تشكلات المفارقة في الشعر المعاصر؛
قراءة في ديوان "الأمل وحيدًا" للشاعرة "كيم سنغ هي"

محمود أحمد عبد الغفار*

moodghidan@gmail.com

ملخص

قدمت هذه الدراسة عرضًا نظريًّا لأهم خصائص المفارقة وكيفية تشكُّلها في الشعر المعاصر؛ وذلك من خلال عرض أهم تعريفاتها وأهم سماتها وطبيعة علاقتها بالمضمون الذي تحضر في سياقه وكذلك وتأثيرها في الأدب، وبررت سبب اختيار ديوان "الأمل وحيدًا" للشاعرة الكورية الجنوبية "كيم سنغ هي" الذي اعتمدت فيه بشكل أساسي على ما تتمتع به المفارقة من قدرة على الإدهاش ورسم صور مضحكة/ مبكية تفضح الواقع المادي القبيح للحياة المعاصرة التي تطغى على إنسانية الإنسان. وقد انطلقت الدراسة من النظر إلى محتوى شكل القصيدة لتتوقف عند دلالات كل عناصرها التشكيلية وخصوصًا المفارقة. وقد تبين أن الشاعرة اعتمدت على المفارقات اللفظية جنبًا إلى جنب مع المفارقات السياقية، مع حضور ملموس للمفارقات الرومانسية التي تبرز تناقضات الواقع المعيش وذلك من خلال العناصر التالية: – أولاً: التعريف بالشاعرة "كيم سنغ هي" وقيمتها الأدبية ورأي النقاد في شعرها. – ثانيًا: الإطار النظري لمصطلح المفارقة. – ثالثًا: آليات تشكل المفارقة في ديوان "الأمل وحيدًا". ثم الخاتمة وأهم النتائج.

الكلمات المفتاحية: تشكلات المفارقة– الشعر المعاصر– الشعر الكوري – كيم سنغ هي– سيول

* أستاذ الأدب الحديث والمقارن المساعد – قسم اللغة العربية– كلية الآداب– جامعة القاهرة.

تمهيد

تشكل علاقات التقابل البسيطة مدخلاً من مداخل وصف العالم وما فيه، فالكون بطبيعته مؤسس على أزواج لا حصر لها من التقابلات. بل إن الحياة نفسها تأخذ معناها من مقابلها؛ الموت، ويرتكز دور العقيدة الإقناعي في أحد جوانبه على التقابل بين المؤقت والأبدي عند وصف الدنيا والآخرة على الترتيب. وفي الفضاء الكوني الملموس هناك الليل والنهار، والشمس والقمر، والماء والصحراء، والأخضر واليابس، والوادي والجبل، والإنسان والجماد، والإنسان والحيوان، والرجل والمرأة، والكهل والطفل، وفي العالم الآخر هناك الجنة والجحيم، وأنهار العسل المصفى وشجرة الزقوم، وفي عالم المجردات هناك الصدق والكذب والحقيقة والخيال والشجاعة والجبن والكرم والبخل... إلخ. وبالتالي يغدو طبيعيًّا أن تحضر المفردات المتقابلة في لغة الخطاب اليومي كما تحضر في الإبداع الجمعي والفردي أيضًا، بحيث تخرج الحكمة وتقدم النصيحة من خلال التقابل اللوني الذي يرمز فيه الأبيض إلى الرخاء واليسر ويرمز فيه الأسود إلى الشدة والعسر في قول من قال في ثقافتنا المصرية العربية "القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود"، وعلى مستوى الإبداع الفردي قديمًا فيما يُنسب إلى المتنبي واصفًا بدقة كيف نتعرف على الأشياء بقوله: "والضد يُظهر حسنه الضد*** وبضدها تتميز الأشياء"[1]. وغني عن القول صور التقابل اللفظي في القرآن الكريم، التي لن يتسع المقام لذكرها، سواء في وصف دونية الحياة الدنيا مقابل نعيم الآخرة المقيم، أو في وصف الحسنات التي يضاعفها الحق تبارك وتعالى لمن يشاء مقابل السيئات [2]. وتكمن أحد جوانب القيمة لهذه القراءة في أنها تسهم– ولو بقدر بسيط جدًّا– في وضع المفارقة موضع الاهتمام التطبيقي في دراسة الشعر المعاصر، وذلك من خلال نموذج يشد انتباه

القراء عالميًّا في السنوات الأخيرة؛ ألا وهو الأدب الكوري الجنوبي تحديدًا، الذي يظل حضوره في الثقافة العربية متواضعًا مقارنة بحضور المنتجات التكنولوجية أو الدراما أو الأغاني والموسيقى الكورية وبخاصة بين الأجيال الجديدة(3).

وكلما تعقدت الحياة العصرية بكثرة تفاصيلها وتسارع وتيرة أحداثها، التي لم يعد باستطاعة المرء متابعتها ولا بإمكانه إيقاف التدفق الرهيب لسيل معلوماتها ليل نهار؛ تشكلت المفارقة بأشكال لا حصر لها وتعددت كذلك مواضع توظيفها، لأن الأشياء مع كثرة المعلومات عنها يصعب بل أحيانًا يستحيل فهمها ومن ثم التعبير عنها، فعلى نحو ما تروج السينما الأمريكية وتبرر الاستيلاء على خيرات الشعوب وتمزيق الأمم- كما حدث في العراق على سبيل المثال لا الحصر- تتردد عبارة كاشفة عن أكثر مفارقات هذا العالم جنونًا: "إن قتلت فردًا فأنت مجرم، وإن قتلت ألفًا فأنت بطل!" أيّ عبث! بل إن التكنولوجيا التي تسارعت وتيرة تطورها لأجل رفاهية الإنسان والحفاظ على وقته، سرقت منه كل الوقت، واستولت على خصوصيته! فما المفارقة؟ وكيف تتشكل؟ وكيف تؤدي دورها عند المبدع والمتلقي؟ وما جدواها والغرض منها؟ وكيف يمكن أن يتعرف عليها قارئ الشعر؟ ذلك النوع الأدبي الأشد تكثيفًا واكتنازًا واعتمادًا على كنز الصور التي تستطيع أن تنتجها كل وأيّ لغة؟ هذه الأسئلة سيكون من أولويات هذه القراءة الإجابة عنها بشكل أو بآخر.

وتتأسس المفارقة على ركنين أساسيين هما: الجانب اللفظي والجانب السياقي. ويتسم الجانب اللفظي بالقصدية، حيث يتعمد مُنتِج المفارقة التعبير بالنحو الذي اختاره لفظيًّا، في الوقت الذي كان بإمكانه اللجوء لوسائل تعبير أخرى. أما في

الجانب السياقي فهناك موقف أو حدث ليس فيه مُنتِج متعمد للمفارقة، كما أن هناك في هذا النوع ضحية ومراقبًا، وبالتالي فهي مفارقة غير مقصودة أو غير واعية، وكلما ازداد عمى الضحية كانت أشدّ تأثيرًا ووقعًا[4]. بل إنّ استجابة المتلقي للمفارقة يتضمن في حد ذاته نمطًا من أنماط المفارقة؛ فوعيه بغفلة ضحية المفارقة يجعله يرى ذلك الضحية متورطًا في موقف المفارقة بينما ينعم هو بالحرية، فضلاً عن أنه يدرك أنه في عالم حقيقي بينما عالم الضحية يبدو عالمًا وهميًّا[5]. والمفارقة عند "توماس مان" أفضل هبات الله للإنسان، ذلك لأنها "أعمق معرفة بذلك الشيء المعقد الذي يثير الشكوك الذي ندعوه حياة. لقد أعطاها الله للبشرية لكي يضطر وجه الحياة الشديد الكآبة أن يتشح بابتسامة"[6]. وهي عند **ميويك** قصدية في الكتابة تعمد إلى أن تترك سؤالاً قائمًا حول المعنى الحرّ فيما هو مكتوب بغرض أو بقصد معين. فمعها ثمة تأجيل للمغزى. وإذا كان التعريف القديم لها قد اعتبرها مجرد قول شيء والإيحاء بنقيضه، قد تجاوزته مفهومات أخرى رأتها "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة"[7]. وليس هناك من عبارة في وصف المفارقة أبلغ مما وصفها به **جوته** عندما قال إنها "ترفع الإنسان فوق السعادة أو الشقاء، الخير أو الشر، الموت أو الحياة"[8]، وربما هنا يكمن سر اعتماد "كيم سنغ هي" في ديوانها "الأمل وحيدًا" على كل أنماط المفارقة الشعرية تقريبًا، لأنها وضعتها موضع المعاين الخبير بكل المعاني التي ذكرها **جوته**.

منهجيًّا؛ وقع اختيار ديوان "الأمل وحيدًا" للشاعرة الكورية الجنوبية "كيم سنغ هي" بترجمة الباحث ومراجعة "المعهد الوطني لترجمة الأدب الكوري" في العاصمة الكورية الجنوبية سيول عام 2019م، لقيامه بشكل أساسي على المفارقة التي

جسدها عنوان الديوان على نحو ما سنبين لاحقًا، إلى جانب بناء القصيدة عند الشاعرة باستمرار اعتمادًا على السرد الشعري المستلهم من استحضار شخصيات واقعية أو تاريخية حقيقية "مهزومة" أو "مأزومة"، أو تحويل المشاهد اليومية إلى سياق يشبه الأقصوصة الشعرية إن جاز التعبير، فضلاً عن وجود نزعة درامية حقيقية تكاد لا تخلو منها قصيدة واحدة، وينبع ذلك من إحساس الشاعرة الجاد بوطأة الحياة ومعاناة الإنسان المعاصر وسط تناقضات تفرضها قوى عالمية وسياقات اجتماعية عولمية أو محلية متأثرة بنزوع الإنسان نحو المادة (9). كما تستهدف هذه القراءة التعرف على آليات تشكل المفارقة في قصائد الديوان، وكذلك التعرف على الأدوار الوظيفية التي أدتها في تلك القصائد من خلال تساؤلات مبدئية من قبيل: هل اتخذت الشاعرة نمطًا واحدًا من المفارقات على مدار الديوان؟ هل كان هناك حضور للمفارقات اللفظية والمفارقات السياقية أم تغلب نمط من النمطين على الآخر، وما دلالة ذلك؟ هل أدى اللجوء إلى المفارقات دوره في تجسيد هموم الإنسان المعاصر وما يعانيه في مجتمع صناعي عصري تسحق فيه القيم المادية كل ما هو إنساني؟ وتفترض هذه القراءة أن حضور المفارقات اللفظية وكذلك المفارقات الرومانسية سيتفوق على أشكال المفارقات الأخرى التي تعتمد على سياقات ربما تسمح بها مساحة النص السردي الواسعة مقابل المساحات المحدودة للقصيدة، وإن كان ذلك لا يعني غياب الدرامية في القصيدة المعاصرة التي تأسست في المقام الأول على نزعة درامية نابعة من واقع مأزوم على الأصعدة الإقليمية والعالمية سواء بسواء، لكن مع ذلك تبقى درامية القصيدة مختلفة كمًّا وكيفًا عن درامية المسرح أو السرد بشكل عام. إلى جانب ذلك تفترض هذه القراءة حضورًا لافتًا للمفارقات الرومانسية؛ حيث يتأسس منظور الشاعرة في النظر إلى العالم من

خلال التشرذم والفوضى التي تستولي على كل شيء ومن ثم يغدو توقع الأحداث وما يقوم به الآخرون من أفعال ضربًا من الخيال.

منهجيًّا أيضًا، تعتمد هذه القراءة تحديد مفهوم المفارقة والتعرف على كيفيات تشكلها وآليات توظيفها شعريًّا من جانب، وعلى إحصاء أهم مفردات المجال الدلالي لما يمكن وضعه في دائرة "الأمل ومعانيه"، ومقابلات هذه الدائرة من الإحباط واليأس والكآبة، من جانب آخر[10]. بحيث تتمكن من الاقتراب نحو إدراك طبيعة التجربة الشعرية لـ"كيم سنغ هي"، التي نهضت في هذا الديوان على المفارقة بحيث صارت الوسيط الذي شكل رؤية العالم عند الشاعرة في قصائده، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى طبيعة توجهها الفكري الذي يوغل في العمق بحثًا عما خفي سواء في انسجامه وتناغمه أو في تناقضه؛ وذلك سعيًا لاقتناص حقائق الكون والوجود من قلب مجرداته وطلاسمه ولو في تعارضاتها الحقيقية البادية.

كما يتحدد توجه هذه القراءة في تحليل عناصر القصيدة التشكيلية وإدراك نسقها من خلال ربطها بأبعادها الاجتماعية [11]، بحيث يغدو الشكل الفني من هذا المنظور تنظيمًا لوحدات المضمون، وهو تنظيم يحمل بذاته وفي علاقته بالمضمون دلالة أخرى تضاف جدليًّا إلى دلالة المضمون وتدخل في إطاره، [12] ومن هنا فالتشكيل، أو الشكل، إنما هو تشكيل دال على الواقع الاجتماعي؛ لذلك لا بد من إدراك هذه الدلالة من خلال دراسة التشكيل دون أن نفرض عليه شيئًا من خارجه، وذلك من منطلق أنه لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى...

كذلك يعتبر المحتوى بدون شكل استخلاصًا لشيء ليس له وجود ملموس لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئًا مختلفًا. فالقصيدة الشعرية من منظور محتوى الشكل نظام إشاري مركب جدلي ودال؛ نظام مكون من عناصر صغرى وكبرى (تتحول هي بذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل) [13]، وهو نظام إشاري لأنه يدل على غيره، وهذا الإدلال ليس فقط هو وظيفة هذا النظام الإشاري، وإنما هو كامن في عناصره المختلفة وفي طبيعة العلاقة بين هذه العناصر، وهو إدلال (دلالة) اجتماعي بالضرورة، لأنه ناتج عن اتفاق بين المتكلمين بدونه ما كان له أن يتحقق. والقصيدة باعتبارها نظامًا إشاريًّا مركبًا ودالاً تتشكل من مجموعة من الأنظمة الكلية والفرعية الداخلية، ففي تشكيلها اللغوي يوجد النظام الصوتي بفروعه، والنظام المعجمي والنظام المجازي، وكلها أنظمة تشكل رؤية الشاعر، ومنها معًا تتشكل دلالة النص الكلية. وفي ضوء هذا المنظور المنهجي تضمنت الدراسة ما يلي: (أولاً- التعريف بالشاعرة وقيمتها في تاريخ الأدب الكوري. ثانيًا- الإطار النظري للمفارقة. ثالثًا- آليات تشكل المفارقة في ديوان "الأمل وحيدًا"، وأخيرًا: الخاتمة وأهم النتائج.

أولاً: التعريف بـالشاعرة "كيم سنغ هي" وقيمتها الأدبية ورأي النقاد في شعرها:

وُلدت "كيم سنغ هي" في الأول من مارس عام 1952م بمدينة **جوانج جو** بإقليم **جولا نامدو** الجنوبي[14]. نشرت أولى قصائدها عام 1973م، وصدر لها تسعة دواوين شعرية بجانب العديد من الكتابات القصصية. تبوأت مقعد الأستاذية بقسم اللغة الكورية وآدابها بجامعة **سوجانغ** بالعاصمة **سيول** إلى أن تقاعدت قبل أربع

سنوات تقريبًا، وقد نالت جائزة "سو ول" الشعرية عام 1991م، وجائزة "كو كونغ هي" الأدبية عام 2003م، وصدرت ترجمات لبعض دواوينها بالإنجليزية؛ مثل "أريد أنْ أخطفَ طائرة" عام 2004م، و"المشي على حبل الغسيل" عام 2011م [15]. فازت وهي طالبة بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة "سوجانغ" بالجائزة الأولى في مسابقة الشعر عام 1973م، مما لفت انتباه الوسط الأدبي والثقافي إليها آنذاك، كما نالت بعد ذلك الكثير من التكريم والعديد من الجوائز الأدبية. تُولي في شعرها اهتمامًا كبيرًا بأحوال المرأة وقضاياها، وكذلك الجوانب الباردة وغير الإنسانية في المدنية الحديثة، مع حنين جارف للتحرر بشكل يشبه هو نفسه الفكرة الحرة تمامًا. مع مزجٍ بين العواطف الإنسانية القوية والفكر العميق الذي اكتسبته عبر قراءات عديدة منذ صغرها؛ حيث كانت مولعة بأفكار **نيتشه** و**كافكا**، متعطشة لقراءة **جاك لاكان**، و**ميشيل فوكوه** و**جاك دريدا** و**رولان بارت**، فضلاً عن اهتمامها القوي بكل ما كتبته **جوليا كرستيفا**[16]. وقد اعتبرها النقاد شاعرة مختلفة، متحمسة وجامحة إلى حد أن وصفت بأنها "امرأة تجري مع الذئاب"[17]. وتصدر رؤيتها للشعر من تصور أنه لسان حال المكان والزمان اللذين نعيش فيهما لأننا مؤطرون بهما، وإذا كان القدر يحتم علينا أن نشهد وأن ندلي بشهاداتنا حول ما يجري في العالم الذي ألقينا فيه، والوسيلة الفريدة في ذلك هي الشعر. إلى جانب أنها تسعى في شعرها إلى لفت الانتباه إلى حقيقةَ أنّ **الألم والمعاناة الفردية يكونان نتاجًا لعوامل اجتماعية وسياسية لا قدرًا محتومًا**، وذلك من خلال تجسيد مواقف شعرية تشبه ما تُحدثه عدسة آلة التصوير، أو من خلال أساليب لغوية وفنية خاصة وصفتها بقولها: **أنا لا أعرِّف العالم من خلال إيديولوجيا معينة، ففي الحقيقة، أنا أبغض الإيديولوجيا، لأنها تضع علينا أغلالها.** [18]

كما تقول في هذا السياق أيضًا: " قصائدي نوعٌ من الاعتراف؛ حالة من تجسيد الألم. فكما قلتُ ذات مرة عام 1995م، إن كتابة القصيدة تشبه الانتحار في الألم، إعادة ميلاد في عالمٍ مملوء بالإثم والظلام بلغة شعرية. عندما أكتبُ القصائد، أشعر أنني نُقلتُ إلى عالمٍ حُرٍّ تخلص فيه جسدي مِن كل وزن كما تخلص من العالم الواقعي المتوتر الثقيل، ذلك العالم الذي يمكن تمثيله بلونين فقط هما الأبيض والأسود، بينما عالم الكتابة زاخر بالكثير من الألوان. لكن على أية حال، فبمجرد الانتهاء من القصيدة، أجدُ نفسي مرة ثانية، أسيرة للعالم الخارجي المتخم بالإثم والظلام كما ذكرتُ من قبل، ولهذا فأنا أواصل الكتابة كي أستمر في تحرير نفسي من التوتر والكآبة. ومن ثمَّ، فالشعر بالنسبة لي سعيٌ للإمساك بلحظةٍ كتلك التي يستحيل الماءُ فيها إلى بخار "[19].

ثانيًا: الإطار النظري لمصطلح المفارقة

1- معنى المفارقة وأنواعها:

الحياة فيما يبدو قائمة على سلاسل من المفارقات كما أشرنا من قبل، فعلى سبيل المثال وكما يقول "ميويك": "عندما يكون المرء في عجالة من أمره، ليخرج في شأن له، فينقطع شريط حذائه، نراه يميل إلى القول: ذلك هو الشيء الذي كان (ينتظر) أن يحدث، كأن ثمة أشياء تحركها الرغبة في الإيذاء"[20]. وهي عند "توماس مان" عبارة عن "لمحة صافية شاملة بلورية النقاء، هي لمحة الفن نفسه، أي أنها: لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية"[21]. وبغض النظر عن اختلاف طريقة تشكلها وآليات توظيفها من ثقافة إلى أخرى، تظل المفارقة عند **ميويك** هي: " (فن قول شيء دون قوله حقيقة)، أي

أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود ليس من خلال ما يدل عليه لفظًا، بل يكمن في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول"[22]. ومن الأمثلة التي يسوقها على تغير دلالة المفارقة في الزمن المعاصر تعليقه على إحدى مفارقات **رولان بارت** في كتابه "S/Z"؛ ربما دون علاقة بالتوجه التفكيكي الذي نجده في عبارة "التأجيل الأبدي للمغزى" في قوله: إن المفارقة "طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال عن المعنى المقصود قائمًا، فثمة تأجيل أبدي للمغزى"[23]. وبالنظر إلى مفهوم المفارقة من منظور لغوي أسلوبي يرى **ماكس بيربوم** Max Beerbohm أنها تعني "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرًا"، وكغيره من البلاغيين الجدد اعتمد في تعريفه للمفارقة على التعارض المتمثل في بنائها، وكذلك على وضعها في إطار بناء الجملة ودلالات ألفاظها. وكان أهم ما لفت الانتباه في تصورهم للمفارقة هو حصر أنماطها في أشكال ثلاثة: **أ- المُرسِل: يقول شيئًا، بينما يعني شيئًا آخر. ب- المُرسِل: يقول شيئًا، بينما شيء آخر يفهمه المُستَقبِل. ج- المُرسِل: يقول شيئًا، بينما في الوقت نفسه يقول شيئًا آخر**[24].

تاريخيًّا، ظهرت كلمة "Irony" في الإنجليزية بعد عام 1502م، ولم تدخل الاستعمال الأدبي إلا مع بداية القرن الثامن عشر، مع أنّ الإنجليزية اشتملت على مفردات عديدة تحيل إلى ما تحيل إليه المفارقة مثل يسخر fleer، ويهزأ flout، ويعيّر gibe، ويغمز jeer ، ويتهكم mock، ويزدري scoff، ويحتقر scorn، وألفاظ أخرى غيرها شاعت في تلك الحقبة، ثم تطورت دلالات الكلمة ببطء إلى أن اكتسبت معاني جديدة في القرن التاسع عشر. وهنا يميز "ميويك" بين المفارقة قبل القرن التاسع عشر؛ تلك التي كانت تنبع من قصدية المتكلم لقول نقيض ما يعنيه،

إلى المفارقة غير المقصودة التي لا يتعمد فيها القائل شيئًا لأنه يعبر فحسب عن تناقضات الواقع أو العالم من حوله، وقد كان الفضل الكبير في ذلك للحركة الرومانسية، وللفكر الألماني تحديدًا، ومع كثرة الدراسات في الغرب حول مفهوم المفارقة لم تعد مجرد وسيلة (device) للتعبير عن معنى أو موقف، بل صارت منهجًا (methodology) تمتع بكل صفات المنهجية ومقوماتها[25]. ومن ثم نالت "المفارقة الرومانسية" اهتمامًا كبيرًا بين الدارسين والباحثين، فمن خلالها يخلق الكاتب وهمًا جماليًّا على شكل معين ثم يقوم بتدميره عبر تغيير الأسلوب أو النبرة أو العاطفة القوية. فالعالم عند رومانسيي القرن التاسع عشر كان كيانًا من المتناقضات، ومن ثم فخير وسيلة لفهم تلك المتناقضات هو تجسيدها عبر المفارقات. إنه عالم الفوضى الذي يستحيل توقع أحداثه باستمرار[26].

ويتوقف "ميويك" في تناوله لتاريخ "مصطلح" المفارقة عند أهم أغراض توظيفها، حيث يرى أنها في النصف الأول من القرن العشرين، كانت تُطلق على الأدب الذي يجمع جنبًا إلى جنب بين وجهات نظر متعارضة أو مختلفة، أما عن الهدف من توظيفها فيكمن حسب قوله فيما يلي: "وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم، أو يعبر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر، لتجنب الإفراط في البساطة أو الإفراط في الجزم، أو لتبيان أن المرء قد اكتسب الحق في إبداء رأي بإظهار وعيه بما يحمل نقيض ذلك الرأي من إمكانية تدميره"[27]. وتؤدي المفارقة في الأغلب أدوارًا عديدة، فهي عند الروائي الفرنسي "أناتول فرانس" تكمل المعنى الذي لا يتحقق في الكون بدونها، وذلك في مقولته

الشهيرة إن عالمًا بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور، وهي عند **جوته** ذرة الملح التي تجعل الطعام مقبول المذاق، أما عند **فرويد** فهي آلية تنفيس عن الكبت والتخلص منه تمامًا كما تفعل النكات، ذلك لأنها تُحدِث لذة كوميدية لدى المتلقي "ربما تدفعه إلى صرف متناقض للطاقة، الذي يرى على الفور أنه غير ضروري"[28]، إلى جانب ذلك فهي تهدف إلى الإمتاع والإدهاش تشكيليًا بما تنطوي عليه من روابط بين المعلن والمخفي أو المصرح به والمقصود بالفعل، كما أنها تقوم بوظيفة إصلاحية "تكمن في إعادة التوزان إلى الحياة بفهم الفنان للمتناقضات التي يقوم عليها العالم، وكشفها للمتلقي"[29]. بل يؤكد **ميويك** أنه ليس من أحد يعرض موقف مفارقة "دون غاية أخلاقية؛ كما يمكن القول إن الأدب جميعًا يحمل صفة أخلاقية"[30].

وتقسم الدراسات الحديثة المفارقة إلى أنواع أو أشكال كثيرة جدًّا منطلقة في ذلك من أربعة توجهات أساسية: **الأول من حيث أساليبها وطرائق تشكلها، والثاني من حيث نوعيتها أو كيفيتها ودرجتها، والثالث من حيث موضوعها، والرابع من حيث تأثيرها**. فمن حيث تشكُّلها- حسبما تركز هذه القراءة- قسمها **ميويك** إلى قسمين أساسيين:

1- **المفارقة اللفظية** Verbal Irony، وتضم فرعين أساسيين: أ- **أسلوب الإبراز**، ب- **أسلوب النقش الغائر**. وتتشكل المفارقة اللفظية عبر استعمال لغوي يعني عكس ما يُظهر، وهي تؤدي هذا الدور من خلال قدرة الدال على أن يؤدي إلى مدلولين متناقضين؛ الأول حرفي ظاهر، والثاني سياقي خفيّ. ويمثل نمط المفارقة اللفظية بأسلوب الإبراز: الذم بأسلوب المدح، كأن يقال من باب التهكم لمن تسبب في إلحاق الأذى بشخص آخر: "سلمت يداك"، أو "أحسنت صنعًا". أما

أسلوب النقش الغائر فيعتمد على تخفيف القول بدلاً من المبالغة فيه، وكثيرًا ما يتداخل هذا الأسلوب مع المفارقة السقراطية "تجاهل العارف أو الاستخفاف بالذات"[31].

2- **مفارقة الموقف** Situational Irony، وهي التي ترتبط بحدث أو موقف، وتتحقق عبر التنافر بين ظاهرتين، أو بين ما يتوقع المتلقي حدوثه وما يقع بالفعل، وهو في الغالب مخالف بل ومخيب لتوقع المتلقي، وتعتمد مفارقات الموقف على بنية العمل أكثر من اتكائها على الألفاظ وتعدد مدلولاتها، وتنقسم إلى خمسة أنماط: **أ- مفارقة التنافر البسيط، ب- مفارقة الأحداث، ج- المفارقة الدرامية؛** تتجسد مثلاً عند قيام شخصية بأفعال تنم عن جهلها بما يدور حولها، وبالتالي تتصرف بما يتناقض مع موقفها أو وضعها الحالي، **د- مفارقة خداع النفس، هـ- مفارقة الورطة.**

ومن حيث **كيفيتها ودرجتها** يقسمها إلى ثلاثة أنماط: **أ- الصريحة، ب- الخفية، ج- الخاصّة.** أما من زاوية **مضمون المفارقة وموضوعها** فيقسمها البلاغيون الجدد إلى: **الدرامية، والمأساوية، والعدمية، والتشكيكية، والوجدانية، والكونية، والسقراطية، والهزلية، ومفارقة القدر، والرومانسية،** وغيرها من أشكال المفارقة الأخرى حسب المضمون الذي تتشكل فيه عناصرها[32]. أما عن **أثر المفارقة** فيمكن إدراكه بعرض أهم خصائص أو سمات المفارقة فيما يلي، مع ضرورة الوضع في الاعتبار أنها خصائص أو سمات متداخلة ومحايثة في كل وأي شكل من أشكالها:

1- الكوميديا: حيث تمتزج في المفارقة الكوميديا مع الألم بما يُنتج دهشة عند التلقي، "يثور الضحك لكنه يتلاشى على الشفاه. ثمة شيء نحبه يغدو موضع

سخرية بشكل قاسٍ؛ ونحن ندرك النكتة، لكننا نتألم منها. ويتبع ذلك القول إن أمثلة التضاد التي تنطبق تمامًا على التعريفات الموضوعية للمفارقة لا تقع في باب المفارقة إذا لم تثر هذه المشاعر المتضاربة"[33].

2- التضاد بين المظهر والمخبر: وقد سبق ذكره عند تعريف المفارقة.

3- الغفلة المطمئنة المصطنعة لدى صاحب المفارقة، "الفعلية لدى الضحية"، وقد أشير إلى معناها من قبل.

4- التجريد: كتب "فلوبير" في رسالة إلى "مدام شانتيي" قائلاً إنه يجب أن يكون الفنان في عمله مثل الله في خلقيته، "خفيًّا وقديرًا، يُحسُّ بوجوده ولا يرى"[34]. لله المثل الأعلى لا شك في ذلك، لكن المعنى المقصود في العبارة السابقة هو باختصار مبدأ التجريد الذي تنطوي عليه كل وأي مفارقة. فضلاً عن أنّ حس المفارقة لا يتوقف فقط على رؤية الأضداد في سياق المفارقة، بل في قدرة المرء على أن يعطيها شكلاً في الذهن كذلك، حيث ينطوي ذلك على قدرة "تمكن المرء عند مواجهة أي شيء على الإطلاق أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئًا آخر يشكل معه تضاد مفارقة"[35].

5- الخاصية الجمالية: المفارقة تأنق في الأسلوب بهدف إنتاج أبلغ تأثير بأقل الوسائل التعبيرية كما ورد في تعريفها.

6- التحقق في الواقع: فمن الواقع المعيش تبرز أشد أنواع المفارقات إدهاشًا، ومن لضم الواقع مع الفن تخرج أشد أنواع المفارقة تأثيرًا وإدهاشًا؛ فنقلاً عن كتاب الشعر لأرسطو، يقتبس **ميويك** حكاية الرجل الذي اغتال "ميتس"، ثم سقط تمثال "ميتس" القتيل على ذلك الرجل/ القاتل فأرداه قتيلاً!، أو كما في مفارقة أن يُسرَق اللص- وهو لا يدري- في اللحظة نفسها التي يقوم فيها بسرقة أحد الأشخاص.

الأمر الذي دفع **ميويك** إلى الادعاء بأن مفارقات الحياة ذاتها أشد تأثيرًا وإدهاشًا من أية حيل أدبية يصنع معها الكتاب والمبدعون مفارقاتهم[36].

ثالثًا: آليات تشكل المفارقة في ديوان "الأمل وحيدًا"

1- المفارقات اللفظية:

أ- **العنوان:** يتكون العنوان من كلمتين: **الأمل، وحيدًا**. والترجمة العربية متطابقة لفظًا ومعنىً مع العنوان الكوري. فلماذا يعتبر الأمل وحيدًا؟ وفي أي سياق تُفرَض عليه هذه الوحدة؟ وهل هناك علاقة بين تلك الوحدة ومفردات الأمل والنور والحلم المتواترة في قصائد الديوان؟ إنها باختصار مفارقة من النوع الدرامي، لأن البشر يعيشون ويسعون متصورين أنهم يحققون آمالهم، لكن الواقع يشير إلى إحباط ويأس تؤدي نتائجه إلى أنهم لا يعرفون ما يحدث لهم، ومن ثمّ يتخلون عن الأمل دون وعيٍ بذلك. يعيشون جريًا وراء لقمة العيش يومًا تلو الآخر حتى يصير الأمل وحيدًا كسلعة أو منتج لا يرغب أحد في شرائه!

ب- **مفارقات الإحصاء المعجمي للمفردات:** قسمت هذه القراءة مفردات الديوان حسب نظرية المجالات الدلالية إلى مجالين أساسيين هما: **الأمل ومفرداته** مثل **(الإشراق والنمو وإزهار الورود والأشجار والأمن)** ومماثلاتها في المعنى، مقابل **اليأس ومفرداته** مثل **(الإحباط، والإذعان والقلق والعجز والكآبة)** وما يترادف معها من مفردات، وذلك على النحو التالي:

القسم	مفردات الأمل	مفردات اليأس
الأول	107	125
الثاني	116	123
الثالث	92	89
الرابع	74	115
المجموع	**389**	**452**

ويبدو من هذا الجدول وجود اتساق في معدل تناقص مفردات مجالي (الأمل أو اليأس) لأنهما يشكلان المسارين الأساسيين لحركة القصائد، وحتى مع غلبة مفردات اليأس، وهي غلبة منطقية في ظل الانطلاق من وجود "الأمل وحيدًا". كما نلحظ من الجدول السابق أنه في الأقسام الأول والثاني والرابع تتفوق مفردات اليأس على مفردات الأمل، بينما في القسم الثالث هناك تفوق لمفردات الأمل على مفردات اليأس، وهو القسم الخاص بقصائد "إلية موتسارت" وهو أعلى معدل للسخرية بالديوان، على نحو ما ستكشف هذه القراءة لاحقًا.

2- مفارقات الإخراج الطباعي والعناوين الفرعية لأقسام الديوان:

أ- الغلاف: غلاف الديوان في طبعته الكورية صفحة بلا أي رسومات أو صور باللون الوردي، وهو لون يتقابل مع فكرة الأمل وحيدًا، لأنه يبعث على البهجة والتفاؤل في الثقافة الكورية مقابل العنوان الذي يبث الإحساس باليأس، ويُلاحظ أنه الغلاف الوحيد بين أغلفة آخر دواوين الشاعرة على نحو خاص الذي خرج طباعيًّا على ذلك النحو، فمعظم أغلفة دواوينها تخرج فيما يشبه اللوحة المرسومة المعبرة عن مضمون العنوان على نحو ما نجد بوضوح في لوحة غلاف "الحياة داخل بيضة"، أو غلاف "المشي على حبل الغسيل" على سبيل المثال.

ب- التقسيم الطباعي الداخلي للديوان: خرج الديوان طباعيًّا في أربعة أقسام ضمت خمسًا وستين قصيدة: ضم القسم الأول ثلاثًا وعشرين قصيدة، وثماني عشرة قصيدة بالقسم الثاني، وست عشرة قصيدة بالقسم الثالث، وثماني قصائد بالقسم الرابع آخرها القصيدة التي أخذ الديوان عنوانها وهي "الأمل وحيدًا". أما عن **افتتاحية الديوان وختامه:** فيبدأ الديوان بقصيدة عنوانها "إله في قطرة ماء الأمل"،

وينتهي بقصيدة "الأمل وحيدًا"، بما يكشف عن مفارقة طباعية في ترتيب النصوص انطلاقًا من قداسة الأمل الذي تحوي القطرة منه إلهًا، وانتهاءً ببقاء هذا الأمل وذلك الإله وحيدًا بما يعني وقوع البشر في أسر اليأس النابع ربما من "دنس" الحياة العصرية على المستويات كافة، بحيث يستحيل بلوغ "المقدس" أو حتى مجرد التفكير فيه "الأمل"، ومن ثم يظل هذا المقدس وحيدًا! الأمر الثاني هنا يعني أن دورة السرد الشعري تبدأ منطلقة حالمة وتنتهي نهاية مغلقة عبر أحداث ومواقف سردية رشحت لها معلنة سطوة اليأس وتمكن الدنس من كل شيء.

ج1- دارت **قصائد القسم الأول** حول كلمات من العبارات المستخدمة في الحياة اليومية مثل: "**فجأة، ورجاء، ولا يزال، وسابقًا، وعلى أية حال، وأخيرًا، ومعذرة، وآه**" وكلها مفارقات لغوية تكشف في العمق عن دلالات غير تلك المألوفة في معناها الدارج أو في سياقات الاستخدام التداولي اليومي، ومن ثم تنظر الشاعرة إليها نظرة مختلفة ساعيةً إلى تأملها من زاوية جديدة تنزع عنها ما تفرضه القوى السياسية والثقافية والاجتماعية على الجماعات البشرية في الزمن الحاضر على نحو ما ستكشف هذه القراءة. وتنتهي **قصائد القسم الأول** بقصيدة "حجرة نان سول هون"، وهي مفارقة درامية كذلك لأنها تكسر المتوقع من تتابع القصائد السابقة حول المفردات والتعبيرات الجاهزة المستهلكة من فرط استخدامها في الحياة اليومية، لتبدأ بعدها قصائد القسم الثاني تحت عنوان عريض "كآبة سيول" وعناوين فرعية أسفل هذا العنوان. أما "نان سول هون" فهي نموذج لامرأة قوية تبعث على التفاؤل والتمسك بالأمل، ومن هنا فوجودها قبل قصائد عديدة عن اليأس والكآبة ليكسر رتابة مجالها الدلالي، ويُحدِث إيهامًا بانتقال القصائد بعد ذلك إلى مجال دلالي حول الأمل ومرادفاته، ولكنه وهم ينقشع مع أول عنوان تالٍ عن كآبة **سيول**، وهنا

تكمن المفارقة؛ حيث التلاعب دائمًا بما يتوقعه المتلقي من سلسلة الحركة الخاصة بعناصر النسق الذي تنظمه الشاعرة.

ج2- **قصائد القسم الثاني:** ضم القسم الثاني (18) قصيدة من بينها (15) قصيدة تحت عنوان رئيس "كآبة سيول". أما القصيدة الأخيرة في هذا القسم فعنوانها "العصر الحديث"، وهو عنوان يفتقر إلى الشعرية أشبه بعناوين المقالات والبحوث العلمية، وهو ما قصدته الشاعرة قصدًا وكأنها تضع منشورًا أو مرسومًا لمرحلة من الكآبة والإحباط واليأس الذي يسطو على البشر ويحل معه المدنس بديلاً عن المقدس فيما يطلق عليه "العصر الحديث". السؤال المطروح هنا: لماذا **سيول** المتقدمة صناعيًّا وتكنولوجيًّا كئيبة؟ هل لفقر أهلها وجهل سكانها؟ هل بسبب الحروب التي دارت فيها لفترات غير قليلة في العصر الحديث؟ إنها كئيبة لكل ذلك ولأسباب أخرى ترد في الديوان في سياقات لا تنتهي من المفارقات. ويُلاحَظ أنا القصيدة الأخيرة في **القسم الأول** "حجرة نان سول هون" لم تقم على مركز من المفردات الحياتية كبقية قصائد هذا القسم، وكذلك القصيدة الأخيرة في القسم الثاني وعنوانها "العصر الحديث" الذي جاء مختلفًا عن بقية قصائد ذلك القسم حول كآبة **سيول**، ومن ثَمّ فآخر قصيدة بكل قسم تمثل النقطة المركزية للانتقال طباعيًّا ودلاليًّا إلى مجال جديد مع قصائد القسم التالي.

ج3- **قصائد القسم الثالث:** ضم القسم الثالث (16) قصيدة، منها (6) قصائد تبدأ بعنوان متكرر هو "إلية موتسارت"، وثلاث قصائد تستكمل عناوين الديوان السابق وهو "الحياة داخل بيضة، بأرقام6، 7، 8". فما علاقة **موتسارت** بالأمل وحيدًا؟ وما علاقة الحياة التي داخل البيضة بالأمل وحيدًا؟ مفتاح الإجابة باختصار في المفارقات؛ فحياة **موتسارت** نفسها كانت مفارقة؛ شاب عبقري يموت في وباء في

ريعان شبابه، يتعامل مع المجتمع الذي رفض نبوغه الفني بسخرية لاذعة غبر عابئ به، بحيث يبدو موته سخرية من المجتمع نفسه، فيما يشبه رحيل المقدس عن عالم الدنس. أما الحياة داخل البيضة، فمع أنها هشة ضعيفة إلى أبعد مدى، لا تستطيع البرودة الشديدة التي تقتل أي حياة على وجه الأرض أن تقتلها! وتُختتم قصائد هذا القسم بقصيدة "رعاية اللؤلؤ"، لتظل أخر قصيدة بكل قسم هي النقطة المركزية للانتقال طباعيًّا ودلاليًّا إلى مجال جديد مع قصائد القسم التالي.

ج4- قصائد القسم الرابع: يضم هذا القسم (8) قصائد. قصيدتان عن أشهر أغنية كورية شعبية عن الحب والشوق والحنين الذي يعتبر معادلاً للشوق والحنين لاستعادة الوطن الذي كان مسلوبًا وهي (آريرانغ)، ولهذا ضم هذا القسم قصائد بعنوان "جبل بو يونغ"، وهو جزء من الوطن كذلك، إلى جانب قصيدة "ليس هناك كتاب أجمل من التراب"، والتراب يعني الأرض والوطن أيضًا، ثم نماذج لشخصيات تاريخية كورية تتداخل سرديًّا مع شخصيات من أفلام أمريكية تشاهدها الشاعرة في نسيج يراوح بين الواقع والخيال، والحقيقي والتمثيلي ينتهي بإعلان "الأمل وحيدًا"، وهي نهاية التقاء الواقع بالخيال والسماء بالأرض، فالأمل المجرد الذي تحتوي القطرة منه على إله مقدس، يتشح بالبشرية وحيدًا. وكأن الديوان بهذا التقسيم المقصود يبدأ من مفارقات لغوية، لأن اللغة هي وسيلة التعبير في كل مكان وزمان، لتنتقل في القسم الثاني إلى مفارقات المكان (سيول الكئيبة)، ثم مفارقات الزمان في القسم الثالث "شخصية **موتسارت** مثلاً"، ثم لضم كل ذلك معًا بقصائد القسم الرابع والأخير الذي تتحول فيه المفارقة إلى النوع السياقي المتعلق بالسرد الشعري. ومع هذا القسم تنكسر سلاسل العناوين المتتابعة في الأقسام السابقة،

وكأنه تشرذم مقصود طباعيًّا ودلاليًّا يرسخ ويقود إلى موضع القصيدة الأخيرة التي أخذ الديوان عنوانها ليكون عنوانًا له: "الأمل وحيدًا".

3- مفارقات السياقات اللفظية المراوغة:

لا تنبع المفارقة في قسم كامل من أقسام الديوان من التقابل بين اللفظي والسياقي، بل من ذلك اللفظي الذي يصنع سياقًا جديدًا يكسر ألفتنا معه في الواقع المعيش. فقصائد هذا القسم تنبني على كلمة أو عبارة تتضمن معنى المفارقة لا بسبب دلالاتها في ذاتها، ولكن بسبب طريقة الشاعرة في النظر إليها وتوظيفها، ولا يقف الأمر عند وضع هذه العبارات موضع عناوين القصائد، بل إن كل قصيدة منها هي عالم جديد مختلف يقوم على هذه المفردة المألوفة التي تصنع عالمًا مغايرًا مع أنها مجرد عبارات أو كلمات مثل؛ "**أعراف الأمل. جزيرة كريدو (على الرغم من). فجأة. أكثر بكثير. رجاء. لا يزال. سابقًا. على أية حال. أخيرًا. بلا اكتراث. معذرة. آه**". بل إنها تحول الكلمات التي تستخدم من قبيل التعبيرات الجاهزة لتنتج منها مفارقات نابعة من تسليمنا بمعناها المستقر واصطدامنا مع معاني جديدة تكشف عنها الشاعرة. مع الوضع في الاعتبار أنها مفردات حياتية حاضرة وحيّة في كل اللغات، ومن ثمّ فكأن الصوت المتحدث هنا هو صوت كل إنسان على وجه الأرض مهما اختلفت لغته، بحيث يتحول متلقي المفارقة اللفظية مع القصائد إلى ضحية لكل المفارقات السياقية!

أ- في قصيدة "**هناك إله في قطرة ماء الأمل**" التي يفتتح بها الديوان، سياق متقابل لحالين ربما لا يُلتفت إليهما كثيرًا، وهو ما يفعله الخريف مع الورود والأزهار، وما تفعله الأزهار والورود مع الخريف. هناك ورود يتغلب عليها الخريف

ويهزمها، وهناك ورود تتغلب على الخريف وتنتصر عليه وتتفتح، ومن زار كوريا أو عاش فيها في فصل الخريف يعرف أن بعض أنواع الأشجار والورود تزهر وتتلألأ فقط في فصل الخريف، ومن ثم ففي فصل موت الأخضر تحيا تلك الورود، ويصبح الأمر تشبيهًا تمثيليًّا للأمل الذي لا يكون له طريق واضح ومستقيم دائمًا، بل له طرق منحنية تتغلب على الصعاب لأن كل قطرة ماء للأمل فيها إله، ولأنه أحيانًا يكون كالورود التي لا تتفتح إلا في الخريف:

إنه الأمل..../ لا يتخذُ وجهةً مستقيمةً، ومع ذلك،

في قطرة ماء الأمل/ هناك إله[37].

ب- مع قصيدة "**جزيرة تُدعى كريدو**"، أو لنقل جزيرة "**على الرغم من**"، هناك مفارقة لفظية مع مفارقة حضور/ غياب، ومفارقة سياقية، ومكانية تتلبس جميعها عنوان القصيدة، فهناك جزيرة "على الرغم من"، وهي مكان يجمع بشرًا لكنها مع ذلك غير موجودة على أية خريطة في العالم! وهنا تتأسس أولى المفارقات، فعلى الرغم من عدم وجودها على الخريطة، فإنها موجودة في الواقع ويسكنها صنفٌ خاص من البشر. ولغويًّا، ومن منظور الحضور والغياب تتضمن عبارة "على الرغم من" وجود شيئين: **على الرغم من .. (أ)، هناك.. (ب)**. فما هما الشيئان؟ هنا تكمن مفارقة السياق، والتراكيب اللغوية التي يمكن للقارئ أن ينتجها بنفسه:

- **على الرغم من رتابة الحياة هناك العيش المتواصل.**
- **على الرغم من موت الممثلة الكورية منتحرة فإن أسرتها تبدو مبتهجة خلال مراسم العزاء.** الابتهاج هنا غير متعمد، فالطقس نفسه لا يشهد ما تشهده ثقافات أخرى من حزن قد يبدو مبالغًا فيه أحيانًا. ففي أثناء مشاركتي لأول مرة في واجب

العزاء، وبعد انتهاء مراسم تعزية أهل المتوفى، "اتجهنا إلى صالة واسعة فيها عدد كبير من الطاولات الموضوع عليها أنواع كثيرة من الأطعمة.. جلس الجميع وراحوا يتبادلون الحديث بود وحميمية دونما بكاء أو عويل، بل إن الجو العام لو استثنينا الملابس لن يوحي أبدًا بأنها مناسبة حزينة!" (38).

وبغض النظر عن غياب "كريدو" على الخريطة فعليًّا، وأنها مجرد جزيرة في الفضاء المتخيل، فإن سكانها من كل جنسيات الأرض! وكأنها مكان يضم كل الأماكن على سطح الكرة الأرضية بما فيه خرائط الأرض ذاتها، وعلى الرغم من تناقضات الحياة التي تدفع إلى اليأس، يبحث سكانها عن المخرج/ الحل/ الأمل، ولهذا تستحق أن تكون جزيرة المتناقضات بامتياز، ومع ذلك تظل جزيرة للأمل. إنها هنا وبشكل ما الأرض أو الحياة ذاتها التي نعيش عليها، ونحن باختصار كلنا من سكان جزيرة "على الرغم من" حتى وإن كان بعضنا لا يدرك ذلك:

على جزيرة "كريدو"، ومع تبادل العناق، ومع التشبث بأيدينا متشابكة،
سنعبرُ النهرَ يومًا، واقفينَ على الطوّافات المتلالئة، وقد أمكننا اللقاءُ
بمكانٍ ما؛ مكانٌ آمنٌ بلغناه بعبورنا إليه، إنها جزيرةُ كريدو،
حيث يمكننا اللقاءُ (39)

ومن مفارقات الحضور والغياب هنا نجد أنّ الحضور العابر للممثلة الكورية المنتحرة في هذه القصيدة سيأخذ مساحة سرديّة أكبر في قصيدة كاملة بعد ذلك، مما يعني أن العابر قد يحتل مكان الصدارة فجأة، لا لسببٍ إلا لقدرته على فضح ما تتضمنه هذه الحياة العصرية البرّاقة من زيف وقبح هو أحد الأسباب الأساسية في "كآبة سيول" التي اختصت بها الشاعرة قصائد القسم الثاني من الديوان تحت العنوان ذاته.

لقد انبنت قصائد هذا القسم على مفردات فقدت القدرة على إدهاشنا بسبب كثرة استخدامها في الحياة اليومية فغدت مفردات أو عبارات "جاهزة" لا نتأمل شيئًا في تركيبها ولا في معانيها، وهنا تأتي الشاعرة لتضع فرشاتها على مداد من حروف تلك الكلمات لتعيد رسمها فتبدو وكأنها كلمات جديدة كليًّا. ففي قصيدة بعنوان "فجأة"، تربط الشاعرة معنى تلك الكلمة بمجال دلالي يتعلق بالفرح والخيال والإشراق والحب والحلم وكلها من المجال الدلالي ذاته للأمل، وكلها أيضًا معاني تقع أو تُحَسُّ "فجأة". فمن سخرية أحداث الحياة ذاتها أنها قد لا تمنحنا ما نريده عندما نريده ووقت حاجتنا إليه، بل قد تمنحنا إياه بعد أن نكون قد تجاوزناه ولم نعد في حاجة إليه. ولهذا، فمع بهاء كلمة "فجأة" وجمالها، تظل مثل الغد الحزين! في مفارقة نابعة من التقابل بين وعي الشاعرة وإدراكها وقدرتها على استشراف الغد بما لديها من معرفة عميقة بالماضي والحاضر، وحسها الوجداني وتعلقها الإنساني بالأمل. يتغلب الوعي على الإحساس في تلك المفارقة ليكون الغد بالضرورة "حزينًا"، وتبقى كلمة "فجأة" غامضة لا يعرف أحدٌ عنها شيئًا:

وفجأة، كما لو أنها كلمة على كتفيها يتكئ الجميع، كلمة يرغب

الكل في معرفتها، لكن لا أحد بمقدوره ذلك، كلمة مثل الغد الحزين! (40)

تكرر مثل هذه المفارقات اللغوية في هذا القسم من الديوان أكثر من عشر مرات لتحتل المرتبة الأعلى من حيث الترتيب بين أنواع المفارقات الأخرى من خلال بناء القصيدة على مفردات: القلب– أكثر بكثير– رجاء–... وغيرها من المفردات التي ذُكِرت من قبل. في قصيدة بعنوان "رجاء"، والمفارقة معها لغوية سياقية بامتياز؛ قد يتصور القارئ أن "رجاء" كلمة يستخدمها البشر للاستعطاف والترجي قبيل الطلب، لكن المفارقة في القصيدة تنبع من إظهار تلك الكلمة باعتبارها أحد

أهم مفردات كل لغات عناصر الطبيعة فيما بينها؛ فالورد المتساقط يترجى الريح التي لا تسمعه، ومن ثم لا يكف عن السقوط، وحقل الأرز يتطلع إلى السماء راجيًا الإنبات الذي لا يثق في حدوثه، بحيث تغدو "رجاء" وكأنها الكلمة التي يتنفسها الكون كله ليل نهار، غير أن كل هذه الرجاءات متعددة المصدر أحادية الدلالة لا يتحقق معها أيٌّ منها، ولذا فمن كثرتها تتراكم فوق القمر، بعد أن لم يعد هناك جدوى لبقائها على الأرض. وبهذه المفارقة المكانية تُختتم القصيدة بمشهد يضع لا جدوى رجاءات الطبيعة موضعًا مغايرًا عن رجاءات البشر. فرجاءات الطبيعة لا تمنعها من التناغم والتكامل واستكمال سيرورات حياة عناصرها بعكس البشر تمامًا:

وتتراقصُ الأمواجُ، والشمسُ والقمرُ والنجوم تغني، والفجرُ على بتلات الأزهار، ينمو على هيئة أكبر من الأزهار! وجسد المرأة المهتزّ، الذي يُصدر صريرًا وجلبةً، يهدأُ في ومضة عين! أشعةُ الشمس، والماءُ، والرياحُ، والغابةُ، والبحرُ أيضًا! رجاء، رجاء، رجاء.... وكلماتنا التي لا مكان لها في هذا العالم، تتراكم فوق فوق القمر! (41)

تتجلى قيمة مهمة من توظيف هذا النوع من المفارقات في أنه مكّن الشاعرة من **تجسيد مفارقات الحياة ذاتها**. فالإنسان يشقى ويسعد، يُصيبه الخير فيطمئن ويشكر المولى تبارك وتعالى، ويلحق به الشر فيتكدر وينسى نعم الله. ومع أن رزقه مضمون لأنه بيد الله وحده، وعمره مقدر معلوم، ولحظة موته بيد الخالق وحده لا سواه، ومع ذلك يكابد ويتكبر. ومن منظور إنساني رحب، مشابه تمامًا لهذا التصور الذي ندركه نحن المسلمين، تجسد الشاعرة مثل هذه الحقائق من

خلال مفارقة الألم/ النعيم. فالنماء والحياة والخصب تخرج كلها من جوف "الآه"، وهنا تصبح "آه" مركز القصيدة الذي تتجمع عنده كل خيوط الصورة المرسومة. فآه كما تراها الشاعرة ألف باء اللغة والتكوين، فقد وُلد كل شيء في هذه الحياة من جوفها:

ليس هناك نهاية لما في جُعبة "آه"

ففي "آه" تصبح النهاية بداية، وهكذا دواليك! (42)

4- مفارقات الحضور/ الغياب

تبدأ القصيدة الثانية بالديوان "نصف شفافٍ معتم" بمفارقة لغوية؛ حيث تبدأ بضمير الغائب الذي يعود على شيء غير موجود-"نصف شفاف معتم"- يكتشف القارئ أنه "قطرة ماء الإله" الذي هو قطرة ماء الأمل بالطبع في القصيدة السابقة، فرؤية قطرة الماء فيها الشفافية، وفيها العتمة النابعة مما يكون وراءها من خلفية عند رؤيتها، وهنا تبدو القصائد حلقات حقيقية في سلسلة مترابطة لا يمكن فصل بعضها عن الآخر، ولا يمكن كسر قسم منها عما يليه على مدار الديوان كله. تنبني القصيدة أيضًا على مفارقة هندسة الشكل ثم تحطيمه؛ حيث تعتمد الشاعرة على نمط متكرر من عبارة استفهامية: "أهو كذلك؟"، ثم تنقضها في آخر ثلاثة أسطر بتركيب استفهامي أيضًا: "أعلى هذا النحو؟"، وسيجد القارئ أنّ المعنى مع التركيبين واحد في الحقيقة، لكنهما يختلفان من حيث رسم مساري المتخيل/ الواقع، أو المأمول/ المعيش بالقصيدة، بل بالحياة ذاتها؛ بحيث تتشكل تفاصيل المسار الأول الغائب أو

المتخيّل مع "أهو كذلك؟"، وتتشكل تفاصيل المسار الثاني مع الحاضر أو الواقع وما يتضمنه من معاناة مع "أعلى هذا النحو؟":

أهو كذلك؟ لا يمكن معرفته؟ أهو كذلك مع غروب الشمس؟!
أهو كذلك؟ أنمضي في العيش على هذا النحو؟ أعلى هذا
النحو تمضي بنا المعاناةُ اليوم وكل يومٍ؟ أعلى هذا النحو،
تتوالى الأيامُ دون فواصل؟! (43)

5- مفارقات الاستخفاف بالذات

في هذا النوع من المفارقة يُنزل صاحب المفارقة/ منتجها من قدر نفسه، "ويكون ما يعطيه من انطباع عن نفسه جزءًا من وسيلة المفارقة لديه. ذلك هو الأسلوب الرئيس في المفارقة عند **سقراط** الذي يقدمه **أفلاطون** في صورة امرئ يجلس مأخوذًا عند قدمي حكيم يتلهف أن يتعلم منه في آخر المطاف طبيعة الفضيلة والعدل والقداسة، امرئ لا يستطيع فهم الأمور إلا على مستواه البسيط بعملية مؤلمة من أسئلة بسيطة واضحة جوابها نعم أو لا" (44). ولا يكون الاستخفاف بالذات هنا اعتباطيًّا أو نتاجًا لرؤية غير واعية بالذات وبالعالم، بالعكس إنه على نحو ما رأه الفيلسوف **كيركيكارد** ذروة البصيرة الفلسفية لأنه يعني كشف المرء لعيوبه وانشغالها بها بدلاً من الإشادة بفضائله(45).

مع معرفة الشاعرة ووعيها التام بما يجري في العالم من حولها، ومع أنها مبدعة ومثقفة سلاحها الكلمة التي تعرف جيدًا قيمتها وجدواها، فهي في الوقت الذي ترى فيه نفسها كل شيء، تستخف بذاتها في هذا العالم لتروج لفكرة أنها "لا شيء"، بحيث تصبح هي ذاتها مثل كلمات اللغة التي نستخدمها، فالكلمات هي

كل شيء نملكه وفي الوقت نفسه هي لا شيء أمام مادية عالم اليوم، فهي وسيلة التعبير والبوح والتخلص من الكبت وشجب الألم، هي "نيرفانا" كل شيء، وفي والوقت نفسه هي واقعيًّا؛ لا شيء. وهنا يبدو البشر في وجودهم واختراعاتهم وقدراتهم كل شيء في هذا العالم، لكنهم مع ذلك أمام قوة الطبيعة المذهلة وأمام الأنظمة الاقتصادية الرأسمالية الساحقة لكل ما هو إنساني؛ لا شيء على نحو ما تجسد قصيدة "ينوح الكلام":

الكلماتُ زلقةٌ، إنها لا شيء، نيرفانا لكل شيء ولا شيء، وأنا أبكي أنا! أنا لا أنتَ، إنه أنا فحسب، كل شيء، ولا شيء، والذي يشبه آثار الموجة لا الكلام، ليس جوهرًا للكلام، إنه نيرفانا مهدورة، ووعاء الكلمات شذى! (46)

ويتكرر الأمر نفسه مع مطلع قصيدة "سمكة مفلطحة في طبق أبيض"، حيث ترى الشاعرة أنها يجب أن تُنسى وأن تُرمى لكي يُتخَلَّص منها لأنها لا تستحق أن تكون موضوعًا يُتَحَدث عنه، بينما السمكة المفلطحة الموضوعة أمامها بلا حول ولا قوة في طبق تصبح موضوعًا للحديث في القصيدة! ذلك لأن تلك السمكة نموذج للمكافحة ومواجهة الإحباط إلى أن تحين لحظة الإذعان التي تجرف كل شيء. فالسمكة المفعمة بالحياة والحرية، تنهار الآن في طبقٍ تحت وطأة السكين والشوكة، لتلضم الشاعرة من هذين الموقفين؛ موقفها وموقف السمكة، تساؤلها الأساسي: أعلى هذه الشاكلة يكون الأمل؟ فالسمكة الحرة ميتة الآن بلا رجاء، والشاعرة التي تتصور واهمة أنها حرة مكبلة بكل أوجاع الحياة العصرية وكآبتها، تجلس الآن على المائدة لتأكل تلك السمكة، وهنا تنقلب الأدوار فيصبح الحرّ الحيّ

مقيدًا ميتًا (السمكة)، ويصير الضعيف المقموع قويًّا متسلطًا (الشاعرة)، بحيث يصير الاستخفاف بالذات نفسه مسارًا لمفارقة ساخرة، فها هو الإنسان الذي لا يستحق أن يكون موضوعًا للحديث (الشاعرة)، يبدو قويًّا متغطرسًا. وتنبع السخرية هنا من أن هذا الغطرسة إنما تمثلت في تقطيع سمكة بطبق الطعام لا حول لها ولا قوة!

أنا، ومن يُدعى أنا، يجبُ أنْ يُنسى، أنا، ومن يُدعى أنا كذلك،
يجبُ أنْ يُرمى فجأة تأملتُ كل ذلك! عندما تطلعتُ في سمكة
مفلطحة بالطبق الأبيض، لا يُمكنني أن أكون موضوعًا،
وإيجابيتي كذلك مثل موجة لا معنى لها، لكن الطبق الأبيضَ
يمكن أن يكون موضوعًا! (47)

كما يتكرر الاستخفاف بالذات عبر مفارقات لغوية من جانب (الأرض/ البحر، والأرض/ السماء، والحلم/ الواقع، والحرية/ وأسر الواقع)، في قصيدة "حلم شخص آخر"، ويتجسد ذلك الاستخفاف عبر مسارين: الأول هو عجز الشاعرة عن مجرد الحلم حتى في النوم، فمثلها ربما لا يستحق أن يحلم لأنه لا يستحق صفة الإنسانية ومن ثم فالذي حَلُمَ بالحرية هو بكل تأكيدٍ شخص آخر غيرها، بحيث تبدو لها حركة السحب الطافية في السماء، وأمواج البحر مجرد حركات آلية لا حريّة فيها على الإطلاق، بحيث يصل القارئ لأعلى درجات الاستخفاف بالذات مع نهاية القصيدة عندما تصف الشاعرة نفسها بأنها مجرد "امرأة مخبولة":

أيمكنُ أن ينبثق شخصٌ حرٌّ من جوف الصمود؟ عابرًا خلال

الملح! إنه حلمٌ! كورودٍ فوق رأس امرأة مخبولة! (48)

في هذه الدائرة أيضًا يتزايد حديث الشاعرة– المستخفة بذاتها– مع الطبيعة، وهي لا تتحدث مع عناصر الطبيعة على شاكلة الرومانسيين، بل تتحدث بعد استخدام عبارات الاستئذان التي توجه عادة قبل الحديث إلى الغرباء من قبيل: **عذرًا! هل كنت تناديني أنا؟** ومع أن الشاعرة تحيا وسط عناصر الطبيعة وتتشارك كل شيء مع الجماد منها والحي، تُحسُّ فجأة بصوت يناديها لا تستطيع التعرف عليه؛ أهو شيح البابونج، أم الغيمة، أم ظل طائر وحيد؟ أهو التراب أم الهواء الذي شقّه طائر عابر أثناء سيرها؟ بل إنها تتشكك في أنها تنادي نفسها دون أن تدري أو ربما الصوت ليس لها، فهي مجرد أصوات نداءات متبادلة بين عناصر الطبيعة. تتجسد المفارقة هنا في أنها في لحظة تشككها في ذاتها، تُظهر ارتقاءها وصفاءها وحلولها في الطبيعة إلى درجة أنها تستطيع سماع الأصوات المتبادلة بين عناصرها. لقد أوصلها الاستخفاف بذاتها إلى مستوى يشبه التخلي تمامًا عن كينونتها البشرية لتصير مجرد عنصر حيّ من عناصر الطبيعة، لكنه غير متغطرس ولا مزيف بخلاف البشر، بحيث يكون في نزولها سلم الارتقاء والتطور لتكون نبتة أو شجرة، صعود لصفاتها التي لم تستطع بلوغها عندما كانت بشرية:

أتنادي الأرضُ الغيومَ؟ أم تنادي الريحُ الجبالَ؟ "معذرة.... "عذرًا"،
ذلك الجبل، ذلك النهر، فبحق السماء! لماذا يناديني الجبلُ
والنهرُ؟ بينما طائرٌ واحدٌ كان قد رفرف محلِّقًا! (49)

6- مفارقات استحضار شخصيات تحتل موقع البطولة في السرد الشعري

أ- الشخصيات الأسطورية

يقوم هذا النوع من المفارقات في الديوان على أساسين: لغوي وسياقي، ففي قصيدة "أسفين سيزيف"، واتكاءً على عقاب الإله **زيوس لسيزيف** عقابًا أبديًّا بأن يكرر الفعل نفسه كل يوم دون قدرة على إكماله؛ وهو دحرجة الصخرة لبلوغ قمة التلّ، وعلى تلك الشاكلة تصارع الشاعرة قوتين لا قوة واحدة- كما كان يصارع **سيزيف**- هما الماء والريح لتكتب بفرشاة مبتلة على صخرة. يزول الماء بسهولة بفعل الريح فتتحلل قطراته ليزول كل أثر لحروفه التي كتبتها الفرشاة، ومع ذلك تكرر الشاعرة الفعل من خلال تكرار الأصوات والحروف ذاتها أربع مرات، حتى يتخيل القارئ معها أن التكرار سيمنحها البقاء في الوقت الذي يعرف جيدًا أنه لن يبقى منها شيء على الصخرة. وعند هذا الحد تتجه الشاعرة للكتابة على الريح بدلاً من الصخرة، وتروح تكرر العبارة نفسها أربع مرات أيضًا في هندسة إيقاعية تتأسس من خلال عبارات بعينها تهدم مبناها ومعناها كما حدث في حالة الكتابة بالماء على الصخرة. وهنا تبدو الكتابة وكأنها نقش على شاهد قبر تريده الشاعرة أن يبقى بعد موتها المحتوم، لكنها تدرك جيدًا أن الحروف المكتوبة بالماء لن تبقى على الصخرة وكذلك لن تبقى في الريح، وهنا تكمن المفارقة الساخرة التي تجسد التصور الحقيقي لوصف الشاعرة نفسها بأنها "امرأة مخبولة" في قصيدة سابقة، مما يوسع دوائر المفارقات الساخرة بين القصائد ويلضمها في نسيج واحد يصنع لحمة النصوص وسداها. وتظل الحقيقة الوحيدة في المشهد السابق حقيقة الفرشاة التي تمسكها الشاعرة لأنها أداة الفنان أو المبدع للرسم أو الكتابة التي لا يملك سواها:

وبفرشاة ريح أكتبُ على الصخرة، بفرشاة ريح أكتبُ على الصخرة

مثلما المُوصي، مثلما شاهد القبر! (50)

ب- شخصيات حقيقية من الكُتَّاب والمبدعين

تلتبس هذه المفارقات عادة مع تقابلات لفظية تشكل مجتمعةً بناء القصيدة. فهناك تقابل زمني بين شعراء وكتاب ماتوا بالفعل مقابل الشاعرة التي تعيش الآن. هذا التقابل الزمني لا يعني تقابلاً فكريًّا أو أيديولوجيًّا لأن الشاعرة تختار نماذج تتفق معها فكريًّا، ومن ثم ليس هناك تضاد حقيقي. هنا يجد القارئ ثنائية الحضور/ الغياب، فهؤلاء الكتاب والمبدعون حاضرون رغم موتهم، وحضورهم لا يحمل المنجز الشخصي لكل منهم فحسب، بل يحمل نوعًا من المأساة أو الحزن الاجتماعي والتاريخي، فبعض شباب الشعراء الكوريين مثل "كيم يو يونغ"، و"يون شيم توك" ماتوا بسبب تفشي مرض السُّل دون وجود علاج ودون طعام كافٍ تحت وطأة الاحتلال الياباني لكوريا، على نحو ما تكشف قصيدة "بلا اكتراث" في القسم الأول من الديوان، وهناك أيضًا مقابلات لفظية تجسد التقابل الاجتماعي السياسي بين الزهور التي تتفتح حول الشاعرة، والأخبار الصفراء، ولا يعني اللون الأصفر هنا غير السوء وعدم الاستقرار والقلق، لكن رغم كل شيء، ورغم البرودة القاسية، تزهر الورود المحببة "بلا اكتراث"، وهنا يصبح عنوان القصيدة، تمامًا ككل عناوين الشاعرة، هو مركز النص ومفتاح التلقي ومنتهاه:

حتى في المرحلة الثالثة من مرض السُّل، والأنفاس الساخنة
تتصاعد من القلب. وتحت السماء الزرقاءالباردة، ذات الغمام
المتجمد محاليل الأدوية معلقة، "بلا اكتراث"...
آخر كلمة مثالية! (51)

تنحدر مفارقة الاستخفاف بالذات إلى نوع من المفارقة يطلق عليه "ميويك" مفارقة الفجاجة[52]، ذلك أن **كيم سنغ هي** تبدو كما لو كانت لا تعرف أسباب كآبة **سيول** فعليًّا، ولا تعرف السبب وراء وقوع كل تلك الجرائم التي لا يهم تسميتها جرائم قتل أو جرائم انتحار، وفي حين تتطلب مفارقة الفجاجة وجود الغرير أو الضحية غير الفاهم أو المستوعب للأمور وهو هنا منتج المفارقة وضحيتها أيضًا (الشاعرة)، لكنْ هناك غرير آخر في الحياة الواقعية، وهو هذه الشخصيات المستدعاة التي عاشت الحياة وتمتعت بميزات ومواهب عديدة دون أن تدري أن نهايتها محتومة ومأساوية وأن عمرها على سطح الأرض قليل!

7- المفارقات السياقية المجسدة لتناقضات العصر بالعاصمة سيول

إذا كان القسم الأول من الديوان قد دار في فلك المفارقات اللغوية، فإن القسم الثاني يجسد مفارقة المكان أو بتعبير أدق، مفارقات الوجود في مكان محدد هو العاصمة الكورية الجنوبية **سيول** الموصوفة دائمًا بالكئيبة. فمع أنها عاصمة ديمقراطية متحضرة تنتج أرقى أنواع التكنولوجيا وتصدرها للعالم، يعيش سكانها حياة مرفهة منظمة يتمتعون فعليًّا بكامل حقوق المواطنة التي لا تفرق بين الشخص العادي وأرفع رجال السياسة أو الدولة أمام القانون، ومع ذلك فهي مدينة كئيبة! كآبة يبدو أنها قابعة منذ عقود الألم والمعاناة تحت وطأة الاحتلال الياباني، وقابعة في سنوات الحرب بين الشمال والجنوب التي انتهت بتقسيم الأرض الواحدة إلى بلدين مختلفين تمامًا الآن، ونابعة من توحش الرأسمالية العالمية التي تسحق بقيمها المادية كل القيم الإنسانية بحيث تكون الأهمية للمادة على حساب البشر، ولهذا فكل ما له اسم في **سيول** (الأم- الأب- البنت- الزهور- الأعشاب- اللص-

المريض...) يُحسُّ بوطأة نفسه وثقله حتى على نفسه، ليعيش أو يحيا ورأسه متدليًا إلى أسفل انكسارًا وحزنًا. هكذا استهلت الشاعرة هذا القسم من الديوان بقصائد عنونتها بـ"كآبة سيول" مشفوعة بأرقام من (1) إلى (17) بعدد تلك القصائد. ولهذا سيكون من المنطقي أن تكشف القصائد الأولى في هذا القسم عن أسباب تلك الكآبة ومصدرها وبخاصة مشاهد الطلاب والمثقفين الذين ماتوا طلبًا للحرية والديمقراطية. لم يمت كل الذين ماتوا بالرصاص في أرض المعارك أو في الشوارع عند الاحتجاج ضد السلطة الغاشمة، بل ماتوا انتحارًا، ولهذا كانت "كآبة سيول 3" كلها عن مشاهد الانتحار في تلك المدينة التي لم تستطع المدنية والتكنولوجيا طمس وجهها القبيح القابع في التاريخ القريب. وفي هذه القصيدة تنسج مفارقة طريفة تفرق بين "القتل" والانتحار وتكشف عن عجز القانون ولا إنسانيته لأنه يستطيع أن يعاقب قاتلاً واحدًا وراء جريمة القتل، ولا يستطيع أن يعاقب، بل أن يتعرف على الذين كانوا وراء انتحار الكثيرين! فكل انتحار يظل جريمة حقيقية ينتظر صاحبها القصاص ممن دفعه للانتحار:

> **إذا لم يوجد دليلٌ على القتل، اعتُبِرَ الأمرُ انتحارًا، هكذا ذكر القانون. وكم من حالةِ انتحارٍ أثبتت التحرياتُ بأدلةٍ كثيرةٍ أنها قتلٌ! حتى الشخص الذي قتلته، بل الكثيرون حقًا! حتى مع وضعي الحبل حول رقبتي بيديّ، يتطلبُ الموتُ تحقيقًا دقيقًا! فالانتحارُ أو القتلُ، كلاهما كسوفٌ ذهبيٌّ!** (53)

ومن الأسباب الأخرى وراء كآبة **سيول** ذلك القلق الذي أنتجته الحياة التكنولوجية العصرية المتسارعة التي حولت البشر إلى سلع شبهتها الشاعرة بالأشياء التي تستعمل لمرة واحدة وتُرمى في القمامة كالمناديل الورقية وعصوات

الأكل. فلماذا وكيف يحدث كل هذا؟ يحدث كل هذا على نحو ما تكشف القصائد، لأن هذه المدينة البراقة الجميلة تتقلب على الكذب تمامًا كما يقلب المرء راحة يديه، فالمجرمون والمتحرشون ورجال العصابات يتشحون بلباس الكذب الراقي العصري بما لديهم من أموال ليصيروا من علية القوم في السياسة والاقتصاد والحياة العامة! وتتبني القصائد على ثنائيات من الحضور/ الغياب، والمسكوت عنه/ المذكور في هندسة لغوية تصنع سياقيًّا مفارقات تتأسس على نظام تركيبي يرد فيه نصف المعنى على النحو التالي:

(حتى مع + المصدر في تركيب إضافي+ الفعل "نقلق):

حتى مع تناول الطعام نقلق! حتى مع تناول الطعام نقلق! نقلق
ونحن نعمل!.. حتى مع الصباح نقلق! ونقلق حتى في المساء!
نقلق رغم كفاءتنا! ودونما كفاءة نقلق! (54)

مصدر هذا القلق كله معروف وهو "مادية" الحياة العصرية وتسارع وتيرة تقدمها "التكنولوجي"، فالأكفاء يقلقون من أن تأخذ التكنولوجيا مكانهم في القريب العاجل، فما بالنا بغير الأكفاء! ومن ثم فالعيش في **سيول** هو عيش على حافة الجبل الحادة على نحو ما تذكر الشاعرة في "كآبة سيول 6"، والمفارقة هنا نابعة من أن سيول بالفعل، بل وكوريا كلها تحتل فيها الجبال نسبة تتجاوز سبعين بالمائة، لكن المقصود ليس هذا المعنى الحرفي لوجود سلاسل الجبال وحوافها الخطرة، فلا يعقل أن يعيش إنسان بالفعل على حافة الجبل، ولكن المفارقة هنا تنبع من تخييل مقصود يرى هذه المدينة العصرية مؤسسة فوق حواف جبال خطرة بالمعني الحرفي للكلمات على نحو ما تكشف الصورة الشعرية التالية:

عدد الذين يسقطون من فوقها في العاصمة سيول كثيرٌ
جدًّا فسيول متكونة من هذه الحواف الحادّة! حوافّ
التلال الحادّة! ولم يعد هناك مكان يُمكن الذهاب إليه!(55)

يتخيل القارئ بالفعل أن بنايات **سيول** قائمة فوق حواف الجبال الحادة، ولهذا فهم معرضون للخطر! بينما العكس تمامًا هو الحاصل، فهي بنايات عصرية مؤمنة ضد الزلازل والكوارث الطبيعية والجبال تحميها وتحرسها، ومع ذلك يعيش الناس على حافة الهاوية، وهنا تكمن المفارقة التي نسجتها الشاعرة بفضح الزيف أو الوهم وراء البنايات العصرية الآمنة التي تبقى دائمًا فوق حافة الهاوية! ومع تفشي القلق صباح مساء في **سيول**، ومع التصاقه بكل شيء في الزمان والمكان، تسود الكآبة، ويتمدد صدى الأحزان والآلام، وهنا تستحضر الشاعرة شخصية الممثلة الشهيرة "جانغ جا يون" المولودة عام 1980م، التي انتحرت عام 2009، ليثير انتحارها ضجة كبيرة جدًّا هزت الأوساط الاجتماعية والسياسية والفنية في كوريا الجنوبية، لوجود شك كبير بأنها قُتلت ولم تنتحر، وذلك بعد أن كشفت التحريات عن تورط رجال أعمال في إجبارها على منحهم جسدها للمتعة لكي يمنحوها فرصة التمثيل التي كانت تحلم بها (56). وهنا تكتمل سلسلة الشخصيات المميزة التي تستدعيها الشاعرة، ومع أنها كلها شخصيات مميزة لها حضورها في الثقافة المحلية أو العالمية، غير أنها لم تُستدعَ لهذا السبب، ولكن لأنها كلها شخصيات مهزومة، وهنا تكمن المفارقة.

عند هذا الحد تتمثل الحياة في **سيول** طائر الببغاء، ذلك الطائر الذي تراه الشاعرة رتيبًا بلا روح يردد أصوات الآخرين كجهاز تسجيل معطّل، وتتجسد المفارقة هنا مع التشبيه التمثيلي الذي يجعل منا جميعًا في هذا العالم المادي المتخم بإعلانات الاستهلاك ليل نهار مجرد ببغاوات فحسب، بل إن أنظمة التعليم وطريقة امتحان القبول بالمدارس والجامعات والمؤسسات والشركات كلها تجعلنا ببغاوات. فكيف تُحَوِّل سيول الكئيبة سكانها إلى ببغاوات؟ بل الأحرى أن نسأل كيف تحولنا المادية العصرية إلى ببغاوات بغض النظر عن المدن التي نسكنها على سطح الأرض؟ هذا هو المسكوت عنه؛ إنها المؤسسات التعليمية والتوظيفية هي التي تجعل الجميع ببغاوات. إنها الإعلانات الترويجية للسلع والمنتجات التي تطاردنا في كل مكان، وفي أي وقت، وكلما فتحنا هواتفنا لتجعل منا ببغاوات أيضًا. نردد الأكاذيب ونصدق الأباطيل ونشتري الزيف دون تأمل، **فسيول**، بل عالمنا كله بالفعل، يقبع فوق الأكاذيب التي يقلبها صباح مساء كما يقلب المرء قطعة نقود على راحة يده. وهنا تعود الشاعرة لتكتب قصيدة كاملة عن الممثلة "جانغ جا يون" التي فضح مقتلها– لا انتحارها– وجه سيول القبيح، ولهذا فهي **(سيول الأنثى)** تمعن في غسله كل صباح وتزيينه بأغلى أنواع المساحيق التي تشتريها بأموالها القذرة **(سيول الذكر)**. وتختتم القصيدة بمفارقة مشهديّة سينمائية؛ حيث تنورة تلك الممثلة **(الأنثى)** مخضبة بالدماء، بينما **سيول (الذكر)** تستيقظ صباحًا لتحلق ذقنها، وتبدأ يومها وكأن شيئًا لم يكن!

الملابس ممزقة بالصديد، والتنورة البيضاء مخضبة بالدماء،
وكلما ازداد ذلك، ازدادت السماء زرقة! وكلما ازداد ذلك، حلقت
سيول وجهها في الصباح! (57)

تكمن قيمة المفارقة كما رآها **فرويد** في التنفيس عن الكبت، بحيث يتحقق نوع من التوازن الذي يجعلنا نشعر أن الحياة تسير على نهج مستقيم، ومن ثم فكأنها تعيد إليها– ولو في أذهاننا– توازنها المفقود. لكنها عند **كيم سنغ هي** في هذا الديوان تقوم بوظيفة مختلفة تمامًا؛ ألا وهي خلخلة ما هو مستقر، وكشف القبح تحت قناع الجمال الزائف!

8– المفارقات الرومانسية: تذكير الأشياء أو تأنيثها

يلاحظ في المقطع الشعري السابق أن الشاعرة قد جعلت **سيول** "مذكرًا"، ومن قبلها كانت قد جعلتها "مؤنثًا"، كما بينّا فيما سبق، تفعل الشاعرة كل ذلك مع أن اللغة الكورية أصلاً ليس فيها ما يجعل الشيء مذكرًا أو مؤنثًا كالعربية أو الفرنسية مثلاً، وهنا تتجلى المفارقة التي تكمن في التمثيل المقصود كل مرة. **فسيول الأنثى** تشبه العاهرة التي تفعل كل شيء لأجل المال، أما **سيول المذكر** فهي رجال الأعمال الذين يملكون ذلك المال! تتكرر هذه الطريقة في تشكيل المفارقة عند "كيم سنغ هي" بتذكير الشيء مرة وتأنيثه مرة مع نهر "هان" الذي يعتبر أحد أهم روافد الحياة بها في كوريا الجنوبية. وكأن العالم يقع باستمرار بين ثنائية المذكر/ المؤنث، وكأن ثنائية الرجل/ المرأة تتشارك بالتساوي نكبات هذا الكون. هذه الرؤية المهمة من شاعرة امرأة أعلنت مرارًا وتكرارًا أنها ضد تسمية "أدب نسوي" و"أدب ذكوري"، وكانت تقبل أن يُطلق عليها "أم كاتبات المستقبل" في ثمانينيات القرن العشرين، دون أن يعني ذلك– على الأقل بالنسبة لها– أنها كاتبة نسوية. تقول في قصيدة "كآبة سيول12":

بينما أخطو نحو نهر هان، هل أنوح... من قلبي؟! صوت تيار

مائه غير المتوقع قويّ جدًّا، عند التطلع فيه من بعيد، مُريدٌ فذٌّ مفعمٌ بملامح نسوية، أما عن قربٍ، وبشكل غير متوقعٍ، يبدو نهر هان متخمًا بذكورية مهيبة! (58)

وتحت سطح ماء نهر "هان"، تقبع جثث الموتى ممن لقوا حتفهم قتلاً أو انتحارًا؛ جثثٌ لأغنياء وفقراء، رجال ونساء، صغار وكبار، وبقايا مادية لم تتحلل في الماء تكشف عن المستوى المادي والاجتماعي لكل منهم، بحيث يقبع في عمق النهر ما لا تستطيع أي لغة البوح به. كل هذا الذي تحسه كلما شاهدت ماء النهر يبدو حدثًا متكررًا لأن الشاعرة تعيش بالفعل في حي "سامسونغ دونغ" على بعد مترات من نهر هان، ومن ثم ليس بمستغرب أن تتحد بالنهر، وأن يعبّر تيارُه عن كل ما يعتمل في صدرها:

أتسمعُ أغنيةً على وترٍ لصدرٍ مهترىء مقتلع العظام؟!
عن كل ما يقبع بماء النهر وتعجز اللغة عن الحديث عنه!
عن بكاء تيار ماء النهر المتدفق نيابة عني! عن لمعان يتلألأ،
وعن دنيا، حالكة السواد! حيث أقفُ لمرةٍ يوميًّا متطلعة إليه أمام جسر نهر هان! (59)

المفارقة الرومانسية شديدة الصلة بالنظرة إلى الحياة ذاتها باعتبارها نسق من المتناقضات، والعمل الأدبي، الذي يدرك المبدع والمتلقي أنه ليس الحياة الحقيقية في ذاتها، يقدم نفسه باعتباره تلك الحياة فعلاً! وهنا يمكن الحديث عن المفارقة الرومانسية؛ حيث التفاعل الجدلي المستمر بين الموضوعي والذاتي، بين حقيقة الحياة ومظهر الفن، وبين الجبر والاختيار/ الحرية. وهنا تنبي المفارقة الأدبية

على مستويين أو أكثر. "فالعمل على مستواه الأدنى يكون لعبة لدى الكاتب– لعبة القط والفأر، حيث يكون القط مفتونًا بالفئران حقًا ومغرمًا بها. ويكون العمل عند القارئ، الذي وثق به المؤلف، مشهدًا ينظر إليه في تسلية متجردة إضافة إلى قصة تستغرق القارئ، وهو يتخذ هذا الشكل حينًا وذاك الشكل حينًا آخر، مثل الحرير المتموج الذي يمكن أن يكون أحمر وأخضر معًا"(60). المفارقة الرومانسية باختصار وكما يقول **ميريزكوفسكي** انتقال من الإبداع غير الواعي– الذي ربما كان يقصد بها مبدأ التقليد عند الكلاسيكيين– إلى الوعي المبدع، أو كما يقول **شيلر**، "من الغرير إلى العاطفي، من غير المتأمل إلى المتأمل. لقد أصبح بمقدور الفن الذي يرفع المرآة أمام وجه الطبيعة أن يرفع مرآة بوجه مرآة الفن"(61). من هذا المنظور، تبين كيف نظرت "كيم سنغ هي" إلى نهر "هان"، فرأته مرة بالغ الرجولة، ومرة ثانية مفعمًا بالأنوثة!

في القصيدة التالية التي أنَّثت فيها الشاعرة "الشجرة"– وهي غير مؤنثة أصلاً في اللغة الكورية– وعنونتها بـ"السيدة شجرة غاسلة الكُلى"، وهو العنوان الفرعي لقصيدة "كآبة سيول14". تتجسد المفارقة عبر ثنائيات متقابلة: الطبيعة/ المادية الرأسمالية، والصفاء/ التلوث، والجمال/ القبح، والتناغم/ الفوضى. فتحت "السيدات" أشجار الطيبات، يجلس الناس بالساعات أثناء عمليات الغسيل الكلوي في هدوء، ولهذا صار اسمها "السيدات أشجار غاسلات الكُلى"، ولكن على ما يبدو أنها قد اختفت فجأة! وبتشبيه يجسد قبح الواقع المعاصر، انتقلت الشاعرة من مشهد الأشجار إلى مشهد ضغط سيفون الحمام لطرد مخلفات الإخراج البشري للبول والبراز اللذين لا يرغب أحد في رؤيتهما باتجاه مجاري الصرف. فمن الذي يضغط السيفونات

بحمامات المدينة؟ أهم السكان العاديون؟ لا. إنها الرأسمالية المتوحشة، والصحف العملاقة التي تغسل قبح هذه الرأسمالية وتردد أكاذيبها مثلها مثل شركات الإعلانات. وتتأسس المفارقة هنا من أن مخلفات البشر العاديين تندفع في المجاري بعيدًا عن الناس، بينما مخلفات الرأسمالية القبيحة تندفع باتجاه أعين الناس وأنوفهم ومسامعهم. وهنا يدرك القارئ كيفية تشكل المفارقة التي تأسست على التشبيه التمثيلي الذي ترسخ في مخيلة المتلقي من خلال تكراره عدة مرات. فإذا كانت بقايا الإنسان العادي لا تؤذي الغير لأنها تتجه بعيدًا مع المجاري، فإن بقايا الرأسمالية لا يأتي من ورائها غير الأذى الذي يقتل الجميع عقليًّا وروحيًّا قبل قتلهم جسديًّا، تمامًا كما قُتِلت السيدات أشجار الطيبات اللائي اضطررن لترك المرضى دون ظلها الهادئ أثناء تلقي العلاج الذي بدا أنه مستمد لا من التركيبات الطبيّة بل من الوجود تحت ظل تلك الأشجار فحسب:

فيذهب ماء الصرف إلى الأفواه والأنوف ويختلط بالأوعية الدموية، وعبر الأوعية الدموية ينتشر سريعًا، في العيون والأنوف والأفواه والرئات والقلوب والكُلى والأرحام. يسقط الطعام عبر ماء الصرف، وتتنفس الرئتان عبر ماء الصرف، ويعود القلب إلى ماء الصرف، والطفل يوُلد مع ماء الصرف! (62)

القصيدة تجسيد للمفارقات الرومانسية؛ حيث بدأت بوجود الأشجار الطيبات ثم اختفائها فجأة، في تجسيد لتضارب وجداني عنيف بعد ربط تلك الأشجار بتخفيف معاناة المرضى وآلامهم. في المقطع الرابع والأخير تساؤل عن غياب تلك الأشجار وكأنه ليس هناك أي تفسير لسبب غيابها، مع أن المقطعين الثاني

والثالث يكشفان بشكل غير مباشر عن السبب وهو تلك الرأسمالية القذرة، وتبني الشاعرة هذا النوع من المفارقات على أساس من التشبيهات التمثيلية، حيث تأخذ صورة مألوفة يمكن للمتلقي إدراك عناصرها بسهولة وتنسج منها صورة عميقة تلخص جوهر الحياة، بحيث تكون الصورة البسيطة قادرة على تجسيد أشد الأشياء تعقيدًا؛ ألا وهي الحياة ذاتها! فالشقق بالطوابق المتعددة بالعمارات التي يسكنها الناس في العاصمة **سيول** مشهد مألوف ربما لا يسترعي انتباه أحد لتأمله. لكن الشاعرة ترى في تعدد الطوابق نوعًا من تراص الناس رأسيًّا بعضهم فوق بعض، فقدم شخص في الطابق الثاني ستكون على رأس شخص آخر في الطابق الأول وهكذا. هنا تبدو طوابق العمارات تشبيهًا تمثيليًّا لتراتبية الحياة نفسها، فالوظائف والأعمال والأعمار والمناصب تجعل البعض يحلّ في مرتبة فوق البعض الآخر، وبالتالي فطالما أنت فوق أحدهم، وهناك شخص آخر فوقك، وعلى هذا النحو تعمل بنية الحياة، فعليك أن تتواضع وتتعاون لا أن تتغطرس وتتصارع، على نحو ما يمثل المشهد التالي في قصيدة "كآبة سيول 13":

أنت الآن تطأ سمائي واقفًا، لا تكن رضيعًا وحيدًا في السماء،
بل تعايش معنا عليها. أنت الآن، تطأ سماءك واقفًا!
فرجاء ضع في اعتبارك ذلك الصامت المشار إليه من قبل!
قدمٌ فوق رأسك، ورأسٌ فوق قدمك! ضع ذلك في اعتبارك برويّة،
ولنزهر معًا كزهرة أذن الفأر... (63)

9- مفارقة الهندسة التكرارية الرتيبة صوتيًّا الثريّة دلاليًّا

تكرر في قصائد سبق التوقف عندها هندسة التكرار الصوتي لأنماط تركيبية معينة من أول القصيدة إلى آخرها أحيانًا، أو ينهدم هذا النمط في المنتصف ليعود

في النهاية مرة أخرى، أو يختفي بعد مشهد البداية ليؤسس فضاء نصيًّا شعريًّا على نحو خاص. في قصيدة سابقة ذكرت الشاعرة أن العيش في **سيول** هو عيش على حافة التلال الحادّة؛ عيش على حافة الخطر، ففي كل موضع خطر محدق، تمامًا كما لو كنت تعيش حكاية شعبية يحرم فيها دخول أحد الغرف أو فتح أحد الأبواب. فبتكرار العبارة نفسها ثلاث مرات تستهل الشاعرة الكلام في قصيدة "كآبة سيول16" التي جاءت بلا عنوان فرعي:

لو فتحت البابَ، ظهر جُرفٌ، لو فتحتَ البابَ ظهر جُرفٌ!
لو فتحت البابَ ظهر جُرفٌ! العنوان: مدينة غير مفتوحة،
يبدو كعنوان لفيلم ما. حتى عندما تفتح الباب داخلاً، لا تستطيع
أن ترى مَن سبقك(64).

ما وراء الأبواب كله كآبة وحزن في عاصمة كوريا الجنوبية التي تُمثِّل كل عاصمة وكل مدينة في العالم المعاصر. فهذا هو "العالم الحديث" الذي اختتمت به قصائد القسم الثاني بالعنوان نفسه "العصر الحديث"، لتتحدث عن أنّ كل المخلوقات تتكون في الأساس من جوهر فرد متماسك بحيث نستطيع أن نجمع كل جواهر الأفراد دون حاجة لحرف العطف **(و)**. وهنا تعيد الشاعرة تشكيل العلاقات بين الموجودات من خلال أدوات الربط، لترى أنّ العصر الحديث أحلَّ "**بين**" محلّ "**و**" عند النظر إلى "موناد" أو إلى الجوهر الفرد غير القابل للتجزئة:

ينزل المطر، حتى الثلج يهطل، طفوٌ، وتجديف، وارتطام،
و"موناد" أبيض بلا أسماء أو جنسٍ! والرابط بين "موناد" واحد
و"موناد" هي "بين" فحسب! إنه العصر الحديث! (65)

فإن لم يستطع العصر الحديث تفتيت الجوهر الفرد المتماسك على نحو ما خُلق عليه، فإنه يفتت علاقات الجواهر الفردية ويدعم انفصالها عبر "بين" المتأسسة على علاقات الاختلاف دائمًا، في حين أن "و" تتأسس على التقارب لا الالتقاء.

10- المفارقات الساخرة بإيماءات البدن

في القسم الثالث من الديوان يجد القارئ نفسه مع مفارقات استدعاء شخصية فنية عبقرية "مهزومة" من ناحية، واللعب على خلق السخرية من إيماءات الجسد من ناحية أخرى، فضلاً عن أن تخصيص قصائد كاملة عن "موتسارت" يرسخ بناء الديوان نفسه على سلسلة متماسكة من دوائر المفارقة والسخرية من العالم المعاصر. فالذي ينحني ليضرط في وجه العالم ليس **موتسارت** كما فعل في الحقيقة، بل الشاعرة التي تسخر من العالم المعاصر بعد كل المشاهد السردية التي توقفت أمامها كشفًا لقبح مادية العصر الحديث وكذبه، فأول قصيدة عن "إلية موتسارت" رقمها طباعيًّا (42) ترى في أصبع **موتسارت** قدرة على سكب قطرات الأمل في قلوبنا، والقصيدة الأولى بالديوان بدأت بالإقرار بوجود إله في قطرة ماء الأمل، مما منح الأمل قداسة ربما تصبح أحد أسباب كونه وحيدًا لأنه في عالم متخم بالدنس! وهنا نلحظ أن أصبع **موتسارت** التي تقطر ماء الأمل في قلوب مستمعيه تدخل في علاقة مع إليته التي يسخر بها من الناس؛ تحديدًا من الذين قللوا من شأن فنه، ومن ثم فكأننا أمام ثنائية المقدس/ المدنس. **فموتسارت** بفنه **(المقدس)** لن يخاطب الساخرين منه من منظور ضرورة الاستماع إليه لعلهم يغيرون رأيهم، وإنما سيتصرف بإخراج الريح من إليته **(المدنس)** غير عابئ بهم أو

باعترافهم بفنه. فعند دخوله لحفل موسيقي في قصر الأمير يوبخه المطران، فما كان منه إلا أم أنهى عزفه ثم خرج هازًّا إليته مُخرجًا الريح ومنصرفًا:

أمام الباب، وجد كثيرين من مستمعي موسيقاه محتشدين يهتفون، فهزّ إليته للمطران، وخرج مؤديًّا التحية بها! (66)

وهكذا كان يتصرف باستمرار ساخرًا من مجتمعه وعالمه؛ كان يُبكي الناس بروعة عزفه ثم يُضحِكهم من سخريته منهم بإليته التي فيما يبدو كانت إيماءته بها قبل خروج الريح منها وسيلته للسخرية من الحياة ذاتها، بل وربما من موته صغيرًا بوباء أصاب الآلاف وهو منهم، وكأنه كان يحسّ بقدره المحتوم، وهنا تتجسد مفارقة استدعاء الشخصية الفذة التي يهزمها مجتمعها فلا يعترف بها في حياتها، ويهزمها قطار العمر ببلوغ محطة النهاية في سن صغير:

احتجّت إليته في الحال. دموع، وضحك حدّ الضجيج، بينما يُلقي قنبلة بريئة على مجتمع الباروكات؛ ضرطة ساطعة راحت تنفجرُ أمام أنوفهم! (67)

فلماذا اختير **موتسارت** تحديدًا؟ ألأن موته مدفونًا في حفرة مع أكوام من الفقراء جسدّ قمة المفارقة الساخرة للموت تجاه الجميع؟! ولا تكمن المفارقة في المشهد السابق في موت الفقراء والأغنياء في الوقت نفسه، بل في دفنهم معًا في حفرة واحدة دون تمييز بعد أن ظلت الحياة تمعن في التمييز بينهم. أم لأن حب **موتسارت** لفتاة ثرية لا تتمتع بأي ميزة سوى جمالها الذي كان يعتبره أمرًا غير نفعي على الإطلاق؟ حيث لم يكن يتطلع لأن يكون من طبقة النبلاء، ولم يكن

ذلك حلمه بحال من الأحوال، ومن ثم يجد القارئ نفسه أمام ثنائية **اللا نفعية** التي حكمت اختيارات **موتسارت** وأطّرت مواقفه في الحياة مقابل **نفعية** الحياة المادية في العصر الحديث:

أبي الحبيب! أنا مولعٌ بهذه الفتاة...

كان خطاب موتسارت إلى أبيه مرويًّا بدموعه، متجاوزًا النفعية! فحبُّ كونستانز المترفة غير المؤهلة في حدّ ذاته غير نفعيّ. إنه أمرٌ مفهومٌ تمامًا وفيما وراء النفعية، يبرز المصير! فموتسارت وكونستانز فيما وراء النفعية، مصيرٌ وحبٌّ عديم الجدوى(68).

الجانب الثالث من جوانب استدعاء شخصية **موتسارت** أيضًا يكمن في تماهيه مع الشاعرة وقدرته على تمثيلها والتعبير عنها، وكأنه بسخريته من عالمه– إن جاز التعبير– تشبيه تمثيلي لها، فهي مثله غير منسجمة مع حياة كل ما فيها نفعي. وهنا تلجأ إلى مقابلات تتمثل في اختيار أشياء نفعية مؤقتة سريعة الزوال لتجسد الحياة النفعية من حولها، في حين أنهما بقيمتيهما الفنية والإبداعية كيانان غير نفعيين بالمرة، وبدرجة لا تسمح بوجود أيّ نقطة التقاء مع مفردات الحياة العصرية وعناصرها:

موتسارت وأنا أيضًا، غير منسجمين مع حياةٍ كوجبةٍ على الطائرة! مع كلماتٍ كوجبةٍ على الطائرة أيضًا، ومع قصيدة مثل وجبةٍ على الطائرة كذلك. كلانا غير متساوٍ بما يفوق الحياة، والكلمات، والشعر! (69)

مع القرن الحادي والعشرين تتوحش المادية، ويصير كل شيء عابرًا مؤقتًا نفعيًّا مثل وجبةٍ على الطائرة، أو عبارات عابرة بين ركاب طائرة لن يلتقوا ثانية، ولهذا ففي قلب الشاعرة– كما حدث لقلب **موتسارت**– يعشش يأسٌ فاجر نتاجًا لعصر شهوانيّ فاسد! ولهذا يغدو (الفن) الشعر غرفة إنعاش تدخلها الشاعرة لتحصل على بعض أنفاسٍ تمنحها الحياة ولو مؤقتًا، ولهذا عنونت القصيدة التي أعقبت سلسلة قصائد "إلية موتسارت" بـ" في غرفة إنعاش الشعر":

الشعر غرفة إنعاش، خيمة أكسجين، دمٌ أحمر في تفاحة ساطعة. وما يشبه المساء الحزين، يُنثَّرُ هنا وهناك حول القصيدة. الشعر هو يوم المرأة الحامل، ذلك اليوم الذي لا يعرف أحدٌ متى يحين لتضع مولودها! الشعرُ ركضٌ مع إمساك قنبلةٍ، ركضٌ يتجاوز السحاب(70)

11– مفارقات خلق العوالم الموازية:

أ– استحضار المرآة

في الشعر الكوري الجنوبي المعاصر حضور واضح جدًّا للمرآة، لأن استحضارها والوقوف أمامها يمثل مفارقة حقيقية؛ فإذا كانت المرآة المعهودة تظهر الشكل الخارجي للواقف أمامها فحسب، فمرآة الشعراء الكوريين المعاصرين تُظهر الداخل فحسب، بحيث يبدو الشكل الخارجي الظاهر فيها غير ممثل لما يقع داخل هذا الشكل. فعند الشاعر المعاصر "كيم جوانغ كيو" قصيدة كاملة كان يحلم فيها بأن يملك مرآة تظهره على حقيقته وتظهر البشر على حقيقتهم دون تزيين أو تزييف:

إنها بالفعل أمنية عبثية، أنا أعرف، لكني أتوق لأملك مرآة،
يبدو فيها البشر بشرًا، ودراكولا حقًّا دراكولا[71].

مرآة **كيم سنغ هي** مصنوعة– ككل مرآة– من الرمال، وهذا يعني أنها من عنصرين من عناصر الطبيعة، ولهذا ليس غريبًا أن تنبت ورودٌ في المرآة. لكن إلى هذا الحد ليس هناك مفارقات، لأن المفارقة تأتي من الاستماع إلى المرآة! فهل هذا ممكن؟ إنه ممكن بالنسبة **لكيم سنغ هي**، وهو عندها قد يكون في روعة الموسيقى، وقد يكون أشدّ خطرًا من الخطر نفسه، أما سبب ذلك فيظهر في قولها:

السياسة مرآة المجتمع، والشعرُ مرآة المجتمع،
بينما الحلم مرآة الخزي! [72]

ب– الحياة باعتبارها فيلمًا

المرآة فيما سبق ليست أكثر من مجرد عالم موازٍ للعالم الواقعي الذي تعيشه الشاعرة بكل ما فيه من أوجاع وهموم، ساعية باستمرار لتجاوز كل إحباطاته ومواصلة العيش، وهي قادرة على ذلك ليس لأنها قوية بشكل مميز، وإنما لأنها قد أقنعت نفسها أنها تعيش فيلمًا، ومن ثم فهي تعرف السيناريو والحوار وبقية الممثلين وأدوارهم، بل وتعرف الحدث قبل وقوعه، كما تعرف المُخرج وأهدافه من وراء كل مشهد. مثل هذه المفارقة المؤلمة لا يعرف القارئ أهي صادرة عن وعي المفكر وقدرته على الاستبصار والتنبؤ؟ أم نابعة من يأس مفرط أوصلها إلى درجة قبول كل شيء وأيّ شيء؟ بحيث يكون الرابط بين الانتقالات السرديّة لمشاهد الفيلم/ القصيدة هو عبارة واحدة **(إنه فيلم، وكلما فكرتُ على هذا النحو، لم يعد**

الألم ألمي!)، وما يؤديه إدراك الأمر على هذا النحو هو أنّ الإنسان سيعيش عالمين على الدوام، وسيكون ألمه هو ألم الآخرين لأنه يؤدي دورهم، وفي الوقت نفسه لا يعاني ألمًا ذاتيًّا على الإطلاق! وهنا قد يبدو الأمر وكأنه تسطيح وتهميش للمعاناة، لكن في الجوهر عندما يعرف المرء أنه يمثل دور الآخرين، فهذا يعني أنه يعيش معاناة الآلاف وربما الملايين، حتى وإن كان لا يشعر بشيء على المستوى الشخصي!:

الألم هو ألم الآخرين، والبطلة دائمًا غارقة في المشاكل لكنّ الحب يشجعها! تخشى الوحدة أكثر من خشيتها الموت! وفي جوف الأسمنت تفكر في حلمٍ لمرحلة الطفولة! (73)

12- المفارقات حول ثنائية: الخيال/ الواقع

من الواقع تستند الشاعرة إلى أنّ جنود طليعة الجيش هم أول من يلقون حتفهم في الحروب، وكذلك الشعراء والكتاب المخلصون، وهنا تختار نموذجًا حقيقيًّا هو الشاعر "كيم سو يونغ"، فأين المفارقة هنا؟ أو أين الخيال في اختيار شخصية حقيقية؟ الخيال يأتي مع الفراشات التي تقبع في أجساد هؤلاء الأبطال حالمة بالطيران! إلى جانب ذلك، يجب أن تُقرَأ هذه القصيدة مع القصيدة السابقة التي أقرت فيها الشاعرة أنها تعيش فيلمًا، وبالتالي فكل ما تعانيه من ألم ليس بالفعل ألمها، وهنا أيضًا تقارن بين الجنود والكتاب الحقيقيين أصحاب المبدأ والهدف، والممثلين الذين يؤدون أدوارًا لا تمثلهم هم أنفسهم بالضرورة. فالأبطال الحقيقيون لا يعيشون بعقلية الممثلين لأنهم يعيشون على حافة الموت باستمرار متحلين بشجاعة لا يسكنها تأجيل أو انتظار، ولهذا فهم صارمون بينما الممثلون ناعمون

يعرفون التأجيل وتعدد الاختيارات، وهنا تتجلى المفارقة؛ فالجنود والكتاب والشعراء تملأ أجسادهم الفراشات المشتاقة إلى التحرر، وهذا يعني أنها فراشات القوة والحسم والحريّة والاستعداد للموت تحملاً للمسؤولية! ولهذا لا تسكن الفراشات أجساد الممثلين. والممثلون هنا ليسوا الممثلين في السينما والمسرح والدراما، فهؤلاء ليسوا الممثلين الحقيقيين، وإنما هم رجال الأعمال والساسة وأصحاب النفوذ الذين لا يعنيهم أحد ولا يتألمون لأجل أحد في هذا العالم. إلى جانب ذلك، يمكن النظر إلى أن تطلع الفراشات بأجساد طليعة الجيش والكتاب الجادين تجسيد تصويري لحقيقة حياتهم القصيرة التي يقدمونها دون تردد لأجل أوطانهم:

وإلى أن يحين رحيلهم، يعيشون بأجساد تملأها الفراشات،

ويرقصون هنا وهناك، مع قوس قُزح فقاعات الصابون! (74)

في هذا السياق أيضًا يمكن تأمل ثنائية الكتابة/ التراب التي انبنت عليها مفارقة الخيال/ الواقع. فالتراب والريح والماء هي عناصر الطبيعة التي جسدت الخلق في الأسطورة الكورية، بل إنّ حروف الكتابة الكورية ذاتها تأخذ شكلها ورسمها ومواضعها من علاقة الصامت بالصائت من خلال علاقة السماء بالأرض على المستوى الرأسي. لقد "أخذت الصوائت في الأبجدية الكورية (هانجل) بُعدًا أو شكلاً يمثل السماء والأرض والإنسان على نحو ما تعكسه الحروف الثلاثة: ,— , | o ، وكل الصوائت فيها قد استمدت شكلها الكتابي من التركيبات المزجية المختلفة لهذه الحروف الثلاثة"(75)، ومن ثمّ تتجلى مسألة التقابل غير الواضح عند غير الكوريين بين الكتابة والكتاب والتراب. فالكتابة أيضًا بمثابة خلق بالنسبة لهم، والتراب أحد عناصر الخلق أيضًا، ومن ثمّ فكلاهما دائمًا ميلاد جديد، ولذلك

فالماء والجبل والصوت وكل شيء في الوجود يحنّ إلى التراب ذي الرائحة العطرة والذكريات المشرقة:

هناك حيث للتراب أجنحة، وفي ذلك اليوم، يكون التراب ديوان شعر، يكون سيرة ذاتية، ويكون سيرة غيرية، فليس هناك كتاب، أجمل من التراب! (76)

وبهذا المعنى الذي يربط كل كلمات الديوان نفسه بالطبيعة والكون، ويجعل منه أيضًا سيرة غيرية وسيرة ذاتية، يأتي ختام الديوان بالقصيدة التي حمل عنوانه من عنوانها "الأمل وحيدًا"، بما يغلق دائرة الحكي ويوثق الرباط بين حلقات السلسة البديعة التي نسجتها الشاعرة من خلال حركة أقسام الديوان في تتابعها، ومن خلال تعلق كل قصيدة بالتي تليها من البداية حتى النهاية. مع القصيدة الأخيرة تظهر الشاعرة سجينة تمامًا كالأمل وقطرات مائه التي بكل منها إله! وتظل النهاية مفتوحة تتعلق بقدرة المتلقي على تفسير سر بقاء الأمل وحيدًا كما يحلو للشاعرة عادة أن تكون نهايات سردها الشعري مفتوحة. ربما نتعامل جميعًا مع كلمة "اليأس" باعتبارها كلمة منبوذة وحيدة غير مرغوب فيها، ومع كلمة "الأمل" باعتبارها كلمة محببة مغروسة دائمًا في أفئدة الناس وعقولهم ومن ثم لا سبيل لكي تطالها الوحدة. لكن الأمر عند "كيم سنغ هي" ليس على هذا النحو المألوف، فاليأس والإحباط والقلق والكذب والتمثيل والزيف والخداع والكآبة في الحياة العصرية قد استولت على عقول الناس وقلوبهم ومن ثم حل "اليأس" محل "الأمل" في تلك القلوب والعقول، بحيث لم يعد له مكان وبالتالي صار في نهاية المطاف "وحيدًا". إن تفاصيل الحياة العصرية المادية التي تجعل الجميع يلهث وراء المال على حساب إنسانيته قد سلبته

أهم ما يعزز تلك الإنسانية ويجسد وجودها، ألا وهو الأمل الذي لم يعد له مكان في تلك الحياة:

يا للأسف! تتناثر أشعة الشمس اللامعة بلا جدوى، كدماء تنتشر في الماء... لو أراد أن يرحل أو أن يتوقف، هناك الأمل وأنا! الأمل سجنٌ أبديٌّ، الأمل وحيدٌ! (77)

النوع السابق من المفارقة يصنفه **ميويك** ضمن ما أطلق عليه المفارقة العامة، فمُنتج المفارقة نفسه يكون مع غيره من أبناء الجنس البشري من ضحايا المفارقة، وينتج عن ذلك أن المفارقة تعرض وجهة نظر ضحية المفارقة الذي لا بد له من أن يشعر أن الكون يجب ألا يكون على هذه الدرجة من الظلم ومجافاة العدل، على قدر ما تُعرض من وجهة نظر المراقب أو مُنتج المفارقة. ولذا ترتكز هذه المفارقة على أناس لا حول لهم ولا قوة في وجه الكون غير المبالي(78)، ومن ثم تتضخم صور الإحساس باليأس والكآبة والاستسلام والإحساس بالمرارة التي تجعل الأمل في نهاية المطاف يبقى وحيدًا.

الخاتمة وأهم النتائج

على نحو ما بينت هذه القراءة في ديوان "الأمل وحيدًا" للشاعرة "كيم سنغ هي"، هناك سعي جاد لكشف القبح عن المادية المعاصرة وتوحشها وكذبها. سعيٌ لا يقف بالطبع عند مستوى التنفيس عما يلحقه بالبشر من كبت ويأس، بل يقوم بدور نفسي آخر لا يقل أهمية عن مسألة التنفيس تلك، ألا وهو الحفاظ على الهدوء الذهني

والسلام النفسي الذي يمكننا من مواصلة الحياة بما أننا لم نقرر مع من قرروا من ضحايا **سيول** إنهاء حياتنا بالانتحار. وعلى نحو ما يؤكد **ميويك** فإن إدراك المتقابلات وإنتاج المفارقات من أهم الوسائل العقلية التي تعين البشر في الحفاظ على حالة ذهنية يقظة دائمة، فجميع العواطف وكل المشاعر في العالم لا تعد شيئًا "بالقياس إلى الجهد الكبير غير الواعي مطلقًا مما يبذله الجنس البشري لكي يحافظ على هدوئه الذهني"[(79)]. صحيح أن العالم، أو لنقل الحياة لن تكون كيانًا يُرضى البشر، فلا طبيعتها ولا قيمتها- مقارنة بالحياة الأبدية في العالم الآخر- ولا مع التنافس والصراع الرهيب فيها يمكنه أن يجعلها جنة موعودة، ولهذا يأتي دور الأدب الرفيع الذي يجعلنا نفهم ونستوعب ونتعايش مع ما لا حيلة لنا على ما يبدو في تغييره حتى وإن أصابنا اليأس. أخيرًا، يمكن القول بلغة **ميويك** إن **كيم سنغ هي** مبدعة راقية توصف بما وصف بها "الكائن الأسمى" الذي ينظر إلى الحياة على أنها مسرحية يتخللها التعثر والضياع لدى من أصابتهم الحياة ذاتها بالعمى والصمم، ويكون إقامة كوميديا الألم في هذا الحالة معتمدًا بشكل أساسي على صناعة المفارقة[(80)]! التي تشكلت عبر ألوان متنوعة ساعية إلى التنفيس عن المكبوت ليتحقق التوازن النفسي مرة، وإلى إقلاق المستقر وكشف الزيف تحت قناع الحقيقة المتلبسة بالكذب لكي يخشى الجميع على أنفسهم في هذا العالم المادي المعاصر مرات أخرى! وبعد عرض آليات تشكل المفارقة في الديوان محل هذه القراءة يمكن ذكر أهم النتائج فيما يلي:

- المفارقة أداة تشكيلية في الشعر المعاصر بشكل عام، وهي أداة أساسية عند "كيم سنغ هي" في مجمل دواوينها، وفي ديوانها "الأمل وحيدًا" على نحو خاص.

- خلخلت الشاعرة النسق الطباعي لكل قسم من أقسام الديوان الأربعة بالقصيدة أو القصائد الختامية بكلٍّ منها عن قصد يهدف إلى نوع من تفتيت بنية كل قسم على حدة، وفي الوقت نفسه يؤسس لبداية القسم التالي، فبدت تلك الخلخلة بمثابة مفارقة بشكل من الأشكال.

- تؤدي المفارقة في "الأمل وحيدًا" دور الإدهاش النابع من فضح التناقض وكشفه، أو من هول المفاجآت التي تعرضها سياقات القصائد. فلن يتوقع قارئ أبدًا أن كوريا الحديثة العصرية المدنية– إحدى أهم الدول الصناعية الكبرى في العالم– تُنتهك فيها حقوق المرأة وتُدفع لتقديم جسدها من أجل أن تنال شهرتها أو تحقق أحلامها في عالم الفن كما عرضت قصائد الشاعرة.

- تأثرت الشاعرة بالفلسفات الغربية والنصوص الإبداعية **لكافكا** على سبيل المثال لا الحصر، بما وسم بعض مفارقاتها بنوع من السوداوية البادية التي لا يقصد بها تصدير اليأس، وإنما المبالغة في تضخيمه حد الترويع لأجل أن يتعلق الناس بالأمل مدركين أنه يعني وجودهم الإنساني ذاته.

- من الظواهر اللافتة عند "كيم سنغ هي" تداخل أو تشكل عدد من المفارقات معًا في القصيدة الواحدة مثل مفارقات اللغة والحضور/ الغياب والسياق والمكان كما في قصيدة "جزيرة كريدو".

- المفارقات اللغوية تأتي في المرتبة الأولى من حيث معدّل حضور المفارقات في الديوان، وبخاصة المفارقات التي قامت على أساس مفردات أو تعبيرات الحياة اليومية أو ما يطلق عليه العبارات الجاهزة، وهو أمر متوقع لحضور المفارقة في الشعر كما أشار **ميويك**، وكذلك متوقع من ديوان جاء عنوانه على أساس مفارقة لغوية بين كلمتين: الأمل و وحيدًا! فالأمل الذي يرغب فيه الجميع ويحلم ويتعلق

بكل ما يقربه منه يظل وحيدًا في نهاية المطاف! وعلى هذا النحو من فهم تلك المفارقة يمكن أن يضع القارئ يديه على واحدة من أهم إستراتيجيات الشاعرة في بناء المفارقات اللغوية الشعرية في ديوانها وفي كتاباتها بشكل عام.

- توظف الشاعرة مفارقات الديوان لرسم صور متنوعة عن مفارقات الحياة والكون التي لا حصر لها.

- استدعت الشاعرة شخصيات أسطورية "سيزيف" أو شخصيات تاريخية حقيقية غير كورية من الماضي "موتسارت"، أو شخصيات كورية من الماضي "الشاعرة نان سول هون" من حقبة مملكة **جوصن**، أو من الحاضر الممثلة "جانغ جا يون"، وكلها شخصيات شهيرة ولها حضورها في الثقافة العالمية أو المحلية الكورية، لكن المفارقة ليست في استدعائها لهذا السبب وإنما لأنها جميعًا شخصيات مهزومة!

- تتلاعب "كيم سنغ هي" باللغة وتنسج منها ما ليس فيها لتشكل مفارقات من نوع جديد؛ مفارقات **تذكير الأشياء وتأنيثها**، فقد جعلت **سيول** مرة أنثى ومرة ذكرًا، وجعلت نهر **هان** مرة أنثى ومرة ذكرًا، مع العلم أن اللغة الكورية لا تذكير فيها ولا تأنيث!

- تتأسس معظم المفارقات على تشبيهات تمثيلية ترسخ صورة معينة عند التلقي، ثم تنضد هذه الصورة وتغيرها كلية عند اكتمال المفارقة. على سبيل المثال مفارقة طرد بقايا الطعام والماء عبر سيفونات البشر العاديين، تتبعها مفارقة تطاير بقايا الرأسمالية المتوحشة في أعين الناس وأنوفهم وآذانهم في قصيدة "كآبة سيول14"، بحيث يجد القارئ نفسه أمام صور متخلية يُقصّد بها في الحقيقة هو وسائل إعلام تلك الرأسمالية المسموعة والمقروءة والمرئية التي تجعلها الشاعرة براز الرأسمالية القبيحة وبولها!

- مع ارتفاع معدل السرد الشعري مع قصائد القسمين الثالث والرابع تجلت المفارقات السياقية بوضوح وبدرجة عالية مقارنة بحضورها في القسمين الأولين.
- بدت المفارقات التصويرية واضحة في الديوان؛ حيث تبني الشاعرة المفارقة من خلال صورتين متقابلتين، إحداهما من الواقع والآخر من الخيال، أو من التراث والواقع، أو من الحلم والحقيقة، أو من الأمل واليأس، وهكذا.
- تمثلت إحدى أهم وظائف المفارقة في الديوان في رغبة الشاعرة في خلخلة الثابت وإقلاق القارئ من الاستقرار الزائف الذي قد يراه على سطح الحياة العصرية المرفهة التي لا تخطو للأمام إلا على حساب إنسانيته.
- المفارقات في جوهرها غالبًا ساخرة، مضحكة/ مبكية، أو مبكية/ مضحكة، لأنها نتاج أزمة تناقض واقعي حقيقي أشد في مأساويته من أي محاولة لتجسيده شعريًا!

الهوامش

[1] وفي رواية أخرى "وبضدها تُتبيَّن الأشياء"، وهذا البيت المنسوب إلى المتنبي بالموقع الإليكتروني التالي على شبكة

الإنترنت: https://www.goodreads.com/quotes/9662789

[2] نكتفي في هذا السياق بنموذج دال من سورة "الشمس" وقوله تعالى: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ: ((وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا (1) وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَاهَا (2) وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّاهَا (3) وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا (4) وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا (5) وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا (6) وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (7) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (8) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا)) صدق الله العظيم، وإلى آخر السورة. حيث تبدو التقابلات الواضحة غنية عن التفسير.

[3] يرى خالد سليمان أن ما خصص لدراسة المفارقة في الكتابات النقدية المعاضرة تكشف عن ثرائها إبداعًا وتلقيًا، لكنها تظل دراسات قليلة جدًّا مقارنة بعشرات الدراسات الغربية. راجع: خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد9، العدد2، 1991م، ص56.

[4] انظر، د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1993م، المجلد الرابع، ص43، 44.

[5] راجع، المرجع السابق، ص56.

[6] المرجع نفسه، ص54.

[7] المرجع نفسه، ص161.

[8] المرجع نفسه، ص184.

[9] اطلع الباحث على ديوان "الأمل وحيدًا" خلال برنامج "تدريب مترجمي الكورية إلى اللغات العالمية" الذي استمر ثلاثة أشهر بالعاصمة الكورية الجنوبية سيول، وضم أكثر من خمسة عشر مترجمًا من جنسيات مختلفة، صيف 2014م، وفي هذا البرنامج قدم قراءة لهذا الديوان في حضور الشاعرة كيم سنغ هي، ثم شرع في العام التالي في ترجمته إلى العربية بمنحة ترجمة ونشر بعد المراجعة والتحكيم بالمعهد الوطني لترجمة الأدب الكوري، الذي يستعين بهيئة استشارية من أساتذة اللغة العربية وآدابها من أقسام اللغة والدراسات العربية الخمسة بالجامعات الكورية.

(10) تعد نظرية المجالات الدلالية (semantic fields) من أهم نظريات البحث اللغوي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين، أعقبتها محاولات لغويين صنفوا الكلمات وفقًا لمعانيها وارتباطها بمجال دلالي معين، ومن أشهرها تصنيف "فارتبورج" (Wartburg) عام 1952، حيث يقسم الكلمات إلى ثلاثة أقسام رئيسية: [المفردات التي تشير إلى الكون: السماء والغلاف الجوي والأرض – النبات – الحيوان، والمفردات التي تشير إلى الإنسان: جسم الإنسان – الفكر – العقل – الحياة الاجتماعية، والمفردات التي تشير إلى علاقة الإنسان بالكون: ويدخل فيها كل ما يتعلق بالعلم والصناعة] عاطف مدكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العربية بالقاهرة، د. ت، ص235 وما بعدها.

(11) يعكس أدب كل جماعة أو مجتمع علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعي والاجتماعي بما تتضمنه تلك العلاقة من عمل اجتماعي وتجربة روحية ومثل أخلاقي أعلى، فلكل جماعة طرائقها الخاصة في تمثيل عالمها، ومن ثم لكل لغة طريقتها في (تصوير) ذلك العالم. انظر: عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1976، ص29 .

(12) انظر، سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان،1988، ص 19 وما بعدها.

(13) انظر، المرجع السابق، ص 20 .

(14) الحياة داخل بيضة، كيم سنغ هي، ترجمة وتقديم محمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، مصر، 2017م، ص5. والد الشاعرة كان ضابطًا، ووالدتها كانت مُدرِّسة، مما وفّر لها حياة جيدة على المستوى المادي أتاحت لها القدرة على الإبداع والابتكار. أخذت عن والدها التنظيم والصرامة، وعن والدتها العاطفية والرومانسية .. فكان لهذين المسارين كبير الأثر على شخصيتها وكتاباتها، ص5.

(15) http://www.cerisepress.com/04/12/south-korean-poet-kim-seung-hee/view-all.

(16) انظر، الحياة داخل بيضة، كيم سنغ هي، ترجمة وتقديم محمود عبد الغفار، ص7.

(17) Jung Hyo- koo. Woman Who Runs with Wolves. The Heaviest of Struggles in the World. (Poems By Kim Seung Hee). pp. 141-158. Se-gye-sa, 1995. Seoul, Koea.

(18) http://www.cerisepress.com/04/12/south-korean-poet-kim-seung-hee/view-all.

(19) المصدر السابق بالرابط نفسه على شبكة الإنترنت.

(20) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص42.

(21) المرجع السابق ، ص55.

(22) خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، ص57.

(23) للمزيد عن دلالات المفارقة في المعاجم العربية يمكن الرجوع إلى دراسة: حمزة أحمد محمد الخلايفة، تجليات المفارقة في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الحداثة، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، الأردن، المجلد29، العدد1، 2021م، ص162.

(24) خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، ص59.

(25) انظر، المرجع السابق، ص61- 64، حيث يشير سليمان إلى أنه لم يجد لفظة مقارنة في الاستعمال الأدبي أو البلاغي أو النقدي في التراث العربي في العمدة لابن رشيق (ق 5 هـ)، أو المثل الثائر لابن الأثير (ق7 هـ)، أو منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (ق7 هـ)، دون أن يعني ذلك عدم وجود ألفاظ أخرى قامت مقامها لغويًّا مثل: السخرية والهزء والتهكم والازدراء، أما أدبيًّا وبلاغيًّا فهناك مصطلحات مثل: التشكك، والتعريض، وتجاهل العارف، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح. ص65، وهو ما يؤكده حمزة أحمد محمد الخلايفة بقوله: "مصطلح المفارقة في التراث العربي لم يرد بلفظه أو بالمفهوم الحديث الذي وصل إليه في الدراسات النقدية الحديثة.. ولكن ثمة أساليب بلاغية حملت في ثناياها مضمون المفارقة ونابت عنها"، تجليات المفارقة في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الحداثة، ص166.

(26) انظر، المرجع نفسه، ص75.

(27) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص38.

(28) المرجع السابق، ص182.

(29) حمزة أحمد محمد الخلايفة، تجليات المفارقة في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الحداثة، ص164.

(30) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص90.

(31) انظر، حمزة أحمد محمد الخلايفة، تجليات المفارقة في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الحداثة، ص164.

(32) انظر، المرجع السابق، ص165.

(33) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص50.

(34) المرجع السابق، ص58.

(35) المرجع نفسه، ص69.

(36) المرجع نفسه، ص67.

(37) كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، دار صفصافة للنشر، القاهرة، 2020م، ص11.

(38) محمود عبد الغفار، الأسطورة الكورية من الكمتشي إلى التكنولوجيا الرفيعة، دار صفصافة للنشر، القاهرة، 2019م، ص74، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب روجع محتواه بدقة وحصل على دعم نشر من أهم مؤسسة علمية لرعاية البحوث والمؤلفات المتعلقة بكوريا الجنوبية حول العالم، وهي: The Academy of Korean Studies، على نحو ما هو مثبت بصفحة بيانات الكتاب.

(39) كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص21، 22.

(40) المصدر السابق، ص38.

(41) المصدر نفسه، ص44.

(42) المصدر نفسه، ص62.

(43) المصدر نفسه، ص13.

(44) د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص82.

(45) المرجع السابق، ص201.

(46) . كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص28، 29.

(47) المصدر السابق، ص24.

(48) المصدر نفسه، ص32.

(49) المصدر نفسه، ص60.

(50) المصدر نفسه، ص34.

(51) المصدر نفسه، ص57.

[52] راجع، د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص83.

[53] . كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص81.

[54] المصدر السابق، ص84.

[55] المصدر نفسه، ص88.

[56] المصدر نفسه، هامش ص91.

[57] المصدر نفسه، ص101.

[58] المصدر نفسه، ص105.

[59] المصدر نفسه، ص107.

[60] د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص110.

[61] المرجع السابق، ص113.

[62] . كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص112.

[63] المصدر السابق، ص109.

[64] المصدر نفسه، ص115.

[65] المصدر نفسه، ص120.

[66] المصدر نفسه، ص124.

[67] المصدر نفسه، ص125.

[68] المصدر نفسه، ص130.

[69] المصدر نفسه، ص135.

[70] المصدر نفسه، ص139.

[71] كيم جوانغ كيو، رحلة إلى سيول، ترجمة جو هي صن، ومحمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، القاهرة، 2012م، قصيدة "وجه ومرآة"، ص70، والديوان تُرجم ونُشر بدعم ومراجعة المعهد الوطني لترجمة الأدب الكوري بسيول.

[72] كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص142.

[73] المصدر السابق، ص145.

[74] المصدر نفسه، ص149.

[75] تشوي جون شيك، قصة كوريا؛ فهم الكوريين وثقافتهم، ترجمة محمود عبد الغفار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2023م، ص32.

[76] كيم سنغ هي، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، ص187.

[77] المصدر السابق، ص201.

[78] راجع، د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص98 .

[79] المرجع السابق، ص101 .

[80] المرجع نفسه، ص201.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- كيم سنغ هي، الحياة داخل بيضة، كيم سنغ هي، ترجمة وتقديم محمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، الإسكندرية، مصر، 2017م،
- ، الأمل وحيدًا، ترجمة محمود عبد الغفار، دار صفصافة للنشر، القاهرة، 2020م
- كيم جوانج كيو، رحلة إلى سيول، ترجمة جو هي صن، ومحمود عبد الغفار، دار كلمة للنشر، القاهرة، 2012م

ثانيًا: المراجع العربية والمترجمة:

- تشوي جون شيك، قصة كوريا؛ فهم الكوريين وثقافتهم، ترجمة محمود عبد الغفار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2023م
- حمزة أحمد محمد الخلايفة، تجليات المفارقة في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الحداثة، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، الأردن، المجلد29، العدد1، 2021م
- خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد9، العدد2، 1991م
- د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1993م، المجلد الرابع
- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988

– عاطف مدكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العربية بالقاهرة، د. ت

– عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1976

– محمود عبد الغفار، الأسطورة الكورية من الكمتشي إلى التكنولوجيا الرفيعة، دار صفصافة للنشر، القاهرة، 2019م

ثالثًا: المراجع والمواقع الأجنبية:

-Jung Hyo- koo. Woman Who Runs with Wolves. The Heaviest of Struggles in the World. (Poems By Kim Seung Hee). Se-gye-sa, 1995. Seoul, Koea

- http://www.cerisepress.com/04/12/south-korean-poet-kim-seung-hee/view-all

Irony Formations in Contemporary Poetry,
Reading in “Hope is Lonely” by Kim Sung Hee

Abstract

This study presented a theoretical approach of the most important features of irony and how it is formed in contemporary poetry, through presenting its most important definitions, its most important features, and the nature of its relationship to the content in which it is presented in its context, as well as its impact on literature and justified the reason for choosing the collection “Hope is Lonely” by the South Korean poet "Kim Sung Hee", which relied mainly on the power of irony to surprise and draw laughing painful images that expose the ugly material reality of contemporary life. which overwhelms over humanity of human being. The study started by through the content of the form of the poem, to stop at the meanings of all its formation elements, especially the irony. The study found that the poet relied on verbal paradoxes along with contextual paradoxes, with a clear presence of romantic paradoxes that highlight the contradictions of lived reality through the following elements: - Firstly: introducing the poet "Kim Sung Hee" and her literary value and the opinion of critics in her poetry. - Secondly: The theoretical framework for the term paradox/irony - Thirdly: Mechanisms that formed the paradox in the "Hope is Lonely" collection. Then the conclusion and the most important results of the study.

Keywords: formations of irony - contemporary poetry - Korean poetry - Kim Seung Hee – Seoul.