النَّصُ المفَارَقَاتِيُّ بَيْنَ مَقْصَدِيَّةِ البَاثِّ وَرُؤَى المتَلَقِّي
مُقَارَبَةٌ تَأْوِيلِيَّة في نَمَاذِجَ مِنْ كَافُورِيَاتِ المتَنَبِّي

paradoxical text between the Intentionality of the transmitter and the visions of the Receiver Interpretative approach in models of Mutanabbi's kāfūrīyāt

الباحث: جمال الدين عبد الهادي[1]

Researcher: Djamel Eddine Abdelhadi

المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي –تيسمسيلت – الجزائر –

Ahmed Ben Yahia Al-Wansharisi University Centre - Tesmeselt - (Algeria)

إشراف: أستاذ التعليم العالي خلف الله بن علي

مخبر الدراسات النقية والأدبية المعاصرة

A.D.A.01@LIVE.FR

تاريخ الاستلام: 2020/02/26 تاريخ القبول: 2020/04/25 تاريخ النشر: 2020/06/02

ملخص:

إن تبنِّي ظاهرة المفارقة أسلوبًا في الكتابة يَقودُ النَصَّ إلى السَّير في نسقٍ يتَجَاوزُ الإطَار اللُّغويَّ السَّطحيَّ لهُ؛ إلى بُنَى أعْمَق –يوليها كلَّ اعتبَار– كونها تَرْتبط بالمجال الفِكريّ الَّذي يُثيرُ الموقف العامَّ داخل النص؛ محققةً بذلِك طُمُوح مُنْتِجه؛ الَّذي يَسعى إلى أَنْ يُصبح نَصُّه مَشْهدًا يَنْطَبِع في الذَّاكرة؛بتحوله إلى شَرِيطٍ مرئيٍّ في ذهن المتلقي، فيربكه ويدخله في نوبة من الحيرة والذهول، انطلاقا من هذا سنحاول في بحثنا التطرق إلى المفارقة ظاهرةً وأسلوبًا واستراتيجيةً من استراتيجيات بناء النصوص الفنية، وكذا منهجًا وآلية إجرائية تحليلية لها؛ مُتَبَنِّين الإشكالية التالية: كيف تكون ظاهرة المفارقة أسلوبًا واستراتيجية لكتابة النص الأدبي وإجراء تحليليا له في الوقت نفسه؟ وكيف يمكن القبض على مقصديّتها؟ وما علاقتها بالتأويل؟

الكلمات المفتاحية:المفارقة؛ تلقي النص المفارقاتي؛ جدلية التأويل؛ الكافوريات؛ المتنبي.

Abstract:

Taking the paradoxical phenomenon as a method of writing has made the text in a format that goes beyond its superficial linguistic framework to deeper structures - which it takes into consideration - because it is related to the intellectual field that raises the general position within the text; realizing this as an aspiration of the producer who seeks to make his text a scene that is printed in memory and turns into a visual tape in the recipient's mind, to enter him in a fit of confusionbased on this, we will try in this researchto talk about the paradox, a phenomenon, a method and a strategy of forming literary texts, and an approach and an analytical, procedural mechanism, from which the problematic was: How is the paradoxical phenomenon a method and strategy for writing the poetic text

1- الباحث: جمال الدين عبد الهادي A.D.A.01@LIVE.FR

and an analytical procedure at the same time? How can its Intentionality be caught? What is its relationship to interpretation?
Keywords: Paradox; Paradoxicaltextreception; Dialecticalinterpretation; Al-Kāfūrīyāt ; Al-Mutanabbi

تصدير:

لقد بلغت اللّغة الشّعريّة المنزاح بها عن المألوف والمعيارية مستواها المثالي عبر إنشاء نافذة تطلّ على فضاءات رحبةٍ من الرّمزية والخيال، لولاها لانحصرت وظيفتها في الإخبارية/التواصلية، مُكوّنةً بذلك علاقة جدلية بين التّواصل والجماليّة علاقةٌ تقوم على التّكامل والتّواشج؛ فبدون الوظيفة الإخبارية يصبح الشّعر مجرد طلاسم وألغاز وبدون الرّمزية لا تتبلور معالم الشّعرية.

وهذه النّافذة مُستحيلٌ فتحها إلّا بوهب المبدع حريَّةً في التّعامل مع الألفاظ وتراكيبها والجمل وأساليبها خصوصا حينما يخوض غمار سياق تخاطبي يفرض عليه ابتكار معجمه الخاصّ للاستعانة به في اختيار المفردات والتراكيب واستعمالها «استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف؛ بحيث تتَّصِفُ بما ينبغي لها من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر»[1]، ليؤدّي هذا الفهم إلى بعث الحياة في اللّغة واكسابها نمطا تحرّريا يدفع بها إلى أقصى حدود المجازفة اللّغوية –إن صحّ التعبير–، الّتي في غيابها يتمّ إعلان موت النّص من أوّل قراءة، فالباثُّ «كلما كان في مقدوره أن يسترها بحُجُبِ الغموض المستَحَبِّ، الذي يجعل من القراءة متعة كشف.. متعة اختراق الحجب.. متعة تأويل»[2] كسبت قيمة شعريةً بشرط استحضار كامل تركيزه أثناء هندسة الفكرة حتى لا يقع في مضِنَّة الإبهام.

لتتَبنَّى اللغة –بعد اكتسائها بالفنيّة الّتي تَهَبُ الأدب مصداقية الوجود–دور الوسيط الذي يعمل على إيصال الفكرة إلى ذهن المتلقي؛ حيث يستخدمها «لتصوير التجربة الشعرية الّتي مرّت به، وللتّأثير في شعور الآخرين بنقل هذه التجربة إلى نفوسهم، في صورة موحية، مثيرة لانفعالهم»[3] محرّرًا إياها من سجن الأصوات والألفاظ والتراكيب والنص الخطّيّ، فاتحًا المجال أمامها لعوالم لامتناهية من الخيال، تاركًا «للمخيّلة المتَلَقّيَةِ فسحةَ التِقاطِ الظلال الّتي تُؤَثِّثُ المشهد بالمعاني، والأحاسيس، والمشاعر»[4] وبذا تُضْمَنُ شعرية النص وفُرادته وانفتاحيّته ويصنع له مكانا في فضاء التلقي والنقد.

ولعلّ هذا ما جعل الشِّعر منذ بداياته التنظيرية محلّ إثارة وجدل بين النّقاد والدّارسين بسبب بنيته التّشكيلية الدّلالية، ومقصديته التأثيريّة الجمالية، ومقوّماته البنائية، والتي على رأسها الصورة الشعرية/الفنية، وهي بنية لغويّة يعمَد المبدع من خلالها إلى إخراج المعاني العقلية والوجدانية من فضاءات الخيال ثمّ تجسيدها في قوالب نصية، قاصدًا نقل تجربته الشعورية وما يخالجه من تهيّجٍ عاطفيٍّ إلى القارئ في شكل نمط فني جماليّ؛ قائم على

إعادة خلق الأشياء وإعادة ترتيبها في أنماط جديدة غير مألوفة، إنطلاقًا من رؤى عميقة ترتكز على الفكر والوجدان وهو ما يعرف بالتخييل لتكون بهذا الصورة هي الأداة الَّتي بها يبلغ المبدعُ مقصديّته والنصُ وظيفته التأثيرية والجمالية معاً.

وسيلتها إلى ذلك التخييل واللغة؛ حيث إن أهم ما يميّز لغة الشّعر صدق الإعراب عن بنات الأفكار والوجدان بأسلوب إيحائي بديع؛ يجعل من الشعر خلقا لغويّا ذا دفق جمالي ممتع يحوّل فيه الشّاعر تجاربه الذاتيّة إلى مشاهد انفعالية «فالشعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حي، منفتح، متعدد الألوان، مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتيّة أو جماليّة بواسطة اللغة الاستعارية ويولد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية، إنه عالم الكلمة الجديدة البكر، العذراء الرمز، الإيقاع، الصورة »[5].

لتكون –بذلك–الصورة اللَّبنة الأساس في هذه العملية الهادفة إلى تشكيل بنية مشهدية للعمل الأدبي، كما أنها العامل الرّئيس والميزان الّذي تقاس به حداثة النّصّ وشعريّته؛ حيث إنَّ «شعرية الخطاب لا تتحصّل من تآلف مكونات النص اللغوية وانسجامها مع عناصره الدلالية فحسب، بل هي أمر مشروط كذلك بدرجة تفاعلها مع الصور الإيحائية الَّتي تنطوي عليها أساليب التّصوير الفني وطريقة انتظام كل ذلك في بنية لغويّة خاصة ومميّزة تناسب مقصدية الخطاب.. وتحقق له قيمته الجمالية»[6]، لذا نجد النّقاد والدّارسين على مرّ العصور والثقافات ينوّهون بضرورة الاهتمام بها وبدراستها –تنظيرا وتطبيقا–لتغدو بهذا معيارًا لجودة النَّظْمِ والخلق الفني.

وبما أن ظاهرة المفارقة هي نتاج كلّ بنية انزياحية فلا شكّ أن الصورة الشعرية قد تأثرت بها؛ وهو ما حال دون الوقوف على مفهوم جامع لها؛ وقد ذكرنا تطرق بعض النقاد والفلاسفة والدارسين للمفارقة ومعالجتهم لهذا المصطلح كل حسب تخصصه ومرجعيته الفكرية والدينية والاجتماعية وغير ذلك، مما خلق تضاربا في وجهات النظر وذلك لزئبقية هذا المصطلح وتداخله مع شتى المجالات والقضايا، وقد ورثت الصورة الشعرية بعض هذا الاختلاف باعتبار المفارقة مادتها فكانت هي الأخرى محلّ خلافٍ؛ ولّدَ تفاوتا شاسعا في تحديد مفهومها وحقيقتها والوقوف على مصطلح واحد لها والذهاب بها مذاهب هي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح.

ولإنتاجها يمرُّ المبدع بمراحل؛ يمكن أن نُطلق عليها: "ميكانيزم الخلق الفني" بداية بالإدراك الحسي وانتهاءً بالمشهدة الفنية، وتقيُّدا بموضوع المداخلة سنتجاوز المرحلتين الأولى والثانية –**"ما قبل المشهدة النصية"**، و**"بين يدي المشهدة النّصية"**– وننتقل للثالثة مباشرة؛ وفيها نتطرّق إلى ميكانيزم تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل؛ وهي مرحلة **"ما بعد المشهدة النصية"**، وهي موضوع مداخلتنا.

1. مقاربة مفاهيمية لمصطلح المفارقة:

يجد الدارس مصطلحَ المفارقةِ زئبقيًّا حيًّا تتنازعه مقارباتٌ مختلفة أيّما اختلاف ففيها عالم الاجتماع يلمس تجلّيًا من تجلّيات العلاقات الاجتماعيّة بين الأفراد، ويبصر فيها الفيلسوف شكلا من أشكال الوعي والجدل، ويسرح الأديب في عالمها المفتوح على مصراعيه للتّخييل والتّصوير والتّعجيب والمَشْهَدَةِ.

وبهذا المعنى ترتبط بكلّ الأساليب الفنية المتمثّلة في « المجاز المرسل، المجاز الاستعاري الاستعارة التّمثيل، المثل الكناية، التّعريض التّلويح، التّلميح، التّورية، التّوجيه الرّمز،الإيحاء، اللّمز، الغمز الإلماع معنى المعنى، الأحجية، الإشارة التّضادّ، الطباق المقابلة، السّخرية، الاستهزاء، الازدراء، الهجاء، الإثبات بالنفي النّكتة، الكوميديا، الفكاهة المزاح، المبالغةالتّضخيم، الكاريكاتير، تجاهل العارف، سوق الكلام مساق غيره، التّشكيك المدح بما يشبه الذّم، والذّم بما يشبه المدح، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ وتخفيف القول، وتضخيم القول»[7].

وغاية استعمال المبدع هذه الأساليبِ اللّامباشرَةُ والانزياحُ والمراوَغَةُ، وممارسة مثل هذه الفنون يعدّ انتقالا من الآلية والمباشرة والحرفيّة إلى الحركيّة والتعبيريّة وشدّ عرى الخطاب[8]، ليكون التطوّر الحاصل لهذه الأساليب هو نتيجة زيادة وعي المبدع وتنبّهه إلى جماليّة الجمع بين التّناقض والتّنافر والتّعارض والاختلاف والتّباين والتّجاور والتّقابل بين النّقائض والأضداد الّتي هي جوهر المفارقة.

1.2 مفهوم المفارقة: وَرَدَ مصطلح المفارقة (Irony) لأول مرَّةٍ عند أفلاطون في كتابه الجمهو رية (Republic) ويبدو أنّها تفيد –عنده– طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين[9]، ذكرها في محاورة سقراط مع جورجياس(Gorgias 375**BC – 480** BC) الذي أبدى إعجابه واستحسانه لهذه الطريقة في الجدل والإقناع وتثمينها[10]، بقوله: «تلك يا سقراط طريقة جيّدة للغاية**!**.. »[11].

وعرَّفها كلٌّ من فلايشر وميشال (FleischerWolfgang 1922 - 1999) (MichelGeorg 1926- 1999) في كتابهما: "أسلوب اللغة الألمانية المعاصرة" على أنها «نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية إنها تصوير آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي **(Gegenbedeutung)**، ومن أجل ذلك يترجم –أو يحول– إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا، يلمح –في ظاهره– إلى الضدّ الإيجابي (Positives Genenteil) »**[12]**.

وهي عند واين بوث (Wayne C. Booth 1921-2005) « لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين أحدهما صانع المفارقة، والآخر قارئُها بطريقة يقدم فيها الصانع النص

بأسلوب يستثير القارئ، ويدعوه إلى رفض معناه الحرفي» مع وضع قرائن مفارقاتيّة تقوده نحو هذا النوع من التأويل.

عموماً هي «ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[13]، أي تمازج الأضداد في صورة واحدة دون الضرورة لغياب أحد المعنيين.

بناءً على ما سبق يمكن القول إن المفارقة إستراتيجية انزياحية ميتالغوية، قائمة على شحن النصوص بمعاني مفتوحة الدلالة، متعدّدة القراءات؛ هدفها خرق أفق انتظار المتلقي وإثارة دهشته، بإغراقه في حيرة التأويل، وهذا هو جوهر اللُّغة الشِّعرية.

أمّا التَّعامل معها فيشبه إلى حد ما مطاردة السَّراب، ذلك أنّ كثيرًا منها يبدو مرئيًّا في النَّص الأدبي إلَّا أنّه حال اقتراب مُرِيدِهِ منه لإمساكه، يجده دائم الابتعاد والتَّحول؛ مما يعطي النص دلالات متجددة وأبعادًا تأويليةً منفتحة، ومن هنا فلا عَجَبَ إذا اضطربت آراء النُّقاد أمام مفاهيمها المتباينة وأشكالها المتعدِّدة.

قسمها دي سي ميويك(Douglas Colin (D.C) Muecke 1919-2015) في كتابه"المفارقة وصفاتها" إلى نوعين "مفارقة لفظية"(Verbal Irony) و"مفارقة موقف" (Situational Irony) آخذا بعين الاعتبار جملة من المعايير الفَارِقَةِ، وهي التي اعتمدها نوكس T.M.Knox (1900-1980م) في دراساته وتمثَّلت في:

«-1 موقف نحو ضحية المفارقة: يتراوح بين درجة عالية من التَّجرُّد إلى درجة عالية من التعاطف أو التمثُّل.

2- مصير الضحية: انتصار أو اندحار.

3- مفهوم الحقيقة: إن كان المراقب ذو المفارقة يعتقد أنها تعكس قيمَهُ أو أنَّها معادية، لجميع القيم البشرية»[14].

2.2 المفارقة اللفظية:

المفارقة اللفظية أكثر أشكال المفارقات تعريفا، حيث أجمع على تعريفها وتوضيحها كل من كتب عن المفارقة وأنماطها، فهي قاسم مشترك في الدراسات التي تناولت المفارقة وأبحاثها «والمفارقة اللفظية لا تخرج عن كونها دالا يؤدي مدلولين نقيضين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا، والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه»[15].

يقول ميويك: « المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالة »[16]، وهذا الانقلاب يتمّ على مستوى البنية التركيبية الدّلالية للنصّ لا علاقة له بالزّمان عكس المفارقات الموقفية التي هي «مفارقات زمنية لأنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن »[17].

ويذهب مُحَمَّد العبد في تعريف اللفظية منها إلى أنّها «شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى أخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[18]،أي إن مستعملها يتلفظ بقولٍ المعنى فيه خفيٌّ ، ولا يعبّر بالضرورة عن بنيته السَّطحية.

ويقوم هذا النوع من المفارقة على أسلوبين: أسلوب الإبراز **(High – Relief)** وأسلوب الإغراق/ النقش الغائر (Intaglio) .

أ– أسلوب الإبراز: هو الذي يبرز سير وهدف المفارقة ، وأبسط مثال على ذلك: المديح بدل الذم كعبارة "التهاني" التي تقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية[19]، ويدخل تحته التهكم، اللّمز، الغمز، النّكتة الكوميديا، الفكاهة، المزاح، الكاريكاتير ، والجدّ في موقف الهزل، والهزل في موقف الجدّ، السّخرية، الاستهزاء ... «وهذا القسم من الكلام يسمى الموجَّه: أي له وجهان وهو مما يدلّ على براعة الشاعر وحسن تأتّيه»[20] .

ب– أسلوب الإغراق أو النَّقش الغائر: «يعزل هدف المفارقة أو موضوعها، وهو لا يرفع موضوعها بل يتمثل في النيل من الذات والقيام بدور غرير المفارقة لا غرير التّبجح»[21]، وهو بهذا أقرب إلى المفارقة السقراطية (Socraty Irony)، أو ما يسمى تجاهل العارف عند العرب.

ويمكن إدراجهما تحت مُسَمَّى المفارقة الهزلية / التهكمية ؛ التي تعني: السُّخرية خاصة القائمة على التَّصنُّع والادعاء، أي الاختفاء تحت المظهر الكاذب أو الخداع وتصوير الحقيقة تصويرًا معاكسًا[22].

وبواعث هذا النوع من المفارقات إنما يكون من «خصيصة الانفلات عن محددات الصون الاتباعي، وهي تكرع فعل المغايرة من النكتة والسخرية والخطابات السوقية واليومية والأساليب الهجائية صوغهم الإنواعي والدلالي وفق خاصية من التشكل البنائي المتفرد بانفتاحه المتعدد الذي يتأتى عنه إفراز صوغ، يستوجب تعايش جملة من الأنماط المختلفة ضمن تنضيد نسقي معقد التركيب، مُتَشَافِعُ العلائق، مكثف الدلالات، جريء الطرح متمرد الأداء يتمرس لعبة؛ الخداع، وفن الالتفاف على المحظور، الذي يهدف إلى تمرير الممنوع بأسلوب السخرية المغلق، باعتماد المفارقة التي تنهض على الازدواج والتنافر في حيزها»[23] .

لتكون المفارقة التهكمية بهذا المعنى بؤرة الخلق الفني لعنصر المفاجأة والتّوتر الدلالي جوهرها «كسرُ نمطِ فكرٍ جادٍ وملتزمٍ، بغية الخوض في الممنوع المحظور، وفق لغة جريئة تدعي الانعزال والموضوعية»[24]، همُّها تعمية المعنى وحجبه؛ ما وجدت إلى ذلك سبيلا.

إذًا التهكُّم والسُّخرية بعض المفارقة وليست كلها، وسنحاول في هذه الوُرَيقات تتبع هذه النوع من المفارقة في كافوريات المتنبي باستخراجه، واستجلاء وظيفته ودوره في تشكيل المشهد التَّهكمي الذي عمل عليه الشاعر في كافوريته –شرقٌ وغربٌ–

3. تلقي النص المفارقاتي وجدلية التأويل:

تَوظيفُ المفارقة في النص يَقودُه للسَّير في نسقٍ يتَجَاوزُ الإطَار اللُّغويَّ السَّطحيَّ لهُ؛ إلى بُنَى أعْمَق يوليها كلَّ اعتبَار، لأن المفارقة تَرْتبط بالمجال الفِكريّ الَّذي يُثيرُ الموقف العامَّ داخل القصيدَة محققةً بذلِك طُمُوح مُنْتِج النَّصِّ الَّذي يَسعى إلى أَنْ يُصبح نَصُّه مَشْهدًا يَنْطَبِع في الذَّاكرة، وأن يتحول إلى شَرِيطٍ مرئيٍّ في ذهن المتلقي.

فيربكه ويدخله في نوبة من الحيرة، غير أنّه يساعِده على الاقتِرابِ من النّص فكريًّا وفنيًّا بتركِه جملةً من القرائِن الّتي تقوده إلى وضع مقاربة لمقصديته وتبني موقف في النِّهاية، وهذا مراعاة للنّصّ وجماليته حتّى لا يفقد وظيفته التأثيرية والإمتاعية وحتى الإقناعيّة.

إذ أنه من قِدم على وعيّ بالدّور الّذي يؤدّيه هذا الأخير، بوصفهِ منتجًا آخر للنّص ولِعلمه أنّ موت النصّ أو حياته رهنٌ بالمسافات الزّمنية بين انتِهاء زمنِ الكِتابةِ والشّروع في زمن القراءة.

لِيكون المتلقّي بهذا حاضِرًا في كلا الزّمنين، زمن كِتابته وزمن قراءتِه، إلّا أنّ حضوره في الآخِرِ واضحٌ لحدّ ما، عكس حضوره في الأوّل، كون فعل الكتابة –كما يدّعِي ممارِسوه– هو حقّ المبدِعِ فقط، إلّا أنّ المتمعّن يلمحه حاضرًا في ذِهنِ هذا الأخِير؛ محدِّدًا نوعيّة القرّاءِ الّتي يقصِدها، والفضاء الّذِي يكتب فِيه، وعليه يكون محدّدًا لطبِيعةِ الكتابة في حدِّ ذاتها.

من هنا كان لابدّ من الإقرار بأنّ سلطة المتلقّي ليست خارجيّة دائمًا، بل هي –في كثير من الأحيان–استبداد داخِليٌّ؛ يمارسه على المبدع، يحضر معه وهو يعبّد لنصّه طريق بحثه عن اختِلافِهِ وعن قارِئه معًا؛ سواءٌ على مستوى طبيعة الشِّعريّة وأساليبِها، أو من حيث اجتهاده في إخراجِ نصّه مع توخّي فئة معيّنة من القرّاء ،لتضع الكتابة نفسها نصب عينيها عيّنةً من القراءِ توليهِم اهتمامًا في الوعي أو اللّاواعي.

وبِتسلِيمِنا أنّ الكتابة الإبداعِيّة عملٌ تحريضيّ يحفّز المتلقّي؛ بإثارتهِ وجذبِه للغوص في ظواهِرِها الشِّعريّة ومكوّناتها الفنيّة، فستتحقّق هذه الرؤيا ويستثار هو والنّاقد على حدّ سواء فتتعدّد قراءاتهما وتأويلاتهما، نتيجة لتباينِ عمليّاتِ التّذوّقِ والتّلقِي وتباينِ الاستجابات الجماليّة، وهذه القدرة على خلق التّعدد في القراءة والتّأويل من المفارقة، هو ما يبقي العلاقة في تجدد دائم بين المتلقّي والنصّ، بمنحه دورًا رئيسيًّا في التّعامل معه قراءة وفهمًا وتأويلًا، موجبةً عليه –وبشكل قطعيّ–أن يتجنّب فرض أحاديّة التّأويل.

مِن أجلِ هذا تعتبر المفارقة عنصرًا تشكيليًّا فعّالًا، ذا موقع محوريّ في فضاءِ الكتابةِ الإبداعيّة بشحنِها التّعابير بقوّة إبلاغيّة وإمتاعيّة فنّيّة تنطلِق بمتلقيها مِن حدود الاستِقبال المطمئِنّ إلى الاستِقبال المضطرِب الّذي يدخله في متاهات جماليّة تتكشّف فيها –بالارتكاز

على قاعدة تأويلية ناضِجة–أسرار الخلقِ الشِعريّ، وباقتفائهِ للآثار الّتي تركتها تِقنِيّاتها الجامعة لكل المتناقضات في مشهد بانورامي جامِع هو النّصّ.

وعليه فإن المشهَدَ الشِّعريَّ كلَّما شُحِن بالمفارقَة كان أكثر إضاءة وتحفيزًا وإثارة للمتلقّي، لُغَةً وتدليلًا وتصويرًا وترميزًا وتشكيلًا، وكلّما زاد نضج هذا الأخير ووعيه بها استطاع في الكشف عن خبايا النصوص «على اختلاف أنماطها طرفا (أو قطبا) واحدا من أطراف العلاقة الّتي تنعقد أثناء عملية التواصل. فالذخائر (المعطيات) والاستراتيجيات تكتفي من النص برسم خطوطه العامة وإقامة هيكل قواه الكامنة. والقارئ هو وحده الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل؛ يتحقق التواصل عندما يرتبط النص بوعي القارئ»[25].

ومنه وجب على المتلقي للولوج إلى نص المبدع وعالمه ومنفذه الوحيد إلى ذلك هو أقصى ما يمكن من الخيال والمنطلق والمفارقة، حتى يتمثّل السياق، والذي يتحوّل بدوره إلى صورة يعيشها بعده.

ولبلوغ ذلك يجب عليه اعتماد منهجٍ –أيا كان نوعه ومرجعيته–يساعده في سبيل بلوغ مراده من النّص، لأن عملية التّلقي هي «إضاءة المعتم، وكشف المخفي، وبناء "الحدث" على الرغم من أننا لم نعايشه، ولم نشهد ميلاده»[26]، وإعادة بنائه من جديد وبالتالي إعادة بناء وتكوين نص جديد.

فبعد مرور المبدع بكل المحطات السابقة من الإدراك الحسي إلى مشهدة الرؤى نصيًّا؛ يتلقف المتلقي النص في محاولة لفك شيفرته؛ وهذا لا يكون إلا بالمرور بالمحطات الّتي مرّ بها المبدع لكن عكسيا.

ومهما كانت مقاربته النصية أقرب إلى فكر المبدع ورؤاه إلا أنه لكل إنسان قراءته وتكوينه وتمثله للأشياء وبالتالي مهما اقترب من النص تبقى رؤاه وتأويلاته مغايرة لرؤى المبدع وبالتالي يستحيل أن يطابق تصوره تصور المنتج الأول للنص وبالتالي مهما كانت نسبة التطابق الفكري بينهما يبقى نص المبدع هو الأصل«شأنه في ذلك شأن التشكّل الأول لعالمنا.. ظاهرة غير مشاهدة.. وقصارى ما نستطيع فعله هو إعادة بنائها ذهنيا بيد أن ذلك لا يكون إلا في حدود ضيقة وأن نقترب قليلا من المتاهة المجهولة»[27]، لتكون قراءة المتلقي هي قراءة ثانية وإنتاج آخر للنص، لا يشبه سابقه ولا لاحقه قاعدته رؤى المتلقي لا المبدع.

4. أسلوبية التأويل:

بما أن ظاهرة المفارقة ظاهرة أسلوبية بامتياز؛ وظاهرة مبنية على الإيحاء، فإنه لابد من آلية التأويل لاستجلائها، فهل هذا الأخير من أولويات الأسلوبية؟ وهل يمكن أن تكون مفارقة بلا تأويل؟

إنه مما يمكن الجزم به أن التأويل آلية تفرض وجودها على أي منهج غايته النّص الفنيّ من حيث إن لغة أي نص «تلفت الانتباه لنفسها، وبوصفها معجميا وقواعديا وسياقيا، وتمييز سماتها الدّاخلية والخارجية نستطيع أن ندخل في استجابة متنامية، وبقولنا بالتّحديد "ماهي؟ وكيف تكون؟" نصل إلى معناها.. تلك هي عملية سير التأويل الأسلوبي»[28]،إذا لابد لعملية التّحليل الأسلوبي أن تصاحبها عملية تأويلية وإلا فما الفائدة من تفكيك التراكيب وتحديد الاختيارات واستخراج الانزياحات والصور.

«يستند التأويل الأسلوبي إلى الحدسيات والتجارب والخبرات الخاصة، ومعرفة العالم من حولنا، وأعراف قراءة النصوص الأدبية وتقاليدها، والأفكار والمعتقدات الاجتماعية والثقافية والايديولوجية الخاصة بالقارئ أو الباحث أو المحلل»[29].

غير أنّا لا ينبغي أن ننساق خلف نَهم الفهم؛ فتكثر الظنون الَّتي من شأنها أن تعيب العملية وتدفعنا إلى تحميل النص فوق طاقته وتقويله مالم يقله، حيث «لابدّ للتأويل أن يكون مستمدًا من النص المؤول، ومؤكدًا ومقيّدًا به، وبلغته وأسلوبه، ويتوقّف هذا أيضا على من نكون نحن، وما مآربنا الَّتي نريد تحقيقها، وماهي طريقة التحليل والمنهج الذي نطبّقه، وما هي أحاسيسنا وحدسيتنا حول النص»[30]، ومنه كان التأويل لصيقا بكل ممارسة أسلوبية.

5. حياة النص المفارقاتي:

إن قدرة المفارقة على خلق التعدد هو ما يبقي العلاقة دائمةً ومتجددةً بين القارئ ونصّه، بمنْحه دورا أكثر فاعلية في التعامل مع النصّ قراءة وفهما وتأويلا، من هنا تضعنا هذه الاستراتيجية الشعرية أمامفهوم الانفتاح الذي يوجب –وبشكلٍ نهائيٍّ–أنْ نتجنَّب فرض أحاديّة التأويل على المتلقي، القادر على توسيع أفق الدلالات والفهم؛ إلا إذا كان هناك اصطدام مع قِصَرِ النظر وأحادية الرؤيا والتفكير المتجسدة في بعض الكتابات المباشرة الجانحة عن الطبيعة الأدبية، ولا يمكن مطلقا لهذا الانفتاح أنْ يتحقق إلا بشحن النص بأسلوب يمنحه أكثر من دلالة؛ مكتشفة ومن أكثر من قارئ أيضا.

وشعرية المفارقة هي ظاهرة نَصِّيَّةٌ بامتياز، بالنظر إلى ما تخلقه من تضادٍّ وتناقضات في النُّصوص لتسير به صوب الانفتاح وخرق أفق المتلقي، ببسط ظلالها أمامه وتحطيمِ منظاره السَّاذج الذي يرى من خلاله المعاني السطحية والمباشرة الَّتي طالما كانت قريبة منه.

لذا كانت حياتها وحياة نصها وديمومتها رهنٌ بمدى قدرتها على استفزاز الحس الفنيّ لدى مُتَلَقيها الذي –بناءً على خلفياته–يحاول الاندماج مع التجربة الشعرية وتذوّقها تذوّقا جماليا، بسبر بنيتها المتشكلة من «الأفكار والتّصورات الَّتي تصدر عن الكلام، وإحالة الكلام ومحموله الدال على موضوعات خارجية»[31]، وهذا لإجلاء الإبهام عن فكرتها.

وبما أنّها -أيضا-شكل من أشكال التعبير المبنية على الإيحاء والتّناقض الفني؛ ووسيلة شعرية مفجّرة للخطاب الشعري الذي تشكل فيه المفاجأة والدّهشة محورًا جوهريًّا بالتّضافر مع كل ما يعمل على بناء فنيّة العمل الأدبي، فهي دائما ما تَحُولُ رمزًا شعريًّا إيحائيا لا تظهر جماليته إلا لمن يحسن فهمه واستنباطه، وهذا الترميز من المبدع راجع إلى حساسية هذا الأخير ودوره في شحن الشعرية، حيث إنه ملكة عمل على تطويرها أنْ كانت جزءًا من حقيقته «فالإنسان واقع في الرمز، ولا يستطيع أن يصنع هويته الفردية أو الجماعية إلا بواسطة الترميز وكأنه محتاج إلى المصانعة والمخادعة لكي يعقل نفسه، وكأنه أيضا محتاج إلى شيء من الوهم لكي يرتضي سلطة الآخر عليه، فنحن لا ننفكّ عن الوهم، وقدرنا أن نخادع أنفسنا ونحتال على أمورنا، وحقيقتنا أن نكتشف بالعقل وهمًا ونصطنع آخر»[32].

ليكون النص -المُنتج-في هذا المستوى بنية مفارقاتيّة لها قصديةٌ يبثها المتكلّم على هيئة نظام رمزي ينطوي على قدر معين من التداخل والغموض اللّذين يتيحهما مستوى الإسناد والكثافة المجازية والإحالة على البنى الغائبة، وأخيرًا مستوى التّواصل الذي يندرج فيه الوضع الوجودي للمتخاطبين، ويتعلّقُ به المستوى الذهني والمعرفي والمرجعيّة العقائدية وسلسلة النظم السُلطوية[33].

نعم ! إن المفارقة ظاهرة لغوية رمزية إلا أن القبض على جوهرها لا يمكن تحصيله بـ «الاعتماد على المعرفة اللغوية وحدها»[34]، أنْ كانت لعبةً عقليةً؛ نابعة عن فلسفة ومعرفة، وهذا ما يضطرُّ مُريدَها إلى «الاعتماد على المعرفة العقلية، لأن الألفاظ والتراكيب اللغوية ليست من الدقة والضبط بحيث تُيَسِّرُ الاتّفاق على التفسير الواحد، فهي تحتمل وجوهًا من التأويل وتتَّسع لأكثر من معنى»[35].

وعليه لا يمكن استجلاؤها إلا باعتماد مقررات العقل «والتعويل عليها في توصيف الظاهرة اللسانية يعني ارتباط الكلام والفاعلية اللسانية بمركز معرفي ينسجم والتّعدد الذي تستدعيه الظاهرة اللسانية، هذا المركز هو العقل بما يسمح من قدرةٍ على تحوير الكلام وإعادة بنائه بناءً دلاليًّا»[36].

ومنه كانت لغة المفارقة لغة العقل والمنطق لا لغة العاطفة، وهذا ما ذهب إليه واين بوث وسيزا قاسم -كما سبق ذكره-لذا انطوت لغتها «على قدرةٍ تبيينيّةٍ؛ تقوم على بلورة عقل اللغة ومعرفة جوهر الدّلالة، أي أنّ دلالة العقل، بوصفها لغةً ونظامًا تتقدّم على دعائم التأويل المتمثّلة في القصد والمواضعة، لأن العلاقة بين اللغة والعقل تلازميّة»[37].

ثمّ إنّ المتلقي في مسيرته القرائية قد طوّر هذا النّشاط التأويلي، فمنذ ظهور الكتابة الفنيّة عمل على فهم نصوصها؛ وذلك بإدراك «النص إدراكًا يصدر عن وعيه ونظامه العقلي وبذلك باتت العلاقة بين النص والعقل جدلية، بمعنى أنها احتفظت بطابع إشكالي، فالنّص

ينطوي على أبعاد دلالية ومحمولات تطرح نفسها كحقائق مطلقة، والعقل يحتفظ لنفسه بدور الرّقيب والـمُعاينِ والـمُسائل، فيقوم بتبديل بعض المستويات النّصية وإجراء تحويل على البنية الكلية، وذلك حتى يتسنّى له فهمُ النص وتدعيم هذا الفهم وتسويغه»[38].

فالعقل بعد أن يقوم بإعادة ترتيب الجملة ونمذجتها حسب ما يقتضيه الفهم؛ ينغلق على منطقه الخاص، فتخرج اللغة بهذا وتتحرّر من منطقها الداخلي نحوًا ودلالةً وتدخل في منطقه الخاص المؤَسَّس من الخارج ترتيبًا ورؤيةً[39]، وهذا ما يحمل المتلقي على سلوك منحًى آخر في فهم الدلالة، بتقويضها وإعادة تشكيلها، باللجوء إلى التأويل تقنيّةً وأداة لفك شيفرة النصوص وعباراتها، لأنّ «تفكيك العبارة يحتاج إلى أداة رمزية متقدّمة وتقنيّة لغويّة منطقية نستطيع بواسطتها أن نعيد تركيب ما تفكك لنضعه في صورة أخرى، وهذا هو جوهر فعل الفهم، وهو كذلك جوهر فعل التقاط المعنى الذي يأتي ملتصقا مع فعل الفهم»[40]؛ الذي معناه قدرة الشّخص على الحلول في مكان شخص آخر ليعبّر عمّا فهمه وما يمكنه قوله في هذا السياق[41]، و«عَوْدٌ إلى مقررات الإسناد المنطقيّة، حيث تقوم الممارسة التأويلية بإخراج القيم الغامضة والمختلفة من حالة التنافر واللامعنى والغموض، إلى قيم مدركة ومعروفة»[42].

وهذا التقويض وإعادة البناء يكون بـ«السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص، أي الاتجاه نحو ما يُضيئه النص ويُشرقُ عليه»[43]، وإعطاء النص بعدًا آخر يشحنه بالانفتاحية، من حيث إن التأويل « يقوم على استحضار النصوص الغائبة الَّتي تقوم بوظيفة استجلاء الدلالات الغامضة، أي أن الـمُؤوّل عندما يقف على مستوى لسانيّ غامضٍ فإنّه يقوم بزحزحة هذا المستوى وتحويله؛ ومن ثمّ فإنه يعمل على إخراج الدّلالة الغامضة من حالة التّمنع إلى حالة التّجلي والتّبدي»[44].

ومناط هذا إلى بنائه التشكيلي المفارقاتي المنزاح به عن المألوف؛ حيث «لا يقف عن كونه محلًّا لتوليد المعاني، واستنباط الدّلالات، ولا مجال لأحد أن يقبض على حقيقته، ومآل ذلك أن الأصول والمراجع لا يستنفدها تفسير واحدٌ أو شاملٌ ولا يمكن حصر معرفتها، من طريق واحد بعينه، أو تقييد النظر إليها على مذهبٍ مخصوصٍ أو في اتجاه معيّنٍ فالنصوص الَّتي هي موئل الفكر الحق يصعب إفراغها في نسق منطقي صارم أو ضبط معانيها وحصر دلالاتها»[45].

وهكذا فإن النص المفارقاتي باعتماد هذه التقنية يضمن انفتاحيته، حيث إن كل «تأويل يعني أن الحقيقة لم تقل مرة واحدةً، وأن كل تأويل هو إعادة تأوُّلٍ»[46]،و«بالتأويل يَسْبِرُ المؤوّل بُعدًا مجهولًا في النص، ويكتشف دلالات ما اكتُشِفت من قبل، ويقرأ في الأصل ما لم يقرأه سَلفه، فيعقل ما لم يعقل ويولِّد المعنى من حيث يُظَنُّ اللامعنى، ويستنبط المجهول من المعلوم وما العلم إلا ذلك..»[47].

وتحاكمنا إلى المنطق التأويلي و«بديهة العقل وترافعنا إلى الطبيعة والحس فقد وفينا الصنعة حقها وربأنا بها أرفع مشارفها»[48]، وهذه العقلانية إنما هي لاستجلاء دلالتها، وهو الهدف من هذه العملية الَّتي ثمرتها الفهم «فالغرض بالكلام إنما هو الإفهام، وما عداه من الأغراض يتبعه، فإذا لم يتعلّق به هذا الغرض كان معدودا في العبث»[49]، وعقل القارئ وإن فتح أمامه عدّة وجوه دلالية فإنه يستطيع اصطفاء وجه واحد، هو الذي يحتفظ بسماتٍ معقوليةٍ عليَا[50]؛ تمكّنه في الأخير من ملامسة غاية الأداء الكلامي (جمالية تأثيرية)، لأن التأويل هو لغة العقل الَّتي من أهدافها المعرفة والتفسير.

والمفارقة في النّص إمّا أن تمكّن قارئها منها فيتبلور لديه القصد –نسبيا–وإما تُرْبِكهُ وهذا راجع إلى انفتاحها على سلسلة من التأويلات المتباينة، الراجعة إلى بنيتها الَّتي تقتضي «أنه لا كلمة في مواضعتها إلا وهي تحتمل غير ما وضعت له»[51]، و«كون المعنى متحرّفًا لغرض الكلام عن مقصده الواضح معدولًا إليه عما هو أحقّ بالمحل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به ضدّ ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه»[52].

والوصول بالفهم إلى كنه المفارقة وجوهرها يكون بترك صانعها قرائن سياقية تفتح لقارئها بابًا من أبواب الدّلالة أوّلها «عناصر ضمنية وكامنة يتم اخراجها إلى حيّز التمثيل الدلالي بالاستناد إلى السياق الذي ينتمي له النص، وهذا يعني أن النص ليس معزولا عن سياقه وفضائه المرجعي، لكنّه حاضر في نسيج اللغة..»[53]، المفعم بالحركيّة الدّلالية الَّتي ينبغي مراعاتها في دراسة البنية وتحليلها، وفهم تشكيلاتها، وقيم الاختلاف والبنى المتناقضة الَّتي تتأسّس عليها وبالتالي فهم المفارقة، وبلوغ قصدية النّص؛ من حيث إن «معرفة القيم المتشاكلة والدّلالات الغامضة، هي ممارسة تهدف إلى بلورة بنية القصد ودلالاته، فهذا الهمُّ المعرفيّ هو غاية التأويل وهدفه القصي، فاستخراج الدلالات يجب في الأحوال كلها أن يخدم القصد، ومن ثمّ فإن لغة العقل ينبغي أن تُحفَّ بالقصد لأنه زبدة الكلام»[54].

وهذا القصد قد وُفِّق إليه القارئ المعاصر –نسبيا–؛ فبتغيير زاوية النظر إلى الأساليب البلاغية وفق ما يقرره الفهم القديم لها، والنظر إليها نظرة مفارقاتيّةً فتح أمامه مجالا واسعا للجمالية والتأويل؛ وأعطى فسحة للجانب النفسي في التحليل، مما فرض عليه «نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي للكناية إلى معناها الأصلي المجرّد»[55]، مما ينتج عنه ثقل في وزنِ قيمة المعنى المُتوصَّل إليها، مما يُسْهِمُ في تضاعف عمق المشهد وشاعريّته وتأثيريّته وبالتّالي تضاعف المتعة الذّهنية.

ثمّ إن هذه المتعة لا تكتمل إلا بإعطاء المتلقي فرصةً ومنحه حريةً كاملة للارتكاز على خبراته ومدركاته البصرية وحسّه المفارقاتي الذي من خلاله يمكن تَمَثُّل المشهد، ومنه إعادة إنتاجه والاسهام في عملية الابتكار والإبداع.

ووظيفة الشاعر أن يعرِضَ كلّ ذلك في فضاء علائقيّ يجمع عناصر العمل الفني على صعيدٍ واحد ويمزجها في قالب من الانسجام والتضاد، والتناغم والتنافر وكل ما يتعلّق بالتوازن والإيقاع؛ على الرأي القائل «إن الشعر تعبير عن لحظة من لحظات تحقيق الوجود، أي أنه يحاول أن ينقل إلى القارئ إحساسًا أو مشهدًا مفعما بالحيوية»[56] فيه تنشأ علاقة «بين صور لا يجمعها ارتباط طبيعيٌّ أو معنويٌّ ولكن الشاعر يربطها قسرًا اعتمادًا على بعض الاتّفاق العرضي في الحدوث»[57]وهو المفارقة، ومنه يكتسب هذا الأخير –المشهد الشعري– فاعِليَّته ووظيفته الدَّلالية والجمالية، ويضمن استمراريته وانفتاحيّته.

ليظل في الأخير عقل المتلقي –وإن كان يضمن معرفة الحقائق والماهيات–عاجزا أمام هذه الظاهرة الشعرية الزئبقية الدلالة، ويبقى ما توصل إليه مجرد مقاربات نسبية، قد تصلح في عملية القبض على المعنى وقد لا تصلح.

وتفطن المتلقي (المتخصص والغير المتخصص) لظاهرة المفارقة والدور الذي تؤديه في عملية الخلق الإبداعي جعله يقود ثورة على نمط التأويل الكلاسيكي؛ وبداية حقبة جديدة للتأويل الدّلالي الذي ساهمت في تطويره نظرية التّلقي، أما تأثير هذا الكشف المعرفي في مردودية المتلقي، فيتوقف على مدى تعاطيه معها، ومقدار المجهود العقلي والفكري الذي يبذله في سبيل استخراجها واستجلاء مقصديتها؛ من خلال نظره إلى خصائصها ومميزاتها.

6. مقاربة تطبيقية في نماذج مختارة من كافورية "مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ ":

الرمز	دلالته
ك	كافورية
ب	بيت

تذكر كتب التاريخ أن كافورًا كان يتطلع لمدح أبي الطيب ويقتضيه إياه، لذا لم يكن لهذا الأخير بدٌ من مداراته فقال فيه، «وأنشدها إياه في شوال سنة تسع وأربعين وثلاث مئة، وهي آخر ما أنشده ولم يلقه بعدها»[58] ومطلعها:

مُنًى كُنّ لي أنّ البَياضَ خِضابُ فيَخفَى بتَبييضِ القُرونِ شَبَابُ[59]

ب38 جَرَى الخُلْفُ إلاّ فيكَ أنّكَ وَاحدٌ وَأنّكَ لَيْثٌ وَالمُلُوكُ ذِئَابُ

أسس البيت على **مفارقة هزلية ساخرة** يختفي فيها المتنبي تحت رداء التصنع والادّعاء والمظهر الكاذب؛ حيث صور ما الحقيقة عنده تصويرا خاطئا؛ مؤسسا **لمفارقة تهكميّة** رفع من حدّتها اعتماده على **مفارقة النقش الغائر** (الإغراق) في جعل الخلائق

تختلف حول كلّ الملوك؛ فيتعظيمهم وتفضيلهم؛ مستثنيا كافور منه؛ بجعلهم في كفة وكافور في كفة أخرى بقوله: "أنك واحد".

وهذا يظهر كأنه من قبيل **المفارقة الكنائية** عن عظمته؛ إلا أن سياق البيت والذي بعده يقول غير ذلك؛ ففي قوله: "وأنك ليث" **مفارقة تشبيه** في جعله كالليث أي الأسد؛ إلا أنّا عرفنا له اصطلاحا آخر في الليث كما قال ابن حسام: «.. ومن اصطلاحه "اللّيثُ" ... قصد بها تشبيهه بالعنكبوت الأسود»[60]؛ -كما في ك1 ب35-، وقوله في هذا البيت: «وذلك أنه يريد به التلميح إلى قصة الليث مع الذباب على ما يحكى أن الليث هو العنكبوت الأسود العظيم الجثة له صنعة دقيقة في صيد الذباب. ذكروا أنه إذا عاين الذباب ساقطاً لطيء بالأرض ويسكن جوارحه ثم جمع نفسه وأخّر الوثبة إلى وقت الغرة فينط عليه واحدة فيأكله، كأنه قصد به»[61].

وهذا من قبيل **المفارقة التعريضية** بسواده وقبح خِلقته؛ مُؤسِسًا لها **بمفارقة تورية** قائمة على **مفارقة مشترك لفظي** في لفظ "الليث" الذي يقصد به: معنى قريب وهو الأسد وبعيد وهو العنكبوت الأسود، وأنه يقصد البعيد بجملة القرائن أعلاه.

ب39 وَأنّكَ إنْ قُوِيسْتَ صَحّفَ قارئٌ ذِئَاباً وَلم يخطئْ فَقالَ ذُبَابُ

قال ابن الحسام: «لقد أبدع في هذا التصحيف وفاز بالقدح المعلى من قصائده الأعلى»[62] حيث يستمر في هذا البيت في **مفارقته التشبيهية** لكافور بالليث؛ يقول: "وَأنّكَ إنْ قُوِيسْتَ " أي: إن شُبِّهْتَ باللَّيث ثم صحف قارئ في قراءته "ذئابُ" في البيت السابق؛ وقال "ذبابُ" فإنه لم يخطئ كون ذلك قصدي فيك؛ أنك ليث أي عنكبوت والملوك ذباب؛ مستمرا في **مفارقته التهكميّة**.

دعمها **بمفارقة كشف للذات**، بأن اخترع شخصية "القارئ" الذي قد يُصَحِّفُ في القراءة؛ للنيابة عنه والكشف عن مقصديته؛ بأن يثبت له التصحيف ومع ذلك ينفي عنه الخطأ؛ جاعلًا تصحيفه **صواب**؛ ليكون في ذلك قرينة تدلّ على ما يريده من لفظ "الليث"؛ مع دعمها **بمفارقة تواضع زائف** من المتنبي بأن جعل تصحيف القارئ صواب وما كتبه هو خطأٌ؛ من أجل بلوغ مقصديته حتى ولو كان ذلك بالنيل من نفسه ومن شعره والحط من قدرهما.

وفيه **مفارقة كنائية** فبتشبيهه بالعنكبوت كنى عن وجه شبه بينهما وهو التربص؛ حيث تربص كافور بالملوك وانتظر زلاتهم لينقضّ عليهم، تمهيدا منه **لمفارقة تعريضية** منه استغل فيها وجه الشبه الذي أقامه في تشبيهه كافور بالعنكبوت؛ لامزًا إياه فيها بأنه خبيث ووضيع نذل يقبع في مكانه يترصد الملوك كخبث العنكبوت في ترصد الفرائس.

وفيه وجه شبه آخر وهو مكوث العنكبوت في مكانه يترصد فريسته؛ لا يذهب إليها بل هي تأتي إليه؛ وفيه **مفارقة كنائية** عن جبن كافور وأنه حصّل الملك بالحيلة والخبث، حيث مكث في مكانه يتحيّن الفرص للإطاحة بالملوك وأخذ مكانهم؛ يعينه على ذلك شبكته ونسيجها؛ المتمثّلة في خبثه وغدره؛ وهذا فيه **مفارقة تعريضية** يلمزه فيها بصنيعه مع الإخشيد وأنه تربص موته وأخذ الملك غصبا دون حقٍّ.

وفي البيتين **مفارقة رومنسية** خلق فيها المتنبي وهما للجمال ثم ما لبث أن دمّره بلفظ واحد وهو "ذباب"؛ حيث أحدث في نفس الضّحية والمتلقي زعزعة في الدلالة ومنه في التأويل؛ مما اضطره إلى إعادة تشكيل البيت مرة أخرى بناء على هذه التصحيف، الذي يراه أنه هو الصواب.

ب40 وَإنّ مَديحَ النّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ

بعد أن أثبت في البيت قبله –ك2 ب20 أنه يعاب بمدحه أن كان يذكر الناس بمثالبه؛ جعل هذا البيت دعما لمعناه؛ حيث أقامع على **مفارقة التنافر البسيط** أسسه له **مفارقة طباق الإيجاب** بين (حق/باطل) و (حق/كذاب) لإقامة **مفارقة نقش غائر** أغرق فيها المتنبي وبالغ في جعل مدح الناس فيه الحق والباطل وأن مدح كافور حق محضٌ لا يشوبه كذب وهذا يستحيل ان يكون في بشر إلا أن يكون معصومًا.

وفيه **مفارقة موقفية هزلية** يبلغ فيها المتنبي قمة التصنع والادّعاء والاختفاء خلف المظهر الكاذب بتصويره الحقيقة معكوسة والمبالغة فيها، وما ذاك إلا لإخفاء **مفارقته التهكّمية** القائمة على **المفارقة التعريضية**؛ وهي غير ظاهرة إلا لمن ربط بين هذا البيت والبيت قبله –ك2 ب20– فبإثباته في ب20 أنه تجاوز قدر المدح؛ ومُعابٌ بما يمدح به، جعل مدحه في هذا البيت حقًّا محضا لا يشوبه "كذاب"، وذلك لما فيه من نكتة وإشارة أن مدحه حقٌّ مثبتا بطريقة غير مباشرة أن لمزه بمعايبه حقٌّ كذلك، بعكس ما فيه يلفت نظر متلقيه إلى تلك المعايب، فلو أن رجلا أعور مُدح بعينيه للفت ذلك أعين الناس إلى عاهته، وهو ما يجعله أضحوكةً ومحطّ سخرية واستهزاء؛ وكذا عادة المتنبي مع كافور، فكلما امتدح أخلاقه إلا ولفت المتلقي لسوئها وكذلك خِلْقَتَهُ ونسبه، وهو من أنجع الأساليب وأطرفها في مثل وضع المتنبي، ولو ذهبنا في البيت مذهب المباشرة لما استقام؛ فكيف يقول له أنت فوق المدح ثم يجعل مدحه حقّ، إلا إذا كان في ذلك نكتة يقصدها.

ب41 إذا نِلْتُ مِنكَ الوُدّ فالمَالُ هَيّنٌ وَكُلُّ الذي فَوْقَ التّرَابِ تُرَابُ

استفتح البيت **بمفارقة كنائية** في لفظ "الود" الذي كنّى به عن طموحاته وأعلاها الإمارة التيطالما صرح بها في كافوريات أخرى كقوله:

ك1 ب24 إذا لم تَنُطْ بي ضَيْعَةً أوْ وِلايَةً فَجُودُكَ يَكسُوني وَشُغلُكَ يسلبُ

و«الوُدُّ والوِدَادُ: الحُبُّ والصَّدَاقة، ثمَّ استُعِير للتَّمَنِّي»[63] وكذلك «الودُ والمَوَدّة: محبة الشيء وتمني كونِه، والتمنِّي هو تشهي حصول ما تَوَدُّهُ»[64] ومنه كان الودّ هو الأمنية في معناه البعيد، وبذا كانت **مفارق التورية** في البيت؛ حيث أطلق لفظ "الوُد" الذي هو الحِب في معناه القريب إلا أنه قصد المعنى البعيد وهو "الأمنية"؛ إذ ليس شيء يتمناه المتنبي مثل الإمارة؛ يقول إذا ما وفيت لي بالإمارة فالمال الذي حرمتنيه -أنظر ك3 ب10- هيّنٌ ولن ألتفت إليه؛ وإلّا يكنْ فكل الذي فوق التراب تراب، وهو دائما ما يلجأ إلى الطلب غير المباشر حتى إذا ما قوبل بالرفض حاول بطرق أخرى، وما هذا منه إلا ترفعٌ وأنفةٌ في كبرياء، وإقرار بأن البغض باقٍ ولا هدفٌ إلا ما سطره وكافور وسيلته وطريقه إليه؛ لا حبٌّ ولا قربى ولا مال.

وفي قوله: "وَكُلُّ الذي فَوْقَ التّرَابِ تُرَابُ" **مفارقة كنائية** أخرى يكنّي فيها المتنبي عن قناعته وأنه لا يرى الدنيا ومن عليها إلا تراب من تراب؛ وهو ما أوقعه في تناقض بين أفعاله تولد عنه **مفارقة موقفية** ففي شطرٍ يستجدي الإمارة ويطلب زخرف الدنيا وفي آخر يزهد فيها ويتورع وكأنه يتبنى قول أبي فراس:

وَنَحنُ أُناسٌ لا تَوَسُّطَ عِندَنا لَنا الصَدرُ دونَ العالَمينَ أَوِ القَبرُ[65]

ومنه كان البيت منطوٍ على **مفارقة كنائية** كبرى يخبرنا فيها أنه غيرُ راض عن حاله وأنه ماضٍ في خطّته فإما بلوغ الإمارة أو الفناء -رمز له التراب- دون ذلك.

ب42 وَمَا كُنْتُ لَوْلا أنتَ إلاّ مُهاجِراً لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ

استفتح بيته **بمفارقة لفظية هادفة** بتقديمه تركيبًا يحمل مدلولين متضادّين؛ فقوله: "لولا أنت" تضمنت معنيين؛ قريب وهو لولا حبك ومعزتك تمنعني لهاجرت، وبعيد، وهو لولا أنت حبستني ومنعتني ظلما وعدوانا لهاجرت، والثاني أقربهما إلى الصحة ومنه تولد في البيت **مفارقة تهكّمٍ**، وهو ما يمكن استنباطه من قوله: "مهاجرا" التي لجأ فيها إلى المفارقة المعجمية؛ حيث يوجد فرق بين «هجر وهاجر: هجر: أن يكره الإنسان الإقامة في مكان، فيتركه لمكان آخر يرى أنه خير منه إنما المكان نفسه لم يُكْرهه على الهجرة، أي ترك المكان مختارًا، أمّا هاجر: وهي تدل على المفاعلة من الجانبين؛ فالفاعل هنا ليس كارها للمكان ولكن المفاعلة التي حدثت من القوم هي التي اضطرته للهجرة .. وهذا ما حدث في هجرة المؤمنين من مكّة، لأنهم لم يتركوها لغيرها إلا بعد أن تعرضوا للاضطهاد والظلم، فكأنّهم بذلك شاركوا في الفعل، فلو لم يتعرّضوا لهم ويظلموهم لما هاجروا»[66] ؛إذا قوله "مهاجرا" كناية عن عدم كرهه لمصر ولكن ما تلقاه من كافور من اضطهاد وظلم هو ما اضطره إلى العزم على الهجرة، محمّلا إياه وحده سبب الرحيل بقوله "أنت"؛ فمن دلالات الضمير أنت: التحديد والتخصيص والإلزام والوجوب وتحميل المسؤولية.

وهذا ما صرّح به بعد خروجه من مصر في إحدى هجائياته؛ يقول:

إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَّابِينَ ضَيْفُهُمْ عن القِرى وَعَن التِّرْحَالِ مَحْدودُ[67]

وفي البيت –أيضا– **مفارقتين كنائيتين** في قوله "لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ " فالأولى في قوله "كل يوم بلدة" في كناية عن كثرة الترحال وعلوّ همته لبلوغ ذلك؛ والثانية في "وصحاب" كناية عن قدرته على تكون الصداقات وعن حبِّ أهل الارض له، وأنه ذو مكانة تسمح له بأن يلقى في كل أرض يهاجر إليها صحبة تحبه، وفيه من الفخر ما فيه.

وقد أقام الكنائيتين على **مفارقة موقفية**؛ حيث بالغ وتناقض مع ما يمكن تحقُّقُه في الواقع إذ من المستحيل أن يستطيع المتنبي زيارة كل بلدة كما أنه من المستحيل أن يكون له في كل بلدة صحاب على هذا الإطلاق، كاسيا كنائيته بلمسة جميلة جعلت مفارقته على قدر رفيع من الحدة الفنية.

وقوله" أنت" تضمن **مفارقة تهكّمية** حطَّ فيها المتنبي من قدر كافور مترفعا عليه؛ فما هكذا تخاطب الملوك، وهو بهذا يجعل نفسه وإياه في مرتبة واحد أو أعلى منه بسماحه لنفسه على مخاطبته بهذه النبرة المستعلية.

وفي البيت **مفارقة موقفية** أقامتها **مفارقة خداع النفس**؛ أثبت فيها المتنبي عكس ما كان يدّعيه في هذه الكافوريةوالكافوريات الأخرى؛ وأنه قادر على الرحيل من عند كافور متى شاء وأن له من الخيل والسلاح ما يساعده على ذلك؛ مثبتا بلك ضعفه وقلّة حيلته.

7. خاتمة:

لقد كان المنطلق الذي بنيت عليه هذه المقاربة، مُؤَسَّسًا على فرضية بسيطة، تجعل من المفارقة أداةً لغويّة لا مثيل لها في تبليغ المقاصد بطريقة إيحائيّة، وكافوريات المتنبي أكبر دليل على هذا –بناءً على النماذج التي بين أيدينا– فهي تشعُّ ببناءات المفارقة من جميع جوانبها؛ مما جعلها قصائد مفارقاتيّة بامتياز؛ ومردُّ هذا إلى وعي المتنبي العميق باللّغة وبالأساليب البلاغية المراوغة وحسن استثماره لأنماطها؛ إذ جعل منها آلية تعبير بنائيٍّ ساهمت في تشييد المعنى الشعري الدرامي وبناء الدلالات وتكثيفها ومن ثمّ فتح القصيدة على فيضٍ من الاحتمالات والتأويلات والقراءات، التي تلف المتلقي بالحيرة في طريقه لبلوغ الغرض من القصيدة.

وهذه الكافوريات يمكن القول أنها مسرحية تأسس فيها المعنى على الغموض، لاتّسام صاحبها بالاستخفاف بالذات والتواضع المزيف أحيانا، والسخرية والتهكم؛ مرتكزًا على مفارقة الإبراز أسلوبًا رئيسا والباقي مفارقات ثانوية دعّمه بها؛ لإظهار شعوره ورأيه في كافور، في مشهد كاريكاتوريٍّ يبعث على الكوميديا والضحك.

ومنه لم تكن المفارقة في شعر المتنبي شيئاً عبثياً طارئاً في إبداعاته، أو في واقعه المعاش؛ بل هي وليدة مواقف ذاتية وصراعات عقلية كثيرة، وإرهاصات ثقافية؛ نهل الشاعر من مشاربها المختلفة، ثم لتتماهى كلها في صورة مشاهد شعرية، اتخذت لنفسها نَسَقًا غير مباشر في التعبير عن الواقع ومخالفة إيّاه بدرجة معينة أسبابها متعدّدة ربما لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية، التي قد تجعله في مواقف حرجة أمام خصومه وغيرها.

وقد استطاع المتنبي بتوظيف هذا الأسلوب أن يصنع سلاحا هجوميا فعالًا وطريقة ناجعةً لخداع رقابة كافور وحاشيته، الذين اكتنفهم بعد اكتشافها إحباط وخيبة أمل، كما استطاع مباغتة المتلقي بخرق أفق توقعاته ودفعه إلى التّبصُّر وعدم الوقوف على حافة النص، بوضع إغراءات تحمله على الغوص في مكامن البنى العميقة للدّلالة، مُنَمِّيًا ملكة التّبصُّرِ والتَّأويل لديه، بوضعه أمام أبواب للمعاني كلّما يفتح باب على أحدها أغرته مفارقاته بفتح آخر، وهكذا دواليك لتجرّه إلى متاهة من الجمال لا يستطيع الخروج منها؛ حائلًا دونه ومغبّةَ الوقوع في الانفعال المتسرع والقراءة السطحية للنصوص التي قد تجعله وضحيةَ المفارقة في خانة واحدة، وكلّ هذا استطاعه المتنبي بخلق توتر دلالي ركيزته الإبراز المفارقاتي، وبأقل الوسائل تبذيرا.

ولا يسعنا بعد هذا كلّه إلا أن نوصي بمراجعة التصوّرات القديمة المُقامة حول الكافوريات باستنطاق خباياها واستخراج مكنوناتها؛ بعرضها على المناهج الجديدة وجملة الرؤى الحداثية التي لها اهتمامات بالجمال وعلم النص والمعاني وظلالها، لمدّها بما يدعم انفتاحيّتها ويجدد ماءها ورونقها.

8.الهوامش:

(1) ويس أحمد مُحَمَّد، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط01، 2003م ص08.

(2) حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الادبي، دار الغرب للنش والتوزيع، دط، وهران: 2003م، ص13.

(3) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2013م، ص81.

(4)المصدر نفسه، ص09.

(5)ساسين عساف، الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، لبنان، دط، 1985م، ص12.

(6) يوسف الإدريسي، جمالية التشكيل اللغوي للشعر، مجلة الملتقى، ع 9-10، 2002م.ص 147.

7 ينظر: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعريّة، إيتراك للنشر والتوزيع، ط01،القاهرة: 2006 م، ص35.
8 ينظر : نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، ط01،القاهرة: 1990م، ص 201.
9 ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت: 1993م، مج 4، ص 26.
10 ينظر: عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي، خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، دار نهى للطباعة، الناشر: قرطاج للنشر والتوزيع، ط01، تونس، 2013م، ص34.
11 أفلاطون، محاورة جورجياس، تر: مجمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1970،ص43.
12 مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط02، القاهرة: 2006م، ص16.
13 خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، ط01، عمان: 1999م، ص 18.
14 دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص188.
15 ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت: 2001، ص64.
16 دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص147.
17 ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.
18 مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، ص54.
19 ينظر: دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، 195، 196.
20 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة: دت، ج01، ص 66.
21 دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص202.
22 سناء هادي عباس، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصريّة، العراق، مج 8، ع46 2006م، ص104.
23 وفاء مناصري، الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران 01، الجزائر: 2011م، ص96.
24 المرجع نفسه، ص97.
(25) مُحَمَّد العمري، القارئ وإنتاج المعنى في النقد القديم/حدود التأويل البلاغي، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الثانية، ع17، 1999م، ص50.
(26)ستيفان زفيغ، سر الإبداع، تر: حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع17، 2007م ص229.
(27) المرجع نفسه، ص228.
(28) حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، ع60، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1990م، ص63.
(29) حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، ، ص64.
(30) المرجع نفسه، ص 65
(31) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، ط01، 2012م، ص66

(32) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 2007م.ص137.
(33) ينظر: عمر أوكان، مدخل لدراسة النّص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 1994م، ص 123.
(34) أحمد أبو زيد، المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن، مكتبة المعارف، الرباط ط01، 1986م، ص149.
(35) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(36) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص59.
(37) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(38) المرجع نفسه، ص46.
(39) ينظر: منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط01، 1998م، ص56.
(40)سامي أدهم، فلسفة اللغة/تفكيك العقلي اللغوي بحث ابستيمولوجي انطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01،1993 ص223.
(41) ينظر: هانس وجورج غادامير، مدخل إلى اسس فن التأويل، تر: مُحَمَّد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، ع16، 1999م، ص102.
(42) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص89.
(43) بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع03، 1988م، ص50.
(44) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ص92.
(45) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ص17.
(46) المرجع نفسه، ص17.
(47) علي حرب، التأويل والحقيقة /قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ص14.
(48) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: مُحَمَّد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط04، 1999م.، ج01، ص54.
(49) القاضي عبد الجبار، شرح الأصول الخمسة، تح: عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1996،03م، ص603.
(50) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص56.
(51) القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، تح: عدنان زرزور، دار التراث، القاهرة، ط01، 1966م،ج01، ص08.
(52) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986م، ص179.
(53) هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، ص84.
(54) المرجع نفسه، ص63.
(55) جابر عصفور الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992م.ص328.

(56) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص، ط01، 1986م، ص409.

(57) المرجع نفسه، ص413.

(58) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط02،القاهرة 1992م.ج04، ص146.

(59) ديوان المتنبي، تح: عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، سعيدة جودة السّحار، مكتبة مصر، القاهرة، دط، ص478.

(60) عبد الرحمان بن حسام زاده الرومي، رسالة في قلب كافوريات المتنبي، تح: مُحَمَّد يوسف نجم، دار صادر، ط02، بيروت 1993م.ص6.

(61) المصدر نفسه، ص180-181.

(62)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(63) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.ج09، ص 278.

(64) مُحَمَّد عميم الإحسان المجدديالبركتي، التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية (إعادة صف للطبعة القديمة في باكستان 1407هـ - 1986م)، ط01، 2003م، ص 236.

(65) ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1994م، ص 165.

(66) مُحَمَّد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي - الخواطر، مطابع أخبار اليوم، مصر، دط، 1997م، ص 7938-7939.

(67) ديوان المتنبي، ص507.