

بحوث في الأدب المقارن

فصلية علمية - محكمة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازي - كرمانشاه

السنة الرابعة، العدد ١٦، شتاء ١٣٩٣ هـ.ش/١٣٣٦ هـ.ق/ ٢٠١٥ م، صص ٢٣-٤٤

تجليات المفارقة التصويرية بين معروف الرصافي و مهدي أخوان ثالث^١

(دراسة مقارنة)

أحمد باشازانوس^٢

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، قزوین، ایران

علي خالقي^٣

طالب الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، قزوین، ایران

الملخص

تعدّ المفارقة تعبيراً لغوياً، تسمح للكاتب بالدخول إلى عالم النصّ الأدبي، وتؤدي مجموعة كبيرة من الوظائف التي تختلف مستوياتها من نصّ إلى آخر. ممّا جعلها آلة فعالة ومفتاحاً جوهرياً من مفاتيح النصّ، إذ لا يمكن إدراك طبيعة النصّ الأدبي ودلالاتها من دون فهم مصطلح المفارقة واستيعاب ردودها. و ذلك لأنّ المفارقة التصويرية، تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها؛ هذا التناقض الذي قد يمتدّ ليشتمل على القصيدة برمتها وتنقسم إلى قسمين رئيسيين يصعب الفصل بينهما؛ المفارقة اللفظية و مفارقة الموقف التي من عناصرها البارزة، التضاد بين المظهر والمخبر. لقد كانا مهدي أخوان ثالث و معروف الرصافي أصواتاً منفردة في تاريخ الشعر الفارسي و العربي، وقارئ شعريهما يقدر على أن يتلمس هذا التفرد عن كلّ الأصوات الشعرية التي سبقته أو عاصرته أو جاءت بعده. تعدّدت أشكال المفارقة في شعر أخوان و رصافي كما تعددت أغراضها، فقد تقوم هذه المفارقة على استثمار ألفاظ اللغة وأصواتها و دلالاتها، وقد تكون بناءً فكرياً قائماً على تحريك اللغة على المستويين الدلالي و التركيبي، ويوجهانها نحو تجربتهما الشعرية و من خلالها استطاعا أن يمسكا بوعي قرائهم ليوجهه كيف يشاء، فهو اسير حركة لغة الشاعر. المفارقة التصويرية تعتبر مقوماً من المقومات الشعرية في الأدبين العربي و الفارسي؛ التي وظّفها معروف الرصافي مهدي أخوان ثالث كعنصر فني لإبراز أفكارهما وعواطفهما، ووصفاً خلالها، المجتمع الشعبي والكبت السياسي والاستعمار في عهدين البهلوي والعثماني؛ هذه الآلية الشعرية لديهما تؤدي إلى الصحوة الشعبية، وادهاش القارئ وتحفيزه على تأمل النصّ و اعمال الفكر و الحواس للوصول إلى مرامي المنشئ. هذه الدراسة تبين مواضع المفارقة التصويرية عبر تحليل شعر الرصافي وأخوان ثالث؛ والمنهج الذي اعتمدنا عليه في هذا المقال هو المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات الدلّيلية: المفارقة التصويرية، الرصافي، الأدب المقارن، أخوان ثالث، الشعر العربي و الفارسي المعاصرين.

١. تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٩/٢٩

تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/٥

٢. العنوان الإلكتروني: ahmad_pasha95@yahoo.com

٣. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: akhaleghi24@yahoo.com

١. المقدمة

الأدب المقارن يقف في مركز وسط بين الآداب ليرقب حركة التيارات العالمية و تأثيرها على الأدب القومي و تأثير هذا الأدب القومي في غيره من الآداب. و تتمثل مظاهر هذا التأثير في الاستعارات الصريحة، و إنتقال الأفكار، و الموضوعات و النماذج الأدبية للشخصيات من أدب إلى آخر (السعيد، ١٩٨٩: ٤١)، و الأدب المقارن هو العلم الذي يدرس العلاقات المتبادلة بين الآداب المختلفة فيدرس تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي و بالعكس - مثلاً - في موضوع معين. إنَّ المفارقة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً لكنه في الحقيقة يعنى شيئاً مختلفاً تماماً. و على الرغم من أنَّ الشعر القديم قد عرف صوراً من المفارقة التصويرية، و فطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين التقيضين فيتجلّى معنى كلِّ منها في أكمل صورة، و لخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: و الضدّ يظهر حسنه الضدّ (عشري زايد، ٢٠٠٨: ١٣٠). تبدو أكثر مناطق الإبداع الأدبي فاعلية في إذكاء روح الشعرية و الجمال في رحاب النص، تلك التي تحفل فيها اللغة بالالتقاء بين الأضداد، و الالتئام بين النقااض، فتعمل كما يقول عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق و المغرب، و يُجمع ما بين المُشيم و المُعرق، وهو يريك للمعاني المثلّة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص المائلة، و الأشباح القائمة، و ينطق لك الأخرس، و يعطيك البيان من الأعجم، و يريك الحياة في الجهاد، و يريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة و الموت مجموعين، و الماء و النار مجتمعين (الجرجاني؛ ٢٠٠٧: ٩٩)، و بذلك تجعلنا اللّغة الأدبية أمام بناء متكاملٍ لظاهرة موجهة للحركة الدلالية في الخطاب الإبداعي، و مفرّجة للجمال في آن واحد، وهو ما تُطلق عليه بناء المفارقة. لتصير المفارقة نفسها خطاباً بلاغياً و رؤية للعالم في آن واحد. تقوم بنية المفارقة على اجتماع عناصر ثنائية متضادة لا يتوقّع لها أن تجتمع في سياق واحد، أو موقف واحد، فقد نرى من الأفعال و الأقوال ما يبيّن تجاهل العالم، و تعامل الجاهل، و انخداع الماكر و ما إلى ذلك من المظاهر التي تحمل في اجتماعها و بين طياتها ذلك العنصر الذي يقوم على المفارقة.

المفارقة مصطلح غامض، شائك يثير الالتباس، فإذا كان ما لا تاريخ له يمكن تعريفه على حدّ تعبير «نيتشه»، فإنّ مسألة إيجاد تعريف محدّد لهذا المصطلح المراوغ، العصيّ على الفهم، يعدّ مسألة غاية في الصعوبة، نظراً لتاريخه الطويل المتشعب، فهو أشبه بجسد قُطعت أوصاله دونما اتفاق مُسبق، و وُزعت بين العديد من اللّغويين و الفلاسفة و البلاغيين، و آخرين تداولوه بأشكال مختلفة، و طوّروه بحيث أصبح له في كلِّ سياق يرد فيه معنى مختلف جديد. (علي، ٢٠٠٩: العدد ٥٣). لإقامة بناء المفارقة لا بد من توافر خمسة عناصر، أربعة مكوّنة لجسد نصّ المفارقة، و خامس مكوّن لروحه (فهمه)، و برغم من أن العنصر الخامس غير مكوّن للجسد بطريقة مادية، إلّا أنه هام و حيوي في استمرار الوجود. (شوقي، ٢٠٠٦: ٣٧) لاشكّ في أنّ أيّ عمل أدبي لا بد أن يتوافر له ما ذكره (ريشاردز) من عناصر وهي: المرسل و المتلقي و الرسالة، و هذه العناصر هي ذاتها ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق، غير أن هذه الأخيرة لا تكفي بذلك، إذ لا بد لها من عناصر إضافية تح ول البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانحراف و التّمويه لهذه البنية اللّغوية، و يمكن ترجمة هذه العناصر العامة إلى عناصر المفارقة كما يأتي:

المرسل: صانع المفارقة. (*L ironiste/Emetteur*)

المستقبل: متلق واع حذر يعيد إنتاج الرسالة. (*Lironisé/Récepteur*)

الرسالة: البنية المفارقة تخضع لإعادة التفسير. (*Message*)

إن المسافة المفترضة بين لغة العلم ولغة الأدب ينبغي أن تتضاعف لنصل من خلال تضاعفها الجديد إلى النصّ المفارق و ذلك تُسمي المفارقة انحرافاً عن الانحراف، أو إكمال نصف الدائرة الآخر لذلك الانحراف، لكن ما يميز انحراف المفارقة أنه لا يدوم طويلاً إلا ريثما يتلقى القارئ الصدمة الأولى للمفارقة، ثمّ يشرع بإعادة الأمور إلى نصابها من خلال إعادة إنتاج المعنى، في حين تظل الانحرافات الأدبية المعتادة كالاستعارة والتشبيه والكناية تحتفظ بهويتها. بما تمارسه على القارئ من تفسير إجباري لا يمكن تجاوزه، مما يطيل في عمرها أضعاف ما تعيشه المفارقة (شبانة، ٢٠٠٢: ٥٢)

تعود جذور و أصول هذه التقنيّة إلى البلاغة العربيّة التي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ سواء أكان في شكله البسيط (الطباق) أم في صورته المركّبة (المقابلة) و من المعلوم أنّ هذا المبدأ يقوم على الجمع بين المتضادات اللفظية في بيت أو عبارة واحدة و يشتمل على تناقض واقعيّ بين أجزاء المفارقة. و يرى د.سي. ميوك^(١) - و هو من أهمّ دارسي المفارقة - أنّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، و لا توجد قائمة تحتوي على تقنيّات المفارقة و طرق استخدامها، حتّى يتمكّن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ العبارة من عبارات المفارقة التي يجدها في النصّ الأدبيّ. و كذلك ترتبط المفارقة التي عنده بكثير من أشكال التعبير الأدبيّ. فهي تعدّ مزيجاً من فنّ الهجاء^(٢) و فنّ السخرية^(٣) و فنّ العبث و الفنّ الضاحك^(٤) (muecke, 1982: 17). المفارقة التصويرية مصطلح غربي لم تعرفه العربيّة و لم يدخل دراساتها إلا من وقت قريب عبر الترجمة؛ و الحقيقة أنّ وجود هذا المصطلح أدى إلى جدل واسع في الغرب فهو مصطلح غامضٌ شاكٌ يُثير الالتباس. فإذا كان «ما لا تاريخ له يمكن تعريفه» على حدّ تعبير نيته؛ فإنّ مسألة إيجاد تعريف محدّد لهذا المصطلح المراوغ العصي على الفهم، يعدّ مسألة صعبة جدّاً نظراً لتاريخه الطويل المتشعب (علي، ٢٠٠٩: العدد ٥٣). الفيلسوف الألماني «سورن كبير كيجور» فإنّه ينتج بشكل رئيسي في مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعوه بـ«الطورين: الجمالي و الأخلاقي من التطور الروحي». و يرى «كبير كيجور» أنّ من يمتلك مفارقة جوهرية، فإنّه يمتلكها طوال النهار، فهو لا يتّصف بالمفارقة بين وقت و آخر، بل إنّ يعتقد أنّ الوجود كلّ يقع في باب المفارقة، و لا يتخذ المفارقة وسيلة كسي ينال إعجاب الآخرين (Rasmussen, 2005: 2).

إنّ عددًا قليلاً من الشعراء يستطيع التعبير عن المواقف الفاجعة بطريقة ساحرة و مقنعة و مؤثّرة، فالمفارقة بحاجة إلى شاعر واع فطن يستطيع ان يستلهم من مواقف مجدّدة مواقف متباينة، و أن يصل إلى عقل المتلقّي و وجدانه بطريق وعر لا يجيد سلوكه إلاّ الواعون و ليست السخرية غاية مجدّذاتها ولكنها وسيلة لبلوغ إلى هدف نبيل، و ليست كل سخرية مفارقة، فالسخرية المبتذلة و الساذجة و المتهافنة لا مكان لها في عالم المفارقة. وقد ذهب ميوك إلى أنّ للمفارقة خمسة عناصر هامّة تميزها؛ الأوّل: تضادّ المخير و المظهر، حيث نجد أنّ صاحب المفارقة كما قلنا يقول شيئاً لكنّه في الواقع يقول شيئاً آخر مختلفاً تماماً، و المفارقة مطمئنة إلى أنّ الأمور هي على ما تبدو عليه و لا يحسّ أنّها حقيقة مختلفة تماماً؛ إذ المفارقة تتطلب تضاداً أو تنافراً بين الحقيقة و المظهر و أنّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدّ التضادّ. يقدم صاحب المفارقة مظهرًا و يدعي أنّه لا علم له بحقيقته بينما ينخدع الضحية بمظهر و هو لا علم له بحقيقته، و لا تعدو عبارة هاكن شقالييه موضع شكّ إلاّ عندما نسبع قيمة مطلقة على كلمة «مخبر» و «مظهر» (ميوك، ١٩٩٣: ٤٦). الثاني: العنصر الكوميديّ، هذا العنصر يمكّن في الخصائص

1. D.C.Muecke
2. Satire
3. Sarcasm
4. Humour

الشكليّة للمفارقة: التضادّ أو التناظر الأساسيّ بالإضافة إلى غفلة مطمئنة فعلية أو مصنّعة وليس هناك امرؤ يناقض نفسه عن القصد «إلاّ عندما يريد حلّ تناقض على مستوى آخر: الأمر الذي لا يكون فيه تناقض فعليّ» و ينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توتراً نفسياً لا يسري عنه سوى الضحك. و يحدث أن يكون العنصر الكوميديّ ضعيفاً في بعض أمثلة المفارقة إذ يكون العنصر المولم شديداً، لكنّ المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع فيها العنصر الكوميديّ و العنصر المولم. الثالث: الغفلة المطمئنة، و هي التي تعني الخداع الضحية و أنّصافها بالسذاجة الفكرية و القناعة البلهاء بمظاهر تنفاوت في درجتها من الكبرياء و القناعة يصطنعها صاحب المفارقة متبجحاً بعدم علمه إياها على وجه الحقيقة، فهي غفلة مصنّعة من الشاعر فعلية لدى الضحية (شهادة علي، ٢٠١١: ٣). وهكذا تبدو الغفلة المطمئنة للرصافي في أعلى درجات غرور المدوحيين المتجاهلين و تبجحهم بالكبرياء و النفاق معاً. الرابع: عنصر التجرد، التجرد القائم على اصطناع الشاعر (صاحب المفارقة) لصفات و أساليب معينة تتسم بالموضوعية و الصفاء و الجدّيّة و الحيادية، متصلاً عنها فيبدو و كأنّ الأمر لا يعنيه. و هو يوجد أحياناً في الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة و أحياناً يوجد في الموقف الفعليّ لدى صاحب المفارقة أو المراقب المتصفّ بما. إنّ ما يشعر به المراقب ذو المفارقة - عادةً - في وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخص في كلمات ثلاث: التفوّق، و الحرّيّة، و التسلية. فوعي صاحب المفارقة بنفسه و بوصفه مراقباً يميل إلى زيادة شعوره بالحرّيّة و توفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربّما من الجبور. و إنّ وعيه بغفلة الضحية يدفعه ليرى الضحية مقيداً متورطاً حيث ينعم هو بالحرّيّة، مرتبطاً حيث يكون هو غير ملتزم، مطمئناً سريع التصدّق أو ساذجاً، حيث يكون هو منتقداً، مشككاً أو راضياً بتأجيل الحكم. و حيث يكون موقفه موقف امرئ يبدو عالمه حقيقياً ينطوي على معنى يجد عالم الضحية و همّاً أو تافهاً (علي، ٢٠٠٩: ١٠). والعنصر الأخير هو العنصر الجماليّ، حيث إنّ القصّة الظرفية التي تحوي المكونات اللازمة لا تبعث السرور اذا أسيء سردها و كذلك الأمر في المفارقة. و يرى (ميوك) أنّ هذه العناصر متداخلة في جميع الأحوال، و أنّ الظواهر التي تقتصر على جزء من هذه الخصائص، أو تضمّها جميعاً عدا قليل منها في شكل ضعيف سوف ينظر إليها على أنّها ليست من المفارقة، أو أنّها من أشباه المفارقة (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٣٦).

حينما إنّ الشعاعين مهدي أخوان ثالث و معروف الرصافي كليهما يعيشان في جوّ الذي يستبدّ الحكّام الظالمين و يهوج الكبت السياسي أنحاء المجتمع الإيراني و العراقي، و يتبعان سبيل الحرية و الحقّ تجاه الظلم؛ المفارقة التصويرية واحد من أهمّ عناصر الإبداع الفنّي الذي يوظّفه الشاعر المعاصر بين أشعاره. هذا العنصر يستوعب التهكّم و السخرية و التناقض و الهزوء معاً و إنّ أخوان ثالث و الرصافي يستخدم من التضاد بين المظهر و المخبر، و الفضاء الكوميدي و الخفاء. هذان الشعاعان كلاهما أبرز الشعراء في توظيف هذا العنصر الفنّي بين شعوبهم و يتضح تقارن بين هذين الشعاعين كيفية تجليات هذا العنصر في الشعر الفارسي و العربي. و لقد أكّد كثير من النقاد و الدارسين أهمية المفارقة في الأدب فهي تبعث فيه الحياة كما يقول أناتول فرانس: «إنّ عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور» (ميويك، لات: ١١).

١-١. خلفيّة البحث

إنّ من أهمّ الكتب و الدراسات التي كانت معيّنات لنا و قلّما نجد مقالاً تكلف البحث عنها، و منها «المفارقة اللغوية في معهود الخطاب العربي: دراسة في بنية الدلالة» لعاصم شحادة علي من الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، و «المفارقة التصويرية في شعر مهيار الديلمي» لعامر صلال الحسنوي في مجلة آداب ذي قار، عدد ٤، تشرين الأول، ٢٠١١ م. و كذلك كتاب «عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر» لكمال أحمد غنيم، و «المفارقة في شعر المتنبي» لعبدالهادي خضير. لقد حفلت هذه الأبحاث

و الدراسات العديد من الملاحظات و الإستنتاجات النقدية الصحيحة، ولكن مما لا ريب فيه أنّ الدراسة في المفارقة التصويرية في أشعار مقتطفة لدى معروف الرصافي و مهدي أخوان ثالث، تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، وتضعنا على مقربة من الواقع النصّ الشعري في شعر المعاصر، لذلك يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة لم يتطرق لها أحد من الباحثين، و يكون مغايراً إلى حدّ ما لما ألف من دراسات أخرى؛ و المنهج الذي نوظفه في هذه المقالة هو المنهج الوصفيّ التحليليّ.

١-٢. الأسئلة و الفرضيات

حديري بنا أن نشير في هذا المقال إلى عدّة أسئلة و نريد الإجابة عنها؛ الأول: ما هي المفارقة التصويرية و ما هي أنواعها؟ الثاني: لم يوظّف الشاعران الرصافي و أخوان ثالث هذا العنصر الفنّي؟ الثالث: كيف استخدم أخوان ثالث و الرصافي هذه التقنية الفنية في الأدب؟

١. المفارقة هي إمّا أن يعبر المرء عن ماعناه بلغة توحى بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه و لاسيّما بأن يتظاهر المرء بتبنى وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدلّ على المدح، ولكن بقصد السخرية أو التهكم، و أمّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فإيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملائمة للأشياء و أمّا هي إستعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنياً و موجهاً لجمهور خاصّ مميّز. و تنقسم المفارقة التصويرية إلى أقسام مختلفة و هي المفارقة اللاشخصية، مفارقة الاستخفاف بالذات، و مفارقة التنافر بالبسيط، المفارقة الدرامية، و المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، و المفارقة ذات المعطيات التراثية.

٢. كان الرصافي و أخوان ثالث يستخدمان هذا العنصر الفنّي في أشعارهما بالأشكال المتعدّدة لتصبح هذه السمة الأسلوبية أسأً قاراً في كينونتهما النفسية و الثقافية و رؤيتهما لواقعهما التعائشي، و وسيلة إبحائية لأبعاد تجربتهما الشعرية.

٣. إنّ معروف الرصافي و مهدي أخوان ثالث يستعينا بهذه التقنية الفنّيّة لإبراز هواجس أنفسهما و آمالهما و في هذا السبيل يتمتعان من الوسائل التعبيرية الخاصّة و هي المفارقة التصويرية التي تدور لوصول الرصافي و أخوان ثالث إلى غاياتهما دوراً هاماً.

٢. عرض الموضوع

١-٢. توظيف المفارقة

كان البناء المفارقة يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، و عن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع. و تعرف المفارقة بأنّها هي استراتيجية الإحباط، و اللامبالاة، و خيبة الأمل، ولكنها- في الوقت نفسه- تنطوي على جانب إيجابي، فقد تنظر إليها على أنّها سلاح هجومي فعّال. و هذا السلاح هو الضحك لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، و الضغط الذي لا بد أن ينفجر (الذبياني، ١٤٣١: ١٦٢). إنّ للمفارقة وظيفة هامّة في العمل الأدبي إذ شغلت النقاد و الدارسين، وقد بينوا ذلك فقال (فرويد) إنّ المفارقة وسيلة شديدة القرب من النكتة، تحدّث لذة كوميديّة لدى السامع تخلصه من المكبوتات الداخلية و شبه ميويك المفارقة بأداة التوازن التي تعطي الحياة توازناً أو سائرة بخط مستقيم. حينما تحمل على محمل الجد المفرط. و تؤدّي المفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقى للنص الأدبي بعداً جمالياً من خلال قراءاته التي تتعدّد بحسب طبيعة القارئ (عباس، ٢٠١١: ٤)، و قد وصفها الدارسون بأنّها ظاهرة من ظواهر اللغة، شغلتهم قديماً و حديثاً، و فيها يعبر الأديب عن موقف ما على نحو مختلف عمّا يستلزمه ذلك الموقف (عبدالرحمن، ١٩٧٩: ٦١). وهذا التناقض الظاهري يوهم الملتقى بأنّه يواجه موقفاً غير متسق ممّا

يدعوه إلى إنعام النظر فيه، محاولاً سر غوره لينكشف له عالم من المفارقة والغرابية، كما أنّ هذا التناقض يقدم آلية تعين المبدع على الإنفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية البعيدة وبصورة أخرى فإنّ المفارقة معطى لغوي يتوفر فيه عدد من الأمور مثل التضاد والثنائيات اللغوية التي تقدم خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين يقدمهما الأديب في تضاد وإختلاف، يلتفتان النظر ويستشفان من النصّ وهذه الثنائيات تحمل دلالات في الموقف أو المضمون، و تقع فيهما معانٍ متعددة (لؤلؤة، ١٩٩٣: ٢٩).

٢-٢. المفارقة التصويرية بين الأدبين العربي والفارسي

الأدب المقارن كعلم ممنهج و ذي أسس علمية، علم حديث يرجع ميلاده إلى أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا، ثمّ في سائر البلدان الأوروبية وقد نشأ هذا العلم في الأدبين العربي والفارسي المعاصرين في النصف الثاني من القرن العشرين. ولكنّ المقارنة في الأدب على شكلها البدائي والساذج كانت لها جذور وملاحم في تراث العرب والفرس الأدبي القديم (برويني، ١٣٩١: ١٠١). أننا لا يمكن أن نجد مجموعة من الآداب في العالم كلّها بلغت في اتصالاتها وتأثيراتها المتبادلة ما بلغته الآداب الإسلامية، لاسيما وأنّ هذه التأثيرات المتبادلة لم تتوقّف عند عصر معين، بل امتدّت عبر الزمن، وتواصلت في القديم والحديث معاً، واتخذت أشكالاً وصوراً متنوعة. يقول الدكتور صلاح فضل: «إذا كان كلّ عمل جمالي له مذاق خاصّ فإنّ مهمة الناقد هي إلتماس الخصائص التي تشير إلى هذا المذاق، مستثيراً في بعض الأحيان حالات الشجن الحنون أو الغربية الموحشة أو الشوق المتقد أو العظمة المهيبة لكن ينبغي لهذه الأفكار التحليلية أن تخفي عنّا طبيعة هذا المذاق نفسه» (فضل، ١٩٨٧: ٣٥٠). كانت المفارقة من إحدى الوسائل الفنيّة التصويرية التي استعان بها الشعراء العربي والفارسي لتجسيد أبعاد رؤيتهم المركّبة لواقعهم المعيش وإخراجها من نطاق الذاتية المجرّدة إلى نطاق الموضوعية الحسيّة من خلال الإلحاح على إبراز التناقضات المختلفة التي تخامر طوايا الذات أو تتراءى في أطراف واقع المعيش للشاعر. في الواقع أنّ المفارقة وليدة موقف نفسيّ وعقليّ وثقافيّ معين، وهي تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية. ويبدو مفهوم المفارقة على هذه الصورة واضحاً في قصائد الأدب العربي والفارسي حيث نشاهدها لدى الشاعر العربي مثل معروف الرصافي، و من ذلك قصيدة «الحرّيّة في سياسة المستعمرين»:

وَ إِذَا أَفْضَلُكُمْ فِي الْمَبَاحِ	مِنَ الْحَدِيثِ فَجَمَّحُوا
وَ الْعَدْلَ لَا تُؤَسِّمُوا	وَ الظَّلْمَ لَا تُتَّجِّمُوا
مَنْ شَاءَ مِنْكُمْ أَنْ يَعِيشَ	الْيَوْمَ وَ هُوَ مَكْرَمٌ
فَلْيُمْسِ لَا سَمْعٌ وَ لَا	بَصَرٌ لَدَيْهِ وَ لَا فَمٌ
لَا يَسْتَحِقُّ كِرَامَةً	إِلَّا الْأَصَمُّ الْأَبْكَمُ
وَ دَعُوا السَّعَادَةَ إِنَّمَا	هِيَ فِي الْحَيَاةِ تَوْهَمٌ
فَالعَيْشَ وَ هُوَ مَنْعَمٌ	كَالعَيْشِ وَ هُوَ مَذْمُومٌ

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٥٨٥)

لقد كان لنصّ الرصافي أثره الواضح في الذاكرة الشعبيّة، فظل العراقيون والعرب أيضاً من دارسي وقراء الرصافي يذكرون دوماً سخريته من الحرية المستوردة مع المستعمر، ويمجدون الدلالة لتعبّر عن طغيان حكامهم وحجّتهم للحقوق والحريات، وتفريطهم بوحدة أوطانهم وكرامتها. ووصل أثر النصّ شعرياً إلى نصوص جاءت بعده، كقصيدة الجواهري الشهيرة "تنويمه

الجياح“ وصيحتها: (نامي جياح الشعب نامي) والتي تبدو آثار قصيدة الرصافي واضحة فيها عبر البحر نفسه وتفعيلاته المجترأة (اثنتين في كل شطر) مع التهكم من وصايا الطغاة لجياح الشعوب بان يناموا ويحلموا ويدعوا السياسة والثورة وطلب الحرية. ولربما ستظل أصداً قصيدة الرصافي ماثلة بيننا طويلاً ما دامت الحال كما هي عليه: تخويفاً وتجهيلاً وعسفاً. لقد استهزئ الرصافي جهل العرب و استنهضهم بسخرية مريرة و يسعى لإيقاظ الشعب من رقودهم، حيث تظهر عناصر التضاد بين أقوال الشاعر و الواقع الموجود و تبدو الغفلة المطمئنة واضحاً في أعلى درجات بين جمهور البلد حيثما يتنبه الشاعر عن هذا و يظهر العنصر الكوميدي واضحاً تتضارب معه العواطف و الأفكار في سخرية مريرة تثير الضحك و البكاء إذ الصورة تخفي وراءها بشفاوية صورة الواقع العربي الأليم الذي يسيطر على المجتمع العربي لأن أهداف و أفكار المستعمرين واضحة و هم يتبعون مصالحهم الاستعمارية و ينهبون المثلل و يقنون الدمار نهايةً. و يستخدم الشاعر البناء الدرامي القائم على السرد القصصي، و في لغة الشاعر السهلة المعبرة عن أعماق المعاني التي يرمي إليها في نقد الواقع العربي، و وصمه بأبشع الألفاظ و الصور و وضوح الرموز و نجاحتها في أداء المعنى و تناسق موسيقى القصيدة مع الموضوع خاصة قافية القصيدة التي جاءت على حرف الميم الذي يناسب النفوة بالعبارات الجوفاء الصارمة القاطعة المعبرة شكلاً و مضموناً عن الاستبداد و التسلط، فالشفاة تنطبق مع انتهاء السطر الشعري في شكل يوحى بالقطع في الأمر.

يستخدم المارقة التصويرية في الأدب الفارسي لدى كثير من الشعراء حيث يعد من أبرز عناصر التعبير. و منهم مهدي أخوان ثالث الذي وظف المارقة في قصائده لتعبير عن عيوب المجتمع و مفاسده آنذاك، و بما أنه كان يعيش في عصر بيدل الموت و الخمود مكان البهجة و الحماسة، نرى أخوان ثالث بأنه ينشد عن الزمن الذي يعتبر أحياء المدينة أمواتاً و لم يشاهد منهم سوى الصمت، و يشير إلى إمكانية تلك المدينة أيضاً و لكن يشبهها بمدينة عامرة و مزدهرة لا يضرب قلبه ضرباً (لنكرودي، ١٣٧٧: ٥١٧). يستخدم أخوان ثالث من نماذج المارقة في قصائده، و يتحدث الراوي عن «بوستين» و هو التراث في شعره القديم. «بوستين» و هو قديم و يعد تراثاً لأجداده في لغة الرمز. و قد حاول الراوي مرات عديدة حتى يجد جلد و يغير اليوم و دهره، و حينما يتوقع الشاعر من عدة جهوده و يأمل الوصول إلى ما يهتم به و يصغي الشاعر إلى تحسين الظروف، يبدأ الراوي مغامرة حتى يتغير حياته و لكن لم يصل إلى نتيجة حسنة و في هذا السبيل يخيب و يستفيد الشاعر من التهكم و الإستهزاء حيث يقول في مجموعة شعرية باسم «آخر شاهنامه»:

داشت كم كم شبكلاه و جبه من نو ترك مى شد / كشتگاهم برگ و بر مى داد / ناگهان توفان خشمى با شكوه
وسرخگون برخاست / من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هر چه بادا باد / تا گشودم چشم ديدم تشنه
لب بر ساحل خشك كشف رودم / پوستين كهنه ديرينه ام با من / اندرون ناچار مالامال نور معرفت شد باز هم
بدانسان كز ازل بودم. (أخوان ثالث، ١٣٧٠: ١١٨)

وجدير بالذكر أن عنوان الأنشودة يدفعنا إلى التأمل و التروي حول العنصرين في هذه المجموعة، و حيث واحد منهما شخصية إيرانية إستتب الصلح و الأمن لإيران لما بذلت من الجهود المكثفة فيها بعد غزوات و هجوم الأفاغنة و الاستفزازات بعد سيطرة حكومات الصفويين على إيران، و آخر هو شخصية مسماه عند الإيرانيين بالملعون و هو النادر و أن اسمه مقترن بالمهائم و المخرب. و هذا التناقض و التضاد بين الصورتين ينشئ نزاعاً ذهنياً للقارئ و يدفعه إلى قراءة الشعر. و تكون هذه القصيدة من النمط الأوّل للمارقة ذات الطرفين المعاصرين، و الشاعر يجعل كل المقومات و عناصر القصيدة في طرفين و تبرز صور المارقة لدى أجزاء المتناقض حتى تبين لنا المارقة التصويرية. تُعتبر كلمتان «كشتگاه و جبه» كرمزين للوطن و لأنواع

الثروات الوطنية التي تشمل مادياً ومعنوياً و ثقافياً على المسجون لغزو المغول أو لثورة أكتوبر. يشير أخوان ثالث بعبارة «اندرون ناچار مالامال نور معرفت شد باز» إلى الفقر و الفاقة و جيع الشعب، و لو كان نور المعرفة يكسب من الصوم و الجيع و لكن لم يرد أخوان السلوك الصوفي و التجربة الروحية و الحصول على المعرفة هنالك بل يكون غرضه الجوع و التعس. و هذه الأبيات تذكّرنا البيت المشهور لسعدي الشيرازي:

اندرون از طعام خالی دار تادر او نور معرفت بینی

(سعدی، ١٣٨٢: ٣٩)

و تحضر المفارقة اللفظية في نهاية البيت الشعري في القصيدة أيضاً: «هم بد انسان كز ازل بودم» تقصد هذه الجملة الإغماض عن الإلتذاذ المادي، و تعود الروح إلى نفس الحالة الأولى التي تحضر في العالم الأزلي، و تقطعه من قيود الزمن و المكان و الساحات الدنيوية و هذا الأمر يطابق التجربة الروحية المكتسبة من نور المعرفة. أما الشاعر يريد أن يقول: «نحن رجعنا إلى مكاننا الأول» و هذا نفس الفقر و الفاقة التي يعاني منها ما يعاني. إن أخوان يستمر عمله في مجال الشعر المعنوي و يتحدث عن إبعاده من قوافل التجدد، و عدم توفّره إلى الإمكانيات العلاجية الحديثة:

باز او ماند و سه پستان و گل زوفا/ باز او ماند و سکنگور و سیه دانه/ و آن به آیین حجره زائرانی/ کانچه بینی در کتاب تحفه‌ی هندی/ هر یکی خوابیده او را در یکی خانه. (أخوان ثالث، ١٣٧٠: ١١٩)

٢-٣. أنواع المفارقة التصويرية عند الرصافي و أخوان ثالث

إنّ الدكتور دى.سى ميوك و معظم دارسى المفارقة ينقسمونها إلى عدّة أنواع حيث أنهم تأملوا في تقسيمهم لأنواع المفارقة و ضحيتها و جعلوها بناءً على ذلك عدة أنواع أهمها المفارقة اللاشخصية، و مفارقة الاستخفاف بالذات، و مفارقة الكشف عن الذات، و مفارقة التنافر البسيط، و المفارقة الدرامية. حيثما قسّم علي عشري زايد أنماط المفارقة إلى طبيعة الطرفين المتناقضين، و جعلها بناءً على ذلك شكليين أساسيين، وهما المفارقة ذات الطرفين المعاصرين و المفارقة ذات المعطيات التراثية (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٣٩). من هذا المنطلق سنتبين في هذه المقالة أنواع المفارقة بين قصائد معروف الرصافي و مهدي أخوان ثالث وفق تقسيماتهم:

٢-٣-١. المفارقة اللاشخصية

هي مفارقة مجردة عن شخصية صاحب المفارقة و إنما هي مفارقة يخفف فيها القول لتتطوي على تنافر قائم على المبالغة و الخيال الواسع لإيضاح الفكاهة، و أغلب المفارقة اللفظية من هذا النوع، إذ يخفى المفارقة اللاشخصي نفسه وراء قناع و كلماته وحدها أو تعارضها مع ما نعرف تنتج المفارقة (ميويك، ١٩٩٣: ٩٠). بعبارة أخرى كانت اللاشخصية هي طريقة في اتخاذ المفارقة لاستند إلى أيّ وزن يمنح لشخصية صاحب المفارقة حدّاً يخفي نفسه وراء قناع الكلمات، فكلماته وحدها أو تعارض تلك الكلمات مع ما نعرف، تنتج المفارقة، و هو يتميّز عادةً بجفاف أو صرامة في الأسلوب، و تكون النبرة نسيرة متكلم عاقل ينطلق على رسله متواضع غير عاطفيّ (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٣٩). عندما يستتر صاحب المفارقة خلف قناع و كلماته المعارضة للواقع المألوف، حيث نرى كثرة هذا النوع من المفارقة في أشعار العربي و الفارسي و يلبس الشاعر قناعاً و يخفى وراءه و يودع لكلماته المتناقضة مع الواقع يكشف ما يصوره من المفارقات و من ذلك قول الرصافي في قصيدة «إلى كم أنت تهتف بالنشيد»:

لأنَّ القَومَ في غيِّ بَعِيدٍ إذا أَيْقَظَتَهُمُ زادوا رُقَـاداً
وإنَّ أَمْهَضَتَهُمُ قَعِدُوا وُثَاداً فَسُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ العِبَادَ
كَأَنَّ القَومَ قَدِ خَلَقُوا جَمَاداً وَهَلْ يَخْلُو الجِمَادَ عَنِ الجَمُودِ
أَظَلَّتْ وَكَادَ يَعيِنِي الكَلَامُ ملاماً دُونَ وَقَعَتِهِ الحِيسَامِ
فَمَا انتَبَهُوا وَلا نَفَعَ المَلَامُ كَأَنَّ القَومَ اطفِئوا نِياماً

نَمَزَ مِنَ الجِهالَةِ في مَهودِ

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٦٠٥)

كما يبدو أن عنوان القصيدة يبين لنا أنه ربما توجد في الشعر المفارقة حيث نشاهد أن التضاد بين المظهر والمخبر كصفة أساسية في المفارقة ومنها التناقض في صورة الوزير وهي لدى الجاهل عزّ ولدى العالم حقارة، وهو ملك البدو والأمر بها على أهل الحضارة، والحكم والعدل هما من صفات رئيسية والواقع أنهما كالمقطّ والفأرة لدى الوزير. حيث نلاحظ التضادّ والسخرية واضحاً بين تمام أجزائه إلى أن يوضح الشاعر هذا الوزير كالذئب وهو منفعل ليس له أثر وإرادة. وصور المفارقة صارخة والشاعر يخفي نفسه وراء القناع والكلمات المتناقضة تخرج من فمه وتكشف ما يصوره من المفارقات.

وهكذا يتحدث مهدي أخوان ثالث عن الذي يتجلى فيه المفارقة اللاشخصية حيث يخفي الشاعر نفسه وراء القناع والكلمات التي هي لم تعرف قصده من الجملات والكلمات المتوخّاة، ويدور الكلمات حول التناقض الذي يلاحظ بينها. لا ينسى أخوان أيام السجن والفشل السياسي والإهانة أبداً، إننا نلاحظ في مجموعة «آخر شاهنامه» القنوط والتشريد الذين سيطروا على هذا الجيل ودفعوا إلى القلق والاضطراب في سيرة حياته. ومن هذا المنطلق يعدّ «آخر شاهنامه» اسماً يكتفي عن الملحمة المنتهي إلى ما قضت في إيران، ومأمناً يغزو عليه، وكانت إيران كالساعة توقّف قلبها من الحركة وهي فؤاد لمدينة يربط بها كلّ الأشياء (لنغرودي، ١٣٧٧: ٥١٧). يرمز إسكندر لهجوم الأحميين الذين يسيطرون على المجتمع الإيراني ويستغلّون الإمكانيات المتوفرة، يستدعي أخوان هذه الشخصيات الأسطورية أو التاريخية في قصائده مبدعاً وفي أكثر منها يرغب الشاعر في تحدّد أساطير الشاهنامه وهو يخلق هيكلاً جديداً ونظرةً حديثة؛ ونظراً على هذا يتداخل ويحتك اتجاهه المثالي بانطواء نفسه. مثلما يأتي في القصيدة «كاوه يا اسكندر؟»:

آبها از آسپا افتاده ليك/ باز ما مانديم و عدل ايزدي/ و آنچه گويي گويدم هر شب ز نم/ باز هم مست و نهي
دست آمدی/ آنکه در خونش طلا بود و شرف/ شانهای بالا تکاند و جام زد/ چتر پولادين ناپيدا به دست/ رو به
ساحلهای ديگر گام زد/ در شگفت از اين غبار بي سوار/ خشمگين ما نا شريفان مانده ايم/ آبها از آسپا افتاده
ليك/ باز ما با موج و توفان مانده ايم. (أخوان ثالث، ١٣٧٠: ١٠٩)

كما يلاحظ في الأبيات المذكورة يلبس الشاعر قناعاً ليقبي مجهولاً ويخفي نفسه وراء الكلمات ويعبر عما يريد وهو: يجسد الشاعر الظرائف للأعوام بعد الثورة والأشخاص الذين يشاهدون أنفسهم المشفقين والمحررين ويدعون الشرف ولكن عندما اشتدت الأوضاع اشتداداً وبلغت الروح التراثي نراهم يفرون من المهلكة ومن البلاد، وبينما يقولون أتباعهم الحميين والصادقين الذين صاروا مدمياً ولا وذروا الشعب ويكافحون ومن هذا المنطلق يعدّون شديداً. وإن هذه صور

التناقض من المفارقة اللاشخصية من منظور نفسي تتم عن حالة الشاعر تحت وطأها فرسم لنفسه صوراً يتجسد فيها اليأس و القنوط و الفشل أمام الثورة و الفتنة التي تعرض لشعب إيران و وقع صريعاً إزاءها.

٢-٣-٢. مفارقة الاستخفاف بالذات

وتسمى المفارقة السقراطية أيضاً، إذ أطلق الكلمة على سقراط أحد الذين يهاجمهم و تفيد نوعاً من الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس (ميويك، ١٩٩٣: ٢٧). فهي طريقة في اتخاذ المفارقة التصويرية، يلبس فيها صاحب المفارقة قناعاً ذا أثر إيجابي في حياة تَمَّص شخصية، حيث يحمل نفسه إلى المسرح في شخص امرئ جاهل، سريع التصديق، جاد، مفرط في الحماس، يعمل على التقليل من قدر نفسه مستغلاً ما يعطيه من انطباع عن نفسه ليكون جزءاً من وسيلة المفارقة (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٤١). و قد وظف الرصافي و أخوان هذه الطريقة في التصوير عمّا أراداه عدّة مرّات، كما يقول الرصافي في قصيدة «يا محبّ الشرق»:

و إذا تسأل عمّا	هو في بغداد كائن
فهو حكّم مشرق الضّ	رع غربيّ الملايين
وطنيّ الاسم لكن	إنكليزيّ الشناشيين
فيه للإيعاز من	لندن بالأمر مكامين
هو ذو وجهين ووجه	ظاهر يتبع باطن
قد ملكنّا كلّ شيء	نحن في الظاهر لكن
نحن في الباطن لا	نملك تحريكاً لساكن
أفهدا جائز في الـ	غرب يا مستر كراين؟

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٥٦٧)

كما يلاحظ يخفي الشاعر نفسه وراء قناع الكلمات و يصوّر صاحب المفارقة أي الرصافي نفسه في شخص امرئ ساذج، سريع التصديق، مقلداً من قدر نفسه و قومه، و هناك يوصل نفسه إلى أعلى مراتب الجهل و الإفراط في السذاجة و تبدو الحيرة و الدهشة لمن قرأ شعره و هذه السذاجة تنتج المفارقة و تكشف عن فظاعة الواقع العربيّ و عن هولاء الرؤساء اللذين يخضعون لعمليّة الاستعمار و الاستثمار في بلادهم و الرصافي يخاطب الشخص الغربيّ (كراين) مع السخرية المرّة بأنّ زيارته لبلاد العراق ليس فيها إلّا الفضل و التقدّم لذلك البلد، و يرحب بوروده الرصافيّ حين دخول هذا الممولّ الأمريكي حيث يبدو كشخص بسيط و كلّ ما يقال يؤيده و يقلّل قدر نفسه و شعبه كأنهم راض عن هذا الاستعمار و الاستثمار و هم شاكرون للمستعمرين. هذه القصيدة من نماذج بارزة تتمّ عن شخصية الرصافي الغاضبة على الاستعمار، و هو يعتقد بأنّ هذا الأياب و الذهاب من جانب الممولّين الأمريكيين لا جدوى فيها لصالح الشعب العراقي و في نظرتة أشبع من هذه الأعمال التملق و الرياء من جانب الأشخاص الذين يسلكون معهم. و أقوال الرصافي هذه تبدي فظاعة المفارقة بين كلمات القصيدة و الشاعر الذي يحسب نفسه شخصاً بسيطاً سريع التصديق.

و من هذا المنطلق نرى أخوان يتحدّث عمّا يريد و يستخدم هذا العنصر الإبداعي لبيان الظلم و الفساد المسيطر على مجتمعه الذي يجذو شعبه حذو الضلالة، و هناك مكان يحاصره ملامح الركود و الخمود و الموت، و الشاعر يخفي نفسه وراء القناع و يتكلّم ممّا يطلب ولكن يقع نفسه كشخص سريع التصديق - الذي ليس له غير الإعتراف بما يقوله - و جاهل

مفرط في الحماسة في نهاية الأمر يقلل من قدر نفسه ليكون جزءاً من المفارقة، و منه قول أخوان في قصيدة «زندگی می گوید اما...»:

کم کم گرمای مستی، لیک پنهانی / داروی بی هوشی و آن گاه / دسته های سفته و استامپ / تو نگو طاووس کافر
کیش / زیر چشمان حرص فاسقش، از پیش / کارها را کرده آماده / ز آن سپس دیگر / یار اهل و کارها سهل
ست / و قضایا روشن و ساده: / یک و کیل کاردان خوب، یعنی هفت خط هر دو سو چاپ منافق خوی.

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ٢٤٨)

كما نلاحظ من اسم القصيدة أن الحياة تتحدث عما يجري فيها و تريد أن تكشف عن أن الحياة فيها حسن لكن الإنسان يفسدها و يسوقها إلى الخراب و العيب. ونظراً على هذا الشاعر الذي يشاهد هذه الفجائع الإنسانية التي لا تنم إلا عما يمر في واقعه العيش و يلزم نفسه للقيام بعمل تجاه هذه الأمور، و ينظر إليه الشاعر كمهمة إنسانية. إن أخوان يوظف من الكلمات ذات معانٍ متضادة مثل «طاووس كافر كيش» أو «هفت خط هر دو سو»، و لم يشمل نيته على المعاني سوى المعنى الباطني للكلمة و لو كان أخوان يستفيد من تلك الكلمة لأجل المزوء و السخرية في الظاهر. و يقوم أخوان بالسخرية و التهكم إزاء إستمارات سفتجات و لكلمات و يخطأهم ساخراً و يسمّاها طاووس غير متدين و أثيرم، في الواقع يعدّ كلّ أسطر من هذه الأبيات مفارقة عندما يقول أخوان «يار اهل و کارها سهل ست» أو «قضایا روشن و ساده» يستهزئ من الحكّام و ذوي المناصب الذين يستغلون قدرتهم في الأمور، و يقع أخوان نفسه كالشخص البسيط الذي يقبل كلّ ما يقال و يصدّقه، هكذا تستمرّ هذه الصورة المتناقضة في كلّ القصيدة و تبرز المفارقة فادحة.

٢-٣-٣. مفارقة التنافر البسيط

إذا كان صاحب المفارقة في مفارقة الإستخفاف بالذات يتصنع الجهل، فإنّه في المفارقة الساذجة يتخلى عن مكانه لساذج ليحعل الضحايا في متناول يده، و يبقى البديل لا يعي حقيقة ما يحدث. تعتمد هذه المفارقة على وجود تجاوز شديد بين قولين متناقضين، أو صورتين متناقضتين من غير تعليق، و قد برع الشاعر في توظيف هذه المفارقة في أكثر من موضع في قصائده، و الرصافي يصور هذا المفارقة بساذجة عندما يقرأ القارئ يفهم غرض الشاعر منه و إن الشاعر يجسد التناقض و التنافر بين الكلمات بالعبارات القليلة و البسيطة (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٤٥). من ذلك قوله في قصيدة «رقية الصريع»:

أبتِ السياسةُ أن تدومَ حُكومةً	حُصَّتْ برأيِ مقدّسٍ لم يُسأل
مَثَلُ الحُكومةِ تَسْتَبْدُ بحُكْمِها	مَثَلُ البِناءِ على نَقاً مُتَهَيَّل
... يا أمةً رَقَدَت و طالَ رُقادُها	هَبِّي و في أمرِ الملوِكِ تَأْمَلِي
أ يَكُونُ ظِلُّ الله تاركُ حُكْمِهِ الـ	مَنْصُوصٌ في آي الكتابِ المُتْرَل
أم هل يَكُونُ خَلِيفَةُ لِرَسُولِهِ	مَنْ حادَ عَن هَدْيِ النبيِّ المُرْسَل

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٤٥٠)

الشاعر يخاطب العدالة و يريد منها الرجوع إلى البلاد ثم يتطرق إلى أوضاع الحكومة و ما شاع فيها من الفساد و الارتشاء و يشبه دار الخلافة بسوق تباع و تشتري فيها المناصب الحكومية بالنقود؛ إن الشاعر يستنهض أبناء شعبه و يريد منهم التدبّر في أمر الخليفة. حيث يجسد الشاعر التناقض بين معارف بغداد و معالمها و إدارة أمور الشعب و البلاد حيث يتم

أعماله دون التعقّل و الترويّي، و يسخر السياسيون، حتّى يشبههم ببناء مبني على الرمال المتحركة ليُشاهد بأنّه لم يهتمّ بكلامه و الشاعر في البيت الأخير ينتهي بدعاء لمعارف بغداد و هو ينشأ من أعمال غير واعية و علم، و هذا التنافر واضح بين قولين متناقضين. يوظّف أخوان المفارقة بصورة بسيطة و ساذجة أيضاً كما نرى في الأبيات التالية، و يستخدم الشاعر هذا العنصر الفني لإبراز مما يريد من صراحة القول و سذاجته مباشرة دون أيّ اختفاء المقصود. في المجموعة «شيك بوش وارد مى شود» نرى أنّ أخوان يبدع المفارقات الملوّنة و المتعددة عبر خلق و إيجاد الأسلوبية الحية. يبدأ الشعر بالجملات الطويلة و السخرية، و يعبر عن رجل المنسوب للحكم البائد و هو قد ربط بالصفقات الأفيونية، كأنّ هذا الشخص يخاطر مصالح عددٍ من الرجال آنذاك:

دزد آقایی که می گفتند، هدفه کامیون تریاک دولت را/ یک قلم خورده است؛ اما بازهم زنده است.

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ٢٣٠)

كذلك يتحدّث أخوان في مكان آخر حول هذه الصورة من المفارقة البسيطة التي تكوّن كلامه في قصائده العديدة مملوءاً بهذا العنصر الفني. حيث يبدو هذان التركيبان المتناقضان «دزد آقا» و «ترياک دولت» بديعين و لهما جاذبية رائعة؛ لأنّ الحكومة في الحقيقة تعتبر المكافح المسئول لتهديب المخدّرات و بينما صارت الحكومة نفسها ذات أفيونٍ و تنفع أو تخسر في معاملاتها. و هذا الأمر يوجد المفارقة الفادحة التي هي تخالف ذاتيات كلّ حكومة و نظام في العالم. و هكذا لم يصبح اللصّ سيداً و الشاعر استفاد من المفارقة الساذجة في المصراع الثاني و هي عبارة «خورده است» و «زنده است» و التي تحدّث مفارقة واضحة بينها؛ لأنّ أكل القليل من الأفيون يؤدي في موت الإنسان ولكن هذا الشخص قد أكل مخدّرات كثيرة و لم يمّت من أكلها، و أثارت هذه الصورة إعجاب الراوي:

جانا چه خوش بی مهربانی هر دو سویی	زیرا که یکسر مهربانی در دسر بی
داد از دلت، ای بی وفا، داد از دلت داد	ای سنگدل، فریاد فریاد از تو، فریاد
چندان جفا کردی که افتادم من از پا	قربان دستت بارک الله خانه آباد

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ٢٨٩)

كما نلاحظ في البيت المذكور يوظّف أخوان الجملة التي تسفر عن الضحكة و السخرية و إنّ هذا الأمر يعاني طابع التناقض و التضاد الظاهرين في مثل «قربان دستت» أو «خانه آباد» عندما يشكره و يدعو لذلك الشخص ترى المفارقة الكبيرة و التناقض الأكبر بينما يتحدّث عنه الشاعر و تنحدر ألفاظ على لسانه؛ و هذه المفارقة تبرز بصورة بسيطة و ساذجة تفهم من الأسلوب و هيكل البيت و لم يسع الشاعر أن يخفي أو يستخدم من العناصر الإبداع الفني الآخر.

٢-٣-٤. المفارقة الدرامية

تتصل المفارقة هنا أساساً بالمسرح لتوفّره أولاً على ثلاثة عناصر: الرواي و الممثلون و الجمهور، و المعرفة المتبادلة بين الرواي و الجمهور تضع الممثلين في موقف المفارقة، و يضع الكشف التدريجي لحقيقة الأحداث السابقة الممثلين و المشاهدين في المستوى نفسه من المفارقة لجهلهم بالأحداث الماضية. و تتضمن الحكمة - و هي عنصر من عناصر المسرح - مفارقة لأنّها تعتمد أساساً على نوع من التناقض التضادي بين المظهر و الواقع، بين نية الشخصية و ما تقوم به أو بين توقعها و ما يحدث في حقيقة الحال.

و لما كانت المفارقة الدرامية تشكّل عماد المسرح فهذا لا يعني اقتصرها على الجانب الدراميّ فحسب، فهي قد ترد في الملحمة و الشعر القصصيّ، و تقوم على جهل الضحية بالموقف الذي هي فيه، و تبدو المفارقة الدرامية أبلغ أثراً إذا ما كان كلّ من المتلقّي «الجمهور و القارئ»، و شخص آخر في التمثيلية أو القصة على وعي بجهل الضحية غير الواعية لما يصدر عنها من كلمات تناسب الموقف الحقيقيّ الذي لا يعين، و هذا اللون من المفارقة ندرکه في المغزى القصصيّ الدراميّ الذي وظّفه الرصافي في قصيدة «إيقاظ الرقود» التي يقول فيها:

أقولُ وَ لَيْسَ بَعْضُ الْقَوْلِ جَدًّا لِسُلْطَانٍ تَجَبَّرَ وَ اسْتَبَدًّا
تعدّي في الأمور وَ مَا اسْتَعَدًّا أَلَا يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمَفْدِي

وَ مَنْ لَوْلَاهُ لَمْ نَكُ فِي الْوُجُودِ

أَنَّمْ عَنِ أَنْ تَسُوسَ الْمَلِكِ طَرْفَ أَقِمِ مَا تَشْتَهِي زَمْرًا وَ عَرْفًا
أَطْلُ نَكَرَ الرَّعِيَّةِ، حَلَّ عُرْفًا سُمِّ الْبِلْدَانِ مَهْمَا شَتَّ حَسْفًا

وَ أَرْسِلْ مَنْ تَشَاءُ إِلَى اللَّحُودِ

فَدَتَكَ النَّاسُ مِنْ مَلِكٍ مَطَاعٍ أَبْنِ مَا شَتَّ مِنْ طُرُقِ ابْتِدَاعٍ
وَ لَا تَخْشَ الْإِلَهَ وَ لَا تَرَاعٍ فَهَلْ هَذَا الْبِلَادُ سِوَى ضِيَاعٍ

ملكت، أو العبادُ سوى عبيدٍ؟

(الرصافي، ٢٠٠٦: ١٧٧)

كان الرصافي يشير إلى اوضاع مجتمعه زمن سيادة عبدالحميد عليه و يقول إنّ هذه الحكومة تستبدّ علينا و لا تستشير في أموره احدا، و من الطريف أنّه يبين لنا إتجاهه حيال الحكّام العثماني، كأنه مسرح و تجرى عناصره مجرى أشعاره. المتهم الضحية هناك هو شعب العراق و هم لا يدرون سبب هذا الدمار و انتداب بلدهم، و الملك يقوم بما يشتهي من زمر و عزف، و سيامة الخسفا إلى الشعب، و يطلب الملك قتل الشعب عمّن يريد، و الشاعر يعدّ جمهور العراق عبيداً و عيشهم في بوار و هلاكة، و عندما يستمرّ البلد في الدمار و ضيق ملك يبني لنفسه القصر الشامخ و هوب من البلاد و نقود الحكومة. كلّ هذه المفارقات سلسلة من الأحداث الدرامية التي تحدث في هذا المسرح القصصيّ. و الشاعر طوال هذه القصيدة يقوم بالهزوء و السخرية و يسأل الملك بالتهكم: أليس بناء يلدز بالمشيد؟ الرصافي يصوّر في ذهن المخاطب عدّة من المفارقات المتتالية الدرامية ليوقع أثراً عميقاً في المخاطب. يجيى أخوان ثالث قيثاره و يصوّرهما مثل إنسان و قد نام نوماً حلواً و يظنّ رؤياه حقيقياً، و يعلم الراوي و القارئ أنّ رؤيا القيثاره إبتعد عن الواقع و يعلم بأنّ ظنونه ليست سوى الرؤيا. أمّا القيثاره لم تطلّع على هذا الأمر، و يتخيل نفسه مشاركاً و مرافقاً لأبطال الأساطير و فاتحي التاريخ و يتحدث في القصيدة «آخر شاهنامه»:

بر به كشتيهای خشم بادبان از خون/ ما برای فتح سوی پایتخت قرن می آیم/ تا که هیچستان نه توی فراخ این
غبار آلود بی غم را/ با چکاچاک مهیب تیغهامان، تیز/ غرّش زهره دران کوسهامان، سهم/ پرش خارا شکاف
تیرهامان، تند/ نیک بگشاییم/ ما فاتحان قلعه های فتح تاریخیم/ شاهدان شهرهای شوکت هر قرن.

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ١١٢)

هكذا هذه المفارقة تقوم على جهل الضحية بالموقف الذي هي فيه، و تبدو المفارقة الدرامية أبلغ أثراً إذا ما كان كل من المتلقي، و شخص آخر في التمثيلية أو القصة على وعي بجهل الضحية غير الواعية لما يصدر عنها من كلمات تناسب الموقف الحقيقي الذي لا يعين. إن أخوان يجسد لنا صور درامية من الكوارث التي تحدث في إيران ذلك العهد و الشاعر يتحدث عن الحسرة و الهم بعد التذكرة للبطولات عندما يتفاخر أخوان للمجد أعصار الماضية بهبط كلامه و يذكر تعاسة و أخطاط إيران بعد ذلك العصور المزدهرة و العظمة. و يدسم الشاعر كلام القيثارة من لسان نفسه و يتمايل من رؤيا قيثارة إلى الواقع ثم يقول «ما يادگار عصمت غمگین اعصاریم/ ما راویان قصه های شاد و شیرینیم». فيقع أخوان رؤيا القيثارة إزاء الحقيقة المريرة:

آه ديگر ما/ فاتحان گوژ پشت و پير را مانيم/ بر به كشتيهای موج بادبان از كف/ دل به ياد بره های فرهی در دشت ايام تهی بسته/ تيغ هامان زنگ خورد و كهنه و خسته/ كوسهامان جاودان خاموش/ تيرهامان بال بشكسته.

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ١١٥)

٥-٣-٢. المفارقة ذات الطرفين المعاصرين

لهذا الشكل من أشكال المفارقة نمطان أساسيان، من حيث الأسلوب يقابل كل منهما الآخر، حيث يصور في هذه المفارقة التصويرية التناقض بين طرفين معاصرين و تنقسم إلى نمطين أساسيين و يختلفان من جهة عناصرهما الجزئية و الكلية.

١-٥-٣-٢. النمط الأول

كان هذا نمط يضع الشاعر فيه الطرف الأول مكتملاً بكل عناصره و مقوماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً بكل عناصره و مقوماته، و من خلال المقابلة بينهما تحدث المفارقة تأثيرها، و يبرز التناقض بين الطرفين واضحاً و فادحاً. (عشري زايد، ٢٠٠٨: ١٣٣) و يستخدم الشاعر هذا النوع من المفارقة في عدّة قصائده، قصيدة «نحن في بغداد» تعبر عن هذا الأمر:

أيا سائلاً عنّا ببغداد إننا	بهائم في بغداد أعوزها التبت
علت أمة الغرب السماء وأشرققت	علينا فظّلنا ننظر القوم من تحت
وهم ركضوا خيل المساعي وقد كبا	بنا فرس عن مقنب السعي منبت
فنحن أناس لم نزل في بطالة	كأننا يهود كل أيامنا سبت
خصّصنا لحكام تجور وقد حلا	بأفواهيها من مالنا مأكّل سحت

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٢٢٦)

تحمل قصيدته (نحن في بغداد) نفثة غاضبة يحملها امتعاضه من واقع التردّي في أوضاع بلاده و تطلع الرصافي إلى واقع بلاده المتردي، و لهذا يستهزئ الولاة السياسية و الإجتماعية و الثقافية. يقابل الشاعر بين حالتين معاصرتين من حالات التعامل بين شعب العراق و الغربيين، الحالة الأولى في شعب العراق حيث شبه الشاعر نفسه و شعبه بالبهائم في بغداد أعوزها التبت، و شعب العراق في بطالة دائماً و مازالوا يعيشون تحت الجور و الظلم، و الشاعر يرى الشعب في الذل و الهوان، و الحالة الثانية لدى الغربيين و هم صاحب المتزلة و المقام كأنهم نور في السماء و أشرقوا على الشعب و يركضون خيل المساعي و هم حكام و قد حلا أكل أموالنا في أفواهيهم. و يصور الشاعر المفارقة بين الطرفين المعاصرين واضحاً و بالسخرية المرّة في قوله حيث يعدّ الشعب العراقي يهوداً و لديهم يوم السبت عطلة و في نظرتة كل أيام شعب العراق في العطلة و ليس لهم عمل

و حركة و لم ينهضوا أمام الجور أو الظلم الذي يتّم من جانب الغربيين. يرى الشاعر كلّ هذه الأعمال الفظيعة التي تقبل عليهم من أجل الإهمال و البطالة. و هذا التناقض و السخرية يبقى أعمق أثر في المفارقة.

يمضي الشاعر في تصوير صورة الأول بكلّ تألّف و كبريائه و جلاله، و بكلّ حنوه و تواصله الحميم معه، و ما إن ينتهي من تصوير هذا الوجه «الذي يمثل الطرف الأول للمفارقة» حتّى ينتقل إلى تصوير الوجه الثاني. و هكذا تبرز المفارقة من التقابل الوجه الأول بكلّ ما فيه من الملامح، بالوجه الثاني و ملامحه أيضاً. كما نرى في القصيدة التالية «ميراث» تقابل المفارقة بين صورتين: الحاكم الجائر و الخادمين، يفترق جوّ نفسي للقصيدة مع ما يريد الشاعر وراء الكلمات و هي تمكّم و سخرية للحاكم الجائر، هكذا رؤية البدر المنيّر في منتصف الليل قبل أن يشاهده الحاكم و بينما يتجاهل الخدّام لذة الرؤية حتّى يكون أول شخص يرى البدر قبل رؤية أيّ فرد ليصبح الحاكم مسروراً. و يخاطب أخوان بالتناقض حاكم العصر — «عموي مهربان»، و يتناقض هذا العبارة بالواقع؛ لأنّ الحاكم الفاسد لم يكن عمّه فضلاً عن كونه حميماً و حنوناً و يستفيد الشاعر من هذا العنصر الفنّي إلى أن يثبت الحقّ المرير في أذهان مخاطب:

هان كجائى اى عموى مهربان! بنويس / ماه نورا دوش ما، با چاكران، در نيمشب ديديم/ ماديان سرخ يال ما سه كرت تا سحر زائيد/ در كدامين عهد بوده است اينچنين، يا آنچنان، بنويس.

(أخوان ثالث، ١٣٧٧: ١١٧)

٢-٣-٥-٢. النمط الثاني

أمّا النمط الثاني من نمطي المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فإنّ الشاعر لا يُقدّم فيه كلاً من الطرفين متكاملًا في مقابل الآخر، و إنّما يفتّت كلّ منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، ثم يضع كل عنصر منها في مقابل ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، حيث تصبح المفارقة في نهاية الأمر مجموعة من المفارقات الجزئية (عشري زايد، ٢٠٠٨: ١٣٦). كما يبدو أنّ أخوان ثالث يستخدم من هذه التقنيّة الفنّيّة لتعبير عمّا يريد و منه: الظلم المسيطر على إيران آنذاك، و فساد بين ذوات المناصب الذين يسرقون أموال الحكومة. تبرز هذا النمط من المفارقة بين أجزاء القصيدة و منها «دزد آقا» و «وجود بي وجود» و يجري كلّ القصيدة في المفارقة الجزئية بين كلماتها و نهاية تتشكّل المفارقة كلياً من اجتماع الكلمات المتناقضة التي تواجه بين أيديهم. هكذا توظيف هذا النمط من المفارقة يبقى في بال المخاطب أعمق و أكثر أثراً بالنسبة إلى سائر أنماط. و من قوله في القصيدة «زندگي أما مى گويد»:

دزد آقا مى توانم گفتم / حضرتش بسيار والا بود / شيك پوشى پاپيون مشكى، عصای شأن و شوكتخان فرو برده/ او وجودى بود بى مانند/ كه به جمع بى وجودانى چو ما، چندان نمى آمد/ همكلام و همقدم مى شد، به جايش خنده هم مى كرد/ ليك با روح و دل خندان نمى آمد/ با پز اشرافى عالى / جاي او در بزم از ما بهتران خالى / راست باهيچ تقريبي و تخميني / او به اين زندان نمى آمد.

(أخوان ثالث، ١٣٧٧: ٢٣٠-٢٣١)

و قد وظّف معروف الرصافي هذا الشكل في عدّة قصائد، منها قصيدة «غادة الإنتداب» التي يقول فيها:

في الكرخ من بغداد مرّت بنا	يوماً فتاةً من ذوات الحجاب
لبّتها موقرةً بالحلى	وكفّها مشبعةً بالخضاب
تختلبُ الناسَ بأوضاعها	وكلّ ما يصدر منها خلاب
قد غولط الناسَ بأثوابها	في أنّها من مَعَمَلِ الانتخاب
وهي لعمري دون ما ربيّة	منسوجةً من منسج الإغتصاب..
قال جليسي يومَ مرّت بنا	من هذه الغادة ذات الحجاب؟
قلتُ له تلكَ لأوطاننا	حكومةً جادَ بما الإنتداب
تحسبها حسناء من زبّها	و ما سوى جنّول تُحت الثياب
ظاهرها فيه لنا رحمة	و الويلُ في باطنها والعذاب

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٣٧٦)

إنّ الرصافي يهدف إلى أغراض متعددة و منها: تباغت القارئ، أو المتلقي وبالتالي تثير انتباهه، تحفز المتلقي على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة، تتمتع القارئ أو المتلقي انفعاليا لأنها تمنحه حساً قوياً ومقدرة على اكتشاف علاقات خفية في النص. لقد يصف الشاعر فيها طرفين معاصرين و يفتت إلى مجموعة من العناصر، و جعل كل عنصر منها تجاه العنصر المقابل، و قد جعل الإنسان الحسناء إزاء الإنسان الجنّول، و ظاهر الشخص يقابله باطنه، و المديح تجاه الهجاء، و الشاعر أطيب الثناء يقابله بمنطق هُجر. المفارقة توجد من الجزئين المعاصرين و كلّ من طرفي المفارقة يُجعل تجاه الآخر من المفارقة و في الأبيات الأخيرة يحاطب الشاعر زيف الانتخابات و الحكومات السورية فهو يسخر من هذه الحكومة و ما فيها من الفساد و اللغو و لهذا يشبه حكومة الإنتداب بفتاة جميلة المظهر ولكن كربيهة الباطن للناظر إليها، كلّها يشمل على سخرية مرّة و يؤتي المفارقة أعمق أثر. و يلاحظ أنّ الشاعر قد أبرز التناقض على مستويين، تمّ أولاً على مستوى جزئيات كلّ من الطرفين، و تحقّق بعد ذلك من خلال الجمع بين هذه الجزئيات على مستوى القصيدة التي تتألف منها، و بذلك قد رسخ معنى المفارقة في وجدان المتلقي أكثر من مرّة مما زاد هذا المعنى عمقاً و وضوحاً.

٢-٣-٦. المفارقة ذات المعطيات التراثية

كان الإعتماد على الإهتمام والإلتفات بأمثلة إنساني ملتحم. بمشاركة الأسطورة والأدب والتاريخ والأخرى يعتبر من الظواهر النقدية الحديثة، وكان استخدام هذا التراث مع مدلولات وإيحاءاته يواجه المتلقي بالعمق في فهم الشعر ويؤدي إلى إنتاج الموسيقى الشعري والصور الرائعة. الشاعر بتوظيف هذا التراث مع مفاهيمه يعبر عن أفكاره و آراءه و هواجسه النفسانية. يأتي الشاعر المعاصر هذا العنصر الفني والإبداعي بين قصائده ليجسد قابليته وقدرته الفنية. ومن هذا المنطلق تبني المجتمعات على العلاقات الإنسانية بين أفرادها و «ينتج من خلالها مجموعة من العادات، والتقاليد، والقيم، والموروثات التي تتعاقب على مرّ السنين، وتحدّد معالم المجتمع وتسمّم بها أفرادها ويتمسك بها وتشكل ثقافته التي تحدّد معالمه، وهويته داخل مجتمعه، ويصبح متميزاً ويخرج من نطاق الذاتية في بيئته إلى نطاق العالمية بين المجتمعات. وتتنوع هذه الثقافة في طبيعتها، وبمجالها وتصبح ماثورات تنتقل من جيل لآخر على مرّ العصور» (فخري الأغا، ٢٠٠٩: ٣٤). وفقاً لذلك لقد إنتشر في شعر العربي و الفارسي الحديث بناء المفارقة التصويرية عن سبيل توظيف بعض معطيات التراث لإبراز التناقض بينها و بين بعض الأوضاع المعاصرة. المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية تقنيّة فنيّة تقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث و بين بعض

الأوضاع المعاصرة، و هي تقوم على أنماط ثلاثة، منها المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد و المفارقة ذات الطرفين التراثيين، و المفارقة المبنية على النص التراثي (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٥٣). هناك نحن نواجه بثلاثة أنماط فيما يلي:

٢-٣-١. النمط الأول

أما المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد ففيها يقابل الشاعر بين الطرف التراثي و الطرف الآخر المعاصر (عشري زايد، ٢٠٠٨: ١٣٨). حيث يتشكل مفارقة واضحة بين طرفين و أن المتلقى يحسُّ هذا التضاد بين الأقوال (المعاصر و التراثي) و يصل إلى سخرية مريرة، و هذا النص الشعري يثير إعجاب القارئ و يؤثر على المخاطب تأثيراً نافذاً. تعدُّ قصيدة «الشعر مفتقر مني لمبتكر» منها التي يتحدّث فيها:

راحوا وقد أعقبوا من بعدهم عقباً	ناموا عن الأمر تفويضاً إلى القسدر
أقول و البرق يسرى في مراقدهم	يا ساهرَ البرقِ أيقظ راقداً السُّمُرِ
يا أيها العرب هبوا من رقادكم	فقد بدا الصبح وانجابت دجى الخطر

(الرصافي، ٢٠٠٦: ١٥٢)

كان الشاعر يجسّد الأوضاع التخلف في بلاده بأنهم يقضون في النوم الغفلة و المستعمرون يستثمرون الشعب و بلدهم، و الرصافي لأجل فموض و قيام الشعب يوظف من السخرية المريرة و بينما يتحدّث عن الإستعمار يقوم بتعريض إزاء شعبه و يكون أحسن المنهج هو المفارقة، يستخدم الشاعر واحد من التناقضين المعاصر و جانب الآخر التراثي، و إته جملة «يا ساهر البرق أيقظ راقداً السمر/ لعلّ بالجزع أعواناً على السهر» من قصيدة سقط الزند رائية لابو العلاء المعري. و الشاعر يستعمل من التضاد و التناقض بين الجملات مثل «ناموا عم الأمر» و البيت الأخير يواجه بالبيت المعري «يا أيها العرب هبوا من رقادكم» و هكذا تتشكل المفارقة بين الطرفين التراثي و المعاصر. و هذا العنصر الفني المفارقة التصويرية ذات المعطيات التراثية تناقض و سخريتها أكثر و أشدّ من سائر الأنماط.

٢-٣-٢. النمط الثاني

وللمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس فهي تشبه أداة التوازن التي تبقى الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تُحمّل على محمل الجدّ المفرط، أو لا تُحمّل على ما يكفي من الجدّ. ولذلك فإنّه من الضروري النظر إلى المفارقة على أنّها شيء واحد، لا أشياء عديدة. إنّها شيء ذو قيمة لدينا، لأننا جمهوراً -مفسرين أو مراقبين- توفر لنا متعة بعينها، لا أنواعاً من المتعة المختلفة. أمّا في النمط الثاني تتمّ عملية المفارقة التصويرية ذات الطرفين التراثيين على مستويين، حيث تتمّ أولاً بين هذين الطرفين من جهة و تتمّ ثانياً بين الدلالة التراثية لأحدهما و الدلالة المعاصرة الرمزية من جهة أخرى، و بذلك تزداد المفارقة المزدوجة (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٦١). و شاعر الرصافي يصوّر هذه التناقض في قصيدة «محاسن الطبيعة»:

أنظر ما فيه يحارُّ الحجا	في الكون من عالٍ و من سافلٍ
يا منظرًا أضحكَ ثغرَ الدجى	ورَدَ سحبانُ إلى باقلٍ
ما أنت إلاّ صحفٌ عاليةٌ	كم حارّ في حكمتها من حكيمٍ
إذا وعتّها أذنٌ واعيةٌ	فقد وعت خيرَ كتاب كريمٍ

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٣٥١)

التناقض في المرحلة الأولى اندلعت بين سبحان و باقل، و باقل هو الصورة الصارخة للإنسان الأحمق و يرمز الشاعر به إلى أمراء و وزراء الحكومة في بلاده، و سبحان هو الصورة الكبيرة و القيّمة للإنسان العالم و البليغ الذي ليس له مقام و منزلة، و هذه المقابلة بين الطرفين التراثيين تستدعي العديد من الأحداث و الصور في ذهن المتلقي، فهما طرفان غيّان بالإحياءات و الإشارات. و يعطي الشاعر شخصية باقل ملامح مدلول رمزيّ معاصر، و هو أمراء و معالم الحكومة الذين ليس لهم علم و وعي و هذا خلاف الأمر بالنسبة اليهم، و يرتبط بين الطرفين التراثيين و الطرف المعاصر بالمكان الذي هو في أسفل الكون، و يصل بذلك إلى المقابلة في المستوى الثاني بين الأطراف التراثية من جهة و الأطراف المعاصرة من جهة أخرى، و هذا الأمر يزيد المفارقة عمقها و أثرها و يحسّ المخاطب قوة المفارقة فظاعةً.

في بداية الأمر تغزّل أخوان فنشد الملحمة ثم صار شاعراً واقعياً و إجتماعياً، و إتخذ مبادرة لريادة تجاه الجور و الظلم راغباً ولكن لقد فشل في مواجهة المشاكل و رهب. بعد ذلك أحاط به اليأس و القنوط وجوده جماً، و ينشد أخوان نغمات الحزن و اليأس و صار ناشد الملحمة للهيم (شافعي، ١٣٨٠: ٤٧٨). الشاعر يصوّر لنا صورة إيران الذي إنغمرت في ورطة الظلم و الكبت السياسي، و لم ينس أحد بينة شفة تجاه الحاكم الجائر أما بالنسبة لأخوان يجب علينا أن نقول بأنه يتمنّع بروح عاص و متمرد لم يقبل الظلم و يصيح بقلمه و يحث الشعب الإيراني على قيام إزاء المستعمرين، و يشاهد تعصباً قبالة الوطن و يحبه حباً كثيراً. و يوظف أخوان ثالث الرمز و الأساطير كنصرة لإيراد ما يجول في ذهنه، و يرى أنّ المفارقة أحسن عنصر لبيان أفكاره؛ لأنّ المفارقة تقع أعمق أثراً في روح القارئ. و من قوله قصيدة «زمستان»:

نه از روم، نه از زنگم، همان بیرنگک بیرنگم / یا بگشای در بگشای دلتنگم / تگرگی نیست مرگی نیست / حریفان! میزبانان! / میهمان سال و ماهت پشت در چون موج میلرزد / صدائی گر شنیدی، صحبت سرما و دندانست.

(أخوان ثالث، ١٣٧٠: ٩٨)

يلخص أخوان ثالث حياة الشعب الإجتماعي أثناء عدّة عقد، و يرينا برودة الداخل و الخارج قارساً. كما نرى من اسم القصيدة يعني «شتاء»، يرمز أخوان منه إلى بيان أنّ الركود و الخمود يسّلطان على إيران كما تُبدّل أشياء في فصل الشتاء منجمدة. إنّ أخوان يخاطب أمة إيران للقيام لأجل ذلك يظهر حنينه للوطن؛ و في الحقيقة يعدّ أخوان الشاعر المكافح تجاه ظلم و يرى لنفسه واجباً يلزم إنجازّه. و نرى الشاعر بساعدة كلماته كـ «روم و زنگ» يشير إلى ماضيهما السيئ الذي يبقى في أذهان الناس كخواطر كرهية، فيبتعد أخوان نفسه من ذلك الأقوام، يبرز التناقض الفادح بين طرفين التراثي و المعاصر.

٢-٣-٦. النمط الثالث

تعتمد المفارقة المبنية على نصّ تراثي على تحوير الشاعر في النصّ المقتبس أو المضمون رغبةً في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنصّ الذي يرتبط به وجدان المتلقي، و من خلال المقابلة بين المدلولين التراثي و المعاصر تنتج المفارقة (أحمد غنيم، ١٩٩٨: ٢٦٢). كما نلاحظ يأتي أخوان ثالث قطعة شعرية من «مك نيس» حتى تبرز المفارقة مبنية على تحوير النصّ التراثي الذي إقتبسه من مك نيس، يقوم أخوان بإتيان هذا الإقتباس رغبةً في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنصّ الذي ارتبط به وجدان المتلقي، و من خلال المقابلة بين المدلولين التراثي و المعاصر تنتج المفارقة. الشاعر يستخدم الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي للتجربة الذاتية حيث كان يتخذها قناعاً يبتّ من خلاله و أفكاره، كذلك يستدعي أخوان الشخصية «تاراس بولبا» في القصيدة، إنّ لتوظيف التراث لدى أخوان ثالث أهمية خاصة في الكشف عن البنية الفنية لقصائده من خلال متابعة هذه الظاهرة و كشف العلاقات التي تربط النصّ الشعري الحاضر بالنصوص الماضية. إنطلاقاً من

رؤية أخوان الكونية الإنسانية لمسنا إرتباطه بالتراث الأدبي في مستوييه القديم والحديث المتمثل بالثقافات المعاصرة، فيستدعي النصوص الشعرية القديمة، و كان من أبرز نماذجه تاراس بولبا أو أشعار مك نيس كما نلاحظ:

و در آن چشمه‌هایی هست/ که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بال شعر از آن/ و مینوشد از آن مردی که می‌گوید: «چرا بر خویشتن هموار باید کرد رنج آبیاری کردن باغی کز آن گل کاغذین روید؟»/ بانجائی که می‌گویند روزی دختری بوده‌ست/ که مرگش نیز چون مرگ تاراس بولبا نه چون مرگ من و تو مرگ پاک دیگری بوده‌ست. (أخوان ثالث، ١٣٧٠: ٩٤ - ٩٥)

و يشير الشاعر في كل من هذه الأبيات إلى سخرية مريرة و يعتقد بأن موطنه هذا في السجن آمن من موقعه الماضي، و مكانته الجديدة مطمئنة و في هذا العزّة و الكرامة دارة و يسيطر الذلّ و العار عليه. و هكذا تتحقّق المفارقة من خلال التناقض الفظيع بين مدلول النصّ التراثيّ و المدلول الجديد الذي اكتسبه بعد التحوير، و يتمّ ذلك كلّ في وجدان المتلقّي و وعيه. من نماذج هذه المفارقة التراثية ذلك التحوير الزاخر في قصيدة «السجن في بغداد» التي يقول فيها:

عفا رسم مغني العزّ منها كما عفت	«لخولة أطلال بيرة ثمهد»
بلاد أناخ الذلّ فيها بكلّكل	على كلّ مفتول السبالتين أصيد
تراهم همار الصيف سفعا كأنهم	أثافي أصلاها الطهاة بموقد
وجوه عليها للشحوب ملامح	«تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد»

(الرصافي، ٢٠٠٦: ٨٤)

الشاعر المعاصر يحاول أن ينظر الى التراث الشعري نظرة متقدمة؛ فلم يعد التراث عنده مجرد قوالب و أنظمة للوزن واللغة و إنّما هو مواقف الحية المعبرة عن الرؤية و الإنسان. فلذلك يستهدف هذا البحث إلى تحليل التراث و دراسة عناصره الفنية في أشعار الشاعر العراقي المعاصر بلند الحيدري، و كيفية قيام الشاعر بتوظيفه في قصائده الشهيرة التي تحضر فيه التراث و علاقته بالحاضر. يتضح الشاعر الحالة الفظيعة في سجون العراق من خلال استدعاء النصّ التراثيّ المشهور لطرفة بن العبد و يذكرنا الشاعرُ الرسوم و الأطلال الدارسة و يجسد الأوضاع الفجيعة في سجون بغداد و إنّما يعتمد على تحوير النصّ التراثيّ لتصبح «الرسوم و الأطلال» رسم مغني العزّ، و تصبح الديار بلاداً، و تصبح الناقة فيها بكلّكل الذلّ فيها بكلّكل، و بذلك تتحوّل صورة الديار المحبوبة في الشعر الجاهليّ مع ما نعرفه من أطلال و ما حوله إلى هذه الصورة الرديئة من الذلّ و الهوان. حيث نرى الشاعر يوتي مظاهر القديمة من أطلال حيث يقول (لخولة أطلال بيرة و ثمهد) و عليه أن يقول للسجناء مكان في بغداد أو مكان آخر في العراق و يؤتبه عوضاً منه. يصوّر الشاعر فيها سجناء بغداد و حياتهم المظلمة و السوداء حيث يأتي بأبيات لزهير بن أبي سلمى لاستدعاء النصّ التراثيّ المشهور في وصف ديار المحبوبة الذي يعبر عن دارها مع الأطلال و الآثار الباقية من أثفيتها و نؤيها. و الشاعر يعتمد على تحوير النصّ التراثيّ لتصبح جسمهم السوداء «سُفعا»، و تصبح و جوههم من أجل الوقوف تجاه الشمس سوداء «كأنهم أثافي أصلاها الطهاة بموقد»، و تصبح (مثل بقاء الخطوط السوداء على القرطاس) تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد. و بذلك تتغير صورة ديار المحبوبة مع أطلالها و كلّ هذا تذكر الخواطر الجميلة للشاعر الجاهليّ و هي تعيش في هذه الأماكن و كلّ هذه الصور تبدل إلى الصورة المروعة و المخيفة من صور سجناء بغداد و هكذا يوجد

المفارقة بين التناقض الواضح بين مدلول النصِّ التراثيِّ و المدلول الجديد الذي اكتسبه بعد التحوير، و يتم ذلك كلّ في وجدان المتلقّي و وعيه.

النتيجة

١. تتشكّل المفارقة التصويرية عندهما من التجارب الحيّاتيّة و الصراعات السياسيّة التي يشتركان فيها و هما يران في أنفسهما تجاه بلاد العراق و إيران دوراً هاماً و هو الصحوة الشعبيّة إزاء المستعمرين و من هذا المنطلق يتمتّعان الرصافي و أخوان ثالث من هذا العنصر الفنّي لكي ينتقل الى الشعب مضامينهما ضدّ الإستعمارية في عهد العثماني و البهلوي بشكل السخرية و التناقض.
٢. والهدف القريب للمفارقة هو ايها القارئ بأنّ المراد هو المعنى القريب الظاهر في حين أنّ المعنى المراد بعيد و مستتر، و بذلك يتحقّق الهدف الحقيقي للمفارقة و هو ادهاش القارئ و تحفيزه على تأمل النصِّ و اعمال الفكر و الحواس للوصول إلى مرامي المنشئ.
٣. وقد تبيّن من محاولة دراسة هذه التقيّبة من تقنيّات القصيدة الحديثة، مدى و غنى و روعة ما يحاولان كلا الشاعران أن يوفّراهما لتجربتهما الشعريّة من أدوات فنّيّة لا حدود لقدرتها على الإيحاء و التصوير. و قد ثمت هذه الظاهرة في شعرهما فهي ظاهرة فنّيّة في لغة القصيدة الحديثة يستخدمانها الرصافي و أخوان ثالث لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض.
٤. لقد أرادا الرصافي و أخوان ثالث من خلق المفارقة و جعلها ديدان أشعارهما التعبير عن سخطهما من الواقع العربي و الفارسي الأليم و إبداء السخرية و التناقض منه لما آل إليه الواقع العربي و الفارسي من ضعف و استكانة، و جهل و حبّ المال حتّى لو كان على حساب وطنهما و التأس، و أرادا أن تكون أشعارهما صرخة بوجه كلّ ما يؤخر نموض أمتهم، و يجعلها أمة إنسانية متحضرة تعيد لأنفسهما مجدها و تألقها عبر قيّمها التي نشأت عليها مع التفاعل الحضاري و التطوّر الحاصل في العالم.

الهوامش

- (١) كراين: هو المموّل الأمريكي الشهير الذي عندما جاء إلى العراق سنة ١٩٢٩م. قام السلطات بحفلة وروده (الرصافي، ٢٠٠٦: ٥٤٧).
- (٢) معارف: مؤلف يتناول لبحث فيه كلّ العلوم و الفنون بطريقة منهجية، وزارة التعليم و التربية (معلوف، ١٣٨٦: مادة عَرف).
- (٣) مك نيس: هو لوئيس مك نيس وُلد سنة ١٩٠٧م في بلفاست أيرلندا. ثمّ تخرّج من الجامعة أكسفورد في فرع الأدب الكلاسيكية. يعدّ «مشتعل مشتعل» من مجموعة أشعاره و هي يصف فيها الخريف تقريرياً.
- (٤) تاراس بولبا: يعتبر رواية من نيكولاي گوگول - كاتب روسي - الذي أنتشرت عام ١٨٣٥م. تستوعب هذه الرواية حياة شخص قزاقي اسمه تاراس بولبا و له ولدان، و الكاتب يصوّر من سيرة ذاتيهم و خيانتهم و شجاعتهم (نيكلاي، ١٣٨٥: ٥).

المصادر

الف: الكتب

١. أحمد غنيم، كمال (١٩٩٨)؛ عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة مدبولي.
٢. أخوان ثالث، مهدي (١٣٧٠)؛ شعر زمان ما ٢، چاپ اول، تهران: نگاه.
٣. أخوان ثالث، مهدي (١٣٧٠)؛ ارغنون، چاپ نهم، تهران: مرواريد.
٤. برويني، خليل (١٣٩١)؛ الأدب المقارن: دراسات نظرية و تطبيقية، الطبعة الأولى، طهران: منشورات سمت.
٥. الجرجاني، عبدالقاهر (٢٠٠٧)؛ أسرار البلاغة، اعتناء ميسر العقاد ومصطفى شيخ مصطفى، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة.
٦. دي. سي ميويك (١٩٩٣)؛ موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

٧. دي.سي ميويك (لات)؛ المفارقة و صفاها، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، بغداد: دار المأمون.
٨. الذبياني، مساعد بن سعد بن ضحيان (١٤٣١)؛ السخرية في الشعر عبدالله البردوني، المملكة العربية السعودية: جامعة أم القرى، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب.
٩. الرصافي، معروف (٢٠٠٦)؛ الأعمال الشعرية الكاملة لمعروف الرصافي، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعودة.
١٠. سعدي، مصلح الدين ابن عبدالله (١٣٨٢)؛ گلستان، تنقيح: محمد علي فروغي، چاپ هفدهم، تهران: ققنوس.
١١. السعيد جمال الدين، محمد (١٩٨٩)؛ الأدب المقارن دراسات تطبيقية في الأدبين العربي و الفارسي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار ثابت.
١٢. شافعي، خسرو (١٣٨٠)؛ زندگی و شعر صد شاعر از کودکی تا امروز، چاپ اول، تهران: كتاب خورشيد.
١٣. شبانة، ناصر (٢٠٠٢)؛ المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل نقل وسعدي يوسف ومحمود درويش نموذجاً، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١٤. شوقي، سعيد (٢٠٠٦)؛ بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، الطبعة الأولى، إيتراك، القاهرة: للنشر والتوزيع.
١٥. عبدالرحمن، نصرت (١٩٧٩)؛ في النقد الحديث، الطبعة الأولى، الأردن: مكتبة الأقبسى.
١٦. عشري زايد، علي (٢٠٠٨)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب.
١٧. فخري الأغا، رقية و زقوت، محمد شحادة، (٢٠٠٩)؛ تحليل كتاب اللغة العربية للصف الحادي عشر من منظور مأتوراني، غزة: الجامعة الإسلامية، شهادة لنيل درجة الماجستير.
١٨. فضل، صلاح (١٩٨٧)؛ نظرية البنائية في النقد الأدبي، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٩. الفيومي المقرئ، العلامة أحمد بن محمد بن علي (٢٠٠٠)؛ المصباح المنير، القاهرة: دار الحديث.
٢٠. لنگرودي، شمس (١٣٧٧)؛ تاريخ تحليلي شعر نو، ج ٢، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامي.
٢١. نيكلای، گوگول (١٣٨٥)؛ تاراس بولبا، ترجمة: منوچهر عطايى، تهران: دادجو.

ب: المجلات

٢٢. شحادة علي، عاصم (٢٠١١)؛ «المفارقة اللغوية في معهود الخطاب العربي؛ دراسة في بنية الدلالة»، مجلة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، العدد ١٠، صص ١-٢١.
٢٣. عباس، أرشد يوسف (٢٠١١)؛ «مفارقة العنوان في قصص زكريا تامر»، العراق: مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد ٦، العدد ٢، صص ١-١٠.
٢٤. على، نجاة (٢٠٠٩)؛ «مفهوم المفارقة في النقد الغربي»، مجلة نزوى، عمان: العدد ٥٣. النسخة الإلكترونية، الموقع: <http://www.nizwa.com>
٢٥. الحسنوي، عامر صلال (٢٠١١)؛ المفارقة التصويرية في شعر مهيبار الديلمي، العراق: مجلة ذي قار، المجلد ١، العدد ٤، صص ٣٥-٥٠.

٣٠- MueckeD.C. (1982)؛ «irony and the ironic», london and new york: Methuen.

٣١- Rasmussen, joel (2005)؛ «between irony and witness», new york: t&kclark.

کاوش نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شماره ۱۶، زمستان ۱۳۹۳ هـ ش / ۱۴۳۶ هـ ق / ۲۰۱۵ م

تجلی آبرونی تصویری در اشعار معروف الرصافی و مهدی اخوان ثالث
(پژوهش تطبیقی)^۱

احمد پاشازانوس^۲

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، ایران

علی خالقی^۳

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، ایران

چکیده

آبرونی، بیانی زبانی محسوب می‌شود که به نویسنده این امکان را می‌دهد که به جهان متن ادبی وارد شود، و مجموعه‌ای عظیم از کارکردهایی با سطوح متعدد در هر متن ادبی را بر عهده می‌گیرد. و از آنجائیکه آبرونی ابزاری کارآمد و کلید اصلی متن قرار دارد، زیرا فهم طبیعت متن ادبی و دلالت‌های آن فقط با ادراک اصطلاح آبرونی و فراگیری بازتاب‌های آن امکان‌پذیر می‌شود. به همین خاطر آبرونی برای بیان تناقض میان دو طرف شکل می‌گیرد؛ این تناقض گاهی آن چنان فراگیر می‌شود که تمام قصیده را دربر می‌گیرد. و به دو بخش جدایی‌ناپذیر تقسیم می‌شود: آبرونی لفظی و آبرونی موقعیت، از عناصر بارز آبرونی تضاد میان ظاهر و پنهان است. هر دو شاعر صدای یگانه‌ای در تاریخ شعر فارسی و عربی بودند. هر دو شاعر در تاریخ شعر فارسی و عربی جلوه‌های بی‌نظیری بودند، و هر خواننده‌ای که شعر این دو را مطالعه کند براحتی این بی‌همتایی و سردمداری دو شاعر را در میان شاعران قبل، و معاصر و بعد از خود در می‌یابد. آبرونی در شعر اخوان و رصافی به تناسب تنوع مضامین گوناگون می‌باشد و بر بکارگیری کارآمد از الفاظ زبانی و موسیقی و دلالات آن، استوار است، و در حالیکه ساختار فکریش بر انتقال زبان در دو سطح دلالت و ترکیب مبتنی می‌باشد، و شاعر آبرونی را به سوی تجربه‌ی شعری خویش می‌کشاند و از آن میان آگاه‌سازی خواننده بر طبق خواسته‌ی شاعر صورت می‌پذیرد و در بند بکارگیری زبان شاعر می‌باشد. آبرونی تصویری یکی از عناصر برجسته شعر فارسی و عربی به شمار می‌رود که هر دو این عنصر فنی برای بیان افکار و عواطفشان بکار می‌گیرند، و در خلال آن جامعه‌ی عراق و خفقان سیاسی و وجوه استعمار آن جامعه را به تصویر می‌کشند؛ این ابزار شعری در شعر رصافی و اخوان ثالث به بیداری مردمی و ترغیب و تشویق به استقامت در مقابل استعمارگران در دوران پهلوی و عثمانی می‌انجامد. این عنصر شعری، حیرت مخاطب را برانگیخته، و به تأمل در متن و عاطفه و عقل خواننده را به دلایل ایجاد آبرونی متمایل می‌کند. این پژوهش توصیفی-تحلیلی در تلاش برای تعیین مواضع آبرونی و همچنین تحلیل آن در شعر معروف رصافی و اخوان ثالث است.

واژگان کلیدی: آبرونی، رصافی، ادب تطبیقی، اخوان ثالث، شعر معاصر فارسی و عربی.

^۱ - تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۵

^۲ - رایانامه: ahmad_pasha95@yahoo.com

^۳ - رایانامه نویسنده مسئول: akhaleghi24@yahoo.com