

المفارقة التصويرية في الشعر السياسي عند نزار قباني

سيد عدنان اشكوري^١، هومن ناظميان^٢، حسين ابويساني^٣، مجتبی بهروزي^{٤*}

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

٣. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

٤. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٥/٠٣/١٥ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٥/٠٥/٣٠

الملخص

المفارقة التصويرية تقنية تقوم على إبراز التناقض بين وضعين متقابلين من الواقع المعاصر أو بين بعض المعطيات التراثية وبعض الأحوال المعاصرة، بينهما نوعٌ من التناقض؛ وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة برمتها. والشاعر بتوظيفها، يلجأ بعض الأحيان إلى الغموض في الإفصاح عن أحاسيسه. فيبت في المفارقة التصويرية ذات الطرفين المعاصرين عدم الانسجام بين الأوضاع الحالية والوضع المثالي المطلوب من خلال خلق ارتباطٍ موحٍ بين المفارقات الموجودة في القصيدة ويفسح في المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية فضاءً للمقارنة بين الماضي الذهبي والأوضاع المعاصرة وذلك باستدعاء التراث وتحوير الدلالات التراثية المستدعاة، بدلالات معاصرة تتناقض معها. فلذلك تعدّ المفارقة التصويرية من أهمّ الآليات المستعملة في الشعر السياسي عند نزار قباني. وقد جاءت هذه الدراسة بمنهجها الوصفي-التحليلي لتبيّن مواضع المفارقة التصويرية وأنواعها وفك شفراتها في الشعر السياسي عند نزار قباني، محاولة الوصول إلى المعاني الخفية والمدلولات المختبئة في قصائده السياسية ذات المفارقة التصويرية وتبسيط الضوء على أهمّ الموضوعات السياسية التي لجأ الشاعر للتعبير عنها باستخدام هذا الأسلوب. وقد خلصت الدراسة إلى أنّ الشاعر قد أكثر من توظيف الصورة الثالثة من المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثي الواحد مقارنة بغيرها من أنواع الصور والأنماط.

الكلمات الرئيسية: المفارقة التصويرية؛ الشعر السياسي؛ نزار قباني؛ التراث.

١. المقدمة

إنّ المفارقة انحرف لغوي يخلق للقارئ دلالات عديدة يتحرّك من خلالها، وهي كذلك رسم إبداعى يكشف عن جماليات اللّغة، وتكون العلاقات فيها متناقضة ومتداخلة. والبناء المفارقةي «يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، وعن اجتماع ثنائيات متضادّة لا ينبغي أن تجتمع، وتعرف المفارقة بأنّها استراتيجية الإحباط، واللامبالاة، وخيبة الأمل، و . لكنّها في الوقت نفسه . تنطوي على جانب إيجابي، قد تنظر إليها، على أنّها سلاح هجومي فعّال، وهذا السّلاح هو الضّحك لكنّه ليس الضّحك الذي يتولّد عن الكوميديا، بل الضّحك الذي يتولّد عن التّوتر الحادّ، والضّحك الذي لا بدّ أن ينفجر» (الذبياني، ١٣٣١ق: ١٦٢). والمفارقة التصويرية تقنية فنيّة يستخدمها الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، وعلى الرّغم من أنّ الشعر العربي القديم قد عرف صوراً من المفارقة التصويرية، وإن كانت البلاغة قد عنيت بلون من التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد، لكنّ النقد العربي القديم والبلاغة العربية كليهما لم يهتمّا بهذا التكنيك الفنيّ (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٣٠). وأمّا على مستوى النقد العربي الحديث بإعتبار اعتماده على النقد الغربي، فإنّ المفارقة قد حظيت باهتمام النّقاد والدارسين وقد أصبح توظيفها من ضروريات التشكيل في الشعر المعاصر، ومن أبرز الشعراء المعاصرين الذين اكتنفت نصوصهم صوراً شتى من المفارقات وخاصّة المفارقة التصويرية، الشّاعر السوري نزار قباني. وقد اعتمدت دراستنا هذه منهج عشري زايد الذي رسم أنماط المفارقة التصويرية وحدّدها وعرّفها في كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة».

أهمية البحث

اخترنا في هذه الدّراسة شاعراً من أعلام الشعر المعاصر وهو نزار قباني فرغم وجود عدّة دراسات حول حياة الشاعر وشعره، لا نجد دراسة تختصّ بالمفارقة التصويرية في شعره ولهذا سندرس أنواع المفارقات التصويرية من خلال النماذج الشعرية لكي نلقى الضّوء على أنماطها المختلفة ونكشف المتناقضات التي بنيت عليها قصائده ونصل إلى المدلولات المختبئة، أملاً في أن يمهّد هذا البحث الطريق للباحثين بوضع معايير يستطيعون على أساسها الخوض في بحوث توسّعية أخرى. ونهتّم في هذه المقالة بالإجابة عن الأسئلة التالية: ١. ما هي أهمّ أنماط المفارقة التصويرية التي أكثر نزار

قباني توظيفها في شعره؟ ٢. ما هي أهم الموضوعات والمفاهيم التي ركّز عليها شعره من خلال توظيفه المفارقة التصويرية؟ ٣. كيف استطاع الشاعر استدعاء التراث الأدبي، والتاريخي، والديني، والقومي، وتحوير الدلالات التراثية المستدعاة، بدلالات معاصرة متناقضة، وتمكّن من أن يخلق صوراً ومضامين جديدة ويلفت انتباه المتلقّي للكشف عن المعاني والمدلولات المختبئة؟

أهداف البحث

الف) محاولة لإبراز أنواع المفارقة التصويرية في الشعر السياسي عند نزار ومميزاتها الشكلية وفكّ شفراتها. ب) تجاوز المعنى الظاهر للقصائد التي تتسم باستخدام تقنية المفارقة التصويرية والوصول إلى المعاني الخفية والمدلولات المختبئة التي تنبثق من مرام الشاعر. ج) الكشف عن العلاقات التي تربط في شعره بين عناصر التراث وعناصر الواقع المعاش وإلقاء الضوء على تحويره لخلق المفارقة التصويرية. د) وضع اليد على أهم الموضوعات السياسية التي لجأ الشاعر للتعبير عنها بأسلوب المفارقة التصويرية.

خلفية البحث

أما الدراسات التي تناولت تجربة نزار قباني الشعرية، فنخصّ منها بالذكر كتاب "نزار قباني والشعر السياسي" لـ"أحمد تاج الدين" وقد ركّز الكاتب في كتابه هذا على جذور الشعر السياسي والفكر السياسي عند نزار قباني ومن نتائجه أنّ نزار أورد قضايا سياسية هامة في شعره بعد نكسة حزيران من أهمّها: مناهضة الاحتلال الصهيوني والثورة على الاستبداد. وكتاب "تقنيات التعبير في شعر نزار قباني" لـ"بروين حبيب" وقد وجدت الباحثة أنّ مفردات نزار متنوّعة وتوصّلت إلى أنّ أكثر الألوان في شعر نزار هو اللون الأخضر واللون الأحمر وأنّ الشاعر يكثر من التشبيهات والاستعارات المكنية. أما الدراسات الإيرانية التي تناولت أشعاره السياسية فمن أهمّها مقال مشترك لـ"سيد حسين سيدي وسكينة صارمي" تحت عنوان "الوطنية والمقاومة عند نزار قباني" المنشور في مجلة دراسات الادب المعاصر فتناول الباحثان القضية الفلسطينية وصورة المقاوم الفلسطيني وأطفال الحجارة في شعر نزار. ومقال معنون بـ"مظاهر أدب المقاومة في شعر نزار قباني" لـ"جواد سعدون زاده" نشره في العدد الثاني من مجلة "ادبيات پايدارى" حيث ركّز الباحث فيه على مفاهيم أدب

المقاومة ومظاهره، وقد وصل إلى أنّ شعر نزار قباني المقاوم، من أسمى مظاهر الشعر المقاوم في الأدب العربي المعاصر.

والملاحظ أنّ الدراسات العربية التي أمكن الاطلاع عليها في ضوء المفارقة، حديثة نسبياً، ومن أهمّها هي: كتاب "المفارقة وصفاتها"، تأليف "دي. سي. ميوميك" بترجمة "عبدالواحد لؤلؤة" وهو مفيد لتأصيل المصطلح إضافة إلى قيامه بدراسة أنواع المفارقة اللفظية ومفارقة المواقف وكتاب آخر "الناصر شبانه" عنوانه "المفارقة في الشعر العربي الحديث" وهذا البحث فريد في حديثه عن مفهوم المفارقة وتاريخها قديماً وحديثاً ودورها وصفاتها وأشكالها وركزت الدراسة التطبيقية على إبراز المفارقة في شعر "أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش" ولا ننسى كتاب "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" "العلي عشري زايد" وقد تناول فيه أنماط المفارقة التصويرية، فكأنّ هدفه الأول كان رسم أنماط المفارقة التصويرية وكذلك كتاب "عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر" لـ "كمال أحمد غنيم" الذي قد خصّص المؤلف فصلًا موسوم بـ "المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر"، وقد مزج المؤلف في مقاله بين بعض من المفارقات التي ذكرها دي. سي. ميوميك في تقسيمه لأنواع المفارقة اللفظية وأنماط المفارقة التصويرية التي رسمها عشري زايد.

وأما المقالات المنشورة فنذكر منها: "فنّ المفارقة" لـ "نبيلة إبراهيم" نشر عام ١٩٨٧ في مجلة الفصول وحاولت المؤلفة إبداء وجهة نظرها الخاصّة أو فهمها المميّز للمفارقة من خلال أمثلة من الشعر والنثر العربي القديم لشعراء كالممتني مثلاً و لناثرين كالجاحظ. و"سيمائية العنوان واستراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون" وقد تناول الكاتب أنواع المفارقة؛ كمفارقة الأضداد ومفارقة السخرية والإنكار والمفاجأة ودرسها عبر قصيدة المهرولون ولم يتطرّق إلى موضوع المفارقة التصويرية. وكلّ هذه الدراسات لم يتطرّق أصحابها إلى موضوع المفارقة التصويرية في شعر نزار قباني وهي من أهمّ خصائص شعره السياسي، ومن هذا المنطلق تكاد دراستنا تكون أول دراسة تتناول المفارقة التصويرية لدى الشاعر السوري نزار قباني وقد تجاوزت الوصفية البحتة في دراسة شعره السياسي.

المفارقة

نشأتها وتطورها

ارتبط بدء ظهور مصطلح المفارقة بالحقبة التي شهدت افلاطون وكتابه المعروف "الجمهورية" إذ وردت كلمة *eironeia* فيه ولفظة *Irony* الإنجليزية مشتقة منها، وهي التي تعني المفارقة في العربية ولكن *Irony* لم تدخل الاستعمال الأدبي إلا في بداية القرن الثامن عشر في الأدب (سليمان، ١٩٩٩م: ٦٢) ومادام مصطلح المفارقة في أساسه ترجمة لمصطلح غربي، فإننا لا نتوقع أن نجد هذا المصطلح في التراث العربي وأما على مستوى النقد العربي الحديث باعتبار اعتماده على النقد الغربي، فإن المفارقة قد حظيت باهتمام النقاد، والدارسين، والأدباء.

ماهية المفارقة

المفارقة لغة

المفارقة مصدر "فارق" في باب المفاعلة والمفارقة في تعريفها المعجمي لم يأت ذكرها كمصطلح بل أخذت من جذورها الثلاثي (فَرَقَ) ومصدرها (فَرَق) و«الفرق في اللغة خلاف الجمع، فَرَقَهُ يَفْرُقُهُ فرقاً، أي باينه المفرق وفرق له الطريق، أي اتجه له طريقان» (ابن منظور، ١٩٩٧م، مادة فرق: ٢٩٩). وجاء في أساس البلاغة «فرق في الطريق فروعاً، إذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما» (الزمخشري، ١٩٩٨م: ٣٩٣). فمن خلال هذه التعريفات يتضح جلياً أنّ مدلول ومعنى المفارقة لا يخرج عن معنى الافتراق، والتباعد، والاختلاف» (فريجة، ٢٠٠٩م: ٩).

المفارقة اصطلاحاً

إنّ المفارقة ممارسة وأسلوب أدبي، وهي عبارة عن مصطلح غامض ويشير الالتباس، لكونه يمتلك تاريخاً طويلاً يمتدّ إلى العصور الأدبية الأولى، وبهذا فكلّ من تناول هذا المصطلح بالدراسة، ذكر بأنّه مصطلح يستعصى على التعريف الواحد ولهذا تباينت اجتهادات كتّاب المفارقة حول تعريفها. فبات التعريف الأقدم والأبسط للمفارقة وهو «قول الشئ والإجاء بقول نقبضه» (ميويك، ١٩٨٧م: ٤٢) أو التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر (العبد، ١٩٤٦م: ١٥)، ويقول شبانه عنها

«يمكن القول بادئاً إنّ المفارقة انحراف لغوي يؤدّي بالنسبة إلى أن تكون مراوغة ومتعدّده الدلالات وهي بهذا المعنى تمنح للقارئ صلاحيات أوسع» (شبانه، ٢٠٠٢م: ٤٦). وأمّا المفارقة التصويرية «تكنيك فنيّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض وقد يمتدّ هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطّباق والمقابلة وإذن فهاتان الصّورتان محسّنان شكليّان. والمفارقة التصويرية تختلف عن الطباق والمقابلة تماماً، سواء من ناحية بنائها الفنيّ، أو من ناحية الوظيفة الإيحائية. والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على افتراض ضرورة الاتّفاق فيما واقعه الإختلاف» (عشرى زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٠).

أنواع المفارقة

يبدو أنّ هذا التفاوت في التّعريفات كان له اليد الطولى في فرز أنواع وأشكال مختلفة للمفارقة، وبما أنّ التّضاد شرط أساسي في إدراك المفارقة، فتباينت الرّؤى النقدية حول أنماط المفارقة. فهذه الدراسات منها من انطلق في تقسيمه للمفارقة من ناحية درجاتها وبعضها انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها وبعضها من ناحية تأثيرها وبعضها من ناحية موضوعها (سليمان، ١٩٩٩، ٢٤)، وهذا ما جعل ميويك يلجأ في دراسته إلى ذكر التقسيمات التالية: ١. المفارقة اللفظية ٢. مفارقة الموقف (ميويك، ١٩٨٧م: ٧٦-٦٥)، وقد نظر في تقسيمه إلى صاحب المفارقة وضحيتها وجعلها بناءً على ذلك عدّة أنواع. ومن التقسيمات أيضاً تلك التي وضعها سامح الرواشدة، وهي عشرة أنماط (فريجة، ٢٠٠٩م: ١٤)، أمّا ناصر شبانته فقد حصّرها في سبعة أنماط (شبانته، ٢٠٠٢م: ٧٢-٦٤). بينما نظر علي عشرى زايد في تصنيفه لأنماط المفارقة التصويرية إلى طبيعة الطرفين المتناقضين وجعلها بناءً على ذلك شكلين أساسيين، هما المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والمفارقة ذات المعطيات التراثية.

نزار قباني والمفارقة التصويرية في شعره السياسي

لقد كان الواقع الذي يعيش فيه الشعراء العرب المعاصرون يقدم تناقضات شديدة تنعكس في نفوسهم ومن ثمّ في أشعارهم، ولقد زادت الأحداث السياسية الضخمة والقاسية من حدّة التناقض في نفوس هؤلاء الشعراء. وكان نزار قباني من هؤلاء الشعراء الذين لمسوا بأمّ عينيهم عدّة

أنواع من الصّراع ووجدوا الوطن العربي يعنّ من ضربات الظّلم واستبداد الحكّام وازداد في كلّ الأمام احتلال الصّهاينة أرض فلسطين؛ مدتّسين مقدّساتها، مشرّدين شعبها. وبهذا أحسن نزار قباني بالتناقض الشديد في هذا الواقع المعاش ولهذا قد أصبحت أشعاره السياسية فضاء مفتوحاً على مفارقات عديدة وخاصة المفارقة التصويرية، تتعارض فيها الصّورة وتتضارب فيها الدلالات لتكسر جدار اللّغة وتكون أكثر الأحيان سلاحاً للهجوم الساخر.

أنماط المفارقة التصويرية في شعر نزار قباني السياسي

تقوم المفارقة التصويرية في أوضح صورها على إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة، ولبناء المفارقة على هذا النحو شكلان أساسيان في شعرنا المعاصر. الشكل الأول يستمدّ الشاعر فيه طريفي المفارقة من الواقع المعاصر، والشكل الثاني يستمدّ فيه أحد الطرفين . أو كليهما . من التراث ولكلّ من هذين الشكلين مجموعة من الأنماط والصّور (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٢)، ويبدو مفهوم المفارقة التصويرية على هذه الصورة بارزاً صارخاً في الشعر السياسي عند نزار قباني.

المفارقة التصويرية ذات الطرفين المعاصرين

ولهذا الشكل نمطان أساسيان من حيث أسلوب مقابلة كل من طريفي المفارقة بالآخر:

الصورة الكلية للمفارقة التصويرية ذات الطرفين المعاصرين

وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملاً وبكلّ عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً، وبكلّ عناصره ومقوماته ومن خلال مقابلة كلّ من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها ويبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً (المصدر السابق: ١٣٢). لقد وظّف نزار قباني هذا الشكل في عدّة قصائد منها قصيدة "رسائل جندي من جبهة السويس" التي يقابل فيها بين وجهين من وجوه جبهة السويس، أو بين حالتين من حالاتها. يقول نزار في ملامح الوجه الأول عن ثنائية اللونين الأزرق بما هو لون الإشراق والحياة والأمل، وهو ظاهر القادمين، واللون الأسود بما يمثله من حقد وظلم وسوء دفين في نفوسهم وما يضمرون من شرور للناس ويكشف الشاعر الطرف الأول للمفارقة التصويرية عن عدوانية النازلين على حرّية الأرض ولصوص الحرّية «هذا

الخليط العجيب من عصابة الأمم، جاؤوا ليسرقوا الوطن ويقضوا عليه» (فقيه، ١٩٩٨م: ١٧٤)
ويتسلقون جداره ويهددون أبناءه ومحرقون بلاد آبائهم:

«يا والدي! هذي الحروفُ الثائرة/ تأتي إليك من الشويس/ تأتي إليك من الشويس الصابرة/
إني أراها يا أبي، من خنلتي، سُفْنُ اللُّصُوصِ/ محشودةٌ عندَ المضيقِ/ هل عادَ قُطَاعُ الطَّرِيقِ؟/
يَتَسَلَّقُونَ جدارنا/ ويهددون بقاءنا/ فبلادُ آبائي حريق/ إني أراهم/ زُرُقُ العيونِ/.../ والجندُ في
سطحِ السفينةِ/ يسكرونَ ويشتمونَ/ فرغت براميل التبيدِ ولا يزالُ الساقطون يتوعدون»

(قباي، ١٩٨٢م: ٢٢-٢١).

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر في تصوير الوجه الأول بكلّ عناصره ومقوماته، وما إن ينتهي من تصوير هذا الوجه . الذي يمثل الطرف الأول للمفارقة التصويرية . حتّى ينتقل إلى تصوير الوجه الثاني للسويس الصابرة . الذي يمثل الطرف الثاني لها . فبعد أن جاءت سفن الموت ورسائل الخراب إلى أبناء الأرض وارتدّ الخراب عليها، يرسم نزار الطرف الآخر من المفارقة ويصرّح فيها بلامح المدافعين عن أرضهم، الذين رفضوا أن يعيش فيها المرض، فأستأصلوه وكلّ واحد منهم يحاول مشاركة في صناعة حرّيتها، فينقل صورة القتال الشعبي الموحد بين الجميع، لا يفرق في جنس وعمر وموقع سكن بمواجهة الأعداء الذين بعد ما كانوا يهددون ومحرقون ويدمرون ويتوعدون، أصبحوا يهبطون خلف خطوط القتال ويهبطون كأسراب الجراد والغربان الميتة ويتساقطون كثمار مشمشةٍ ومُحرقون ويُسحقون ويُذبحون:

«هذي الرسالةُ يا أبي/ من بورسعيد/ أمرٌ جديد/ لكتيبي الأولى، ببدء المعركة/ هَبَطَ المظليونَ
خلفَ حُطوطنا/ أمرٌ جديد/ هَبَطُوا كَأرتالِ الجرادِ، /كسربِ غريبانٍ مُبيدِ/ النصفُ بعدَ
الواحدة/أبتاه، لوشاهدتُهم يتساقطون/ كثمار مشمشةٍ عجوز/.../ لم يبقَ فَلَاحٌ على محراثه، إلا
وجاء/ لم يبقَ طفلٌ، يا أبي، إلا وجاء/ ليُرَدِّ قُطَاعُ الطَّرِيقِ/ ليخُطَّ حرفاً واحداً/ حرفاً بمعركةِ
البقاء/ مات الجراد/ أبتاه ماتت كلُّ أسرابِ الجراد» (المصدر السابق: ٤٧-٤٣).

وهكذا من خلال مقابلة الوجه الثاني بالوجه الأول تبرز فداحة المفارقة، لأنّ كلا الطرفين في المفارقة التصويرية يلقي بظلاله على الآخر فيبرز ويزيدها وضوحاً وجلاءً (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٦).

ومن النماذج الجيدة الأخرى، أيضاً قصيدة (القدس). فهذه القصيدة تعبير عمّا في نفس الشاعر وصوت لأبناءها؛ يعكس حزنهم، ودعوةً لتغيير الأحوال بأحسن منها وتمثّل طرقي المفارقة التصويرية فيها بين واقع القدس حاضراً وطرفها الثاني واقعها مستقبلاً والانتقال بالمدينة من حالٍ إلى حال جديدة. يقول الشاعر في المقطع الأول عن الحالة الأولى للقدس ويذكر حالها تحت حراب الصّهانية تلويحاً ولا تصريحاً والكشف عن أحوالها بعين الشاعر على رويّ العين الساكنة (الركوع، الدموع،...) سكون العرب في مواقفهم من احتلال القدس (محمد حسين، ٢٠٠٩م: ٥١٨).

«بكيت... حتى انتهتِ الدُموع/ صليتُ حتى ذابتِ الشُّموع/ زكعتُ حتى ملّني الركوع»

(قباني، ١٩٨٢م: ١٦١).

وفي المقطع الثاني تظهر المدينة من جانبها التاريخي (منارة الشّرافع، مدينة البتول، مدينة الرّسول...) ويؤكد الشاعر حزن المدينة (حزينة حجارة الشّوارع، حزينة ماذن الجوامع) وفي المقطع، يخاطب الشاعر القدس ويجعل النداء لينبّه المدينة أو أهلها وينبّه السّامعين على مصابها وتغيير أحوالها، إذ لبست المدينة الحداد وسكنت أجراسها في أيام الأعياد.

«يا قلس... يا مدينة تلتفتُ بالسّواد» (المصدر السابق: ١٦٢).

وينتقل الشاعر من الإخبار إلى الاستفهام المشبع بالشعور بالافتقاد:

«من يتّرعُ الإجراسَ في كنيسة القيامة/... من يحملُ الألعاب للأولاد» (المصدر السابق: ١٦٢).

فيخرج الاستفهام إلى النفي. فالقدس لم تجد من يوقف العدوان عنها، ولم تجد من يغسل الدماء، ولم تجد من ينقذ الإنجيل والقرآن والمسيح والإنسان (محمد حسين، ٢٠٠٩م: ٥٢٠).

«من يُنقذُ الإنجيل؟/ من يُنقذُ القرآن؟/ من يُنقذُ المسيحَ ممن قتلوا المسيح؟» (المصدر السابق: ١٦٣).

وبعد أن صرّح الشاعر بالطرف الأول من هذه المفارقة ومضى في تصوير ملامح هذا الوجه من وجهي قدس، بكلّ ما يتجلّى على قسماته من ملامح الضعف والانكسار وبجميع ما يحاصره من ملامح الركود والموت، يمضي ليرسم الطرف الثاني من وجه المدينة في المقطع الخامس، ويتقدّم نحو القدس، ويخاطبها:

«يا قدس... يا مدينتي/ يا قدس... يا حبيبتى/ غداً غداً سيُزهَرُ الليمون/ وتفرخ السنابل
الخضراء والغصون/ وتضحك العيون/ وترجع الهائم المهاجرة/ إلى الشقوق الطاهرة/ ويرجع
الأطفال يلعبون» (المصدر السابق: ١٦٤).

وهكذا ينبعث من مناداتها (القدس) إلى الحلم بالعودة، والفرح، وهو الأطفال بعد تفرق الآباء والأبناء، يعمّ فيها السلام، وأنّ الليمون يثمر والطيور المهاجرة تعود إلى أوطانها فكذلك الشأن في المهاجرين من فلسطين. فإنّ القصيدة ختمت بالأمل والفرح خلافاً لما قدمه الشاعر من صور بائسة تدعو في مبنائها إلى اليأس أو فقدان الأمل من جهة التاريخ والدين.

وفي قصيدة "القصيدة والجغرافيا" يلجأ الشاعر إلى توظيف هذا الشكل من المفارقة التصويرية، ليقارن بين الشعراء في المغرب والمشرق ويقول في الطرف الأول عن حرية الشعراء في بلاد الغرب:

«في بلاد الغرب، يا سيدي/ يُولد الشعائر حراً/ مثلما الأسماك في عرض البحار/ ويُغنى/ بين
أحضان البحيرات، وأجراس المراعى/ وحقول الجئنار» (قباني، ١٩٩٣ م: ١٦٠).

ويصرّح في الطرف الثاني عن صورة متناقضة للطرف الأول وهي تصوير الكبت وعدم الحرية للشعراء في المشرق:

«ولدينا/ يُولد الشعائر في كيس عُبار/ ويُغنى للملوك من عُبار/ ويُحول من عُبار/ وسيوف من
عُبار» (المصدر السابق: ١٦١-١٦٠).

الصور الجزئية للمفارقة التصويرية ذات الطرفين المعاصرين

وفي النمط الثاني «فإنّ الشاعر لا يقدم كلاً من الطرفين متكاملًا في مقابل الآخر، وإنما يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية ثم يضع كلّ عنصر منهما في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، بحيث تنحلّ المفارقة في النهاية إلى مجموعة من المفارقات الجزئية وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين، يتمّ أولاً على مستوى جزئيات كل من الطرفين، وثانياً من خلال تجميع هذه الجزئيات على مستوى الكلّ الذي يتألف منها» (عشري زايد، ٢٠٠٢ م: ١٣٦).

ففي قصيدة "المهولون" التي كتبها بعد توقيع إتفاقية السلام مع إسرائيل، تصوير ما أصبحت عليه الدّول العربية التي هزلت وراء السلام وحفظت العهود وحلمت بالسلام وفرضت عليهم

تعاسة وكلالاً وانطفاء بعد ما أضعوا السلام وصورة إسرائيل التي خانت العهود وتابعت طريقتها في الاغتيال. وهذان هما طرفا المقابلة الأساسيان، ولكنّ الشاعر يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية، ويضع كلاً من هذه العناصر بإزاء ما يقابله من عناصر الطرف الآخر، فيقول: «سَقَطَتْ آخِرُ جُدْرَانِ الْحَيَاءِ / وَفَرِحْنَا وَرَقَصْنَا» (قباني، ١٩٩٣م: ١٣٩).

في هذا النص ترتسم المفارقة التصويرية في ردود الفعل المغايرة للتوقع، فالسقوط يتلوه فرح ورقص (بشير، ٢٠٠١، ٨). ويتكرر هذا النوع من المفارقة التصويرية لدى الشاعر، ليرسم لوحته عن اللامبالاة العربية التي تصدق الوعود الكاذبة الإسرائيلية وبينها موقفاً يناقض ما ينتظر فعله: «سَقَطَتْ لِلْمَرَّةِ الْخَمْسِينَ غُدْرَيْنُنَا / دُونَ أَنْ نَهْتَرَّ... أَوْ نَصْرُخَ / أَوْ نُرْعِبَنَا مَرَى الدَّمَاءِ».

(المصدر السابق: ١٤٠)

وفي المقطع الرابع يذكر نزار تاريخ العرب وما كانت عليه حالهم في الماضي وما أصبحت عليه هذه الحال في العصر الحاضر فيقول:

«سَقَطَتْ غِرْنَابَةُ / لِلْمَرَّةِ الْخَمْسِينَ مِنْ أَيْدِي الْعَرَبِ / سَقَطَتْ إِشْبِيلِيَّةُ / سَقَطَتْ أَنْطَاكِيَّةُ / سَقَطَتْ عُمُورِيَّةُ / سَقَطَتْ مَرِيْمُ فِي أَيْدِي الْمَيْلِيشَاتِ» (المصدر السابق: ١٤٠).

فهكذا تجلس الأمة بعد الإتفاقيه على الأرض الخراب، فكلّ من أنطاكية وإشبيلية وعمورية سقطت بعد ما كانت رموزاً حيّة ارتبطت بالشموخ والخلود. ويتابع نزار هذه المعاني فيقول:

«أَنْدُلُسُ وَاحِدَةٌ تَمْلِكُهَا / سَرَقُوا الْأَبْوَابَ / وَالْحَيْطَانَ وَالتَّوْجِحَاتِ، وَالْأَوْلَادِ / وَالتَّيْتُونَ وَالتَّزَيْتِ / سَرَقُوا عَيْسَى بْنِ مَرْيَمَ...» (المصدر السابق: ١٤١).

وتظهر المفارقة التصويرية في هذه الأبيات من خلال تغيير الدلالة، إذ تتحوّل الملكية في المقطع إلى اللاملكية، حيث تسرق التّوجحات والأولاد وتسرق رموز السّلام وتذهب كل الآمال. وتتتابع القصيدة بهذه المفارقات التصويرية الجزئية حتّى تصل إلى هذه الأبيات:

«بَعْدَ خَمْسِينَ سَنَةً / مَا وَجَدْنَا وَطَنًا نَسْكُنُهُ إِلَّا السَّرَابَ» (المصدر السابق: ١٤٢).

والمفارقة في هذه الأبيات تتجلّى «في التضاد الدلالي بين اسمي الوطن والسراب ويقوم التضاد بين

الوطن والسراب فيكون الأول مساحة أرضية معينة بينما تنعدم المساحة في حقل السراب ودلالة الوطن إلى الوجود في حين يمثّل السراب دلالة اللاوجود» (بشير، ٢٠٠١: ٥) ونزار كان مخالفاً لمفاوضات السلام والصلح مع إسرائيل، فيرفض توقعات الصلح والمعاهدات.

«كم حلمنا بسلامٍ أخضرٍ / وهلالٍ أبيضٍ / ويبحرٍ أزرقٍ / وقلوعٍ مُرسلةٍ» (قباني، ١٩٩٣م: ١٤٣).

فهذه النبرة الحزينة اليائسة نستشفّ منها رغبة في الحياة الكريمة من خلال تلك الألوان (أخضر، أبيض، أزرق) التي تنخر في مجموعها، إلى السلام والطمأنينة والتعلّق بالحياة في ظلّ الكرامة ولكنّ السلام يرتبط في الأبيات التالية بالحب، واليع بالتقسيم والتأجير.

«ووجدنا فجأةً أنفسنا في منزله / من ترى يسألهم عن سلام الجبناء؟ / لا سلام الأقياء

القادرين» (المصدر السابق: ١٤٣).

وهو الموقف الذي تنطلق منه المفارقة التصويرية؛ إذ يمثّل السلام، الحياة الآمنة والهدوء، بينما تقلبه المفارقة إلى الحيرة ونار للقلق تؤججها الوعود والقرارات الكاذبة. ويتابع الشاعر قصيدته حتى يقدم لنا النصّ الصورة الأخرى لهذه المفارقة في قوله:

«وتروّجنا بلا حبٍ / من الأنتى التي ذات يومٍ أكلت أولادنا / مضعت أكبادنا / وأخذناها إلى

شهر العسل / وسكرناورقصنا» (المصدر السابق: ١٤٤).

والمفارقة التصويرية تنطلق في أنّ أفعال الزواج تدعي إلى دلالات الارتياح والهدوء غير أنّ الصورة تتحول إلى فاجعة الزواج من المرأة التي أكلت الأولاد ومضعت الأكباد. وفي هذا الزواج والعرس يجسّد نزار ثنائية الحضور والغياب، فالغياب تبناه أبناء البلد العربي والسماة العربية:

«لم يكن في العرسِ رقصٌ عربيّ / أو طعامٌ عربيّ / أو غناءٌ عربيّ / أو حياءٌ عربيّ / فلقد غاب عن

الثقة أولاد البلد» (المصدر السابق: ١٤٥).

فكان الحضور لأمريكا المتمثلة في لفظة الدولار:

«كان نصفُ المهرِ بالدولار / كان الخاتمُ الماسيُّ بالدولار / والكعكة كانت هبةً من أمريكا».

(المصدر السابق: ١٤٦)

وهكذا ينحلّ كل من الطرفين إلى مجموعة من العناصر التي يقوم كل عنصر منها بإزاء العنصر المقابل له من الطرف الآخر؛ فالسقوط والاعتصاب. وهذا عنصر من عناصر الطرف الأول. يتلوه فرح ورقص. وهذا هو عنصر المقابل له من الطرف الثاني. وتتحوّل الملكية والرموز التي ارتبطت بالخلود والشموخ. وهذا عنصر آخر من عناصر الطرف الأول للمفارقة. إلى اللاملكية وعدم الثبات والذل والانكسار. وهذا هو العنصر المقابل. والسلام والزواج وقضاء شهر العسل التي تمثل الحياة الآمنة والاطمئنان. وهذا عنصر ثالث من عناصر الطرف الأول. قد أصبحت تدلّ على القلق والعقر والفاجعة. وهذا هو ما يقابله من عناصر الطرف الثاني. وأخيراً فإن غياب الدول العربية وشعبها في أمورهما. هو عنصر الطرف الأول. يستبدلها حضور أمريكا. وعلى هذا النحو «تتحوّل المقاطع إلى مجموعة من المفارقة الجزئية البارعة، التي تتألف من مجموعها المفارقة الكبرى في القصيدة، ويشعر القارئ بفداحة المفارقة بين الحالين مرتين، مرّة على مستوى جزئيات كل من الحالين، ومرّة على مستوى الحالين ككل» (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٨).

وفي قصيده "علبة الرسم" تتشكّل المفارقة التصويرية الكبرى بين ثنائية الحياة قبل الحرب وقبل هذا الزمن المعدنيّ، وما كانت عليها من انطلاق وسعادة وإشراق ونخصب، والحياة في زمن الحرب وما أصبحت عليه من القبض والسواد والظلم والدمار. وهذان هما طرفا المفارقة التصويرية الكبرى في القصيدة ولكن يتجزأ كلّ منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية. والمفارقة التصويرية في المقطع الأوّل تتجلى في التّضاد الدلالي بين اسمي عصفور وسجن، ودلالة العصفور ترمي إلى الحرية والانطلاق، في حين يمثّل السجن دلالة القبض وعدم الحرية.

«يضع ابني عُلبَةَ ألوانه أمامي/ ويطلبُ مِنِّي أن أرسّم له عصفوراً/ أغطُ الفرشاة باللون الترماديّ/

وأرسّم له مرتعاً عليه قفْلٌ وقضبان/ يقولُ لي ابني/ ولكنّ هذا سجنٌ» (قباني، ١٩٨٢م: ١١٥).

وفي المقطع الثاني قد لعب نزار على ثنائية اللونين الأزرق والأسود فالأزرق هو لون الإشراق والحياة واللون الأسود يمثّل الظلم والقتال.

«يضع ابني عُلبَةَ أقلامه أمامي/ ويطلبُ مِنِّي أن أرسّم له بحراً/ وأرسّم له دائرة سوداء/ يقولُ

ابني/ ولكنّ هذه دائرة سوداء، يا أبي/ ألا تعرفُ أن ترسم بحراً؟/ ثمّ ألا تعرفُ أنّ البحرَ

أزرق؟» (المصدر السابق، ١١٦).

وفي المقطع الثالث تنكشف المفارقة التصويرية في التضاد الدلالي أيضاً بين اسمي السنابل والمسدس؛ فالسنابل تدلّ على الحياة والخصب في حين يرمز المسدس إلى الدمار.

«يضع ابني كراسه الرسم أمامي/ ويطلب مني أن أرسّم له سنبله قمح/ أمسك القلم/ وأرسّم له مسدساً/ يسخر ابني من جهلي في فنّ الرسم/ ويقول مستغنياً/ ألا تعرف يا أبي الفرق بين السنبله والمسدس؟» (المصادر السابق: ١١٧).

المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية

لهذه المفارقة التصويرية المبنية على معطيات تراثية بدورها ثلاثة أمثاط:

١. المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثي الواحد

في هذا النمط يقابل الشاعر بين طرفين أحدهما تراثي، والآخر معاصر. ولهذا النمط ثلاث صور:

الف) المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثي والمعاصر

يصرّح فيها الشاعر بطرفي المفارقة - التراثي والمعاصر - محتفظاً لكلّ منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر، وتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٣٨). ففي قصيدة "أحزان في الأندلس" استوعب نزار قباني كثيراً من التراث لتصوير الواقع الذي تمر به الأمة العربية، وربط بين الماضي والحاضر ويبيّن قصيدته على مفارقة تصويرية كبيرة، طرفها الأول - التراثي - ماضي العرب في الأندلس وما كانوا عليه من قوّة وبأس وسلطان ومجد، وطرفها الثاني ما آل إليه هذا المجد من انطفاء وانكسار. والشاعر يصرّح بكلا الطرفين لا يخلطه بالآخر. يقول في الطرف الأول:

«كتبت لي يا غالية/ كتبت تسألين عن إسبانية/ عن طارقيفتح باسم الله دنيا ثانيه/ عن عُقبية
بن نافع/ سألت عن أمية سألت عن أميرها معاوية/ عن السرايا الزاهية/ تحمل من دمشق في
ركابها حضارة وعافية» (قباني، ١٩٨٠م: ٥٥٧).

ثمّ ينتقل إلى تصوير ملامح الطرف المعاصر وما آل إليه:

«لم يبق في إسبانية/ منا ومن عُصوننا الثمانية/ غير الذي يبقى من الخمرِ بجوف الآنية/ لم يبق
من قُرطبة سوى دُموع المئذونات الباكية/ لم يبق من ولادة، ومن حكايا حَبَّها، قافية ولا بقايا
قافية/ لم يبق من غرناطة/ ومن بني أحمر إلا ما يقول الراوية» (المصدر السابق: ٥٦٠).

إذا ما ألقينا نظرة على الأبيات التي سبقت، وجدنا أنّ بنية المفارقة التصويرية لا تخرج عن هذين الملمحين؛ ملمح التكوّص الذي يميّز الحالة الراهنة للدول العربية وشعوبها، وملمح الإشراق الذي ساد في القرون البعيدة. والشاعر كما رأينا يصوّر كلا من الطرفين مستقلاً عن الآخر، فالصورة التراثية تعبّر عن الجحد وحقائق تاريخية مثبتة، وفي الصورة المعاصرة تبدو اضمحلال وخمود. وفي مثل هذه الصورة من صور المفارقة التصويرية يظلّ الطرف التراثي محتفظاً بدلالته التراثية ولا يحمل أيّة دلالة معاصرة في ذاته إلا من خلال مقابله بالطرف المعاصر ومن ثمّ «فإنّ هذه الصورة تظلّ أهون صور المفارقة ذات المعطيات التراثية قيمة من الناحية الفنيّة» (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٤٠). وفي قصيدة "عزف منفرد على الطبل" الشاعر يلجأ إلى توظيف هذه الصورة، لينتقد من خلالها الدول والحكومات العربية بأسلوب لاذع ومقدح، فيتشكل الطرف الأول من مفارقتها التصويرية الشعارات التي كانت معروفة عند العرب وبين المسلمين في الماضي وكانت أساساً للملك والسيادة.

«العدلُ أساسُ الملك"/ "الشورى بين الناس أساسُ الملك"/ "الشعبُ . كما نصّ الدستور .
أساسُ الملك"» (قباني، ١٩٩٣م: ١٣٢).

وأما الطرف الثاني لهذه المفارقة التصويرية تتحلّى من انقلاب وتحويل هذه الشعارات في العصر الحاضر والمفردات التي قد أخذت تعرف من قبل الحكام على طبلة السياسة وعلى الشعوب أن ترقص على هذا الإيقاع ويصبح القمع والشنق وحكم البوليس وتأليه الشخص، أساس الملك بعد أن كان العدل والشورى والشعب، أساسه.

«القمع أساسُ الملك"/ "الشنق أساسُ الملك"/ "حكم البوليس أساسُ الملك"/ "تأليه الشَّنْصَح
أساسُ الملك"/ "تجديدُ التبعية للحكام أساسُ الملك"/ "وضع الكلمات على الخائزوقي أساسُ
الملك"» (المصدر السابق: ١٣٣).

ب) المفارقة التصويرية ذات ملامح الطرف المعاصر

وفي الصورة الثانية من المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، «يستدعي الشاعر الطرف الثاني إلى وعي القارئ دون أن يصرح بملاحمه التراثية. التي يعتمد على أهما مضمرة في وعي القارئ. وبدلاً من التصريح بهذه الملامح يضيفي الشاعر على هذا الطرف التراثي الملامح الخاصة بالطرف المعاصر، والتي تتناقض الملامح الحقيقية المضمرة. للطرف التراثي. ومن خلال هذه الملامح المضمرة والملاحم المعاصرة تبدو المفارقة فادحة وأليمة، حيث تصبح منابع العطاء والخصب في التراث رموزاً للجدب والعقم؛ معاني الشجاعة رمزاً للجن، وقيم الخير رموزاً للشر» (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٤٠).

ومن التماذج الجيدة لهذه الصورة قصيدة "مرسوم" بإقالة خالد بن الوليد" ونزار في قصيدته يستلهم التراث التاريخي والديني ويعمد إلى الانحراف ببعض الرموز عن دلالتها التي وقرت في ذاكرة الناس، لتحمل من السمات التي تتناسب الواقع المعاش. تبدأ القصيدة بهذه العبارة: «سرقوا منا زمان العري» (قباني، ١٩٩٣: ٤٨٧)، وربما الشاعر أراد بهذه العبارة عن ضياع تاريخ الشعب واستلاب الغرب لمكانة العربية والتاريخ العربي. ويكرر نزار فعل "سرقوا" ويستلهم شخصية فاطمة الزهراء (س) ويصوّر كيف حتى مصادر الخير والشرف التي لم تنقلب إلى مصادر الشر قد حاصرتها قوى الشر ونكلت بها وهذا ملمحٌ يشي بضياع الشرف والتخلى عنه (عشري زايد، ١٩٩٧م: ٣٨).

«سَرَقُوا مِنَّا زَمَانَ الْعَرَبِيَّ / سَرَقُوا فَاطِمَةَ الزَّهْرَاءِ مِنْ بَيْتِ النَّبِيِّ» (قباني، ١٩٩٣م: ٤٨٧).

ويتابع الشاعر استدعاء الشخصيات التراثية ويستحضر شخصية "صلاح الدين" كرمزٍ للحريّة فيناجيه ليعلمه أنّ حكام العرب تخلّوا عن فلسطين وعن الشعب العربي، وزيادةً على ذلك فقد باعوا عقيدتهم وفكرهم وجعلوه سلعة.

«يا صلاح الدين/ باعوا النسخة الأولى من القرآن/ باعوا الحزن في عيني عليّ/ كسّفوا في أحيانٍ

ظهر رسول الله» (المصدر السابق: ٤٨٧).

وحين يعاود النظر في الواقع الحقيقي تتبدى له الضخامة المفارقة التي انساقت إليها الأمة. فقد ذهب القادة الذين سطروا التاريخ الحقيقي، ولم يبق في الواقع إلا صور مهزومة لقادة عاجزين عن الفعل فإنّه يحيل الرجال والقادة المنجزين أنماطاً جديدة مشوّهة تتناسب صورهم في هذا العصر. ويستدعي الشاعر شخصية خالد بن الوليد والذي يعدّ من أبرز معالم الشجاعة والانتصار في

التراث العربي ولكنّ الشّاعر بدل أن يصرّح بالملامح التراثية الحقيقية لشخصية خالد، أضمر هذه الملامح وأسقط عليه ملامح الواقع العربي المهزوم بعد نكسة ١٩٦٧. فخالد يتحوّل سفيراً في جنيف بعد أن كان في التراث قائداً عسكرياً منتصراً. ولعلّ المفارقة التصويرية لا تخفي على المدقق والقارئ الفطن حين يتحوّل القائد العربي المتوقّف والمقتترنة به سمة القوّة والمهابة سفيراً، بما تدلّ هذه الوظيفة إلى دلالات تشير إلى الدبلوماسية والليونة. يتحوّل خالد في العصر الحاضر سفيراً في جنيف، فهذه المدينة تنعكس حالة التّراخي والتفاهم والرّضا وهي كلّها لا تليق بقائد عسكري حين نعرف أنّ أمته هزمت في حروبها (الرواشده، ٢٠٠٦م: ٢١).

«عزّلوا خالد في أعقاب فتح الشّام/ سمّوه سفيراً في جنيف/ يلبس الثّبعة السوداء/ يستمنع بالسيجار. والكافيار/ يُرغى بالفرنسية/ يمشي بين شقراوات أوروبا» (قباني، ١٩٩٣م: ٤٨٨).

إن هذه المفارقة التصويرية تكشف عن موقف نزار من تحوّل الأمة عن رسالتها، فقد تخلّت عن عنصر القوّة وسعت إلى المهادنة. ولا تتوقّف المفارقة في هذه القصيدة عند حدود الانحراف بالرمز عن دلالاته إلى دلالات تضادّ ما قد وقر في ذاكرة الثقافة عنه، ولكنّ الأمر يبلغ حدود معاقبة القائد على انتصاره، فإن كان خالد يتحوّل سفيراً في أعقاب فتح الشّام ويرافقه قائد آخر في هذا الانحراف بالرمز، فهذا هو "طارق بن زياد" الذي أقالوه من الجيش، ويتحوّل بعد انتصاراته في الماضي إلى محكمة الأمن في الحاضر، فيجهض انتصاره على أبواب محاكم العسكرية بتهمة خرقه قانون الهزيمة وبجريمة الانتصار.

«سَرَقُوا مِن طَارِقٍ مِعْطَفَهُ الْأَنْدَلُسِيَّ/ أَخَذُوا مِنْهُ التِّيَاشِيْنَ، أَقَالُوهُ مِنَ الْجَيْشِ/ أَحَالُوهُ إِلَى مَحْكَمَةِ الْأَمْنِ/ أَدَانُوهُ بِجْرَمِ التَّصَرُّعِ» (المصدر السابق: ٢٨٩).

ومن خلال هذه المفارقة التصويرية التي استطاع الشاعر أن يجعل هذه الشخصيات التراثية فيها. عن طريق الإيحاء العكسي. رمزاً للواقع العربي كلّ، ومن خلال التفاعل بين الملامح التراثية الحقيقية المضمرة لهؤلاء الملامح المعاصرة التي أسقطها الشاعر عليهم تبرز فداحة المفارقة التصويرية. فهكذا يملّي الواقع المعاصر على الشّاعر أن يستدعي من الذاكرة الشخصيات التراثية وقد يعمد إلى الانحراف ببعض الرموز عن دلالاتها وقد أكثر نزار في توظيف هذه الصورة من أنماط المفارقة التصويرية. وفي قصيدة أخرى يستحضر الشاعر عدّة شخصيات تراثية ويقول:

«هل على كلِّ رئيسٍ حاكمٍ في أمريكا/ إن أراد الفوز/ قتلنا نحن العرب/... انتظرننا خالداً أو طارِقاً، أو عنتره/ فأكلنا ثرثرة/ وشربنا ثرثرة» (قباني، ١٩٩٣م: ٤٥٣).

ويظهر لنا هذا المقطع الشعري من خلال المفارقة التصويرية، انتفاء البطولة من الشرق العربي وعجز أفرادها. فأَيُّ رئيسٍ أمريكي لا ينجح في انتخابات إلا بقدر ما يعبر عن كرهه للعرب وإلحاق الضرر بهم، في الوقت الذي لا نجد أيَّ قائدٍ أو فارسٍ عربيٍّ قادرٍ على مواجهة ذلك الحقد قولاً وفعلاً وقد تمتَّ المفارقة التصويرية في هذه الأبيات على مستوى تحويل هذه الأسماء الأيقونية إلى رموزٍ للتكوص بعد أن كانت رموزاً للإقدام في الماضي. وفي قصيدة "جريمة شرف أمام المحاكم العربية" يقلِّب نزار دلالة رمز عنتره، فيتَّهم عنتره المعاصر بتخلُّيه عن شجاعته وبيع تراثه.

«دخّلوا علينا/ كانَّ عنتره يبيع حصانه بأفانتي تبغ/ وقمصان شجرة، ومعجون حديدٍ للخلافة/
كانَّ عنتره يبيع الجاهلية» (المصدر السابق: ٢٢٧).

ومعروف أنَّ دلالتَه في التراث تناقض هذه المعاني تماماً.

وفي قصيدة "تقرير سرِّي جداً من بلاد قمعستان" يعلن نزار بأنَّ جميع الأبطال قد أصبحوا في زماننا نسواناً وهكذا يتولَّد الإحساس بالمفارقة التصويرية في مثل هذا المسلك من مقارنة التلقّي بين الملامح التراثية المضمرة وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يضيفها الشاعر عليها، ولا شك أنَّ هذا المسلك أنضح فنيّاً من المسلك السابق.

ج) المفارقة التصويرية ذات ملامح الطرف التراثي المسلوية عن الطرف المعاصر

وفي الصورة الثالثة من المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، تتحقّق المفارقة التصويرية عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطّرف المعاصر. «فهي عكس الصورة الثانية، حيث يستدعي الشاعر فيها الطرف المعاصر للمفارقة دون أن يصرّح بأيّ من ملامحه، وبدلاً من ذلك يضيف عليه ملامح الطرف التراثي سلباً، أو بعبارة أخرى يربط هذه الملامح التراثية بالطرف المعاصر عن طريق نفيها عنه» (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٤١). ومن نماذج هذه الصّورة، "قصيدة اعتذارٍ لأبي تمام" وقد اختار نزار للطرف التراثي شخصية الإمام علي (ع) والخليفة عمر، ليقابل بينهما وبين الطرف المعاصر المتمثّل في الحكّام وقادة الأُمَّة العربية في هذا العصر. وقد استدعى هذا الطرف المعاصر دون أن يصرّح بملامحه المعاصرة. وإتّما اكتفى بأن ينفى عنه الملامح التراثية.

«بأن يأتي علي أو يأتي عمر/ ولن يأتوا ولن يأتوا/ فلا أحد بسيفٍ سواه ينتصر».

(قباني، ١٩٨٢م: ٣٥٢)

فقد قامت المفارقة التصويرية هنا على حقيقة حضور الإمام علي (ع) وعمر بشكلٍ إيجابي وما يمثلانها من فتوحات وانتصارات، ولكن فاعلية هذا الأمر الإيجابي في السطر الأول، تختم بنكران جاف من طرف الشاعر ويعود بلفظ "لن يأتوا" المكرر مرتين. وهكذا تتحقق المفارقة التصويرية عن طريق سلب ملامح الطرف التراثي عن الطرف المعاصر. وفي قصيدة "ماذا يسقط مُتعب بن ثعبان في امتحان حقوق الإنسان" نرى الشاعر أيضاً يسلب الملامح التراثية عن الواقع المعاصر:

«لا أحد يعرفنا في هذه الصحراء/ لا نخلة، لا ناقة/ لا الوتد ولا الحجر/ لا هند، لا عفراء/

أورافنا مربية/ أفكائنا غريبة» (قباني، ١٩٩٣م: ١٠٥).

لقد صار "الأحد" المنفي في هذا المقطع الشعري معادلاً دلاليًا للنخلة والناقة وكذا للوتد والحجر وهي في مجموعها مقومات الإنسان العربي والكيان العربي في العصور الزاهية وهي بدورها معادلات موضوعية للشموخ، والصبر، والثبات، والصلابة، وعن طريق توظيفها المنفي، يسلب الشاعر هذه المقومات عن عصر الاستلاب الحضاري، عصر النقط الذي صار أعلى من الدم والدموع، ثم يستعيد هذا "الأحد" المنفي كيانه البشري مرةً أخرى ممثلاً في هند تارةً وفي عفراء تارةً أخرى، وليس هذه إلا رمزاً للكرامة العربية المعقّرة في التراب وهذا نتيجة حتمية لغربة الأفكار. وجدير بالذكر بأن هذه الصورة من المفارقة التصويرية تحمل قدراً كبيراً من المباشرة، لأن الشاعر يصرّح فيها الملامح التراثية وباستخدامها السلبية تتولّد هذه المفارقة، وربما هذه الصراحة والمباشرة تكون دليلاً على استخدامها الأقلّ بين أنواع المفارقة التصويرية في الشعر المعاصر.

٢. المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين

أما النمط الثاني من أنماط المفارقة التراثية فهو المفارقة ذات الطرفين التراثيين، وهو نمط أكثر تعقيداً وعمقاً من المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد، إذ في هذه المفارقة ذات الطرفين التراثيين يكون لطرفي المفارقة أو لأحدهما أكثر من مستوى دلالي، بأن يحمل مع دلالاته التراثية دلالة أخرى معاصرة رمزية، وهكذا تتم عملية المقابلة في هذه المفارقة على مستويين؛ حيث تتم أولاً بين الدلالة

التراثية للطرفين وتتمّ ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية في الآخر، وبهذا تزداد المفارقة عمقاً وتأثيراً عن طريق هذه المقابلة المزدوجة (عشري زايد، ٢٠٠٢م: ١٤١).

في قصيدة "لماذا يسقط مُتعبُ بنِ تَعبان في امتحان حقوق الإنسان" يستخدم الشاعر مفارقة تصويرية، أحد طرفيها شخصية الإمام عليّ (ع) الذي يمثّل رمزاً للفداء والتضحية، وهو الصورة المشرقة للحق والعدل، وهو يضيف على شخصيته من خلال هذه الملامح مدلولاً رمزياً معاصراً ويقابل بينه . بدلالته التراثية والرمزية . وبين شخصية تراثية أخرى وهو معاوية، بما يمثّل الصورة المظلمة للظلم. وهذه المقابلة بين الطرفين التراثيين تستدعي العديد من الأحداث والصور في ذهن المتلقّي، فهما طرفان غنيان بالإيحاءات ومن خلال هذه المقابلة يتمّ في وعي القارئ مستوى آخر من المقابلة بين شخصية عليّ (ع) بما يمثّله وشخصية معاوية بمدلولها الرمزي المعاصر، وهنا جعل نزار كل من يضحك للحق الذي قرنه بعلي (ع) سيقتل بسيف الظلم الذي قرنه بمعاوية:

«إذا ضحكنا لعليّ مرّة/ يقتلنا معاوية» (قباني، ١٩٩٣م: ١٠٩).

وفي قصيدة "مؤاويل دمشقية إلى قمر بغداد" يستحضر شخصية المتنبيّ وكافور نموذجاً كاملاً للفهاوة، والتقصص، والتقصير، ولعلّها صورة منسجمة مع موقف المتنبيّ منه قديماً:

«هل أتتكَ الأخبارُ يا متنبيّ/ أنّ كافور فكك الأهرام/ سَقَطت مصرُ في يد قرويّ/ لم يجد ما

تبيع إلا التراما» (قباني، ١٩٨٢م: ٥١٠).

أمّا شخصية كافور فقد أخذها نزار رمزاً لانتقاد أحد قادة مصر في هذا العصر، إذ جعله قائداً متآمراً عليّ وطنه وأمتّه، ويهدف إلى دمار تراثها وحاضرها، والمتنبّي المعاصر يتجسّد في شخصية نزار الذي دائماً ينتقد القادة المتآمرين ولذا فإنّ موقفه من قيادة مصر تجد صورتها في كافور.

٣. المفارقة التصويرية المبنية على نص تراثي

تعتمد المفارقة المبنية على نصّ تراثي، على تحوير الشاعر في النصّ المقتبس أو المضمون، رغبةً في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنصّ التي ارتبطت به في وجدان المتلقّي، ومن خلال المقابلة بين المدلولين التراثي والمعاصر تنتج المفارقة (عشري زايد، ٢٠٠٨م: ١٥١). من ذلك تحوير الشاعر لبيت المتنبيّ في قصيدته "عزفٌ منفردٌ على الطبلّة" يقول نزار:

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى/ ونحن ضاحجون الغزاة ثلاث مرّات/ وضيّعنا العفاف...»

ثلاث مرّات» (قباني، ١٩٨٢م: ٢٣١).

يشير هذا النصّ بنحو مباشر إلى قول المتنبي المشهور:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يُراق على جوانبه الدّم

(المتنبي، بلاتا: ٢٥١/٤)

ولعلّ المفارقة التصويرية تكشف العلاقة التي وجّه قباني النصّ المستحضر للإشارة إليها، فقد اجترأ الشطر الأوّل من بيت المتنبي وهو الشطر الدالّ على الشرف الذي يحميه العربي بدمه وتشترط سلامة الشرف من الأذى بمقدار الدّم الذي يراق على جوانبه (مفتاح، ١٩٨٥، ١٢٩). ونزار يستحضر بيت المتنبي دون أن يتمّ مقولة الشطر فيها، فالموقف تصبح مفعم بالسخرية بسبب استبدال الناس مضاجعة الغزاة وضياع العفاف وتشجيع شرفهم بانتهاجهم سلوكاً يبتذل ذلك الشرف. والشاعر يستثمر بعض الآيات القرآنية، محاولاً إنطاقها لتقدم تجربته بما تحمله تلك النصوص من إيجاء ودلالات من الأمثلة الدالة في هذا الباب، قوله معرّضاً بسلوك الأمة العربية في عصره وهو يقول في قصيدته "هوامش على دفتر النكيسة":

جلودنا ميّنة الإحساس/ أرواحنا تشكو من الإفلاس/ أياّمنا تدور بيّن التّار، والشّطننج والتّعاس/

هل نحن خير أمةٍ قد أُخرجت للنّاس» (قباني، ١٩٨٢م: ٥٦).

تضمنين للآية الكريمة «كنتم خير أمةٍ أُخرجت للنّاس» (آل عمران: ١١٠)، والقرآن الكريم جاء بهذه الآية على سبيل الإخبار بأنّ الأمة العربية خير الأمم، ولكنّ النصّ الشعري من خلال التغيير عن الإخبار إلى الاستفهام الإنكاري حمل العبارة دلالة أخرى على وفق أسلوب ساخر، ليتنبّه العرب على حقيقتهم التي أقرت في القرآن الكريم وما آل إليهم في العصر المعاصر.

النتيجة

النتائج التي توصلت إليها الدراسة هي كالتالي:

□ إنّ الواقع الذي عاش فيه نزار قباني، قدم تناقضات شديدة تنعكس في نفسه ومن ثمّ في أشعاره السياسي. ولقد زادت الأحداث السياسية الضخمة والقاسية من حدّة التناقض عنده ولهذا

قد أصبحت أشعاره السياسي فضاء مفتوحا على مفارقات عديدة وخاصة المفارقة التصويرية.

□ حينما اشتدت التناقضات وساءت الأحوال السياسية، لجأ الشاعر إلى الغموض في الإفصاح عن أحاسيسه ولهذا تعدّ المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية وخاصة ذات الطرف التراثي الواحد، من أهمّ الآليات المستعملة في شعره السياسي.

□ ومن أهم الموضوعات التي لجأ الشاعر للتعبير عنها إلى أسلوب المفارقة التصويرية هي: التراجع العربي أمام الاحتلال الصهيوني، توعية الشعوب العربية وحثّها على مواجهة المستعمرين وخاصة أمريكا، هجاء الحكام، قمع الحريات والكبت السياسي في البلاد العربية، إبراز التناقض بين ماضي العرب وما كانوا عليه من قوّة ومجد وانتصار وبين وضعهم الحاضر وما آل إليه هذا المجد.

□ استعمال الشاعر الرموز التراثية وتعدّدها وتحويرها لخلق المفارقة التصويرية، تنمّ عن وعيه بموروثه كما يدلّ على اتّساع أفق رؤياه، واستخدام هذا التكنيك الفنّي في شعره السياسي قد أدّى إلى تقوية لغته الشعرية واستبعادها عن الكلام العادي.

□ المألوف كما أدّت إلى إثارة انتباه المتلقّي للوصول إلى المعاني والمدلولات المختبئة التي هي مرام الشاعر.

المصادر

كتب

القرآن الكريم

الذبياني، مساعد بن سليمان (١٤٣١ق)، السخرية في شعر عبدالله البردوني، المملكة العربية السعودية: جامعة أم القرى، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب.

الرواشده، سامح (٢٠٠٦م)، مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، بيروت: المؤسسة العربية للنشر.

سليمان، خالد (١٩٩٩م)، المفارقة والأدب، ط١ عمان: دارالشروق.

شبانة، ناصر (٢٠٠٢م)، المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

العبد، محمد (١٤٢٦ق)، المفارقة القرآنية، ط٢، القاهرة: مكتبة الآداب.

المفارقة التصويرية في الشعر السياسي عند نزار قباني سيد عدنان اشكوري، هومن ناظميان، و...
.....

عشري زايد، علي (٢٠٠٢م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، القاهرة: دار النقد العربي

..... (١٩٩٧م)، استدعاء الشخصيات التراثية، القاهرة: دار النقد العربي.

فريجة، بيرير (٢٠٠٩م)، المفارقة الأسلوبية في مقامات الهمداني، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة قاصدي
مرباح، شهادة لنيل درجة الماجستير في الأدب.

فقيه، يونس (١٩٩٨م)، ملامح الالتزام القومي في شعر نزار قباني، بيروت: دار بركات للطباعة والتوزيع.

..... (١٩٩٧م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دارالنقد العربي.

قباني، نزار (١٩٨٠م)، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ط٢، بيروت: منشورات نزار قباني.

..... (١٩٨٢م)، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، ط٥، بيروت: منشورات نزار قباني.

..... (١٩٩٣م)، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء السادس، ط٥، بيروت: منشورات نزار قباني.

المتنبي، أحمد بن الحسين (بلاتا)، الديوان، شرحه أبو البقاء العكبري، بيروت: دارالفكر.

مفتاح، محمد (١٩٥٨م)، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية الناص، ط١، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

ميويك، دي سي (١٩٨٧م)، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ط٢، بغداد: دار المأمون.

الدوريات

ابراهيم، نبيلة (١٩٨٧م)، «المفارقة»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٤، ص ١٣٣.

..... (٢٠٠٩م)، «سيمائية العنوان واستراتيجية المفارقة في قصيدة المهولون لنزار قباني»، مجلة كلية الآداب

والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثامن، صص ٨٩-٨٠.

محمد حسين، عبدالكريم (٢٠٠٩م)، «قصيدة نزار قباني (القدس) الرؤية والواقع»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة دمشق، العدد العاشر، صص ١٣٣-١١٠.

ناسازواری تصویری در شعر سیاسی نزار قبانی

سید عدنان اشکوری^۱، هومن ناظمیان^۲، حسین ابویسانی^۳، مجتبی بهروزی^{۴*}

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

۴. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

چکیده

ناسازواری تصویری، تکنیکی است مبتنی بر بیان تناقضی فراگیر در سرتاسر اثر، بین دو تصویر متقابل از شرایط معاصر و یا بین برخی از داده‌های میراثی و برخی اوضاع معاصر. شاعر با بهره‌گیری از چنین شگردی، گاه برای بیان اندیشه‌های درونی‌اش، به سخن گفتن در لفافه‌گرایش پیدا می‌کند. شاعر در ناسازواری تصویری مبتنی بر دوسویه معاصر، با ایجاد ارتباط میان ناسازه‌های موجود در یک قصیده، ناهمخوانی بین شرایط فعلی و وضعیت آرمانی را اثبات می‌کند. وی در ناسازواری تصویری مبتنی بر برخی داده‌های میراثی، با فراخوانی میراث و دگرگونی دلالت‌های فراخوانی‌شده به دلالت‌های معاصر و متناقض، در شعر خود فضایی می‌گشاید، که گذشته‌طلایی را در مقابل جامعه معاصر قرار می‌دهد.

بر همین اساس ناسازواری تصویری به عنوان یکی از اساسی‌ترین دستمایه‌های شعر سیاسی نزار محسوب می‌گردد. پژوهش حاضر با روش توصیفی و تحلیلی، دامنه گونه‌های مختلف ناسازواری تصویری و پایه‌های تشکیل‌دهنده آن را در شعر سیاسی نزار ارزیابی می‌کند و تلاش می‌نماید دلالت‌های پوشیده‌قصد سیاسی وی را که دارای ناسازواری تصویری است، آشکار گرداند و مهم‌ترین موضوعاتی را که شاعر برای بیان آنها به چنین تکنیکی روی آورده، پررنگ نماید. نتایج نشان از آن دارد که وی از شکل سوم ناسازواری تصویری با یک پایه میراثی به نسبت دیگر نمونه‌ها و اشکال، بهره بیشتری جسته است.

کلیدواژه‌ها: ناسازواری تصویری؛ شعر سیاسی؛ نزار قبانی؛ میراث.