القصيـدة الحواريــة في شعر أديب كمال الدين أنموذجاً

رؤى نعمة حيدر الموسوي

أ.م.د علي عبد الرحيم كريم

جامعة ميسان / كليّة التربية/ قسم اللّغة العربية

الملخّص:

لا يرتبط الحوار بجنس أدبي معين، بل هو مظهر بنائي يفرض نفسه في كل الأجناس الأدبية؛ إذ هو سمة إنسانية ملازمة للإنسان، وهو نتاج تفاعل الأديب مع الذات أو الآخر، وقد عرف الشعراء العرب الحوار منذ العصر الجاهلي والذي يبدو جليا في معلقة امرئ القيس، ومع التطور المستمر أحدث التقارب بين الأجناس الأدبية تبادلا لبعض التقنيات البنائية بين الشعر والقصة خاصة، وبالنظر إلى الدراسات النقدية الحديثة نجدها اهتمت اهتماما كبيرا بالحوار، وأطلقت عليه عدة مصطلحات مختلفة كالحوارية، والتخاطب، والمحادثة، والتفاعل، وهي تصب في مجملها في أسلوب الحوار، فهناك علاقة وثيقة بين الحوارية والحوار.

Abstract

Dialogue is not related to a specific literary genre. Rather, it is a structural aspect that imposes itself in all literary genres. As it is a human trait inherent in man, and it is the product of the writer's interaction with the self or the other, and Arab poets have known dialogue since the pre-Islamic era, which is evident in the commentary of Imru' al-Qays, and with the continuous development, the rapprochement between literary races has brought about an exchange of some constructive techniques between poetry and the story in particular, and given the To modern critical studies, we find that it pays great attention to dialogue, and calls it several different terms such as dialogue, conversation, conversation, and interaction.

الكلمات المفتاحية: ، القصيدة الحوارية ، أديب كمال الدين ، القصيدة السردية

وقد وضع باختين مفهوما للحوارية وسار عليه كثير من الباحثين المحدثين، فهو يشير إليها بأنها «عندما يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، وتكون هذه العلاقة نتاج تفاعل لغوي من خلال الحوار سواء كان مسموعا أو صامتا، والحوار لدى باختين ليس التبادل الكلامي بصوت عال بين فردين متكلمين فحسب؛ بل يقصد به أي تبادل لفظي كيفما كان نوعه»(١).

ويشير أحد الباحثين المعاصرين إلى أن الحوارية «بنية تركيبية تنطلق دلالتها من دلالة الخطاب بشكل عام، وإن انطلق –في دلالته– من التلفظ أي المنطوق به، إلا أن مفهومه اتسع ليلتقي مع مفهوم النص أي المكتوب في بعض دلالاته، ومن هنا؛ فإن أي نص منتج يحتمل –من خلال علاقته بمتلقيه– دلالة تفاعلية حوارية»(٢).

ويختلف الحوار في الشعر عن غيره في الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرح والقصة، «إن الحوار في الشعر وإن جاء مختزلا ومكثفا، يحمل في طياته كثيرا من الدلالات والجماليات، التي لا تكون في قالب آخر»(٣).

ففي قصيدة "محاولة في الرثاء" للشاعر أديب كمال، يقول:

في الليلة الأربعين

سقطت صيحتي

فجمعت زجاجها بلساني الجريح

كانت الصيحة مرسومة بالحاء

كانت الصيحة طفولية كالماء

قلت: يامن يظهر ورق الزمن صورته النحيلة

أعلى وأسفل

أسفل وأعلى

أنتَ إلى الهاء أقرب

وأنا إلى الحاء أقرب

فكيف أبكي على جبينِكَ الملكي

أنا الذي بنيتُ المأساة بدمي

وفراري من الأسد المزيف الذي أكل كبدي؟(٤).

فالحوار هنا حوار درامي مع الذات، استخدم الشاعر فيه ضمير "أنا" للتعبير عن ذاته، وضمير "أنت" للمخاطب، وهو شخصية خيالية تفهم رمزيتها من الدلالات السياقية للنص، فالمحاور هنا هو الزمن، وهذا المقطع معبر عن حزن الشاعر واغترابه عن الواقع، وتعمقه داخل النفس البشرية في فلسفة مقنعة، يتحدث فيها عن تجربته، والألفاظ الموحية بدلالات المعاني منتثرة في المقطع لتوحي بعمق التجربة، فنجد كلمة "الأربعين" معبرة عن عمر الشاعر الذي بلغ الأربعين في خلسة من الزمن لم يشعر بها إلا فجأة يعبر عن ذلك "صيحتي" التي توحي بالشدة والسرعة، ثم دلالة "الحاء" وهو أحد حروف الهجاء وترتيبه الحرف الخامس في الترتيب الألف بائي، ودلالة "طفولية" الموحية بالبراءة واستقبال الحياة والعمر المديد، و"الهاء" الحرف قبل الأخير في الترتيب الذي يوحي بانقضاء العمر وبلوغ الأجل ونهايته، وفراره من "الأسد المزيف" الموحي بالهروب والخفة في الحركة والانتقال وهو تعبير رمزي يرمز للزمن الغادر الذي يسحب بساط العمر من تحت أقدام الإنسان في خفة وسرعة، وأكل كبده توحي بالنهاية الحتمية، فكل هذه الرمزية المكثفة والتي تختبئ تحت عباءة الجمال الفني في التعبير جاءت عبر الحوار مع الذات؛ تبرز لنا دور الحوار في تعميق النص الشعري، فإذا ما ضممنا إلى ذلك دلالة العتبة النصية "محاولة للرثاء" يتكشف أمامنا مفاتيح شفرات النص الذي نحاول فهمه وتحليله.

لقد«عمل الأدباء والمبدعون على الإفادة من إمكانات الأنواع الأدبية المختلفة في بناء أشكالهم الفنية، وكان الحوار أحد تلك الإمكانات الموظفة، غير أن ثمة ما يشير إلى اختلاف في طبيعة الحوار وبالذات بين استعماله في النثر الخالص، واستعماله في الشعر، حيث إن الحوار الخارجي في القصة النثرية هو الأشيع؛ لأنها تتحدث عن الواقع، أما في الشعر فنجد أن الحوار الداخلي هو الأشيع؛ لأن الشعر ذاتي مقصور على الأفكار الداخلية للشاعر العربي باعتبار غنائيته الغالبة، أما من حيث الوظائف فنجد أن

بناء الشخصية في الحوار النثري هدف ثانوي، أما في الشعر فهو هدف مهم، حتى إنه يتجه –أحيانا– لبناء عاطفة محددة تميز الشخصية أو صفة من صفاتها، كما أن الحوار أكثر ملاءمة للشعر؛ ذلك لأنه يعتمد على الإيجاز والتكثيف، وهذا الفارق على أهميته لا يكفي للوصول إلى فهم عميق لدور الحوار في تعزيز شعرية النص، بل يطلب –أيضا– كشف سرديته في النص الروائي والقصصي»[٥].

أقسام الحوار: ينقسم الحوار «إلى قسمين عامين: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، ويقسم كل منهما إلى مباشر وغير مباشر.

أما الحوار المباشر: فهو حوار يتصف بالواقعية والمباشرة، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم "أنا" للتعبير عن ذاتها، فضلا عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها، فالكلام مخاطبة أو حوارا لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو يدل على أن المتكلم ينطق بصوته.

أما غير المباشر: فهو حوار منقول، إذ يبني الشاعر وظيفة نقل الصوت المحاور بطريقته الفنية، لكن الحوار الداخلي "المونولوج" أحادي الإرسال تعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلق واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة»[٦].

ولنبدأ بإيراد مثال لكل نوع من أنواع الحوار السابق من شعر أديب كمال الدين، فمن الحوار المباشر ما جاء في قصيدة "موقف الظلام"، يقول الشاعر:

أوقفني في موقف الظلام

وقال: الظلام يحيط بك

من كل صوب يا عبدي

فعلام الهرب؟

وعلام التعب؟

إن تصورت أن للجسد شمسا

أو أن للحلم ألقًا

أو أن للذهب روحا

فأنت من الواهمين

أنا شمسك

أنا شمس قلبك

أنا شمس قلب حرفك

أنا نقطتك التي هي مركز الكون

نقطتك السابحة في ظلام عظيم(٧).

والحوار هنا حوار مباشر استخدم فيه الشاعر ضمير المتكلم "أنا" لكن ليس للتعبير عن ذاته هو وإنما عن ذات الآخر الممثلة في الذات العليا، وينعكس الحوار في مضمونه على الذات البشرية التي يظهر ضعفها وعجزها التام أمام القدرة الإلهية وذلك من خلال الحوار. تبدأ فعالية الحوار المحرك للنص بوصفه لقوة عليا هو مساق لأمرها "أوقفني"، ثم تأتي رمزية الجهل والعجز عن فهم ورؤية المستقبل من خلال رمزية "الظلام"، وتأتي رمزية الخضوع والضعف للإرادة العليا من خلال أسلوب النداء "يا عبدي"، ثم يبنى الحوار على رؤية استفهامية ذات براهين واضحة للدلالة على دخوله تحت القدرة الإلهية فلا يحيد عنها مهما كانت المحاولات "فعلام الهرب؟ وعلام التعب؟"، وتأتي المعرفة والنور من خلال رموز ثنائية هي "شمسك– شمس قلبك– شمس حرفك"، "نقطتك التي هي مركز الكون– نقطتك السابحة في ظلام عظيم"، فأسلوب الواقعية المباشر من خلال الحوار يوصل إلى نتيجة حتمية وهي أن كل شيء مقدر بقدر الله تعالى، كما يساهم في تقديم تأويلات رمزية تفهم دلالتها من طبيعة السياق وتساعد على مشاركة المتلقي.

ومن الحوار غير المباشر ما جاء في قصيدة "محاولة في السِّحْر"، يقول:

في ظهيرة تموزيّة

جلست تحت سن الشمس

فطحنني الحر حتى ابتلت ثيابي

وقلبي وأصابعي

وسقطت من عيني دمعتان

انقبلتا بقدرة قادر إلى ساحرين

ثم سقطت دمعتان

فصار السحرة أربعة

تحلقوا حولي بهدوء

لِمَ تبكي؟ سألوني بصوت خفيض

قلت لهم: أتعبتني الشمس

وسل قلبي مرأى الجمال

أنا المحروم حد اللعنة

وعذبني الجوع

والرغيف هنا مغموس بالدم

وأثقلني الفرات بالندم(٨).

والحوار هنا كاشف لما يعانيه الإنسان/الشاعر من معاناة واغتراب، وظلم واضطهاد، وكل ذلك في تلاحم عضوي داخل النص يسهم في الوحدة الموضوعية للقصيدة، كما ألقت الرمزية بظلالها الواضحة على المفردات والتراكيب لتخرج لنا مخبوء المعانة التي يعيشها الإنسان العربي تحت وطأة هذا الظلم الذي لم يمر به طوال قرون عديدة، فالنسق الأيدولوجي يتمثل في الصراع اليومي للإنسان الذي يعيش في وطن مليء بالخيرات ولكنه لا يجد قوت يومه مما جعل الأدباء يلجأون إلى الفانتازيا للتعبير عن الواقع المؤلم.

تبدأ القصيدة بتحديد الزمن "في ظهيرة تموزيّة"، وجلوس الشاعر تحت سن الشمس لا يجد شجرة أو حائطا يستظل به وهي رمزية توحي بعري وخواء الوطن، ويجلس الشاعر فيطحنه الحر وتعبيره بـ"طحنني الحر" وإن كان تعبيرا غير شعري إلا أنه معبر عن انسحاق الإنسان المعاصر بين رحى الحياة بماديتها وقسوتها، حتى يتمنى أن يهرب من هذا العالم إلى آفاق أخرى ولو بخياله، والتعبير بـ"ابتلت ثيابي وقلبي وأصابعي" يدل على مدى التشبع الداخلي والخارجي لما شعر به من الألم والحزن، فقد سال العرق أنهارا حتى بل الثياب والأصابع، لكن أن يبتل القلب فهذا معنى داخلي يوحي بامتلاء الداخل والخارج فلم تعد هناك طاقة للتحمل.

ثم يفجر الشاعر مفاجأة حين ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الخيل الخصب أو استخدام الفانتازيا حين يخبرنا بسقوط دمعتين من عينه تلتهما دمعتان أخريان ويتحول الأربعة إلى سحرة يحاولون تهدأته وسؤاله عما أرهقه وأثقل كاهله، فكانت الإجابة صادمة "أنا المحروم حد اللعنة.. وعذبني الجوع.. والرغيف هنا مغموس بالدم.. وأثقلني الفرات بالندم" وهنا يعود مرة أخرى من الخيال إلى الواقع ليحدد لنا أزمات العربي المعاصر الذي يحيا في وطن مليء بالخيرات بينما يقاسي هو الجوع والحرمان، ورمزية "الرغيف" الذي يدل على أقل احتياجات الإنسان في الحياة يتبعه رمز "مغموس بالدم"، ورمزية "الفرات" الذي يرمز إلى الخير والخصوبة صار اليوم رمزا للندم والتحسر على ماضي الأجداد وما حققوه من مجد وعز، أما رمزية "حد اللعنة" فتوحي بطول المدة التي نعانيها، وضبابية الرؤية المستقبلية، وانعدام الأمل في التغيير.

لقد« كانت هناك جملة من العوامل ساهمت في إبراز تيار العجائبية منها الواقع العربي المنكسر، الذي يمثل هزيمة نفسية للمثقف الذي يرى واقعا منكسرا بسبب ما أحدثه المستعمر من خراب، وما خلف من نكبات وويلات وحروب، مما أسهمت هذه العوامل في إبراز العجائبية في الميدان الأدبي وتوظيفها كوسيلة نقدية، إذ أصبحت وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس اليومية لهزائم فردية وجماعية، وخوف دائم ومرعب من إمحاء الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متواليتين بالإضافة إلى استيهامات عنيفة تحايث الأحلام المجهضة للكائن العربي... ولذا يسهم البعد العجائبي في مواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال واختراق سكون السطح الواقعي، وهنا يلعب العجائبي دورا شبيها بالدور الذي يؤديه الموقف الكوميدي أو الهجائي من الواقع أو من مظاهر القهر والإحباط»[٩].

ويتابع الشاعر حواره مع شخصياته التي صنعها من خياله فصارت مجسدة تحاكيه وتحاوره، ولا ننسى أنهم سحرة يمكنهم فعل العجائب فيقول:

قال أولهم: أنا من الهند

أستطيع أن ألبسك ثياب الذهب

وقال ثانيهم: أنا من اللامكان

أستطيع أن أطير بك من غيمة إلى غيمة

وقال ثالثهم: أنا من عاد وثمود

أنا من يعطيك سر اللذة

وقال رابعهم: أنا من الصين

أنا من يجعل الحلم باب اليقين(١٠).

وهنا نرى الرمزية الواضحة في ذكر الأماكن والبلاد فالهند بلاد السحر والجمال، ورمزية "عاد وثمود" تدل على القوة والتقدم العمراني والحضاري عند العرب، أما الصين فهي القوة الاقتصادية التي ظهرت فجأة حتى خشيتها الدول العظمى، ورمزية "اللامكان" توحي بتخييره بين الواقع الذي يعرض عليه بأحلامه الجميلة وبين توقان نفسه للهروب إلى عالم الخيال بعد يأسه وخوفه من الواقع. وهكذا نرى الحوار متعدد بين شخصيات أربعة وبين الشاعر ولا ينفي ذلك حضور المتلقي الذي يعيش التجربة.

على أننا نجد أن الزمان هنا متداخل بين الماضي والحاضر، وأن الشاعر استخدم العجائبية في تكسير الزمان إلى شظايا لا يمكننا قراءته "اللامكان" في رمزية توحي بشوقه الشديد إلى عالم آخر مثالي لا يجد فيه هذا الظلم والضغوط القاهرة. وهذا يجعلنا نتساءل: هل يمكننا الجمع بين هذه الأزمان المتغايرة؟ وهل حقا يمكن للإنسان الخلاص من هذا الواقع الأليم؟ وهذا ما يجيبنا عليه الشاعر في بقية أبيات القصيدة التي تتلخص في أن كل هذا سحر وتخييل رآه وعاشه فلما ظهرت الحقيقة عاد إلى أرض الواقع المرير.

موضوعات القصائد الحوارية في شعر أديب كمال الدين:

ومن خلال النماذج التي سقناها يمكننا تصنيف موضوعات الأنواع الحوارية –سواء كان الحوار مباشرا أو غير مباشر، داخلي أو خارجي– عند شاعرنا على النحو التالي:

- **حوارية القصيدة السردية:**

من خلال هذا الشكل الفني للقصيدة نجد الحوار منسوجا داخل حكاية سردية يسوقها الشاعر «وقد يصنع الشاعر من الشيء "الغير مرأي شخصية" يجسدها طرفا في الحوار ويتفاعل معها تفاعله مع الأحياء، والشعراء في ذلك متفاوتون في درجة التعاطي الفني مع ذلك الطرف الآخر؛ فمنهم من يقف عند منحه الاستماع والإنصات، ومنهم من يتجاوز ذلك ليشركه في الحوار موظفا الصورة الاستعارية بطريقة أكبر. ويفرق الباحثون بين حوارين: خارجي يقع بين شخصيتين أو أكثر، وداخلي غير موجه لأشخاص آخرين "Monologue" حيث تفضي به شخصية واحدة على شكل تفكير داخلي أو مناجاة للنفس. وهذا هو التقسيم القارّ في المستوى الدرامي أو السردي، غير أن الشعرية قد تعمل على مزجهما في سياق واحد لا يكتمل المعنى إلا بهما معا؛ فيأتي الحوار الخارجي ممهدا لحوار داخلي يتطلبه، أو العكس»[١١]، ويمكننا ملاحظة ذلك في قصيدة "الزائر الأخير"، يقول الشاعر:

كان يجلس في الغرفة المجاورة

شاب أنيق بثياب سود

ينظر إلى السقف

بعينين فارغتين من أي شيء

ويضع على ركبتيه

كتابا على هيئة حقيبة

أو حقيبة على هيئة كتاب

حين ناداني

دخلت مرتبكا

كجثة تسقط في البحر

قال بلغة مبهمة كلاما عجيبا

وأشار إلى الكتاب: الحقيبة

فنظرت وجدت فيها إناء مكسورا

"كدت أغرق بسببه في النهر"(١٢).

فالحوار هنا داخل في نسيج الحكاية السردية يحدثنا فيها الشاعر عن زائر لكن العتبة النصية للعنوان رمزية تشير إلى أنه "الزائر الأخير" ملاك الموت، نلحظ ذلك أيضا من استخدامه للألوان وتوظيفها والإشارة الحركية للنظرات "بثياب سود"، "ينظر إلى السقف" فالسواد لون قاتم قابض للنفس يدل على الحزن والموت، والنظر إلى أعلى دلالة موحية لصعود الروح إلى السماء والملكوت الأعلى.

أما وصف هذا الزائر فعجيب "شاب أنيق- بعينين فارغتين من أي شيء- ويضع على ركبتيه كتابا على هيئة حقيبة أو حقيبة على هيئة كتاب"، ففراغ العينين يوحي بانتهاء التعلق بالدنيا فليس يعنيه فيها شيء لأن قلبه لا يتعلق بشيء منها فهي دلالة موحية، أما حين ناداه –مع التذكير بأنه زائر- "دخلت مرتبكا كجثة تسقط في البحر" صوته مرعب يصدع القلوب ويذيبها، ويسقط الأجساد ويميتها.

أما رمزية "الكتاب" فهو عمل الإنسان في حياته كتابه الذي سجل عليه فهو يرى فيه كل ما قدم من عمل، ورمزية "الإناء المكسور" توحي بانكسار القلب وتصدعه حتى كاد أن يغرق بسببه. وتتكشف الحقائق أمام عين الشاعر حين تتحرر الروح من الجسد المقيد لها فتسبح حرة في عوالم جديدة لترى أصنافا من الحياة لم تكن تلقاها لولا تحررها وانعتاقها، فيقول:

ووجدت حجرا

"ضربني به غجريّ فأصاب قلبي"

ووجدت فيها شفتين تضحكان بآلاف القبل

ووجدت كؤوسا من العشب والطين والجمر

وحذاء من الخمر

وصورا وتماثيل لأفخاذ نساء

ودموعا بهيئة لؤلؤ وحروف

وقصائد بكت واشتكت وادعت

وهنا يتحول الحوار إلى فردي ذاتي ينبئ عن فلسفة الشاعر التي تمزج لنا الخيال بالواقع، والمعقول باللامعقول، مطوِّعا في ذلك بنية اللغة لتوحي بدلالات أعمق من بنيتها السطحية الظاهرة، ولذا نجد الزائر يخرج له "نقطة" هي في الحقيقة لا شيء، وقد تكون هذه نقطة النهاية، أو نقطة البداية، كلها دلالات يحتملها النص، فيقول:

وأخيرا أخرج لي نقطة حملتْ

ألوان الفجر والمغيب

حملها بيده الصفراء المرتجفة

دون أن ينبس ببنت شفة

يقول الناقد أ. د. عبد الإله الصائغ في كتاب "الحروفي": «استطاع الشاعر أديب كمال الدين خلق شعريته الخاصة من جهة التعامل الدؤوب مع الحرف والنقطة حتى أنسن الحرف وأنسن النقطة، فأنت لا تقرأ حرفا خالصا كما تراه أنت أو أنا، وإنما تقرأ الحرف كما يراه الشاعر، وليس ثمة سوى التشفير أحيانا والتماهي مع الحرف أخرى، وتمجيز الحرف ثالثة في فضاء لا نهائي تتوحد فيه الأصوات والمرئيات والمشمومات والمجرات والحبيبات حتى يعسر وضع حدود بين المحدودات»[١٣].

- **حوارية الذات:**

ونقصد بها ذات الشاعر، الذات الأنا، والحوار في هذه القصائد يجريه الشاعر مع نفسه فيكون البادئ بالحديث، أو النفس هي التي تتحدث وأحيانا يرد عليها الشاعر في نفس القصيدة، أو يتركها تتحدث معبرة عن عمقها الداخلي، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "مفتتح"، فيقول:

اقتبست من النِّفَّري جملة البدء

ومن دمي جملة المنتهى

وما بين الجملتين

بعينين دامعتين

وقلب يشبه شجرة الأمل

كتبت كتابا في مدح ملك الملوك

ذلك الذي يقول للشيء كن فيكون

سميته لوعة عابر سبيل

ثم عدت فسميته

نقطة شوق وحرف أنين(١٤).

فالقصيدة بدأت بحديث الشاعر عن نفسه في صورة رمزية كعادته تتسم بالتركيز والإيجاز، "فجملة البدء– وجملة المنتهى" هذا التقابل يقوم بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى نقطة أخرى تضادها وتوحي بمسافة التوتر بينهما، ولذا عاد الشاعر للحديث عما بين البداية والنهاية في أسلوب غلف بالجمال الموسيقي "وما بين الجملتين– بعينين دامعتين"، ثم جمالية التشبيه في "وقلب يشبه شجرة الأمل"، ورمزية المفردات "الأمل" الذي ينسيك نقطة النهاية المكتوبة بدمه، ثم يأتي السبب الذي من أجله ساق هذه الأبيات في ترتيب منطقي يعطي القصيدة حبكة فنية وتنظيم للأحداث المتراتبة، واستمرارية الحديث، فيقول: "كتبت كتابا في مدح ملك الملوك– ذلك الذي يقول للشيء كن فيكون" والشطر الثاني هو بمثابة توكيد للمعنى حتى لا يتوهم أحد أنه ملك من ملوك الدنيا غلب على غيره، ثم يضع أيدينا على واقع ملموس من خلال تسمية الكتاب "سميته لوعة عابر سبيل"، وهو عنوان رمزي يوحي بما يعانيه الإنسان في الدنيا كما يختزل عمره في "عابر سبيل" فالإنسان لو تأمل هذه الحياة لوجدها قصيرة، ووجد عمره سرعان ما ينتهي ويمضي شبابه وصباه، فإذا ما جاوز من العمر أرذله أفاق على حقيقة الدنيا ومرور

الأيام وشعر بأنه لم يقض فيها إلا كما يقضيه المستظل تحت شجرة ساعة أو بعض ساعة، ثم يأتي العنوان الآخر الرامز الذي اختاره بعد تردده "نقطة شوق وحرف أنين"، فالشوق يرمز إلى ما فات الإنسان من كل شيء؛ حبيب، ذكريات، أيام الطفولة والشباب، أصدقاء، إلى غير ذلك، والأنين توحي برمزية الألم الذي مر به فكأنه جمع بين دفتي العنوان ملخص لحياته وحياة كل إنسان، فلا تخلو الحياة من الشوق والحنين لذكريات جميلة، كما لا تخلو من تعب وإرهاق وألم يقاسيه مِن فقد للأحبة أو انعدام تحقيق ما يتمناه من نجاحات وما يصيبه من إحباط وألم نفسي وبدني.

ثم يتابع الشاعر فلسفته الذاتية في تسمية هذا الكتاب وتأمله في السنين وما تنزله من خطوب ومحن بالناس، فيقول:

ثم تأملت سبعين مرة

في سنارة السنين

تأملت مثل صياد

اصطاد سمكة في بطنها ليرة ذهب

لأسميه مواقف الألف

في اقتفاء أثر التائبين والتائهين والعاشقين

فمازالت حوارية الذات المنشئة تثير الجدل برمزياتها المتعددة فرمزية "سبعين" التي ترمز إلى الكثرة المتناهية في كلام العرب، ورمزية "سنارة" التي تصيد من الناس من تحب وتترك من تشاء، حتى عثر الكاتب على هذا الاسم الذي نعت به كتابه "مواقف الألف" فـ«الحرف كل شيء، وكل شيء الحرف، السماء حرف والأرض كذلك، القتلة حروف والمقتولون حروف، الحبيبة الطاهرة حرف، واللعوب الغادرة كذلك، الثنائيات حروف الليل والنهار، الموت والحياة والإبداع والأتباع حرف، ليس ثمة مشكلة على مستوى الرؤية، ولكن كل المشكلة في مشغل القصيدة، أن تحول المحسوس مجردا، والمجرد محسوسا، أن تؤنسن مفردات الطبيعة، أو تعيد مفردات الإنسان إلى الطبيعة»[١٥]، على أن الشاعر كان واضحا في إبداء السبب الذي من أجله استقر على هذا العنوان المختزل الرمزي؛ وهو اتجاه أقرب إلى الاتجاه

الصوفي في المناجاة والعشق والمفردات المغرقة في الرمزية، فكان السبب هو اقتفاء أثر "التائبين" وهم رمز لمن حاد عن الطريق بعد أن عرفه فعاد نادما، فهو تعبير عن الندم والإقرار بالذنب وطلب العفو والمغفرة، أما التائهين فهم الذين يبحثون عن الطريق ولا يهتدون له، والعاشقين هم أعلى منزلة وأرقى درجة استولى الحب على قلوبهم فلم يبق فيه غير الله تعالى.

ومما يلفت الانتباه في هذه الحوارية مع الذات؛ صدق المشاعر وعمقها، واعتماده الأسلوب الخبري، والتركيز والإيجاز المكثف لنقل التجربة للمتلقي في حوارية اتسمت بالصدق وغلفت بفلسفة دينية عميقة، كما استخدم الشاعر الفعل الماضي "اقتبست– كتبت– سميت– تأملت– اصطاد"، ليدل على إعداد ذلك كله وتهيئته قبل زمن الحوار، كما نجح في عملية التواصل الإبلاغي للمتلقي ومن هنا «فإن دراسة التواصل يجب أن ينظر إليها من زوايا متعددة، سواء من حيث تصنيف الظواهر التواصلية، أو تحديد أشكال تجلياتها، أو من حيث الإحالة على التصورات النظرية التي حاولت من منطلقات أبستمولوجية مختلفة؛ تحديد حجم التواصل وعمقه ومناطقه ووظائفه في النفس والاجتماع... والتواصل أداة مثلى لصياغة الإرساليات، ونقل الانفعالات، وقد يكون إيمائيا يستند إلى أعضاء الجسد، كما يكون معبرا عن حالات مفترضة قائمة بين الإنسان والطبيعة»[١٦].

- **حوارية الأفكار الفلسفية:**

ونقصد بها حوارية الأسس والمبادئ المبنية على التجارب الفكرية، وغالبا ما تكون تجارب ذاتية مصبوغة بثقافة المنشأ، ومن خلال هذه الحوارية نحاول فهم ماهية عمل العقل في بناء النص الحواري الفلسفي، ويتوجه الشاعر برمزيته وفلسفته الخاصة أحيانا كثيرة إلى الحياة وما فيها ويركز كثيرا على الماضي المنصرم دون وعي منه إذ فجأة يمر به العمر ليقف موقف المتحسر على الشباب والعمر الذي مضى سريعا، ففي قصيدة "سؤال" يقول:

حين وصل إلى القصيدة الأربعين

قرر أن يكتبها عند البحر

فذهب إلى البحر وقت الليل

لم يجد أحدا

ووجد سفينة على وشك الإبحار

صرخ بالقبطان الملتحي

أن يأخذه معه

فلم يرد عليه

واستمر يدخن غليونه

وصرخ بالمرأة العارية

فلم ترد عليه

وبقيتْ تنظر إلى البحر المخيف

وصرخ بالكلب القابع عند قدميها

فرد عليه بالنباح[١٧].

فنجد في هذا المقطع مركبات عقلية تتضافر مع الدلالات الرمزية للمفردات لتعلن عن مفاهيم وتصورات خاصة بالشاعر فـ"الأربعين" رمز للعمر الذي بلغه وكأنه شبه مراحل العمر بالقصائد التي يكتبها، والبحر مكان الهدوء والاسترخاء وأمواجه رمز لتلاطم أمواج الحياة وتقلبها بالإنسان، وإذا بلغ الإنسان هذا العمر فنادرا ما يكون لديه أصدقاء من الطفولة يعيشون في هذه الأحداث الحياتية متماسكين محافظين على صلة الصداقة لم تبعدهم مشاغل الحياة، ولذا حين ذهب هناك "لم يجد أحدا" "ووجد سفينة على وشك الإبحار" كأنه يشير إلى قرب موت أحدهم فنادى على القبطان أن يأخذه لأنه سئم من حياته لكنه لم يجبه، وصرخ على "المرأة العارية"، والتي تثير السؤال تلو السؤال ما المقصود بهذه الرمزية؟ أهي الدنيا،

أم شيء آخر؟ وما المقصود "بالكلب القابع عند قدميها"؟ ولماذا رد عليه بالنباح؟ وتتواصل الأفكار الفلسفية داخل هذه القصيدة الحوارية ليكمل لنا الشاعر الصورة فيقول:

أبحرت السفينة

فأخذ يركض خلفها كالمجنون

ثم التقط في غضب حجرا

ورماه عليها

فكسر شباكا في السفينة

أي شباك هذا؟

أهو شباك القبطان؟

أم شباك المرأة؟

أم شباك الكلب؟

هذا هو السؤال الذي ظل

يعذبه لسنين وسنين

منذ أن عاد من البحر

فإبحار السفينة ربما كان رمزا لمضي الحياة واستمرارها مع سئمه منها، وربما كان رمزا لموت أحد وبقائه هو يتنظر الموت، لكن الأسئلة التي طرحها وأثارت في نفسه الحيرة والدهشة حين كسر شباكا في السفينة هي ما تجعل المتلقي يعيش التجربة كأنها واقعا لا من وحي خيال المنشأ، ومع هذا لم يعطنا إجابة شافية بل تركنا في حيرة معه فهو لم يجد إجابة لهذا السؤال المحير، ولكن الشيء المؤكد أنه عاش بعدها لسنوات طويلة يعذبه هذا السؤال المحير الذي لم يعرف إجابته، أي شباك كسر؟

أما استخدام الضمير للحديث عن الآخر "وصل- قرر- ذهب- وجد..." كلها أقنعة يستتر خلفها الشاعر الغائب الحاضر والمسيطر، بل الأفكار الفلسفية والنظرة إلى الحياة كلها معبرة عن فلسفته هو لا غيره حتى وإن أوهمنا أنه محايد ناقل للتجربة عن الآخر، فالآخر ما هو إلا ذاته الفلسفية، والمتلقي هنا يندمج مع التجربة وأحيانا يصدفه حسن التوفيق للوصول للمعنى، وأحيانا أخرى سوء التقدير وهذا ما أشارت إليه "نظرية البنيوية".

«لكن على الرغم من هذه المحاولة التفكيكية البسيطة إلا أن المعنى ما زال يكتنفه الغموض، والصورة لا تزال تغوص وسط كتل من الضبابية والإبهام، لذا يتوجب التوغل أكثر واكثر في نص الشاعر علّ صنارة الدارس تعثر على سمكة تحمل في بطنها جوابا على الأسئلة»[١٨].

وهذه النظرة التشاؤمية والنظر إلى الموت على أنه الخلاص من هذه الحياة البائسة والمليئة بالمحن والآلام، والتي يشعر فيها بالغربة والتفرد؛ نجدها متكررة في شعر أديب كمال الدين، ففي قصيدة له بعنوان: "الأعزل"، نراه يطلب من الله أن يرسل له الموت فلم يعد يستطيع تحمل الحياة بمحنها وصعابها، فيقول فيها:

إلهي

أرسل إلي ذئبك الموت

حتى يواجه قلبي الأعزل

ويمزقه إربا إربا

.....

ذلك أن كائنا أعزل مثلي

لا يستطيع أن يتحمل

كل يوم

تراجيديا نوح

وغرابه وحمامته وطوفانه العظيم

لا يستطيع أن يتحمل نار إبراهيم

حفلة الرعب التي ألقاه الكفرة فيها

راقصين مبتهجين

ولا يستطيع كما فعل يوسف الصديق

أن يواجه أسطورة العذاب..... [١٩].

وهكذا نراه يشعر بالتفرد بين أناس لا يشعرون به، وإنما يؤذون مشاعره، في استدعاء للتراث الديني الذي يمثل به فلسفته الخاصة وبنيته الشعرية المتفردة، في حوار يبدأه بالمناجاة مع الله، وتسمية الموت بالذئب لأنه يفترس ضحاياه في صورة مجازية، جعلت من الجمال البنيوي بعدا أعمق يجعل المتلقي في شغف للبحث عن البنية العميقة للنص لفك شفراته والغوص لاستخراج لآلئه.

المبحث الثاني

قصيـــدة المفـــــارقــة

اختلف الباحثون والدارسون حول مفهوم المفارقة في النقد الأدبي اختلافًا واسعًا ومن ثمَّ فيجب ان نتتبع هذا المفهوم من الناحية اللغوية، والناحية الاصطلاحية، فقد ذكر ابن منظور في لسان العرب أنَّ المفارقة هي المباينة، يقال فرق الشيء مفارقة، وفراقًا مباينة، والاسم الفرق، وتفارق القوم، فارق بعضهم بعضًا[٢٠].

ومن ذلك فالمفارقة من حيثُ دلالتها المعجمية هي مفاعلة من فرق والمفاعلة تدل غالبًا على الاشتراك في الفعل، ومن ثمَّ فهي افتراق وتباعد بن جهتين متضادتين، كأنَّ كل جهة تمعن في التباعد عن الأخرى.

أمَّا المفارقة اصطلاحًا فيدور هذا المصطلح حول كون المفارقة "أمَّا أن يُعبَّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يتناقض مع هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية

من فكرة ملاءمة الأشياء، وإمَّا أن يستعمل الشخص اللغة بطريقة تحمل معنى باطنًا موجهًا لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر زاهرًا موجهًا للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[٢١].

ومصطلح المفارقة مر بمراحله المتعددة عبر أزمنة مختلفة، فقد عرف منذ عصر أفلاطون باسم "إيرونيئيا"[٢٢]، وظل يدور على ألسنة المعتنين بالفن، متخذًا معاني متعددة حتى يومنا هذا، مما ألبسه وجوهًا مختلفة من الفهم والتحديد، فُفسر في كل مرة تفسيرًا مغايرًا أحيانًا، لما فسر به في المرات الأخرى، ولعل جامع كثير من تلك التحديدات لا يبتعد كثيرًا عن المقولة التي ترى أن المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة[٢٣].

كما أنَّ مصطلح المفارقة فلم يكن موجودًا عند القدماء أي في التراث ولكن هناك أشكال من المفارقة مثل التهكم والسخرية والتورية وعكس الظاهر وتجاهل العارف ومخالفة الظاهر والمدح في معرض الذم والهزل الذي يراد به الجد، وأقرب ما يكون إلى المفارقة كما هي الآن بمفهومها الحديث هو تجاهل العارف وباب المقلوب[٢٤].

فالمفارقة إحدى التقنيات التعبيرية التي وظفت في النص الأدبي، وعلى الرغم من وجودها منذ زمن قديم، إلا أن كثيرين ممن تعرضوا لدراسة المفارقة رأوا بأنه ليس هناك تاريخ كامل وموثق لتطور دلالة مصطلح المفارقة في أي من آداب الأمم الأوروبية الرئيسة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، إلا أن الدارس يستطيع أن يخرج بتصور عام لا تنقضه الصحة أو الدقة فيما يتعلق بدلالة المصطلح وتطورها اعتمادًا على ما أصبح يتوفر من مادة مكتوبة حول هذا الموضوع في اللغات العالمية[٢٥].

كذلك اختلف الدارسون في تعريف المفارقة، كل بحسب اتجاهه ونظرته وتوظيفه للمصطلح، مما أدى إلى تقسيمات وأنواع لا حصر لهما، بدلالات مختلفة وتعريفات متنوعة، إلا أن بعض الدارسين حاولوا أن يحصروا أنواع المفارقة في ثلاثية أنماط: المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الرومانسية، وتعد المفارقة اللفظية هي الأقرب إلى النص الشعري، حيثُ هي أداته[٢٦].

ومن ذلك فقد لاقى موضوع المفارقة اهتمامًا واسعًا من الباحثين وأفردت له مجموعة كبيرة من الكتب والأبحاث في مختلف بقاع العالم، وقد صاحب هذا الاهتمام نقص في المجال التطبيقي الوظيفي لوظائف المفارقة، فما قدمه كثير من الباحثين هو بحث لمفهومها ومجالاتها ثم أنواعها.

ومن ثمَّ فقد توجهت الدراسات الحديثة إلى المفارقة باعتبارها تبرز التضاد بين المعنى الخارجي والداخلي، ووصفها البعض بأنها لغة العقل والفطنة. وقد عرف الشعراء العرب قديما قيمة التضاد، وأكثروا من الجماليات البلاغية والحلى اللفظية في شعرهم عن طبع وسليقة لا تصنع يفسد المعنى ويمجه الذوق، وجاءت الدراسات الحديثة لتؤكد على أهمية المفارقة في الأعمال الأدبية عامة، والشعر خاصة، و«تتجلى صور المفارقة في مظاهر عديدة ترتبط بالوجود والإنسان والمجتمع، وتبرز في زوايا التناقض والتضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة، فتظهر لنا المواقف على عكس حقيقته، حيث يختلط العبث مع الجد، والصدق مع الكذب، وهي تتصل في كثير من أشكالها بالتهكم والسخرية، وترتكز على يجب أن تجعل مستقبِلها يؤمن بالاختلاف والتناقض حتى وإن استنكر ذلك في بداية الأمر»[٢٧].

ويلخص لنا أحد الباحثين المعاصرين رؤيته الشاملة للمفارقة فيقول: «إن المفارقة هي جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد» وانتهى إلى «أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون واحدا منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معا جزء من بنية الوجود»[٢٨].

ومن ثمَّ نلاحظ أنَّ المفارقة اسم مفعول من الفعل "فرق"، وتدور معاني كلمة "فرق" في معاجم اللغة حول النفور والاختلاف وعدم الجمع، ففي "لسان العرب": «الفرق: خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا وفرقه، وقيل: فرق للصلاح فرقا، وفرق للإفساد تفريقا، وانفرق الشيء وتفرق وافترق... والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام؛ يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرقا»[٢٩].

«وبالعودة إلى "قاموس إكسفورد" نجد مصطلح المفارقة هو "irony"، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية "ironaia" التي تعني الاختفاء والمخادعة والتظاهر بالجهل»[٣٠].

كذلك وقد اختلف النقاد الغربيون في تعريف المفارقة وتحديد مصطلح لها، وأرجعها بعضهم إلى التهكم والسخرية، وقد عرف النقاد العرب القدماء هذه المصطلحات –أعني: التهكم والسخرية– وغيرها كالمدح بما يشبه الذم، أو العكس، وذلك عند علماء البلاغة، إلا أن مصطلح المفارقة صار مع تطور الدراسات المتعددة يحمل مفهوما أشمل وأعمق من ذلك، «وقد اعتبرت المفارقة تقنية فنية وحيلة تعبيرية، يلجأ إليها

الكاتب حين لا يريد أن يصرح بمقصده، وهي بذلك تقنية قديمة ومعروفة لدى الكتاب السابقين؛ لأن الأدب لا يخلو منها على مر العصور. وبين "دي سي ميويك" أن المفارقة مفهوم غامض غير مستقر ومتعدد الأشكال... إنها فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي، هو فن يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح، مرتبطة بالحذاقة ارتباطا وثيقا، إنها ذهنية أكثر من كونها موسيقية، وأقرب إلى العقل منها إلى الحواس، تأملية وواعية أكثر من كونها غنائية وغير واعية»[٣١].

ومن هنا ندرك أن المفارقة كنظرية صارت أعمق من المفهوم القديم، فهي تلقي الظلال على المسكوت عنه الذي لم ينطق به الأديب، كما أنه تبحث عن ما ورائيات السؤال المطروح من المبدع والحير في إجابته، وكل ذلك يسهم في إثراء النص بدلالات متعددة توسع من أعماقه وآفاقه في عملية مؤثرة بين المبدع والمتلقي.

وتندرج قصيدة المفارقة ضمن إطار القصيدة القصيرة ، لأن المفارقة من الناحية الأسلوبية "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً" [٣٢] وهي تقترب كثيرا من مفهوم التركيز الشعري.

إذ إن قصيدة المفارقة تضع القارئ بازاء طرفين متقابلين وذلك لوجود مستويين من الكلام ، المستوى الظاهري للمتلقي الذي يعبّر عنه الشاعر ، والمستوى الخفي، الواقع خلف المستوى الظاهري الذي يحاول القارئ عبر التأويل الوصول اليه [٣٣] .

لذا يتطلب هذا النمط من القصائد قدراً كبيراً من التركيز والتكثيف الشعري، الذي من خلاله يستطيع الشاعر إحكام السيطرة على قصيدته ، لأنه في قصيدة المفارقة يضع الشاعر المتلقي بازاء معنيين مختلفين معنى سطحي يمكن للمتلقي فهمه، ومعنى آخر كامن مناقض للمعنى الاول، وهو ما أراد الشاعر إيصاله ، لذا يحتاج هذا النمط من القصائد الى قارئ متميز يستطيع سبر اغوار النص، والكشف عما يخفيه النص خلف ذلك البناء اللغوي المتناقض الذي لم يصرح به على نحو مباشر .

من خلال ماتقدم يمكن القول بأن قصيدة المفارقة، ذات طابع خاص تعتمد على التناقض اللغوي في بنائها، ولكنها تتطلب في الوقت عينه التركيز والتكثيف الشعري الذي من خلاله يستطيع التعبير عن طرفين متناقضين في آن واحد ، وإلا فانها تذهب ضحية الاستطالات.

وحين نتوجه بالتطبيق على شعر أديب كمال الدين –محل الدراسة– نجد المفارقة جلية في جل أعماله، فهو يقول في قصيدة "حقائب سود":

عند باب المحطة

وقف الحرف وصاح

يا سائق القطار

أريد أن أركب قطارك

ولكن معي حقائب ثقيلة كالصخر(٣٤)

إن القصيدة هنا تبنى من أول وهلة على المفارقة؛ المفارقة الزمنية، المفارقة النوعية، فالمفارقة الزمنية حاضرة عند "المحطة" التي هي مكان الوصول والرحيل، يأتي إليها أناس جدد، ويرحل عنها آخرون، و"القطار" مع هذا لا يعرف الراحة أو التوقف بل هو دائم العودة والترحال، أما المفارقة النوعية بين نداء "الحرف" الذي لا يتأتى منه نداء بل وصياحه على سائق القطار، والمفارقة بين طاقة الحرف في الحمل، وكثرة الحقائب التي معه. إن الاسم ينبئ عن المسمى فالحرف هنا رمزية الكلمة والحقائب رمزية للأفكار والأحلام والذكريات، ولذا يبين الشاعر هذه الحقائب ويعددها، فيقول:

معي حقيبة الطفولة

حقيبة جدتي ودموعي ولعبي وسط المزابل

ومعي حقيبة الصبا

حقيبة العزلة القسرية في الغرفة العالية

والشمس المقسومة إلى قسمين

والحرمان الأعمى

والأحلام

الهوامش والمصادر

(١) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أحمد زاوي، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة وهران- الجزائر ٢٠١٤-٢٠١٥: ٢٤-٢٣.

(٢) أنماط الحوار في شعر محمود درويش، عيسى قويدر العبادي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، م ٤١، ع ١، ٢٠١٤م: ٢٢.

(٣) أساليب الحوار في شعر ابن الوردي، عبد الله أحمد عبد الله الوتوات، المجلة العلمية لكلية التربية- جامعة مصراتة، م ٢، ع ٨، ٢٠١٧م: ٤٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ١٦،١٧.

(٥) شعرية الحوار في القصيدة السعودية المعاصرة، محمد المحفلي والخميس عبد الرحمن بن صالح عبد الرحمن، مجلة بحوث كلية الآداب: ٩٠٩-٩٠٨.

(٦) أنماط الحوار في شعر محمود درويش: ٢٣.

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة،أديب كمال الدين، المجلد الرابع:٢٧.

(٨) الأعمال الشعرية الكاملة، اديب كمال الدين، المجلد الثاني: ٢١-٢٠.

(٩) العجائبية والبعد الدستوبي في نقد الأيدلوجية- دراسة تحليلية مقارنة، خالد جمال حسين وايسر محمد فاضل ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، م ٤٧، ع ٢، ملحق ١، ٢٠٢٠: ٣٥٧.

(١٠) الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ٢١.

(١١) شعرية الحوار في القصيدة السعودية المعاصرة: ٩١٧ .

(١٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثالث: ١٦-١٥.

(١٣) تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين، أسماء غريب، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م: ٢٩.

(١٤) الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الرابع: ١٧.

(١٥) تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين: ٢٩.

(١٦) قراءة في كتاب الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، سعيد السلماني ،مركز نماء للبحوث والدراسات: -٢ -٣.

(١٧) الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ٣٤٦.

(١٨) تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين: ٤٦.

(١٩)الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ٣٥٧-٣٥٦.

(٢٠) ينظر: لسان العرب ،لابن منظور:١٣/ ٦٣.

٢١))مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، مجلة نزوى العمانية، عدد ٥٣، عمان، ٢٠٠٩٩م: ١٦٥.

(٢٢) ينظر: المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م: ١٣.

(٢٣) ينظر: نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الثاني، ١٩٩١م: ٦١.

(٢٤) ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٢: ٤٦.

(٢٥) ينظر: المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣-٤ نيسان/ إبرايل- أيلول/ ديسمبر، ١٩٨٧م: ١٣٢.

(٢٦) ينظر: المفارقة في كافوريات المتنبي، قراءة في نصوص مختارة، أمل نصير، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٥، العدد الثاني، ١٩٩٧م: ١٢.

(٢٧) المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، صليحة سبقاق ، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي ، الجزائر،العدد(٢) ٢٠١٥: ٣.

(٢٨) المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر- القاهرة، ٢٠٠٥م: ٤.

(٢٩) ابن منظور، لسان العرب: ٢٩٩/١٠- ٣٠٠.

(٣٠) المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير: ٥.

(٣١) المفارقة في شعر إبراهيم نصر الله،إسراء سلامة محمد مقدادي، رسالة دكتوراة، كلية الآداب- جامعة اليرموك، ٢٠١٦-٢٠١٧م: ٩-٨.

(٣٢) المفارقة وصفاتها : ٦٣.

(٣٣) المفارقة ، نبيلة ابراهيم : ١٣٣.

(٣٤) أديب كمال الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٤٠.

قائمة المصادر والمراجع

١- معجم السرديات، محمد القاضي، ومجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ٢٠١٠: ,١٦٠

٢- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أحمد زاوي، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة وهران- الجزائر ٢٠١٤-٢٠١٥: ٢٤-,٢٣

٣- أساليب الحوار في شعر ابن الوردي، عبد الله أحمد عبد الله الوتوات، المجلة العلمية لكلية التربية- جامعة مصراتة، م ٢، ع ٨، ٢٠١٧م: ,٤٧

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ,١٧،١٦

٥- شعرية الحوار في القصيدة السعودية المعاصرة، محمد المحفلي والخميس عبد الرحمن بن صالح عبد الرحمن، مجلة بحوث كلية الآداب: ٩٠٩-,٩٠٨

٦- أنماط الحوار في شعر محمود درويش، عيسى قويدر العبادي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، م ٤١، ع ١، ٢٠١٤م: ٢٢.

٧-شعرية الحوار في القصيدة السعودية المعاصرة، محمد المحفلي والخميس عبد الرحمن بن صالح عبد الرحمن، مجلة بحوث كلية الآداب: ٩٠٩-٩٠٨.

٨- تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين، أسماء غريب، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م: ,٢٩

٩- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الرابع: ,١٧

١٠- تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين: ,٢٩

١١ـ قراءة في كتاب الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، سعيد السلماني ،مركز نماء للبحوث والدراسات: ـ٢ ـ,٣

١٢ـ الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني: ٣٤٦.

١٣ـ لسان العرب ،لابن منظور:١٣/ ٦٣.

١٤ـ مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، مجلة نزوى العمانية، عدد ٥٣، عمان، ٢٠٠٩٩م: ١٦٥,

١٥ـ المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م: ١٣,

١٦ـ نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الثاني، ١٩٩١م: ,٦١

١٧ـ المفارقة في الشعر العربي الحديث، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٢: ,٤٦

١٨ـ المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد ٣ـ٤ نيسان/ إبرايل- أيلول/ ديسمبر، ١٩٨٧م: ,١٣٢

١٩ـ المفارقة في كافوريات المتنبي، قراءة في نصوص مختارة، أمل نصير، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٥، العدد الثاني، ١٩٩٧م: ١٢.

٢٠ـ المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، صليحة سبقاق ، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي ، الجزائر،العدد(٢) ٢٠١٥: ,٣

٢١ـ المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر- القاهرة، ٢٠٠٥م: ٤.