الحق والباطل.[2] وفي أساس البلاغة «فَرَقَ، بدأ المشيب في مَفْرِقِهِ وفَرّق في الطريق فُروقا وانفرق انفراقا، إذا اتجه لك طريقان أفرق: بيّن وضرب الله بالحق على لسان الفاروق»[3]. وأمّا في مختار الصحاح لأبي بكر الرّازي: «فرّق الشيء تفريقا وتفرِقَة فانفرق وافترق وتَفَرّق: أخذ حقه منه بالتفريق، والفرقة الاسم من القول: فارقه مفارقة، والفرقان، القرآن وكلما فُرِّقَ به بين الحق

1) ينظر: عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الإسباني الحديث، ص 08.

2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (فرق)، مج 10، دار صادر، بيروت، ط6، 1997، ص 299.

3) الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 20.

والباطل والفاروق اسم سمي به عمر بن الخطاب رضي الله عنه»[1]. وأمّا في القرآن الكريم فقد وردت لفظة المفارقة في العديد من السّوَر القرآنية:

فنجدها في سورة الطّلاق في **قوله تعالى:** ﴿فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ﴾ [2] أي بمعنى أتركوهنّ حتّى تنقضي عدتهن.

وكذلك ذكرت في **قوله تعالى:** ﴿وَقُرْءَانًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُۥ عَلَى ٱلنَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ وَنَزَّلْنَٰهُ تَنزِيلًا﴾ [3] والمقصود منه أي بيَّناه وأحكمناه، وفي **قوله تعالى أيضا:** ﴿وَمَا تَفَرَّقَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ إِلَّا مِنۢ بَعْدِ مَا جَآءَتْهُمُ ٱلْبَيِّنَةُ﴾[4]، وفي **قوله تعالى أيضا :** ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّى لَآ أَمْلِكُ إِلَّا نَفْسِى وَأَخِى فَٱفْرُقْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ ٱلْقَوْمِ ٱلْفَٰسِقِينَ﴾ [5] والمقصود افصل من قول القائل: فرقت بين الشيئين أي فصلت بينهما.

ب- اصطلاحًـــــــا:

لقد تعددت تعريفات المفارقة وتفْصيلاتُها إذ نجد نبيلة إبراهيم مثلا تعرِّف المفارقة بأنها: «لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ للقارئ بال بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده»[6].

وما قصدته نبيلة إبراهيم من خلال هذا التعريف هو أن المفارقة هي عبارة عن ثنائية تتكون من البنية السطحية والبنية العميقة للكلام وتعتمد على قصدية الكاتب وتأويل المتلقي معنى القول، وهو ما يتفق مع تعريفها بأنها «لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ »[7].

---

1) أبو بكر الرّازي، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص 238.

2) سورة الطلاق الآية : 02.

3) سورة البيّنة الآية : 04.

4) سورة الإسراء : 106.

5) سورة المائدة : 25.

6) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مصر، ع3_4، 1987، ص 132

7) المرجع نفسه، ص 132.

وتذهب نبيلة إبراهيم في تعريف آخر إلى أن «المفارقة بادئ ذي بدء تعبير بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد، على العلاقة النغمية أو التشكيلية.»[1] ويعني هذا أن المفارقة تقوم على العلاقة الموجودة بين ما هو داخلي وبين ما هو خارجي أكثر من اعتمادها على الناحية الجمالية الشكلية.

وترى سيزا القاسم أن المفارقة هي: «استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بينما تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرًا»[2].

وتذهب سيزا القاسم في تعريفها للمفارقة أيضا إلى أنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لا يلغي أحدهما الآخر»[3].

ونستنتج من هذين التعريفين أن المفارقة لا تتصف بالغموض الذي يمس القول فقط ولكنها تتعداه إلى ذلك الإحساس الغريب الذي تولّده من خلال السياق.

ويذهب محمد العبد«أن المفارقة تعد نوعًا من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى الغير مباشر.»[4] ويعني بالتضاد هنا أن المعنى الحقيقي للمنطوق يختلف ويتناقض مع المعنى الحرفي، و يلحظه القارئ من خلال السياق وخصوصيته.

وفي المقام نفسه يرى محمد لطفي اليوسفي أن «المفارقة هي جوهر الحداثة والانفتاح لأنها وحدها قادرة على إقامة عالم جديد متخيل على أنقاض عالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرق التعبير.»[5] بينما ذهب نعمان عبد السميع متولي «أن المفارقة ليس

1) نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق)، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، ص 196.

2) سيزا القاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مصر، ع2، 1982، ص143.

3) المرجع نفسه، ص 144.

4) محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994، ص 15.

5) نوال بن صالح، خطاب المفارقة في الأمثال العربية_ مجمع الأمثال للميداني أنموذجا _ أطروحة دكتوراه، بسكرة، 2012، ص 23.

لها جهاز ولا ميزان تقدر ارتفاع حرارتها أو انخفاضها فالميزان الوحيد هو المتلقي، ومدى قدرته وثقافته، وتفتح ذهنه، هو الزئبق الوحيد القادر على كشف المفارقة ومعرفة أبعادها الأفقية»[1].

وهنا شبه نعمان عبد السميع أن المفارقة وكأنها ميزان للحرارة تختص بقدرة المتلقي في التأويل.

ويورد صاحب موسوعة المصطلح النقدي تعريفا لـــ "صاموئيل هاينز" مفاده أن المفارقة هي: «نظرية في الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون "واحدا "منها هو الصحيح وتدرك أنّ وجود التنافرات معا جزء من نية الوجود.»[2]

ويذكر "ميويك" تعريفا للمفارقة أكثر تطورا فيقول: هي« قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة.»[3]

ومن خلال هذا التعريف فإن "دي سي ميويك" لم يحصر المعنى المراد بدلالة واحدة.

والمفارقة عند "بروكس" هي : « اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بروكس في كل الشعر الجيد»[4].

من خلال التعريفات السابقة نخلص إلى القول أن المفارقة هي قول شيء والإيحاء بنقيضه وهي تدل على معنيين أو أكثر ومعرفتها تكون عن طريق استصحاب واستنطاق السياقات.

2- أنواع المفارقة:

إن أبرز تقنيات التعبير والبناء التي يوظفها الشاعر المعاصر تقنية المفارقة لأن لها من الإمكانيات ما يجعل منها خادمة للجمالية الشعرية ويعود ارتباطها الوثيق بالشعر إلى أنها « من الناحية الأسلوبية، ضرب، من التأنق هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا»[5]

1) نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي، دار العلم والإيمان، مصر، 2014، ص 08.

2) دي سي ميوك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، مج4، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص 36.

3) االمرجع نفسه، ص 161.

4) رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرف، الكويت، 1987، ص 397.

5) ينظر: دي سي ميوك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص 190.

لقد تباينت الآراء النقدية حول أنواع المفارقة لأنها حسب الدراسات الحديثة قسمت إلى أنواع كثيرة مما صعب على الدارس الإحاطة بها كلها لأن هناك من اتجه إلى تقسيمها حسب موضوعها وحسب تأثيرها أو حسب تفاوت درجاتها.

أ- المفارقة اللفظية:

تعد المفارقة اللفظية من أكثر المفارقات تعريفا

ويعرفها محمد العبد « هي شكل من أشكال القول، يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر.»[1]كما يرى أيضا دي سي ميوك أن هذه المفارقة هي «انقلاب في الدلالات.»[2] ومعنى هذا التعريف أن الانقلاب في الدلالات ما هو إلّا«انقلاب غير زمني، في حين أن مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن»[3].

وفي تقسيمه لأنواع المفارقة اللفظية يرى صاحب المصطلح النقدي أنها تنقسم إلى نوعين :

مفارقة هادفة ومفارقة ملحوظة.

- المفارقة الهادفة: تعد «لعبة يقوم بها اثنان فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصا، ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ إلى أن يرفض ما يعبر عنه النص من معنى حرفي، مفضلا ما لا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض»[4].

أما المفارقة الملحوظة: فهي «تقترب إلى الصفة الدرامية أو المسرح إذ تشترط وجود مراقب بل إن تنفيذها يشترط إقامة مسرح ذهني تقوم فيه بدور المراقب غير المراقب لترى الموقف بوضوح كما هو عليه، ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية»[5].

1) محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم، ص 61.

2) دي سي ميوك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص 32.

3) فريحه يرير، المفارقة في مقامات الهمذاني، رسالة ماجستير، ورقلة، 2010، ص 15.

4) دي سي ميوك، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص 171.

5)المرجع نفسه، ص 53.

وفرق دي سي ميوك بين المفارقة الهادفة والملحوظة حيث يقوم صاحب المفارقة الهادفة بقول شيء من أجل أن يرفض لأنه زائف، أما الملحوظة فيعرض صاحبها شيئا يتصف بالمفارقة مثل موقف أو سلسلة أحداث ... الخ [1]

وفي تقسيمه للمفارقة اللفظية قسمها إلى نمطين: أسلوب الإغراق وأسلوب الإبراز.

وأما فيما يخص أسلوب الإغراق (النقش الغائر): فهو الذي يعزل هدف المفارقة.

وأما عن أسلوب الإبراز فهو يبرز هدف المفارقة.[2]

إذاً فالمفارقة اللفظية تعد من أهم المفارقات التي تزخر بها اللغة، فهي تأتي من كونها مخالفة لكل ما هو متعارف عليه من القواعد اللغوية والبلاغية، وما تحققه من صدمات من ناحية التلقي والتوصيل وهذا ما يكسر أفق التوقع عند المتلقي.

ب – المفارقة الدرامية: تعد المفارقة الدرامية مرتبطة بالمسرح لأن لها علاقة تقوم على التضاد بين ما تعمله الشخصيات وما يفعله الجمهور.

وتتحقق هذه المفارقة من خلال وعي الجمهور بما ستؤول إليه الشخصيات لأنها لا تعلم ما سيؤول إليه مصيرها، فتقع ضحية للمفارقات وبهذا يحدث التنافر والتناقض حيث تقوم هذه الشخصيات بالتصرف تلقائية وعفوية.[3]

ويعرف الناقد كلينث روكس المفارقة الدرامية: على أنها «قوة فنية لها صورتان، أي أنها تحمل في أحشائها نقيضها ... والمفارقة أيضا هي سوء الفهم بين الشخصيات في المواقف الدرامية»[4].

ولكي تكون هناك مفارقة درامية يجب أن تتوفر عدة شروط لتحقيقها وهذا ما قام باستنتاجه ناصر شبانه وجمعه في النقاط الآتية:

1) ينظر: المرجع السابق، ص 195.

2) ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

3) ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

4) ماجد نور الدين، المفارقة الدرامية في مسرح شكسبير الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد، الإمارات، 2010

1- توافر التواتر في العمل من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها.

2- أن تكون الشخصية الأولى غافلة جاهلة بالظروف التي حولها مما يولد التناقض بين المظهر والحقيقة.

3- أن يكون الجمهور على علم تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة التي هي ضحية المفارقة.[1]

ج – المفارقة التصويرية: ويعرفها علي عشري بقوله: إنها «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض.»[2]

وبما أن الشعر القديم قد احتوى على الكثير من الصور كالتصوير البديعي القائم على التضاد فقد عالجه تحت اسم الطباق أو المقابلة، ولكن المفارقة التصويرية هي تكنيك مختلف تماما عن الطباق والمقابلة سواءا من ناحية البناء الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض.[3]

ويذهب حسني عبد الجليل أن الدراسة التي قام بها الدكتور علي العشري هي «أهم دراسة تطبيقية تتناول المفارقة التصويرية مع لفت النظر إلى أن المفارقة أعم من المفارقة التصويرية، حيث لا تقتصر المفارقة على التصوير بل تتجاوزه إلى أنماط أخرى»[4].

أما عن الأنماط التي تقوم عليها المفارقة التصويرية فهي كما حددها علي عشري زايد في:

1- المفارقة ذات الطرفين المعاصرين.

2- المفارقة ذات المعطيات التراثية.[5]

1) ينظر: فريحه يبرير، المفارقة في مقامات الهمذاني، ص 19_ 20.

2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، ط4، 2002، ص 130.

3) المرجع نفسه، ص 130.

4) حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد(الموقف والأداة)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009، ص 13.

5) ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 133_ 134_ 135.

لقد اعتمد هذا النوع من المفارقات ألا وهو المفارقة التصويرية على تقنيات حديثة يحاول فيها الشاعر المعاصر التنويع باستعمال أدوات فنية كثيرة ترتكز على التصوير والإيحاءات.

د – المفارقة السقراطية : سميت بهذا الاسم نسبة إلى الفيلسوف اليوناني سقراط،ورجّحت مصادر الكثير من الباحثين أن سقراط هو صانع المفارقة الاول الذي يذكره التاريخ، حيث كان سقراط يدّعي الجهل بطرحه أسئلة بسيطة خادعة للناس تؤدي إلى مناقشات حادة بينهم ويقوم بقبول آراء الخصوم،ثم يتركها تدحض نفسها بنفسها .

وأما المهمة التي أخذها سقراط على عاتقه هي : « أن يشد الناس إليه من كل صنف، وكل صوب وحدب،من العامل إلى المفكر ومن الصغير إلى الكبير، ويأخذ في محاورة كل منهم حتى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد فيهل الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه ... وعندئذ يترك الشخص المكان خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئا »[1].

وسقراط لم يكن يفعل هذا بدافع التعالي على الناس بل بالعكس تماما، حيث يجعل نفسه شريكا معهم في الجهل للوصول إلى غايته التي يريد من ورائها التحرر من الثوابت القديمة وتمثل هذه اللحظة قمة السعادة عنده .[2]

3 – غاياتها الجمالية:

إن النص الشعري العربي المعاصر جاء كثورة عنيفة هزت منظومة النص الشعري العربي القديم، فالبنية الفنية الجديدة وتقنياتها المستحدثة جعلت النص الشعري خاضعا للمفهوم الجمالي، أي أن الغاية من كتابته لم تعد معرفية بحته بل هناك غايات جمالية جعلت الكاتب يختار هذا النسق التعبيري، فالاعتماد على المفارقة هو الأساس لبناء نص يضفي على هذه الجمالية أبعادا جديدة، وينتج عن توظيف المفارقة في النصوص الأدبية عدة أغراض منها:

- طريقة لخداع الرقابة.
- مباغتة القارئ لإثارة انتباهه.

1) نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق) ص 196.

2) ينظر: المرجع نفسه، ص 196_ 197.

- تحفيز القارئ على التأمل وتنشيط فكره.
- منح القارئ حسا اكتشافيا.[1]

كما ترى نبيلة إبراهيم أن من أهداف المفارقة هي أن تكون «سلاحا للهجوم الساخر وقد تكون أشبه بستار رقيق عما وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسا على عقب، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك»[2].

لم تكشف تجليات المفارقة الجمالية عن تقنية مفرغة في رؤية شعرية فنية فحسب، بل من حيث أن لها وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص من خلال شد الانتباه وتجاوز المألوف عبر خلق إمكانيات بارعة في توظيف اللغة العادية .

4 – المفارقة بين المبدع والمتلقي :

لقد أثارت العلاقة بين المبدع والمتلقي جدالا واسعا في المجال الأدبي، لأنها تمثل ركنا أساسيا في كيفية التعامل مع العمل الأدبي وإبراز الأبعاد الجمالية الكامنة فيه، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتصال والمتمثلة في المرسل والمرسل إليه والرسالة.

4-1عناصر المفارقة:

***المرسل:** وهو صانع المفارقة إن «البحث عن صانع المفارقة، يتركز فيما أصطلح على تسميته بالذات الترانسندنتالية، إنها الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحس نفسها داخل التاريخ والواقع. بل تتجاوزهما وتعلو فوقهما تاركة نفسها لعفوية الفكر.»[3] فصانع المفارقة يسمو بنفسه من أي قيود زمانية أو مكانية.

* **المستقبل:** هو قارئ المفارقة أو المتلقي، وهو الذي يقوم بإنتاج دلالة الرسالة، فقارئ الرسالة ليس كأي قارئ عادي لأنه يريد لرسالته أن تصل.

1) ينظر: نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع1، بسكرة، 2007، ص 09.
2) نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق) ص 198.
3) المرجع نفسه، ص 207.

***الرسالة:** وهي نص المفارقة والتي تتضمن البنية المفارقة نظرا لأنها تحتوي على لغة التداعي الدلالي.[1]

ومن خلال ما تقدم نرى أن المفارقة هي عبارة عن استخدام كلمات بطريقة إيحائية حيث يقوم صاحب المفارقة باستعمال بعض الكلمات التي تثير انتباه القارئ وتحمسه أثناء القراءة.

4-2مستوياتها:

لقد ذهبت نبيلة إبراهيم إلى أن للمفارقة مستويات تتحدد وفقا لدرجة شفافية صاحبها وذكائه وسرعة بديهيته، وأخيرا وفقا لقدرته على أن يتحرر من تحيزه الذاتي، وأن يقف على بعد من الواقع بحيث يشرف عليه ولا يلتصق به.[2]

هذا ولقد قام محمد العبد صاحب المفارقة في القرآن الكريم بتوضيح للمستويات التي جاءت بها نبيلة إبراهيم، عندما قسمها إلى ثلاثة مستويات:

1- المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

2- لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض.

3- لابد من وجود ضحية في المفارقة .[3]

وتعد هذه العناصر من أهم محددات المفارقة لأنها تفسر لنا السبب الذي من أجله يصعب تفسير المفارقات في كثير من الأحيان.

4- 3أشكالها:

تتعدد أشكال المفارقة وتختلف وهذا ما« يزيد الأمر تعقيدا ... لأنها ترتبط بكثير من أشكال التعبير الفني.»[4] ومن بين أشكال المفارقة العديدة نجد:

1) ينظر: فريحه يرير، المفارقة في مقامات الهمذاني، ص 28.

2) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق) ص 208.

3) ينظر: محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم، ص 22.

4) نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق) ص 198.

أ- مفارقة السخرية والتهكم: ويعتمد هذا النوع على مخالفة المعنى الظاهر فيأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، وهنا يرى محمد العبد أنه بالإمكان لعناصر التعبير اللغوي أن تدل على معنى الاستحسان، فهذا المعنى يكون ظاهرا فقط ولكنه يخفي في باطنه معنى آخر يكمن في التهكم والاستهزاء.[1] فالتهكم إذا هو بنية مراوغة ومخادعة المقصود منها الهجاء. والمفارقة إذا هي« أداة فعالة للتهكم والاستهزاء»[2].

وكمثال على هذا النوع: يقول **المتنبي** وهو يتظاهر بمدحه لكافور الإخشيدي:

يفضح الشمس كلما ذرت الشمس بشمس منيرة سوداء[3]

فاللغة هنا تقول شيئا ثم تأخذ بيدنا بعيدا عما قيل لكي نصل إلى ضده.

فتعبير المتنبي هنا بأن الشمس منيرة سوداء ما هو إلا سخرية واستهزاء بالممدوح (كافور)[4].

ب- مفارقة التضاد: يعتمد التضاد على الجمع بين كلمتين متضادتين ومتنافرتين ويسمى هذا النوع أيضا بالمجاورة، ويرى حسني عبد الجليل بأن «هناك مفارقات ذات مفاهيم متعددة تلتقي فيما بينها داخل إطار عام ينتظمها من حيث اجتماع المتناقضات فيما يمكن أن يكون بنية متميزة من التضاد تتفاعل أطرافها في صراع أوديالكتيك صاعد وهابط في آن واحد، ويكشف التشكيل اللغوي عن تناقض بين عناصرها»[5].

وكمثال على التضاد وقدرته على إنتاج المفارقة : يقول أحمد مطر في قصيدته: (عاش ... يسقط) :

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا

عار عليّ السمع والبصر

1) ينظر: محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم،ص 20_ 21.

2) المرجع نفسه ص 18.

3) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، (د ط)، 1973، ص 447.

4) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص(في النظرية والتطبيق) ص 199.

5) حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، ص 15.

وأنا بسيف الحرف أنتحر

وأنا اللهيب.. وقادتي المطر

فمتى سأستعر ؟[1]

نرى في هذه القصيدة أن أول مفارقة ضدية هي في العنوان بين (عاش ... يسقط) وهي صراع بين الحاكم والمحكوم ونجد صورة التضاد في (اللهيب والمطر)، وتكمن المفارقة في حالة التناقض الظاهرة في وسيلة البطش التي تكون بيد الحاكم، هذه الوسيلة هي المطر وهذا مخالف لما هو في الواقع لأن الحكام عندما يقومون بتصفية الأعداء سيستعملون في ذلك الأسلحة والنار ولكن المطر هنا يفقد دلالته على أنه مصدر للخير فيتحول إلى الإحراق والتدمير.

ج- مفارقة الإنكار: ويكون هذا الشكل المفارقي " يفيض بالسخرية" إلا أنه يتوسل السؤال لإظهارها«السخرية الممزوجة بالإنكار بما تحقق، والفرق بين المفارقتين (السخرية/ الإنكار) أن الأولى تعتمد الأسلوب الخبري في حين الثانية تستخدم اللغة الإنشائية، وهذا المنحى يثير التساؤل للغرابة ولحجم المفارقة التي يكتنفها»[2].

ونجد هذا النوع من الأشكال في **قوله تعالى:**﴿أَهَٰذَا ٱلَّذِى بَعَثَ ٱللَّهُ رَسُولًا﴾.[3]

«فقد جاء على لسان المشركين الاستهزاء بالرسول الكريم فالعبارة هنا أدت هذا المعنى بأدوات أهمها: الاستفهام الإنكاري والإشارة»[4].

وهناك شكل آخر من أشكال المفارقة وهو ما يعرف بمفارقة الفجاءة.

د- مفارقة الفجاءة: هي مفارقة «تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ تماما لما في ذهنه »[5].

يقول أمل دنقل:

1) أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011، ص 27.

2) نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 17.

3) سورة الفرقان الآية 41.

4) محمد العبد، المفارقة في القرآن الكريم،ص 18.

5) نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 18.

كل صباح ....

أفتح الصنوبر في إرهاق

مغتسلا في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي ... دما!

وعندما ....

أجلس للطعام ... مرغما :

أبصر في دوائر الأطباق

جماجما ..

مغفورة الأفواه والأحداق![1]

فلقد تعمد أمل دنقل في هذه الأبيات خلق موقف، ثم أتى بموقف مفاجئ للأول حيث قام بتدميره وهذا من خلال ما يناقضه.

للمفارقة دور مهم في شحن الطاقة الجمالية للنص الشعري فالقارئ ينجذب دائما إلى ما هو خارق للعادة كما أنها تمتلك خاصية أسلوبية من خلال تنوع أشكالها.

1) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، مصر، ط2، 2012، ص 175.

الفصل الثاني

بنية المفارقة في ديوان "والآن" لعيسى قارف

- التعريف بالشاعر

أولا: التضاد

ثانيا: الاستفهام

ثالثا: النفي

رابعا: التناص

- **التعريف بالشاعر "عيسى قارف":**

حفلت ولا تزال تحفل الساحة الأدبية في الجزائر بوجوه ذاع صيتهم في مجال الأدب والشعر، وحملوا على عاتقهم لواء ثورة التجديد، وانتشر فكرهم في العديد من الدول العربية وغيرها.

ويعد عيسى قارف من بين الشعراء الجزائريين الذين احتلوا مكانة بارزة في الشعر العربي المعاصر في فترة وجيزة وكتب اسمه في أشهر المعاجم والموسوعات.

ولد عيسى قارف بن عبد القادر الجزائري في 26 أوت 1971، ينحدر من مدينة حاسي بحبح بولاية الجلفة جنوب العاصمة الجزائرية [1].

أحب الشعر منذ صباه، وتحركت شاعريته منذ المرحلة المتوسطة بعد أن أتقن مبادئ اللغة العربية، وحفظ أشعار القدماء، وقد نشر أولى محاولاته الشعرية في أواخر الثمانينات، ثم تابع نشر الكثير من أعماله في المجلات والصحف، وعبر الأثير في الإذاعة الوطنية. [2]

تابع دراسته بمدينته إلى الثانوي ثم انتسب إلى معهد التربية بالأغواط بعد الحصول على شهادة البكالوريا سنة 1992، ليتخرج مدرسا للغة العربية سنة 1994، وتابع دراسته الجامعية في الأدب العربي حيث تحصل على شهادة الليسانس من جامعة زيان عاشور، وشهادة الماجستير من جامعة ابن خلدون بولاية تيارت 2012، وهو يشتغل حاليا مديرا في الطور الابتدائي. [3]

1) http // ar.wikipedia.org/w/index.php?

2) ينظر: عبد العزيز سعود البابطين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مج 3، مؤسسة عبد العزيز السعود الثقافية، الكويت، ط3، 2002، ص 710.

3) http // ar.wikipedia.org/w/index.php?

تحصل على العديد من الجوائز الدولية العربية والوطنية من بينها الجائزة المغاربية مفدي زكريا، جائزة الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، جائزة د/ سعاد الصباح وكان أول شاعر من المغرب العربي يفوز بالجائزة الأولى و فاز بالكثير من الجوائز الأخرى. [1]

أمّا عن أعماله فقد صدر للشاعر مجموعة من الدواوين أهمها: النخيل تبرأ من تمرة سنة 1998، مهب الجسم مهب الروح سنة 2010، وعيسى قارف الأعمال الشعرية غير الكاملة سنة 2013، والآن... سنة 2002[2] وهذا الأخير هو موضوع دراستنا.

إنّ المتتبع لديوان عيسى قارف " **والآن** " يجده حافلا بالبناء المفارقي الذي «يكشف عن تعارض بين أطرافٍ تبدو غير متعارضة وعن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع» [3]. وقد استندت مفارقات الديوان إلى أساليب مختلفة لعل أهمها التضاد والاستفهام والنفي فضلا عن استغلال البنية التناصية.

أولا: التضـــــاد: وفيه يجمع بين الأضداد بطريقة تستفز القارئ فيدرك حجم التناقض بين العالم الواقع والعالم الحالم، إنه تصوير يعكس شعور المبدع لهذه التناقضات، ويهدف من خلاله إلى خلق عوالم متضادة يقدم من خلالها رؤيته لوجود بثقافة جديـــــدة مغايـــرة. ونـــرى مثل ذلك في قـــول الشاعـــر في قصيـــدة * **طائران على خيمة السهر** *:

في الصباح الأخير

بكى طائـــري....

لم يعد للنهار ذراعٌ

فيحملـــــنا

1) www.djazairess.com

2) http // ar.wikipedia.org/w/index.php?

3) حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، ص 11.

لا يناسب الليل [1]

لقد تحدث الشاعر في هذه الأبيات عن لحظة وداع، لحظة تتسع لامتدادات الزمن – كما يتمثله الشاعر– زمن يفقد فَقدَ صباحاته، فالشاعر في هذه القصيدة قد جعل للنهار ذراعا وقد بترت، فكيف تكون له القدرة وهو بدون ذراع وبهذا فقَد النهار صفاته وانزاح نحو دلالات أخرى مفعمة بالقلق والحزن ما جعله يتساوى مع الليل. والمفارقة تعني «الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات الشعرية» [2].

تماما كما في قصيدة * **حكاية الغزال الأسود** * إذ نجد بنية التضاد وقودا لها بداية من العنوان، لأن الأصل هو أن يكون «الغزال» أبيض (الرِّيم) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المعنى العميق المستكن في خيال الشاعر حيث جعل الجمال الذي يتصف به غزال الريم من بياض وكأنه سواد. فالسواد قيمة لونية هيمنت على القصيدة وهي مخالفة للأصل، لأن الشاعر يعيش حالة قاسية من العتمة والكآبة. فالمفارقة نجدها في آخر القصيد في قوله:

ذات مساءِ

أغْلَقَتِ الشمعة كل طريقٍ

نحو مساء القلب

فعاد الحزن

من الشمعة !!![3]

1) عيسى قارف، والآن...، دار أسامة، الجزائر، ط 2، (د ت)، ص 07.

2) سمر الديوب، الثنائيات الضدية (دراسات الشعر العربي القديم) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ت) 2009، 162.

3) عيسى قارف، والآن...، دار أسامة، الجزائر، ط 2، (د ت)، ص 25.

بَدَل أن يجعل الشاعر للحزن نهاية قرر أنّ الحزن يتجدد ولا ينتهي وأن ما يعتقد أنه مخرج من حصار الحزن أصبح هو ذاته مدخلا للحزن، فهو حزن عميق متصل بالقلب حتى ليبدو كل أمل ألما آخر جديدا، وتصبح الشمعة المضيئة نفسها رمزا للألم بكل احتراقاته.

وتتهادى المفارقات في سلاسة لتتفجر وتصدم القارئ، ولنقرأ مثلا قصيدة

*** ثلاثة أصوات *** وقد جاء فيها:

ضحك جارح

في البراري!

– دم

في رفوف

الكلام!

عاشـــــــق

وينام! [1]

في البناء المفارقي لهذا النص وجه أول للتضاد بين الصوتين الأول والثاني ذلك الذي مداره الضحك، والآخر الذي مداره الدم، ثم إن اجتماع الفاعل (العاشق)مع فعل لا يناسب طبيعته كذات معذبة مهمومة (ينام) يعطي المفارقة جرعتها الأشد، لأن ما يلائم العاشق في الأصل هو السهر و الأرق، وهكذا يتحول الليل في مجال المفارقة إلى ضده، ويصبح «الشاعر ضحية لمفارقات الحياة، فيتنامى توتره وانفعاله كلّما أدرك الحياة بعمق » [2].

وفي قصيدة أخرى بعنوان *** القديم *** نقرأ:

وكأني ومنذ طوفان نوح

1) المصدر السابق، ص 43.

2) سمر الديوب، الثنائيات الضدية (دراسات الشعر العربي القديم)، ص 163.

أجمع الشوك من رهيف الماء

لم أعد واثقا بشيء، ولكن

صرت يا حزن واثقا من عزائي [1]

هنا نجد أن القصيدة قائمة على بنية التضاد بين (الشوك/ رهيف الماء) وليس جمع الشاعر للشوك من رهيف الماء إلا صدى للحزن الذي يطوقه ويكمن له وراء كل شيء وإن كان في الظاهر محلا للمسرة والراحة، ثم إن المفارقة موجودة أيضا من خلال العنوان (القديم) فالقديم عنده ليس كل شيء انتهى إنه على العكس قائم على الديمومة والتجدد.

ولـــــقد تواصلت النزعة الحزينة للشاعر من خلال قصيدته * **تليق بالجرح النشوة** * فيقول:

عيناك

أسكَرَتا جرحي

بلا سببْ....

مزجْت الملح بالعنب!؟ [2]

المفارقة تظهر هنا من خلال التضاد الذي جمع بين شيئين لا يجتمعان (الملح/ العنب)، فالبحر هو بحر لامعقول اجتمع فيه العذاب مع العذوبة أو الحلاوة مع الملوحة، ثم إنّ الحزن هنا معلوم الصفة لكن أسبابه تبقى مجهولة.

ولابد أن المفارقة «تبدو للشاعر أشد ما تكون حدّه، وهي تنعكس بدورها على نفسه وتسبب للذات عذابا مضنيا» [3].

1) عيسى قارف، والآن...، ص 50.

2) المصدر نفسه، ص 57.

3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط 3، (دت)، ص 361.

ويتواصل التضاد والتنافر في ديوان " والآن " للشاعر عيسى قارف، فبنية التضاد حاضرة في قصيدة * **اللوحة** * التي جمع فيها بين الماء والدم في:

وأرسم زخات السماء

وفجـــأةً

تنقط تاريخـــــاً على اللوح، احمرا! [1]

أمّا ماء السماء فبركة منزلة، وأمّا التاريخ الأحمر فدم نازف مسفوح لا تزول لعنته. وهناك تضاد آخر في هذه القصيدة التي جمع فيها بيـــن الأناقة والفوضى في قـــوله:

أحدّث ما الروح

أسأل غايتي.. أناقة فوضايَ

نهاية ما أرى... [2]

الأصل أن تجتمع الأناقة مع الترتيب والتناسق والنظام، لا مع الفوضى، ولكنها لا معقولية المفارقة حين تخلط الأوراق.

وفي الأخير ختم قصيدته بفكرة آرسطية مفادها أن الحزن طريق لتطهر الذات وخلاصها

يقول:

فليس اختياراً

شوكة الشعر في دمي

ولكن تبوح النفس كي تطهر !![3]

1) عيسى قارف، والآن...، ص 58.

2) المصدر نفسه، ص 58.

3) المصدر نفسه، ص 58.

كما انتقل الشاعر من التضاد على مستوى المعجم إلى تضاد على مستوى الصـــورة، وذلك لإبـــراز هول الثنائيات المتناقضة التي يعايشها، فحياته قائمة على متناقضـــات عـــدّة، لذا أتت صوره حاملة هذا التناقض ففي قصيدة * **سلام** * والتي تُعتبر في الأصل قصيدة نثرية تحتوي على بنية سردية، جمع الشاعر بين بياضين (البياض الحي والبياض الصناعي المستورد وهو بياض السيارة) وتكمن المفارقة في أن الذات اشتغلت بالبياض المستورد عن البياض الطبيعي " الحمامة " في قوله:

الحمامة
التي صدمتها السيّارة،
لفت، وارتمت من النّافذة،
دخلت تقطر دمًـــــا
وبينما السائق
يحاول إزالة البقع الحمراء
من بياضه المستورد
كانت هي
تحت قدميه
تحاول الموت
بكرامة!! [1]

كان الأولى بالسائق من منطلق إنسانيته أن يتجه إلى إنقاذ الحمامة التي تتعذب وهي تنزف ولكننه وببرودة فظيعة وقاسية راح ينظف سيارته من أثر دم الحمامة.

نستطيع القول من خلال ما تقدم أن المفارقة تتجلى في التضاد عن طريق صور شتى من الحياة والمواقف الاجتماعية تلقي بظلالها على الأدب ممثلة في مظاهر التناقض والتضاد بين أطراف يجب أن تكون متوافقة، أو يتوقع أن تكون كذلك أو تبدو للقارئ أو الناظر غير حقيقتها.

1) المصدر السابق، ص 65.

ثانيا: الاستفهام:

يــعرّف الاستفهام بأنه «طلب الفهم أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً بواسطة أداة من أدواته.» [1] بيد أنّ الأديب أو الشاعر كثيرا ما يوظف هذا الأسلوب دون أن ينتظر من المتلقي إجابة أو ردا محددا، ومن شأن توظيف كهذا أن يعين على إثارة الجانب الإيحائي وبخاصة ذلك الذي تعمل المفارقة على تفعيله.

ويبدو أن للاستفهام بمختلف أدواته ظهورا مميزا في بناء مفارقات عيسى قارف، ولنقرأ مثلا قوله من قصيده * **مســـاء مـــكرر** *

تسألنا
هواتـــف المســـاء
من مـــات هذا اليـــوم ؟!
سكبت حفنه من الظلام
فوق شمعة الكـــلام
نمـــت باكـــراً... !! [2]

في هذه الأبيات استخدم الشاعر بنية الاستفهام (من مات هذا اليوم؟) على لسان هواتف المساء ليؤسس من خلالها لمفارقة هادفة تجمع بين هول السؤال وسذاجة الاستجابة، ولكنها السذاجة المراوغة أو المقنعة، إذ أنّ قوله (نمت باكرا) لا يحمل دلالته الحرفية، بل خلافها تماما.

ومـــن شواهـــد الاستفهام أيضا قوله من * **ها أنت وحدي** *:

ماذا نؤمَّـــــلُ
والماضي.. هو الآتي

1) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001، ص 18.

2) عيسى قارف، و الآن...، ص 11.

ها أنت وحدي

وها وحدي كعادتنا

ها نحن – كالأمس – نطوي

منتهى ذاتي !!![1]

في هذا النص نرى أن المخاطب والمتكلم شخص واحد وتلك مفارقة يراد لها أن تحيل الخطاب الشعري إلى حديث نفسي داخلي (مونولوج) شعري يزيد في ترجمة إحساس الشاعر بالاغتراب، اغتراب جعله يسأل مسلوبا من كل أمل ومفتقدا لكل رجاء يمكن أن يجعل إحساسه بالزمن غير خاضع للتكرارية الرتيبة التي تسوّي بين الماضي والآتي.

ويتساءل الشاعر في نص آخر مستغربا من قدرة الرصاص على أن يهدي للضوء فيغمضه ثم من قدرته على العودة إلى الجبل دون أن يتعثر في العتمة، وكل ذلك إنما يجري في إطار رمزي ساخر يراد له أن يكشف عن الظلم كقوة تدميرية لا تعدم الوسيلة إلى غايتها. فيقول:

يستدل الرصاص على الضوء

كل مساء

فيغمضه

ويعود إلى الجبل !!

وأتساءل

هل يتعثرُ في العتمات !!؟

وأضحك

أضحك مِلْءَ الزجاج

الذي يزحفُ الآن

نحو البقايا

1) المصدر السابق، ص 24.

ليوقظ مصباحهُ

في المساء الجديدة!! [1]

وفي قصيدة * **والآن** * التي جعلها عيسى قارف عنوانا لديوانه فإنّ كثرة الاستفهام فهي تشير إلى حالة من الغموض وعدم الوضوح. إذ شبه الشاعر نفسه بالمتنبي لأن هنـــاك أحلاما كثيـــرة لم يستطع تحقيقهـــا حين قال: (وحيدا كالمتنبي).

وقد وظف الشاعر الاستفهام في قوله مثلا:

من ينثر للأطفال الحلوى

من يخلق لي.. فرح النظرة

أو يرجع للنبضات العسل الهاربُ [2]

فساهمت بنية الاستفهام في إثارة حس مأساوي من خلال الانتقال من مستوى الوجود إلى مستوى العدم وتأكيد سيطرة دلالة الفقد.

وقد كان شاعرنا (عيسى قارف) رائعاً في مفارقاته حيث أثارت مجموعة من التساؤلات التي أراد بها أن يثير المتلقي لِمَا فيها من تعارض وتناقض وتقابل لتحفيزه لإدراك المعاني الخفية التي تنطوي عليها هذه المفارقات، فيقول في قصيدته: * **حلـــــم القشـــرة** *

وحلمت

تخيّرني الشوكة

في صفات الوطن!

قلت يعجبني، وهو كالسلحفاة

تحميه قشرتُه

يُدخِلُ الرأس حين يرى الناس

1) المصدر السابق، ص 17.

2) المصدر نفسه، ص 38.

يمشي بطيئا، ولكنه يصل..

قال من رحلوا:

وإذا ما قلبْ!؟

قلْت مستغربا:

أبغيْر سبب؟ !![1]

شبه الشاعر الوطن بالسلحفاة ولا ينكشف سرّ هذا التشبيه إلاّ في نهاية القصيدة حيث نجد استفهاما، فالسائل يحاول أن يحصر الشاعر في زاوية ضيقة، ولكن الشاعر أجاب عن السؤال بسؤال آخر وهنا تكمن المفارقة، وما تشبيهه الوطن بالسلحفاة إلا قناع للكشف عن معاناة الوطن من انقلاب الموازين.

قد استفاضت نعمة الحزن في ديوان (عيسى قارف) حتى صارت محورا أساسيا في معظم قصائده، وهذا ما يفسره أن «الشعراء المعاصرين قد صاروا يلحون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة »[2].

ونجد هذا الوجه المحزن في قصيدته * **العابر الحزين يشبهني** * إذ يقول:

لماذا

تمر كخنجر؟!

انتبه للرمادِ

وفتش عن الورد، والناس

ما دمت تمضي بطيئا

إذا اسّارع الغيمُ فيك

1) المصدر السابق، ص 48.

2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ص 352.

ومال إلى حافة اللون

هل يحدث الحزنُ

صوتـــــا ؟!!![1]

ليس الاستفهام الوارد في آخر هذا المقطع، وغرضه النفي، إلا شكلا من أشكال القبض على خيط المفارقة، مفارقة يصنعها الحزن ذلك الذي يبدو صامتا هادئا في الظاهر، ولكنه مدمر وجارف في الباطن العميق، إنه حزن ينبع من الداخل، ولا يأتي من الخارج.

ثالثا: النـــــفي:

النفي خلاف لإثبات «وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة لمفهومه من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفياً» [2].

يعد أسلوب النفي من الأساليب الإنكارية التي تعين على بناء المفارقة، وقد ورد النفي في الكثير من قصائد الديوان من ذلك قوله من قصيدته * **وداعا** *

غاب عن جزئه الكلُّ:

عن فمنا الكلماتُ

عن الحب فينا الحياةُ

عن الوردة البكرِ

روح العبق!!

لـــــم تعد للشّوارع تلك المُدُنْ..

لـــــم يَعُدْ

للثواني الزّمن !![3]

1) عيسى قارف، و الآن...، ص 55.

2) محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية الصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 227.

3) عيسى قارف، والآن...، ص 12.

في هذا المقطع تؤسس بنية النفي لحالة مأساوية من الفقد والغياب، حيث كان هناك انسلاخ للأشياء من جوهرها عندما انفصل الجزء عن الكل والفم عن الكلمات، والشوارع عن تلك المدن، والزمن عن الثواني، وفارقت الرؤية الحدود.

ومن القصائد التي أتت على شكل ومضة في الديوان قصيدة * **خبر عاجل*** التي لا تتعدى خمسة أسطر، فبالإمكان أن تكتب عموديا في بيت واحد من شطريـــن:

العِطر جفَّ وأنت... لا تدري! ظهـــرتْ عليْكَ ملامِـــحَ الدّهـــر [1]

فالمفارقة هنا تؤسسها بنية النفي في قوله (وأنت.. لا تدري!) عدم الدراية هو ردّ فعل لا يتناسب مع قوة الفعل (العطر جفَّ)، على أن الشاعر جاء بهذه المفارقة ليكشف عن حس مأساوي حين يرى الشاعر كل شيء جميل يفلت منه ويصبح أثرا بعد عين.

وحين يريد الشاعر التعبير عن حالة الاغتراب التي تعذبه وتسلبه كل راحته لا يجد أفضل من بنية النفي، يستخدمها لتكشف عما يشيعه الاغتراب من إحساس بغياب الأشياء والمعاني بدل حضورها، وخير دليل على ذلك قوله من قصيدة تحمل عنوان * **حالة اغتراب** *:

لا قادِمَ نحْويِ لا اتجاهات

ولا خـــط إلـــــيَّ

والجهات استوطنتني [2]

فتكرر النفي هنا يؤكد حالة اغتراب حادة، هو اغتراب روحي وليس جسديا إذ هو موجود في وطنه ولكنه يحسُّ بالغربة تجتاحه، ويتواصل النفي وتتواصل المفارقة ولنقرأ مثلا قصيدة * **لوحة سلمى** * والتي نجدها غزلية في مظهرها ولكنها تتقبل قراءات أخرى فهي مفتوحة حيث يقول:

1) المصدر السابق، ص 31.

2) المصدر نفسه ، ص 37.

تركتني

أهجّي سين السحب السوداء

وسين سؤال الأشياء

وسين سماء الليل... وسلمى

غابت واختنق الرّونق في الصورة.

تركتني أنبشُ ألوان اللوحات

لأخلق ماضيها الأبيض

لكنّ اللوحة حين تميل إل واو الوقت

إلى قاف الوقت وتاء الوقت... تدقُّ

تدق كما الساعة

لم ترجع سلمى

لم يرجع تاريخ اللوحة

آه، كم كنت نقيا، وسعيدا

قبل الأوان!! [1]

اعتمد فيها الشاعر هنا على التكرار لتكثيف دلالات بعينها فكرر السين والكلمات التي تحتوي على السين أكثر من مرة (سين – سلمى – سحب – السوداء – سؤال – سماء...) وكذلك ركزَّ على التشاكلات الصوتية مثل (واو الوقت – قاف الوقت وتاء الوقت) فكان متفائلا لعودة سلمى، لكن سلمى لم تعد، والمفارقة تظهر في أنّ القصيدة استطاعت أن تنقلنا من لحظة انتظار إلى لحظة الخيبة، وأن تجعل الانتظار كله بلا جدوى، فسلمى هنا قد تكون امرأة أو وطن أو رمزاً فالقصيدة لها بعداً صوفيا ورمزا تأمليا كذاك الذي وظفه أبو ماضي في قصيدة المساء.

1) المصدر السابق، ص 49.

رابعا: التنـــاص:

يعد التناص من المفاهيم الجديدة التي من شأنها أن تشير تعالق منجزات نصية فيما بينها وتداخل أنسجتها، وهو كما تراه جوليا كريستيفا «قطعة فُسيْفُساء أو موزاييك من الشواهد، ومن ثمَّ لا يعرف النص الأدبي الأبوة النصيَّة» [1].

ومن التناصات التي استعملها الشاعر في ديوانه وأسهمت في تفعيل البناء المفارقي:

أ- **التناص القرآني:** القرآن الكريم يعد مصدرا أساسياَ استلهم منه الشاعر ووظفه في شعـــره من خلال ألفاظه وعباراتـــه، ففي قصيدة * **حكاية الغزال الأسود** * استخدم التناص في بدايتها عندما قال: « من عين آنية»[2] المقتبسة من **قوله تعالى:** ﴿تُسْقَىٰ مِنْ عَيْنٍ ءَانِيَةٍ﴾[3]

من سياق العذاب الذي في النار خرج الشاعر إلى سياق الحزن الناري الذي يجعل الذات معذبة دائما عذاب هو السبيل لتطهر الذات بدليل انتقال الشاعر من سياق السقيا إلى سياق الوضوء.

و في قصيدة * **مر حزينا آخر مستقبل!** * يقتبس الشاعر من سورة العلق **قوله تعالى:** ﴿كَلَّآ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَيَطْغَىٰٓ﴾ [4]

فظاهر هذه الآية أن الاستغناء موجب للطغيان عند الإنسان وهذا أمر واهم لأن الحقيقة خلاف ذلك والمفارقة هي أن الإنسان قادر على الطغيان والجبروت ولربّما قصد بالطغيان هنا الحزن الذي اجتاح الشاعر وأصبح لصيقا به.

1) عبد الكريم سعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط1، 2008، ص 167.

2) عيسى قارف، و الآن...، ص 25.

3) سورة الغاشية: الآية 05.

4) سورة العلق: الآية 06.

ب- **التناص الشعري:** وظف الشاعر هذا النوع من التناص في ديوانه في مناسبات عدة نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في قوله من قصيدة:

*** محمد هنا محمد هناك ***

فاحذروا الدّمـــعَ

إن الصغار إذا ما بكوا

كبـــــروا [1]

ثمة تقاطع هنا مع قول الشاعر الفارسي أبي فراس الحمداني الذي كان يناجي حمامة حطت على قضبان سجنه في أسره لدى الروم، فقال مخاطبا إياها:

لقد كنت أولى منكِ بالدمع مُقْلَةٍ ولكنّ دمعي في الحوادث غالي [2]

إنما غلا دمع أبي فراس لأن له نفسا كبيرة، وفي النص يكبر الصغار حين يبكون لأنّ البكاء أكبر أسلحتهم.

وكذلك في قوله في قصيدة: *** والآن ***

والآن؟ ...

وحيدا كالمتنبي

**

والآن؟

لفاكهة الناس سأبكي

لخيانة كفيَّ

لأحلام الشارعِ

1) عيسى قارف، و الآن...، ص 42.

2) أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني،، دار الكتاب العربي، بيروت،ط2، 1994، ص 282.

بعد خطانا، [1]

والذي شبه فيه نفسه بالمتنبي الذي كانت نفسه كبيرة بحيث تجعله يشعر بالوحدة والاغتراب وفي ذلك يقول:

أنا في أمةٍ تداركها الله كصالح في ثمود[2]

ويتواصل التناص الشعري في ديوان "والآن " عندما يقول أيضا في قصيدة ***صحو ***

أختار صحوي

لهذا الحزن.. منقلبا..

إذ رأيت حزينا

يسأل العنبا ! [3]

هذه الأبيات تتناص مع أبيات رثى فيها متمم بن نويرة أخاه مالكا فقال:

لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي لتذارف الدموع السوافـــك

فقال أتبـــــكي كل قبر رأيتـــه لقبر ثوى بين اللّوى فالدكـــــادك

من أجل قبر بالملأ أنـــت نائح على كل قبر أو على كل هـــــالك

فقلت له إن الشّجا يبعث الشّجا فدعني فهذا كلّـــه قبـــر مالـــك [4]

حين يقول قارف إن حزنه يصحو كلما رأى ذاتا حزينة منكوبة يبدو مستلهما لقول متمم قديما (إن الشّجا يبعث الشّجا) والمفارقة هنا لا يصنعها الحزن في حد ذاته بل لجوء الحزين إلى ما يزيد حزنه من حيث لا يحتسب.

1) عيسى قارف، و الآن...، ص 38.

2) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، (دط)، 1973، ص 22.

3) عيسى قارف، و الآن...، ص 62.

4) ابتسام مرهون الصفار، مالك ومتمم بنا نويرة اليربوعي، مطبعة الارشاد، بغداد، 1968، ص 125.

وفي قصيدة * **محمد هنا محمد هناك** * يبدو موضوع بياض الشيب والتعبير به مجالا للتناص يقول قارف:

حدّثنا: لن تعيرني بالبياض الجميلات

لا نحن نختار أعمارنا

أو نرتب هذا «الخراب الجميل » [1]

التعبير ببياض الشيب مستلهم من الشعر القديم ولنقرأ مثلا في هذا السياق قول البحتري:

عَيَّرني المَشِيـــــبَ وهي بَدَتْه في عِذاري بالصّدِ والاجتناب

لا تَرَيْه عَاراً فمـــا هو شيب ولكنـــــــه جِلاءُ الشبابِ

وبياض البَازيّ أصْدقُ حُسْناً إن تأمَّلْتَ من سوادِ الغُرابِ [2]

ولابد أن المفارقة تكمن هنا في قدرة العمل على أن يفعل فعله فينا وعجزنا عن أن نرد ذلك أو أن نرتب هذا الخراب.

وخلاصة القول نرى أن النفي والاستفهام والتضاد من أبرز البنيات التي ساعدت على صناعة المفارقة وتشكيل جمالياتها ،كما أن استراتيجية التناص تدعو المتلقي إلى استدعاء الطرف الثاني في المفارقة اي (النصوص الشعرية والأحداث التاريخية والدينية).

1) عيسى قارف، و الآن...، ص 42.

2) البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج 5، دار المعارف، ط 3، (د ت)، ص 84.

الفصل الثالث

جماليات المفارقة في ديوان "والآن" لعيسى قارف

أولا: كسر أفق التوقع (المفاجأة)

ثانيا: الحس المأساوي (التراجيديا)

ثالثا: التكثيف الدلالي (الانفتاح)

اعتمد النص الشعري الحداثي على المجاز مما جعل قائله يستعمل المعنى غير المباشر، فهو يقوم على التلميح بدل التصريح، وعلى الاختزال بدل الإسهاب، ليأتي دور القارئ كي يتدخل ويفكّ شفرات النص ليغوص فيه ويكتشف جمالياته. أمّا الوظيفة الشعرية والجمالية لا تتحقق في الإبداع الشعري إلّا من خلال المفارقة و الإدهاش الناجمين عن كسر أفق التوقع أو الانحراف، وهذا ما يثير في القارئ تساؤلات كثيرة يحاول من خلالها البحث عن دلالة هذا الانحراف.

فجماليا يمكننا الوقوف على أنّ المفارقة في ديوان **"والآن"** تتجه بالأساس إلى تفعيل استراتيجيات ثلاث هي:

كسر أفق التوقع (المفاجأة) والتكثيف الدلالي (الانفتاح) و التراجيدية (الحس المأساوي).

أولا: كسر أفق التوقع (المفاجأة):

يعد ياوس وإيزر من أبرز من نظرا لما يسمى بجمالية التلقي، ومن المعلوم أن المشكل المحوري الذي اهتمت به نظرية التلقي هو العلاقة بين القارئ والنص، فهذه النظرية « توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعّالا وحيّا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل فحكم جماليّ استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي » [1].

لقد أحدثت جمالية التلقي ثورة في الدراسات الأدبية تمثلت في تحول الاهتمام من دراسة ثنائية الكاتب والنص إلى تحليل العلاقة بين النص والقارئ.[2] إن(الفصل بين حدود النص وحدود

1) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005، ص21.

2) ينظر: محمد خير البقاعي، تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي واللساني والترجمي (كتاب لذة النص نموذجا)، مج 27، مجلة عالم الفكر، ع 1، سبتمبر 1998، ص26.

القارئ يعد مستحيلا إذ « من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل، أو بين ما يمكن أن يُقرأ في النص وبين ما هو مقروء فعلا » [1].

ولابدّ أن المفارقات المعرفية التي يتبناها الشاعر بوعي، اتجاه الواقع المعرفي والثقافي تتبنّى فكرة الاختلاف، والمفاجأة تكمن في اختلاف التفكير بين المتلقي والشاعر وهنا يجب توخي الحذر من المعطيات المستقاة من الثقافة المشتركة.[2]

ويعد تأسيس أفق التوقع من أهم ما يميز المكانة الأدبية لعمل ما عند الناقد، حيث يرى ياوس أن القيمة الجمالية للنص الأدبي تكمن في انحراف النص عن معيار معيّن.[3]

أفق التوقع إذن هو مفهوم جمالي له أثر في عملية بناء النص الفني والأدبي، فهو « ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه بل فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة. » [4]

فالمفاجأة إذن « هي خاصية فنية في النص الشعري وحضورها في النص يعني حضورا آخر هو "المتلقي"، المتلقي الذي يستجيب لفجائية النص » [5].

ومما يميز الشاعر المعاصر عن غيره هو سعيه وراء كل جديد وراء ما يثير الدهشة في نفس المتلقي فهذا ما يفسر خروج القصيدة المعاصرة عن المألوف.

وإذا تطرقنا إلى ديوان **"والآن"** لعيسى قارف نجده ميالا إلى مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه

1) أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،(د ط)، 1993 ، ص13.

2) ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية عند هيدجر وآخرين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص 452

3) ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، اصدارات سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2008، ص16.

4) صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص160.

5) بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص430.

ففي في قصيدة ***غرق أحمد*** مثلا نقف على حادثة مأساوية لأحمد الذي لم يقصد البحر ولكنّ البحر(يقصد السيل الجارف) فاجأه في عقر داره عندما كان أحمد يلملم أفكاره المبعثرة ويحاول أن ينظمها لتحقيق أحلامه رفقة زوجته النائلية فكانت هنا المفاجأة التي قضت على أحلامه. **يقول عيسى قارف:**

لم يكن نقطة في الشراع
ولا رئة
من هواء السفينة
لكنّ أحمد
وهو يعالج شرح السؤال القديم
يشتت ألوانه
ويرتّب أحلام زوجته "النائلية"
فاجأه البحر
في بيته!! [1]

أمّا في ***مساء مكرر*** فنجد كسرا لأفق التوقع من خلال عدم الالتفات للإجابة عن السؤال فيفترض أنّ السؤال يقابل بالجواب ولكنه هنا وفي هذه القصيدة قوبل باللامبالاة أي الهروب من الجواب إلى الأمام **فيقول:**

تسألنا
هواتف المساء
عن مساءنا
من مات هذا اليوم ؟!

1)عيسى قارف، والآن...، ص9.

سكبت حفنة من الظلام

فوق شمعة الكلام

نمت باكرا..!! [1]

إن ثنائية الحضور والغياب لا تظهر إلّا من خلال التضاد، فهذه الثنائية ناجمة عن الاختلاف ولكي يعمل الحضور يجب عليه أن يمتلك خصائص الغياب.[2]

فالشاعر في قصيدة * **وداعا** * انتقل من منطق الحضور إلى منطق الغياب والفقد فكان هناك كسر لأفق التوقع **فيقول:**

غاب عن جزئه الكُلُّ:

عن فمنا الكلمات

عن الحب فينا الحياة

عن الوردة البكر

روح العَبق !!

لم تعد للشّوارع تلك المدن..

لم يعد

للثّواني الزمن !![3]

وربما اقتربت المفارقة من مسلك التورية التي تأسست على « أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود ودلالة اللفظ

1) المرجع السابق، ص 11

2) ينظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية، ص6.

3) عيسى قارف، والآن...، ص12

عليه خفية، فيتوهّم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو إنما يرد المعنى البعيد لقرينة تشير إليه ولا تظهره » [1].

جاء في مطلع قصيدة * **تذييل** * **قول الشاعر:**

قال عيسى عليه (الوداع) [2]

إسناد فعل القول إلى فاعل هو (عيسى)، وإتباع ذلك بصيغة (عليه) تجعل القارئ حتما ينتظر أن تكتمل الصيغة بلفظ (السلام) للاعتقاد الأوليّ بأن الأمر يتعلق بترضّ على شخص عيسى النبي ولكن إكمال القراءة يفاجئنا بعد ذلك بلفظ مفارق (الوداع) ليوجهنا إلى أن الأمر متعلق

بـــ (عيسى) الشاعر ذلك الذي يستشعر دائما لحظة نهايته.

أمّا في قصيدة ***ها أنت وحدي*** [3] فإننا نجد المفاجأة تبدأ من عتبة العنوان في حد ذاته، لأن الشاعر هنا التفت التفاتا غير منتظر نحويا حين جمع بين (أنت) و(وحدي) عوض (وحدك).

ولابد أنّ مفاجأة كهذه تعين على ترجمة قسوة الوحدة والاغتراب، ولا يسمع صوت إلا صوت الداخل المعذّب.

و يجمع (**عيسى قارف**) بين الموصوف و غير صفته في حكاية * **الغزال الأسود***، كسرا لأفق التوقع، علما بأنّ الموصوف هنا ليس حقيقيا بل هو مجازي فالغزال الأسود ليس إلّا الحزن الذي يتعب الشاعر ويرهقه ويتبعه كظلّه، ونجد المفاجأة أيضا في نهاية القصيدة عندما **قال:**

أغلقت الشمعة كل طريق

نحو مساء القلب

1) سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الإمام بالمنصورة، مصر، ط1، 1999، ص283.

2) عيسى قارف، والآن...، ص15.

3) المصدر نفسه، ص24.

فعاد الحزن

من الشمعة!!! [1]

إذ كيف تغلق الشمعة كل طريق في وجه الحزن، ثم تكون هي ذاتها باباُ لأشد الحزن.

وتتواصل الانزياحات في هذا الديوان ففي قصيدة ***خيبة*** عبر عن الحزن والهم بقوله:

«في ضحك النهر» [2]، والطبيعي أن الضحك علامة الفرح، ولكنه هنا كان علامة الهم والحزن، فلقد عبر عن الشيء بضدّه وخرج من الألفة إلى غير المألوف.

إذن فالانزياح أو كسر أفق التوقع هو من مميزات النص الشعري الجديد لأنه يساهم في تعدد قراءته وانفتاحه ولأنه وسيلة من وسائل التأثير والجمال، مما يعني ارتباطه الوثيق بالمفارقة.

ثانيا: الحس المأساوي (التراجيدية):

تعد ظاهرة الحزن في الشعر العربي الحديث من أهم الظواهر الخادمة للشعرية، لأن الشاعر يحول حزنه وآلامه إلى وقود لجهده الإبداعي. وتختلف تمثل الحزن من شاعر لآخر، لأنه « يتركز بصفة أساسية في طريقة الرؤية أو محدوديتها وشموليتها، فهذا الاختلاف يوضح لنا كيف صار الحزن ظاهرة في شعرنا المعاصر » [3].

وثمة فرق جوهري بين الشعور الآدمي العام بالحزن، وبين أن يصبح هذا الشعور زاوية للرؤية وبؤرة لفلسفة الشاعر في الحياة، فمن الناس من يتألم « لكنه يحول ألمه إلى فلسفة في الحياة وإلى تفكير واسع فيما يلاحقها من نعيم وبؤس وشقاء، فالألم عند هذا الفريق لا يتحول إلى نفسه

1) المصدر السابق، ص25.

21) المصدر نفسه، ص29.

3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص353.

والحديث عن أوجاعه، وإنما يتحول إلى الحياة البشرية كلها وما ترتطم به من صخور الشر والظلم الصارخ » [1].

لقد وصل حزن الشاعر بفعل مفارقات واقعه إلى أبعد حدّ له، بل وصل إلى درجة أصبح فيها لا يميز بين الفرح والحزن، وبين السعادة والتعاسة، بين الضحك والبكاء، كل هذه المعاني الشعورية امتزجت ببعضها البعض لترسم في الأخير أفقا تراجيديا غارقا في الألم، ولابد أن أقسى الحزن ذلك الذي يسيطر علينا دون أن نعلم له سببا واضحا محدّدا، جاء في قصيدة ***حزن*** *

يأيُّها الطاعن في السّجدة

من دمع العنب:

أحزن الناس الذي يبكي

ولا يدري السبب!! [2]

وحين يفرض الزمن سلطته على الذات فلا تنتبه إلى مضيه وتسلله، و يصبح الرحيل هاجسًا دائما، والعمر لحظة عابرة سريعة، **يقول الشاعر** متسائلا بعمق:

ماذا استجدَ على طرف العمر

أم أخلفتك الثواني

ففاجأك الميّتون [3].

1) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1953، ص14.

2) عيسى قارف، والآن...، ص08.

3) المصدر نفسه، ص14.

والأحزان كثيرة، والمشهد العربي أيّا كان هو بؤرة للأحزان، وموطن لقتل الفرح «فتوالت ضربات قضايا الواقع الأليمة على الشاعر المعاصر منذ الخمسينات، وأكثرها الأحداث السياسية الهائلة والمجابهات والحرب والنكبات الجماعية والمآسي الفردية» [1].

لقد عاشت الجزائر فترة عصيبة سلطت فيها همجية الإرهاب وسميت بالعشرية السوداء، ويصف الشاعر هذه المرحلة المأساوية التي عاشتها الجزائر، فتقرأ الحزن والأسى في عيون الذين أنهكتهم الدموع على فراق الأحبّة، بعد أن قضى عليهم الرصاص الأعمى، كماهي الحال في قصيدة ***مصابيح*** التي جاء فيها:

يستدل الرصاص على الضوء
كل مساء،
فيغمضه
ويعود إلى الجبل !!
أتساءل:
هل يتعثر في العتمات !!؟
وأضحك
أضحك ملئ الزجاج
الذي يزحف الآن
نحو البقايا. [2]

تكرّر الفعل (أضحك) مرتين لا ليدل على معناه الأصلي المرتبط بالاستمتاع، بل ليدل على الضدّ تماما، وليوقظ حسًّا مأساويا بكل معنى الكلمة.

1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص100.

2) عيسى قارف، والآن...، ص17.

الضحك هنا هو البكاء عينُه، بل الدرجة القصوى له، أو قمَّتُه، وما أشدَّ أن يستوي هذان الضدّان أو يتشابها، وأبو **الطيب المتنبي يقول** في ذلك:

وماذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا [1]

وربما بلغ الحزن بذات الشاعر أو كاد درجة اليأس والانهزام والسوداوية القاتمة، وذلك حين تصطدم نفسه الحساسة الرقيقة بقساوة الهواجس، هواجس الرحيل والغربة، والشعور الضاغط بالنهاية، جاء في هذا المضمار **قول الشاعر:**

كعادته

سيخون المساء

فلا تنتظر أحدا

وأراهن

أنّ غدًا

لن يجيء !! [2]

ولايزال الحس المأساوي يلازم " **قارف**" في رؤيته للزمن كسيف قاتل يؤثر في الإنسان، ويسلبه كثيرا من قوته دون أن يدري، يقول الشاعر في * **خبر عاجل** *

العطر

جفّ

وأنت.... لا تدري!

ظهرت عليك

1) أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، ص 511.

2) عيسى قارف، والآن...، ص18.

ملامح الدهر !! [1]

وحين تعجز الذات الشاعرة الحزينة عن أن تتكيف مع معطيات واقعها الخارجي تقع ضحية حالة مرّة من الوحدة و الانطواء، أو هي تعايش بانفعال كبير حالة من الاغتراب، و يعدُّ «الاغتراب في سياق علم النفس متعلقا بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية وما يستشعر من غربة في العالم وفتور وجفاء في علاقته بالآخرين » [2]

في نص آخر نجد **عيسى قارف** يعبر عن حالة اغترابه من خلال التساؤلات المتتابعة والمتكررة والقاسية **فيقول:**

من يعيد الكُلَّ للجزء:
من يعيد الدم للطعنة
للريش الحمام !
للصبايا وطن القلب.... وللنبضة قلبي
من يعيد البحر للملح.... لابتساماتي
فمي... من يقرأ الحالة
لا قادم نحوي لا اتجاهات
ولا خط إلي
والجهات استوطنتني ! [3]

إنّ هاجس السؤال هنا هو مرآة عاكسة لحالة الاغتراب بكل فجائعيتها، وذلك لارتباطه بالفقد كبنية مهيمنة.

1) المصدر السابق، ص31.

2) محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1993، ص35.

3) عيسى قارف، والآن...، ص37.

ارتبطت ظاهرة الحزن في ديوان " **والآن** " بمفارقات من التناقضات الشعرية بنفحة مأساوية حاملة لأحاسيس اليأس ومرارة الفقد.

3- التكثيف الدلالي (الانفتاح):

يرى جان كوهن أن اللغة الشعرية هي ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، فهي تعني الانزياح عن اللغة النثرية، مما يمنحها أسلوبا يدعى بالشعرية.[1]

فاللغة الشعرية إذن هي «ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمطا من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثّف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص» [2].

لغة الشعر لغة إيماء، إنها تشير ولا تحدّد، وعليه فهي لا تقف عند دلالة واحدة، بل تنفتح على تعدد الدلالات، وتستدعي أكثر من قراءة، وتنتج تأويلات مختلفة، ويرى إيكو في هذا السياق أنّ«كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر "مفتوح" على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. » [3]

الشاعر إذن يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال إيحائية جديدة، وليأتي دور القارئ كي يبحث عن امتدادات ولا شك في أن « محاولة تسييج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر، ألا وهي التمنع والهروب »[4]. وكان لظاهرة الانفتاح في الدلالة حضور لافت في ديوان **"والآن"** وذلك بالنظر إلى دور المفارقة في تكثيف الدلالة الشعرية

1) ينظر: جان كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص35.

2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت)، ص28.

3) أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001، ص16.

4) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص415.

وإخراج النصوص من دائرة الوضوح والمعنى الجاهز إلى حيث يفتح الغموض باباً للمعاني العميقة الممكنة. وللتمثيل هذا مقطع من قصيدة ***ها أنت تدخل في المعاني*** * جاء فيه:

ها أنت تدخل
بعد حزنك
في المعاني..
لغة السجود على شفاهك، أم ترى
أصبحت تربك
ماء حزنك... بالأغاني؟!
خان المكان
فأين عشك ينبني
والأرض تورق للأفاعي
والدخان؟!! [1]

هذه القصيدة احتوت على تكثيف دلالي، وهي قابلة لأكثر من قراءة نتيجة هيمنة اللغة المجازية الاستعارية التي تحيلنا على أفق دلالي مفتوح، لاستنادها إلى رؤية ذات طابع فلسفي. فلسفةٌ جعلت الحزن يصبح هو جوهر حياة الذات الشاعرة، أو هو معناها، إنها تتنفسه، تستشعر من خلاله زمانها ومكانها.

ويقابلنا انفتاح آخر في الدلالة في قصيدة * **ثلاثة أصوات*** فالقارئ لهذه القصيدة سيجد صعوبة في العثور على المعنى المتوخى، لأن «اللغة التي تشكل بنيتها... تتجه صوب بناء بلاغة تكثيف تشحن فيها الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود له.» [2]، **يقول الشاعر**:

1) عيسى قارف، والآن...، ص32.

2) محمد صابر عبيد، بلاغة التكثيف وشعرية الزهد، ع 467، الموقف الأدبي، سوريا، 2010، ص188.

ضحكٌ جارحٌ

في البراري!

–دم

في رفوف

الكلام !

عاشق

وينام! [1]

القصيدة هنا مفتوحة لأن بناءها كان مجازيا مرناً، فالضحك هنا ليس الضحك الذي نعرفه. بل هو قناع يخفي وراءه ضده، ووصف الضحك بأنه (جارح) يؤيد هذا التأويل، ويؤكد أننا أمام حالة من النزف، ويبدو أن قوله (دم في رفوف الكلام) يؤكد بطريقة استعارية حالة أخرى من النزف (كلام نازف/ ضحك نازف). وأمّا الحالة الثالثة (عاشق وينام) فالأصل فيها أنّ العاشق لا ينام، فهي دلالة على حالة اللامبالاة، لأن العاشق يظهر عكس حقيقته، وهذا شكل من أشكال المفارقة السقراطية التي ترفع التجاهل شعارا لها، ولكن هذا التجاهل يخفي وراءه إحساسا مرّا بالواقع.

إنّ كثافة المشهد الشعري عند **عيسى قارف** تستدعي قدرا وافرا من الجهد والتأمل، وصولا إلى مقاربة الأبعاد الجمالية ولنقرأ مثلا هذا المقطع الرمزي من *** لوحة سلمى ***

تركتني

أهجّي سين السّحب السوداء

وسين سؤال الأشياء

وسين سماء الليل... وسلمى

1) عيسى قارف، والآن...، ص43.

غابت واختنق الرّونق في الصوره.

تركتني أنبش ألوان اللوحات

لأخلق ماضيها الأبيض

لكنّ اللوحة حين تميل إلى واو الوقت

إلى قاف الوقت وتاء الوقت... تدقّ

تدقّ كما الساعة

لم ترجع سلمى

لم يرجع تاريخ اللوحة

آه، كم كنت نقيًّا، وسعيدا

قبل الأوان ! !(1)

لعل تكوين الحروف وتناغم الأصوات أو تكرارها أو تقابلها أن يُضفي على النص الشعري وقعا نفسيا. فـــ« التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة وهو يكشف اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»(2).

سلمى هنا قريبة من سلمى " **أبي ماضي**"، فالشاعر تحدث عن نوع من الاستلاب الذاتي حين تواجه الذات حالة من الشتات والتيه والغربة النفسية ويصطدم الانتظار بالخيبة، وقد استلهم **عيسى قارف** الفكرة من قصيدة **إيليا أبي ماضي * المساء***، وفيها يبدأ بمخاطبة ذاته رمزيا:

سلمى... بماذا تفكرين؟

1) المصدر السابق، ص49.

2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،(د ت)، ص240.

سلمى... بماذا تحلمين؟ [1]

لقد شغل التكثيف الدلالي في ديوان **"والآن"** حيزا لافتا من الناحية الجمالية وكان للمفارقة دور فاعل في توسيع ظلال اللغة وإثراء مردودها الإيمائي.

ومن خلال ما تقدم نرى أن جماليات المفارقة في ديوان **"والآن" لعيسى قارف** قد أظهرت توسعا دلاليا من خلال توظيف انزياحات غير مألوفة مما دفع بالمتلقي للبحث عن الدلالات الكامنة والتي أبرزت تكثيف الانفعال المأساوي.

1) إيليا أبي ماضي، الجداول، الخمائل، بتر وتراب، دار كاتب وكتاب، بيروت، (د ط)، 1988، ص56.

خاتمـــــــة

خاتمـــــــة:

من خلال دراستنا لهذا الموضوع توصلنا إلى أهم النتائج هي:

تبقى الشعرية من المفاهيم المثيرة لتعدد الآراء ومساحة اختلاف لوجهات نظر عند الغربيين كما عند العرب فهي عند جاكوبسون مثلا مرتبطة بتفعيل الوظيفة الجمالية وهي عند تودوروف متعلقة بالخطاب وخصائصه النوعية، ويذهب كوهن إلى الربط بين الشعرية والانزياح من حيث هو أسلوب خارج عن القاعدة التعبيرية أو الأصل اللغوي.

وفي نقدنا العربي ترتبط الشعرية عند أدونيس بفكرة الرؤيا، والرؤيا في تصور هذا الأخير خروج من المعلوم إلى المجهول وقفز فوق الحدود، وعند الغذامي تتجلى الشعرية في قدرة النص على أن يكون قابلا لأكثر من قراءة ومفتوحا على تعدد الدلالات، ويبدو أبو ديب أقرب إلى كوهن حين يركز في تحديده للشعرية على ما يسميه بالفجوة، وعند الناقد الجزائري عبد الله حمّادي ترتبط الشعرية بمسألة الحداثة وقدرة النص على أن يتجدد.

ـ تكمن المفارقة في قول شيء والإيحاء بنقيضه وهي تدل على معنيين أو أكثر ومعرفتها تكون عن طريق استصحاب واستنطاق السياقات.

أمّا من حيث الوظيفة فهي تتمثل في شدّ الانتباه وتجاوز المألوف عبر خلق إمكانيات بارعة في توظيف اللغة العادية.

ـ لا ريب في أنّ للمفارقة دوراً فاعلا في شحن الطاقة الجمالية للنص الشعري وذلك لأن القارئ من طبعه أن ينجذب إلى ما هو خارق للعادة وخارج عن حدود مألوفه وذلك ما تؤكده نصوص ديوان عيسى قارف.

ـ القارئ لديوان عيسى قارف سرعان ما يلاحظ شيوع المفارقة في أسلوبه الشعري، حيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد هذا الديوان من توظيف شكل من أشكال المفارقة الشعرية، وهذا يعني أنّ للمفارقة في هذا الديوان خاصية أسلوبية.

ـ باستقراء قصائد هذا الديوان توصلنا إلى أنّ النفي والاستفهام والتضاد من أبرز البنيات التي كانت معينة على صناعة المفارقة وتشكيل جمالياتها في هذا الديوان، ويمكن أن نلاحظ أيضا في هذا السياق أنّ هيمنة هذه البنيات بالذات له علاقة بحالة الاغتراب التي أسَرَت الشاعر وبظاهرة الحزن التي عمت كل كتاباته.

ـ استغلّ الشاعر عيسى قارف استراتيجية التناص بقصدية لاستدعاء نصوص شعرية وأحداث تاريخية ودينية ليبني عليها بعض مفارقاته.

ـ انتقال الحزن من مستوى الشعور إلى مستوى الرؤيا أو الفلسفة، الحزن الذي يعبر عنه الشاعر ليس حزنا عاديا بل فلسفيا رؤيويا.

ـ من أبرز جماليات المفارقة الشعرية خرقها في أفق الانتظار ومفاجأتها للقارئ بما لا يتوقعه ولا يألفه كأن يجتمع الضدّ مع ضدّه أو يستخدم اللفظ في غير ما وضع له وكثيرا ما كانت قصائد عيسى قارف تفاجئ القارئ بصيغ شعرية لم يألفها وتفتح له مجالا للسؤال والحيرة.

ـ المفارقة أيضا لها القدرة على أن تنتقل بالدلالة من الوضوح والوحدية إلى الغموض والتعدد ولذلك تصبح حاجة القارئ شديدة إلى التأويل، وقصائد الديوان فيها من التكثيف الدلالي الشيء الكثير وواضح أنّ بنية المفارقة مسؤولة بشكل كبير عن هذا الوضع.

ـ كثيرا ما ارتبطت مفارقات هذا الديوان بترجمة حالة من التناقضات الشعرية التي تبلغ مستوى مأساويا حادّا يصبح الضحك فيه والبكاء متطابقين أو شبيهين، وتصبح الشمعة فيه مثلا

مدخلا للألم لا مدخلا للأمل، ويوصف الغزال المعروف ببياضه بصفة السواد، كل ذلك لم يكن إلاّ تعبيرا عن إحساس بانقلاب الموازين واختلالها.

تلك أهم النقاط التي عرّجنا عليها في هذا الديوان أملنا فيها أن نقف على أهم تجليات المفارقة الشعرية ومنها لنلج إلى دروبه الجمالية.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر والمراجع بالعربية

1- إبراهيم (نبيلة)، فن القص(في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،(د ط)،(د ت)

2- ابن حسين بومزبر (الطاهر)، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة (فرق، مج 10، دار صادر، بيروت، ط6، 1997، ص 299.

4- أبو ديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

5- أبي ماضي (إيليا)، الجداول، الخمائل، بتر وتراب، دار كاتب وكتاب، بيروت، (د ط)، 1988.

6- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ج1، الأصول، ط7، 1994.

7- ـــــــــــ، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

8- ـــــــــــ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

9- إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط 3، (د ت).

10- البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج 5، دار المعارف، ط 3، (د ت).

11- بو حسن (أحمد)، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،(د ط، 1993.

12- تاوريريت (بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.

13- ـــــــــــ، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2008.

14- ـــــــــــ، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الجزائر، (د ط)، 2006.

15- توفيق (سعيد)، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية عند هيدجر وآخرين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992.

16- حمادي (عبد الله)، الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001، ص 165 _ 166.

17- ـــــــــــــــ، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982،

18- ـــــــــــــــ، مدخل إلى الشعر الإسباني الحديث، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1985.

19- ـــــــــــــــ، نفاضة الحراب، تأملات في الأدب والسياسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2008.

20- الحمداني (أبو فراس)، ديوان أبي فراس الحمداني،، دار الكتاب العربي، بيروت،ط2، 1994.

21- حمر العين (خيرة)، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ـدراسةـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1996.

22- دنقل (أمل)، الأعمال الكاملة، دار الشروق، مصر، ط2، 2012.

23- الديوب (سمر)، الثنائيات الضدية (دراسات الشعر العربي القديم) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ت) 2009.

24- الرّازي (أبو بكر)، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983.

25- رجب (محمود)، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1993.

26- زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، ط4، 2002،.

27- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

28- سعود البابطين (عبد العزيز)، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مج 3، مؤسسة عبد العزيز السعود الثقافية، الكويت، ط3، 2002.

29- سعيدي (عبد الكريم)، شعرية السرد، في شعر أحمد مطر، (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط1، 2008.

30- سمير (حميد)، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005.

31- ضيف (شوقي)، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1953.

32- العبد (محمد)، المفارقة في القرآن الكريم، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994.

33- عبد الجليل (حسني)، المفارقة في شعر عدي بن زيد(الموقف والأداة)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009.

34- عبد السميع متولي (نعمان)، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي، دار العلم والإيمان، مصر، 2014.

35- عبد الله (محمد حسن)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر،(د ط،(د ت).

36- عز الدين (حسن البنا)، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

37- ـــــــــــــــــ، قراءة الآخر/ قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، اصدارات سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2008

38- العيد (يمنى)، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985.

39- الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006،

40- ـــــــــــــــــ، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

41- فضل (صلاح)، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

42- قارف (عيسى)، والآن...، دار أسامة، الجزائر، ط 2، (د ت).

43- قطوس (بسام)، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

44- كنوني (محمد عياشي)، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د ط)،2001.

45- المتنبي (أبو الطيب)، ديوان المتنبي، دار بيروت، (د ط)، 1973.

46- محمد هارون (عبد السلام)، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2001.

47- مرهون الصفار (ابتسام)، مالك ومتمم بنا نويرة اليربوعي، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1968.

48- مطر (أحمد)، الأعمال الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011.

49- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،(د ت).

50- ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

51- نجيب اللبدي (محمد سمير)، معجم المصطلحات النحوية الصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان، (د ط، (د ت).

52- الهاشمي (سيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الإمام بالمنصورة، مصر، ط1، 1999.

المراجع المترجمة

53- إيكو (أمبرطو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001.

54- تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

55- جاكوبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1988.

56- كوهن (جان)، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

57- ـــــــــــــ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

58- ميويك (دي سي)، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها، مج4، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

59- ويلك (رينيه)، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرف، الكويت، 1987.

المجلات والدوريات

60- إبراهيم (نبيلة)، المفارقة، مجلة فصول، مصر، العددان3 _4، 1987.

61- ابن السائح (الأخضر)، من المعنى إلى الرؤيا، مجلة مقاليد، ع3، ديسمبر، 2012.

62- خير البقاعي (محمد)، تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي واللساني والترجمي (كتاب لذة النص نموذجا)، مج27، مجلة عالم الفكر، ع1، سبتمبر، 1998.

63- السعدية (نعيمة)، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع1، بسكرة، 2007.

64- عبيد(محمد صابر)، بلاغة التكثيف وشعرية الزهد، ع467، الموقف الأدبي، سوريا، 2010.

65- القاسم (سيزا)، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مصر، ع2، 1982.

66- نور الدين (ماجد)، المفارقة الدرامية في مسرح شكسبير الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد، الإمارات، 2010.

الرسائل والأطروحة

67- بن صالح (نوال)، خطاب المفارقة في الأمثال العربية_ مجمع الأمثال للميداني أنموذجا _ أطروحة دكتوراه، بسكرة، 2012.

68- خالد (مديحه)، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش_ جدّارية أنموذجا _ رسالة ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2013.

69- درويش الرواشدة (حامد سالم)، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.

70- يبرير (فريحه)، المفارقة في مقامات الهمذاني، رسالة ماجستير، ورقلة، 2010.

المواقع الالكترونية

71- http // ar.wikipedia.org/w/index.php?

72- www.djazairess.com

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ
الفصل الأول **الشعرية والمفارقة مهاد نظري**	
أولا: في مفاهيم الشعرية	5
1- الشعرية في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة	5
أ. رومان جاكوبسون وشعرية "الجمال"	5
ب. تودوروف وشعرية "الخطاب"	8
ج. جان كوهن وشعرية "الانزياح"	10
2- الشعرية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة	12
أ. في كتابات النقاد	13
-1كمال أبو ديب وشعرية "الفجوة "	13
-2عبد الله الغذامي وشعرية "الانزياح"	15
ب. في كتابات الشعراء	17
-1أدونيس وشعرية "الرؤيا "	17
-2عبد الله حمادي وشعرية "الحداثة "	20
ثانيا: المفهوم والوظيفة	23
1- في مفهوم المفارقة	23
أ. لغة	23
ب. اصطلاحا	24
2- أنواع المفارقة	26
أ. المفارقة اللفظية	27
ب. المفارقة الدرامية	28
ج. المفارقة التصويرية	29
د. المفارقة السقراطية	30

3- غاياتها الجمالية	30
4- المفارقة بين المبدع والمتلقي	31
4-1عناصرها	31
4-2 مستوياتها	32
4-3 أشكالها	32
أ. مفارقة السخرية والتهكم	33
ب. مفارقة التضاد	33
ج. مفارقة الإنكار	34
د. مفارقة الفجاءة	34
الفصل الثاني **بنية المفارقة في ديوان" والآن" لعيسى قارف**	
• **التعريف بالشاعر**	37
أولا: التضاد	38
ثانيا: الاستفهام	44
ثالثا: النفي	48
رابعا: التناص	51
الفصل الثالث **جماليات المفارقة في ديوان "والآن" لعيسى قارف**	
أولا: كسر أفق التوقع (المفاجأة)	56
ثانيا: الحس المأساوي (التراجيديا)	61
ثالثا: التكثيف الدلالي (الانفتاح)	66
خاتمة	72
قائمة المصادر والمراجع	76
الفهرس	82