مفارقات التقابل البديعي الكبرى في شعر "نزيه أبو عفش"

بشّار معطيّة***
د. لطفيّة برهم*
د. مصطفى نمر**

(تاريخ الإيداع 17 / 6 / 2021. قبل للنشر في 6 / 9 / 2021)

□ ملخّص □

يسعى هذا البحث إلى قراءة المفارقة اللَّفظيَّة في المستوى البديعيّ؛ إذ تكون المفارقة فيه قائمة على التَّقابل بين ألفاظ متعددة في سياق خاصّ من بنية النَّصّ الشعري؛ إذ يكشف التقابل بين الألفاظ إيحاءات متعددة، تعبّر عن القصد من توظيف المفارقة، ويُظهِر ما تحمله الألفاظ من مراوغات دلالية بين البنيتين السطحية والعميقة، وقد يقحم الشاعر لفظة بين لفظتين أو أكثر، الأمر الذي يشكل مفارقات ممتدة في سياقات أخرى من بناء النصّ.

وعلى ذلك، فإنَّ مفارقات التَّقابل البديعي الكبرى لا تتوقف عند تقابل معنيين متضادين في لفظ واحد، كما في مفارقات التقابل الصغرى، بل يمتدّ التقابل ليشمل بنية لفظيَّة أكبر، وقد يشمل التقابل أكثر من لفظين متعارضين، ولا بدَّ من أن يترك المجال للنَّصّ المقروء لتحديد طبيعة ذلك.

وتعين مفارقات التقابل الكبرى عند "نزيه أبو عفش" على كشف جدليات مختلفة، تتصل بالواقع والإنسان وتأخذ مداها الأبعد في كشف الصراع بين الإنسان ومجتمعه وكونه، وتعيد النظر في كيفية النظر إلى الحياة وجدليّاتها، وهي لا تنعزل عن طبيعة الفكر الوجودي الذي تأثرت به نصوص الشاعر.

الكَلماتُ المفتاحيَّةُ: المفارقة، التقابل، الكبرى، "نزيه أبو عفش".

*** طالب دكتوراه– قسم اللغة العربيَّة– كلّيَة الآداب والعلوم الإنسانيَّة– جامعة تشرين– اللاذقيَّة– سورية. Basharmotia@gmail.com
* أستاذ – قسم اللُّغة العربيَّة –كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة –جامعة تشرين– اللَّاذقيَّة– سورية.
** أستاذ مساعد – قسم اللُّغة العربيَّة –كلّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة –جامعة تشرين– اللَّاذقيَّة– سورية.

The great paradoxes of the Badi's encounter in the poetry of "Nazih Abu Afash"

Bashar Motia[***]
Dr. Lutfi Barham[*]
Dr. Mustafa Nimer[**]

(Received 17 / 6 / 2021. Accepted 6 / 9 / 2021)

□ ABSTRACT □

This research seeks to read the verbal paradox at the primitive level; The paradox in it is based on the contrast between multiple words in a special context of the poetic text structure; The contrast between the words reveals multiple indications, expressing the intention of employing the paradox, and shows the semantic evasions that the words carry between the superficial and deep structures.

Accordingly, the great paradoxical contrasts do not stop at the meeting of two opposing meanings in one word, as in the paradoxes of minor contrasts. Rather, the contrast extends to include a larger verbal structure, and the contrast may include more than two opposing words, and it is necessary to leave the space for the reading text to determine the nature of that.

The paradoxes of major contrasts in "Nazih Abu Afash" help to reveal different dialectics related to reality and man and take their farthest extent in revealing the conflict between man, his society and his universe, and reconsider how to look at life and its dialectics, and it is not isolated from the nature of existential thought that affected the poet's texts

Key words: paradox, contrast, greater, "Nazih Abu Afash"

[***] **PhD student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.** Basharmotia@gmail.com

[*] **Professor at the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

[**] **Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مُقدِّمة

يذكر ميويك (**Muecke**) أن المفارقة (**irony**) المفارقة قول شيء دونَ قَوله حقيقة"[1]؛ بمعنى أنَّنا نتوصلُ إلى فهمِ المعنى المراد بطريقةٍ غير مباشرة، أو بعبارة أخرى، فالمعنى الحرفي المقصود يكون مخالفاً للمعنى الظاهر، وثمَّة تأجيل لاكتشافه، ولذة في ترك السؤال عنه قائماً، وحيرة في تحديد دلالته المقصودة، التي تكمن بين الحقيقة والمظهر، حقيقة المعنى المراد، والمظهر المتخفي وراءه ما هو مراد.

وينقل ميويك مفهوماً أكثر تطوراً للمفارقة، فلا يحصر المعنى المراد بدلالة واحدة هي المعنى المتخفي المقصود؛ لأنَّها عرضة للتعدّد بتعدد القراءات والقرّاء، ومفاده أنَّ المفارقة "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة"[2]، فالمفارقة تُبنى على تعدّد تفسيراتها؛ إذ لا يقوم معناها على تفسير واحد، بل يتعداه إلى نظيره المتضاد مباشرة؛ وعلى ذلك، فإن المعنى المقصود لا يعبّر عن المدلول النّهائيّ والأخير، وإنّما يعبر عن طرف واحد من أطراف الدلالة من ضمن أطراف دلاليّةٍ لمّا تظهر، ويتّصل ذلك بما أشار إليه (صاموئيل هاينز) عن المفارقة، فهي عنده "نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى، لا يكون واحد منها هو الصحيح، وتدرك أنّ وجود التنافرات معاً جزء من طبيعة الوجود[3]، وهذا يعني أنَّ رسالة المفارقة لا تتوقّف عند تفسير واحد، أو دلالة واحدة، بل تتعدّد إلى وجوه مختلفة، يرشّحها السّياق الخاص، وفق قرائن سياقية أو لغوية أو عرفية اجتماعية أو غيرها، لذلك تبقى المفارقة أشبه بـ "شكوك تتحوّل إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز تعدّد الدّلالات قائماً"[4].

وقد انطلق (ماكس بيريوم) في تعريف المفارقة من منطلق أسلوبي؛ ورأى أنَّها ضرب من التأنق في الأسلوب، وهي لديه "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً"[5]، ولا يعدو تعريف (صموئيل جونسون) للمفارقة التركيز على عنصر التضاد، ويرى أنَّها: "طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً أو مضاداً للكلمات"[6]، ويتّفق كل من (ريتشارد) و(أناتول فرانس) مع الأخير؛ إذ يرى الأول "أنَّها توازن الأضداد"[7]، أمَّا الثاني فيرى أنّها تنطوي على حقيقة قوامها الكشفُ عن طريق التضاد"[8].

وفي النقد العربي الحديث ترى سيزا قاسم أنَّ المفارقة "استيراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني، يقوم على التورية، وهي طريق لخداع الرقابة، حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة، بينما تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرًا[9]، لكن ما يؤخذ على تعريف سيزا قاسم هو أنّها تقرنه بالشّعور العدوانيّ؛

---

(1) المفارقة والأدب، (دراسات في النظرية والتطبيق)، خالد سليمان، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999م صـ 17.

(2) المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، صـ161.

(3) المرجع نفسه، صـ36.

(4) المفارقة والأدب، (دراسات في النظرية والتطبيق)، خالد سليمان، صـ 18.

(5) المرجع نفسه، صـ 18.

(6) المرجع نفسه، صـ 17.

(7) المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، دار الفكر العربي، ط1، 1994م ، صـ 16.

(8) المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، صـ 45.

(9) ينظر: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، سيزا قاسم، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مج 2، ع2،1982م، صـ 143.

الذي يثير الالتباس، ولا سيّما أنَّ السخرية تسمو عن الهجاء والتهكم المباشرين، بما يخفف الجانب الذاتي المحض في شخص الساخر، ويرتقي بالسخرية إلى مدلولها النقدي قبل الهجائي، وليس من الصواب حصر تعريفها في التعبير عن موقف عدواني، فليس ذلك الا تضييقاً لمفهومها، فالمبدع قد يقصد غايات أخرى جمالية أو أخلاقية تهذيبية، أو اجتماعية، أو بلاغية أيضاً، وربما أحست الباحثة بذلك فاستدركت قائلة: "إن مصطلح المفارقة يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر يتسم بعضها بالتعقيد الشديد"[10]، ويذهب سعيد شوقي إلى أنّ المفارقة "طريقةٌ من طرق الأداء تنهض على الخداع، وتعتمد على وجود الازدواج والتّنافر في حيّزها"[11]. أما ناصر شبانة فيرى أنّها "انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات"[12]؛ ولا سيما أن لغة المفارقة تهرب دوما من النظرة الأحادية لمعنى المفارقة.

وتعدُّ مفارقات التقابل البديعي الكبرى إحدى أنواع المفارقة اللفظيَّة، التي تأخذ فيها المفارقة تجاوراً ضدياً ممتداً على مستوى البنية النصيّة، ويعرف (ميويك) المفارقة اللفظية بأنها "انقلاب في الدلالة"[13] لكنّ هذا الانقلاب في الدَّلالة ما هو إلّا "انقلاب غير زمني، في حين أنَّ مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية؛ لأنَّها انقلاب يحدث مع مرور الزمن"[14]، والمفارقة اللَّفظيَّة علاقة تجمع بين حقيقتين؛ إحداهما ظاهرة سطحيَّة، والأخرى مضمرة خفيَّة، وهي تتطلَّب من القارئ مهارة واعية خاصَّة في استنباطها وتحليلها أو تفسيرها، ويشير إليها محمَّد العبد بقوله: "هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالباً المعنى السّطحي الظّاهر"[15]؛ بمعنى أنَّ المفارقة اللَّفظيَّة تنشأ من كون الدّال يؤدِّي مدلولين نقيضين: الأوّل: مدلول حرفي ظاهر، والثاني: مدلول سياقي خفي، وتختلف المفارقة اللفظية عن المجاز والاستعارة في اشتمالها على قرينة توجّه انتباه القارئ نحو ما يريده صانع المفارقة[16]، فإذا كان المعنى في المجاز لا يشترط الضِّديَّة بين المعنى الحقيقي والمعنى السَّطحي الظاهر، فالهدف هو البحث عن المعنى العميق الذي يشعّ بالإيحاء، فإنَّ بناء المفارقة يشترط التعارض أو التضاد، ولا يمكن أن يقوم من دون وجود هدف أو ضحيّة يسعى صانع المفارقة إلى تضليلها أو إيهامها.

وتعتمد المفارقة، في هذا المستوى، على الجمع بين ثنائيات لفظية ممتدة على مساحة النص؛ تشكّل بمجملها صورة كبرى أو مركبة، ويشير الدكتور نعيم اليافي إلى أنَّ مفارقة الازدواج والتضاد أو التقابل "هي تركيب فنّي يقصد إليه الشاعر؛ لأنَّه يجد فيه البناء الوحيد القادر على حمل إحساسه كأن يقول "خريف الربيع"، "الشعاع الخفي"، "النور الساتر"[17]، ويذكر الدكتور شبانة أنَّ الشاعر يعمد في مفارقة التنافر التي تعرف باسم (مفارقة التجاور) "إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوة الواقعة بين النقيضين ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع"[18]، ثمَّ

---

[10] ينظر: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، سيزا قاسم، مجلّة فصول، صـ 143.

[11] بناء المفارقة في المسرحيّة الشّعريّة، سعيد شوقي، ط1، دار إيتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2001م، صـ79.

[12] المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث، (أمل دنقل، سعديّ يوسف، محمود درويش) نموذجًا، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، صـ 46.

[13] المفارقة وصفاتها، ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، صـ147.

[14] المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث، (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش) نموذجًا، ناصر شبانة، صـ 64.

[15] المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، صـ 71.

[16] ينظر: المفارقة والأدب، خالد سليمان، صـ 26.

[17] تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008م، صـ 156.

[18] المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث، (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش) نموذجًا، ناصر شبانة، صـ 181.

يشير إلى أنَّ هذا النوع من المفارقة يتداخل مع المفارقة اللفظيّة، لكنه يختلف عنها في اشتماله الصّريح على الضّدّين معاً، وفي بناء المدلول المفارق بالاعتماد تصاحبهما داخل البنية التّركيبيّة، وهو ما يقرّبه من مفهوم التّناقض، ويبعده عن طبيعة المفارقة اللفظيّة التي تكتفي بإيراد معنىً تبوح قرائنُه السّياقيّة بمعنًى معاكس.

لكن ما يؤخذ على كلام الدكتور شبانة أنَّه لا يمكن الفصل بين مفارقة التجاور والمفارقة اللفظية، ولا سيما أنَّ المفارقة اللفظية تقوم على التعارض أو التقابل بين الألفاظ، سواء أكان التقابل في لفظة واحدة تحمل معنيين متضادين، أم في لفظتين تحملان معنى ثالثاً يعيد جبر المفارقة الحاصلة أو التضارب الحاصل في بنية الألفاظ والتراكيب، ولا تقفان عند حد الدلالة المعجمية أو التعارض المعجمي فحسب، بمعنى أنَّ مفارقة تجاور الأضداد لا تحتّم على الألفاظ والتراكيب البناء على تضاد حاد بين لفظين، وهو ممَّا لا يدخل في باب المفارقة اللفظية إلا في شكلها الأولي، أو بمعنى أنَّه يبتعد عن مفهومها بالمعنى الذي توصّل إليه البحث، وقد يكون بخلاف ما تبنى عليه المفارقة؛ إذ يشغل فيها التنافر أو التباين أو التعارض حيزاً كبيراً، كما أنَّ مفارقات التقابل أو التجاور الممتد، في الأغلب، ما تظهر بين معنيين متوافقين في السطح، متوافقين في العمق، بحسب الموقف أو المقام؛ أي "بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر"[19].

أَهَمِّيَّةُ البحثِ وَأَهدافُهُ

يهدف هذا البحثُ إلى إظهار تجلِّيات مفارقات التقابل البديعي الكبرى عند "نزيه أبو عفش"، محاولاً الكشف عن كوامنها الإيحائيَّة أولاً، وأبعادها الفكريَّة والمعرفيَّة ثانياً، معبّراً عن مواقف التجربة الشِّعريَّة تجاه صراعات وجدليات الحياة، وما تقدّمه من نظرة مختلفة للعالم.

منهجيَّةُ البحث

سيتَّخذُ البحثُ المنهجَ الوصفيَّ، مستنداً إلى التَّحليل الأسلوبيِّ، الَّذي يتيح تناول مفارقات التقابل البديعي الكبرى، بوصفها سمة بارزة ينمُّ توظيفها على إيحاءات شعرية فاعلة، ويبرز ذلك من خلال تتبُّع مفارقات التقابل في النص الشعري، واستنطاق بنيتها؛ لبيان الأثر الَّذي أدَّته في تجربة الشَّاعر، والأهداف المتحقِّقة من توظيفها.

يعتمد الشاعر في هذا النوع من المفارقة على تراكم التضاد أو تجاوره، بطريقة تستفزّ القارئ، وتأخذه إلى عوالم التفكير بهذا التعارض، الواقع، هو، في أسره؛ فيدرك حجم التفاوت بين العالم الواقع، والعالم الحالم به الذي يعكس شعوره بهذه التناقضات كلها.

ويأخذ التضاد أشكالاً متعدّدة، وتأخذ حركة التقابل شكلاً تدريجيَّاً تتحرَّك فيه من التقابل الجزئي المفرد إلى التقابل الكلّي أو المركّب الامتداديّ؛ لتتّسع رقعة التقابل، فإذا كنا في مفارقات التقابل الصغرى أمام لفظ واحد أو لفظين، فإننا في مفارقات التقابل الكبرى أقرب إلى التشجير الدلالي الممتد في النّصّ، وهو ما يشكل صراعاً مشحوناً يتنامى بتنامي الصراع القائم على طرفين؛ كل طرف يتعارض مع الثاني، ولا يتوقّف التقابل الصريح بين الضدين، بل يعتمد على التنافر، والتباين، أو التعارض المتدرج؛ وهنا نكون أمام صورتين من التقابل، زائفة مخاتلة، وحقيقية كامنة، تتجاذبان في البنية الظاهرة، وتكون مهمة القارئ إزاء ذلك كشف الستار عن الدَّلالات المقصودة، أو المخبأة بطرق مراوغة، وعبارة

[19] **المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، صـ 15.**

عن "حالة فيض بما يعتمل في دواخل الذات الشاعرة، وهي تؤسّس لرؤيتها الخاصة بها، وتبحث في الآن نفسه عن احتمالات للتعبير تكسر بها نمطيّة الكلام السائد، وتفتح بوساطتها نافذة المعنى المبتكر والتعبير المغاير"[20]. ونقرأ في مجموعة (أيها الزمان الضيق .. أيتها الأرض الواسعة) قول نزيه:

في حوزتنا بكاء شديد، وأسرار بالغة الخصوصية،
وأسماء كتبٍ شريرةٍ تتحدَّث عن الحبّ .. وتربية الدواجن
والأزهار الممنوعة من التداول.
وأما أنتم فماذا تفعلون بنا
وأما نحن .. فماذا نمتلك؟!
أنتم تمتلكون محافظ أنيقة لعقود المبايعات .. وأوامر القتل
وشهادات دفن الموتى،
ونحن نمتلك جيوباً لتدفئة الأصابع وصيانة القصائد المهربة.
أنتم تمتلكون الأرض
ونمتلك نحن المصورات والكرات المجسمة
نمتلك الأحلام الخارقة، ورقعة التراب الضيقة
الكافية لتأكيد ظنون أطفالنا:
"الموتى يتناولون حليبهم ويخلدون الى النوم"
وهذا ما نفعله نحن تماماً:
نتناول حصتنا من السّياط والأوبئة والغارات الجوية
والوجوه الكالحة والزنزانات ... ثمَّ نخلد إلى المقابر.
... ...
... ...
نحن بني الإنسان
زماننا أسود وقلوبنا شديدة البياض.
نحن بني الإنسان
كرتنا واسعة .. ومنازلنا بالغة الضيق
نحن بني الإنسان
بيسر يأخذنا الموت .. وحياتنا باهظة التكاليف:
هذا كل ما لدينا[21].

يتجدَّد مشهد المازوكيَّة الذاتية، فيطفو على النص مشهد التَّغنّي بالألم، ويتصدَّر مشهد خواء الأرض من عدالتها بين بني البشر، كما يتنامى الصراع في النص بين مشهدين؛ الأول يظهر الإنسان الضَّعيف المنهك بفعل الضيق، والقيد،

[20] **شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، محمد الأمين سعيدي، دار فيسير، (د. ط)، (د. ت)، صـ 68. 69.**
[21] **الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، دار المدى للنشر والتوزيع، بيروت، 2003م، مـ1، صـ 50.**

والضعف، والظلم، حالماً بالتحرّر، وتائقاً إلى العدالة، أمَّا الثاني فيمثّل الإنسان الذي فقد قيمه الإنسانيَّة النبيلة، ومناقبه الحميدة، ويبدو متربّصاً بالحياة المادية، ونافياً عن الطرف الأوَّل حقوقه المسلوبة، ولاغياً وجوده، وغير مكترث بما يلوكه من مرارة وأسى.

في هذا النص تطغى، أيضاً، نبرة التهكم جليَّة، وتأخذ السخرية مداها الأبعد، مشكّلة صراعاً حقيقياً، يعبّر عن سرّ المفارقة التي تمثلها روح الشاعر، وقد انطوت على سخرية مريرة لاذعة، أو كوميديا سوداء أفصحت عن نفسها بكلمة ساخرة، أو تعليق تهكمي، أو جملة قاسية[22]؛ إذ تُظهر تلك النبرة التهكميَّة الحياة وهي خاوية على عروشها إلا من الألم، فالإنسان أصبح مجرداً من حقوقه إلا من البكاء؛ زاده الحقيقي، وتوظيف كلمة (بكاء) متبوعة بصفة (شديد) يوحي بشدة الألم المتعاظم في النفس، فلا وقت للحب حين يتسيّد الشر، وحين يستعير الشاعر لكتب (الحب) لفظة (شريرة) فإنَّنا نقع على مفارقة لفظية تبشّر بانعدام الحب، فهو، وإن وجد، فهو مشوّه، وحين يجمع بين الحب وتربية الدواجن والأزهار تغيب المعاني السامية للحب، ويصبح كأية مهنة نمارسها لوقت ما، وهو غائب، أو لنقل ليس موجوداً إلا في القصائد.

وما يعمّق المفارقة في الأسطر الآنفة، أيضاً، لفظة الأزهار، فما هو ممنوع من التداول في الظَّاهر، ليس الأزهار، بل هي الكلمات التي تحمل قيماً نبيلة، أو مبادئ سامية، فهي ممنوعة التداول في عالم مليء بالكراهية، والشر، والتسلّط. إنَّ الأزهار أو الكلمات عند نزيه لا تبدو في بريقها وقطرات الندى تعلو خدها مع أنغام الفجر والشمس، بل نجدها إمَّا مقتولة وإمّا غافية، فهي خدَّاعة، توهم بالربيع الذي لن يزهر، وفي هذا المشهد الذي يمتلئ بالفظاظة اللغوية لا يمكن أن يقبل القارئ النص على ما هو عليه، ولا بدَّ من إعادة تفسير التصادم اللفظي، وما يوحي به حتى يصل إلى الهدف منه.

وتظهر المفارقة اللفظيَّة فيما بعد ممتدّة في صور تقابلية كبرى، تدور في السياق ذاته؛ ففي الصورة الأولى يقارن النص بين حالتين، أو فئتين من البشر؛ فئة الجناة المضلّلين؛ الذين يرتكبون الخطيئة والإثم على حساب حياة البشرية جمعاء، ويستخدمون التسلط، والقوة، للتحكم بمصير الآخرين، ومن أجل تنفيذ مآربهم البشعة، في مقابل الإنسان الضعيف، والمضطهد، والمضلَّل، وتبدو الهوّة كبيرة بين المشهدين، والفرق شاسع بين من يمتلك (السلطة، المال، السلاح، أوامر القتل)، ومن لا يمتلك أبسط مقوّمات العيش التي ضاعت أو هدرت جلّها، هذا التناقض يعبّر عن هراء العالم، وصراع البشر في الكون، ونكون أمام حالتين متصارعتين، إثبات وجود/ نفي وجود، اللتين يتمظهر فيهما التضاد العالي في أعلى درجاته، وتنفتح إيحاءاته لتصعّد حالة الظلم، وتوسّع الفرق بين الذنب والثواب غير المستحق، وبين البراءة والعقاب[23].

وتزداد المفارقة تصعداً حين ينفي الشاعر عن الطَّرف الثاني كلّ الحقوق المستحقة له التي أزهقت بفعل الظلم، وانتفاء العدل، ورحيل القيم المثلى عن الأرض، فعلى الرَّغم من اتّساع الكون، ورحابة الأرض، فليس لهذا الإنسان المسحوق إلا (رقعة التراب الضيّقة)، واختيار (المصورات، والكرات المجسمة، والأحلام الخارقة، ورقعة التراب الضيقة (مساحة القبر) دليل على اتشاح الأرض بالظلم، بينما يبرز الطرف الأول متوّجاً على الأرض، وبيده مفاتيح عرشها،

---

[22] (ذاكرة العناصر) قصيدة توثق الألم وتبحث عن عالم جميل مشتهى، إبراهيم حاج عبدي، مجلة المدى الثقافي، ع (523)، 2005م، دمشق، صـ 2.

[23] يذكر ميويك أن هذه الفروق يطلق عليها (مفارقة عدمية). ينظر: المفارقة وصفاتها، ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، صـ 191.

وفي ظل هذا الصراع الأزلي لا حياة للضعفاء، ومكمومي الأفواه، ولا أدلّ على ذلك من (صيانة القصائد المهربة)، فالقصيدة أصبحت الملاذ الوحيد الآمن الذي يخبئ فيه الشاعر (الإنسان) آلامه "وما يصطاد من أحزان صغيرة، وبها يختبئ ممَّا يفرز الزمن الضيق من آلام في الصدر وأوجاع في الذاكرة"[24].

كما أنَّ اختيار لفظة (الموتى) في هذا السياق من قوله: (الموتى يتناولون حليبهم) يعيد إلى المشهد لفظة (الأحياء) الذين لا حول لهم ولا قوّة، بل هم مسحوقون من الألم، فهم موتى في صورة أحياء، لكنَّ الفرق بين الموتى الحقيقيين وموت الأحياء كبير، وهي مفارقة مبدعة، فالموتى هم في مأمن من هذا العذاب الدنيوي، وتظهر صورتهم وهم يتنعمون في الآخرة، في مقابل الأحياء الذين تصعقهم كدمات الزمن، ويتنعمون بالقتل، والأوبئة، ووجوه القتلة الداكنة، والقاتمة من الظلم، وتوظيف كلمة (المقابر) يقلب المشهد، ويصعد من حدّة المفارقة، وتوظيفها في هذا السياق يخرج الكلمة من دلالتها المعجمية؛ أي المساحة الصغيرة التي تضم القبور، بل إنَّ ما قصده الشاعر بالمقابر هي (البيوت) أو (المنازل) التي تعني ضيق الحياة أو العيش، ومكابدة المعاناة الألم، هكذا تصبح لغة المفارقة لعبة لغوية تخدع القارئ، وقد توهم عليه المعنى الحقيقي المستفاد من القرائن اللفظية لها، فـ (السياط والأوبئة والغارات الجوية، والزنزانات) هي قرائن لفظية وسياقية تبرهن على توجيه المفارقة أو توظيفها توظيفاً صحيحاً.

وفي المشهد الأخير يبرز الزمن الضيق طافياً على اللاشعور؛ حينما يوظف الشاعر التضاد بين ثنائيات لفظية متعدّدة؛ فيجمع بين الدجى والبياض، لكنّ المفارقة تفجّر السواد ليطمس كل معالم البياض، وهنا تطفو السوداوية، وتضيق مساحة القلوب البيضاء بما تحمله من براءة، فهي غير قادرة على إظهار براءتها ونقائها أمام سواد الكون، وحين يجمع بين فسح الكون وضيق المنزل، يوحي بتسيّد الضيق على الرغم من الاتساع، وحين يكون الموت يسيراً، ويأخذ الإنسان بسهولة مطلقة، وبثمن بخس، مقابل حياة تعيسة ملأى بالمشقة، نكون أمام حالة دامية تختلط فيها قوانين الكون وشرائعه، وتخيب آمال الإنسان فوق الأرض.

إنَّ ثنائية الضعف والقوة، أو الحرية والقيد، أو الظلم والعدل التي ينادي بها النص، تنبع من التأمل الوجودي للكون الذي يستصرخ كل ضمير إنساني، تجاه ما يشطر الحياة أو يخلق تناقضاتها المضنية، ويكشف عن صراعات بنيها. وفي مجموعة أخرى بعنوان (بين هلاكين) نقرأ في قصيدة (ما سوف يبقى):

لا رحمة لأحد

لا غفران لأحد

في مدار الذهب والتيجان والرعاع المطاوعين

لا رحمة لأحد. لا غفران لأحد

حيث تصفق اليمامات للثعالب، والموتى للملوك

والطغاة يرجمون الكواكب ويكشفون أسنانهم المذهبة.

حيث تتجانس المشانق والأعلام، الشمعدانات والخناجر

يجلس القاتل على كرسي الشاعر

والجرذان تتناوب اللذة على سرير البتول

والعالم، جميعاً.. جميعاً.. جميعاً، يطلق صرخته المستديرة

---

[24] المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص، محمد علاء الدين عبد المولى، دار الذاكرة، حمص، ط1، 2000م، صـ 52.

الكاسرة، كامرأة تدركها اللذة في خاتمة الاغتصاب!

:إليكم عني[25].

من يقرأ نص (ما سوف يبقى) يصطدم بمفارقة كبرى ممتدة على مساحة النص؛ فما إن نقرأ العنوان الذي يبشّر بشي ما، حتى نصطدم بما هو غير متوقّع؛ إذ يخلخل النص توقعاتنا كلها، وتتقلب البشارة إلى ما يشبه الإنذار، فما سوف يبقى هو هلاك العالم المضطرب وخرابه، ويرصد الشاعر بعين متألمة الصورة القاتمة السوداء التي سيكتسي بها مستقبل الحياة والإنسان، إنّها عبثيّة مستفحلة، تفيض بالسخرية الموجعة، ويرتقي فيها التشاؤم إلى أعلى درجاته، وفي النص تأخذ صور التناقض بعداً عميقاً، ينأى عن العدمية الإيمانيَّة في توصيف الذات الإلهية[26]، ويختل نظام العالم، الذي يتضوّر من الكسل، والفوضى، وانعدام الشجاعة، حين يقود الرعاع العالم، وينظّمون صفوفهم، وينفضون الغبار عن أسلحتهم، وتترك نعالهم الخسيسة آثارها في كل مكان، في حين تشيخ العدالة، وتتفتح الكآبة، وينتشر الذعر في كل مكان، وعلى مدار النص تتفتق تلك المعاني مشكلة صراعاً حقيقياً بين الرؤية الشعرية والواقع.

عندما تكون الأفعال قبيحة، تكون النتائج مخيبة للآمال لا محالة، هذا ما يعلن عنه صوت الشاعر من خلال تكرار النفي (لا رحمة لأحد، لا غفران لأحد)؛ لإثبات حقيقة تصلّب المشاعر الإنسانية وتحجرها.

عبر هذا الصوت التشاؤمي، تبرز تناقضات الوجود، وصراعات الإنسان المتجدّدة في الزمان والمكان، وقد رتّب النص تلك الصراعات في مفارقات تقابلية أو تنافرية امتدادية على النحو الآتي:

اليمامات X الثعالب الشمعدانات X الخناجر المشانق X الأعلام

الموتى X الملوك القاتل X الشاعر الجرذان X البتول

فصور التنافر الممتدة على مساحة النص التي تعني تجاور المتنافرات أو المتقابلات بشكل مكثف، يربطها خيط سياقي واحد، وتشكّل بمجموعها صورة كبرى، هذا التجاور يخلق الفجوات الدَّلاليَّة، ويخلخل بنية كل تركيب في سياق النص، فالجمع بين (اليمامات) و(الثعالب) في المفارقة الأولى، لا يقبل ظاهريَّاً، ولا بدَّ من تصالح التنافر اللفظي في البنية العميقة؛ أي بمعنى أنَّ "توازن الأضداد"[27] ظاهرياً لا بدَّ من إعادة توافقه في الحقيقة الكامنة؛ إذ كيف تصفق اليمامات للثعالب، وهي في حالة مطاردة لها منذ الأزل؟ إنَّها إشارة ذكيَّة وصريحة إلى حال الإنسان الضعيف، والمذعور، ومسلوب الإرادة، وقد تحوَّل إلى دمى متحرّكة، وظيفتها مباركة أفعال السفلة بشكل دائم، وهم يسيّرون نظام العالم بما تسوس أهواؤهم، وليس أدل على ذلك من اختيار فعل التصفيق (المضارع) الذي يشير إلى استمرار الحال على ما هو عليه؛ أي حال هؤلاء الضعفاء أمام جبروت المتسلطين والحكام، فهم مجبرون على ترديد الولاء المطلق لأفعالهم.

وتبني صورة (الموتى، الملوك) مفارقتين لفظيتين؛ الأولى: من تعارض أو تقابل البنيتين السطحية والعميقة لكلمة (الموتى)، فالمقصود بالموتى هنا؛ هم الأحياء المضطهدين المجردون من حريّاتهم، أمّا الثانية: من استمرار فعل التصفيق المجبرين على فعله، وهي مفارقة بارعة تشير إلى استمرار معاناة الإنسان أمام تسلط الحكام، وعلى الرّغم من أنَّ هذا التصفيق لن يكسبه إلا مزيداً من الخذلان، فإنه مجبر على فعله، مقيد به، ومفروض عليه.

---

[25] الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ2، صـ 95.

[26] ينظر: الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 2014م، صـ 223.

[27] المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، صـ 16.

وفي تماهي (المشانق) و(الأعلام) تبدو الهوّة عميقة بين اللفظتين، فلفظة (المشانق) التي تلحقها إيحاءات سلبيّة تتنافر مع دلالة (الأعلام) وإيحاءاتها الإيجابية، فإذا كانت المشانق تدلّ على كثرة الانتهاك، والقتل، وسفك الدم، فإنَّ الأعلام تثير دلالات الحرية، والسلام المُفارِقة لدلالة المشانق؛ لكنَّ الأعلام جاءت مفرغة من دلالاتها الحقيقية، فلا قيمة لها عندما تتساوى مع المشانق، وهي صرخة عميقة تندّد بمن ينادون بالحرية والسلام، ويرفعون في الوقت ذاته حبال الإعدام!

وشتَّان ما بين (القاتل والشاعر)، وما بين (الجرذان والبتول)؛ إذ تتهادن المتنافرات، وتمتزج في صورة واحدة، فحين يصبح القاتل شاعراً، وتتربّع الجرذان فوق مكان البتول تنقلب الأدوار[28]؛ فما قيمة الكلمة الصادقة حين يتفوّه بها مرتكبو الجرائم والإعدامات، إنَّه تغييب لصوت الكلمة الحرة، كما أنَّ اختيار (الجرذان) يهزّ استقرار النص، ويحدث خلخلة تستفزّ القارئ بما تحمله من فعل مأساوي، يشي بغياب العذرية، وتفوّق الإساءة على كل ما عداها، فحين يستحيل سرير العذراء إلى مرتع للدمامة، والدناسة، والاغتصاب، تتضح قذارة العالم، ولا مبالاته الإنسانية.

تترصّد تلك المفارقات مشهد تحوّل الأرض، وخراب العالم كاملاً، وهو دليل على عمق التأمل الوجودي عند نزيه، فالعبث بالأشياء والأدوار دعوة إلى التمرّد على كل ما ينغص الكون، ويطمس نصاعته، ويمحو طهارة الحياة، ويعيد ترتيبه وفقاً لرؤية جديدة.

وقد تأخذ مفارقات التقابل صورة مشهدين منفصلين؛ لكل منهما عنوان مستقل يتقابل ، وهذا ما نقرؤه في مجموعة (أيها الزمان الضيق .. أيتها الارض الواسعة)؛ إذ يقول:

في البدء صنع الله الإنسان:

العنق .. للالتفاتة،

الفم .. للقبلة،

القلب .. للخفقان،

الأظافر للدغدغة،

الأسنان للابتسامة

الذراعان للضم

والجسد للحب

العينان للزهرة

والورقة

للرسائل

.....

في الخاتمة صنع الله الإنسان:

العنق للسكين

---

[28] يمكن أن نطلق على هذه المفارقة اسم (مفارقة الأدوار)، التي يتخلى فيها صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة، ليؤدي دورا جديدا مفارقا لما عرف به، وهي تختص بالعنصر المعروف بمعانيه الطيبة قبل النص، فيتخلى عنها في النص الذي نعالجه. ينظر: فضاءات الشعرية، (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، عمان، (د. ط)، 1999، صـ 23.

القلب للرصاصة
الذراعان للبلطة
الجسد للقنبلة
الأسنان للمطارق
الأظافر للكلابات
العينان للمسامير
والورقة ..
للنار[29].

فعلى الرغم من بساطة الألفاظ، وألفة استخدامها في الحياة اليومية، فإنَّها تضجُّ بشعريَّة ألم منفتحة على معالم إنسانيَّة جوهريَّة، فترتصف المتقابلات بطريقة تستفزّ القارئ، فلا يستثيغها الذهن للوهلة الأولى، وتأخذ شكل التضاد العالي الذي يشي بالفرق الكبير "بين ما ينتظر حدوثه وما يحدث فعلاً"[30] على نحو مفاجئ، والنص حالة من حالات التعبير عن الوجوديَّة التي تتلخّص عند نزيه في إدراك لا معقولية العالم الذي يقطنه الإنسان، أو إدراك هشاشة الوجود أو السير باتجاه الموت أو بشكل ما يشبه تجربة الغثيان[31].

يذكر حنَّا عبّود في تعليقه على النَّصّ السَّابق أنَّه يمثّل "صورتين متناقضتين كأنَّما هما صورتا السفر في مرحلتيه: مرحلة التفاؤل ومرحلة الرؤيا القاتمة"[32]، ففي المرحلة الأولى قلَّما وقف القارئ على هذه الرؤى المرعبة وما شابهها، وكان الشعراء يصبّون غضبهم على الاستعمار في الخارج والمدينة في الداخل، أمَّا في المرحلة الثانية فتظهر تلك الرؤى المرعبة التي تمثّل هشاشة البنية الاجتماعيَّة بالذات لتتسع دائرة الرؤيا، وتغدو أكثر شمولاً، ومن هنا اتسعت دائرة الإدانة حتى شملت الذات نفسها، ولاحت صور الدمار المريع كأنَّما دنت الساعة، ولكن من غير قيامة الموتى، إنَّه يوم حساب لا أمل فيه؛ لأنَّ العصر مفقود البراءة[33].

إنَّها حالة تحوّل صادمة، موغلة في السوداوية المرعبة، ممثلة المازوكيّة في أعتى صورها، فتمجّد الألم أيّما تمجيد، بفعل الانتكاسات القومية والسياسية التي شاركت في تعميق تلك الرؤى السوداء[34].

يمكن للقارئ في النص الآنف أن يلحظ أن ّفاعلية التقابل تشكل مفارقة كبرى، يتحرك فيها التقابل تحركاً تشاؤمياً؛ أي تأخذ خطوط المفارقة بالتوزع السلبي وليس العكس، وتحار الدلالات المتباينة ممتدة بين زمنين، مشكلة مفارقة زمنية بين ماض مشرق، وحاضر أليم يقض المضاجع، ترتدّ فيهما الحالة الأولى إلى أصل التكوين، والولادة، والبداءة، وتعبّر عن البراءة، والطهارة الغائبة، بينما ترتد الثانية إلى طغيان العالم، وهشاشته، وضعفه؛ بمعنى أنَّ الشاعر يفرّق بين العالم العلوي الذي يرتبط بالذات الإلهية، ممثلاً بالحالة الأولى، والعالم السفلي الذي يرتبط بأفعال الإنسان، ممثلاً بالحالة

---

[29] الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ1، صـ 56. 57.

[30] المفارقة وصفاتها، ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، صـ 191.

[31] ينظر: الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 20.

[32] النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، صـ 21. 22.

[33] ينظر: المرجع نفسه، صـ 23.

[34] ينظر: المرجع نفسه، صـ 57.

الثانية، وهذا التقابل أو الصراع الديناميكي بين المشهدين يبرز فعل التشويه الذي يطال جسد الإنسان، طافياً على صورة العالم؛ إذ يغيب الحب، والجمال، والحق، والخير، وتتكاثر مشاهد الشر، والبغض، والقتل، والذبح، والتعذيب، فتصطرع الالتفاتة مع السكاكين، وتمحو القنابل آثار الحب، وتعدم الابتسامة أمام المطارق، وتُسحق الدغدغة بين أطراف الكلابات، وبدم بارد تفقأ العيون، وتموت الرسائل مع رماد النار.

حين يقف القارئ عند تلك المشاهد المفزعة، أو عند هذا الحشد من المفارقات المدهشة أو لنقل المرعبة، فلا تلقى منه قبولاً؛ لأنَّ المظهر الذي تراوغ فيه الدلالات يخلق حالة من التوتر الدلالي في النص، يحيل على البحث والتفتيش عن حرية التوافق بين الألفاظ أو التراكيب التي تتطلّب انقلابا من الضد إلى الضد حتى يستقيم المعنى، وهنا نكتشف أنَّ النص يعكس حالة التناقض الفاضحة، وهي تشع بالوجع، وقد تكونت من لا معقولية العالم، وبفعل الممارسات الإنسانية البشعة بحق الإنسان، والاستهتار، أو الاستهانة بالقيم الفضلى.

ويعمَّق الشكل الكتابي من دلالة المفارقات؛ إذ يوحي الشكل الامتدادي الطولي بالجسد المقطع إلى أشلاء ممزّقة، يستتبعها تمزيق نفسي يشعر به القارئ قبل التمزيق الجسدي، يبرز التفاصيل الصغيرة التي تشكلها لوحة الألم الفنية، ويؤكّد توظيف الجمل الاسمية حقيقة راسخة وثابتة فيما يعبّر عنه النص، وتأخذ كلمة النار التي يختم بها الشاعر النص في المشهد الثاني دلالة الاحتراق الذي يطال ليس الورقة فحسب، بل كامل جسد الإنسان.

إنَّ الشاعر الذي يقبع في ربيع الألم، يترك الألم يزدهر كلما بدأت أزهاره بالذبول، لكن الألم الذي يعيشه الشاعر هو بحث دائم عن الإنسان الذي يعشق الجمال، ويدأب إلى طرد الشر، ولا يبادر إلى ابتكار أدوات التعذيب، فهو يدعو القارئ إلى التفكير الدائم بالواقع والكون والإنسان، وقارئ نزيه لن يكون قارئاً عادياً، بل لا بدَّ لقارئه أن يشعر بحالة الوجع الإنساني التي تعتري لغته على الدوام، ولا بد له أن يعاني مراراً ليستسيغ مقاصدها، بل يجب أن تستهويه دلالاتها العميقة، وليس السطحية الظاهرة، وأن يغوص خلفها، فلا تغريه ..

وفي قصيدة (هذيان حول النجوم ... وقمر) نقرأ ما يأتي:

في حين يحلم الطغاةْ

بسماءٍ خالية من النجومْ

وأرضٍ مزيَّنة بالمشانق

يحلم الشعراء

بأسرّةٍ كافية

وعشاءاتٍ مع النبيذ

ونزهاتٍ مرحةٍ على حدودْ الدولْ.

في حين يحلم الطغاة بالسكينة

يحلم الشعراء بالضحك

ونهايات الألم

وسماء لا ينغّصها قمر شرير واحد

في حين يحلم الطغاة بالأوسمة

يحلم الشعراء بالحرية

فلا يستيقظون!![35]

تأخذ مفارقة التقابل الممتد هنا شكل المفارقة بين صورتين متناقضتين؛ إذ يتنامى صراع التقابل بين صورتي الطغاة والشعراء؛ الصراع الذي يأخذ دوراً محورياً، أو مركزاً رئيساً في بناء المفارقة الآنفة، ففي المشهد الأول تتراءى صورة الطغاة الحالمين بسماء متعريّة من النور، وهي عاكسة قتامة أفئدتهم، بينما تبدو صورة الأرض مزدانة، لكن ليس بالأعلام والورود، بل بالمشانق، هذه المفاجأة المدوّية تخلخل ما خمّنه القارئ في ذهنه، حين يصطدم باختيار لفظة (المشانق) التي تحدث مفارقة لفظية صارخة مع لفظة (مزيّنة)، وفي مقابل ذلك تظهر صورة الشعراء، وهم يجهدون في البحث عن مكان آمن من الأرض، فلا يجدون، فتضيق بهم الأرض بما رحبت.

ويتخلّل المشهد الثاني مفارقة أخرى صادمة؛ ففي حين ينعم الطغاة بأحلام السكينة، على الرغم من آثامهم وشرورهم، ينأى عن الشعراء الضحك، وتسكن الآلام بين أقلامهم، فلا تبارحها، بل إنَّ سماءهم التي يحلمون بها ليست مزدانة بقمر وضاء يسترسلون تحت أنوره أعذب الكلمات وأرقها، بل إنّها موحشة، كما أنَّ اختيار كلمة (شرير) ما هو اختيار مخادع، يصعد درجة المنافرة بينها وبين كلمة (القمر)؛ فالقمر لن يكون شريراً، بل إنَّ ما يفتعله الطغاة من شرور، هو ما يفرغ نور القمر من إيحاءاته الجمالية.

وفي المشهد الأخير بينما يفتقد الشاعر إلى حريته؛ حرية الكلمة، ويعدم صوت إرادته، وتسلب حرية قلمه، وتقيد أفكاره، وتقمع آهاته، فلا يرى النور، تتبري صورة الطاغية، وهو في حالة نهم إلى تقلّد الأوسمة؛ غير مبال بوحشيته واضطهاده، فشتّان ما بين حلم الشعراء وحلم الطغاة، ففي كل مرة يأخذ هذا الحلم معنى مفارقاً، ينمّ عن حدّة "الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات الشعرية"[36]، وهذا الشرخ التقابلي يبرهن على وجود حريتين متصارعتين؛ حرية غير محدودة، مطلقة، وهي حرية الطغاة، وحرية ضيقة مقيّدة أو معدومة، وهي حرية الشعراء الذين يمثلون صوت الغالبية العظمى من البشر، فهم المرآة التي تنعكس على صفحتها صورة الواقع، بل إنّ الحياة لا تستقيم، رغم فوضاها، من دون الشعر.

يشكّل الحلم عند نزيه جوهر المفارقة، وهو عنده بحث في ماهية الوجود، وجوهر الإنسانية، وكيفية انعتاقها من موبقات الحياة، هذا الحلم يعبر عن صرخة موجعة تعيد إلى الإنسان حريته، وإلى الكون عدالته الغائبة، وتحدّ من قيود الاضطهاد المستشري في كل بقاء العالم، فهو يحمل رسالة إلى الإنسانية جمعاء، تزيح ستار الصراعات، وتغسل العار الذي التصق بالأرض، وذلك التأمّل الوجودي هو أكثر ما تنشده لغة (نزيه أبو عفش)، فهي تتحرك دائماً من أجل البحث عن "إنسانية الإنسان، والحفاظ على وجوده الأصيل، وعدم المس بكرامته"[37]. وفي قصيدة (إرميا العربي يعود يساريا متطرفا/ ويتنبأ بالحرائق والقتل والإنسان) يقول "نزيه أبو عفش":

اكتبْ على باب متجركَ الوطنيّ:

هنا صالةٌ للفظائع والذبحِ

تُعرض فيها الخناجرُ في واجهات الثيابِ ..

ألرصاصُ مع الخبزِ ..

---

[35] الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ1، صـ 246.

[36] الثنائيات الضدية، (دراسات في الشعر العربي القديم)، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009م، صـ 162.

[37] الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 37.

وجهُ يسوعَ إلى جانب القنبلةْ؛
وأنا أتحولّ من هيئةِ الكهنوتِ إلى هيئةِ النارِ
من شكل قبّرةٍ تتغاوى إلى شكل طاغيةٍ
من رصيفٍ إلى مرْبضٍ! ..[38]

فعنوان النص يحيل القارئ على رؤى مؤلمة، وما إن يقع البصر على السطر الثاني من العنوان، حتى يصطدم بمفارقة لفظيّة تخلخل توقّعاته؛ إذ يحمل فعل التنبؤ توجّهاً كئيباً، ومحبطاً، وبدل أن يكون التنبؤ دالّاً على التفاؤل والأمل، فإنه يكتسي بألفاظ تنحو دلالاتها منحى سلبياً، لكن ما يحمل دلالات سلبية قد يكون إيجابيًّاً بالفعل، وهذه مفارقة أخرى؛ فما أراده الشاعر من هذا التنبؤ قد يبعث على التغيير الحقيقي الذي ينشده، فمن الحرائق والقتل قد يستشرف الإنسان حياة أخرى، تولد من رحم المعاناة التي يعيشها، ويكون فعلا الحرق والقتل معادلين لفعل التطهير من الخطايا والآثام التي علقت بالإنسان، واستدام على ارتكابها، ورغب في حب الشر، ونبذ الخير.

ويكتشف قارئ هذا النص، أيضاً، مدى ارتباطه بالسياسية ارتباطا وثيقاً، فهو يرصد حالة الضعف، والهشاشة، والتلاشي، والانهزام التي نالت من البلاد العربية في بعض مراحلها وصراعاتها الوجودية، كما تتراءى العبثيّة المفرطة التي يستسيغها جسد النّصّ، ويتّضح فيه تشرّب الشاعر من التراث الديني المسيحي، وهذا ما يسوّغ لغته الشعريّة ذات المفارقة بين المفردة الدينية والمضمون العدمي[39]؛ إذ تجد الوجودية العدميّة طافية في كل مكان من النص، بحيث يخلع عن الله سماته المقدسة، ويحاوره، بل ينكر قيمته العلوية بوصفه خالقاً لهذا الكون.

يحفل النص بالتعارض اللفظي الممتد على مساحة الأسطر الشعرية، وتخلق الألفاظ المتصارعة لفظياً فجوات دلالية لا تتوافق مظاهرها اللغوية، و"تتجاوز محدودية التعبير القريب والمألوف إلى تعبير فني عميق يتمتّع بطاقات إيحائية ثرية وغير محدودة"[40]، فهل يعقل أن تعرض الخناجر في واجهات الثياب؟! وإذا كانت لفظة (الخناجر) تحمل دلالات سلبية في سياقها النصي؛ فإنَّ توظيفها في هذا السياق يولد توتراً دلالياً، واختيارها يبرهن على سطوة القتل والذبح على المكان والزمان، والهوة عميقة بين (الرصاص والخبز)؛ إذ تتّحد اللفظتان في سياق واحد على الرغم من التباعد الدلالي بينهما، وهذا التماهي يبرهن على انعدام العيش الكريم الذي يطلبه الإنسان، بل كيف يمكن أن نحصل على ائتلاف دلالي بين (وجه يسوع) و(القنبلة)؟ فاختيار القنبلة يحقّق مفارقة لفظية مثيرة، يفاجأ بها القارئ، وهذا دليل آخر على انعدام البراءة، فلا قيمة لها أمام دوي القنابل، فهي صرخة إنسانيّة موجعة؛ تكشف عمن يتخفى من البشر في صورة يسوع، وعمن يلبسون عباءته، مشوهين صورته الحقيقية، وتلك الصرخة تمثل حالة التعطش إلى البراءة اليسوعية، التي طالما نادى بها الشاعر طويلا، فهو يبحث عن البراءة اليسوعية الحقيقية غير المزيفة، وعندما يستدعي المفردة الدينية، وفي أغلب نصوصه الشعريّة، يستطيع من خلالها تأسيس منظومة واسعة لأفكار قد تتيح للإنسان إعادة التفكير في سلوكه وأخلاقيّاته بعيدًا عن منطلقات الثواب والعقاب والصفح والغفران، على أنّنا في هذا السياق يتوجّب علينا الإشارة إلى أنّ التناصّ مع الموروث والأيديولوجيا المسيحيّة المتمثّل بالحوار المكثّف مع شخص الله كان يهدف بالأساس إلى طرح

---

[38] الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ1، صـ 333.

[39] ينظر: الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 32.

[40] قرينة التضام في القرآن الكريم، دراسة بلاغية، د. مصطفى عبد الرحمن نمر، (رسالة دكتوراه)، جامعة الإسكندرية، 2000م، صـ 67.

الرفض الوجوديّ، معبّراً بذلك عن موقفه من أحوال الخراب الأخلاقيّ للعالم. يأتي التناصّ في هذا السياق بالذات ليكون أداة مقارنة تبرز حدّة هذا الخراب وتداعياته الهدّامة على سيرورة الإنسانيّة جمعاء.

تأخذ المفارقات اللفظية الأخرى بما يشبه مفارقات التحول؛ إذ تحيل كل لفظة إلى لفظة أخرى تتعارض معها دلاليّاً في السياق الخاص من النص، فالجمع بين (الكهنوت والنار) ينبئ بتعاند لفظي، وهذا الانقلاب بين الهيئتين هو انقلاب سلبي، فالكاهن قد يستحضر إلى أذهاننا القداسة والنزاهة والرزانة، بينما تبقى هيئة النار ذات منحى آخر مغاير، يتنافر مع الدلالات التي تحملها لفظة (الكاهن)، وقد تحمل النار دلالة فعل التطهير، والانبعاث، والتفجر الخلاق، وهي عند الشاعر فعل ثورة على كل ما يعيق هداية الإنسان إلى المثل والقيم الرفيعة، هذا الإيمان الوجودي "يتبع لنهج حياتي مستمد من عمق معاناته الإنسانية، ومن عمق وعيه طبيعة الحياة، التي لا تكفّ عن إخضاع الإنسان للنار، حتى تقوّي فيه معدن الألم، الذي يشكّل واحداً من أهم أساسات الفكر الوجودي"[41]. ثم إنَّ التحول من هيئة القبرة إلى هيئة الطاغية يخلق تعارضاً لفظيّاً، أيضاً، فالقبرة طائر أصيل، ومسالم، ويستأنس بالإنسان، لكنّه عبر التاريخ، وفي القصص والأساطير والسير كان يمثل الضحية، فهو إمّا ضحية لصياده، وإمّا للأفعى دائمة الاعتداء على أعشاشها وأكل بيضها، واختيار لفظة القبرة تعني التحول من الضحية إلى الجلاد، فالإنسان الذي غدا ضحية المؤمرات، والدسائس، والمجازر، حاله كحال القبرة، لكن الحال لن يبقى على ما هو عليه، فالضحية قد يأخذ يوماً ما دور الجلاد، ويمثل أمامه الطغاة والجلادين، ومن ناحية أخرى، قد توحي لفظة القبرة إلى المهادنة أو السلام، الذي كان ينعم به الإنسان، ثمَّ افتقده، وتحوّل القبرة، أو اختفاؤها، مؤشّر خطير على اختفاء العادات والقيم والمعاني الأصيلة السامية في مجتمعاتنا.

وعندما يتماهى الإنسان مع الدابة، تصبح القيم الإنسانية في مهبّ الريح، لكنّ المعنى الظاهر لعبارة (وأنا أتحول من رصيف إلى مربض) لا يمكن أن يقبل على ما هو عليه، قبل التفسير الحقيقي لهذه الصورة الزائفة، فلفظة (مربض) التي تعني المكان الذي تطوي فيه الدابة قوائمها لتلتصق بالأرض، كما يبرك الجمل، تنمّ عن حالة الفوضى التي تكتنف البشرية، وتغييب لنظم تسيير الكون بفعل الخطايا والآثام التي يرتكبها الإنسان بحق أخيه الانسان.

تلك الصور السوداوية التي ينبئنا بها النص، تزدهر فيها الأوجاع، ويصبح الإصرار على العبثية فيها الحل الوحيد الناجع من أجل الخلاص، ومواجهة صراعات الوجود وآلامه الموجعة، فالعبث لا يمكن أن يواجه إلا بالعبث، وفعل التشويه للأشياء والموجودات طالما أنه سيبشرنا بحياة مثلى فلا بدّ منه، بهذا المعنى لن يكون العبث عند نزيه خطأ، بل يصبح العبث خطيئة فاضلة، وأمر محمود. وفي قصيدة (دفاعا عن الحزن البشري) التي تنتمي إلى مجموعة (وشاح من العشب لأمهات القتلى) يقول نزيه:

... من كلِّ هذا ومن أجله سيجيء العصرُ السعيد

من دمٍ سيطيبُ الفراتْ

من عظامٍ ومن جثثٍ . بشرٍ ستضيءُ الحقولُ وتصفو

اللغاتْ

من رحيلٍ وأمتعةٍ يتناقلها النازحونَ

[41] **العبث في شعر نزيه أبو عفش، نادين باخص، مجلة كلية الآداب، ع (98)، صـ 122.**

سَتثْبتُ أرضُ الفقيرِ على أرضها[42].

فما يفاجئ القارئ هو هذا الارتطام اللفظي الممتد على مساحة الأسطر الشعريَّة الَّذي يجمع فيه الشَّاعر بين لفظتي (دم) و (سيطيب) في سياق واحد، يزعزع استقرار الجملة الدلالي، حينما تتعارض دلالة الدم وعذوبة الماء، ثمَّ يقابل الشاعر بين (عظام، جثث) و(إضاءة الحقول، صفاء اللغة)، بل كيف (تثبت الأرض) من (رحيل وأمتعة متناقلة)؟ ويمكن رسم مفارقات التقابل اللفظيّة التي شكلت مفارقة كبرى على النحو الآتي:

(المفارقة): دم ⟷ يطيب الفرات.

(نفي المفارقة): بذل الدماء.

(المفارقة): عظام وجثث بشر ⟷ تضيء الحقول وتصفو اللغات.

(نفي المفارقة): التضحية بالجسد.

(المفارقة): رحيل وأمتعة يتناقلها النازحون ⟷ ثبات أرض الفقير.

(نفي المفارقة): الاستقرار.

يلحظ في المفارقات الآنفة أنَّ نفي المفارقة يعني استحضار المعنى الكامن الحقيقي المراد من توظيف المفارقة، فإذا كانت الألفاظ تتعارض على سطح النص، فإنَّها تتوافق في العمق، والسؤال الآن: كيف يستحيل ماء الفرات عذباً بفعل الدماء؟ إنَّ الدم بلونه الأحمر، في هذا السياق النصي، وبصورته الحقيقية يعني فعل التضحية من أجل الآخر، وهو رمز إلى كلّ الذين أرقوا دماءهم، وبذلوها مسفوكة لينعم غيرهم، كما في فعل الهدم والبناء، فكما تهدم لتعيد البناء من جديد، كذلك تراق دماء الشهداء، ليس بثمن بخس، بل من أجل أن تعذب حياة الآخرين، وينعم الوطن، ويبنى من جديد، ويطيب عيش أبنائه.

فالمفارقة اللفظية بين صورة الدم، وعذوبة ماء الوطن بنيت من تعارض السبب مع النتيجة، ولما كان فعل الدم إيجابيَّاً، وهذا يعني أنَّ النتيجة هنا ليست سلبية، فالمعنى المراد لا يفهم من المعنى الظاهر، ويتحقّق من امتزاج المعنيين بفعل السبب والمُسبَّب، كما أنَّ جبر المفارقة الثانية الذي يعني ازدهار الأرض والإنسان، يكمن في حقيقة تعارض (الجثث والعظام) مع (إضاءة الحقول وصفاء اللغات)، فاختيار (الجثث) لا يعني الموت فحسب؛ بل يعني الحياة؛ بمعنى أنَّ ازدهار الأرض ناتج من فعل التضحية، وكلَّما امتزجت الأرض بأجساد أبنائها المدافعين، ازدادت اخضراراً، وكلما اختلطت جذور أشجارها بعظام شهدائها أشرق النور فوق سمائها، وفي مفارقة ذكيَّة ومدهشة يجمع الشاعر بين النزوح والاستقرار، فالنزوحات الكبرى التي أضنت أهلها، وعايشها الإنسان العربي على مدى عقود طويلة تحمل إشارة إلى المعاناة من أجل التغيير الحقيقي المثمر، وولادة الأمل ستكون من رحم الألم، وكلما نضج الألم، توضحت معالم النور، وتفجرت ملامح الحياة الحقيقية بقيمها الإنسانية العليا.

مازال الشاعر يؤمن بثورة أهل الأرض التي ستعيد الحياة إلى طهارتها الأولى، وإلى ألقها العذب، وبراءتها الناصعة، وتزيح ستار العصر الداكن الحزين الذي أسدلته الحروب في وجه البلاد، ويشرق العصر السعيد الواعد لينعم الإنسان بالحرية فوق أرضه.

---

[42] **الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ1، صـ 400.**

إنَّنا نلمح في بعض نصوص (نزيه) قليلاً من التفاؤليّة، لكنَّها تظلّ مؤلمة لا تتحقّق إلا بالألم، وهو لا يهرب من الألم، بل يسعى إلى مواجهته بالألم؛ لذلك يتفاءل بالموت وينشده، ويتفاءل بالدم الذي سيعيد الخصب والجمال إلى الأرض، ويزيح القبح الذي غطى منابع النور. وفي قصيدة النشيد الملكي "أهجية البلاد الأم" يقول نزيه:

ملك ...

وأخلع بابوات الليل عن أركانهم

وأنصّب الرعيان حراساً على الفردوس

أبتكر المعاصي للأئمة

والفضائل للخطاة

وأمجد الفوضى

ملك على عرش من الأسمال والعطر الرخيص

أُشيْعُ في أرجاء مملكتي الخرائب والسعار[43]

لا يغادر نصّ "النشيد الملكي" هذه الصّرخة الجارفة، والممتلئة بالتناقضات الموجعة وهي ترصد صورة الوجود المكتظة بالألم؛ إذ تنشطر الذات، وتحار في هذيانها، وينمّ الموقف عن حالة الاصطرعات النفسيَّة التي تفرزها ارتدادات الواقع المتناقض، وفي حوار الشّاعر مع أمّه (البلاد) تستشري الوجودية العدمية، وتحتل فضاء رحباً لها، وقد جسّدتها لغة الشاعر "الشعرية، المبطنة بغضب شديد، بسبب ما آل إليه الإنسان من لا إنسانية "[44]، وتحيل القصيدة على إيمان تام بالعبث، يحوّل كلّ شيء إلى هشيم، وفي النص يبدو الجو سخّاماً، وكتيماً، تختلج فيه البشاعة بفعل الآبقين، والمتملقين بفوضاهم ودمامة أفعالهم.

هذه الصرخة، في واقع الحال، ليست إلا تجسيداً لواقع منهك، تتصارع فيه الأحداث والوقائع، وهذه لحظة أولى تدفع إلى اكتشاف المعنى المقصود الكامن أو القابع خلف تلك الصرخة التي يرى فيها الشاعر خلاصاً، فما إن ينبثق المعنى الحقيقي حتى نكتشف أنّ هذا المعنى يتعارض مع المعنى الظاهري، وينحو منحى عكسيّاً إيجابياً، وهنا تغدو المفارقة نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، لتصبح تصويراً آخر للمعنى، يومئ إلى المعنى العكسي، من أجل ذلك يترجم ذلك المعنى ، أو يحوَّل إلى ضده، فيلمع تقويم السلبيات، مثلاً، ويتحول ظاهره إلى الضد الإيجابي[45].

يصوغ الشاعر نشيده الملكي ملوناً بأبهى صور الخراب، حين تتوّزعها مفارقات التقابل اللفظية التي يحفل بها النص؛ إذ ترتطم الألفاظ المتنافرة ببعضها مثيرة ما تبدو عليه الذات من تناقض، وأوّل ما يفاجئنا به النص هو التعارض الدلالي بين الفعلين (أخلع) و(أنصّب)، وتكتمل المفارقة ما بين السطرين من تعارض لفظتي (بابوات) مع لفظة (الرعيان)، فإذا كانت لفظة بابوات تحيل على المكانة المقدسة والرفيعة، أو تومئ إلى أصحاب السلطة، وتحيل لفظة الرعيان في سياقها الخاص على المكانة الدنيا، فأنَّى للراعي الذي يقود دوابه في البراري أن يكون أميراً على الفردوس؟ لذا إنَّ عملية قلب

(43) الأعمال الشعرية الكاملة، نزيه أبو عفش، مـ2، صـ 137.

(44) الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 22.

(45) ينظر: المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)، محمد العبد، صـ 16.

الأدوار[46] بينهما تسبّب خللاً فاضحاً، وهذه المفارقة تعيد إلى الذهن ترتيب نظام الكون، والحياة، ومكانة الإنسان، ودوره في الحياة، كما تتفجر المفارقة في اختيار فعل (الابتكار)، فالابتكار هو فعل محمود، يعني الإبداع، لكن القارئ يصطدم بابتكار مغاير، وغير مألوف، فهل حقيقة يسعى الشاعر إلى ابتكار المعاصي؟ وحين يكون الابتكار لفئة محددة، هي فئة (الأئمة)، نكون أمام حالة مفزعة، ويكون المشهد قاتماً، تتفجّر عبره لغة المفارقة، وتنفتح الدلالة فيها على مصراعيها، وتنحو منحى مغايراً عمّا عهده القارئ، والحال ذاتها في اختيار (الفضائل)، والمجاورة بينها وبين (الخطاة)، يزيد المشهد قتامة، كما أنّ تمجيد الفوضى يعبّر عن حالة تصادم حادّة بين دلالة اللفظتين، وحين تتوّج الذات على عرش (الأسمال" ثياب بالية قديمة" الفقر الشديد") و(العطر الرخيص)، وما يجمع بين فعل (التشييع) و(الخرائب والسعار) لا يمكن قبوله منطقياً، لأنَّ الفجوة الدلالية تأخذ بالاتساع والعمق بين هذا الفعل، ولفظة (السعار "العطش والنار")، ويمكن عرض مفارقات التقابل اللفظية على النحو الآتي:

أخلع	أنصب	أمجد	الفوضى
الفضائل	الخطاة	عرش	أسمال
بابوات	الرعيان	عرش	عطر رخيص
أبتكر	المعاصي	أشيع في مملكتي	الخرائب
المعاصي	الأئمة	أشيع في مملكتي	السعار

فالمظهر الذي نراه ليس إلا مظهراً مخادعاً يستفزّ القارئ، ويرمي، في الوقت ذاته، إلى تبصّر المعنى الحقيقي للمفارقات الآنفة، أو لنقل تفسير خلخلة الألفاظ تفسيراً سليماً، فالشاعر لا يستسيغ هذا الخراب أو هذه الفوضى إلا لأنها بنّاءة، فهو يهدم ليبني، وإذا كان المشهد ينذر بخراب كلّي يطال الأرض والإنسان، فإنَّه يعيد إلى الأذهان مشهد غياب المبادئ التي اندثرت من حواف الحياة، ويفجّر ما فقد من قيم، وما ضاع من فضائل، وتلك الخطيئة التي أعلن عنها النص في طلب المعاصي وارتكابها، هي خطيئة فاضلة؛ لأنَّ الخطيئة عند الشاعر ليست حالة يعيش فيها الإنسان صراعات نفسية من عذاب الضمير، والانجذاب إلى الملذات المحرمة، بل هي حالة لا بدَّ للإنسان من أن يخوضها، مادام مدركاً وجوده، وواعياً طبيعة هذا الوجود[47] من أجل ...

الاستنتاجات والتوصيات

1. تُقدّم مفارقات التقابل البديعي الكبرى وظائف متعدّدة في شعر "نزيه أبو عفش"، وذلك خلال توظيف التناقض والتغاير في بنية النّصّ الشعريّ.

2. مفارقات التقابل الكبرى لا تتوقّف عند تعارض لفظي واحد، بل تمتدّ لتشمل بنية لفظيّة أكبر، ممّا يجعلها أكثر تأثيراً في تحقيق الهدف المقصود.

[46] يمكن أن نطلق على هذه المفارقة اسم (مفارقة الأدوار)، التي يتخلى فيها صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة، ليؤدي دورا جديدا مفارقا لما عرف به، وهي تختص بالعنصر المعروف بمعانيه الطيبة قبل النص، فيتخلى عنها في النص الذي نعالجه. ينظر: فضاءات الشعرية، (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، سامح الرواشدة، صـ 23.

[47] ينظر: الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 30.

3. تكشف مفارقات التقابل الكبرى عن طبيعة فلسفية بما تحمله من تناقضات الواقع المعيش، وعلاقة الإنسان بهذا الواقع من جهة، وعلاقته بالآخر من جهة أخرى.

خاتمة:

تأخذ مفارقات التقابل البديعي الكبرى حيزاً لا يستهان به في نصوص الشاعر، ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة، وبذلك تعبر عن نفسية متوترة؛ تعرّي وتفضح وتسخر.

وتعكس المفارقات صورة الصراع النفسي والفكري لدى الشاعر حيال الحياة بمفارقاتها بصفة عامة، وهي لا تنفصل عن الواقع؛ إذ تكشف عن الحقائق والجدليات، لتعيد تشكيل الواقع وفقاً لرؤية جديدة، وجدليات أخرى.

- **ثبت المصادر والمراجع:**

1. **الأعمال الشعرية الكاملة**، نزيه أبو عفش، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2003م.
2. **بناء المفارقة في المسرحيّة الشّعريّة**، سعيد شوقي، ط1، دار إيتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2001م.
3. **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008م.
4. **الثنائيات الضدية، (دراسات في الشعر العربي القديم)**، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009م.
5. **فيلم "كالغولا" بين جسد السينما وجسد السلطة**، عاصف الخالدي، مجلة أفكار، ع (325)، الأردن، وزارة الثقافة، 2016.
6. **دراسات في نقد الشعر**، د. لطفية إبراهيم برهم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (15)، 2014م.
7. **الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)**، نادين باخص، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 2014م.
8. **(ذاكرة العناصر)، قصيدة توثق الألم وتبحث عن عالم جميل ومشتهى**، إبراهيم حاج عبدي، مجلة المدى الثقافي، ع (523)، دمشق، 2005م.
9. **سيميوطيقيا الشّعر "دلالة القصيدة"**، مايكل ريفاتير، تر: فريال جبوري غزول في: "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986م.
10. **شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي**، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، 2007م.
11. **شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة**، محمد الأمين سعيدي، دار فيسير، (د. ط)، (د. ت).
12. **العبث في شعر نزيه أبو عفش**، نادين باخص، مجلة كلية الآداب، ع (98)، (د. ت).
13. **علم الدلالة**، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م.
14. **فضاءات الشعرية، (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)**، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، عمان، (د. ط)، 1999.

15. **فيلم "كالغولا" بين جسد السينما وجسد السلطة**، عاصف الخالدي، مجلة أفكار، ع (325)، الأردن، وزارة الثقافة، 2016.

16. **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

17. **قرينة التضام في القرآن الكريم**، دراسة بلاغية، د. مصطفى عبد الرحمن نمر، (رسالة دكتوراه)، 2000م.

18. **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، 1999م.

19. **المفارقة في شعر الرواد**، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، ط1، 2007م.

20. **المفارقة في القصص الستيني العراقي**، محمد ونان جاسم، رسالة ماجستير، كلية التربية . الجامعة المستنصرية، 2000م.

21. **المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص**، محمد علاء الدين عبد المولى، دار الذاكرة، حمص، ط1، 2000م.

22. **المفارقة وصفاتها**، دي. سي. ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.

23. **المفارقة في القص العربي المعاصر**، سيزا قاسم، مجلة فصول، مج (2)، ع2، 1982م.

24. **المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث، (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش) نموذجًا**، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م.

25. **المفارقة القرآنية، (دراسة في بنية الدلالة)**، محمد العبد، دار الفكر العربي، ط1، 1994م.

26. **المفارقة**، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج7، 1987م.

27. **النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)**، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.