المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العدد13 حزيران 2024
No.13 June 2024

المفارقة الساخرة في شعر كاظم الحجاج

أ.م.د. أحمد مهدي عطا الله
الجامعة المستنصرية- كلية التربية - قسم اللغة العربية
Zabedy14@yahoo.com

الملخص :

لا شك في أن للمفارقة الساخرة حضورها الكبير في نص كاظم الحجاج: الشعري حتى لُقِّبَ بجاحظ البصرة.. وقد تناولت بعض الدراسات النقدية ظاهرة المفارقة في شعره* لكن لم تسبقني دراسة تناولت أسلوب المفارقة عند الحجاج في ضوء ثنائية القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية عبر التركيز على فلسفة المفارقة من خلال المرجعية التي يعتمدها النص في تشكل بنيتها الجمالية و دلالتها النصية . فضلا عن ذلك لم أجد دراسة نقدية تشير إلى التباين بين المترجمين حول مصطلحي : المفارقة والسخرية، وهذا ما أشار إليه الباحث في ذكر أهم المصادر المهتمة بالمصطلح: المعاجم النقدية والفلسفية والثقافية والأدبية. كما أشار البحث إلى أبرز الخصائص الأسلوبية لبنية المفارقة عند الشاعر كاظم الحجاج.

الكلمات المفتاحية: المفارقة، السخرية، الأسلوبية، البنيوية، كاظم الحجاج

The sarcastic irony in the poetry of Kazem Al-Hajjaj

A.P.D. Ahmed Mahdi Atallah
Al-Mustansiriya University - College of Education - Department of Arabic Language

Abstract

Sarcastic irony is definitely prevalent in the poetry of Kadhim Al-Hajaj till he was named the second Jahiz of Basra. Some previous critical studies have tackled irony as a phenomenon in his poetry. However, no study has been devoted to the ironic style in Al-Hajaj's poetry in the light of the dichotomy of lyrical verses dramatic poems, focusing on the philosophy of irony via the textual referentialities upon which the poem depends for its aesthetic structure and semantic significance. In addition, no critical study has ever indicated the dispute among translators about the terms of "irony" and "sarcasm", and that is what the present paper highlighted, depending on the most important sources that are concerned with terminology; namely critical, philosophical, cultural and literary dictionaries. Also, the study tackles the key stylistic features of the structure of irony in Kadhim Al-Hajaj's poetry.

Keywords: irony, sarcasm, stylistics, structuralism, Kadhim Al-Hajaj.

توطئة:

إذا ما ذُكِرَت المفارقة الساخرة، في الشعر العراقي الحديث، ذُكر الشاعر كاظم الحجاج، فهي من أبرز الظواهر الأسلوبية المهيمنة على تجربته الشعرية، والمصاحبة لمسيرته الإبداعية بمختلف دواوينه. وتدلّ هيمنتها على وعي الشاعر لماهية الأسلوب الجمالي الذي كرّسه في بنائه الفني ، حتى لُقّب بـ (جاحظ البصرة) وبهذه المناسبة أجرت مجلة الأديب العراقي حوارا مع الشاعر وسألته : ((أحمد الزبيدي :عرفنا الجاحظ ،معرفياً، وفكريًا، وفلسفيًا وبلاغيّا.. ولم نعرفه شاعرًا ، فلِمَ يُلَقّب كاظم الحجاج (جاحظ البصرة)؟ كاظم الحجاج: المفارقة هي أنني من أطلق لقب (جاحظ البصرة الثاني) على الكبير كاظم خليفة ، وذلك لموسوعيته الجاحظية ... أمّا أن يُشبّهني البعض بجدّي أبي عثمان ، فربما لأننا _ جدي

الجاحظ وأنا _ متشابهان في سخريتنا أو في ظرفنا .. نعم ..أنا أتباهى بكوني أحد ورثة جدّ البصريين الجاحظ، في السخرية وفي المفارقات اللغوية والبلاغية ، سواء في الشعر أو في حياتي اليومية _ أحمد الزبيدي : يُعدّ أسلوب المفارقة ، من بين أهم الأساليب الجمالية المهيمنة في نصكم الشعري ، وتحديداً المفارقة الساخرة .. يا ترى ما سرّ تشبثكم بها ؟ كاظم الحجاج : ليست المفارقة أسلوباً عندنا _ نحن البصريين _ بل هي سنّة حياة .. ألم أقل لك إننا أحفاد الجاحظ ؟ .. المفارقة ليست أسلوبًا اخترته أنا من بين الأساليب الكتابية ، أو تشبّثت به، كما تفضّلت ، بل هو علامة حياتنا .. أن تكون بصراويًا ، يعني أن تكون مفارقاً..)) (1) فالحجّاج يؤكد على وعيه بأسلوبه الشعري بما له علاقة بمرجعياته الثقافية ومصادر هويته وانتمائه وبيئته ، ومن ثم فإن غزله بأسلوبه المفارق والتأكيد على مطبوعيته وسجيّته ، إنما هو انحياز إلى الفضاء البصري فيما يخصّ البعد الجمالي والبلاغي والأسلوبي بتصورات انطباعية _قد تكون متعصّبة_ وبرؤية ذاتية تعبر عن التمايز الهوياتي الثقافي والاجتماعي في بنية جمالية وأسلوبية تحدد الفرادة الشعرية له كونه (وريثا شرعيا لجده أبي عثمان الجاحظ) .. والشاعر تعكّز على اللغة المجازية للتعبير عن فكرة راسخة وقناعة فردية بوعيه الجمالي بأسلوب (المفارقة الساخرة)

_ المفهوم والتجاور الاصطلاحي :

حين تتقارب المفاهيم، تتجاور الدلالات الاصطلاحية المتمثلة لها، والمنضوية في حقولها، فيكتسب المصطلح دلالات متعددة طبقا لمساحة اشتغاله ؛ وبخاصة المفاهيم ذات المرجعيات الغربية، الوافدة عبر الترجمة، التي يتحقق اشتغالها المعرفي بتوظيفات تتحول فيها المعارف والمفاهيم والنظريات إلى أدوات منهجية، وآليات اجرائية تجعل المواجهة مع المصطلح مواجهة مباشرة، وربما تتجاوز الولادات المعرفية والفلسفية؛ وحين أعني المعارف والنظريات الوافدة ، لأن المناهج النقدية الحديثة _ برمتها_ مناهج غربية ذات مرجعيات فلسفية مختلفة ومتباينة ومتجاورة ، وعليه فإن الدوال الاصطلاحية هي المؤشر العلمي لحدود المفاهيم ومناهجها .. والحقل الآمن الدال على حدود المصطلح هو (المعجم الاصطلاحي) : إن لم يكن مترجما، فهو يعتمد على دلالاته ضمن حقل اشتغاله وتطوره الدلالي.. أي ضمن نظريته الولادة له والوافدة إلينا .. ومن بين تلك المصطلحات، التي هي منطقة اشتغال البحث، : (المفارقة – السخرية) اللذين اشتركا في صياغة عنوان البحث (المفارقة الساخرة) فتحول المصطلح الثاني إلى صفة دالة على المصطلح الأول، واصبحا شريكين في صياغة العتبة النقدية المتناولة لتجربة الشاعر كاظم الحجاج ..

مَنْ يقلّب البصر في المعجم الاصطلاحي في المفارقة أو السخرية ،يجد ثمة اختلاف في مقابلة المصطلح بداله الغربي، فمن المترجمين أو النقاد ما يترجم (irony) إلى (المفارقة) ومنهم ما يترجمها إلى (السخرية) ليحصر المفارقة في(paradoxe) (2). التي تعني : (عبارة متناقضة ظاهريا أو مناقضة للمعقول ومع ذلك فإنها قد تكون صحيحة) (3).ويبدو أن التقارب الدلالي والتجاور الفلسفي والبلاغي بين المصطلحين جزء من صناعة الاضطراب في الترجمة . ولست معنيا بفك اللبس اللغوي المتمثل بالترجمة ، فهذه مهمة المشتغلين بها، وإنما ستكون عنايتي بالكشف عن التقارب الدلالي بين المصطلحين على وفق التعريفات الاصطلاحية ضمن دلالة المصطلح الواحد من جهة والتمازج الاصطلاحي من جهة أخرى .

يعرف أرسطو المفارقة : (الاستخدام المراوغ للغة) (4) وبهذا المفهوم تكون المفارقة : تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ في أيّ من الأعمال الأدبية ، بمعنى هي نمط من الكلام يكون فيه المعنى على النقيض من منطوق الكلام (5) وقد شغلت المفارقة الرومانتيكيين وتحديدا الشعراء الفلاسفة، ومن أهمهم شليجل ، الذي عدّ المفارقة (إعادة إدراك حقيقة أن العالم في جوهرة متناقض ظاهريا وإنه لا يمكن القبض على كليته المتعارضة إلا من خلال مدخل مزدوج وحسب)(6) ومن هنا عدها أرتشاردز عنصرا جوهريا في الشعر العظيم (7).. وقد تزامن الوصول الكامل للمفارقة مصطلحا نقديا حديثا مع صعود حركة النقد الجديد، التي كانت تميل الى مفارقة الموقف على مفارقة الكلام؛ وحين تحولت الرؤية النقدية من البنيوية الى التفكيكية ومن الحداثة الى ما بعد الحداثة بقي المفهوم

الفلسفي حول المفارقة متقاربا في الرؤيتين: (البنيوية والتفكيكية) إذ بقيت الثانية تفضل مفارقة الموقف على المفارقة الكلامية ، ففيها تتحقق (القدرة على استيعاب التأويلات الممكنة المتباينة على نحو واسع) (8) فاستوت الرؤية النقدية الحديثة حول المفارقة لتكون (موقفاً ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه وليس معنى كونه كلاما يبدو في غير مقصده الحقيقي الظاهري ..) (9) ومن هذا المنطلق استقرت الدلالة الاصطلاحية للمفارقة وفق مرجعياتها الفلسفية بأنها (إقرار أمر يستفزّ الفكر ويخرج عن المعقول ، وإقرار شيء يحتوي على تناقض قصد إثبات فكرة معينة ..)(10)

وقد لا يختلف مفهوم مصطلح السخرية، عن مجاوره المفارقة، في محدداته الاصطلاحية ، ولكن يبدأ التمايز من خلال التأطير التأريخي أو المرجعي لمصطلح السخرية ، إذ اقترنت محدداته بالمحاورات السقراطية التي ادّعى فيها سقراط الجهل ، ويبدو أن حياته بأسرها قد شكلتها السخرية ، فتمثل سخرية سقراط نقطة تحول نحو تقدير فلسفي للسخرية يرتكز على ادراك امكاناتها الكاشفة واقرارها ، ويستخدم الحوار السقراطي قناع السخرية كأسلوب حواري يخدم ادراكا ذاتيا فلسفيا وله اثر مهم في تشكل التوليد التساؤلي ، فالتنكر الساخر اصبح مثالا من المثل العليا الفلسفية للوجود ، فلقد طرح سقراط الأسلوب الساخر للسلوك في الفن المصقول للحياة الذي ينبغي وفقا لمثاله الأعلى أن يشكل عقلية وأسلوب حياة المتعلمين فلسفيا.. (11) ومن هنا تعد العلاقة الحوارية عنصرا جوهريا وتتطلب من المخاطب أن يتبع عملية نفي مزدوج ، يبطل القصد الأصلي بالتعبير عن ضده (12) ، فهي تشتغل بإمكانات غيرية قصوى للخطاب والحياة والوجود في حد ذاته. وانطلقت التبلورات الاصطلاحية للسخرية من هذا المفهوم أو الأسلوب السقراطي للتعبير عن المعاني الكامنة، باعتبار سقراط هو النموذج الأصلي والمرجعي لمستخدم السخرية بوصفها أسلوبا فكريا يحمل المعنى على كشف تأويلي يجذب المتلقي

يعرف لالاند في موسوعته الفلسفية السخرية بأنها (ضرب من قلب المعنى ، وشكل أسلوبي قوامه إبلاغ ما يراد قوله من خلال قول العكس بالتحديد مع قصد التهكم أو الطعن ..) (13) فتشير السخرية إلى (أسلوب الحياة الخاص لشخص ما ، أو إلى الطريقة التي يُنظر بها في قضية ما في محكمة) (14).وتنظر الموسوعة الثقافية للسخرية على أنها (شكل من أشكال الكلام فيه يكون ما ينطق به القائل عكس ما يعنيه)(15) وهذا الأسلوب (يساعد على إنقاذ المتكلم من التورط في الظهور)(16) ولعل في دلالات السخرية الاصطلاحية تجاورًا مرادفا للمفارقة فتكون السخرية هي (الشكل الذي تتبدّى فيه المفارقة ، فهي كل شيء يُعدّ جيدًا وعظيمًا في نفس الوقت ، فيقوم أسلوب السخرية بتمزيق المعاني المسلم بها للأقوال والكتابات كاشفًا عمّا فيها من زيف وتكلّف)(17). ومثلما عثرنا على وعي ادراكي لماهية المفارقة عند الرومانتيكيين برؤية شليجل، فأنهم أنفسهم مَنْ نظروا الى السخرية على انها نموذج كوني ، فالطبيعة الصديقة للرومانتيكيين أصبحت لديهم تعبيرا عن السخرية الإلهية والتنكر ، بوصفها وعياً واضحًا للتأهب الدائم والفوضى اللانهائية ، ورفضًا للنسق الديالكتيكي التوفيقي الهيجلي واستبعادا لأي جمود ينجم عن الرؤية التوافقية النهائية ، ومن ثم فإنها تُعلي من شأن المسافة الفاصلة لوجهات النظر المتعارضة والمتغيرة وتجعلها في مرتبة المبدأ الخلاق الفعلي للحياة والكون (18).. وقد عدّها رولان بارت (جوهر الكتابة)(19) حتى حين تفتحت مفاهيم ما بعد الحداثة فإنها أخذت على عاتقها أن تدّخر السخرية آلية لتدحض بها النموذج الثنائي البلاغي الكلاسيكي. ويرى بول دو مان (أن هذه الرؤية تخلق انطباعا بالإمكانات اللانهائية لتوليفات يمكن ان تتبادل فيها الاضداد وتستبدل عن قصد وترو)(20) يوضح دريدا (تأخذ السخرية اللانهائية في التحول إلى مفهوم للقلْب اللانهائي حيث يمكن تفكيك كل المقولات الدلالية فتتلاشى القدرة على تحديد معناها(21)

وأكدت الدراسات الثقافية المعاصرة على تزايد شعبية مفهوم السخرية بالتزامن مع تراجع الثوابت الماركسية والعلم والتقدم وباقي السرديات الكبرى للحداثة. إنّ النظرية الثقافية ابتعدت عن التورط في القطيعة التي تنتج تأسيساتها وتتجه نحو إدراك ذاتها كشيء عرضي ونسبي واحتمالي ، ومن ثم فالسخرية تشير إلى فهم انعكاسي للعرضية أو عدم وجود أسس خاصة لقيم وثقافة المرء، هذا النمط من التفكير سواء على مستوى النظرية الثقافية أو في الحياة اليومية ، أُعتبر من طرف العديد من الكتاب ميزة أساسية

للظرف ما بعد الحداثي . وحين نشط حضور السخرية فلأنها (تدعم التعددية الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تزيح فكرة أننا – نحن – وفقط – من يعرف السير نحو الأفضل)(22) فتزايد الانعكاسية الثقافية هي القوة الاجتماعية التي تشجّع على الاستخدام المتزايد لمفهوم السخرية في الثقافة؛ ومن هنا فإن السخرية (تمثل الشكل النموذجي للذهن الليبرالي المستنير)(23)

وفي ضوء ما مر ذكره عن المفهومين، نجد أن التقارب الاصطلاحي والدلالي، ينعكس من التقارب المرجعي المكون للدلالتين ، ومن ثم فالتنظيرات الاصطلاحية عن السخرية تتجاذب مع المفارقة على المستوين : (الجمالي / البلاغي) و(الفلسفي / المعرفي) وتكاد أن تكون المفارقة هي الآلية التي تحقق السخرية ، إلا أن المفارقة يمكن أن تكون نمطية أسلوبية كصورة بلاغية تتكثف في (اللغة) بخلاف السخرية التي تنطوي على مواقف تضادية تتخذ من مرجعية التكوين كشفا دلاليا لجوهرها ، ولكن المفارقة اللغوية لا غنى لها عن المرجعية الخارجية الثابتة لكشف دلالتها المتحركة وينطبق القول نفسه على السخرية ، ومن هنا فإن المفارقة الموقفية وكذلك السخرية تقومان على البنية الداخلية المستفزة للعقل على وفق التنافر التشكيلي الداخلي لهما. ومن هذا المنطلق فإن التمازج الاصطلاحي _ المفارقة الساخرة _ يقوم على التهكم والمراوغة والمحايلة الأسلوبية بقصدية دلالية كما أنها:(توحي بشيء ما بالتعبير عن ضده)(24).إذن التجانس الاصطلاحي هو تجانس مفاهيمي انتجته اجرائية الفعل، والتشارك البنائي في تكوينهما ، فكل سخرية تقوم على مفارقة ولكن ليست كل مفارقة تقود إلى السخرية ، فالعلاقة بينهما علاقة انعكاسية وبنائية ، ورسوخ السخرية في اللغة او الموقف يجعل من المفارقة آلية بناء تكويني وليست فعلا نهائيا غائيا .. ومن ثم فإن المفارقة الساخرة هي صفة مؤطرة تأطيرا كليا للمفارقة بحيث تتحول الصفة إلى لازمة بنائية تدعو إلى التأويل التهكمي المضمر للمعنى الداخلي .

وبعد أن اجتهد الباحث في تقديم الرؤى : الجمالية والنقدية والفلسفية والثقافية عن مصطلحي المفارقة والسخرية والمصطلح المركب (المفارقة الساخرة) يسعى إلى قراءة النص الشعري القائم على بنية المفارقة الساخرة ومحاولة الكشف عن تنوعاتها الأسلوبية على وفق النظر في بنية النص الكلية، التي تحدد ماهية الأسلوب البنائي.

_المفارقة الساخرة في القصيدة الغنائية :

ألحّت المناهج النصية على حركة العلاقة بين عناصر المكونة للبنية، وتفاعلها الصوتي، وتجاذبها التركيبي، القائم على التناسق بين الوحدات البنائية التي تشكل بنية النص لتتحدد دلالاته الكلية، التي تحدد نوعية النص وهويته الجمالية، ضمن المؤطرات الإجناسية . فالبنية النصية ومنتجها الأسلوبي تتحدد من النص نفسه وليس من خارجه، ومن هنا فإن المستويات البنائية تشترك في صناعة المعنى من دون أن يكون هناك تفاضلا معياريا بينها، وتتبنى البنى الجزئية مسؤولية انتاج البناء الكلي للدلالة الكلية والتجربة الأدبية .

ويعرف المعجم الاصطلاحي القصيدة الغنائية على إنها : (تعبير الشاعر عن إحساساته الخاصة)(25) أو هي (قصيدة قصيرة .. تعبر عن أحاسيس الشاعر وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم عادة)(26) فما تتفق عليه المعاجم الاصطلاحية والرؤى النقدية هي هيمنة الذاتية على البنية النصية، وتجسد المشاعر الخاصة، والتعبير الذاتي عن التجربة الشعرية؛ وقد أكد النقاد العرب على تميز القصيدة العربية بالغنائية حتى قالوا : إن الشعر العربي شعر غنائي في جنسه ونوعه، بل عد الناقد علي جواد الطاهر الشعر العربي كله غنائيا(27)؛ وما يدعوهم إلى هذا التحديد هي السمات الأسلوبية للقصيدة العربية.. ومن هذا المنطلق فإن غنائية النص الشعري يحددها البعد اللغوي، وخلاياه البنائية ذات التفاعل الدلالي، فترتسم ملامح النص وإجناسيته من داخل الحركة الدلالية؛ ولعل أولى سمات النص الغنائي هي الاجهار بصوت الشاعر، فيعبر عن تجربته تعبيرًا مباشرًا، بنسق ذاتي انفعالي يمتاز بالقصر الأسلوبي.. فتنعكس السمة الغنائية للنص على بنياته التصويرية، لتكون عملية التفاعل تبادلية.. ومنها ثيمة البحث (المفارقة الساخرة) ففي النص الغنائي يأتي الأسلوب الساخر ليكون إحدى اللبنات النصية التي

تخلق الحقل الأجناسي للنص الشعري.. ولكن ما طبيعة المفارقة الساخرة الغنائية، أو لنقل غنائية المفارقة الساخرة ؟ بعد أن تولى التمهيد مهمة التحديد الاصطلاحي لطرفي الموضوع :(المفارقة ، السخرية ، المفارقة الساخرة) لا أعتقد أن ثمة جدوى منهجية من إعادة توضيح المفهوم ومصطلحه؛ ولكن ما هو بحاجة إلى التحديد العلاقة بين بنية المفارقة ونوع النص أو جنسه. وأولى خصائص المفارقة الغنائية أنها تقوم على مرجعية خارجية تشخص البنية الدلالية المفارقة، فالتضاد الدلالي يتحدد على وفق معيار خارجي ثبوتي راسخ في البنية الذهنية للدلالة النصية، إنها مرجعية عامة منطقية تحدد الشفرة الدلالية الخاصة المفارقة .. بمعنى أن نسق المفارقة هو نسق خارجي .. يستقطب الصورة الذهنية لتكون معيارا للصورة الدلالية اللغوية وبنيتها التركيبية.. وأحسب أن القراءة النصية للنصوص الشعرية ستوضح المفهوم بأسلوب إجرائي، ليكون النص الشعري الغنائي التعبير الجمالي الدال على مزيّة النص وخصوصية أسلوبه، فغاية الدراسة التركيز على نص الشاعر كاظم الحجاج، وقراءة أسلوب المفارقة الساخرة عنده، وكيف تنوعت أساليبها.. لنستمع إلى الشاعر في نصه (هنا في ظلام النهار) :

هنا في مجالس العزاء في الجنوب ..

يضحك حتى أهل المتوفي

_ من دعاء الجمعان المسموع _

(إن شاء الله..

.. عساها خاتمة الأحزا..ب !)(28)

يقوم النص على ومضات شعرية متنوعة الموضوعات : سياسية ودينية واجتماعية .. بينها قرابة ثقافية، وليس بالضرورة أن تكون الحدود الدلالية بين الموضوعات المختلفة متصلبة وثابتة، فهنا يمتزج الاجتماعي بالسياسي، والسياسي بالديني، ولكن بنية المفارقة تجعل الموضوعة السياسية هي المهيمنة على بنية النص.. تبدأ رائحة المفارقة من عتبته ، ذات الشيوع الدلالي في توظيفها الفني بمختلف الأساليب الأدبية... ومن دون أن تحدد التوجه الموضوعي لبنيتها لاتكائها على محور زمني سلبي، من دون محددات مكانية أو فضاء سردي معين .. ولكن خاتمة النص ترغم المتلقي على استحضار كينونة لغوية راسخة في الصورة الذهنية، وضمن سياق اجتماعي ديني محدد، وهذا ما وظفه الشاعر نفسه: (في مجالس العزاء) فالمحدد المكاني يسهم في تحديد دلالة السياق ضمن الصورة الذهنية المألوفة، التي هي : (إن شاء الله خاتمة الأحزان) فالبنية تحولت من المستوى التشفيري الخاص إلى المستوى السياقي العام المرجعي، بمعنى أنها ليست بنية خاصة، فهي متاحة لكل من يريد استعمالها ضمن وظيفتها الدلالية ذات التحديد الاجتماعي_ الديني .. وهذا ما هيأه الشاعر لبنية المفارقة، فقد جاء النسق الدلالي ضمن بناء أسلوبي يسير باتجاه أفقي منطقي يتناسق مع الصورة الذهنية (مجالس العزاء = إن شاء الله خاتمة الأحزا..) ولكن ماذا عن البناء التركيبي المفارق الذي توسطهما (يضحك حتى أهل المتوفي)؟ لا شك في أنها صورة مفارقة مع فضاء النص (مجالس العزاء) غير أنها جاءت بوظيفة اعتراضية فاصلة، تتماشى مع سيرورة النص الهادفة إلى مفاجأة المتلقي بخاتمته الدلالية؛ لتكون تلك الخاتمة تهشيما كليا للنسق الدلالي الأفقي، السائر على وفق الصورة الذهنية.. لنعد إلى الجملة التي تمثل الطرف الثاني من المعادلة النصية القائمة على أسلوب الدعاء (الديني_ الاجتماعي !) التي جاءت منتظمة انتظاما كليا مع الصورة اللغوية الخارجية، لتكون المفارقة في وحدة صوتية واحدة، استطاعت أن تحطم المستوى الأفقي المألوف ببعده السياقي المرجعي، لتنتج شفرة دلالية عمودية قاطعة للمألوف وجديدة تهشم المتوقع الذهني، وتخلق صورة ساخرة تحولها من المستوى الاجتماعي الديني إلى السياسي، بأسلوب (ساخر) يمثل وعي الشاعر من البعد الدلالي وقصديته العالية الساخرة، بوصفها ردة فعل على الفضاء السياسي العراقي المعاصر وهيمنة (الأحزاب الدينية) .

لم يكن الانتاج الدلالي للمفارقة الساخرة قائما على وحدات النص اللغوية وحدها، بل أسهم فيه الأسلوب الكتابي السيميائي البصري، عبر تجزئة البنية الصرفية للدال اللساني (الأحزاب) والسبب هو لتحفيز التلقي نحو الدلالة المألوفة، في الصورة الذهنية (الأحزان) وهنا جاء التكسير للدال من أجل تكسير الأفق المتوقع، ضمن الصورة المألوفة الخارجية من جهة، ولتوازن الدالين وكأنهما مترادفان: (الأحزان = الأحزاب).. فهنا أدت المفارقة الساخرة وظيفتها الدلالية للتعبير عن وعي الشاعر، وقصديته الهادفة إلى هجاء البنية السياسية التي فككت الهوية الوطنية الموحدة؛ فتجزئة الدال هو تعبير عن تجزئة المدلول الذي جزّأ الوحدة العراقية بسبب الهيمنة (الدينية والطائفية والقبلية ...) وهذا يمثل قمة الوعي وقمة الهجاء السياسي الساخر ..

يهيمن أسلوب المفارقة الساخرة الغنائية في شعر الحجاج ذي القصدية السياسية، وإذا كان النص المار ذكره، قد أشار بصورة كلية، فإنه في(أحلامي مثلي في السبعين) وظف المفارقة الساخرة بأسلوب تفصيلي ضمن فضاء زمكاني بصري محدد، يقول :

حتى في (العاجل)_ في التلفزيون_ : /((أفتتحت منذ قليل أوبرا الفارابي/بالعشار. ومدرسة للباليه بحي الجمعيات))/ وسبّاحات البصرة فزن على سباحات /مدينة برلين! /البرلينيات تعجبن من المسبح/ في (باب سليمان).. المنتخب الوطني/ التاسع في تصنيف (الفيفا)/فلمان عراقيان من الموصل والحلة /في (الأوسكار)/ئيس الوزراء يزور الأستاذ فلانا/ في شقته في حي الأدباء/يهنئه بالترشيح إلى (نوبل)! .(29)

ليس في النص غموض دلالي، وسخريته قائمة على المباشرة التعبيرية، وهي سمة تكاد أن تكون عامة في أسلوب الحجاج الساخر، غير أن المباشرة، في هذا النص، عالية، تقوم على التضاد ما بين الواقع السلبي والحلم الإيجابي، أو تضاد ما بين الصورة الذهنية والصورة الشعرية.. والمعادلة المفارقة ما بين الواقع والمتخيل، السياقي والفردي، هي التي أدت إلى الاستحضار المباشر للمرجعية الخارجية، التي أسهمت في تجلي المفارقة الساخرة في النص، المتكونة أدواتها من أيقونات مادية تنتمي للحياة المدنية والمجتمع المتحضر والمتطور :(أوبرا، مدرسة للباليه، المسبح..) وفعل وظيفي وأسلوب مدني دالان على مظاهر التحضر والتطور : (سباحات البصرة فزن على سباحات مدينة برلين، المنتخب الوطني التاسع في تصنيف الفيفا، فلمان عراقيان من الموصل والحلة في الأوسكار، رئيس الوزراء يزور الأستاذ فلانا في شقته في حي الأدباء يهنئه بالترشيح إلى نوبل) فالنص كله قائم على المفارقة الساخرة ما بين الطرف الأول من المعادلة (الصورة الذهنية السياقية الواقعية السلبية و الصورة الفردية الخيالية الإيجابية) إذن التضاد بين الواقع الخارجي السلبي والواقع الداخلي الإيجابي .. وحين أقول إن المرجعية الخارجية هي الشريك الأساس في صناعة المفارقة الساخرة، لأنه لو تغير الواقع نحو المطابقة ما بين المرجعيتين لانتفت المفارقة، وغابت السخرية وتحول النص إلى تقرير مباشر تغيب عنه شعريته ومجازيته القائمة على أسلوب المفارقة...

والسخرية ، هنا ، كعادتها تتوزع بين اتجاهات متنوعة من الحياة الواقعية : سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية ورياضية .. وأكثر ما ركز عليه الشاعر هو فضاء البصرة الذي يهيمن على قصائده سواء كانت مفارقة أم غير مفارقة.. إنها المقارنة بين المدينة (الفاضلة) مدينة الحلم/ المثال؛ ومدينة الواقع الرث والمتخلف؛ وهو نوع من الرثاء لمآل مدينته، التي تشكل هويته الراسخة وكذلك نوعا من الهجاء للسلطة السياسية السلبية .. وما أنجز وهج المفارقة الساخرة ليس التضاد ما بين الحلم / الواقع وحده، بل كذلك التضاد ما بين (الواقع الإيجابي / الواقع السلبي) وهذا ما يجده الباحث في صورة (برلين / البصرة) (الموصل / الحلة / الأوسكار) إذن المفارقة تهيمن على الوحدتين : الزمانية والمكانية.. وما اختيار محافظتي : الموصل والحلة إلا تعميق لأسلوب المفارقة كي تكون المدينتان شريكتين في مضاعفة السخرية النابعة من مدينته الرئيسة (البصرة) .

إن الفضاء الزمكاني هو البؤرة الأساسية لبنية المفارقة، ولكن البنية المكانية الأساس هي (البصرة) بما تمثله من رمزية مكانية ببعديها: التاريخي والرمزي والحضاري الدال على التضاد مع التعاقب الزمني

والواقع المعيشي الآني السلبي، المتمثل في سلبية الواقع المكاني، ومجيء الموصل والحلة هو ترميز لشمولية الفضاء السلبي على مفاصل البلد (الجنوب / الوسط / الشمال) ولكن التساؤل هنا لماذا غيب بغداد ؟ أعتقد أن السبب هو لأجل مضاعفة المفارقة الساخرة من جانب ولأن مدينة بغداد رمزية كلية للوطن الواحد، وهذا لا يعني أنها مقدمة على البصرة، فالثانية هي (هويته) الفردية الرئيسة أما الأولى فهي (هوية) وطن كلي، وهو هنا بصدد السخرية من الهويات الفرعية المفارقة لتاريخها، وزمنها وهي صورة لأسوأ واقع : اقتصادي وسياسي وحضاري ...

ليست للمفارقة الساخرة عند الحجاج أسلوب واحد، لا أعني تنوعها الداخلي وإنما أعني التنوع الخارجي _ أيضًا_ فالمرجعيات مختلفة كذلك، فمنها ما يقوم على الثابت ومنها ما يقوم على المتغير، حسب الفضاء الزمكاني كما في النص الشعري الذي مر ذكره.. وأحيانًا تأتي المفارقة الساخرة بأسلوب مرجعي ثبوتي، يقوم على ثبوتية النسق، ويتحقق ذلك الأسلوب عبر وظائف شعرية متنوعة، منها : تجريدية الدلالة، وغياب الزمكانية الخارجية المحددة، وغياب البعد المناسباتي الخارجي _ أيضًا _ لتكون المفارقة مع فكرة أو ثقافة تتجاوز الفضاء المعين، وهذا لا يعني غياب المرجعية الخارجية فغيابها يعني غياب المفارقة الغنائية، وإنما تكون حاضرة ضمن نسق فكري (ثبوتي) تعمل المفارقة التشفيرية على المغايرة الدلالية .. في نص (تبشير) يقول الحجاج :

كانت السحناء../ تنشر الإيمان بخالقها/ أسرع من جيش المبشرين/ فأينما مشت/ تتردّد من حولها: / ((سبحانك))!(30)

النص قائم على أسلوب المفارقة، الذي استهل به النص الشعري، ثم تسربت إلى مفاصل النص لتهيمن عليه بصورة كلية، ومتجاورة ومتفاعله حتى تمركزت في الدال اللساني الأخير، فبنيتها تبتدئ من لبنات النص الأسلوبية الأولى.. لماذا ؟ ليس للنص زمكانية معينة، لأنه يقصد (فكرة مجردة) تتمثل في النسق الديني القائم على نشر الرسالة عبر وسائط الحرب، ومن هنا استهل النص بالدال اللساني الفعلي الحركي المنتمي لحقل (الفتوحات الإسلامية) وفاعله (أنثى/ مفرد !) : (الحسناء) وهنا أولى المفارقات المتضادة مع الصورة الذهنية الخارجية (تنشر الحسناء الإيمان = الصورة الشعرية / الداخلية / الفردية) لتقابل (ينشر الجيش الإيمان = الصورة الذهنية/ الخارجية/ السياقية) وتقديم الفاعل على الفعل يمنح المفارقة حضورا مباشرًا ومتطابقا مع الدال اللساني السردي (كانت) .. ولعل الدال البؤري في النص هو (الإيمان) الذي يرمز إلى مركزية الدين ومسوغ القتال، والمعيار الأعلى للمؤمن ونقيضة الكافر.. الإيمان الذي هو _ حسب المعجم الاصطلاحي_ : (تصديق الشيء بلا برهان)(31) ومغزى النص وتأويله ينعطف إلى التصور الديني المألوف الذي يدعو إلى التصديق الكلي والانقياد والتصديق بوساطة السلطة التي تفرض الإيمان الكلي بالمعتقد عبر القوة ولا تسمح بمعارضة الأفكار وهذا ما يخبّئه النص في مفارقته التي تنبثق من موازنة الإيمان ومقارنة فعله غبر (الفرد / الأنثى) (الجماعة / الذكر) .. والصورة الشعرية المتأتية بأسلوب المفارقة تخبئ مفارقة أخرى قادمة بعدها يحققها الدال اللساني التفاضلي (أسرع) للإشارة إلى السخرية من دلالة الفعل الحركي (تنشر) بمعنى أن مدلول الفعل الأول يحيل إلى السرعة والشمولية والتوسع واللامحدود في الإنجاز ومن هنا جاء التفاضل بالدال اللساني (أسرع) ليحقق التعادل والتوازن بين الدلالتين .

تنبثق المفاضلة لدلالة الفعل الحركي (تنشر) بين طرفي المعادلة على وفق المعيار الخارجي : [المفضل (الحسناء)+ التفضيل (أسرع) + المفضل عليه (جيش المبشرين)= مفارقة] فالصورة الشعرية قلبت الموازين المنطقية والعقلية بأسلوب ساخر، ليس على المستوى الكمي المنتمي لحقل الحرب بل على المستوى الوظيفي، والعمق التابوي .. والبعد الإجرائي القائم بنشر الإيمان هو (السلم) وليس الحرب، وسلطة الأول أكثر من الثاني بدلالة الفضاء المكاني اللامحدود (أينما مشت) وسرعة انتشار الفعل أدت إلى سرعة ردة الفعل المتحققة بالدال اللساني المفارق (سبحانك) . ومن هنا تتشكل الدلالة النصية الخاصة من رؤية ساخرة من سلطة السلاح، والحرب، والقتل، من أجل الهيمنة الفكرية،

والعقائدية، القائمة على إيديولوجية معينة.. وتحققت المفارقة الساخرة المهيمنة على البنية الشعرية بوسائط عدة، منها : انجاز الفعل بالمفرد المنتصر على (الجماعة) وبالسلم المنتصر على (الحرب) والأهم _ كما مر آنفًا_ أن انجاز الفعل عبر (الأنثى) المنتصرة على (الذكر) أي هو انتصار على السلطة البطريركية والفحولة والذكورية، وانقلاب في موازين الفعل وردة الفعل ومغايرة مطلقة للصورة الذهنية الخارجية.

وكثيرًا ما يتكئ الشاعر على الدال اللساني التفاضلي (أسرع) لتحقيق رؤيته المفارقة الساخرة، ففي قصيدة (لقاء إذاعي مع العريف المتقاعد حطاب) يقول :

ماذا لو نتحاور في الحب؟/ كان الحب لدينا أسرع/ من هذي الأيام/ فبيتي الآن امرأة/ سلمت عليها فتزوجنا!(32)

فالدال اللساني التفاضلي، في هذا النص، هو البؤرة اللسانية الرئيسة لتحقيق بنية المفارقة الساخرة القائمة على مغايرة الفضاء الزمكاني، والتضاد مع الصورة الذهنية الخارجية المألوفة في تصور (المذيعة) المحاورة للضيف.. فالحوار هو بين جيلين مختلفين، فيدهش الضيف المقدمة/ المذيعة، بأسلوب ساخر يتجلى بالدال اللساني الحركي التفاضلي .

ما تتميز به القصيدة الغنائية هو انقياد اللغة الشعرية لإحساس الشاعر، وارتباطها بذاتيته؛ واستجابتها لمشاعره؛ ويستطيع المتلقي أن يبصر تشكل الصورة الشعرية ببنائها الكلي وهو مكتف بالتشكل البلاغي للمعنى؛ بخلاف الصورة في القصيدة الدرامية، التي تتطلب انتماءً لبنية الحدث وتتابع حركته ونمو صراعه، فالصورة تتعالق بالعناصر الدرامية.. ولا شك في أن هذا القول ليس حكما أو قانونا غير أنه لا يخلو من الصحة في رصد ظاهرة جمالية تميز أسلوبا شعريا عن غيره؛ وما تسليط الضوء على بنية المفارقة في القصيدة الغنائية، عند الحجاج، إلا شاهد اجرائي على الافتراض النقدي.. لينصت البحث لقول الشاعر المفارق الساخر :

في الطريق إلى مقهانا / حيث ينتظرني هناك سكيرو الشاي! / أصحابي المدمنون على بعضهم(33) .

لا يحتاج المتلقي إلى جهد كبير كي يكتشف أن المرجعية المعيارية الذهنية الدال على بنية المفارقة في النص هي مرجعية معيارية خارجية، قائم على تصورات اجتماعية وعرفية مألوفة تنسب علاقة الفعل والصفة المتمثلة بـالدال اللساني (سكيرو) إلى فعل الخمر الذاهب للعقل. وهنا أسنده الشاعر إلى شيء آخر (الشاي) الدال على (التنبيه) وليس (السكر) و (الحلال) وليس (الحرام) حسب التصورات الفقهية.. وعمّق الشاعر السخرية من خلال اسناد الدال اللساني (المدمنون) إلى ما لا يألفه التصور الخارجي أو العرفي؛ ومن ثم ففعل السكر والادمان ينتميان لحقل دلالي واحد، ولكن الشاعر انزاح عن الدلالة المألوفة وحقق اسنادا جديدا يثير السخرية ليجسد الانتماء الهوياتي البصري للذين ينتمون إلى حقل إنساني محدد؛ فهنا ترميز للانتماء الإيجابي، المتحقق بالمفارقة الساخرة.

ولم يتطلب الحضور الكلي للبنية اللسانية للقصيدة، كي تكتمل صورة المفارقة، لأن أساس إدراكها يستند إلى غرائبية العلاقة والانزياح عن الصورة الثبوتية الخارجية . فضلا عن ذلك ليس لها مساحة نصية ثابتة، فلا تشترط خاتمة النص أو استهلاله، أو توسّطه، وإنما يشترط تفردها الرؤيوي المخالف أو المتناقض مع الصورة الذهنية الخارجية الثابتة

ويمكن القول، في ضوء ما مر تحليله من نماذج شعرية، إن المفارقة الساخرة الغنائية عند كاظم الحجاج لا تتكئ على نمطية أسلوبية معينة، سواء على المستوى البنائي التركيبي أم على المستوى التجريبي؛ فقد تكون جمرة المفارقة في خاتمة النص، وأحيانًا يستهل بها البنية الشعرية.. وقد تكون مرجعيتها الخارجية متغيرة لارتباطها بزمكانية معينة وقد تنفتح على فضاء زمكاني لا محدود ينبع من فكرة نسقية تجريدية تقوم على مخالفة المنطق الخارجي، ومغايرة الصورة الذهنية النمطية والسياقية ذي

العرف الجمعي؛ ومهما تعددت الأساليب المشكلة للمفارقة الخارجية وتنوع مستوياتها إلا أنها تتشابه في ركيزة بنائية أساسية، هي الإحالة الذهنية الواعية أو اللاواعية إلى مرجعية خارج نصية تحتل وظيفة معيارية تناقض الرؤية الشعرية والفريدة الخاصة .

2_ المفارقة الساخرة في القصيدة الدرامية :

ارتبطت القصيدة الدرامية في الشعر العربي بالحداثة، إذ بها يهفت صوت الشاعر المباشر، وتقلّ نبرته الذاتية ويتحول إلى راو يروي حدثا، وتنمو في النص شخصيات تتولى مهمة سيرورة الحدث وبنائه وتجلي الصراع واحتدامه، حتى تصبح التجربة الشعرية هي البوح المكثف عن التجربة الذاتية بأسلوب موضوعي.. وما القصيدة الدرامية ؟ ؟ إنها :(هي القصيدة التي تتجسد فيها التجربة الذاتية تجسيدًا موضوعيًا جدليًا بما يتوفر في النص من عناصر الدراما الضامنة لوجود الحركة المتأتية من الفعل ورد الفعل، ليُنْتَج صراع نابع من التضاد الحركي بين الرؤى والآفاق والأساليب، فتتحول أزمة الشاعر الذاتية، إلى أزمة مرئية موضوعية في أطار الحدث المتبلور من حركة الشخصيات)(34) وحين يصرّ الباحث على ارتباط النزعة الدرامية بالحداثة لأنه لا يمكن الإيمان بالمشروع الحداثي من خلال المغايرة الإيقاعية المتمردة على القانون الخليلي وحده، فهو جزئية بنائية ولا يمثل الشعر كله.. وبما أن المفارقة الساخرة هي بنية لغوية داخل النص الشعري، فقد اكتسبت في المنطقة الدرامية مغايرة أسلوبية، تختلف عن الأسلوب الشائع في القصيدة الغنائية، ومن سمات تلك المغايرة، التحول في المرجعية الساندة والمعيارية للتشكل الأسلوبي المفارق، ويتمثل التحول في انتقال المرجعية من البعد الخارجي إلى البعد الداخلي، بمعنى أن المرجعية تكمن داخل النص نفسه وليست استحضارا أو استدعاء خارجيا.. والسبب الرئيس لأن المفارقة تعتمد على سيرورة الحدث الدرامي أو السردي داخل النص الشعري، ومن ثم فهي مخالفة وتضاد مع سيرورة الحدث الداخلي، وليس مع الصورة الخارجية، وهذا يعني أن العناصر الدرامية كلها شريكة في صناعة المفارقة الساخرة، التي تكسب النص الشعري خصوصية أسلوبية تؤطره بنوع شعري خاص يسمى (قصيدة المفارقة) المعبرة عن (حقيقة أن العالم من جوهره ينطوي على تضاد، وإن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة) ومن ثم فإن قصيدة المفارقة تنتج (تطورا غير منتظر في الأحداث يقلب ويربك خططه وتوقعاته)(35).. إذن تكون المفارقة، هنا، (مُنْتِجة) للنص الدرامي وخالقة للصراع ومثيرة للدهشة.. ولأن المفارقة تعتمد على مرجعية داخلية لذلك شاع مصطلح (قصيدة المفارقة) بوصفها شكلا من أشكال الشعر العربي الحديث، الذي يتوزع بين أشكال عدّة..

شاعت قصيدة المفارقة في الشعر العراقي الحديث مع قصيدتي : التفعيلة والنثر، بوصفهما انتاجا حداثيا جديدًا، وعلى الرغم من تبلور جذورها في شعر الرواد إلا أنها اكتسبت مغايرة أسلوبية جديدة عند شعراء ما بعد الرواد.. ولعل أبرز سمات التحول هو الكثافة اللغوية وجنوحها نحو القصيدة القصيرة، لتحقق دهشة التلقي عبر انكسار أفق التوقع، المتمركز_ في الأعم الأغلب _ في خاتمة النص، بمعنى أن الحركة السردية أو الدرامية تقوم على تراتبية أفقية تسلسلية للحدث، ثم ينكسر إيقاع الحدث بمغايرة درامية تهشم التوقع.. لنستمع إلى ممثل الحجاج ونتعرف عن قرب على التشكل الأسلوبي لقصيدة المفارقة وكيفية حضور المرجعية البنائية والدلالية داخل البنية اللسانية للنص الشعري :

السيد مخرجنا المغرور/ أعطاني دورًا../ ولأني مقبول _ من حيث الجثة _ / للدور/ وافقت../ .... / وقال المخرج: احفظْ دور ((السلطان العادل !)) / ها. ها. .. (في سرّي طبعًا!).. / سلطان عادل! *** وكأيّ من أبناء الكلب/ ظهرت على المسرح:/ أقتل. أشنق. أمرح/ وتزوجت جميع نساء الدولة / أعني كل بنات الكومبارس!_ / لكن / كان عليّ _ أنا السلطان العادل _ / أن أشنق شحاذًا / من أجل رغيف مسروق/ سامحت الشحاذ/ فأفسدت الدور!(36)

ينتظم النص بأسلوب درامي، تتفاعل به عناصره المشكلة للبنية في النص الشعري، المنتجة لحركة تتابعية بصفة درامية، فهاج الصراع الداخلي للشخصية الرئيسة، بالتوتر المتصاعد من المماحكة مع الحدث، المشبع بدلالات رمزية تتوزع بين رؤى اجتماعية وسياسية ودينية وثقافية .. وتنطلق الرؤية

الشعرية شطر (الازدواجية) في الشخصية لهيمنة الطغيان والتخلف والزيف الإيديولوجي والتباين الطبقي، وانعكاساته على البنية الاجتماعية، وكذلك الزيف المبدئي للسلطة وهي تفرض على المجتمع القيم الأخلاقية المتوازية مع كينونتها والقادرة على فرض أخلاق العبيد كما يقول نيتشه(37).

الدال اللساني الاسمي المعرف والمفرد (الممثل) هو عتبة النص الوحيدة، والتأويل هو المعوض للغياب اللساني، وهذا الدال المفرد مشحون بدلالات مختلفة ومتعددة، مقترنة بـ (الوظيفة)، ومن بين مهامها تقمص الأدوار المختلفة والانقياد للنص المُعدّ من قبل الكاتب، وطوع رؤية (المخرج) المسؤول عن أداء المشهد.. وعلى المستوى التعاقبي، فإن الممثل يعني المتغير سلوكه حسب تغير الوظيفة الخارجية، ومنقادًا للآخر، وسلوكه مصنوع وليس مطبوعًا، وأسلوبه حال وليس صفةً . ومن هنا فإن الصيغة الوظيفية المهنية قد استعارها الشاعر لتكون (صفة) إنسانية سلبية؛ أما المخرج فهو (واحد) غير قابل للتعدد حسب مهنية التمثيل وتقاليد السينما أو المسرح، والممثل قابل للتعددية، وهنا نجد في حركة الحدث بشخصية واحدة رئيسة ، وشخصيات جامدة وثابتة : (الكومبارس، بنات الدولة، الشحاذ ..)

تبدأ حركة النص الدرامية بأسلوب إخباري يتكئ على تركيب اسمي، مبتدئ بدال لساني معرف يحمل دلالة السلطة (السيَّد) ثم تحددت دلالته ووظيفته بالدال اللساني الجمعي (مخرجنا) والتأمل في الدلالة الثبوتية يجنح إلى جدلية العلاقة السلطوية الدكتاتورية القائمة على الفردية (السيد) على الجماعة (مخرجنا) الدال الأول فاعل (صفة) وبدله (وظيفة) تحددها (السلطة) أي أن الفاعلية الحركية الجمعية التي أشار إليها الدال اللساني الجمعي (نا) لا تتمتع بالحرية والاستقلالية بل هي حركة يحددها الفرد / السلطة / السيد .. كذلك يدل الدال الجمعي إلى التعظيم! الذي يضفي على المسند إليه الإكبار؛ ثم أردف الدال اللساني الابتدائي بصفة تعمق البعد السلطوي فيه (المغرور). وبعد أن حدد الراوي طرفي الحركة الدرامية وطبيعتهما تحول إلى الحركة التتابعية للحدث، التي انطلقت بالدال اللساني الفعلي (أعطاني) ثم تتحدد ماهية العطية (دورًا) لتكون الوظيفة متناسبة مع صاحبها (الممثل) .. والدال اللساني الفعلي مشحون بكثافة دلالية استعلائية تتناسب والصفة الرمزية السلطوية (السيد) وتستمر حركة الحدث بتتابعية أفقية من جهة وبتعميق دلالي عمودي من جهة أخرى، ويتحدد البعد الثاني بالعمق الرمزي المكثف من خلال الاسناد اللساني التركيبي ودلالاته التأويلية.. فالراوي المشارك حدد المسوّغ المنطقي لاختياره من قبل (المخرج/ السيد/ السلطة) وهو (الجثّة) فهذا الدال فيه من الكثافة الرمزية ما يعمّق من النسق الدلالي الرمزي، الذي يرجع إلى المركز الدلالي (الممثل) بمعنى أن الدال (الجثة) يعني فراغ الشخصية من المحتوى الإنساني : الفردية والاستقلالية والحرية والقيم الإنسانية.. ويعني أيضًا تناسب الصفة (الجثة) مع (السلطة) التي تحبّذ التعامل مع الآخر الفارغ من (الإرادة) وعليه لا مفارقة حين تكون ردة الفعل (وافقت) . وهي ردة مألوفة متناسقة مع الوحدات الدلالية : (الممثل _ الجثة) .

وبعد أن حدد الراوي المشارك صفة المخرج الثابتة، بمسار النسق السلطوي، أطلق سيرورة الحدث الفعلي للشخصية السلطوية من دون أن يضمر الصفة السلطوية، غير أنها جاءت بأسلوب غير مباشر، تجسدت بدلالة الفعل اللساني القائم على الأسلوب الطلبي الأمري المباشر : وقال المخرج احفظ دورَ ((السلطان العادل!)) فالدل اللساني الفعلي (احفظ) يشير إلى طلب الأداء الميكانيكي للفعل بأسلوب ببغاوي _ إن صح التعبير_ من دون الإيمان به أو الاعتقاد، لأن التمثل سيكون لوظيفة مقتصرة على السلطة فقط، وهي ذات صفة إيجابية كونها مقترنة بمن يفرض القيم الأخلاقية ويتوجب على الآخر الإقرار بها (السلطان العادل)، وقد عمد الشاعر إلى الاستنطاق الكتابي البصري ليكون شريكا في صناعة المفارقة الساخرة إذ إن حصر الصفة وموصوفها بقوسين ثم علامة تعجب يمنح الدلالة شحنة مفارقة ساخرة، المتشكلة من التضاد ما بين الصفة والوظيفة .. ثم جاء الأسلوب الساخر، بأسلوب تهكمي مباشر : (ها . ها . .. (في سرّي طبعًا!).. / سلطان عادل! . فالتمرد الانطباعي وردة الفعل الهازئة بالصفة، تعبر عن (وعي) الممثل بالتضاد الكلي ما بين الصفة والموصوف، ولا قدرة على مواجهة الآخر بالحقيقة، ولهذا كان التمرد الساخر جوانيا في داخل النفس التي تعي زيف العدالة! وقد أدى التمرد الفطري المباشر إلى اضعاف أيقونة المفارقة السيميائة الكتابية الملاصقة لوظيفة السلطة، أعني أداة التعجب، والسبب هو لشحن

طاقة المفارقة وإضمارها لخاتمة النص، ولكي لا يكون الوعي الكلي بأكذوبة العدالة اضعافا لجمرة المفارقة.

لم يكتف الراوي المشارك بتجسيد تراتبية الحدث من منظور خارجي، إذ توجهت الكاميرا إلى البعد الجواني للشخصية بأسلوب كنائي مكثّف، يفتح أفق التعددية الدلالية، المتوجهة بمسار محدد هو المسار السلبي، فصورة (وكأي من أبناء الكلب / ظهرت على المسرح/ أقتل أشنق أمرح) هي صورة تختزل الرؤية السلبية الكامنة في الشخصية .. وتتمثل الدلالة الكنائية بالصورة التشبيهية المتكئة على مشبه به سلبي غير منتم إلى جنس المشبه في الذات، ولكنه منتم بالوظيفة (أبناء !) فالدال الجمعي يشير إلى انتماء الجماعة إلى الفرد (المخرج __ الممثلين) (السيد ____ الجماعة) ويأتي الدال المكاني (المسرح) ليرمز إلى الظهور الحركي الحسي غير الإرادي فهي حركة ظاهرية منقادة إلى سلطة فردية؛ والدال اللساني الأمري ذو الدلالات المختلفة باتجاهاتها والمؤتلفة في فاعلها، وهو (السلطان = الممثل) والأداء الحركي الميكانيكي من قبل الممثل للأدوار المنوطة به هي تمثل الاستجابة لفعل الأمر الذي يجب عليه أن يؤديه ثم يتحول الانجاز إلى ظل دلالي _ إن جاز الوصف _ يمثل فاعلية السلطة المباشرة القائمة على الدكتاتورية الفردية.. ولكي يصرّ على أنه ممثل لا غير، لذا جاء الأسلوب الخبري (وتزوجت جميع نساء الدولة) أسلوبًا إخباريًّا ساخرا (أعني كل بنات الكومبارس!) فالعفل التمثيلي لا يمكن أن يكون فعلا واقعيا؛ وهذه الحقيقة الفنية أفاد منها الشاعر لتجسيد فكرة، أن الممثل لا يمكن أن يكون فاعلا حقيقيا لأداء السلطة؛ فهو مكلف لأداء الدور، وليس لأداء الفعل الحقيقي الذي هو حصر على السلطان .

وإذا كانت وظيفة الاداة (لكن) الدلالية هي الاستدراك، فإنها حققت وظيفتها في النص بما يعمق من شعريته: الدلالية والدرامية. ومن هنا عمد الشاعر إلى أن يسلط ذهن التلقي على تمايزها التركيبي من خلال إفرادها في السطر الشعري ليمنحها تجليا علاماتيا ينبئ بتحول دلالي يختلف عن النسق الدلالي التراتبي، الذي جرى عليه الحدث ، ويتمثل الاستدراك في تحول الصفة، ومغايرة الوظيفة فأدى إلى ظهور (التمرد) على السلطة من البعد الداخلي السري إلى الخارجي العلني؛ عبر استدراك الذات الواعية، وكسر أفق التوقع، وتحرر (الممثل) من سلطة (المخرج) . وتحول الفعل من الاستجابة الكلية، إلى فعل ذاتي مباشر مغاير ومتمرد على قوانين السلطة. إذ جاء بردة فعل إيجابية على فعل سلبي . فإذا كان الفعل الأمري يتطلب أن يشنق السارق فقد كانت ردة الفعل من قبل (الممثل) هي (سامحت) والتمرد ليس على السلطان وحده وإنما على القانون. وكان الكشف عن نوع السرقة وصاحبها تجسيد لخلو السلطة من البعد الانساني وتميزها بالدكتاتورية التي شاعت في ظلها طبقة الفقراء.. وتجلت المفارقة الساخرة عبر مغايرة وظيفة التمثيل. فكانت دلالة الفعل المتفرد (أفسدت) هو كسر لتراتبية الحدث السائر على إيقاع (المخرج / السلطة) كما أنه تعميق لفكرة أن الثورة تكون دائما من رحم (الفقراء !) .

من المألوف أن تكون جمرة المفارقة الدرامية في خاتمة الحدث، وخاصة التسلسلي منه، إذ تعمد على تهشيم سيرورته بكسر أفق التوقع، وخلق الدهشة والمفاجأة التي قد تثير السخرية، حسب أسلوب الشاعر وبنائه الدرامي؛ وهذا ما وجده الباحث في النص الشعري المار ذكره وتحليله؛ غير أن توشح النص بالمفارقة لا يعصمه من الزلل الجمالي ولا يبرئه من الضعف الفني؛ فجمالية النص رهينة التفاعل الكلي بين المستويات التعبيرية، بغض النظر عن الأسلوب الذي يتبعه الشاعر، ولو عطف البحث على قصيدة (حوار) ذات البناء الدرامي القائم على الحوار، المتكئ على أسلوب الفارقة الساخرة، لمحاولة إيضاح وجهة النظر حول مخاطر توظيف المفارقة ورتابة التشكيل القائم على التناص المألوف والرتابة الفنية التي أنتجت رتابة في بنية المفارقة، لنستمع إلى حوار كاظم الحجاج :

رجل_ في الأربعين_ / وفتاة مسرعة/ عبرا _ من أول الجسر إلى آخره تحت الرذاذ/ إنها تمطر منذ الفجر../ (...) / .. هل نرتاح بعض الوقت ..؟/ (...) / أو نمشي معًا.. / هل تشربين.. ؟/ إنني لا أقصد الخمرة / أعني : ربما نشرب الشاي / أو القهوة.. اسمي (...) / حسنًا .. تقرأين الشعر / (...) / قولي أيّ شيء / فأنا أخجل أن يضطر هذا / الشاعر المسكين للإكثار / من هذي الـ (...) .(38).

قبل قراءة النص، لتكن الوقفة عند عتبته (حوار) . فقد شاعت عند الشعراء العراقيين سواء من جيل الشاعر كاظم الحجاج _ الستيني _ أو الأجيال الأخرى.. ولا يعني هذا أنها بدعة ستينية فقد كان للرواد والشعراء الخمسينيين نصيب من تقنية الحوار في نصوصهم الدرامية وبعضها أصبح عتبة لنصه كقصيدة بلند الحيدري (حوار عبر الأبعاد الثلاثة)(39) و (حوار في المنعطف)(40) ويوسف الصائغ (حوار عبر الهاتف)(41) ومعد الجبوري (حوار غير عادي)(42) و(حوار الشهادة والعشق)(43) وزهور دكسن (حوار خلف الذاكرة الثلجية)(44) و صاحب خليل إبراهيم (حوار)(45) وعبد المطلب محمود (حوار الإقامة والسفر)(46) و (حوار عن الياسمين)(47) و حسن النصار (حوارية العراف)(48) .. فمار مر ذكره من عتبات تبين شيوع تقنية الحوار بوصفها عتبة نصية، والسبب، حسب رأي الباحث، أنها تعني قصدية الشاعر في التشكل الفني ضمن أسلوب درامي أو سردي معين، بحيث تتحول التقنية إلى ميزة فنية أساسية في بناء النص، وقد أسهمت في التكثيف الجمالي الذي يؤشر التحول الأسلوبي في القصيدة الدرامية . ومن نظر في قصيدة (لقاء)(49) ليوسف الصائغ سيجد مثالا رفيعًا لقصيدة الحوار التي أخذت على عاتقتها الاقتصاد اللغوي، والتحول من تعددية الأصوات إلى ثنائيته، وترشيق الحدث بما يشكل تحولا جماليا على ماكنت عليه عند الرواد كالسياب وعبد الوهاب البياتي؛ وخاصة المطولات الشعرية مثل: المومس العمياء وحفار القبور .. وليس البحث في موضع الموازنة بين النصوص الشعرية، وإنما ذكر شواهد لتكون بعدا إجرائيا واقعيا على ما طرحه في سيرورة الكلام عن نص الحجاج.

قام النص على تقنية الكتابية والعلامة البصرية التي أوحت دلالة تضادية مع الطرف المحاور، وهي _ أيضًا _ ليست تقنية جديدة فقد وظفها الشاعر يوسف الصائغ في قصيدته (ما بين جلدي وقلبي) :

_ ما اسمك ؟ /_ ..... /_ عمرك؟ / _ ..... /_ شغلك ؟ /_ ..... /_ سكناك ؟ /_.....(50)

فقد استبدل الشاعر التنقيط الكتابي بالدال اللساني، وقد يفتح الغياب نافذة التأويل ليكون المتلقي شريكًا في الانتاج الدلالي، غير أن دلالة (الصمت) هي أولى احتمالات التلقي .. ولعل هذه القراءة تنطبق على نص الشاعر كاظم الحجاج، الذي عمد إلى أسلوب المفارقة التأويلية _ إن صح التعبير _ منذ مستهل النص، أعني أن الشاعر حدد طرفي الحوار (رجل في الأربعين، وفتاة) الطرف الأول معرف ومحدد نوعه وجنسه والثاني تحدد جنسه ونوعه المتضاد مع الأول ولكن بأسلوب نكرة.. لماذا ؟ ليكون متوازنًا مع البعد الانكاري في الأسلوب الحواري.. فالطرف الأول المعرف اعتمد على الأسلوب الطلبي المهيمن على سياق الحوار وحين أقول المهيمن فلأنه جاء في البدء أسلوبًا خبريا ثم تحول طلبيا ثم اختتم النص بالأسلوب الخبري والتنوع الأسلوبي للطرف المعرف قابله توحد أسلوبي عند الطرف الثاني النكرة ليكون أسلوبًا منفتحا على بعد تأويلي يتطابق مع تأويل وظيفته فهي فتاة من دون تحديد زمني أو وصفي وهذا الاضمار رافقه إضمار في البنية اللسانية .. واستمر النص القصير على هذه الرتابة الأسلوبية.. إذن أين المفارقة الساخرة ؟ إنها تتمثل في تحول الأسلوب الحواري العلاماتي المعتمد على التنقيط الكتابي من بعده الدرامي الدال على جوانية الطرف الثاني (النكرة) إلى أسلوب أخباري تنقيطي بوصفه علامة دالة على الآخر على لسان الطرف الأول المعرفة ثم التحول من البعد الدرامي المباشر إلى الغنائي المباشر أيضا عبر تحول الوظيفة العلاماتية إلى ما هو خارج بنية الحدث (فإنا خجل من أن يضطر هذا الشاعر المسكين للإكثار من هذي الـ ...) فمن صاحب الصوت ؟ أهو الرجل الأربعيني ؟ أم الراوي ؟ أم الشاعر ؟ أيًا كان صاحب الصوت فقد جاءت المفارقة الساخرة بأسلوب مباشر فقدت عنصر الدهشة الصادم والخالق للتلقي الجديد، وأعتقد أن السبب وراء ذلك هو إلتزام النص بالأسلوب الكتابي البصري الذي يلغي تماما التقنية الإنشادية له بسبب غياب الدال اللساني اللغوي، ومن ثم فإن المفارقة الساخرة لا تستغني عن الوظيفة الدلالية اللسانية التي تحلق الدهشة من خلال التفاعل اللغوي القائم على المغايرة الإسنادية بين عناصر تشكل الصورة الشعرية أو عناصر التشكل الدرامي وبنية الحدث .. وهل ينطبق هذه الحكم على نص الصائغ ؟ أقول لم يكن نصه قائما على التقنية البصرية بشكل كلي كما فعل الحجاج ليكون الحكم متساويا !

ولو توجه البحث إلى قصيدته ذات أسلوب الحوار (لقاء إذاعي مع العريف المتقاعد حطاب) لوجد أسلوبًا مختلفا عن النص المار ذكره ولوجد _أيضا_ وهجا جماليا لأسلوب المفارقة الساخرة.. فمن هو حطاب وما طبيعة اللقاء ؟ :

_ يا سادتنا، / هذا بطل من أبطال الحرب/ رجل في الخمسين / أبدل منذ سنين، حربته بالمنجل/ وبدأ يعمل../ أهلًا .. ما ذا تصنع؟ / إني أزرع../ _ شيء رائع.. ماذا تزرع؟ / لا أزرع من أجل الأكل،/ ولا للزينة/ لكني أزرع تعويضًا!/ _ ماذا تعني ؟ / إني رجل خاض الحرب.. / أتذكر أني _ وأنا أتقدم أو أتراجع/ في الأرض الأخرى _ قد دست ورودًا/ وقطعت لأجل التمويه غصونًا .(51)

لم يحتج النص إلى الكشف السردي عن هوية المتحاورين؛ فقد كشفتهما طبيعة الحوار، الذي تحول إلى عنصر بنائي رئيس للنص الدرامي، ومنح النص شكل قصيدة الحوار، ولا شك في أن عتبة النص واحدة من البنى النصية المنبئة عن أسلوبه وشكله، فهو (لقاء إذاعي) يتطلب مقدم وضيف وحددت العتبة ماهيته ووظيفته بأسلوب ساخر يحمل كثافة رمزية تعبر عن زمكانية محددة من جهة ومتحولة من جهة ثانية .. وجاءت بنية الحوار ضمن السياق التراتبي الخارجي الذي تجري عليه وظيفة الحوار: تقديم الشخصية؛ والترحيب، وتوجيه الأسئلة، والكشف التدريجي عن ملامح الشخصية.. وقد ركزت بنية الحوار على الكشف عما يتطابق مع بنية العتبة ثم الكشف عن المفارقة عما تمثله الوظيفة؛ أي أن ثمة مفارقة ما بين ماهية الشخصية الداخلية وصفتها ووظيفتها الخارجية وحالها المتغيرة .. ومن هنا جاءت وظيفة الزراعة المتضادة مع وظيفة المقاتل لتكون معادلا دراميا يتوازن مع صفة الخير الكامنة في أعماق الشخصية، وعليه كانت وظيفة الزراعة (تعويضًا) بوصفه ردة فعل إيجابي على فعل سلبي ومن ثم العودة إلى التكوين الاجتماعي الأصيل لشخصية العريف وهي (فلاح) !! ولعل في ذلك تشفيرا دلاليا عن أثر السلطة والقوة في مغايرة السلوك الإنساني .. ومن ثم جاءت أيقونة الزرع لتشكل استرجاعًا يجسد الصفة السلبية الماضية بوصفها فعلا أنتج ردة فعل حاضرة إيجابية لتحقق فعل (التعويض) . ومن هذا المنطلق الدرامي تعمق الحدث في الكشف عن خوالج الضيف بصفته الإيجابية التي تؤمن بالفلسفة الذاهبة إلى أن (أصل) الإنسان هو الخير والشر طارئ عليه بالتراكم التجريبي في الحياة المتعاقبة، خلاف الرأي الفلسفي الذي يرى بأن النفس الإنسانية منزوعة نحو الشر والخير يأتي من خلال السلوك التربوي والتشذيب العقلي وهي ما تسمى بالفلسفة (الحالة الذئبية)(52)..وكأن (الظلم من شيم النفوس !!) وليس بالضرورة أن يكون الشاعر قاصدًا تجسيد أحد البعدين الفلسفيين غير أن الحدث الدرامي يبعث على تأمل النسق الفلسفي الذي أنتجه الحوار الخارجي، الذي استمر في تراكم الصور الإيجابية والإنسانية التي تتحلى بها الشخصية مما يمثل تباعدًا أو ما يشبه التضاد مع البعد العلاماتي المشحون في عتبة النص، فالشخصية رومانسية لا تتناسب وطبيعة الماهية أو الوظيفة التي أشار إليها العنوان.. فالمفارقة الساخرة في العتبة النصية أنتجت مفارقة درامية عبر التضاد الداخلي لشخصية الحدث؛ وأدى التفاعل الدلالي لبنية المفارقة إلى هيمنتها على مفاصل النص الدرامية لتكون موزعة بين مجريات الحوار الذي تكفل مسؤولية نمو الصراع وتراتبية الحدث والتشكل الدرامي الكلي للنص؛ ولأن البنية الدرامية أوكلت بناءها إلى عنصر الحوار لذلك تطعم بالمفارقة ليخلق النمو المفاجئ والمتصاعد لسيرورتها بما يمنحها وسيلة تشكل الحدث من جهة وسعي الحدث لتهيئة الفضاء الدرامي لمشهد المفارقة الساخرة من جهة ثانية .. أي أن المفارقة، هنا ، هي الوسيلة والغاية في الوقت نفسه .

تنوعت مشاهد البوح الذاتي والاسترجاعات التي أنتجها الحوار وأسئلته من قبل المقدم، الذي أخفى الشاعر شخصيته وطبيعته.. وفي الأمر غاية درامية سيكشف عنها المشهد الأخير من الحوار .. ولنعد إلى تعدد المشاهد إذ سنجد حوارا عن : الشعر، الحب، العائلة.. بما يؤطر البعد الرومانسي والصفات الإيجابية المتضادة مع عتبة النص ذات الدلالة السيميائية المختلفة عن حقيقة الشخصية سواء من حيث ماهيتها أو وظيفتها .. ألحّ الباحث كثيرا على الماهية والوظيفة ترى ما قصده ؟ إنه يقصد بالماهية التكوين الاجتماعي والذاتي للشخصية، الذي يجسده الدال بمحموله العلاماتي أي ما يعكس كاريكتر الشخصية ولعل (اسم الشخصية) هو إحدى الدوال الخارجية بوصفه عتبة دالة على مدلوله ومجسده _ نوعا ما _ لهويته، فماذا

يعني دال (حطّاب) إنه على وفق الثقافة الاجتماعية دال على زمن مختلف عن الحاضر وينتمي إلى بيئة ريفية أو قروية بدوية تطغى عليها الفحولة والخشونة في الحياة والنعومة في الذات ! أما الوظيفة فهي المهنة المكتسبة من بعد إرادي أو تجريبي تراكمي.. وما مهنة العريف إلا دلالة على ما ينسجم مع الماهية، فالوظيفة هنا اختيارية إرادية، ودليلها (التقاعد) بوصفه دالا مكثفا على الرمزية الإرادية للوظيفة وطول المساحة الزمنية المتعاقبة في مارستها.. ومن هنا أقول إن التوازي بين الماهية والوظيفة يعبر عن سطوة السلطة البطرياكية التي أضمرت البعد الجواني الإيجابي لفردية الشخصية، التي كشفت عنها سيرورة الحوار ونموه المتصاعد، بأسلوبه الدرامي المباشر، الذي غيّب تماما البعد السردي ووظيفة الراوي العليم أو المشارك كالتي شهدناها في النصوص السابقة : (هل يمكن للشاعر أن يتلف بستان الشاعر؟/ أو يحرق مكتبة حتى للأعداء؟ / هل قامت معركة بيم الشعراء) وقوله (كان الحب لدينا أسرع من هذي الأيام) ويتراكم الحوار ليخلق فجوة بين بنية النص الصغرى (العتبة) وبنيته الكبرى (القصيدة) لأن اللقاء كان محددا مع (العريف / الجندي / المحارب) وهنا وجدنا (الشاعر / الفلاح / الرومانسي) .. إذن ثمة (مفارقة) بين وظيفة الشخصية، حسب دال العتبة وماهيتها حسب ما أنتجه الحدث المبني على عنصر الحوار .. وكانت هذه المفارقة هي الطاقة الدلالية والدرامية التوليدية للمفارقة الساخرة التي أختتم بها الحوار وحدثه : (_ شكرًا وإلى أن ألقاك.. / بنتي .. / _ماذا ؟ لم أذكر اسمي للناس! / _ لا تذكره.. / فجهاز إذاعتنا حساس !)(53) اختتم النص بنسق حواري مألوف يتطابق مع بداية الحركة الدرامية للحوار.. وهو تحديد انتهاء (الزمن) الخارجي وبلغة مستعارة من معجم اللقاءات الإذاعية وحقلها الدلالي، ولكن غير المألوف والمفارق هو خاتمة الحوار التي جاءت بأسلوب ساخر يفتح نافذة التأويل بما يحقق استرجاعا دلاليا يعود على عتبة النص من جهة، استرجاعا دراميا يعود على الحدث والصراع الداخلي من جهة أخرى.. كيف تحقق ذلك ؟ أما المفارقة الأولى فإنها تمثل التضاد مع بنية العتبة التي هيأت الذهن لنسق تعريفي للشخصية ثم جاءت خاتمة النص لتتضاد مع استهلاليته، وأما الأخرى فإنها تتجلى في كسر أفق التوقع الذي جاء على لسان شخصية المحاورة (الأنثى) وتتجسد الدهشة في اتجاهين : الأول حققه البعد الدرامي من مفاجأة شخصية المذيعة من طبيعة شخصية (العريف المتقاعد !) فقد اكتشفت بالحوار أنها التقت مع شخصية مختلفة فير ماهيتها عن وظيفتها.. لأن اللقاء كان من أجل (الحرب / السلطة) وليس (السلام / المعارضة) ومن هنا جاء دور الاتجاه الآخر الذي تجلى في (دهشة) الضيف الذي حرم من ذكر اسمه المتضاد في بعده السيميائي مع مدلوله وصاحبه ومن هنا كان الحوار الأخير للمذيعة استفزازا دراميا كثف المفارقة بلغة ساخرة تستيقظ في ذهن المتلقي وتستفزّ سيرورة الحدث وإنتاجه الدرامي .

لا ريب أن فاعلية المفارقة الساخرة، في النص الدرامي، لا تنحصر في الصورة البلاغية وإنتاجها الدلالي، وإنما تنمو فاعليتها عبر المغايرة الدرامية الداخلية التي تعود على سيرورة الحدث نفسه، وتصطبغ المفارقة الساخرة في النص الدرامي بقدرتها على كسر أفق التوقع داخليا وخارجيا، أي على شخصيات الحدث المندهشة من التحول الدرامي والمتلقي المستقبل للنص بوصفه قارئا ضمنيا .. والأمر الأهم أن بنية المفارقة الساخرة تنتعش في النص الدرامي المعتمد على تقنية الحوار في النص السائر ببعد تتراتبي أفقي إذ إن بنية الحوار لها القدرة التعبيرية على تكثيف النص والاقتصاد اللغوي بما يمنح المفارقة حضورا فاعلا ومهيمنا، ولكنها لعبة شعرية تحتاج إلى مهارة جمالية قادرة على استثمار تقنية الحوار في خلق صراع درامي بإيقاع سريع يولد كثافة فنية تسهم في التكوين الداخلي لأسلوب المفارقة الساخرة .. كما أنها تمتاز بقدرتها العالية على إضمار القصدية برؤية فلسفية تقوم على فكرة أن السخرية أضمن الطرق لإيصال الأفكار بلا خسائر! (54) فهي تمثل أعلى درجات الوعي .

الخاتمة والنتائج :

يفترض المنطق نهاية لأسطر البحث وكلماته، ولا يفترض نهاية للأفكار، وتوقفًا للقراءة، وحدّ للتأويل؛ ويفترض المنهج أن تكون للدراسة خاتمة تُبيّن أهم النتائج، التي توصّل إليها الباحث، وسيقدمها على شكل نقاط متسلسلة، وهي :

1_ وجد البحث اختلافًا واضحا في ترجمة مصطلحي: المفارقة والسخرية، ولعل أبرز الأسباب وراء ذلك هو التداخل الكبير بين المفهومين، والقرابة في التشكل والبناء، فعلاقة السخرية بالمفارقة لا تتوقف عند التجاور فحسب بل الشراكة في البناء أيضًا إذ إن كل سخرية مفارقة وليس كل مفارقة سخرية.. فضلا عن ذلك فإن المفهومين مرّا بمراحل تحولية متعددة حسب المرجعيات المعرفية والنظريات الأدبية .

2_ يهيمن أسلوب الفارقة الساخرة على شعر كاظم الحجاج، مما يدل على وعيه الجمالي والثقافي بها؛ فأما الجمالي فهو جلي من خلال ترادفها بنصوصه الشعرية حتى أنك من النادر تجد قصيدة تخلو منها، وأما الثقافي فيتمثل بموقف الشاعر من هويته البصرية حتى عدّ المفارقة أيقونة حياة : أن تكون بصراويا يعني أن تكون مفارقا ! حسب وصف الشاعر.

3_ ليس لأسلوب المفارقة الساخرة، عند الحجاج، نمط محدد، وتختلف مواقعها النصية، مع اختلاف وظيفتها البنائية، فقد تكون في عتبة النص ومستهله، وقد تجدها متوزعة بين خلايا النص اللسانية، ولكن في الغالب ما تكون في خاتمة النص لتمحنه لذة جمالية، يتوقف عندها المتلقي.

4_ التنوع الأبرز لأسلوب المفارقة عند الحجاج هو ما يرتبط ببناء النص الكلي وتنوعه الأسلوبي .. وما تفرد به البحث في دراسة تجربة الشاعر هو اكتشافه لخاصية جمالية يمكن القول عنها إنها ثنائية أساسية وهي ما أسماها بالمفارقة الغنائية والمفارقة الدرامية، وما يحدد غنائية المفارقة من دراميتها هو البنية الكلية للنص الشعري: القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية .

5_ الثيمة التشكيلية الأبرز الدالة على غنائية المفارقة من دراميتها يحددها البعد المرجعي المعياري الراسخ في البنية الذهنية والذي يتخذه المتلقي مفتاحا لا واعيا لكشف تضادها وتناقضها مع الواقع.. فكلك مفارقة اسنادها غير أن الاسناد الغاني يكمن خارج البنية النصية لكونها تعتمد على صورة بلاغية محددة في خارطتها اللسانية، بينما تكون مرجعية المفارقة الدرامية داخلية تعتمد على البنية النصية للحدث.

الهوامش :

1_ مجلة الأديب العراقي، صادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ع13، س2016م، ص 38 .

2_ من المصادر التي ترجمت المصطلح (irony) إلى المفارقة : (موسوعة المصطلح النقدي. المفارقة. د. سي. ميوميك. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، سنة 1982م ص 5). و (نظرية المصطلح النقدي، د. عزت محمد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 2002م، ص 476) و (موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، ج3. إرينار. مكاريك. ترجمة حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة. القاهرة. الطبعة الأولى. سنة 2017م. ص 207) . ومنها ما ترجمه إلى السخرية : (المورد الحديث. منير البعلبكي، د. رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2012م ص 609) و(ومعجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. جلال الدين سعيد. دار الجنوب للنشر، تونس، سنة 2006م. ص240) و(موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني. أندريه لالاند، ترجمة خليل أحمد خليل، أحمد عويدات، بيروت، سنة 2012م. ص708) و (موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية. أندرو إدجار، بيتر سيد جويك . ترجمة هناء الجوهري، مراجعة محمد الجوهري. المركز القومي للترجمة، القاهرة، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة 2014م، ص 347) و(موسوعة البلاغة، الجزء الثاني، توماس أ . سلوان، ترجمة: نخبة، إشراف وتقديم: عماد عبد اللطيف. المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 2016. ص327) و (معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون، وآخرون . ترجمة محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2012م، ص 388) و(معجم النقد الأدبي، ترجمة: كامل عويد العامري، وزارة الثقافة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، سنة 2013م. ص 244) و (معجم الدراسات الثقافية، كريس باكر، ترجمة : جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع،

الطبعة الأولى، سنة 2018م. ص 214) و(معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سعيد علّوش، مراجعة : د. كيان أحمد حازم يحيى و د. حسن الطالب. دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي_ ليبيا. الطبعة الأولى، سنة 2019م. ص368).

وأما المصادر التي ترجمت مصطلح paraboxe إلى المفارقة، فمنها : (المورد الحديث، ص826) و (موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني. ص 903) و(معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. 439) و (الموسوعة الفلسفية.مجموعة من المؤلفين . إشراف : روزنتال ي. يودين. ترجمة : سمير كرم، مراجعة : د. صادق جلال العظم و جورج طرابيشي، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة 1981م،ص486) و (معجم المصطلحات الأدبية. ص 1112) و(معجم المصطلحات الألسنية، الدكتور مبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1995م ص 210) و (موسوعة البلاغة، الجزء الثالث، ص 84) و(معجم النقد الأدبي، 314) و(معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص461) .

3_ المورد الحديث، ص 826

4_ نظرية المصطلح النقدي، ص 412.

5_ ينطر: موسوعة النظرية الأدبية، الجزء الثالث، ص 207.

6_ المصدر نفسه، ص 208 .

7_ ينظر: المصدر نفسه، ص 209.

8_ المصدر نفسه، ص 209.

9_ نظرية المصطلح النقدي، ص 413.

10_ معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 463.

11_ ينظر: موسوعة البلاغة، الجزء الثاني، ص 327.

12_ ينظر: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 439.

13_ الموسوعة الفلسفية،الجزء الثاني، ص 708.

14_ معجم المصطلحات الأدبية، 389.

15_ ص347_ 348.

16_ المصدر نفسه، ص 348.

17_المصدر نفسه، ص 348.

18_ موسوعة البلاغة، الجزء الثاني، ص331.

19_ الموسوعة الثقافية، ص 349.

20_ موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ص86.

21_ معجم النقد الأدبي، 245.

22_معجم الدراسات الثقافية، ص214.

23_ معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص240.

24_ موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ص 7.

25_ المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاتي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، السنة 1986م. ص 98.

26_ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، السنة 1979م. ص163.

27 _ ينظر تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، د. أحمد حسن الكبير، دار الفكر العربي، بيروت، ص 51، و ينظر : الشعر العربي حتى نهايات القرن العشرين، مهرجان المربد الشعري التاسع، أعداد عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص2017.

28_ ديوان: خلاصة السبعين، كاظم الحجاج، دار سطور، بغداد، الطبعة الأولى 2019م،ص48.

29_ المصدر نفسه: ص 20_ 21.

30_ الأعمال الكاملة، كاظم الحجّاج، دار سطور، بغداد، الطبعة الثانية، سنة 2021، ص 15.

31_ الموسوعة الفلسفية، ص 70.

32_ الأعمال الشعرية، ص 59

33_ المصدر نفسه، ص 25.

34_ سِفْر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث، د. أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2015م، ص32.

35_ موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ص 24 .

36_ الأعمال الشعرية، ص41_42.

37_ ينظر: في جنيالوجيا الأخلاق، فيريدريتش نيتشه، ترجمة فتحي المسكيني، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، الطبعة الثانية، السنة 2017م، ص 62

38_ الأعمال الشعرية، ص 193_194.

39_ الديوان، بلند الحيدري، ص 653_ 690.

40_ المصدر نفسه، ص 622_ 623.

41_ قصائد، يوسف الصائغ، ص 369_ 370.

42_ للصورة لون آخر، معد الجبوري، ص33_36.

43_ المصدر نفسه ص 61_ 64.

44_ خلف الذاكرة الثلجية، زهور دكسن، ص 51_ 57.

45_ حدّق بوجه من تحب، صاحب خليل إبراهيم، ص 83_ 88.

46_ أنا صحوت من الطفولة لا تصح أنت أبدًا، عبد المطلب محمود، ص 13_20.

47_ ما قبل الحرب ما بعد الحرب، عبد المطلب محمود، ص77_ 82.

48_ القصائد السود، حسن النصار، ص 5_ 8.

49_ قصائد، ص 361_362.

50_ المصدر نفسه، ص 160.

51_ الأعمال الشعرية، ص 58_ 59.

52_ في الحكم المدني، جون لوك، ترجمة ماجد فخري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، السنة 2015م، ص 23.

53_ الأعمال الشعرية، 63.

54_ ينظر : سقراط، جورج رديبوش، ترجمة د. أحمد الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، السنة 20