الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص البلاغة العربية وشعرية الخطاب

عنوان الأطروحة:

شعرية المفارقة في أدب الجاحظ

-البخلاء أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الطور الثالث (ل.م.د)

في البلاغة وشعرية الخطاب

إعداد الطالبة:

ساسية عيساني

إشراف:

أ.د يوسف غيوة / أ.د رزيقة طاوطاو

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا و مقررا
فيصل حصيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
العلمي المكي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
جلال خشاب	أستاذ التعليم العالي	جامعة سوق أهراس	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2017 - 2018

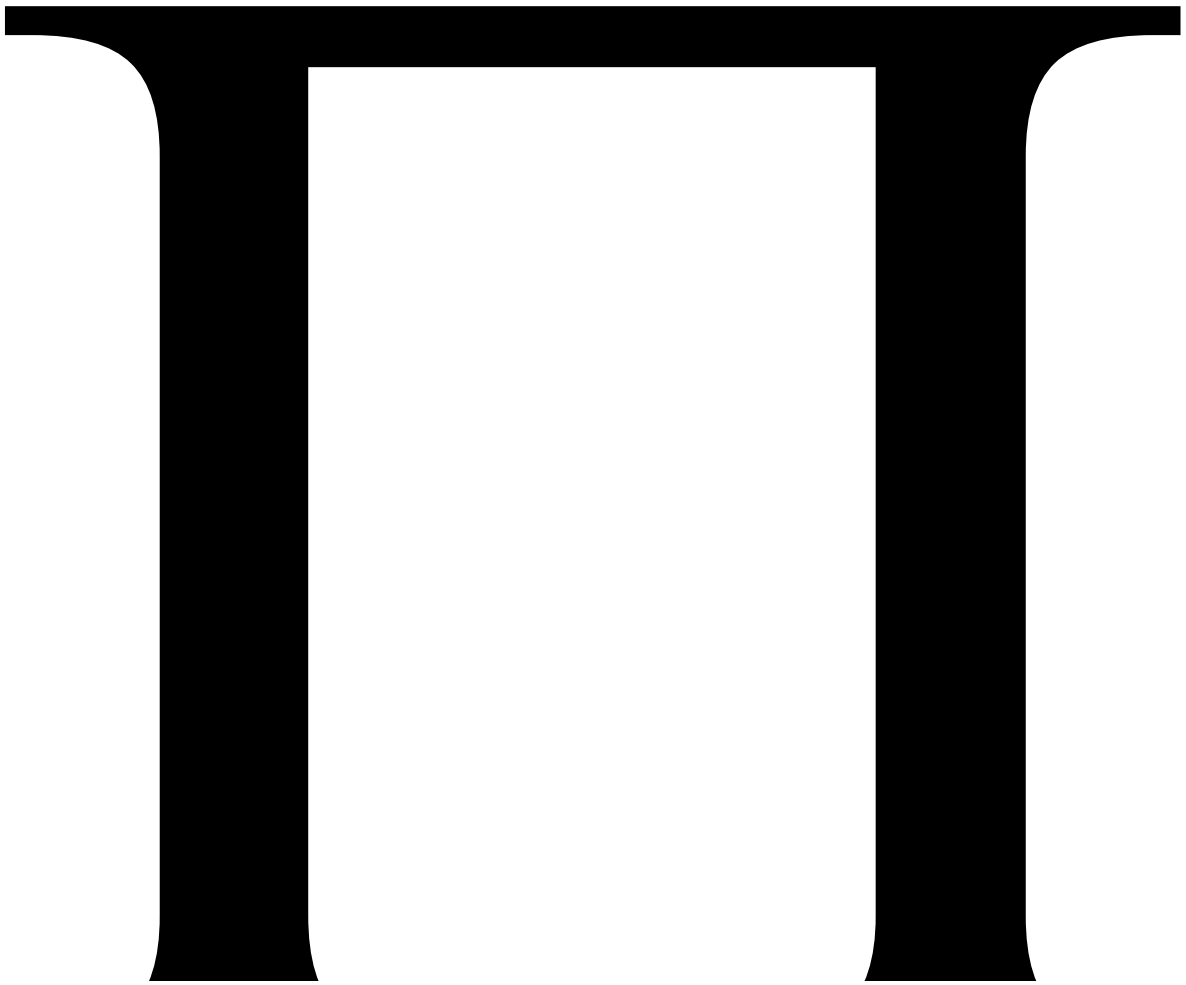
الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين، وبعد:

فإني أسأل الله عز وجل أن يتقبل مني هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وأن يجزي عني خير الجزاء أساتذي الفاضلين الأستاذ الدكتور "يوسف غيوة" و الأستاذة الدكتورة "رزيقة طاوطاو" -حفظهما الله- داعية الباري سبحانه وتعالى أن يمتعهما بالصحة والعافية وأن يعينهما على أداء رسالتهما العظيمة التي نهضا بها بأمانة، فجزاهما الله عني خير جزاء، فقد كانا المعين الذي تفجرت أمامي مسالكه وهونت علي مشقاته.

كما أقدم خالص الشكر والتقدير للأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية في جامعة العربي بن مهيدي، ولا يفوتني أن أقدم جزيل الشكر والعرفان للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتكرمهم بقبول هذا العمل، ولجميل صبرهم وسعة صدورهم وتحملهم عبء تقييمه راجية من المولى عز وجل أن أكون خير من استقى من علمهم وسمع توجيههم ونصحهم.

لكم جميعا أتقدم بأسمى عبارات الشكر و الامتنان.



مقدّمة

مقدمة :

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ،الخالق الرّازق،القاسط الباسط،العالم المعلّم،الذي جعل العربية مفتاح البيان،وجري الحروف على اللّسان،بمعجزة اِسمها القرآن،سبحانك لا علم لنا إلّا ما علّمتنا،تقدست أسماؤك و جلّت صفاتك و عظمت آياتك،و صلّ اللّهم على النبيّ العربيّ الأميّ،أفصح العرب لسانًا،و أعظمهم شأنًا و بيانًا،و على آله و صحبه و من سار على دربه و حفظ علمه إلى يوم الدين ، و بعد :

يمثل " العصر العباسي" مرحلة من أزهى المراحل في حضارتنا الإسلامية العربية فقد اِكتمل فيه كل متاع و انتهى إليه كلّ إبداع و بلغ فيه كل شيء أوجه ، كما شهد الأدب –في هذا العصر– تطورا كبيرا ، و بلغ مبلغًا عظيمًا،و لا غرو في ذلك ؛ فقد أفاد أدباؤه كثيرا من اختلاف مشارب الثقافات وتشبعوا بشتى أشكالها –العربية الأصيلة أو اليونانية و الفارسية الدخيلة– ليوسعوا مداركهم ،و يصقلوا عقولهم،و ليُنتِجوا لنا أدبا مشكلا به كل الأضداد و المفارقات .

وقد اخترنا " النثر العباسي" مجالا للدراسة؛ لأن للنثر –كما للشعر –بهاؤه و رونقه ودوره الفاعل في كشف الحياة العقلية و الفكرية و الاجتماعية التي عاشها العرب عصرئذ،ووقع اختيارنا على تناول موضوع "المفارقة عند الجاحظ " في محاولة للوقوف على مظهر من المظاهر البشرية التي تتصل بالوجود والمجتمع؛و من ثم تنعكس صورها في الأدب لتجسد لنا مشاهد حية تتداخل فيها أشكال التعبير الإنساني بمختلف انطباعاته الوجدانية لتبلغ بنا درجة البكاء من فرط الضحك أو الضحك المفرط في المرارة؛إنّها الكوميديا السوداء التي تُسقط عن المجتمع البشري أقنعة الوقار و الاتزان و تعري فيه محاولاته المتلاحقة لإخفاء

حقائق التناقض الذي تثيره طبيعة الإنسان في مواجهاته الحاسمة مع ظروف الحياة و تحدياتها.

تعدّ "المفارقة" من أهم النظريات الحديثة التي استقطبت اهتمام الكثير–من الدارسين والنقاد – سواءً من الناحية التنظيرية أو التطبيقية، غير أن كثيرا من تلك الدراسات قد اتجهت إلى دراسة الحضور المفارقي في الأدب الحديث والمعاصر – شعره ونثره – مع قلة اهتمامٍ بدراسة المفارقة وتأصيل وجودها في تراثنا البلاغي و الأدبي، ومن هنا استقامت لنا فكرة البحث في هذا الموضوع لدوافع كثيرة أهمها :

– محاولة إثبات مجال المفارقة ذاتها في أدب يمتد عبر عصور لم تكن مناهج النقد فيه تتسع لمثل هذا التوجه الحداثي حدّ الإغراب بل كان الأديب فيه يُصدر عن السليقة والفطرة الشعورية .و لعل السبب في اختيار"العصر العباسي" يكمن في أنّ هذا العصر اشْتُهر بتفنن أدبائه في توظيف "المفارقة" و ولوعهم بها ، و إن نابت عن استخدامها –كمصطلح– تسميات كثيرة و مختلفة تحمل معنى المفارقة في مضمونها،لذا فنسبة حضورها في أدب تلك الحقبة ستكون – فيما نرى– أكبر من غيرها من العصور الأدبية المتقدمة، يضاف إلى ذلك أن هنالك عوامل شتّى تدعّم " الحضور المفارقي " في أدب " العصر العباسي" منها العامل السياسي لهذا العصر المفعم بالتناقضات والمفارقات، وكذا العامل الاجتماعي وحاجة الناس إلى التنفيس عن دواخلهم والتعبير عن معاناتهم ...

– ثم إثبات مجال المفارقة والتنقيب عن مواضعها بكل أبعادها في أدب الكاتب الألمعي"الجاحظ"، والسبب في اختياره نموذجا لأدباء هذا العصر يكمن في أنّ " الجاحظ" اشتهر بأنّه أديب العصر بلا منازع، إضافة إلى توظيفه لظاهرة المفارقة بشكل بارز، واتساع ملامحها في أدبه بوضوح، فرأيناه الرائد في هذا الفن،و السابق في تلك الحلبة،و المقدم في

هذا الباب، فأعجبنا بشخصه، و أغرمنا بحديثه و اتخذناه هدفا و محورا لهذا البحث ،وهو لذلك أهل، و صاحب جدارة و سبق .

لكن المفارقة لم تعط حقها في الدرس بعدُ في أدبه مع أنّها من أكثر سمات أسلوبه وضوحا فتداخلت مع غيرها من المصطلحات الأخرى كالتناقض" و " السخرية" و " التهكم"، بل واعتبرت ظاهرة أسلوبية واحدة، لذلك وجدنا أنّه من المهم دراسة هذه الظاهرة التي تميز بها أسلوبه في " كتاب البخلاء"، والتي وظفها فيه ليوجه – من خلالها – نقده إلى هذه الطبقة فنجده في بخلائه يتخذ من المفارقة – غالبا –آلية لبناء عدد كبير من النصوص الأمر الذي دفعنا إلى التوقف والتأمل من أجل إعداد دراسة مفصلة في هذا الموضوع.

– ولنثبت في الختام قدرة الأدب العربي على استيعاب هذه المناهج الحداثية والتأكيد عبر محاولات غير متناهية أنّ الإبداع الإنساني الأصيل والعطاء الحضاري الحقّ لا يتجاوزه الزمن ولا يأبه لقديم أو جديد بل يظل أرضا بكرا تمرّ عليها خيول الفاتحين تأخذ منها ما شاءت ويظل هذا العطاء هو هو يرقب مزيدا من الكشف وجديدا من التقصي.

ولعل هذا ما دفعنا إلى خوض هذه المغامرة التي لم نحسب أن تكون– رغم المتعة والفائدة– بهذه الصعوبة والمنعة متطلبة منا استحضار كل ملكات الإبحار المحفوفة بالخوف من التقصير والحذر من التورط، ولعل السؤال الذي كان يشغلنا – طوال مسيرة البحث – هل اعتماد بنية المفارقة كنسق جمالي في النص أمر لا يمكن النظر إليه بمعزل عن آفاق التجربة الحياتية للمبدع ؟ و هل المفارقة هي مجرد استعراض بلاغي و حسب أم هي فلسفة يبني المبدع عليها حياته أو نظرته للحياة و الناس ؟

أما من حيث المنهج المعتمد عليه في هذه الدراسة، فهو غير مقتصر على منهج بعينه، لأن طبيعة البحث في موضوع المفارقة تتطلب الإفادة من العديد من المناهج النقدية لذا كانت استعانتنا ضرورية بالمنهج التاريخي والوصفي والتحليلي، لجمع المادة النظرية

ومقارنتها ووصفها وتحليلها، أما في الجزء التطبيقي فقد أفدنا من المفاهيم الأسلوبية ونظرية القراءة.

وقد اقتضتنا الدراسة إلى تقسيم فصولها بين **النظري والتطبيقي** وتوزيعها على : **مقدمة** أبنّا فيها عن أهمية الموضوع ،ودوافع و أسباب اختياره،والمنهج المتبع،و مضمون الفصول ، وأهم المراجع المعتمدة.

الفصل الأول : و هو فصل نظري قدمنا فيه قراءة لمصطلح و مفهوم و وظيفة وعناصر وصفات و أنواع "المفارقة"، محاولين بذلك رصد أبعاد المصطلح التاريخية في النقد الغربي مع إشارة لأبرز المنظرين له وإسهاماتهم الجليلة كما حاولنا رصد امتداداته التاريخية في أدبنا العربي قديمه وحديثه.

وأمّا الفصل الثاني : فقد اِنبرى إلى تتبع الحضور المفارقي وتجلياته في أدب العصر العباسي – شعره ونثره – مع الحرص على عدم استكثار النماذج إلا بما يكشف شكلا جديدا ووجها مختلفا من المفارقة، لاسيما وأن الأمثلة كثيرة جدا في أدب هذا العصر.

والفصل الثالث : تناولنا فيه دراسة تطبيقية لنماذج من بخلاء " الجاحظ "، حاولنا من خلالها إبراز أنماط المفارقة التي تميز بها أدبه : (المفارقة اللفظية، المفارقة السياقية، مفارقة كسر التوقع، مفارقة السلوك الحركي، مفارقة السخرية ،مفارقة الصورة ، مفارقة الصوت.)

وقد واجهت الدراسة بعض العقبات لعل أهمها شحّ المراجع العربية التي تختص بدراسة المفارقة وكذا صعوبة جمّة في العثور على القليل المهم منها الذي تطرق إلى تطبيق نظرية المفارقة على نصوصنا التراثية، فليس هناك إلا بعض الدراسات والأبحاث هنا وهناك في بعض الدوريات؛ وكثير منها لم يُخْلص الحديث عن الحضور المفارقي في النصوص القديمة، بل إنه اتجه إلى تطبيقها على بعض النصوص الشعرية والنثرية الحديثة والمعاصرة لكنها على ندرتها تعتبر مرجعا هاما لدراسة المفارقة نذكر منها :

" المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة" لمحمد العبد، قام الباحث فيها بتحليل المفارقة في نص " القرآن الكريم"، وكتاب " بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري" لنجلاء حسين علي الوقاد، وفيه استعانت الكاتبة بالمفاهيم الأسلوبية لاستجلاء المفارقة وآلياتها في مقامات الهمذاني والحريري.ومن المراجع الهامة أيضا:الكتاب الموسوم بـ " فن السخرية في أدب الجاحظ " لنشأت العناني،وأيضا كتاب"المناحي الفلسفية عند الجاحظ" لعلي بو ملحم،و كتاب "الجاحظ والحضارة العباسية "لوديعة طه نجم،وكتاب شارل بيلا: "الجاحظ في البصرة و بغداد و سمراء" ترجمة إبراهيم الكيلاني .

ولابد أن نلفت الانتباه إلى أنّ الدراسات التي طبقت المفارقة على النصوص الحديثة والمعاصرة تعد أكثر عمقا وأهمية من الدراسات الأخرى التي تناولت النصوص التراثية، ومن هذه الدراسات والأبحاث نذكر :

" المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش نموذجا" لناصر شبانة، " المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا" " لحسن حماد"، وبحث " المفارقة والأدب" " لخالد سليمان"، وكذلك دراسة متميزة " لسعيد شوقي" موسومة بـ : " بناء المفارقة في المسرحية الشعرية" ودراسة " لنجاة علي" بعنوان " المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة جدا"، ومن أهم الدراسات النظرية والتي لابد أن يتكئ عليها كل باحث في موضوع المفارقة نذكر : بحث الدكتورة " نبيلة إبراهيم" في كتابها " فن القص في النظرية والتطبيق" ، وقد خصصت فيه مبحثا للمفارقة؛ مع بعض النماذج التطبيقية. والدراسة الثانية كانت للباحثة " سيزا قاسم" والموسومة بـ " المفارقة في القص العربي المعاصر"، وقد أفردت فيها الباحثة حديثا نظريا عن المفارقة، واستطاعت من خلال هذا الحديث إضاءة نماذج من القصص المعاصرة.

إن الصعوبات التي واجهتنا وضعتنا أمام مهمة شبه مستحيلة كان من الممكن أن تُسلمنا إلى العدول والإحباط لولا توفيق الله وتشجيع بعض المقربين ممن يتوسمون فينا الجدّ

والمثابرة، وكثيرا من العناية أولانا إياها الأستاذان الجليلان"يوسف غيوة" و"رزيقة طاوطاو" اللذان لم يضعا جهدا في مدّنا بهذه المراجع التي كانت لنا معينا تفتحت لنا مسالكه وهونت علينا مشقاته،كما أحاطانا بحسن رعايتهما وتوجيههما، فلهما منّا الشكر الجزيل والدعاء أن يبارك الله في عمرهما وأن ينفع بعلمهما.

وفي الختام نرجو أننا راضون إلى الحدّ الذي يغرينا بمواصلة البحث في هذا السياق آملين أن نكون قد وفّقنا إلى إرضاء أولئك الذين وثقوا بنا وإقناع الذين ظلوا يتساءلون عن جدوى مثل هذه البحوث، والحمد لله ربّ العالمين ونسأل الله مزيدا من فضله وفيضه و أن يتقبل عملنا هذا فهو منه وإليه.

الفصل الأول

قراءة في مصطلح المفارقة

الفصل الأول : قراءة في مصطلح المفارقة

أولا: تمهيد

ثانيا: مفهوم المفارقة في اللغة والاصطلاح

1. في المفهوم اللغوي

2. في المفهوم الاصطلاحي

ثالثا : المفارقة في النقد الغربي

1. الأصول الفلسفية للمفارقة

2. المفارقة في النقد الغربي الحديث

رابعا : المفارقة في النقد العربي

1. المفارقة في النقد العربي القديم

2. المفارقة في الوعي البلاغي العربي

3. المفارقة في النقد العربي الحديث

خامسا : صفات المفارقة وعناصرها

1. صفات المفارقة

2. عناصر المفارقة

سادسا : وظيفة المفارقة وأنواعها

1. وظيفة المفارقة

2. أنواع المفارقة

أولا : تمهيد :

قبل الحديث عن مصطلح " المفارقة " " Ironie " ومحاولة تحديد مفهومه ونشأته تمثل أمامنا مسألة لا بد من الإشارة إليها. فعلى الرغم من كون مصطلح " الشعرية " " Poetics "(*) من المصطلحات السردية المكونة لعنوان الرسالة، إلا أننا ارتأينا أن لا نفصِّل الحديث فيه؛ لأنه من المصطلحات التي أولاها نقاد الغرب أهمية تنظيرية بالغة أخرجتها إلى دائرتي الضوء والاهتمام، ثم تلاهم بعد ذلك لفيف من النقاد العرب الذين ترسّموا خطاهم ونظّروا لمصطلح " الشعرية "، فكان بذلك مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث.

لكننا سنركز في المقابل على مصطلح " المفارقة "، ونحاول تحديد مفهومه ونشأته ونقف على أنماطه وأشكاله المتعددة كي نكون على بصيرة ووعي واضح بحقيقة " المفارقة " وأشكالها، قبل التغلغل في فصول البحث إلى أعماقه من خلال التطبيق عليه .

ثانيا : مفهوم المفارقة في اللّغة والاصطلاح :

1. في المفهوم اللّغوي :

لم يكن لمصطلح " المفارقة " بمعناه الحرفي ورود في كتب التراث النقدي العربي فإذا تتبعنا– بيسر –المصادر المهمة للنقد العربي ككتاب " العمدة " لـ " ابن رشيق القيرواني " (ت 456 هـ)، و " المثل السائر " لـ " ابن الأثير" (ت 637 هـ) و " سراج الأدباء " " لحازم القرطاجني" (ت 684 هـ) لا نجد لهذه اللفظة معنا حرفيا، وكذلك المعاجم والقواميس – القديمة والحديثة – لا نجد فيها ذكرا لمعنى حرفي يكشف عن تلك المفردة، بيد أننا نجد جذرها في أغلب المعاجم والقواميس العربية ففي " معجم مقاييس اللغة " نجد: " أن الفاء

* تزفيطان تودوروف : الشعرية، ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

والراء والقاف أصل صحيح يدل على تمييز وتزييل بين شيئين، والفارق من الناس الذي يفرق بين الأمور يفصلها "[1]، وفي " لسان العرب " نجد : " فارق الشيء مفارقة وفراقا : باينه والاسم الفرقة، والفرق الفصل بين الشيئين"[2]، وفي " المعجم الوسيط " نجد : " فرّق بين الشيئين فرقا وفرقانا : فصل وميّز أحدهما من الآخر وفي التنزيل : " فافرق بيننا وبين القوم الفاسقين"، وفارقه مفارقة : باعده "[3]، وفي " المنجد في اللغة العربية المعاصرة : " المفارقة تعني رأيا مفاجئا يصدر عن رغبة صاحبه في الظهور من خلال مخالفة موقف الآخرين في أمر أو رأي يسلّمون به، إنه رأي مخالف للرأي الشائع ورأي الإجماع، رأي مفارق"[4].

من خلال ما سبق يتضح أن مادة (فرق) تدور في مرجعيتها على الفصل والتمييز والتباين والتباعد والمخالفة والتقابل بين أمرين أو طرفين، لاسيما إن كانا على طرفي نقيض أو أن أحدهما خلاف الآخر أو بالضّد منه.

ويبدو أن كلمة " المفارقة" هي مصدر صريح، مشتق من الفعل الثلاثي المزيد بألف المشاركة " فارق"، والمعروف صرفيا أن ما كان على وزن " فاعل " من الأفعال جاء مصدره الصريح إما:على وزن" فِعال"-" فِراق" أو "مُفاعلة"- مُفارقة . مثل : قاتل- قِتال- مُقاتلة وليس كما يقول " عبد القادر الرباعي " بأن " المفارقة " : " مصدر ميمي من الفعل فارق بمعنى باين"[5]، أو كما يقول " خالد سليمان " بأنها " اسم مفعول من فارق"[6]. لأن عدّها " اسم مفعول " يجعل المتلقي أمام تصور أنها محددة باسم من يقع عليه فعل " الفراق " فقط، في

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون (د. ط) دار الجيل، بيروت. 1999، المجلد الرابع، مادة (فرق).

[2] ابن منظور : لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، 2004، مادة (فرق).

[3] إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات: المعجم الوسيط، ط2، المكتبة الإسلامية، 1982، ج1، مادة (فرق).

[4] رشيد بن مالك :المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، دار المشرق، بيروت، 2004، ص 1088.

[5] عبد القادر الرباعي : نماذج من المفارقة في شعر عرار ضمن كتاب " بحوث عربية : تصدير حسن عطوان ومحمد حور، ط1، دار المناهج، عمان 1996،ص 303.

[6] خالد سليمان : المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، ط1، دار الشروق، عمان، 1999، ص 21.

حين أن عدّها مصدرا يجعلها أكثر رحابة وتعددا بحيث تصلح أن تكون مصطلحا منفردا أو مستقلا يستحق الدراسة والبحث.

2. في المفهوم الاصطلاحي :

من الصعب جدا وضع تعريف محدد و دقيق " **للمفارقة** "، ذلك أن المفهوم يعاني من الاضطراب وعدم الاستقرار في النقديين الأجنبي والعربي – على حدّ سواء – فإن نظرة سريعة على المشهد النقدي – الأجنبي و العربي – الذي تتراءى فيه حدود" **المفارقة** "تؤكد أن مفهومها لا يخلو من مراوغة[1].

و مما يصعّب من إدراك " **المفارقة** "– فضلا عن مراوغة المفهوم و الشكل – فيما يرى – " **دي –سي –ميويك** " **(D.C.Mueké)**– بوصفه نموذجا للنقد الأجنبي– " **أنها ليست بالظاهرة البسيطة بل هي ظاهرة معقدة و أن الناس يتحدثون عنها و كأنها من مألوف الأشياء** "[2].

يضاف إلى ذلك أنها في حالة تطور مستمر و صيرورة أبدية – نظرا لتاريخها الطويل –« **فهي لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة ، كما أنها لا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، و لا تعني في الشارع كل ما يمكن أن تعنيه في قاعة الدرس و لا عند الباحث كل ما تعنيه عند باحث آخر**[3].

و منه فقد ظل المفهوم مطاطا يختلف مدلوله من عصر إلى آخر و من بلد إلى آخر،بل بين ناقد و آخر، و لهذا التطور اللا منقطع لمفهوم المفارقة نجد أن النقاد و الأدباء لم يجمعوا على تعريف واحد لها، بل على العكس من ذلك فقد تباينت تعريفاتها و تعددت فأصبحت المفارقة " **جسدا كبيرا من المرايا البلورية المتعددة و لا ينظر صاحب كل تعريف**

[1] سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط1،ايتراك للنشر، القاهرة، 2001، ص26.

[2] دي – سي – ميويك: : موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1993، المجلد04، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

في حين تعريفه إلا إلى قطعة المرآة التي تقابله "[1]. الأمر الذي زاد من غموضها و هلاميتها فأصبحنا بهذا نلتمس طريق " **المفارقة** " برهافة و حساسية لكننا لا نستطيع حلّ اشتباكها و لا اِستيضاح أمرها.

و ما زاد من غموضها – أيضا – أنها لا تنتمي إلى حقل معرفي معين، فالكل تصدى لتعريفها و دراستها – فلاسفة و أدباء و نقاد – كلٌ حسب مرجعتيه المعرفية ، فالكل يعيش المفارقة دون أن يدركها ، و إن أدركها و تلمّسها لا يستطيع تعريفها أو وصفها.

إن ظاهرة " **المفارقة** " كانت موجودة قبل أن يُطلق عليها اسم، و قبل أن يوجد لها مفهوم حيث يرجع " **بدأ وعي الإنسان بالمفارقة مع قصة الخلق، قصة آدم و حواء في الجنة و هبوطهما منها** "[2] حيث تولدت لديهما المفارقة الأولى و هي الخلط بين القبح و الجمال حينما أكلا ثمرة جميلة اللون و المظهر ، قبيحة المخبر و النتيجة، بيد أن هذه " **المفارقة** " التي نجدها متكئة على القدر تبقى في منأى عن جهد الإنسان في صنعها لأنها من صنع الأقدار و ذات طابع مأساوي لأن الإنسان كان ضحيتها دون أن يعي أو يدرك ذلك.

و لمّا وعى الإنسان بالمفارقة – "**والوعي هو حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك أنّه إزاء المفارقة**"[3] – جعل لها تسمية و مصطلحا.

و أجمع الباحثون على أن أول من أطلق المصطلح هو " **سقراط** "، فقد ورد مصطلح "**المفارقة** " في جمهورية " **أفلاطون** " **(Plato) على لسان أحد الأشخاص الذي وقعوا فريسة محاورات سقراط و هي طريقة معينة في المحاورة تعني عند أرسطو**

[1] حسن حماد:المفارقة في النص الروائي(نجيب محفوظ نموذجا)،ط1،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،1999،ص 20.

[2] نبيلة إبراهيم: فن القص (في النظرية و التطبيق)، (د–ط)، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت)، ص 196.

[3] مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن – عمان ،2009، ص 694.

الاستخدام المراوغ للغة و هي عنده شكل من أشكال البلاغة و يندرج تحتها المدح في صيغة الذم و الذم في صيغة المدح "[1].

حيث كان "**سقراط**" بطل " **أفلاطون** "يحاور أشخاص مفروض فيهم معرفة بعض القيم ويستخلص الحقائق منهم و ذلك من خلال استفزازهم و إجبارهم على إبداء آرائهم.

و لم يكد يقع المصطلح في الأدب الروماني بلفظ "**Irona**"" **حتى صار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ، أحدهما ظاهر و الآخر خفي و يرمي إلى نوع من التورية** "[2] و منه أصبحت المفارقة غير مرتبطة بصانعها فقط بل هي أيضا اختبار لذكاء مستقبِلها الذي إن أدركها كما أراد صاحبها كان قارئ مفارقة نموذجي.

أما لفظة " **Irony**"الإنجليزية " **فهي مشتقة من الكلمة اليونانية** "**Eironeia** " **التي تعني الجهل الكاذب أو التظاهر بالجهل** "[3] و هو ما يعرف عند العرب " **بتجاهل العارف** " و هو من الوجوه التي تستخدم فيها الحيلة و المراوغة لاستمالة النفس من أجل استفزازها.

و يذكر" **ميويك** "أن كلمة **مفارقة** لم تدخل في الاستعمال الأدبي العام إلا نهاية القرن الثامن عشر و في القرن التاسع عشر و كانت تعني قول المرء نقيض ما يعنيه، أو أن نقول شيئا و نقصد غيره أو هي " **نظام من الكلمات يتجنب القول ا1fqu لصريح و ينكر المعنى الواضح لما يقول** "[4].

ثم تطور معناها بحلول القرن العشرين " **فعرفها رواد المسرح و قراء الروايات في ابتكار أو تقديم شخصية الأحمق الذي يندفع إلى مساندة رأي يريد الكاتب إدانته لكنه**

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص ، ص 197.

[2] عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، (د–ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،2006، ص 412

[3] H : W –Fowler : Dictionary of modernEnglish –Usage, Oxford 1926, P689.

[4] نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأردنية، عمان ،1999، ص 50.

بخرقه يكشف عنه من دون وعي"[1]، لعل ما لحق بهذا المفهوم من تطور هو تحول الاهتمام من صانع المفارقة (الشخص الذي يمارسها) إلى ضحيتها.

ومن هنا نلاحظ أن مفهوم **المفارقة** كان و لازال في تطور مستمر فقد كان يشير أول الأمر إلى نمط من السلوك ثم يعود ليفيد استعمال اللغة بشكل خادع. ليستعمل بعدها كشكل من أشكال البلاغة، إلى أن أصبح موقفا و رؤية للعالم أجمع، حيث غدا من الممكن تعميم " **المفارقة**" و" **النظر إلى العالم أجمع كأنه مسرح ذو مفارقة والبشر جميعا محض ممثلين** "[2].

أما " **الدرس النقدي العربي المعاصر** " فلم يكن مصطلح المفارقة أوفر حظا من الدرس الغربي في ضبطه، فهو الآخر تعددت ترجماته مما أدى إلى تصعيب أمر إدراك " **المفارقة** " أكثر علاوة على صعوبة المفهوم و مراوغته، و سبب الارتباك الذي وسم أغلب دراساتنا التي تناولت هذا المصطلح " **يرجع إلى صعوبة تحديد المصطلح الغربي نفسه في سياقه الثقافي حيث صار المصطلح (...) متشعب بدرجة تثير الالتباس أحيانا** "[3].

كما أن هناك سببا آخر لهذه الصعوبة يتعلق باختيار اللفظ العربي المناسب للفظ "**Ironie** " **(الفرنسي)** "**Irony**" **(الانجليزي)** و قد كان الصراع الدّائر في الترجمة متبادلا بين ألفاظ ثلاثة هي:

"**Irony** " **(مفارقة)** – "**Paradox**" **(تناقض)** – " **Sarcasm** " **(سخرية)**.

[1] نجلاء علي حسين و قاد: بناء المفارقة في المقامات (عند الحريري و بديع الزمان) ، (د–ط)، مكتبة الآداب ، القاهرة 2006، ص 17.

[2] دي– سي– ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 31.

[3] نجاة علي: المفارقة (في قصص يوسف إدريس القصيرة)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2009، ص 25.

" **وقد اعتمدت السخرية(*)** " **Sarcasm" في كثير من الترجمات لـــ : "Irony" و تبعها التهكم** "[1] لكن أغرب ترجمة عُثر عليها هي لفظ "الخيال "(*).

و يذكر" **عبد الواحد لؤلؤة** "في اختيار لفظ **المفارقة** في العربية دون غيره مقابلا للفظ "**Irony** "في الإنجليزية قائلا : " **المفارقة أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية ، والكلمة في اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (أيرونئيا) التي تفيد التظاهر، و هي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم (آيرون) وتفيد المفرق أي الذي يفرق بين المظهر و واقع الحال (...) و لكن يصعب في العربية صياغة صفة أو ظرف من مصدر التفريق فاضطررت إلى القول (المراقب)المتصف بالمفارقة و موقف المفارقة، و تنطوي على مفارقة لأن الكلمة تجرى مجرى الاصطلاح**[2].

كما يتعلق الأمر أيضا بترجمة ألفاظ أخرى إنجليزية و فرنسية غير "**Irony**" ،"**Ironie**" إلى" **المفارقة** " في العربية، مثل " **Paradox** "التي ترجمت إلى "**التناقض**" أو "**جدل الأضداد**" أو " **المفارقة الضدية** "[3]، وربما يرجع هذا الخلط إلى أن " **Irony**" تحتوي في بنيتها، بل في أكبر البنى على " **Paradox** " و " **Sarcasm** " و من ثم يمكن القول أنه في كل " **Irony**" يمكن أن نجد " **تناقض** " أو " **سخرية** " و ليس العكس.

أما عن مفهوم المفارقة فلم يكن الحال في النقد العربي بأحسن – تحديدا – مما هو عليه في النقد الأجنبي نتيجة اعتماد الأول على الأخير، لكن هذا لا يعدم وجود دراسات جادة و دقيقة أضافت لبنة في بناء مصطلح المفارقة، و سنحاول في المباحث الموالية تقديم

---

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة 1984، ص 27.

(*) السخرية كمقابل لـــ:" Ironie" اختارها كل من مّحمد العمري"في كتابه: " البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول " ، صّلاح فضل فّي كتابيه: " بلاغة الخطاب و علم النص " و " أساليب الشعرية المعاصرة ".

(*) لفظ " الخيال " نجده عند " نعمان أمين طه " في كتابه المعنون بـــ .: " السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري "، نشر دار التوفيقية للطباعة و النشر بالأزهر عام 1978.

[2] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (هوامش المترجم)، ص 114.

[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 102.

أهم الإسهامات التنظيرية العربية – القديمة و الحديثة – و سنبدأ هذه المناقشة مع الدرس الغربي لأنه كان المرجعية الهامة للنقد العربي الحديث.

ثالثا: المفارقة في النقد الغربي:

لقد أشبع الغربيون – نقادا و باحثين – مصطلح " **المفارقة** "" **Irony** " دراسة و بحثا " **فنظرة سريعة على عناوين المؤلفات الغربية المفهرسة تحت هذا العنوان تبين مدى ما صارت المفارقة تلقاه من عناية في الدراسات النقدية الحديثة** "[1].

و لكن لا بد أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الأبحاث لم تكن وليدة لمجهودات النقاد الحداثيين، بل كان لها امتداد تاريخي يرجع إلى ما قدمه الفلاسفة، بل تجدر بنا الإشارة إلى أن أهم التطورات التي مرّ بها مصطلح المفارقة، لم يكن بمنأى عن المهاد الفلسفي الذي نشأ فيه بل و لازال ملازما له حتى يومنا هذا.

لذلك سننطلق في تحديد التصور الغربي للمفارقة من خلال حضورها القوي في عوالم الفلسفة – قديما و حديثا – أولا ثم نتطرق بعد ذلك إلى أهم ما جاء عند المحدثين.

1. الأصول الفلسفية للمفارقة:

المفارقة مصطلح قديم عرفته الفلسفة اليونانية حيث كان " **سقراط** ""**Socrate** " هو صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ فسقراط "**كان يطرح على مستمعيه أسئلة كما لو أنه يريد منهم أن يعلموه، و هذه هي المفارقة السقراطية التي كانت لونا خاصا من إدارة الحديث بين شخص وآخر، و كان سقراط بطريقته هذه يستهدف أن يوقظ في الشباب الذي انجذب إليه الرغبة في المعرفة و استقلال الفكر، إلى هذا الحد لم يكن سقراط يعلمهم شيئا بل يكتفي أن يبين لهم أن ما يؤمنون به هو في ذاته شيء متناقض و ذلك بأن**

[1] خالد سليمان: المفارقة عند نجيب محفوظ (حضرة المحترم)، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، المجلد 14، العدد 02، 1996، ص 175.

يستخرج المبادئ من داخلهم ثم يستنبط من كل مبدأ نتيجة هي الضّد المباشر لما كانوا يؤمنون به "[1]. و هكذا كان سقراط يستخلص الحقائق من أفواههم من خلال استفزازهم و إجبارهم على إبداء رأيهم دون تدخل منه، و هذا ما يسمى بفن توليد الحقيقة لكننا إذا ما عدنا إلى كتاب الجمهورية **لأفلاطون (Platon)** لا نجد ذكرا لمصطلح المفارقة و إنما نجد لفظة " **الاتضاع التهكمي**" و التي وردت على لسان شخصية تدعى " **ثراسيماخس** " في أثناء محاورته لسقراط، إذ يقول: " **يا لهرقل: إن إحدى مظاهر الاتضاع التهكمي المتمكنة من نفس سقراط ولقد عرفت ذلك فيك وقلته لمن حولي، أعنى أنك لا تجيب عن مسألة البتة إذا سئلت بل تتجاهل** "[2] وهذا الاتضاع التهكمي المبني على ادعاء الجهل وعدم المعرفة في قالب من التهكم يعتبر شكلا من أشكال المفارقة.

أما " **أرسطو** " فقد وردت لديه كلمة " **إرونيئيا** " في كتاب " **الأخلاق** " و عنى بها "**الاستخدام المراوغ للغة و هي عنده شكل من أشكال البلاغة (Figure Rhétorique) يندرج تحتها المدح في صيغة الذم، و الذم في صيغة المدح** "[3].

لكن " **أرسطو** " كان يضع " **إرونيئيا** " بمعنى التظاهر الذي ينال من ذاته في مرتبة ترتفع عن نقيضتها " **الإزونيئيا** " أو التظاهر المتبجح ، فالتواضع و لو كان تظاهرا هو أفضل من التباهي[4]، ومنه فأرسطو لا يرضى على المتبجح المتباهي **(Aiazon)** و يفضل النوع المتواضع (Eiron) و يجعله في كثير من الأحيان صانع المفارقة في حين يجعل الدعّي المتبجح ضحية له .

---

[1] ينظر هيجل: محاضرات في تاريخ الفلسفة (مقدمة حول منظومة الفلسفة و تاريخها)، ترجمة: خليل أحمد، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الحمراء – بيروت 1986. ص 26.

[2] أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: حنا الخباز، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، (د–ط)، (د–ت) ، ص 21.

[3]Florence Mercier – eca : L'ironie, Evreux, Edition N° 1,2003,P : 32

[4] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 140.

و إذا كانت الشرارة الأولى للمفارقة قد انطلقت من خلال " **أفلاطون** " و " **أرسطو** " فإن الفلاسفة الغرب المحدثين هم الذين أرسوا دعائم المفارقة في البلاغة و النقد الحديث لعل أبرزهم " **فريدريك شليجل** " **(F. Schlegel)** و " **سورن كير كجورد** " **(S. Kierkegard)** و اللذان تعدّ أفكار كل منهما. " **المهاد الحقيقي للبحث في صميم المفارقة الأدبية أي تلك التي تتحقق عمليا في التعبير الأدبي** "[1]، و منه يعود الفضل لهما في إدخال مصطلح المفارقة في المناقشات الأدبية الحديثة.

لقد طور " **شليج (F. Schlegel)** مفهوم " **المفارقة الكونية** " **(CasiniclIrony)** من تقديم مفهوم جديد " **للطبيعة** " في أحضان الرومانسية، و أيضا من خلال اجتهاده في تفسير العلاقة بينها و بين الإنسان، فهو يرى أن الطبيعة "فوضى متدفقة بلا حدود، عملية جدلية من الخلق المتواصل من الإفناء، وأن من أبرز خصائصها أنها دفق لا ينتهي من الطاقة الحيوية "[2]ويرى أيضا أنه تم اكتشاف وضع جديد للإنسان على إثر ميلاد المفهوم الجديد للطبيعة " **المفارقة الأساسية في الإنسان هي أنه كائن محدود يجتهد في أن يدرك حقيقة غير محدودة ، و لذلك فالمفارقة هي الصراع بين المطلق والنسبي**"[3] وهذا ما يسمى بالمفارقة الملحوظة بين الطبيعة و الإنسان، بين المطلق و النسبي، بين المحدود و اللا محدود ، و الإنسان هو ضحية هذا الصراع و هذه المفارقة.

كما يرى " **شليجل** "" **أن المفارقة شكل من النقيضة** "[4]، فالمفارقة تكمن في إدراكنا لحقيقة أن هذا العالم هو شكل من النقيضة و إن شئنا أن نفرق بين النقيضة و المفارقة نقول

* شليجل فريدريش(1772– 1829):فيلسوف و شاعر و ناقد ألماني،أسهم إسهاما ملحوظا في وضع الأساس للحركة الرومنتيكية الألمانية ،من أهم أعماله :تاريخ الأدب القديم و الأدب الحديث 1815.(منير البعلبكي :أعلام المورد ،ص 261.)

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص 206.

[2] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 32.

[3] حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 25.

[4] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 35.

إنه إذا كانت النقيضة " **تتخذ شكل تناقض يقع فيه العقل عند خوضه في ظواهر تتجاوز العالم الظاهر، فإن المفارقة تعبير ظاهر الصحة لكن بدليلين متناقضين** "[1].

و" **المفارقة** " عند " **شليجل** " لا يمكن إدراكها لدى الكاتب ما لم يتسم بالموضوعية و يسمو فوق الذاتية و يبتعد عن التحيز،و إن أدركها لا بّد أن يدركها من وجهي العملة الواحدة دون الانحياز إلى وجه و إهمال للآخر، فيتجاوز بذلك أحادية الرؤية إلى رؤية واسعة و متعددة، يجمع فيها بين الشيء و ضده " **حيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ساعة إنتاجها للآخر**"[2].

أما " **زولجر(zolger)**" فقد كان يرى أن " **المفارقة** " هي مبدأ لكل فن و جوهر له يقول : " **هي المحور الأساسي للفن، و هي التي تشكل طبيعته و معناه الأقصى و لذلك فهي ليست حالة عرضية للفنان بل هي الجرثومة الحية القصوى لكل فن، و على الفنان أن يبذل كل جهده ليذيب الفن في المفارقة (.....) حيث أنها ذروة موضوعية الفنان و هي التصالح بين الأضداد**"[3].

و منه فالمفارقة لديه – وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقض لدى الفنان الخلاق الذي لا بّد أن يكون " **ذاتيا، موضوعيا، عاطفيا، متحمسا، وعقلانيا و أن يكون عمله نابعا من الحياة ومصنوعا صنعة خيالية في الوقت نفسه** "[4]، و منه فعلى الفنان أن يلعب الشيء ونقيضه بمهارة متناهية ذلك أن التوازن ضروري و حيوي بين العقل و المشاعر لصنع مفارقة مقبولة جميلة تلمس مشاعرنا و عقولنا في آن معا .

---

[1] حسان الباهي: اللغة و المنطق (بحث في المفارقات)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000، ص 157.

[2] محمد الضبع: تشكلات الشعرية الروائية (شعرية المفارقة)، مجلة فصول –عدد62، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003 ،ص312.

[3] رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1999– ج2 ، ص 586، نقلا عن: حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 37.

[4] حسن حماد: المفارقة في النص الروائي،ص 204.

ومنه فإن كل من " **شليجل** " و " **زولجر** "– و غيرهم من الرومنسيين – قالوا بأن التناقض والتضاد ضروريان في صناعة الأدب، لأن الأدب هو الحياة و الحياة أساسها التناقض، و قد قاما بالبحث في أعمال كتّاب مشهورين مثل شكسبير و جوتة ....، لإثبات ما ذهبوا إليه.

أما الفيلسوف الألماني "**سورن كير كجورد**" فإنه يتجه بشكل رئيسي في مفهومه عن "**المفارقة**" إلى ما يدعوه " **بالطورين الجمالي و الأخلاقي من التطور الروحي و يرى أيضا أنه من يمتلك مفارقة جوهرية فإنه يمتلكها طوال النهار فهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت و آخر** "[1]، أو في هذا الاتجاه أو ذاك بل – حسب رأيه – الوجود كله يقع في باب المفارقة و قد كان يؤمن بأن الوجود أساسه التناقض لذا فهو يرفض فكرة التصالح بين الأضداد أو الاتحاد بينهما لأنه وجد الحقيقة في المفارقات فكيف تبقى الحقيقة إذا تلاشت"**المفارقة** " – باتحاد الأضداد – فهو – بهذا – يثور على " **هيجل** " الذي يرى أنه يمكن الجمع بين المتضادات والمتناقضات بالاعتماد على العقل و عدم الوقوف عند مرحلة الفهم بل لا بّد من الانتقال إلى مرحلة العقلنة.

لأننا – حسب رأيه – إذا توقفنا عند مرحلة فهم الأضداد، سنجد بأنها غير متفقة و لا يمكن أن تجتمع البتة، ذلك أن التناقض في المنطق له معنيين :" **معنى ضيق عندما يتناقض تصوران أو قضيتان الواحدة منهما الأخرى إذا كانت إحداهما سلبا للأخرى، مثل أحمر و غير أحمر، و معنى واسع تكون فيه القضيتان أو يكون التصوران يتناقض الواحد منهما الآخر، إذا كان لا يمكن اتفاقها منطقيا، مثل مربع و دائرة، الأحمر و الأزرق** "[2]. أما إذا أردنا الجمع بين المتناقضات لا بّدأن نتخطى " **مرحلة الفهم** " – حيث تعاند الأضداد بعضها بعضا – و ننتقل إلى مرحلة موالية و هي "**مرحلة العقل** "

[1] إمام عبد الفتاح إمام : كير كجورد رائد الوجودية، (د–ط)، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة ،1986، ج3، ص68.

[2] ميخائيل انوود: معجم مصطلحات هيجل، ترجمة: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ،1986، ص 130.

حيث نفكر مليا في هذه التصورات فينبثق منها تناقض أو أكثر فتكون نتيجة هذا الجدل تصورا جديدا أعلى يشمل التصوريين السابقين و يحل ما كانت تتضمنه من تناقض و هي مرحلة العقل النظري أو الإيجابي، و هو التصور الجديد " **اتحاد الأضداد** "، و لأن التناقض هو مبدأ الوجود عنده " **فهو يدخل المفهوم الشهير للديالكتيك وأصبح يعني النفاذ وراء الوحدة الكامنة فيما وراء التعدد** "[1]. و منه " **فهيجل**" قد فهم "**المفارقة** " في إطار نظريته عن الجدل، من خلال عقلنته لكل شيء حتى " **الدين** "، الأمر الذي جعل " **كير كيجورد**" يثور عليه لأنه يرى "**أنه ليس بالوسع تعقل العقائد الدينية و من حال أنه تعقلها فقد أظهر جهله بها و إن لم يتعقلها و هو يطلب هذا التعقل فقد انتهى إلى الإلحاد**"[2]، لأن الدين (يقصد المسيحية) ليست نظرية ولا مذهبا، بل هي رسالة سماوية من وضع الإله، و لأن الإيمان هو تلك العلاقة بين العبد و ربه، و منه فالإيمان بهذا الدين يخضع للمفارقة لا للعقل، أن يؤمن الإنسان باللامعقول أمر لا يدركه الفهم بل الشعور، ذلك أن " **الإيمان مصدره العاطفة المتقدة أما البرهان فمصدره الجدل و العقل، و العقل لا يؤمن بشيء بل يؤمن الإنسان بالرغم من العقل** "[3].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن المفارقة عند " **كير كيجورد** " تبدأ عند انتهاء الفكر وعجزه، وهزيمة العقل، ومنه فالمفارقة عنده هي الإيمان باللامعقول بخلاف " **هيجل** " الذي يريد عقلنة كل شيء حتى الدين، و رفع التناقضات من خلال التصالح بينها ، بل و من خلال اتحادها.

هذا إذن عرض مقتضب عن المهاد الفلسفي للمفارقة عند الفلاسفة القدماء **(أفلاطون وسقراط)** فيما يعرف " **بالمفارقة السقراطية** " و التي كانت تشير إلى نمط من

[1] ميخائيل انوود: معجم مصطلحات هيجل، 163.

[2] فوزية أسعد: سورين كير كوجورد (أبو الوجودية)، دار المعارف، مصر ، 1962، ص 114.

[3] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

السلوك،لتستعمل بعدها كشكل من أشكال البلاغة عند " **أرسطو**" و لتتحول إلى شكل يمكن ملاحظته في أي مكان فيما يعرف " **بالمفارقة الرومانسية** " لدى الفلاسفة الألمان ، شكل يقوم على التناقض و التضاد، لأن التناقض في نظرهم هو أساس الوجود و الحياة و بما أن الأدب هو مرآة عاكسة للحياة فلا بّد أن ينبني هو الآخر على التناقضات .و سنحاول في المبحث الموالي التطرق إلى الأبحاث النقدية و الأدبية التي تناولت المفارقة كظاهرة أدبية وكانت أبحاثهم هذه متعلقة بالجانب الإبداعي بعيدا عن الجانب التنظري الفلسفي المجرد .

2. المفارقة في النقد الغربي الحديث:

يصعب تحديد تعريف اصطلاحي لمفهوم " **المفارقة** " لأنه مصطلح غامض يثير الالتباس،ويتداخل مع مصطلحات عديدة تجري على الاستعمال اللفظي و تحمل في جوهرها معنى " **المفارقة** "، وإن بدت في ظاهرها متنافرة.

وهذا التشابك بين المفارقة وغيرها من المصطلحات – و الذي نجده في النقديين الغربي والعربي على حدّ السواء – أدى إلى تصعيب أمر إدراك المفارقة أكثر، ففي الفرنسية مثلا نجد مصطلحات كثيرة تقترب من حدود " **المفارقة** "**(Ironie)** نذكر منها:

" **Paradoxe – Sarrasine – Satire – Illusion – Allégorie – Contradiction – Humour – Exagération – Caricature Hyperbole** ..."[1].

ويعبر " **دي–سي–ميويك** " **(Douglqs . C. Muecke)** – وهو من أبرز من أولوا موضوع المفارقة عناية خاصة في دراساتهم النقدية – عن صعوبة تعريفها " **ويرى أن الكتابة عن هذا الموضوع أقرب ما يكون إلى المخاطرة**"[2]، ويقر أنه من الصعب عليه – كناقد أدبي– أن يجد " تعريفا دقيقا ومختصرا يمكن أن يشمل كل أنواع المفارقة و يستبعد ما يقع خارج نطاقها، و أن التمييز بينها من زاوية معينة قد لا يكون كذلك من زاوية أخرى[3].

ويرى أيضا أن " **المفارقة** " جدّ مهمة في النصوص الأدبية، بل إنه يعدّ المفارقة في الأدب ضرورة لاعتباره أدبا جيدا، و هي – لديه – انحراف لغوي لأنها تؤدي إلى تعدد الدلالة فهي "**طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال عن المعنى المقصود قائما، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، و هي قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا**

---

[1] سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 35.

[2] دي – سي – ميويك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 43.

تنتهي من التفسيرات" [1]، فالكاتب باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء و التفسير. " **ومنه تعد المفارقة من الحقول الحديثة التي تقوم على دراسة النص الأدبي بطريقة غير مباشرة، والهدف من ذلك قراءة متأنية تعتمد على احتمالات متعددة، و الأديب الناضج المتمكن من فنه هو الذي يذيب شخصيته تماما في أثناء الإبلاغ حتى تتبلور شخصية العمل الأدبي ذاته**"[2].

ويرى ميويك أن عنصر التضاد ضروري و مهم لأن شدة التضاد و التنافس بين وجهتي النظر المعروضتين ترفع المفارقة إلى ذروتها الفنية، بحيث تبدو أشدّ وقعا و أعمق أثرا يقول في هذا الشأن : " **والمفارقة تتطلب تضادا أو تنافرا بين المظهر و المخبر و تكون أشدّ وقعا عندما يشتدّ التضاد** "[3]، حيث كلما اشتدّ عنصر التضاد زادت الفجوة بين الظاهر و الباطن و زادت معها قيمة المفارقة و أثرها.

إن مصطلح المفارقة " **Irony** "" **لم يأخذ مكانته الحقيقية على الصعيد النقدي إلا مع مدرسة النقد الجديد في الثلاثينات و الأربعينيات من هذا القرن مع** " **كلينث بروكس** " **الذي اعتبر المفارقة ميزة العمل الأدبي الجوهرية** "[4].

والمفارقة عند " **كلينث بروكس**""**Clenth Brooks**" لعبة ذكية و معقدة – في الوقت نفسه – ذلك أنها لا تصدر إلا عن ذهن متوقد سريع الاستجابة لأنها " **لغة الفكر و الصلابة و البراعة و سرعة الخاطر**"[5]، و منه فلا بدّ أن يشحن المبدع – في أثناء تعامله مع تقنية المفارقة – كل وسائل التمويه والتضليل ليستنفر في الملتقي كل القدرات العقلية ليظفر في النهاية–إن كان مؤهلا لذلك – بمتعة الاكتشاف و لذة التجلي.

---

[1] دي . سي. ميويك : المفارقة و صفاتها، ص 161.

[2] Pierre Schoentjes : Poétique de L'ironie, Edition du seuil, 2001 P : 32

[3] دي – سي – ميويك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة و صفاتها)، ص 49.

[4] عاصم محمد أمين: لغة التضاد في شعر أمل دنقل،ط1 ، دار الصفاء للنشر، عمان 2005، ص 48.

[5] نقلا عن: محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ط2 ، مكتبة الآداب، القاهرة 2006، ص 19.

وتعد " **السخرية**""**Ironie** " – لديه – التعبير العام الذي يدل على تغيّر عناصر نصية بتأثير سياقها،و ينتج التناقض " **Paradoxe**" – و هو الأداة اللغوية للسخرية – حيث تنظر إلى عناصر لغوية على أنها غير متوافقة، إن السخرية و التناقض يهيمنان على التقنية الأدبية[1]. ومنه " **فالمفارقة** " هي التطور في المعنى الذي يصيب أحد عناصر العمل الأدبي تحت تأثير السياق، فقد تبدوا العناصر اللغوية غير متوافقة و اعتباطية و قائمة على التنافر و التضاد، لكنها في رأيه مفارقة بديعة تصدر من مبدع فذّ.

و ربما بدت رؤية " **المفارقة** " أكثر قربا عند" **بوث** " **(Booth)** و الذي يرى " **أنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده** "[2]، فالمفارقة بهذا تعبر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن، و تتطلب قارئا فذّا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى المعنى الحقيقي.

ومنه تصبح " **المفارقة** " أداة لاستمالة القارئ للوصول عبر مجاهيل متقاطعة إلى حقيقة خفية بإشارات و رموز فنية تجعل من العملية الإبداعية مغامرة شهية و شيقة.

والمفارقة عند " **نورثرب فراي** " : « **وسيلة لقول أقل مما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى**"[3]، فصاحب " **المفارقة** " المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها مما يضفي الوضوح والإيجاز و الجمالية على النص الأدبي.

---

[1] مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة، سورية 1996، ص44.

[2] نقلا عن نبيلة إبراهيم: فن القص(في النظرية والتطبيق)، ص198 .

[3] نورثرب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ص 50.

و " **المفارقة** " عند " **انكسفت** " (**Enkvist**) تعتمد على قوة التوتر " **Temsion** " بين المعنى السطحي و المعنى المضاد له[1]، وهي عند **ريتشاردز** (**Richards**) تعني توازن الأضداد[2]، ومنه فالمفارقة لديهما تعتمد على تقاطع مثير بين المعنى الخفي الذي يتعارض بحرارة وعناد مع المعنى الجلي، الأمر الذي يقتضي جهدا ذهنيا مضنيا لإدراك مجموع العلائق المتعارضة، أو ما أطلق عليه" **ريتشاردز** "" **توازن الأضداد** ".

أما " **أمبرامز**" " **Abrams**" فتعد " **المفارقة** " – لديه – " **اختبارا لمهارة القراء في قراءة ما بين السطور** "[3]، و في هذا مدح ضمني لقدرات القارئ الذي يربط نفسه بالكاتب ليدرك – على الأقل – ما يريده الكاتب أو ما يقصد إليه ليصبح القارئ بهذا شريكا كاملا في صنع المفارقة " **بوصفها صنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها و مستقبلها** "[4].

أما " **تومبسن** [(*)]" (**francis Thompson**) فيرى أنه لا تتحقق المفارقة في الأدب " **إلا عندما يكون الأثر الناتج عنها مزيجا من الألم و التسلية** "[5] ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك و المبكي في آن واحد و لهذا فهي تدفع القارئ إلى ابتسامة سريعة تختفي بمجرد ارتسامها على الشفاه، ذلك أن صاحب " **المفارقة** " يلعب بأسلوبها محدثا لنفسه و لغيره مزاجا ممتعا و مرحا، و إن كمن وراء هذا كله إحساس عميق بالألم.

---

[1] نقلا عن: محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 29.

[2] نقلا عن: سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 26.

[3] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 19.

[4] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص206.

(*) تومسن فرانسيس (1859 – 1907) : شاعر و كاتب انجليزي ،درس الطب في بادئ الأمر لكن بعدها وجد أن لا مصلحة له في الدراسات الطبية فقد كان لديه شغف الكتابة و نظم الشعر ،و قد اضطره ضيق ذات اليد إلى كسب رزقه من طريق بيع الصحف و أعواد الثقاب،خلف ثلاثة دواوين شعرية(قصائد،أغنيات شقيقات ،قصائد جديدة)،(منير البعلبكي:أعلام المورد،ص 277).

[5] دي – سي – ميويك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص 21.

نلاحظ من هذه التعريفات أن كل ناقد يذهب في تعريفه إلى منهجه و اتجاهه الفكري حتى أنه يمكن القول إن من الصعب الاتفاق على تعريف واحد، فالمفارقة في أساسها " **تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء و النقاد لها** "[1]، لكن مجمل هذه التحديدات" **للمفارقة**" قد أشارت إلى أن سمتها الجوهرية تكمن في التباين و التعارض و التضاد بين المعنى السطحي – الذي يُشْعر المتلقي بالتوتر الحاد – و ما بينه و بين المعنى الخفي – أو بالأحرى المعنى الحقيقي المقصود.

[1] خالد سليمان: نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، مجلد 03،عدد2– 1991، ص 57

ثالثا:المفارقة في النقد العربي:

لقد حاول الفكر النقدي العربي الحديث مناقشة موضوع المفارقة و تقديم إسهامات خاصة تضيف لبنة إلى مصطلح المفارقة، منطلقا في ذلك من خلفية غربية،فقد مارس النقد الغربي حضوره في النقد العربي و أثر في النقاد العرب.

لكن هذا لا يعدم وجود بعض الإرهاصات النقدية و البلاغية في التراث العربي، لذلك سننطلق في تحديد التصور العربي للمفارقة من خلال ما جاء في كتب التراث النقدي و البلاغي أولا ثم ننتقل بعدها إلى أهم ما جاء عند المحدثين

1. المفارقة في النقد العربي القديم:

لقد حفلت المدونة النقدية و البلاغية بمصطلحات كثيرة نابت عن استخدام مصطلح "**المفارقة** " كتسمية، و لكنها حملت مضامينها و أبانت عن هذه المضامين بمدلولاتها المختلفة لذلك تنبغي الإشارة إلى " **أن عدم وجود المفارقة مصطلحا لا يعني عدم وجودها مفهوما و نوعا** "[1]، فمصطلح " **المفارقة** "لم يكن بتقييداته الحالية معروفا لدى القدماء "**وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ و يهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر**"[2] ويعتبر" **الجاحظ** "(ت 255 هـ) صانع المفارقة الأول في التراث القديم" **وإن لم يدرس من هذه الزاوية، بل درس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية** "[3] كانت سائدة في مجتمعه.

لقد أورد الجاحظ قولا نصه: " **لو أن رجلين خطبا أو تحدثا أو احتجا أو وصفا وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا ولباسا نبيلا، وذا حسب شريفا ، وكان الآخر قليلا قميئا، وباذّ الهيئة دميما وخامل الذّكر مجهولا، ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي**

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الاردن، 2002 ،ص: 28.
[2] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص:218.
[3] المرجع نفسه، ص: 209.

وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به ولصار التعجب منه سببا للعجب به، ولصار الإكثار في شأنه علة للإكثار في مدحه لأن النفوس كانت له أحقر ومن بيانه أيأس، ومن جسده أبعد فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبونه وظهر منه خلاف ما قدّروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم وكبر في عيونهم، لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، و كلما كان أطرف كان أعجب، و كلما كان أعجب كان أبدع "[1].

إنّ المتمعن في قول الجاحظ هذا يجد أنه يقترب كثيرا من مفهوم" **المفارقة** "الحديث دون أن يتعامل مع مصطلح المفارقة نفسه مع العلم أن هذا القول جاء في معرض تفصيل لباب البلاغة و حدّها و هي أقرب ما تكون لدلالة المفارقة.

كما يعرض لنا " **عبد القاهر الجرجاني** "(ت 471 هـ) هو الآخر مفهوما يقارب مفهوم المفارقة ويتجلى ذلك في جملة من الشواهد استقاها " **الجرجاني** "من موروثنا الشعري و فيها نلاحظ فكرة الجمع بين المتناقضات، و هو شيء قريب من السحر لأنه يتحرك خارج إطار العقل حيث " **يُختصر بُعد ما بين المشرق و المغرب، و يُجمع ما بين المشئم والمُعْرقْ وهو يريك للمعاني الممتثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة و الأشباح القائمة ويُنطق لك الأخرس و يعطيك البيان من الأعجم و يريك الحياة في الجهاد و يريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة و الموت مجموعين والماء و النار مجتمعتين** "[2] .

كل ذلك يمثل من وجهة نظر " **عبد القاهر** "لونا من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري و الواقع المعجمي، " **حيث تصير المفارقة تماثلا مع اتحاد**

[1] الجاحظ: البيان و التبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام هارون، ط4، دار الفكر ، بيروت، ج1، ص:89- 90.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد،ط1 ، مؤسسة الرسالة، بيروت 2007، ص:99.

الجهة التي تصدر منها، لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية "[1]، و قد أثير هذا النوع من المفارقة – بين الواقع الشعري و الواقع المعجمي – في ساحة النقد الألسني بمذاهبه المختلفة لاسيما المنهج الأسلوبي و جاء ذلك تحت مصطلح الانزياح.

و" **ابن قتيبة الدينوري**"(ت 276 هـ) – أيضا – اقترب من مفهوم المفارقة في أثناء معالجته لظاهرة التطير و التفاؤل عند العرب، ناقلا ذلك عن الأصمعي " **سألت ابن عوف عن الفأل فقال : هو أن تكون مريضا فتسمع يا سالم أو باغيا (طالبا) فتسمع يا واجد** "[2] فقد عالج ابن قتيبة هذه الظاهرة من زاوية رصد مقاربة للمفارقة.

هذه بعض الإرهاصات النقدية التي اقتربت كثيرا من مفهوم " **المفارقة** " و إن لم تتعامل مع المصطلح ذاته و سنحاول تقديم بعض المصطلحات البلاغية التي أفادت مضمون المفارقة لكن تحت مسميات أخرى.

[1] إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية(تطبيقاتها عند المتنبي) ،ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص: 28.

[2] ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1986، ص:119– 120.

2. المفارقة في الوعي البلاغي العربي:

للمفارقة حدود مع الأشكال البلاغية الأخرى ،وسنبدأ بمصطلح " **التهكم** " الذي يمكن عده من أبرز الأنواع البلاغية العربية التي تقترب إلى حدّ كبير من مصطلح المفارقة، بل و يجعله " **محمد العبد** " المقابل الدقيق له، يقول : " **ومن هنا يجوز لنا القول أن ظاهرة المفارقة التي يهتم بها اليوم علماء الدلالة و الأسلوب قد عرفت طريقها– على نحو ما – إلى البحث البلاغي العربي القديم و بعض المباحث اللغوية اليسيرة تحت مصطلح التهكم** "[1].

و التهكم لغة: التهدم: يقال تهكمت البئر إذا تهدمت، و تهكم عليه إذا أشتد غضبه[2] ،أما اصطلاحا : فيعرفه " **الزركشي** " بأنه " **إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب** "[3]. و تعريف " **الزركشي** "يقترب اقترابا شديدا من حدّ المفارقة في بحوث المعاصرين.

أيضا هو عند " **ابن حجة الحموي** "" **عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار والوعد في مكان الوعيد، و المدح في معرض الاستهزاء** "[4] فالتهكم إنما هو قول نقيض الشيء الذي تقصده سواء كان قولا أو فعلا و السياق هو الجدير بتوضيح المعنى و مثال التهكم قوله تعالى: " **وبشر المنافقين بأن لهم عذابا أليما** "[5] فالبشارة هنا بمعنى الإنذار.

ومنه فالتهكم هو استخدام الكلام للتعبير عن معنى يختلف عن المعنى الحرفي بغرض السخرية، لكنها سخرية أقل عدوانية و لذاعة، إنها نوع من التعرية قصد الثأر السلمي

---

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية ، ص:20.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (هـ . ك . م).

[3] الزركشي بدر الدين بن محمد: البرهان في علوم القرآن،، دار المعرفة، د ط بيروت 1976، ج3، ص: 57.

[4] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الإرب، ط1، دار و مكتبة الهلال، بيروت 1987، ج1، ص:122.

[5] سورة النساء: الآية: 132.

من مفارقات تلامس الكرامة عند أصحاب العيوب الاجتماعية ، والتهكم يصدر " **عن نفس ساخرة ناقدة ليس بها حقد أو غضب وهو قائم على التصريح بالفكرة المقصودة** "[1].

و إذا ما أردنا أن نفرق بين التهكم و المفارقة فإننا نجد أن الثانية تستلزم بنية لغوية ذات شروط معينة، أهمها عنصر الضدية الذي يخلو منه التهكم في حالات متنوعة. فعنصر الضدية قد يثير شيئا من التهكم و قد يشير إلى هدف آخر، لهذا " **علينا أن نوسع من نظرتنا للمفارقة على أساس أنها تضم صورا قد يكون من التعسف، أن نحصرها في إطار التهكم و السخرية** "[2]، و هكذا يصبح التهكم هدفا من أهداف " **المفارقة** "و أداة من أدواتها ذلك أن المفارقة تحتوي في بنياتها على التهكم لذلك يمكن القول أن في كل مفارقة نجد التهكم و ليس العكس.

و من الأشكال البلاغية الأخرى " **التعريض**"، والتعريض فن فيه سعة ينقل من خلاله المتكلم مراده تلميحا لا تصريحا، فقد يشير إلى مبتغاه بإشارات خفية تمكنه من التهرب من الرقباء في الأوقات الحرجة، و التعريض فن يكثر في أوقات التصادم و الصراع الفكري لأنها فترات تميل إلى العنف من – قبل الرقباء – و الخوف – من قبل الأدباء – حرصا على حياتهم، و منه فالمزيد من الإخفاء في التعريض يجعل المتكلم " **أكثر قولا حينما يكون التصريح مثيرا لغضب أو نقد أو اتهام أو عذل وتلويم أو يكشف أمرا يجب ستره عن الرقباء فيقوم التعريض مقام الألغاز و الرمز الخفي وقد يكون بضرب الأمثال و ذكر الألغاز في جملة المقال** "[3]، ومنه فالتعريض لا يقصد المتكلم معناه، و إنما معنى آخر فلا بدّ أن يفهم السامع أو القارئ المقصود منه – لابد أن يكون قارئا فذّا.

---

[1] نجلاء حسين علي الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات، ص: 132.

[2] حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي(دراسة تطبيقية)،ط1، الدار الثقافية للنشر، 1999، ص:15.

[3] لقمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية (في الدراسات الغربية و التراث العربي القديم) دراسة تطبيقية،ط1، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2004، ص:69.

و يقول " **ابن رشيق القيرواني** " (ت 456 هـ) :"**ومن أفضل التعريض مما يجّل عن جميع الكلام قول الله عز و جلّ : " ذق إنك أنت العزيز الكريم** " "[1] أي الذي كان يقال له هذا، أو يقوله و هو أبو جهل: " **ما بين جبليها – يعني مكة – أعزّ مني و لا أكرم و قيل: بل ذلك على معنى الاستهزاء به** "[2].

لقد كان موقف أبي جهل موقف مفارقة كوميدية نهايتها مظلمة، وقد أوضح " **ابن رشيق** " ذلك من خلال تعليقه على الآية الكريمة، و من هنا يتضح أن فهم التعريض هو الأساس و أن مفهومه يقارب مفهوم المفارقة إلى حدّ كبير.

أما مصطلح " **التورية** " فهو مصطلح بلاغي ورد في العديد من المصادر البلاغية العربية، لكن تحت مسميات كثيرة " **أشهرها على الإطلاق التورية، الإبهام (بالباء الموحّدة) أو الإيهام (بالياء المثناة)، التخييل، المغالطة والتوجيه، وبعض المؤلفين جعل الألغاز والأحجية فرعا منها** "[3]

والتورية مصدر للفعل ورّى، نقول: ورّيت الحديث إذا أخفيته و أظهرت غيره، قال أبو عبيدة لا أراه إلاّ مأخوذا من وراء الإنسان، فإذا قال: " **ورّيته فكأنه جعله وراءه بحيث لا يظهر** "[4].

و المعنى الاصطلاحي لا يبتعد كثيرا عن اللغوي " **فالزركشي** " يعّرف التورية بقوله: " **هي أن يتكلم المتكلم بلفظ مشترك بين معنيين قريب و بعيد، و يريد المعنى البعيد و يوهم السامع أنه أراد القريب** "[5].

---

[1] سورة الدخان: الآية: 46.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،ط1،دار الطلائع،القاهرة ، 2006 ج1،ص:304.

[3] مكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)،ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص:86.

[4] لسان العرب: مادة (ورى).

[5] بدر الدين بن محمد الزركشي: البرهان في علوم القرآن ، ص: 445.

ومثال التورية قوله تعالى:" **والسماء بنيناها بأيد** "[1]، فالتورية في لفظة (أيد) فالمعنى القريب هو الجارحة، أما المعنى البعيد هو القدرة وقد قرن بها ما يلائم القريب الذي هو الجارحة المخصوصة في قوله (بنيناها) ومنه " **فالمفارقة** "تقترب كثيرا من " **التورية** "لأن كلا منهما تقوم على بنية لغوية تحمل ازدواجية في المعنى، والمعنى الخفي هو الذي على القارئ التوصل إليه، لكن هذا لا يعدم وجود فروقات بين المصطلحين : فالتورية " **تختلف عن المفارقة في عدم اشتراطها ضدية المعنيين البعيد و القريب و في كونها متحققة في مفرداتها بذاتها لا في السياق اللغوي أو البنية اللغوية كاملة**"[2] كما هو الشأن في المفارقة و بالتالي لا بدّ أن تكون نظرتنا أوسع في أثناء تعاملنا مع المفارقة، ذلك أننا لا نستطيع التوصل إليها من خلال الاكتفاء بما توحي به الألفاظ ذاتها بعيدا عن سياقها اللغوي أو بعيدا عن السياقات و الحيثيات الخارج نصية.

أما مصطلح المدح في معرض الذم، و الذم في معرض المدح، فهو " **أن يأتي المتكلم بكلام يتضمن مدحا أو ذما، و إثبات صفة أو حدث و يتبعه بكلام يبدؤه بما يُشعر باستثناء و استدراك على كلامه السابق** "[3] و هذا الأسلوب من المدح أو الذم يختلف في طريقة عرضه عن المدح و الذم المعروف لدى الأدباء، لأنه أسلوب يعتمد على الالتواء و انعدام المباشرة بغية المبالغة في المدح أو الهجاء.

كما يعتمد هذا الأسلوب أيضا " **على التلاعب النفسي الذي يقوم به (المادح أو الهاجي)، ذلك أنه يبدأ – مثلا – بنفي كل صفة عيبٍ أو ذمٍ عن ممدوحه و يوقع حينئذ في ذهن سامعه أنه رفعه إلى الأوج و سما به إلى درجة جعلته فيها مبرأ من كل عيب**

[1] سورة الذاريات : الآية: 47.

[2] ناصر شبانة:المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص: 46.

[3] عبد الرحمان الميداني:البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق 1996، ص:322.

حتى إذا ما استيقن أنه ثبّت الفكرة ومكّنها في نفوس سامعيه و في ذهن ممدوحه، كذلك بدأ لعبه بالعبارة "[1].

يقول " **أبو تمام** :يهجو رجلا سرق شعره و ادعاه ليقف به أمام الممدوح:

إِنَّمَا الضَّيْغَمُ الهَصُورُ أَبُو الأَشْـــ بَالِ مَنَاعِ كُلِّ خِيـــسٍ وَ غَابِ

مَنْ عَدَتْ خَيْلُهُ عَلَى سَرْحِ شِعْرِي وَهُوَ لِلحِينِ رَاتِعٌ فِي كِتَابِـــي[2].

إن أحدا لا يتوقع أن يهجو الشاعر سارقا جبانا فيجعله أشجع الشجعان و لكنها " **المفارقة** " ترفع المعاني إلى عليين ثم تهوى بها فتحدث صدمة و أنظر إلى هذا التقاطع بين البيتين: فالمهجو في البيت الأول: " **ضيغم** " و " **هصور** " " **أبو أشبال** "، حتى إذا استقرت في ذهن القارئ صورته المنفوخة هوى به من بعيد فجعله في البيت الثاني و دونما مقدمات فارسا وهميا " **يعدو** " بخيله على معاني غيره و يسطو على فن الشاعر و لا يتوانى عن " **الترتع** " و هي صفة ذميمة حقيرة لسارق يستبيح ما ليس له بحق.

وأسلوب المدح في معرض الذم يقترب كثيرا من مفهوم المفارقة، فالشاعر عندما مدح هذا الفارس الشجاع وشبهه بالأسد المهيب الذي يصول و يجول، لا يريد وراء مدحه هذا إلا تعريته وإماطة اللثام عن سارق رعديد يسطو على أدب غيره، ومنه فقد جمع " **أبو تمام** " بين معنيين متفارقين تجمعهما سخرية مقصودة. إن أبا تمام – هنا – " يتكئ على منزعه الساخر ليثلب سمعة الشاعر الذي يخرق محارم أدبه و يحط من قيمته، و نقدهُ يبدو بدوا معجبا حيث يصف السارق ساخرا بجرأة خارقة للمألوف "[3].

---

[1] مكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ص:97.

[2] الخطيب التبريزي:شرح ديوان أبي تمام، قدم له و وضع هوامشه و فهارسه: راجي أسمر، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت 1998،ج2، ص:317.

[3] فهد عكام:نظرية أبي تمام في الفن الشعري(سحر الإغراب)العدد04، المجلد 16، 1983، ص:24.

أيضا في هذين البيتين نجد " **مفارقة لفظية** "ذلك أن البيت الأول محدد بإطار من الأسماء صيغ المبالغة(هصور فعول)، (منّاع ، فعّال)، للدلالة على الاستمرارية و الدوام لهذه الصفات في البطل المزعوم.

أما البيت الثاني فيحدده إطار من الأفعال(عدا – يرتع) ليحدث التحول من الإطار الاسمي الوهمي إلى إطار فعلي حقيقي.

و كمثال عن المدح في معرض الذم نورد قولا للنابغة الذبياني في مدح الغساسنة:

وَ لَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَـــــائِبِ[1].

إن هذا البيت يقوم على مفارقة دلالية بديعة، فقد استهله صاحبه بصفة ذم منفية دالة على المدح (لا عيب فيهم) ثم جاء بأداة استثناء (غير) كادت توهم المتلقي و تجعله يجزم بأن الكلام الذي سيليها ذمّ و قدح، إلا أن الشاعر حطّم أفق توقعنا و استخدم مفارقة تقوم على آلية المفاجأة و الصدم حينما وظّف جملة (بهن فلول من قراع الكتائب) و هذه العبارة تؤكد صفة المدح لجيش الغساسنة، و منه جاء بعد الاستثناء بجملة مدح تؤكد جملة المدح التي سبقت الاستثناء و من ثم " **فإن بنية الاستثناء في هذا النوع تخرج عن وظيفتها الحقيقية – حيث توظف فنيّا – فتأتي دالة على التواصل بين ما قبلها و ما بعدها، في حين أن وظيفتها الحقيقية هي إخراج ما بعدها عمّا قبلها، أو بعبارة أخرى مخالفة ما بعدها لما قبلها من الحكم** "[2] ومنه نستنتج من خلال هذا المثال أن المدح بما يشبه الذم يدخل في المفارقة دون أدنى شك، من خلال البنية التي تعتمد على ثنائية الدلالة فقد " **تحقق نوع من التراكم المدحي بتتابع الصفات المدحية في العمق وإن أوهم السطح**

[1] حنا نصر الحتي:شرح ديوان النابغة الذبياني، ط2، دار الكتاب الجديد، بيروت 1994، ص:33.

[2] رضا كامل: بناء المفارقة (شعر المتنبي نموذجا)،ص: 10.

بالمخالفة"[1]، ومنه نجد في هذا المثال معنيين اثنين : الأول ظاهري (سطحي) يوهم المتلقي ويجعله في حيرة من أمره (أ هو مدح أم ذم ؟) ومعنى باطني (عميق)، توافقي يؤكد صفة الثناء على الممدوحين.

وزيادة في التأكيد على التشابه الكبير بين هذه المصطلحات و بين مصطلح المفارقة نذكر" **تجاهل العارف** "، و هو فرع من فروع البلاغة العربية يُقصد به "إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا "[2]، و يعرفه "السكاكي " بأنه " سوق المعلوم مساق غيره "[3].

وهذا المفهوم نجده يقترب من المصطلح الغربي" **المفارقة السقراطية** "، حيث كان سقراط في محاوراته يتظاهر بالجهل، فيسأل الآخرين عنها بهدف إثارة الشكوك لديهم و ذلك من خلال استفزازهم و دفعهم إلى الإدلاء بآرائهم عبر حوار تهكمي.

وهذا ما نجده أيضا فيما يعرف " **بالتشكيك** "أو"**التشكك**"والذي يعرفه" **السجلماسي**" " بأنه إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض،وهو أحد الوجوه التي أحتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس "[4].

و في" **التشكيك**"نجد أن ثنائية المعنى تتحقق بتقارب الشبيهين حتى لا يفرق بينهما و لا يميز أحدهما عن الآخر،و قد استشهد"**ابن رشيق القيرواني**" بأبيات" **لزهير بن أبي سُلمى**" أوردها في باب التشكيك، يقول زهير:

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، (د – ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة 1997، ص:390.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين في الكتابة و الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، المكتبة العصرية،صيدا، 1991 ، ص: 392.

[3] نقلا عن: عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية،ط1 ، دار العلم، دمشق،1996 ص:334.

[4] أبو القاسم محمد السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تحقيق علال الغازي ، (د–ط)، مكتبة المعارف، الرياض،1980 ص286

وَمَا أَدْرِي وَ سَوْفَ أَخَـالُ أَدْرِي أَقُولُ آلَ حِصْنٍ أَمْ نِسَـاءُ ؟

فَإِنْ تَكُنِ النِسَاءُ مُخَبَّـــآتٍ فَحَقٌّ لِكُلِّ مُحْصَنَةٍ هِـــدَاءُ[1]

و يعلق " **ابن رشيق** " على هذه الأبيات قائلا: " **فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء، وهذا أملح من أن يقول هم نساء و أقرب إلى التصديق** "[2].

وأيضا (الهزل الذي يراد به الجّد) و الذي اعتبر مقابلا دقيقا لمصطلح المفارقة، بل و يجعله " **ناصر شبانة** "هو المفارقة بعينها[3] لأن بنيته تعتمد على ثنائية الدلالة، و تجمع بين معنيين متفارقين، معنى سطحي يُلبسه صانع المفارقة ثوبا هزليا و معنى عميق يقصد به المتكلم مدح إنسان أو ذمه، بخلاف التهكم الذي نجد ظاهره جدّ و باطنه هزل.

فصانع المفارقة يعمد إلى مراوغة ضحيته و يوهمها بأن قوله يخالف حقيقتها، و إنما أتى به على سبيل الهزل، في حين أن قوله ينطبق تماما على الضحية، و يكون هذا المعنى المقصود في المستوى العميق حيث يكون هناك توافق بين ما يقوله اللسان (المعنى الحرفي) و ما يعتقده القلب (المعنى المقصود)[4].

و الهزل الذي يراد به الجدّ لا بدّ فيه من الإخفاء و عدم المباشرة حتى لا يبدو صاحبه متقحما على ما لا يعنيه، متربصا للناس بشرّه إذ يلجأ إلى كل وسائل التمويه و التضليل التي " **تعجز فيها الضحية عن إعادة إنتاجها فتقع ضحيتها، و هي إذ تبدو**

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة ، ج 2، ص: 66.

[2] زهير بن أبي سلمى: الديوان ، قدم له ووضع هوامشه د حنا نصر الحتي ،(د.ط)،دار الكتاب العربي ، بيروت ،1998 .

[3] ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص: 45.

[4] ينظر: رضا كامل، بناء المفارقة، شعر المتنبي(نموذجا)، ص: 10.

للجمهور هزلا و للضحية جدّا، لابدّ أن تبدو للمراقب هزلا يراد به الجدّ، و لابدّ من إعادة إنتاج الدلالة للوصول إلى المعنى الحقيقي "[1].

فمن ذلك قول الرسول (ص) لعجوز سألته عن دخولها الجنة فأجابها: " **لا يدخل الجنة عجوز**"(*) ، فالعجوز بكت عندما سمعت هذا الكلام، و هي بهذا وقعت ضحية لمفارقة كان الرسول منشئها، إذ قدم عبارة تحمل دلالتين اثنتين، إحداهما ظاهرة حملتها العجوز محمل الجدّ و الأخرى باطنة بعيدة الدلالة، و هي أن كل عجوز لابدّ أن يكون شابا في الجنة، و عليه فلا يدخل الجنة عجوز، إن هذه العبارة تتوافر فيها كل عناصر المفارقة الرسول(صانعها) و العجوز (ضحيتها) و (المراقبون الذين ارتسمت على شفاههم ابتسامة على ما جرى للضحية من سوء فهم).

وهكذا نلاحظ أن حدود المفارقة – في العربية – قد اقتربت كثيرا من أشكال التعبير الفني والبلاغي كالتهكم و السخرية والتعريض و التشكيك و تجاهل العارف و المدح بما يشبه الذم... و غيرها من فنون القول التي تقوم التلاعب باللّغة . و من العجيب أن النقاد و البلاغيين في كثير من الأحيان كانوا يفطنون إلى قوة المفارقة و شدة أثرها، و إن كان المصطلح لم يرد عندهم بلفظه، و لم يعرفوه على هذا النحو من التحديد الحديث له.

[1] ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص: 45.

(*): أُدرج هذا الحديث كمثال في الكثير من الدراسات التي تناولت موضوع المفارقة ،لكنها لم تشر إلى مصدره بل اكتفت بوصفه بالضعيف. الأمر الذي دفعنا إلى البحث عنه في الصحيحين ،لكننا لم نوفق في إيجاده .

3. المفارقة في النقد العربي الحديث:

لقد كانت المفارقة من المصطلحات النقدية الحديثة التي كثرت حولها البحوث و الدراسات في النقد العربي، وكثر معها الجدل العلمي، بسبب صعوبة ضبط المصطلح (تعدد الترجمات)، و بسبب غموض المفهوم و مراوغته فكان من الصعب وضع تعريف جامع مانع للمفارقة " **لأنها ليست بالظاهرة البسيطة لهذا هناك عقبة رئيسية في تعريفها** "[1]لذلك نجد أن تعريفاتها تعددت و تباينت، فكل ناقد عرّفها وفق زاوية منظوره الخاصة.

و سنحاول في هذا المبحث التوقف عند بعضها، و سنبدأ بالدراسة التي قدمتها " **نبيلة إبراهيم**"، و التي تعدّ من الدراسات المهمة و المبكرة و التي تحدثت من خلالها عن مصطلح المفارقة ومفهومها ،فعرفتها قائلة : " **المفارقة بادئ ذي بدء تعبير كتابي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، و هي لا تنبع من تأملات راسخة و مستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، و لكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد و وعي شديد للذات بما حولها** " [(2)]، فهي ليست فقط " **قولا يدل ظاهره على باطن آخر، و لكنها لعبة يتعاضد فيها الذهن الثاقب مع الإدراك الفعلي لموضوع المفارقة** "[2].

لذلك فالمفارقة لا تتأتى لأي كان، فهي مشروطة بوجود متلقي فذّ يسبر أغوارها و يفك مغاليقها ليصل – في نهاية المطاف – إلى نشوة ذات نكهة خاصة لا سيما أن " **المفارقة** " لم تقدم له على طبق من لغة.

و قد استمدت " **نبيلة إبراهيم** " الفكرة الأساسية لمفهوم المفارقة من خلفية غريبة مارست حضورها في بحثها بطريقة ملفتة للنظر، خاصة ما يتعلق بعناصر المفارقة: "

[1] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 19.

[2] محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان 2008، ص 146.

مستوى المعنى، التناقض بين الحقائق، التظاهر بالبراءة و الضحية (التي قد تكون أنا الكاتب نفسه)"[1].

و ترى " **نبيلة إبراهيم** "أن المفارقة ليست متعلقة بصاحبها فقط بل هي منوطة – أيضا – بمستقبلها، و الذي لابدّ أن يكون قارئا نموذجيا يرفض المعنى الظاهر (السطحي) ليصل إلى المعنى المقصود الذي لم يعبر عنه لأن المفارقة " **تعمد إلى تقديم بنية سطحية تثير توترا على صعيد اللغة بحيث توحي بما يباين هذه البنية السطحية على صعيد البنية العميقة ليكشف القارئ الرسالة المخبأة في النص**"[2].

و من البحوث التي تناولت " **المفارقة** " بحث " **المفارقة في القص العربي** " الذي تناولت فيه الباحثة " **سيزا قاسم** " المفارقة بوصفها مصطلحا لفظيا وهي عندها "**استراتيجية قول ساخر (...) وقد نقول أن المفارقة هي استراتيجية الإحباط و اللامبالاة وخيبة الأمل ولكنها – في الوقت نفسه– تنطوي على جانب إيجابي، فقد ننظر إليها على أنها سلاح هجومي فعّال،وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد والضغط الذي لابدّ أن ينفجر**"[3]وتتميز المفارقة بالغموض الذي يكتنف القول وتتميز كذلك بالإحساس الغريب، الذي يولده اشتمالنا على عناصر متعارضة وتكمن طبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض، ومنه فالمفارقة – حسبها – هي التي تحطم أفق توقع المتلقي و هي التي تقوم على آلية الصدم والمفاجأة حتى تبلغ بالتوتر الدلالي مداه، وهي التي تنقله إلى عوالم من الغموض والغرابة المتداخلين يشعرانه بنشوة البحث و يدفعانه إلى هذا الكدّ الذهني، الذي لا

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية و التطبيق، ص 197.

[2] عاصم محمد أمين: لغة التضاد في شعر أمل دنقل،ص 48.

[3] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 68 ، القاهرة 2006، ص 106.

يحسنه الكسالى من المبدعين أو المتلقين، لأنها لعبة ذكية " **لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا** "[1].

و ترى أيضا بأن المفارقة هي " **طريقة لخداع الرقابة** "[2] تساعد المبدع في التعبير عن آراءه وأفكاره بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضه لبطش الرقيب، ومن هنا تغدو المفارقة من أهم الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الكتاب لإخفاء بضاعتهم بين النصوص.

كما أن المفارقة – لديها – "**شكل من الأشكال البلاغية، التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة (...) إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على (Marker) توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم.**

من هنا تختلف عن الاستعارة، و هذه السمة هي من صميم المفارقة "، و منه فالمفارقة تشبه الاستعارة و تختلف عنها ذلك أن " **المعنى الاستعاري يضارع المعنى المفارقي، غير أن صانع الاستعارة لا يعني ما يقوله حرفيا، بل يعني شيئا أكثر منه في حين يعني صانع المفارقة نقيض ما يقوله** "[3]، حينما يجاوز البنية اللغوية و دلالتها الظاهرة، لينتقل مباشرة إلى المعنى الضدي المقصود.

أما الدكتور " **خالد سليمان** " في دراسته " **المفارقة و الأدب** " فيرى في المفارقة جانبين– نظريا و تطبيقيا – في الأول اعتمد اعتمادا كليا على دراسة " **ميويك** " المفارقة وصفاتها دون أن يذكر رأيه صراحة في ذلك، و في الثانية تطبيقا على مجموعة من النصوص ما بين شعر و رواية و مسرح[4].

[1] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر،ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

[4] محمد العبد : المفارقة القرآنية، ص 25.

يرى " **خالد سليمان** "" **أن فنّ المفارقة يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح وهذا ما يكسب المفارقة عمق الفن العظيم و رنينه، الفن الذي يقول أكثر مما يبدو أنه يقوله** "[1] و عليه فلا بدّ أن نتجاوز في نظرنا إلى المفارقة ذلك التحديد الذي يرى أصحابه أن الأمر قائم على دال واحد يفضي إلى مدلولين اثنين هما المعنى الحرفي و المعنى الخفي المؤجل " **إلى تعريف منتج قائم على توافر دال واحد يفضي إلى مدلولات متعددة أو قد تكون كثيرة فتلتقي مع النظر التفكيكي الذي جعل المفارقة أداة من أدواته النقدية حيث يقوم على التأجيل الفاعل للمعنى المنتظر و تعين على لا نهائية القراءة** "[2] ومنه تغدو المفارقة أداة نقدية فعّالة تجعل النص منفتحا على عدد كبير من القراءات، لكن لا بدّ أن نراعي – مع هذا – عدم تكليف النص فوق طاقته أو تقويله ما لم يقله و إلا تحول هذا النقد إلى تشويه و إساءة.

وللدكتور " **محمد العبد** "– أيضا – دراسة هامة في القرآن الكريم، يتناول فيها المفارقة من منظور لغوي دلالي، مخالفا بذلك الدراسات السابقة التي انتهجت منهجا فنيا بلاغيا

ويرى بأن دراسته هي " **أول دراسة موسعة في العربية تدخل إلى المفارقة تنظيرا و تطبيقا من مدخل لغوي متخصص** "[3].

و المفارقة عنده " **أداة أسلوبية فعالة للتهكم و الاستهزاء** "[4]كما أنها " **نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر** "[5]ومنه فالمفارقة تقوم على عنصر التضاد و تكون أشد وقعا عندما يشتد، فتكون المفارقة بهذا أكثر تأثيرا من خلال

[1] ينظر: خالد سليمان: المفارقة عند نجيب محفوظ،ص174 .

[2] سامح الرواشدة: منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، ط1، دار الشروق للنشر، عمان 2006، ص 164.

[3] محمد العبد: المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ص:10.

[4] المرجع نفسه، ص18.

[5] المرجع نفسه ص15.

التأكيد على إبراز التناقض الحاد بين وضعين متباينين يشكلان مفارقة لها طرفان حقيقيان لكنهما متضادان.

أما دراسة الدكتور " **عبد الله الغذامي** " فنجدها تتميز بالجوانب التطبيقية " **للمفارقة** " مقارنة بالجوانب التنظيرية لها حيث نجده يجعل من الآلية الثنائية (مداخلة / مفارقة) (معارضة / مفارقة) أساسا ينطلق منه ليشكل المفارقة عن طريق التناص[1].

كما نجد مصطلح المفارقة يتردد عنده بوصفه " **أحد فنيات التحول الأسلوبي**"[2] وهي بهذا التعريف تعد أحد المولدات الرئيسية لشعرية النصوص الأدبية.

و المفارقة عند الدكتور " علي عشري زايد " " **تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض**"[3]فالمفارقة إذا تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة و البساطة و الدخول في آفاق الضبابية و الغموض.

أما " **محمد سالم محمد الأمين** " فليست " **المفارقة** " لديه " **مجرد شكل جميل ذي نكهة معينة** "[4]وإنما هـي" **منهج معر في فلسفـــــي لإشراك القارئ في متعة الملاحظة واختراق العوالم المتحدث عنها، وتنبع المتعة من كشف المعاني المتلفعة خلف المفارقات والصيغ البلاغية المراوغة** "[5]إلا أنه يشترط قارئا من نوع خاص، ذلك أن المفارقة – لديه –

[1] ينظر: عبد الله الغذامي:تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1، دار الطليعة، لبنان ، 1987 ،ص:80.

[2] عبد الله الغذامي:الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق) ، ط6 ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، 2006 ص:25.

[3] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة 2008، ص:130.

[4] خالد سليمان:نظرية المفارقة، ص:76.

[5] محمد سالم الأمين:مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص:146.

" لا تتأتى إلا بوجود قارئ نبه يستطيع التقاط المعاني و إدراك طرق إجراء الكلام، فخيبة انتظار المؤلف هي أن يعجز قرّاءه عن إدراك مغزى مفارقاته و صيغه البلاغية "[1].

نستنتج مما سبق أن تعريفات المفارقة تدور حول :أنها " لغة مراوغة " تقول الشيء و لا تقوله، بل تقول أمور لا تخطر على بال المتلقي الذي يقف عند حدود المعنى الظاهر (السطحي) و لا يتعداه إلى ما خلف الكلمة من معان (خفية) مقصودة، قصد لها " صاحب المفارقة " قصدا ليتمكن من استفزاز " مستقبل المفارقة "، و الذي يشترط أن يكون أكثر وعيا و إدراكا لما تقوله المفارقة الباحثة عما يثير ويقلق و يدهش العقل و الإحساس معا.

[1] المرجع نفسه، ص: 146.

رابعا: صفات المفارقة وعناصرها :

1. صفات المفارقة :

يوجد خيط رفيع ينتظم الفنون البلاغية ويوحد بينها لأنها جميعا تسمو إليه وتسعى إلى تحقيقه " إنه خيط اللا مباشرة والانزياح، والمراوغة، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يعدّ اِنتقالا من الآلية والمباشرة والحرفية إلى الحركية والتعبيرية وشدّ عرى الخطاب "[1].

و" المفارقة " واحدة من هذه الفنون التي يشحن لها صاحبها كل وسائل التمويه والتضليل والمراوغة، ليستنفر في المتلقي كل القدرات العقلية التي تمكنه من رفض المعنى الظاهر للقول، وتمكنه من إدراك التناقض الموجود وكذا عدم التكافؤ مع السياق، فيقوم المتلقي بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائما للسياق، ولهذا فإن القيمة الفنية للمفارقة وإثراءها للنص يكمنان فيما تثيره في المتلقي من بحث دؤوب عن المعنى يجعله يسير غبر خطوط النص ويخترقه جيئة وذهابا محاولا الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر اللفظ ومحمولاته الدلالية، ولكنه في حركاته هذه محكوم بالسياق لأن الدلالة المفارقية نابعة من اللفظ (Le mot) محددة بالسياق (Le contexte)، فالمعنى الحقيقي للمفارقة يقصد له أن يستنبط إما مما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقول فيه. وقد اقترح (دي. سي .ميويك) عددا من المبادئ لتحسين أداء المفارقة وتحقيق غرضها[2]. وإن كانت في الحقيقية في ذاتها الصفات المميزة للمفارقة:

[1] نبيلة إبراهيم : فن النص، ص 210.

[2] المرجع نفسه : ص 191.

1.1- مبدأ الاقتصاد :

" من الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنق هدفها الأول (....) إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا، وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها[1]، أي إصابة أكبر عدد من المعاني بتوظيف أقل عدد من الإشارات البلاغية وهو ما يكسبها الإبداع والجمالية والفائدة في آن واحد.

2.1- مبدأ التضاد العالي :

ويراد به الإشارة إلى الفرق بين ما ينتظر حدوثه، وما يحدث فعلا، وكلما ازداد هذا الفرق، كبرت المفارقة، و مثالها أن يُسرق السارق أو يغرق مدرب السباحة، فتزداد حدة المفارقة لأنه أمر نادر الحدوث. ويمكن تصعيد المفارقة أيضا بزيادة الظلم وتوسيع الفرق بين الذنب والثواب غير المستحق[2].

3.1- لغة المفارقة :

سواء أكانت " المفارقة " خالقة للأسماء أم محاكية لها، فإنها لا تعكس الواقع، ولا تعبر عن الحقيقة. " فهي لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع، كما أنها تتعمّد عدم الإفهام على نحو مباشر، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب منا بمجرد أن نقترب منها. ثم هي لغة تظلّ عائمة حول إشكاليات اجتماعية فكرية على مستوى – المحدود واللامحدود دون أن تقف منها وقفة المحلل الذي يتعمد إبراز الحقائق مستعينا بالعلوم النفسية والاجتماعية والإيديولوجيات والفلسفات. بل الذي يظلّ محتفظا بها في إطار السرّية "[3].

كما ترفض نبيلة إبراهيم المرجعية العاطفية للمفارقة معللة ذلك بأن " المفارقة لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات "[4]، فتكون بذلك ذات طابع وجداني غنائي،إنها

---

[1] نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية و التطبيق ص 190.

[2] ينظر ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 59.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية و التطبيق ، ص 217 .

[4] المرجع نفسه: ص 216 .

تصدر بالأساس عن ذهن متوقد و وعي شديد للذات بما حولها؛ ومنه فالمفارقة هي لغة للعقل والفطنة، و لعبة ذهنية من أرقى أنواع النشاط الذهني وأكثرها تعقيدا.

لذلك لابد أن تمر المفارقة بآلة العقل الذي يفكر، يتأمل ثم يدرك المفارقة ليبيّنها في تواصل خفي مع المتلقي الذي يستنفر كل قدراته العقلية ليضفر في النهاية بمتعة الاكتشاف ولذّة التجلّي.

2. عناصر المفارقة :

إن العمل الأدبي هو حلقة التواصل بين المبدع والمتلقي؛ لذلك لابد أن تتوافر فيه ثلاثة عناصر تمثل الأطراف الأساسية في كلّ عملية تواصلية هي : المرسل والمتلقي والرسالة، وهذه العناصر – وحدها – غير كافية، إذ لا بدّ لها من عناصر إضافية تؤازرها في تحويل " البنية الأدبية " إلى " بنية مفارقة "، وذلك من خلال توفير مزيد من التضليل والانحراف لهذه البنية اللغوية. ويمكن لهذه العناصر العامة أن تترجم إلى عناصر المفارقة ويمكن أن يُمثّل لها في الخطاطة التالية :

المرسل (Emetteur) ..... الرسالة (Message) ..... المستقبل (Récepteur)

⇩ ⇩ ⇩

صاحب المفارقة (L'ironiste) ..... بنية المفارقة ..... متلقي المفارقة(L'ironisé)

نلاحظ من خلال هذه الخطاطة أن " المرسل " يوازيه " صانع المفارقة " الذي قد يكون الكاتب أو المتكلم، و " الرسالة " هي " البنية المفارقة " التي تخضع لإعادة الإنتاج والتفسير، و " المستقبل " يقابله " متلقي المفارقة " وهو القارئ أو السامع والذي يشترط فيه أن يكون متلقيا فذا واعٍ يحسن إعادة إنتاج دلالة " الرسالة".

وعلى العموم لابدّ من توافر خمسة عناصر لبناء المفارقة، أربعة مكونة لجسد " نص المفارقة "، والعنصر الخامس مكونة لروحه (فهمه) وعلى الرغم من " أن العنصر الخامس غير مكون للجسد بطريقة مادية؛ إلا أنه هام وحيوي في استمرار الوجود "[1].

ويمكننا تحديد عناصر المفارقة الخمسة على النحو الآتي :

1.2- وجود مستويين للمعنى :

اتفق جميع الباحثين في موضوع المفارقة على أهمية هذا العنصر في بنائها وجعلوه العنصر الأول والأولى بالاهتمام وإن اختلفوا في تسميته، فـ" خالد سليمان" و " سيزا قاسم " أطلقا عليه مصطلح " ثنائية الدلالة " أو وحدة البناء وتعدد الدلالة، أي وجود بنية لغوية تشع بدلالتين ترتبطان – في الغالب – بعلاقات ضدية، وذلك ليتسنى للقارئ أن يقوم بدوره الاستثنائي في إدراك النص الغائب، بعد تنحية النص الحاضر والمباشر "[2].

لكن " سعيد شوقي " خالفهما في التسمية، فهو يرى أن " الدلالة " ليست هي " المعنى"، " فالمعنى يظهر في اشتراك القارئ في فعل تكوينه، أما الدلالة فترتبط بالمعنى في اللحظة التي نهم فيها بترجمته إلى معرفة، وهذا السعي المحتوم وراء الدلالة يبيِّن أننا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أن شيئا قد حدث لنا، ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة، فالمعنى والدلالة ليسا شيئا واحدا "[3]، ومنه فهناك مرحلتان متميزتان في عملية القراءة : مرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة، التي تمثل الاستيعاب للمعنى بواسطة القارئ "[4].

---

[1] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية. ص 37.

[2] ينظر ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 52.

[3] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 39.

[4] نبيلة إبراهيم : القارئ والنص، مجلة فصول، مجلد 05، العدد 01، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 107.

لذلك نجد " سعيد شوقي " يقول بـ " ازدواجية المعنى " على المستوى اللفظي، أي وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد : المستوى السطحي للكلام على نحو ما يُعَبّرُ به والمستوى الكامن الذي لم يُعَبَّرْ عنه.

" وبذلك نضحي أمام معنيين : الأول فعله التوصيلي على السطح والثاني يمارس فعله في العمق، ومن خلال الاحتكاك بين المستوى الأول والثاني ، أو الثاني والأول تتولد دلالة المفارقة "[1].

وعليه فإن المفارقة تفترض في المخاطَب ازدواج الاستماع (Audience double) بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى حرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق لا يصح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية "[2].

ولا شك أن وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد "لا ينهض على المستوى اللفظي من الأداء فقط، ولكنه يشمل أشياء أخرى غير لفظية مثل الأفكار المجردة، المواقف، الأزمة الأمكنة، الأشكال".3

أما الفنون التي تتصف " برؤية أحادية " في مستوى بنائها حيث لا سطح ولا عمق مثل الموسيقى والرقص والعمارة والفرضيات العلمية يَنْدُرُ أن تتصف بالمفارقة في ذاتها، ذلك أن خصائص الشكلية يندر أن تغيب أمام المحتوى، كما يندر تكوين غشاوة (*) فوقها "[3]. ومنه فازدواجية المعنى من أهم محددات " المفارقة " بل ومن أهم العناصر المكونة لبنائها لعله الأمر عينه الذي جعل الفنون البلاغية الأخرى – كالمجاز والاستعارة والتورية والتعريض ...– تدعي ملكيتها لبناء المفارقة، وهذا الطرح هو الذي ساهم في ربط المفارقة

---

[1] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 38.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 133.

(*) يسمي دي .سي .مويك هذا العنصر بتضاد المخبر والمظهر، السطح والعمق، الغشاوة والصفاء (دي .سي .مويك،:المفارقة ص 14).

[3] دي .سي .مويك : المفارقة وصفاتها، ص 14.

بالبلاغة في كثير من الدراسات والبحوث النقدية التي اهتمت بالمفارقة، لكنه طرح غير مقبول ، فعلى الرغم من كون جلّ فنون القول البلاغية تتضمن مستويين للمعنى : الأول سطحي خاضع للتأويل وحركية القراءة والثاني عميق خفي، وهو المعنى المقصود، إلا أن هذه الازدواجية في المعنى لا تحدث بالضرورة مفارقة، لأن المفارقة لا يتم الوصول إليها إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض الموجود من المعنيين : الظاهر والخفي.

2.2 تضاد المخبر والمظهر(*) :

يَشترط هذا العنصر تقاطعا مثيرا بين " المعنى الخفي " الذي يتعارض بحرارة وعناد مع " المعنى الجلي" ؛ الأمر الذي يقتضي جهدا ذهنيا مضنيا لإدراك مجموع العلائق المتعارضة، ونتيجة لهذا التوتر الحاصل بين المعنيين : الأول والثاني تتولد المفارقة بالتضاد .(إضافة إلى بقية العناصر المكونة للبناء المفارقي).

و بظهور" عنصر التضاد " في علاقة المستوى الأول بالثاني تخرج فنون القول الأخرى كالمجاز والاستعارة والكناية والتورية والتعريض من حلبة سباق المفارقة، ويحق لها أن تهيم لتبحث عن بناءاتها الخاصة بها "[1]، ذلك أن فنون القول المجازية وإن كانت تعتمد في بنائها على توليد الدلالة المجازية من خلال الاحتكاك بين مستويين، فإنها لا تعتمد في جوهرها على أن يكون المستويان في حالة تضاد.

وعلى الرغم من قول " سعيد شوقي " بضرورة وجود التضاد في " المفارقة " بين المستويين : الأول والثاني، إلا أنه يقر بأنه " لا ينبغي أن يكون التضاد من النوع الحادّ غير المتدرج، فكلمة التضاد يمكن وصفها على مقياس متدرج يمتد في كمّ الصفة بكيف متدرج من أقصى تمثيل لها إلى أدنى لفظ، ويمكن حصر الألفاظ المترادفة مع التضاد أو القريبة

(*) نظرا إلى أهمية هذا العنصر، اهتم الباحثون به، وإن أطلقوا عليه تسميات متعددة : التناقض والتعارض لدى نبيلة إبراهيم، و" التغاير " عند" سيزا قاسم " و" التنافر " عند " سعيد شوقي".

1 أمينة رشيد : المفارقة الروائية والزمن التاريخي، ص 47.

منه في ألفاظ مثل : التنافر، التباين، المغايرة، الانقلاب، التعارض، التناقض، عدم الاتساق التحول، عدم الانسجام، المخالفة "[1].

لكنه يفضل لفظ " التنافر " لأنه شعر أن كل الألفاظ المترادفة مع التضاد وإن كانت تصور حالة من المواجهة بين مستويين ،لا تبين الأثر النفسي لكل مستوى على الآخر بقدر ما يبيّنه لفظ التنافر "[2]. إنه يؤكد على الأثر النفسي للتضاد من خلال اختياره للفظ " التنافر".

أما " حسن حمّاد " فيسمي هذا العنصر (التضاد / التناقض)، ويرى أن نظرة صانع المفارقة إلى الوجود على أنه متناقض في ماهيته لها أثرها على تركيبة النصوص الأدبية "[3] ومنه فالتضاد يعتبر صفة أساسية من صفات النص المفارق بل هو مبدؤه وروحه.

3.2 التضاد والغفلة المطمئنة :

تستلزم " المفارقة " وجود تنافر وتناقض في مضمونها، وهي خاصية يهدف من خلالها منشئ المفارقة إلى إزعاج المتلقي وجعله في حالة اضطراب وقلق وعدم يقينية ولتنجح المفارقة في الوصول إلى هدفها هذا، لابد أن تسلك طريق " الخداع " والتظاهر الذي لا يتحقق إلا على مستوى وظيفتين اثنتين هما :

1. المراوغة :

ومجالها " المفارقات اللغوية"، ويُقصد بها استخدام صانع المفارقة لكل الخدع الممكنة معتمدا أسلوب المراوغة فـ " المفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمد أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر كلية، وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها (...) إنما

[1] ينظر سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 48.

[2] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 51.

[3] حسن حمّاد : المفارقة في النص الروائي، ص 70.

يحدث ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة "[1]، وقد تواترت هذه الوظيفة من " الآيرون" " Eiron " المشتق من الكلمة الإغريقية " Eironeia " التي تعني التظاهر والادعاء.

2. المغافلة :

مجال عملها ذلك الجانب من المفارقة الذي اصطلح النقاد على تسميته " بمفارقة الموقف"، ويتمثل في إضفاء صفة الغفلة على الشخوص التي تنخرط في أدائها (...) فالمفارقة غالبا ما ترتبط بالتظاهر بالبراءة، والتظاهر بالبراءة مرتبط بوظيفة التغفيل "[2] التي تقوم على عمى الضحية وانخداعها واتصافها بالسذاجة الفكرية والقناعة البلهاء؛ بمظاهر تتفاوت في درجاتها من الكبرياء والقناعة يصطنعها صاحب المفارقة متبجحا بعدم علمه إياها على وجه الحقيقة، فهي غفلة مصطنعة من صانع المفارقة، فعلية لدى ضحيتها. وقد تواترت هذه الوظيفة أيضا من نموذج " الآلازون " " Alazon "، وهي كلمة إغريقية تفيد التبجح وتدخل سياق المفارقة بكونها شكلا من أشكال زيادة الثقة بالنفس أو الغرارة "[3].

و " دي سي ميويك " أيضا اشترط هذا العنصر تحت عنوان " التظاهر والغفلة المطمئنة "، أما بقية الدارسين فنجدهم بين متجاهل لهذا العنصر، ومؤكد على أهميته في " البناء المفارقي".

[1] نبيلة إبراهيم : في القص بين النظرية والتطبيق، 189.

[2] نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق، ص 193.

[3] دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها، ص 49.

4.2 ضحية المفارقة :

كل مفارقة تسعى بطريقة أو بأخرى إلى ضحية توغلها في العمق والتورط وحبك الصنعة، " الأمر الذي يكلل نجاح صانعها لأن مهمة صانع المفارقة بأن يوصل الضحية إلى جهلها بالحقيقة عن طريق خداعها بالمظهر فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كل رؤية واضحة في الحياة "[1].

ولا بدّ أن يتصف صاحب المفارقة " بالتجرد "، التجرد القائم على اصطناعه لصفات وأساليب معينة تتسم بالموضوعية والصفاء وعدم الحماس، فيبدو وكأن الأمر لا يعينه " فوعي صاحب المفارقة بنفسه بوصفه مراقبا يميل إلى زيادة شعوره بالحرية وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربما الحبور. إن وعيه بغفلة الضحية يدفعه لأن يرى الضحية مقيدا متورطا، حيث ينعم هو بالحرية، مرتبطا حيث يكون غير ملتزم ، مطمئنا سريع التصديق أو ساذجا، حيث يكون هو منتقدا مشككا وراضيا بتأجيل الحكم، وحيث يكون موقفه، موقف امرئ يبدو عالمه حقيقيا ينطوي على معنى، يجد عالم الضحية وَهْمًا أو تافها "[2].

وقد اختلف الباحثون حول أهمية هذا العنصر، وضرورة وجوده في البناء المفارقي ففي الوقت الذي يؤكد فيه كل من : دي.سي.ميويك وخالد سليمان ونبيلة إبراهيم ومحمد العبد وحسن حمّاد، ضرورة وجود ضحية في المفارقة، نجد كلا من: سامح الرواشدة وأمينة رشيد وسيزا قاسم يتجاهلونها ولا يذكرونها، ولعل السبب في عدم ذكرها " أن ثمة أنواعا من المفارقات لا توجد بها ضحية بالشكل المحدد لكلمة ضحية "[3].

---

[1] ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 85.

[2] نجاة علي : مفهوم المفارقة في النقد العربي، مجلة نزوي، ع 53، عمان، النسخة الإلكترونية، الموقع http://www.nizwa.com.

[3] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 78.

5.2 قارئ المفارقة :

يعتبر " نص المفارقة " رسالة مشفرة معقدة، يقوم المبدع بإرسالها بعد أن يحكم تشكيلها وبناءها – إلى القارئ الذي ينتظر منه ردود فعل متوقعة وغير متوقعة في قراءة المفارقة من حيث فكها وإعادة بنائها – قراءة وتأويلا – وفق عمليات الوعي والإدراك والاستيعاب، فالمفارقة – نصا – لا تتحقق إلا بحركة قرائية واعية تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا كما تتفاعل مع كل العناصر المحيطة.

وبوصول شفرة المفارقة إلى القارئ، يشرع عندها في عملية البحث عن المفتاح السري الذي يمكّنه من تفكيكها " انطلاقا من إدراك تام مفاده أن الكاتب خبأ في مكان ما من جسد المفارقة شفرة أم شفرات تعقد عملية التواصل مع النص المفارق، حتى يتمكن القارئ من إعادة إنتاج ما يقرأ ويصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها آلة المفارقة "[1]، وعلى هذا النحو ينتقل المعنى الحقيقي(المقصود) في النص من صاحب المفارقة إلى متلقيها بعد مروره بآلة المفارقة :

صاحب النص ← المعنى الحقيقي← آلةالمفارقة ← شيفرة ← القارئ← المعنى الحقيقي 1

وعليه فجمالية المفارقة النصية تكمن في الوصول عبر مجاهيل متقاطعة إلى حقيقة خفية بإشارات ورموز فنية تجعل من العملية الإبداعية مغامرة شيقة، واختبارا صعبا يحدد ذكاء القارئ الذي يسعى بكل الوسائل لإدراكها باعتبارها تقنية لا تتكشف إلا لقارئ فذ ومتلق ضمني " Lecteur implicite " يستطيع التقاط معانيها وإدراك المغزى منها، وملاسة جمالياتها وبلاغتها، فهو يعيد بناءها وتشكيلها بعد هدمها، وفق رؤاه، المختلفة ومرجعياته المتشعبة التي تحدد أفاق التلقي الجمالي لديه.

ومنه فالمفارقة لا شيء من دون المتلقي، لأنه الوحيد المالك لجواز العبور إلى أعماقها، انطلاقا من بنائها السطحي، وعليه فالنص المفارق " ليس له وجود إلا عندما

[1] ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 80.

يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل "[1].

لذلك ظلت هذه النصوص المفارقة عوالم نائية معزولة يحفها الغموض وتلفها الضبابية التي أضفت عليها هيبة أسطورية امتدت حائلا يمنع الكثيرين ممن حدثتهم مواهبهم بالإبحار نحوها. لقد ظلت هذه النصوص قابعة في منعة وثقة تنتظر قارئا فذا واعٍ يطوع معانيها الشاردة ،و يفض مغاليقها و يسبر أغوارها .

وبناء على ما سبق فإن علاقة القارئ بنص المفارقة تتحدد بدرجات – على حد رأي نبيلة إبراهيم – كالآتي[2] 3:

أولا : وصول الشفرة التي يرسلها صانع المفارقة إلى هذا القارئ لأن صانع المفارقة مبدع لعدة رسائل في رسالة واحدة ذات بناء مفارق، يتطلب تأويلات عديدة كامنة في رسالة واحدة ذات معنى واحد على البنية السطحية، ليجعل قارئه في حيرة وتساؤل يولد له احتمالات عديدة تقترب أو تبتعد من المعنى المراد لأن المهم عنده – هو السيطرة على المفارقة واستثمارها بالشكل الذي يسهم في فك شفرتها، ومن ثمة فك شفرة النص، وبلوغه أقصى حدّ ممكن من المقروئية، وكذا إبراز حقيقة العلاقة بين صانع المفارقة ومتلقيها.

ثانيا : يقين القارئ بوجود نصوص وأفعال لا يمكن تقبلها ،أي لا يمكن أن تصير مقبولة للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهريا.

ثالثا : البحث عن البديل بحيث يكون هذا البديل متعلق بإشارات لغوية في النص من جهة، و يأتلف مع الوجهة الفكرية والعقائدية لصانع المفارقة من جهة أخرى ،ومن ثمة الوصول إلى صياغة موضوعية متكاملة جديدة لما ورد في نص المفارقة، فبتحقق هذه

[1] ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 80.

[2] نبيلة إبراهيم : القارئ والنص، ص 102.

العلاقة المتكاملة بين القارئ والنص يتحقق الهدف الأسمى لعملية الإبلاغ بأكملها ،ألا وهو التواصل الجمالي، فكل نص من هذا يتطلب قارئا متمكنا "[1].

رابعا : إعادة النظام للعمل الفني بعد جمع شتاته في حزمة فكرية موحدة ومؤتلفة "[2].

وبناء على وجود العناصر الخمسة السابقة الذكر يمكن تقديم تعريف لنص المفارقة على أنها طريقة من طرق الأداء تنهض على الخداع وتعتمد على وجود الازدواج والتنافر في حيزها. وهذه المفارقة لا يتم تشكيلها إلا بتقديم ضحية في بناء نصها. فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة ثمة من تنطلي عليه لعبة المفارقة، والمتلقي مكتشف المفارقة ينظر إلى تلك الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما معا.

[1] ينظر حبيب مونسي : القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 282.

[2] نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق، ص 217.

خامسا : وظيفة المفارقة وأنواعها

1. وظيفة المفارقة:

إن تحديد وظائف معينة و محددة " للمفارقة " يغدو أمرا صعبا لتعدد وسائل التوظيف لها وتعدد المقاصد الذاتية للمؤلفين الذين أصبحت "المفارقة " عندهم ضرورة لابّد من وجودها في عالم الفن – عموما – وعالم الأدب – على وجه الخصوص – وهذا الوجود يتحدد بمقدار الفائدة والجمالية التي تضيفها "المفارقة " على نصوصهم الأدبية.

لكن هذا لا يعني لزوم "المفارقة "في كل عمل فني ذلك أنه "... ثمة مناسبات في الحياة و الفن لا تكون " المفارقة " فيها مطلوبة "[1]، و إن كانت كذلك فلا ينبغي أن توظف بشكل مبالغ فيه، لأن إغراق النص " بالمفارقة " يجعله مشوها و مترهلا ، لا سيما النص الشعري خاصة و أن " المفارقة " عملية عقلية، و أن الشعر يعتمد على الإحساس و يخاطب المشاعر أكثر شيء.

تعد " المفارقة " عند بعض النقاد " أسلوبا جمالي يهدف إلى التحريض و إثارة المتلقي و إدهاشه و خلخلة بنية الوعي لديه، فقد ربط " رينييه وليك " و " أوستن وارين " مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي و غيره من الأنظمة، و هي مفارقات تنطوي على انحرافات و مجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي "[2].

كما تعتبر " المفارقة " " أداة قادرة على خدمة النقد القائم على تعددية القراءات و تسهم في منح النص الأدبي عمقا، و توسع مداياته التأويلية، فتمد المتلقي بأفاق رحبة في عملية تفاعلية مؤثرة لحظة الاستقبال تعينه على أن يصبح مالكا للنص و منتجا لدلالته و رؤاه و هي تحقق فرصة بما يسميه نقاد نظرية التلقي بأفاق التوقع بحيث تخيب التوقع

[1] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 16.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، لبنان – بيروت 2006 ص 102.

المسبق، فتستفز المتلقي و تدفعه للمشاركة في تقديم تصورات و مقاصد و تأويلات تفسر ما يحدث و تهيء فرصة ثمينة لدفعه لاستحضار ما كان عازبا عنه لحظة التلقي "[1]، و منه " فالمفارقة " من أقوى أدوات كسر أفق التوقع لدى القارئ/ المتلقي، ذلك أنها تقوم بالأساس على عنصري " الدهشة " و " المفاجأة " و هما عنصران مهمان في تكوين " المفارقة " و مهمان أيضا في إحداث توتر دلالي – مقصود من قبل صانع المفارقة – يعمد على كسر الألفة و المعتاد و الخروج إلى غير المألوف و غير المعتاد.

و " المفارقة " أيضا تعتبر طريقة خفية لتشاطر المعاني بين المبدع و المتلقي و ذلك للتوصل إلى نوع من الفهم المشترك، و من ثمة التوصل إلى نوع خاص من الابتهاج و التسلية، متعة يصل إليها المتلقي بعد كدّ ذهني مضني و بعد إعمال فكرٍ في مفارقة " غامضة " و " غريبة " " فكل ممنوع عند القارئ مرغوب، و الأبعد هو الأجمل و الغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه، من هنا يُعمل القارئ معوله في جدار البنية اللغوية بحثا عن كنز المعنى، و لاشك في أن فرحته لا توصف حينما يعثر على المعنى المفقود. "[2].

و " للمفارقة " وظائف خطابية: " تدعو المخاطب أو القارئ أن يربط نفسه أشد ما يكون الربط لإدراكها و تفسيرها تفسيرا مقبولا و سليما "[3]، و من هنا تصبح المفارقة وسيطا لغويا بين المبدع و المتلقي، وظيفته نقل الخطاب، لذلك يُتوسل الخطاب داخل النص عبر أقنية مختلفة تعد " المفارقة " أحد تلك الأقنية الهامة.

و قد تصبح " المفارقة " سلاحا هجوميا لنقد أوضاع معينة، عندما يفشل النقد المباشر أو عندما لا تملك القدرة على المواجهة لأن الطرف الآخر أقوى " ففي ظل النظرة الاستبدادية تزيد المفارقة إذ تستخدم – في نهاية المطاف – عندما تفشل كل وسائل الإقناع و تستهلك الحجج و يخفق النقد الموضوعي، و هي عندئذ تظل الطريق الوحيد المفتوح أمام

[1] سامح الرواشدة: منازل الحكاية، ص 164.

[2] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 73.

[3] محمد العبد: المفارقة القرآنية،ص 109.

الاختيار "[1]، و منه قد تتحول " المفارقة " إلى قناع يتصدى به المبدع للطغيان و القهر من طرف القوى السياسية أو الاجتماعية في أمة من الأمم و في عصر من العصور، لكن هذا النوع من الوظائف التي تكون فيها المفارقة سلاحا أو قناع نجده مرتبط بسياق زمني محدد لتمرير نص ما يخالف " المفارقة " بوصفها رؤية فهي غير محدد بزمن بل تتصل برؤية الأديب للأشياء في كل زمان و مكان.

و" للمفارقة " – أيضا – " وظيفة إصلاحية في الأساس: فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجدّ المفرط أو لا تحمل ما يكفي من الجدّ كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية فتوازن القلق، لكنها تقلق ما هو شديد التوازن "[2]، فالمفارقة قد تكون مقلقة لتعيد للحياة توازنها و تصلح ما فيها من عيوب، و تخلق حالة من التوازن لدى الفرد تمكنه من الاستمرار في هذه الحياة.

كما تستخدم المفارقة أداة لكشف حقيقة الإنسان و تعريته فهي وسيلة ناجعة " تستخدم لقتل العاطفية المفرطة و للقضاء على المظهر الزائف و لفضح التضخيم الفكري "[3].

تؤكد هذه الوظائف – السابقة الذكر – أن المفارقة أداة إجرائية هامة لتحقيق بعض الأهداف من الخطاب كالإفادة و الجمالية وإظهار المتناقضات و النقد و المتعة، و كسر أفق التوقع و إثارة الدهشة، و الإصلاح و الفضح والتعرية...

لكن المفارقة لا تتوقف عند كونها أداة بل تتعدى ذلك لأنها تعتبر عنصرا أساسيا داخل العمل الأدبي – بوجه خاص – والحياة – عامة –

[1] **سيزا** قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر،ص 143.

[2] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 52.

[3] **سيزا** قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر،ص 144.

2. أنواع المفارقة:

لقد اختلفت اجتهادات الباحثين حول أشكال المفارقة وأنواعها فهناك من جعلها " تزيد عن ثمانية أشكال، في حين هناك من يكتفي بذكر ثلاثة لها "[1]، ونظرا لهذا التداخل والتضارب في تحديد الأنواع غدا من الصعب جدا على الدارس التفريق بين هذه الأنواع فعوض الزيادة في التصنيف وإدراك كل نوع على حدى زاد هذا التداخل من تعقيد الكلمة.

ومما زاد من الصعوبة و التضارب أن كل باحث قسمها من ناحية مختلفة فبعضهم انطلق في تقسيمها من ناحية درجاتها و بعضهم من ناحية تأثيرها و البعض الآخر من ناحية الموضوع[2].

وقد كان " ميويك " – محقا – حينما قال : " أن أنواع المفارقة التي يمكن تمييزها و تحديدها – بشكل نظري – سوف نجدها عند الممارسة، العملية متداخلة الواحدة في الأخرى "[3]، " فميويك " التفت إلى أن ثمة معايير للتمييز بين أنواع المفارقة المختلفة و حاول حصرها في النقاط الآتية[4] :

1. الموقف من الضحية: و قد يتراوح هذا الموقف بين درجة عالية من التجرد إلى درجة عالية من التعاطف.

2. مصير الضحية: انتصار أو اندحار

3. مفهوم الحقيقة: و يعني وجهة نظر المراقب ذي المفارقة من الحقيقة فيما إذا كان يعتقد أنها تعكس قيمة أو أنها معادية لجميع القيم البشرية و من هذه المعايير يستنبط " ميويك " الأنواع التالية [5] :

---

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية،ص 64.

[2] ينظر: خالد سليمان: المفارقة و الأدب،ص 24.

[3] دي–سي–ميويك: المفارقة و صفاتها، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 188.

[5] المرجع نفسه، ص 188.

المفارقة الكوميدية، المفارقة الهجائية، المفارقة المأساوية، المفارقة العدمية، المفارقة المتناقضة، و هذه الأنواع نجدها في الأعمال الدرامية الممسرحة، وقد انتبه " ميويك " إلى أن المفارقة تتبدى في شكلين رئيسيين هما :

1. المفارقة اللفظية (L'ironie verbale)

2. مفارقة الموقفية L'ironie)(Situationnelle

* و قد قسم المفارقة اللفظية إلى نمطين، أطلق على النمط الأول " أسلوب الإبراز " و أطلق على النمط الثاني" أسلوب النغش الغائر "[1].

* كما قسم مفارقة الموقف إلى خمسة أنماط هي : " مفارقة التنافر البسيط، مفارقة الأحداث، المفارقة الدرامية مفارقة خداع النفس، مفارقة الورطة "[2].

* و قد قسم " ميويك " المفارقة من حيث درجاتها إلى ثلاث درجات [3] :

المفارقة الصريحة، المفارقة الخفية، المفارقة الخاصة

كما قسمها من حيث طرائقها و أساليبها إلى أربعة أقسام[4]

المفارقة اللاشخصية، مفارقة الاستحقاق بالذات،المفارقة الساذجة، المفارقة الممسرحة و هذا التقسيم يكون في ضوء العلاقة بين المفارقة و صاحبها.

إلى جانب هذه الأنماط يذكر " ميويك " أنماطا أخرى هي: مفارقة سوفوكليس (المفارقة الدرامية) ، المفارقة المأساوية، المفارقة العلمية، المفارقة التشكيكية، مفارقة التواضع الزائف المفارقة المزدوجة، المفارقة العملية، المفارقة الهزلية، مفارقة خداع النفس و غيرها من الأنماط التي تتداخل مع هذه الأنواع أو تندرج تحتها.

[1] خالد سليمان: المفارقة و الأدب،ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] المرجع نفسه، ص 25.

الفصل الثاني

المفارقة بين الجاحظ ومعاصريه

الفصل الثاني: المفارقة بين الجاحظ ومعاصريه

أولا: تمهيد

ثانيا: تأثير تناقضات العصر العباسي في بلورة التعبير المفارقي عند الجاحظ.

1. التناقضات في البيئة العامة

2. التناقضات في شخصية الجاحظ الفسيولوجية والسيكولوجية

ثالثا: تجليات التفكير المفارقي في أدب العصر العباسي من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الرابع الهجري

1. تجليات المفارقة في الخطاب الشعري

2. تجليات المفارقة في الخطاب النثري

رابعا: المفارقة في أدب الجاحظ

أولا : تمهيد :

في البدء يجب أن نعترف أن نظرة " الجاحظ" للتأليف كانت تختلف اختلافا جذريا عن أقرانه من المؤلفين. ففي حين ذهب أغلبهم مذهب التلقين الإملائي للعلوم والآداب – بغرض التثقيف المعرفي – كان همّ " الجاحظ " منصبا على إسباغ روح العصر كي لا تبدو كتاباته صورة نمطية معادة ومنقولة عن العصور الخالية، ومنه لم يكن " الجاحظ" يبالغ كثيرا في أثناء اِلتفاته إلى الماضي، وإن فعل فهو مكره و " مجبر على أن تتناوب عنده الأحاديث المستعارة والملاحظات الخاصة، حيث أنه أطلق على نفسه لقب راوية لكي يجعل كتاباته أكثر وزنا، في حين أن أغلب وثائقه مطبوعة بطابع الطرافة والأصالة (...) و الخلاصة أن التقليد أو الإتباع " Conformisme " هو القاعدة، وإذا كان هناك أديب غير متبع أو مقلد في الأدب العربي في القرنين الثاني والثالث، فهو الجاحظ "[1].

ومن هنا انطلق " الجاحظ " – في محاولة غير مسبوقة – لإثبات ذاته الأدبية بعرض رؤاه من زوايا تنعكس فيها شخصيته المتميزة بكل ما حوته من مؤثرات الثقافات المتداخلة في هذا العصر، حيث كان " يبحث في المدون والمترجم والمنقول من الثقافات المعروفة كالهندية والفارسية واليونانية والرومانية لتحسين ذائقة الصفوة وتهذيب سلوكها وتنقية مرادها..."[2].

ثم حاول " الجاحظ " بعد ذلك التعبير عن نظرته إزاء السلوك البشري في ضوء الحياة الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الناس في عصره.

---

[1] شارل بيلا : الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء : ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، 1985، ص 303.

[2] محسن جاسم الموسوي : سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، (د. ط)، المركز الثقافي العربي، (د. ت)، ص 57.

ولعل الملفت للانتباه أن موسوعية " الجاحظ" وتعدد مشاربه الثقافية إضافة إلى تركيبته الشخصية جعلت منه شاهدا على العصر بامتياز. ومن أبرز منطلقات " الجاحظ " الفكرية نذكر :

" **المنطلق المذهبي**": بانتمائه إلى " فرقة المعتزلة " وما شكلته من تأثير في صياغة العقل العربي والإنساني عصرئذ. يقول الجاحظ : " لولا مكان المتكلمين لهلكت العوام من جميع الأمم؛ ولولا مكان المعتزلة لهلكت العوام من جميع النحل وأقول لولا أصحاب إبراهيم وإبراهيم (النظام) لهلكت العوام من المعتزلة فإني أقول إنه قد نهج لهم سبلا وفتق لهم أمورا واختصر لهم أبوابا ظهرت فيها المنفعة وشملتهم بها النعمة "[1] ومنه نلاحظ مدى تأثر " الجاحظ بالاعتزال – عامة – و " بإبراهيم النظام" – على وجه الخصوص– والذي كان " لا يبارى في المناظرة وإفحام الخصوم بالبراهين والأدلة القاطعة (...) وكان يمزج بقوة بين الاعتزال والفلسفة، وكأنه هو الذي دفع الجاحظ دفعا للتزود من جّدّاوُلِها بكل ما استطاع "[2].

" **المنطلق الثقافي**" : فقد أفاد " الجاحظ " كثيرا من اختلاف مشارب الثقافة في عصره فنهل من الفلسفة والمنطق اليونانيين ومن الحكمة الهندية ونمط الحياة الفارسي في شقه المادي.

" **المنطلق الشخصي** " : إذ يعد " الجاحظ " بتركيبته المميزة محطة تصفية تمرّ عليه الأفكار والمواقف والرؤى فيخضعها لمزاجه هو وقناعته هو وينفخ فيها من روحه فإذا هي خلق جديد " فقد كان عالما محيطا بمعارف عصره، وإماما من أئمة الكلام، وزعيما من زعماء المعتزلة وراوية من رواة اللغة وآدابها، وأديبا يكتب عن رهافة الحسّ وخصوبة في الخيال وقوة في

[1] الجاحظ : الحيوان؛ شرح وتحقيق الدكتور يحي الشامي، ط3، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، 1991، مج 4، ص 206.

[2] شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني) ، ط11، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 589.

الملاحظة، ودقة في الإدراك وقدرة على التغلغل في دقائق الموجودات، واستشفاف الحركات النفسية المختلفة، وتمَكن من العبارة الحية النابضة، والتصوير الكاشف البارع الذي يميز الصورة بشتى ملامحها وظلالها في بساطة، ودقة، وجمال"[1].

نخلص من كل هذا أن " المفارقة " عند " الجاحظ " تصدر عن معينين اثنين :

المعين الأول : عقل جبار تشبع بشتى أشكال الثقافات العربية الأصيلة أو اليونانية والفارسية الدخيلة وتقاطع كل هذه الثقافات في حسّ مبدع مثقف وفاعل ومتفاعل.

المعين الثاني : عين بصيرة انعكست في أعماقها زخارف الحضارات وزخم التمدن الذي جاء به الفرس وغيرهم، فتشاكلت الرؤى وانصهرت في هذه الذات المبدعة وانعكست خيوط نورها المتدفق بألوان الطيف السبع لتنتج لنا أدبا مشكلا به كل الأضداد والمفارقات.

سنحاول من خلال هذا المبحث من الدراسة الحديث عن طبيعة العصر الذي نشأ فيه " الجاحظ "، وذلك بغية إبراز تفاعل الأديب مع عصره وبيئته – من جهة – ومدى تأثيرها فيه – من جهة أخرى – حتى غدا مصورا لدقائقها ببراعة منقطعة النظير، ناقلا كل ما كان يموج فيها من تناقضات ومفارقات.

[1] الجاحظ : البخلاء، تحقيق طه الحاجري (مقدمة محقق الكتاب)، ص 18..

ثانيا : تأثير تناقضات العصر العباسي في بلورة التعبير المفارقي عند الجاحظ :

إنّ من الجلي هذا السعي الحثيث عند " الجاحظ " وراء صور من التضارب وأشكال من التناقض، يريد أن يطلعنا عليها وهو يبحث عنها – لا يكل – في صور الحياة وصور الفنّ ليعيد إخراجها بمنطق " المفارقة " عنده حيث تجتمع المتضادات لفظا ومعنى وصورة دونما تضارب يفضي إلى القطيعة بينها، بل هي حقيقة ما عليه أحوال الدهر ذلك أن " المفارقة " :" هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها "[1].

وليست العبرة في كل هذا بجمع المتضادات، ولا البراعة كل البراعة في رصّ المفارقات – لا – إن الأمر أبلغ من هذا، وأعتقد أنها قدرة متناهية تقف وراءها ثقافة عقل استوعب مفارقات حياةٍ ونبض بيانٍ طوع الكلمات في عصر اكتمل فيه كل متاع وانتهى إليه كل إبداع وبلغ فيه كل شيء أوجه.

فبإلقاء نظرة على الواقع المعقد الذي آلت إليه الحضارة الإسلامية العربية في العصر العباسي والذي عاش فيه " الجاحظ" وتأثر به غاية التأثر نستطيع أن نستشف الجوانب الهامة التي من خلالها صار " الجاحظ " صانع " مفارقة " من الطراز الأول.

[1] نبيلة إبراهيم : فن القصة، ص 206.

1.التناقضات في البيئة العامة :

لقد قامت الدولة العباسية سنة (132 هـ) على أنقاض الدولة الأموية التي استنفذت قواها في مقاومة الفتن والمؤامرات التي حيكت من قبل الأسرة العباسية وكل العناصر المعادية لها، وعلى الرغم " من أن الأسرة العباسية الحاكمة كانت أسرة عربية هاشمية؛ إلا أنها اعتمدت في بادئ الأمر على الموالي الفرس، ولهذا لم يعد للجنس العربي تلك المكانة المرموقة التي كانت له أيام الدولة العربية "[1].

لقد قدّمت الخلافة العباسية لغير العرب حرّيات وامتيازات، أدت إلى تغير جذري في العلاقات الاجتماعية بين العنصرين العربي والأعجمي– وبصورة خاصة الفارسي– فأصبحت المنافسة بينهما على أشدِّها وأصبح التعصب أوضح وأقوى مما كان عليه سابقا، فالمجتمع كان ديناميكيا متفتحا أعطى الفرصة لجميع القوى أن تتلاقى وتضطرب وتصطدم "[2].

ومنه فقد كان للفرس الدور البارز في هذا الانقلاب السياسي وهذا الانعطاف الاجتماعي الخطير، فقد أحسوا بأن الدولة العباسية قامت على أكتافهم فتخلصوا من الأمويين الذين أحسوا في ظلهم بالغربة والظلم عن سائر العرب، والآن انحسر ظل الأمويين وانتقل الحكم إلى بغداد قريبا منهم، فكانت لهم اليد الطولى في مقاليد الحكم، في ظل حقبة سياسية مضطربة ومحاولة الاقتراب من أساليب حكّام الفرس وأكاسرتهم في طرق الحرب وإدارة شؤون الحياة السياسية والاجتماعية وحتى في طرق العيش " فقد اتبعوهم في الاحتجاب عن الرعية والظهور وسط ستار كثيف من الأتباع ونشأت نتيجة لذلك وظيفة " الحجابة"، فلم

[1] أحمد مختار العبادي : في التاريخ العباسي والأندلسي، (د. ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، (د. ت)، ص 30.

[2] وديعة طه نجم : الجاحظ والحضارة العباسية، (د. ط)، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1965، ص 103.

يعد الخليفة يُرى كما كان الحال من قبل، إلا بعد برنامج وإتيكيت محكم دقيق عند مقابلته "[1]. فقد أصبح الخليفة مؤلها يعيش في بلاط –يشبه في كثير من تفصيلاته بلاط الأكاسرة – فهو يموج بالخدم والحشم والجواري.

كما أصبح البلاط الملكي من أنظمة الدولة التي تؤثر على سياستها، و لا غرو في ذلك، فقد نسّق فيه العباسيون الدواوين ووضعوا أساليب للحرب ونظما للحكم، فنحن نجد ديوان البريد (يراقب تصرفات الولاة في الأقاليم)، وديوان التوقيع (يقوم بالنظر في شكاوى الناس ومظالمهم)، وديوان الضياع (يتولى النظر في أملاك الخلفاء)، وديوان الخاص (ينظر في حسابات الخاصة و الخدم)، وديوان الضرب(ويتولى ضرب النقود)، وديوان الجيش وديوان بيت المال وغيرها من الدواوين الأخرى[2].

كما كان لتشجيع النزاعات الشعوبية من قبل الحكام العباسيين أثر بارز في فتح لون جديد من الحوار والجدل في المجتمع العباسي، بين العناصر العربية والعناصر الفارسية وساعد على ظهور العناصر المثقفة القادرة على دحض " الشعوبية " التي تطاولت واستهترت بالقيم الأخلاقية والاجتماعية للعرب، لعل على رأسهم " الجاحظ " " الذي جعله حبه الشديد واعتزازه بانتمائه العربي وافتخاره بقيمه يشنُّ هجوما معاكسا رفقه ابن قتيبة للرّد على ادعاءات الشعوبيين"[3]، كما سخّر قلمه وأجهد نفسه في تأليف كتب أشاد فيها بتفوق العرب على سائر الأمم الأخرى.

[1] أحمد مختار العبادي : في التاريخ العباسي والأندلسي، ص 33.

[2] الأصطرخي : المسالك والممالك، (د. ط)، مكتبة المصطفى الإلكترونية، د. ت، ص 09.

[3] ينظر شارل بيلا : الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، ص 300.

أما على " الصعيد الاجتماعي "، فإن أكثر ما تميز به هذا العصر هو ظهور الطبقية " فقد انقسم المجتمع إلى أغنياء لا تحصى ثرواتهم وفقراء لا يجِدون ما يقيم أودهم"[1]، فبينما كان هناك أناس يعيشون في رغد العيش ورفاهية الحياة، كان آخرون يتجرعون غصص الفقر وضنك الحياة، ومن ثمة كان هذا التباين الطبقي مجالا رَحْبًا للأدباء والشعراء لأن يعبروا عن رؤاهم وأفكارهم وقناعاتهم تجاه ما يرونه وما يعيشونه في مجتمعهم، من ذلك مثلا ما صوره " أبو العتاهية " عن حياة الفقر، وغلاء الأسعار يقول[2] :

إنِّي أَرَى الأَسْعَـــــارَ أَسْـ عَـارَ الرَعِيَّـــةِ غَالِيَـــهْ

وَأَرَى غُمُـومَ الـــدَّهْـــرِ رَا ئِحَـــةً تَمُـــرُّ وَغَادِيَـــهْ

وَأَرَى اليَتَـــــــــامَى وَالأَرَا مِلَ فِي البُيُوتِ الخَالِيَـــهْ

مِنْ بَيْنِ رَاجٍ لَـــــمْ يَـــزَلْ يَسْمُو إِلَيْـــكَ وَرَاجِيَـــهْ

وعلى خلاف هؤلاء نجد الأمراء والوزراء ومن في حاشيتهم ينعمون، فكثر الفراغ وغرقوا في لذائذ الحياة و الزخارف وتشييد البنيان والقصور المنيفة " حتى ليشبه بعضها مدنا صغيرة تمتلئ بالأبنية والأفنية والأساطين والقباب والبساتين والجداول والبرك والنافورات، مع التأنق في أبوابها ونوافذها وشرفاتها وزخرفة حيطانها بالنقوش والصور وتعليق الستائر

[1] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ط1، القاهرة 1980، ص 159.

[2] أبو العتاهية إسماعيل بن القاسم : الديوان ، شرح مجيد طراد ،(د.ط) ، دار الكتاب العربي ،بيروت ،2004 ،ص 345.

الحريرية عليها ومع ما يموج فيها من البسط والسجاجيد والطنافس والمناضد والتحف المرصعة بالجواهر "[1].

كل هذه الأبهة مع ما انتشر من مجالس الغناء والشراب واللهو وانتشار الرقيق بأجناسه المختلفة، والذي أصبح سهلا في متناول الأيدي من خلال بيوت القيان، وما أشاعته الجواري من حب للجمال وأنواع الظرف والتندر والغزل الماجن، وقد سطر " الجاحظ " فيهن رسالته في القيان، رسم لنا من خلالها صورة عن المجتمع العباسي " الذي تهالك على اللّذات، وانتشر فيه المجون والتهتك ولعبت فيه القيان دورا هاما في الانحلال الخلقي "[2] وإطراح الحشمة والتحلل من تعاليم الدين السمحة وظهور عادات جديدة مخالفة لعادات المجتمع العربي الإسلامي.

وكرد فعل لهذا " التيار الماجن " ظهر" تيار الزهد"، فتباين التياران واختلفا، وكان كل طرف يواجه الطرف الآخر في سلوكيات الناس وفي تعبير – كلٍّ منهما – عن واقع يساير وجها من وجوه الحياة في تلك الفترة أو يناقضه.

أما الحياة الفكرية والثقافية فتبعا لتنوع الحياة الاجتماعية إلى خاصة وعامة، وفقراء وأغنياء، ونساك ولاهين مجان. و كانت البلاد معرضا للنحل والطوائف، تتصارع فيها تيارات متناقضة ودعوات سرية كثيرة قادتها مجموعة أظهرت الإسلام وأبطنت غيره، وراحت تلصق به ما ليس فيه من خرافات، تدعي الصلاح وتأكل الودائع وأموال اليتامى، كل هذا جعل القيم تُهْدر والمقدسات تضيع فقد " قلّ ذكر الحلال والحرام، واختلفت الموازين، وفسدت

[1] شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي، ص 67.

[2] علي أبو ملحم : المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ط1، دار الهلال، بيروت، 1994 ص 24.

المقاييس، واختلط الحسن بالقبيح والصالح بالطالح، وانتشرت الزندقة وشاعت الخرافة وعمّ الفساد طبقات الأمة على اختلاف نزعاتها "[1].

كما تعددت المذاهب و " التوجهات العقائدية من إسلام – وهو العقيدة الأولى– بمختلف توجهاته من :(معتزلة، أشعرية، قدرية، مرجئة...) ، ونصرانية ويهودية ونشبت بينها صراعات "[2] بسبب تضارب الآراء والرؤى.

إن من الطبيعي أن يرافق كل هذا الخلل الملحوظ في التركيبة الاجتماعية والدينية خلل في البنية الخُلقية لأفراد المجتمع العباسي، خاصة وأن الفساد أصبح من أبرز سمات هذا العصر، الذي غاب فيه العدل والأمان. وقد كان من نتائج ما أشرنا إليه من تأزم الواقعين الاجتماعي والديني في هذا العصر أن ظهرت قيم خلقية جديدة في المجتمع – مع افتراض صحة تسميتها بالقيم – أدت إلى تعميم مظاهر التردي الخلقي وتوسيع دائرته في المجتمع، كانتشار البخل والفضول والحمق وكذا ظهور ظاهرة الكدية وحركة العيارين والشطار والتي كانت " من الحركات الاجتماعية الفعالة التي كان لها استمرارية طوال التاريخ العباسي (...) وتأتي هذه الحركة استجابة طبيعية للتفاوت الاقتصادي، وما أدى إليه من تمايز طبقي في الدولة العباسية "[3].

إن الحديث هنا عن عصر كامل ممتد، كثرت فيه الأحداث والفتن، والثورات وحركات التمرد، وصراع الأحزاب وظهر فيه الخلاف بين العرب والفرس واضحا، واختلف أبناء

[1] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 96.

[2] ينظر : شارل بيلا : الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، ص 18.

[3] علي منصور نصر : العيارون والشطار في العصر العباسي، مجلة المؤرخ العربي، العدد 06، المجلد 01، القاهرة، 1997، ص 247.

الخلفاء على الحكم واقتتلوا عليه، ثراء فاحش، وفقر مدقع، مجون وزهد ،وكثيرون أُخذوا بالزندقة والإلحاد... إنه عصر المفارقات الكبرى والصورة في المشهد واقعية إلى أبعد حدود الواقع، ولنا عليها شواهد ووقائع من التاريخ لا تكذب.

كان هذا عن المعطيات الكثيرة التي ساهمت في بلورة شخصية " الجاحظ " المبدعة والتي أفرزتها الظروف العامة التي أحاطت به في عصره، و هو الأمر الذي يدفعنا إلى محاولة البحث في شخصية " الجاحظ "، عن سرّ التميز لديه، لأن شخصية الإنسان من أهم العوامل التي تؤثر في تشكل منهجه الفكري وإنتاجه الإبداعي كله.

2. التناقضات في شخصية " الجاحظ " الفسيولوجية والسيكولوجية :

تعدّ شخصية " الجاحظ " نموذجا إنسانيا فريدا في العصر العباسي، إنه نموذج يبعث على الغرابة مرة و على السخرية مرّة، وعلى الإعجاب والتوقير مرات؛ لا غرو في ذلك فقد جمع بين تركيبتين متناقضتين : إحداهما خِلقية والأخرى نفسية، جمع إلى قبح الخارج ودمامته صفات كثيرة جعلت منه رجل العصر بامتياز.

" لقد أجمع الباحثون على رسم صورة قبيحة " للجاحظ"، رجل قصير القامة دميم الوجه، حتى ضرب المثل ببشاعته، لكنه خفيف الروح، ظريف النكتة يتهافت الناس على الاستمتاع بنوادره "[1]ومنه نجد أن الجاحظ قد تحلى بنفسية مرحة غطى بها على منظره وملامحه " فالدميم غالبا ما يستعيض عن قبح خلقته وبشاعة هيئته بالعلم والأدب يسدُّ بها خِلَتَهُ ويستر نقيصته،و بالروح المرحة الفكهة، يخفف بها بعض ما يضطرم في صدره ويتقبل بها ما يقال عنه في هدوء ورضا، ويوطن نفسه على ذلك "[2] لتتعود على التحمل والصبر وإلاّ عاش حياة مليئة بالكآبة والانزواء.

لقد انعكست تلك التركيبة الخاصة في شخصية " الجاحظ " على نظرته للواقع وللآخرين من حوله، فأصبح يجنح في أسلوبه نحو السخرية والتهكم والظرف والفكاهة وغيرها من الصفات التي تميز بها، فكأنها سجية طبع عليها، فشكلت نظرته التفاؤلية للحياة وجعلته " ينظر إلى الأمور نظرا لا اكتراثيا، ليس هو نظر السوداوي ولا نظر العصبي، وكان أمْيَلَ

[1] شفيق جبري : الجاحظ معلم العقل والأدب، ط1، القاهرة، 1992، نقلا عن : تجليات الإبداع الأدبي : محمود علي عبد المعطي، ط1 دار النشر الدولي، الرياض، 2007، ص 289.

[2] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 87.

إلى التفاؤل منه إلى التشاؤم"[1]، يبدو عليه السرور وترتسم على وجهه ابتسامة مشرقة لم تعرف العبوس.

لقد اختار " الجاحظ " السخرية وخفة الروح لتكون ردة فعل إيجابية يواري خلفها قبح صورته، ويعوض بها ذلك النقص الخِلقي الذي ترك في نفسه – من غير شك – أثرا شديدا وعميقا، آثر " الجاحظ " عدم تغطيته والتستر عليه، بل عمد إلى تعريته و الاعتراف به حتى إنه ليسخر من نفسه ومن عيوبه الجسمية وكأن لسان حاله يقول : بيدي لا بيد عمرو وكأنه يرى أن سخريته من نفسه تخرس الألسن، وتغلق الأفواه، لأن الساخر منه لن يجد ما يقوله بعدما قال هو عن دمامته وشوهته "[2]. إنها إذن طريقة للدفاع عن النفس ومحاولة لإخافة كُلِّ من تسول له نفسه أن يناله بلفظ جارح أو إيماءة هازئة.

إن " الجاحظ " إضافة إلى هذا التحدي لنفسه وللآخرين ليبرهن على قدراته الفنية في إبداع شيء قد يعجز الآخرون عن تحقيقه. كان يسخر لسبب " اجتماعي"، فقد كان ناقدا حقيقيا لديه حساسية لنقائص المجتمع، ويمتلك القوة والقدرة على النقد والتعريض بأخطاء الآخرين، فقد أثر قبح الجاحظ"في تفكيره فأرهف حسه الجمالي، ودفعه إلى النقد الذي يتلمس مواضع الحسن ليَجْلُوَهَا، ويقرظها، ويتبين مواضع القبح ليهزأ بها ويتهكم"[3].

ومن هنا يمكن أن تعد سخرية " الجاحظ " من نفسه عملا نفسيا واجتماعيا يحاول من خلاله أن يحقق التوازن بينه وبين نفسه وبينه وبين مجتمعه.

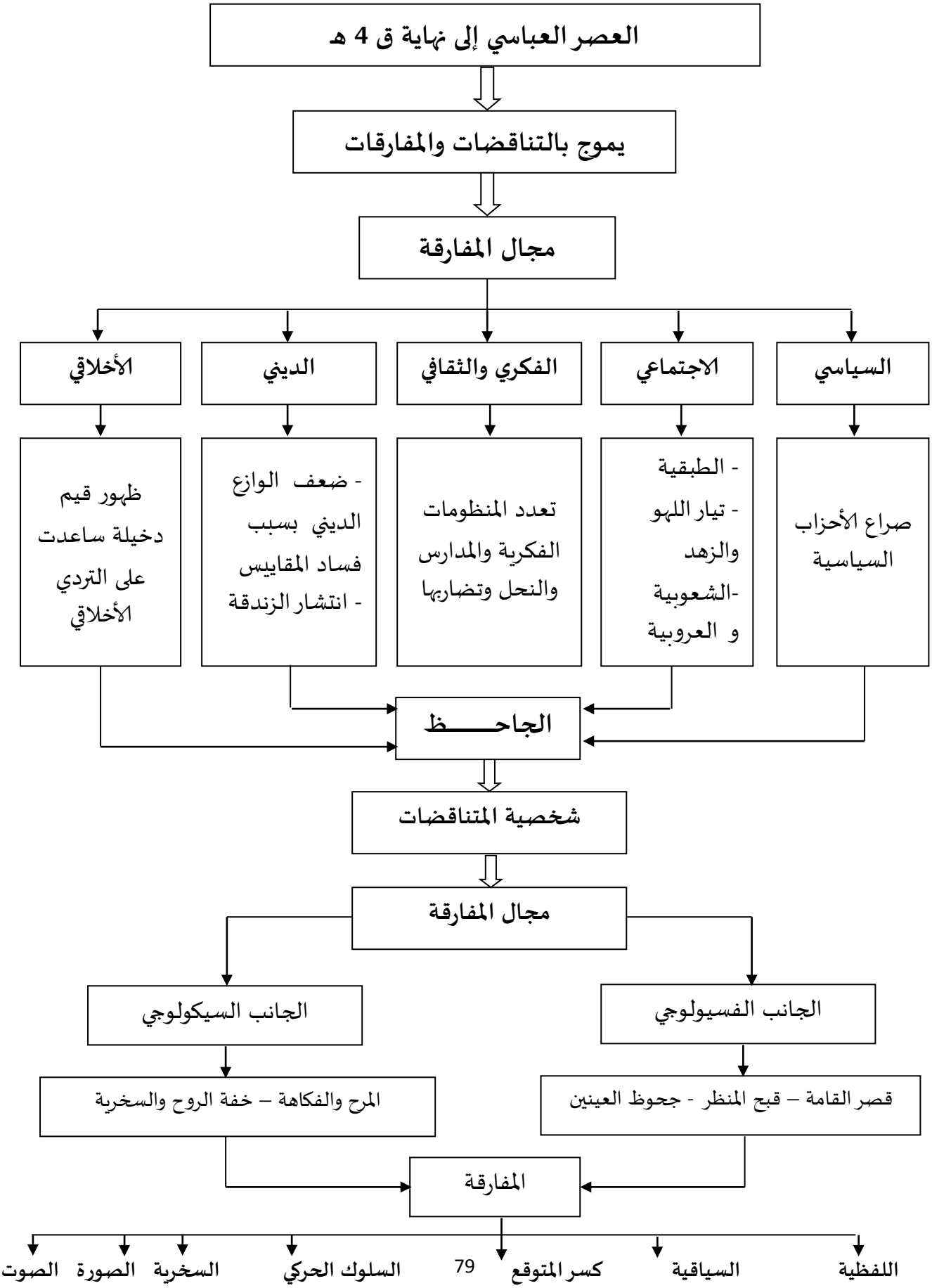
[1] حنا الفاخوري : تاريخ الأدب العربي، ط9، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، 1978، ص 562.

[2] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 89.

[3] علي أبو ملحم : المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ص 60.

وصفوة القول ؛ لقد اتخذت " المفارقة " في أدب " الجاحظ " أشكالا شتى كانت وليدة عدة عوامل، أملتها طبيعة المجتمع الذي عاش فيه والذي كان مفعما بالتناقضات، وجادت بها براعته الفنية وما فطر عليه " الجاحظ " من عشق للمرح والسخرية، وما رزأه الله به من قبيح شكل ودميم هيئة، كل هذا كان له الأثر البالغ في نُمُوِّ ملكة المفارقة عنده.

مخطط لتبيان تجليات المفارقة في العصر العباسي



ثالثا : : تجليات التفكير المفارقي في أدب العصر العباسي من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الرابع الهجري :

لقد تميز العصر العباسي بالانفتاح على الثقافات المختلفة، والإقبال على العلوم والآداب، والاتجاه إلى التأليف والتصنيف والترجمة وقد نبغ فيه رجال عظام في المعارف شتى، سبقوا عصرهم، وتفوقوا على أنفسهم فلم يتركوا شيئا مما يتعلق باللغة والأدب إلا وأدلوا فيه بدلوهم، وحازوا فيه على السبق والتفرد.

فما نراه من الدراسات الغربية، وما يرد إلينا من مسميات حديثة – لها صلة باللغة وقضاياها – نجد أنها كانت تراود أذهان القدماء وإن كانت تحت مسميات أخرى، وما هذا إلا دليل على أن الإبداع الإنساني الحق لا يتجاوزه الزمن، بل يظل هذا العطاء غضًّا طريا يرقب مزيدا من الكشف وجديدا من التقصي.

وحري بنا – عبر هذا المبحث من الدراسة – أن نشير إلى وجود المفارقة – كظاهرة فنية بارزة – في إبداعنا الأدبي – الشعري والنثري – فالشواهد على حضورها في " الأدب العباسي " كثيرة تعج بها كتب الأدب ودواوين الشعراء.

وقد وظفها أدباء هذا العصر لغايات مختلفة، لعل أهمها نقل صورة حية نابضة لذلك المجتمع المتداخل المتضارب الذي تطفو به أشكال من التناقض الاجتماعي والسياسي والثقافي. فلا غرابة إذن أن تبرز " المفارقة " وسط هذا الشطط في بنيات المجتمع العباسي المتصادمة، ولا غرابة أيضا أن يظهر العديد من الشعراء والكتاب الذين يتسم أسلوبهم " بالمفارقة " التي ظلّت على الدوام واحدة من حيلهم البلاغية الذكية والمؤثرة.

1. تجليات المفارقة في الخطاب الشعري :

إن " للمفارقة " وظيفة مهمة في الأدب – عامة – وفي الشعر – على وجه الخصوص – فهي في الشعر تتعدى تخوم الفهم واستيعاب المضمون؛ لأن التداخل بين تقنيات العمل الإبداعي – من جهة – وبين الموضوع الخارجي من جهة أخرى يبلغ بالتوتر الدلالي مداه؛ فتقوم آلية المفاجأة والصدم بنقل المتلقي إلى عوالم من الغموض والغرابة المتداخلين يشعرانه بنشوة البحث ويدفعانه إلى هذا الكدّ الذهني الذي لا يحسنه الكسالى من المبدعين أو المتلقين.

والنماذج على ما ذكرناه كثيرة، نأخذ منها على سبيل التمثيل لا الحصر أبياتا " لأبي تمام " يمدح فيها " داود بن محمد"، يقول [1]:

غَنَّى فَشَاقَكَ طَائِـرٌ غِرّيـــــــــــــدُ لَمـــَّا تَرَنَّـــمَ والغُصُـونُ تَمِيـدُ

سَاقٌ عَلَى سَاقٍ دَعـــا قُمْرِيـــــةً فَدَعَتْ تُقَاسِمُهُ الهَوَى وَتَصِيـــدُ

إِلْفَانِ فِي ظِلِّ الغُصُونِ تَآلَفـــــــا وَإِلْتَفَّ بَيْنَهُمَا هـــــوَى مَعْقـُودُ

يَتَطَعَّمَّانِ بِرِيـــقِ هـــذَا هـــــذَهِ مَجْعًـــا وَذَاكَ بِرِيـــقِ تِلْكَ مُعِيدُ

يَا طَائـــــرَانِ تَمَتَّعـــا هُنِّتُمَـــــا وَعِمَـــا الصَّبَـــاحَ فَإِنَّنِي مَجْهُودُ

آهٍ لِوَقْـــــعِ البَيْـــنِ يَابـْـنَ مُحَمَدٍ بَيْنُ المُحِبِّ عَلَى المُحِبِّ شَدِيـدُ

أَبْكَى وَقَدْ سَمَتِ البُرُوقُ مُضِيئَـــــةً مِنْ كُلِّ أَقْطَارِ السَّمَـــاءِ رُعُـودُ

[1] أبو تمام : الديوان ، 308.

إنّ المدح يقتضي من المادح شعورا غامرا وجليا بالحبور، ينقل للممدوح إقبال المادح عليه ورغبته في المثول بين يديه لتتوافر أجواء الألفة التي تليق بغرض المدح، فتُسعد الممدوح والمادح على السواء.

لكن الشاعر يصدمنا حين ينقل لنا – في مفارقة تتوفر فيها دلالات السياق – صورة طائرين يتجاذبان الهوى في تناغم وألفة بديعين لكن الشاعر – على غير المتوقع – بدا حزينا إلى درجة أنه يؤثر الانسحاب من هذا المشهد المتناغم لكي لا يكون صوتا نشازا فيه.

يَا طَائِـــــرَانِ تَمَتَّعَـــا هُنِّتُمَـــــا وَعِمَـــا الصَّبَـــاحَ فَإِنَّنِي مَجْهُودُ

ثم يعود بنا إلى حيرتنا ليكشف لنا – فيما يشبه فكًّا لشفرات لغز أعيانا حلّه – أن هذا الحزن الذي أرعدت له السماء فبكت غيومُها سرّه في كلمة " البين " المسبوق بآه التوجع المنعوت بـ " الشديد ".

آهٍ لِوَقْـــعِ البَيْـــنِ يَابـــنَ مُحَمَدٍ بَيْنُ المُحِبِّ عَلَى المُحِبِّ شَدِيـدُ

أَبْكَى وَقَدْ سَمَتِ البُرُوقَ مُضِيئَـــةً مِنْ كُلِّ أَقْطَارِ السَّمَـــاءِ رُعُـودُ[1]

لتتضح " المفارقة " جلية من صورتين تتداخل فيهما خطوط المكان يتباين فيهما الشعور لتباين خطوط الزمان.

[1] أبو تمام: الديوان ، 308.

إنه شاعر في أكثر الأمكنة جمالا وأمام أكثر المشاهد إثارة للفرح والحبور؛ لكن حدث " البين " بينه وبين الممدوح ينغِّص عليه كل هذا، فحين تتواجه صورة الجمال التي ترى بصورة الأسى – الذي يحسه – تتداعى كل مجالات الحس بشكل مفارق، إن " أبا تمام " يلعب بأسلوب المفارقة محدثا لغيره مزاجا ممتعا ومرحا، لكنه مزاج يخفي وراءه إحساسا عميقا بالألم والحزن؛ إنها " المفارقة " تنتج أثرا مميزا. لكنه مزيج من التسلية والألم في آن معا.

ويقول " أبو تمام " في الوصف :

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وَبَعْدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ النَظَـارَةِ يُمْطِـرُ

غَيْثَـانِ فَالأَنـوَاءُ غَيْـثٌ ظَاهِـرٌ لَكَ وَجْهُهُ وَالصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ[1]

وعلى ما في البيتين من صنعة وإجهاد كبير لإخراج معنى مبتكر وهذا لا يتوافق مع طبيعة فهم العرب للشعر الذي يقوم عندهم على السليقة والطبع، فالشاعر الحقّ " يغرف من بحر " أما " النحاتون من صخر " فدخلاء متكلفون.

لكننا نعترف للشاعر بهذه القدرة المتفردة من استنباط المعاني وإخراجها في صور متقابلة، فيها من الطرافة والجدة ما يسترعي الانتباه ويثير الإعجاب.

إن الشاعر لا يرى بالعين المجردة مظهرا جليلا للمطر الذي يعقبه الصحو فينكشف عن نظارة وخضرة، بل هو ينتقل بهذا المظهر إلى عوالم من العمليات الذهنية المتفرقة المركبة ليرينا ما لا نراه – إلا إذا ارتقينا في مشاهد التصور المركب درجات يتحول فيها الصّحو النظر من الرقة والألق إلى مطر ثانٍ يقابل المطر الطبيعي.

[1] أبو تمام : الديوان، ج1، ص 332.

إن " أبا تمام " يضع الكلام ويخترعه ويتعب في طلبه حتى يبدع، فهو يأبى إبعاد الاختراع " Invention " عن الإبداع " Création "، فيبتكر مفهوم الفن الصعب ويدخل فيه عن قصد ضرورة الجهد الفكري، فالفن الشعري يرتكز في رأيه على تصحيح الإلهام العفوي (الذي يصرّ عليه القدماء) بواسطة الجهد وهذا الجهد يتدخل بين النية والصياغة النهائية "[1]والهدف من كل هذا – لديه – هو الخروج من التعبير الطبيعي المألوف إلى التعبير الفني المفارق.

يقول أبو تمام هاجيا :

يَكْفِيكَ خِزْيًا أَنَّ عَقْلَكَ دَائِبـًا يَبْكِـي عَلَيـْكَ وَأَنَّ وَجْهـَكَ يَضْحَكُ[2]

إن لنا أن نتصور – متحسرين حدّ السخرية – من هذا البليد المسكين الذي يبكي عقله لِمَا عَلِمَ عن حاله من سذاجة وحمق في حين ينطلق وجهه ضاحكا غير آبه ولا مدرك لما هو عليه، إنه يقف وعجز البيت الشهير :

إِنْ كُنْتَ تَدْرِي فَتِلْكَ مُصِيبَةٌ وَإِنْ كُنْتَ لَا تَدْرِي فَالمُصِيبَةُ أَعْظَمُ[3]

بل يقف في منعطف " المفارقة " بين عقل يندب حظه في هذه الرأس البليدة ووجه يغرق في الضحك سعيدا بحال أقل ما تستلزمه : التحسر والانطواء.

وفي أبيات أخرى يهجو " موسى بن إبراهيم الرافقي" بالبخل ، يقول :

---

[1] فهد عكام : نظرية أبي تمام في الفن الشعري (انتصار الصانع الفنان)، مجلة الموقف الأدبي ، عدد 141 – 142، 1983، ص 228.

[2] أبو تمام : الديوان، ص 143، 161.

[3] المصدر نفسه : ص 403.

أَمُوَيْسُ لَا يُغْنِي اِعْتِذَارُكَ طَالِبـًا عَفْوِي فَمَا بَعْدَ العِتَابِ عِقَابُ

هَبْ مَنْ لَهُ شَيْء يُرِيدُ حِجَابَـهُ مَا بَالُ لَا شَيْءٍ عَلَيْهِ حِجَابُ

مَا إِنْ سَمِعْتُ وَلَا أَرَانِي سَامِعًـا أَبَدًا بِصَحْـرَاء عَلَيْهَـا بـَابُ

مَنْ كَانَ مَفْقُودَ الحَيَاءِ فَوَجْهُـهُ مِنْ غَيْرِ بـَوَابٍ لَـهُ بـَوَّابُ

مَازَالَ وُسْوَاسِي لِعَقْلِي خَادِعًـا حَتَّى رَجَا مَطَرًا وَلَيْسَ سَحَابُ

مَا كُنْتُ أَدْرِي لَا رَيْبَ بِأَنَّـهُ يَجْرِي بِأَفْنِيَةِ البُيُوتِ سَـرَابُ[1]

إن " المفارقة " ليست في تصغير المهجو من " موسى " إلى " مويس " فهذا بديهي بل " المفارقة " في موضع الهجاء والسخرية اللاذعة في طبيعة البخل لدى المهجو.

إننا شئنا أم أبينا – سنستغرق في ضحك مكتوم – من هذا الإغراق الذي بلغته السخرية وسط حشد من المفارقات الدلالية.

يقول " أبو تمام " : إذا كان طبيعيا أن يخاف المالك على شيء فَيَحْجُبُهُ، فإن الغريب أن تقيم حجابا على لا شيء!

وتبلغ المفارقة أوجها في هذه " الصحراء" التي يقام عليها " باب " والجسارة أو الوقاحة التي تقوم في وجه صاحبها مقام " البوّاب " ثم ينقلب الشاعر على نفسه يلومها ويتهم عقله بالخِفَّةِ والْبَلَهِ حين صدّق العطاء من بخيل تماما كما أُمِلَ المطر بغير سحاب.

إننا نستطيع أن نتبع –بسير – هذا التوتر الشديد في المعاني المتفارقة التي أحدثت المفارقة من خلال هذا الجدول :

[1] أبو تمام : الديوان، ج1، 45.

اللفظ	المضاد له (المفارق)
– لا شيء	– عليه حجاب
– صحراء	– عليها باب
– مطر	– لا سحاب
– ماء لا يجري بل يجري	– سراب

هذا هو الإغراب الذي يخرج بالمعاني المتوالدة من نمطية رتيبة تهيئنا إلى توقع المآلات وتصور أشكال البدايات التي تسلمنا إلى نتائج معلومة، تسير فيها المعاني والمفردات في خطين متوازيين قلما يحدث بينهما توتر دلالي، إلى الجمع بين الأضداد في معادلة مركبة تؤول إلى معلوم تحدد براعة القفز على المعاني والكلمات، إنها الخلطة السحرية التي لا يحسنها إلا من طُبِعَ ليكون شاعرا وثقف ليكون غامرا.

كل هذا وغيره كثير – في مفارقات الشاعر الفنية يحيلنا إلى شهادة" شاعر الفلاسفة" " أبي العلاء المعري" حين سئل عن شاعرية ثلاثي القمة : " أبو تمام – البحتري – المتنبي" فأجاب بإدراك عميق لطبيعة ما يصدر عن هؤلاء الفحول وحقيقة الموهبة التي تميزهم : " أبو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري" لأنه التزم بسنة عمود الشعر بخلاف سابقيه اللذين خرقا هذه السّنة، خاصة " أبو الطيب المتنبي".

فقد اصطدم " بالمعيارية "التي هيمنت على فكر النقاد والبلاغيين بل خرق في قسوة النمطية التي توارثها الشعراء كابرا عن كابر، فإذا كان الوضوح والألفة وقُرْبُ المأخذ معايير جودة الشعر عندهم فإن شاعرنا ضرب بكل هذا عرض الحائط وراح يوغل في الغموض

والإغراب من خلال توظيفه للمتضادات والمفارقات غير آبه بما يلقاه من نقد لاذع في كثير من المرات.

ولنقدم لذلك مثالا على أفضل ما قال :

ذُو العَقْلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ وَأَخُو الجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوَةِ يَنْعَمُ[1]

لقد وظف " المتنبي "في بيت واحد عددا من التقابلات الضدية، ولا نشك لحظة في أن الأمر – في مستواه الإبداعي – مقصود لا مجال فيه لعبثية الارتجال التي تناقض طبيعة الوعي والالتزام عند شاعر بحجم " المتنبي".

إن الملفت للانتباه – فعلا – في هذه " المفارقة " أنها تخرج بالأثر الشعري من مستواه العاطفي المنطلق في عوالم الحس الذي يجمع المبدع بموضوع الإبداع إلى مستوى نقيض تتحول فيه العملية الإبداعية إلى شبه لعبة فكرية معقدة يشحن لها المبدع كل وسائل التمويه والتضليل، ليستنفر في المتلقي كل القدرات العقلية ليظفر في النهاية– إن كان مؤهلا لذلك– بمتعة الاكتشاف ولذة التجلي.

لقد حطَّم " المتنبي " أفق توقع المتلقي، وقوَّض ما كان راسخا في ذهنه من حقائق عندما جعل " العقل نقمة " و " الجهل نعمة "، فأصبح المتلقي بذلك يطرح تساؤلات جديدة على الانتظار التقليدي المعهود : هل العقل سبب في شقاء الإنسان في النعيم ؟ ، ومتى كان النعيم شقاءً؟ وكيف يكون الجاهل مُنَعَمًا في الشقاوة؟

إنها تساؤلات أثارت وعي المتلقي وجعلته يستنفر ليدرك المعاني الخفية التي تنطوي عليها هذه المفارقة البديعة.

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان ، شرح عبد الرحمان البرقوقي ،ط1 ، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004، ص 388.

ولا نملك إلا أنْ نتعجب من قدرة هذا الشاعر على قلب الحقائق. فإن الذي شاع بين الناس وألفوه هو أن العقل نعمة ميز بها الله تبارك وتعالى الإنسان عن سائر المخلوقات، أما أن يصبح العقل نقمة أو أن يصبح النعيم شقاءً والشقاء نعيما، فهذه هي " المفارقة " بعينها لأنها جاءت مناقضة للواقع ومخالفة للمعتاد والمألوف، بما تحمله من " سخرية " تقلب المفاهيم.

وفي نموذج آخر تتبدى " المفارقة " جلية للعيان، يقول المتنبي :

عِيدٌ بِأَيِّ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيـــدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيـدُ

أَمَّا الأَحِبَّةُ فَالبَيْـــدَاءُ دُونَهُمْ فَلَيْتَ دُونَكَ بِيدًا دُونَها بِيـــــدُ

يَا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كؤوسكما أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيـــدُ

أَصَخْرَةٌ أَنَا مَالِي لَا تُحَرِّكُـــــي هَذِي المُدَامُ وَلَا هَذِي الأَغَارِيدُ

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَـافِيَةً وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُـودُ[1]

إن مناسبة " العيد " هذه تقتضي من الشاعر إحساسا جليا بالفرح والحبور، لا غرو في ذلك فالعيد هو وقت للابتهاج والسعادة واجتماع شمل الأحباب، لكن الشاعر يصدمنا حين ينقل لنا – في مفارقة سياقية– صورا من الحزن والأسى كان يتجرع غصصها وحيدا بعيدا عن الأحباب.

عِيدٌ بِأَيِّ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيـــدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ

و من ثمة تتوالى المفارقات في هذا النص تباعا :

[1] المتنبي: الديوان ، ص40.

ذلك أن الأحبة – وهم من بحضورهم يكتمل معنى العيد و يتحقق – غائبون وبعيدون عن الشاعر وتحول بينه وبينهم صحارٍ شاسعة، فلا غرابة إذن بعد هذا كلّه، أن يُشِيحَ الشاعر بوجهه تلقاء الجهة الأخرى، غير آبه بوصول العيد، ولا راغب في استقباله والاستمتاع به.

أَمَّا الأَحِبَّةُ فَالبَيْـــدَاءُ دُونَهُـــمْ فَلَيْتَ دُونَكَ بِيدًا دُونَهَـــا بِيـــدُ

كما أثارت علاقة الشاعر بالزمن صورا رائعة من المفارقات؛ فهو في أكثر الأزمنة جمالا ورونقا؛ وإثارة للفرح والحبور، لكن ابتعاده عن الأحبة ينغص عليه أجواء الفرحة تلك فتداعت لديه كل الأحاسيس بشكل مفارق لدرجة عدم التجاوب والتشيؤ يقول :

أَصَخْرَةٌ أَنَا مَالِي لَا تُحَرِّكُنِـي هَذِي المُدَامُ وَلَا هَذِي الأَغَارِيدُ[1]

إن المفارقة هاهنا تكمن في تشبيه الشاعر لنفسه بـ "صخرة " لأنه بقي محزونا وقلقا في جوّ حافل بالطرب والأنس.

والشاعر من خلال هذا البيت ينتهي بنا إلى مفارقة بسيطة من خلال نفيه التسلية بالمدام والأغاريد، وهو بهذا يخالف ما شاع بين الشعراء ، فكثيرا ما كان الشعراء يستعيرون الخمرة والغناء للدلالة على النشوة والمتعة، ولا أدل على ذلك من بيت " أبي نواس" الشهير :

[1] المتنبي : الديوان ، ص 40.

صَفْرَاءُ لَا تَنْزِلُ الأَحْزَانُ سَاحَتَهَا لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ[1]

إنّ ما يستوقف المتلقي – أيضا –إضافة إلى هذه الحالة النفسية المفارقة – مجيء التشبيه بـ" الصخرة " في صيغة الاستفهام الإنكاري الذي يُظهر استنكار الشاعر واستهجانه لما آل إليه مما لا ترضاه نفسه وقد دفعه ذلك إلى تقديم الخبر " صخرة " على المبتدإ (أنا) لتتماهى ذات الشاعر في هذا الكائن الذي يعبر عن الجمود، استهانة منه بمتع الحياة ومُبهِجَاتِها واستهانة بنفسه ، فهو يرفض فكرة كونه صخرة صماء جامدة وبليدة.

إن سيطرة الأعاجم على العرب في فترة من فترات العصر العباسي والتي شهد مظاهرها " المتنبي" كانت بمثابة فترة عصيبة على الصعيد الواقعي كله وعلى حياته بشكل خاص إذ كان لذلك أثره الكبير في نفسية الشاعر وأحاسيسه، لما يرى ويعايش. فالعنصر العربي أصبح مسخرا كالعبد لأسياد لا يستحقون الملك أو الحكم وكان هذا كله مولِّدا حالةً من التمزق النفسي والتوتر اللامحدود، يقول المتنبي :

صَارَ الخَصِيُ إِمَامَ الآبِقِينَ بِهَا فَالْحُرُّ مُسْتَعْبَدٌ وَالعَبْدُ مَعْبُودُ

مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنٍ يُسِيءُ بِي فِيهِ كَلْبٌ وَهُوَ مَحْمُودُ

مَنْ عَلَّمَ الأَسْوَدَ المَخْصِيَّ مَكْرُمَةً أَقَوْمُهُ البِيضُ أَمْ آبَاؤُهُ الصِيدُ؟

أَمْ أُذْنُهُ فِي يَدَيِ النَّخَاسِ دَامِيَةً أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالفِلْسَيْنِ مَرْدُودُ[2]

لقد صعّد " المتنبي" من حسّ المفارقة الساخرة في قوله : " يسيء لي فيه كلب وهو محمود " فكافور الإخشيدي على اتصافه بهذه الصفة الذميمة الحقيرة – والتي لم يتوان الشاعر عن نعته بها – يلقى مع ذلك الحمد والتكريم والاحترام من الآخرين بمن فيهم المتنبي

[1] الحسن ابن هانئ أبو نواس : الديوان، شرح و ضبط علي فاعور،ط1 ،دار الكتب العلمية، بيروت، 1987 ، ص 81.

[2] المتنبي : الديوان ، ص 41

نفسه– وإن كان يمدحه مكرها أو بغرض اجتزال العطايا والتكسب – وهو معنى ألمح إليه الشاعر في بيت آخر، بقول :

أَخْلَاقُ كَافُورَ إِذَا شِئْتُ مَدْحَهُ وَإِنْ لَمْ أَشَأْ تُمْلَى عَلَيَّ وَأَكْتُبُ[1]

إنّه إذًا تعبير عن عدم رضا الشاعر عن مفاجآت الزمان وتقلباته العجيبة التي دفعت به إلى ما لا يريد ويرغب؛ وعلى الرغم من هذا كله نجد أن شاعرنا لم يستسلم لهذه الظروف؛ فهو لم يهادنها ولم يسايرها وإنما كان منكرا لها مختلفا معها.

كما تطفو ثنائية اللون (أسود ≠ أبيض) مشَّكِلة " المفارقة " الساخرة في الأبيات الموالية، إذ جعل " المتنبي " لون بشرة كافور محورا أساسيا في مفارقته.

فالمتنبي يلقب كافورا بـ " أبي البيضاء " في حين أن المعروف عنه سواد بشرته، لكن الشاعر يوظف هذا اللقب الساخر إمعانا في الهزء به.

ويزيد من حدة المفارقة الساخرة اِستعانَةُ " المتنبي " بالاستفهام الإنكاري في تحقيره " لكافور". يقول :

مَنْ عَلَّمَ الأَسْوَدَ المَخْصِيَّ مَكْرُمَةً أَقَوْمُـهُ البِيـضُ أَمْ آبَاؤُهُ الصِيـدُ؟

أَمْ أُذْنُهُ فِي يَدَيِ النَّخَاسِ دَامِيَـةً أَمْ قَـدْرُهُ وَهُوَ بِالْفِلْسَيْنِ مَـرْدُودُ[2]

إن هذا " الاستفهام " يهدف إلى السخرية من " كافور " منحط النسب صاحب الماضي المشرف في العبودية والرق، ومنه فالمتنبي يريد من وراء مفارقته هذه أن يظهر بعد البون بين إمكانيات كافور– مع ما يعتريها من نقص وقصور وتواضع – وبين الغاية التي يسمو إليها، ويصبو إلى التحلي بها وهي نيل المجد والعلا.

[1] المتنبي : الديوان ،ص41.

[2] :المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

وأخيرا فقد يكون لإحباط ذات الشاعر وخبرتها القاسية في الحياة دور بارز في نشوء الكثير من المفارقات، ذلك أن محاولة الخوض في بحر لجيّ من الأحداث والمفارقات الحياتية، يولد لديه رغبة في الكشف عن المتناقضات الداخلية والخارجية التي تستبد به أينما حلّ ونزل.

ومن الشعراء الذين بدت " المفارقة " واضحة في أشعارهم نذكر " بشار بن برد" والذي كانت جلّ مفارقاته قائمة على السخرية، ولا عجب أن يكون محور الاستقطاب في سخريته هو " غرض الهجاء "، لأنه كان يبرع فيه براعة تسترعي الانتباه وتثير الإعجاب.

واسمعه يهجو عبد الله بن قزعة بالبخل، يقول :

كَأَنَّ عُبَيْدَ اللهِ لَمْ يَلْقَ مَاجِـدًا وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ المَكْرُمَاتِ تَكُـــونُ

إِذَا جِئْتَهُ فِي حَاجَةٍ سَدَّ بَابَـهُ فَلَـمْ تَلْقَــهُ إِلَّا وَأَنْـتَ كَمِيـنُ

إِذَا سَلَّمَ المِسْكِينُ طَارَ فُؤَادُهُ مَخَافَةَ سُؤْلٍ وَاِعْتَرَاهُ جُنُـــونُ[1].

إن المفارقة " ليست في تصغير المهجو من " عبد الله" إلى " عبيد الله" فهذا بديهي وإنما هي في موضع الهجاء والسخرية اللاذعة في طبيعة البخل لدى هذا المهجو.

إن " بشارا" يعمل – من خلال مفارقاته في أهاجيه –على دفعنا لكره مهجويه، بل هو يسعى في قدرة عجيبة إلى أن يجعلنا نأسف على حالهم، ونسخر منهم. فهو في هذا النموذج لم يكتف بإلصاق صفة البخل بـ " ابن قزعة "– وحسب – بل تجاوز ذلك بأن أقذع في وصفه وشنّع به أيما تشنيع.

[1] بشار بن برد : الديوان، تحقيق محمد طاهر بن عاشور (د. ط)،الشركة التونسية للتوزيع ، جانفي ،1976 ، ص 287.

إن المفارقة الساخرة في هذا النص هي نتاج الحالة النفسية المفارقة لهذا المهجو، وقد حاول الشاعر– من خلال مفارقته هذه – أن يرسم له صورة تثير: السخرية والاستهزاء والعجب.

فقد كان هذا البخيل دائما يسدّ الباب في وجه كل من يقصده في حاجة، ولا يستطيع أحد منهم ملاقاته لفرط حذره واعتزاله الناس – إلا وهو كمين – وإذا حدث وصادفه سائل مسكين وسلّم عليه طار فؤاده وخرج عن طوره وتظاهر بالخبل والجنون مخافة أن يعقب هذا " التسليم " طلب للمال، وكان هذا ديدنه دائما خوف وترقب وحذر، وكأنه لم ير كريما ماجدا في حياته قط، بل كأنه لم يعرف أن هنالك شيئا في هذه الدنيا اسمه " كرم".

ومن مفارقاته الساخرة – أيضا – أنه جاءه رجل يسأله عن منزل أحد أقربائه، فوصفه له " بشار بن برد "، لكن الرجل لم يستطع معرفته فقاده إليه ساخرا بقوله :

أَعْمَى يَقُودُ بَصِيرًا لَا أَبَا لَكُمْ قَدْ ضَلَّ مَنْ كَانَتِ العُمْيَانُ تَهْدِيهِ[1]

إن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا بإلحاح ونحن نقرأ هذا البيت هو : كيف يصبح الأعمى دليلا لمن يبصر؟ !

لقد جاءت هذه " المفارقة " مخالفة للواقع، مناقضة للمألوف، بما تحمله من سخرية تقلب المفاهيم، وتجعل " المبصر أعمى" و " الأعمى بصيرا". إنها براعة " بشار بن برد" التي تسعفه – دائما – في تعذيب مهجويه حين يعرضهم مسخا ويجعلهم أضحوكة تستدعي

[1] بشار بن برد: الديوان ، ص254.

الأسف والسخرية. إنه يهدف من خلال هذه " المفارقة " إلى النيل من هؤلاء الناس الذين يمتلكون عيونا حادة كعيون الصقور والغربان إلا أنهم يعجزون عن رؤية حقائق الأشياء لأن قلوبهم عمياء.

لقد كان " بشار بن برد " يسخر بالآخرين ويهجوهم هجاءً لاذعا؛ حتى حبيبته لم تسلم من لذعه وقساوته، يقول :

أَنْتِ التِي تُشْفَى عَيْنِي بِرُؤْيَتِهَا وَهِيَ عِنْدِي كَمَاءٍ غَيْرَ مَشْرُوب[1]

يحوي هذا البيت " مفارقة لفظية " بديعة، فكأن الشاعر يمدح وفي نيته الهجاء والسخرية، بل إنه كان يعلم أنه يصنع مفارقة مبطنة قوامها هذه الثنائية الضدية والجمع بين المتناقضات.

ويتبدى هذا النوع من المفارقات – عادة – عندما يكون الكلام مبالغا فيه، ويشتمل على معانٍ كبيرة لا تعقبها إلا نتائج هزيلة لا توازيها بل وتخالفها، وهنا تأتي المفارقة " كفن يؤكد المفاجأة والالتقاء بنتيجة عكس المقدمات"[2].

إن أحدا لا يتوقع أن يمدح الشاعر حبيبته فيبرز مكانتها ويرفع من شأنها ويطيح بمن سواها من النساء، حتى إذا استقرت في ذهن المتلقي صورتها، هوى بها من بعيد ليجعلها في الشطر الثاني منحطة القدر، ضئيلة الشأن، أوضع النساء على الإطلاق، حيث شبهها بالماء الذي لا يشربه الناس بل و ينصرفون عنه، وانظر إلى براعة الشاعر في توظيف هذه المفارقة التي ترفع المعاني إلى عليين ثم تهوي بها فتحدث صدمة للمتلقي، وذلك من خلال

[1] بشار بن برد :الديوان ،287.

[2]:يوسف حسن نوفل :استشفاف الشعر ،ط1، لونجمان للنشر ،مصر ،2000 ،ص20.

هذا الرجّ لعقله بين معنيين متفارقين تجمعهما سخرية مقصودة، حققت الإغراب الممتع والإثارة الشائقة في هذا البيت الشعري المفارق.

من كل ما تقدم يظهر مدى اهتمام الشعراء العباسيين بتوظيف المفارقة في نصوصهم الشعرية، لكنه توظيف لا يستطيع القارئ حمل مدلوله على نحو مطمئن راسخ، ذلك أنّ نصوصهم كانت مفتوحة على تأويلات شتى مما يعزز الجانب الجمالي فيها، فالمفارقة إذْ تعمد إلى قول شيء تقول شيئا آخر بالكلية وإن أرادت أن تثبت حقيقة ما لا تلبث أن تلغيها ثم تظل هذه النصوص قابعة في منعة وثقة تنتظر قارئا نموذجيا يطوّع معانيها الشاردة ويفتح أمامه مغاليق الإبداع المعتمة.

2. تجليات المفارقة في الخطاب النثري :

إنّ كل مبدع – يستحق هذا الوصف – لا يرضى لابنه المبدَع (بفتح الدال) أن يكون بلا دلالة أو إيحاء يحيل على القيمة الكامنة فيه، لذلك نجده يصرّ – مرارا – على توظيف " المفارقة" لأنها وسيلة فنية تتمتع بقدرة عالية على إبراز الوجه الجمالي للنصوص الأدبية كما تعين المبدع على مغادرة دائرة المباشرة اللغوية أو البساطة الفنية إلى دائرة الضبابية الجمالية والشفافية المحببة؛ الأمر الذي يتطلب متلقيا فذا يسبر أغوار النص ويفكك مغاليقه ليصل في النهاية إلى نشوة ذات نكهة مميزة لاسيما أنّ " المفارقة" لم تقدم له على طبق من لغة.

ولعل الأمثلة التي تبين ذلك كثيرة، ويمكن أن يكون أدب " ابن قتيبة" (ت 276 هـ) دليلا عليها، وأي مثال من أي كتاب من كتبه يمكن أن يبين لنا توظيفه البديع " للمفارقة" وطريقته في ذكر مفارقات العصر العباسي بما فيها من سخرية من البخل والبخلاء، وتهكم بالحمقى، وبعض القضاة والولاة والوعاظ والبسطاء من الناس.

وفي الحمق عند بسطاء الناس يسوق لنا " **ابن قتيبة**" أصل حكاية المثل العربي المشهور : " جاء بخفي حنين"[1] وهو " أن إسكافا من أهل الحيرة" ساومه أعرابي بخفين فاختلفا حتى أغضبه، فازداد غيظ الأعرابي، فلما ارتحل، أخذ حنين أحد خفيه فألقاه على طريقه، ثم ألقى الآخر في موضع آخر، فلما مرّ الأعرابي بأحدهما، قال : ما أشبه هذا بخف حنين، ولو كان معه الآخر لأخذته، ومضى، فلما انتهى إلى الآخر ندم على تركه الأول، وأناخ راحلته، فأخذه ورجع إلى الأول، وقد كَمُنَ له حنين فعمد إلى راحلته، وما عليها

[1] الميداني : مجمع الأمثال، ج1، ص 296.

فذهب به. وأقبل الأعرابي ليس معه غير الخفين، فقالوا له ما الذي أتيت به ؟ قال : بخفي حنين "[1].

تقوم بنية هذا النص على المفارقة التي تبدو فيه على نحو مضمر، حيث يبدو من القراءة الأولى لهذا النص أن اهتمام المتلقي سينصب نحو الطرف المهيمن فيه (حنين) لكننا نتفاجأ بأن أصلها يشي بعكس تلك القراءة ، وهذا النوع من المفارقات مرتبط بكفاءة القارئ المتحري وقدرته على استنطاق هذا النص مع يحويه من تناقض؛ " وهي حالة خاصة من التناقض حيث أنها غير ظاهرة لا تتكشف من القراءة الأولى، إذْ أنها دفينة في أغوار النص وتحتاج إلى من يحسن قراءتها"[2].

إن " المفارقة " في هذا النص لها محمولان اثنان يستندان إلى مبدأين مختلفين :

1. مبدأ المنفعة : وهو الذي يترجمه عناد الأعرابي وإصراره الرهيب على الحصول على الخفين، وكذا غضبه الشديد من عدم الحصول عليهما، وما هذا الغضب إلا ردة فعل طبيعية نابعة من المنفعة واختلالها.

2. مبدأ المتعة: والمتمثل في سطو حنين على الراحلة؛ والمستند إلى الحيلة والخداع والنابع من مبدأ اللذة في محاولة منه للتشفي من ذلك الأعرابي العنيد.

لقد لعب " التناقض " الموجود في هذا النص دورا كبيرا في دفع " المفارقة" إلى ذروتها من خلال كشف التباينات الكثيرة الموجودة فيه. وعليه يمكننا تصور هذا الجدول بخلاصته:

[1] ابن قتيبة الدينوري : عيون الأخبار، ج8، ص 141.

[2] حسن حماد : المفارقة في النص الروائي، ص 30.

طرفا المفارقة	حنين (صانع المفارقة)	الأعرابي (ضحيتها)	نوع التباين
سمة الشخصية	الذكاء + الخداع	الغفلة + الغباء	ذهني
قيمة الشيء	قيمة الخفين	قيمة الراحلة	مادي
النتيجة	الرغبة في اللذة والاستمتاع من خلال التشفي + الحصول على الراحلة	الرغبة في الانتفاع من شيء عديم القيمة + تضييع الراحلة	" المفارقة"

والخلاصة : أن طمع الأعرابي في شيء ضئيل القيمة (الخف) جعله يخسر راحلته وما عليها، والأدهى أنه عاد إلى قومه فسألوه عن الشيء الذي عاد به، فتمخض عن هذا السؤال أيضا إجابة لها – هي الأخرى – حظٌّ وافر من المفارقة؛ فقد وقع هذا الأعرابي ضحية لغفلته وجهله وعناده وكذا إصراره الشديد في الحصول على الخفين، فعاد إلى قومه حاملا الخفين معتقدا بقوته وانتصاره. إنّه فعلا موقف غريب ونتيجة متباينة الغرابة، تثير الكثير من الضحك والسخرية.

وفي غفلة " القصاص والوعاظ" يسوق لنا " ابن قتيبة " قصة مضحكة فيها نقد اِجتماعي ساخر، وهي قصة أحد الفقهاء " مرّ على قاص وهو يقرأ قوله تعالى : " يتجرعه ولا يكاد يسيغه"[1]؛ فتنفس ثم قال اللهم اِجعلنا ممن يتجرعه ويسيغه "[2].

[1] سورة إبراهيم (الآية 17).

[2] ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، ج2، ص 58.

إن المتأمل لهذا النص يلاحظ للوهلة الأولى أن " المفارقة " تتبع – بصورة ملفتة – من نوع السؤال (الدعاء) ومن نوعية السائل (الفقيه) ثم يلاحظ بعد ذلك أن " ابن قتيبة " يحاول – وبصورة أكثر اِلفاتا – أن يكرس لدى المتلقي انطباعا قارا بين مظهر يتسم بالتدين والوقار والثقة وباطن ينم عن الجهل والغفلة والادعاء.

لقد قوض " الواعظ " ما اعتدناه في " خطاب الدعاء"، فإذا كان المألوف فيه أن تكون مخرجاته معنوية وأخروية كأن يطلب السائل من الله عزّ وجلّ الرحمة والمغفرة والستر و الفوز بالجنة ...، فإن من " المفارقة" أن يتعلق الدعاء بالمخرجات الحسية الفانية كالشرب، وقد ساهم في خلق هذه " المفارقة" تلك " السخرية اللاذعة" المقصودة، والتي تقوم بالأساس على فضح وتعرية هذه الشريحة من الوعاظ الأدعياء الجهلاء من خلال التعريض الخفي بهم.

وقد زاد الكاتب من ثقل هذه " المفارقة" من خلال المبالغة في اللاذع والتقريع والتهكم بهذا الواعظ؛ فالرجل يدعو الله أن يجعله ممن يتجرعه ويسيغه ، ولنا أن نتصور هذا الفقيه مغمض العينين، يهزّ رأسه متأثرا ويتنهد وهو يتلفظ بخطاب الدعاء هذا بصوت باهت و خافت ، والأغرب في هذه " المفارقة" أن الآية الكريمة تتحدث عن الكافر المتكبر – وصاحبنا فقيه متدين – يحاول ابتلاع القيح والدم و غير ذلك مما يسيل من أجسام أهل النار مرة بعد مرة، فلا يستطيع أن يبتلعه لقذارته ومراراته وحرارته، وصاحبنا يدعو الله أن يجعله ممن يقدر على تجرعه بل واستساغته . وأي سخرية وإقذاع أكبر من هذا؟!!

أما " **أبو العيناء** "* (ت 283هـ) فقد ذهب بأدبه حدّا بعيدا من المفارقات لا يدرك مداه – إلاّ هو – ومن ثقف قلبه وحدّ طبعه؛ لا عجب في ذلك فقد امتلك قدرة عجيبة على التفكه والسخرية، ومقدرة بيانية منقطعة النظير في قلب المفاهيم رأسا على عقب، من ذلك – مثلا – أن رجلا زحمه " بالجسر على حماره، فضرب بيده على أذني الحمار وقال : يا فتى قل للحمار الذي فوقك يقول : الطريق "[2].

يظهر بأن المفارقة هنا ناشئة من هذا الوضع المقلوب، المثير للسخرية والضحك. فأبو العيناء جعل الرجل حمارا والحمار رجلا، والأغرب في هذه المفارقة أنه جعل الحمار معلما يؤدب الرجل ويملي عليه الأوامر والنواهي وجعل الرجل متعلما يتسم بالبلادة والبله.

كما امتلك " **أبو العيناء** " – إضافة إلى تفكهه– حضورا للبديهة وسرعة في الجواب والردّ، وكان يستخدم هذا الأسلوب لينتقد الحكام والأمراء في مجالسهم فيضحكون، من ذلك أنه قد بلغ " أبا العيناء" : " أن المتوكل قال : لولا أن أبا العيناء ضرير لنادمناه : فقال : إن أعفاني أمير المؤمنين من رؤية الأهلة، وقراءة نقش النصوص، فأنا أصلح للمنادمة "[3].

لقد كان " أبو العيناء" جريئا لا يخاف في الحقّ لومة لائم، جرأته صورة للجرأة العربية الأصيلة التي تواجه الحقّ بأدلته الدامغة، والباطل بما يدحضه ويرده على وجه

(*) هو محمد بن القاسم بن خلاد الهاشمي بالولاء (191هـ – 283 هـ)، أديب من الظرفاء نشأ في البصرة وتوفي فيها، كان مولى لأبي جعفر المنصور أضر بعد سن الأربعين، له أخبار كثيرة في المصادر (منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 44).

[2] إبراهيم بن علي أبو إسحاق الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه وشرحه وعلّق عليه وقدم له : يوسف علي طويل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت (د ت) ،ص264.

[3] الحصري : جمع الجواهر في الملح و النوادر ، تحقيق محمد البجاوي، ط1، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة، 1953 ص 109.

صاحبه، ولا أدلّ على ذلك من ردّه المفحم على المتوكل؛ والذي ينم عن فطنة منقطعة وقدرة عقلية جبارة وروح فكهة تتصيد السخرية الناقدة اللاذعة.

إنه يعتمد على المجابهة التي تحوّل مجرى الحديث إلى سخرية بالمتحدِث، وكأنه أراد أن يفهم المتوكل أن منادمة العميان ليست خرقا لعالم المألوف بل إن في الواقع مثيلا لها أضف إلى ذلك أن المنادمة لا تعتمد كلية على العينين لأنها ليست رؤية للأهلة ولا قراءة للنقوش.

أما كتاب " " الأغاني " **لأبي الفرج الأصفهاني** " (ت 356 هـ) فقد كان غزير المادة ممتلئ بألوان من المفارقات والسخريات العباسية، خاصة تلك التي تدور حول الخلفاء العباسيين وما يجري في بلاطهم من ذلك أن : " المتوكل كان مشرفا من قصره الجعفري فتعرض له أبو العبر، وقد جعل في رجليه قلنسوتين، وعلى رأسه خفا وجعل سراويله قميصا وقميصه سراويل، فقال المتوكل : عليّ بهذا الأمثلة، فلما مثل بين يديه قال له : أنت شارب؟ قال : بل عنفقة(*) يا أمير المؤمنين، قال : إنّي واضع في رجلك الأدهم ونافيك إلى فارس. قال : اِجعل في رجلي الأشهب وانفني إلى راجل "[1].

إنها بالفعل صورة مشهدية مثيرة للسخرية والضحك من هذه الذات غريبة الأطوار لأنها اخترقت المألوف من خلال ارتدائها للملابس ارتداءً مخالفا للمتداول بين الناس. وإنها بالفعل صورة مقلوبة استفزت " المتوكل" ودعته إلى إحضار " أبي العبر" للمثول بين يديه.

(*) عنفقة : ما بين الشفة السفلى والذقن، ينظر لسان العرب، مادة " عنف".

[1] أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني : الأغاني. تحقيق د/ إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ط2، دار صادر، بيروت، 2004 ج23. ص 121.

لقد ساهم التباين الموجود في هذا النص بين مقامي " الهزل" و " الجد" في إرساء " المفارقة " والزيادة من ثقلها؛ "الجدّ" في الأسئلة التي طرحها " المتوكل" و" الهزل" الذي تضمنته أجوبة " أبي العبر" والتي جاءت – في أغلبها – راسمة خطا متوازيا في العكسية مع صورته؛ حين نقل لفظة " شارب" والتي يعني بها الخليفة " سكران" إلى " الجسد"، فقال : " عنفقة" أي " ذقن"، وكذلك تحويله لكلمة " فارس" الدالة على مكان إلى " إنسان"، مستعينا في ذلك " بالتضاد" الموجود بين لفظتي : فارس ≠ راجل.

إن هذا الرّج لعقل " المتوكل" بين صورة مقلوبة ولغة مقلوبة تجمعهما سخرية مقصودة هو الذي حقق الإغراب الممتع في هذا " النص المفارق" لأن هذا التغاير في الصورة واللغة أسهم في خلق " المفارقة" والتي كان لصانعها " أبي العبر" الأثر الأكبر في ذلك من خلال :

1. المخالفة لما هو شائع ومتداول (المخالفة الصورية والقولية).

2. القصدية في السلوك و في نقل وظائف الألفاظ من مقال الخليفة الجدّي إلى وظائف يريدها " أبو العبر " في مقامه الهزلي.

إن " المفارقة" في هذا النص " مفتعلة"، صانعها لم يكن صاحب " مفارقة طبعية" والدليل ما ورد عنه : " كنا نختلف – ونحن أحداث – إلى رجل يعلمنا الهزل فكان يقول : أول ما تريدون قلب الأشياء، فكنا نقول إذا أصبح : كيف أمسيت؟ وإذا أمسى : كيف أصبحت، وإذا قال لأحدنا : تعال إليّ تأخر إلى الخلف، وإذا قال : اذهب سعى بين يديه وكانت له أرزاق يعمل كتابتها في كل سنة فعملها مرة – وأنا معه – فلما فرغ من التوقيع فيها وبقي الختم قال لي : أتربها وهاتها، فمضيت وصببت عليها ماء، فَبَطُلَتْ، فلما رآها قال

لي : ويلك ما صنعت ؟! قلت : ما نحن فيه طول النهار من عكس الأشياء. فقال ؟ والله أنت أجهل مني وأحمق "[1].

ومنه نستنتج أن منهجية التعلم المذكورة في قول " أبي العبر" كانت المعين الذي تصدر عنه جلّ مفارقاته على اختلاف أنواعها. وهي مفارقات مصطنعة لأنه كان يعلم أنه يصنع " مفارقة" مبطنة قوامها هذا الجمع بين المتناقضات .

ويمكن أن يكون **التصحيف أو الحذف** هو الخالق للمفارقة في مستوى اللغة ويظهر هذا النوع من المفارقات حينما يود المتكلم التخلص من حرج لغوي أوقعه فيه تشابه لفظي من ذلك – مثلا – هذا النص الذي أورده " الأصفهاني":

" كانت " علية" (*)" تحب المكاتبة بالشعر لمن تختصه، فكانت تختص خادما اسمه " طل" فسمعها الرشيد، فحلف أن لا تكلم " طلا" ولا تسميه باسمه، فضمنت له ذلك، واستمع عليها يوما وهي تدرس آخر " سورة البقرة" حتى بلغت قوله تعالى " فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌ"[2] فأرادت أن تقول كلمة " فطل "، لكنها استدركت وقالت فالذي نهى عنه أمير المؤمنين، فدخل الرشيد، فقبّل رأسها، وقال : قد وهبت لك طلا، ولا أمنعك بعد هذا من شيء تريدينه"[3].

بنيت " المفارقة " في هذا النص على " حسن التخلص" والذي احتاجت إليه " علية" للخروج من هذا الموقف الحرج الذي وقعت فيه. ومن حسن التخلص المنتمي إلى اللغة

---

[1] منصور بن الحسين، أبو أسعد الآبي : نَثْرُ الدّر. تحقيق محمد علي قرنة، مراجعة منصور علي و محمد البجاوي، (د. ط). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. (د. ت). ج7. ص 161.

(*) علية : بنت الخليفة المهدي وأخت هارون الرشيد.

[2] سورة البقرة : الآية 265.

[3] الأصفهاني : الأغاني. ج10. ص 163.

تحويل معنى " النص المقدس" أو قراءته مجتزئا من دون إتمام معناه (الحذف) لأهداف متعددة، كالاستهانة بشخص ما أو للتهكم به أو للخوف منه (كما نجد في نصنا هذا).

لكن الملحوظ هنا أن الحذف غير حقيقي بل هو حذف تسويغي فقط. هدفه الأول إرضاء " هارون الرشيد"، دون المساس بالنص المقدس من خلال تجاوز الممنوع.

وقد يثير التصحيف في النص المقدس سخرية في المستهدف من المفارقة من باب الاستهانة به من دون أن يتجاوز الراوي حدود الممنوع ولعل هذا ما سيوضحه النص التالي :

" مما يرويه أعداء " حمزة الزيات" أنه كان في أول تعلمه القرآن يتعلم من المصحف، فقرأ " ذلك الكتاب لا زيت فيه" فقال له أبوه، دعِ المصحف وتلقن من أفواه الناس"[1].

لا تختلف المفارقة في هذا النص عن سابقتها كثيرا؛ فكلتاهما تنضوي تحت المجال الديني المقدس، وكلتاهما تنتمي إلى المفارقة المبنية على اللغة من خلال ارتباطهما بالحذف والتصحيف.

لكن الاختلاف يكمن في " القصدية"، ففي النص الأول كان الحذف مصطنعا و مقصودا أما في نصنا هذا فنجد غيابا كليا للقصدية أي أن المفارقة هاهنا "مفارقة طبعية" غير مصطنعة، ولا غرو في ذلك فالذي صدرت عنه " طفل صغير" في أول تعلمه.

[1] أبو الحسن بن عبد الله العسكري : أخبار المصحفين، ط1، دار البشائر للطباعة والنشر، 1995، ص 70، والأغاني: ج4، ص 274.

(*) أبو دلامة : هو " زند بن الجون " (ت 161 هـ)، شاعر عربي عباسي، مولى لبني أسد، كان أبوه عبدا لرجل منهم فأعتقه، كان أسود اللون، نشأ في الكوفة، وانقطع إلى السفّح والمنصور والمهدي، فقد استطيبوا نوادره وعاش إلى أيام هارون الرشيد (منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ص 41).

يعتبر " الزيات" في هذا النص ضحية للمفارقة لا صانعا لها لأن التصحيف جاء شكليا مرتبطا بلقبه (زيت ← زيات) مما يوحي بقصدية التأليف، لا قصدية الحدوث والهدف منه هو الاستهانة بضحية المفارقة " حمزة الزيات".

إنّ " **الهزل في معرض الجد**" يدخل في " باب المفارقة" – من دون أدنى شك– لأنه يعتمد – هو الآخر – على ثنائية الدلالة (الظاهر الهزلي والباطن الجدّي). ومن أنصع الأمثلة الجديرة تطبيقا لهذا النوع من المفارقات،تلك الحادثة التي وقعت "**لأبي دلامة**"(*) (ت161هـ) عندما حضر مع الخليفة المنصور جنازة بنت عمّ الخليفة " حمادة بنت عيسى"، ووقف على حفرتها، فقال الخليفة : يا أبا دلامة ما أعددت لهذه الحفرة ؟! قال : بنت عمك يا أمير المؤمنين حمادة بنت عيسى يُجاء بها الساعة، فتدفن فيها. فضحك المنصور حتى غلب فستر وجهه"[1].

إن نظرة شمولية لهذا النص تفصح عن " المفارقة الساخرة" الموجودة فيه؛ والتي اتخذها " أبو دلامة" ستارا يخفي وراءه مقصوده الحقيقي. " باعتبار أن السخرية طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل"[2] ولعلها محاولة حقيقية منه للهرب من التفكير في الموت أكثر من أن تكون مجرد مُدَاعَبَةٍ لطيفة؛ –وهذا حال فئة كبيرة في المجتمع تتشاغل بأي حديث هازل في مواقف الجدّ هروبا من الواقع– ولعلمه بتقصيره لذلك نجده يسخر دوما في مثل هذه المواقف رغبة منه في التأجيل المستمر.

وفي حادثة أخرى تشبهها كان " أبو دلامة" يعزي زوجة " الخليفة المهدي"، فيبكي وتبكي، ثم ينشدها أبيات شعر يؤكد فيها أنه لن يجد بديلا للخليفة، فقالت : لم أر أحدا أصيب به غيري

[1] الأصفهاني : الأغاني. ج10 / ص 262.

[2] مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب. (د. ط). مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 263.

وغيرك يا " أبا دلامة"، فقال : لا سواء – يرحمك الله – لك منه أولاد وما ولدت أنا منه. فضحكت ولم تكن منذ مات ضحكت إلا في ذلك الوقت، وقالت له : لو حدّثْت الشيطان لأضحكته "[1].

لقد ردّ " أبو دلامة" على زوجة الخليفة ردًّا باردا لم يراع فيه مقتضى الحال والمقام ولا الحالة النفسية للمغدورة في زوجها، وهذا يؤكد ما قيل في القصة السابقة، أو ربما هي طريقة خاصة يعبر من خلالها الأديب الساخر عن آلامه وهمومه، فيقدمها على شكل ابتسامات ومفارقات.

إذا " فالمفارقة" تتنوع أهدافها بتنوع الحياة المعيشة، لكنّ ما لا يقبل الجدل أن أسماها على الإطلاق هو ذلك النوع الراقي الذي يُظهر من خلاله المبدع تمرده على الظلم والغطرسة، ويسخر من واقع أمته المعيش ويضرب بيدٍ من حديد عل كل الأوضاع المزيفة التي تحتاج إلى تصحيح، لأن " المفارقة" : "هي استراتيجية قول نقدي ساخر وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني ولكنه تعبير غير مباشر"[2] يستخدمه المبدعون للتعبير "عن آراءهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة لا تعرّضهم لبطش السلطة الغاشمة التي غالبا ما تكون آراء هؤلاء أو أفكارهم مقاومة لها وانتقادا لطغيانها"[3] ومنه فالمفارقة تعتبر من أهم الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الكتّاب لإخفاء بضاعاتهم.

[1] الأصفهاني : الأغاني، ج 10 / ص 72.

[2] سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر. ص 106.

[3] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (د. ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 41.

وبهذا تعدّ المفارقة طريقة ناجعة لخداع الرقابة، " لأنها سلاح هجومي فعّال وهذا السلاح هو الضحك لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحادّ، الضغط الذي لا بد أن ينفجر"[1].

ومن ذلك قصة الرجل الذي كان يقيم ما يشبه المسرحية، يلجأ فيها لنقد الأوضاع ومهاجمة الحكام والأمراء، مختبئا وراء ادعاءه الغفلة والجنون، ليقول ما يشاء في أيِّ وقت شاء ، وردت في " العقد الفريد" **لابن عبدِ ربِه** (ت 323هـ) : و قد عاش في زمن المهدي و كان رجلا صوفيا، وكان عاقلا ورعًا " فتحمّق ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان يركب قصبة في كل جمعة يومين : الاثنين والخميس . فهكذا عرف الناس وقته فيأتون ويسيرون خلفه، حيث يصعد تلا، فيجلس، فيدفعون له أحد الغلمان فيجلسه أمامه، ثم يخاطبه على أنه أبو بكر الصديق، فيشكره ويعدّ أفعاله الخيّرة في الإسلام ثم يقول : اذهبوا به لأعلى عليين وكأنه يجلس في مجلس للقضاء، وإطلاق الأحكام على الخلفاء، وهكذا يستمر في مناداة الأطفال ليخاطب كلاّ منهم باسم أحد الخلفاء الراشدين بالترتيب. عمر الفاروق، ثم عثمان، ثم علي، ويرسلهم جميعا إلى الجنة، أما معاوية فيقول : " أوقفوه مع الظلمة" أما يزيد فيعدد له جرائمه، ثم يقول : " اذهبوا به إلى الدرك الأسفل من النار" ولا يزال الغلمان يجلسون أمامه كلّ منهم يمثل واليا، أو خليفة من الخلفاء، حتى يبلغ " عمر بن عبد العزيز" فيشكره على عدله بين المسلمين، ويقول : " اذهبوا به فألحقوه بالصالحين" ثم يذكر من كان بعده من الخلفاء، حتى يبلغ دولة بني العباس، فيسكت فيقدم

[1] سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر. ص 106.

له النّاس غلاما ويقولون : هذا أبو العباس أمير المؤمنين فيقول : فبلغ أمرنا إلى بني هاشم ؟ ارفعوا حساب هؤلاء جملة، واقذفوا بهم في النار جميعا "[1].

ليس هناك أبدع من هذه " المفارقة الساخرة" التي يضحك الجمهور فيها وينفّس عن ألمه من شدة الحكم وظلمه، وهذا النوع من المفارقات لا يتحقق " إلا عندما يكون الأثر الناتج عنها مزيجا من الألم والتسلية "[2] ما يجعلها منطوية على المضحك والمبكي في آن واحد ولهذا تدفع المتلقي إلى تلك الابتسامات الخفيفة التي تختفي بمجرد ارتسامها على الشفاه؛ ذلك أن صاحبها يلعب بأسلوبها محدثا لنفسه ولغيره مزاجا ممتعا ومرحا، وإن كمن وراء هذا كله إحساس عميق بالألم، وقد أحسن " **أبو الطيب المتنبي**" التعبير عن هذا المعنى من خلال بيته الشهير :

وَكَمْ ذَا بِمِصْرَ مِنَ المُضْحِكَا تِ وَلَكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالبُكَا[3]

وقد كان البعض يدّعي " **الغفلة** " و" **التجاهل**" لإضحاك الآخرين، أو للحصول على العطايا من ذوي السلطان، أو لانتقادهم، من ذلك مثلا قصة " عبادة المغني"، الذي أمر " المتوكل" بإلقائه في البركة شتاءً فكاد يهلك بردًا، فأُخرج وكسيَ، فسأله الخليفة عن حاله فقال : يا أمير المؤمنين، جئت من الآخرة إلى الدنيا، قال له : كيف تركت أخي الواثق؟ قال : لم أَجُزْ بجهنّم حتى أراه، فضحك المتوكل، وأمر له بصلة "[4].

---

[1] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، ط1، دار الفكر، بيروت، 1996، ج6، ص 165.

[2] دي. سي. ميويك : المفارقة وصفاتها. ص 21.

[3] المتنبي :الديوان، ص 167.

[4] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص 437.

وكأنّي " بعبادة " يستغل هذه الفرصة للتذكير والوعظ وينفس عن نفسه ما هي فيه من ذلة و إنْ كان الظاهر إضحاكا للخفيفة وماذا بعد أن يضحك ؟! فلعله بذلك يتذكر آخاه الذي سبقه في الحكم فيعتبر ويتعظ.

إنّ " المتغافل" شخص حادّ الذكاء يخادع الآخرين لأسباب عديدة : نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو دينية، ويمتلك قدرة منقطعة على التصرف والرّد بطريقة فكهة تنم عن سرعة البديهة والجواب وحسن التخلص من المواقف الحرجة التي قد تكون سببا في هلاكه، من ذلك مثلا قصة الرجل الذي تنبأ فسأله الخليفة المأمون عن علامة نبوءته فقال : " نعم، إنّي أعلم ما في نفسك، قال : قرّبت عليّ، ما في نفسي ؟ قال : في نفسك أنّي كذّاب، فقال : صدقت، وأمر به إلى الحبس، فأقام به أياما، ثم أُخرج، فقال : أوحي إليك بشيء ؟ قال :لا، قال : ولم ؟ قال : لأن الملائكة لا تدخل الحبس، فضحك المأمون وأطلقه "[1].

أما "**رسالة إخوان الصفا و خلان الوفا** " والتي " ألفت من قبل جماعة(*) في القرن الرابع الهجري و هي مؤلفة من اثنتين و خمسين رسالة مقسومة على أربعة أقسام ؛ فمنها رياضية تعليمية،و منها جسمانية طبيعية ،و منها نفسانية عقلية ،و منها ناموسية إلهية و لم يعرض إخوان الصفا رسائلهم الفلسفية بأسلوب علمي محكم التنسيق فجاءت مباحثهم وآراؤهم متراخية مفككة فيها عود و تكرار و مزجٌ غريب اختلطت فيه الفلسفة

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص 156.

* لم يُعرف من أشخاصها سوى خمسة يتغشاهم الغموض والشّك لما كانوا عليه من تستر،فقيل إن أحدهم هو أبو سليمان محمد البستي والآخر أبو الحسن علي بن هارون الزنجاني ،ثم أبو أحمد المهرجاني ،فأبو الحسن العوفي،فزيد بن رفاعة ويؤخذ من كلام لأبي حيان التوحيدي أثبته أحمد زكي باشا في مقدمته لرسائل الإخوان (ينظر :بطرس البستاني في مقدمته لرسائل الإخوان ،ص 5)

التقليدية والعلوم الرياضية و الطبيعية بالخرافات من السحر والتنجيم وحكايات تشبه أمثال كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة" "[1]،و قد تمّ من خلالها شرح الكثير من الظواهر الاجتماعية و الحديث عن العلماء و الفقهاء و الملوك و الوزراء .

ومن ذلك الحكاية التي تنقل رغبة أحد الوزراء في هداية الملك ومحاولته اختيار الفرصة السانحة لطلب هذه الهداية فقيل : " إن ذلك الوزير مكث دهرا طويلا يطلب الفرصة لخطابه ، إلى أن اتفق أن قال له الملك ذات ليلة، بعدما فرغا من النظر في أمر الرعية وكتب النوبة، وتدبير السياسة : هل لك أن نخرج الليلة متنكرين لنعرف حال المدينة و نتجسس أحوال الرعية(...) فخرجا يطوفان حول المدينة متنكرين، فبينما هما كذلك إذ هما بضوء من بعيد، فامتدا نحوه حتى دَنَوَا منه، فإذا هما بمزبلة شبه رابية عظيمة (...) و إذا في أسفلها ثقبة شِبه المغارة (...) وإذا في أقصى داخلها رجل قاعد مشوه الخلقة على دكّة قد أصلحها من بين سماد ورماد تلك المزبلة، وإذا بحذائه امرأة تشبهه في الخلقة والتشوه..."[2]

ثم يواصل الراوي وصف الحالة المزرية لهذين المسكينين، من ملابس رثة وأكل بسيط إلى أن يصل إلى وصف حالتهما النفسية المطمئنة، والتي اتضحت من خلال غنائهما وتغزل كلٍّ منهما بالآخر " فهي تُثني عليه بالحسن والجمال كأنه يوسف الصدّيق وتسميه شاهنشاه ملك الملوك وهو يسميها كديانوية سيدة النساء (...) ثم قال عند ذلك الملك للوزير : ما أظن أنّي في طول حياتي وعزّ سلطاني ونعيم ملكي وأيام شبابي ومجالس لهوي، مع تمكني من

[1] ينظر رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا : (مقدمة الكتاب:بطرس البستاني)،(د،ط) ،مكتب الإعلام الإسلامي ،جمادى الأولى 1405 هـ،طهران ص 11 ،12 .

[2] المصدر نفسه: ص 153 – 154.

شهواتي، بلغ مني الفرح واللذّة والسرور ما يصف هذان المسكينان الحقيران الوضران من حالهما"[1]. وبعد هذا الحوار الطريف الذي دار بين الملك ووزيره، استغل الأخير الفرصة وبدأ بوعظ ملكه بغية هدايته.

تعتمد " المفارقة " في هذا النص على الجمع بين الأضداد بطريقة تستفز القارئ وتأخذه إلى عوالم من التفكير بهذا التناقض الواقع هو في أسرِه، فيفتح عينيه على " مفارقة متنافرة" قوامها هذا الانتقال في الفضاءات المتباينة، و " الفضاء هو المكان النصي والمكان غير النصي والأمكنة تحضر في السرد العربي التراثي بوصفها قوة غيبية تفرض سطوتها على الإنسان وممارساته، فهي ليست حيزا جغرافيا محايدا، بل إنها سلسلة دوال تحيل إلى مدلولات عديدة "[2].

وعليه فإن التباين الحاد بين "القصر" –بكل ما يحويه من أبهة ولهو وقيمة اجتماعية – و " المزبلة" – بكل ما فيها من قذارة ودناءة عيش وقيمة سلبية – هو الذي حقق المفارقة في هذا النص وساهم في إرسائها.

كما ارتبطت صورة المكان في هذا النص بالعاطفة المتضادة، بين الفرح غير الملائم للمكان (المزبلة) و " الهم" و " الغمّ" غير الملائم للمكان (القصر) وهذا ما ستوضحه الخطاطة التالية :

1. القصر ⇦ المنطق (اللهو والأبهة في العيش) ⇦ النتيجة المفارقة (الهمّ والغمّ).
2. المزبلة ⇦ المنطق (القذارة ودناءة العيش) ⇦ النتيجة المفارقة (الفرح والطمأنينة).

[1] : رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا : ص 154 – 155.

[2] د. هيثم سرحان :الأنظمة السيميائية، (دراسة في السرد العربي القديم)، ط1، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 2008، ص 71.

لقد ساهمت " المفارقة" في تقويض الصورة التي كانت ثابتة في ذهن الملك؛ من خلال مقارنته بين المكانين وفاعليتهما النفسية، إن هذه الحادثة نقلت الملك من رؤيته السطحية للأمور إلى رؤية أخرى أكثر عمقا، وهذا الانتقال هو الذي شجع الوزير ليُدخل هذا النص المفارق في " الغرض التوجيهي"، الذي كان يرُومُهُ من البداية.

وفي نص آخر سُئل أحد الحكماء عن اشتياق النفوس إلى العودة للأجسام بعد مفارقتها، فأجاب بحكاية طريفة، نذكرها – على طولها – لأن نقلها مختصرة يفسد معناها :

" ذكروا أن ملكا من الملوك كان له ابن كريم عليه، فزوجه بابنة ملك وزفها إليه، على أحسن ما يكون من الكرامات كما تزف بنات الملوك ،وأصلح للحاشية دعوة سبعة أيام لا يعرفون غير الأكل والشرب والغناء والفرح والسرور، وكان ابن الملك يقعد في صدر المجلس على سرير له وينظر إلى الناس وما هم فيه من الفرح والسرور، فلما مضى من الليل قطعة و نام أكثر الناس قام من مجلسه ليدخل الحجرة للخلوة عند العروس، فاتفق ليلة أن نام أهل المجلس كلهم من السكر،وقام الفتى يمشي في الدار حتى خرج من باب الدار، وجُعل في الشارع، ومشى حتى خرج من المدينة فوقع في الصحراء، ولم يدرِ أين هو، ثم إنه رأى ضوءا من بعيد فذهب نحوه حتى قرُب منه، فإذا هو بباب مَرْدُودٍ، والضوء من داخله، فدفع الباب فإذا هو بقومٍ نيامٍ مطروحين يمنةً ويسرةً، وكل واحد ملفوف في إزار، فظنّ أنها حجرة العروس، وأن أولئك النيام جواريها وخدمها، فجعل يناديهم فلم يجبه أحد منهم، فظن أن ذلك من شدة سكرهم فجعل يلتمس العروس من بينهم، حتى وقعت يده على واحدة هي أطراهن ثيابا وأطيبهن ريحا، فظن أنها عروسه، فاضطجع معها وعانقها (...) فلما أصبح وزال سكره نادى بالخادم فلم يجبه أحد، وجعل يحرك العروس فلا تجيبه ولا تنتبه، فلما طال ذلك عليه

فتح عينيه فإذا هو في ناووس(*) خرب وإذا أولئك النيام كلهم جيف الموتى، وإذا هو بجنب امرأة عجوز قد ماتت منذ قريب، وعليها أكفان جدد وحنوط طريّ، وإذا الدم والصديد قد سال منها، وتلوثت ثيابه وبدنه ووجهه من تلك الدماء والصديد والقاذورات، فلما رأى ذلك الحال هال، وورد عليه أمر مهول، فقام مرعوبا وطلب الباب وخرج هاربا متنكرا، مخافة أن يراه أحد على تلك الصورة والحال، ذاهبا في طلب الماء ليغسل ما به، حتى إذا ورد إلى نهر نزع ثيابه ليغسلها من ذلك الدم والصديد والقاذورات، وهو متفكر في أمر كيف كان خروجه من مجلسه ومنزله، ولا يدري أين هو من البلد وما خبر أهله من بعده ؟. "[1] ثم ختم الحكيم الحكاية بالعبرة المستوحاة منها إذ قال : " ما تقول ؟ وما ترى ؟ هل ذلك الغلام – يقصد ابن الملك – يريد بعد ما نجّاه الله تعالى من مبيته تلك الليلة في الناووس العود إليه ويشتاق إلى معانقتها– يعني تلك العجوز الميتة – ليلة أخرى. قال الفتى لا (..)قال الحكيم: فهكذا يرى الحكماء حال النفوس بعد مفارقتها للأجساد وصعودها إلى ملكوت السماء أنها لا تشتاق إلى هذا الجسد ولا تريد العود إليه،بل تأنف من الفكر فيه. "[2].

لقد تحققت " المفارقة " في هذا النص من خلال الغرابة المنتمية للسرد الحكائي العجائبي؛ المستوحى من العالم الخيالي لا الواقعي، ولعل من أهم سمات هذا النوع من الحكي عدم تركيزه على الأشياء ومسمياتها، بل التركيز على صورها وتمثلها؛ والدليل خلو هذه الحكاية – التي بين أيدينا – من أسماء للشخوص أو تحديدات للأزمنة والأمكنة، وهذا

(*) الناووس : مقابر النصارى. ينظر لسان العرب، مادة "نوس"

[1] رسائل أخوان الصفا : ج 4، ص 162 – 163.

[2] رسائل أخوان الصفا : ج4، ص 164.

التكثيف لدلالة المجهولية أدى وظيفة تخييلية، لدى المتلقي، فضلا عن إيحائها إلى الخلق لا إلى الرواية، إلى الخيال لا إلى الواقع

لقد غاب وعي " ابن الملك " بسبب السكر والثمالة، ما جعله لا يستطيع التمييز بين الأمكنة؛ مما أوقعه ضحية لهذه المفارقة، ولكل ضحية مفارقةٍ ردّة فعل يتجاور معها الصدم والمفاجأة، وفي هذه الحكاية كان " الرعب" مترجما لردة فعل هذا الفتى، لا عجب في ذلك فقد كان في أكثر الأوقات إسعادا (يوم زواجه) وفي أكثر الأمكنة إبهاجا (قصر والده) ليصبح– بعدها – في أكثر الأمكنة سلبية ووحشة (الناووس)، كما ظن نفسه مضطجعا مع أجمل النساء (عروسه) فإذا به مضطجعا مع عجوز ميتة يسيل منها الدم والقيح والصديد. إنّ هذا التباين هو الذي حقق المفارقة، وكانت الدهشة والمفاجأة إحدى مخرجاتها الرئيسية التي حضرت عند الفتى بعد أن صحا وعرف ما جرى له.

إن المفارقة تقوم على " التضاد" وتكون أشدّ وقعا وتأثيرا عندما يشتدّ، و ذلك من خلال تأكيدها على إبراز التناقض الحادّ بين وضعيتين متباينتين؛ لهذا نجد تكثيفا في توظيف الثنائيات الضدية في هذا النص لإظهار التباين الحادّ الموجود بين :

1. القصر ≠ الناووس ⇦ (ثنائية مكانية).
2. الأنس ≠الوحشة ⇦ (ثنائية نفسية).
3. الوعي ≠ اللاوعي ⇦ (ثنائية زمانية).
4. الحياة ≠الفناء ⇦ (ثنائية نتيجة)

تعمد " المفارقة " " إلى تقديم بنية سطحية تثير توترا على صعيد اللغة بحيث توحي بما يباين هذه البنية السطحية على صعيد البنية العميقة، ليكشف القارئ الرسالة المخبأة في النص "[1].

والرسالة المخبأة في هذا النص تمثل العبرة من هذه الحكاية، وجَّهها الكاتب إلى كل من هام بهذه الدنيا وعشقها وشُغِفَ بها وعدَّها لذة حسية دائمة؛ فكأنما عَلِقَ عجوزا ميتة – كما رمز لها الكاتب– إذا ما رحل عنها، لن يرغب ثانية في العودة إليها.

أما " **المحسن بن علي بن عليت التنوخي**" (ت 384 هـ)،والذي اتصل بكثير من الناس من طبقات وأصناف مختلفة، ودول وممالك متعددة، فصنف " نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة " مستفيدا من تجارب من سبقوه، سالكا نهج الاستطراد عند الجاحظ، ينتقل من قصة إلى قصة ، ومن حديث إلى حديث، لتشويق القارئ بين الجدّ والهزل، والقديم والجديد، يحلل طباع الناس، ويرفض الحسد، والكسب الحرام والرشوة، وغيرها من الآفات والأمراض النفسية التي تؤدي إلى تأخير المجتمع وضعفه، وكان يفضل القيم الأخلاقية والإنسانية التي تجعل المجتمع ديناميكيا نشيطا، يسعى دوما إلى التحضر والتقدم وهذا ما يؤكد الحكاية التي رواها التنوخي قال : " عن أبي الحسن أحمد بن يوسف إسحاق بن البهلول، قال : حدثني يعقوب بن شيبة، قال : أظل عيد من الأعياد رجلا وعنده مئة دينارٍ لا يملك سواها، فكتب إليه رجل من إخوانه، يقول له : قد أظللنا هذا العيد، ولا شيء عندنا ننفقه على الصبيان، ويستدعي منه ما ينفقه، فجعل المئة دينارٍ في صرة وختمها، وأنفذها إليه، فلم تلبث الصرة عند الرجل إلاّ يسيرا حتى وردت عليه رقعة أخٍ من إخوانه، وذكر

[1] عاصم محمد أمين :لغة التضاد في شعر أمل دنقل ،ص 48.

إضاقته في العيد، ويستدعي له مثل ما استدعاه ،فوجه إليه بالصرة بختمها، وبقي الأول لا شيء عنده، فكتب إلى صديق له، وهو الثالث الذي صارت إليه الدنانير، يذكر حاله ويستدعي منه ما ينفقه في العيد، فأنفذ إليه الصرة بخاتمها فلما عادت إليه الصرة التي أنفذها بحالها، ركب إليه وقال له : ما شأن هذه الصرة التي أنفذتها إليّ ؟! فقال له : إنه أظلنا العيد ولا شيء عندنا ننفقه على الصبيان، فكتبت إلى فلان أخينا أستدعي منه ما ننفقه فأنفذ إليّ هذه الصرة، فلما وردت رقعتك عليّ، أنفذتها إليك، فقال له : قم بنا إليه. فركبنا جميعا إلى الثاني، ومعهما الصرة، فتفاوضوا الحديث ثمّ فتحوها فاقتسموها أثلاثا : قال " أبو الحسن" : والثلاثة : يعقوب بن شيبة وأبو حسان الزيادي القاضي، أنسيت (...) أنا الثالث"[1].

قد تتجاوز لغة المفارقة في قيمة شعريتها الإطار المعجمي الذي يقوم على التقابل في متتاليات سردية متشابهة، فلا تقع أسيرة التقابل المعجمي بل تمتد لتشكل سياقات خاصة تسمح بالوصول إليها. والتشابه في هذا النص يترجمه أمران مهمان هما :

أولا : الاشتراك في فكرة " العوز والفاقة" والتي عانت منها كل الأصوات السردية في هذه الحكاية.

ثانيا : الاشتراك في السلوك المبني على " نكران الذات وإيثار الآخر"

إن المفارقة في هذا النص مفارقة غير نصية لأنها بنيت بفعل " المصادفة" وهو فعل زمني غير محسوس، لكن علاقته بالمفارقة وثيقة، وذلك من خلال التعجب الصدم والمفاجأة التي تحضر معه دوما، وعليه نستنتج أن " المفارقة" في هذا النص تمثلت في تعجب " أبي الحسن" وتفاجئه من خلال عودة صرة المال إليه بخاتمه نفسه.

[1] أبو علي المحسن بن عليت التنوخي : نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، ، ج7، ص10، 11.

لقد حاول " التنوخي " ترسيخ القيم الإنسانية في نفس المتلقين من خلال الغرض الاعتباري لهذا النص، ومن خلال إصراره على الحضور الإنساني واستمراريته حتى نهاية النص حين اتفق الثلاثة على توزيع المال بينهم.

لقد بنيت " المفارقة" في هذا النص على " المصادفة ذات الأثر الإيجابي" وقد تكون " المصادفة ذات أثر سلبي" كما هي الحال فيما نقل عن اجتماع الإسحاقات في زمن المتقي بالله إذ قيل : " اجتمعت في أيام المتقي بالله* إسحاقات كثيرة، فانسحقت خلافة بني العباس في أيامه، وانهدمت قبة المنصور الخضراء التي كانت بها فخرهم (...) كان المتقي يكنى " أبا إسحاق"، وكان وزيره القراريطي يكنى أبا إسحاق وكان قاضيه ابن إسحاق الخرقي وكان محتسبه أبو إسحاق بن بطحاء وكان صاحب شرطته أبو إسحاق بن أحمد، وكانت داره القديمة دار إسحاق بن إبراهيم المصعبي "[1].

لنا أن نرى في هذا النص – على قصره – أرقى أنواع المفارقات، فالراوي يتلاعب بالمعاني بواسطة التشابه اللفظي، وكأن التقارب في اللفظ بين المفردات يقاربها في المعنى بالضرورة : (انسحقت خلافة بني العباس بسبب اجتماع الإسحاقات) لقد استثمر الراوي أحداث خراب الخلافة العباسية وبررها من خلال تغيير دلالة الاسم :" إسحاق" مستفيدا من الحروف الثلاثة الواردة في الاسم (س. ح. ق)، كي يوائم بين دلالة الفعل اللفظي ودلالة الأحداث المتزامنة مع حضور الإسحاقات، وهذا مضحك لا يصح الاحتجاج به لأنه قائم

(*) المتقي بالله تولى الخلافة سنة 329 هـ، وكان تقيا صالحا، إلا أنه لم يكن على بصر بالحكم والسياسة فحدثت في زمنه فتن وحروب كثيرة ونهبت دار الخلافة، وخلت الدور من أهلها وعطلت المساجد والأسواق وكأنما كتب على المتقي أن يعيش سني خلافته بائسا تعيسا (شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني) : ص 16، 51.

[1] التنوخي : نشوار المحاضرة : ج4، ص 212 – 213.

على جملة من الافتراضات المتقنة، ولأنه يخالف كل الدراسات اللسانية التي تؤكد القاعدة القائلة : " إنّ الدليل هو المجموع الناتج عن ارتباط دال – صورة سمعية – بمدلول "[1]، ولا علاقة " للدال" في هذا النص " بالمدلول"، لأن " الراوي" ربط بين بنيات لا رابط بينها (الأسماء والأحداث) ، ومنه فالدليل باطل عندما يوعز إلى الواقع، لكنه لا يخلو من الجمالية النصّية. إنها " المصادفة ذات الأثر السَلبي" وظفت في هذا النص للمساهمة في إرساء هذه " المفارقة ".

وقد لا تكون " المفارقة" مرتبطة " بالمصادفة" بل " بالحدس" المتعلق بالمقدرة المنقطعة على التنبؤ بالمستقبل أو ما تسميه العرب " علم القيافة" و " العيافة" أو " الزكن" وقد كان العيافون يتمتعون بقدرة عقلية جبارة تقترب من استشراف الحدث الزماني، وهذه القوة العقلية تتألف من وظائف ثلاث هي " تصور المستقبل وتفهم المجهول من المعلوم والخروج من نطاق الحقيقة المألوفة واختراع ما هو أشبه بالحق وأقرب إلى الباطل"[2].

ومن ذلك هذه الحكاية المذكورة في نشوار التنوخي، قال : " وحدثنا أبو الحسين قال : اجتزت أنا وأبو طاهر بن نصر القاضي، بشارع القاضي، نقصد دار قاضي القضاة أبي الحسين في علّته التي مات فيها لنعوده، فإذا بثلاثة من الأعراب ركبان، فرفع أحدهم رأسه وقد سمع غرابا ينعب على حائط دار أبي الحسين قاضي القضاة، فقال للنفسين الذين خلفه : إنّ هذا الغراب ليخبرني بموت صاحب الدار، فقال له الآخر : نعم، ويدفن في داره فقلت : أسمعت ما قالوا ؟ فقال : نعم، فقلت : هؤلاء أجهل قوم، وافترقنا فلما كان في ليلة

[1] أميل بنفنست : طبيعة الدليل اللساني : ترجمة : سعيد بنكراء، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 5، 1989، ص 118.

[2] ينظر محمد عبد المعين : الأساطير العربية قبل الإسلام، (د. ط)، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص 22.

اليوم الرابع سحرا، ارتفعت الصيحة بموت قاضي القضاة أبي الحسين، فذكرت قول الأعرابي، وعجبت، وحضرنا جنازته ودفن في داره، فقلت لأبي طاهر، رأيتَ أعجب من وقوع مقالة الأعراب بعينها؟! فقال : لا والله. ما أدري، ولكن تعال حتى نسأل عنهم ونقصدهم "[1] فانطلقا ليستخبرا عنهم وليسألا من أين لهم ذلك ؟ فاستغرق البحث أياما حتى عثروا عليهم فقصدوهم فأخبروهم بما سمعوه منهم، فسألوهم عنه " فقالوا : إنّا وغيرنا من العرب نعرف نعيبا للغراب بعينه، لا ينعبه في موضع إلا مات ساكنه، مجربا على قديم السنين في البوادي، لا يخطئونه، ورأينا ذلك الغراب، نعب ذلك النعيب الذي نعرفه، فقلنا للآخر : كيف قلت أنه يموت بعد ثلاثة أيام ؟ فقال : كان ينعب ثلاثا متتابعات ثم يسكت ثم ينعب ثلاثا على هذا، فحكمت بذلك، فقلت للآخر : وكيف قلت : إنه يدفن في داره ؟ قال : رأيت الغراب يحفر الحائط بمنقاره ورجليه، ويحثو على نفسه التراب، فقلت : إنه يدفن في داره"[2]

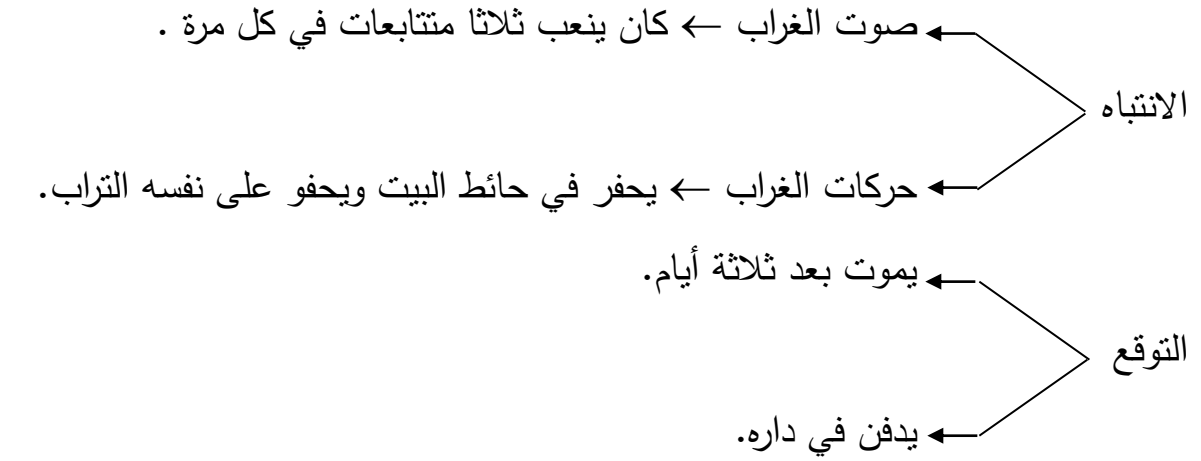
لقد تحققت المفارقة في هذا النص من خلال كسر أفق توقع أبي الحسن الذي أنكر – في البداية – ما توقعه الإخوة الثلاثة، واستهزأ بهم، ونعتهم بالجهلاء:" هؤلاء أجهل قوم" لكنه صُدم فيما بعد بتحقق حدسهم، فراح يبحث عنهم مع رفيقه أبي طاهر بن نصر ليعرف كيف توصل الإخوة إلى ذلك التوقع الناجح.

لقد ارتبطت " المفارقة " في هذا النص " بالتنبؤ" و تحققت بواسطة معينات هي الذاكرة والانتباه والتوقع، فالذاكرة مرتبطة بالماضي والانتباه مرتبط بالحاضر والتوقع مرتبط

[1] التنوخي : نشوار المحاضرة، ج2، ص 322

[2] المصدر نفسه : ج2، ص 323.

بالمستقبل، وتأويل المفارقة في هذا النص يقوم على قطبين اثنين (الانتباه / التوقع). وهذا ما ستوضح الخطاطة الآتية :



أما " **علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي**" (ت 400 هـ أو 414 هـ)* فقد كان بحرا في جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب وكان عارفا بالفلسفة وعلم الكلام والمنطق،وتظهر ثمارها في كتبه الكثيرة والمشهورة : المقابسات، والإمتاع والمؤانسة والبصائر والذخائر ومثالب الوزيرين والهوامل والشوامل، " كلّها تدل على أسلوبه الفصيح العالي الذي قلّ أن نجد في العربية الفصيحة المليحة الأنيقة ما يعدله، لكنه كان يحتذي بأسلوب " الجاحظ" في الاستطراد والمزج بين الجد والهزل لكنهما يختلفان في الروح المنبعثة مهما "[1].

لقد تقرب " التوحيدي" من " الصاحب بن عباد آملا أن يجد عنده من الإكرام والتبجيل ما لم يجده عند " ابن العميد" من قبل، فخاب أمله وطاش سهمه، ولم يرزق منه

(*) يحقق الكيلاني سنة وفاته في 414 هـ (إبراهيم الكيلاني، رسائل ابن حيان التوحيدي، مصدرة بدراسة عن حياته وآثاره وأدبه (د. ط) دار طلاس للدراسة والترجمة والنشر، دمشق (د. ت)، ص 69).

[1] المرجع نفسه : الصفحة 131.

فرجع عنه ذامّا له (...) وقد أهمله " ابن عباد " غيرة أو حسدا له أو لجرأة " أبي حيان" أو لغير ذلك من الأسباب فكتب كتابه " مثالب الوزيرين " نكاية بهما وسخريا منهما[1].

وسنعرض أنموذجا منه تتبدى فيه " المفارقة" بصورة جلية، يقول : " كان ابن عباد شديد السفه عجيب المناقضة، سريع التحول من هيئة إلى هيئة (...)، وكان يقول للإنسان الذي قد قَدِمَ عليه من أهل العلم : تقدم يا أخي وتكلم، واستأنس، واقترح، وانبسط، ولا تراع واحسبني في جوف مرقعة، ولا يهولك هذا الحشم والخدم، وهذه الغاشية والحاشية وهذه المرتبة والمسطبة، وهذا الطاق والرواق، وهذه المجالس والطنافس فإن سلطان العلم فوق سلطان الولاية (...) قل ما شئت، وانصر ما أردت فلستَ تجد عندنا إلا الإنصاف والإسعاف ،و الإتحاف و الإطراف، و المقابلة و المواهبة، و المؤانسة و المقابسة (...) حتى إذا استقى ما عند ذلك الإنسان بهذه الزخارف والحيل (...) تَنَغَّرَ[(*)] عليه، واسْتَحْصَدَ غضبا وتلظَّى لهبًا، وقال بعد وثبتين أو ثلاث، يا غلام، خذْ بيدِ هذا الكلب إلى الحبس وضعه فيه بعد أن تصبّ على كاهله وظهره خمسمائة عصا، فإنه معاند ضد، يحتاج إلى أن يُشدَّ بالقدِّ، ساقطٌ هابطٌ، كلب نباح متعجرف وقّاح، أعجبه صبري وغرَّهُ حِلمِي، ولقد أخلف ظني، وعُدْتُ على نفسي من أجله بالتوبيخ، وما خلق الله العصا باطلا، ولا ترك خلقه هاملا "[2].

إن التباين الموجود في النص، دفع " بالمفارقة" إلى ذروتها، ولنا أن نرى تلك " المنافرة الحادة " التي وُصِم بها " الصاحب بن عباد" والتي تنمُّ عن نفس مريضة

[1] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 362.

(*) غضب عليه، ينظر لسان العرب مادة " نغر".

[2] أبو حيان التوحيدي : مثالب الوزيرين (الصاحب بن عباد وابن العميد)، ط3، دار صادر، بيروت، 1996، ص 111.

انفصامية تتصرف بطريقة غريبة و غير سوية. إننا نحس – ونحن نقرأ هذا النص – أن التوحيدي يتلذذ بتعذيب مهجوه، ويتلذذ وهو يستعرض أمامنا موهبته الفنية في رسم هذه الصورة المضحكة لغريمه ليجعله مسخا و أضحوكة تثير أسفنا وسخريتنا.

ولو بحثنا في أقسام هذا النص لوجدنا أنه يتكون من قسمين اثنين :

الأول: موجه للمخاطب (شخص من أهل العلم)،وكان هذا المقطع متْخمًا بالزخارف البديعية "**كالسجع**" في قوله : (الطنافس والمجالس– الإسعاف والإطراف ،المواهبة والمقابسة) و" **الترادف اللفظي**" في قوله:(الغاشية و الحاشية، الطاق و الرواق ،الإسعاف والإتحاف ...)، كما استخدم فيه الصاحب لغة ناعمة تناسب الهدف الذي يرومه وهو إقناع الرجل و استدراجه من أجل توريطه، ومن ذلك مثلا قوله : (يا أخي تقدم، استأنس، اقترح ، انبسط لا تراع...)"

والثاني: موجَّه للجلاد – بعد الغضب – وكان مرصعا بتوجيهات مصدّرة " بأن المصدرية" الناصبة : (أن تصب، أن يشدَّ)، وقد استخدم فيه الصاحب لغة جافية عنيفة و جزلة تغيرت معها نبرته الصوتية، كما نلاحظ توظيفه المكثف للألفاظ المستغلة في حيز السلبية الاجتماعية كقوله : (كلب، نباح، ساقط، هابط، متعجرف...)

ومنه نستنتج أن المفارقة تكمن في هذا التباين الحاد بين سلوك " ابن عبّاد" الاستبدادي بل و الانفصامي، وكأن ما قاله في البداية عن المساواة بين الحاكم والمحكوم هباء بل و سفسطة لا وجود لها في واقع الأمر، و المضحك أنّ ابن عباد انقلب على نفسه يلومها و يوبخها حين تعاملت بحلم مع ذلك المسكين فوقع فيما يسمى بـ:"مفارقة خداع النفس" "أعجبه صبري و غرّه حلمي ...و عدت على نفسي من أجله بالتوبيخ " والأدهى أنه جعل سلوكه الاستبدادي محاكاة للذات الإلهية، فيقول " وما خلق الله العصا باطلا، ولا ترك خلقه هاملا". و من الملفت للانتباه –في هذه المفارقة أيضا – حضور " الاستخفاف " الذي لعب دورا بارزا داخل المتن وخارجه :

1- استخفاف الصاحب بالمخاطَب(رجل العلم) داخل المتن الحكائي

2- استخفاف التوحيدي بشخصية " الصاحب بن عباد" من خلال تشويهه وفضحه في متن الحكاية وفي متن الحقيقة أيضا.

وسنحاول عرض بعض النماذج من كتاب " البصائر والذخائر"، والذي تضمن موضوعات متنوعة ألقى من خلالها التوحيدي الضوء على الحياة السياسية والاجتماعية في عصره، من ذلك – مثلا – أن " أعرابيا تعرض لمعاوية في طريق وسأله فمنعه، فتركه ساعة، ثم عاوده في مكان آخر فقال له : ألم تسألني آنفا ؟!. قال بلى، ولكن بعض البقاع أيمن من بعض، فوصله "[1].

تقوم " المفارقة" في هذا النص على " **مبدأ التجاهل**"، وصانعها هو " الأعرابي" الذي اقترب من " معاوية" وسأله، لكنه لم يعطه شيئا، ثم التقى به بعد ساعة في مكان آخر، فكان من المتوقع ألا يعيد السؤال ثانية لكنه فعل متجاهلا ردة فعل معاوية، مبررا ذلك بإمكانية تغير السلوك بتغير المكان.

ومنه نستنتج بأن " المفارقة" في هذا النص مكانية قوامها هذا التقسيم الجديد للأمكنة (مكان غير منتج ≠ مكان منتج). والغاية من هذا التقسيم هو إقناع معاوية ومن ثمة الحصول على المسألة التي يريدها. وإن كان هذا التقسيم مفارقا وغريبا، إلا أنه أثار إعجاب معاوية وجعله يصل هذا السائل ويحقق له ما أراد.

ومنه نخلص إلى أن المفارقة في هذا النص بنيت على ركيزتين أساسيتين هما : " السلوك والمكان " :

1. **المرة الأولى : السؤال في مكان غير منتج ⇦النتيجة (عدم تحقق الطلب).**
2. **المرة الثانية : السؤال في مكان منتج ⇦ النتيجة (تحقق الطلب).**

[1] أبو حيان التوحيدي :البصائر و الذخائر ،تحقيق داود القاضي ،ط3 ،دار صادر ، بيروت ،1998 ،ج7، ص 195

وفي حكاية أخرى " سأل رجل أبا الهذيل فقال : أفعال العباد مخلوقة، قال : لا، قال: فمن خلقها ؟: قال أبو الهذيل : أنت مشجوج؟ قال : لا : قال : فمن شجك؟ "[1].

بهذه الإستراتيجية المحكمة ألجم هذا الرجل إجابة " أبي الهذيل"، فأصيب بخيبة توقع ودهشة مفحمة ومسكتة. لكنه استطاع – بذكاء منقطع – أن يتملص منه، من خلال طرح السؤال بالطريقة الإستدراجية نفسها واستبعاد ما كان حاضرا في ذهن السائل.

إنّ هذا التوازي الارتدادي المقصود في طريقة " أبي الهذيل" أعطى دهشة نصية وبحضور الدهشة حضرت المفارقة متمثلة في ذلك التباين بين قناعة السائل (الرجل) قبل الإجابة، والإجابة الإقناعية (لأبي الهذيل).

إنّ " المفارقة " في هذا النص شكل فنّي في مستوياته اللغوية، اتخذه أبو الهذيل لينقل لنا صورة من التداخل والتباين الذهني لدى صنف من الناس، وقد تخلق المفارقة من بعد حركي سلوكي ينقلنا من المستوى الفني النظري المجسد في المفردات والعبارات إلى مستوى عملي يرسم لنا صورة متكاملة تحفها الغرابة من كل جنباتها، ومن ذلك إجابة " الشعبي" حين قيل له : " كيف بتَّ البارحة ؟ فطوى كساءه في الأرض، ثم نام وتوسد يده هكذا بتُّ!"[2].

غالبا ما تتبدى طرافة " مفارقة السلوك الحركي" في غرابة العمل الذي يؤديه الشخص وكلما كان الفعل أغرب وأبعد عن الواقع كلما كانت المفارقة أجلّ في استخدامها.

لقد سُئل "الشعبي" فاختار الحركة على الإجابة اللسانية، فخيّب – بذلك – انتظار السائل، الذي لم يتوقع هذا النوع من الإجابات التي تبعث على الضحك والسخرية.

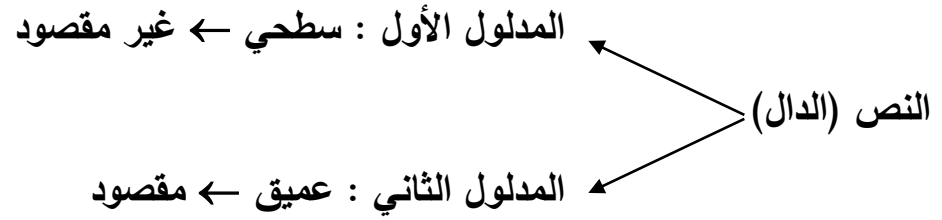
أما " نثر الدّر" للوزير الكاتب " **أبي سعد منصور بن الحسين الآبي**" (ت 422 هـ) والذي اتبع فيه نهج من سبقه، " كالجاحظ" و " ابن قتيبة" في مزج الجدّ بالهزل، ترويحا عن

[1] أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر، ج8، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 64.

النفس واستدراجا للقارئ، وخصص للمفارقات الهزلية أبوابا من كل فصل خاصة في أثناء حديثه عن العباسيين، من ذلك مثلا أن " أبا العيناء" دخل يوما على " المتوكل" في قصره " الجعفري" " فقال له : ماذا تقول في دارنا هذه؟ فقال : إن الناس بنوا الدور في الدنيا وأنت بنيت الدنيا في دارك، فاستحسن كلامه"[1].

إن من يقرأ هذا النص يجد نفسه مجبرا على العبور على مستويين اثنين هما : مستوى سطحي غير مقصود، ومستوى خفي عميق مقصود :



ومنه فالقارئ لا يسلّم للنص بمعناه السهل الواضح – والبديع في الوقت نفسه – بل لا بد أن يلاحظ ما يشي به من مدلولات مفارقية بعيدة غير مقصودة في الفضاء التعبيري الكلامي.

إن في هذه " المفارقة " سخرية لطيفة وذكية يشير فيها صانعها إلى "الآخرة" من خلال تكراره للفظة " الدنيا"، وأي عاقل يسمع هذه الكلمة ولا يحضر في ذهنه ما يقابلها؟!

وفي حكاية أخرى تنبأ رجل في أيام " المأمون" فقال : أنا أحمدُ النبيُّ، فحُمل إليه فقال له : أمظلوم أنت فتنتصف ؟ فقال : ظلمت في ضيعتي، فتقدم بإنصافه ثم قال له : ما تقول في دعواك؟ قال : أنا أحمدُ النبيَّ؛ فهل تذمه أنت؟ "[2].

كثر المتنبئون من ذوي القدرة على التصرّف والرّدّ بطريقة فكهة، فيها سرعة بديهة وحسن للتخلص، وإلا كان في ذلك هلاكهم، وهاهو واحد منهم يتخذ من " المفارقة" آلية

[1] أبو سعيد منصور بن الحسين الآبي : نثر الدّر، ج3، ص 215.

[2] الآبي : نثر الدر، ج2، ص 156.

لتساعده على التخلص من موقف حرج أوقع نفسه فيه، لقد استعان بالتشابه اللفظي الموجود بين : " أنا أحمدُ النبيُّ " – " أنا أحمدُ النبيَّ"

فتخلص من الحرج – لغويا – من خلال تغيير نحوي، إذ نقل لفظة " نبيّ" من موقع الخبر إلى موقع المفعول به ،كما استفاد من التشابه اللفظي بين : الفعل (أحمدُ) والاسم الذي ورد على وزن الفعل (أَحْمَدُ)، فكان جوابه مسكتا وأكثر إضحاكا، لأنه اعتمد على سرعة الخاطر والمقدرة البيانية في الردّ المناسب والتخلص الفكِه من هذا الموقف الحرج.

ومن المواقف المضحكة والمحرجة ما رواه أبو العيناء عن رجل تنبأ أيام المتوكل فقال له : " ما علامة نبوتك؟ قال : أن يرفع إليّ أحدكم امرأته (...)، فقال المتوكل : يا أبا العيناء، هل لك أن تعطيه بعض الأهل؟ فقلت : إنما يعطيه من كفر به! فضحك وخلاّه "[1].

لقد أحسّ أبو العيناء بالحرج الشديد، فلم يجد حلا إلا أن يباغت السامعين بجواب غريب وغير منتظر ليخلصه من هذا الموقف.

إن شخصية " المراوغ " في أدبنا العربي مأخوذة من شخصية صانع المفارقة الإغريقي ولذلك فهي ترتبط " بالمفارقة السقراطية" أو ما يعرف – عندنا – بـ :" تجاهل العارف"، والجدير بالذكر هنا هو أن شخصية المراوغ – مدّعي الغفلة – تتحدث دائما بثقة كأنه لم يخامرها الشك يوما فيما تقوله، وكأنه ليس لديها أية مخاوف من عدم تصديقها " إن هذه النبرة الخادعة التي بها مسحة من الصدق مع اختلافها عن الوضع الحقيقي، هو ما يخلق المفارقة، وهو أيضا ما نجده بتعديل طفيف في شخصية المتواضع الزائف، حيث أن ادعاء الغفلة والزيف يعدان بمثابة قناعين يرتديهما المراوغ صاحب المفارقة طبقا لما يتطلبه موقفه المراوغ "[2].

[1] الآبي : نثر الدر، ج3، ص 208.

[2] حسن عماد : الفارقة في النص الروائي، ص 188، 189.

ومن ذلك – مثلا – الحكاية المضمرة في المثل العربي المشهور " ماء عناق" وهو مثل يضرب للمخادع الداهية والأمر الملتبس. يقال : " إن رجلا بينا هو يسقي وبيته تلقاء وجهه، إذ نظر فإذا برجل قد عانق امرأته، فأخذ العصا وأقبل مسرعا، فلما رأته المرأة أخفت الرجل فنظر يمنة ويسرة، فلم ير شيئا، فنظر في الأرض فلم يبصر أحدا فكذّب بصره، وكرّ راجعا، فلما كان الورد الثاني، قالت المرأة : هل لك أن أكفيك السقي وتتورع اليوم ؟ قال : نعم– إن شئت – فأقام في البيت، وانطلقت تسعى، وتحينت منه غفلة فأخذت العصا وأقبلت حتى علّت بها رأسه، فقال : ويلك ! ما دهاك؟ قالت : أين المرأة التي رأيتك معها معانقا لها ؟ فقال : والله ما كانت عندي امرأة. قالت، بل أنا نظرت إليها بعيني، وأنا على الماء فتحالفا ، فلما أكثرت، قال : إن تكوني صادقة فإن ماءكم هذا ماء عناق فصار مثلا يضرب للدواهي "[1].

لقد هيمن الحجاج على مضمون هذا النص، لكنه حجاج مبني على الحيلة والإخفاء واستخدام تقنيتي التهويم و الخداع البصري، إن المستوى الحجاجي في هذا النص بدأ بمقدمات زائفة كاذبة، ليصل – في النهاية – إلى نتائج مقنعة لا لبس فيها، وهذه المخالفة كانت عاملا مساعدا في جعل المفارقة حاضرة بين ركني الحجاج المتناقضين : " الزوج المخدوع" و" الزوجة الخادعة "، و قد بني الوهم في ذات الزوج بمساعدة المكان.

لقد كان الرجل ضحية لهذه " المفارقة" التي أسستها زوجته على الاستغفال وعكس الحقيقة البصرية عكسا تاما ومقنعا في الوقت ذاته : لأنها كانت تتحدث بثقة كبيرة وكأنه ليس لديها أية مخاوف من عدم تصديق زوجها لها.

[1] أبو منصور عبد الله بن محمد إسماعيل الثعالبي (ت429 هـ): ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. (د. ط) دار المعارف، القاهرة، 1989، 562. 563.

وقد تنتج " المفارقة " من خلال تجاوز الشائع والمألوف، ومعروف أن المألوف والمتداول يرتبط –غالبا– بالثوابت الدينية (المقدسات) والثوابت الاجتماعية والسياسية، ومن النصوص المحققة للمفارقة من خلال مخالفة المألوف وخرق المقدس المثال التالي : " حدثنا المدايني : كان عبد الله بن أبي ثور والي اليمامة، فخطبهم : أيها الناس اتقوا الله وارجوا التوبة، فإنه أُهلك قوم صالح في ناقة قيمتها خمسمائة درهم"[1].

بدأ الخطيب بسياق سوي غير مثير للدهشة أو المفاجأة لأنه اتسم بالاتزان و التدين فقد ركز على جوانب معنوية " كالتقوى والتوبة "، ثم أردفهما بخبر عن ناقة صالح.

إننا من خلال هذا النص المقتضب ننظر فنرى رجلا متدينا وقورا يدعو إلى التقوى والتوبة إلى الله ثم تتبدد بعدها حقيقة هذا المتدين الدعي؛ حين تجرأ على تثمين ناقة صالح فأحدث بتثمينه هذا انحرافا ساهم في خلق المفارقة.

لقد بلغ الخطيب بالتوتر الدلالي أقصى مداياته، حيث قامت آلية الدهشة والمفاجأة والصدم بنقلنا إلى عوالم من الغموض والغرابة، ودعتنا إلى طرح سؤال مهم يصعب علينا تجاهله وتجاوزه وهو : كيف استطاع الخطيب معرفة ثمن ناقة صالح ؟!

لقد حمل تثمين الناقة في طياته خرقا للمقدس وخروجا عن المألوف، كما حمل سخرية مضمرة غير واضحة.

كان هذا غيض من فيض مما وظّف من مفارقات رُصّعت بها كتب الأدب ودواوين الشعر العباسية، اتخذها المبدعون طريقة لرؤية الأشياء، وإستراتيجية حاولوا من خلالها فهم المجتمع العباسي وقناعا تحمل من خلاله النصوص ظاهرا وباطنا مضمرا تكون فيه الحرية

[1] الثعالبي : ثمار القلوب ،ص30

أسيرة، وسبيلا يسمح بالجمع بين المتباعدات و المتناقضات. وهذا بالضبط ما اتسمت به الدولة الإسلامية في عصر مفارقات كبرى كالعصر العباسي.

رابعا : تجليات المفارقة في أدب الجاحظ :

إن " المفارقة " من أبرز الألوان الفنية التي اتخذها " الجاحظ " لمؤلفاته فزخرت بها كتبه وازدانت، وإن لم يكن له فضل السبق في توظيفها – فقد سبقه بها رجال في عصره ومن قبل عصره – فقد كان له فضل الدقة في صنعته والتفنن في مفارقاته بمختلف أشكالها وأنماطها، ما جعله السيد لهذا الباب والمقدم في هذا الفنّ.

وقد وظف " الجاحظ " المفارقة في أسلوبه، واتخذها أداة أسلوبية تميزه بهدف توجيه السخرية والتهكم من أمر معين، كأن يسخر مثلا من سكون الشخص وتصلبه، وبرودة انفعاله وتقييده لحركاته؛ حتى يظهره في مظهر الجمادات وفي سمت الأنصاب، ولا أدل على ذلك من القصة التي ذكرها " الجاحظ " في كتاب " الحيوان"؛ والتي روى فيها قصة رجل لا يكاد يبرح المسجد؛ يقضي فيه كل أوقاته وهو يسند ظهره إلى عمود من أعمدته بحيث يأخذ وضعا جامدا وكأنه جزء من ذلك العمود، ولا يتحرك أبدا إلا لأداء فريضة الصلاة، ثم يعود ثانية إلى مكانه وهيئته المتصلبة تلك . ثم حدث ما أرغم الرجل على الحراك، وكان هذا الشيء ذبابة صغيرة، يقول الجاحظ " ... سقط على أنفه ذباب فأطال المكث، ثم تحول إلى مؤق عينه فرام الصبر في سقوطه على المؤق، وعلى عضه ونفاذ خرطومه، كما رام من الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته، أو يغضن وجهه، أو يذبّ بإصبعه. فلما طال ذلك عليه من الذباب، وشغله وأوجعه وأحرقه، وقصد إلى مكان لا يحتمل التغافل، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل، فلم ينهض، فدعاه ذلك إلى أن والى بين الإطباق والفتح، فتنحى ريثما سكن جفنه، ثم عاد إلى مؤقه بأشد من مرّته الأولى، فغمس خرطومه في مكان كان قد أوهاه قبل ذلك. فكان احتماله له أضعف، وعجزه عن الصبر في الثانية أقوى فحرّك أجفانه، وزاد في شدّة الحركة وفي فتح العين، وفي تتابع الفتح والإطباق، فتنحى عنه بقدر ما سكنت حركته، ثم عاد إلى موضعه، فمازال يلحّ عليه حتى استفرغ صبره وبلغ مجهوده، فلم يجد بدًا من أن يذبّ عن عينيه بيده ففعل، وعيون

القوم إليه ترمقه وكأنهم لا يرونه، فتنحى عنه بقدر ما ردّ يده وسكنت حركته، ثم عاد إلى موضعه، ثمّ التجأ إلى أن ذبّ عن وجهه بطرف كمّه ثم ألجأه إلى أن تابع بين ذلك..."[1].

تبدو ضحية " الجاحظ " في هذا النّص متدينة وقورا، وقد بلغ بها هذا التدين والوقار حدّ التصلب والجمود، حتى غدت جزءا من المعالم القارة كالمسجد والعمود ومواقيت الصلاة والمفارقة هنا لا تكمن في " سلوك الرجل " لأنه يثبت القيمة الدينية لديه ولا ينفيها، خاصة إذا ما افترضنا أن الرجل الجامد كان يشغل وقته بتسبيح صامت حتى يحين موعد الصلاة فيقوم بأدائها ثم يعود ثانية ليلتصق بالعمود.

لكن " المفارقة " تكمن في طريقته في العيش، فالحياة ليست عبادة وحسب وإنما هي حركة تدب خارج الثوابت، خارج المسجد وبعيدا عن العمود.

أضف إلى ذلك أنه لا بد أن يحدث تواصل بين الداخل والخارج، لكن الرجل فضل عدم التواصل، وعدم الخروج، فكان لا بد أن يحدث دخول من الخارج، فكانت تلك الذبابة اللحوح هي التي دخلت ووقفت على طرفي النقيض من الرجل، فهي تأتي متحركة من الخارج، في حين يبقى هو قابعا في الداخل، وهي نشيطة تتحرك لا يقر لها قرار وهو ثابت جامد لا يحرك ساكنا، ثم إنها – على الرغم من وجودها في الحياة المعيشة – تظل ظاهرة كونية لا دخل لها بنظام هذه الحياة، في حين أن الرجل – لأنه إنسان – يظل أسير هذه الحياة وأسيرا للواقع[2].

وفي كتاب " البيان والتبيين " نص آخر يشبهه في الموضوع وفي نوع المفارقة وفيه أن " أبا شمر " " كان إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه ولم يقلب عينيه، ولم يحرك رأسه، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدع صخرة"[3].

---

[1] الجاحظ : الحيوان، شرح و تحقيق يحي الشامي ،ط3 ،منشورات دار مكتبة الهلال ،بيروت ،1990،ج3، ص 344، 345.

[2] نبيلة إبراهيم : فن القص، ص 210.

[3] الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص 77.

أسلوب " المفارقة " في هذا النص كان مبنيا على السخرية من الجمود والتصلب وبلادة الانفعال التي خصت " أبا شمر "، فقد أظهره " الجاحظ " بمظهر الجمادات وفي سمت التماثيل وأخمد كل حركة وكل نفس فيه، حتى ليبدو في خلد المستمع إليه أن الكلام إنما يخرج من صدع صخرة أخذت سمت " أبي شمر" ،وهذا الصدع الذي بها هو الشق الذي في وجهه والذي يخرج من جوفه الكلام ويسمونه فما، وفي هذا التحويل إلى ما هو أحط منه رتبة وأخس منه شأنا تصوير هزلي يلغي إحساس الرجل ويفسح الطريق واسعا للسخرية والتهكم به.

لقد كان " الجاحظ " بارعا في جعل الشيء في غير مكانه الأصلي، ووضع الأمر عكس موضعه؛ فيبدو غريبا ومفارقا في مكانه الجديد ومن ذلك مثلا ما يوره " الجاحظ " في " البيان والتبيين " عن قصة رجل " دخل على شريح القاضي يخاصم امرأة له، فقال له : السلام عليكم، قال : وعليكم، قال : إني رجل من الشام، قال : بعيد سحيق، وقال : إني قدمت إلى بلدكم هذا، قال : خير مقدم، قال : وإني تزوجت امرأة، قال : بالرفاء والبنين قال : وإنها ولدت غلاما، قال لِيَهْنَك الفارسُ، قال : وقد كنت شرطت لها صداقها، قال : الشرط أهلك، قال : وقد أردت الخروج بها إلى بلدي، قال : الرجل أحق بأهله، قال : فاقض بيننا، قال : قد فعلت "[1].

يظهر أن " المفارقة " في هذا النص تكمن في الإصغاء الوقور الهادئ الرزين، الذي يوليه من غير تحيز قاض ذكي، نحو خصم يعرض قضيته أمامه بكل ما في القناعة العميقة من جدية وحماس مستثار.

[1] الجاحظ : البيان والتبيين، ج4، ص 98.

* صار مخصيا.

وقد بنيت المفارقة على" أسلوب إنشائي طلبي" تحقق بصيغة الأمر" اقض"، إذ انتظر الرجل المسكين بعدها حكما منصفا من القاضي – الرزين الوقور– ، فخاب توقعه من خلال جواب القاضي " قد فعلت".

كما ساهم الإيقاع في الزيادة من ثقل هذه المفارقة، من خلال ذلك الحشد المتوالي والمتسارع لإجابات القاضي التي خلقت إيقاعا ساخرا في النص؛ جرّ الرجل جرّا إلى حيّز خيبة التوقع، فقد أعمته الحماسة والثقة والقناعة، وظنّ أنه سينصف من قبل القاضي لكنه فوجئ بعكس ما توقع تماما.

وفي هذا النوع من المفارقات قد تتضاد مقدمات الأحداث مع نتائجها وفي هذا المنحى من التضادات يؤدي الحديث إلى عكس ما هو متوقع منه بطريقة فجائية غير متوقعة، ومن ذلك ما رواه " الجاحظ " في هذا النص : " سقط أحدب في بئر فاستوت حدبته وصار آدر*، فلما جاءه الناس يهنئونه قال : الذي جاء أشرُّ من الذي ذهب "[1].

نلمس في هذا النص – على قصره – انتقالا سلسا من وضعية إلى أخرى حيث انتقل الكاتب من المقدمة وهي في الوقت نفسه حدث رئيسي وهو " استواء الحدبة " إلى حدث آخر فرعي وهو " سرور المهنئين "، ليصل في النهاية إلى نتيجة لم يكن أحد يتوقعها وهي " الحزن ".

ومنه فقد حطّم الرجل أفق انتظار المهنئين وخيّب توقعاتهم بسبب التغيير الجسدي الذي كان له أثر كبير على نفسيته، الأمر الذي دفعه إلى قول خالق للمفارقة، ولعل الذي زاد من ثقل هذه " المفارقة " هو سرور المهنئين الذي جعلنا – كمتلقين – نقف في منعطف " المفارقة " بين رجل يندب حظه لِمَا علم عن حاله، ووجوه تنطلق ضاحكة غير آبهة ولا مدركة لما هو عليه.

[1] الجاحظ : البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام هارون، ط1 ،دار الجيل، بيروت، 1990، ص 408.

وقد تنشأ " المفارقة " أيضا من اجتماع الضدين " ووضعهما بإزاء بعضهما، ومقارنة كل منهما بالآخر، ووضع الضدين في إطار واحد أو لبوسهما شخصية واحدة : أحد ألسنة اللهب، المندلعة الناجمة عنها نار السخر المستعرة التي يولدها التضاد وتذكيها المفارقة "[1].

وقد عرف " الجاحظ " لها لذعها وذكرها في كتبه ورسائله ومنها ما جاء في رسالة " التربيع والتدوير" يقول : " كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر، ويدّعي أنه مفرط الطول، وكان مرجعا، وتحسبه لسعة جُفرته واستفاضة خاصرته مدورا، وكان جَعْدَ الأطراف قصير الأصابع وهو في ذلك يدعي البساطة والرشاقة، وأنه عتيق الوجه، أخمص البطن، معتدل القامة، تام العظم، وكان طويل الظهر قصير عظم الفخذ وهو– مع قصر عظم ساقه – يدّعي أنه طويل الباد، رفيع العماد، عادي القامة، عظيم الهامة، و قد أُعطي البسطة في الجسم وسعة في العلم وكان كبير السنّ، متقادم الميلاد، وهو يدّعي أنه معتدل الشباب، حديث الميلاد "[2].

ترتكز " المفارقة " في هذا النص على فاعلية الطباق التي تطرح الفكرة وضدها والغاية من كل هذا السخرية من " ابن عبد الوهاب " وتشويه شكله والعبث بتفاصيله والاستهزاء بعقله وعلمه ونفجه، وكما نلاحظ فإن التضاد الذي أحدث المفارقة يظهر في الثنائيات الآتية :

(مفرط القصر ≠ مفرط الطول / مربع أو مدور ≠ رشيق منبسط / متقادم الميلاد ≠ حديث الميلاد).

والمفارقة هنا جلية، ويذكيها هذا التقاطع بين هذه العناصر الثنائية المتضادة، وبين ادعاء " محمد بن عبد الوهاب " لصفات الكمال والجمال وواقع الحال الذي كشفه " الجاحظ" وأكّده، فتبددت بذلك صورة الرجل المنفوخة، وانزاح اللثام عند مشهدٍ لنفاج مدّعٍ.

[1] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ ، ص 273.

[2] الجاحظ : كتاب التربيع والتدوير، عني بنشره و تحقيقه شارل بيلات ،(د،ط) ،المعهد الفرنسي للدراسات العربية ،دمشق، 1955 ،ص5.

ويهدف " الجاحظ " من خلال رسالته إلى القضاء على هذا المرض النفسي، الذي يعطي صاحبه لنفسه أكثر من حقها وينسب لها مزايا، ويزعم أنه أقدر الناس وأذكاهم وأبعدهم نظرا وأجدرهم بالزعامة والإكرام. لكن الناس يعرفونه، فيتهكمون به قصاصا منه. وتأديبا لغيره عن هذا المرض الاجتماعي الخطير.

يقول " الجاحظ " لأحمد بن عبد الوهاب : " ومن غريب ما أُعطيت،و من بديع ما أُوتيت أنَّا لم نر مقدودا واسع الجُفرة غيرك ،و لا رشيقاً مستفيض الخاصرة سواك. فأنت المديد وأنت البسيط، وأنت الطويل وأنت المتقارب، فيا شعرا جمع الأعاريض ، و يا شخصاً جمع الاستدارة و الطول[1] فهو يجمع له الأضداد كلها،و يصفه بأنه لا يملك أدنى صفات الجمال الخُلقي أو الخَلقي، مما يعني التشنيع والتبشيع لصورته وصورة المغرورين جميعا في مفارقة تهكمية عالية ".

وقد أقحم " الجاحظ " علم العروض في صياغته لهذه المفارقة، ليزيد في اللاذع والتقريع، فالرجل طويل وعريض سمين، ويحسب نفسه رشيقا مقدودا أنيقا، إنه في" الجاحظ" كالقصيدة التي جمعت كل الأعاريض من مديد وبسيط وطويل...، لذلك نراه يناديه : فيا شعرا جمع كل الأعاريض".

إنها صورة جميلة خلقها " الجاحظ " لـ " أحمد بن عبد الوهاب " ودعمها بالمفارقة التي تستمد قوتها من التناقض الموجود بين الظاهر والحقيقة التي يعتقدها الرجل في نفسه أي بين الحقيقة والوهم.

ومن النصوص التي تؤكد أن " التضاد " من أهم المعينات المساهمة في خلق " المفارقة "؛ الخبر الذي جاء به " ثمامة بن الأشرس" في أثناء حديثه عن مناقب الأتراك يقول :

[1] الجاحظ : كتاب التربيع والتدوير، ص 13.

" وأنا أخبرك أني قد رأيت منهم شيئا عجيبا وأمرا غريبا: رأيت في بعض غزوات المأمون سِمَاطَيْ خيل على جنبتي الطريق بقرب المنزل، مائة فارس من الأتراك في الجانب الأيمن ومائة من سائر الناس في الجانب الأيسر، وإذا هم قد اصطفوا ينتظرون مجئ المأمون، وقد انتصف النهار واشتدّ الحرّ، فورد عليهم وجمع الأتراك جلوس على ظهور خيولهم إلى ثلاثة أو أربعة، وجميع تلك الأخلاط من الجند قد رموا بنفوسهم إلى الأرض إلا ثلاثة أو أربعة فقلت لصاحب لي : انظر، أي شيء اتفق لنا، أشهد أن المعتصم كان أعرف بهم حين جمعهم واصطنعهم "[1].

يبدو أن موضع التناقض في هذا النص هو العنصر صاحب الأثر الأكبر في خلق المفارقة، وقد فرضته المخالفة والتباين المبني على ثنائية : الصبر والقوة لدى جميع الأتراك وعدم الصبر والضعف لدى الأخلاط من الناس، ولعلها الفكرة نفسها التي أراد " الجاحظ " إثباتها في موضع آخر من الرسالة من خلال قوله : " أما الصبر على الخبب فإن الثَّغْرِيِّينِ (*) و الفُرانقيِّينِ(**) والخُصيان والخوارجَ لو اجتمعت قواهم في شخص واحد لما وَفَوا(***) بتركيٍّ واحد "[2].

وفي نص آخر يقول " ثمامة بن الأشرس " : " أردت مرةً القاطولَ – وهي المباركة – وأنا خارج من بغداد، وأرى فوارسَ من أهل خرسان والأبناءِ(****) وغيرهم من أصناف الجند قد عار لهم فرس، وهم على خيل عتاق يُريغُونَهُ فلا يقدرون على أخذه، ومرّ تركيٌّ ولم يكن

---

[1] الجاحظ : الرسائل (مناقب الأتراك)، تحقيق عبد السلام هارون ،ط1 ، دار الجيل ،بيروت ، ج1 ،1991 ،ص 61،62.

(*) :الثغريون: نسبة إلى الثغر،و هو واحد ثغور الشام،و من أشهر مدنه أنطاكية ،و أصل أهلها من الروم.

(**):نسبة إلى الفرانق يعني عمال البريد. و يبدو أنهم كانوا من غير العرب.

(***):يقال وفى الشئ الشئ و وفى به عادله .

[2] المصدر نفسه ،ص48.

(****)*:الأبناء: قوم من الفرس أرسلهم كسرى سيف بن ذي يزن ،لما جاء يستنجده على الحبشة، فنصروه و ملكوا اليمن و تديَّروها،و تزوجوا في العرب فقيل لأولادهم الأبناء ،و غلب عليهم هذا الاسم ،لأن أمهاتهم من غير جنس آبائهم .(رسائل الجاحظ ،تحقيق عبد السلام هارون ،ص 53 .)

من ذوي هيئاتهم وذوي القدر منهم، وهو على بِرْذَوْنٍ له خسيس، وهم على الخيول المُطهَّمة فاعترض الفرس اعتراضا، وقتله قتلا وَحِيًّا(**)؛ وأتاه من زجره بشيء، فوقف أولئك الجندُ وصاروا نَظَّارة، فقال بعضهم ممن كان يُزرِي على ذلك التركيِّ : هذا وأبيك التكلف والتعرُّض: نّ فرسا قد أعجزهم وهم أسْدُ البلاد، وجاء هذا مع قصر قامته وضعف دابَّته فطمع أن يأخذه. فما انقضى كلامُه حتَّى أقبل به ثم سلّمه إليهم ومضى لطَلِبتِه "[1].

يبدو أن بطل الحكاية بطل خلقته الطبيعة ، لذا أعطته هذه القوة التي ساعدته في الإمساك بالفرس دون مجهود أو عناء ، وقد خلقت المفارقة هاهنا بواسطة كسر أفق انتظار الجنود الذين توقعوا منه التقصير والتخاذل، فجاءت النتيجة مخالفة لما توقعوه تماما، وفي هذه الحكاية بناء ثنائي متضاد مكوناته كالآتي :

1. الفوارس ≠ الرجل التركي ⇐ (تباين عددي).
2. ذوو قدر وهيئة ≠ بسيط وباذ الهيئة ⇐ (تباين شكلي).
3. لهم خيل عتاق ومطهمة ≠ له برذون خسيس ضعيف ⇐ (تباين مادي)
4. الضعف ≠ القوة ⇐ (تباين معنوي)

وهذه الثنائيات ولدت حبكة سردية شدّت المتلقي لمتابعة الحكاية ، ومحاولة تحديد مواطن التباين في هذا النص، كما كانت الدهشة إحدى المخرجات الرئيسية التي ساهمت في إرساء المفارقة. ذلك أن رجلا واحد – على ضعفه وقصر قامته وضعف دابته – استطاع فعل ما لم تستطعه الجماعة – مع ما تملكه من نقاط قوة مادية (عدد كبير من الجنود وكذا الخيول).

[1] الجاحظ : مناقب الأتراك، ص 62.

كما كان للعبارة الأخيرة التي أضافها المتكلم، أثرا فاعلا في تثبيت الدهشة والمفاجأة في هذا النص. يقول : " سلَّمه إليهم ومضى لمطلبه، لم ينتظر ثناءهم ولا دعاءهم، ولا أراهم أنه قد صنع شيئا، أو أتى إليهم معروفا "[1].

وقد تتولد " المفارقة " من الانفعال والغيض، محيلة الغضب إلى مصدات دفاعية نفسية، أو ردود أفعال شديدة، من ذلك الحكاية الآتية :

" قال شداد الحارثي – وكان خطيبا عالما – قلت لأمة سوداء بالبادية : لمن أنت يا سوداء ؟ قالت : لسيد الحضر يا أصلع، قال : قلت أو لسْتِ سوداء ؟ قالت : أو لستَ أصلع ؟ قلت : ما أغضبك من الحقِّ ؟ قالت : الحقُّ أغضبك، لا تَشْتُم حتى تُرْهَب(*) ولَأن تتركهُ أمثَلُ".

وقال شداد: لقد كلَّمتها وأنا أظنُّ أنِّي أفِي بأهل نجد وما نزعت عنّي إلا وأنا عند نفسي لا أفي بأَمَتِي "[2].

لقد حضرت " المفارقة " في هذا النص من خلال خيبة التوقع التي أنشأتها الأمة بواسطة إجابتها المعاكسة لما توقعه " شداد بن الحارث"، هذه الإجابة المتكئة على التوازي الارتدادي المقصود، وهذه البنية المتوازية أعطت دهشة نصية، لكنها دهشة مسكتة أسهمت في ترصين هذه " المفارقة "، وكان لصاحبتها (الأمة)، الأثر الأكبر في ذلك من خلال قصديتها ،إذْ نقلت وظائف الألفاظ من مقال الحارثي الهزلي إلى وظائف تريدها هي في مقامها الجدِّي، الأمر الذي أحدث دهشة للمخاطَب والمتلقي في الوقت نفسه.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] الجاحظ: الرسائل (فخر السودان على البيضان) ،ص 178.

الفصل الثالث

أنماط التعبير المفارقي في بخلاء الجاحظ

الفصل الثالث : أنماط التعبير المفارقي في بخلاء الجاحظ

أولا: تمهيد

ثانيا :أنماط المفارقة في بخلاء الجاحظ

-النمط الأول : المفارقة اللفظية

-النمط الثاني : المفارقة الموقفية

-النمط الثالث : مفارقة كسر التوقع.

-النمط الرابع : مفارقة السلوك الحركي.

-النمط الخامس : مفارقة السخرية.

-النمط السادس : مفارقة الصورة.

-النمط السابع : مفارقة الصوت.

أولا :تمهيد :

يعد "الجاحظ "من أبرز شخصيات تراثنا اللغوي والأدبي والفكري؛ الذين حازوا على مكانة عظيمة في قلوب القراء والباحثين، واستحوذوا على اهتمام النقاد والدارسين، عبر عصور الأدب والنقد المتوالية " فمن المؤكد أن العربية لم تعرف كاتبا فرض نفسه على عصره والعصور التالية كما عرفت الجاحظ الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بملكاته النادرة "[1].

لقد أظهر "الجاحظ"(*) قدرة متناهية جعلته علامة متميزة في تاريخنا – الأدبي والنقدي – من خلال ملاحظاته الدقيقة وقراءاته العميقة؛ ومقدرته الكتابية العجيبة، فقد كانت كتاباته تجمع بين تبحر العالم، وإحساس الأديب، فهو عالم أديب يجمع بين صرامة العالم وروح الأديب الخفيفة، وأديب عالم لا تخلو روحه الأدبية من دقة العالم المطلع على دقائق الأمور.

لقد شكل " الجاحظ" ملامح مدرسة في النثر الفني، تتلمذ عليها كثيرون في الأجيال التالية وكان له تأثير كبير في الأوساط الأدبية والنقدية والثقافية " فقد كانت له آثار في مختلف فروع الثقافة، ما بين كتب ورسائل. أكثر من ثلاثمائة وخمسين كتابا، ضاعت كلها إلا القليل النادر ولم يبق منها إلا عدة رسائل (...) مازالت منبعا خالدا من منابع الثقافة العربية ومصدرا أصيلا من مصادرها ومازالت – كذلك – موسوعة علمية كبيرة عن عصر الجاحظ وحضارته المزدهرة في ظل الخلافة العباسية"[2].

إن التنوع في نتاجات " الجاحظ" كانت وسيلته لأن يتبوأ مكانة في عالم الإبداع – هذا من ناحية – أما من الناحية الأكثر أهمية – فقد كانت كتاباته المتنوعة عاملا مهما ترسم

(*) هو أبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب الكناني البصري المعتزلي (150 – 255 هـ)، أحد أبرز الأدباء العرب في مختلف العصور، عرف بالظرف والسخرية البارعة والنقد الصائب والميل إلى الاستطراد، والولوع بالجدل، وإقامة الحجج وتفنيدها إلى حدٍ جعله يدافع أحيانا عن الرأي وضده. ذكروا أنه ألّف نحوا من ثلاثمئة وخمسين كتابا أشهرها البيان والتبيين، الحيوان، البخلاء، وله مجموعة من الرسائل لعل أبلغها رسالة التربيع والتدوير ورسالة النساء. (منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ص 155).

[1] شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني، ص 610.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي : أبو عثمان الجاحظ. (د. ط). دار الكتاب اللبناني، بيروت. (د. ت). ص 11. 12.

من خلاله الجاحظ خارطة لواقعه المعيش، وقدم من خلاله وثيقة شاملة عن الحياة والناس. مما يعد قاعدة مهمة لقراءة كثير من أوجه الحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية لعصر بكامله.

ومن أبرع ما خلّفه " الجاحظ" كتاب " البخلاء"؛ الذي أبهر الناس من ذوي الميول المختلفة والمشارب المتعددة، وأصبح مرتعا للنظرات المتباعدة، وعينا فياضة زاخرة تروي ظمأ من قصد إليه طالبا لمعرفة، أو باحثا عن فكاهة أو متعة.

ولم يكن " الجاحظ" أول من كتب في موضوع " البخل" والبخلاء، فقد سبق أن كتب أحاديث البخل وأخبار البخلاء، كل من الأصمعي (122 هـ – 216 هـ) الذي كان مشهورا بالبخل، وجمع أحاديث البخلاء، وأبي عبيدة (110 هـ – 209 هـ)، وأبي الحسن المدائني (135 هـ – 225 هـ)، وقد كتب أبو عبيدة عن مثالب العرب ومآثر العرب"[1]. لكن ما يلاحظ على كتاباتهم أنها كانت تغلب عليها الإخبارية والتزام الأسانيد في نقلها، متأثرة في ذلك بكتب الأحاديث النبوية، التي تلتزم الدقة في نقل الخبر دون تدخل من الكاتب بالشرح أو التحليل أو صياغة الخبر حسب وجهة نظره.

بخلاف " الجاحظ" الذي لم يرد أن تبدو كتاباته صورة نمطية معادة أو منقولة؛ فقد كان يهتم بالملاحظة الواقعية أضعاف اهتمامه بفكرة المعايير المفروضة الضيقة التي يهتم بها معاصريه؛ والتي كانت تخلو من الروح الفنية والجمالية.

[1] ينظر : كتاب البخلاء، الخطيب البغدادي، بعناية بسام عبد الوهاب الجابي، ط1، الجفان والجوابي للطباعة والنشر، بيروت، 2000، ص 96، ص 127.

لقد التفت " الجاحظ" إلى أهمية توظيف الواقع الاجتماعي في أثناء حديثة عن البخلاء، لكنه كان ينقله حسب وجهة نظره هو " فيعطي خواطره، ونوادره، ودفقا من أفكاره وآرائه، ويشاء بذلك أن يكون شاهد بيئته"[1].

ولو نظرنا إلى دوافع وضع " كتاب البخلاء"، نجد أن " الدافع الأول" والأولى بالاهتمام، هو رغبة الكاتب في إبراز هويته الإبداعية، والبرهنة على أنه يمتلك من القدرات والإمكانات ما يساعده على تلمس أو رصد ما يعجز الآخرون عن تلمسه أو رصده، ومنه فالجاحظ " اتخذ من التأليف صناعة له ليبرز بها نفسه، ويظهر فيها مواهبه، ويظهر كتاب البخلاء واحدا من تلك المؤلفات"[2].

أما " الدافع الثاني" فهو يتعلق برصد ملامح دقيقة من الواقع الحياتي الذي عاش فيه " الجاحظ"، مع ما ساده من آفات اجتماعية وأمراض نفسية كالطمع والبخل والاكتناز وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي وغيرها من الظواهر التي كانت تستوجب التشخيص والعلاج بالنقد.

" ويستوي كتاب البخلاء وقد حوى جوانب مهمة من أخلاق عصر الكاتب ومجتمعه – وخاصة البخل – وما اتصل به أو تعارض معه، ويكون للجاحظ فيه مجال خصب في الضحك والإضحاك والتهكم والسخرية، والدرس والتحليل"[3]. ومنه " فالجاحظ" قد رصد ظاهرة البخل، وبيّن خطرها على الفرد والمجتمع متخذا من " السخرية" سلاحا في يد الإفحام ووسيلة للإصلاح والتقويم، لكن الجاحظ كان يكشف عيوب بخلائه في قالب فكاهي حتى لا يلام عليه، لأنه يعيش بينهم ويروي نوادرهم معه فهو " لم يبعثهم من بطون التاريخ، وقديم

[1] محمود علي عبد المعطي : تجليات الإبداع الأدبي (دراسات في العصر العباسي)، ط1، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، 2007، ص 296.

[2] محمود علي عبد المعطي : تجليات الإبداع الأدبي،ص 296

[3] كاظم حطيط : دراسات في الأدب العربي، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1977، ص 56 – 57.

الأخبار وعتيق الأسفار، بل جاء بهم من بيئته هو، واستمدهم من خلصائه وخلطائه ذوي الظرف والدعابة "[1].

ومنه نخلص إلى القول بأن" النقد الاجتماعي" لدى الجاحظ أخذ اتجاهات متعددة من واقعه الاجتماعي والأخلاقي والتربوي " فروحه الإنتقادية مكنته من وصف الأخلاق والمجتمع أحسن وصف"[2]

أما " الدافع الثالث " فهو متعلق بكشف النوازع النفسية للبخلاء وتحليل العيوب و النقائص التي تشوبهم بذكاء ولماحية عالية، فقد أظهر " الجاحظ" حركاتهم، وحلل انفعالاتهم وفضح خفاياهم وكشف نفسياتهم فإذا بها أمامنا كتاب مفتوح "[3].

وهذا النوع من التصوير النفسي لا يحسنه إلّا العارف لعادات الناس وتقاليدهم، فهو لا يقف عند الوصف الخارجي، بل يحاول الولوج في نفسياتهم وإبراز ما بداخلها من مكنونات – وإن كانت متناقضة –ببراعة متناهية، لقد كان الجاحظ " يتكلم بكل لسان ويصطنع كل هيئة ويتغلغل إلى بواطن النفوس المختلفة فيشرف عليها، ويخالطها، ويصور الحركات المختلفة بداخلها"[4].

إن الصورة عند " الجاحظ " ليست صورة كلية نقلية، بل هي صورة ذات أبعاد جزئية لأن المسافة بينه وبين شخصياته كانت قريبة جدا، لذلك نراه يوجه عدسته، ليدقق في أصغر الجزئيات، بل ليدقق في جزئية واحدة فقط وهي صفة " البخل".

و " الجاحظ " لا يهدف من وراء هذا التحليل النفسي الدقيق إلى تعرية شخصياته أو الانتقاص منها، بل " يهدف إلى المتعة والتسلية ولا يضع مشرطا حادا داخل شخصياته

[1] الجاحظ : البخلاء، تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم، ص 5.

[2] شارل بيلا : الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، ص 389.

[3] محمود علي عبد المعطي : تجليات الإبداع الأدبي، 294.

[4] الجاحظ : البخلاء، طبعة طه الحاجري (مقدمة الكتاب)، ص 34.

فيحللها ويمزقها؛ إنه يكتفي بوضع شخصيته في مطبات، تحاول أن تثير الضحك وأن تعدّل من سلوك الشخصية، دون تجريح أو قسوة ولكن بقدر من التعاطف والحنو"[1].

ومنه " فالجاحظ" يقدم شخصياته – بنزواتهم وعقدهم النفسية – بنكهة فكاهية مرحة لا تحملنا على كرههم، بل تجعلنا نتعاطف معهم و نشفق عليهم.

هذه إذن أهم دوافع وضع كتاب البخلاء " للجاحظ"، لكن تجدر بنا الإشارة إلى أن هذه الدراسة لم تقف عند جلها، فكتاب البخلاء لا ينحصر في الدوافع المشار إليها آنفا فحسب، فهي كثيرة ومختلفة تناولها النقاد بالدرس والتحليل، ومن بينها أن الجاحظ وضعه

" بناءً على رغبة قارئ أُعجب بأحد كتبه، في تصنيف حيل لصوص النهار، وفي تفصيل حيل سرّاق الليل وقد طلب منه أن يستزيده في ذكر نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء"[2].

وعلى الرغم من تعدد دوافع التأليف وتباينها، إلّا أن وضع الكتاب كان المستهدف الأساسي منه هو تقديم وثيقة مجتمعية متكاملة يمكن أن يقرأ المتلقي في بواطنها كثيرا من الدلالات والرموز التي استهدفها الجاحظ بطريقة غير مباشرة.

[1] محمد عبد الرحمان الربيع : نوادر البخلاء (نصوص ودراسة)، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999، ص 05.

[2] ينظر : الجاحظ : البخلاء، أحمد العوامري وعلي الجارم، ص 17، 18.

ثانيا : أنماط التعبير المفارقي في بخلاء الجاحظ :

لم يقتصر " كتاب البخلاء" على أسلوب أدبي بعينه؛ وإنما تنوع محتواه الفني، ما بين " مفارقة" و " سخرية" و " إضحاك" و " تندر"، تساندت كلها فيما بينها، للتعبير عن مدى إحساس " الجاحظ" بالاستهجان وكذا الرغبة في إبراز الوجه القبيح لعادة البخل. وما يرتبط بها من سلوكيات وممارسات غير مقبولة على الصعيدين الاجتماعي والأخلاقي، وذلك لينقل إلى المتلقي رسالة مهمة فحواها ضرورة التنبه لهذه الصفة المقيتة، لإلغائها من المجتمع والتخلص منها كلية.

ونظرا إلى أن " المفارقة " اتسعت ملامحها في " كتاب البخلاء"، حاولت الدراسة استقصاء حضورها فيه، والوقوف عليها على أساس من النقد التطبيقي، وكذا محاولة رصد أنماطها وتحليلها.

لكن لا بد أن نشير – أولا – أنه يصعب – على وجه الدقة – التمييز بين أنماط المفارقة وأشكالها، فقد كان " ميويك" محقا حينما قال : " إن أنماط المفارقة التي يمكن تمييزها وتحديدها بشكل نظري – سوف نجدها عند الممارسة العملية متداخلة الواحدة في الأخرى"[1].

وعلى الرغم من هذا ستحاول الدراسة فك هذا التداخل بين هذه الأنماط، ودراسة كل نمط – بشكل تحليلي – على حدى.

[1] دي. سي. ميويك : المفارقة وصفاتها، ص 14.

- النمط الأول : المفارقة اللفظية : (L'ironie verba)

للمفارقة" Irony "أنواع كثيرة ذكرها عدد من الدراسيين في بحوثهم بدرجات متفاوتة لكن ما يلفت النظر هو أن " المفارقة اللفظية " تكاد تكون موجودة في جلّ هذه البحوث لأنها من أكثر الأشكال وضوحا وبروزا لذلك " ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا في الأدب – شعرا ونثرا – عن المفارقة وأشكالها "[1].

إن "المفارقة اللفظية " واضحة الدلالة بارزة الملامح يتجلى فيها التضاد بين المظهر والمخبر الدلالي فهي " نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر وينشأ هذا النمط من كون " الدال " يؤدي مدلولين نقيضين : الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي [2].

ومنه فالمفارقة اللفظية يكشفها المبدع قاصدا ويخطط لها ويدل عليها حتى يتفاعل معها المتلقي، فالمفارقة اللفظية تستخدم "أساسا كوسيلة بلاغية إذْ يؤكد صاحب المفارقة زيفا يعلم أنه يستطيع الاعتماد على السامع أن يناقض ذلك ذهنيا بقول معاكس ويكون هذا القول المعاكس هو المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب المفارقة".

ويرى " دّي – سي – ميويك " أن المفارقة اللفظية في جوهرها هي" انقلاب في الدلالة "[3]. ويحدث هذا الانقلاب في الدلالة من خلال تغير في المعنى أو تغير للكلمة من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر.

وينبغي لنا لإدراك "المفارقة اللفظية""النفاذ من الحدث اللغوي أو اللفظي إلى حدث المغزى ومن القول إلى مقصد القول حيث يترك مقصد القائل تأثيره الذي يصل إليه هنا بواسطة بنائه على المفارقة في المستمع أو المخاطب "[4]، فالمفارقة تدفع بالقارئ أو المستمع

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث،ص 64.

[2] خالد سليمان: المفارقة في رواية نجيب محفوظ،ص 184.

[3] دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها،ص 147.

[4] محمد العبد: المفارقة القرآنية،ص 72.

إلى البحث عن المعنى المقصود أي المعنى الحقيقي القابع وراء النص والذي غالبا ما يكون " المعنى النقيض"، فتسهم بهذا في تقوية النص الأدبي وجعله أكثر ترابطا وعمقا.

ولابد في "المفارقة اللفظية " من وجود صاحب مفارقة "Ironist " شخص يقوم بإحداث المفارقة أو شخص ما يوظف تكنيكا عن وعي وعن قصد متعمد "[1]، حيث يستخدم صاحب المفارقة ألفاظه استخداما خاصا ومكثفا عن وعي بقصدية هذا التكثيف مفترضا متلقيا يستطيع الوقوف على كثافة تلك الألفاظ ومدلولاتها البعيدة.

وقد تغير المفارقة مجال الاستعمال اللفظي " إلى الضّد تهكما بمعنى انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في أصل الاستخدام إلى حقل دلالي آخر بحيث يقيم مع لفظ آخر داخل الاستعمال اللغوي الخاص علاقة دلالية جديدة من التضاد أو التخالف لغاية انتقادية "[2].

فالمفارقة إذن تتطلب إعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى المعنى الحقيقي (الذي يريده صانع المفارقة) ،كما تتطلب ذكاءً كبيرا عند مستقبلها الذي إن أدرك المفارقة كما أراد صاحبها كان قارئ مفارقة نموذجي وإلا فسيكون ضحية أخرى من ضحايا المفارقة .

[1] نجاة علي :المفارقة (في قصص يوسف إدريس القصيرة)،ص 50.

[2] محمد العبد: المفارقة القرآنية،ص 73.

- نماذج المفارقة اللفظية في بخلاء الجاحظ :

إن " المفارقة اللفظية" في حقيقتها ليست مجرد تلاعب لفظي بالسياق ولا هي تهويم في مجالات اللفظ باعتباره بنية الخطاب وعماده الذي يقوم عليه؛ إنها صورة متداخلة حدّ التناقض وشكل عميق مفعم بالتباين تطفو به نفسيات دفعها التضارب بين وضعيات متنافرة إلى سلوك يلتقي فيه الضدان في نقطة تشكل أوج ما يبلغه الطبع إزاء موقف ما.

وإذا كان البخيل هو النموذج الذي يعنينا والنمط الذي نقيس به وعليه ؛ فإن هذا الطبع يصير عند الحاذقين مذهبا وفنّا له قواعد وأسس غايته الأولى أن يغتصب منك إعذارًا لأهله، وغايته الثانية أن يستدر منك إعجابا بحسن فقههم لأساليب المعاملة في شقها المالي خاصة.

إنه تطرف في السلوك يتبعه بالضرورة تطرف في التعبير عنه وهي عقيدة خاطئة تحتاج إلى نبوّة مخادعة.ولسنا نملك – ونحن نكرر على هؤلاء مذهبهم في التقتير – إلّا أن ننحني إعجابا بمقدرتهم المنقطعة النظير وهم يجتهدون لإقناعنا بما ألزموا أنفسهم الاقتناع به.

والنماذج على ذلك أكثر من أن تحصى نأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر :

قول رجل قرشي : " من لم يحسن يمنع لم يحسن يعطي "[1].

إنها من أغرب المفارقات، لأننا عبثا نحاول فهم العلاقة بين حسن المنع وحسن العطاء فلا نصل منها إلّا إلى فنّ الخداع الذي يستهوي هؤلاء، يجمعون فيه بين براعة"المفارقة اللفظية" وتضارب الفكرة في مضمونها النصي، وكل هذا يحيلنا إلى صورة لواقع متضارب متداخل يعجّ بنفسيات شطّ بها التقتير حتى صار مذهبا وفنّا.

والأغرب في " المفارقات اللفظية "، وصية الثوري لابنه يقول :

" أي بنيّ إنما صار تأويل الدراهم (دار الهمّ) وتأويل الدينار (يدني إلى النار)"[1].

[1] الجاحظ : البخلاء. ص 10.

إن " الثوري " هنا يستخدم الألفاظ ويتلاعب بها تلاعبا أخاذا للاحتجاج للبخل والدعوة إليه، وتوصية ابنه بالحرص وفوائده.

ولنا أن نرى في هذا الخطاب – على قصره – أرقى أنواع الخداع باستراتيجية استدراجية محكمة آلياتها حاسمة تمثلت في :

أي (لنداء القريب) + بني : للتحبب والتقرب ودفع العقل الناظر بالعاطفة المستغفلة ← تضفي بعدها إلى حقيقة ليس فيها من الحقِّ إلاّ هذا الخداع اللفظي.

لقد جعل البخيل من الدراهم دار همّ ومن الدينار يدني من النار وكأن التقارب في اللفظ بين مفردتين يقاربهما في المعنى بالضرورة. وهذا مضحك لا يصح الاحتجاج به إلّا عند أهل مذهب التقتير، وإلّا لماذا لا تكون الدراهم (درٌ – أهم) و الدينار(دين ونار) مثلا ؟!!!

وفي الخبر الذي أورده " الجاحظ" عن " أبي نواس" عن الرجل الخراساني الذي كان معهم في السفينة : " قال أبو نواس : كان في السفينة – ونحن نريد بغداد – رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده فقلت له : لم تأكل وحدك ؟ قال : ليس علي في هذا الموضع مسألة : إنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف وأكلي وحدي هو الأصل وأكلي مع غيري زيادة في الأصل "[2].

لا نملك إلّا أن نتعجب من جسارة هؤلاء على الحقّ وقدرتهم على قلب الحقائق فإن الذي شاع في الناس وألفوه، حتى صار عرفا بل دينا ألاّ ينفرد عربي بطعام قطّ بل يدعو له من حوله من الأقارب أو الأغراب.

[1] الجاحظ:البخلاء، ص 106

[2] الجاحظ : البخلاء. ص24.

وحتى يبدو هذا الخراساني مقنعا يتعمد تقنية الهجوم حتى لا يبدو في موقف ضعف وسيستعمل لذلك أداة القصر والتوكيد " إنَّما " حتى لا يدع مجالا للمناورة.

وهو يوظف لتحقيق المعنى مفارقة المبنى. " فالأصل " عنده الاختلاء بالطعام وما عداه " فرع " بل " تكلّف " فإذا تجاوزنا فهو : " زيادة في الأصل " وإذن تصبح صورة النظرية على هذا النحو :

الأداة	النوع	النتيجة
إنما(قصر – توكيد)	أكل فردي	أصل
لأن (تعليل)	أكل جماعي	تكلف

والخلاصة العامة تحول الأصل وهو الأكل الجماعي بهذه المفارقة اللفظية إلى فرع والعكس، لقلب المعادلة لصالح البخيل، بالاعتماد على حيلة اللغة – من ناحية – وعلى طريقة الهجوم في الدفاع عن مذهبه في البخل – من ناحية أخرى –

والواضح أن هؤلاء البخلاء يندفعون من داخلهم بغريزة الدفاع عن أنفسهم ضد مجتمع يكرههم ويمقت صفةً ابتلوا بها فيبتكرون لذلك ألوانا من الحيل اللفظي والخداع اللغوي يقلبون به الحقّ باطلا والباطل حقا في صورة تجمع بين الطرافة المغرقة في الضحك وقساوة المشهد الدرامي لإنسان يحاول عبثا أن يوهن صخرة التوجه الاجتماعي الذي يميل بفطرته إلى الكرم ويمقت صفة البخل، ولعل هذه في حدّ ذاتها المفارقة الأكبر التي انبثقت عنها كل المفارقات.

ومن المفارقات اللفظية أيضا اشتقاق المتكلم صفة قبيحة من اِسم الشخص، وتكون تلك الصفة موجودة وحقيقية فيه، وهذا النوع من الاشتقاقات يبعث على السخرية والضحك.

يقول " الجاحظ " : " وأكل أعرابي مع أبي الأسود الدؤلي، فرأى له لقما منكرا، وهاله ما يصنع قال له : ما اسمك ؟ قال : لقمان ،قال : صدق أهلك أنت لقمان"[1].

" فالجاحظ" هاهنا اشتق من طريقة هذا النهم الشره في الأكل صفة تشترك مع اسمه في اللفظ، وكأنه إنما سُمي " لقمان" بسبب تعظيم لقمه، أو كأن أهله عرفوا صفته في أول أيامه فسموه بها ، وهذه " المفارقة اللفظية " من نوع " النقش الغائر"(*) التي هدفها النيل من ذات هذا الشخص. ويعتمد الجاحظ في هذا النوع من الاشتقاقات على طريقة في التحليل لتسمية الشخص دون دليل أو سند لهذا التحليل، والغاية من كل هذا التخفيف والترويح على نفسه ونفس المتلقي.

يقول " الجاحظ " : " وبعض المفسرين يزعم أن نوحا النبي عليه السلام إنما يسمى نوحا لأنه كان ينوح على نفسه، وأن آدم إنما سمي آدم لأنه حذى من أديم الأرض، وقالوا : كان لونه في أدمة لون الأرض، وأن المسيح إنما سمي المسيح لأنه مسح بدهن البركة، وقال بعضهم، لأنه لا يقيم في البلد الواحد وكان كأنه يمسح الأرض "[2].

إن الجاحظ بارع في توظيف هذه الخدع اللفظية، والحيل اللغوية ونستطيع أن نتبع– بيسر– هذه التأويلات الغريبة التي أحدثت المفارقة من خلال هذا الجدول :

---

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 153.

(*) النقش الغائر (أو الإغراق) : هو من أنماط " المفارقة اللفظية " وهو أسلوب يعزل هدف المفارقة أو موضوعها، وهو لا يرفع موضوعها بل يتمثل في النيل من الذات، من ذلك مثلا قولك " أحسنت " لشخص ارتكب فعلا أحمقا (ينظر : دي – سي – ميويك. المفارقة وصفاتها . ص 196).

[2] الجاحظ : البخلاء. ضبط العوامري. والجارم. ج2. ص 14.

الاسم	تأويله المشتق المفارق
نوح	-لأنه ينوح على نفسه
آدم	-لأنه حذى من أديم الأرض
المسيح	-لأنه مسح بدهن البركة -لأنه كان يمسح الأرض ولا يستقر في بلد واحد

يريد " الجاحظ" من خلال هذه " المفارقات اللفظية "، استفزاز عقل المتلقي وتوجيهه غير وجهته، وذلك من خلال تقديم تأويلات غريبة لا أساس لها من الصحة. لأن التقارب في اللفظ بين الاسم وتأويله المشتق منه يثير الضحك ولا يصح الاحتجاج به إلا عند شيخ الساخرين صاحب المخيلة المعطاءة.

ومن هذه " المفارقات " أيضا العبث بالكلمة من خلال تقسيمها إلى جزأين لكل جزء معناه، ويتكون معنى الكلمة منهما معا، وهدفها السخرية من المتلقي – من جهة – ومن مستخدم هذا النوع من المفارقات – من جهة أخرى –

يقول الجاحظ : " كان عبد الأعلى إذا قيل له : لم سمي الكلب قلطيا ؟ قال : لأنه قلّ ولطى ! وإذا قيل له : لم سمي الكلب سلوقيا ؟ قال : لأنه يستل ويلقى ! وإذا قيل له لم سمي العصفور عصفورا ؟ قال : لأنه عصى وفرّ ! "[1].

إن في كلام الجاحظ تكلفا واحتيالا وتلاعبا بالألفاظ وقد جاءت تأويلاته كلها " على سبيل المرح واللعب والدعابة والمزاح "[2].

[1] الجاحظ : البخلاء. ضبط العوامري. والجارم. ج2. ص 12 – 13.

[2] المصدر نفسه : ص 19.

إن " المفارقة اللفظية " ترتكز على اللغة، واللغة من المرتكزات التي اتكأ " الجاحظ " عليها في أثناء صياغته لنصوصه الإبداعية، ولما كانت اللغة تعني " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات "[1]، فإن هذا يضيف على عاتق المتلقي مسؤولية إضافية – غير المتعة – التي تؤانسه أثناء القراءة وبعدها، إنها مسؤولية التعامل مع النصوص بوعي عالي المستوى، هدفه الأول استبطان النص، والوصول إلى الأفكار التي تتوارى خلفه للوقوف بعدها على الخطاب الأدبي الذي ينوي النص تبليغه.

ومن خلال هذا الفهم " لوظيفة اللغة" داخل النص الأدبي سنتعامل مع المفارقة اللفظية بوصفها نصا ينقل خطاب ورؤية " الجاحظ " تجاه قيم مجتمعه التي تتصارع بل وتتناقض مع قيمه.

ومنه سيكون لكل " مفارقة لفظية" يوظفها " الجاحظ" دلالات يحددها السياق وكذا الأسلوب الذي تتقولب فيه، خاصة إذا ما أخذنا في الحسبان أن " المفارقة اللفظية " " شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر "[2]. إنها إذن تعتمد على تقاطع مثير بين المعنى الخفي الذي يتعارض بحرارة وعناد مع المعنى الجلي؛ الأمر الذي يقتضي جهدا ذهنيا مضنيا لإدراك مجموع العلائق المتعارضة. وطريقة خاصة في التعامل مع النصوص الجاحظية المتميزة.

من ذلك مثلا : قصة " مريم الصناع " التي " زوجت ابنتها، وهي بنت اثني عشرة سنة، فحلتها الذهب والفضة وكستها. المرويّ والوشْيَ والقزّ والخزّ وعلَّقت المعصفر، ودقَّت الطيب، وعظَّمت أمرها في عين الختن ورفعت من قدرها عند الأحماء. فقال لها زوجها : أنى لك هذا يا مريم ؟ قالت : هو من عند الله "[3].

[1] ينظر أرسطو طاليس : فن الشعر. ص 115..

[2] محمد العبد : المفارقة القرآنية، ص 71.

[3] الجاحظ : البخلاء، ص 30.

إن هذا النص ينضوي على مرجعية دينية، فقد تناص فيه الجاحظ مع القرآن الكريم وسيكون لهذا التناص – نظرا لموقعة – ميسم بارز في النص، وسوف يعمل بشكل إيجابي على بلورة " خطاب الجاحظ"من خلال هذا النص الذي فيه من الدلالات ما يستحق الوقوف عندها.

وبما أن " التناص"هو عودة النص الجديد إلى نصوص سابقة وغائبة، والعمل على تشكيل بنية نصية جديدة، فإن اكتشاف هذه العودة تقتضي قارئا نموذجيا فذّا، يبرع في فكّ خيوط النصوص المتشابكة ليظفر في نهاية المطاف بمتعة الاكتشاف ولذة التجلي. وبهذا " فالتناص" " يدعونا إلى اعتبار النصوص الغائبة هذه مكونات لشفرة خاصة يمكننا إيجادها من فهم النص الذي نتعامل معه، وفض بعض مغاليق نظامه الإشاري"[1].

و بالرجوع إلى النص وإمعان النظر فيه من خلال التناص القرآني : " قال يا مريم أنى لك هذا، قالت هو من عند الله "[2]. تتبدد إمكانية فهم هذا الخطاب المنحصر في الاستفسار والتعجب لأن السياق يتجاوز هذه الدلالة منفتحا على دلالات أخرى، ولعل الجاحظ سماها " مريم " لهذا الغرض لأجل هذا الاستشهاد البديع من القرآن الكريم، لكنه كان حذرا فقد عكس توجيه الخطاب وبدأ بالاستفهام بدلا من النداء، : " أنى لك هذا يا مريم قالت : هو من عند الله"[3].

إن النص مصاغ بواسطة مفردات ومعان قرآنية أضفت للجملة صرامة على صعيد التركيب في قطبه اللغوي، كما أضفت على العبارة نوعا من الجدية التي تضمن الهيبة للزوج وللنص ككل.

[1] حسام أحمد فرج : نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2007، ص 195.

[2] آل عمران : الآية 37.

[3] الجاحظ : البخلاء، ص 30.

لكن " المفارقة"تكمن في أن هذه الصرامة والجدية والهيبة- التي توحي بها الألفاظ- ظاهرية فقط، لأن هناك مضمونا خفيا قائما على التعريض بهذه الزوجة ومنه فالنص لا يحمل في معناه الظاهري مثل هذه المعاني المعبأة بالتعريض والاستهزاء والتي تمّ توجيهها بواسطة " التناص".

وانطلاقا من هذه الرؤية لا يجوز أن تُحمل السياقات التناصية عند معاينتها على دلالتها الأولى التي تفهم من ظاهر النص (الإعجاب)، بل لا بد أن ترشح هذه التضمينات بأجواء تنبئ عن الأرضية التي سينطلق منها النص بوصفه خطابا قائما على " الرفض".

" فالجاحظ " يرفض " صفة البخل" ويربط الآيات والأحاديث التي يستشهد بها ربطا محكما مع الموضوع، ناظرا إلى القرآن الكريم الذي يهاجم " البخل" ويمدح فضيلة الكرم جاعلا " البخل" صفة للمنافق لحرصه على المنفعة الذاتية.

أيضا زوج " مريم الصناع" استهجن فعل زوجته، فهو يعلم ضيق العيش وعدم قدرته على تحمل نفقات زواج ابنته، فإذا به يراها محلاة بالذهب والفضة وبأجود أنواع الحرير فوقع في موقف أقل ما يستلزمه : الاندهاش والذهول. فطلب من زوجته إيضاحا فقالت : " اِعلم أنني منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة، وكنا –كما قد علمت – نخبز في كل يوم مرة. فإذا اجتمع من ذلك مكوك(*) بعته "[1].

إن " المفارقة" هنا ليست في إرضاء الزوج وإقناعه، فالفعل بعد الشرح أصبح توفيرا أكثر منه بخلا، إنما المفارقة في مدى هذا التوفير فإذا بحثنا في مدة أداء هذا الفعل نجد أن " مريم الصناع"، كانت ترفع من عجنة كل يوم حفنة دقيق، من يوم ولادة ابنتها إلى يوم

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 30.

(*) المكوك : هو معيار يكال به، يسع صاعا ونصف أو نصف رطل (الجاحظ : البخلاء، الشروحات و التعليقات) ،296.

زواجها وانتقالها إلى بيت الزوج، وهي مدة زمنية طويلة (اثني عشرة سنة) فإذا قمنا بعملية حسابية نجد :

12 سنة × 365 (يوم / حفنة) = 4380 حفنة.

وإضافة إلى هذه " المفارقة الزمنية" نجد في هذا الأنموذج –أيضا– ما يسمى بمفارقة التنافر التي تعتمد الجمع بين الأضداد بطريقة تستفز القارئ وتحمله على التفكير بهذا التناقض بين صفتي" البخل" و" الكرم"؛ البخل المفتعل في كل يوم من أيام هذه الفترة الطويلة، التي بخلت فيها على نفسها وعلى عيالها لتصل إلى فعل " الكرم"، أو إظهار الكرم" في مدة قصيرة جدا.

ومنه نستنتج أن" المفارقة اللفظية "قد تنشأ من اِجتماع الضدين ،و"التضاد" أو "المطابقة" ظاهرة فنية قديمة، وردت في العديد من الكتب التراثية ومعناها : " الجمع بين الشيء وضده، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد"[1].

وقد بحث العلماء في أسباب التضاد، فوجدوا أنّ أسبابه كثيرة،أهمها[2] :

– التضاد كأصل الألفاظ الأخرى وضعها العرب بالوضع الأول للدلالة على المعنيين المتضادين.

– وقد ينشأ التضاد لأسباب اجتماعية مثل : التفاؤل والتشاؤم والتأدب وهو أن يقال عكس ما هو متوقع وهذا ما يتطابق مع المفارقة اللفظية.

ومن أسباب التضاد أيضا " التهكم" خاصة لدى فئة الشباب " لرغبتهم في الخروج عن القواعد المألوفة في التعبير، وحبهم للتجديد في الكلام وإظهار مهارتهم في تغيير الكلمات. فيلجأون أحيان إلى التعبير عن الشيء بكلمة مضادة، هازئين، ساخرين،ويغلب أن يكون هذا

[1] أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، ص 308.

[2] نجلاء حسين وقاد : بناء المفارقة في فن المقامات، ص 54، 55.

النوع من التعبير بين الخاصة من الناس، القادرين على التفنن في القول وذلك مثل : (عاقل) التي تقال للمجنون، وكلمة (سليم) التي تقال للملدوغ "[1].

ومنه فالتضاد (المطابقة أو المقابلة) تدخل – بلا شك – في دائرة " المفارقة اللفظية" لأنها تعتمد على بنية ثنائية تأتي بالتضاد على السطح، بينما تنتج في العمق بنية تكرارية تؤول إلى التوافق. " فالضد أكثر خطورا بالبال إذا ذكر ضده وبذلك يكون فيه مجال لإثارة الشعور وإفساح الخيال"[2].

وعليه فإن التضاد من شأنه أن يولد طاقة شعرية هائلة في النص الأدبي وذلك من خلال وجود التمايز بين الأشياء المختلفة التي يجمع بينها لأن " إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة ينشئ نمطا متميزا منها من عملية مضادة تقريبا هي إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي إلى انقسامه إلى اثنين، و لأن هذا النمط ليس موجودا طبيعيا في الفكر أو العالم الخارجي فإنه يكون سمة مميزة للإبداع الفردي، إذ تجدر في رؤيا فردية محضة للعالم وللذات والكائنات"[3].

ومعنى ذلك أن التضاد هو تقنية تسهم في الانزياح والعدول عن المألوف يلجأ المبدع من خلالها إلى خلق فاعلية معينة تمنحه القدرة على السير في اتجاهين مختلفين، ومن ثمة العمل على إدخالها في متجانس واحد يشكل علاقة جديدة ومميزة تسهم في خلق جوّ من الإثارة والحيوية.

[1] إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1973، ص 208، 209.

[2] رضا كامل : بناء المفارقة (شعر المتنبي نموذجا)، ص 23

[3] كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 50.

وهي الخاصية التي وظفها " الجاحظ" في أكثر من موضع في " كتاب البخلاء" فكان " يوظف تقنية التقابل في وحدات سردية، فيجمع بين الكلمة وضدها، مبينا الرأي والرأي المخالف ليصل إلى اليقينية التي ينشدها دوما "[1].

لقد كان " الجاحظ " بارعا في خلق المفارقات اللفظية من خلال الجمع بين المتضادين يضعهما " بإزاء بعضهما ويقارن كلا منهما بالآخر، فيتضح قدر كل منهما. ويظهر مدى عوار أحدهما إذا قيس بالآخر ومدى كمال الثاني إذا ووزن بالأول"[2].

والغاية من جمع المتضادين ووضعهما في إطار واحد هو إضرام نار " السخرية" التي ينتجها ذلك التضاد وتذكيها تلك " المفارقة" وقد عرف " الجاحظ " لها لذعا فذكرها في كتاب البخلاء منها :

ما جاء على لسان " خالد بن يزيد " في وصيته لابنه : " ولست أرضاك وإن كنت فوق البنين، ولا أثق بك وإن كنت لاحقا بالآباء، لأني لم أبالغ في محنتك، إنّي قد لابست السلاطين والمساكين وخدمت الخلفاء والمكدين وخالطت النساك والفتاك،وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر "[3].

إن هذا النص –على قصره – يعج بالثنائيات الضدية :

(السلاطين ≠المساكين / الخلفاء≠ المكدين، الفتاك / السجون≠ مجالس الذكر)

وقد جمعها الجاحظ في متجانس واحد–على الرغم من اختلافها و تنافرها – ليخلق تفاعلا بين هذه التقابلات الضدية ليتمكن من إنتاج دلالات جديدة.

[1] مصطفى ولد يوسف : من أعلام النثر الفني، الجاحظ وطه حسين نشأة وفكرا وأسلوبا، (د. ط)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (د. ت)، ص 29، 30.

[2] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 273.

[3] الجاحظ : البخلاء، ص 48.

إن " المفارقة " ها هنا لا تتمثل في المعنى البسيط الظاهر على المستوى التركيبي بل تتمثل في ضرورة تمييز طبيعة هذا التضاد على المستوى العميق (البعد الدلالي).

فإذا تجاوزنا البنية السطحية في مستواها التركيبي الأول وحاولنا النظر في ما وراء هذه الأقطاب المتناقضة تبين لنا هذا البوح الذي يطل به علينا صاحب البخلاء لمشاهد عنيفة تهز كيان القارئ وتفتح عقله وقلبه جميعا، على هيكل من المفارقات الممتد عنيدا ليكشف عن صور من التناقض والتضارب في بنية المجتمع الجاحظي.

إن أشد ما يصدمنا هذا الشطط في بنيات المجتمع المتصادمة بين السلاطين والمساكين والنساك والفتاك ومخالطة العتاة من أهل الإجرام والتقاة من أهل الذكر في الأنام.

يريد " الجاحظ " من خلال هذا النص أن يطلعنا على مشهد عام يعج بشتى أشكال التناقض والتضارب الذي انعكس حتى على الأنفس والقلوب، فأصبحت هي الأخرى تزخر بتنافر وتناقض أصابت بعضه من هذا السمت العام لهذا المجتمع المتداخل في بنيته العامة.

وفي القصة ذاتها يورد الجاحظ مقطعا آخر متخم بهذه الثنائيات، يقول على لسان بطله : "... لم تعجمك الضراء ولم تزل في السراء والمال واسع ودرعك ضيق، وليس شيء أخوف عليك عندي من حسن الظن بالناس فاتَّهِمْ شمالك على يمينك وسمعك على بصرك"[1].

يعد هذا النص امتداد للنص السابق من حيث سيره في الموضوع نفسه حيث يجمع فيه " الجاحظ" أطرافا مختلفة، يشكل كل طرف قطبا نقيضا للطرف الثاني ساقها الجاحظ ليهول على ابنه، كي يحتفظ بما خلفه له من مال بذل مجهودا كبيرا من أجل الحصول عليه.

إن هذه الثنائيات **(سراء ≠ ضراء، واسع ≠ ضيق، شمالك ≠ يمينك)** تأخذ في دلالتها منحى مغايرا، يعكس قلة خبرة الابن في هذه الحياة وهو ما يضعنا أمام " مفارقة

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 50. 51.

لفظية" أخرى في النص تكشف اختلاف علاقة الأب والابن بالحياة، واختلاف معرفة كل منهما بها، وعليه فإن " المفارقة " كان لها الدور البارز في النص من خلال كشفها للعلاقات الداخلية القائمة فيه.

لكن الجاحظ في نهاية القصة يصدمنا، فعلى الرغم من كل تلك الوصايا التي ساقها الأب– الحريص، الخبير، العالم بهذه الحياة – لابنه – قليل الخبرة – مخافة تضييع المال الذي أجهد نفسه في جمعه، نجد أن الابن كان أشد بخلا من والده، بل كان يعتبر أباه مسرفا وسخيا.

فبعد موت الوالد : " كفَّنه ابنه ببعض خلقانه، وغسَّله بماء البئر، ودفنه من غير أن يضرح له أو يلحد له ورجع، فلما صار في المنزل نظر إلى جرة خضراء معلقة، قال : أيّ شيء في هذه الجرة. قالوا : " ليس اليوم فيها شيء، قال : فأي شيء كان فيها قبل اليوم ؟ قالوا : سمن. قال " وما كان يصنع به ؟ قالوا : كنا في الشتاء نلقي له في البرمة شيئا من دقيق نعمله له. فكان ربما برّقه بشيء من سمن . قال:يقولون ولا يفعلون، السمن أخو العسل، وهل أفسد الناس أموالهم إلا في السمن والعسل، والله إني لولا أن للجرة ثمنا لما كسرتها إلا على قبره. قالوا : فخرج فوق أبيه، وما كنا نظن أن فوقه مزيدا "[1].

إن النص ينقسم إلى قسمين، نجد أن أحداث القصة تنتهي عند القسم الأول مستدلين على خبرة الأب في البخل والتقتير وقلة خبرة الابن، لكن الجاحظ صاحب المخيلة المعطاءة حطم أفق توقع القارئ، وذلك من خلال خلق حبكة جديدة للحكاية، تتمثل في أن الأب كان بخيلا، لكن الابن كان أشد بخلا منه.

ومن المواضع التي استعمل فيها التضاد أيضا، نجد ما ورد في رسالة " أبي العاص" يقول : " إن الله جواد لا يبخل، وصدوق لا يكذب، ووفي لا يغدر، وحليم لا يعجل، وعدل لا

[1]الجاحظ : البخلاء، ص 51.

يظلم، وأمرنا بالجود ونهانا عن البخل وأمرنا بالصدق ونهانا عن الكذب، وأمرنا بالحلم ونهانا عن العجلة وأمرنا بالعدل ونهانا عن الظلم وأمرنا بالوفاء ونهانا عن الغدر "[1].

تظهر " مفارقة التضاد " في هذا النص من خلال الجمع بين تقابلات ضدية :

(أمرنا بالجود ≠ نهانا عن العجلة، أمرنا بالعدل≠ نهانا عن الظلم،أمرنا بالوفاء ≠ نهانا عن الغدر)إنّ هذه الطِباقات المركبة تمثل محورا أساسيا للمعاني، أراد " الجاحظ" من خلالها التعبير عن إحساس حادّ بمفارقات الحياة، وما تحمله بدورها من حدة تنبجس في هذا التناقض والتنافر الموجود بين قيمتين متباينتين هما " قيمة الخير" و " قيمة الشرّ"، والتي يمكن لأي إنسان أن يحمل أيا منها.

إنها " مفارقة " بديعة تجمع بين قيمتين متنافرتين هما حب " الخير" واستهجان " الشرّ" بكافة أشكاله، جمعها " الجاحظ" في النص لأنها تولد وضعا ديناميكا وحركيا، يأخذ شكلا لغويا له أساسه العميق المجرد بكينونة ضدية تحيل على طبيعة الوجود ذاتها من حيث أنه منسوج من الأضداد.

وقد ورد تضاد آخر في رسالة " ابن التوأم" والتي جاءت كرد على رسالة " أبي العاص الثقفي" يقول :

" وكيف والعطاء لا يكون سرفا إلا بعد مجاوزة الحق، وليس وراء الحق إلى الباطل كرم ؟ وإذا كان الباطل كرما كان الحق لؤما والسرف – حفظك الله – معصية وإذا كانت معصية الله كرما كانت طاعته لؤما، ولئن جمعهما اسم واحد وشملهما حكم واحد – ومضادة الحق للباطل، كمضادة الصدق للكذب، والوفاء للغدر، والجور للعدل، والعلم للجهل "[2].

يكتسب التضاد أهمية كبيرة عند حضوره في النص، ذلك أنه يشكل ما يسمى بالمخالفة " والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 156.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 172، 173.

عليه".[1]من خلال التناقض الذي يشي به النص على الصعيدين السطحي والدلالي، إذ كيف يكون الباطل كرما والحق لؤما ؟ وكيف تكون معصية الله كرما وطاعته لؤما ؟

إن المتلقي يصادف تضادات لا يعرفها من قبل، لذلك عليه أن يحاول فك مغاليقها وسبر أغوارها المتقلبة المثيرة، من خلال العودة إلى الخبرة القرائية لاسترجاع المعنى إذ أن لغة التضاد " تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة مسافة التوتر وإننا إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه (...) استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر تميزا"[2].

إن هذه التضادات تختزل جملة من المعاني المتنافرة التي جاءت متناغمة من خلال نسيج فني تبنى على أساسه الدلالة الشاملة للنص، دلالة تتعلق بالنظرة الذاتية التي يتبناها هذا البخيل حول فكرة العطاء والبخل، إنها قدرة مذهلة على التلاعب باللفظ والمعنى لإحالة الحق باطلا والباطل حقا، مع ثبات على الموقف وإيمان عجيب بالمذهب .

*** مفارقة اللون :**

إن للألوان تأثيرا عميقا في دواخل النفوس فهي تظهر بهيئة ملموسة ساحرة تحرك إحساس الناس مثيرة فيهم الذوق الجمالي.

واللغات تستخدم ألفاظ الألوان استخدامات مجازية قد يشيع بعضها ويجري بعضها مجرى الأمثال، كما أنها – عن طريق المعاني الرمزية أو الإيحائية للألوان – تستخدم ألفاظها في تعبيرات لغوية لا يفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها، إذ تصبح تركيبا موحدا ذا معنى خاص "[3].

---

[1] موسى ربايعة : جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ص 184.

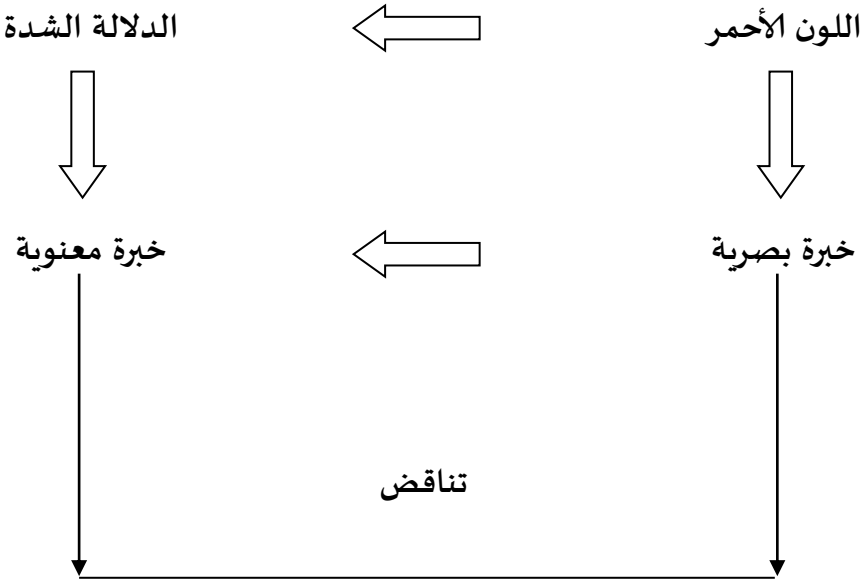
[2] كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 45.

[3] أحمد مختار : اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

* الشبوط : هو نوع من أنواع السمك .

لم يغفل " الجاحظ " عن أهمية توظيف " اللون" كأداة للتعبير المفارقي، ذلك أن اللون يكشف المشاعر والأحاسيس. من ذلك قصة " محمد بن أبي المؤمل " الذي " اشترى مرة شبوطة* وهو ببغداد وأخذها فائقة عظيمة، وغالى بها وارتفع في ثمنها لسمنها وعظمها ولشدة شهوته لها (...) فحين ظن عند نفسه أنه خلا بها، وتفرد بأطايبها وحسر عن ذراعية وصمد صمدها، هجمت عليه ومعي السدري، فلما رآه رأى الموت الأحمر والطاعون الجارف، ورأى الحتم المقضي ورأى قاصمة الظهر، وأيقن بالشر، وعلم أنه قد ابتلي بالتنين"[1].

لقد استخدم " الجاحظ" " اللون" من خلال قوله " موت أحمر"، وظفه لدلالة مفارقية معنوية هي : (الشدة)، وهذه الدلالة بعيدة ظاهريا عن الحاسة البصرية ،و لعل هذا ما ستوضحه الخطاطة الآتية:



يؤدي اللون في هذه العبارة دلالة قوية بشدة الأمر (الموت) : من شدة الغيظ، وقد اختار " الجاحظ" اللون الأحمر –تحديدا– لتميزه وقوته وبروزه، وكذا لإثارته للحاسة البصرية.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 100.

وتكمن " المفارقة " أيضا في الحالة النفسية للرجل، وهو يشتري السمكة – مركزا على شكلها وحجمها وغلاء ثمنها – للدلالة على أهميتها من" الجانب المادي"، كما ركز على " الجانب المعنوي" (من خلال حديثه عن شدة شهوة ابن المؤمل لهاو رغبته الجامحة في اِلتهامها).

لكنه عندما خلا بها، وتفرد بأطيبها وشمَّر عن ذراعيه، هجم عليه " الجاحظ " والسدري الأكول فانقلب كل شيء، فقد أصاب " ابن المؤمل " تحول نفسي في تلك اللحظة واعتمد " الجاحظ "– للدلالة على هذا الانتقال من المعنوي إلى الحسي – على اللون الأحمر ليقرب الصورة إلى الأذهان، فاستعار لذلك صورة الأشياء الحسية التي ترى (اللون الأحمر) للتعبير عن شيء معنوي مجرد (الموت غيظا).

-النمط الثاني – المفارقة الموقفية (L'Ironie Situationnelle)

تحتاج " **المفارقة** " – في صناعتها – إلى مهارات لغوية خاصة، إلّا أن اللغة لن تكون لها أهمية ما لم توظف في سياقها، ذلك أن اللغة " لا تؤخذ حرفيا إنها تستخدم لإنجاز أفعال و باختلاف السياقات الاجتماعية تختلف اللغة"[1].

فالمفارقة مثلما نجدها مرتبطة بالسياق اللغوي فإنها أيضا وثيقة الاتصال بالمقام الاجتماعي المنجب لها لذلك يتنوع توظيفها و كذلك طرق فهمها بحسب قدرة صانعها على بنائها و حذق القارئ في فك رموزها، و منه فالمفارقة لا تنهض فقط على المستوى اللفظي من الأداء و إنما تشتمل أيضا أشياء أخرى غير لفظية يحددها السياق.

فالسياق مكون من عناصر محددة و متغيرة تغيرا مستمرا لعل أهمها : المتكلم (المبدع) ، المتلقي (القارئ) ،الرسالة(البنية المفارقة)، الزمان ، المكان ، و قارئ " المفارقة " لابدّ له من معرفة مواقع هذه العناصر السياقية ذلك أنه " كلما حصلت للمتلقي معلومات عن هذه المكونات كلما توفر لديه مهاد نظري يساعده – حتما – على تأويل النص و وضعه في سياقه الخاص و منحه معنى معينا [2]».

إن للسياق أهمية كبرى على مستوى إنجاز النص (كتابة) ثم إعادة كتابته (نقدا ،تأويلا)، فمعنى الكلمة – كما يقول :

" جون كوهين " – (Jean COhen) « هو مجمل السياقات التي يمكن أن تنتمي إليها، و المعنى هنا يلحق بالتركيب"[3]. و بالتالي كان لكل معنى أسلوبه و لغته اللذين يؤدى بهما. و في هذا بيان لأثر السياق في البنية و دوره في تنوع الدلالة.

---

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 33.

[2] محمد سالم الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 146.

[3] جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب ،القاهرة ، 2000 ،ص 133.

إن المفارقة « تخرج على ظاهر التعبير إلى ما يناقض ذلك الظاهر بإعادة السياق و من هنا يمكننا القول بأن الدلالة في المفارقة دلالة لفظية سياقية [1]»ذلك أن التعبير لا يمكنه أن ينفك البتة عن الموقف أو السياق الذي أنتج فيه ، "و إلا أصبحت الجملة (المعبّر بها) خالية تماما من اعتماد الإرجاء و الاختلاف، و حملت الجملة على معناها الحقيقي "[2] و منه فالمعنى الحقيقي يقصد به أن يُستنبط إما مما يقول صاحب المفارقة (الذات المتكلمة) ، أو من السياق الذي يقوله فيه أي من الموضوع المتكلم عنه بالبيئة المحيطة به أو بالأخرين الحافلين به في زمان ومكان محددين . وهنا لابد أن نتجاوز المعنى الحرفي المباشر للجملة إلى معنى أرحب مفارق هو المعنى السياقي.

- نماذج المفارقة السياقية في بخلاء الجاحظ:

لا بدّ أن ندرك في بادئ الأمر وجه الاختلاف البيّن بين "المفارقة اللفظية" و " المفارقة الموقفية" ؛ فإذا كانت " مفارقة اللفظ" واضحة الدلالة بارزة الملامح يتجلى فيها التضاد بين المظهر اللفظي والمخبر الدلالي، ويخطط الكاتب لها ويدل عليها حتى يتفاعل معها المتلقي.

فإن " مفارقة الموقف" على نقيض ذلك تماما، ذلك أن الكاتب يلتقطها بحسه الفني ويعبر عنها بمزاجه المفارقي تاركا للقارئ استخلاص أوجه التعارض في أبعادها الشعورية أو الفكرية.

وعليه فإن " المفارقة اللفظية" يكشفها الأديب قاصدا، أما " المفارقة الموقفية " فيكتشفها القارئ مستنتجا، لأنها تتطلب خفاءً وعمقا في البحث عن طرفي المفارقة، فهي تمتد داخل بنية النص وربما احتجنا إلى استنباط وتحليل لمجمل هذا النص ثم ربطها بالسياق الخارجي الذي يعتبر عتبة مهمة وطرفا أساسا لا مجال – بدونه – لتحديد وجه

[1] محمد العيد: المفارقة القرآنية، ص 29.

[2] عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص 415.

المفارقة وطبيعتها إلا بجهد تتوجب معه براعة متحرٍ فذّ وتنقيبٍ مضن قد لا يواتينا معه التوفيق إلا قليلا.

ومن النماذج التي يمكن أن نستدل بها على ما أسلفنا :

قصة " عبد الملك بن قيس الذئبي" الذي : " دعا رجلا من أشراف أهل البصرة، وكان عبد الملك بخيلا على الطعام، جوادا بالدراهم فاستجاب الرجل شاكرا فلما رآه عبد الملك، ضاق به ذرعا فأقبل عليه فقال له : ألف درهم خيرٌ من احتسابك علينا، فاحتمل غرم ألف درهم ولم يحتمل أكل رغيف"[1].

إن المفارقة في الموقف هاهنا واضحة جلية إلى درجة يصعب تجاهلها بل إنها تطرح سؤالا ملحا يتبادر إلى الأذهان بصورة لا سبيل إلى تجاوزها : كيف يقبل عاقل على نفسه خسارة ألف درهم مقابل أن ينفرد بلقيمات من رغيف قد لا يكلف درهما ؟!

إنها نفسية غامضة الملامح لا ترى بأسا في إنفاق مال لكنها تصاب بالهلع إذا قاسمها دخيل طعاما مهما كان نوعه وقيمته !؛ ولا سبيل إلى فهم هذا التصرف سوى بفرض أن البخلاء يرون الأكل مالا وجاها ولا يرون المال أكلا فيهون عندهم إنفاق المال باعتبار مادته التي تهضم ويعسر عليهم بذل طعام مهما قلّ لأنه عندهم صورة الأمن الغذائي الذي يقيهم من مذلة الجوع ومزلة الحرمان. إن في هذا النص حجتان اثنتان لا تخدمان نتيجة واحدة :

1. إرسال دعوة يفهم منها سخاء الرجل

2. وفي المقابل نجده بخيلا بالطعام.

يبدو أن المفارقة في هذا النص تكمن في الجمع بين ثنائيتين متناقضتين (البخل≠ الكرم)، وهما أمران يتنافران ولا يتصاحبان إلا في مفارقة بديعة كهذه. لكن البخيل هنا كان

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 143.

ذكيا لأنه أخذ موقفا توفيقيا بأن حصر البخل في الطعام فقط، لكي لا يبطل عن نفسه صفة الكرم كلية، وهذا ما يسمى " بمفارقة الكرم الزائف" لتكون النتيجة على النحو التالي :

بخيل على الطعام= لم يحتمل أكل الرغيف (المعنى الحقيقي)

بخيل على الطعام ≠ غرم ألف درهم (المعنى المفارق)

إن " الجاحظ " ومن خلال نصه هذا يظهر تحيزا واضحا " للجنس العربي " فنماذج بخلائه غالبا ما تتحدث عن شخص عربي يتفوق على الجنس غير العربي، إلا إذا شاء " الجاحظ " أن يستهدف صفة اجتماعية مقيتة بالرفض والاستهجان من خلال التهكم والسخرية، فيجعلها في البخيل العربي – ليس للنيل من شخصه (النقش الغائر) – وإنما للنيل من صفته حتى لا تنتشر في المجتمع كله.

ومن مظاهر تفوق البخيل العربي أنه – على بخله – يدعو الناس إلى الطعام، لكن هذا في حدّ ذاته " مفارقة"، فقد يكون البخيل ضيفا لكن أن يتحول إلى مضيف، فهذه في حدّ ذاتها نقيضة.

و لعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام : هل سيكرم البخيل ضيوفه ؟! وكيف لا يفعل وهو المضيف ؟!

وهنا لا يجد البخيل بدا من اللجوء إلى الحيلة وفق ما تهيئ له فطنته، وسرعة بديهته حتى يتخلص من هذه الضيافة التي لا يرفضها صراحة – في بعض الحالات إن كان أكرم مما نتصور– كأن يقتصد فيما يقدمه أو يضع لضيوفه شروطا غريبة تقيدهم، فمن البخلاء من كان إذا رفع القوم أيديهم وجاء آخر ليأكل يقول له " أجهز على الجرحى، ولا تعرض

للأصحاء، ويقول أعرض للدجاجة التي قد نيل منها وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له، وكذلك الرغيف الذي قد نيل منه وأصابه المرق"[1].

ومنهم من " كان يرفع يديه قبل الضيوف ويستلقي على الفراش ويقول : إنّما نطعمكم لوجه الله، لا نريد منكم جزاءً ولا شُكُورَا "[2].

إن " المفارقة " في هذا النص تقع في الآية التي يقرأها البخيل في مثل هذا الموقف، والتي اِقتبسها كاملة من القرآن الكريم " إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللهِ لَا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا "[3]. و يبدو أنّ" الجاحظ" يستخدم هذه الآية القرآنية على سبيل التناص التهكمي، وتأتي الاستعانة بالقرآن الكريم في هذا النص لتؤازر "الجاحظ" في محور هام ذو علاقة بموضوع النص وفكرته وهو " إطعام الطعام مع الحب له والحاجة إليه "؛ لكن " المفارقة " تكمن في الأشخاص الذين يستحقون هذا الطعام، فالآية التي وظفها البخيل تتحدث عن إطعام الفقراء العاجزين عن الكسب والذين لا يملكون من حطام الدنيا شيئا أو الأطفال الأيتام اللذين لا مال لهم. أو الأسرى الذين أسروا في الحرب مع المشركين في حين أن الأشخاص الذين أطعمهم هو هم ضيوف لديه، كان قد استدعاهم للإفطار عنده، وليسوا من فئة المحتاجين.

ومنه فالبخيل أراد أن يقول – لكن بطريقة غير مباشرة – أنه يحب الطعام وهو محتاج إليه – لكنه أطعمهم – ليس ابتغاء مرضاة الله كما جاء في الآية وإنما مرضاة للمجتمع الذي يستهجن صفة البخل ويميل إلى فضيلة الكرم.

و يظهر بأن " الجاحظ " ليس من أولئك الكتاب الذين يعنفون المهجو بالبخل ويلقونه صريعا؛كلاّ إنه يتحين فرص الهجاء هذه ليشفي غليل صنعته الفنية في السخرية من ذلك

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 44.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 45.

[3] سورة الإنسان، الآية 09.

البخيل لفظا ومعنى – إلى درجة تبلغ بالقارئ حدّ السخرية من سخريته ذاتها. فهو يذهب بها حدّا من المفارقات لا يدرك مداه إلا هو ومن ثقف قلبه وحدّ طبعه وصقلت ملكاته.

ومن النماذج الدالة على ذلك قصته مع " محفوظ النقاش " قال " الجاحظ " : " صحبني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا، فلما صرت قرب منزله وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي، سألني أن أبيت عنده وقال : أين تذهب في هذا المطر والبرد ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار، وعندي لِبأ لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة لا تصلح إلا له، فملت معه، فأبطأ ساعة ثم جاءني بجام لِبأ وطبق تمر، فلما مددت قال : يا أبا عثمان إنه لبأ وغلظه، وهو الليل ورُكُوُدُه، ثم ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء، فإن أكلت اللبأ ولم تبالغ كنت لا آكلا ولا تاركا، وحرشت طباعك، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك. وإن بالغت بتنا في ليلة سوْء، من الاهتمام بأمرك ،ولم نعدَّ لك نبيذا ولا عسلا ،وإنما قلت هذا الكلام، لئلا تقول كان وكان، والله قد وقعت بين نابي أسد لأني لو لم أجئك به، وقد ذكرته لك قلت : بخل به وبدا له فيه، وإن جئت به ولم أحذرك منه، ولم أذكّرك كل ما عليك فيه، قلت لم يشفق عليّ ولم ينصح برئت إليك من الأمرين جميعا فإن شئت فأكلة وموتة وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة"[1].

إن " مفارقة الموقف" إنما هي نتاج مفارقة الطبع وشتات النفس الذي عليه هذا الصنف من الناس، وها أنت ترى، كيف يعذب الضيف عندهم بأبشع أشكال التعذيب النفسي، إنها ليلة برد وجوع وإنها دعوة دفء وشبع وإنه لبأ وتمر فهل بعد هذا من كرم؟

إن القارئ أول الأمر ليطرب لهذا الرجل الكريم – وهو الأصل في العربي –إذ يرأف لحال صاحبه في أجواء ليلٍ وبرد ومطر فيبادر لدعوته لينال معه الحسنيين " العشاء "و

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 123.

" المبيت "، وحتى هذه اللحظة لا نملك إلّا أن ننحني إعجابا بهذه النفس السخية وهذا الموقف النبيل، وينتهي أمرنا مع هذا الرجل عند هذا الحدّ فهذه طبيعة العربي سخاء وشهامة وأمثال هذا كثير.

لكن القصة لم تنته عند هذه النهاية السعيدة التي اِعتدناها في القصص العربي والليلة مازالت باردة رغم دفء الدعوة، والجوع مازال محدقا رغم كرم العرض، بل إنّ الصدمة ستكون أفضع والمفاجأة أوقع حين نطل بأسماعنا تلقاء الجهة الأخرى من الدعوة فتتكشف لنا حقيقة المفارقة في هذه النفس المريضة التي تريد أن لا يفوتها نبل العربي وكرمه دون أن تبذل في سبيل ذلك في واقع الأمر ما يستحقه هذا النبل ويستوجبه هذا الكرم وهنا تكمن " مفارقة الموقف".

و يظهر بأن إطار الكرم معروض في أبهى صوره النظرية – فحسب –لبأ وتمر ودفء لكن ما يعقب ذلك من منع وصدّ بشتى أساليب المنع والصدّ " طرافة "، " فالأكل " و " الشبع " يقابلهما " الهلاك "بينما" الجوع " و "الإمساك " يفضيان إلى " السلامة "وللضيف الخيار والقرار ويا له من اختيار !! وما أصعبه من قرار !!.

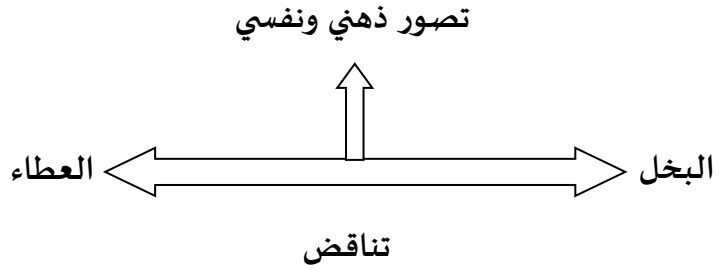
ولنا أن نستعرض بعد هذا فن التحايل وبراعة الاحتجاج التي تدفع الضيف بأقدر الأساليب إقناعا إلى الزهد في الأكل والشرب وإيثار الجوع والطوى.

و في " المفارقة اللفظية " أيضا ما يدعو إلى التخمين، وذلك من خلال جمع " الجاحظ " " لتقابلات ضدية " يجاور فيها بين محاسن الشيء ومساوئه كقوله :

(عندي لبأ وتمر ≠ إنه لبأ و غلظة وهو الليل وركوده)

(إن شئت فأكلة وموتة ≠ وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة).

و هذا التقابل والتضاد يعكس الحالة النفسية للبخيل، ودرجة القلق الذي يكاد يمزقه وهو أيضا دلالة على عدم الاستقرار والثبات على رأي :



أيضا " المفارقة " تظهر من خلال التقابل بين مشهدين تصويريين في " المشهد الأول " يتحدث المضيف (البخيل) وفي " المشهد الثاني " ينفجر الضيف (الجاحظ) ضحكا ويظل المضيف صامتا.

إن " للجاحظ " نظرية واضحة المعالم في الضحك، فهو يقصد إليه في كتبه قصدا واضحا لما يعتقده من أثر الضحك العميق في النفس، وكيف لا يكون موقع الضحك من سرور النفس عظيما، ومن مصلحة الطباع كبيرا، كما يقول الجاحظ، ذلك أنه يربط الضحك بآثاره على النفس والجسد ويعده غريزة من غرائز الإنسان المركبة " في أصل الطباع وفي أساس التركيب، لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته "[1].

ويشير " الجاحظ " أيضا إلى حب العرب للضحك والتندر والمزاح ومدحهم للبشاشة والطلاقة حتى يسمون أولادهم " الضحاك و بسّام وطلق، وطليق، وإذا مدحوا الرجل قالوا :

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 06.

هو ضحوك السن، وبسام العشيات وفي الذمّ قالوا : هو عبوس وهو كالح وهو قطوب، وهو شتيم المحيا، وهو مكفهر وهو كريه، ومقبض الوجه "[1].

و " الجاحظ " بذكائه الحاد ولماحيته العالية، لم يغفل عن الصفات المحببة إلى النفس، بل انشغل بتعميقها في المجتمع والدفاع عنها والتمثل بها، كما تنبه إلى " الجانب الاجتماعي " في الضحك،وأنه يزداد ويحلو في جمع من الناس ويرتفع من مجرد ابتسامة ترتسم على الشفاه، أو ضحك مكتوم إلى قهقهة وضحك مفضوح ينتقل بين الناس كالعدوى تماما ، فالضاحك لن يستمتع بضحكه لأنه يحتاج إلى من يشاركه فيه، فتزول بذلك العزلة والسأم وتخفف الكآبة. و عن هذا يقول الجاحظ في نهاية قصة " محفوظ النقاش" " فما ضحكت قطّ كضحكي تلك الليلة، ولقد أكلته جميعا، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن، ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأتى عليّ الضحك أو لقضى عليّ. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب "[2].

" فالجاحظ " يؤكد أن الضحك ساعده على هضم ما أكل بسرعة لما فيه من نشاط وانشراح وسرور رافقه، فما بالك بحضور الخلان حيث يصبح الحال أعظم سرورا وضحكا وحيوية.

وفي نموذج آخر " لخراساني " أوقعه سوء طالعه في موقف حرج إذ يقصده جاره لاستعارة مقلاة، فيزعم أنها سرقت ثم يكتشف جاره غير ذلك ،يقول "الجاحظ" :

" حدثني أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظّام قال : قلت مرة لجار كان لي من أهل خراسان، أعرني مقلاكم فإني أحتاج إليه، قال : قد كان لنا مقلى ولكنه سرق، فاستعرت من جار لي آخر، فلم يلبث الخراساني أن سمع نشيش اللحم في المقلى ، وشم الطباهج (*) فقال

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 07

(*) الطباهج : هو طعام من بيض وبصل ولحم جاء ذكره في كتاب الأطعمة في صفحتي 21، 224.

لي : كالمغضب : ما في الأرض أعجب منك لو كنت خبرتني أنك تريده للّحم أو لشحم لوجدتني أسرع إليك به، إنما خشيتك تريده للباقلى وحديد المقلى يحترق إذا كان الذي يقلى فيه ليس بدسم وكيف لا أعيرك إذا أردت الطباهج والمقلى بعد الرّد من الطباهج أحسن حالا منه وهو في البيت"[1].

إن السؤال الذي يراودنا – ونحن نستشعر حرج موقف هذا الخرساني – هو : كيف سيحتج لجاره وبم سيرد عليه وهو متلبس بتهمة البخل الشريفة ؟!

نستطيع تقسيم هذا النص إلى قسمين : " قسم أول " فيه حجة تخدم السائل أو الطالب " أعرني مقلاكم" باعتبار أن ما يطلبه متوفر وموجود، لكننا نصدم بالرّد الذي لا يخدم السائل، وهو " سرق" لأنه ضد ما كان ينتظر تماما:

قد كان لنا مقلى	⟸	**ملفوظ مثبت**
≠		**≠**
سرق	⟸	**ملفوظ منفي**

إن الحجة التي قدمها البخيل تعبر عن غرابة الموقف وتناقضه مع المتوقع ففي حين يتوقع المتلقي حدوث أمر يجد عكسه :

(1): "أعرني مقلاكم"

(2) :المتوقع : توفر ما يطلبه السائل.

(3) : كسر التوقع: سرق (غير متوفر)

لقد أكد البخيل عبارته الأولى : " قد كان لنا مقلى" بواسطة :

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 23.

(قد + فعل ماض) : و " قد" إذا جاءت بعد الفعل الماضي تفيد " التحقيق". ومن ثمة صدْقُ الخبر، بينما لفظة " سرق" تنعدم فيها أدوات التوكيد ، وعدم تأكيد الحجة المضادة دالٌ على عدم صدق الخبر.

وقد أضاف البخيل عبارة أخرى تدل على كذبه – أيضا – وهي قوله : " لو كنت خبرتني أنك تريده للحم أو لشحم لوجدتني أسرع إليك به " وقد وظف في عبارته هذه، " أداة الشرط" (لو) والتي تدل على امتناع فعل جواب الشرط؛ لامتناع فعل الشرط. فالبخيل لم يسرع إلى جاره بالمقلى بحجة أنه لم يخبره بأنه يريده لقلي اللحم، وهو بهذا يكون قد أعاد الاعتبار للحجة الأولى (قد كان لنا مقلى)، ومن ثمة كان التأكيد بـ " قد " لهذه العبارة أمرا طبيعيا فألغى بها النتيجة المضادة المستدركة (لكنه سرق) دون أن ينته.

بعدها لجأ البخيل إلى (إنما) في قوله : " إنما تريده للباقلى وحديد المقلى يحترق إذا كان الذي يقلى فيه ليس بدسم" كاستمرارية طبيعية لتغطية الغلط و الكذب الذي وقع فيه ملحا على الإفادة من الاستفهام في قوله : " وكيف لا أعيرك إذا أردت الطباهج ؟!" وهو أسلوب إنشائي غرضه البلاغي " النفي".

ثم يتبع هذا البخيل قوله " بأسلوب خبري" ضربه ابتدائي يظهر فيه المأزق الأخلاقي الذي أوقع نفسه فيه حينما قال : " والمقلى بعد الرّد من الطباهج أحسن حالا منه وهو في البيت ".

إن " الجاحظ " يقدم شخصيته هذه بطريقة تبعث على الضحك والسخرية ولعل في قوله : " وكيف لا أعيرك إذا أردت الطباهج ؟ " – ما يدل على ذلك، فالغرض من هذا الاستفهام يبدو في ظاهره نفي، إلا أنه نفي تنضوي خلفه سخرية لاذعة، لأن صاحبه يدّعي الجهل متخذا من التشكيك أسلوبا خالقا لوضعية السخرية، التي تنفي صفة السخاء على البخيل.

وإذا ما أردنا الحكم على هذا البخيل من الجانب الأخلاقي؛ نجده غير متخلق لأنه جمع بين نقيصتين هما " البخل " والكذب"، لكن الجاحظ قدمه بنكهة فكاهية لا تحملنا على كرهه. لأنه ليس رجلا عنيفا أو خبيث الطوية بل على العكس تماما. إنه مبتلى يحاول تبرير ما ابتلي به لا التوبة منه بأسلوب يبعث على الضحك مرة وعلى التعاطف مرة وعلى الإعجاب مرات وهو في كل الأحوال لا يؤذي المجتمع بقدر ما يؤذي نفسه ولا يثير فينا نفورا بقدر ما يثير فينا تعاطفا، وهذه في الحقيقة مفارقة المفارقات، فقد نتقبل عيبا في الناس إذا خالطته طيبة و فطنة ، ونستهجن فضيلة فيهم إذا صحبها كبر وغلظة.

وفي نموذج آخر تعشق بخيل : " واحدة فلم يزل يتبعها ويبكي بين يديها، حتى رحمته، وكانت مكثرة وكان مقلا فاستهداها هريسة وقال : أنتم أحذق بها، فلما كان بعد أيام تشهى عليها رؤوسا، فلما كان بعد قليل طلب منها حيسَةً فلما كان بعد ذلك تشهى عليها طفَيْشِيلَةً حتى قالت المرأة : رأيت عشق الناس يكون في القلب وفي الكبد وفي الأحشاء وعشقك أنت ليس يجاوز معدتك "[1].

المفارقة في هذا النص واضحة وجلية؛ تكمن في هذا التكرار الطلبي للطعام،والذي كان له الأثر البارز في تبيان الاستغراب والتعجب في ذات المرأة – ضحية المفارقة – كما ساعدها على اكتشاف صورة هذا المحِبَّ المزيفة، فأجابته – بعد إفراطه في التشهي – بمفارقة قولية ساخرة أساسها هذه المغايرة في المكان :

" رأيت عشق الناس يكون في القلب و(...) وعشقك أنت ليس يجاوز معدتك"[2].

لقد قامت المرأة باستبدال تام لوظيفتي القلب والمعدة حيث جعلت حبَّ هذا العاشق يكمن في المعدة لا في القلب – كما هو شائع ومعروف – مما ساعد في صنع هذه

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 124، 125.

[2] الجاحظ: البخلاء ، ص125.

المفارقة.ويبدو أن هذا العاشق كان طفيليا شرها ،لديه طريقة خاصة في الوصول إلى القلوب ،تضمن له وصول الطعام إلى معدته و أمعائه.

وقد ارتبط التطفل في هذا النص بالسخرية المتأتية من غرابة سلوك المحبِّ المجاور لغرابة جواب المحبوبة ،و بهذا أصبح حافز التكرار الطلبي نفسيا وسلوكيا في الوقت ذاته ؛ إذ يقدم هذا الطفيلي النهم حاجته للطعام على كلّ احتياجاته الحياتية الأخرى .

إن ما نخلص إليه –بعد عرض هذه النماذج – هو هذه النتائج التي تتردد في معظم مواقف هؤلاء البخلاء:

1–ثقة بالنفس و إيمان بمذهب التقتير الذي أقاموا عليه أسّ حياتهم.

2–براعة في الاحتجاج وقدرة على المراوغة والتحايل لتبرير الغلط.

3–قدرة على التلاعب باللفظ والمعنى وإحالة الحق باطلا والفرع أصلا مع ثبات على الموقف وإيمان بالمذهب عجيب.

-النمط الثالث : مفارقة كسر أوفق التوقع :

يقوم مفهوم كسر أفق التوقع : " على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي، كمجموعة من المحمولات الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد "[1] ومنه لا بد للقارئ أن يكون مدركا للتحولات التي تجلبها النصوص والتي تكون مخلة بالتقاليد الفنية القديمة، وعبر نافذة التحولات الجديدة يقوم القارئ بطرح تساؤلات جديدة على الانتظار التقليدي المعهود، ومنه نستنتج أن المتلقي لا بد أن يقوم بدور حيوي وديناميكي، ذلك أن القراءة ليست مجرد تأثر بالنصوص الأدبية – وحسب – بل هي تأثير في بنيتها وتجسيد لبعدها الجمالي.

وقد ربط " ياوس" (HR. Jauss) البحث الجمالي للعمل الإبداعي بدرجة عدوله الجمالي عن أفق الانتظار (Horizon d'attente) التقليدي، ومنه " فالقيمة الجمالية للعمل الأدبي تكون أكبر كلما كان تغيير الأفق السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه "[2]. وعلى العكس من ذلك فكلما تقلصت هذه المسافة الجمالية (Distance esthétique) اقترب العمل الأدبي من المباشرة لأن أفاق التوقع – والحالة هذه – تكون مستقرة ولا تترك تأثيرا في المتلقي.

وتستند " مفارقة كسر المتوقع " على مبدأ المفاجأة، وهو مبدأ يواجه المتلقي بما لم يألفه، ليجد نفسه أمام نص يتسم بالغرابة والإدهاش؛ فيقف أمامه متأملا مذهولا، ومحاولا الإمساك بخيوط الجدة والمفاجأة التي يثيرها هذا النص من خلال اختراقه وتجاوزه لكلِّ ما هو متوقع منتظر.

---

[1] حافيظ إسماعيل : مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات، العدد 34، المجلد 09، ديسمبر 1999، ص 90.

[2] ينظر : عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، ط1،منشورات الاختلاف ، الجزائر ،166.

وفي هذا النوع من المفارقات يكون عمل بناء منطوق النص في اتجاه تشير كل عباراته ومفرداته اللغوية إلى نهايته بمعنى معين مترقب، لكن النتيجة تكون مخيبة للآمال إذ – فجأة – ينتهي بمعنى مخالف تماما لاتجاه عمل منطوق النص "[1]، وهنا لا بد من أن يشحذ المتلقي كل طاقاته حتى تساعده على توليد المعاني وتقصي إمكانيات النص.

– نماذج مفارقة كسر التوقع في بخلاء الجاحظ:

كثيرا ما كنا نتندر بموقف أحد البخلاء الذي أصابه همّ وغمّ لأن الصيادلة وضعوا تخفيضا للدواء ولم يمرض أولاده فعمد إلى جرحهم حتى يستفيد من هذا التخفيض.

وإذا " بالجاحظ " يفاجئنا ويقدم لنا من واقع بخلاء زمانه قصة شديدة الغرابة وموقفا غريب التباين يقول :

" حمّ الثوري؛ وحمّ عياله وخادمه، فلم يقدروا مع شدة الحمى على أكل الخبز، فربح كيْلةً تلك الأيام من الدقيق، ففرح بذلك وقال لو كان منزلي سوق الأهواز أو نطاة خَيْبَر أو وادي الجحفة (*)، لرجوت أن أستفضل كل سنة مائة دينار، فكان لا يبالي أن يحم هو وأهله أبدا بعد أن يستفضل كفايتهم من الدقيق"[2].

في هذا النوع من المفارقات قد تتضاد مقدمات الأحداث مع نتائجها وفي هذا المنحى من التضادات يؤدي الحدث إلى عكس ما هو متوقع منه بطريقة فجائية غير متوقعة، كما يقول " دي – سي – ميويك " : " يكون ما يجري على النقيض مما هو منتظر باطمئنان "[3].

---

[1] سعيد شوقي : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 264.

(*) سوق الأهواز ونطاة خَيْبَر ووادي الجحفة : هي مواضع وبئة، كان يضرب فيها المثل في فساد الهواء واعتلال الصحة، لأنها معروفة بالحمى، الجاحظ : الشروحات والتعليقات، ص 360 – 361 .

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 104.

[3] دي – سي – ميويك المفارقة وصفاتها، ص 98

نلمس في هذه القصة انتقالا سلسا منظما من وضعية إلى أخرى حيث ننتقل من " المقدمة " وهي في الآن نفسه " حدث رئيس " وهو " الحمة " إلى حدث آخر فرعي وهو " الربح "؛ لنصل إلى النتيجة التي لم يكن أحد ينتظرها وهي " السعادة " و " الفرح "، ومع هذا فالمفارقة هنا لا تنحصر في هذا الاستنتاج غير المنطقي من " الحمة " إلى نتيجة " الفرح " فقط وإنما نلمسها أيضا في تناقض هذه النتيجة مع الواقع.

فإن الأصل في الإنسان طلبه للعافية وحرصه على السلامة، وإن الله تبارك وتعالى يحب أن يرى أثر نعمته على عبده، أما أن يفرح إنسان بمرضه ومرض عياله وخادمه لأن ذلك يزهدهم في الطعام ويوفر له مقابله بعض المال، فهذه هي المفارقة بعينها :

1-المعنى الحقيقي: حمى = ألم وشكوى ⇐ تضييع المال لشراءالصحة

لكن الأمور إذا ما رأيناها بمنظور " الثوري " نجدها تتعارض مع هذا الاستنتاج الطبيعي :

2-المعنى المفارق : حمى = فرح ⇐ادخار المال.

-3

وهذا استنتاج مفارق شاذ لأنه غير متوقع- من جهة - وغير موافق للواقع و المألوف- من جهة أخرى- ، ولعل هذا ما ستوضحه المعادلة الاقتصادية الآتية :

مرض – إنفاق = ادخار مال

⇓

أفضل

⇓

صحة + إنفاق = ضياع المال

فبين الأصل الذي يستدعي أن نشتري بالمال صحتنا والاستثناء الذي يدفعنا إلى أن ندخر بالمرض بعض المال تكمن " المفارقة " بين الإنسان السوي وهذه النفوس غريبة الأطوار.

وإذا ما أردنا الحديث عن " الجانب الأخلاقي " فإننا عند قراءة هذا النص نشعر باستهجان شديد تجاه صفات " الثوري "، ولا نملك سوى أن نفق متعجبين من جسارته وقدرته على قلب الحقائق رأسا على عقب ، لكننا لم نتحامل على هذه الشخصية ولم نمقتها لأن الجاحظ كان دائما يخرج بخلاءه في صورة تبعث على الضحك والتعاطف والإعجاب فعلى شذوذ الشخصية الأخلاقي نلاحظ أن الجاحظ شدّ انتباهنا وأثارنا من خلال ارتكازه على السياق التهكمي، وجعل ابتسامة ترتسم على شفاهنا من موقف أقل ما يستلزمه : الاستهجان والازدراء.

ويواصل " الجاحظ " تكرار هذه الوصفة المثيرة للإضحاك في تصوير مفارقاته الصارخة حينما تحدث عن رجل " امتحن صبيا من أهل مرْوٍ قائلا : أطعمني من خبزكم قال : لا تريده هو مرٌّ، فقلت فاسقني من مائكم قال : لا تريده؛ هو مالح، قلت : هات لي من كذا وكذا، قال : لا تريده هو كذا وكذا إلى أن عددت أصنافا كثيرة كل ذلك يمنعنيه ويبغضه إليّ، فضحك أبوه قائلا : ما ذنبنا ؟ هذا من علّمة ما تسمع ، يعني أن البخل طبع فيهم وفي أعرافهم وطينتهم"[1].

إن المفارقة في هذا النص تكمن في أن الذي صدرت عنه " طفل صغير" يجيب على بديهة ودون مكر أو سابق تحضير، لتكون إجاباته ضاربة في البخل، وهنا أتى الأمر على خلاف ما توقع الرجل فإما أن يطلب من الطفل ويجيب بـ " لا"، أو أن يطلب ويحضر له

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 18.

كلّ ما يريد ، وهو الأصل في الأطفال التعامل بسجية وطاعة دون تفكير، لكن أن يستخدم الطفل حيلة فقد صنع نقيض ما كان متوقعا تماما.

وفي " كتاب البخلاء " حكاية أخرى تشبهها في الموضوع والبناء وفيها أن جماعة قالوا : " ويشنع على صاحب أكلوا عنده يوما وأبوه حاضر، وكان أحد الصغار يجيء ويذهب، ويراهم يأكلون فقال الصبيّ : كم تأكلون ؟! لا أطعم الله بطونكم، فقال الأب جدّ الصبيّ : ابني وربّ الكعبة"[1].

في هذا النص نلمس " مفارقة مركبة " من " مفارقة كسر التوقع " والتي تتمثل دائما في صنع المفارقة من قبل طفل صغير يناقض الواقع ويقدم عكس الحدث المتوقع. و" مفارقة السخرية " والتي بدت واضحة وجلية من خلال الفرحة التي غمرت الجدّ بحفيده لأنه يسير على نهجه في البخل، وإيذاء مشاعر الضيف بأبشع أساليب التعذيب النفسي وكأني بهذا الجدّ يقول : " إنه تربية يدي مفتخرا به "

إن " الجاحظ " يفاجئنا دائما ويقدم لنا من واقعه المعيش مواقف عجيبة تصدر من نفوس مريضة ابتليت بمرض التقتير، والأغرب أيضا في الأمر أنهم لايعترفون بعلتهم، بل يحاولون إيجاد تبريرات تثير الضحك، إنه فعلا تطرف سلوكي يعتبره هؤلاء المتحاذقين مذهبا وفنّا يستحقون عليه الثناء، فالبخل بالنسبة لهم مضمار واسع وُجد ليتنافس فيه المتنافسون والنماذج على ذلك كثيرة نذكر منها : قصة " ليلى الناعطية " " صاحبة الغالية " من الشيعة فإنها مازالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب القميص الأول ورفتِ الكساء ولبسته، حتى صارت لا تلبس إلاّ الرفو، وذهب جميع الكساء وسمعت قول الشاعر:

اِلْبِسْ قَمِيصَكَ مَا اهْتَدَيْتَ لِجَيْبِهِ فَإِذَا أَضَلَّكَ جَيْبُهُ فَاسْتَبْدِلْ

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 44.

فقالت : إني إذا لخرقاء أنا – والله – أحوص الفتق وفتق الفتق وأرقع الخرق وخرق الخرق ".[1]

لقد وصف " الجاحظ " " ليلى الناعطية " على أنها من غلاة الشيعة كلفته دينية ينضوي خلفها تهكم من معتقداتهم، فقد كان في كتبه يدعو إلى ترك التشيع واعتناق الاعتزال قائلا : " فالزم نفسك قراءة كتبي ولزوم بابي، وابتدئ بنفي التشبيه والقول بالبداء واستبدل بالرفض الاعتزال"[2].

وقد دفعه كرهه الشديد للشيعة إلى تأليف كتاب يهدف إلى نقد مذهبهم وتفضيل الاعتزال عليه أسماه " فضيلة المعتزلة " إلّا أن هذا الكتاب ضاع ولم تصلنا منه إلّا نتف على هوامش كتاب الكامل للمبرد "[3].

ومنه فكلام " الجاحظ " عن انتماء " ليلى الناعطية " هو أمر مقصود للدلالة على كرهه الشديد لهم – هذا من جهة – وللحديث عن كيفية تطبيق الأنموذج الذي قدمه (ليلى الناعطية) لمبادئ فرقته في حياته اليومية، فالجاحظ إذن تحدث عن أصحاب فرقة دينية بل وانتقدها من خلال انتقاده لشخص واحد.

يمكن أن نقسم نص " الجاحظ "إلى قسمين :

قسم أول : يبرز لنا من خلاله حرص المرأة الشديد على أداء فعل البخل الذي ألبسها الرثّ من الثياب.

قسم ثان : وهو الذي اكتشفت من خلاله أنها ليست حريصة في تأدية فعل البخل وأنها برفوها القميص لا زالت مقصرة أمام صاحب البيت الشعري الذي يستبدل قميصه إذا لم يهتد إلى جنبيه – مع الإشارة إلى أن مثل هذا الفعل يكاد يكون مستحيلا–

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 37.

[2] الجاحظ : رسالة التربيع والتدوير، ص 91.

[3] ينظر : بو ملحم : المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 177.

لقد كسر " الجاحظ " أفق توقع القارئ وذلك من خلال الحبكة الجديدة للحكاية. فالقارئ استقر في ذهنه أن ليلى هذه أبخل الناس لينتهي المعنى هنا دون إحداث صدم أو مفاجأة؛ لكنها بعد سماعها البيت الشعري تكتشف بأنها سخية جدا مقارنة بصاحبه، وهنا يتجه تصور المتلقي من بخل " ليلى الناعطية " ليذهب الأمر إلى نقيض المتوقع .

ومن المفارقات التي تكسر أفقر التوقع أيضا قصة " بلال بن أبي بردة " " والي البصرة الذي خاف الجذام – ولم يصب به – فوصفوا له الاستنقاع في السمن، فكان إذا فرغ من الجلوس فيه أمر ببيعه "[1].

يبدو أن الشخصية التي اختارها الجاحظ هذه المرة شخصية تخاف المرض وتحرص على سلامتها، وتنفق الكثير من المال لشراء صحتها،عكس قصة " الثوري" – التي مرت بنا سالفا – والذي كان يدّخر بالمرض بعض المال، ويفرح بالمرض – على خلاف أي إنسان طبيعي – لأن ذلك يزهده في الطعام ويوفر له مقابله قليلا من المال.

إن مجرد التوجس من الإصابة بمرض الجذام جعلت الرجل يجرب الوصفة التي اقترحت عليه، وهي الاستنقاع في السمن، ولنا أن نتصور الكمية اللازمة لحمام السمن هذا أو المبالغ الكبيرة التي لا بد أن تنفق لشرائه.

أضف إلى ذلك أنّ هذه الوصفة لابد أن تتكرر أكثر من مرة حتى تكون ناجعة، لكن هناك سؤالا ملحا يطرح نفسه هاهنا : ما الذي سيحدث لكمية السمن تلك بعد الفراغ من الانتفاع بها ؟! فيكون الجواب مباشراوصادما : إنه كان يأمر ببيعها !! وهنا تتضح المفارقة جلية في القسم الأخير من القصة حينما قال : " فكان إذا فرغ من الجلوس أمر ببيعه".

إن الاستنقاع في السمن تكرر عديد المرات؛ ومن البديهي أن يذهب ذهن المتلقي إلى أن كمية السمن تلك قد تلقى أو أنها ستستغل في أمر لا ضرر فيه ؛ لكن أن يكتشف

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 150.

المتلقي أن الرجل يأمر ببيعه فهذه هي " المفارقة " بذاتها ،لأن السمن – بعد الإفراط في استعماله – أصبح غير صالح للبيع.

لقد خيّب الجاحظ أفق انتظار المتلقي. و قامت آلية المفاجأة والصدم والترويع بنقله إلى عوالم من الغرابة والغموض من هذه الشخصية المريضة، غريبة الأطوار.

فالرجل في بداية القصة بدا سويا، يحافظ على سلامته ويبذل أغلى ما عنده للحفاظ عليها :(سمن / مال)⇐(تصرف يفهم منه السخاء).

لكنه في المقابل يعز عليه التخلص من هذا السمن بعد الانتفاع به فيأمر ببيعه (تصرف يفهم منه البخل).

ومنه نستنتج أن المفارقة هنا تكمن في الجمع بين متناقضتين (الكرم ≠ البخل) مع العلم أنهما يسيران في خطين متوازيين لا يتقاطعان ومن ثمة لا يتفاعلان، إلا في مفارقة كهذه فالرجل يريد أن يفوز بكل شيء : " الصحة " و " المال".

ومن المفارقات التي تكسر أفق انتظار المتلقي، وتجعله ينفجر ضحكا، قصة رجل غنيّ كان بخيلا جدا على أهله لدرجة أنهم كانوا يتمنون موته والخلاص منه بالموت والحياة بدونه، " فلما مات وظنوا أنهم قد استراحوا منه، قدم ابنه، فاستولى على ماله وداره، ثم قال : ما كان أدمّ أبي ؟ فإن أكثر الفساد يكون في الإدام. قالوا : كان يتأدم بجبنة عنده. قال : أرونيها، فإذا فيها حزٌّ كالجدول من أثر مسح اللقمة، قال : ما هذه الحفرة ؟! قالوا : كان لا يقطع الجبن وإنما كان يمسح على ظهره فيحفر كما ترى. قال : هكذا أهلكني، وبهذا أقعدني هذا المقعد. لو علمت ذلك ما صليت عليه. قالوا : فأنت كيف تريد أن تصنع ؟ قال : أضعها من بعيد فأشير إليها باللقمة "[1].

بعد وفاة البخيل، جاء ابنه واستولى على ماله وداره، وبدأ يحتسب ما لأبيه من مال والعجيب أنه بدأ بأقل القليل وهو الطعام الذي كان يأكله قبل أن يموت ،فأخبروه أنه كان

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 131 – 132.

يتأدم بقطعة جبن صغيرة ؛فطلب رؤيتها فإذا بها جدول من أثر مسح اللقمة ،فاغتاظ الابن كثيرا من تصرف والده ؛لكن القصة لم تنته عند هذا الحدّ الذي يبدو فيه هذا الابن رافضا لمنهج والده وطريقته في العيش، فمن غير المعقول أن يمسح المرء على الجبن دون أن يتناوله، ويمكننا أن نتصور المدة الزمنية وطولها، فالرجل يمسح فقط دون أن يقطع و على هذه الشاكلة، فلن تنتهي قطعة الجبن هذه إلا بعد أشهر أو سنة على الأكثر.

أما أهل البيت فقد فرحوا بهذا الولد الذي لا يشبه أباه، فقد بدا وكأنه يكره طريقة بخل أبيه؛ لكنهم تفاجأوا بأنه لو علم بخصلة والده قبل دفنه لما صلى عليه، ولما عدّه مسلما فسأله الناس عن الطريقة التي سيتعامل بها مع قطعة الجبن تلك، وفي ذهنهم أن الابن سيقول جوابا مثيرا كأن يلتهمها في لقمة واحدة – لأن حجمها صغير – أو أن يحضر طعاما آخر فلا تقتصر وجبته على خبز وجبن– كأبيه – مع العلم أنه ورث من والده مالا كثيرا.

لكن المفاجأة كانت صادمة بل ومروعة عندما قال : بأنه كان سيشير إليها فقط من بعيد دون أن ينتقص شيئا من أصلها – وهنا تكمن المفارقة – فالابن كان يعتبر والده سخيا كريما ومسرفا – فقط – لأنه كان يمسح على الجبن ويأخذ من أصله. ومنه نستنتج أن الوالد كان شديد البخل، لكن الابن كان أشدّ بخلا سواء أتعلق الأمر بالأمور المادية (كالطعام والمال) أم " بالأمور المعنوية "، فقد ندم على إكرامه لوالده والصلاة عليه، بل وأكثر من هذا، قام بتكفيره، لا لشيء سوى لأنه أكل فُتَيْتَةَ الجبن ذاك.

ولقد أعلن " الجاحظ " رفضه لهذا النوع من التصرفات المغرقة في المبالغة والإفراط، يقول: " ولا يعجبني هذا الحرف الأخير لأن الإفراط لا غاية له وإنما نحكي ما كان في الناس وما يجوز أن يكون فيهم أو حجة أو طريقة فأما مثل هذا الحرف فليس مما نذكر "[1].

إن هذا النص يجمع بين الطرافة المغرقة في الضحك وقساوة المشهد، فالجاحظ لا يعمل أبدا من خلال – مفارقاته – على دفعنا لنكره بخلاءه؛ بل هو يسعى في قدرة عجيبة

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 132.

إلى أن يجعلنا نأسف على هؤلاء الممسوخين غريبي الأطوار، ونسخر منهم حدّ الضحك المكتوم، خوفا عليهم من مزيد من الإحراج وهذا بطبيعة الحال أقسى من القتل العمدي الفوري.

وفي الختام نستنتج أن هذا النوع من المفارقات يشتغل على تحطيم أفق توقع المتلقي الذي يفضل دائما أن يستبق الأحداث ليتنبأ بنهايتها، وتصّاعد المفارقة بمقدار ما يمكّن صانعها من كسر أفق انتظار المتلقي. ولا بد أيضا في مثل هذا النوع من المفارقات من توظيف مبدأ المفاجأة الذي يمتاز بمواجهة المتلقي بما لم يألفه، ليجد نفسه أمام نص يتسم بالغرابة والغموض والإدهاش، فيقف أمامه مذهولا ومحاولا الإمساك بخيوط الجِدّة والمفاجأة فهي مصدر المفارقة ومنبع اللذة والحبور.

- النمط الرابع : مفارقة السلوك الحركي : (L'Ironie gestuelle) :

إن " حركة الجسم " أو ما يسمى " لغة الجسد" تجعل من الاتصال غير اللفظي عاملا هاما في تفعيل الرسالة اللفظية " كالغمر بالعينين أو تحريك الحاجبين أو مطّ الشفتين أو الإشارة بالأصابع أو إخراج اللسان، أو غير ذلك من سائر الحركات "[1]، التي تعدّ من أهم وسائل التبليغ و الاتصال بين المشتركين في الخطاب.

و يعتبر السلوك الحركي من أهم العوامل المساعدة على التمييز بين شكلين رئيسيين للاتصال اللفظي ذاته، أي التمييز بين اللغة المنطوقة و اللغة المكتوبة، ذلك أن اللغة المنطوقة تبدو – في هيئتها الكبرى – مصحوبة بالحركة الجسمية و التعبير بالوجه(mimique) و لا تعرف الشيفرة المكتوبة معادلا مباشرا لذلك "[2] ، و لهذا ينظر الباحثون إلى علم السلوك الحركي " على أنه يساعد في ربط الوظائف الخطابية بطرق مختلفة بالسمات السياقية لما وراء النص " [3]، حيث يعدّ هذا السلوك الحركي تفسيريا و غير مقيّد بكتابة ليغدو وسيلة ناجعة تتعهد بالتعبير عن الموقف التعبيري لأنه لا يقل أهمية في إيصال المعنى.

و هذه السلوكات الحركية إن رمز بها صاحبها إلى خلاف مفهومها و أراد بها غير مدلولها تتحول إلى " مفارقة سلوك حركي " أو كما يفضل " ناصر شبانة " تسميتها " بالمفارقة الحركية ".

و يعتمد هذا النوع من المفارقات السلوكية في بنائه: " على رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه و مسبباته رسما لغويا حصيلته صورة تكني عن الدلالة الثانية، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء و أصله فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء

[1] نشأت العناني: فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 278.

[2] محمد العبد: العبارة و الإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، ط2، مكتبة الآداب،2007 ،ص 99.

[3] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 200.

و السخرية "[1]، و منه فهذا النوع من المفارقات يسهم في إعادة إنتاج الدلالة من خلال الانتقاد بطريقة غير مباشرة تكون الحركة من خلالها موضوعا للسخرية و داعية لها في قالب لا ينفك عن التصوير الحركي الكنائي.

" و الحركة كما تكون جسمية عضوية تبعثنا على السخر، تكون نفسية أو عقلية كحالات التردد و القلق و الاضطراب النفسي و العقلي بأنواعه فتنحو بنا جهة التهكم و الهزء "[2].

و يورد " محمد العبد " في كتابه المفارقة القرآنية أمثلة من القرآن الكريم منها قوله عزّ من قائل :" يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت " [3]، و كذلك قوله: " و إذا لقوكم قالوا آمنا و إذا خلوا عضوا عليكم الأنامل من الغيظ "[4].

و يعتبر وضع الأصابع في الآذان و عض الأنامل في هاتين الآيتين من العلامات الحركية المفارقية التي تتعارض مع حقائق و أحداث لغوية فهي توحي بالسخرية و التهكم من هؤلاء.

ولا بد أن يكون صانع المفارقة الحركية ثاقب النظر، يستشف حركات النفوس وخلجات القلوب و وثبات العقول، كما يرى الحركات الجسيمة و الإشارات العضلية، فيفهم مرماها الساخرو يلمح مغزاها الهازل (....) و هو في ذلك ينتقي الحركات الغريبة النادرة المتعاقبة (...) فتعلو لها النفوس و تهش الأفئدة، و تنقاد الألباب، و لا نملك مع كل حركة إلا سخرا و قهقهة و ضحكا "[5]، و منه نستنتج أن هذا النوع من المفارقات يجعلنا نستغرق في ضحك مفضوح و قهقهات متعالية إن لم نستطع كبح جماحها.

---

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية،ص202.

[2] نشأت العناني فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 278 ،279.

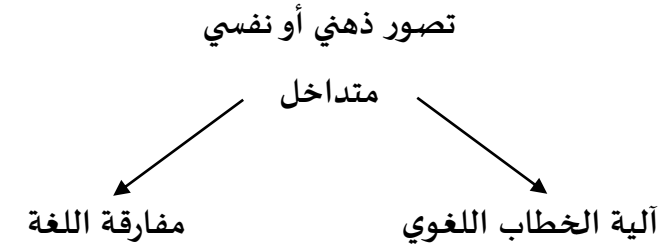
[3] سورة البقرة: الآية 18.

[4] سورة آل عمران: الآية 119.

[5] نشأت العناني: فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 278،279.

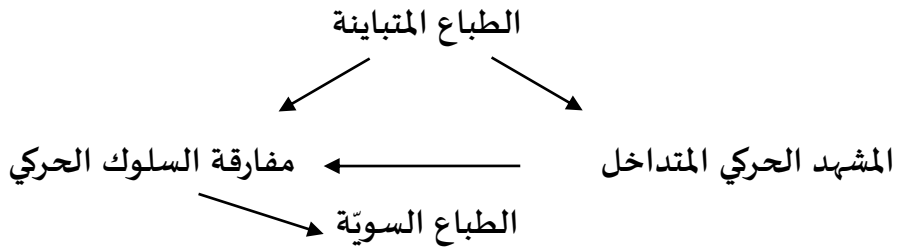
- نماذج المفارقة الحركية في بخلاء الجاحظ :

إن ظاهرة " المفارقة " في بعدها الحركي والسلوكي تنتقل بنا إلى مستوى مضاعف من التداخل والغرابة" ، فالمفارقة " – وإن كانت في أنواعها الأولى – شكلا فنيا نظريا في مستوياته اللغوية التعبيرية تتخذ من آلية الخطاب أداة لنقل صور التداخل والتباين الذهني مجسدا في مفردات أو عبارات تخرق الصورة الأليفة المألوفة :



فإن " المفارقة " في بعدها الحركي والسلوكي تأخذ بعدا ثالثا ينتقل بها من المستوى النظري في الخطاب الشفهي واللغوي إلى مستوى عملي يطفح بالحياة يجسد لنا مشهدا حيا تتداخل فيه كل أشكال التعبير الإنساني بمختلف انطباعاته الوجدانية لتبلغ بنا درجة البكاء من فرط الضحك أو الضحك المفرط في المرارة، إنها " الكوميديا السوداء" التي تسقط عن المجتمع البشري أقنعة الوقار والاتزان وتعري فيه محاولاته المتلاحقة لإخفاء حقائق التناقض الذي تثيره طبيعة الإنسان في مواجهاته الحاسمة مع ظروف الحياة وتحدياتها.

إن " مفارقة " الحركة والسلوك صورة ثلاثية الأبعاد تتشكل فيها كل أجزاء المشهد الحيّ بفصوله المتراكمة لترسم لنا في النهاية صورة متكاملة يحفها التناقض والتباين من كل جنباتها حتى تصير طبعا مؤصلا ويصير غيرها من الطباع شكلا منفرا وغريبا وهذه في تقديرنا صورتها ذات الأبعاد الثلاث :



إننا نقف مذهولين أمام القدرة العجيبة والموهبة الفطرية المذهلة لهذا النوع من البشر الذي يَقْلّبُ الحقائق ويعيد تركيب الطباع بتلقائية تتحدى المألوف في عادات المجتمع.

فإذا جئنا نستعرض نماذج من هذا اللون لمفارقة الحركة سنلحظ أن سلوك " البخيل " في الحياة يختلف كلية بل يتعارض و يتصادم مع مألوف الناس .لأن البخل – وهو طبع يشوه سلامة الفطرة ويشوش على نقائها – يدفع البخيل إلى أن ينظر إلى الحياة والناس من ثقب بخله الضيق المظلم فتتجلى له هذه الحياة قاتمة وأهلها أشرار لا منجاة منها ومنهم إلا بالتوجس والكيد.

ولنأخذ كنموذج أول هذه الجماعة الخرسانية الذين " ترافقوا في منزل، وصبروا عن الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر، ثمّ إنهم تناهدوا وتخارجوا ، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل في الغرم معهم، فكانوا إذا جاء المصباح شدّوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفئوه أطلقوا عينه "[1].

أرأيت إلى المفارقة في سلوك هؤلاء البخلاء، إن المفاضلة عندهم أول الأمر بين الظلام والغرم وقد آثروا الظلمة حتى أعيتهم وليس هذا في طبائع الناس التي تَجْنَحُ للنور بفطرتها.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 18.

فلما لم يجدوا مفرًا الغرم بعد أن بلغ ذلك منهم المُخَنَّقَ عصبوا عيني صاحبهم الذي لم يغرم، رغم أن إطلاق عينيه لن ينقص من تدفق المصباح ولا يؤثر على عمر إنارته.

لكنه البخيل يقبل أن يأخذ – لا ضير – حتى ولو بغير وجه حق، لكنه يرفض أن يعطي أو يؤخذ منه إلا على كره منه أو رهق.

وتتشابه هذه الحكاية مع حكاية أخرى، ويتمثل وجه الشبه بينهما في" فكرة المشاركة " لكنها مشاركة لا يرتجى من ورائها التعاون والتآزر – كما هو معروف في كل المجتمعات – إنها مشاركة تهدف إلى التقتير الذي يفضل البخلاء تسميته توفيرا. يقول الجاحظ :

" وزعموا أنهم ربما ترافقوا وتزاملوا فتناهدوا وتلازقوا في شراء اللحم، فإذا اشتروا اللحم قسموه قبل الطبخ، وأخذ كل إنسان منهم نصيبه فشكه بخوصة أو بخيط ثم أرسله في خلّ القدر والتوابل فإذا طبخوه تناول كل إنسان خيطه وقد علّمه بعلامة ثم اقتسموا المرق، ثم لا يزال أحدهم يسل من الخيط القطعة بعد القطعة، حتى يبقى الحبل لا شيء فيه، ثمّ يجمعون خيوطهم، فإن أعادوا الملازقة أعادوا تلك الخيوط، لأنها قد تشربت الدسم فقد رويت وليس تناهدهم من طريق الرغبة في المشاركة، ولكن لأن بضعة كل واحد منهم لا تبلغ مقدار الذي يُحتمل أن يطبخ وحده، ولأن المؤنة تخفّ أيضا والحطب والخل والثوم والتوابل ولأن القِدْر الواحدة أمكن من أن يَقْدِرَ كل واحد منهم على قدر"[1].

يا لها من شراكة وياله من تآزر؛ إنهم لا يحتاجون إلاّ لقدر واحدة وتوابل واحدة وحطب واحد، فتخفّ المؤونة ولا يكونون من المسرفين، إنه سلوك غريب عجيب بل هو أقرب من الخيال منه للواقع.

لقد بنيت المفارقة بشكل أساسي في هذا النص على سلوك حركي قام بالتعبير عن تلك الأحاسيس والمشاعر الغريبة بدقة متناهية كما عكست لا معقولية أداء الخراسانيين واستهجنت روابطهم الاجتماعية المفككة التي تقوم فقط على المصلحة والمنفعة الخاصة.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 23.

ويعتمد هذا النوع من المفارقات السلوكية في بنائه : " على رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه ومسبباته رسما لغويا حصيلته صورة تتكئ على الدلالة الثانية أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية، وهذا النوع من المفارقة يسهم في إنتاج الدلالة الانتقادية "[1]." فالجاحظ" من خلال نصه هذا يريد النيل من الذات غير العربية و يريد أن يثبت أنهم مسيرون بحسب ما يمليه عليهم البخل الذي تشّربته دماءهم و صنعت منه طينتهم.

يبدو أن "الجاحظ" يريد أن ينقل صورة سلبية ودونية للجنس غير العربي الذي تتنافى أفعاله مع القيم التي يدعو إليها العرب المسلمون، إنه يلعب دور المنافح عن قيم العروبة يذود عنها ويظهر أن العربي منفتح سلوكيا.

إن " الجاحظ"يسخر ويتهكم بهؤلاء الخراسانيين، في محاولة منه لتغيير واقعهم المعوج، ومهاجمة تصلبهم الفكري والسلوكي. فإذا نظرنا في مفتتح النص نجد أن " الجاحظ " بدأ باستكناه الدلالة غير المباشرة في نصه، والمتمثلة في السخرية والهزء وذلك من خلال استخدامه لفعل مشحون بالإيحاء حيث بدأ نصه بالفعل (زعموا) الذي يشكل بؤرة دلالية في بنية هذا النص تظل تستدعي في ذهن المتلقي إيحاءات الشك والسخرية. فقد زعموا أنهم يتشاركون ويتزاملون – وهذا ما توحي به سلوكاتهم–في حين أنهم كانوا يُقْترون ويبخلون وهذا ما يؤكده احتفاظهم بنفس الخيوط لكي لا يستعملوا أخرى جديدة تتشرب كل الدسم من المرق إذا ما أرادوا إعادة الكرة.

واسمع إلى " الحارثي " وهو أحد بخلاء " الجاحظ " حين سئل : لماذا تكره الأكل مع الناس ؟ فكانت إجابته : يكره ذلك لسوء أكل " عليّ الأسواري"، يقول : " وما ظنكم برجل نهش بضعة لحم تعرقا فبلع ضرسه وهو لا يعلم"[2].

[1] محمد العبد : المفارقة القرآنية، ص 168.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 79.

إنه سلوك أحول لرجل يخالف طبع الناس في أكل اللحم، فالأصل أن يطول علكه زيادة في التشهي وحفاظا على سلامة الهضم بعد أن يؤخذ قطعا صغيرة.

أما صاحبنا فإنه " نهش "، أرأيت إلى سلوكه الذي يخرجه من دائرة الأسوياء، إنه " ينهش" والنهش إنما يكون للجائع المتوحش الخائف، يأخذ قطعة كبيرة ويلتهمها بسرعة طمعا في غيرها وخوفا من ضياع الوقت، وضياع الفرصة إذا ما سلبت منه القطعة وسبقه إليها الآخرون، والأدهى بعد ذلك أن يفقد ضرسه ويبلعه مع ما كان يبلع من اللحم دون أن ينتبه لذلك.

إن شراهة البخيل ونهمه غَلَبَا الإحساس الإنساني بالألم لفقد ضرسه، ولعله حَسِبَهُ بعض العظم العالق باللحم فلم يجد غضاضة من أكله جميعا، فلم يشعر بضرسه إلاّ وقد استقر في معدته.

إنها صورة مضحكة فيها تشويه للأكول الشره، و إنه لعالم آخر وسلوك مختلف لإنسان غلبته نفسه وأوردته المهالك والمزالق حتى خرج عن مألوف ما اعتاده الأسوياء، بل راح يقنع نفسه ويقنعهم قبل ذلك أن الصلاح والخير والفطرة ما هو عليه من حِرْصٍ.

وفي النموذج ذاته يواصل " الجاحظ" على لسان " الحارثي " وصف " علي الأسواري" وهو يأكل بدقة تصويرية مذهلة لكل التفاصيل يقول : " وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عيناه، وسكر وسدر وانبهر وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع ولم يبصر"[1].

لقد قام الجاحظ بوصف جسد البخيل، ورصد حركته، كما صور نظراته وحركات وجهه عندما رأى الطعام وشرع في أكله، إنها حقا صورة من صور الجنون، ولم يخطئ " الجاحظ " عندما وصفه بذهاب العقل لأن هذا البخيل جاء بكل ما يخالف الواقع ويناقض المألوف.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 79.

ويبدو " الجاحظ " (صانع المفارقة) خبيثا، قوي الملاحظة إذّ يظل ينتظر الفرصة السانحة ليسلط عدسته الدقيقة على الضحية (البخيل و الأكول) ليتابعها في تحركاتها المريبة، ليرسم لنا صورة فكاهية، تكاد تكون مجسمة أمامنا، تثير السخرية والتندر من هذه الأفعال والحركات المضحكة.

لهذا خاف " الحارثي" فترك المشاركة في الأكل، فقد شاهد بأم عينيه ما يحدث للرجل وما يحدث للطعام وفي هذا يقول : " فلما رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر والجوز، ولم يفجأني قطّ وأنا آكل تمرا إلا استفه سفا، وحساه حسوا وزدا به زَدْوًا ، ولا وجده كثيرا، إلا تناول القطعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الأرض، ثم لا يزال ينهشها طولا وعرضا ورفعا وخفضا حتى يأتي عليها جميعا "[1].

إنها بالفعل صورة افتراس حقيقي للطريدة، وقد عزز " الجاحظ " هذا المعنى من خلال توظيفه للفعل " ينهش" لما فيه من نبرة تتضمن معاني الشره و الفجع و كذا الرغبة في تناول الكثير.

لكن " الجاحظ " لم يكتف بهذه الصورة البشعة لأكول لا يحسن آداب الطعام، بل واصل في تقديم تفاصيل أخرى حتى تكتمل الصورة وحتى يجيب أيضا عن بعض التساؤلات التي قد تتبادر إلى أذهاننا فيما يتعلق بالنوى والقشور، كيف يتخلص منها وسط هذه المعركة؟ أو كيف يسرع في الأكل مع وجودها ؟ فيجيبنا " الجاحظ " على لسان " الحارثي " قائلا :

" ولم يفصل تمرة قطّ عن تمرة، وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفاريق، ولا رمى بنواة قطّ، ولا نزع قمّعا، ولا نفى قشرا، ولا فتشه مخافة السوس والدود "[2].

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 79.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 79، 80.

لقد اتكأ الجاحظ " في رسم " المفارقة الحركية " – في هذا النص – على رصيد كبير من المقدرة التصويرية، وبخاصة تلك التي تثير في المتلقي قدرا من الدهشة والاستغراب والذهول، وتجعله يقف في منعطف المفارقة بين الغرق في الضحك من هذه الأفعال والسلوكات والتحسر والأسى على صاحبها.

لقد قدم " الجاحظ " في هذا النص لوحات فنية نوعية عبر مجموعة من الصور المشوهة المضحكة، والهدف من وراء ذلك هو تقبيح العيب للتخلص منه، لذلك كان يعتمد على التصوير الكاريكاتوري الذي يقرب صورة الأكول وسلوكاته من الصورة البهيمية الحيوانية؛لاستهجانها و التحذير من التمثل بها عند الأكل، وإلا وقع صاحبها في دائرتي التشويه والسخرية.

وفي نموذج آخر قيل " لأبي الحارث جمين": " كيف وجه محمد بن يحي على غدائه ؟ قال : أما عيناه فعينا مجنون وقال فيه أيضا : لو كان في كفه كرّ خردل، ثم لعب به لعب الأبلى بالأكرة لما سقطت من بين أصابعه حبة واحدة "[1].

لقد رصد " الجاحظ " في هذا النص حركة عيني البخيل وقدم تصويرا دقيقا لحالته أثناء أدائه لفعل البخل سواء أتعلق الأمر بطريقته في الأكل أم في تقتيره للأشياء.

ولم يكتف " الجاحظ " بهذه الصورة، بل قدم صورة أخرى تقوم أساسا على التعبير الكنائي وذلك من خلال تشبيهه البخيل بلاعب الخفة الذي يتلاعب بعدد كبير من حبات الخردل – ولنا أن نتخيل آلاف الحبات – دون أن يسقط منها حبة واحدة، وقد استعان " الجاحظ " في هذا النص بعبارة تنتمي إلى المرجعية التراثية / الأمثال؛ لتساعده في وصف هذا البخيل وصفا سافرا و لاذعا. تقول العرب : " لا تسقط من كفه خردلة "[2]، إنه وصف حركي بديع لصفة البخل الذميمة.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 72.

[2] الميداني (أبو الفضل النيسابوري) : مجمع الأمثال، (د. ط)، منشورات دار النصر، دمشق، (د. ت)، ج2، ص 259.

إن هذا النوع من التصوير يهدف إلى تشخيص حالة البخيل النفسية مع كل ما تحويه من تناقضات تخالف الواقع، بطريقة فيها الكثير من السخرية، يهدف الجاحظ من ورائها إلى إرضاء المتلقي وإدخال السرور إليه على حساب السلوك الحركي للبخيل– هذا من جانب– كما يهدف من جانب آخر إلى فضح سلوكيات البخيل –والتي هي سلوكيات شريحة كاملة في المجتمع– لدحضها ورفضها لأنها تفتقد إلى اللياقة من المنظور الأخلاقي وتتنافى وآداب المجتمع وأعرافه.

و من النصوص التي تتبدى فيها " مفارقة السلوك الحركي " بشكل واضح وجلي قصة أبي جعفر الطرسوسي الذي " زار قوما فأكرموه وطيبوه وجعلوا في شاربه وسبلته غالية فحكته شفته العليا فأدخل إصبعه فحكها من باطن الشفة مخافة أن تأخذ إصبعه من الغالية شيئا إذا حكها من فوق"[1].

إن " الطرسوسي " بخيل لا يتطيب إلاّ هبة من الناس، لذلك نجده يحرص على إبقاء الطيب في جسمه أياما، وقد حكته شفته العليا التي وضع عليها الغالية، فخاف أن يحكها فيضيع مع هذا الفعل شيء من الطيب، فتفطن إلى حركة تمكنه من حكّ شفته دون إضاعة ذرة من الغالية، وهي حك الشفة من الباطن.

لقد قام البخيل بتحطيم أفق توقع المتلقي من خلال القيام بفعل يخالف الواقع، فوقع بهذا ضحية لبخله. فرسم بذلك صورة حركية مفارقة لعبت دورا حيويا في كسر جمود التلقي كما أضفت الكثير من المرح والضحك و السرور.

وقد لفت " ناصر شبانة " إلى أن هذا الضرب من المفارقات الحركية يحتاج إلى مراقب خفي لا ينتبه لوجوده الشخص (ضحية المفارقة) الذي لن يقوم بهذه الحركات لو علم بوجود مراقبه [2]."

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 58.

[2] ينظر : ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 71.

ومنه " فالجاحظ " قام باقتحام غفلة ضحيته ووحدتها، والتقط لها صورة تثير الكثير من الضحك وتثير الاندهاش والذهول لأنها ترسمت هذا البخيل بطريقة كاريكاتورية فجة بعيدة عن الحذر المتوخى.

إن " المفارقة الحركية " لا تتمثل بالنصوص والأقوال وإنما بالحركات والسلوكيات، وقد تنبه " الجاحظ" لذلك فقال : " وهذا و شبهه إنما يطيب جدا إذا رأيت الحكاية بعينيك لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء"[1].

وعليه " فالجاحظ " يريد أن يرضي الذائقة البصرية للمتلقي ليدخل عليه السرور والمرح، فيعوض بهذا التعقيب عَّما فاته من تصوير – هذا من جانب – ومن جانب آخر لا يريد " الجاحظ" أن ينتهي تخيل المتلقي عند قراءة القصة، بل يحاول معه إلى أن يمتد خياله إلى ما بعد القراءة.

ولننظر إلى مثال آخر يندرج تحت هذا النوع من المفارقة، قصة " معاذة العنبرية" التي يظهر " الجاحظ" من خلالها براعة نادرة في تصوير البخلاء لما فيها من طرافة وغرابة وبما تحويه من حوار قصصي فكه ومضحك، حتى يقبض الرجل البخيل متعجبا قبضة من الحصى و يضرب بها على الأرض ثم يقول : " لا تعلم أنك من المسرفين حتى تسمع بأخبار الصالحين "[2].

ولنا أن نتصور هذه الحركة البديعة، التي تدل على نشوة وحبور نفسي هائل، وكأن الرجل اكتشف كنزا، أو بابا جديدا من أبواب التصرف لم يعهده، فهو يرى نفسه مسرفا قياسا إلى " معاذة العنبرية "ووضعها للأمور موضعها،إننا من خلال هذه القبضة نحس بشدة تمسك البخيل بمذهبه وحرصه على البخل بل وحماسته الشديدة إليه.

إن الصورة الحركية ترسم – في بعض الأحيان – كناية مشهدية تُعَوِّلُ على الوظيفة السيميائية للحركة، وعلى قدرة هذه الحركة على نقل المعنويات من غضب وأسف ونحوهما

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 58.

[2] المصدر نفسه ، ص 34.

إلى حركة مرئية، لذلك نجد البخيل يعبر عن مدى أسفه وغضبه على ما فاته في ميدان البخل من خلال هذه الصورة الحركية المضحكة.

ومنشأ " المفارقة " في هذه الصورة في التباين بين تصورين : تصور قيّم وتصور تافه، أو بين مفهومين : مفهوم تصورناه قبلا وبين الموضوع الحقيقي، فالرجل يتحدث عن الصالحين، وهؤلاء الصالحين ليسوا صالحين في العبادة وإنما صالحون في التقتير، ومنه فالضحك كان من جانب الحركة التي تَنُمُ عن تصرف صبياني في موقف يتطلب الوقار والهيبة .

كانت هذه نماذج " لمفارقة السلوك الحركي " عند " الجاحظ"، قمنا بتحليلها وتجلية الناحية الفنية فيها، لنوضح كيف يمكن للحركة أن تكون منتجة للضحك والسخرية ؛(لكنها سخرية هادفة ذات دلالات إصلاحية). ولنثبت أن هذا النوع من المفارقات يلعب دورا هاما وبارزا في تفعيل الرسالة التي تود النصوص إيصالها ولو بصورة حركية كنائية.

-النمط الخامس : مفارقة السخرية :

إن " المفارقة " ترتبط بالكثير من أشكال التعبير الفني " فهي تعد خليطا من فن الهجاء و فن السخرية و فن الجروتيسك * وفن العبث و الفن الضاحك و لكن عندما تحتاج المفارقة إلى قدر من كل فنّ من هذه الفنون فإن كلا منها يبتعد عن استقلاليته ليؤدي مع غيره دورا جديدا"[1] ، و من المناسب هنا أن نذكر أن السخرية هي العنصر المشترك في جل هذه الفنون لكن هذا لا يعدم وجود فروقات بينها، فإذا أردنا أن نفرق بين السخرية و الهجاء – على سبيل المثال – نجد أن الهجاء " منبعث من نفس حاقدة غاضبة، و السخرية صادرة من نفس متهكمة منبسطة ناقدة، و الهجاء صريح في السبّو قد يبلغ حدود الفحش و الإقذاع.أما السخرية فتعبير فكه مرح يتلطف فيه صاحبه و يلين ومن وراء هذا اللطف

[1] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 198.

و ذاك اللين لذع خفي و إيلام و إيجاع، لا يدل عليه ظاهره، و إنما يختفي في طياته و يستر في زواياه "[1].

و منه فالسخرية وسيلة بلاغية يقول من خلالها الشخص غير ما يؤمن به و عادة ما يكون نقيضه، و هنا نجد بأن السخرية تقترب بل و تقترن بالمفارقة ، خاصة ما يتعلق بالذكاء و الخفاء و المكر " فشعرية السخرية تنبع من المفارقة التي تنبع بدورها من علاقة ذهنية لفظية إلى جانب علاقة نغمية (تهكمية ساخرة) وهي تقتضي من الأديب الساخر يقظة ذهن، و حضور بديهة، فكأنه لاعب ماهر يلعب بالكلمات دوران حول المعنى الخفي المقصود و الظاهر غير المقصود أو المعنى العميق و المعنى السطحي، أي يقول المرسل شيئا و يقصد شيئا آخر "[2].

و تجعل النصوص – التي تقوم على آلية السخرية – العلاقة بين الدلالة المباشرة و الدلالة المنزاحة، علاقة قائمة على " التقابل الدلالي " لأن بنية السخرية تتحقق بوجود دال و مدلولين: يكون الأول مباشرا(حرفيا) و يكون الثاني غير مباشر (ضمني)، و لكي تحقق السخرية الهدف منها لابدّ من تفاعل العنصرين: المرسل و المتلقي .لأن السخرية تحضر في النص من خلال مؤشرات و قرائن يأتي بعد ذلك دور المتلقي في تشييدها لتصبح مُحَقَّقَةً.

لكن القول بأن السخرية و المفارقة تشتركان في ثنائية الدلالة و في الإخفاء والمراوغة لا يعني أنهما مترادفتان، لأن المفارقة تستدعي السخرية و تدل عليها (قادرة على توليدها) غير أن السخرية لا تنتج – بالضرورة – مفارقة ،و الفرق بين السخرية و المفارقة يكمن في" أن السخرية تمثل هجوما يذهب إليه صاحبه متعمدا لشخص هادفا من ذلك سلبه كل أسلحته و إظهار كل ما يخفيه من عيوب " [3]حيث يسدد صاحبه " سهامه إلى هدفه بإحكام شديد

[1] نشأت العناني: فن السخرية في أدب الجاحظ، ، ص:21،22.

[2] يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر ، ص: 234.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 210.

و في الوقت نفسه ينأى عن التصريح باستهانته بهدفه حتى لا يبدو منحازا أو متحيزا فتغلق أبواب القبول في وجهه "[1].

أما " سخرية المفارقة " فهي " لا تعني الهجوم على نحو ما تفعل السخرية المجردة كما أنها لا تتعمد تعرية الشخص المهاجم من ادعاءاته و أسلحته بهدف كشف حقيقة داخله "[2]، و إنما تأتي " لتقرع الحقائق بعضها ببعض دون أن تتمكن إحداها من أن تزيح الأخرى لتتربع وحدها على عرش الظاهر و الباطن معا[3]، و من هنا يظل صاحب المفارقة شريكا للضحية في مأساتها و محنتها لا عدوا لها كما هو الحال في السخرية، و التي يتربص صاحبها بالضحية مصّرا على كشف عيوبها و تعريتها بإلقاء الأضواء على كل الثغرات و السلبيات و أوجه القصور فيها.

و السخرية أداة ناجعة للتعبير عن المشاعر الإنسانية – على تنوعها – فقد تكون " ترويحا عن النفس أو تسرية عن القلب أو استنكارا بما يقع أو هزء و تندرا بالخصم "[4].

و منه فالسخرية لا تقتصر وظيفتها فقط على الفضح والتعرية أو التخفيف و الإمتاع و إثارة الضحك، لأنها تمتلك و جها آخر يتسم بالهدوء، " وجه ذو طابع إصلاحي فبعد زوال الهستيريا الناجمة عن الضحك الساخر يهدأ العقل و يعمل التفكير المتزن بقلب الصورة الهازلة ليقطف منها العبرة التي تخبئها بقصد النقد و التقويم و الإصلاح الاجتماعي السليم الناجم عن ثورة فكرية عاقلة لا أسلحة فيها و لا دماء "[5].

---

[1] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 179.

[2] سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص:75.

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 210.

[4] عبد الحليم محمد حسين: السخرية في أدب الجاحظ، ط1، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان، ليبيا ،1988 ص 64.

[5] سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، (د– ط)،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، 1994، ص 38.

و السخرية عادة ما تكون " من شخص متفائل محب للبشر و يريد أن يتخلص من الرذائل التي يلاحظها في المجتمع و هدفه الإصلاح و التهذيب و التقويم و يعالج الرذائل ليظهرها و لينفرنا منها، فنصلح من هذه الأخطاء و لا نرجع إليها "[1].

إنّ السخرية سلاح فعال اتخذه المبدعون لقهر واقعهم المرير، فأخذوا ينتقدونه من خلال ضحكة ممزوجة بألم المعاناة، حاولوا من خلالها إصلاح و تغيير واقعهم المعيش فأصبحت المفارقة " مهربا رافضا يخفي خلف هذه السخرية و الدعابة الهازئة، أعنف مظاهر الرفض و التمرد على واقع غير مستقيم يقصد إلى تشويهه و التندر عليه و فضح صورته المشبوهة "[2]، و ليس هدف السخرية " إثارة الابتسامة المريحة الممتعة و إنما هي مفارقة مرة تنتقد الوضع القائم و تحث ضمنا على تغييره"[3] و منه فهدفها تصحيحي – بالدرجة الأولى – لأنها عملية في قمة العمل الإيجابي البناء ،و محاولة مهذبة الغرض منها تطهير المجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور وتناهض الحركة نحو الأفضل وتخلص المجتمع من العوامل التي تهدده بالتوقف أو البطء كالبخل والجهل و التطفل ....إلخ.

– نماذج المفارقة الساخرة في بخلاء الجاحظ:

أما " مفارقة السخرية " أو ما يعرف " بالمفارقة الهزلية " فإنها تكشف لنا عن طبيعة في صنف من الناس يخرج بهم عن فطرة الاستواء إلى شكل آخر ممسوخ إذا جئت تُقيمه أعوج لأنه ألف ذلك فهو يحسب الاعوجاج في غيره لا فيه وهذا موضع " المفارقة " أن يلحّ الأحول على الواحد اثنين وهو يصرّ – على رغم علمه بعلته – أنه على صواب وغيره مخطئ لا لشيء إلا لأن علته تمكنت فيه واستحكمت فينفضّ الناس من حوله بين ساخر ومتهكم أو ناقم غير مصدق.

أو هو شبيه بحسناء المتنبي التي كثر حولها العشاق الباكون حتى حسبت الدمع خلقة في المآقي يقول :

---

[1] نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في المقامات ، ص 38.

[2] سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، ص:38.

[3] محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ،ص:14

أَتُرَاهَا لِكَثْرَةِ العُشَّاقَ تَحْسَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةً فِي المَآقِي[1].

إن بخلاء " الجاحظ " اعتادوا على بخلهم وألفوه، وتصالحوا مع هذا الطبع – على قبحه – حتى صار خلقة في نفوسهم الشحيحة، فراحوا يجدون له كل مبرر ويفرضونه باندفاع واستماتة في المجتمع ليصير أصلا أو طبعا، فإن لم يدركوا ذلك ولا أمل من أن يبايعهم المجتمع على ذلك فلا يستهجن ما يفعلون ولا ينكره عليهم .

ولقد شاع في المجتمعات الإنسانية – مثلما شاع عندنا – نماذج لهؤلاء البخلاء الذين أثاروا من حولهم سخرية الناس وتهكمهم وراحوا مثلا في الأيام يتردد في نوادر الشعوب وقصصهم من ذلك مثل الأب الذي لاقاه ابنه فرحا فراح يردد أبي أبي أبي فأسرع إليه أبوه يزجره وهو يقول : واحدة تكفي يا ابن الملهوف !

وما يلاحظ عند " الجاحظ " أن بخلائه من العرب أقل بخلا وسوء من بخلائه من غير العرب، إنه يريد " الإشادة بجود العرب وبيان مآثرهم بأسلوب تهكمي لبق"[2] ومرجع ذلك أن " الجاحظ " ينافح عن العروبة ويذب عنها في مواجهة " ظاهرة الشعوبية " التي استحكمت في عصره وأخذت تلحق النقيصة بكل ما هو عربي، فهو يأخذ على عاتقه دور المنافح المدافع عن قيم العروبة كما فعل في " البيان والتبيين" وغيره.

وحتى في " البخلاء " فإنه يفتخر بالقيم الأخلاقية والاجتماعية الرفيعة التي اتسم بها العرب دون غيرهم من الأجناس الأخرى، وهذا ما يعكس إسقاطه لصفة البخل في بخلائه على شخصيات فارسية الأصل معظمها من مناطق مروّ وخراسان، ليؤكد أن صفة البخل نزعة فردية اتصفت بها العناصر الأعجمية الدخيلة على المجتمع العربي.

وإن تحدث " الجاحظ " عن البخيل العربي فإنه لا يقسو عليه كما يفعل مع البخيل غير العربي. فنماذج بخلائه غالبا ما تتحدث عن شخص عربي يتفوق على الجنس غير العربي. ومن مظاهر هذا التفوق أنه يدعو الناس إلى الطعام – مع بخله – ولكن بشروط.

---

[1] المتنبي : الديوان، ص 325.

[2] ينظر د. جميل جبر : الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، (د ط) ، دار الكتاب اللبناني، (د. ت)، ص 94.

من ذلك مثلا قول " أبي كعب " عندما كانوا في دعوة " موسى ابن جناح " ليفطروا عنده في شهر رمضان، يقول :

" فلما صلينا المغرب ونَجَزَ بن جناح أقبل علينا ثم قال : لا تجعلوا فإن العجلة من الشيطان وكيف لا تعجلون و قد قال الله جلّ ذكره " وَكَانَ الإِنْسَانُ عَجُولًا " وقال : " خُلِقَ الإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ "، اسمعوا ما أقول فإن فيما أقول حسن المؤاكلة والبعد عن الأثرة والعاقبة الرشيدة والسيرة المحمودة، إذا مدّ أحدكم يده إلى الماء فاستقى – وقد أتيتم بهطة أو بجوذامة أو بعصيدة، أو ببعض ما يجري في الحلق ولا يصاغ بالماء، ولا يحتاج فيه إلى مضغ، وهو طعام يدّ لا طعام يدين، وليست على أهل اليّد منه مؤنة وهو مما يذهب سريعا – فأمسكوا حتى يفرغ صاحبكم فإنكم تجمعون عليه خصالا منها : أنكم تنغصون عليه تلك الشربة إذا علم أنه لا يفرغ إلا مع فراغكم ومنها أنكم تخنقونه ولا يجد بدّا من مكافأتكم فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة فيموت وأنتم ترونه، وأدنى ذلك أن تبعثوه على الحرص وعلى عظم اللقم ولهذا ما قال الأعرابي حيث قيل له : " لم تبدأ بأكل اللحم الذي فوق الثريد" قال : " لأن اللحم ظاعن والثريد مقيم" وأنا وإن كان الطعام طعامي، فإني كذلك أفعل فإذا رأيتم فعلي يخالف قولي فلا طاعة لي عليكم "[1].

إن هذا النموذج يتحدث عن البخيل العربي الذي كان يدعو الناس إلى الطعام لكنه دائما يعتمد على ذكائه وبراعته في الاحتجاج وقدرته على المراوغة لتبرير الغلط وعلى التحايل للتخلص من هذه الضيافة، إنها براعة " الجاحظ " التي يقوم من خلالها برسم شخصية ذات حدود غريبة، إذ تجدها تتسم بمظاهر عديدة للكرم لكن " الجاحظ " يخلق لها جوانب للبخل بطرق غريبة وغير متوقعة.

إن " مفارقة السخرية " في هذا النص هي نتاج " مفارقة الطبع" وشتات النفس الذي عليه هذا الصنف من الناس، الذي يستمتع بتعذيب الضيف نفسيا، فها نحن نرى كيف كان

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 127، 128.

ينهاهم عن العجلة في تناول الطعام، وكيف كان يخاطبهم بأسلوب أمري مشحون بنبرة التهديد والزجر العنيف.

وتبلغ السخرية ذروتها حينما يضع للمدعوين قيودا غريبة منها : إذا مدّ أحدكم يده إلى الماء ليشرب، لا بد أن يمسك القوم أيديهم حتى يفرغ صاحبهم! إنه شرط عجيب يثير السخرية و الضحك لأن هذا البخيل يخشى أن يفوته شيء بتناوله شربة الماء فكان يجعل الضيوف جميعا يتوقفون عن الأكل لانتظار الذي يشرب ، ولنا أن نتصور – متحسرين حدّ السخرية – حال هؤلاء المساكين وهم يرفعون أيديهم منتظرين إشارة البدء في الطعام من جديد. و أي إذلال أكبر من هذا ؟ !!

ثم يأتي أسلوب النداء الساخر عند قول أبي كعب :

" فربما نسي بعضنا فمدّ يده إلى القصعة، وقد مدّ يده صاحبه إلى الماء فيقول له موسى : يدك يا ناسي ولولا شيء لقلت لك يا متغافل"[1].

إنه بأسلوب الزجر هذا يظهر كالأب الذي يضرب على يد أطفاله الصغار لأنهم خالفوا تعليماته، فيقول : أيها الناسي ! أيها المتغافل ! لمنعهم من الطعام بانتظار الآذان.

وبعدها يكتمل المشهد الكوميدي الساخر عندما يقدم لهم القليل من الأرز الذي " لو شاء الإنسان أن يعد حبها لعدها، لتفرقه ولقلته. قال فنثروا عليها لبكة من دبس، مقدار نصف أسيكرة فوقعت ليلتئذ في فمي قطعة – وكنت إلى جنبه – فسمع صوتها حين مضغتها، فضرب يده على جنبي ثم قال : " أجرش يا أبا كعب أجرش – قلت ويلك ! أما تتقي الله ؟! كيف أجرش جزأ لا يتجرأ؟"[2].

لقد وقع الضيف هنا ضحية لهذا البخيل الذي سمعه يمضغ حبة أرز صغيرة عليها دبس ،فقام بضربه على جنبه وكأنه أمسكه بالجرم المشهود أو عثر على دليل يثبت أن

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 128

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 128

الرجل كان يأكل بجدّ. وبعدها صرخ قائلا : " أجرش يا أبا كعب أجرش ". ولنا أن نتصور طريقة لفظه لهذا الفعل، مع تركيزه على المقطع الأخير له، وكأننا نقسمه إلى مقطعين: (أج – رش)، كما نشعر مع تلفظ البخيل لهذا الفعل بلمحة عينه ونظرته بطرف العين، مع ابتسامة خفية بل قد تكون نصف ابتسامة تدل على السخرية والاستهزاء.

وسنحاول في الأمثلة الموالية تقديم نماذج تتحدث عن شخص أو مجموعة من الأشخاص من جنس غير عربي يمتلكون صفات البخيل المقتر، الذي يرفض أن يذهب من ماله أو طعامه شيء لغير كما أنه يبالغ في العناية بأشيائه وحوائجه اليومية البسيطة، وفي طريقة التوفير في استخدامها، بحجة المحافظة عليها والعناية بها، من ذلك أن :

" أناسا من المراوزة إذا لبسوا الخفاف في الستة الأشهر التي لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر، حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر ، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب"[1].

لقد بنى " الجاحظ " نصه هذا على مجموعة من المفارقات الجزئية المتساوقة فيما بينها، لتكون الصورة الكلية للمفارقة الساخرة التي أراد إبرازها ، فبدأ نصه بقوله : " إذا لبسوا الخفاف في الستة الأشهر التي لا ينزعون فيها خفافهم" لنفهم أن المراوزة يلبسون خفافهم نصف سنة وينزعونها في النصف الآخر بحجة عدم اهترائها، وهو يهدف من وراء هذه الجملة إلى التركيز على مدة ارتداء الخفاف القصيرة جدا (ستة أشهر).

ثم يقوم " الجاحظ " بتصعيد المفارقة الساخرة لتكون أكثر تأثيرا و وقعا في نفس المتلقي، و ذلك من خلال حديثه عن الطريقة التي ابتدعوها للحفاظ على الخفاف أكثر فعلاوة على قصر المدة التي يرتدون فيها نعالهم(ستة أشهر).نجدهم كانوا يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر وعلى أعقابها ثلاثة أخرى.

[1] الجاحظ :البخلاء،ص28 .

إن " المفارقة الساخرة" هنا جلية للعيان؛ ففضلا عن الوضع غير الطبيعي في سير هؤلاء وما يعقبه من إرهاق للبدن وإثارة للتهكم، فهم من الحمق بحيث لم يدركوا أن السير بهذه الطريقة يعرض الخفاف والأرجل للعطب على السواء، لكن طبيعة البخل المستحكم فيهم أعمتهم عن إدراك ما يسهل إدراكه بالفطرة السليمة.

والأدهى من ذلك أن البخيل بلغ ببخله أن يعادي كل ما له علاقة بالبذل وإن لم يتكلفه شيئا، واسمع بخيلا – عوتب في قلة ضحكه وشدة قطوبه – يقول : " إن الذي يمنعني من الضحك، أن الإنسان أقرب ما يكون من البذل إذا ضحك وطابت نفسه "[1].

أرأيت كيف تحرم النفس الشحيحة صاحبها من التمتع بأطايب الحياة حتى مما لا بذل فيه لمجرد شبهة البذل.

فهم يتركون ما لا بذل فيه خوفا مما به بذل، وهذا منتهى البخل أن يجعل المرء حياته تعيسة، من خلال رفضه لكل جميل مفرح قد يؤدي إلى سماحة النفس، وانطلاقها، خشية أن يفرّط بدرهم واحد فيموت. لذلك يبقى في انقباض وجمود يخالف سائر مخلوقات الله، حتى الأرض : " وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الماَءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ"[2]فإنّ ضحك الأرض وابتهاجها بالماء بعد موتها يتبعه الإنبات والعطاء والخير الذي يسرُّ الناظرين.

وفي نموذج آخر يقول " الجاحظ" :

" رأيت بعض الحمارة زهاء خمسين رجلا ، يتغدون على مباقل بحضرة قرية الأعراب، في طريق الكوفة وهم حجاج، فلم أر من جميع الخمسين رجلين يأكلان معا، وهم في ذلك متقاربون يحدّث بعضهم بعضا "[3].

---

[1]. الجاحظ :البخلاء،ص 123 .

[2] سورة الحج : الآية 05.

[3] الجاحظ : البخلاء، ص 18.

إن التناقض الموجود في هذا النص دفع " بالمفارقة الهزلية " إلى ذروتها، " فالجاحظ" هاهنا يرى منظرا غريبا فيه خروج عن الإلف وابتعاد عن العرف لجماعة من الرجال يشتركون في الكلام ولا يشتركون في الطعام.

إنه لمنظر مخالف للمألوف، لأن الأصل في الإنسان هو "طلبه للمشاركة "سواء أ تعلق الأمر بالمشاركة في الكلام – للاستئناس بالآخرين و إزالة السأم–أم بالمشاركة في الطعام –لإحلال البركة فيه–أما أن يجتمع عدد كبير من الرجال، يجلسون قرب بعضهم البعض، يتبادلون أطراف الحديث ولا نجد فيهم رجلا واحدا فقط دفعه الكرم للبذل والمشاركة في الأكل فهذه هي المفارقة بعينها.

و " المفارقة " – في هذا النص – لم تتته بمجرد ذكر حدث الاجتماع في الكلام والافتراق في الطعام لأن الجاحظ المبدع وظف عبارة أخرى زادت من ثقل السخرية من هؤلاء البخلاء و هي قوله:" وهم حجاج " وذلك تأكيدا منه على أن الدين لم يتجاوز الجانب الشكلي من حياتهم، فكان من الواجب أن يكون لمناسبة الحج تأثيرا فيهم فتغير حالة البخل والاستئثار بالطعام عندهم، لكن هيهات إنها نفوس غريبة الملامح، غريبة الأطوار، لا ترى بأسا في بذل الكلام لكنها تصاب بالهلع إذا قاسمها دخيل الطعام.

إن " الجاحظ " في هذا النص يريد السخرية من طريقة تعامل هؤلاء الأشخاص مع بعضهم البعض، كما يريد السخر من علاقاتهم الاجتماعية المفككة.

لقد بالغ " الجاحظ " في تقريع البخلاء والشقِّ عليهم حتى خرج بهم إلى ما لا يعقل زيادة في اللاذع والتقريع، فإذا كنا قد سلَّمنا بفساد فطرة هؤلاء البخلاء فإننا لا نتصور لحظة أن يمتد هذا الفساد إلى ما تحتهم من الحيوانات؛ لكن هذا حدث فقد روى " ثمامة " :

" لم أر الديك في بلدة قطّ إلا وهو لاَفِظٌ ، يأخذ الحبة بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاج، إلا ديكة مرو، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحَبِّ، قال : فعلمت أن بخلهم شيء من طبع البلاد وفي جواهر الماء، فمن ثمّ عمَّ جميع حيواناتهم"[1].

إنه فعلا مشهد يتجاوز حدّ التصور حين تفسد طبائع ما يلحق بالبخيل حتى حيواناته التي فطرت على طبع لا تحيد عنه بإحكام صنع ربّ العالمين.

لقد " انتقل البخل لطول ملازمة أهله إلى حيواناتهم وطيورهم، فأخذوه بالتلقين، وحذقوه بالتدريب والتعليم واكتسبوه بطول العشرة، ودوام الصُحْبَةِ، فصار في جبلّتهم طبعا "[2]،إن البخل بات جزءا من تكوينهم النفسي وتربيتهم مما ترك أثرا كبيرا؛ ليس في حياتهم اليومية – وحسب – وإنما في حياة حيواناتهم أيضا.

إن " الجاحظ " يسعى – من خلال مفارقاته الساخرة اللاذعة – إلى النيل من الخراسانيين، و ذلك بتصوير خراسان على أن أهلها بخلاء كلهم ،وحتى لا يقوم أحد باستثناء شخص واحد منهم، قام الجاحظ بتعميم البخل على الأشخاص والحيوانات وحتى البيئة بما فيها من ماء وتراب.

ومن نماذج " المفارقة الساخرة "– أيضا – ما نجده في قصة " المكي" في قوله : " كان لي ابن عمٍّ يقال له سليمان الكثري، سمي بذلك لكثرة ماله – وكان يقرِّبني وأنا صبيّ إلى أن بلغت ولم يهبْ لي مع ذلك التقريب شيئا قطّ، وكان جاوز في ذلك حدّ البخلاء فدخلت عليه يوما، وإذا قدامه قطعة دَارٍ صيني لا تسوى قيراطا ، فلما نال حاجته منها مددت يدي لآخذ منها قطعة، فلما نظر إليّ قبضت يدي، فقال : لا تنقبض، وانبسط واسترسل وليحسن ظنك، فإن حالك عندي على ما تحب فخذه كله فهو لك بِزَوْبَرِهِ وبحذافيره

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 18.

[2] نشأت العناني : " فن السخرية في أدب الجاحظ"، ص 132.

وهو لك جميعا، نفسي بذلك سخيّة، والله يعلم أنّي مسرور بما وصل إليك من الخير فتركته بين يديه وقمت من عنده وجعلت وجهي كما أنا إلى العراق، فما رأيته وما رآني حتى مات"[1].

لقد تحققت " مفارقة السخرية " في هذا النص على تواضع مسبق بين " المرسل" و " المتلقي" فهي قائمة على خلفية اجتماعية وثقافية خاصة؛ ترى في الكرم بعد الاستغناء بخلا في ثوب سخاء.

إن هذا النص يتحدث عن بخيل يعطي ما فَضُلَ منه استغناء لا كرما، إنه فعلا رجل يتصف بالخبث والمراوغ وذلك من خلال الألفاظ التي وظفها والتي تدل –ظاهريا– على كرمه، من ذلك مثلا قوله :

(لا تنقبض – انبسط – استرسل – خذه كله – هو لك جميعا ...) وكأنه يشي بقدوم الخير الطائل والكرم و العطاء الغامر، لكننا نصطدم بالفجوة الفنية، حين نقف في هذا النص مذهولين مستغربين عند صفة هذا المانح الجواد شكليا ، فالذي بين يديه قطعة لا تسوى قيراطا، والأدهى أنه نال منها حاجته، فلم يبقِ منها إلاّ الشيء القليل.

لقد أراد " الجاحظ " – من خلال مفارقته هذه – الكشف عن نفسية هذا البخيل و ما تتسم به من غرابة و غموض كما أراد أن"يطلعنا على دخيلة أمره وخفايا سره (...) ويهتك الحجب والأستار التي يسدلها بيننا وبينه ويطرح ما يظهر به، وما يحب أن يرينا نفسه عليه لنراه على حقيقته ونقف على طبعه وسجيته، وقد بدا عواره، وتجسدت أوزاره، في هيئة مزرية، وصورة هازلة، برز فيها العيب والنقص وتضخم، وضؤل فيها الكمال والجمال أو تبخر"[2].

ومنه " فالجاحظ " أراد إماطة اللثام عن هذا الكرم الزائف، ليُظهر البخل ويكشف عنه ويُظهر السخاء المصطنع في صورته الهزيلة المتداعية. ولنا أن نضحك أونسخر

[1] الجاحظ: البخلاء، شرح العوامري و الجارم ،ج2،ص44،43

[2] نشأت العناني : فن السخرية في أدب الجاحظ، ص 180.

أو نتعجب، لأن تداخل الموقف وتباين السلوك واعوجاج الفطرة والطبع يبعث على كل ذلك وزيادة.

وخلاصة القول ؛ أن " الجاحظ " كان يسعى – من خلال مفارقاته الساخرة – إلى أن يجعلنا نأسف على هؤلاء الممسوخين غريبي الأطوار ونسخر منهم حدّ الضحك الكتوم خوفا عليهم من مزيد من الإحراج وهذا – بطبيعة الحال – أقسى من التهكم الصريح اللاذع.

إن " الجاحظ " يتلذذ–في مفارقاته الساخرة –بأمرين في وقت معا :

1– يتلذذ " بتعذيب مهجويه حين يعرضهم مسخا ويجعلهم أضحوكة تستدعي الأسف والسخرية.

2– ويتلذذ حين تواتيه الفرص السانحة ليستعرض أمامنا أبرع مواهبه الفنية في رسم هذه " الصور الكاريكاتورية " بألوان متداخلة من الكلمات والصور والحركات.

– النمط السادس : مفارقة الصورة :

للصورة الفنية أهمية وحضور في الدراسات الأدبية والنقدية ولهذا كان لا بدّ لنا من الخوض في غمار فنونها وروائعها، ثم إن المفارقة – من إحدى الزوايا الأدبية – هي صياغة بلاغية هدفها إيجاد عبارة أنيقة حاضرة في النفس والعقل بأقل الألفاظ وأوجز الكلمات وأعمق المعاني وأشملها.

إن الصورة الفنية ترجع في أصلها إلى " الخيال " الذي يعتمده المبدع في بناء شتى أشكال التصوير الفني، بل هي " أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه "[1] ويعمد من خلالها إلى تجسيد الأشياء المعنوية والحسية في قوالب فنية تهدف إلى تنظيم مساحات واسعة من التفكير والتفاعل مع المتلقي الذي " يموقع ماهية ما عن طريق المقاربة الإيمائية، أو المقارنة الإيعازية، ارتفاعا بالخيال إلى صعيد التعبير

[1] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي الأدبي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 14.

الطلق، المتحرر من الإشارة الحرفية والمباشرة الفجة الصماء"[1] ومنه تصبح الصورة الفنية مجالا خصبا للإفصاح الوجداني والفكري في الوقت ذاته.

وإذا كانت " الصورة الفنية " البديعة – على مدى تاريخنا البلاغي – هي التي تقترب من الواقع المحسوس، والحقيقة الثابتة، فإن " الصورة المفارقة " هي التي تجمع بين المتباعدات والنوافر التي لم تعتد العرب الجمع بينها، ففي حين كانت العرب تقف في الكلام عند مظهره، راح المحدثون يستقرؤون الجدة في أغوار جوهره، ويخرجون بالصورة من مصدرها الأصلي ألا وهو " الخيال " ومن علائقها الطبيعية ألا وهي " المشابهة " إلى مجالات يعمل فيها العقل والإغراب عمل التجويد في القالب الجليد.

وقد توافرت "المفارقة " – في عدد غير قليل من النصوص الأدبية – على أركان البلاغة من خلال " التشبيه " و " الاستعارة " و الكناية؛ لأنها صور تعتمد على " جمع أطراف الأشياء بعضها إلى بعض. ضمن عملية تركيب مغايرة لأصولها "[2] وتعتمد عملية الجمع هذه على نشاط الخيال للمبدع الذي يمتلك قوى داخلية تفرق العناصر والأشياء ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متميز ومفارق.

ومنه فالصورة الفنية المفارقة هي صياغة جديدة لمعان قديمة، وتسعى إلى ذلك من خلال طاقة تعبيرية مميزة تعتمد فيها اللغة على تشكيلات دلالية جديدة، بما يمنح الصورة الفنية دورا هاما وأساسيا في عملية الخلق، فهي تؤدي وظائف دلالية هامة تساعد على خلق الجانب الجمالي والإيجابي الذي يعدّ من أهم وظائفها على الإطلاق، وهو ما يَنتجُ دائما عن جمع الأطراف المتمايزة عن بعضها البعض، أي أن الصورة المفارقة تكتسب معناها ووظيفتها الجمالية من خلال تقويض ما يعهد في الكلمة من معنى والاستعلاء عليه، ثم

[1] سليمان عشراني :الأدب العربي و الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة ،معهد اللغة العربية و آدابها ، وهران ،العدد 3 ، 1994 ،ص 71.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 132.

رفعها إلى أفق جديد لا تلبث أن تتجلى فيه بأروع الصور، وهنا تكمن المفارقة من خلال تلك الصور التي يتخللها التوتر الذي يفضي بها إلى احتضان الأضداد واستقطاب النوافر.

- نماذج من مفارقة الصورة في كتاب البخلاء :

يدور أدب الجاحظ في مجمله حول مجال تصويري ينقل من خلاله ما يلتقطه عقله أو قلبه أو حواسه، فلا يكاد يرى إلا حاملا آلة تصويره هذه يسلطها على كل ما يقع عليه خاطره ليخرجه – لا كما هو في واقع حاله – بل كما يريد " الجاحظ " له أن يكون، وقد حاد إخراجه أحيانا كثيرة عن طبيعته إلى طبيعة أخرى غريبة ومفارقة وهذا الذي جعله محل مؤاخذات حادة، ولكنه كان يمضي غير آبه لهذا الاعتراض ولا مكترث به، إنه يشق طريقا للتأليف آمن به وأقبل عليه وأخلص فيه.

لقد عمد " الجاحظ " إلى التصوير المفارق ليجعله أداة تهكمه وسخريته من البخلاء وقد يكون هذا التصوير خياليا ساخرا عن طريق " التشبيه " أو " الاستعارة " أو " الكناية " أو غيرها من ألوان المجاز، أو تصويرا واقعيا من خلال الحركات والسلوكات الخارجة عن المألوف والتي تعبر عن شخصية صاحبها، وتوضح جوانب من سلوكاته الشاذة، إنه يجعل هذه الصورة ملموسة ومجسدة أمام أنظارنا في جسد البخيل ، وهو يُمثلُ شاخصا حيًّا يتنفس يتحرك، يأكل، ويتكلم بنبراته الخاصة، تسمعه وتتفرج عليه وتضحك منه .

وكما يقول " شوقي ضيف" : " ارجع إلى كتابه البخلاء فإنك تراه يعرض عليك بخلاء عصره (...) إنه يريد أن يجعل الأدب صورا من الواقع وهو لذلك لا يستعين على كتابة بخلائه بالتأريخ أو ذاكرة الماضي إنما يستعين بمفكرة الحاضر والعصر الذي يعيش فيه. وقد عرف كيف ينقله إلينا بجميع طبقاته وأفراده وملامحهم وخصائصهم النفسية "[1]. إنه يقف أمام واقعه الذي يعيش فيه يتأمل ويلتقط صورا دقيقة بتأنٍ دون كلل ولا ملل.

[1] شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط2، دار المعارف، مصر، (د ت)، ص 163.

ولم يخدع " الجاحظ " نفسه، ولم تفتته براعته الفنية في استخدام الألفاظ عن إدراك هذا القصور الذي يتعرض له وهو يحتال للتعبير بالألفاظ عما يريد من الصور (...) ولكنه لم يكن يألوا جهدا في أن يضع الصورة أمام القارئ فإذا أحسّ بأن اللفظ قد أعوزه، وأن اللغة لم تطع له بالقدر الذي يريد، جعل يلجأ إلى تنبيه مخيلة القارئ علّها تستطيع أن تدرك ما لا يستطيع اللفظ أن يؤديه "[1]. إنه بهذا يلج في مسارب الفن والأدب ويهتم بالجانب الجمالي الذي يستعين فيه بالخيال.

ولعل أكثر الصور الفنية تجسيدا " للمفارقة " في " كتاب البخلاء " " التشبيه " و " الاستعارة " و " الكناية " فغالبا ما تفضي هذه الفنون منفردة أو مجتمعة إلى تشكيل صورة فنية جوهرها في هذا المقام – هو " المفارقة "، وسنحاول في هذا المبحث التركيز على هذه الفنون في بخلاء الجاحظ وإن كان لم يحتف بها بإسهاب في كتابه، إلا أن ما ورد منها سيساهم بلا شك في تشكيل البنية الجمالية لنصوصه.

يقول " الجاحظ " تغدى أبو السرايا عند سليمان بن عبد الملك – وهو ولي عهد – وقدامه جدي . فقال له سليمان : كُلْ من كليتيه، فإنها تزيد في الدماغ، فقال : لو كان الأمر كذلك لكان رأس الأمير مثل رأس البغل "[2]

لقد كان "سليمان بن عبد الملك " يتحدث عن فوائد الكلى وما تجلبه للدماغ من يقظة وصحو وذكاء وعمق في التفكير، وفطنة وحدة وتوقّد للذهن، واعتقد " أبو السرايا " أنَّ الأمر متعلق بكبر حجم الدماغ، فانصرف ذهنه إلى الحسِّي وأهمل المعنوي، فكانت هذه "مفارقة الحال"(*) ،أي أن كلّ واحد منهما يتكلم في موضوع مختلف عن الآخر لكن يبقى رابطا عاما يصل بين الاثنين.

وتكمن " المفارقة " – أيضا – في تشبيه أمير – من جلة الأمراء وولي عهد تمهد له الأيام أن يكون خليفة للمسلمين – ببغل، إنها بالفعل صورة ممسوخة وتشويه ممقوت لملامح

[1] الجاحظ : البخلاء (مقدمة الكتاب)، ص 50.

[2] الجاحظ، : البخلاء، شرح العوامري والجارم، ج1، ص 55، 56.

الجسد : (جسم آدمي ورأس بغل) .ولعله أراد من خلال هذه " الصورة الكاريكاتورية " أن يسخر من غباء الأمير وفساد رأيه.

ويرسم " الجاحظ " صورة فنية أخرى تعتمد على التشبيه الذي يحمل في تضاعيفه مواصفات المفارقة في قوله :[1]

" وكان أبو نواس يرتعى على خوان إسماعيل بن نُيْبَخت ، كما ترتعى الإبل في الخمض بعد طول الخلة، ثم كان جزاؤه منه أنه قال :

خبز إسماعيل كالوشـ ي(*) إذا ما شقّ يرفا(**)

إنه تصوير كاريكاتوري " لأبي نواس" وهو على طعام " إسماعيل " يأكله في شره ونهم وجشع كالإبل التي ترعى في الخمص بعد طول الخلة، وإنه تصوير ساخر يوضح هيئته الممسوخة الممقوتة حين يتناول طعام غيره.

إن المتلقي كان يتوقع – بخلفيته المستقرة – أنماطا من الأداء يفترض أن تكون مع " أبي نواس " الذي أُكرم من قبل إسماعيل، من جزاء وفير، وثناء غزير، لكن هذا النمط بطريقة الانعكاس يؤدي إلى " المفارقة "، إذا فالمقدمة في هذا النص لم تؤدّ إلى نتائجها المنتظرة (الجزاء والثناء) بل أدت إلى نتائج مناقضة تماما للمقدمة (القدح والذّم والاستهزاء) وذلك من خلال إنشاده للبيت الشعري :

خبز إسماعيل كالوشـ ي إذا ما شقّ يرفا"

فاللغة هنا تقول شيئا ثم تأخذ بأيدينا بعيدا عما قيل لكي تصل إلى ضده. فـ " أبو نواس " في هذا البيت يمدح رغيف إسماعيل وفي نيته الهجاء، فقد شبهه بالثياب الملونة الزاهية، فإذا ما تفتت يحيكه بفن وإبداع كما يخيط المتمرس ثيابه و يخفي أثر الحياكة بمهارة منقطعة تفوق

(*) الوشي : الثوب المنمق بألوان مختلفة

(**) يرفا : رفأ الثوب إذا لأم خرقه وضم بعضه إلى بعض وأصلح ما وَهِيَ منه، لسان العرب، مادة (وشى ورفأ).

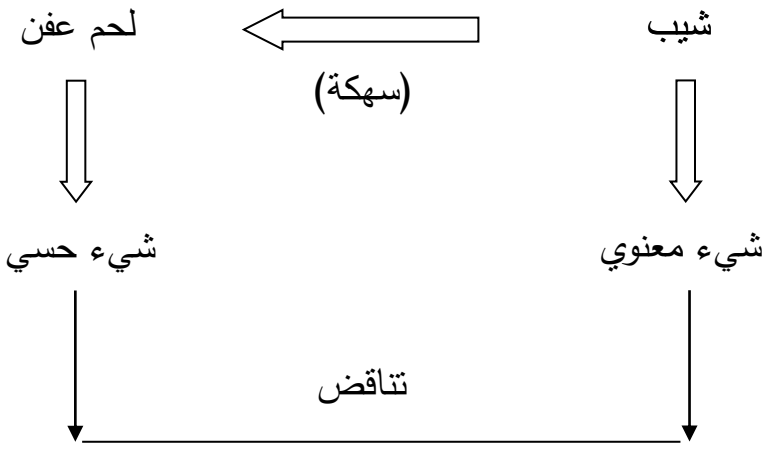
[1] الجاحظ : البخلاء، ص 72.

من يحيك الثياب، فيعود رغيفه كما كان. و قد أضفت هذه الصورة قوة للمعنى، بما حوته من مبالغة وسخرية.

إن " المفارقة " تقتضي أن تخرج المعاني والصور من مألوفها لتتقابل وتتداخل فيتولد منها معنى هجين وغريب لكنه طريف ومبهر، ومن أنصع الأمثلة الجديرة تطبيقا لها النوع من الصور المفارقة ذلك النص الذي أورده " الجاحظ " على لسان " الخزامي " يقول :

" إنَّ للشيب سهكة، وبياض الشعر الأسود هو موته، وسواده حياته "[1].

يظهر بأن " المفارقة " في هذا النص تنم عن نفسها، ذلك أن التقابل التشبيهي بين صورتين متنافرتين ومتباعدتين يعد مفارقة ذكية النسج والاختيار (الشيب و السهكة)، والسهكة هي الرائحة الكريهة التي تنتج عن العرق أو اللحم العفن وغيرها، والكاتب بهذا يكون قد جسد المعنى ،أي استعار خاصية شيء حسِّي مادي له رائحة لشيء معنوي مجرد وهو الشيب وكبر السن. ولعل هذا ما ستوضحه الخطاطة التالية :



وتكمن " المفارقة " هاهنا في البراعة التي ربط بها " الجاحظ " المحسوس بالمعنوي وعلى الرغم من غرابة التشبيه فإنه عبّر بطريقة دقيقة وواضحة عن رؤية الجاحظ للشيخوخة

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 60.

وتراجع مرحلة الشباب، وكذا الضعف وتراجع القوة وغيرها من الدلالات التي تزعج الشخصية في النص، كما نجح من خلال هذه الصورة المفارقة في إيصال فكرته إلى المتلقي.

وبعدها يتجه " الجاحظ " إلى تعميق الصورة وكذا الدلالة من خلال ربطه بين مسألة الشيب والحياة والموت، من خلال تحديد الألوان- أي ألوان الحياة الخاصة بالشعر- فالبياض بالنسبة للشعر هو الموت بينما السواد يساوي الحياة وهذا مخالف لما تعودناه وألفناه، ذلك أن الأبيض في الغالب يدل على التعطش الحاد للحياة (دلالة إيجابية)، والأسود يدل على الفناء والموت والقتامة ويرمز للحزن والألم والخوف من المجهول (دلالة سلبية). وبهذا نجد اللونين قد دخلا في علاقة تضاد مع تبادل للدلالات المألوفة حول الأبيض والأسود الأمر الذي أدى إلى خلق دلالة مفارقة.

وفي نموذج آخر يقول الجاحظ : " كنت أنا وأبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظّام وقطرب النحوي، وأبو الفتح مُؤَدِّب منصور بن زياد على خوان فلان بن فلان، والخوان من جزعه، والغضار صيني ملمع في بياض الفضة كأنه البدر وكأنه مرآة مجلوة، ولكنه على

قدر عدد الرؤوس، فأكل كل إنسان رغيفه إلا كسرة، ولم يشبعوا فيرفعوا أيديهم ولم يمدوا بشيء فيتموا أكلهم، والأيدي معلقة وإنما هم في تنقير وتنتيف "[1].

إن القارئ أول الأمر ليطرب لهذه المائدة المغرية ولهذا التصوير الفني الجميل، لكن الصدمة ستكون أفضع والمفاجأة أوقع حين نطل بأنظارنا تجاه الجهة الأخرى من هذه الدعوة فتتكشف لنا حقيقة المفارقة في هذه النفس المريضة التي تريد أن لا يفوتها النبل والكرم دون أن تبذل في سبيل ذلك في واقع الأمر ما يستحقه هذا الكرم و ما يستوجبه هذا النبل.

هذه الصورة لجماعة وقعوا تحت وطأة البخل، ولكن البخيل نفسه لا ندري من هو أو من أين ؟ يكتفي " الجاحظ " بأنه " فلان بن فلان " كناية عن اسمه لأنه من الأسماء التي يستحي أن يذكرها، أو يخاف من أصحابها، لكنه رجل فاحش الثراء، لأن رغيفه كان في بياض الفضة كأنه البدر وكأنه مرآة صافية مجلوة، لكنه لا يأبه بحال ضيوفه وهم لم يشبعوا ومنه نستنتج أن الكرم عند البخيل معروض في أبهى صوره النظرية فحسب.

لقد ساهم " التشبيه " في صياغة هذه " المفارقة " وإبرازها بتشكيلها الفني البهي فالناظر لهذا التوصيف والتصوير البديع للمائدة وما فيها من طعام شهي؛ سيجزم بأن الضيوف سيتمتعون – لا محالة – وسيأكلون حتى التخمة، لكن " الجاحظ " كعادته يأتي بما يخالف هذا التوقع تماما. فالضيوف رفعوا أيديهم (كناية عن الشبع) ولم يمدوا بشيء، أي أنهم شبعوا من أكل لا شيء (لم يمدوا بشيء – الأيدي معلقة – وهم في تنتيف وتنقير).

لقد حاولنا من خلال هذا المبحث تتبع المفارقة في محيط التشبيه والاستعارة و الكناية، وما أضافته هذه الفنون من إبداع وإجادة في صياغة المفارقة وإبرازها بتشكيلها الفني البديع، الذي يرتقي بالأدب إلى أعلى مستويات الجودة الفنية، لما يحققه من متعة وفائدة واستجابة وتأثير في نفس المتلقي.

– النمط السابع : مفارقة الصوت :

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 54.

لقد أعطى النقاد القدماء للصوت اللغوي مكانة هامة، وتعود هذه الأهمية إلى أسباب عدة منها أن التشدق الذي هو خصلة طبيعية في كلام الأعراب جعل من جهارة الصوت عندهم ميزة يميزون بها أصالتهم ويتمادحون بها، حتى أنه لما سئل أحدهم عما هو الجمال ؟ قال : " طول القامة وضخم الهامة ورحب الأشداق وبعد الصوت"[1].

وليس هذا فحسب، بل بلغت أهمية الصوت حدّا اصطبغت فيه بأبعاد دينية إذ كان لجهارة الصوت دورها الفعال في هذا المجال الحساس، فهذا " العباس بن عبد المطلب" – عم رسول الله – قد نفع المسلمين بجهارة صوته يوم حنين، حين انفض الناس عن النبيّ الكريم، وكادت تحل الهزيمة لولا تدخل العباس الذي نادى : " يا أصحاب البقرة هذا رسول الله ، فتراجع القوم "[2]. ناهيك عن دور جهارة الصوت في الميدان السياسي، فقد كانت الأحزاب السياسية عصرئذ تعتمد أكثر ما تعتمد على الخطباء المفوهين والبلغاء في نشر مبادئهم، وكانت الناس تفضل الجهارة في الخطب، وتتفاخر بهذه المزية.

هذه الاعتبارات – وغيرها كثير – جعلت " الجاحظ " يقتنع بأن الصوت البشري هو كل شيء في اللغة بل هو كل شيء في الإنسان " فالصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[3]، ومن هنا يتبين كيف يقف الجاحظ بذكاء على الفرق بين الصوت الذي هو مادة جوهرها اللفظ والتقطيع الذي هو حركات وظيفة الأعضاء الصوتية كاللسان وغيره، فالصوت عنده بالنسبة للتقطيع هو بمنزلة الحبر الذي في القلم بالنسبة للكتابة، فكما أن الحبر مادة يظهر من خلالها الكلام المكتوب فكذلك الصوت مادة يظهر من خلالها الكلام الملفوظ، الفرق الوحيد هو أن الصوت يتلاشى

[1] الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص 82.

[2] ينظر : المصدر نفسه، ج1، ص 83.

[3] الجاحظ : المصدر نفسه ، ج1، ص 58.

في الفضاء ولا يمكن استعادته أو مراجعته بينما يمكن ذلك بالنسبة للقلم بل هو أجدر أن يحض الذهن على تصحيح أخطاء الكتاب "[1].

وحري بنا أن نتوقف قليلا عند مفهوم التقطيع الذي ورد في هذا النص، يبدو أن " الجاحظ " يقصد بالتقطيع تقطيع الحروف بينما يخصص مفهوم التأليف للكلمات، فالتقطيع هو استعمال الحروف استعمالا واعيا لغاية التبليغ والتواصل بين أفراد المجتمع.

إن النظام الصوتي للغة هو جزء من الأساس الذي تقوم عليه دراسة البنية الإيقاعية؛ لأن " الإيقاع ينظم أصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة "[2]؛ كما أن الإيقاع " ليس مجرد إشارة بسيطة، بل هو كل عنصر من عناصره وهو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ولا متفق عليها"[3].

ومن هنا لا يمكننا أن ننكر ما للإيقاع من أهمية في نفس المتلقي، فالوظيفة الدلالية التي يؤديها الإيقاع تكشف أننا لا نفكر في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى؛ بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوبا لا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها.

وإذا تأملنا تعريف " الإيقاع " كما أدته الدراسات العربية القديمة (*)، فإننا نلحظ بوضوح أنه كان يشير إلى مصطلحات محددة كالعروض والوزن والقافية والموسيقى، أي أن الإيقاع – قديما – كان يرتبط أساسا " بالإيقاع الخارجي " المتمثل في " الوزن والقافية "

---

[1] ينظر : الجاحظ : البيان و التبيين، ح1، ص 89.

[2] سيد البحراوي: العروض والإيقاع في الشعر العربي، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 112.

[3] ينظر فولفانج إيزر : مدخل إلى علم الأدب، ترجمة أبو العيد دودو، ط1، دار الحكيم، الجزائر، 2000.

(*) علم العروض الذي وضعه " الخليل بن أحمد الفراهيدي"، جرى تقنينه وفق معطيات صوتية مشتقة من رواية الشعر وإنشاده، لذا كان طبيعيا أن تراعى فيه المدد والأعداد المتساوية في الحركات والسكنات، وهذا ما ما يسمى في علم العروض العربي بالوزن.

دون كبير عناية بالالتفات إلى " الإيقاع الداخلي "، أو " الإيقاع الباطن "، الذي تنتجه مكونات نصية عدة تسهم البلاغة والاتساعات اللغوية بقدر وافر منها.

وإذا أردنا أن نقترب من تصور " الإيقاع " في العصر الحديث، سنجده " لم يعد قالبا جاهزا – كما كان سابقا – على الشاعر أن يصب فيه عواطفه وأفكاره، " إنما أصبح ذاتيا وبحسب قصد المنشئ والمتلقي "[1]، وبذلك تحرر الإيقاع من أسر الشعر، وراح يفتض آفاق الفنون النثرية الأخرى، فأصبح لكل شيء إيقاعه الخاص، فقيل : إيقاع القصة والمسرحية وإيقاع النثر بعامة.

ومنه فقد أضحى " الإيقاع " في الأدب الحديث " يتجه إلى الإيقاع في المعاني والأفكار والصور والتراكيب، ويتولد داخل المنجز الأدبي، وهو ما نحس به وارء الألفاظ والبنى الداخلية للنص، وهذا الإيقاع الداخلي جاء تعويضا عن الإيقاع الخارجي الغائب (الوزن والقافية) في النصوص النثرية، مما جعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية بإزاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي"[2].

الإيقاع – إذن – هو كل ما وقع من عناصر النص وتكيُفها فيما بينهما ذلك أن " الإيقاع ملتحم بالخطاب لا مجال لفصله عنه، فهو خطة تتبع في النص"[3].

من هنا جاز لنا أن ندرس " الإيقاع الداخلي" المفارق في بخلاء الجاحظ وجاز لنا – أيضا – أن نحاول الإجابة عن سؤال يطرح نفسه بإلحاح : ما هي الإستراتيجية التي سار " الجاحظ " على نهجها في كتاب البخلاء ؟ ؛ وكيف ولّد إيقاعات نصوصه النثرية

– نماذج مفارقة الصوت في بخلاء الجاحظ :

[1] محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، ص 63.

[2] علوي الهاشمي : معلول يشيد الفضاء (مظاهر التركيب اللغوي لقصيدة النثر في البحرين)، مجلة كلمات، العددان 10 و 11، 1989، البحرين، ص 69.

[3] محمد الناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، دار محمد علي الحامي، سوسة، تونس، 1998، ص 697.

" للبنية الصوتية " أهمية بالغة في بناء الدلالة العامة للنص الأدبي حيث تسهم في استمالة المتلقي وجلب اهتمامه، لذلك يلجأ الكاتب إلى انتقاء أصوات دون أخرى؛ فيختار ألفاظا تحقق الانسجام المطلوب بين الحروف، مما يضفي على الكلام ضربا من التنغيم تطرب له الآذان وتلذ له الأنفس.

وعليه فإن " البنية الصوتية " تسهم في خلق إيقاع موسيقي خاص ومتميز سواء على مستوى التلفظ لدى القائل، أو على مستوى التلقي، حيث تستسلم حواسنا لتلك اللذة التي يحدثها النص الأدبي، والتي تحرك الوجدان الداخلي، فيحتضن النص الذي يستفز أولا الأذن ثم باطن الذات .

ومنه فإن فهم التجربة الفنية فهما جيدا لا يستكمل إلا بتكامل جهود الملقي والمتلقي معا، كما أن اقتناص إيقاعات النص والإمساك بلحظاته الجمالية لا بد أن يعول فيها على دور كل منها لأن " المبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام الذي يمكن أن يتحقق بطرق عدة (...) يحققها المبدع من خلال تنظيم الأفكار والمعاني، وإضفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا، أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الأديب فيما يستكملها القارئ جماليا "[1].

وتعد ميزة " التلوين الصوتي " عنصرا أساسيا في أسلوب " الجاحظ" إذ لا نقرأ عبارة من عباراته إلا وتلمس فيها عناية واضحة بجانب الإيقاع، مع أنه لم يكن يعتمد كثيرا في تجميلها، على فنون البديع وإنما سلك نهجا مغايرا يبين موهبته الفذّة وقدرته على الإبداع.

إن عبارة " الجاحظ " عبارة مطاطة، تطول وتقصر حسب المعاني التي تؤديها وتتخذ شكلين مختلفين من حيث الإيقاع، فأحيانا تكون مُرسَلة إرسالا دون اهتمام بتقطع أو تفصيل، وأحيانا أخرى تكون مقطعة تقطيعا موسيقيا متوازيا، ولكن دون تقيد بتسجيع وطبيعيّ

[1] ينظر حاتم الصكر : بحث في الإيقاع و الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة ، مجلة الأقلام، ع 05، 1990، ص 61.

– والحال هذه – أن يكون الإيقاع في نصوصه ملحوظا بتنوع الحركة وتنوع بناء الجمل بين الطول والقصر، وكذا حسن وقعها على الآذان.

ولا ريب في أن ثقافة الجاحظ المؤسسة على الفلسفة والمنطق والجدل قد رسمت أسلوبه بطابع اعتماد المقابلات الوزنية والعقلية في الإنشاء الأدبي " وقد بلغ الجاحظ من حلاوة الأداء في هذه المنهجية حدّا جعل فيه سائر الجمل تتلاحق بأنساق جميلة تتعادل فيها الكلمة بالكلمة والعبارة بالعبارة والمقطع بالمقطع دون الاتفاق بنهايات الفواصل وتعمد السجع"[1].

لقد أضفى الجاحظ على أسلوبه أنماطا من التلوين الصوتي تميزه عن كتّاب عصره ومن جاء بعدهم، وكانت وسيلته في توليد موسيقاه الداخلية إيراد الكلمات المتوازنة والعبارات المتقابلة في نسيج الجملة الواحدة أو سياق الجمل في النص ككل،و هذا ما يسمى بأسلوب النثر المزدوج .

لكن هذا الاستنتاج لا يتناقض وحقيقة تعامل الجاحظ مع فنون البديع– و بخاصة فنّي (الطباق والمقابلة)– فقد تعامل معهما بقدر يزيد نسبيا على ألوان البديع اللّفظي ونكاد نعزو ذلك إلى وضوح الدلالة في الطباق والمقابلة – هذا من ناحية – ومن ناحية أخرى فإن هذا اللون من الفنون البديعية يسهم في خلق " إيقاع معنوي " لا يتأتى من أصوات وألفاظ ملموسة الأثر في السمع، فهو إيقاع معنوي يشخص في ذهن المتلقي من خلال ما يتصل بالسياقات الدلالية المبثوثة في النص، إنه إيقاع ضمني يتضافر مع بقية الإيقاعات الظاهرة أو المسموعة ليحقق " المفارقة "، ونورد الأنموذج الآتي من رسالة " أبي العاص" لتكون شاهدا على ما أسلفنا. يقول : " إن الله جواد لا يبخل، وصدوق لا يكذب، ووفي لا يغدر وحليم لا يعجل، وعدل لا يظلم، وأمرنا بالجود ونهانا عن البخل، وأمرنا بالصدق نهانا عن

[1] ينظر:ماهر مهدي :المعنى عند الجاحظ ،ط1 ،دار المستنصرية للطباعة ،بغداد ،1987 ،228،227.

الكذب، وأمرنا بالحلم ونهانا عن العجلة، وأمرنا بالعدل ونهانا عن الظلم، وأمرنا بالوفاء ونهانا عن الغدر "[1].

بنى " الجاحظ " جملة هذا النص الكبرى على " المفارقة " بين مجموعة من الصفات المتناقضة والمتصارعة فيما بينها، والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين هما " الخير " و " الشر" وهذه المفارقة البديعة شطرت النص نصفين وجعلت الأفكار والفضاءات المبثوثة فيه تنتهي إلى هذين العالمين بضدية واضحة تخلق إيقاع قراءة النص التي يسيطر عليها التضاد ويجليها جمال التلقي.

وقد شكلت هذه الصفات سلسلة متوالية ساهمت في بث إيقاعات النص، وكذا الكشف عن إيقاع التوازي بالتضاد(*) من خلال المفارقة الحادة بين " الخير" و" الشر"، وهذا ما يلتقي مع ما سماه بعض الدارسين " بالانسياب والجريان"، وهو يشكل نسقا من أنساق الإيقاع الداخلي للنصوص، " والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة أو السكون أو القوة أو الضعف أو الضعف واللين، أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء، فقد يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي "[2].

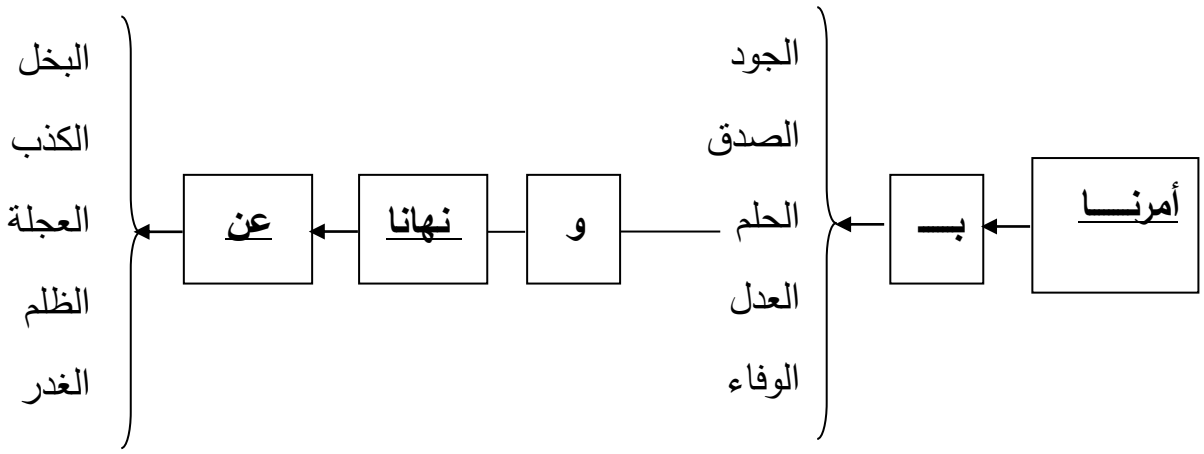
ويمكن أن نتعرف هذا النسق الإيقاعي من خلال ملاحظة هذا الانسياب والجريان لمتوالية صفات الخير المرغوبة وصفات الشّر المستهجنة الممقوتة، كما يمكن أن نلاحظ نسق التوازي التركيبي والصوتي واضحا بشكل لافت في النص، بدءًا من تنظيم الحروف وترتيبها، ومرورا بترتيب الكلمات واختيارها، ووصولا إلى ترتيب الجمل ونظمها، ويمكن أيضا

[1] الجاحظ : البخلاء ، ص 156 .

(*) : " التوازي التركيبي هو تماثل قائم بين متواليتين أو أكثر من السلسلة اللغوية نفسها بحيث يكون بينها علاقة متينة تقوم على أساس المشابهة أو على أساس التضاد " (ينظر محمد كنوني : التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع 18، 1999، ص 80.)

[2] مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص481.

أن نلمس إيقاعات هذا النص من خلال ملاحظة كيفية بنائه الفني، فهو ينهض على نسق من أنساق التوازي التركيبي و الصوتي الذي يتكئ بدوره على تكرار وحدات بنائية وصوتية معينة تعمل هي الأخرى على توليد إيقاعات النص، وشحنه بوفرة نغمية محببة ومطلوبة لدى المتلقي، ولو شرّحنا هذا النص إلى مكوناته البنائية والصوتية الأساسية لوجدناه يتشكل على هذا النحو :



نلاحظ أن جمل هذا النص جاءت على نسق بنائي واحد عماده التوازي التركيبي والتكرار والذي يترافق بدوره مع توازٍ دلالي قائم على التناقض والتضاد.

حيث تتوازى هذه المتواليات اللغوية في البناء التركيبي ويتكرر الفعلان (أمرنا / نهانا) في كل متوالية في توازٍ وتكرار واضح مع المتوالية اللغوية الأخرى، ثم يأتي حرف الجر : (بـــ / عن) ثم الصفات ؛ فتتوازى الجمل الخمس في عمودين متقابلين لتكون حصيلة ذلك كله نسقا إيقاعيا أخاذا ولّدته تكرارات لفظية وصوتية معينة على مسافات زمنية محددة النسب متوالية التردد.

وفي نموذج آخر من رسالة " ابن التوأم" – والتي جاءت كرد على رسالة " أبي العاص" – جملة من الثنائيات الضدية المتنوعة جعلت النص يطفح بالنغم الموسيقي والإيقاع الداخلي، يقول :

" إنّ المال محروس عليه، ومطلوب في قعر البحار ورؤوس الجبال وفي دَغْلِ الغياض ومطلوب في الوعورة كما يطلب في السهولة، وسواء فيها بطون الأودية وظهور الطرق ومشارق الأرض ومغاربها، فطُلبت بالعزّ وطلبت بالذل، وطلبت بالوفاء وطلبت بالغدر وطلبت بالنسك كما طلبت بالفتك، وطلبت بالصدق وطلبت بالكذب ، وطلبت بالبذاء وطلبت بالمَلَقِ، فلم تترك فيها حيلة ولا رقية حتى طلبت بالكفر بالله، كما طلبت بالإيمان، وطلبت بالسُخْف كما طلبت بالنبل، فقد نصبوا الفخاخ بكلِّ موضع ونصبوا الشرك بكل ريع، وقد طلبك من لا يقصر دون الظفر، وحسدك من لا ينام دون الشفاء، وقد يهدأ الطالب الطوائل والمطلوب بذات نفسه، ولا يهدأ الحريص "[1].

إن الطباق في هذا النص ليس مجرد استعراض بديعي، بل هو عنصر أصيل في تفكير الجاحظ وصوره، استغله بشكل لافت في هذا النص ليرسم ملامح شخصية " ابن التوأم " الذي بنى رسالته على شبكة من علاقات التضاد من خلال جمعه بين جملة من المتناقضات التي شكلت بؤرة أساسية في خلق الصراع الإنساني حول مسألة " جمع المال وحبه " لذلك نجد الإنسان مستعدا إلى سلك كل الطرق – بغض النظر عن مشروعيتها – في سبيل تحصيل المال وتكنيزه.

كما نلاحظ فإن التضاد اللغوي يبرز في " طباق الإيجاب " في قوله : (العزّ ≠ الذل) / الوفاء ≠ الغدر / النسك ≠ الفتك / الصدق ≠ الكذب / البذاء ≠ الملق الكفر ≠ الإيمان / السخف ≠ النبل)، وكذا "الطباق الضمني" في قوله : (المال مطلوب في قعر البحار ورؤوس الجبال / مطلوب في الوعورة كما يطلب في السهولة / في بطون الأودية وظهور الطرقات/ في مشارق الأرض ومغاربها) .

إن المتأمل في هذا النص الحافل بالمتضادات والمتنافرات يلحظ كيف يمكن أن يتجلى الإيقاع في هذه الحركة المتواترة والمنتظمة بين معطيات هذه السلسلة من المعاني

[1] الجاحظ : البخلاء ، ص

والألفاظ المتناقضة والمنثالة في نسق الطباق الضمني وطباق الإيجاب الماثل في نص الجاحظ.

ويمكن تلمس إيقاعات النص من خلال بنية التوازي التي نسجها الجاحظ في نصه وجعل لحمتها تنهض على كاهل ثنائيات الطباق المختلفة، فقد جعل جمل هذا النص تتماثل على مستوى البنية التركيبية، لكنه جعلها أيضا متقابلة تقابلا ضدي من حيث دلالة تلك العناصر.

وهذا ليس بالأمر الغريب على الجاحظ الذي كان شغوفا بالتقابلات الضدية في معانية وأفكاره شغفا شديدا، فقد كان تفكيره قائما على مراعاة الطباق والتضاد في أغلب الأمور، لذا يصح وصف فكره بأنه فكر جدلي ديالكتيكي، إذ أنه يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة ومنه فالطباق عنصر أصيل وقارّ في فكر الجاحظ ووعيه، وقد " استمده من نظرية الأوساط اليونانية التي تقول بالمفارقة والمغالطة والمقابلة، وهي أمور اعتمدها الجاحظ ببراعة مدهشة "[1].

ولعل " التكرار " يعد من الوسائل الهامة التي يبنى عليها الإيقاع لأن له فنية رائعة وجمالا خاصا في النثر، حيث يحاول الأديب أن يكرر حرفا أو كلمة أو عبارة يحقق من خلالها التوافق الصوتي بين الكلمات، فيقرع الآذان بكلمة يرددها لينبه السامع أو لإبعاده عن الملل، وهي لطيفة من لطائف الجاحظ فيها جمال وروعة، ولها هدف، إلا أننا نجد التكرار خفيفا في " كتاب البخلاء"، وهو تكرار مقبول يؤكد المعنى، لأن التكرار يجافي الإيجاز والطرفة يزعجها التطويل، فلذلك جاء التكرار قليلا في هذه النصوص، حيث مال " الجاحظ" إلى المترادفات أكثر من التكرارات كما في وصف حزن " معاذة العمبرية " بألفاظ مترادفة متشابهة ولّدت هي الأخرى إيقاعا ونغما موسيقيا، يقول : " فرأيتها كئيبة حزينة مفكرة مطرقة "[2]. أما في وصف البخيل فنجد الجاحظ يكرر كلمة واحدة ثلاث مرات، فهو " لم يكن

[1] شوقي منيف : الفن ومذاهبه في النثر، ص 186.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 33.

أكله على قدر أكله، إذا أتى بذلك في طبق نظيف، مع خادم نظيف، عليه منديل نظيف "[1] فقد أدت هذه الكلمة المكررة دورا بارزا في خلق إيقاع السخرية من هذا البخيل كما أن لها دلالات عميقة، ذلك أن تكرار اللفظ (نظيف) قد حقق نوعا من الإيقاع يوحي بمعاني الإطراء والمدح والإعجاب، إذ يفهم من هذا اللفظ ظاهره الدلالي (أي فكرة النظافة)، لكن الحقيقة أن هذه البنية الكنائية المادحة ظاهريا تكشف عن صفة ذميمة وخلق شاذ ممقوت في عرفنا العربي وهو " البخل "، ومن هنا تتولد المفارقة التكرارية من خلال تكرار هذه اللفظة المراوغة لفظيا وإيقاعيا.

وفي عبارات " أحمد بن الخاركي" البخيل و المتكبر عندما قيل له : " رأينا الخبز عزّ لديك ، قال : فإذا لم أعزّ هذا الشيء الذي هو قوام أهل الأرض، وأصل الأقوات وأمير الأغذية فأيّ شيء أعزّ؟ فوالله إنّي أعزّه أعزّه أعزّه أعزّه مدى النفس، ما حملت عيني الماء"[2].

يلاحظ أن التكرار في هذا النص لفت الأنظار إلى اللفظ المكرر (أعزّه) كعنصر إيقاعي فعّال في بنية النص، فقد خلق نوعا من الإعلاء والإبراز لذلك اللفظ الأهم بما يحمل من دلالة مفارقة.

لقد كرر " البخيل" هذا للفظ أربع مرات لأن فيه تأكيدا على المعنى الذي يريده وهو حبّه الكبير لهذا النوع من الغذاء (الخبز) والغريب المفارق في هذا النص مقدرة هذا البخيل المنقطعة وهو يجهد نفسه لإقناع الحاضرين بما ألزم نفسه الإقتناع به، وحتى يبدو مقنعا سيستعمل أدوات توكيد متنوعة (القسم، إن، التكرار)، وما هذا إلا دلالة على صدق البخيل فالخبز فعلا يحتل مكانة مهمة في حياته، لا غرو في ذلك فهو عنده صورة للأمن الغذائي الذي يقيه من مذلة الجوع ومزلة الحرمان.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 95.

[2] الجاحظ : البخلاء، ص 126.

ومن أنماط " التكرار المفارق "، تكرار الأصوات في نهايات الفواصل حيث يعدّ " السجع "(*) خصيصة أساسية في البنية الصوتية للنص، تضفي على جمله طاقات إيقاعية واضحة تسهم في تيسير تلقي المفارقة.

وإذا نظرنا إلى " كتاب البخلاء " وجدناه يستعين بهذا المحسن البديعي في بعض المواضع ومن بينها ما ورد في قصة " خالد بن يزيد " في قوله :

" إني قد لابست السلاطين والمساكين، وخدمت الخلفاء والمكدّين وخالط النساك والفتّاك وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر "[1].

لقد جاء هذا النص – على قصره – حافلا بالقيم الإيقاعية المتنوعة والتي صبها " الجاحظ" كلها في سياق من التآلف والانسجام الواضح، و من شأن هذه القيم الإيقاعية المتنوعة أن تخصب الإيقاع الداخلي للنص وتشحنه بوفرة نغمية محببة لدى المتلقي.

وتتمثل هذه التفاصيل الإيقاعية في " الطباق الضمني " في قوله : (السلاطين ≠ المساكين / الخلفاء ≠ المكدين / النساك ≠ الفتاك / السجون ≠ مجالس الذكر). و" السجع " في قوله : (إني قد لابست السلاطين والمساكين وخدمت الخلفاء والمكدين) وكذلك في قوله: (خالطت النساك والفتاك).

إن هذا التوازن الصوتي الناتج عن تكرار الحرف الأخير، حقق دلالة إيقاعية سلبية تتمثل في ذلك التعارض الموجود بين هذه الطبقات " السلاطين والمساكين والمكدّين " وكذا " النساك والفتاك"، وذلك التوزيع المتنظم للأصوات على مسافات محددة، ومدد زمنية محسوبة النسب يشعر المتلقي بالانسجام، وبالتالي يسهم في إنتاج إيقاع داخلي منتظم ومعبر

(*) السجع يعني " توافق صلتين من النثر على حرف واحد (...) والأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند توافق الفواصل على حرف واحد عو المراد من السجع، إذ لو كان الأمر كذلك لكان كل أديب سجّاعا " (عبد العزيز عتيق : علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004، ص 167، 168).

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 48.

عن وعي " الجاحظ" الذي ينوء بإحساسه الساخر تجاه هذه الشخصية التي جمعت بين المتنافرات والمتناقضات.

ويواصل " الجاحظ " هذا البناء الإيقاعي في النص ذاته يقول : " قد حفظته عليك من فتنة البناء، ومن فتنة النساء، ومن فتنة الثناء، ومن فتنة الرياء، ومن أيدي الوكلاء فإنهم الداء العياء "[1].

إن هذا الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرار حرف الهمزة في آخر الكلمات، ساهم في جذب وعي المتلقي واستمالته، كما أدى وظيفة تعبيرية إيقاعية في النص، وساعد على تكثيف دلالته الشعرية والتي من شأنها أن تؤدي إلى ترسيخ الفكرة الأساسية لهذا النص والمتمثلة في إظهار سبل الحفاظ على المال وإبعاده عن الفتن بأنواعها (البناء، النساء الثناء، الرياء، الوكلاء).

وإلى جانب " السجع" يظهر عنصر بديعي آخر يخدم الجرس الصوتي للكلمات والجمل، ويسهم في جذب انتباه المتلقي، إنه " الجناس"(*)، لكن لا بد أن نشير إلى أن " الجاحظ " لم يعتمد على هذا العنصر البديعي بشكل كبير، وما ورد منه جاء في مواضع متفرقة من الكتاب نذكر منها بعض النماذج على النحو الآتي :

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 48.

(*) الجناس يعني " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظين المتشابهان نطقا المختلفان معنىً يسميان (ركني الجناس)، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكتفى في التشابه ما نعرف به المجانسة " (عبد العزيز عتيق : علم البديع، 125).

النماذج	الجناس
" تسعد الغريب بشقوة القريب"[1]	الغريب – القريب
" سكر وسدر"[2]	سكر – سدر
" راغب في الذكر والشكر"[3]	الذكر – الشكر
" إن نزول دور الكراء أصوب من نزول دور الشراء"[4]	الكراء – الشراء

إن " الجناس " الوارد ذكره في النماذج السابقة هو " جناس ناقص"، له دوره البارز في توليد المستوى الإيقاعي، وذلك من خلال توليد مجموعتين صوتيتين متشابهتين، غير أن إحدى المجموعتين ستغاير المجموعة الأخرى في أحد أصواتها، وهذا التشابه الكلي والاختلاف الجزئي بين المجموعتين الصوتيتين يدفع القارئ لاستكناه هذا الاختلاف في ذلك الائتلاف، ومن ثم محاولة كشف دلالاته وانعكاساته على المستوى المعنوي والإيقاعي، ففي المجموعتين الصوتيتين في الكلمتين (غريب – قريب) – على سبيل التمثيل لا الحصر – نجد تشابها في ثلاثة أصوات هي (الراء والياء والباء) واختلافا في صوت واحد هو (العين) أو (القاف)، لأن المتلقي سيتناهى إلى سمعه أولا صوت الكلمة (غريب) مكونة إيقاعا معينا وكذا دلالة محددة، لكنه عندما يسمع أصوات الكلمة الأخرى (قريب) سينكسر الإيقاع ويتغاير عند سماع حرف (القاف) وتتولد مسافة توتر، وهذا الاختلاف في محيط الائتلاف الصوتي سيحدث دهشة ومفاجأة لدى المتلقي، وبالتالي ستكون هذه الدهشة هي المحفز الأساسي لتوليد دلالات جديدة مخالفة لدلالة الكلمة الأولى.

[1] الجاحظ : البخلاء، ص 103

[2] المصدر نفسه، ص 79

[3] المصدر نفسه، ص80

[4] المصدر نفسه ، ص 88.

ومنه نستنتج بأن الجناس هو أحد تجسيدات الإيقاع الداخلي البارزة ذات القدرة العالية على شحن النص الأدبي بطاقة نغمية وموسيقية مميزة ومفارقة؛ ذلك أن الجناس – الناقص تحديدا – ينطوي على مستوى إيقاعي مؤتلف جزئيا، ومستوى دلالي مختلف كليا، فهو يبحث عن الاختلاف الدلالي في الاختلاف الصوتي، وهنا تكمن المفارقة.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن " الجاحظ" وظف قيما إيقاعية متنوعة ساهمت في إخصاب الإيقاع الداخلي للنصوص، وتمثلت هذه القيم الإيقاعية في الحركة المتناوبة بين أنواع عدة من الطباقات والتضادات والتكرارات المفارقة و كذا السجع والجناس، وقد ساهمت هذه القيم في خلق تجسيدات إيقاعية واضحة، ما تفتأ تسترق انتباه القارئ وتحفزه لملاحقتها وتتبع دلالاتها المفارقة، وكذا استكناه إيحاءاتها بغية الإمساك بقيمها الجمالية.

خاتمة

خاتمة :

وفي الختام لابد أن نعترف أنه بقدر الصعوبة التي اعترضتنا، بقدر المتعة التي آنستنا؛ ذلك أنّ محاولة الخوض في بحر لجّي من الصور المركبة والكلمات المتداخلة والمعاني المتعارضة والألوان المتألقة يولد لدينا إحساسا دائما بالإثارة والمتعة والمغامرة الشائقة، لكن أحاسيس المتعة المثيرة – هذه – تظل هامشا في متن وفرعا من أصل لأن الحقيقة الماثلة في كل بحث تبقي السؤال عن نتائجه معلقة حتى تثبت براءتها وبراعتها.

إن هذا البحث لم يُبن على القديم فحسب أو على الحديث فقط بل تضمن الاثنين معا، فالأدب العباسي وأدب الجاحظ – على وجه الخصوص – يعدّان من ضمن القديم الذي كثرت فيه الدراسات ولا يزال بحاجة إلى مزيدٍ من الكشف والتقصي، والمفارقة تعدّ مصطلحا حديثا. ولعل هذا ما جعلنا نقف أمام عقبات معرفية ومنهجية فرضتها إشكالية تحديد المصطلح، وكذا صعوبة جمة في اختيار المنهج الذي يتواءم وطبيعة البحث في موضوع المفارقة.

وقد اقتضتنا دراسة المفارقة إلى الاهتمام بناحيتين هما " **الناحية الأدبية** " و " **الناحية الفلسفية** "، ذلك أن المفارقة ليست مجرد استعراض بلاغي يوظفه المبدع كتقنية للمراوغة وحسب، بل هي فلسفة يبني المبدع عليها حياته أو نظرته للحياة و الناس ،بل ربما كانت حياته ذاتها صورة لهذه المفارقة .إن المفارقة شأن من شؤون الأدباء الكبار أصحاب التجارب الثرية المتداخلة لا يطالها المترفون الذين قلت معاناتهم و قلّ معينهم ،و طبيعي –و الحال هذه– أن تقل المفارقة أو تكثر في أدب هؤلاء الأدباء الكبار بحسب نسبة توغلهم في الحياة و أخذهم من تقلباتها العجيبة .

وفيما يتعلق" **بالجانب النظري**" فيمكن حصر أهم النتائج المتوصل إليها على النحو التالي:

1-تعتمد المفارقة على تناقض و تقاطع مثير بين المعنى الخفي الذي يتعارض بحرارة وعناد مع المعنى الجلي ،الأمر الذي يقتضي متلقيا فذّا و جهدا ذهنيا مضنيا لإدراك مجموع العلائق المتعارضة .

2- بسبب صعوبة ضبط مصطلح المفارقة ،و بسبب غموض المفهوم و مراوغته كان من الصعب جدا على الدارسين-عموما- وضع تعريف جامع مانع للمفارقة و كان الأمر أصعب بالنسبة للدارس العربي؛ ذلك أن مقاربات المفارقة في النقد العربي لم تبلغ بعدُ مرحلة التراكم المعرفي و العمق النظري الآخذ بمنجزات العلم الحديث.

3- لم يرد مصطلح المفارقة بلفظه في الأدب العربي القديم ولم يعرفه الأدباء على هذا النحو من التحديد الحديث له، إلّا أنّهم أحسّوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئا ويقصد شيئا آخر، ومن هنا ظهرت عندهم مصطلحات بلاغية تقارب " المفارقة" في مفهومها كالتورية والتهكم والسخرية، والمدح بما يشبه الذم والذم بما يشبه المدح ،وتجاهل العارف...

4- " للمفارقة " وظائف متعددة، فهي أداة إجرائية هامة لتحقيق بعض الأهداف من العمل الأدبي، كالإفادة الجمالية والفضح وإظهار التناقضات والنقد والإصلاح...، لكن " المفارقة" لا تتوقف عند كونها " أداة" بل تتعدى ذلك لأن تصير عنصرا أساسيا داخل العمل الأدبي – بوجه خاص – والحياة – بوجه عام –

أما عن النتائج التي توصلنا إليها في" **الجانب التطبيقي**" فيمكن حصر أهمها على النحو التالي:

– لقد تتبعنا " **الحضور المفارقي** " في أدب " العصر العباسي" – شعره ونثره – واتخذنا من أدب " الجاحظ " نموذجا، فتوصلنا إلى:

1-إثبات ممارسة الأدباء والشعراء العباسيين للمفارقة ، وتفننهم في توظيفها، -وإن لم يقصدوها بعينها أو يتجهوا صوبها عمدا- فقد كانت (البديهة و حسن الجواب و التخلص

وكذا المعاكسة وسوء فهم النص ،و التصحيف النصي أو الحذف و التجاهل و الهزل في معرض الجد و السخرية...) من الوسائل التي كان لها الأثر الكبير في خلق المفارقة .

2-المفارقة لدى " الجاحظ" قد نبعت من عقل جبار تشبع بشتى أشكال الثقافات الأصيلة والدخيلة التي غذته بإرثها ومن الصراعات التي ناوشته على اختلافها،سواء أكانت سياسية أم اجتماعية ،وقد حفلت بها الحضارة الإسلامية في عهد بني العباس، فتشاكلت هذه الأمور جمعاء و انصهرت في هذه الذات المبدعة و انعكست خيوط نورها المتدفق لتنتج لنا أدبا مشكلا به كل الأضداد و المفارقات، الأمر الذي جعلنا نخال اعتماد الجاحظ – في تمثله للمفارقة – على فكرة التفاوت بينه و بين سواه من أدباء عصره ، لذا بدا مفهوم المفارقة عنده قارا و واضحا في أدبه مقارنة بمن سبقه من الأدباء ومن عاصره و حتى من جاء بعده، فكل من أتى بعده تمنى أن يكونه، فلما عزّ عليه ذلك و عجز ، ألصق نفسه به،و نسب عقليته إليه ، و تسمى بالجاحظ الثاني .

3- إثبات ممارسة "الجاحظ" لأنماط المفارقة على اختلافها و تنوعها ،حيث اتخذت " المفارقة " في " أدب الجاحظ" -على خلاف معاصريه – أشكالا شتى تمليها طبيعة الموضوع الخارجي (الموقف)، وتجود بها براعته الفنية (الألفاظ والمعاني والصور والموسيقى) وتذكيها روحه الفكهة (السخرية).

* أما " **المفارقة اللفظية** " فقد كان " الجاحظ " يخطط لها ويدلّ عليها حتى يتفاعل معها المتلقي وهي – لديه – ليست مجرد تلاعب لفظي بالسياق، وإنما هي صورة متداخلة حدّ التناقض وشكل مفعم بالتباين لنفسيات بخيلة مريضة دفعها التضارب بين وضعيات متنافرة إلى سلوك يلتقي فيه الضدان في نقطة تشكل أوج ما يبلغه الطبع إزاء موقف ما.

* أما " **المفارقة الموقفية** " فقد كان " الجاحظ " يلتقطها بحسه الفني ويعبر عنها بمزاجه المفارقي تاركا للقارئ استخلاص أوجه التعارض في أبعادها الشعورية والفكرية، وعليه فإن " مفارقة اللفظ " يكشفها المبدع قاصدا، أما " مفارقة الموقف" فيكتشفها القارئ مستنتجا.

* وفي " **مفارقة كسر التوقع**" يستند " الجاحظ" على " مبدأ المفاجأة" وهو مبدأ يواجه المتلقي بما لم يألفه، ليجد نفسه أمام نص يتسم بالغرابة والغموض والإدهاش، فيقف أمامه متأملا مذهولا، محاولا الإمساك بخيوط الجدة والمفاجأة التي يثيرها النص من خلال اختراقه للمألوف وتجاوزه للمتوقع.

* وأما " **مفارقة السلوك الحركي**" فنجدها تختلف عن الأنواع الأولى " للمفارقة". فإذا كانت تلك الأنواع تتخذ من آلية الخطاب أداة لنقل صور التداخل والتناقض مجسدا في مفردات أو عبارات تخرق الصورة المألوفة، فإن المفارقة في بعدها الحركي والسلوكي تأخذ بعدا آخر ينتقل بنا من المستوى النظري في الخطاب اللّغوي الشفهي إلى مستوى عملي يطفح بالحياة يجسد لنا مشهدا حيّا تتداخل فيه كل أشكال التعبير الإنساني، ويرسم لنا صورة يحفّها التناقض والتباين من كلّ جنباتها.

* أما " **المفارقة الهزلية** " أو ما يعرف بـ " **مفارقة السخرية** " فإن " الجاحظ" يكشف لنا – من خلالها – عن طبيعة في صنف من الناس(البخلاء) يخرج بهم عن فطرة الاستواء إلى شكل آخر ممسوخ، يتلذذ " الجاحظ " بتعذيبه وجعله أضحوكة تستدعي الأسف والسخرية، ويتلذذ – أيضا – حينما تواتيه الفرص السانحة ليستعرض أمامنا أبرع مواهبه الفنية في رسم " الصور الكاريكاتورية" بألوان متداخلة من الكلمات والصور والحركات؛ لدرجة تبلغ بالمتلقي حدّ السخرية من سخريته ذاتها.

* أما" **مفارقة الصورة** " فقد حاد إخراجها لدى الجاحظ –أحيانا– عن طبيعتها إلى طبيعة أخرى غريبة و مفارقة ،و من علاقتها الطبيعية ألا و هي المشابهة إلى مجالات يعمل فيها العقل و الإغراب. وقد عمد الجاحظ إلى" التصوير المفارق" ليجعله أداة تهكمه من البخلاء وقد يكون هذا التصوير خياليا (عن طريق التشبيه المفارق الذي يتضاد طرفاه ويتباعدان ويتنافران تنافرا كبيرا، أو الاستعارة المفارقة التي تُسْنَد إلى عنصر التنافر و الجمع بين اللا متشابهات...) ،أو تصويرا واقعيا من خلال الحركات و السلوكات الخارجة عن المألوف و المخالفة للواقع .

* إن النظام الصوتي للغة هو جزء من الأساس الذي تقوم عليه دراسة البنية الإيقاعية و نعني بهذه البنية الإيقاع الذي يحدث لحظة تحقق المفارقة ،و للفنون البديعية دور واضح الملامح في تحقيق" **مفارقة الإيقاع** " ؛ لأنها تعتمد على الثنائيات التقابلية التي تتحول إلى نوع من التنافر الدلالي،ومن الفنون البديعية التي ساهمت في إخصاب الإيقاع الداخلي في كتاب البخلاء نذكر: الطباق، المقابلة، الجناس، السجع ،إضافة إلى قيم إيقاعية أخرى : كالتكرار المفارق والتوازي التركيبي و غيرها من القيم التي ما تفتأ تسترق انتباه القارئ وتحفزه لملاحقتها وتتبع دلالاتها المفارقة، وكذا استكناه إيحاءاتها بغية الإمساك بقيمها الجمالية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم : رواية ورش عن نافع المدني.

أولا : المصادر :

1. **الأصفهاني أبو الفرج** (ت 356 هـ) : الأغاني : تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ط2، دار صادر، بيروت، 2004.

2. **الآبي منصور بن الحسين** (ت 422 هـ)، تحقيق محمد علي قرنة، مراجعة منصور علي ومحمد البجاوي (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د ت).

3. **الأندلسي أحمد بن محمد عبد ربه** (ت 327 هـ) : العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، ط1، دار الفكر، بيروت، 1996.

4. **البغدادي الخطيب** : كتاب البخلاء، بعناية بسام عبد الوهاب الجابي، ط1، الجفان والجوابي للطباعة والنشر، بيروت، 2000.

5. **التنوخي أبو علي المحسن بن عليت** (ت 384 هـ) : مشوار المحاضرة وأخبارة المذاكرة تحقيق عبود الشانجي، ط2، دار صادر، بيروت، 1995.

6. **التوحيدي أبو حيان** (ت 493 هـ) : مثالب الوزيرين (الصاحب بن عباد و ابن العميد) ط3 دار صادر، بيروت، 1996.

7. البصائر والذخائر، تحقيق داود القاضي، ط3، دار صادر، بيروت، 1998.

8. **الثعالبي أبو منصور عبد الله بن محمد إسماعيل النيسابوري**(ت429هـ) : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (د ط)، دار المعارف، القاهرة 1989.

9. **الجرجاني أبو بكر عبد القاهر**(ت 471هـ) : أسرار البلاغة، اعتناء مصطفى شيخ مصطفى وميسر العقاد، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2007.

10. **الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر** (ت 250 هـ) : الحيوان، شرح وتحقيق يحي الشامي، ط3، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، 1990.

11. الجاحظ: البيان و التبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام هارون، ط4، دار الفكر بيروت.

12. **الجاحظ** : البخلاء، حقق نصه وعلّق عليه طه الحاجري، ط5، دار المعارف، القاهرة (د ت).

13. **الجاحظ** : كتاب التربيع والتدوير، عني بنشره وتحقيقه شارل بيلات، (د ط)، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، 1955..

14. **الجاجظ** : الرسائل (البرصان والعرجان والعميان والحولان)، تحقيق عبد السلام هارون دار الجيل، بيروت، 1990.

15. **الجاحظ** : الرسائل (مناقب الترك – فخر السودان على البيضان)، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط1، دار الجل، بيروت، 1997، المجلد الأول.

16. **الحموي ابن حجة** : خزانة الأدب وغاية الإرب، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1987.

17. **الحصري إبراهيم بن علي** (ت 453 هـ) زهر الأدب وثمر الألباب، ضبطه وشرحه وعلّق عليه وقدّم له يوسف علي الطويل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت (د ت).

18. **الحصري** : جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق محمد البجاوي، ط1، دار إحياء الكتب العربية/ القاهرة، 1953.

19. **ابن رشيق أبو الحسن القيرواني** (ت 390 هـ) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الطلائع، القاهرة، 2006.

20.**رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا** : قدم له بطرس البستاني،(د،ط) ،مكتب الإعلام الإسلامي ،جمادى الأولى 1405 هـ.

21. **الزركشي بدر الدين بن محمد** (ت794 هـ): البرهان في علوم القرآن، (د ط)، دار المعرفة، بيروت 1976.

22. **السجلماسي أبو القاسم محمد** : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي (د ط)، مكتبة المعارف، الرياض، 1980.

23. **ابن قتيبة الدينوري**(ت 276 هـ) : عيون الأخبار، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.

24. **العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله** (ت 387 هـ) : كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أوب الفضل إبراهيم : (د ط) المكتبة العصرية صيدا، لبنان، 1991.

25. **العسكري** : أخبار المصحفين، ط1، دار البشائر للطابعة والنشر، 1995.

26. **الميداني أبو الفضل النيسابوري** (ت 518 هـ) : مجمع الأمثال، (د ط) منشورات دار النصر، دمشق، (د ت).

ثانيا : المراجع :

1. المراجع باللغة العربية :

1. **أحمد مختار العبادي** : في التاريخ العباسي والأندلسي، (د. ط)، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت).

2. **أحمد مختار** : اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

3. **إبراهيم أنيس** : في اللهجات العربية، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1973.

4. **إبراهيم عبد المنعم** : بحوث في الشعرية (تطبيقاتها عند المتنبي)، ط1، مكتبة الآداب القاهرة، 2005.

5. **إبراهيم الكيلاني** : رسائل ابن حيّان التوحيدي، مصدرة بدراسته عن حياته وآثاره وأدبه (د. ط)، دار طلاس للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، (د. ت).

6. **إمام عبد الفتاح إمام** : كيركيجورد رائد الوجودية، (د. ط)، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 1986.

7. **جابر عصفور** : الصورة الفنية في التراث الأدبي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

8. **جميل جبر** : الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، (د.ط) دار الكتاب اللبناني، (د ت).

9. **حسن حماد** : المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا)، ط1، دار الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

10. **حسان الباهي** : اللغة والمنطق (بحث في المفارقات)، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2000.

11. **حسني عبد الجليل** : المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي (دراسة نظرية تطبيقية) ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001.

12. **حسام أحمد فرج** : نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص التراثي)، ط1 مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.

13. **حنا الفاخوري** : تاريخ الأدب العربي، ط9، المكتبة البوليسية، بيروت، 1978.

14. **خالد سليمان** : المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، ط1، دار الشروق عمان، 1999.

15. **رضا كامل** : بناء المفارقة (شعر المتنبي نموذجا)، دراسة تحليلية بلاغية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2010.

16. **سعيد شوقي** : بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ط1، إيتراك للنشر، القاهرة 2001.

17. **سامح الرواشدة** : منازل الحكاية (دراسة في الرواية العربية)، ط1، دار الشروق للنشر عمان، 2006.

18. **سيد البحراوي** : العروض وإيقاع الشعر العربي، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1996.

19. **سوزان عكاري** : السخرية في مسرح أنطوان غندور، (د. ط)، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، 1994.

20. **شوقي ضيف** : تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، ط11، دار المعارف القاهرة، 1977.

21. **شوقي ضيف** : الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط9، دار المعارف، مصر، (د.ت).

22. **عبد العزيز عتيق** : علم البديع، (د. ط)، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004.

23. **عبد العزيز معتوق:** البلاغة العربية، (د. ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان. (د. ت).

24. **عبد الله الغذامي** : تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، ط1 دار الطليعة، لبنان، 1987.

25. **عبد الله الغذامي** : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، نظرية وتطبيق ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

26. **علي عشري زايد** : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة 2008.

27. **علي عشري زايد** : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د. ط) دار البشير، عمان، (د. ت).

28. **علي بوملحم** : المناحي الفلسفية عند الجاحظ، ط1، دار الهلال، بيروت، لبنان 1994.

29. **عزت محمد جاد** : نظرية المصطلح النقدي، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2006.

30. **عاصم محمد أمين** : لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار الصفاء للنشر، عمان 2006.

31. **عبد الرحمان الميداني** : البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، 1996.

32. **عبد الكريم شرفي** : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د. ت).

33. **عبد الحليم حسين** : السخرية في أدب الجاحظ، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1988.

34. **فوزية أسعد** : سورين كيركوجرد (أبو الوجودية)، دار المعارف، مصر، 1962.

35. **كمال أبو ديب** : في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

36. **كاظم حطيط** : دراسات في الأدب العربي، ط1، دار الكتاب اللبناني.

37. **محمد سالم محمد أمين** : مستويات اللغة في السرد المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2008.

38 **محمد مفتاح** : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.

39. **محمد الناصر العجيمي** : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، دار محمد علي الحامي، سوسة، تونس، 1998.

40. **محمد بن عبد المعين** : الأساطير العربية قبل الإسلام، (د. ط)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1997.

41. **محمد عبد الرحمان الربيع** : نوادر البخلاء (نصوص ودراسة)، ط1، دار الشروق القاهرة، 1999.

42. **مصطفى ولد يوسف** : من أعلام النثر الفني، الجاحظ وطن حسين (نشأة وفكرا وأسلوبا)، (د. ط)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (د. ب).

43. **محمد العبد** : المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، ط2، مكتبة الآداب، 2006

44. **محمد العبد** : العبارة والإشارة (دراسة في نظرية الاتصال)، ط2، مكتبة الآداب 2007.

45. **محمد عبد المطلب** : البلاغة العربية قراءة أخرى، (د. ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997.

46. **مكري شيخ أمين** : البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.

47. **محمود علي عبد المعطي** : تجليات الإبداع الأدبي، ط1، دار النشر الدولي، الرياض 2007.

48. **نشأت العناني** : فن السخرية في أدب الجاحظ، ط1، القاهرة، 1980.

49. **نبيلة إبراهيم** : فن القص (في النظرية والتطبيق)، (د. ط)، مكتبة غريب، القاهرة 2006.

50. **نجلاء علي حسن وقاد** : بناء المفارقة في المقامات (عند الحريري وبديع الزمان) (د. ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

51. **نجاة علي** : المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2009.

52. **ناصر شبانة** : المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2002.

53. **نبيل راغب** : موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

54. **لقمان عبد السميع متولي** : المفارقة اللغوية (في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم)، دراسة تطبيقية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2004.

55. **هيثم سرحان** : الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، الكتاب الجديد بيروت، 2008.

56. **وديعة طه نجم** : الجاحظ والحضارة العباسية، (د. ط)، مطبعة الإرشاد، بغداد 1965.

2. المراجع المترجمة :

1. **أرسطو طاليس** : فن الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت 1973.

2. **أفلاطون** : الجمهورية، ترجمة حنا الخباز، (د. ط)، دار القلم للطابعة والنشر والتوزيع (د.ط).

3. **تزفيطان تودوروف** : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

4. **جون كوين** : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

5. **دي سي ميويك** : موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1993، المجلد 04.

6. **رينيه ويلك** : تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة مجاهد عبد المنعم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1993، ج2.

7. **شارل بيلا** : الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، 1985.

8. **فولفانج إيزر** : مدخل إلى علم الأدب، ترجمة أبو العيد دودو، ط1، دار الحكيم الجزائر، 2000.

9. **ميخائيل إنوورد** : معجم مصطلحات هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح (د. ط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1986.

10. **مجموعة من المؤلفين** : مفهومات في بنية النص، ترجمة وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة، سورية، 1996.

11. **نورثروب فراي** : تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، ط1، منشورات الجامعة الأردنية عمان، 1999.

12. **هيجل** : محاضرات في تاريخ الفلسفة (مقدمة حول منظومة الفلسفة وتاريخها)، ترجمة خليل أحمد، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1986.

3. المجلات والدوريات :

1. **إميل بنفنست** : طبيعة الدليل اللساني، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي ع5، 1989.

2. **حافيظ إسماعيل** : مدخل إلى نظرية التلقي : مجلة علامات، ع 34، المجلد 09 ديسمبر، 1999.

3. **خالد سليمان** : المفارقة عند نجيب محفوظ (حضرة المحترم)، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، ع2، المجلد 14، 1996.

4. **خالد سليمان** : نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، ع 2، مجلد 03 1991.

5. **سيزا قاسم** : المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 68، القاهرة، 2006.

6. **سليمان عشراتي** : الأدب العربي والرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994.

7. **علوي الهاشمي** : معلول يشيد الفضاء (مظاهر التركيز اللغوي لقصيدة النصر في البحرين)، مجلة كلمات، العددان 10، 11، البحرين، 1989.

8. **علي منصور نصر** : العيارون والشطار في العصر العباسي، مجلة المؤرخ العربي ع6، مجلد 1، القاهرة، 1997.

9. **فهد عكام** : نظرية أبي تمام في الفن الشعري (انتصار الصانع الفنان)، مجلة الموقف الأدبي، العددان 141، 142، 1983.

10. **فهد عكام** : نظرية أبي تمام في الفن الشعري (سحر الإعراب)، مجلة عالم الفكر العدد 4، المجلد 16، 1983.

11. **محمد الضبع** : الشعرية الروائية (شعرية المفارقة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 62، القاهرة، 2003.

4. المعاجم والقواميس :

1. **أحمد بن فارس** : معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، (د. ط)، دار الجيل بيروت، 1999، ج4.

2. **إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات** : المعجم الوسيط، ط2، المكتبة الإسلامية، 1982، ج1.

3. **رشيد بن مالك** : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، دار المشرق، بيروت 2004.

4. **مجدي وهبة** : معجم مصطلحات الأدب، (د. ط)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

5. **مصطفى حسيبة** : المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2009.

6. **ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم** (ت 711 هـ)، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، 2004.

5. الدواوين الشعرية :

1. **بشار بن برد** : الديوان، تحقيق محمد طاهر بن عاشور، (د. ط)، الشركة التونسية للتوزيع، جانفي، 1976.

2. حنا نصر الحتي : شرح **ديوان النابغة**، ط2، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1994.

3. الخطيب التبريزي : شرح **ديوان أبي تمام**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي أسمر ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1998.

4. **زهير بن أبي سلمى** : الديوان، قدم له ووضع هوامشه، د. حنا نصر الحتي (د. ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004.

5. **أبو الطيب المتنبي** : الديوان، شرح عبد الرحمان البرقوي، ط1، دار الكتاب العربي بيروت، 2004.

6. **أبو العتاهية إسماعيل ابن القاسم** : الديوان، شرح مجيد طراد، (د. ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004.

5. المراجع المترجمة :

1. Florence Mercier– Leca : L'ironie, Evreux Edition n° 1, 2003.

2. H. W. Fowler, Dictionary of Modern English Usage, Oxford, 1926.

3. Pierre Schoentjes : Poétique de L'ironie, Edition du Seuil, 2001.

ملخص البحث

ملخص البحث باللغة العربية :

إن " المفارقة " شكل فني نظري في مستوياته اللغوية التعبيرية يتخذ من آلية الخطاب أداة لنقل صور التداخل والتباين الذهني مجسدا في مفردات أو عبارات تخرق الصورة المألوفة، وقد تنتقل " المفارقة " من المستوى النظري في الخطاب الشفهي واللغوي إلى مستوى عملي يطفح بالحياة يجسد لنا مشهدا حيا تتداخل فيه كل أشكال التعبير الإنساني بمختلف انطباعاته الوجدانية. إنها تجاوز لما هو مألوف وسائد، بالإسناد إلى خلفية فلسفية تنم عن تصور الكاتب أو الشاعر ورؤاه اتجاه الفن والحياة والإنسان.

وبينما اتجهت أغلب الدراسات إلى الخطاب الأدبي الحديث والمعاصر – باعتباره خطابا تتبدى فيه جلّ أشكال المفارقات – اختار هذا البحث أن ينحو منحى مختلفا يؤصل للمفارقة تنظيرا وتطبيقا في الخطاب الأدبي التراثي من خلال تتبع " الحضور المفارقي" في " الأدب العباسي"، متخذا من " أدب الجاحظ" أنموذجا، ومن هنا كان عنوان بحثنا موسوما بـ: " شعرية المفارقة في أدب الجاحظ" – البخلاء أنموذجا – ".

واقتضانا البحث إلى تقسيم فوصوله بين النظري والتطبيقي وتوزيعه على : مقدمة وثلاثة فوصل وخاتمة، أما " الفصل الأول" فقد تناولنا فيه الجانب النظري المتعلق بمصطلح " المفارقة"، محاولين بذلك رصد أبعاده التاريخية في النقد الغربي مع إشارة لأبرز المنظرين له وإسهاماتهم الجليلة، كما حاولنا رصد امتداداته التاريخية في أدبنا العربي قديمه وحديثه. و" الفصل الثاني " كان فصلا تطبيقيا حاولنا من خلاله تتبع " الحضور المفارقي" في " الأدب العباسي" وتجلياته في " الشعر" عند كل من " أبي تمام" و" المتنبي" و " بشار بن برد" و في النثر عند " ابن قتيبة" و " أبي العيناء" و " ابن عبد ربه" و " الأصفهاني"...،كما أفردنا مبحثا لتحليل بعض نماذج المفارقة في أدب الجاحظ،و لما كان أدبه ضخما موسوعيا حاولنا أن نضيق هذا الاتساع بدراسة جزئية لبعض الكتب و الرسائل ، أما الفصل الثالث فقد حاولنا – من خلاله – التركيز على أبرز أنماط المفارقة في بخلاء الجاحظ: (المفارقة اللفظية، المفارقة الموقفية، مفارقة كسر التوقع، مفارقة السلوك الحركي ،ومفارقة

السخرية ،مفارقة الصورة ، مفارقة الصوت)، لينتهي البحث " بخاتمة" تضمّ أهم النتائج المتوصل إليها

ملخص البحث باللغة الأجنبية:

The summary

« Irony » is a form of theoretic art wich, at its expressive linguistic levels, takes discourse mechanism as a tool to transfer the mental interverne and contrast embodied in the vocabulary items and expressions which violate the domestic and familiar image. « Irony » may move from the theoretic level in the verbal and linguistic discourse to a lively practical level which embodies a lively spectacle in which all forms of human expression, with its various emotional impressions, interfere. It's an excess to all that is familiar and predominant when attributed to a philosophical background reflecting the writer's or poet's perception and vision towards art, life and man.

And while most studies tended to the modern and conttemporary literary discourse, as a discourse in which most irony forms appear, this research has chosen to take a different turn that roots « Irony » both theoretically and practically in the traditional literary discourse by following the « Irony presence » in the « Abbasids literature », taking « Al Djahid literature » as sample, and thus, the title of our research was maked as :

« Poetic Irony in Al Djahid Literature , taking Al Bukhalaa as sample. »
Indeed, we found it necessary to divide our research bettween theorical and practical parts into : an introduction, three chapters and a conclusion.

In the « first chapter », we dealt with the theorical side (aspect) concerning the two terms « Poetry » and « Irony » ; thus trying to monitor their historical dimensions in the western criticism with reference to the most prominent theorists and their venerable contributions ; we also tried to monitor their historical extensions in our ancient and modern Arab literature.

The « second chapter » was a practical one through which we tried to followthe « Irony presence » in the « Abbasid literature » and its manifestations in the poetry of « Abi Tammam », « Al Mutanabi » and « Bachar Ibn Burd » and in the prose of « Ibn Kutaiba », « Abu El Ainaa », « Ibn Abd Rabou » and « Al Asfahani ».

In the « third chapter », we have tried to focus on the most prominent « Irony » patterns in the « Misers » of « Al Djahid » : (verbal irony, situational irony, irony of break expectation, the irony of motor behaviour and the paradox of irony) and we ended the research with a « conclusion » that outlines the obtained results.

الكلمات المفتاحية: الشعرية ، المفارقة ، أدب الجاحظ ، البخلاء

فهرس البحث

1- **مقدمة** ..... **ب**

2.الفصل الأول : قراءة في مصطلح المفارقة **9-62**

أولا : تمهيد 09

ثانيا : مفهوم المفارقة في اللّغة و الاصطلاح 10

1. في المفهوم اللّغوي 10

2. في المفهوم الاصطلاحي 11

ثالثا : المفارقة في النّقد الغربي 16

1. الأصول الفلسفية للمفارقة 17

2. المفارقة في النّقد الغربي الحديث 23

رابعا: المفارقة في النّقد العربي : 28

1. المفارقة في النّقد العربي القديم 29

2. المفارقة في الوعي البلاغي العربي 31

3. المفارقة في النّقد العربي الحديث 40

خامسا : صفات المفارقة و عناصرها 46

1. صفات المفارقة 46

2. عناصر المفارقة 48

سادسا : وظيفة المفارقة وأنواعها 58

1. وظيفة المفارقة 58

2. أنواع المفارقة 61

3.الفصل الثاني : المفارقة بين الجاحظ ومعاصريه **65-137**

أولا : تمهيد 65

ثانيا: تأثير تناقضات العصر العباسي في بلورة التعبير المفارقي عند الجاحظ 68

1. التناقضات في البيئة العامة 69

2. التناقضات في شخصية الجاحظ الفيسيولوجية والسيكولوجية 75

ثالثا: تجليات التفكير المفارقي في العصر العباسي 79

1. تجليات المفارقة في الخطاب الشعري 80

2. تجليات المفارقة في الخطاب النثري 95

رابعا : المفارقة في أدب الجاحظ 129

4.الفصل الثالث : أنماط التعبير المفارقي في بخلاء الجاحظ **140-237**

أولا : تمهيد 140

ثانيا :أنماط المفارقة في بخلاء الجاحظ 145

النمط الأول : المفارقة اللفظية 146

النمط الثاني: المفارقة الموقفية 166

النمط الثالث:مفارقة كسر أوفق التوقع 180

النمط الرابع : مفارقة السلوك الحركي 190

النمط الخامس: مفارقة السخرية 203

النمط السادس :مفارقة الصورة 216

النمط السابع : مفارقة الصوت 224

5. **خاتمة** 239

قائمة المصادر و المراجع 249

ملخص (اللغة العربية) 256

ملخص(اللغةالأجنبية) 258