

## المفارقة التصويرية في شعر غازي القصيبي

أحمد بن علي ناصر الشريفي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الطائف

الطائف، المملكة العربية السعودية

### الملخص:

يهدف هذا البحث إلى استقراء بعض نصوص غازي القصيبي الشعرية من خلال المجموعة الشعرية الكاملة، وما تلتها من الدواوين الأخرى؛ لاستكناه المفارقة التصويرية وأنماط حضورها ووظائفها، ورصد ما أمكن رصده منها؛ بوصفها إحدى المرايا الكاشفة المهمة في شعره، والوقوف على طرائق تشكيلها في ضوء ما انطوت عليه من رؤى ومواقف وتجارب، وبخاصة ما جاء منها في شكل صورة كلية تنتظم القصيدة كلها، أو صورة ممتدة، أو صور جزئية سرت في شرايين قصائده، وتناسلت من رحم دواوينه الشعرية.

ولقد كشف حضورها اللافت أن غازي القصيبي يعد بحق صانع مفارقات من الطراز الأول، فقد استطاع أن يستمطر منها مدلولات ذات إشارات عميقة، وأن يوظفها في أبعاد وتقنيات فنية وبنائية عالية، كما حظيت بأهمية بالغة التأثير في شعره، وبخاصة في تركيز اللغة وتكثيفها للحصول على حالة شعرية كشفت عن استثمار حي لطاقت الشعرية لديه. و نقل مناطق التصوير إلى مدى أبعد يمكن أن نطلق عليه صورة اللغة. أو بمعنى آخر تحريك الدوال باتجاه اقتناص دلالات متنوعة تؤلف خطاباً يكتسب شعرته من قوة حضور الصورة في الصوت والمفردة واللقطة والمشهد والموقف بحيث تتوالد أنساق ينفث بعضها على البعض الآخر مشكلة هذا النسيج الممتع من المفارقات.

والله من وراء القصد، ، ،

### المقدمة: (المفارقة المفهوم والنظرية)

لقد كانت المفارقة حاضرة في شعرنا العربي القديم، وإن لم تكن معروفة باعتبارها مصطلحاً له دلالاته المحددة، وتأتي استشارة المعجم لتقودنا إلى الوعي بحضورها وتحديدها، فالمادة - على المستوى اللغوي - موجودة، وقد ربطها ابن منظور

بالانفصال؛ إذ إنها مأخوذة من تفرُّق الطرق واختلافها، وهو عند إيضاحه معناها نراه يميز بين (التفرُّق) وهو خاص بالأبدان، و (الافتراق) الذي يكون في الكلام. والمفارقة في معناها اللغوي تشمل الاثنين معاً.<sup>(١)</sup>

لقد كانت هناك ألفاظ أخرى في التراث النقدي العربي تقوم مقام المفارقة، التي لم تعرف مصطلحاً أدبياً أو بلاغياً أو نقدياً، ومن المصطلحات التي وردت في تراثنا وحملت دلالة المفارقة أو اقتربت من معناها: (المقابلة، الطباق، الإلماع، المبالغة، التهكم، التعريض، السخرية، التورية، التلميح، الغمز، التمثيل، الإيماء، الاستعارة، تجاهل العارف) وغير ذلك مما يشترك مع المفارقة في المعنى والوظيفة؛ ونظراً لذلك فقد ربطها بعض النقاد بالبلاغة القديمة، كما أن بعض الباحثين نادى بضرورة تحول المفارقة إلى آلية من آليات التحليل الأدبي، يمكن تناول النصوص من خلالها.<sup>(٢)</sup>

إن تحديد مفهوم مصطلح (المفارقة) على نحو قاطع، ليس من الأمور المحسومة حتى الآن، رغم أن المصطلح عُرف لدى الغربيين منذ زمن طويل، إلا أنه ظل متعدد المفاهيم والتعريفات، فهناك الكثير من النقاد والمهتمين في كل اللغات الأوربية خاصة الانجليزية و الفرنسية و الألمانية - تناولوا المفارقة (Irony) في أبحاثهم و كتاباتهم، وممن حاول وضع تعريف لها دي. سي. ميويك حين قال "المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة"<sup>(٣)</sup>، ومما جاء عنها في معجم أوكسفورد المختصر: "المفارقة تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة"<sup>(٤)</sup> كما يعرفها صموئيل جونسون بأنها "طريق من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً أو مضاداً للكلمات"<sup>(٥)</sup>.

أما على مستوى النقد العربي الحديث، فهناك كذلك تعريفات عدة للمفارقة وذلك باعتبار اعتماده على النقد الغربي، وأخذه عنه، ومن أمثلة ذلك ما نجده لدى د. محمد العبد "المفارقة أداة أسلوبية فعالة للتهكم والسخرية"<sup>(٦)</sup> وهي في رؤية د. سيزا قاسم "طريقة لخداع الرقابة حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة"<sup>(٧)</sup>.

وأما المفارقة التصويرية فقد حدد مفهومها بدقة د. علي عشري زايد إذ يرى أنها تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وإذا كانت البلاغة قد عنيت بلون من التصوير القائم على فكرة التضاد، وعالجته تحت اسم "الطباق" في صورته البسيطة و "المقابلة" في صورتها المركبة، فإن هذا التكنيك في المفارقة التصويرية مختلف عنهما تماماً سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية؛ لأن التناقض فيه قد يمتد فيشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبرى، كما أن التناقض يقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل يقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعها الاختلاف؛ ولهذا فإن الشاعر المعاصر يستغله في تصوير بعض المواقف والقضايا التي تقوم المفارقة التصويرية بدور فعال في إبراز أبعادها في سياقات شعرية وبنائية عديدة، بعكس البلاغة التي توظف "الطباق" و "المقابلة" في سياق محدود<sup>(٨)</sup>.

ويؤيد هذا المفهوم رأي للدكتور حسني عبد الجليل ونصه "نحن نستخدم مصطلح المفارقة الشعرية موازياً لمصطلح الموقف الشعري، والرؤية الشعرية، والتجربة الشعرية؛ لأن المفارقة في الشعر تكتسب كل خصائص الشعر الإيقاعية واللغوية والتصويرية، ومن ثم تكتسب صفة الشعرية، وتتميز عن المفارقة في أي نوع أدبي آخر بما اكتسبته من تلك الخصائص، ومن ثم فإن شعرية الخطاب تجعل ما يتضمنه من رؤى ومواقف هي رؤى ومواقف شعرية في المقام الأول"<sup>(٩)</sup>.

ومما ينبغي ذكره هنا أن عدم وجود المفارقة مصطلحاً لا يعني عدم وجودها مفهوماً أو نوعاً. وإذا كانت المفارقة الإنسانية الأولى قد ارتبطت بقصة آدم وحواء، أو هابيل وقابيل، فإن المفارقة الشعرية العربية الأولى قد ارتبطت بتلك القصائد الأولى التي عبرت عن مفارقة إنسانية كبرى تدور حول ظلم ذوي القربى تجسدت بشكل لافت في معلقة طرفة بن العبد الشهيرة<sup>(١٠)</sup>.

وأياً كانت المفاهيم والتعريفات لضبط المصطلح، فإن المفارقة قد حظيت باهتمام النقاد والدارسين الغربيين منذ زمن بعيد، حيث اعتبروها من القيم الفنية الرائعة التي لاغنى للأدب عنها، وعلى حد قول جوته "إن المفارقة هي ذرة الملح التي تجعل الطعام مقبول المذاق"<sup>(١١)</sup>.

غير أن هناك أموراً يتوجب علينا التوقف عندها قليلاً، أو الإشارة إليها بداية، ومنها الدراسات العربية التي أمكن الإطلاع عليها في موضوع المفارقة، فالملاحظ أن تلك الدراسات حديثة نسبياً، ومعظمها يتمثل في أبحاث أو مقالات، كما أن هناك بعض الكتب المؤلفة والمترجمة رأيت من المفيد ذكرها وهي: كتاب (المفارقة وصفاتها) تأليف دي. سي. ميويك وترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، وكتاب (المفارقة القرآنية) للدكتور محمد العبد ولا ننسى كتاب (المفارقة والأدب) للدكتور خالد سليمان وهو مفيد لتأصيل المصطلح إضافة إلى قيامه بدراسة المفارقة في شعر محمود درويش، ورواية (حضرة المحترم) لنجيب محفوظ ومسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس، وهناك كتاب مهم للدكتور ناصر شبانه وعنوانه (المفارقة في الشعر العربي) وقد خصص ثلاثة مباحث منه للحديث عن مفهومها، و تاريخ المصطلح قديماً وحديثاً، ودورها وصفاتها وأشكالها وقد توسع وأفاض في الجوانب التنظيرية، وركزت الدراسة التطبيقية على إبراز المفارقة في شعر أمل دنقل، وسعدي يوسف، ومحمد درويش، ولا ننسى (كتاب الشعر) للدكتور محمد عبد المطلب، وقد عقد فيه فصلين لدراسة المفارقة في شعر كل من سعاد الصباح، ومحمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه (شجر الكلام)، كما أن هناك كتاباً صغير الحجم بعنوان (أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر) للدكتور عبد الحميد هنداوي<sup>(١٢)</sup>، وآخر عنوانه (المفارقة في شعر عدي بن زيد) للدكتور حسني عبد الجليل<sup>(١٣)</sup> إضافة إلى كتاب (بناء المفارقة في المسرحية الشعرية) للدكتور سعيد شوقي<sup>(١٤)</sup> وقد تناول أنواع المفارقة ودرسها - على نحو تطبيقي - عبر مجموعة من المسرحيات الشعرية التي كتبت بين عامي

١٩٦٤ و ١٩٩٤، وآخر بعنوان (بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري - دراسة أسلوبية) للدكتورة نجلاء علي الوقاد<sup>(١٥)</sup>.

أما الأبحاث والمقالات المنشورة فنذكر منها: (المفارقة) لنبيلة إبراهيم و (لغة المفارقة في الشعر) لكلينث بروكس<sup>(١٦)</sup> و (المفارقة في شعر أمل دنقل) لسامح عبد العزيز الرواشدة<sup>(١٧)</sup> و (من المفارقة في شعر عرار) لعبد القادر الرباعي<sup>(١٨)</sup>، و (المفارقة في القص العربي المعاصر) لسيذا قاسم، و (المفارقة الروائية والزمن التاريخي) لأمنية رشيد<sup>(١٩)</sup>، وهناك (المفارقة في روايات إميل حبيبي) لشكري الماضي<sup>(٢٠)</sup> و (اللغة المفارقة في رواية شرف) لمحمد الأمين<sup>(٢١)</sup>، وقد حاولت الإفادة منها جميعاً، ولكن يبقى أن أقول إن الدراسات العربية في هذا الموضوع لا تقارن بالكم الهائل من المؤلفات والكتابات التي تناولته في الغرب، أو باللغات الأجنبية على وجه العموم.

### المفارقة البنية والوظيفة:

تعد بنية المفارقة من البنى المفضلة في الشعر خاصة؛ نظراً لكونها لصيقة بالإبداع الشعري، فقد اكتتز بها عبر مراحلها وتطوراته وعصوره، كما اتجهت إليها الآداب المعاصرة كثيراً، واعتمدت عليها في التشكيل الفني والجمالي في آن واحد. إن من طبيعة المفارقة أنها لا تأتي على نحو مباشر، بل تتشكل وتتلون في ضوء معطيات عديدة؛ ولذلك فإن فهمها يعتمد على ذكاء المتلقي وقدرته على استكشافها، واستنتاج دلالتها مع كل قراءة بما يملكه من وعي وخبرة.

والمفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة، وهذا التعدد راجع إلى التجاذب الواقع بين "القرينة/الفتاح، وصانع المفارقة/الشاعر الذي يقوم بإغلاق البنية، أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال بحيث يقدم للقارئ/المتلقي مفاتيح أو شفرات للمعنى المفارقي المخبأ في ثنايا النص، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية، وأحياناً نراه يقع ضحية للعبة المفارقة؛

ولهذا لا بد أن يكون شديد الوعي بها فيعمد إلى اكتشافها وفك شفرتها ورموزها الخاصة<sup>(٢٢)</sup>.

لقد أصبح توظيف المفارقة في الشعر المعاصر من ضروريات التشكيل، وليست نوعاً من الترف الفني؛ ذلك لأن الحياة نفسها بمواقفها وأحداثها مليئة بالمفارقات في شتى جوانبها ففيها تجتمع المتناقضات، وتتصارع المتشابهات، وتتضاد الرؤى والمواقف، وذلك طبع الحياة منذ القدم، و الشعر هو روح الحياة الذي يرصد جوهرها وتحولاتها؛ ومن هنا فقد أوغل الشعر المعاصر في الاعتماد على المفارقات المتنوعة والمتشابكة، وقد وجد فيها الشاعر المعاصر أداة فنية تحمل صوته ورسالته إلى العالم.

إن وظائف المفارقة كثيرة متنوعة لدى النقاد، ومما يمكن إجماله هنا ما ذكره دي. سي. ميويك عن وظيفتها ومن ذلك أنها: (وسيلة بلاغية - دعابة متجهمه - سلاح هجاء - غاية أخلاقية - غاية إمتاعية - غاية جمالية)<sup>(٢٣)</sup>.

وترى الدكتورة نبيلة إبراهيم أن "المفارقة رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضد الذي لم يعبر عنه، وهي تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون، بل إلى أن تجعلهم يعرفون، وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق"<sup>(٢٤)</sup> وهي كذلك "لعبة لغوية ماهرة ذكية بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها"<sup>(٢٥)</sup>.

كما تتجه المفارقة إلى كسر توقع أو توهم المتلقي، وهز العلاقة بين الدال والمدلول على اعتبار أنها "لا تحل إلا في النص المفتوح أي النص الذي تتعدد نواتجه لأنها نواتج احتمالية لا تقبل اليقين، وهذه الاحتمالية تتولد - غالباً - عند اهتزاز العلاقة بين المواضع والاستعمال الأدبي"<sup>(٢٦)</sup>.

ومن وظيفتها في الشعر بناء الموقف الصادم للتوقع الذي ينطلق من خبرة ومهارة فائقة، وهي في الوقت نفسه وسيلة أسلوبية تنتمى فيها اللغة وتسبح في فضاءات تشع بالإيحاءات والمجازات المدهشة، إضافة إلى دورها في تفعيل آليات التلقي عندما تكسر أفق التوقع، وتراوغ الخطوط المستقيمة الرابطة بين الدال والمدلول.

إن تحديد المفارقة والتعامل معها أمر يدخل في حيز الضبابية، فهي ربما تكون قائمة موجودة، ولكنها نزقة مراوغة تتحرف بالسياقات الشعرية وتفضي بها إلى المزيد من الانتقالات المفاجئة، ومعظم عناصرها يبدو غير مرئي عبر النص، وهي كثيرة الأنواع ودائمة التحولات، كما أنها تتشكل وتتداخل مع عناصر بنائية أخرى، وتعتمد على الذكاء والذهنية الحاذقة في كثير من أحوالها وأشكالها.

ومن أبرز الشعراء المعاصرين الذي تتشكل نصوصهم بصور فنية شتى من المفارقات الشاعر السعودي المعاصر غازي القصيبي<sup>(٢٧)</sup>، بما يمثله شعره من تطور وحدائه بين أبناء جيله، وبما استطاع توظيفه من المفارقات المتعددة التي تستقطب أعماله الشعرية، وتمنحها مذاقها الخاص؛ ولهذا كله فإننا سنتوقف عند نصوصه الشعرية لتتبع بنية المفارقة لديه وأنماطها وشكولها، خاصة وأنها حاضرة في خطابه الشعري بشكل واضح.

ولا شك أن دراسة المفارقة التصويرية في شعر غازي القصيبي تحتاج إلى كثير من التأمل و القراءة؛ لرصدها واكتشاف خيوطها وألوانها داخل النصوص والمجموعات الشعرية، خاصة أننا هنا أمام شاعرية معروفة بمستواها الفني، وبما تمتلكه من الخبرة والذكاء.

وتسهم قراءة النصوص قراءة ممعنة في التحليق في فضاءات المفارقات التصويرية والوعي بتعالقاتها الفنية، والكشف عن عناصر القوة والتنامي أو الخفوت فيها، ومعيارها في ذلك الاعتماد على منهجية نقدية هدفها تأويل النصوص ومقاربتها وصولاً إلى مكامن الصور المستكنة فيها، إضافة إلى الدائقة المشفوعة بحساسية الرؤية، والمخزون المعرفي، والخبرة في التعامل مع الإبداع الشعري الحديث والأصيل، وهو إبداع يعتمد على التجاوز الدلالي وفتح أفق الاحتمالات عبر اللغة لأنه "عندما يحافظ على وضعية اللغة يفقد أهم شروط إبداعيته، ثم أهم خصائص أدبيته وهي خصيصة الاحتمال، وعندما يفقدها يتحول إلى نص مغلق"<sup>(٢٨)</sup> أي أنه يقدم دلالة أحادية قريبة من متلقي النص.

إن النقد هنا ينبغي له أن يصبح سبيلاً حراً إلى الثقافة والمكاشفة بين مرایا النص المتعاكسة، حتى يصل إلى حالة توحد مع النص عندها يبيح له بأسراره ومكنوناته. ومعروف أن تجربة غازي القصيبي الشعرية تجربة طويلة وأصيلة وممتدة عبر انحناءات وتعرجات جمّة، تشهد له بثراء التجربة الحياتية نفسها، فهو شاعر يكتب ثقافته الواسعة العميقة، كما يكتب حياته وتجربته الخاصة بكل أبعادها وثرائها، وما تحمله من تحولات، وأحداث، ومشاغبات فكرية، وانكسارات، وحالات وجدانية، وكل ذلك ينغرس في جسد الإبداع الشعري ويتماهى معه؛ ليصنع خطابه الخاص في نهاية الأمر.

و عندما أحاول الكشف عن شعرية المفارقة لدى غازي القصيبي تحديداً، فإنني أسعى إلى رصد نسبة حضور بنية المفارقة في كل مجموعة من مجموعاته الشعرية إلا أن ذلك لم يخضع لإحصائيات دقيقة نظراً لدخول المفارقة إلى منطقة المراوغة أو الضبابية، بحيث يصعب حسمها في إحصاءات دقيقة.

ويمكن الإشارة - هنا - إلى أن (مفارقة العنوان) تحظى بحضور لافت في عناوين القصائد، وعناوين بعض المجموعات ومنها (قطرات من ظمأ - السيمفونية الصامتة - الوحدة والجموع)، وغيرها حيث يصل العدد إلى سبعة عشر عنواناً تحمل مفارقات تختلف في طبيعتها ودرجة عمقها اختلافاً بيناً، كما أن النسبة الغالبة من مفارقة العنوان أجدها في ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة) وهو الأخير في المجموعة الكاملة، تليها النسبة القائمة في ديوان (معركة بلا راية) ثم جميع دواوينه التي صدرت بعد ذلك، وسيعرض البحث لهذا النوع من المفارقة لاحقاً.

وهناك أنواع أخرى من المفارقات التصويرية سيتم الكشف عنها وهي المفارقة الكلية العميقة و الممتدة عبر مقطع أو أكثر من القصيدة، وكذلك المفارقة الجزئية العابرة، اللفظية منها والتصويرية بشكل عام - خاصة أن النسبة الأعلى من هذه المفارقات موجودة أيضاً في الديوانين المذكورين يليها ديوان (الحمى) ثم (أنت الرياض)، ومعنى ذلك أن المفارقة حاضرة في أعمال الشاعر بشكل عام، ولكن



لوحظ أن نسبتها الأعلى جاءت في أعماله المتأخرة نسبياً داخل المجموعة الكاملة التي أشرنا إليها، وبذلك تكون النسبة الأقل من هذه البنية متضمنة في مجموعاته الأولى، التي ربما اعتمدت على المفارقات اللفظية البسيطة والعارضة عدا (معركة بلا راية)، ولكن الشاعر بعد ذلك - في مجموعاته اللاحقة - انطلق ليشكل تقابلاته الخاصة، التي هي أكثر عمقاً ونضجاً وذكاءً؛ حيث نجد نصوصه مفتوحة محملة بمفارقات تمتد في اتجاهات متوازية ومتقاطعة على نحو واضح من التشابك والفاعلية.

وثمة ملمح آخر لا بد من الإشارة إليه في هذا السياق هو تعدد عناصر الصورة المفارقة وتنوعها في نصوص غازي القصيبي الشعرية، فهي تسكن معظم قصائده، ما بين ظاهرة وخفية، مباشرة وغير مباشرة، وبطبيعة الحال فإن المباشرة هنا لا يقصد بها مجيء المفارقة على هيئة التضاد أو التقابل اللفظي السطحي، وإنما نقصد بها تلك التي يقوم طرفها في الذهن عبر بنية محكمة؛ ليرسخها اتجاهاً مفارقاً بغض النظر عن القرائن المعجمية التي غالباً ما نجدها في المفارقة الظاهرة أو المباشرة.

إن بنية المفارقة منتشرة في دواوين الشاعر على نحو يكاد يستقطب الخطاب الشعري بأكمله، مع تباين درجة حضورها من مجموعة شعرية إلى أخرى، وقد أوغلت شعريته في صنع مفارقاتها، مع رفدها بلغة عصرية متجددة، وأخرى فيها ولاء لتراثها أحياناً.

### أنماط تشكيل صور المفارقة:

الصورة هي جوهر الشعر وبنيته، وهي كذلك رسم إبداعي يكشف جماليات اللغة وحركتها الدوب، وكلما كانت العلاقات فيها بعيدة ومتداخلة امتلكت المزيد من القوة والحركة والفاعلية، إضافة إلى التأثير السحري الخلاق.

وعن طريق الصورة يتم تمثيل المعاني تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وعن طريقها كذلك يتم العدول عن الصيغ الإحالية إلى الصيغ الإيحائية التي تأخذ مداها في تضاعيف الخطاب، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني

إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ومن ثم فإنها تمنح النص هويته وتجده (٢٩).

وأما عن أنماط تشكيل صور المفارقة في نصوص غازي القصيبي الشعرية فإنها قد تعددت وتوعت بشكل لافت، وعن طريقها استطاع صياغة تجربته، وتجسيد أحاسيسه ومشاعره، وتشخيص خواطره وأفكاره، وإدراكه العميق للعلاقات الواقعية والخفية للعالم من حوله، ومعرفته الدقيقة بالأقاليم الغامضة للذات والآخر في هذا الواقع المعاش، وقد ظهرت من خلال أشكال ثلاثة رئيسة كل منها احتضن الكثير من المواقف والتجارب والرؤى كما سيتضح بعد قليل.

#### المفارقة و الصورة الكلية / القصيدة الصورة:

والصورة الكلية هي التي تنتظم القصيدة كلها؛ بحيث تنمو فيها نمواً عضوياً وتتمدد في كل مقاطعها ومفاصلها، وتترابط وتتفاعل مجسدة مختلف الأحاسيس والأفكار والمشاعر، وتتجانس تجربتها الزاخرة بالتنوع، وتتداخل مكوناتها، وتبدو حية متدفقة يؤلف نسيج بنيتها تيار شعوري موحد، وتظل تومض بإيحاءاتها وظلالها، وتكشف عن المزيد من العلاقات والطاقات الجديدة الكامنة فيها (٣٠).

وتمثل المفارقة الكلية من خلال هذه الصورة موقفاً كاملاً يتمدد عبر قصيدة كاملة، ولهذا نجدها تتبنى اتجاهاً طويلاً يتوالى ويتوالد؛ ليرسخ البنية المفارقة التي تُلح على رؤية واحدة أو معنى بعينه. وقد تتم معالجة ذلك من خلال موقف واحد تشارك فيه عدة مفارقات متوالية، يكون رابطها واحداً وهو تدعيم هذا الموقف أو الفكرة المبتغاة. وربما جاءت أبنية المفارقة؛ لتتوزع على مساحة محدودة من النص، فهي تتعدد ولكن لكل وجهتها المقصودة.

وأجدني هنا أتوقف عند بعض نماذج المفارقة التي تقوم عليها القصيدة بأكملها؛ فتصبح فيها وعاء يتسع للرؤية المطروحة، وتستوعبها على نحو كلي، وهذه النماذج هي قصائد: (الحب والموائى السود) من ديوان (أنت الرياض)،

و (رسالة إلى ميت) من ديوان (الحمى) أما الثالثة فهي (نفرٌ فدَيْتُك) من ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة).

وبالطبع فإن الترتيب الزمني للقصائد لا يعينني هنا بقدر ما يعينني ذلك الخيط الذي ينتظمها، ويجعل كلاً منها مثلاً لشعرية المفارقة التي تستغرق أجزاء القصيدة وسياقها الممتد، وتدفع بها في اتجاه محدد، تظل تلح عليه بأدواتها وبنائها العام، وذلك مع اختلاف الطرح وتنوع الرؤى التي يتكئ عليها الخطاب من قصيدة لأخرى.

وتتمثل المفارقة في القصيدة الأولى - بشكل عام - في مجموعة من الموائى الموسومة بالسواد، ترسو بها سفينة الذات، عبر مراحل عمرية أربع، فتغتال هذه الموائى براءتها في كل مرحلة، حين تتصادم الذات مع ما هو قائم في عالم الإنسان من قبح أخلاقي وسلوكي، فتسري إليها العدوى، ويجيء ذلك عبر بناء خاص تتميز به القصيدة وسنعود إليها بعد قليل. أما القصيدة الثانية فتقوم المعالجة فيها عبر رؤية تستخدم جدلية الأنا والآخر، حين تصبح هذه (الأنا) نموذجاً للإنسان الحي المفعم بالمشاعر الطيبة تجاه الحياة، في مقابل (الآخر) الذي هو ميت الروح والمشاعر ومبغض للحياة بأسرها. وفي القصيدة الثالثة تتحقق آليات الخطاب عبر خمسة مقاطع، تقوم عليها فكرة الفرار من الواقع أو الحاضر القاسي الغليظ المتهمم إلى رحاب البراءة العذبة غير المسؤولة في مرحلة الطفولة المفعمة بالنقاء.

إن لكل نص من الثلاثة مذاقه ورؤيته التي تحكم اتجاهه الخاص، وبنيته الخاصة كذلك، ولكنها في مجموعها تفوص في عالم المفارقة أو تغوص فيها المفارقة، كما أن كلاً منها يضع نفسه على أفق الاحتمالات المفتوحة التي تكسبه العمق والثراء.

لقد تحقق لقصيدة (الحب و الموائى السود)<sup>(٣١)</sup> نوع من هندسة البناء الخاصة، فهي من شعر التفعيلة، ولا يخفى ما تحمله من مفارقة في العنوان منذ البداية، وقد تشكلت من مدخل يستغرق مقطعين، يليه أربعة مقاطع، يمثل كل منها ميناء أو مرحلة من العمر تسير في خط تصاعدي، وفي النهاية نجد خاتمة من بيتين يجسدان معنى الافتراق والعبثية التي غرقت فيها الذات بعد رحلتها المبررة في موائى العمر.

وأغلب الظن أن هندسة القصيدة وبنائها المحكم على هذه الشاكلة التي أشرنا إليها قد ساعد على تنسيق الرؤية وتقطيرها؛ ليتم البوح بها على نحو موفق، إضافة إلى تنامي العنصر المفارقي صعوداً في فضاء القصيدة.

إن (المدخل) في البداية لا ينفصم عن التوجه العام لباقي المقاطع، سواء أكان ذلك على مستوى الرؤية، أو البناء العضوي، أو مستوى المفارقة القائمة ذاتها. يقول القصصي في المدخل:

أو تدرين لماذا

كلما قربنا الشوق نما ما بيننا

ظل جدار

ولماذا

كلما طار بنا العلم أعادتنا

إلى الأرض أعاصير الغبار؟

ولماذا

كلما حركنا الشعر غزانا النثر

فالألفاظ فحم دون نار؟

إن هذه الثنائيات المتحققة في هذا النص (المدخل) قد استعانت بتلك الأسئلة المندehشة المتوالية؛ لتنشئ مستوى من المفارقة، تجعل هذا الجزء منذ البداية متناغماً مع باقي القصيدة في توجهها العام، غير منفصل عنها كما سنرى.

ونظراً لطول القصيدة، فسأعتمد هنا على جزء من كل مقطع من المقاطع الأربعة التي تمثل (الموائى) بحيث يشهد الجزء على المجموع، ويتضمن طريفي المفارقة الحادثة في كل مقطع، أو ينم عنها. يقول في (الميناء الأول):

كنت بريئاً

أهوى الألعاب

ووقفت على هذا الميناء

فوجدت أمامي جمع ذئاب  
إن حيوا أدمتك الأظفار  
إن ضحكوا راعتك الأنياب  
وتعلمت هناك الخوف

ويمكن أن نسمي هذا الميناء (ميناء الخوف)، ولا يخفى أن طريفة المفارقة حاضران في المستوى البعيد العميق، فالبراءة يقابلها الذئاب الضارية التي تحيي بالأظافر والأنياب وتغتال الطفولة، وقد أفرز الموقف في النهاية صفة الخوف الذي احتل مرحلة الطفولة السادرة العفنة؛ نتيجة الاصطدام القاسي بالبشر/الذئاب الذين (إن حيوا أدمتك الأظفار) منهم. وفي (الميناء الثاني):

كنت بريئاً

قالت أمي " لا تكذب"

وعشقت الصدق

.....

ووقفت على هذا الميناء

فسمعت الناس ينادون الأقبح

"أنت الأجل"

وتعلمت هناك الكذب

وهذا ما يمكن أن نعتبره (ميناء الكذب)، وهو الثاني في سلسلة اغتيال براءة النفس في عالم البشر المحيط الذي يظل يكذب وينافق ويداهن ويغير الحقائق؛ تبعاً للأهواء، فيسمى الكريم بخيلاً، واللص "عفيف الذل"، كما ورد في جزء من المقطع. وإذا كان التقابل المعجمي بين الكذب والصدق قد تحقق هنا، فإن ذلك لم يمنع من تعميق الثنائية عبر الخبر والإنشاء، والتكرار المؤكد للمفارقة الذي يحكم هذا المقطع ويضيف زخماً إلى الفكرة. وفي (الميناء الثالث) تمثلت براءة الذات فيما تملكه من شعر وأحلام وخيال خصب وطموح مثالي، بعيداً عن عالم الماديات المحموم:

كنت بريئاً  
لا أملك إلا أوهامي  
ودفاتر شعر أسكنها  
وتعشش فيها أحلامي  
قال الناس "أعندك بيت  
غير قوافي الشعر العصماء؟"

.....

وأصبت هناك بداء المال

وهنا يأتي ما يمكن تسميته (بميناؤ الجشع) أو داء المال، ونلاحظ أن الخطاب هنا في تكريسه للمفارقة الحادة اعتمد على أسلوب السخرية والتهكم، حيث يتساءل الغارقون في عالم المادة والمال (أعندك بيت غير قوافي الشعر العصماء؟)، وهنا تستقطب الشعرية ما يعمق الفجوة بين الحالتين أو العالمين: عالم الشعر والأحلام، وعالم المال. وتتمثل البراءة والمثالية، في هذه الذات التي تسكن القصيدة، وتدين بمبدأ المساواة بين الناس الذي يبدو غريباً في دنياهم، فتتصادم معهم على نحو قاس أيضاً في (الميناء الرابع):

كنت بريئاً  
فج الإحساس  
لا أبصر فرقاً بين الناس  
الكل سواء

غير أن الأمر ليس كذلك في دنيا الناس، وذلك الشعور يعد - في كثير من الأحيان - سداجة فادحة الثمن في نظرهم؛ حيث يعيشون بشكل مختلف تماماً:

ووقفت على هذا الميناء  
فرايت صغيراً وكبيراً  
ورأيت حقيراً وخطيراً

### وأصبت هناك بحمى المجد

وهذا الأخير هو (ميناء الوجاهة الاجتماعية الكاذبة) أو (المجد الزائف)، و ليس هو المجد الحقيقي المعروف الذي تحققه الأعمال العظيمة الصادقة، ولكنه هنا زائف يصيب النفوس الضعيفة بحيث تصبح مسألة المساواة مجرد فكرة تعيش في غربتها، أو شعاراً لا يصدق عليه فعل أو سلوك، وقد رصد النص ذلك باقتدار.

ثم تختم القصيدة بمفارقة أخيرة تضاف إلى ما سبق، في هذين البيتين:

فتتني ما بيننا قام دجى من ضياع ورياء وطموح  
عبثاً أفتح روعي للهوى بعد أن عدت إليه دون روح

وهنا جوهر المسألة فالقصيدة - منذ البداية.. تقوم على دالين مهمين: (الحب) و (الموائى السود)، وقد استغرقتها تلك الموائى، ولكنها هنا تضع بين أيدينا خلاصة القضية، وهي أن ملوثات الحياة، وقاتلات البراءة، فعلت فعلها في نفس الإنسان فأفسدت كل شيء، إذ لم تعد روحه السلوية قادرة على ممارسة أبسط مشاعرها المتمثلة في الحب، وهذا ثمن باهظ لا شك.

ومما تجدر الإشارة إليه ما يشيع في هذه القصيدة من روح فلسفية، تحتشد بشعرية عالية تمكنت من توظيف أدواتها بدقة، و استطاعت في رحلتها البحرية الرمزية وموائىها السود أن تعمق الكثير من المفارقات الشعرية، بمعالجات فنية واعية، يمكن أن نعتبرها صانعةً لمفارقة (الموقف) على المستوى الفني، وهي بذلك تختلف عن المفارقة القائمة في المجتمع، وهي موازية لها في الآن نفسه "لأن الموقفية الحياتية معنية بتقديم الأجوبة، بينما المفارقة الشعرية مختصة بإثارة التساؤلات"<sup>(٣٢)</sup>.

ونظراً لأن المفارقة تعد من البنى المفضلة في الإبداع الشعري، فإنها تعتبر وسيلة أساسية في إنتاج الشعرية، ولعل ذلك يصدق على فن الشعر على امتداد تاريخه، ولا يمنع من ذلك أنها لم تعرف بالمفارقة في نقدنا القديم، وأنها عندما برزت مؤخراً على مستوى الدراسات النقدية العربية جاءت بكل ما تعنيه من حالات التخالف والتناقض والتقابل والافتراق.

إن ذلك التقابل الذي هو جوهر المفارقة يكون تقابلاً مادياً أو معنوياً وهذا ما نجده في قصيدة القصيبي (رسالة إلى ميت)<sup>(٣٣)</sup>. إذ نلمس فيها وتحديداً من عتبتها الأولى المفارقة الصادقة في العنوان الذي يندرج تحته ثلاثة مقاطع، يمثل أولها ما يشبه المدخل أو الفكرة العامة التي يقوم عليها البناء كله:

حديثنا مضيعة للوقت

فإنني حي وأنت ميت

وبعد ما دُفنتُ

ولا يخفى هنا التقابل على المستوى المعنوي، الذي يضعنا - منذ البداية - أمام (الأنا) الحية بكل المقاييس، و (الآخر) الميت حياً، فموته هنا معنوي وليس على المستوى الميتافيزيقي.

وتستغرق هذه الجدلية باقي القصيدة، التي يصبح الحوار فيها من طرف واحد، فالكلام يصدر من الطرف الحي، أما الطرف الآخر فتتغشاه الكلمات دون بادرة منه؛ لأنه ميت، والمقطعان يعتمدان على التعليل باستخدام (لأنني) وهي تعمل على تعديل مسار الدلالة منذ بداية كل مقطع:

لأنني أو من بالشروق و الزهور

ورقصة الربيع في الوديان

وضحكة الأحلام في الثغور

ونبضة الفرحة في الإنسان

وأنت لا تهوى سوى القبور

والنعق في الأطلال كالغريان

لقد وضحت هنا الثنائية القائمة على حب الحياة وإدراك أسرارها وجمالها، والتفاعل معها، ومع إنسانها بقوة حميمة، وشعور عميق، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يأتي طرف الثنائية الآخر في البيت الأخير؛ ليركز على ذلك الفعل السلبي القبيح الصادر من



ذلك الإنسان الذي يبدو أنه ميت المشاعر والعاطفة فهو (يهوى القبور، وينعق في الأطلال).

وفي المقطع الثاني - الذي أجتزئ بعضه - يكون تمجيد الحياة، وامتداح أبطالها الأقياء الذين يزرعون الأمل، ويمسحون الأحزان، إضافة إلى حب الطفولة، وعشق الطبيعة والوطن، في مقابل البغض والتربص بكل ما هو جميل في الحياة:

لأنني أمجد الحياة

أرشفُ أبياتي على شجعانها

.....

لأنني أحب كل طفلة

أحب كل خصلة، أحب كل رملة

وأعشقُ الجبالَ والسهولَ والبحارَ

وأنت من بغضك تحيا في إسارَ

تود لو خنقت ضوء الشمس في النهارَ

إنها - مرة أخرى - (أنا) مقابل (أنت)، والخطاب هنا محكوم بكثير من الغضب والتحدي، وقد تم تفعيله بصيغ المضارع المتلاحقة: (أمجد - أرشفُ - أحبُّ < ثلاث مرات - أعشقُ < وهي مرتبة أقوى)، بينما جاءت هذه الصيغة مع الطرف الآخر مرتين (تهوى - تحيا)؛ لأن الخطاب هنا يؤثر التحرك من خلال التأثير والفعل عبر مجموعة من الدوال الموظفة بمهارة: لتفضي إلى حب الحياة.

وفي هذا المقطع نلاحظ توظيف (لو) مع الطرف الثاني للمفارقة، حيث تكرر مجيئها ثلاث مرات متوالية، وفي كل مرة اقترنت بفعل (الإعدام): (تود لو خنقت ضوء الشمس - ولو قتلت اللحن في المزمار - ولو وأدت الحب في الأفكار) ولا شك أن الخنق والقتل والوآد بهذا الشكل المتوالي يذهب بذاك (الآخر) المبغض إلى أقصى درجات الحقد و السوداوية والتجرد من الإنسانية بشكل كامل، وهنا تكون الصورة المفارقة قد أدت دورها بكفاءة عالية داخل النص.

وفي قصيدة (نُفْرٌ فَدَيْتُكَ)<sup>(٣٤)</sup> تتكرر أمنية بعينها عبر مقاطع القصيدة الخمسة، وهي الفرار إلى عالم الطفولة العذبة، وواحتها الغناء البريئة؛ للعيش - ولو للحظات في كنف الفطرة والنقاء والبراءة - ، وهنا تبنى المفارقة الممتدة بين الحاضر الشقي المعذب - الذي تراهن الذات الشاعرة على الهروب منه، وبين الطفولة الجميلة المبتغاة التي تعد مكاناً أثيراً للهروب من فظاظة الواقع ورعونته:

نفر - فديتك - نحو الطفولة

لو ساعتين

فنأكل في الشمس تفاحتين

وألقي عليك بفزورتين

ونغرق.. نغرق في ضحكتين

إن أكل التفاح، و إلقاء فزورتين، والغرق في ضحكتين مشتركتين، لهو من أخص خصائص الطفولة واللهو البريء الذي تود النفس هنا أن تعيش ولو لساعتين في كنفه. ولعل طريف المفارقة هنا قد انعقدا بين (الحاضر) و (الطفولة)، ولا نقول الماضي؛ لأنه قد لا يمثل المرحلة المنشودة بدقة، وفي الحاضر تتعب روح الإنسان المقهور الممتلئ بالأسى تحت قسوة الواقع، وما ألصقه بها من أدران ومعاناة ومرارات؛ فتود الهروب إلى البراءة الأولى بكل ما فيها من عفوية ومرح، ومن منّا لم تساوره تلك الأمنية؟.

إن مقاطع القصيدة تبدأ بذاك الرجاء المقرون بالدعاء (نُفْرٌ فَدَيْتُكَ) عدا مقطعين، أختار أحدهما هنا؛ لأنه - في رأيي - يختصر روح القصيدة، ويشي بها، وقد جاءت العبارة قرب نهايته وليس في أوله:

نفر فديتك ! من عبث الدهر بالوجنتين

وما يفعل الشيب بالمفرقين

ومن كل قلب

يمزقه الحقد بالمخيلين

ومن كل روح

تعيش من الكره في مآتمين

نفر - فديتك ! - نحو الطفولة

نرضع من ثديها رضعتين

ونفرق.. نفرق في ضحكتين

لقد تشكلت مبررات الفرار نحو الطفولة عبر هذا النص وغيره، فهو هروب من عبث الدهر والشيب والحقد والكره الذي تتعرض له النفس، ويصبح الحاضر هنا أو الواقع المعاش ممثلاً: للقسوة، التعب، الملل، العبث، الحقد، الشيب، المسئوليات، الهموم، وتصبح المساحة الزمنية الأولى من العمر: طفولة، براءة، نقاء، راحة، لهو، لعب، استمتاع، حرية، سرور، انطلاق، عذوبة...وبذلك تكتمل في هذه القصيدة الصورة بنية المفارقة التي يمكن اعتبارها (مفارقة زمنية) من مرحلة عمرية إلى أخرى في الماضي.

ولا أستطيع أن أغادر هذه القصيدة دون أن أربط بين الاتجاه العام الذي يهيمن عليها، وبين قصيدة (يارا والشعرات البيض)<sup>(٣٥)</sup> من ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة) وقصيدة (هيا خذاني)<sup>(٣٦)</sup> من ديوان (أنت الرياض).

ففي القصيدة الأولى يتوجه الخطاب إلى (يارا) ابنة الشاعر وقد حاولت مطاردة الشعرات البيض في مفرق الأب، ويجيء أثناء ذلك تملل ملحوظ تحت وطأة الحاضر، وحنين جارف نحو الطفولة:

فمن يردُّ لي الدنيا التي انقشعت ومن يعيد لي الحلم الذي عبرا

وما بكيت على لهوي ولا مرحي لكن بكيت على طهري الذي انتحرا

وفي الثانية، رجاء موجه لنجلي الشاعر الطفلين أن يأخذه، ويعودا به ليلهو معهما،

مع عقد مفارقات متوالية بين شقائه وسعادتهما:

ها أنتما تضحكان وتارة تبكيان

إلى أن يقول:  
 أما أنا فدموعي      حبيسة في كياني  
 هيا خذاني.. خذاني      إلى شباب الزمان  
 إلى عوالم سحرٍ      مصنوعةٍ من جنانٍ  
 وأرجعاني صغيراً      يلهو كما تلهوانِ

إنه التوجه نفسه، والإلحاح الشعري عينه، والمفارقة ذاتها، حيث القصائد مسكونة بالحنين إلى الطفولة البريئة، وتلك حكاية أخرى في شعر القصيبي يجسدها ما يسمى (الأزمة الأربعينية).

#### المفارقة والصورة المركبة / الممتدة:

وهي صورة تنمو وتتمدد في مقطع أو بعض مقاطع من القصيدة، وينتظم بناؤها في مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة، كما أنها نمط بنائي يعبر فيه الشاعر عن فكرة معقدة من جانب ويخلق عن طريقها من جانب آخر حالة انتظام داخلية بين الصور تتسم بالتمازج والتكامل والتداخل يكشف عنها جهد الناقد التحليلي<sup>(٣٧)</sup>.

ومن نماذج المفارقة في هذه الصورة، التي تأتي عبر مجموعة من الصور المتوالية ما نجده في قصيدة (بعد أن مضيت)<sup>(٣٨)</sup>، التي تتشكل من أربعة مقاطع، تذهب كلها باتجاه موقف واحد تحاول تأكيده بمجموعة من الصور التي تعتمد على المفارقة مع توظيف عناصر الطبيعة في ثلاثة منها، ومنها قول الشاعر:

القمر الذي تسلقنا معاً حباله  
 القمر الذي زعمت أنه  
 يمنحنا دون جميع العاشقين حبه  
 القمر الذي رمى

في مقلتيك مرة ظلالة

تدرين؟ ودّع النجوم

تدرين؟ ضاع في مجاهل الوجوم

إن الحالة التي تمثلها الصورة الممتدة للمفارقة هنا هي الفقد أو الشقاء في الحب نتيجة تغير الحال، والشائبة هنا واضحة عبر المقطع الذي يستعين بصورة القمر الذي كان يحنو ويمنح الجمال والخيال، غير أنه لم يعد كذلك فقد تغيرت الحال، فضاع في مجاهل العدم والكآبة، وذاك مرهون بالواقع النفسي والوجداني المسيطر على الموقف، والذي يعضده ذلك الاستفهام المتأسف (تدرين؟) الذي يتكرر عبر مقاطع القصيدة.

وتتوالى أبعاد مكونات الصورة عبر عناصر أخرى، منها (البلبل) الذي كان يهمس بحلاوة الحياة، ولكنه ما لبث أن أصبح (على الطريق جثة بلا صدا)، كما أن (الروضة) التي اكتشفا أنهما عاشقان (فوق دفء عشبها) أصبحت هي الأخرى (مشدوداً إلى الصقيع تندب موسم الربيع). كما جاء المقطع الأخير ليشير إلى الصديق الذي تحول من حالة الفرح فعاد لكي (ينصب في درب الدموع خيمته).

وهذه المفارقة التي تهيمن على المقطع يمكن تسميتها (مفارقة التحول)؛ فهي تعتمد عبر صورها المتوالية على فكرة التحول من حال إلى حال؛ فالقمر تحول من وجوده المؤنس إلى الضياع، والبلبل ذو المشاركات الوجدانية الجميلة قد فارق الحياة، والروضة الدافئة المعطاء تحولت إلى خراب، وكل ذلك أراه قد أفلح في تعميق بنية هذه الصورة الممتدة في القصيدة.

وفي قصيدة (الإفلاس)<sup>(٣٩)</sup> يحدث التحول عبر الزمن، وتتأسس بنية المفارقة بين حال الشاعر - التي تتحدث عنه القصيدة - في ماضيه الناصع ومجده الشعري، وبين حاله في حاضره المنتكس الذي يعيش فيه على الذكريات:

لكني في الزمن الغابر كنت

صبياً غرا

يهوى الليل.. ويهوى البر.. ويهوى البحر  
 يحيا شعرا  
 يكتب شعرا  
 زمنٌ مرّاً  
 والآن أعيش على الذكرى الخرساء  
 أتتفلسف قبح الأشياء  
 أجتري الشعر المومياء

ومن الملاحظ هنا اعتماد النسق المفارقي على توالي الأفعال المضارعة التي لم يخل منها سوى سطر واحد، عبر المقطع السابق، ومنها الفعل (يهوى) الذي تكرر ثلاث مرات في ثلاث جمل محددة متشابهة تنتظم السطر الأول، ثم يأتي الفعلان (يحيا - يكتب) وكلها مسنده إلى ضمير الغائب، حيث تتحدث عن الصبي الغرّ / الشاعر، فهي هنا منصرفة إلى الحالة الأولى (الماضي) التي كان فيها (الليل، والبر، والبحر، والشعر)، وكلها أفعال صنعت حياة السعادة الخصبية المعطاء، وقد أتت بعدها مجموعة أخرى من الأفعال (أعيش - أتتفلسف - أجتري) مسندة لضمير المتكلم الذي يواجه حاضره القاسي، فهي منصرفة إلى الحالة الأخرى التي تتبنى دوال هي (الخرساء - قبح - مومياء)، وعبر تلك الثنائية حدث التحول الذي جاء مرهوناً بزمن ثنائي أيضاً استطاعت الأفعال المضارعة أن تبني بُعديّه المتضادين اللذين شكلا نسيج هذه الصورة. وفي بعض الأحيان تعتمد صورة المفارقة المتحولة على (التحول المعكوس) أي من الحال الأسوأ إلى الأفضل مخالفة لما سبق، فيصبح ذلك مرهوناً بتغيرات حالية متتابعة عبر نسق يحمل ثنائيته معه في كل مرة، ومن ذلك قوله:

حملتُ إليك حرمان الصحاري  
 فكيف أحلته رياً وخصباً  
 وكيف صنعت من ظمأي نعيماً  
 وكيف جعلت جوع الروح حباً

## وكيف صنعت دفناً من شتائي وكيف أعدت حتى الجرح عذباً<sup>(٤٠)</sup>

لقد جاء التحول المعكوس في بنية الصورة هنا معتمداً على التضاد القائم بين (حرمان الصحاري) الذي تحول إلى (الري والخصب)، و (الشتاء) الذي صار (دفناً)، وبهذا تشكلت صورة المفارقة و تامت عبر نمط خفي بعيد عن المباشرة مازج بين (الظماً) و(النعيم)، و(بين) (الجرح) و(العذوبة).

ومن ناحية أخرى كان للمنجز البلاغي دوره المتمثل في الاعتماد على الأداة (كيف)، والاستفهام التعجبي المتكرر الذي تحول زخمه؛ ليخدم لغة الاندهاش المنبثة عبر المقطع، ومن هنا استطاعت الصور المتوالية أن تكرر لحالة الاستكانة والراحة والامتتان، بعد حدوث هذه التحولات الرائعة من الماضي السقيم إلى الحاضر العظيم؛ اعتماداً على صيغة الاستفهام المباشرة التي نحسبها من الصيغ الأثيرة لدى الشاعر.

إن من طبيعة المفارقة - بوجه عام - أنها تقوم على السخرية أو الاستهزاء، أو أنها هي السخرية ذاتها أحياناً، وهذا النوع كثيراً ما يقابلنا في شعر القصبي الذي يتكئ على المفارقة الساخرة في مواضع جمّة، وهي تتنوع وفقاً للرؤية والتجربة، وقد تأتي صور السخرية عنده على نحو جزئي أو عابر، وربما تستغرق الموقف كاملاً، أو تحتل القصيدة وتوجه خطابها إلى شعور مغرق في التهكم، أو جلد الذات في قضايا الأمة وما يقع لها من أحداث ونكبات وانكسارات، مثل ذلك نكسة حزيران عام ١٩٦٧م، حيث حلت بها الهزيمة التي انكسر معها الوجدان العربي، وأصبحت جماهير الأمة بحالة من الذهول المطبق، والأسى القاتل، وكان الإعلام العربي وقتها يحاول شحن الشعب العربي بحماس مزيف، وعنتريات فارغة عن طريق الكذب والزيغ وقلب الحقائق، عبر أبواق طنانة سرعان ما اكتشف الناس ضلالها.

وقد أراد الشاعر أن يحول ذلك كله إلى مفارقات حادة تقوم على السخرية المشحونة بالمرارة والتأثر في قصيدة (بعد سنة) التي كتبت في العام ١٩٦٨م، ويشير عنوانها إلى

انعطاف الشعر إلى ما حدث بعد مرور عام على وقوع الهزيمة المروعة التي شارك فيها الإعلام بدوره المضلل:

عندما خضنا مع المذيع  
 حطين الجديدة  
 عندما عشنا مع المذيع  
 مجد القادسية  
 عندما بشرنا المذيع  
 بالنصر على وقع الأناشيد الشجيرة  
 عندما خلفنا المذيع  
 ما بين الرمال  
 جثثاً خرتُ بلا مجدٍ  
 وأشباه رجال<sup>(٤١)</sup>

ذاك جزء من القصيدة تستغرقه سخرية موجعة، تفرك الملح على الجراح، وتحاول البحث عن الحقيقة، عبر المصارحة وتعرية النفس، والمواجهة الحاسمة معها، أياً كان الوضع، فالمسألة هنا تتعلق بشرف الأمة ووجودها نفسه.

أما (المذيع) الذي تكرر ذكره في الجزء السابق أربع مرات فإنه إشارة إلى الإعلام الذي اعتمد وقتها على أكثر وسائله انتشاراً وتأثيراً على عقول الناس وتوجهاتهم. والذي أسهم - عبر النص السابق - في بناء صورة المفارقة التي توزع طرفاها بين مجد حطين والقادسية من ناحية، والهزيمة المروعة، والجثث التي خرت في الرمال بلا ثمن، حيث تصل السخرية إلى أقصى مدى، وتستمر القصيدة في هذا النهج عبر مقاطعها السبعة، حيث: (هزمت أشعار عنتر)، و (وارتمى سيف أبي تمام وارتاع الغضنفر)؛ نتيجة ما كنا فيه، وقد عبرت عنه القصيدة بقولها على لسان العربي: (وأنا قلت لليلى: سوف اصطاد لك الميراج ياليلى بخنجر)، وتلك قمة المأساة المضحكة المبكية التي تلفعت بها الشعرية هنا.



## المفارقة والصور الجزئية:

والصورة الجزئية هي أبسط أنماط الصور البنائية؛ لأنها تشتمل على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تكوين بناء الصورة المركبة، و تبدو أكثر تعقيداً وتركيزاً، وتتبع أهمية دراستها على نحو مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنياً ومعنوياً، ولكنها ليست منعزلة انعزلاً تاماً عن القصيدة، وغير منقطعة عن غيرها من الصور، فهي ترتبط بها ارتباطاً الجزئ بالكل<sup>(٤٢)</sup>.

ويمكن تتبعها والكشف عنها من خلال البنائين اللغوي والدلالي، إذ إن المفارقة تصبح اللغة المناسبة للشعر، حين تبدو هذه اللغة أبعد ما تكون عن فكرة الحامل والمحمول، أو المواضع اللغوية، التي ينحصر فيها الدال في دلالة معروفة وضعت له، ومن شأن المفارقة الحقيقية أن تكسر هذه المواضع، وذلك يأتي عبر تعدد الدلالة، ومن البلاغة المغايرة التي تبني على غير المألوف عوضاً عن المألوف، وهي - في هذه الحالة - تربط الشعر بالمغامرة اللغوية وقدرة الشاعر على إنشاء علاقات جديدة<sup>(٤٣)</sup>.

ونحن نلاحظ تلك المغايرة، وكسر المألوف، وإنشاء العلاقات الجديدة في شعر غازي القصيبي؛ حين نستطلق نوعاً آخر من صور المفارقة لديه ألا وهي المفارقة الجزئية التي تتخلق في رحم النص، على نحو قد تتعدد فيه، وقد تأتي عابرة هنا وهناك، ولكنها لا تتصف بالشمولية أو الامتداد في شرايينه وجسده.

ومن هذه الصور نقع على نماذج كثيرة في أعمال الشاعر، ومنها ما يقوله عن

العراق:

يكي على وطن يموت صغاره	جوعاً ويتخم مترفوه أطايا
ويح العراق.. وكان أمسٍ ملاعبا	للمجد أصبح للخنوع مضاربا
كانت تلامسه النجوم أناملا	فغدت تمزقه السجون مخالبا <sup>(٤٤)</sup>

و الأبيات هنا من قصيدة بعنوان (أ أبا الفرات) تتوجه إلى مخاطبة الشاعر العراقي الراحل محمد مهدي الجواهري في ذكرى رحيله، وهي مكتتزة بمجموعة من المفارقات الجزئية المتوالية التي ربما يشكل نسيجها خيط واحد، وتكشف الأبيات عن تلك التقابلات التي توجه مسار النص كله، حيث الموت جوعاً مقابل التخمة، والمجد مقابل الخنوع، وهكذا تفلح هذه الصورة في صنع حالة من المفارقة الدرامية المتوترة داخل النص الذي يردفه الشاعر بخطاب آخر موجه إلى الجواهري الشاعر:

هذا زمان الصمت يقتل بلبل  
ويرى الغراب على المنابر ناعباً<sup>(٤٥)</sup>

فالأمر لا يتعلق بواقع العراق المأسوي المأزوم، بل تعدها إلى حال الشعر في إطار تهكمي عبر حقل آخر من الدوال: (الصمت - بلبل - الغراب - المنابر - ناعباً) وكلها أدت إلى تعميق الناتج الإضائي الساخر الذي صنعه المفارقة في هذه الصورة.

وفي السياق نفسه وهو هموم الأمة وواقعها المنكسر يفتح ذلك البعد الساخر الذي يتكئ على التناقض القائم بين (سنا محيدلي) اللبنانية المعروفة التي قامت بعمل فدائي شهير ضد جنود الاحتلال اليهودي، وبين الأمة ورجالاتها وهم يعيشون واقعاً مأسوياً متردياً. يقول القصيبي:

يا أيها الرجال

تحجبوا

يا أيها الرجال

لم تقدرُوا أن تصبحوا رجالاً

فحاولوا أن تصبحوا نساءً

وحاولوا أن تلدوا

صبية وحيدة

أن تلدوا نساءً!<sup>(٤٦)</sup>

ولا يخفى أن تكرار (رجال) مقرونة بذلك النداء يحدث نوعاً من الألم الساخر العميق واللادع؛ لينتهي هذا الدال - في مقابل الطرف الآخر (نساء) - إلى حالة عجيبة

من الشعور المتمزج بالمهانة، لا يملك معه القصيبي إلا هذه النصيحة الغربية الساخرة: (فحاولوا أن تصبحوا نساء) التي تحمل قدراً هائلاً من المرارة والشعور بالعجز الكامل والإحباط المطلق الذي لا يجدي معه أن تستهض أمة بأسرها؛ لتقدم فعلاً ماجداً كما صنعت فتاه بمفردها. ولا يخفى علينا أن هذا الإحساس المسيطر على طريفي المفارقة يأتي من أقصى حالات الاندحار النفسي، وهذا ما جسده هذه الصورة بكل أبعادها الموحية.

وعلى مستوى العاطفة والحب تستأثر صور المفارقة الجزئية بكثير من النصوص، وكل منها تصنع أفقها وعالمها الخاص. يقول الشاعر في نص بعنوان (حبك):  
وحبك كالليل.. يفضح ما نمقته أكف النهار

وحبك قربة مائي

وقد أخذتني القفار إلى صدرها

المتفجر شوكاً ورملاً<sup>(٤٧)</sup>

إن المستوى الفني لطريفي المفارقة في هذه الصورة يتجلى في تداخل المستويين المعجمي والإيحائي وتقاطعهما بين (الليل) و (النهار)، وبين (الماء) و (القفار)، ولكن منطقة الاحتمالات التي يفتحها النص تساعدنا على الصعود معه إلى المستوى الغائب الذي أنجزه المتمثل في صدق الحب وعطاءاته الخصبة المتجددة، وقد نجحت الصورة في جعل المفارقة الرومانسية هنا حاضنة للفكرة وللقرائن السياقية التي غذتها ورفدتها.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن المفارقة الجزئية في شعر القصيبي تشكل مع غيرها من الصور النابضة نسيج تجربته، تاركة أصداءها هنا وهناك، وقد كان حضورها في صورة فردية غير متعددة، أو مستوى عابر لا يستغرق سوى بيت أو بيتين أو سطرين شعريين، ومع ذلك، فهي تومض بإيحاءاتها البعيدة، وعمقها الفني الملحوظ. ومن أمثلتها المتعددة ما جاء في قصيدة (أنت الرياض) من الديوان الذي يحمل العنوان نفسه:

وفاتنة أنت مثل ترق ملامحها في المطر

وقاسية أنت مثل تعذب عشاقها بالضجر

فازدواجية الشعور التي تلوح من البيتين تخلق تناقضاتها الخاصة بين الرقة والقسوة، أو بين الفتنة والقسوة كذلك؛ حيث تم تبرير الطرفين المتقابلين بجملتين فعليتين (تَرِقُّ ملامحها) و (تُعذِّبُ عشاقها)، وقد ذهبت كل منهما في اتجاه ترسيخ وتعميق الطرف الذي تتعلق به، وشكلاً بما يكتتزان من مجاز، وما يصنعان من دهشة شعرية الصورة وجمالياتها.

وفي مجموعة الشاعر المعنونة (قراءة في وجه لندن) تصيح المسألة على هذا النحو:

تعلننا فتخلفنا وتوعدنا فتصدقنا الرزايا

وكذلك نعثر على مثل ذلك النضج و التطور في استخدام عناصر المفارقة في موضع آخر من القصيدة (سراييفو) حيث يتم تصوير الجهاد الفلسطيني ضد الفلسطيني هكذا:

وعذراً

ها هنا الإخوان مشغولون بالتذبيح

في الإخوان<sup>(٥٠)</sup>

وقد تجلت السخرية المرة الأليمة بما يفعله (الإخوان بالإخوان) و غرقت الصورة في خضم هذا الفعل الفادح المفارق في المفردتين المتشابهتين اللذين دل كل منهما على فريق يمسك بالطرف النقيض؛ ليقوم بدوره المضاد، ولم يكن هنا ما يضيفي على الصورة هذا الكم من السخرية أفضل من اختيار مفردة (الإخوان) بما تختزله من معانٍ موحية، ولا ننسى كذلك ما أسهمت به دوال منها: (التذبيح) وليس الذبح في تعميق هذا الشعور الفضيع المؤلم.

إن خطاب غازي القصيبي يتميز بكثير من التمرد على المواضع اللغوية - التي أشرنا إليها سابقاً - ولكن تمرده محكوم بأطر واعية وجادة قوامها مسئوليته تجاه اللغة؛ حيث لا يذهب به الحال إلى الاستهانة بمسلماتها، ولكن ذلك لم يمنعه من

توظيف طاقات اللغة عبر التحرك الحر الذي يطور ويشير دون تصادم أو خروج يكون على حساب المنجز الشعري، كما نجد عند بعض دعاة التحديث و التجريب غير المسؤول.

إن هذا الاتجاه في تعامل الشاعر مع اللغة، هو الذي جعله يقول على لسان (سحيم) عبد بني الحسحاس الذي قتلوه بتهمة التغزل بنسائهم:

أنا عبدٌ وحرٌّ  
سميةٌ كانت مليكةً كل النساءِ  
وكنت أنا العبدُ - كنت  
مليكاً جميع الرجال  
وحين اعتقنا  
تصادم ليلٌ وفجرٌ<sup>(٥١)</sup>

لقد تقاطب (سحيم) مع محبوبته (سمية) في هذه الصورة وتقاطعا في الآن نفسه، تقاطبا في أنها - في يقينه - مليكة النساء، وهو - في يقين نفسه - ملك الرجال، وتقاطعا في شعوره بالعبودية والسواد، بينما هي حرة بيضاء، وحين تعانقا (تصادم ليل وفجر)، وفوق ذلك وقبله يضعنا السطر الأول في النص عند مكانم الدهشة؛ نظراً للتقريبية البالغة بين طرفي المفارقة.

وفي صورة رائعة يتوجه القصيبي إلى خليل حاوي الشاعر اللبناني يرثيه هكذا:

لحظة يعبث فيها الموت بالموت  
ومازلت تغني<sup>(٥٢)</sup>

إنها قوة المفارقة وجمالياتها التي جعلت الشعر والشاعر ينتصران على معنى الموت. لقد أشرت من قبل إلى حكاية الأزمة الأربعينية في شعر غازي القصيبي، وها هي ذي هنا تتجسد كذلك في مفارقات الصور الجزئية، وتسهم في تعميق الأزمة العمرية لديه في كل مرحلة من حياته، وغالباً ما تظهر هذه المشاعر عند نهاية كل عقد منذ بلوغه الأربعين، حين يذكر ما فعلته به هذه المرحلة، ويتوقف أمامها هكذا:

وها أنذا أمام الأربعين      يكاد يؤودني حمل السنين  
تمر الذكريات رؤى شريط      تلون بالمباهج والشجون<sup>(٥٣)</sup>

إن هذه الأزمة العمرية شديدة الإلحاح في أعمال الشاعر، وهي تطل برأسها بين حين وآخر، ولا تكاد تخلو منها واحدة من مجموعاته الشعرية، وهي في كل مرة تأتي ومعها مفارقاتها الخاصة التي تكرر لذلك الهاجس المتكرر مع التقدم في العمر الذي تشد وطأته في مرحلة الخمسين ثم الستين.

ويمكن القول هنا إن موقف الذات أمام هذه المراحل العمرية ينطوي على مشاعر الأسف والانزعاج، والشعور المتنامي بتصرم السنين والعقود، دون أن تتحقق آمال النفس التواقفة إلى طموحات وأحلام بعيدة، ربما لم تتمكن من الفوز بها على نحو من الأنحاء.

ولعل المفارقات العديدة قد عبرت عن موقف الذات أمام سفينة العمر التي تضرب في خضم الحياة متأسفة على ما تركته وراءها من مراحل. إلا أنني حين أقف عند هذه المفارقات، وأمعن النظر في حمولاتها الفنية، أستطيع أن أكشف عن بعض المسائل المتعلقة بها، وهي أن الشعور الفادح بالمرارة والأسف على ما ولى من أيام العمر وسنينه بدأ يتلاشى تدريجياً متخلياً عن الصخب الدرامي الحاد، وذلك كلما تقدمت تدريجياً مع أعمال الشاعر ومراحله العمرية؛ ليحل محله اتجاهان. الأول منهما: يقوم على المفارقة بين مرحلة الكهولة أو الشيخوخة التي تمثلها الذات الشاعرة، وبين مرحلة الشباب، وربما أتى ذلك في إطار التجربة العاطفية كما ألاحظ ذلك. والآخر: يكشف بجلاء أن الذات أصبحت تتشع بتجربتها الحياتية الكبيرة والممتدة، كلما تسلت إليها معاني الرضا والأمل بل التماسك والتحدي خاصة في مواجهة الغيد الحسان.

ومن المفارقات الدالة على الاتجاه الأول ما جاء في قصيدة (صدى الأطلال):

قلت أهواك فيما طول عذابي      ما الذي يجمع شيئاً بشباب؟  
ما الذي يجمع ليلاً بضحي؟      ما الذي يجمع عرساً باكتئاب؟  
ما الذي يجمع سهداً بكري؟      ما الذي يجمع غيثاً بسراب؟<sup>(٥٤)</sup>

ولعل تكرار التساؤل (ما الذي يجمع ؟) لخمس مرات في أبيات ثلاثة ينم عن تأكيد بُعديّ المفارقة المنعقدة بين الشيب والشباب، وكل ما ذكر - بعد ذلك - من صور تعمق ذلك التناقض الفادح، وتعتبر في الآن نفسه تنويعات على الحالة الأولى. وفي رثاء (مازن) أحد الشباب الذي اختطفهم الموت في ريعان الصبا يقول القصيبي:

ماذا أقول يابني

وأنتم الصغار

تكبرون

ترحلون

ونحن نبقى هاهنا

نحن الشيوخ والكهول

ندب نحو الموت

كالخيول

حين تهرم الخيول<sup>(٥٥)</sup>

لقد صورت المفارقة هنا وضعاً غير معتاد أو مقلوب، وأوغلت في استخراج البعد النفسي والعاطفي الذي يدب فيه الأسى، وينهكه التفجع، كما استعانت بمجموعة من الدوال التي ترسخ طرفها الأول (عالم الشباب) ومنها (يابني - الصغار - ترحلون) وطرفها الثاني كذلك (عالم الشيوخ) بدوال: (نحن - الشيوخ - الكهول - نبقى - كالخيول).

أما الاتجاه الآخر الذي ينزع إلى الأريحية والثقة ويصور القلب تواقاً مقبلاً على الحياة، والفؤاد طفلاً، فنلمحه في أعمال الشاعر المتأخرة التي أصبح فيها بناء صورة المفارقة أكثر إحكاماً ورهافة عبر ذلك الذكاء والدهاء الذي يسم التجربة بأكملها في قصيدة بعنوان (في عامي الستين) التي يهديها الشاعر إلى الأمير الشاعر خالد الفيصل إذ يتوجه الخطاب إلى الذات الشاعرة هكذا:

يا أيها الكهل أيام الصبا هربت

هل أنت تحسبها بعض المساجين  
يا أيها الكهل !.. في المرآة لو نظرت  
عيناك.. أبصرتَ إخفاق المعاجين

ثم يقول بعدها:

هيهات ما زال صوت العود يطربني  
ولا يزال جمال الكون يغيرني  
ولا يزال فؤادي في طفولته  
متيماً بعيون الخُرْد العَيْن<sup>(٥٦)</sup>

ولعلي ألحظ هنا أن الصورة في المقطع السابق الذي سقته في جزأين قد جاءت مكتتزة بروح ساخرة - خاصة في بدايته - وأن قسميه يمثلان طريفة المفارقة باقتدار، كما أن الدال (الكهل) قد وظف في هذا الإطار الساخر اللاذع؛ فمن غير المعقول أن يغفل شاعر بهذا الحجم فيسمى نفسه (كهلاً) وهو شيخ في الستين.

أما مفارقات هذه الشعرية مع الحسان فقد وردت في مواضع شتى من أعمال الشاعر المتأخرة، ومنها ما ورد في ديوان (ورود على ضفائر سناء) وتحديداً في قصيدتين إحداهما بعنوان (قومي افتحي الباب) والأخرى هي (يا ابنة العشرين) التي يتوجه فيها القصيبي إلى إحدى الحسنات على طريقة:

أغرِك أني أحيا غروبي  
وأنك وردة الفجر الجموح ؟  
وأن حسان أيامي ورائي  
وأنك طفلة الأفق الفسيح ؟

ثم يردف متسائلاً:

إذن فعلام تقترمين قلبي



### بهذا السحر في الوجه الصبوح؟ (٥٧)

إن شعرية متخابثة، جاءت تراقصها ظلال من ابن أبي ربيعة في البيت الأخير، وإن تر بعث خلالها المفارقة العمرية، التي أهدرها التساؤل في هذا البيت (إذن فعلام تقتحمين قلبي؟)، الذي أفلح - بذكاء ومهارة - أن يباعد بين الذات وبين (غروبها)، ويضعها في مهب الجمال، وكأنما استعانت الأبيات هنا بالمفارقة الحادة في البداية، ثم عادت لتتسلفها لصالح هذا الجمال في آخر النص، وتلك من سمات تطور صورة المفارقة ونضجها في أعمال الشاعر الأخيرة.

إن هذا النوع من المفارقة - في صورتها الجزئية أو العابرة - قد حقق أعلى نسبة حضور في ديوان (معركة بلا راية) وهو من الأعمال المتميزة لدى الشاعر في عدد من القصائد، ومعه - في هذا الإطار - ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة) يليهما (أشعار من جزائر اللؤلؤ) الذي تأتي معظم مفارقاته من هذا النوع، وبخاصة في الخطاب العاطفي أو شعرية المرأة، ثم يأتي ديوان (أنت الرياض)، وفي النهاية ديوان (قراءة في وجه لندن). وقد ركزت القراءة للمفارقتين السابقتين على نسبة حضور كل منهما، ومدى شيوعهما في خطاب القصصي الشعري عامة، وفي المجموعة الشعرية بصفة خاصة.

كما كشفت قراءة عناوين القصائد والمجموعات الشعرية للقصصي حضوراً لافتاً للغة المفارقة فيها. وقد اتضح لي عند إحصائها وتتبعها أن المفارقة في العنوان تتجلى في أسماء أربع من المجموعات الشعرية، هي:

(قطرات من ظمأ - معركة بلا راية - العودة إلى الأماكن القديمة - عقد من الحجارة)

ولعل من الملاحظ هنا أن هذه المفارقات تتباين في درجة الخفاء والوضوح فتارة تبدو بارزة بتقابلاتها الحادة، وأخرى نجدتها مخفية مستكنة في العنوان، يمكن فهمها على نحو ضمني أو غير مباشر. ومن ناحية أخرى فإن عناوين المجموعات هنا هي في الأصل عناوين لقصائد تسكن هذه الدواوين، وتشي باتجاهاتها الفكرية والفنية.

أما بالنسبة لحضور المفارقة في عناوين القصائد، فقد هيمنت على ثمانية عشر عنواناً في أعمال الشاعر التي بين أيدينا، وهي تتكون من اثنتي عشرة مجموعة<sup>(٥٨)</sup> تمثل تجربته التي ما زالت تركز في دروب الشعر، على مدى زمني شارف أكثر من خمسة عقود.

ومن العناوين التي تتجلى فيها المفارقات بوضوح، وتجدر الإشارة إليها في هذا السياق:

(الوحدة والجموع - السيمفونية الصامتة - عن لقاء وفراق - رسالة إلى ميت - يارا والشعرات البيض - نهر من الدم - الموت حياً - جمل غير مفيدة). وهي عناوين لقصائد تنتمي إلى عدد من الدواوين، وتمثل كل منها مرحلة من مراحل التجربة الكبيرة للقصيبي.

إن أعلى نسبة من هذا النوع من المفارقات نجدها في ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة) حيث بلغت سبعة عناوين في قصائد الديوان، ويليه ديوان (معركة بلا راية) ويحوي أربعة عناوين تتكئ على المفارقة، ثم تتساوى النسبة بين ديواني (أنت الرياض) و (الحمى) ففي كل منهما مفارقتين في العنوان، أما (أبيات غزل) و (قراءة في وجه لندن) فنصيب كل منهما مفارقة واحدة في عنوان قصيدة.

وتعتبر دلالة العنوان في الأدب عامة والشعر خاصة من الأمور المهمة والفعالة بالنسبة لمسألة التلقي "فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة هامة من دلالات النص وإشاراته الرمزية؛ مما يجعل العنوان عنصراً موسوماً ومكثفاً"<sup>(٥٩)</sup>

إنني أعتقد أن المفارقة الشعرية لدى القصيبي مرتبطة إلى حد كبير بالمفارقة الحياتية عنده، وبخاصة في المجموعتين اللتين تتنظمهما النسبة الأعلى من العناوين القائمة على بنية المفارقة، وذلك من حيث العدد لا النوع، فقد سبق أن أشرت إلى أن طبيعة كل من المفارقة الفنية والحياتية مختلفة عن الأخرى، وإن كنت أرى أن هذين الديوانين (معركة بلا راية) و (العودة إلى الأماكن القديمة) يتميزان بشعرية عميقة

متوهجة، ونضج في الرؤية والأداة، وتنوع وخصوبة عالية، ربما لم تستطع أي مجموعة أخرى للشاعر أن ترقى إليها.

ويمكن الآن توزيع مفارقة العنوان على قسمين: الأول منهما يغلب عليه العمق والمراوغة والإيحاء دون المباشرة، ويتميز بالثراء والخصوبة، والآخر يقف عند المستوى اللفظي المعجمي الذي نستبين معه التناقض المباشر، وتدرج تحت القسم الأول معظم العناوين التي ذكرناها سابقاً مثل: (قطرات من ظمأ - معركة بلا راية - السيمفونية الصامتة..)، وأما النوع الآخر فنراه في عناوين مثل: (الوحدة والجموع - عن لقاء وفراق) وهي تعتمد على المفارقة اللفظية بين الطرفين "رغم أن كل طرف يقابل الطرف الآخر وينافره، فإنه يلزمه ملازمة وجودية لا انفكاك منها"<sup>(٦٠)</sup> على حد قول السكاكي الذي يرى أن النقيضين متلازمان في الذهن، يستدعي كل منهما الآخر، فالحرارة تستدعي البرودة، واللقاء يستدعي الفراق، وتلك من المواضع المعلومة في أصل اللغة، وليس للمبدع فيها فضل أو مزية.

وبطبيعة الحال فإن ذلك يختلف عن عناوين أخرى شكلتها مفارقات من النوع ذي الإيحاء المكثف الذي يختصر الرؤية المطروحة في القصيدة بأكملها كما رأينا في (الحب والموائى السود)، و (رسالة إلى ميت) ورب قصيدة تحمل عنوان مفارقاً تتجسس المفارقات من مقاطعها وسطورها لتتقاطب مع العنوان، وتلتحم بينيته ونسيجه وتحتضن تجربته من ذلك قصيدة (شعرنا موتنا)<sup>(٦١)</sup> التي كتبت في ذكرى الشاعر أمل دنقل حين تخاطبه:

قل لنا كلمتين

رفيق الحروف.. القديم.. الجديد..

العنيف.. الرقيق.. العدو.. الصديق

المسمى الفناء

لونه؟

أبيض قاتم

كخريف الشتاء؟

أسود مشرق

كشحوب العناء؟

وتمضي القصيدة هكذا مستعينة بمفارقاتها المتوالية، وقد جاءت وفيه لعنوانها إلى أقصى حد.

إن النص الشعري يقاس بما يملكه من قيم عالية، وما تتجلى فيه من فضاءات شعرية خصبة ومتنوعة، وإذا كانت المفارقة في العنوان هي إحدى هذه الفضاءات المهمة في شعر القصيبي، فإن هناك أنواعاً أخرى من المفارقات أجدي أحثد لها رسداً وتحليلاً، ومنها: (المفارقة السمعية) أو ما يمكن تسميتها بالمفارقة الصوتية أو مفارقة الصوت/الصمت، ولعل تسميتها السمعية أوفق؛ لأن حاسة السمع تستشعر الأصوات كما تستشعر الصمت كذلك، وهي تبني على الأصوات و دلالاتها في مقابل الصمت ومرادفاته، وتتحرك كلها في شكل دوال تعمل في هذين الحقلين الذين يشكلان طرفيها.

ومن دوال الصوت في أعمال الشاعر نجد: (الضحك - البكاء - اللحن - الرنين - الشدو - النحيب - الصراخ - الغناء - الفحيح - العويل - ...) ويأتي ذلك عبر ثنائية يصنع طرفها المفارق أو المقابل دوال (الصمت - السكوت - الخرس) على أن دال (الصمت) هو أقواها على الإطلاق وأكثرها وروداً بذاته، أو من خلال الحقل الذي ينتمي إليه، وهو يتردد في معظم المفارقات السمعية، وله حضوره الواضح؛ ونظراً لذلك سنبدأ به رغم أنه الطرف الثاني مقابل الأصوات المختلفة.

إن دال (الصمت) يأتي - عبر النصوص - في صورتين:

الأولى: عن طريق تفجيريه من الداخل بالاحتكاك المباشر بينه وبين دوال مضادة تصنع التقابل معتمدة على الوصف أو الفاعلية أو الإضافة ومن ذلك (السيمفونية الصامتة - يهدر الصمت..) وهكذا.

أما الصورة الأخرى فتعتمد على وضع دال (الصمت) بشكل معجمي أو على نحو غير مباشر مقابل دوال مناقضة.

ونورد هنا مجموعة من النماذج التي تنتمي إلى هذه الصورة:

هل تعرفين عذاب العود      أناته وهو إن داعبته ضحكا  
غنى لعينيك حتى غبت      أوتاره وارتمى في صمته وبكى

وقد حوى كل بيت - مما سبق - طرفين للمفارقة السمعية والمقصود ما جاء في الثاني بين (الفناء) و(الصمت).

وتبوح النصوص بنماذج أخرى من مثل:

وترد ألحاني إلى شفتي      خرساء تمضغ صمتها المرأ<sup>(٦٣)</sup>

ويأتي ضمن حقل الصمت دوال أخرى منها (السكوت):

قلت      والسكوت      بيننا      بكاء<sup>(٦٤)</sup>

وأنت حروفي إذا ما نطقت      وأنت سكوتي الطويل الكئيب

وأنت إذا ما ضحكت الرنين      وأنت إذا ما بكيت النحيب<sup>(٦٥)</sup>

فالسكوت يأتي مرة مقابل البكاء ومرة مقابل النطق، إضافة مفارقات البيت الأخير بين: الضحك/البكاء، و الرنين/النحيب، وكلها تسهم في تنامي الخصيصة السمعية عبر الخطاب.

وإذا شئنا أمثلة للصورة الأولى ففي قول الشاعر:

آه لو أدركت ما يصرخ في صمت الثياب الطاهرة<sup>(٦٦)</sup>

وقوله في رثاء الملك خالد:

مررت اليوم قرب الدار

تفرق مجمع السمار

فلا أسمع إلا الصمت يسترسل في الأفكار<sup>(٦٧)</sup>

وقوله في رثاء أخيه:

فيهدر الصمت في سمعي فيوقظني وأنظر الأوجه الشكلى وانسحق<sup>(٦٨)</sup>

ومما يلاحظ هنا أن المفارقة السمعية في كثير من مواضعها تعتمد على ثنائية الضحك / البكاء ومن ذلك:

ضحكت والحب يرعاني ببسمته ونحت والحب ليل صاحب الكدر<sup>(٦٩)</sup>

إضافة إلى أن البيت واقع تحت وطأة المفارقات الفاعلة والمتوالية.

وبهذا أستطيع القول إن المعدل الأعلى من هذه الصور المفارقة تأتي في ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة)؛ وبذلك يمكن أن أعتبر هذا الديوان أنموذجاً لشعرية المفارقة لديه حيث حظي بنسبة عالية من الأنواع التي تم اسقراؤها، في حين توزعت في نصوصه وتنوعت عبر قصائده؛ لتصنع قيمة مضافة من قيم هذا الديوان المتميز بشعريته.

إن المتتبع لعالم الصورة الفنية في شعر القصيبي يجده مفعماً بالثراء والتنوع، فالصورة فيه تمثل عصب الخطاب، وقوام الشعرية، بما تمتاز به تشكيلاتنا من خصوبة وعمق، فهي تنهمر من فضاء النصوص حاملة ألوانها وأبعادها وظلالها، والشاعر "ينجح غالباً في اقتناص عناصر الصورة من مشاهداته ليجعلها ألواناً وحركات ومشاعر"<sup>(٧٠)</sup>

لقد أردت بالحديث عن الصورة هنا الانتقال إلى المفارقة البصرية، التي تأتي ضمن الصورة، فهي فرع المفارقة التصويرية، وتكاد تصبح مفارقة لونية خاصة على وجه التحديد، وذلك حين يستتق البحث نماذجها العشوائية التي تنتمي إلى عدد من الدواوين؛ ليستخلص اتجاهاتها وطبيعتها وأنساقها المختلفة.

يقول القصيبي في قصيدة (كيف) من ديوان (معركة بلا راية) متوجهاً إلى المحبوبة:

وكيف صبغت سواد الليالي بأبيض من ساطعات المنى  
وكيف سحرت ضمير القفار فبلل بالعشب أقدامنا<sup>(٧١)</sup>  
ويقول في قصيدة (أسطورتان):

أنشد للمجد يا للغباء وأمجادنا كيباض الغراب<sup>(٧٢)</sup>  
وهنا يكون قوام المفارقة اللونية (السواد/البياض)، بما يمثلانه من الضدية الأبدية  
التي هي أقرب إلى الأذهان وأوقع في شدة ابتعاد كل طرف منها عن الآخر.  
وربما جاء لون آخر في موضع ثالث:

عجبت للكلمة الخضراء فترقص البيد في بحر من الشجر<sup>(٧٣)</sup>  
واللون الأخضر هنا يجئ في مقابل (البيد) التي كانت مقفرة قبل حلوله. ولون رابع  
لا نعدمه في نص يصرح فيه القصيبي بأهمية (اللون) الذي يجئ من عمق الجرح:  
وأرqb جمر اللون أحسب أنه تلون من جرح يبيت معانقي<sup>(٧٤)</sup>

إنها شعرية الألوان المفارقة تتجلى؛ لتعمق دورها الفاعل في مرايا النصوص، واللون  
من أقوى عناصر الصورة البصرية، وقد تم الاعتماد عليه في بناء عدد من المفارقات  
الجيدة.

غير أن مفارقات البصر لا تقف عند حدود الألوان فحسب، بل يدور الكثير منها في  
فلك الطبيعة، وبالأحرى (الكونية) على نحو لافت وغزير، ومن أمثلتها التي يتردد فيها  
دال (الليل)، في مقابل (النهار) ما جاء من قصيدة في رثاء الملك خالد:

وأين بسمته الحسناء هل سقطت شمسُ النهار على ليل من الكمد<sup>(٧٥)</sup>

وقد يأتي الليل متقاطعاً مع أوقات أخرى من حقل النهار على نحو:

وارتمى شعرك فوق الليل

صبحاً من شمس باهرة

وأنا أرقب صبح الليل

والروح على أسنان فك قاهرة<sup>(٧٦)</sup>

وكذلك على نحو ما جاء في قصيدة (أغنية لحب لم يكن) من (العودة إلى الأماكن القديمة):

يا سيدتي !

يومض وجهك في ذاكرتي

ومض البرق الفتان بليل ظمآن<sup>(٧٧)</sup>

وفي القصيدة نفسها:

أنشدتُك.. أنشدتُك.. حتى

اختنق الليل بنور الفجر<sup>(٧٨)</sup>

ويتقابل الليل والصبح، يصطرعان أحياناً، في رأس يغزوه المشيب:

يا لرأسي يذهب الليل بشعره ويجئ الصبح كي يشعل شعره<sup>(٧٩)</sup>

وحضور العناصر الكونية عبر هذه المفارقات البصرية لا يقف عند حد، بل يستجلب معه الكثير من الدوال المتضادة التي تقع في دائرة الضوء/الظلام وما ينتمي إلى كل منهما من مترادفات ولتقرأ:

من ظلامي العميق أهديهم النور ولحني أصوغه من بكائي<sup>(٨٠)</sup>

وكذلك نقرأ:

أدعو الرحمن

أن يبقى حبك خيط ضياء

في ليل تسكنه الظلمة<sup>(٨١)</sup>

ولقد لاحظ الباحث مع المفارقة التصويرية البصرية، حضور عناصر الكون ضمن ثنائيات يغلب عليها الحدة التي تصل إلى مستوى الصراع أحياناً، كما أن التضاد القائم بين (الليل) و (النهار) - على وجه الخصوص - يشكل جزءاً لافتاً من العنصر الكوني المشهود داخل النصوص التي تمت الاستعانة بها.

كما أن هناك حقولاً لغوية أخرى جاءت في هذا السياق عبر مجموعة من الدوال مثل (الصبح - الفجر - النور - السحر - السنا) في مقابل (الظلام - السواد - المساء).



أما الألوان التي شاركت في بنية المفارقة فأهمها على الترتيب: الأسود، الأبيض، الأخضر، والأحمر، فالصورة تتلون وتدخل معها المفارقة في مهرجان الألوان. وحسب الحضور النسبي لهذا النوع من المفارقة فإن ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة) يبرز هنا أيضاً بارتفاع نصيبه منها، حيث إنها قرينة المنجز الشعري المتميز الذي يتحقق دائماً عند كل وقفة مع هذا الديوان، وإن كان البحث لا يعدم الكثير من هذه المفارقات البصرية في باقي المجموعات.

#### خاتمة:

وبعد فقد كشف هذا البحث عن ثراء واضح في توظيف المفارقة التصويرية في شعر غازي القصيبي، بكل ملامحها ووظائفها وأنواعها وصورها التي تناسجت خيوطها في ضوء بنية عكست روعة التشكيل والأداء، وأمدت نصوصه بتيمات وامضة، وإشارات خفية. ولقد ركزت القراءة على النماذج الأبرز منها.

كما تعددت تشكيلاتنا وتنوعت ما بين مفارقة لفظية أو إيحائية مكثفة، أو صريحة مباشرة أو رمزية خفية، أو رومانسية حاملة أو واقعية ساحرة لاذعة أو فلسفية، أو درامية أو على شكل مفارقات ثنائية ضدية نتجت عن مواقف، أو رؤى، أو تداعيات كثيرة فكانت قرينة المنجز الشعري المتألق؛ فأكسبته مذاقه المميز، ورفدته بطاقات فنية عالية.

ولقد كان القصيبي على وعي بها، وبدورها في نقل رؤيته لعالمه الخاص، أو العالم من حوله؛ ولهذا أرى أنها لم تعد لديه مجرد قيمة بلاغية أو جمالية فحسب بل أصبحت تقنية فنية لها أبعادها ومؤثراتها العديدة؛ فمنحت شعره سمة عمق الفن العظيم الذي يؤمى إلى الأشياء دون أن يصرح بها.

## الهوامش:

- (١) ابن منظور: (لسان العرب). دار المعارف بمصر، تحقيق عبدالله علي الكبير وزميليه، مادة (فرق): "والتفرق والافتراق سواء... وفارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه " ٣٣٩٧/٥ - ٣٣٩٨.
- (٢) د. نبيلة إبراهيم: (المفارقة)، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١٣٣.
- (٣) دي. سي. ميويك: (المفارقة وصفاتها)، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٩.
- (٤) ينظر في ذلك: د. خالد سليمان: (المفارقة والأدب - دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٧.
- (٥) نفسه: ص ١٧.
- (٦) د. محمد العبد: (المفارقة القرآنية - دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ص ١٧.
- (٧) د. سيزا قاسم: (المفارقة في القص العربي المعاصر)، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٣٥.
- (٨) ينظر: علي عشري زايد: (عن بناء القصيدة العربية الحديثة)، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ١٤٧ - ١٤٨.
- (٩) د. حسني عبد الجليل: (المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي - دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م، ص ٢١.
- (١٠) د. ناصر شبانه: (المفارقة في الشعر العربي الحديث - أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٢٨.
- (١١) ميويك: (المفارقة وصفاتها)، مرجع سابق، ص ١٨.
- (١٢) ينظر: د. عبد الحميد هنداوي: (أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر - دراسة تنظيرية تطبيقية) [نشرة خاصة].
- (١٣) ينظر: د حسني عبد الجليل: (المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي - دراسة نظرية تطبيقية).
- (١٤) ينظر د. سعيد شوقي: (بناء المفارقة في المسرحية الشعرية)، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- (١٥) ينظر د. نجلاء علي حسين الوقاد: (بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري - دراسة أسلوبية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م.
- (١٦) ينظر: كلينث بروكس: (لغة المفارقة في الشعر)، ترجمة قاسم البريسم، مجلة الزمان، العدد ٣٥٧، لندن، ١٩٩٩م.

- (١٧) ينظر: د. سامح عبد العزيز الرواشدة: (المفارقة في شعر أمل دنقل)، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، المجلد الثاني والعشرون، العدد السادس، الأردن، عمان، ١٩٩٥م.
- (١٨) ينظر: د. عبد القادر الرباعي: (من المفارقة في شعر عرار). ضمن كتاب (عرار الرؤية والفن - قراءة من الداخل). الأزمنة للنشر والتوزيع. الأردن. عمان. ط ٢٠٠٢م.
- (١٩) ينظر: د. أمينة رشيد: (المفارقة الروائية والزمن التاريخي)، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ١٩٩٣م.
- (٢٠) ينظر: شكري عزيز الماضي: (المفارقة في روايات إميل حبيبي). مجلة البيان. المجلد الثاني. العدد الأول. الكويت. ١٩٩٩م.
- (٢١) ينظر: محمد سالم الأمين: (اللغة المفارقة في رواية شرف). مجلة إبداع. العدد الرابع. القاهرة. ١٩٩٩م.
- (٢٢) ينظر: د. ناصر شبانه: (المفارقة في الشعر العربي). ص ٤٦، ٥٢، ٥٣.
- (٢٣) نفسه: ص ١٠١.
- (٢٤) د. نبيلة إبراهيم: (المفارقة). ص ١٣٤.
- (٢٥) د. نبيلة إبراهيم: (فن القص بين النظرية والتطبيق) مكتبة غريب. القاهرة. د. ت. ص ١٩٨.
- (٢٦) د. محمد عبد المطلب: (كتاب الشعر). الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ط ١، القاهرة. ٢٠٠٢م. ص ٦٠.
- (٢٧) ينظر غازي القصيبي: (المجموعة الشعرية الكاملة). تهامة للنشر والتوزيع. جدة. ط ٢، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧م. إضافة إلى الدواوين التي تلتها وسوف يرد ذكرها تباعاً في شأيا هذا البحث.
- (٢٨) د. محمد عبد المطلب: (كتاب الشعر)، ص ٥٩.
- (٢٩) ينظر: بشرى موسى صالح: (الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث). المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء. ط ١، ١٩٩٤م. ص ٣.
- (٣٠) نفسه: ص ١٤١.
- (٣١) غازي القصيبي: ديوان (أنت الرياض)، المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٥٥٩.
- (٣٢) د. محمد عبد المطلب: (كتاب الشعر). ص ٦١.
- (٣٣) غازي القصيبي: ديوان (الحمى)، المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٦٠٣.
- (٣٤) غازي القصيبي: ديوان (العودة إلى الأماكن القديمة). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٧٠٥.
- (٣٥) نفسه: ص ٩٦٥.
- (٣٦) ديوان: (أنت الرياض). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٥٢٣.
- (٣٧) بشرى صالح: (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث). ص ١٣٦.
- (٣٨) غازي القصيبي: ديوان (معركة بلا راية). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٣٨٢.
- (٣٩) ديوان: (الحمى). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٦٥٢.

- (٤٠) ديوان: (معركة بلا راية). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٣٩٢.
- (٤١) نفسه: ص ٣٠٤.
- (٤٢) بشرى صالح: (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث). ص ١٣٤.
- (٤٣) د. حمادي صمود: (من تجليات الخطاب الأدبي). قرطاج للنشر والتوزيع. تونس. ط ١، ١٩٩٩م. ص ٨٤.
- (٤٤) غازي القصيبي: ديوان (يا فدى ناظريك). مكتبة العبيكان. الرياض. ط ١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م. ص ٣٨.
- (٤٥) نفسه: ص ٤٠.
- (٤٦) غازي القصيبي: ديوان (ورود على ضفائر سناء). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط ٢، ١٩٨٩م. ص ١٠.
- (٤٧) ديوان: (أنت الرياض). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٥٥٣.
- (٤٨) نفسه: ص ٤٤٧.
- (٤٩) غازي القصيبي: ديوان (قراءة في وجه لندن). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط ١، ١٩٩٧م. ص ٣٦.
- (٥٠) نفسه: ص ٨٢.
- (٥١) غازي القصيبي: ديوان (سحيم). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط ١، ١٩٩٦م. ص ٢٢.
- (٥٢) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٧٣٨.
- (٥٣) ديوان: (الحمى). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٦٥٥.
- (٥٤) ديوان: (قراءة في وجه لندن). ص ٩٥.
- (٥٥) نفسه: ص ٢٤.
- (٥٦) ديوان: (يا فدى ناظريك). ص ٦٦-٦٧.
- (٥٧) ديوان: (ورود على ضفائر سناء). ص ٦٣.
- (٥٨) تمثلها (المجموعة الشعرية الكاملة) وتضم سبعة دواوين معروفة. ويليهما الدواوين التي صدرت بعد ذلك تباعاً مما تيسر لي الاطلاع عليها وهي: (ورود على ضفائر سناء. مرثية فارس سابق. سحيم. قراءة في وجه لندن. يا فدى ناظريك).
- (٥٩) د. صلاح فضل: (مناهج النقد المعاصر). الهيئة المصرية العامة للكتاب. (مكتبة الأسرة). ١٩٩٧م. ص ١٣٢.
- (٦٠) السكاكي: (مفتاح العلوم). دار الكتب العالمية. بيروت. ص ١٧.
- (٦١) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٧٧٤.
- (٦٢) ديوان: (معركة بلا راية). المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٣٨٦.

- (٦٣) غازي القصيبي: ديوان (قطرات من الظمأ) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٢١٢ .
- (٦٤) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٧٥٥ .
- (٦٥) ديوان: (أبيات غزل) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٤٧٣ .
- (٦٦) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٧٨٥ .
- (٦٧) نفسه: ص ٧٩٩ .
- (٦٨) ديوان: (معركة بلا راية) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٣٦٠ .
- (٦٩) نفسه: ص ٣٣٢ .
- (٧٠) د. أحمد كمال زكي: (دراسات في النقد الأدبي) , دار الأندلس , القاهرة , ط ٢ , ١٩٨٠م , ص ٢٧٩ .
- (٧١) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٧٠٤ .
- (٧٢) ديوان: (معركة بلا راية) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٢٧٤ .
- (٧٣) ديوان: (يا فدى ناظريك) , ص ٦٠ [ من قصيدة (أمير الفل) في رثاء نزار قباني ] .
- (٧٤) نفسه: ص ٢٠ .
- (٧٥) ديوان: (العودة إلى الأماكن القديمة) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٧٦٣ .
- (٧٦) السابق: ص ٧٨٦ .
- (٧٧) نفسه: ص ٧٠٩ .
- (٧٨) نفسه: ص ٧١٢ .
- (٧٩) ديوان: (قراءة في وجه لندن) , ص ٩٢ .
- (٨٠) ديوان: (أبيات غزل) , المجموعة الشعرية الكاملة , ص ٤١٩ .
- (٨١) نفسه: ص ٤٦ .

## **Ironic Tropes in the Poetry of Ghazi Al-Qusaibi**

**Ahmad Ali Nasser Al-Sharafi**

Arabic Department, Taif University  
Taif, Saudi Arabia

### **Abstract:**

This paper attempts to examine the nature of ironic tropes in the complete poetic works of Ghazi Al-Qusaibi as well as outline all their possible patterns, functions, and formations. Special attention is given to such tropes as permeate his poems, whether partially or completely.

The salient presence of such tropes in Al-Qusaibi's poetry entitles him to be a first-rate ironist. From such ironic tropes he managed not only to derive deep significations, but also to utilize them in grand structural and technical patterns, invest his poetic language with intensity and liveliness, as well as take language games to the farthest heights possible.