بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

العتبات النصية في شعر محمد القيسي

Textual Sides in Mohammed al – Qaisi poetry

إعداد الطالبة:

إيهام زياد قسيم الوردات

إشراف الأستاذ الدكتور:

موسى ربابعة

الفصل الدراسي الصيفي

2017م/2018م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العتبات النصية في شعر محمد القيسي

Textual Sides in Mohammed al – Qaisi poetry

إيهام زياد قسيم الوردات

ماجستير اللغة العربية/ الأدب والنقد- جامعة اليرموك

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة تخصص اللغة العربية/ الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها:

الأستاذ الدكتور موسى ربابعة..... مشرفًا ورئيسًا

أستاذ في الأدب والنقد جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور نبيل حداد..... عضوًا

أستاذ في الأدب والنقد جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس.....عضوًا

أستاذ في الأدب والنقد جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور عبد الحميد الاقطش.....عضوًا

أستاذ في النحو والصرف جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي.....عضوًا

أستاذ في الأدب والنقد الجامعة الاردنية

تاريخ المناقشة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى كل الذين أعيش في محراب حبهم...

إلى والدي الكريمين أمد الله في حياتهما..

إلى سندي وقوتي زوجي

إلى حلم المستقبل ابني غسان

إلى أشقائي وشقيقاتي

أهدي ثمرة جهدي هذا...

الباحثة

إيهام الوردات

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم– وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

بعد إتمام هذا العمل الأكاديمي "العتبات النصية في شعر محمد القيسي"؛ أتقدم بالشكر الجزيل من أستاذي الفاضل المشرف على هذا العمل العلمي الأستاذ الدكتور موسى ربابعة، الذي لم يبخل علي بتقويم ما اعوج من زلاتي المنهجية.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير من أعضاء لجنة مناقشة هذه الرسالة، لجهدهم في قراءتها وتصحيح ما وقعت فيه من أخطاء، وهم الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس، والأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور عبد الحميد الأقطش، والأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي.

وأتقدم ايضاً بالشكر الجزيل من أعضاء الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك، الذين تتلمذت على أيديهم في دراستي الجامعية في مرحلتي البكالوريوس والماجستير والدكتوراه.

وإني أرجو من الله العلي العظيم أنْ يكون هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

قرار لجنة المناقشة.....ب

الإهداء.....ج

الشكر والتقدير.....د

فهرس المحتويات.....هـ

ملخص باللغة العربية.....و

المقدمة.....1

الدراسات السابقة.....3

التمهيد.....5

العتبات النصية في النقد الحديث: إضاءة وتنوير.....9

الفصل الأول: عتبة العنوان في شعر محمد القيسي

العنوان في الأدب.....25

أهمية العنوان.....26

وظائف العنوان.....28

العنوان في شعر القيسي.....32

العناوين الفرعية.....81

الفصل الثاني: عتبة الغلاف والإهداء في شعر محمد القيسي

عتبة الغلاف.....97

عتبة الإهداء.....127

الفصل الثالث: عتبة المقدمة والاستهلال والهوامش والحواشي في شعر محمد القيسي

عتبة المقدمة.....161

عتبة التصدير/الاستهلال.....175

عتبة الحواشي والهوامش.....181

الخاتمة 197

قائمة المصادر والمراجع.....199

ملخص باللغة الانجليزية.....207

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملخص الرسالة باللغة العربية

إيهام زياد الوردات (2018). العتبات النصية في شعر محمد القيسي، إشراف الأستاذ الدكتور موسى ربابعة، جامعة اليرموك.

تضمنت هذه الدراسة المعنونة بـ (العتبات النصية في شعر محمد القيسي) تحليلا لآلية صياغة العتبات النصية في دواوين محمد القيسي، وقد حاولت المقاربة بين هذه العتبات واستنطاق العلاقات المتداولة بينها.

وفي هذه الدراسة تمهيدٌ تضمن تعريفًا بالعتبات النصية وآراء النقاد في تعريفاتها وأهميتها وأشكالها وكذلك تضمنت تعريفًا بالشاعر محمد القيسي ونتاجه الشعري.

أما فصول الدراسة فكانت كالاتي:

الفصل الأول الذي كان بعنوان: عتبة العنوان في شعر محمد القيسي، وناقش أهمية العنوان في الأدب ووظائفه، وكيفية صياغة العنوان في شعر محمد القيسي وعلاقته بمضامين الدواوين، وكذلك علاقة العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية.

أما الفصل الثاني فقد ناقش عتبتي الغلاف والإهداء في دواوين محمد القيسي وأهميتها، وكان ثمة تركيز على لوحات الأغلفة وطريقة تصميم الأغلفة وعلاقات الألوان بشكل الغلاف عامة، ومدى انسجام اللوحة وألوانها مع الغلاف عامة وربط ذلك بمضامين الدواوين. وكذلك عتبة الإهداء وعلاقتها بمضامين الدواوين، والبحث عن العلاقات الشخصية للشاعر بالمهدى إليهم.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتناول الفصل الثالث عتبة المقدمة والاستهلال والهوامش والحواشي في شعر محمد القيسي، وهي أغلبها عتبات نثرية عبَّرت عن مكنونات الشاعر ورغبته في إعطاء مفاتيح للقارئ تساعده على دخول النص ومحاولة استكشافه، عدا عن رغبته في إضافة صياغات فنية تضفي مِسحة جمالية على النص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة والسلام على المبعوث رحمةً للعالمين.

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمقاربات العتبات بوصفها مصاحبات نصية تنهض بإنتاج نص موازٍ للنص الأصلي وتسهم في فك غوامضه وشيفراته. وتهتم هذه الدراسة بمسألة العتبات النصية، فهذا الأمر برز في العقدين الآخرين من القرن الماضي، وأولى العتبات أهمية كبيرة.

تشتغل هذه الدراسة على تطور العتبات النصية، وأشكالها المختلفة فهي تمثل مركزية تلتقي مع مركزية النص الأصلي، وهي تربط بين هذا النص والأشياء المحيطة به. فالنص الموازي؛ يشمل الغلاف والمقدمة والإهداء والعنوان والعنوان الفرعي والهوامش... وهذا يعني أن العتبات تمثل حالة مهمة وخاصة إذا لم تبعد المتلقي عن النص الأصلي، لأن العتبات هي أول ما يصادف المتلقي، ولذلك تكشف العتبات عن أول تماس للمتلقي مع النص.

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث ستتناول الدراسة عتبات النص الشعري في أعمال القيسي الشعرية، فالمتمعّن في أعمال القيسي (1944م–2003م) يجدها زاخرة بأشكال العتبات النصية التي تمثل ظاهرة جديرة بالدرس والتحليل.

لقد تمثل المنجز الشعري عند القيسي بالدواوين والأعمال الكاملة التي أبدعها مثل، راية في الريح (1968م) وخماسية الموت والحياة (1970م) ورياح عز الدين القسام (1974م) والحداد يليق بحيفا (1975م) وإناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها (1979م) واشتعالات عبدالله وأيامه (1981م) وكم يلزم من موت لنكون معًا (1983م) والوقوف في جرش، عمان (1984م) ومنازل في الأفق (1985م) وكل ما هناك (1986م) وكتاب حمدة (1988م) وعازف الشوارع (1987م) وشتات الواحد (1989م) ومجنون عبس (1991م) وكل هذا البهاء وكل شفيف (1992م)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني (1990م) وصداقة الريح (1993م) وأذهب لأرى وجهي (1995م) ومراثي أوغاريت (1996م) وناي على أيامنا (1996م) وماء القلب (1998م) الأيقونات والكونشيرتو (2001م) ومنمنمات أليسا(2002م).

لقد قسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول سبقها تمهيد وتعريف بالشاعر محمد القيسي، يهتم بتوضيح العتبات النصية والمصطلحات المتعلقة به والمتمثلة بأنواع العتبات كالعنوان والإهداء والمقدمة...، ودلالة هذه المصطلحات في سياقها الأدبي والنقدي وأهميته العتبات ووظائفها وأقسامها.

أما الفصل الأول (عتبة العنوان) فهو يسعى إلى الكشف عن العنوانات التي تمثلت في تجربة محمد القيسي الشعرية، إذ إن العنوانات في شعره تشكل شبكة دلالية، سواء في عنوانات الدواوين أو في عنوانات القصائد.

وأما الفصل الثاني (عتبة الغلاف والإهداء) فتناول العتبات النصية المحيطة بالنص الشعري دراسة وتحليلا من جهة، وتطبيقا على قصائد القيسي التي برزت فيها تلك العتبات من جهة أخرى. فتناول (عتبة الغلاف) وما تضمنته من رسائل شكلية ولونية، حيث عمد القيسي إلى مواءمة أشكال أغلفته بمضامين دواوينه وعناوينها، وربما كان لطبيعة الظروف وخصوصيتها أثرٌ في ربط العلاقات المباشرة بين الغلاف والعنوان والمضمون. وناقشت في هذا الفصل أيضًا، (عتبة الإهداء) وعلاقاتها بالعناوين والمضامين الشعرية، وعلاقاتها أيضًا بطبيعة التجربة الجمعية التي عايشها القيسي، وهو ابن القضية الفلسطينية، ولذا يجد القارئ من ضمن المُهدى إليهم أسماء خاضوا تجربة المقاومة والكفاح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعالج الفصل الثالث (عتبة المقدمة التصدير/الاستهلال والحواشي والهوامش) وتضمن مناقشة (عتبة المقدمة) التي كانت قليلة نسبيًّا في دواوين محمد القيسي، وجاءت في أغلب مضامينها للتعبير عن تجربته الشعرية وتحولاتها. وكذلك تضمن الفصل مناقشة لـ (عتبة التصدير/ الاستهلال)، وقد جاءت إمّا مقتبسة من أقوال كتاب آخرين أو من أقوال القيسي نفسه، وهي في مضامينها كانت تعبر عن حالة الضياع والشتات والوحدة وهي حالات الشعب الفلسطيني التي يعايشها منذ قرنٍ من الزمان.

ولم تكن (عتبة الهوامش والحواشي) بعيدة عن سائر العتبات النصية، فقد جاءت في خدمة الموضوعات والعناوين، موضحة ومبينةً بعض المعلومات كأسماء الأشخاص والأماكن والمناسبات المختلفة.

وخلصت الدراسة إلى خاتمة عرضت أهم النتائج التي توصلت إليها، أعقبتها قائمة المصادر والمراجع.

الدراسات السابقة

ثمة دراسات سابقة تناولت شعر القيسي من أهمها:

- إبراهيم خليل، محمد القيسي– الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998م.
- محمد العامري، المغني الجوّال– دراسات في تجربة محمد القيسي الشعريّة، 2001م.
- حنان إبراهيم عمايرة، شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية، إشراف إبراهيم خليل، الجامعة الأردنية، 2005م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكل السير ذاتي– قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، 2010م.
- محمد صابر عبيد، سيمياء الموت– تأويل الرؤية الشعرية، قراءة في تجربة محمد القيسي، 2010م.
- عمر حسن العامري، الاغتراب في شعر محمد القيسي، إشراف يوسف بكار، رسالة ماجستير، 2011م.
- نداء يوسف اسماعيل، التناص في شعر محمد القيسي، إشراف نادر جمعة قاسم، رسالة ماجستير، 2012م.
- مراد عبد الله اللوح، شعر محمد القيسي –دراسة فنية، إشراف محمد صلاح أبو حميدة، جامعة الأزهر، 2013م.
- منى بشير الجراح، مظاهر الغنائية في شعر محمد القيسي– دراسة تحليلية، إشراف خليل الشيخ، رسالة دكتوراة، 2013م.
- ملاك سعيد شعبلو، رؤية الموت في شعر محمد القيسي، إشراف بسام قطوس، رسالة ماجستير،2016م.

إن هذه الدراسات جميعها لا تتقاطع مع موضوع الدراسة الحالية، كونها دراسات تناولت موضوعات مختلفة عن منهج هذه الدراسة وموضوعها، ويمكن أن تكون دراسة نداء يوسف إسماعيل (الموسومة بالتناص في شعر محمد القيسي) أقرب دراسة إلى الموضوع إلا إنها انكبت على ظاهرة التناص في شعر القيسي.

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة العتبات النصية في شعر محمد القيسي، لتظهر كيف يمكن للنصوص المحيطة أو المصاحبة أن ترفد النصوص المركزية بدلالات إضافية مهمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد:

محمد **القيسي (1944م-2003م)**

هو محمد خليل القيسي، شاعر فلسطيني، ولد في قرية كفر عانة عام1944م، التي تقع قرب مدينة يافا؛ وبعد هجرة 1948م، تنقل القيسي مع أسرته بين عدة من مخيمات اللاجئين في الضفة الغربية؛ ليستقر في مخيم الجلزون بالضفة الغربية، فقد أباه، فربته أمه حمدة، تعلم كثيرًا من الأغاني الشعبية الفلسطينية التي كانت أمه ترددها، وقد تركت هذه الأغاني أثرها في شعره. تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة المخيم، وتعليمة الاعدادي ما بين مدرسة المخيم ومدرسة بير زيت. أما دراسته الثانوية فكانت في رام الله. وقد حصل القيسي على البكالوريوس في الأدب العربي وعمل عدة سنوات في سلك التعليم في مدينة الدمام (السعودية)، ثم أمضى أربع سنوات متنقلاً بين بغداد ودمشق وبيروت والكويت وبنغازي قبل أنْ يعود إلى عمّان عام 1977م.[1] بدأ القيسي كتابة الشعر مبكرًا منذ عام 1960م، وقام بنشر قصائده الأولى في مجلة (الأفق الجديد)، ومجلة (الآداب)، وغيرها من المجلات الأخرى[2].

حصل القيسي على جائزتين مهمتين في الأدب، جائزة (ابن خفاجة الأندلسي للشعر) عن ديوان (منازل في الأفق)، التي منحها المعهد الإسباني العربي للثقافة في مدريد عام 1984م. وجائزة (عرار الشعرية) التي منحتها رابطة الكتاب الأردنيين عن مجمل أعماله، بالإضافة إلى مشاركته في العديد من المهرجانات الشعرية، أهمها: مهرجان الشقيف الشعري الأول والثاني عام

[1] . سلمى الخضراء الجيوسي، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر-الشعر1-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 397.

[2] . **المرجع نفسه**، ص397.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

1981م و1983م، ومهرجان جرش عام 1983م، ومهرجان قرطاج في تونس عام 1986م، وغيرها الكثير[1].

أعماله الأدبية:

يعد القيسي واحدًا من الشعراء غزيري الإنتاج في جيله، وشعره متنوع بين قصيدة الشطرين، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، كما أنَّه يضمن شعره أحيانًا إشارات يستمدها من التاريخ، والنصوص الأدبية، والأغاني الشعبية. وقد أنجز خلال عمره الإبداعي ما يناهز أربعين عملاً إبداعيًا، **هي:**

- راية في الريح، دمشق، (د.ن)، 1968م.
- خماسية الموت والحياة، دار العودة، بيروت، 1971م.
- رياح عز الدين القسام، دار الحرية، بغداد، 1974م.
- الحداد يليق بحيفا، بيروت، دار الآداب، 1975م.
- إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها، بيروت، دار ابن رشد، 1979م.
- إشتعالات عبد الله وأيامه، بيروت، دار العودة، 1981م.
- كم يلزم من موت لنكون معًا، دمشق، اتحاد كتاب العرب، 1983م.
- الوقوف في جرش، عمان، (د.ن)، 1984م.
- منازل في الأفق، دمشق، (د.ن)، 1985م.
- كلّ ما هناك، بيروت، دار العودة، 1986م.

[1] . ابراهيم خليل، **محمد القيسي-الشاعر والنص-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998م، ص17-ص 20.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الأعمال الشعرية (1964م-1984م)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ويضم الدواوين التسعة الأولى.
- عازف الشوارع، عمان، دار الكرمل، 1987م.
- كتاب حمدة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988م.
- شتات الواحد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989م.
- مضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني، باريس، دار المتنبي، 1990م.
- مجنون عبس، عمان، وزارة الثقافة، 1991م.
- كل هذا البهاء وكل شفيف، باريس، دار المتنبي، 1992م.
- صداقة الريح، عمان،(د.ن)، 1993م.
- أذهب لأرى وجهي، بيروت، (د.ن)، 1995م.
- مراثي أوغاريت، بيروت، (د.ن)، 1996م.
- ناي على أيامنا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
- ماء القلب، فلسطين، 1998م.
- مخطوطات الموسيقى الأعمى، بيروت، 1999م.
- الأعمال الشعرية (ثلاث مجلدات)، بيروت، 1999م.
- مخطوط في العشق (مختارات)، القاهرة، 2000م.
- الأيقونات والكونشيرتو، بيروت، 2001م.
- منمنمات أليسا، بيروت، 2002م.

للأطفال والفتيان:

- أغاني المعمورة، عمان، دار الأفق الجديد، 1982م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- في هوى فلسطين، عمان، دار الأفق الجديد، 1983م.

الأعمال النثرية:

- أرخبيل المسرات الميتة (مزامير أرضية)، عمان، (د.ن)، 1982.
- الهواء المقنع (15عاما في الاعتقال الصهيوني)، تونس، (د.ن)، 1986م.
- عائلة المشاة (نص)، عمان، بيت عيبال للكتاب، 1990م.
- الموقد واللهب (حياتي في القصيدة) عمان، وزارة الثقافة، 1994م.
- كتاب الابن–سيرة الطرد والمكان– بيروت، 1997م.
- الحديقة السرية، دار الآداب (رواية)، بيروت، 2002م.
- أباريق البلّور (يوميات صحراويّة)(سيرة)، المؤسسة العربية، 2002م.
- الدعابة المرّة–مقاربات القصيدة، المرأة، المنفى (حوارات)، دمشق، 2002م.

الأعمال الشعرية والنثرية:

- ثلاثية حمدة (كتاب حمدة، كتاب الابن، كتاب أوغاريت)، بيروت، 1997م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العتبات النصية في النقد الحديث: إضاءة وتنوير

تبدو العتبات ظاهرة مهمة من الظواهر التي تنتشر في الأعمال الأدبية المعاصرة، وهذا يعني أن العتبات تمثل خطابًا خاصًا، هذا إذا لم تكن مؤشرات على النص الأصلي أذ أنها نصوص قائمة برأسها.

العتبات لغة:

تشتق كلمة العتبة من الجذر اللغوي (ع، ت، ب)، وجمعها الْعَتَبُ، والعتبات. ولها معانٍ متعددة حسب السياق، ومن أبرز تلك المعاني ما أورده ابن منظور. يقول: "العَتَبَةُ فِي الْبَابِ هِيَ الأَعْلى"[1] فالعتبة، هنا، أعلى الباب، ويفسر الحموي معناها بالإضافة إلى المعنى السابق بالدَّرجة، يقول: "وَالْعَتَبَةُ الدَّرَجَةُ وَالْجَمْعُ الْعَتَبُ وَتُطْلَقُ الْعَتَبَةُ عَلَى أُسْكُفَّةِ الْبَابِ."[2]

ويقدم الفيروز آبادي لها معاني أخرى، لكنّه يتفق مع سابقيه بأنَّها أعلى الباب. يقول: "العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ، أو العُلْيا منهُما، والشِّدَّةُ، والأَمْرُ الكريهُ، كالعَتَبِ مُحَرَّكَةً، والمرأةُ. والعَتَبُ: ما بينَ السَّبَّابةِ والوُسْطَى، أو ما بينَ الوُسْطَى والبِنْصِرِ، والفَسادُ، والعيدانُ المَعْروضةُ على وجهِ العُودِ، منها تُمَدُّ الأَوْتارُ إلى طَرَفِ العُودِ، والغليظُ من الأرضِ"[3].

وتأتي عند الزبيدي بمعنى الشدّة، والأمر الكريه، أو الفساد، أو المرأة.. يقول: "أُسْكُفَّة البَابِ..، أَو العَتَبَةُ (العُلْيَا مِنْهُمَا)، والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعْلَى: الحَاجِبُ، والأُسْكُفَّةُ السُّفْلَى، والعَارِضَتَان العُضَادَتَانِ،.. والجَمْعُ عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ.. والعَتَبَةُ: (الشِّدَّةُ والأَمْرُ الكَرِيهُ، كالعَتَبِ محركة)

---

[1] . محمد ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ص300.

[2] . أحمد الحموي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ج2، المكتبة العلمية، بيروت، ص391.

[3] . مجد الدين الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، م2005، ص111.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَي فِيهِمَا. وحُمِلَ عَلَى عَتَبٍ من الشَّرِّ وَعَتَبَة أَي شِدَّة. ويُقَالُ: مَا فِي هَذَا الأَمْرِ رَتَبٌ وَلَا عَتَبٌ، أَي شِدَّةٌ. وَفِي حَدِيثِ عَائِشَة (إِنَّ عَتَبَاتِ المَوْتِ تَأْخُذُها) أَي شَدَائِده. وحُمِل فُلَانٌ على عَتَبَةٍ كَرِيهَةٍ وعَلى عَ تَبٍ كَرِيهٍ مِنَ البَلَاءِ والشَّرِّ. قَال الشَّاعِر:

يُعْلَى عَلَى العَتَبِ الكَرِيه ويُوبَسُ

والعَرَبُ تَكْنِي عَنِ (المَرْأَة) بالعَتَبَة، والنَّعْلِ، والقَارُورَةِ، والبَيْتِ والدُّمْيَةِ، والغُلِّ، والقَيْدِ، والرَّيْحَانَةِ، والقَوْصَرَّةِ والشَّاةِ والنَّعْجَةِ. ومِنْه حَدِيثُ إِبرَاهِيمَ الْخَلِيل عَلَيْهِ السَّلَام: (غَيِّر عَتَبَة بَابِك). (والعَتَبُ) أَي مْحَرَّكَةً أَطْلَقَه لاسْتِغْنَائِه عَنْ ضَبْطِهِ بِمَا قَبْلَه كَمَا هُوَ عَادتُه: (مَبَيْنَ السَّبَّابَةِ والوُسْطَى أَوْ مَا بَيْنَ والبِنْصرِ). والعَتَبُ: مَا بَيْنَ الجَبَلَيْنِ: وعَتَبَةُ الوَادِي: جَانِبُه الأَقْصَى الَّذِي يَلِي الجَبَلَ.

والعَتَب: مَا دَخَلَ فِي الأَمْرِ مِن (الفَسَادِ). والعَتَبُ فِي العَظْم: النَّقْصُ وَهُوَ إِذَا لم يُحْسَنُ جَبْرُه وَبَقِيَ فِيهِ وَرَمٌ لَازِم أَو عَرَجٌ. وبِهِ فُسِّر حَدِيثُ ابْنِ المُسَيِّب (كُلُّ عَظْمٍ كُسِرَ ثُمَّ جُبِر غَيْرَ مَنْقُوصٍ وَلَا مُعْتَبٍ فَلَيْسَ فِيهِ إِلَّا إِعْطَاء المُدَوِي، فإِنْ جُبِرَ وبِهِ عَتَبٌ"[1].

نستخلص من المعنى المعجمي لكمة عتبة أنها بوابة لشيء آخر نعبر من خلالها للتعرف عليه، وأنها مكانة ينال عليها صاحبها درجة أعلى، وأنها أمر أساسي لإكمال شيء آخر.

العتبات في النقد:

أولى النقد العربي القديم العتبات النصية اهتمامًا كبيرًا، فيؤكد الجاحظ (255هـ) على أهمية عتبة الاستهلال بقوله "إن لابتداء الكلام فتنة وعجبًا"[2] .

[1] . محمد الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج3، دار الهداية، ص306– 307.

[2] . أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م، ص88.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول ابن عبد ربه (328هـ) وسميته كتاب (العقد الفريد) لما فيه من مختلف جواهر الكلام، مع دقة السلك وحسن النظام، وجزأته على خمسة وعشرين كتابا،... وقد انفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد" [1].

استخدم الثعالبي (429هـ) لفظتي التسمية والعنوان كمصطلحين رديفين "وقد اخترت لترجمته، وما أجعله عنوان معرفته، ما أختاره، أدام الله توفيقه "فقه اللغة"، وشفعته "بسر العربية" ليكون اسما يوافق مسماه، ولفظا يطابق معناه"[2].

أشار الكلاعي (634هـ) فقد تناول العتبات النصية في حديثه عن الخط وجماله، وتحدث عن العنوان والاستفتاح في قوله "نظرت-أعزك الله- العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان فكانوا فيما مضى لا يزيدون على قولهم: من فلان. وفي الكتاب العزيز: أنه من سليمان. ثم زادوا من بعد ذلك من فلان إلى فلان"[3] . فقد كانت المخطوطات فيما بينهم تُعرف من خلال المرسل والمرسَل إليه، وقد يُسمى تبعًا لغرضه فيقول: "ويحتمل أن يسمى عنوان الكتاب عنوانًا لوجهين أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب... والوجه الآخر أنه سمّى عنوانًا لأنه يدل على الكتاب ممن وإلى من هو"[4].

وقد أولى القلقشندي (821هـ) عناية بتصدير أو استهلال ما يكتب، وبيّن أنه كان يأتي على حالات مختلفة في الماضي "واعلم أنه لم يكن لهم مصطلح يقفون عند حدّه في الابتداءات،

---

[1] . ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، شرح وضبط وترتيب: أحمد آمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ص18.

[2] . أبو منصور الثعالبي، **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيق: فائز محمد وإميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص19.

[3] . أبو قاسم الكلاعي الإشبيلي، **أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، تحقيق: محمد رضوان الراية، عالم الكتب، بيروت، 1996م، ص59.

[4] . **المصدر نفسه**، ص60.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل بحسب ما تقتضيه قريحة الكتّاب، فتارة يبتدأ بلفظ من فلان إلى فلان" أو "من فلان إلى أهل فلانة" أو "إلى الأشياخ بفلانة" أو يصلكم فلان بهذا الكتاب". وتارة يبتدأ بـ "أما بعد حمد الله، وتارة يبتدأ بلفظ" مكتوبنا هذا،... "[1] وغير ذلك.

وقد بين القلقشندي أن الاستهلال يأتي بمراتب مختلفة "تقدم في الكلام عن الولايات الصادرة عن الأبواب السلطانية أنه يراعي فيها براعة الاستهلال في الافتتاح وأن الافتتاح فيها بـ"الحمد لله" أعلى من الافتتاح بـ "أما بعد" أعلى من الافتتاح بـ "رسم بالأمر الشريف" وأن لفظ "أما بعد "أعلى من لفظ "وبعد" وأنه يراعي في الولايات وصف المتولي والولاية، ويؤتى لكل أحد من ذلك بما يناسبه من صفات المدح"[2].

وتحدث القلقشندي أيضا عن المقدمات. فالكاتب "إذا أتى ببراعة استهلال في أول مكاتبة استصحبها إلى الفراغ من الخطبة إن كان الكتاب مفتتحًا بخطبة، وإلا استصحبها إلى الفراغ من مقدمة الكتاب" . أما صفات المقدمة فقد وضحها في قوله "أنه لا يحسن بالكاتب أن يخلي كلامه، وإن كان وجيزا، من مقدمة يفتتحه بها وإن وقعت في حرفين أو ثلاثة، ليوفي التأليف حقه... والطريق إلى إصابة المرمى في هذه المقدمات أن تجعل مشتملة على ما بعدها من المقاصد والأغراض، وأن يوضع للأمر الخاص مقدمة خاصة، وللأمر العام مقدمة عامة، ولا يطول في موضع الاقتصاد، ولا يقصر في موضع الإيجاز، ولا يجعل أغراضها بعيدة المأخذ، معتاصة على التصفح"[3] .

---

[1] . أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1418م، ج10، ص299.

[2] . **المصدر نفسه**، ج6، ص282.

[3] . **المصدر نفسه**، ج6، ص278.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تناول المقريزي (854هـ) العتبات في كتابه (المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار) "اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض، العنوان، المنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[1].

أما أبو بكر الصولي (946هـ) إلى العتبات في كتابه (أدب الكتاب)، وتحدث عن أهميتها مثل لفظة (أما بعد)"التي تأتي دائما بعد الكلام الذي يبدأ به للانتقال إلى الإخبار عما سبق من كلام، نحو البسملة والحمدلة، ويروى أن أول من قال أما بعد داوود النبي عليه السلام، وأن ذلك فصل الخطاب، الذي قال الله–عز وجل– فيه "واتيناه الحكمة وفصل الخطاب"... وقال الشعبي "فصل الخطاب الذي أعطيه داود عليه السلام: أما بعد. معنى فصل الخطاب على هذا أنه إنما يكون بعد حمد الله وبعد الدعاء..."[2].

نلاحظ مما سبق، اهتمام النقد العربي القديم بالعتبات النصية، فقد وضع البذرة الأساسية لها، باعتبارها بوابات للأعمال الأدبية يتوجب على الكاتب العناية بها.

إن العتبات مصطلح نقدي جديد جاء مع الدراسات التي دارت حول الشعرية على نحو خاص. ولكن ثمة إشارات مهمة في الدراسات النقدية العربية[3] إلى بعض المصطلحات التي يمكن أن تلتقي مع العتبات، مثل الاستهلال والاستفتاح والمطلع، والمقدمة، أو مبتدأ النص أو غيرها من

---

[1] . أحمد بن علي بن عبد القادر المقزيزي، **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار**، مجلد1، 2002م، ص6.

[2] . أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، **أدب الكتّاب**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1970م، ص143.

[3] . انظر، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م ص88. أبو قاسم الكلاعي الإشبيلي، **أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، 1996م، ص59. أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1418م، ج10، ص299.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هذه المصطلحات التي تدل على الابتداءات، والابتداءات بحد ذاتها ذات دلالات مهمة لأنها تقدم للمتلقي مفاتيح يستطيع من خلالها أن يواجه النص، وثمة كتاب دار حول العتبات في النقد العربي القديم وهو كتاب (مدخل إلى عتبات النص في النقد العربي القديم) لعبد الرزاق بلال.

تشكل العتبات النصية في النقد الحديث ظاهرة مهمة على صعيد التنظير والتطبيق، وقد انبثق هذا المصطلح بشكل جوهري وأساسي من دراسات جيرار جينيت Genette Gérard (أطراس، وعتبات)، مما جعل الدارسين يلتفتون إلى هذه الظاهرة التي كثرت الدراسات حولها في المغرب العربي على نحو خاص.

وقبل الحديث عن العتبات يجدر الإشارة إلى أن جينيت قسم المتعاليات النصية في كتابه أطراس إلى خمسة تصنيفات هي[1]:

1- التناصية: Intertextualite

وهي التي تركز على حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار.

2- النصية المحاذية :Paratextualite

ويشمل هذا التصنيف كلًا من العنوان، العنوان التحتي، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، والصور،...الخ.

3- النصية الواصفة: Metatextualite

وهي تلك العلاقة التي تربط بين نص ونص آخر، تتحدث عنه دون الاستشهاد به.

[1] . انظر، عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م. عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، دمشق، 2009م، ص28-ص31.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

4- النصية الفوقية: Ltlypertextualite

وتظهر هذه العلاقة من خلال التحويل أو الحاكاة.

5- النصية الشاملة: Larchitextualite

وهي الإشارة إلى نوع العمل تكون موجودة على الغلاف.

وقد قسّم جيرار جنيت Gérard Genette – في كتابه عتبات- النص الموازي إلى قسمين هما[1]:

أ- النص المحيط Peritexte

ويعني به ما يحيط بالنص من مصاحبات ولوازم" ملتصقة بالنص كالعنوان والمقدمة وعناوين الفصول والحواشي"[2] ، أو هو "العناصر النصيّة أو العلاميّة أو الشكلية التي تحيط بالنص داخل محيط الكتاب. ومنها العنوان والعنوان الفرعي والإهداء والتصدير والتنبيه والمقدمة والحاشية والهوامش والعناوين الدّاخلية والملحق النّقدي ومقدّمة الناشر والرسوم والتعريف بالمؤلّف وعنوان السّلسلة الأدبية وقائمة أعمال المؤلّف وآراء النّقاد والمشاهير"[3]. وينقسم النص إلى الأقسام التالية[4]:

1- النص المحيط النشري :Peritexte Editorial

وهو الذي تتحكم فيه دار النشر، ويضمّ هذا النوع الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر واسم السلسلة.

---

[1] . عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص49.

[2] . لطيف زيتوني، **معجم المصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م، ص104.

[3] . محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي، تونس، 2010م، ص461.

[4] . عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، 49.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2- النص المحيط التأليفي :Peritexte auctorial

ويتعلق بالمؤلف، ويندرج ضمنه اسم المؤلّف، وعنوان النص، إضافة إلى العنوان الفرعي، التصدير، والتمهيد والمقدمة.

3- النص الفوقي:Epitexte

يتعلق هذا النوع من المناص بكل الخطابات المتواجدة خارج الكتاب، ولكنها ترتبط به، وينقسم النص الفوقي إلى قسمين هما[1]:

1- النص الفوقي النشري:Peritexte Editorial

ويخص هذا النوع الناشر، مثل الدعاية، والإشهار، والملاحق.

2- النص الفوقي التأليفي Epitexte auctoril : ويتعلق بالمؤلف، وينقسم إلى قسمين هما:

أ- النص الفوقي العام Epitexte public: "يخص الكاتب، مقابلات الكاتب محاضراته تعليقاته اللاحقة على النص"، فهو متوفر للجميع أو عامة القرّاء.

ب- النص الفوقي الخاص Epitexte prive: ويخصُّ الكاتب من الناحية الحميمية، وتندرج ضمنه كلّ من المراسلات والمذكّرات الحميمية[2].

أولى النقد الأدبي الحديث العتبات النصية اهتمامًا واضحًا، إلا أن الجهود الأولى تعود إلى الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette في كتابه عتبات عام 1987م، الذي أوضح فيه

---

[1] . **المرجع نفسه**، ص50.

[2] . لطيف زيتوني، **معجم المصطلحات نقد الرواية**، ص140.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي؛ باعتبار أن لكل نص أدبي نصًا موازيًا، والنص الموازي عند جينيت هو" ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية".[1]

وهنا يمكن الحديث عن تعريف العتبات في كونها "مفاتيح إجرائية أولية تمكن القارئ من التوغل التدريجي في عوالم النص، والنص فرصة تعويضية بعدية لتعديل ثغرات القراءة الأفقية النصوص المحاذية (المحيطة أو اللاحقة) مما يكرس الارتباط العميق بين الطرفين"[2].

ومن هنا يمكن القول إن عتبات النص "هي ما يسمى النص الموازي أو النص المصاحب (paratexte) أو المناص"[3] وهي فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من: عناوين رئيسية وعناوين فرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات، وذيول، وصور، والتنبيه، والتمهيد، والتقديم، وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية...،[4].

والعتبة في النص الأدبي "تسيج النص وتسميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعيّن موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه".[5] وهي مكون نصي له خصائصه الفنية، ودلالات تتعالق

---

[1]. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث- بنايته وإبدالاتها-التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص88.

[2] . عبد المجيد علوي إسماعيلي، **عتبات النص مقاربة**، 2012م، موقع مغرس. https://www.maghress.com.

[3] . سعدية نعيمة، **-إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية-الولي الطاهر يعودإلى مقامه الزكي للطاهر وطار_(أنموذجًا)**، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير، بسكرة، ع5، 2009م، ص225.

[4] . سعدية نعيمة، **-إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية-الولي الطاهر يعودإلى مقامه الزكي للطاهر وطار_(أنموذجًا)**، ص225.

[5] . جيرار جينيت، **خطاب الحكاية-بحث في المنهج-، ترجمة: محمد معتصم وآخرون**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بشكل أساسي مع المتن فهي تبرز "عتبات النص جانبًا مهمًا وأساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائف تنظيمها وتحققها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية".[1] فهي إشارات تساعد على توجيه منحنى القراءة من خلال العلاقة بين المؤلف والقارئ، وعملية التواصل بينهما. وتتمثل أهمية العتبات في كونها "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه العناصر، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب أو للنص"،[2] و"يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن خصوصية سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية".[3]

من هنا فإن الشاعر يحرص على إبراز العتبات النصية في مؤلفاته، وعلى تفعيل دورها الذي يتنوع ويتعدد في الشعر تبعًا لوعيه بأهميتها، فهي تبرز ملامحه من جهة، وتقدمه للقارئ من جهة أخرى. و "حضور هذه العناصر النصية المحاذية للأثر الأدبي أكثر شيوعًا، إذ يمكن ملاحظة ذلك من خلال انتشار أنواع صيغ تقديم الأثر الأدبي، حيث يحرص الكتّاب على إثبات

[1] . عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص–البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ص16.

[2] . عبد الرازق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000م، ص23.

[3] . عبد الفتاح الحجمري،، **عتبات النص–البنية والدلالة**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اسمهم، والتفنن في صياغة العنوان، وفي اختيار صور أغلفة أعمالهم، بالإضافة إلى شيوع عناصر محاذية أخرى".[1]

وثمة أنواع للعتبات، تتجلى على النحو الآتي:

أ- العتبات والنصوص المحيطة: ويمكن تقسيمها إلى قسمين[2]:

1- 1: عتبات ونصوص محيطة خارجية: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتًا في صفحة الغلاف الخارجية كالعنوان واسم المؤلف والتعين الجنسي وصورة الغلاف...

1- 2: نصوص محيطة داخلية وتشمل كل من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهة والعناوين الدساب أي المتن المركزي فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية.

ب- نصوص محاذية لاحقة: وتشمل: الاستجوابات الصفحة، والحوارات والاعترافات والشهادات.

وقد اختلف النقاد في تناول لفظة العتبات فهي عند (جيرار جينيت Gérard Genette) بمعنى النص الموازي، والمتعاليات النصية، وهناك من استعملها بمعنى لوازم النص، كونها سببا في معرفة الناس بالكتاب.

أهمية العتبات النصية

للعتبات أهمية واضحة في سياق النصوص الأدبية، فهي نصوص ليست ثانوية وإنما أساسية في إضاءة النص الأصلي، ومن وظائفها "وظيفة إخبارية محضة، وهذا ما يبتدئ في: اسم

---

[1]. عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص44.

[2] . **المرجع نفسه**، ص39-ص40.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكاتب ودار النشر وتاريخ النشر، كما أنها تقود إلى التعرف على قصدية ما، أو على تأويل محدد متصل بالكاتب، وهذه هي الوظيفة الأساسية لأغلب المقدمات أو التعيينات الجنسية التي نجدها على أغلفة المجموعات الشعرية. بالإضافة إلى ذلك، فالعتبات تلعب دورًا أساسيًا في تجسير العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخل النص (الواقع النصي)".[1] وتعين العتبات القارئ على تحديد خطوات العملية القرائية، وتوجهه لفهم النص بطريقة مغايرة لو كان النص الموازي غائبًا عن سياق النص الأصلي لذلك "يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن خصوصية سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية"[2].

ووفي ضوء ما تقدم فإنه ينبغي على القارئ ضرورة النظر إلى هذه العتبات المحيطة من زاويتين منفصلتين[3]:

الزاوية الأولى: الرؤية إلى العتبات والنصوص المحيطة باعتبارها وحدة متناغمة، تنسجم فيها عناصر الخطاب، انطلاقًا من العلاقة الجدلية بين مكونات العتبات والنص المركزي، حيث تتمفصل العتبات المحيطة مع بنيات النص الداخلي وتتفاعل معها، لتظهر في النسيج الكلي النصي.

الزاوية الثانية: الرؤية إلى النص المحيط بصفة علامة نصية مؤثرة على كيفيات، وضروب تصريف شؤون الفعل القرائي، يتم من خلالها تضمين الاستراتيجية الفنية للكاتب. فهي تؤدي إلى "الحفاظ على هوية النصوص المركزية، وهذا ما يضطلع بع العنوان عادة، وذلك لارتباطه الوثيق

---

[1] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص44.

[2] . عبد الفتاح الجحمري، **عتبات الكتابة: البنية والدلالة**، ص7.

[3] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص44.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحاجة النص الداخلية، باعتباره خطابًا مستقلًا. والحفاظ على حسن تلقي النصوص التوجيهية، وتوجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعين الجنسي واسم العلم والمقدمة"[1]. وانطلاقًا من هذا التصور فإن العتبة تمتلك وظيفة جوهرية لأنها تؤطر العلاقة بين النص الموازي والنص المركزي، ودون الالتفات إلى النص الموازي فإن القراءة تبقى ناقصة إلى حد ما.

وظائف العتبات النصية

للعتبات دور مهم في تفسير النصوص وفهمها، ولعلّ هذا ما دفع (لطيف زيتوني) إلى استعمال صفة الإلزامية في ترجمته لكلمة paratexte؛ حين أطلق مصطلح لوازم النص، فهذه التسمية تُنبئ عن حتمية وجود "هذه اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرفه وتسهل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القرّاء... إنها مكان مميّز عمليّا واستراتيجيا، للتأثير في الجمهور، سعيا وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصد الكاتب"[2]، هنا النص الموازي يحمل الوظيفة الإفهامية، وهذه الوظيفة تتفق مع مقصدية الكاتب، الذي يهدف من خلال نصوصه الموازية إلى توجيه ذهن القارئ نحو فهم محدّد ومعين للعمل الأدبي، وهذا ما أقره سعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجربة)، عندما تحدّث عن المناصات "التي تأتي على شكل هوامش نصيّة للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد"[3].

---

[1] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ، ص44–ص47.

[2] . لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات الرّواية**، ص139–ص140.

[3] . سعيد يقطين، **القراءة والتجربة(حول التجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص208.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد قسّم سعيد يقطين المناصات انطلاقا من الوظائف التي تؤديها، وبالتالي فهي إمّا أن تكون مناصات تفسيرية أو مناصات تعليقية أو مناصات لإثارة الالتباس الوارد عن طريق المقارنة بين الرّوايات[1]، ومنه فإن هذه النصوص لها وظيفة تأثيرية من خلال عملها على توجيه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلف سواء باختياره أو بتوافق بينه وبين الناشر.[2]

وثمة دارسون أشاروا إلى الوظيفة التقديمية التي تكفل للنص استقبالًا جيّدا: "من هنا انبعث الاهتمام بضرورة البحث عن السرادقات والبوابات المحكمة للنص، بقصد استفتاح مغاليقها واستجلاء مكنوناتها، فعنوان النصّ مثلا صنو دلالاته وهو المكثّف لها، والعنوان الفرعي... العنوان الأساس والمترجم له، والعناوين الدّاخلية هي المشكّلة لحلقة انتظام النّص في دلالاته، والتي بدونها قد ينفرط عقده، وكذلك هي جلّ العلامات المسّيجة للمتن الأدبي (النص) لا يمكننا إغفال أهّميتها التداولية في وصل النص بقرائه"[3].

ويتحدث محمد القاضي عن الوظيفة المرجعية للنصوص الموازية لما تقدمه "للقارئ من معلومات عن النص ومؤلفه. فيمكن أن تعرّف بالكاتب اجتماعيا وأدبيّا وتاريخيّا وأن تحدّد جنس النص وقضاياه العامة وشكل كتابته"[4].

وفي ضوء هذا سينبغي الإشارة إلى أن ثمة دراسات كثيرة دارت حول العتبات النصية، أذكر منها ما يلي:

عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة 1996م.

---

[1] . **المرجع نفسه**، ص208.

[2] . محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص463.

[3] . زاوي لعموري، **في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي**، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، الجزائر، (د.ت)، ص23.

[4] . محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص463.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعمر حلي: البوح والكتابة دراسة في السير الذاتية في الأدب العربي 1998م.

ورشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، 1998م.

ولأهميتها فقد كثرت الدراسات حولها، فهي لا يمكن أن تظل بعيدة عن اهتمام المتلقي، الذي لا بد له أن يتفاعل مع هذه العتبات وأن تكون مفتاحًا جماليًا وبنائيًا ومعنويًا يقوده إلى الدخول إلى النص المركزي، ولذلك يمكن أن تكون العتبات ذات قصدية مهمة تعود إلى كونها اختيارًا يفتح الأفق أمام المتلقي للتفاعل مع النص.

يتبين مما سبق أنّ عتبات النص تعد مفتاحًا مهمًا من مفاتيح النص لا بد من التسلح به قبل الدخول إلى النص الشعري. ويتضح من خلال ما سبق أنَّ العتبات النّصية تمكن من الوقوف على الأسس الجمالية التي تحتويها النّصوص، ومن ثم فهم معانيها الفهم العميق، من خلال شحن القارئ بشوق يجذبه نحو النّص للوقوف عند أسراره التي لن يبوح له بها إلا بمحاورته ومحاورة عتباته.

وسوف يتم الحديث في الفصول القادمة عن العتبات النصية في شعر محمد القيسي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول: عتبة العنوان في شعر محمد القيسي

1- العنوان في الأدب.

2- أهمية العنونة.

3- وظائف العنوان.

4- العنوان في شعر محمد القيسي.

5- العنوان الفرعي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العنوان في الأدب:

يعد العنوان من الركائز الأساسية في بناء النص الأدبي، فالعتبات النصية التي تتشكل من عناصر متعددة تسعى إلى تقديم تصور مهم عن العمل الأدبي، ومن العناصر المهمة: العنوان والإهداء والمقدمة وهي عبارة عن "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة، والمقدمة...وهي بحكم موقعها الاستهلالي– الموازي للنص والملازم لمتنه، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبًا وأسلوبيًا ومتفاعلة معه دلاليًا وايحائيًا، فتلوح بمعناه دون أنْ تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطًا وثيقًا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانًا"[1].

العنوان من العتبات المهمة في النص الشعري، فقد عرفه كلود دوشي، أنه "عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل: اسم الكاتب أو دار النشر،.."[2] ثم يقدم تعريفًا للعنوان على أنه "دراسة سننية في حالة التسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسًا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنَّه يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[3].

يجمع كلود دوشي Claude Duchet بين الأثر الأدبي والخطاب الاجتماعي في ضوء تعريفه للعنوان، أما ليوهوك Leo Hook فيراه قوة إبداعية خاضعة لكلَّ شروط الكتابة والتلقي،

---

[1]. يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015م، ص21.

[2] . عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص67.

[3]. **المرجع نفسه**، ص68.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشير إلى محتوى النص الكلي، يقول: أنَّه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على النص لتدل عليه وتعينه، تشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1].

ويشير جيرار جينيت Gérard Genette إلى أنَّ العنوان يمثل أهم عتبة ذات بعد جمالي لا يمكن فصله عن العتبات المرافقه له، فيعرفه أنه "مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًا، وذات تركيبة لا تمس بالضرورة طولها"[2].

وفي النقد العربي يعرف محمد فكري الجزار العنوان بأنَّه "مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه، ودون أدنى فارق، بل ربما كان العنوان أشد شعرية وجمالية من عمله في بعض الإبداعات"[3]؛ لأنَّ عملية اختيار العنوان لا تقل أهمية عن عملية كتابة العمل الأدبي.

ويعرّف بسام قطوس العنوان "بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ فهو أول ما يشدّ انتباهه، وما يجب عليه التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصًّا أوليًا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"[4].

أهمية العنوان:

يعدّ العنوان أهم عتبات النص، فهو همزة وصل تربط بين الأفكار وما يحمله النص من دلالات. وهو من أهم عناصر المناص (النص الموازي)، وقد حظي "في التراث العربي بعناية

---

[1]. نقلا عن، **خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة–مقاربة سميائية–**، زهرة مختاري، جامعة سانية، وهران، الجزائر ، رسالة ماجستير، بإشراف عبد الوهاب ميراوي، 2012/2011م، ص10.

[2]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص 65.

[3]. محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص31.

[4]. بسام قطوس، **سمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2001م، ص117.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاصة، لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه"[1].

ويشكل العنوان أهم عتبات النص بعد اسم المؤلف، وقد تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكونًا داخليًا ذا قيمة دلالية عند الدارس[2]. وتتمثل مسوغات دراسة العنوان وأهميتها في كونها بنية لغوية، مع ما تحمله هذه اللغة من إيحاءات ودلالات، فهو جزء لا يتجزأ من النص الشعري، ولا بدّ من قراءته بتمعن قبل البدء بقراءة النص الشعري، فهو نتيجة لإبداع المؤلف وجهده ويجب أنْ يخضع للتحليل والنقد.

فالعنوان يحمل دلالة مهمة ذات بعد مجالي أو فني أو معنوي ولذلك فإن العنوان يكتسب دلالة قصدية، فعلى سبيل المثال "يشير العنوان في الأدب العربي إلى دلالتين رئيستين: دلالة قصدية تحدد مضمون الكتاب وتلخص فكرته العامة؛ ودلالة إرسالية تسمى المرسل والمرسل إليه"[3]. والعنوان الناجح في الشعر هو ما يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، ويقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف، وحيل بسرعة إلى خارج النص. وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل؛ حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان[4]. وبالتالي العنوان عقد أدبي بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة[5]. ومن أهمية العنوان أنَّه "يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل

---

[1] . يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص43.

[2]. **المرجع نفسه**، ص61.

[3]. **المرجع نفسه**، ص 43.

[4]. **المرجع نفسه**، ص46.

[5]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص71.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة، ويحوزها في العالم إلا بالعنونة"[1]. ويميل العنوان إلى التركيز على جانب معيّن كما في العناوين البوليسية أو الغرامية التي تقيد من حريّة التأويل وتؤثر سلبًا على استراتيجية القراءة، وأحيانًا في إقبال القارئ على الكتاب، على عكس العنوان الذي يمتلك إيحاءً يوقظ حب الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف[2]. وتظهر أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لدى المتلقي، فهو يحفز على مواصلة القراءة ليجد أجوبة على التساؤلات التي أثارها العنوان.فهو "لا يكفي أنْ يكون العنوان مجرد أداة تعيين، وإنّما يكون اعتصارًا للنص، وإعلامًا بفحواه حتى إذا ما قرئ شفّ عن الموضوع، ودلّ عليه رأسًا"[3].

وظائف العنوان:

العنوان ليس عنصرًا زائدًا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النّص، وعنصر مهم في تشكل الدلالة، وتفكيك الدّوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصدَ إضاءة الداخل[4].واختلف النقاد المهتمون بدراسة مكونات عتبات النص وتحليل بنياتها في تحديد وظائف العنوان، فذهب رومان ياكبسون Роман Осипович Якобсон في تحديد وظائف الشعرية، فقام بعض الدارسين بتحليل العنوان، وأشاروا إلى أنّ للعنوان وظائف: انفعالية، ومرجعية، وانتباهيه، وجمالية.[5]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1]. خالد حسين حسين، **سمياء العنوان: القوة والدلالة –النمور في اليوم العاشر–**، لزكريا تامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، م21، ع3، 2005م، ص350.

[2]. بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، ص 49.

[3]. **المرجع نفسه**، ص49.

[4]. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(1)–التقليدية–**، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص105.

[5]. رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م،ص33.

وهناك من الباحثين من نزع إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها يَاكبسون، فتبين له أن للعنوان وظائف هي: الوظيفة المرجعية(المركزة على الموضوع)، والوظيفة الندائية (المركزة على المُرسل إلية)، والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة). فذهب جيرار جنيت إلى أنها تنقسم إلى أربع وظائف: تعينية، وصفية، وإيحائية، ثم إغرائية[1].

1-الوظيفة التعينية: يعمد عن طريقها العنوان إلى تعين النص المعنون، وتحديد محتواه ونتعرف بواسطتها على اسم الكتاب وجنسه (رواية، قصة، شعر، مسرحية،...)، كما تعمل هذه الوظيفة أيضًا على تميز العمل المعنون من مجموع الأعمال الإبداعية الأخرى من نفس الصنف لمؤلف واحد أو لمؤلفين متعددين[2]. وهي وظيفة مشتركة بين كل العناوين.

2-الوظيفة الإغرائية: هي وظيفة اشهارية مسؤولة عن رواج الديوان وشهرته، من خلال جدب المتلقي وإغرائه باقتناء الديوان، وهي وظيفة كثيرًا ما يعول عليها الشعراء غير المشهورين، فيشتهرون ويذاع صيتهم باشتهار عناوينهم، فأنْ يكون الكتاب أغرى من عنوانه، أحسن من أنْ يكون العنوان أغرى من كتابه، وهذا لكي لا نسوّق القراء لعماء لا مرئي، ونبقى على ذلك الميثاق الأخلاقي للقراءة[3].

3-الوظيفة الوصفية/ الإيحائية: تعنى هذه الوظيفة بالجانب الدلالي للعنوان، حيث تقوم بإعطاء لمحة عامة عن مضمون النص، وهي بذلك تلعب دورًا إيحائيًا يتم من خلاله تكهن النص المعنون، ولأنها ستكون المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، لذلك كان تغيير العنوان لا يخدم عملية التلقي، إذ يتغير المسار القرائي مع تغير العنوان لما لهذا الأخير من

---

[1]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص74. وانظر، حميد لحميداني، **عتبات النص الأدبي (بحث نظري)**، مجلة علامات، م12، ع46، 2005.

[2]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص78.

[3]. **المرجع نفسه**، ص 85.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

علاقة وطيدة بمضمون العمل المعنون، وتسجل هذه الوظيفة حضورًا بارزًا في عناوين الدواوين، وليس من السهل تحديد هذه الوظيفة لتداخلها مع الوظيفة التعينية، غالبا ما تنصرف الوظيفة الوصفية في هذه العناوين إلى الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة وذلك بتفعيل آلتي الإيحاء والتلميح[1].

وبالنظر إلى تقارب بعض هذه الوظائف وتداخلها، يمكن الاقتصار على ثلاث وظائف، هي[2]:

1- وظيفة التسمية: فإذا كانت الأسماء تقوم في الحياة الخاصة والعامة بتعيين الأشخاص، وتخصيصهم، والتمييز بين الأشياء بسمات دقيقة ومحددة، فإنّ عناوين النصوص تقوم بذلك، إذ يعين العنوان النص اللاحق له، ويميزه عن سواه.

2- الوظيفة الإثارية: اختلف النقاد في تسمية هذه الوظيفة فهي تقييمية حسب شارل غريفل Gravel Charles، وليوهويك LEO HOEK، وإفهامية في قاموس رومان ياكبسون Роман Осипович Якобсон، وتحريضية بلغة كلود دوشيه، وقد سميت إثارية لكونها ترتبط بالأثر المزدوج الذي يمارسه العنوان على المتلقي، ويسعى العنوان جاهدًا إلى استجلاب اهتمام القارئ، من خلال إثارة انتباه.

3- الوظيفة الإيديولوجية: ينضبط العنوان في بنيته ومحتواه إلى شروط السوق والتسوق ولما يفرضه كأفق لدى القارئ، وإذا كان يؤدي بذلك وظيفية إيديولوجية، فإنّه يلزم بطريقة معينة في القراءة، ويحرص في الآن نفسه على إقصاء أخرى، وذلك من أجل قراءته بكيفية تحليلة تضع في اعتبارها مكوناته ومقوماتها.

---

[1]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص87.

[2]. يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ص 67_ص69.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتحق هذه الوظائف مجتمعة عبر تواتر العنوان، وتكرار ظهوره في أكثر من عتبة.

وحسب جيرار جينيت Gérard Genette يتموضع العنوان في أربعة أماكن[1]:

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1]. عبد الحق بلعابد، **عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص**، ص70.

العنوان في شعر القيسي

العنوان والتجربة الممتدة

البحث عن العائلة

قد يشكل العنوان عتبة أولى لتجربة الشاعر في سيرته الشعرية عامة، وذلك باتخاذه وسيلة فنية للتعبير عن هاجسٍ يراوده ويلحُّ عليه في حياته. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما للتجربة الشعرية الفلسطينية على امتداد قرن كامل من خصوصية وتفرُّد في طبيعة الظرف الذي عاشه الشعب الفلسطيني في مختلف نواحي الحياة؛ فإن هذا يشكل عاملًا مساعدًا في زيادة خصوصية الأدب الفلسطيني عربيًّا، وقد يكون عالميًّا، وحول هذا يقول محمد القيسي "ربما يعني ذلك أننا نشترك في خصوصية الحياة ذاتها، واكتشافنا كشعراء هلامية هذه الحياة وغياب العدالة فيها... ناهيك عن إصرارنا على المواجهة والاستجابة لتحدي الموت بكافة أشكاله، فضلًا عن النفي والتشريد وغياب الأرض والبيت. كل ذلك قاد في النهاية إلى لغة وإلى طرائق فنية مختلفة ومغايرة للسائد الشعري دون أن يعني هذا الرأي موقفًا ضديًّا أو فوقيًّا من الشعر العربي"[1].

ونظرًا لأهمية العنوان والتصاقه المباشر بالنص وبصاحب النص وبقارئ النَّص، فإن تتبع وجوده المباشر والإيحائي داخل النصوص يكشف عن مكنونات فنية تخدم في الوقت نفسه أية محاولة لفهم الموضوع المشترك بين النص وصاحبه.

[1] . محمد القيسي، **الموقد واللهب– حياتي في القصيدة**، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 1994م، ص220.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العائلة: الهاجس المتجدّد

لم يكن (كتاب حمدة) أول ما كتب الشاعر محمد القيسي عن محيط العائلة، ولكن يمكن القول إنه الكتاب الذي جمع شتات العائلة المبعثر في صفحات دواوينه، وضمَّهم في صيغته الفنية، وقدم تعريفًا قد يكون مباشرًا ببعضهم، وبما أنّه أسمى الكتاب (كتاب حمدة) فهذا يوحي بأن الشاعر سينقل لنا شيئًا من الحقيقة عن (حمدة) ومحيطها.

بعد العنوان يبدأ الشاعر الكتاب بعتبة تعريفية تحت عنوان (إشارات)، ومن ضمنها يقدّم تعريفًا بأسطورة (ممنون) وهو بطل مصري يُقتل في حرب طروادة، وأمه(أورورا) وكان كلما نزل الندى على تمثال(ممنون) قالوا هذا بكاء أمه عليه[1].

خلا الكتاب إلا من عناوين أربعة هي: إشارات، نصُّ الوحشة/ كتابُك، الأخت، أورورا، ممنون، وبالتالي جاء الكتاب بلا فهرس.

جاء إخراج العنوان (إشارات) مختلفًا عن بقية العناوين؛ فقد جاء على الشكل التالي:

إشارات:_____

أما بقية العناوين فجاءت بخط أسود ينتهي بالعنوان، مثل:

_____نص الوحشة/كتابك

_____ ممنون

[1] . محمد القيسي، **كتاب حمدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989م، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما باقي نصوص الكتاب فلم تكتب لها عناوين، ولكنها كانت تبدّأ بخط أسود ينتهي بدائرة سوداء هكذا:

•_____

وقد تبدو هذه النقطة السوداء الكبيرة علامة حداد من الشاعر، وضعها بدلًا من أن يضع عنوانًا لكل مقطوعة.

وقد أحاط الكتاب بحياة (حمدة) الممتدة من قبل الهجرة إلى وصف جنازتها، تحدث عن أقاربها وجيرانها والحزن والرحيل وما يرسم صورتها في عيني ولدها، وهنا تجد الإشارة إلى نصين في هذا الكتاب، الأول يؤرخ لوفاة الأم، يقول فيه[1]:

وَلا ضَوءَ في جُبَّتي

ظَهيرةَ لم أَجدْ صَوتي

ظَهيرةَ يومِ السبت

السادسِ من تشرينَ الأولِ،

مِنَ العامِ الرابعِ والثَّمانين

في الساعةِ الحادية عشرة،

ودقائقَ خَمسٍ بالثانيةِ،

على توقيتِ القُدْسْ

[1] . محمد القيسي، **كتاب حمدة**، ص30.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قُلتُ ليوسفَ قدَّامَ حَمَّالةِ الموتْ:

–يا أخي

قلْ لهذا الهواءِ أَنْ يتمدَّدَ

من أَجلِ حَمدةَ

وَهيءْ لها نَعيًا.

ثُمَّ أَسندَني بِفَراغٍ عَميمْ

وهو في هذا النص الذي عَمد فيه إلى تأريخ الحادثة (حادثة الموت) يبدو إيقاعه خافتًا كأنه في جِنّاز، فتوافقت دلالة العنوان ودلالة النص ودلالة الإيقاع في نظامٍ سيميائي متجانس مُتجدد الأبعاد، ومن هنا: "فإن مكمن التعليل سيكون دومًا في مساحات اللاوعي التي تختزن أسباب المعاناة الذاتية، وتفرض تشكيلاتها على بناء النص، وتقنياته الإيقاعية، وبهذا المفهوم تغدو ألحانها بمعزل عن الرؤية؛ بقدر ما تصير معبرة موسيقيا عن تلك الرؤية ومجسدة لها"[1].

أما النص الثاني فهو يشير فيه إلى بعد الأحداث التي وقعت في سيرة عائلته ويؤرخ لها، مستشعرًا حتمية الموت الذي شغله الإنسان منذ لحظة الخلق الأولى، وظل هاجسًا يطارده ويجعل ملذات الحياة لا قيمة لها عنده[2]، يقول[3]:

[1] . ناصر يوسف جابر، **البنى الأسلوبية في سنية ابن زيدون، الجامعة الأردنية**، مجلة دراسات، المجلد43، العدد1، 2016م، ص141.

[2] . محمد سليمان السعودي، **تشكيلات الصورة الشعرية في كتاب الموت لـ(محمد المقدادي)**، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، المجلد42، ملحق2، 2015م، ص1437.

[3] . محمد القيسي، **كتاب حمدة**، ص87–ص88.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كنتُ أُهيءُ مشاريعَ وَخِططًا لِغُفراني

وَأعدُّ قائمةً بأسئلة

لا يَجيبُ عَليها أَحدٌ

لا يجيبُ عَليها سِواكْ

عَمَّا سَلَفَ منْ قصصٍ رَويتها لي

ذَاتَ خَيمةٍ باردةٍ،

وَمَطرٍ غَزيرْ.

عن رحلةِ غزةَ مثلًا عام 1917م

رفقةَ خالتي،

وكنتِ طِفلةً وفي عَينيكِ رَمَدٌ

بَحثًا عن آخرِ سندٍ لكما،

عن خالي الكبيرِ، وقد

أَخذته الحربُ إلى تركيا، ولم تُعده

عن أبي الذي ضيَّعته الفَرَسُ،

أو الخندقُ،

فوصَلتهُ الرَصاصةُ عام 1946م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وانتهيتِ إلى أَرملة،

عن كفر عانةَ ويافا

عن حَاكورةِ النخيلِ قربَ دارنا

عن بكائياتك حولَ الموت،

عن زكيةَ عام 1951م

عن فاطمةَ وقد حملوها لتموتَ أمامكِ

وكنتُ أَلهو عام 1958م

أسئلةٌ لا تنامُ،

وَلا جَوابَ لها الآنْ

أليسَ قاسيًا أنْ تَغيبي

وأَنْ أَدورَ من فَلَكٍ إلى فَلَكٍ

يَتيمًا بلا قنديلْ

جَانحًا إلى كتابكِ هَذا

دونَ وثائقَ أَو مُستنداتٍ

تَرتكزُ إليها لُغتي

وَتُضفي عَليَّ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طَابعَ التَوبةِ واليقينْ!

إذا كان هذان النصان يقومان على التأريخ المباشر للحدث العائلي والوطني فما بين بدايتهما ونهايتهما، وما بعد ذلك أيضًا تفيض نصوص الشاعر بحديثها عن العائلة بصورها وعناصرها ومكانها وزمانها وعلاقاتها المختلفة، حتى إننا نجده وكأنه يجعل كلماته وأشعاره عنصرًا من عناصر العائلة التي ظلت تشكل له هاجسًا طوال مسيرته الشعرية، فنراه يقول في كتاب الحصى والماس: " قعدت بدوري أتفكر في مسار عائلتي من الكلام، عبر النظر في معطى الأربعين سنة الماضية، هي عُمر الكتابة".[1]

والشاعر يفيدنا تحت عنوان (خارج النص) وهو بمثابة تقدمه تعريفية، يفيدنا بأن قصائد الديوان تنتمي إلى فترات متباعدة نسبيًّا، وحين قام بجمعها رأى أنه قام بجمع عائلة مجبرة على الشتات، يقول: "لا بأس من القول إنني أحببت موجوداتي هذه التي سللتها من رقاع النسيان، مثلما رأيت ضرورة أن أعيد لها حقها في الهواء والوجود، كابن عائدٍ يأخذ مكانه الطبيعي في العائلة قبل أن أحكَّ صيفًا أبديًّا في حفرة الصمت والغياب".[2]

وتظل العائلة العنوان ممتدةً من عناوين الدواوين إلى المقدمات إلى العناوين والهوامش وغيرها من العتبات حتى تكتمل العناصر والخطوط بالعائلة الممتدة داخل نصوص القصائد، فنجده على سبيل المثال، يحتفي بعائلة اللون عدة مرات في مجموعته (كل هذا البهاء وكل شفيف)، يقول[3]:

كُلُّ هَذا البهاء:

---

[1] . محمد القيسي، **كتاب الحصى والماس**، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2002م، ص5.

[2] . **المصدر نفسه**، ص6.

[3] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء وكل شفيف**، دار المتنبي، باريس، بيروت، 1992م، ص26.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حَريرُ اليَدينِ، سَلاسةُ عائلةِ اللَّونِ،

زُرقةُ ثوبِ المَدى،

ثمة عناوين مجموعات أخرى تشترك وتشتبك في موضوعة العائلة سواء أكان بشكل مباشر، مثل كتاب الابن–سيرة الطرد والمكان، أم غير مباشر، مثل كتاب شتات الواحد. أما كتاب (مجنون عبس)، فهو ما يمكن أن يكون السارد الأكبر لمسيرة العائلة الكبرى (العرب والعروبة)، وفيه تقوم القبيلة بالتخلي عن شاعرها وتبعده عن حبيبته (عبله) كما أبعدت الشاعر، وأبعدت الشعب عن فلسطين، يقول فيه[1]:

سأَستدعي الأَنعامَ والمراعي

والصبيةَ اللاهينَ،

ومَنْ عَقَروا الناقةَ

في الشعبِ الذي خيّمَ فيه أَهلُنا

أولَ مرَّة

لاجئينَ إلى كَلأ قليل

وماءٍ يَشح

لاجئينَ إلى الحنينِ الأَولْ

اذهبي واشتري للضيوف تمرا

[1] . محمد القيسي، **مجنون عبس**، منشورات وزارت الثقافة، عمان، 1991م،ص54.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول فيه[1]:

أيتها القارةُ العربية

أَهكذا تضيقينَ،

حتى لتُرسلي عنترَكِ الوحيد

مُغلَّفًا إلى المهالك

وطاويًا سهامَه الأَخيرة

وسيفَه في الرّمل

ولكنه يأتي في نهايات الديوان بشيءٍ من التفاؤل، فيرى عبس– فلسطين مثل طائر الفينيق الذي يُبعث بعد غياب، لتستمر مسيرة العائلة، يقول[2]:

دَعوا نؤومَ الضُحى، دَعوا عبَس،

سيأتي غيرُ واحد،

سيأتي غير محمد القيسي

في يومٍ ما

في جيلِ أو عصر قادم

ويغني لها ثانيةً،

وَتُفيقْ

[1] . محمد القيسي، **مجنون عبس**، ص22.

[2] . **المصدر نفسه**، ص179.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تقف عتبة العنوان في المجموعة عند علاقتها بعناوين القصائد ثم نص القصيدة فحسب؛ فالشاعر محمد القيسي شاعر متمرس بتجربته الشعرية موضوعيًّا وفنيًّا، فلو تصدى دارسٌ لموضوع (العائلة) في شعر محمد القيسي لوجد زخمًا موضوعيًّا يتصف بالوعي والإدراك، وهذا ليس بغريب على شاعر عايش التجربة العامة (الشعب الفلسطيني) والتجربة الخاصة (الأم والأب والأفراد والأقارب). ثم يجد الباحث زخمًا فنيًّا في موضوع (العائلة) يتأتى من خلال الأشكال الشعرية المختلفة والكثيرة التي صاغها الشاعر في تجربته؛ ومنها نجد عتبة الحواشي، لتمتد الصياغات العائلية لديه جميع الامتدادات الفنية التي قدمها الشاعر. ومثل هذا ما نجده في حاشية قصيدة (سهرة عائلية 3)، حيث يقدم فيها ملخصًا لما آلت إليه كثير من أحوال العائلات الفلسطينية، يقول في الحاشية[1]:

هنالكَ سهراتٌ أُخرى

معْ حَيوَاتِ المنزلِ وَالساحةِ وَالغابةْ

إذ تتشَابك أَقدار وَحكاياتٌ، وَيقومُ الرّاوي

في هيكلهِ العظميِّ، وَيَنهضُ موتى شرقيّونَ،

إلى إصباحَاتٍ تتعلثمُ بِشبابيكِ الضَوءِ. هُنالكَ مَثلًا

سَهرةُ قلبي في العتمةِ، وأَنا أَكتبُ

والمرأةُ في هَجعتِها المنسابةْ

لكنَّ العائلةَ انفَرطتْ

[1] . محمد القيسي، **الحصى والماس**، ص189.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

هكذا تشتبك حالة الشاعر بعنوان المجموعة وبعنوان القصيدة وبالقصيدة وبالحاشية ليصوغ لنا مأساة العائلة الفلسطينية وهي تواجه المحتل ثم وهي تواجه أماكن الشتات في شتى الأقاليم. ولكننا لا نعدم أن نجد شذرات سريعة آنيةٍ تبدو فيها العائلة في فرحٍ وسعةٍ، ومنها قوله في قصيدة (قرابة) وهو يخاطب الأنثى[1]:

لكنَّكِ في غَمْضَةِ عَين

خليتِ بَسَاتين خضراءَ

ومنزلَ عَائِلتي

أرْحبْ

المنازل

إذا كانت العائلة قد (انفرطت) في مسار محمد القيسي الشعري، فلا بدّ من مكان جديد يجمع به نفسه وما يستطيع ممن تبقى حوله من مفردات العائلة وأشيائها.

لم يجد الفلسطيني أمامه سوى الأفق، وليس غريبًا أن نسمع أو نقرأ عن عائلة فلسطينية اتجه أحد أفرادها إلى الأردن وآخر إلى لبنان، وثالثٌ مضى غربًا مع البحر. ومحمد القيسي يبحث عن شتات ذاته في(شتات الواحد)، ويبحث عن شتات العائلة في كتاب (حمدة) وغيره من مجموعات وقصائد، ويبحث عن شتات شعبه المطرود والموزّع فوق جميع خطوط الطول ودوائر العرض.

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، ص78.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونجد في ديوانه (منازل الأفق) حالة الرومنسية الحالمة التي توجد المنزل رغم استحالة إيجاده، توجده في الخيال، أو تجعل من الأفق منزلًا أو من الشارع وغير هذا.

وفي (منازل الأفق) أن الحبيبة ترافق الشاعر أكثر مما كانت ترافقه في مبيت العائلة، وسواءٌ أكانت حبيبة مجسدةً أم خيالية فإن الشاعر لا بدّ أن يبحث عمن يشاركه منازله الجديدة بعد فقدان العائلة والمكان، وقد مرّ بنا أن الحبيبة كانت تخفف من حدة الحزن والخراب، حيث يقول[1]:

لكنَّكِ في غَمْضَةِ عَين

خليتِ بَسَاتين خضراءَ

ومنزلَ عَائِلتي

أرْحبْ

يقول في (منزل14) مستشعرًا وحدته بغيابها[2]:

مُرتويًا بالجدَولْ

مُرتويًا بِقُطوفِ أَغانِيكِ،

وَطائر أَضلاعي الأعزلْ

مُرتويًا بِرنينِ الفضةِ، وَحَديثِ أَصابِعكِ الأَجملْ

مُرتويًا،

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، ص78.

[2] . محمد القيسي، **الاعمال الشعرية الكاملة** ،م1، ص576.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَأَظلُ إلى نَبعكِ أَرحلْ

فَإذا أنتِ بَعُدتِ لبَعضِ الوَقتِ،

فَماذا أفعلْ!

وهو في قصيدة مجموعته (شتات الواحد) يحاول أن يجمع شتات الدار الضائعة في قصيدة عنوانها (قصيدة الدار)، وهي قصيدة كتبها في عمان1987م، يحاول فيها أن يتذكر تفاصيل غابت عنه من زمن بعيد، حيث تنقسم القصيدة إلى خمس عناوين فرعية، هي: القرميد، الطاقة، النافذة، الحيطان ثم الباب. يقول في قصيدة (القرميد)[1]:

إذا مرَّ قرميدُك البَلديُّ

تَهيأَ عشرونَ ضِلعًا على بَابِ صَدْري

وَطَوَّقَ قلبي الرضَا

والهُدوءْ

وإنْ غَابَ ضَاقَ الفَضَا

ضَاقَ مَسرَى العَصافيرِ فيَّ،

وحوَّمتُ في يرقاتِ النشوءْ

أُعيدُ ضُلوعي إلى بيتِها

وَأُعيدُ رقاعَ التعازي إلى مُرسليها

[1]. محمد القيسي، **شتات الواحد**، المؤسسة العربية، بيروت، 1989م، ص41.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما في قصيدة (النافذة) فقد كان أكثر إيضاحًا في رسم مشهد الذاكرة، اتخذ فيها مسار الوصف المباشر، اليومية، يقول فيها[1]:

وَنافذةٌ منْ خَشبْ

لأمّ مُحمدْ

تُطلُّ عَلى شارعٍ لم يُعبَّدْ

وحَاكورةٍ للخضارِ مُسوَّرةٍ بِالبلحْ

تُطلّلُّ على الأفقِ والناسِ

منْ تحتها يذهبُ البائعونَ إلى سُوقِ يَافا

كما يَسرحُ الحَاصدونَ إلى قَمحِهم

ويمرُّ الرّعاةُ

تمرُّ الصبايا إلى العينِ منْ تَحتها

ومنها تُطلُّ وتَندهُ أُمُ مُحمدْ

على أَخواتي

ومنها يصيحُ أي يا مُحمدْ

تَعالَ فقد صَادَني الإنجليزُ أخيرًا

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص 47.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَعالَ فَإنّي سَأَذهبْ

وَأَمضي لألعبْ

وَنُجري سِباقًا إلى النَافذةْ

ومنْ دارِ أُم سندْ

رَكضتُ وما زالَ يركضُ فيَّ الوَلدْ

وَلمْ أصلِ النافذةْ

كتبت قصيدة (الدار) عام 1987م، وهي قصيدة تأتي على الدار القروية الفلسطينية بشيءٍ من التفاصيل، ونشرت مجموعة (منازل الأفق) بطبيعتها الأولى عام 1985م، بمعنى أنه وفي مسيرة بحثه عن منازل الأفق الحالمة التي يرسم فيها شيئًا من الحياة في أوروبا، وشيئًا من الحياة في البلدان العربية، يأتي بعد منجذبًا بذاكرته نحو تفاصيل الدار الفلسطينية في القرية المسلوبة، ليعيش الشاعر تناقضات المراحل والأماكن معًا، بحثًا عن المنزل القديم (العودة) والذي لم يبق منه سوى مفاتيح حملها أصحابها إما أملًا بالرجوع بعد أيام كما قيل لهم، وإما رمزًا باقيًا في أيدي الأجيال، التي تحمل مفتاحًا ليس له باب، يقول في قصيدة (الباب) وهي الأخيرة من قصيدة (الدار)[1]:

وَلجَ أبي

والضيفُ على مَبعدَةٍ في الظلْ

[1] محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص51.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَقِظًا كانَ، وكانَ الليلْ

يَسترسلُ في مَلَكوتٍ لا يجرحُه شيءٌ، غيرُ صريرِ

البابْ

جَمَّعَ بعضَ القهوةِ والخبزِ،

وظلَّ صريرُ البابْ

يقرعُ خلفَ أبي، ظلَّ البابْ

مفتوحًا لرجال يأتونَ سريعًا

وأنا أكبرُ حتى غابْ

ظِلُّ أبي،

والبابْ!

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عازف الشوارع

ربما اتسعت (منازل الأفق) بخيالاتِ الشاعر وأحلامه، ولكن في النهاية لا بد له من مكان يأوي إليه، ويحط فيه جسده المنهك، الجسد الذي رفضته المدن والعواصم والحدود بمختلف أنواعها وأجناسها. إذن لا بد من الاعتراف بالواقع الذي كان الشارع جزءًا رئيسًا منه، يقول القيسي[1]:

وقالَ تلميذُ الشَوارع شعرًا:

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، دار الكرمل، عمان، 1988م، ص44.

يا شوارعُ، يا نَحيبَ العابرينَ، رَأيتُ سروالا وسيّدةً، وسَلةَ ياسمينْ ورأيتُ سيدةً تُغني الشعرَ في شَفَقٍ من البلّورِ، غيمًا أبيضًا، وَيدًا تُحاولُ مَرحَبًا، فاستأْنَستْ روحي ، رَمشتُ فلم أجدْ بين الشوارعِ شَارعي.

هل كان هذا المختصر؟ أعني مختصر ما آل إليه الشاعر، ومختصر ما آل إليه الشعب الفلسطيني؟

حتى الشاعر صار خفاءً في غمضة عين، إذن قد يختصر هذا النص الحكاية، وقد يخبئ وراءه مضمونًا سياسيًا فيه معنى الرفض الكامل للشعب الفلسطيني في كل سياسات العام.

فالشاعر وإن كان يلقب بـ(الشاعر الجوّال) فإنه ليس الجوال الوحيد بين أبناء شعبه، وهو كذلك ليس العازف الوحيد في شوارع الغربة والرفض.

في مجموعته (عازف الشَّوارع) يجعل محمد القيسي من نفسه تلميذًا للشوارع، بعد أن كان له بيت كما تقول ذاكرته، وكان له قرية وعائلة وجيران، ولكن وبما أن حالة الشاعر حالة طارئة غير معتادة فإنه يعد نفسه تلميذًا في مدرستها وتعاليمها، يقول[1]:

أنا تلميذُ الشَّوارع

تلميذُ محطّاتِ الأتوبيسِ الكثيرة

وسوقِ الخُضارْ

أصعدُ كلَّ العَرَباتْ

أو أَمشي على رجلي

مُستسلمًا لنعمةِ التَجْوالْ

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص41.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبَاكرًا أصلُ الأزقةَ، وأصلُ الحَاراتْ

حيثُ يَتَراشقُ الأولادُ بالحَصى

وَالسباب المُحبَّبْ

وأرى يقظةَ الخَلقِ الأولى

وأَحصدُ قمحي

فسلامًا أيتها الأبنيةُ المطعونةُ

بتفاصيلِ نهارِها

سلامًا

ثم سَكَتْ

ولكن هذا السكوت كان آنيًّا، فعازف الشوارع يهدأ حينًا ثم يعود سيرته الأولى في العزف والغناء والكلام، والعزف لديه هو أن يكتب شعرًا يرصد فيه حالته وحالة شعبه الموزّع في الشتات، يقول[1]:

وتَلميذُ الشَّوارع قال إنَّ الأبجديَّةَ في الصراعِ وليسَ في المذياع، أو ما تَنشرُ الصُّحفُ البَعيدةُ، ليسَ في الوَسطَيّة العَرجاء وَالتَوفيق، في هَذا الصَديق أو الرفيق، وليسَ فيما ترسمُ الحلقاتُ.

فالعزف لديه ليس لهوًا ولا تسلية، بل هو الصراع الذي يُسكت المذياع ويستمر هو في إعلاء صوته فوق كل الصحف والشعارات المزركشة.

ظلت كلمة الشوارع تتردد في مجموعاته الشعرية، ملازمة له كاللازمة الغنائية، منها ينطلق وإليها يعود، حتى جاءت بعض عناوين الدواوين لديه مشابهة أو مكملة لمعنى (عازف الشوارع)،

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص43.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصادرة عام 1987م، ثم تلته المجموعات التي تحمل معنى الشتات والضياع والعزف المنفرد، فكان لديه:

- شتات الواحد1989م.
- صداقة الريح1993م.
- أذهب لأرى وجهي 1995م. وهو طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء)
- ناي على أيامنا1996م.
- مخطوطات الموسيقي الأعمى 1999م.
- عائلة المشاة 1990م(نثر).
- كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان 1997م(نثر).

ليظل المشي والعزف ديدنه بعد أن أيقن أنه في حالةٍ جبريةٍ باتفاق الأمم عليه وعلى شعبه، وعلى صوته، فاضطر إلى التجوال بعد فقدان الوطن، واضطر إلى العزف على بحور الشعر بعد أن كتمت الحضارة الحديثة صوته وصوت شعبه، حتى نجده في حديقة (هايد بارك) لا يستطيع الكلام، وهي حديقة الديمقراطية في لندن، يقول[1]:

هذا الأحدَ المُشمسَ،

منْ أخذَ الموعدَ منّي

مَنْ غَطَّى الشمسَ، وأخفَاها عنّي

لأدورَ وحيدًا في ضَوضاءِ الهايْد بارِكِ.

[1] . محمد القيسي، **ماء القلب**، وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، 1998م، ص19.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا السياق تجدر الإشارة إلى قصيدة (سوناتات الشوارع) في ديوانه (شتات الواحد)، فالعنوان يحمل المعنى نفسه تقريبا في (عازف الشوارع) وقد جاءت مكونة من خمسة قصائد هي:

1- البيت. 2- طوبى لنجم ضل. 3- أعشاش. 4- بلدان. 5- مرثاة القصب.

وفي مقطوعة أو سوناتا(طوبى لنجم ضل)، يجمع الشاعر معاني الضياع بالبيت القديم الضائع إلى حاضره الآن في جوٍّ موسيقي (سوناتي) يبدأ وينتهي بالجملة نفسها التي يعلن فيها حالة اليأس من كل شيء، يقول[1]:

طُوبى لكُلّ شَيءْ

طُوبى لِكُلّ نَصْلٍ يَهتدي إلى غزالِنا

عَبْرَ نقاطِ الضوءْ

طُوبى لِصَيفٍ جارحٍ، طُوبى لِكُلّ فَيءْ

طُوبى لمقهى لم يَعُدْ

طُوبى لِبيتٍ قد بَعُدْ

طُوبى لأَرصفةٍ وبلدانٍ تَغيمُ وَلا نَرى

طُوبى لما فَقَدته أيدينا وعَزَّزتِ الرياحُ غِيَابَه،

طُوبى لِنَجمٍ ضَلّ

طَوبى لكلَّ شَيءْ.

يرتبط العزف بكلمة (الشوارع) وبكلمات غيرها في مواطن كثيرة من مجموعات القيسي، فنرى عنوان (عازف الشوارع) حاضرًا بين حين وآخر، فيسمي نفسه عازف البرتقال، يقول[2]:

---

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص138.

[2] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص51.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عَازفُ البرتقالْ

قالَ طالَ المطالْ

ما بكى أَو شكا

إنَما أَو شكا

أن يهزَّ الغياب

صدره فشدا

ويسمى نفسه (عازف الكحل)، في عنوان قصيدة يقول فيها[1]:

قُومي لتُفيقَ شقائقُ وَجهكِ ويُزاحَ الغيمُ

يُتاحَ لِعازفِ الكُحلِ سبيلُ النعناعِ

فقدْ

ذَبُلَ العُصْفُرُ أو كادَ

وفي ديوان (شتات الواحد) نجد قصيدة (المغني) التي يعبر فيها عن تعبه وحالة يأسه، يقول[2]:

تَعِبَ المُغني من ربابتِه، وآثرَ أنْ ينامْ

في آخرِ المنفى بلا شَفقةٍ

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، ص28.

[2] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص15.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَيمحو ما تساقطَ من كلامْ

وفي كتاب (الحصى والماس) نجد حضورًا واضحًا لمفردات العزف، مثل مزمور فلسطيني، مزمور، عزف منفرد، على العمود الفقري، أغنية القمر الراجف، مزمور كنعاني، مزمور ليبي، عزف الرجوع، خمسون أغنية قصيرة، أغنية، مزمور أندلسي.

وهو في نهاية المطاف يدرك أن حالة اللاجدوى ستكون هي نهاية مطافه في شوارع هذا العالم، يقول[1]:

ما الذي أَعزفهُ الآن؟

ليسَ في مكنتي أَنْ أَقولَ الجَديد

أَو أكررَ ما قلت

لهذا يُتوَّجُني الصَمت،

يُتّوجُني بهالاته الغَامضةِ

ويُلبسنُي عَباءَةً سَوداء

دونَ أَنْ يُعطيني شَارةَ الموت

أو تذكرةَ الرحيلِ القادم

وهو لا ينسى أن يوجه خطاب الخسارة هذا إلى أمه، وأن يعلمها بأنه صار (كهل الأسفار)، يقول[1]:

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص65.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنا ابنُكِ هَذا الخاسرُ الأَكيدُ

كَهلُ الأسفارِ،

وكاسرُ الأَواني

آخرُ سِلسلةٍ على صِدرِ أورورا،

الطاعنةِ في الماءْ

وبعد كل هذا يأتي الشاعر في ديوان (الأيقونات والكونشيرتو) وهو ديوان مطبوع قبل وفاته بعامين ليغير آلته الموسيقية في قصيدة (أيقونة طلب المغفرة) لتصير إزميلًا حزينًا، يقول[2]:

وَحيدًا مُحتَشِدًا بالأضَدادِ،

أدقُّ بإزميلِ الحُزنِ صَناديقَ الوقتِ

ويقول في نفس القصيدة[3]:

فَلتغفرْ لي حَمدةُ هذي الحَيْرَةَ،

ولَتغفرْ ميثاقَ شَتَاتي في البلُدانِ،

لتغفرْ لي

رَغبةَ قلبي

---

[1] . محمد القيسي، **كتاب حمدة**، ص32.

[2] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ص9.

[3] . **المصدر نفسه**، ص9.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

في أنِ أُشرِكَهَا تَرْحَالي

عبدالله

لا شك في أن التساؤل المطروح والمشروع هنا هو:

من هو عبدالله؟

هذا الاسم المتكرر في قصائد القيسي منذ عام 1981م، الإشارة الدالة على (عبدالله) في دواوينه كثيرة، فهو يبدأ من عنوان ديوانه (اشتعالات عبدالله وأيامه)، ثم يظل يتردد بين الحين والآخر على شكل عناوين قصائد أو في القصائد نفسها أو في الحواشي.

إذا كان محمد القيسي يدلنا على عبدالله في غير إشارة في مجموعاته الشعرية، فإنه يدلنا على مناسبة عبدالله في حوار أجراه معه محمد المشايخ لمجلة البيادر في القدس المحتلة عام 1983م والمنشور في كتاب الموقد واللهب ، يقول القيسي: "عبدالله أعطانيه وأهداني إليه السادات، هل يبدو هذا غريبا؟ لحظة دخول السادات إلى مدينة القدس المحتلةعام1977م كنت أعمل في الصحافة، تلك اللحظة طرق صدري شيءٌ ما أيادٍ غير منظورة كانت تهزّني ووجدتني أصرخ: يا عبدالله.

في اليوم التالي كان هذا الصراخ على الصفحة الأولى من ملحق جريدة الأخبار الثقافي، كل يوم كنت أرى عبدالله، وكان يزورني ويحتلُ كتاباتي اليومية نثرًا وشعرًا، عبدالله فيما نشر وكتب كان صرخة الإنسان الفلسطيني أولًا واحتجاجه على ما أرى ويرى، وصرخة العربي أحيانا أخرى في المساحة المترامية ما بين المحيط والخليج أمام الخراب الذي يعم، وصرخة الإنسان في أحيان أخرى، وعبدالله عبر هذه الحالات الثلاث كان أنا الشاعر، المتفاعلة والقارئة لأوراق الواقع الذي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعيش، هذه هي أبعاد عبدالله الحقيقية ودلالاته فيما كتبت، من هنا لا يشكل عبدالله خروجًا أو استثناءً عما ورد في كتابتي السابقة نماذج وأسماء؛ و لكنه في هذه المرحلة تكرس كحالة أو نموذج حي واقعي حتى لو بدأ أحيانا بملامح وسمات ذات بعد أسطوري، خاصة وهو يعود أحيانا خارجًا من قبر أو لابسًا كفنا"[1].

ما اعترف به القيسي نثرًا عام 1983م كان قد صاغه شعرًا في ديوان (اشتعالات عبدالله وأيامه) فمن قصائده الأولى التي كتبها عن (عبدالله) قصيدة (عبدالله المزمار) وكأنه يعني نفسه، ويعني حمله لمسؤولية التوعية بما يحدث من مؤامرات علنية ضد فلسطين، يبدأ قصيدته بقوله[2]:

شيء ما يحدثُ خَلفَ البابِ،

يدٌ تطرُقُ، أمْ أنّ دمًا يتدفَّقُ، من صَدرٍ ما

أم أنَّ الريحَ السريَّةَ ساقتْ عبدَاللهِ إليّ

سيظل (عبدالله) كثير الحضور ما دام أن الشاعر قمّصه نفسه وقمّصه شعبه الفلسطيني، وقمّصه شعبه العربي، ولذلك حمله أمانة أن يكون الصادح بحقيقة ما يجري، يقول[3]:

أينَ تُرى عَبدُاللهِ،

وكيفَ يُخبىءُ أَو يُطفىءْ مشعَله،

كيفَ لهذا المزمارِ البلدي

أنْ يصمتَ أو يدخلَ في خوذةِ جُندي

شيءٌ ما يحدثُ، شيْءٌ ما

---

[1] . محمد القيسي، **الموقد واللهب**، ص166.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص372.

[3] . **المصدر نفسه**، ص372.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومنذ البداية يظهر عبدالله متهمًا في نظر الأعراب، ومصدر إزعاجٍ لليهود، فلا بدَّ أن يتشتت عبدالله أو ينقرض، وعبدالله وسيلةٌ من خلالها ينفذ الشاعر إلى ما سيؤول إليه الشعب الفلسطيني الفاقد لحق تقرير المصير، يقول[1]:

يا عبدَالله

ها إنَّكَ توقظُ أحزانَ العامَّةِ،

وتثيرُ حفيظةَ أبناءِ العَمْ

فَلماذا لا تَبحثُ عن زَاويةٍ في أيِّ فراغٍ كَوني

تسكنُها..

حتى يَنفذَ نَسلُكَ من آخر حيّ

كي تَرتاحَ الأرضُ، وترتاحَ العربُ البائدةُ..

فقد أثقلتَ عليهمْ قيلولَتهمْ في دَوحةِ هذا السلمْ

يا عبدَاللهِ ونفّرتَ مواشيهمْ في هَذي البيدِ،

فماذا تطلبُ، قطعةَ أرضٍ تنصبُ خيمتك عليها؟

دَعكَ إذنْ، دَعكَ إذنْ،

فهنا وهناكْ

كلَّا يا عبدَاللهِ لزُغبِ قَطاكْ

فَأرحْ قُطعانَكَ في هَذا الشعِبِ ونَمْ

هي ذي ولادة(عبدالله) حامل عنوان الديوان، ثم يتمدد إلى عناوين القصائد، ثم يحمل في موضوعات القصائد أمانة أنْ يوصل صوته المزماري إلى كل من يجهل الحقيقة أو يعمى عنها.

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص380.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر لا يبرىء ساحة عبدالله من أي تقصير، فقد أعطاه عنوان الديوان وعناوين قصائد كثيرة، وتركه يجول في مساحات قصائده الواسعة، فلا يمكن أن يترك الميدان للمفاوضيين والمتآمرين، مع شعور الشاعر بالعبء الكبير الملقى على كاهل عبدالله، ولعل المقطوعة(14) من قصيدة (عبدالله يمتلك أيامه) تظهر حجم المعاناة، ومدى القلق الذي يشعر به الشاعر تجاه عبدالله ومصير عبدالله، يقول الشاعر في القصيدة[1]:

إذا كان لعبدِالله الآنْ

أن يتلَّفَع بجدرانِ البيت

وأن يعقدَ حلفًا مقيمًا مع الصمت

بدعوى الخوفِ ولقمةِ الأطفال

وغالبًا باتهامِ الآخرين، واللاقناعة

فيجيزَ لنفسه ادِّعاءَ الفرح

وراحةَ البال

حيث يمارسُ رغائبَه اليوميَّة

وأشياءَه الصغيرة

فبماذا يتلَّفُع عبدالله القادم

وأنّى له أَنْ يهربَ من عيونِ أطفاله

وهو يتصفحونَ كُتبَ التاريخِ والجغرافيا

حيث يقرأونَ بعضَ الكلماتِ التي طُبعتْ سهوًا أو خجلًا

وَيصرخونَ كالبكاء:

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص100.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا أَبي أينَ ذهبتْ فلسطين

وأَين كانتْ تقع؟

يا أَبي هل هَضبةُ الجُولان عبريَّة؟

وَهل صحراءُ سيناء تدخلُ حقًّا

في حُجَّةِ التُراثِ اليَهوديّ المُستعاد؟

يا أبي لماذا تَلوي عُنقَك

وَتذهبُ في العَبثِ بأَيّ شيءٍ كأنك مشغول؟

هكذا سَيُواجه عبدُالله القادم مصيرَه المأساويّ

فتعالَ يا عبدالله

تعالَ نفعلُ شيئًا من أجلِ عبدالله

إنه يحدد مصير (عبدالله) وكأنه يراه، ويدرك أسلوب الحديقة من جهات عدة للإحاطة بعبدالله، فالدوائر تدور عليه كل يوم، وهو كل يومٍ يحترق ويحاول، ومن هنا جاءت (اشتعالات عبدالله وأيامه)، حتى كثر السؤال عن(عبدالله)، يقول القيسي[1]:

اصغِ قليلًا إليَّ يا عبدالله

وتعالَ أصارحك:

إنهم غالبًا ما يسأَلونني عنك

من هو عبدالله، ومن يكون؟!

فآه، كيف لم يَتعرَّفوا على ملامحِكَ بعد

وعذاباتَك الممتدَّة من قارةٍ إلى أخرى

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص102.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكيف يا سيّدي يا صاحبي،

و يا يُتمي الطويلْ

كيف لم يَروا النهرَ الذي يَشقُّكَ نصفين

والصحراءَ النابتةَ على أطرافِ الصدور

كيف لم يقرأوا السياطَ العربيةَ وغيرَ العربيَّة

على جلدِ كلّ عبدالله

وكيف يا عبدالله يا ابن أُمّي الوحيدة

يا ابن أُمَّتي العجوز

كيف لم يتعرَّفوا علينا!

يبدو أن طبيعة السياق احتاجت هذا الكم من الاقتباسات الشعرية التي أرى أن بها ما يوضح مكنونات العناوين التي قدمها القيسي للقارئ حافلة اسم (عبدالله). وعبدالله اسم عربي قديم يمتد إلى ما قبل الإسلام، واتخذ في الإسلام –دين التوحيد– مساحة أكبر وامتدَّ هذا الاسم وظل حاجزًا بوضوح إلى يومنا هذا؛ ناهيك عما يحمله هذا الاسم من سهولة موسيقية في الشعر، خاصة وأن القيسي شاعر ذو إيقاع متدفق مستمر، ويكثر من استخدام تفعيلة (فَعِلن ب ب–) التي تتقبل اسم (عبدالله) بانسيابٍ ودون أي تكلف.

وأرى أنه تجدر الإشارة إلى أن الخصوصية قد لا تحمل في طياتها الجانب الإيجابي دائمًا، فخصوصية الأدب الفلسطيني لم تتأتَّ من أسباب فنية، بل جاءت وليدة أسباب موضوعية بحتة، فقد اختلفت ظروف فلسطين السياسية عن البلدان العربية كثيرًا رغم أن العنوان الرئيسي مشترك بينها وبين بقية البلدان وهو (الاستعمار).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آتي بهذا الكلام لأشير إلى اضطرار الأديب الفلسطيني أحيانا إلى التخفيف قليلًا من وتيرة الجانب الفني لصالح الجانب الموضوعي، من باب الحرص على إيصال الفكرة إلى من يجهلها أو يتعافى عنها، ولنا في محمد القيسي مثل على ذلك.

فإذا كان القيسي قد اعترف في لقاءٍ صحفي في كتاب (الموقد واللهب) بكينونة (عبدالله) فإنه يعترف كذلك في شعره، يقول في المقطوعة الثامنة من قصيدة (عبدالله يمتلك أيامه)[1]:

لكنْ لا أحد يطرحُ عليَّ السلام

أنا المواطن العربيَّ محمد القيسي

الغامضُ الوجود، الواضحُ التكوينْ

والضائعَ مسقطَ الرأسْ

أصرخُ ويداي مربوطتان إلى الخَلف

وقدمي تَدقُّ الأرض:

لا عدالةَ في الكون

وهنا دائرةُ الخطأ والحروب

إنّني أُطالبُ بنهارٍ واحدٍ فقط

نهارٍ واحدٍ للجميعْ.

نلاحظ أن العبارة جاءت بأسلوب مباشر، أقرب إلى السرد، وأن الفكرة من وضوحها تبدو وكأنها مقدمة إلى مسرح الطفل إذا جاز التعبير. وهو في الصفحة التالية يقول ذاكرًا اسم قريته في فلسطين[2]:

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص89.

[2] . **المصدر نفسه**، ص90.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يَنامُ الوقتُ وتتسعُ المسافة

ولا تَرى كَفْرَ عَانة

ويقول أيضًا[1]:

وَيذكرونَ اسمَكَ، ربما لِلترحّمِ عليك

لكنَّ الحقيقةَ يا عبدَالله أنهم:

واحدٌ يَنفيكَ

وَواحدٌ يَلعنُكَ

وأنكَ يا عبدَالله الكرةُ الوحيدةُ بلا ملعبٍ أو مدرَّجْ

ومع ذلك فنحن نجده في (مجنون عبس) يصرح باسمه، ولكن في سياق فنيٍّ أرفع مما صرح به في (عازف الشوارع)، يقول[2]:

ثمةَ ريحٌ جريحة تئنُّ دومًا

دَعوا نؤومَ الضُحى، دَعوا عَبسَ،

سيأتي غيرُ واحد

سيأتي غير محمد القيسي

في يوم ما

في جيلٍ أو عصر قادم

ويغني لها ثانيةً،

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص91.

[2] . محمد القيسي، **مجنون عبس**، ص 179.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَتُفيقْ

عناوين أخرى والإعداد الخارجي

قد يكون كتاب (الحصى والماس) آخر مجموعة طُبعت في حياة محمد القيسي[1]، وقدم القيسي له بمقدمة تبين آلية إعداد هذه المجموعة، يقول: "وإذا فرغت من جمعها من متون بعض الصحائف والمجلات العربية، وما عثرت عليه طيّ أوراق قديمة خاصة وجديدة، بتُّ أراها بعد طويل تأملها خيوطًا مكملة لنسيج التجربة الشعرية الخاصة التي تنفرد على صفحات أكثر من ع

فالكتاب عملية غربلة لقصائد لم تنشر ولا ينظمها تاريخٌ معين في كتابها، ولكنه رأى فيها ما يكمل نسيج تجربته الشعرية.

في مقدمة هذه المجموعة ربما أجد الدليل إلى ما يمكن أن أذهب إليه في تعليل عنوان هذه المجموعة، يقول القيسي: "هكذا رحت أغربل كل ما ينتسب لي من كلام، أمزق بعضه وأبقي على البعض الآخر جانبًا حتى صار إلى ما شكّل حباتِ هذا الكتاب"[2].

فما هي حبات هذا الكتاب؟ أليست هي القصائد المتنوعة ما بين الحصى والماس؟ هنا لا تأخذ–في رأيي– أية دلالة سلبية، فالحصى والماس تشكيل من تشكيلات البحر والنهر، فالحصى ألوان والماس ألوان والقصائد ألوان ملونةٌ ما بين قصيدة طويلة وقصيدة قصيرة، ومباشرة وغير مباشرة، وذات قيمة فنية عالية إلى ذات قيمة فنية أدنى، فالحصى والماس تشكيل من تشكيلات النهر الجاري، وهذه المجموعة واحدة من التشكيلات الشعرية الكثيرة في تجربة محمد القيسي، خاصة وانه يشير إلى تعدد الأشكال الفنية فيها، يقول: "مثلما تتوزع البنى الشعرية فيها بين أكثر

---

[1] . طبع2002م

[2] . محمد القيسي، **الحصى والماس**، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من شكل شعري واحد، حيث تتجاور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، في الوقت الذي تتناثر بينهما قصائد ومقطوعات تنتسب إلى الشكل الكلاسيكي المعروف للقصيدة العربية"[1].

تجدر الإشارة هنا إلى أن محمد القيسي كان دائم التكرار لعناوين دواوينه داخل الديوان في عناوين القصائد وفي مضامين القصائد، من سارا إلى عازف الشوارع إلى مجنون عبس وغير هذا كثير، ولكننا لا نجد ذكرًا للحصى والماس داخل الديوان نفسه، ومن البديهي ألا نجد ذكرًا له بعد ذلك كونه آخر كتاب طُبع في حياة الشاعر في أغلب الظن.

وقد يكون من باب المفارقات ألا يتكرر عنوان الديوان في الديوان نفسه، ثم نجد قصيدة في الديوان عنوانها (قدّيس التكرار).

(قديس التكرار) هي المقطوعة أو القصيدة الأولى من (كتاب اليأس الباذخ)، وهو كتاب مضموم في صفحات كتاب (الحصى والماس)، يعترف فيه الشاعر أنه سادرٌ في التكرار، يقول[2]:

وَاقفًا أبتكرُ الليلةَ وَجهَ ابنِ حمدةِ،

قال القدّيسُ السَادرُ في التكرارْ

وَاقفًا أَبتكرُ على نَافذتي

هَذا الظلَّ النورانيَّ وأُطلقُهُ نحوَ الأَرضْ

ليَرى

في ممرَّاتِ الطُفولةِ،

في القَبوِ الغَميقِ الغمَيقِ،

كتابَ اليأَسِ البَاذخ

---

[1] . **محمد القيسي، الحصى والماس** ، ص3.

[2] . **المصدر نفسه**، ص87–ص88.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَشعلةَ الأخضرِ في الهواءِ الطَلَقْ!

وأرى أن المقصود بـ (التكرار) هنا هو تكراره نفسه في شعره وتجواله وديدنِ أيامه الموّارة بالمفاجآت السياسية والشخصية، وما يوضح لنا أن (التكرار) هو تكرار الشعر والحياة اليومية قوله في المقطع (هـ) من القصيدة نفسها[1]:

وَعلى مصْطَبَةِ المقهَى

ثَانيةً أَبتكرُ إذنْ لَقلاقَ الأَيامِ مُحمَّدَ،

سِنجَابًا أَبيضَ، أُطلقُه نحوَ الأَرضِ،

فَيهربُ بي منّي

هَذا الهجَّاءُ، العازفُ عنّي

اللائبُ والجوَّابُ على مِصْطَبَةِ المقهَى

أُغنيةً وَلهَى

سَأَقولُ لَهُ مَهلًا

يَزدادُ الصبُحُ هُنا لَيلا

تَزدادُ البوَّابةُ قَفْلا!

(الأيقونات والكونشيرتو) والإعداد الداخلي

إذا كانت مجموعة (الحصى والماس) تمثل تجربة الشاعر في لملمة الأشعار المبعثرة عبر سنوات طويلة، وإعادة تدوينها بمختلف أشكالها من الحصى إلى الماس؛ فإن مجموعة (الأيقونات

[1] . محمد القيسي، **الحصى والماس**، ص90 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكونشيرتو) تمثل تجربة الشاعر في تصنيف قصائده داخل الديوان تبعًا لاعتبارات فنية وموضوعية.

والإيقونوغرافيا مصطلح استخدم أول مرة في القرن الثامن عشر، ويعني الكشف عن تمثيل الشخوص في صور، سواء أكان هذا التمثيل تمثيلًا طبيعيًا للشخص أم تمثيلًا رمزيًا، وسواء أكانت الشخصية دينية أم دنيوية، وتهدف البحوث الأيقونوغرافية إلى توضيح الفكرة وراء نموذج مصور معين خاصة إذا كان هذا النموذج رمزًا.

والأيقونة لفظ يستخدم كثيرًا في المسيحية، وتمتاز الأيقونوغرافية المسيحية بعدد وفير من الصور، والمتعددة من النماذج، وقد بدأت في القرون الأولى بالرسوم الجصية في المقابر، ثم تطورت حتى أصبحت "لغة" رمزية معقدة.

هذا ويكمن جوهر الأيقونوغرافية المسيحية في قراءة المعنى وتفسيره الروحي المتضمن في الصور والأيقونات[1].

وفي هذا السياق يمكن طرح السؤال التالي:

هل كان محمد القيسي متقصدًا العنوان وفق معرفة كافية بمصطلح (الأيقونات)؟ ثم هل كان متقصدًا ربط الأيقونات بالكونشيرتو؟ وفق ما يعطي كلٌّ من المصطلحين من معانٍ معجمية وأبعادٍ رمزية؟

بتعريف مصطلح (الكونشيرتو) ستتضح الصورة أكثر، وستكون أكثر اتضاحًا عند النظر في قصائد المجموعة وعتباتها النصية الأخرى.

[1] . محمد شفيق غربال، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار الجيل، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995م، م1، ص290.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أما الكونشيرتو فهو اسم كان يطلق في الموسيقا الأوروبية على مقطوعات مؤلفة للمجموعة الآلية(أوركسترا) ثم تطورت إلى تأليف آلي على صيغة (السوناتا)، وتختص بالأداء عادة آلة مفردة مع الأوركسترا[1].

فالأيقونات تنتمي إلى مدرسة الرسم والنحت والتشكيل، الكونشيرتو ينتمي إلى عالم الصوت والموسيقيا، ولعل (الإهداء) في هذه المجموعة يكون أولى العتبات التي تعطي بعض التفسير.

يقول في الإهداء:

إهداء

ليس إلى غيركَ

أيقوناتُك

أما الكونشرتو

فلَها

ينقسم الإهداء إلى قسمين: الأيقونات، ويهديها الشاعر إلى نفسه، وليس إلى أحدٍ سواه، ويقول إنها أيقوناته هو(أيقوناتكَ).

والقسم الثاني الكونشيرتو، ويهدي هذا الكونشيرتو لها(الأنثى)، وربما يقصد أيضًا أنها شريكة في صناعة الكونشرتو، وقبل أن نبحث نحن عن الأيقونات، بحث الشاعر نفسه عنها، فنراه يقول في قصيدة (أيقونة الخيميائي) [2]:

منْ بابِ الحْيرةِ أَبدأُ بَحثي، قالَ

عَنِ الأَيقوناتِ،

---

[1] . **محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة** ، م2، ص1519.

[2] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص75.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَأمَّا الصَافيةُ، فَلا بُدَّ هناكَ..

وَرَاحَ يَضيقُ، يَضيقُ

فَلا يَنضو عَنه ثيابَ النومِ،

وَلا يبكي.

–لنْ تَجِدَ الرَاحةَ قالَ الخيميائيُّ،

إذا لم تَنظرْ داخلَ أَضلاعِكَ،

وأَشارَ إلى الصَدرِ: هنا راحتُكَ،

إذهبْ في الأرضِ، عليكَ بقلبِكَ،

حيثُ يكونُ تكونُ الأَيقوناتُ

لماذا بحث القيسي عن الأيقونات في (أيقونة الخيميائي)؟ إن رواية (الخيميائي) للكاتب البرازيلي (باول كويلهو) تقوم في فكرتها على البحث؛ البحث عن الكنز والثروة؛ ولكن هذا البحث يقود إلى البحث عن الحكمة فيتحصل (سانتياغو) بطل رواية (الخيميائي) على الكثير من الحكمة وهو في طريقه إلى أهرامات مصر للبحث عن الكنز.

ومن هنا قال الخيميائي للقيسي في قصيدته[1]:

وَلن تجدَ الأيقوناتِ،

إذا لم تَنظرْ داخلَ أضلاعِكَ،

أما الحلم الذي تحدث عنه القيسي في قوله[2]:

قَبلِ قَليلً،

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص76.

[2] . **المصدر نفسه**، ص73.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانَ كَليمُ الأَمّ وحيدًا يَسترسلُ في

غَفوتهِ الليليَّةِ. كانَ يرى حُلمًا:

بينَ يديهِ كتابُ يَتَصَفحُهُ حينًا

ويُطالعُ أَطوارَ الخيميائيِّ:

وفي الحُلُمِ استمعَ هناكَ إلى صوتٍ

في الصَحراءِ يُخاطُبُه:

–قَلبُكَ مِرآتُكَ،

فَاصغِ إليهِ...

فهو مستعارٌ من الحُلمُ الموجود داخل رواية (الخيميائي) إذ حلم (سانتياغو) بوجود الكنز في الأهرامات فقرر الرحيل من أجل حفر الأرض الموصوفة والبحث عن الكنز.

أما ما يجمع القيسي وبطل الرواية من شَبَهٍ فهو أن كليهما في حالة بحثٍ وترحال، (الشاعر الجوال) يمشي ويرحل ويبحث عن وطنٍ فلا يجده إلا مشتتًا في كل الأوطان؛ بل إنه يعترف بشتاته وضلاله في (أيقونة الخروج) حيث يقول[1]:

يا نُظَّارَ المملكةِ الغامضَةِ،

أَعينوني كَوحيدِ الأرضِ،

أَعينوا هذا الابنَ على ما

تَبلوهُ الأَيامُ وراءَ البوَّابَةِ.

أَعمى، وأَسيرًا في دَوَّاماتِ العشقِ أَحومُ،

أَلا يُدركُني أَحدٌ

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص47.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَأَحطُّ يديَّ على الأيقوناتِ،

وَلا يَتَوَاصلُ مفقودي

وفي نهاية المطاف؛ فما الأيقونات إلا قصائده التي تبحث عن بيت ومكان وشعب وذات، حيث يرى أنه فقد مع كثيرين كل هذه الأشياء دفعة واحدة، يقول في (أيقونة الجغرافيات والمزامير)[1]:

أَسدلتُ ستارَ الرَحمةِ،

قبلَ ختامِ المشهدِ،

أَغلقتُ المشهدَ فأَمامي جُغرافيَّاتٌ،

وَمزاميرُ أُرمِّمُها في الأَيقوناتِ

وأَبعثُها فيَّ قواربَ لِرُجوعي

النصف الأول من عنوان المجموعة هو(الأيقونات)، والنصف الآخر من العنوان هو(الكونشيرتو) والكونشيرتو كما مرَّ بنا ينتمي إلى عالم الموسيقا، ومر بنا في الإهداء أن (الكونشيرتو) لها؛ أي لأنثى يقصدها الشاعر، وهي إذا جاز التعبير(عازفة الكونشيرتو) .

بادئ ذي بدءٍ يتكون قسم (الكونشيرتو) في المجموعة من سبع حركات، وقد يردنا هذا إلى درجات السلم الموسيقى السبع: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي.

ولكن إيقاع الموسيقا أقلُّ حضورًا، فإيقاع الجسد وحضور الأنثى هما الطاغيان على هذا القسم من الديوان، وهنا نعود إلى عتبةٍ أخرى في هذا الديوان ليس لها عنوان يقول فيها القيسي: "أنجز هذا العمل الشعري (الأيقونات) ما بين شهري تموز1998م وكانون الثاني 1999م، في

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص41.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجزء المتاح من فلسطين المحتلة ما بين غزة ورام الله والبيرة وجفنا ومخيم الجلزون وأماكن متخيلة أخرى، وهو العمل الأول للشاعر في أرض الذاكرة الأولى"[1].

فالأيقونات1- كتبت في فلسطين، والأيقونات2- كتبت كما تشير نهايات القصائد في عمان، ويتراوح تاريخ الكتابة ما بين عامي1999م-2000م.

أما قسم (الكونشيرتو) فكتب في عمان عام 2000م باستثناء الحركة الأولى منه كتبت في عمان وباريس ونجد في (الأيقونات) حضورًا بارزًا للجغرافيا الفلسطينية وحضورًا بارزًا أيضًا لـ(حمدة)، وهذا أمرٌ طبيعي كونه كتب هذه القصائد في فلسطين عند عودته إليها بعد غياب طويل.

لم تغب الأنثى – أيًّا كانت- عن صفحات القيسي الشعرية والنثرية على حدٍّ سواء، فهو واحدٌ من الشعراء العرب الذين انشغلوا بسيمياء الأنثى والدلالات الكثيرة التي تختزنها لغويًّا وثقافيًّا؛ " فقد شغلت المرأة مكانة مميزة في مسيرة الشعر العربي قديمًا وحديثًا، لا سيما المرأة المحبوبة"[2] وقد جاء حضور الأنثى الحبيبة أو الخدينة حضورًا جسديًّا طغى على كل شيءٍ وجعله ثانويًّا في معظم حركات الكونشيرتو. فيكون هذا الديوان (الأيقونات والكونشيرتو) قد جمع الحبيبتين: الأم والخدينة، وكانت الأيقونات له لأنه هو الذي يبحث عن الأم والوطن، وكان الكونشيرتو لها لأنها هي التي امتلكت مفاتيح الإيقاع الجسدي.

أعطى الأيقونات لأمه ووطنه كونها تحمل بعدًا جماليًا وفنيًّا متنوع التشكيلات، وكونها أيضا تحمل شكلًا من أشكال الفن الديني المسيحي، فأطغى على قصائده بهالةٍ من الهدوء

---

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو** ، ص6.

[2] . علي الطوالبة، محمد بني ياسين، **وصف المرأة في شعر بشار بن برد: دراسة تحليلية**، مجلة دراسات، المجلد43، ملحق3، 2016م، ص1443.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحضور لا نجدها في الكونشيرتو، فنجده يبحث عن الحكمة في(أيقونة الخيميائي)، في حيث نجده يقول في الكونشيرتو[1]:

–مَنْ يعزفُ هَذا الكونشرتو الغَجريَّ،

ويَترعُني نحوَ القاربِ...؟

أكثرُ من خَيطٍ، غيرُ الضوءِ

وأَكثرُ من لمسةِ أُوفريديتَ،

ورِجفةِ أَعضائكِ بين يديَّ،

ويقول أيضًا[2]:

مَنْ يَعزفُ هذا الكُونشرتو الغَجريَّ،

وَيُضرمُ فينا النارَ كَمفُتَتَحٍ لنهَارٍ آخرَ..

–مَنْ يعزفُنا..

مَنْ يَعزفُنا!

إن هذا العزف يختلف عن عزفٍ جاء في (أيقونة باب البيرة) يقول فيه[3]:

دَاميًا بالغُروبِ وأَسمعُ عَزفًا شَفيفًا

فَقلتُ وداعًا للوركا

وَداعًا لهذا الحَبقْ

ثمَّ ها أَنذا في مَدينةِ قلبي،

في البيرةِ الآنَ وحدي، وَما منْ أَحدْ

---

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص140.

[2] . **المصدر نفسه**، ص142.

[3] . **المصدر نفسه**، ص34.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويختلف أيضًا عن قوله في(أيقونة طلب المغفرة) وهو يخاطب حمدة[1]:

أحتاجُ إلى تَنسيقِ الآلامِ،

وأحتاجُ إلى سَاريةٍ،

أَنتِ دَليلي الأرضيُّ إلى

أَيقوناتِ الصَّافيةِ،

دَليلي في صحَراءِ يَديهَا اليابستَيْنِ

تَجلّي لي في هَالاتِ الأنوارِ،

تَجلّي لي

وَليغمرْني نُورُكِ،

فأَصيرُ إلى مَحْوٍ

فَإذا شَارفتُ أَمامَ السُّورِ العَالي

إذا ذاكَ سَأَلَهجُ بإشَاراتِ العشقِ،

أَخفُّ إلى شُرفتِها الضَوئيَّةِ،

وَأُكالُم حَالي:

يا امرأةَ سِنيني الأربعِ،

أعطيني لَمستكِ الأولى،

لأواصلَ فوقَ بِساطي الأرضيّ سُؤالي

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد اعتمدت مجموعة (الأيقونات والكونشيرتو) على حركة الثنائيات، فنجد الأيقونات رسمًا وتلوينًا ونحتًا وتشكيلًا، ونجد الكونشرتو فنًّا موسيقيًّا. ونجد الحكمة والبحث عن الذات والروح في الأيقونات، ونجد الجسد وحركاته وحضوره في الكونشرتو.

ونجد الأنثى الأم بكامل هيبتها ووقارها في الأيقونات، ثم نجد الأنثى الخدينة بكامل جسدها وصخبها في الكونشرتو.

ونجد الحضور الجغرافي البارز لمدن الوطن في الأيقونات ثم نجد الحضور الجغرافي البارز لمدن العالم في الكونشيرتو.

ومثل هذه الثنائيات لا نجدها في مجموعة (الحصى والماس) لأن تلك المجموعة كما سلف تعتمد الإعداد الخارجي للقصائد المبعثرة عبر الزمان والمكان، أما قصائد (الأيقونات والكونشيرتو) فهي معدة إعدادًا داخليًّا واعيًا لحركة الكونشيرتو الموسيقية والشعرية أيضًا، لنجد في نهاية المطاف توافقًا موضوعيًّا بين عنوان الديوان (كتاب الحصى والماس)، ومضمونه المختلف الأطوار والإشارات. ونجد توافقًا أيضًا بين عنوان الديوان (الأيقونات والكونشيرتو) ومضامينه القائمة على الثنائيات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العنوان في تقنيات مختلفة

- العنوان والقصيدة الحكاية

ربما تكون قصيدة (أيقونة التجربة) من ديوان (الأيقونات والكونشيرتو) مثلًا جيدًا على توافق العنوان مع القصيدة التي تحمل في مضمونها قصة، متكاملة العناصر؛ فهذه القصيدة القصصية تتضمن الزمان والمكان، والشخوص والحدث الدرامي والعقدة والحل، وبما أن الشاعر أحد شخوصها فقد ألقى عليها صفة (التجربة)، ومختصر الحكاية أن امرأة لا يُعرف أصلها كانت تعيش في رام الله، وفي أول سنة يسكن فيها الشاعر رام الله تراه المرأة وتسحبه إلى بيتها وهو في أول شبابه وتحاول أن تغويه ولكنه يهرب.

وبعد خروجه وهجرته من فلسطين عاد في السبعينيات بتصريح لزيارة فلسطين، عاد وسأل عن المرأة فقالوا له:

عندما افتقدوها خلعوا باب الدار وجدوها قد نحُرت بالسكين، وعند تشريح الجثة وجدوها أنها رجلٌ وعندها علم الجميع لماذا كانت تغطي وجهها، حيث كانت تقول يوجد عيب خلقي في شفتيها، فذعر الناس وخاصة النساء اللواتي كنَّ يعطينها الأسرار ويكشفن عن خصوصياتهن الجسدية لها. وذعر الشاعر عندما سمع الخبر.

بالطبع غفل الشاعر أو تغافل عن خصوصيات النساء وخطورة مواقفهن مع الرجل المرأة، وأعطى الأهمية الأولى لخصوصيته هو، فأعطى العنوان ما يخصه هو، أو ما يخص تجربته مع هذه المرأة.

ومما جاء في القصيدة[1]:

سَقيفتُها الطينيَّةُ فوقَ الشَارعِ، لا شُبَّاكَ لَها

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشرتو**، ص56.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأَمَامَ البابِ يُرى زيرٌ للمَاءِ،

أَمرُّ قريبا منه إلى دارِ زميلٍ لي.

كانَ العامَ الأوَّلَ لي في رامَ اللهِ،

وتلميذًا جدُّ نَحيلٍ كنتُ،

شَربتُ مِنَ الزيرِ ونَادتْني

كانت تَتَمدَّدُ فوقَ حَصيرتها

شَدَّتني من طَرَف قَميصي،

شَدَّتني بأَصابِعها في رفقٍ،

وقد بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة (فَعِلن)، والتي تتناسب مع تدفق الموضوع القصصي وسرعة أحداثه.

- **قصيدة الأسئلة.**

يتواءم عنوان قصيدة (عبدالله يسأل عن مكاتيب مريم) مع البناء الفني للقصيدة الحافل بأدوات الاستفهام، ويتواءم مع الدلالة الفنية المكنونة في نفس الشاعر، تلك النفس الموّارة بالأسئلة على الصعيد الجمعيّ، يقول فيها[1]:

هل كُتب علينا الجوع!

آهٍ مريم

كم أن وشاحك غامض

كم أن يديك تلوحان بعيدًا

ويقول فيها[1]:

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984م. ص45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أين إذن يلجأ يا مريم

أين هي البرية

أين هو الأفق لأنقل قدمي

مريم أين هي الطلقة

أين يداي هنا

أينَّكِ؟!

ويمكن أن أشير هنا إلى أن الأسئلة الموزعة في القصيدة فيها شيءٌ من أجواء (نشيد الأنشاد) عدا عن بناء القصيدة بشكل عام؛ فهو يضعنا من خلال بنائه اللغوي في أجواء (نشيد الأنشاد)، ومثل هذا قوله[2]:

مريم يا قصبَ الروح

وكتابي المفتوح

يا أختي

أيتها الطالبة يدي ونشيدي

وقد جاء في(نشيد الأنشاد): "قد سلبت قلبي، يا أختي يا عروسي"[3].

ويقول القيسي[4]:

ولا تنزف قامة عبدالله

إذ يتوزعه الصدر ولا

---

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، ص 47.

[2] . **المصدر نفسه**، ص44.

[3] . **نشيد الأنشاد**، الأصحاح، ج4، ع10.

[4] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، ص46-ص47.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يأكل من تفاحك شيئًا

أين إذن يلجأ يا مريم

أين هي البرية

أين هو الأفق لأنقل قدمي

مريم أين هي الطلعة

أين يداي هنا

أينك؟!

وجاء في (نشيد الأنشاد):"أين ذهب حبيبكِ أيتها الجميلة بين النساء؟! إلى أين تحول حبيبك فنبحث عنه معك؟

- قصيدة التقرير

في قصيدة (تقرير موجز لشخص بين الشرفة والطريق بين الواحدة والسادسة) نلاحظ عنوانًا طويلًا للقصيدة، ويكاد يكون أطول عناوين محمد القيسي، ويبدو أن القيسي كان واعيا أو قل كان قاصدًا أن يكون العنوان طويلًا، وسبب ذلك أنه القصيدة (تقرير)، فهو يريد أن يقدم تقريرًا عن شخص ما، فأوضح التفاصيل العامة العنوان، فنرى العنوان قد تضمن شخصًا ومكانًا محددًا وزمانًا محددًا أيضًا، وعلى طريقة التقارير الرسمية، يقول في بدايتها[1]:

رجلٌ واحدٌ

غُرفةٌ واحدةْ

وسريران وخشبٍ، شاسعان كَبريّةٍ،

ووحيدانِ،

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، ص23.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو مثلما خُيِّلَ الآن لي:

لُعبتانِ وطِفلان لا يبكيانْ

صالةٌ باردةْ.

(دقت الساعة الواحدةْ

كان مذياعُه صامتًا،

ويداهُ مجردتين)

ثم يتابع الشاعر جمله التقريرية التي تصف حال الرجل والأشياء من حوله بتفاصيلها حتى ينهي تقريره بقوله[1]:

رجلٌ واحدٌ

غرفةٌ واحدةْ

وسريران، وامرأة في الغيابْ

وكتابْ.

- قصيدة الاحتجاج

لم يقدم القيسي احتجاجه في قصيدة (احتجاج شخصي) بطريقة مباشرة، أو كما يمكن أن يتوقعه المتلقي مع أن عنوان القصيدة يوحي بالمباشرة، ولكنه قدَّم احتجاجه بالأسئلة الإنكارية المتضمنة معاني الاحتجاج والرفض، ولكن بأسلوب سيميائي يمكن أن ينتقل بشفافية إلى شعور المتلقي، الذي يمكن بدوره أن يتقمص الدور ويعلن احتجاجه؛ لأن لغة الأسئلة والاحتجاج لم تكن في موضوع مباشر، فكان من الممكن أن تمثل حالات مختلفة كثيرة، ومنها يقول[2]:

---

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، ص28.

[2] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث(42)، 1974م، ص9.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تساءلتُ يا حبةَ القلبِ،

كيف تمرُ الثواني،

ويهدرُ نهرُ الدقائقْ؟

ونحنُ بعيدانِ، نعبرُ تيهَ المنافي

ولمَّا تهبُ الحرائقْ؟

ومنها يقول[1]:

لماذا يمرُ سحابُ النهارْ

وتبعدُ عن ناظريَّ المراكبْ؟

ويزحفُ في داخلي الليلُ،

أُشعلُ كلَّ الشموعِ ولا

أَلتقي بكِ.. أَمضي

وأَحضنُ بينَ يديَّ الحقائبْ؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث(42)، 1974م، ص10.

العناوين الفرعية

ترتبط العناوين الفرعية وتتعالق بطريقة أو بأخرى مع العنوان الأساسي في النص الشعري فهي "شديدة الصلة بالعنوان الرئيس من جهة، وبالنص الشعري من جهة ثانية"[1].

نجد لدى محمد القيسي قصائد منفردة تنضوي تحت عنوان رئيسي واحد، مع أن كل قصيدة تحمل عنوانًا خاصًا بها، وسأتناول في هذه الجزئية من البحث نماذج من العناوين الفرعية لديه.

فهو في قصيدة (لعنة الريح) التي تنضوي تحتها أربع قصائد هي: (أيار والأحزان والإبحار والمركب) و(الحصاد) و(الغنوة الأولى).

ثمة رابطٌ يجمع مضمون هذه القصائد الأربع، مع أن العناوين تبدو في ظاهرها متناقضة، إلا أن مضامين القصائد تتحد في رابط واحد وهو (الحزن).

لتكوِّن في مجموعها لعنة هي (لعنة الريح)، لترتبط أيضًا بعنوان الديوان وهو (راية في الريح)، يقول محمد القيسي في القصيدة الأولى(أيار والأحزان) [2]:

لو مَرَّة أيارُ تأتينا وَفي شفَتَيكَ وَعد أو بشارة

لو مَرَّة تَحنو، تُعانقُنا، ومن كَفَّيكَ تَمنحنُا الشَرارة

لو تُطفَأ الأحزانُ في عَينيكَ يا ذُلا حَملنا،

في دُروب النفي عَارَهُ

[1] . عبد الملك أشبهون، **العنوان في الرواية العربية**، ص141.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، 1987م، م1، ص31.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد كان أيار رمزًا للخسارة والنفي والتشرّد عند كناية هذه القصيدة (1966م)، أي قبل مجئ حزيران (النكبة الثانية) بعامٍ واحد، فأيار هنا وبالتحديد 15/ أيار وهو ذكرى التشرد الفلسطيني وإعلان قيام دولة اليهود على أرض فلسطين.

ويكرر القيسي (أيار) في قصيدته الثانية أيضًا وهي قصيدة(الإبحار والمركب) فنراه يقول[1]:

تَتَلفَّتُ العَينان حَولي لا أرى

إلا صحابا هَا هُنا مُتفرّقين

تَتَجسَّدَ المأساةُ في نَظَراتهم

صُورا منَ الأحزان والألم الدَفين

وَيروحُ يَمخرُ في عُباب البَحر مَركبُنا الحَزين

ونَظلُّ نَغرقُ في ديَاجير السنين

والليلُ يا أيارُ اللَحظات من أَعمارنا

سَوداءَ إذ تأتي ولا جَدوى،

وهَذَي الريحُ تَلعنُ خطونَا.

في هذه المقطوعة يتحدث عن الحزن الفلسطيني، معبرًا عن الهجرة والفراق، ومن العنوان نستشف قصده الذي رمى إلى الهجرة عبر البحر المتوسط، وكثيرٌ من الفلسطينيين غرقوا وهم يحاولون الهجرة عام 1948م عبر المتوسط، وهو في نهاية المقطوعة يتناص مع عنوان القصيدة الرئيسة (لعنة الريح) حين يقول: وهَذَي الريحُ تَلعنُ خطونَا.

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص32.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما القصيدة الثالثة فقد نستشعر من عنوانها شيئًا من التفاؤل (الحصاد)، إلا أن مضمونها يتماشى مع المقطوعتين السابقتين، يقول[1]:

ها نَحنُ نَحصدُ ما زَرعنا، والحَصادُ العامَ أحزان ما يكون

فَمَواسمُ الأيام ما أعطت، وجَفَّت كُلُّ أَزهار الفُصول

وسَماؤنا يا لَيلُ مُوصَدة، مُلبَّدة سَحائبَ من تُراب

وَالريحُ تَركضُ خَلفَنا، وتَصبُّ لَعنتَها

وَيَمضي الرَكبُ، يُوغلُ في مَفاوز غُربة الحُزن العَميق

يا حَادي الأحزان نحنُ بلا دليل

ضَاعَ الطَريق

وامتدادًا لما سبق فقد بلغ الحزن ذروته حين يقول: والحَصادُ العامَ أحزان ما يكون.

إنها مفارقة لم تكن في البال قبل عشرين عامًا مثلًا حين كان الفلسطيني يحصد أرضه، ولكن الحصاد اليوم بلغ ذروة الحزن بعد أن كان يصل ذروة البهجة والفرح!

وتظل لعنة الريح تلاحق هذا الشعب في شتاته الموزع على كل الأمكنة، يقول:

وَالريحُ تَركضُ خَلفَنا، وتَصبُّ لَعنتَها

وتستمر هذه اللعنة أيضًا في المقطوعة الرابعة والأخيرة، وهي قصيدة(الغنوة الأولى) التي يشير عنوانها بالتفاؤل والفرح، ولكن مضمونها يخالف هذا، ويخيِّب الظنّ بما يحمله من أحزان وآلام، يقول[2]:

يا حَادي الآلام يا مُبكي الجراح

---

[1] . **المصدر نفسه**، ص33.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص35.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَلعلَ يَغفو الجُرحُ أو يَتفجَّرُ البُركان

قَد طالَ هَذا الليلُ

قَافلةُ الضياع تَلجُّ عَبرَ غَيَاهب المجهول تَحملُنا،

وفي الأحداق زَاد من رؤى الأحباب خَلفَ السور،

مَنسيُّون نحنُ هُنا ومَنفيُّون تَلعَنُنا الرياح.

أما عنوان(الأغنية الأولى) الذي تحمله هذه المقطوعة الأخيرة فهو يقصد فيها ديوانه الأول، فكما أسلفنا فإن قصيدة(لعنة الريح) هي من ديوانه الأول(راية في الريح)، يقول مفصحًا عن أغنيته(ديوانه) [1]:

غَنَّيتُ يا وَطني،

وكانت غنوتَي الأُولى مُبلَّلة بأَحزان الرَحيل

وَعَشقتُ يا وَطني،

وَكَانت من عَشقتُ صَبيّة حَسناءَ من يافا،

أما رمز(الريح) الذي ورد في عنوان الديوان، وفي العنوان الرئيسي للقصيدة، وبين ثنايا القصائد الأربعة فيبدو أنه يقصد الريح نفسها في كل هذه المواضع، وهي الهجرة والشتات، والراية هي الراية الفلسطينية التي تجمع شتات هذا الشعب على مبدأ الإرادة والإصرار على الرجوع رغم هذه الريح ولعناتها.

أما قصيدة (العشب في نافذة بعيدة)، وهذا العنوان قد يوحي بوجود الأنثى، فالعشب رمز للخصب، ويمكن القول إن النافذة في زمنٍ ما ومكان ما كانت وسيلة لتلاقي الحبيبين، أو ربما

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص35.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وسيلة تعارف بينهما، فنجد أجواء التفاؤل حاضرة في العنوان الفرعي الأول الذي أعطاه الشاعر الرمز(أ) فصار العنوان (أ–أغنية الغبطة)، وفي هذه القصيدة يقول[1]:

من يشهدني الآن، أُنقّل كلماتي

بين الخُضرة والحسرة...

يتجاهل أو يتساءل:

من هذا المتدثر بالكتمانْ؟

من هذا السائر في البرية،

مفتونا بالعشب

ومأخوذا بالحب

يُطوّف في الأرض بلا عنوان

من يسمعني ينكر صوتي

أو يبعث موتي

ويبارك هذا النزف اليوميّ

وحزن جلال الصلبان

ها أنذا الآن

أنقشُ فوق السائر

غُزلان الغبطة والمطر الواعد

فنراه هنا يحاول صناعة الفرح والتفاؤل والغبطة التي ذكرها في عنوانه الفرعي، وهو يصر على حدث التغير بقوله:

[1] . **المصدر نفسه**، ص278.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ها أنذا الآن

أبدأ سفري وأجوس وحيدًا كالشعلة بين الخجان

أما قصيدته ذات العنوان الفرعي الثاني فهي (ب–القراءة في النهر)، وتختلط فيها مشاعر الأمل بالحزن بالقلق، يقول[1]:

قلتُ مباركةٌ يا سيدة الريح السِّرية

ماذا في البرية؟

إن الشاطئ والشارعَ مشتعلان

وإن القلب وحيد

قلت رسائل لا تأتي في أيِّ بريد

سارا صفصاف امرأة في النهر

وسارا في الأسر،

وسارا زيتٌ سيضيءْ

يبدو أن النهر هو رسائل سارا، ويبدو أن (سارا) هي المرأة الفلسطينية المستمرة في النضال والإنجاب، فهذا الديوان (الحداد يليق بحيفا) فهي حضور لسارا، فكان فيه ما يمكن أن يكون بمثابة التمهيد للديوان التالي وهو (إناء لأزهار سارا، زعترٌ لأيتامها).

النهر كذلك قد يتضمن أشعار القيسي الممتزجة برسائل (سارا)، يقول[2]:

لا أروي حدثًا عاديًّا

كاشفت البحر فبانَ على الرمل رسومًا

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص279.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص281.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لملامح ناطقةٍ

أو خارطةٍ، لا فرق

عرفتُ الشوق

وهذا العرسَ اليومي

وأشهد:

أن نهاركِ آنٍ

وأن غدي إكليل

فنهار(سارا) ومستقبلها الجميل المشرق آت، ولكن بتضحية الرجل الذي سيكون غده(إكليل) أي(الموت)، وقد يكون هذا تمازج–بوعي أو بدون وعي– مع عنوان الديوان التالي(إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها).

وهو في هذه القصيدة يعود بنا في ختامها إلى عنوان(راية في الريح)، يقول[1]:

ابتعدي نهرًا لا يقرأ

وجنادب لا تهدأ

أغنيةَ

قافلةَ

عشبة في نافذةٍ نائية

وابتعدي ضلعًا ضلعًا...

في شجرٍ يشتعل فتكتال الآية

وتكونُ الريحَ،

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص282.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكونُ الرّاية

فعندما يكون هو وهي، أو عندما يكون الشعب في الريح (الشتات) سيكونون هم الراية التي تجمعهم، وهو يذكر الريح ويذكر الرايةُ مجددًا كناية عن إصراره على التجمع رغم هذي الريح التي فرّقت شبه.

تعدُّ الحركة الطلابية–إذا ما تبنَّت فكر معينًا– حركة سياسية بامتياز، لها مكانتها وخطورتها في نظر الجهات المسؤولة، ولذلك توضع العقبات الكثيرة أمام التجمعات الطلابية، وخاصة في الدول التي تسمّى (نامية)، وهي في أغلبها ديكتاتورية أو شبه ديكتاتورية.

والقيسي–بلا شك– عاصر الحركة الطلابية بوصفه طالبًا جاء معيًّا– وبوصفه قريبًا من التجمعات والحركات الطلابية حتى بعر خروجه من بينها، وذلك بحكم الظروف التي فرضت عليه ذلك.

في ديوان(اشتعالات عبدالله وأيامه[1]) نجد قصيدة(كتاب الطلبة)، وهذه القصيدة تتضمن ثلاثة عناوين فرعية وهي:

- اليوم أتممت تعاليمي
- النهر يتلو الكتب
- رباعيتان لسارا ونعمة

والعنوان الأخير(رباعيتان لسارا ونعمة) يتضمن قصيدتين مرقومتين بـ(1) وهي لسارا، والثانية بـ(2) وهي لنعمة.

أما العنوان الفرعي الأول (اليوم أتممت تعاليمي) ففيه من القرائن التي تتماشى مع العنوان الشيء الكثير، ومنها قوله[1]:

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص399.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سأسمّى الآن سهلًا

وأقول السهل قلبي

سأسمي الآن نهرًا

وأقول النهر أصلي

فتسمية الأشياء وإتباعها بالفعل (أقول) تضعنا في جو (التعاليم)، وقد يردنا هذا إلى الآية الكريمة﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾[2]. ثم يأتي على ذكر المزامير والنقوش والآثار التي نستمد منها حياة الماضي وتعاليمها، يقول[3]:

ما انتسابي لمزامير وبرق النهر نقشٌ أثري

ما انتسابي لمزامير وبرق النهر

إلا بعض أسفاري لعينيكِ

فيا عائلة الأعشاب

هذا كورسٌ حيٌّ يودي الآن

إصحاحَ الخروجِ الملحمي العفويِّ الوجهَ والإيقاع تمتدُّ البساتين إلى الصحراء والبحر

خذي فاكهةَ الدرس الختامي، وهذي الرائحة

يمنعون الآن ماعوني

يحضون على قتل اليسار الطالبيّ

اليوم يُستبدلُ الرجمُ بهذا الزيّ

---

[1] . **المصدر نفسه**، ص400.

[2] . **سورة البقرة**/اية31.

[3] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص401.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يلقي بتعاليمه، ولكن المصير سيؤول إلى الرجم والقتل كمصير الأنبياء وأتباعهم.

أما العنوان الفرعي الثاني (النهر يتلو الكتب)، وفي هذه القصيدة يكمل تعاليمه، فهو النهر المتدفق في الحقول، يقول[1]:

ينبغي أن أستعيد الآن نهرًا يتلوىّ في الحقول وأقولْ:

ضدَّ هذا القمر الخداع قلبي

ضد هذي الغابة السوداء، ضد النصل

ضد الحبلِ، ضد الليلِ

يطوي حسرات الفقراء

ضدّ أن تعتقل الأزهار والغزلانُ

أو تحرمَ ظل الصّحراء

ضدّ أن يبكي طفلٌ، أو أبٌ كهلٌ

وأن يقضى على نعمة بالوحدة في هذا العراءْ

ضدَّ خوفِ الشعراء.

فصاحب التعاليم نهرٌ، وهو قدوة غيره في الرفض، رفض الظلم والاستعباد والخداع والتمويه، وكما أنه جعل من نفسه معلمًا، فهو شاعر أيضًا، صاحب رسالة ذات تميز وخصوصية فرضت نفسها على ساحات المحافل الدولية، ومن هنا فإنه شاعر ضد الخوف.

وفي العنوان الفرعي الثالث (رباعيتان لسارا ونعمة) نجد –كما ذكرنا سالفًا– أنه قسم القصيدة إلى قسمين (2،1)، الأول كان لسارا، ومنه يقول[2]:

---

[1] . **المصدر نفسه**، ص409.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص411.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لينمْ هذا الإوز، النهر، والمحراثُ وليبدأ

نشيد الطائر الأخضر متراسًا،

وشباكًا على البحر،

قميصًا أو صهيل

ومنها يقول أيضًا[1]:

لتتعذْ سارا إلى غرفتها دون هديلْ

بالوشاح الشجري الذابلِ،

الغصن اليتيم المائل

الأرض، الصدى

يا مصطفى الشفافُ

ما ضاع المدى الهتّاف

وفي القسم الثاني من القصيدة(2) يقول[2]:

آه يا نعمةُ ما نُعمانُ إلا طالبًا

كان يرى المستور خلف الشجرة

ويرى الشمسَ التي تسطع لا تسطعُ

في هذي الجُدوع النَّخِرة

ويبدو أن مجموعة الأسماء التي حشدها القيسي في هذه القصيدة، مثل، نعمة ونعمان ومصطفى وسارا هي أسماء طلاب مناضلين من أجل فلسطين.

---

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ص411.

[2] . **المصدر نفسه**، ص445

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للقيسي عددٌ من القصائد ذات العناوين الفرعية التي تحمل العنوان نفسه ولكنه يميز بينها بالأرقام، ومنها مثلًا قصائده(منازل في الأفق).

ومن قصائده أيضًا قصيدة(سهرات عائلية)[1] التي أعطاها عناوين فرعية وهي:

- سهرة1
- سهرة2
- سهرة3

يتحدث في (سهرة1) عن لقاء بصديقٍ أو قريبٍ له غاب عنه عشرين عامًا وراحا يستذكران الأيام الماضية وهما يسهران، وكان مما تذكراه فتاة أحبها هذا الصديق، وقد أنهى القيسي هذه القصيدة بقوله[2]:

وفي آخر السهر العائلية

قام وأطلق نار مسدسه

في جبيني

ولكن ما هي هذه الرصاصة التي أطلقها؟

نجد الإجابة في بداية(سهرة2) حيث يقول:

- هل عرفت الفتاة؟
- ومن أين لي!

بيتها كان على طرف الجامع

في وسط البلد

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

[1] . **المصدر نفسه**، ص445.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص448.

وهناك المدرسة

هل تذكَّرت؟ وكنا نلعب السّيجةَ

أو نكتب في كُراسة الإنشاء عن بنتٍ

تغني وولد.

وتستمر القصيدة أو السهرة في ذكرياتها حتى ينهيها بقوله[1]:

– هل نذكر من كان الولد؟

أ أنا أم أنت، واعذرني، نسيتُ الآن، من كان...

– الزمان ابتعد

وتلتْ جملتي نارُهُ، وَهَمَدَ.

(لم أكن أعرف ما يجري

ولا أعرف فيما بعدُ

من أطلق فينا النارَ

أو كان الولدْ

في قصيدة (سهرة3) يحاور الشاعر نفسه، ويخلو بها مُفصحًا للقارئ عن الحقيقة، ومبينًا أنه يعرف الفتاة، فنراه يقول[2]:

كانت في غرفته

قبل ذيول العشرين

تغفو بين جدائلها المنثورة حتى أطراف الليل.

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ص450.

[2] . محمد القيسي، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ص451.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حساسينُ وأزهارُ

لم يكُ ليشاهدها من قبلُ

وكان يعد لها كوب الينسون

ثم يتبين من خلال هذه السهرة الثالثة أن الفتاة ماتت في غرفة صديقه حيث كان يحاول مداواتها وهي مصابة بالحمى، فحار عندما ماتت بأمرها وكيف يخفي ما لا بدَّ من الإفصاح عنه، يقول في نهاية القصيدة[1]:

حدَّق عبر الشرفة

كان الطقسُ خريفيًّا

والشمس كعادتها في هذا الوقت

فقرفص في مللٍ

ليفكِّرَ

وهو يراها نائمةً في هيئة عصفور ميّت

ثمة سؤال يُطرح حول هذه السهرات الثلاث، وهو: هل المقصود بالسهرات سهرات الماضي أم حين التقى بصديقه بعد عشرين عامًا؟

إن السياق الشعري يحتمل الإجابتين، فهو يقول في بداية(سهرة1) [2]:

رغم أنا شربنا معًا قهوةً

قبل عشرين عامًا

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ص452.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص447.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذا يحتمل أنه يقصد قهوة المساء والسهرة قبل عشرين عامًا، وهو يقول أيضًا في نفس القصيدة[1]:

في المساء دعاني إلى جولةٍ

قبل ذلك كنا ذرعنا الشوارعَ

عبرَ شريطٍ طويلٍ من الذكرياتِ

وهذا الكلام يمكن أن يقصد السهرة في الوقت الحاضر بعد لقائه بصديقه.

أيًّا كان الأمر؛ فقد استطاع القيسي أن يضع القارئ في زمنين متداخلين كتداخل الذكريات في ذاكرة الإنسان، وأبقى مساحة للقارئ للتنقل بين هذه السهرات الثلاث التي تمتزج فيها أيضًا ذاكرة الفرد وهمومه بذاكرة الجماعة وهمومها.

في ضوء ما تقدم نجد محمد القيسي قد بنى في عوالم مختلفة في مخيلة القارئ، نوَّع فيها لكن يبقى بينها قاسمًا مشتركًا يتكشَّف من خلاله إحساسه الكبير بهموم شعبه، فجاءت عناوينه تختزل العمل الأدبي برمته في جملة العنوان، وتكتنفها دلالات ثرّية تحتاج من القارئ الوقوف عليها. استطاع القيسي باعتماده تقنية عتبة العنوان أن يقدم قراءة للحياة اليومية التي عاشها، ويضفي عليها طابعًا جديدًا، كما قدّم صورًا تمتاز بالجدة والابتكار، صورًا تتيح تعدد القراءات، وهذا ينم عن قدرت الشاعر وذائقته الفنية. وقد عمل القيسي على الربط الموضوعي بين عناوين قصائده الفرعية، وكذلك ارتبطت جملٌ من قصائده بعناوين دواوين أخرى، مثل(راية في الريح) و(عازف الشوارع) وغيرهما. وأخيرًا، يتضح لنا أنَّ العنوان بنية رئيسية من بنى النص الشعري، وليس عنصرًا زائدًا، وهو عنصر مهم في تشكيل الدلالة، والإشارة إلى المعنى الكلي للنص، أو اختصار المعنى في كلمة أو كلمتين.

---

[1] . **المصدر نفسه**، ص447.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

عتبة الغلاف والإهداء في شعر محمد القيسي

1- عتبة الغلاف

2- عتبة الإهداء

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عتبة الغلاف في شعر محمد القيسي

الغلاف أولى العلاقات القائمة بين القارئ والكتاب، وهو- أي الغلاف- المصدر الأول أو الإشارة الأولى التي ترسم الانطباع الأولي عن الكتاب لدى القارئ. وهو كذلك المكون الأول الذي يخرج بين المؤلف والكتاب، وبالتالي، وفي إشارة سريعة – قد يطلق القارئ حكمًا أوليًّا على الكتاب من خلال المعطيات البصرية التي يقدمها الغلاف، فهو "العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص"[1].

والغلاف بشكل عام عتبة عامة، يتضمن في صفحته عتبة أخرى تدرس بشكل مستقل وتدرس ضمن الغلاف، ألا وهي عتبة العنوان، دون إغفاله بقية العناصر التي تشكل تكاملية الغلاف، و"تتكون لوحة الغلاف في الغالب من عدة وحدات غرافيكية، لذلك يمكن أن نعتبرها مدعمات للعنوان، باعتبار هذا الأخير العلامة الأبرز على مستوى الغلاف، ولنا أن نرصد تلك الوحدات ضمن اللون، الصورة المصاحبة، التجنيس، دار النشر(الناشر)، وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته، فهي إشارات ومدعمات دالة"[2].

وعند دراسة الغلاف ينبغي أن نراعي ما يغفله كثيرون من أهمية النظر في أن الغلاف يتكون من أربع صفحات، الصفحة الأولى التي تواجه القارئ أولًا، ثم الورقة نفسها ولكن من الداخل وهي الصفحة الثانية من الغلاف، ثم الثالثة ثم الرابعة التي تغلق الكتاب من الخلف، وهي الأهم بعد الصفحة الأولى، إذ أصبحت في الآونة الأخيرة حيزًا جديدًا للمؤلف يضع فيه جزءًا من مقدمته،

---

[1] . حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص118.

[2] . روفيه بوغنوط، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري- قسطنطينية-، الجزائر، 2007م، ص171.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو من نصوصه الداخلية، أو نبذة عن الكتاب، أو يتركها مجالًا مفتوحًا لكاتب متخصص معروف ليكتب له رأيه في مضمون الكتاب.

وقبل الشروع في تحليل غلاف محمد القيسي تجدر الإشارة إلى بعض العقبات التي واجهت هذه الدراسة، ولعل من أبرزها غياب الغلاف، فالغلاف– وهذه مشكلة عامة– مع مرور الزمن يأخذ بالتلاشي وقد يصل حد الانقراض، فللقيسي قرابة أربعين كتابًا لم أستطع الحصول على بعضٍ منها، ولم أستطع الحصول على الطبعات الأولى لبعض منها رغم تواصلي الشخصي مع أفراد عائلته، إلا أن ثمة ظروفًا حالت دون الاحتفاظ بنسخ وحيدة من طبعات كتبه كان من أبرزها كثرة الطلب والإلحاح للحصول على مؤلفاته سواء أكان للقراءة أم للدراسة.

ومن جهة أخرى نجد أن هناك قصورًا في كيفية الاحتفاظ بتكاملية الكتاب في المكتبات العامة، ومنها المكتبات الجامعية، فعند تجليد الكتاب نجد أنهم في بعض الأحيان لا يقومون بلصق الغلاف، وإذا تم اللصق فإنه يتم إغفال الصفحة الأخيرة من الغلاف فلا يتم لصقها على الغلاف الخلفي، ناهيك عن بعض الأسباب الأخرى كعملية (القص الجائر) إذا جاز التعبير؛ فنجد أحيانًا أن عملية قص الحواف تأخذ شيئًا من الغلاف، فنجد فقدانًا لدرجة من دراجات اللون مثلًا، أو جزءًا من الأيقونة (اللوحة)، ومن الأسباب أيضًا كثرة إعارة الكتاب وحملة بالأيدي مدة طويلة مما يؤدي إلى تلاشي الألوان وخفوتها، ومما يزيد الطين بلة تعمد التخريب في الكتاب، وخاصة ما نراه من خربشات القراء على الكتاب في الخارج والداخل. أيًّا كان الأمر؛ فقد استطعت الحصول على عدد من الكتب ذات الأغلفة الصالحة للقراءة، متتبعة التسلسل التاريخي في قراءة الأغلفة حسب أقدمية نشر الدواوين.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

اشتعالات عبد الله وأيامه

ووفق هذه المنهجية فإن أول كتاب تقابله هو كتاب (اشتعالات عبد الله وأيامه) الصادر عام 1981م، حيث نجد على غلافه لوحة تجريدية فيها خطوط سوداء، تنقسم اللوحة إلى نصفين: علوي أبيض يمثل النهار وفيه خطوط سوداء تجنح للأعلى وخطوط كأنها ظلال شخص يسير، وسفلي ذي لون عنابي يمثل الاشتعال(البركان، ويفصل بين القسمين خط مستقيم، وتظهر في السفلي جذور تبدو فيها النصف السفلي من خريطة فلسطين(عبدالله الأرض)، وفي النصف العلوي(عبدالله الشعب)، ففي اللوحة ضدية اللون وضدية الهدوء، الذي على وشك الاشتعال والانفجار، وهذا تعبير عن القلق الملازم للشعب الفلسطيني، ولكنه القلق الملازم للأمل وقيمة حب الحياة أيضًا. وعلى غير العادة نجد أن عنوان الديوان قد جاء بالخط الكوفي.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عازف الشوارع

صدر ديوان(عازف الشوارع) عام 1988م[1]، على غلافه لوحة داخل مستطيل يقع في النصف السفلي من الصفحة، في اللوحة رسم مأخوذ من أسطورة القنطور اليونانية، وهي رسمة تمثل جسد حصانٍ ملتصق بجذع إنسان، وتعني اندماج الفارس بالفرس، والقنطور مخلوق خرافي من زعموا أن له شطر إنسانٍ قائمًا على شطر حصان والأصل في هذه الأسطورة أن القوم كانوا فرسانًا محنكين، فما زال الناس يبالغون في وصفهم بالفروسية[2].

حتى ألصقوا الفارس بالفرس:

وربما كان المتنبي قد تأثر بهذه الأسطورة حين قال مادحًا[3]:

الثابتين فروسة كجلودها في ظهرها والطعن في لباتها

فكأنها نُتجت قيامًا تحتهم وكأنهم ولدوا على صهواتها

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1988م.

[2] . سليمان البستاني، **إلياذة هوميرموس**، (د.ن)، (د.م)، 1994م، ج1، ص225.

[3] . عبد الرحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986م، ج1، ص350.

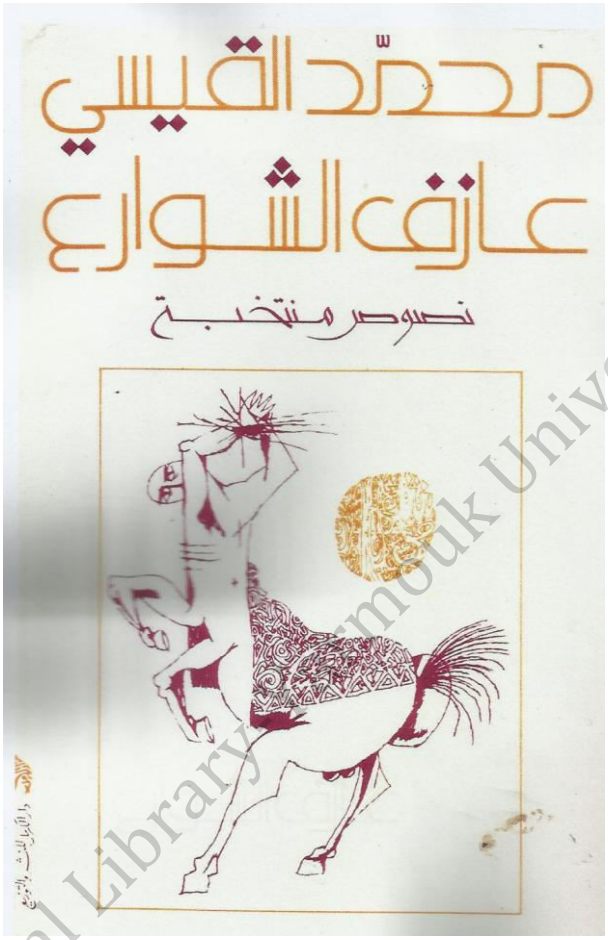
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الشاعر القيسي فيبدو أنه استعار هذه الأسطورة على غلافه معبرًا عن جسده الذي اتحد في شوراع العالم من كثرة التجوال والترحال، ونراه قد قام بتغيير في دلالات الصورة، فالصورة كما نراه نجد فيها يدي الفارس مطلقتين يمناه مرفوعة، ويسراه تحمل حيلًا موضوعًا على كتفه، ويبدو وكأنه مبتسم، أما عند القيسي فنجد النصف الإنساني مقيد اليدين ويده اليمنى تغطى فمه وتمنعه الكلام، ورأسه مائل إلى اليمين كرأس المشنوق، ومع ذلك فإنه يصر على أنه عازف الشوارع، فيده اليمنى التي تغطي فمه يمكن أن نراها تتحدى محاولات التكميم والقمع فيحاول أن يجعل منها مزمارًا يعزف عليه ألحانا، ونرى على جانب البطن من الجهة اليمنى أربعة خطوط قد نراها آثار الجلد والتعذيب، ولكن يمكن أن يصنع الشاعر من هذه الآثار أسطرًا يكتب عليها النوتة الموسيقة، على يمين القارئ في الجهة العليا من المستطيل دائرة صفراء تبدو كأنها قطعة معدنية قديمة، أو ربما ترمز إلى الشمس والأمل رغم القيود خارج المستطيل نجد اسم الشاعر في الأعلى مع وجود الشدة على الميم الثانية على اسم (محمد) وتحت اسم الشاعر في العنوان (عازف الشوارع)، وأسفل ذلك مكتوب (نصوص منتخبة).

اسم الشاعر والعنوان باللون الأصفر الحار، والشدّة والنقاط على الحروف باللون الخمري، وهو اللون الذي رُسمت فيه اللوحة، وربما كان هذا بإشارة من الشاعر نفسه ليتداخل (محمد القيسي) من خلال الألوان باللوحة والعنوان، أي تتداخل العناصر الثلاثة: الشاعر والعنوان واللوحة كما تداخل الفارس بالفرس.

على يسار القارئ وبشكل عمود جاء شعار دار النشر، وعبارة: دار الكرمل للنشر والتوزيع، وجاءت خلفية الغلاف بيضاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



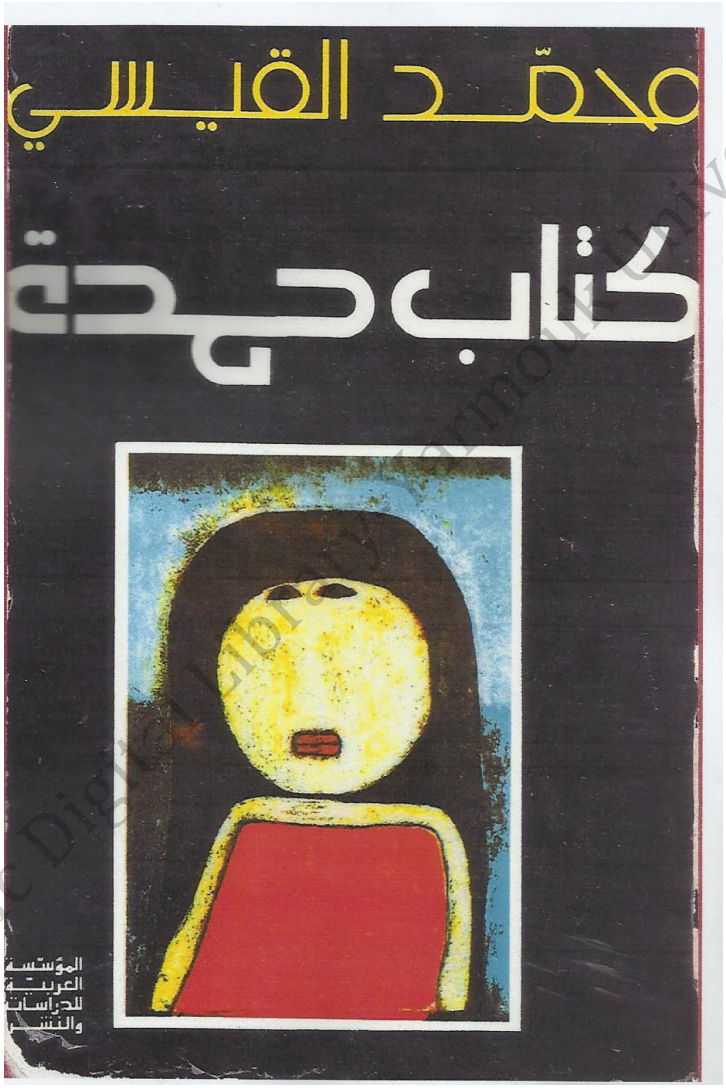
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كتاب حمدة

و(كتاب حمدة) الصادر عام 1988م، نجد لوحة تتوسط الغلاف، فيها تأثر برسومات بيكاسو، وفيها مزج بين المدرسة التكعيبية والمدرسة الوحشية، ذات ألوان صريحة غالبة، والخلفية زرقاء.

تلبس الفتاة أو الأم (حمدة) ثوبًا أحمر، وتظهر في الوجه الشفتان والحاجبان ويغيب الأنف والعينان. وهي صورة تأخذنا برمزيتها إلى المرأة الفلسطينية. يحيط باللوحة اللون الأسود، وربما أعطى هذا وضوحًا أكثر وامتدادا لحرية اللون الأحمر في اللوحة، وجاء عنوان الكتاب (كتاب حمدة) باللون الأبيض التفريغي، وسط السواد، واسم(محمد القيسي) في الأعلى باللون الأصفر.

ويمكن أن تربط هنا هذا الشكل غير الواقعي بالإشارة التي قدمها القيسي في كتابه هذه حول البطل الميثولوجي (ممنون) وأمه أورورا[1].



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شتات الواحد

وكتاب (شتات الواحد) الصادر عام 1989م، ذو غلاف يبدو أنه تضمن لوحة هي اقتراح الشاعر نفسه[2]. وهنا لوحة تجريدية تتضمن شخصًا يتشظى إلى أشخاصٍ عديدين بوجوهٍ غامضة

[1] . محمد القيسي، **كتاب حمدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، 1989م، ط1، ص5.

[2] . أخبرتني ابنة الشاعر (رُلى) أن الشاعر محمد القيسي كان يهتم بالغلاف، ويشرف على إخراجه ويضمنه رؤيته الشخصية

(ممسوحة) أو مغطى نصفها بقناع أسود، وفي هذه الوجوه لا نجد وجهيين متقابلين، فكل وجهٍ يرى باتجاه وكل جسدٍ يسير باتجاه، وأغلب الأشخاص يحملون ألوانًا عدة، إذ لا نجد شخصًا ذا لونٍ واحد، فالجسد المتشظي أنتج أجسادًا في ذاتها.

وإذا لم يكن هذا الواحد هو الشاعر نفسه المتشظي في الأسفار، فهو شعبه الفلسطيني المتشظي في كل الأقطار، لا يحمل شيئًا كما يبدو في الصورة، فكل شخص يحمل كل الشخصيات ذات الهموم المشتركة والطريق الحائر والمصير الغامض. وقد غلبت على اللوحة وعلى الغلاف عامةً الألوان الحارة. التي تعبر مع حركة الأشخاص عن حالة القلق والاضطراب الملازمين للشاعر وشعبه.

وقد جاءت خلفية الغلاف سوداء، والعنوان باللون الأحمر واسم المؤلف بنفس اللون الأحمر، ربما ليقول لنا إنه هو هذا الشتات، أو واحدٌ من هذا الشتات، ولعل ما قاله في نهاية مقطوعته (الإمساك بي) في هذا الديوان تعبيرٌ واضحٌ عن معنى الشتات القسري الذي لم يجد الشاعر وشعبه عنه بديلًا، يقول[1]:

وأذهب في الصمت حتى لأسأل عني

على أي كتف يحط الحمامْ

وفي أي صف أغني

ليأتي الكلام

فلم تقطف الروح برقوقها بعدُ،

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص21.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

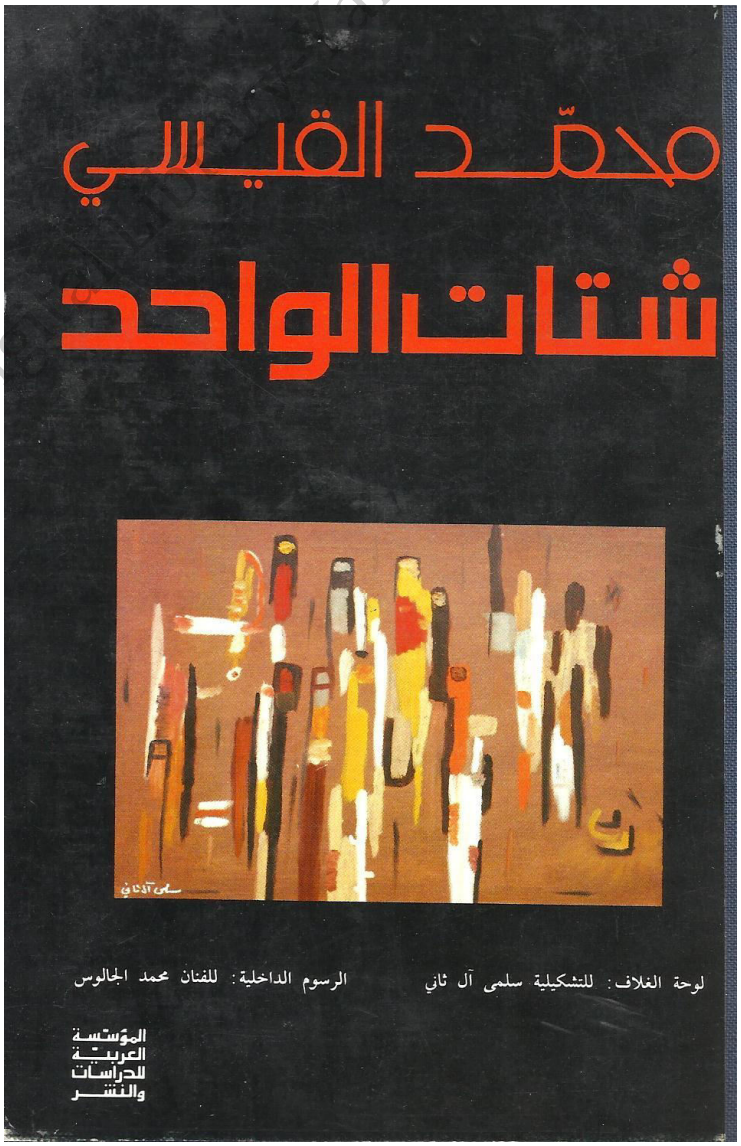
لمّا أصلْ دوحةً

أو مرام.

ويشار هنا إلى أن هذا الغلاف – وعلى غير العادة في أغلفة القيسي– قد وضع تحت اللوحة بخط أبيض مفرَّغ صغير ما يلي:

لوحة الغلاف: للتشكيلية سلمى آل ثاني. الرسوم الداخلية: للفنان محمد الجالوس

وعلى يسار القارئ جاء شعار دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مجنون عبس

أما ديوان مجنون عبس[1] فهو ذو لوحة ذات لونين: الأسود والأبيض تشبه الرّقاع القديمة، أو هي تقليد لها، تأخذ اللوحة الشكل المستطيل الأفقي، ويتخذ اللون الأسود المساحة الأكبر من خلفية اللوحة، يتخلله اللون الأبيض بكتابة كلمات من (معلقة عنترة)، والكلمات متشابكة لا تجد بيتا كاملًا واضح المعالم، وكذلك الكلمات باللون الأسود على الخلفية البيضاء، وعليها خطوط سوداء مثل الأسطر المستقيمة.

في أعلى اللوحة في وسطها تقريبا نجد بخط صغير كلمة (معلقة) وأسفل منها (عنترة بن شداد) وتغطي كلمة (ابن) سهم أسود ينزل- كما هو في الصورة إلى أسفل ليضرب في اللون الأسود، وهذا اللون الأسود قد يرمز إلى عنترة ذي البشرة السوداء؛ فنحن لو أمسكنا الغلاف بشكل عرضي، بحيث تكون العين في كلمة (عبس) مثلًا للأعلى، نلاحظ أن السواد يبدو كأنه جسد إنسان، الرسام يقصد عنترة.

أما السهم النازل في الجسد، فقد يرمز إلى إنكار شداد والد عنترة نسب ولده إليه، فالسهم ينزل من كلمة (ابن) ويخفيها، ومعلوم أن شدادًا لم يلحظ عنترة بنسبه لأنه أسود، والسهم يتجه إلى منطقة (الصُّلب) أي إمعانًا في الطعن بالنسب ونحن نجد من بين الكلمات المنتقاة من المعلقة (الغراب الأسهم).

أما (مجنون عبس) عنوان الديوان؛ فكلمة (مجنون) مستعارة من (مجنون ليلى) قيس بن الملوح الذي عاش في العصر الأموي كما ورد في كتب تاريخ الأدب، وأحب ابنة عمه ليلى، وعنترة أحب أبنة عمه عبلة، وكلاهما فشل في الوصول إلى الزواج من حبيبته.

[1] . محمد القيسي، **مجنون عبس**، وزارة الثقافة، عمان، 1991، ط1.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما كلمة (عبس) فهي هنا رمز العروبة الأصيلة، فقبيلة (عبس) من (جمرات العرب) أي من القبائل ذات الدم الحار التي لا تتزوج من القبائل الأخرى ولا تُزوجها، فهي جمرة تحافظ على نسلها ونسبها، وبهذا يريد الشاعر أنه ينتمي إلى عروبته الأصيلة، وأن لا يريد أن ينسلخ عنها، تمامًا مثلما كان عنترة لا يريد الانسلاخ عنها، وظل يحاول الوصول إليها حتى أجبره أباه على إلحاقه بنسبة فصار (عنترة بن شداد) و (عنترة العبسي).

لقد ربط الشاعر بـ (مجنون عبس) بين الحب الذي سعى إليه الشعراء، والقبيلة التي أنكرت شعراءها لسبب أو لآخر.

وعبس عند القيسي إنما هي الأمة العربية التي تنكرت للشعب الفلسطيني، فخسر قيس ليلى، وخسر عنترة عبلة وخسر الشاعر محبوبته وأرضه وشعبه بسبب عبس (العرب).

جاء العنوان (مجنون عبس) باللون الأحمر، وهو أطول الألوان موجة، وقد جيء به هنا ربما للتعبير عن الدم والمجنون مات، وعبس مشهورة بحروبها، والعرب سالت دماؤهم كثيرًا في القرن العشرين.

فوق العنوان جاء اسم الشاعر باللون الأسود، وعلى يسار القارئ من الأعلى جاء شعار وزارة الثقافة، وعلى يمينه من الأسفل مستطيل جاء فيه: المملكة الأردنية الهاشمية، وعلى يساره من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

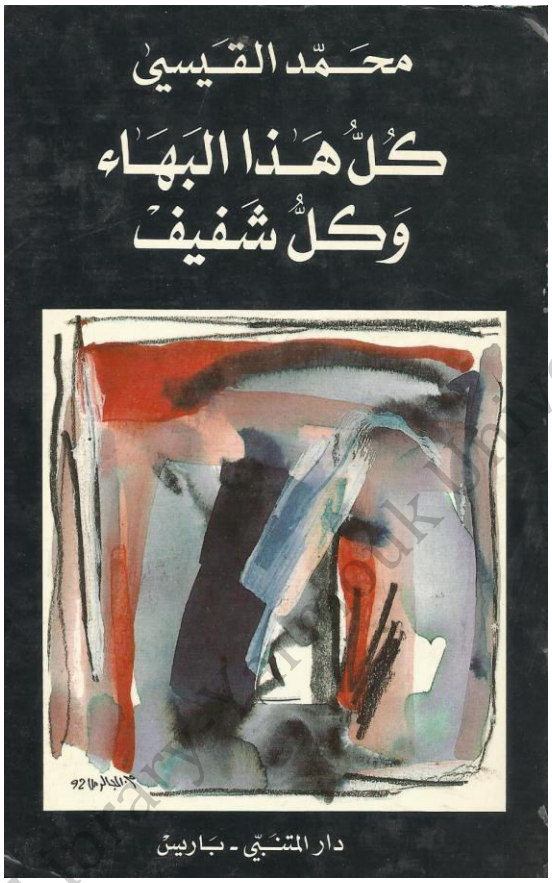
الأسفل مستطيل مفتوح متدرج من الأعلى جاء فيه: ((38) منشورات وزارة الثقافة).

كل هذا البهاء

تضمن غلاف ديوانه (كل هذا البهاء)[1] لوحة تجريدية تجنح إلى الغموض، وتتداخل فيها الألوان الحارة والباردة، قد تعبر عن الحالات الانفعالية المختلفة، واللوحة للفنان محمد الجالوس. خلفية الغلاف سوداء يتوسطها من الأعلى اسم الشاعر والعنوان باللون الأبيض المفرّغ، ويتوسطها من الأسفل دار النشر باللون الأبيض المفرّغ أيضًا. هذا ديوان عميق الدلالات والمعاني فكل بهاء يمكن أن يخفي وراءه كآبة وسوداوية. وربما كانت دلالة اللون الأسود هي إحداث المفارقة التي تحدث بين النقيضين: البهاء والسواد.

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، دار المتنبي، باريس، 1992، ط1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University



صداقة الريح

على غلاف هذا الديوان (صداقة الريح) [1]نجد شكل طائرين في طائرٍ واحد يطير والفراغ حولهُ ابيض دلالة الفراغ الواسع والأمل المفتوح، وواضح أن الطائر متجه بجسده إلى الأعلى مشرئبٌ ومطلقٌ عنانه باتجاه الفضاء.

الألوان حارة وتغطي النصف العلوي من الجسد، وباردة وتغطي النصف السفلي من الجسد، وتتضمن الألوان الباردة لونًا محايدًا وهو الأسود.

[1] . محمد القيسي، **صداقة الريح**، عمان، 1993م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يرمز هذا الطائر إلى طائر الفينيق وانبعاثه، إذ نجدهُ منطلقا بقوة جامحة، متحدًا مع نفسه، ويبدو أن الريح تسير معه وتدفعه من أجل أن يستمر في طموحه هذا، فكانت اللوحة متوائمة مع عنوان الديوان (صداقة الريح).

ولعله أيضًا أي الطائر المتداخل فيه جسدان يكون الشاعر والصديقة (الحبيبة)، يقول القيسي في المقطوعة الرابعة من قصيدة (عند حافة شباكك الخفيض)[1]:

مختصرًا للريح

أتحفظ على عائلة السلاسل

تحزم على كتفيك الرهيفين

شلال رأسك المأهول شموسًا

وقرنفل

ويقول في المقطوعة الخامسة[2]:

جسدكِ النافذ،

السِّريُّ جسدكِ

سلسًا مني ينسلَّ و

كالضوء ينشر في بستانك

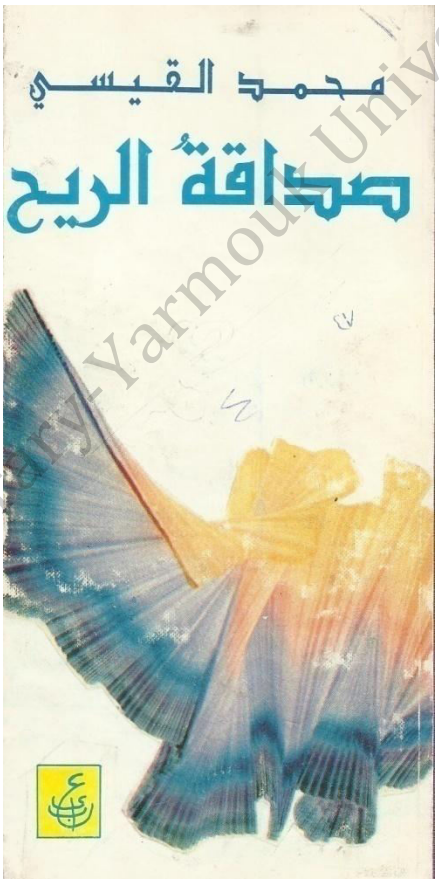
[1] . محمد القيسي، **صداقة الريح**، ص58.

[2] . **المصدر نفسه**، ص59.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسيرًا مادحًا

جاء عنوان الديوان واسم المؤلف باللون الأزرق، وهو اللون الأكثر حضورًا في صورة الطائر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أذهب لأرى وجهي

صدر ديوان (أذهب لأرى وجهي)[1] بوصفه طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء)، وعلى غلافه لوحة تجريدية مرسومة بخطوطٍ خارجية كاريكاتورية.

اللوحة فيها ثلاثة أجساد ذات أشكال لا واقعية، تظهر من كل جسد الجهة اليمنى، ونصف الوجه الأيمن، تتدرج الأجساد من الأصغر وهو الأقرب إلى الأكبر فالأكبر، وهما الأبعد فالأبعد،

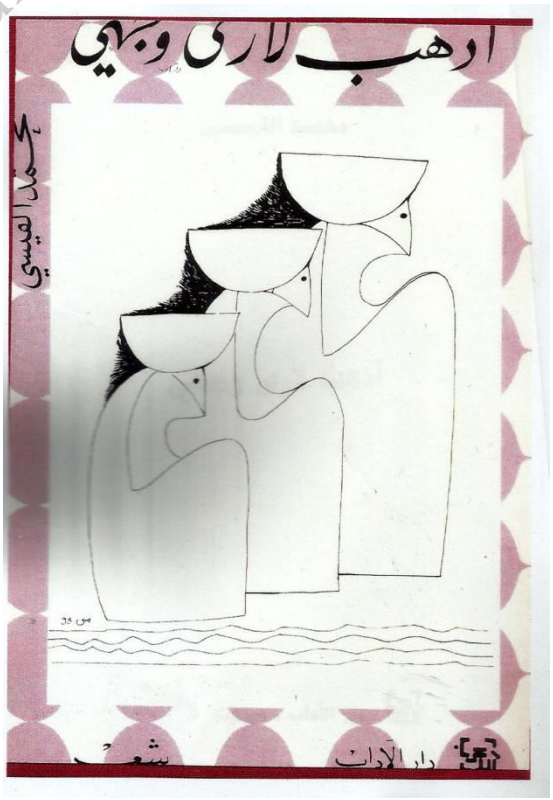
[1] . محمد القيسي، **أذهب لأرى وجهي**، دار الأدب، بيروت، 1995م، ط1.

وكلما ابتعد الجسد ازداد حجمًا ربما تعبيرًا عن رؤية الشاعر ورؤياه للأشياء؛ كلما ذهب بعيدًا وتوغل في التجربة ازدادت الأشياء وضوحًا أمامه حتى يرى وجهة أوضح من كل مرة سابقة.

الوجه يظهر على شكل مثلث وكل رأس يظهر على شكل وعاء، ربما هو وعاء لحفظ ما يمر به من تجارب في هذه الحياة أو في عالم الشعر والكتابة ، خاصة وأن هذا الكتاب طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء)، أي رؤيا جديدة في قصائده.

تحت هذه الأجساد نشاهد مجرى مائيًا صغيرًا قد يعبر عن حالة الجريان والتجدد الدائمين.

خلفية اللوحة بيضاء قد تشي بنقاء التجربة وصفائها، وهي محاطة بإطار زخرفي ذي لون وردي. وهذا الغلاف من الأغلفة النادرة للقيسي التي نشاهد فيها العنوان يعلو اسم الشاعر، واسم الشاعر جاء بشكل عمودي الخانة التي على يسار القارئ. رسمت اللوحة الفنانة منى السعودي.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ناي على أيامنا

هذا الديوان (ناي على أيامنا)[1] ذو غلاف تكاد تكون اللوحة فيه أكثر تعبيرًا عما يريده الشاعر من عنوان الكتاب، إذ نجد فيها اللونين الأسود والأصفر الفاقع، وفيها تظهر كلمة (آخ)، وعند زاوية الخاء تتشكل باللون الأسود كلمة (أم) إذ يتداخل الميم في الخاء، حرف المد جاء باللون الأسود كما الألف، ونقطة الخاء جاءت باللون الأصفر، أما شكل المد فوق الألف فقد يمثل شكل الناي، بينما ينتهي حرف الألف من الأسفل بجذور في الأرض. ونجد في داخل قوس الجيم كلام بخط اليد، وكذلك أسفل النقطة المربعة لحرفه الخاء، وهذا الكلام المكتوب جاء بحجم صغير لا يقرأ بالعين المجردة.

تتمازج اللوحة مع إيحاءات العنوان، فاللوحة فيها الأسود وفيها الألم وفيها حرف المد الدال على التوجع والتحسر وفيها الأصفر، ومن معاني الأصفر الحكمة ، والناي على أيامنا هو ناي الحزن الذي أورثنا الحكمة بسبب المعاناة وشظف العيش.

اللوحة تخلو من العنصر البشري الذي هو حاضرٌ في كثير من أغلفة القيسي، رغم أن معنى العنوان وإيحاءات اللوحة تختزن معاني الوجود الإنساني، وبالذات الشعب الفلسطيني، وكذلك معاناة الشاعر نفسه، وربما كان القصد من هذا تقديم المعاناة ومفرداتها بشكل تعبيري بعيد عن المباشرة، فكلمة (آخ) نصفها الأول (أم)، وقد نقرأ (آخ) وكأنها (أخ) خاصة وأن للمدة ذيل قد يعطينا مبررًا لنقول إنها همزة.

[1] . محمد القيسي، **ناي على أيامنا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م، ط1.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يكون القصد من تغيب العنصر البشري بجسده هو الشعور بالوحدة والغياب والغربة، يقول القيسي في الديوان نفسه في قصيدة (ناي من الخيزران)[1]:

نايٌ على أيامنا

نايٌ شفيف

من حرير الخيزران

ينام في صدري

ولا تهزه يدان

أما اسم الشاعر فقد جاء باللون العنابي، وهو لونٌ غير حاضر في اللوحة، وقد توسطت الغلاف من الأسفل أيقونة المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . محمد القيسي، **ناي على أيامنا**، ص93.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ماء القلب

ديوان (ماء القلب: أربعون قصيدة حب لامرأة واحدة)[1]، تظهر اللوحة أسفل الغلاف، وإذا تخيلنا أننا ننظر إلى اللوحة على أنها تمثل إنسانًا، فإن اليمين يصبح يسارًا لدينا في اللوحة، وأظن أن هذا ما قصده الشاعر، وذلك لكي يقع القلب في الجهة اليسرى من اللوحة الخضراء–الإنسان الأخضر المسالم، يبدو شكل قارب يمر عباب الماء. باتجاه الأمل وتحقيق الأمنيات، تتوسط الألوان دائرة بيضاء في داخلها نقطة سوداء، وهذه النقطة السوداء قد تحيلنا إلى ما تقوله العرب: سويداء القلب، وكأن هذه المرأة تحتل سويداء قلبه في الأعماق.

[1] . محمد القيسي، **ماء القلب**، السلطة الوطنية، وزارة الثقافة، سلسلة الأبداع الأدبي، 1998م.

الألوان حارة وباردة ومحايدة، تعبر عن الحب والخصب والتضحية والفداء، والتناقضات التي فرضت على الشاعر وشعبه وأرضه في هذه الحياة.

وخلفية اللوحة خضراء، يعلن الشاعر فيها أن المساحة الخضراء هي الأوسع، وأن قلبه قابل للحب لولا ما هاجمه من مرازئ صحا القلب عليها حين جاء إلى هذه الحياة.

وقد نقرأ اللوحة على أنها سمكة تمخر عباب الماء، والدائرة البيضاء بالنقطة السوداء هي عين السمكة، مع الإبقاء على التحليل السابقة للوحة.

وليس ببعيد عما سبق، يمكن أن نحيل الدائرة البيضاء بنقطتها السوداء إلى معاني (ين يانغ):

وهو الرسم الشرقي القديم الذي يقول لنا: إن العالم فيه خير ولكن فيه بذرة الشر، والعالم فيه شر ولكن فيه بذرة الخير، وهو على شكل دائرة ينصفها خط غير مستقيم للتعبير عن ديمومة الحركة والتقلب بين الخير والشر.

ولكن الشاعر هنا يجعل هنا دائر اليانغ ين (الدائرة البيضاء) في معنى خاص به، فالخير يغلب على قلبه، ولكنه مضطرٌ إلى أن يبقى على بذرة الشر في قلبه لأن هناك من أجبره على ذلك

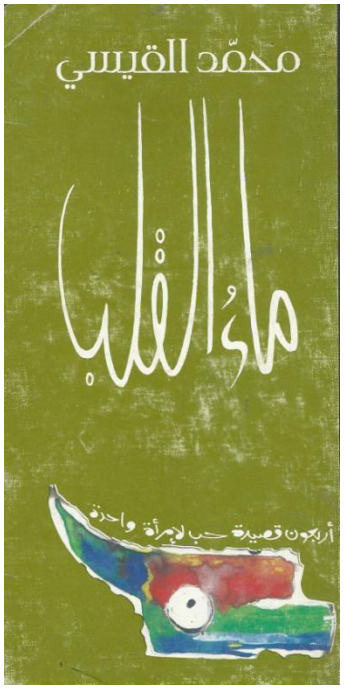
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونحن نلاحظ أن الرسام أو الشاعر قد أختار نصف الين يانغ، وهو جانب الخير الذي فيه نقطة من الشر، في إشارة إلى أنه منحاز إلى معاني الخير والإنسانية لولا أنه مجبر على التعامل مع قوى الشر على الأرض.

وإذا كان من الممكن تقديم منهمٍ آخر للوحة، فإن اللوحة قد تعطي دلالة مباشرة لعلاقة الرجل بالمرأة؛ فوحيد القرن ينظر بعينه للأعلى، النقطة السوداء جاءت في النصف العلوي من الدائرة البيضاء، واللوحة تقدم رأس وحيد القرن الذي تسكن قلبه امرأة واحدة.

جاء خط العنوان (ماء القلب) بالخط اليدوي الحر وليس خطًّا هندسيًّا أو إلكترونيًا، ربما ليعبر عن عفوية هذا القلب العفوي، ولكنه مجبر على حمل المتناقضات.

اسم الشاعر جاء في أعلى الغلاف بخط إلكتروني. ولم يشر الشاعر إلى اسم الفنان الذي رسم اللوحة؛ مما يوحي بأن الشاعر هو المهندس الأول لها، وبأنها بكل معانيها من وحي أفكاره ورسمت بإشاراته الكاملة التي أشار إليها.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأيقونات والكونشيرتو

أما غلاف (الأيقونات والكونشيرتو)[1] فهو عبارة لون حار، يتدرج من الأصفر ثم يتدرج إلى البرتقالي إلى الخمري، ومركز اللوحة دائرة بيضاء قد تكون الشمس تتدرج أشعتها شيئًا فشيئا من الفاتح إلى الغامق.

وتكمن جمالية اللوحة –على بساطة حركاتها وقلتها– في أنها يمكن أن تمثل مشهد الشروق، ويمكن أن تمثل مشهد الغروب، وفي حالة يمكن أن تمثل مشهد المصير الغامض الذي يتطلع إليه الشعب الفلسطيني بأمل حينًا وبقلقٍ حينًا آخر.

أخذ انتشار الضوء مساحة واسعة من حيز الغلاف. وعند محاولة ربط هذه اللوحة بالعنوان نجد أنفسنا أما كلمة (الأيقونات) جمع (أيقونة)، وهي نموذج مُصوَّرٌ لجسم آدمي أو كائن حي آخر أو جماد، في شكل فني معين؛ كالرسم أو النحت أو التشكيل الطيني وغير ذلك.

ونجد أنفسنا كذلك أمام كلمة (الكونشيرتو)، وهو اسم كان يطلق في الموسيقا الأوروبية على مقطوعات مؤلفة للمجموعة الآلية (أوكسترا)، ثم تطور إلى تأليف آلي على صيغة (السوناتا)، وتختص بالأداء عادة آلة مفردة مع الأوكسترا[2].

إذًا، يقع الغلاف بين ثنائية فن النحت والرسم، والمقصود قصائد الشاعر، وفنية الصوت الموسيقي (الكونشيرتو) وما يدلنا على أن المقصود بالأيقونات قصائد الشاعر عتبةٌ أخرى من عتبات هذا الديوان، حيث يقول القيسي في عتبة (الإهداء)[3]:

---

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ط1.

[2] . محمد شفيق غربال، **الموسوعة الميسرة**، ص1519.

[3] . محمد القيسي، **الايقونات والكونشيرتو**، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إهداء

ليس إلى غيرك

أيقوناتُك

أما الكونشيرتو

فَلَها

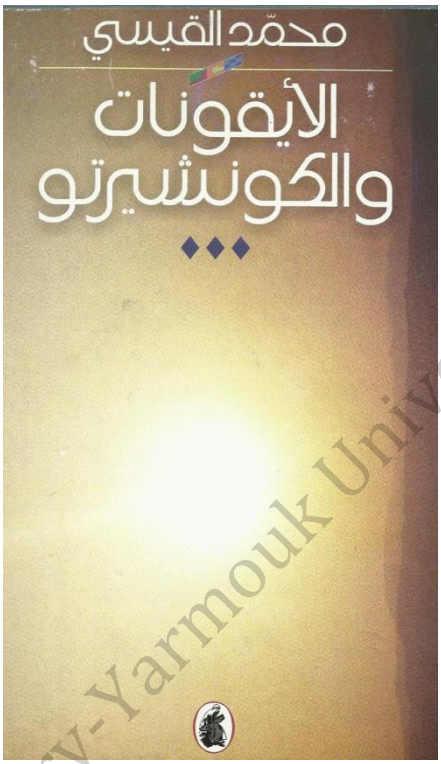
وهنا تتشكل ثنائية المعنى: فن الشعر وفن الموسيقا، وكذلك ثنائية الإيحاء في اللوحة: الشروق والغروب.

جاء عنوان الكتاب باللون الأبيض المفرّغ، ومن فوقه اسم الشاعر باللون الأبيض المفرغ أيضًا، وبينهما خط أبيض مستقيم، يقطعه من المنتصف مستطيل مائل ينقسم إلى ثلاثة مستطيلات أولها أزرق فيه اللون الأسود ، وثانيها برتقالي فيه الأصفر، ثالثها (السفلي) أخضر وفيه قليل من الأحمر.

وتحت العنوان جاءت ثلاث مربعات سوداء بشكل مائل وكأنها ثلاث نجوم قد لا ترمز إلى شيءٍ ذي أهمية.

أما أيقونة دار النشر فتوسطت الغلاف من الأسفل، وقد رأيناها تأتي على أحد طرفي الغلاف حتى لا تقترب من عناصر مهمة في اللوحة، أما مساحات (الأيقونات والكونشيرتو) فتسمح بوجود أيقونة دار النشر في المنتصف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منمنمات أليسا

صدر ديوان (منمنمات أليسا)[1] عام 2002م، تظهر لوحة تجريدية يتوسطها شكل تظهر فيه الألوان: الأصفر والبنفسج والأبيض والأسود والبني، يحتمل عدة تفسيرات؛ فقد يكون وردة، وقد يكون طائرًا، وقد يبدو امرأة ما دام الرسم تجريدي فيها الرمز أقوى من التصوير الواقعي.

هذا الشكل يتوسط مساحة أشبه بالتضاريس الصحراوية، وفي أعلى اللوحة مساحة صغيرة نسبيًّا من اللون الباذنجاني على يسار القارئ منها لون أخضر متدرِّج.

الشكل المتوسط: الوردة أو الطائر أو الأنثى ينزل منه خيط رفيعٌ ينتهي بنقطة صفراء، وعلى يسار القارئ منه أجسام صغيرة تبدو وكأنها سقطت من أعلى هذا الشكل.

[1] . محمد القيسي، **منمنمات أليسا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

ولا نجد في الشكل رسم منمنمات، ولا شيء يدل على رمزية (أليسا) والمقصود بـ(أليسا) هنا (أليسار) ملكة قرطاج، وقد تكون هذه اللوحة مثالًا على أن اللوحة ليس بالضرورة أن تعبر عن مضمون العنوان.

وعلى غير العادة عند محمد القيسي؛ نجد أن العنوان جاء أسفل الغلاف باللون الأسود، ومن فوقه اسم الشاعر باللون العنابي. وأسفل الصفحة جاءت بخط صغير عبارة: من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية لعام 2002م، وبعدها مباشرة أيقونة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ثم أيقونة عمان عاصمة الثقافة العربية جاءتا في مستطيل خطوطه سوداء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كتاب الحصى والماس

صدر هذا الديوان عام 2002م[1]، ولوحة غلافه مستوحاة من مناسبة جمع الديوان وطبعه، فقصائد الديوان قصائد قديمة كتبها الشاعر في فترات متباعدة وقام بتجميعها وضمها إلى نهره الشعري الجاري، فكانت هذه القصائد حصى وماسًا في مجرى هذا النهر.

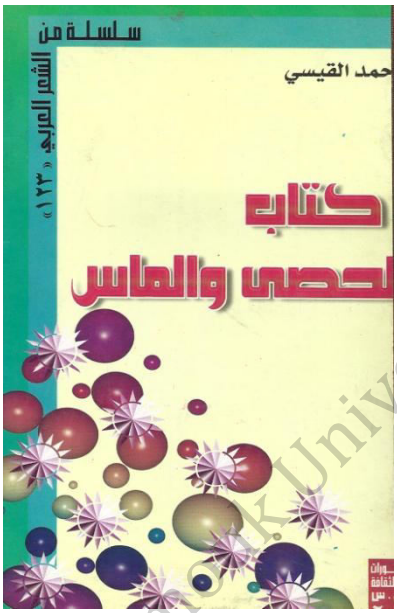
اللوحة ذات خلفية صفراء قاتمة، وعلى زاويتها السفلى مقابل يسار القارئ فقاعات وكُراتٌ حمراء وصفراء وبنفسجية وأشكال نجوم عليها خطوط دائرية ملونة.

وأعلى الصفحة مستطيل ذو لون أخضر بحري يمتد من رأس الصفحة ثم ينزل طوليًّا عن يسار القارئ ومكتوب عليه (سلسلة من) ثم تنزل الكتابة طوليًّا مع المستطيل النازل بتكملة (الشعر العربي "123") وفوق هذا المستطيل مستطيل آخر لونه أخضر عشبيّ وبنفس طريقة المستطيل السفلي.

عنوان المجموعة جاء باللون الأحمر من فوقه اسم المؤلف على يمين الكاتب في أعلى الصفحة، وأسفل الصفحة عن يمين القارئ جاءت أيقونة (منشورات وزارة الثقافة) اللوحة تحمل دلالات رمزية عميقة، فهي تدل على قصائد الشاعر التي قام بجمعها بعد طول انقطاع عنها، ومشهد اللوحة ذو ألوانٍ وأشكال ذات بهجة.

[1] . محمد القيسي، **كتاب الحصى والماس**.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



الأعمال الشعرية الكاملة

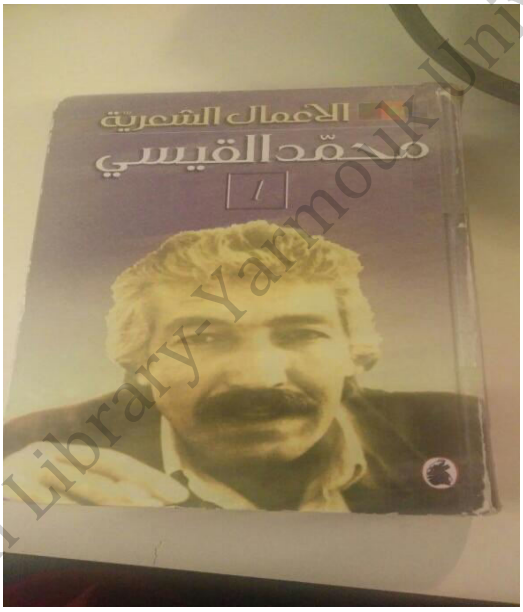
طبع القيسي أعماله الشعرية مرتين: الأولى عام 1987م[1]، والثانية عام 1999م[2]، وقد جرت العادة عند كثير من الشعراء أن يضعوا صورهم الشخصية على غلاف الأعمال الكاملة، وقد يعود هذا إلى شعورهم بأن الأعمال الكاملة هي وثيقة الشاعر وهويته التي جمعت سيرته الكتابية بين دفتين، وغالبًا ما كانت تأتي صورهم حيَّةً، أي ليست ذات طابع رسمي. والقيسي وضع صورته على (الأعمال الشعرية) الأولى وتأخذ الصورة نصف الغلاف السفلي، والنصف العلوي حمل اسمه في الأعلى بلون ما بين البني والأسود، وهو اللون نفسه الذي جاءت عليه صورة وما بين اسمه ولونه جاء باللون الأحمر (الأعمال الشعرية 1964م-1984م) وعلى يسار الصورة شعار المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

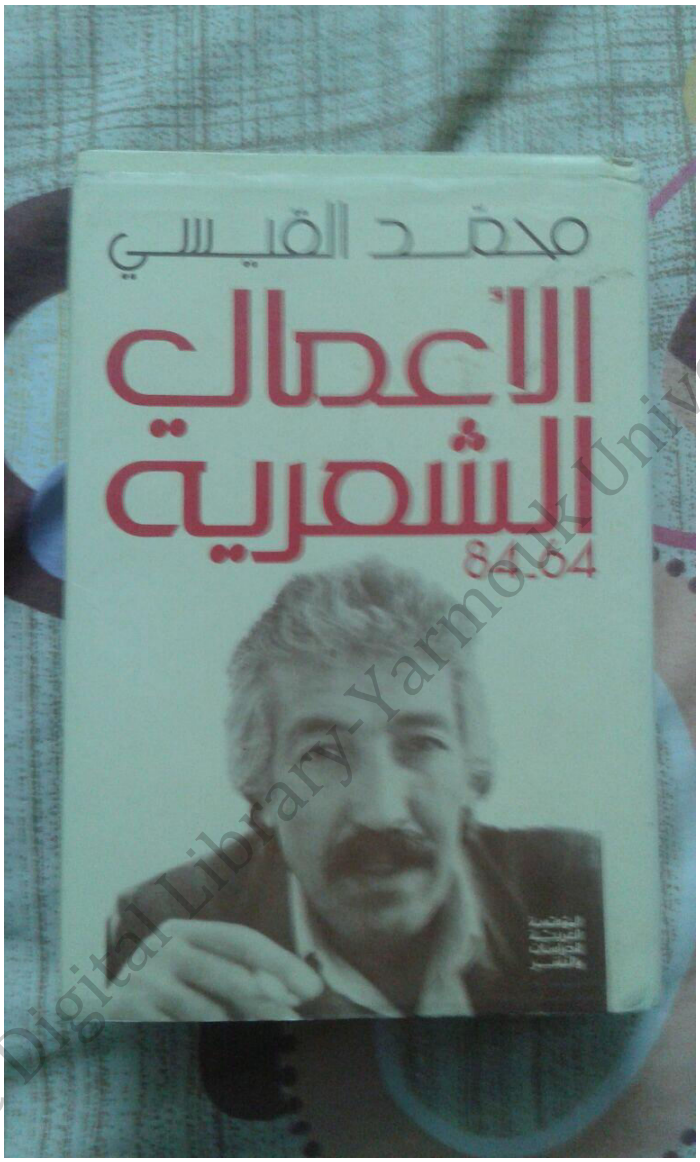
[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية (1964م- 1984م)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ط1.

[2] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ط2.

أما الأعمال الشعرية المطبوعة عام 1999م فتحمل الصورة الفوتوغرافية ذاتها، واللون العلوي هو اللون النهدي، وفي الوسط لون أبيض، وفي هذه الأعمال جاءت (الأعمال الكاملة) في الأعلى، وتحتها اسم الشاعر، وتحت الاسم الرقم(1) داخل مربع للجزء الأول، و(2) للجزء الثاني، و(3) للثالث، وعلى يسار الشاعر شعار المؤسسة العربية للدراسات والنشر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبدو أن الشاعر محمد القيسي قد كان مهتمًا بنفسه في إعداد الغلاف، وكانت معاني الأغلفة لا تبتعد عن مضامين المجموعات الشعرية، وربما كان هذا نابعًا من حرصه على إيصال الرسالة الشعرية بمفتاح آخر من مفاتيح الفنون، ألا وهو اللون والشكل، ناهيك عما أعطته تقنيات الطباعة الحديثة من إمكانيات وإبداعات في عملية التصميم.

لقد تنوعت الأشكال والمدارس الفنية في أغلفة القيسي؛ فوجدنا اللوحة ذات اللونين، مثل مجموعة (الأيقونات والكونشيرتو) و (الأعمال الشعرية). ويبرز الرسم الوحشي التجريدي، كما في

(كتاب حمدة)، ويتجلى الأسطوري التجريدي، كما في مجموعة (عازف الشوارع)، واللوحة التجريدية المحضة، كما في مجموعة (كل هذا البهاء).

وقد كان القيسي في أغلب أعماله يضع اسمه فوق العنوان، وكان اسمه والعنوان في أغلب أعماله أيضًا، يحتلان النصف الأعلى من الغلاف.

ومن حيث الموضوعات نجد أن من الأغلفة ما يعبر عن الوطن وهمومه وأشجانه، كديوان (ناي على أيامنا)، ومنها ما يعبر عن المرأة ورموزاتها مثل (منمنمات أليسا) وهي العشيقة)، وكتاب حمدة وهي الأم. ومنها ما يتمازج فيها الرمز، فيكون الغلاف مفتوحًا على غير تفسير، وهذا ما وجدناه مثلًا في مجموعة (ماء القلب)، ونجد أيضًا ما كان أكثر تعبيرًا عن شخص الشاعر وهمومه وأفكاره مثل (عازف الشوارع) ويمكن أن نذكر هنا (الأعمال الشعرية).

ويبدو أن هناك احتمالات للتفسير في أغلفة المجموعات، مثل (ماء القلب) و (أذهب لأرى وجهي) وهذا ما يعطي تداخلًا واندفاعًا بين الغلاف والعنوان والمضامين الداخلية.

ويمكن أن يكون غلاف مجموعة (الحصى والماس) جاء تعبيرًا عن تجربة الشاعر في جمع أعماله القديمة والمبعثرة هنا وهناك وجمعها بعد مرور زمن طويل على شتاتها.

تبقى تجربة الشاعر محمد القيسي تجربة خصبة بعطائها ومعطياتها ورموزها ودلالاتها، وبإشراف القيسي نفسه على إخراج أغلفة مجموعاته كان لهذه الأغلفة معانيها ورموزها ودلالاتها أيضًا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عتبة الإهداء

قد لا نجد في تراثنا القديم شواهد على وجود إهداء خطي كتبه الشاعر إلى المهدى إليه، إذ كان موضوع المدح نفسه، أو الفخر بالقبيلة مثلًا؛ كفيلا بتبيان المقصود ذاته. أما الآن، ومع سيطرة أنماط من الغموض على بنى النصوص الشعرية فإن الإهداء أصبح في بعض الأحيان مفتاحًا من مفاتيح النصوص الشعرية والأدبية عامة. "وأهدى قدم هدية، أعطى شيئًا لفلان وأتحفه به تعبيرًا عن إكرام وتقدير أو تشجيع، والإهداء: تقديم كتاب أو نحوه من قبل مؤلفه، وبه كلمات ودّ وإمضاؤه بخطه إلى المهدى إليه"[1].

وهو وسيلة إيماء وتأويل تدفع المتلقي إلى تخيل حقيقة شخصية المهدى إليه، فإن غموضًا معينًا يظل عالقًا بفعل الإهداء، خاصة من حيث توجهه، ومن هنا يمكن القول بإن لكل فعل أهدافًا، يستهدف على الأقل، بالتوازي، نوعين من المرسل إليه هناك المهدى إليه طبعًا، وهناك القارئ أيضًا الذي يكون حاجزًا بشكل ضمني في حدث الإهداء لفعل عمومي، فالقارئ لا يكون شاهدًا، بل معينًا أيضًا"[2].

أهمية الإهداء

قد يكون الإهداء عنصر جذب وتشويق، ومصدر لفتٍ للانتباه، وهو مدعاة لتحفيز الفكر وإثارة الفضول، خاصة إذا ما كان نص الإهداء وكذلك المهدى إليه على علاقة ما مع النص الأدبي. فالإهداء عبارة عن رسالة موجهة من مؤلف إلى المهدى إليه، لذلك يعد "بنوعيه الخاص والعام، تقليدًا محمودًا متبعًا في مجال التأليف والإبداع؛ لما يحققه من وظائف متنوعة أبرزها ما

---

[1] . لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، دار المشرق، بيروت، 1975م، ص1477.

[2] . سعيد الأيوبي، **عتبات النص في ديوان آدم الذي للشاعرة حبيبة الصوفي** ، مجلة علامات، العدد18، 2004م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسفر عنه، كأول ما يحتك به المتلقي، من تحية ود ومشاعر طيبة تعينه على المضي في القراءة، كما أنه يهدف إلى تكوين علاقة بين الشاعر والمتلقي، فلا يكون أول ما لا يصدمك من الموقف حقائقه العلمية والمعرفية، بل تحيه وهدية تشرح النفس، وتهدي الروع، وتعين البال على استقبال وفهم المقال"[1]. وبالتالي فلا بدّ من النظر إلى عتبة الإهداء باهتمام ويتوجب على القارئ محاولة قراءتها وتحليلها سواء كان الإهداء واضحًا مباشرًا أم كان غامضًا ومبهمًا.

أنواع الإهداء

تتعدد أنواع الإهداء وتختلف من مؤلف لآخر، وفقا لطبيعة المهدى إليه. منها[2]:

1- **الإهداء الخاص:** يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية.

2- **الاهداء العام:** يتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي.

3- **الإهداء الذاتي:** هو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه.

ويأتي الإهداء لغاية محددة تنمّ عن أهمية المهدى إليه، أو وجود تشابه بينه وبين النص الشعري، و"ينبغي الإشارة إلى أنّه كيفما كانت طبيعة المهدى إليه، فإن غموضًا معينًا يظل عالقًا بفعل الإهداء خاصة من حيث توجه، من هنا يمكن القول بأنّ كلّ فعل إهداء يستهدف على الأقل

[1]. سعيد الأيوبي، **عتبات النص في ديوان آدم الذي للشا عرة حبيبة الصوفي** ، ص49.

[2]. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار. جينيت من النص إلى المناص**، ص97-ص98.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالتوازي نوعين من المرسل إليه: هناك المهدى إليه طبعًا، وهناك القارئ أيضًا الذي يكون حاضرًا بشكل ضمني في حدث الأحداث كفعل عمومي فالقارئ لا يكون شاهدًا بل معنيًا أيضًا"[1].

والإهداء بأنواعه المختلفة يأتي على أبعادٍ عدة، ويحقق غايات تفصحَ عنها كلماته، أو يفصح عنها النص الأدبي، ومن هذه الغايات[2]:

- الغاية الأخلاقية التربوية، وغالبًا ما تكون الإهداءات الخاصة التي تستهدف أصحاب القرابة، والأصدقاء ومن لهم مكانة متميزة لدى الكاتب.
- الغاية الأيديولوجية، وفيها يعبر الكاتب ربما عن وجهة نظره الأيديولوجية أو وجهة نظره من موقف فكري أو سياسي معين.
- غاية البوح والكاشفة، وهنا يتمكن المؤلف من التنفيس عما يعتمل في نفسه من غايات وإيصال رسائل قد لا يكون مستطيعًا إيصالها بغير طريقة الإهداء، وهذه أغلبها تكون إهداءات ذاتية.
- غاية جمالية، وهنا تبرز اللغة الشاعرية الممزوجة بحساسية المؤلف؛ فيعمل على الفن والفكرة في آن واحد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1]. نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2007م، ص55.

[2] . عبد الملك اشبهون، **العنوان في الرواية العربية**، ص239–ص240.

وظائف الإهداء

للإهداء وظيفتان أساسيتان. هما[1]:

1- **الوظيفة الدلالية:** هي الوظيفة الباحثة في دلالة الإهداء، وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

2- **الوظيفة التداولية:** وهي وظيفة مهمة؛ لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققه قيمتها الاجتماعية، وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه.

وفي أعمال القيسي نجد الكثير من الإهداءات التي عمل على صياغتها وقولبتها بأشكال لغوية وفنية مختلفة، ناهيك عن القصدية الواضحة في ربط بعضها بمضمون الديوان إذا كان المهدى ديوانا، أو بمضمون القصيدة إذا كانت المهداة قصيدة.

وسأتناول موضوع (الإهداء) من خلال المحاور: إهداءات الدواوين، وإهداءات القصائد، وأيضًا من خلال عدم وجود الإهداءات.

إهداءات الدواوين

لإهداء الديوان فضاء أوسع من إهداء القصيدة، فهو أي إهداء الديوان- قادر على أن يستوعب مضامين الديوان، خاصة إذا كان ثمة رابط مشترك يجمع ما بين عنوان الديوان والإهداء ثم المضامين. وإذا كان الإهداء قد فنًّا، وموضوعًا في حقل الدراسات الأدبية؛ فإن التتبع التاريخي لسيرة الإهداء في شعر محمد القيسي قد يكون هو المسار الأسلم الذي يقود إلى كشف تطور فنه اللغوي، وكذلك أثر الأحداث السياسية المتعاقبة في رؤية الشاعر للأشخاص وما يحيط بهم.

[1]. انظر، عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار. جينيت من النص إلى المناص**، ص99.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأقدم ديوان أستطاع الباحث الحصول عليه للقيسي هو ديوانه الثاني(خماسية الموت والحياة)، ويبرز فيه النمط التقليدي في الإهداء، فهو يهديه إلى ولده (فراس) حيث يقول على الجانب السفلي الأيسر للقارئ[1]:

إلى فراس،

أغنية تعبي

ووجه وطني البعيد

ينبغي الإشارة هنا أن ولده فراس كان ما يزال طفلًا عام (1970م)، والأسرة ما زالت صغيرة، ومنها ومن همومها ينطلق الشاعر إلى همه الأكبر (الوطن).

ففراس هو أغنية تعبه، وربما قصد هنا بالأغنية (الشعر)، فالابن ملهمٌ له شعره، وهو ولده الأكبر، وفيه يرى الامتداد، فهو وجه الوطن البعيد (المحتل).

ويمتد معنى هذا الإهداء ليصل إلى الديوان الذي يليه مباشرة، وهو ديوان(رياح عز الدين القسام)الصادر عام 1974م، حيث يقول في إهداء هذا الديوان أسفل الصفحة وعلى يسار القارئ أيضًا[2]:

إلى فراس،

وأطفال بلادي.

الذين يولدون في المنافي، ويكبرون في زمن الثورة.

[1] . محمد القيسي، **خماسية الموت والحياة**، دار العودة، بيروت، 1971م، ص9.

[2] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، ص6.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا كان في ديوان (خماسية الموت والحياة) يبرز إهداؤه حنينه إلى الوطن البعيد، فإن رؤيته هنا تتسع إلى ما بعد الوطن وتصل إلى الأطفال المشردين في المنافي البعيدة، ولكنهم _والأمل يحدو الشاعر_ يولدون في زمن الثورة.

إذن هو ما زال يرى في فراس ومجايليه وطنًا وثورة وأملًا.

أما ديوان (الحداد يليق بحيفا) فلم أستطع العثور على نسخة منه، وليس في الأعمال الكاملة إهداءٌ له.

ثم يأتي ديوان(إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها)[1] ولا نرى الإهداء في لغته أو مضمونه أو حتى في مكانه مختلفًا عن الديوانين السابقين، ففي الزاوية اليسرى من الأسفل يقول[2]:

إلى بيسان

الطفلة، المدينة

وبيسان هي ابنة الشاعر[3]، والمدينة مدينة بيسان، وبذلك يكون الإهداء ذا مدلولٍ شخصي، وذا مدلول وطني كما وجدنا في الديوانيين السابقين.

وبعد هذا الديوان يأتي ديوان (اشتعالات عبد الله وأيامه)، لكن الديوان موجود في الاعمال الكاملة ويخلو من أي إهداء. وقد تلاه ديوان (كم يلزم من وقت لنكون معًا) الصادر عام 1984م، والإهداء هذه المرة يتوسط الصفحة وجاء حجم الخط كبيرًا نسبيًا، وهو بخط الثلث، محاطٌ بإطارٍ زخرفي جاءت طباعته ليست غامقة مثل الخط الذي جاء فيه الإهداء، أما نص الإهداء فهو[4]:

---

[1] . محمد القيسي، **إناء لأزهار سارا زعتر لأيتامها**، دار ابن رشد، بيروت، 1979م.

[2] . المصدر نفسه، ص5.

[3] . بناء على تواصل شخصي مع أسرة الشاعر.

[4] . محمد القيسي، **كم يلزم من وقت لنكون معًا**، ص6.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى ماجد أبو شرار[1]

وشهدائنا جميعًا

محمد

ليبقى الهاجس الوطني حاضرًا في إهداءات القيسي، وهذا أمر طبيعي ما دام شعره كله مستوحى من الوطن، ومسخرًا للوطن. وفي هذا الديوان يبرز حضورًا للموت في العنوان وفي الإهداء وفي مضامين القصائد وفي عناوينها، مثل:

- آخر ما نزفته ربابة عبدالله وما زفرت مريم
- كم يلزم من موت لنكون معًا
- الجثة
- لن تجيء السفن لحمل جثمان عثمان
- دم الزنبقة
- الحداد

أما ديوان شتات الواحد الصادر عام 1989م، فإننا نجد فيه خروجًا عما ألفناه في إهداءات الدواوين السابقة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه تم القفز عن دواوين سابقة ليس فيها إهداء، وسيتم الحديث عنها لأحقًا.

في ديوان(شتات الواحد) يستخدم فضاءات الصفحة، ويجدَّد في أسلوبية الإهداء ومضمونه، فلا يضع كلمة (إهداء) أو (الإهداء)، ويبدأ كلامه من يسار الصفحة، ثم جملة جديدة في يمين

[1] . ماجد أبو شرار كاتب وصحفي فلسطيني استشهد عام 1981م في روما، وقد تسلم مناصب في منظمة التحرير الفلسطينية، جهاد الرنتيسي، **ماجد أبو شرار..نموذج فلسطيني للمثقف الغرامشي**، الحوار المتمدن، 2016م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصفحة، ثم يغلق الإهداء بخط أفقي طويل، يبدأ من الجملة الثانية وينتهي عند نهاية الجملة الأولى، يقول[1]:

إلى محمد القيسي

إبقَ حيثُ الغناء، فالأَشرارُ لا يغنّون!

هذا الإهداء يلتقي مع خط العنوان (شتات الواحد)، فالعنوان لا يخلو من إيحاءات القلق والاضطراب، وكذلك لوحة الغلاف التي تتضمن أشخاصًا– هم الشاعر نفسه في اضطراباته وشتاته–، وبذلك تكون الذاتية قد غلبت على مسار الشاعر حتى هذه اللحظة؛ فمن يقرأ القصائد يجد أيضًا ذات مضامين ذاتية في أكثرها، ومنها يقول في قصيدة (اللؤلؤ)[2]:

وَخُذْ نَفَسًا أَخيرًا يا محمدُ،

خذ يديكَ من الشوارع،

خذْ شوارعكَ الأخيرة من يديها

خذْ حجارتها

وتبرز الذاتية واضحة في عناوين قصائده في هذا الديوان؛ في هذه العناوين:

- برقوق الروح
- المغني
- الإمساك بي

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص5.

[2] . المصدر نفسه، ص125.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- نبيذ المغني
- مقهى تراس
- أراه لا يراني

وتتعالى صيغة (التجديد) في الكتابة الإهدائية في ديوان (كل هذا البهاء وكل شفيف) الصادر عام 1992م،

فالشاعر حائر في أمره، فالمهدى إليها ليست موجودة رغم وجودها، فهو يبحث عنها ويحاول أن يوجد شخصها، أو ربما يحاول أن يسترجعها إليه قبل فوات الأوان كي يُهديها هذا الديوان، يقول: في منتصف الصفحة[1]:

أبنكِ لأهديكِ كتابك!

فالغموض يتجلى في نفس الشاعر لا في كلماته ها هنا، فهو يسأل ويبحث ويُعلِّل؛ فالكتاب هذه المرة ليس له، إنما هو كتاب هذه المجهولة التي طبع كتابها وهي لا تعلم به!

أما لغة الإهداء فقد حقق تكرار حرف الكاف أيقاعًا متجانسًا، لأنها تنتهي به كلمات الإهداء الثلاث.

أصدر القيسي ديوانه (كل هذا البهاء) عام 1992م، وانقطع الإهداء بعده في ديوانين هما : (صداقة الريح) و(أذهب لأرى وجهي) إذ لا يوجد إهداء بداية هذين الديوانين، وفي عام 1996م يصدر ديوانه (ناي على أيامنا)، وقد جاءت كلمات الإهداء في منتصف الصفحة على اليسار، وبشكل عمودي (مائل)، أما نص الإهداء فهو[2]:

المصطفاة أنتِ وهذا كتابكِ،

---

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء وكل شفيف**، ص6.

[2] . محمد القيسي، **ناي على أيامنا**، ص9.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والدراسة الحالية تطرح احتمالات ثلاثة: الأول أن الأمر يتعلق بإمرة شرقية، أو عربية لا تريد هي أنّ تبوح باسمها، والثاني أن الشاعر أراد يعطي فضاءً فنيّا أوسع للإهداء وللديوان معًا، فتعمد إخفاء الاسم؛ والثالث أن هذه الأنثى خيال لا وجود له.

والدراسة تميل إلى أن هذا الإهداء امتداد لإهداء ديوان (كل هذا البهاء).

أغلب الظن أن الإجابة ستكون: نعم؛ لأن الإهداءات انقطعت مرة ما بين الديوانين، وهو في (كل هذا البهاء) يسأل عنها، ولكنه في (ناي على أيامنا) عاد إلى الإهداء حين وجد أنثاه المقصودة والمعنية بالأمر، خاصة وأنه قال في ديوان (كل هذا البهاء): (لأهديكِ كتابك)، وهو يقول في ناي على أيامنا): (وهذا كتابكِ).

ولا يقف الأمر في ديوان (نايٌ على أيامنا) عند هذا الحد؛ فثمة ارتباطٌ بينه وبين إهداء الديوان القادم (ماء القلب) الصادر عام 1998م، وفي إهدائه في منتصف الصفحة وبشكل يشبه تماما طريقة كتابة الإهداء في (ناي على أيامنا) وكتب بالخط نفسه يقول[1]:

مرَّةً أُخرى..

المصْطفاةُ أنتِ، وَهذا كتابُكِ

مدائحُكِ المسطورةُ، بعد الناي.

فهو يؤكد حضور هذه الأنثى في إهداءاته في دواوينه الثلاثة: (كل هذا البهاء وكل شفيف) و(ناي على أيامنا) و(ماء القلب)، ويعيد الصياغة ذاتها في الديوانين الأخيرين بشيءٍ من التصرف ولا يخفى ما للأنثى من حضور في هذه الدواوين الثلاث، مما يمكن القول – ولو بشيء من الحذر – إنها حقيقية كان ثمة اتفاقٌ على ألا يتم البوح باسمها.

[1] . محمد القيسي، **ماء القلب**، ص8.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا ما خرجنا بنتيجة مفادها أن الدواوين الثلاث السابقة الذكر قد كانت ترتبط ببعضها برابط موضوعي واحد، وهو الأنثى التي أبقاها غامضة؛ فإن الإهداء في ديوان (الأيقونات والكونشيرتو) أعلن حالة لا أقول الانفصال عن إهداءات الدواوين الثلاث؛ وإنما الانحراف عن المسار الذي اختطته تلك الدواوين؛ فبعد أن كان الإهداء لها، أو بالأحرى (هذا كتابكِ) نجده الآن في ديوان (الأيقونات والكونشيرتو) يحدد ما كان له ، وما كان لها، فنراه يقول في منتصف الصفحة من الأعلى[1]:

إهداء

ليسَ إلى غيركَ

أَيقوناتُكَ

أَمَا الكونشيرتو

فَلَها

فهو هنا يعود ويضع كلمة (إهداء)، والأيقونات وهي قصائده يهديها إلى نفسه، وقد مر إهداء آخر يهديه إلى نفسه، وهو إهداء ديوان (شتات الواحد)، الذي يقول فيه[2]:

إلى محمد القيسي

إبقَ حيثُ الغناء، فالأَشرارُ لا يغنّون!

ويقصد بالغناء الشعر الذي يكتبه، ويقصد بالأيقونات أيضًا قصائده الموجودة في الديوان، فهو عندما يهدي إلى نفسه يربط الإهداء بالشعر وغنائه.

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، ص5.

[2] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الكونشيرتو فهو للأنثى، ولربما تكون هي الأنثى في الإهداءات السابقة، ولكنه هنا يختص نفسه بالشعر، ويختصها هي بالكونشيرتو، والكونشيرتو مصطلح موسيقي يتعلق بمعزوفات موسيقية.

ثم يأتي ديوان (منمنات أليسا)، وفيه يأخذ الإهداء فضاءه النصي الحر باعتبار أن الصفحة فضاء حر يملأ الشاعر منه المساحة التي يحتاج وبالهيئة التي يرتضيها وتناسب رؤيته، وبالتالي يجب أن يأتي على معنى مكمل للمعنى الحرفي للكمات، فإن "هذا التمثيل البصري للمادة القولية للفراغ لا يتم بصورة عشوائية، وإنما هي عملية لها نظامها الخاص بها، لها قوانينها المتعلقة بالبنية والحركة، وهو ما يجعل شكل الخط مالا؛ سواء تعلق الأمر بالمعنى أو بالكلمة، فقد تمنح حرفًا أو كلمة مكتوبة بخط دالا معنى ودلالة في سياق معين يخالف المعنى الذي تعطيه الكتابة بخط مغربي، فالرسم بالكلمات والحروف يشبه الرسم في معناه الاصطلاحي دلالة ومعنى".[1]

ومن هنا فإن الشكل الكتابي بصورة أو بأخرى يكمل المعنى أو يتشابه معه لمنح المعنى مزيدا من القوة، ولتتناغم الكلمات مع رسمها.

في هذا الديوان يكتب القيسي الإهداء على هذا النحو[2]:

إليهَا

وَ

إليَّ،

هُنا وهُناكَ، على نصفِ صَليبٍ.

---

[1] . حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993م، ص56.

[2] . محمد القيسي، **منمنات أليسا**، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نصف صليب قد يعني نصف حياة ونصف ممات، أو نصف حضور ونصف غياب، أو نصف لقاء، وللأنثى حضورها المتميز، وأليسا صاحبة عنوان الديوان ذات حضور واضح وجلي في الديوان باسم أليسا وباسم أليسار، وأليسار هي ملكة قرطاج التي انتحرت من أجل قومها، فهل نصف الحياة في الصليب لقومها، ونصف الصليب لمماتها.

يبقى هذا الشكل وهذا الفضاء مفتوحًا على قراءات عدة.

بدأ الشاعر محمد القيسي بإهداءات تقليدية ترتبط بالابن والوطن، وكانت ذات لغة مباشرة واضحة لا تحتمل دلالات مختلفة، بينما نحا في دواوينه الأخيرة منحى حداثيًّا شكلًا ومضمونا، إذ ارتبطت دلالة الإهداءات بعضها ببعض، واستخدم كذلك المساحات البيضاء والفضاءات البصرية في تحقيق رسالة الإهداء الذي اكتنفه بعض الغموض أحيانًا.

- **إهداءات القصائد**

في هذا المحور ستعرض الدراسة على إهداءات القيسي في قصائده، ومع إمكانية دراسة هذه الجزئية وتقسيم مضامينها تقسيمًا موضوعيا، يؤثر الباحث أن ألحق هذا المحور بسابقه؛ فأتتبع الإهداءات تتبعًا تاريخًا حسب جمعه الدواوين؛ وفي هذا ما يمكن أن يساعد أكثر في ربط إهداءات القصائد بإهداءات الدواوين إذا اقتضى الأمر ذلك.

وإذا كان المدح في الشعر العربي القديم بمثابة الإهداء فإن الإهداء في الشعر العربي الحديث نحا منحى آخر تجاوز البعد الشخصي في بعض الأحيان، يقول شربل داغر "لجأ الشاعر إلى اعتماد الحاشية احتفاظا منه ربما بالتقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة العربية القديمة حيث كانت تشير إلى مناسبة قول القصيدة، إلا أن الشعراء، هنا على خلاف الشعراء القدامى؛ يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلبًا للتكسب، بل لأشخاص مجهولين ومغمورين غالبا أو

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

لموضوعات نضالية اجتماعية أو وطنية. بات يدل الإهداء في هذه الحالة على عقد ضمني بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة"[1].

في ديوان (خماسية الموت والحياة 1971م) وجد الباحث إهدائين، الأول جاء تحت بصفحة منفردة تحت العنوان الرئيسي للقصائد؛ إذا جاءت القصيدة على أجزاء مرقمة من 1-3، وجاء الإهداء على يسار الصفحة من الأسفل وبالصيغة التالية[2]:

الصورة والتذكار

إلى رشاد وخالد وخليل وموسى

رفاق حرف وقضية...

وهؤلاء كما يبدو من الإهداء على معرفة بشخصية بالشاعر، وهم- وإن لم يذكروا داخل القصيدة- موجودون فيها بحكم انتمائهم للقضية التي كانت الهجرة إحدى مسلسلاتها، فالقصيدة تتحدث عن الرحيل والتشتت العائلي الذي ظل هاجسًا في مسيرة القيسي.

جاءت صيغة الإهداء تقليدية مباشرة تضع المتلقي في أجواء القصيدة مباشر، وقد أنهى الإهداء بعلامة الحذف (...) ثلاث نقاط دلالة على استمرارية هذا الإهداء واستمرارية مضامينة.

أما الإهداء الثاني في هذا الديوان فهو إهداء جاء في وسط الصفحة تحت عنوان قصائد أسيانة:

[1] . شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، دار بوبقال، الدار البيضاء، 1988م، ط1، ص22.

[2] . محمد القيسي، **خماسية الموت والحياة**، ص9.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصائد أسيانة

إلى–ي– حين كان البحر غريقًا وصامتًا[1].

لم يبحْ هذه المرة بالاسم، ويبدو أن–ي– أنثى لا يريد الإفصاح عنها، وقد تكون هي ذاتها التي عناها في القصيدة الأولى من هذه القصائد الأسيانة، وهي قصيدة (الحصار)، وقد جاء فيها[2]:

وَحدكَ الآن وصمتُ البحرِ،

ناءٍ عن حصير العائلة

والتي ترقبُ لمْ تأتِ،

وفيروزُ تُغني

بَوحَها المقهورَ،

أما استخدام الرمز فهذا أمر من الصعب الوصول إلى غايته أو مقصودة ما لم يبح المؤلف به، أو أن يأتي شخص مطلعٌ على مقصود هذا الرمز فيكشف عنه، يقول عبد الملك أشبهون: "يتراوح الإهداء بحكم طابعه الخاص بين إهداء صريح مباشر، وآخر مرموز يسوقه الكاتب، وهذه العينة من الإهداءات من النوع المشفر، تثير إشكالات في الفهم والتأويل عند محاولة تفكيكها، بحكم إحالتها على وضعيات خاصة، تجمع بين الروائي والمهدى إليه، وهذه الخصوصية لا تسمح في عموم السياقات التداولية بتفكيك شفرة الإهداء من قبل قارئ غير مطلع على خبايا الأمور"[3].

وقد أنهى إهداءه الأول بثلاث نقاط دلالة الاستمرارية بينه وبين المهدى إليهم، وديمومة النضال والمقاومة، نجده في إهدائه إلى–ي– يضع نقطة واحدة فقط، مما يدل على أنه لا يريد البوح أكثر، وأن هناك ما يمنعه من أن يفتح المجال لنفسه أو لغيره لكشف أي شيءٍ يتعلق بـ–ي–.

---

[1]. محمد القيسي، **خماسية الموت والحياة**، ص91.

[2] . **المصدر نفسه**، ص94.

[3] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص210.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي ديوان (رياح عز الدين القسام 1974م)، نجد ثلاثة إهداءات، الأول لقصيدة (واستطلعي وجهي).

ونص الإهداء:

إلى سلوى البنا[1]

ويتخذ هذا الإهداء النهج الوطني، فالقصيدة تعبر عن الهم المشترك بينه وبين سلوى البنا، يقول في القصيدة[2]:

واستطلعي وجهي المُحنَّى بالتراب،

وما كتبتُ عن الذي يأتي،

فما سمعوا

وها أنذا تَضج بي البلادُ ويكبرُ الوَجعُ.

أما الإهداء الثاني فهو إلى أحمد نجم، لقصيدة (في انتظار الأغنية)، ونص الإهداء[3]:

إلى أحمد نجم[4]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . هي روائية وقاصة فلسطينية، ولدت في نابلس 1951م، لها: عروس خلف النهر، العامورة عروس الليل، امرأة خارج الزمن. موقع أبجد. https://www.abjjad.com

[2] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص18.

[3] . عبد الملك أشبهون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص49.

[4] . هو الشاعر المصري الملتزم بالخط الوطني، والمنحاز إلى صفوف العمال والجياع والطبقة الكادحة. كتب مجموعة من القصائد التي عوقب بسببها أحمد فؤاد نجم خلال حكم الرئيس الراحل السادات وقد تمت إدانته بإهانة رئيس الجمهورية وصدر بحقه حكمًا في مارس 1978 بالسجن سنة مع الشغل والنفاذ وظل نجم هاربا ثلاث سنوات حتى تم القبض عليه عام 1981. موقع أبجد. https://www.abjjad.com

والإهداء الثالث كان إلى محمد العلي[1]، ولم يقدم لنا أي شيء عن المهدى إليه، إلا أن القصيدة تعبر عن حالة الشتات والضياع الفلسطيني، وليس ثمة ما يشير إلى شخص المهدى إليه في القصيدة.

فالإهداءات الثلاثة في هذا الديوان كانت بلغة واضحة مباشرة تعبر قصائدها كباقي قصائد الديوان، عن الهم الفلسطيني وشتات الشعب وكفاحه، وهذا ما يتماشى مع إهداء الديوان نفسه الذي كان نصه[2]:

إلى فراس

وأطفال بلادي

الذين يولدون في المنافي، ويكبرون في زمن الثورة

وكتب في ديوان (إناء لأزهار سارا زعتر لأيتامها 1979م)، إهداء موجهًا إلى أحمد دحبور[3] في قصيدة (وكأني نحلة لا عاصفة)، ونص الإهداء[4]:

إلى أحمد دحبور

وهو من شعراء المقاومة الفلسطينية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . ولد عام1940 في مدينة الإحساء السعودية، حاصل على بكالوريس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من جامعة بغداد، رئيس تحرير جريدة تحرير اليوم لمدة عامين. **معجم البابطين العرب المعاصرين**، م4، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري، الكويت، 1998م، ص 462.

[2] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، ص7.

[3] . أحمد خضر دحبور ولد عام 1946 في مدينة حيفا، بعد مولده بيومين هاجر به أهله، واستقروا في مخيم اللاجئين في حمص، حصل على الشهادة الثانوية من المدرسة الغسانية التابعة لطائفة الروم الأرثوذكس في حمص، عمل متنقلا بين كثير من الاقطار العربية، يرأس تحرير مجلى بيادر الثقافية التي تصدرها منظمة التحرير الفلسطينية، دواوينه الشعرية منها: طائر الوحدات، حكاية الولد الفلسطيني، جبل الذبيحة، كسور عشرية. **معجم البابطين العرب المعاصرين**، م1، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري، الكويت، 1998م، ص 304.

[4] . محمد القيسي، **إناء لأزهار سارا زعتر لأيتامها**، ص65.

وفي ديوانه (كم يلزم من موت لنكون معًا) كتب إهدائين: الأول إهداء حروف رمزية يتكون من ثلاثة أحرف، وهو كالآتي[1]:

إلى م. أ، ش

ولا يحتاج هذا الرمز إلى عناءٍ للكشف عن صاحبه الحقيقي، فالمُهدى إليه هو الكاتب الفلسطيني ماجد أبو شرار، لأن الديوان مهدى إليه كما مر بنا، حيث جاءت صيغة إهداء الديوان على النحو[2]:

الإهداء

إلى

ماجد أبو شرار

وشهدائنا جميعًا

محمد

أما لماذا استخدم تقنية الترميز في القصيدة فلأن الاسم واضح في الديوان؛ فليس هناك مسافة بين الديوانين، وقد أحسن القيسي حين وضع هذه القصيدة في البداية لأن اسمها (الفاتحة) وقد كتبها في شهر 1981/12م، واستشهد ماجد أبو شرار بتاريخ 1981/11/9م، وفي هذه القصيدة خطاب مباشر لماجد أبو شرار، حيث يقول[3]:

واقترحْ أنْ نَرى مَسلكًا

في مُناخِ العَداوةِ هذا...

اقترحْ سَببًا مُوجبًا للبُكاء

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من موت لنكون معًا**، ص7.

[2] . **المصدر نفسه**، ص7.

[3] . **المصدر نفسه**، ص9.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واقترحْ أنْ نَرى ما نرى

في الخرابِ الذي حولنا

والسكوتِ الذي يحملُ الفَادحةْ

اقترحْ

واقترحْ

....

وفي هذا الديوان أيضًا كتب إهداء آخر يقول فيه[1]:

إلى جليل حيدر

رجلُ واحدُ،

غُرفة واحدةْ

وسريران من خشبٍ، شاسعان كَبريَّةٍ،

ووحيدانِ،

والقصيدة مستوحاة من ديوان الشاعر العراقي جليل حيدر[2] (شخص بين الشرفة والطريق)، وربما يكون عنوان هذه القصيدة من أطول العناوين عند محمد القيسي، وإذ يقول فيه:

تقرير موجز لشخص

بين الشرفة والطريق بين الواحدة والسادسة

[1] . محمد القيسي، **كم يلزم من موت لنكون معًا**، ص 23.

[2] . شاعر عراقي، ولد عام 1955، من اعماله الشعرية: المدينة العمياء، قصائد الضد. هادي الحسيني، **حوار في السماء مع الشاعر العراقي جليل حيدر**، الحوار المتمدن،ع4704، 2012م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكتب أيضا إهداء في هذا الديوان موجهه إلى الشاعر الفلسطيني علي فودة[1].

أما اسم القصيدة المهداة فهو (لن تجئ السفن لحمل جثمان علي)، وفيها يقول[2]:

في هذه الحرب المجنونة

من يجمع الآن أوراقك يا علي

من يجمعُ الأمكنة التي نزلت

والمقاعد التي لست عليها زمن البطالة

زمن ما قبل الشهادة

ومن يتعرف على قطعانك التي نفرت

من سهوب بيروت

وفي الديوان نفسه أيضًا كتب إهداءً إلى عبلة طه، يقول فيه[3]:

إلى الرفيقة عبلة طه[4]

يوجد في ديوان (كل هذا البهاء وكل شفيف) إهداء إلى غابرييل غارسيا ماركيز، ونصه كالتالي[5]:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . هو شاعر فلسطيني، ولد في قرية قنير التابعة لمدينة حيفا، صدر لشاعر: فلسطيني كحد السيف، قصائد من عيون امرأة، الغجري. معجم البابطين العرب المعاصرين، م6، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري، الكويت، 1998م، ص 413.

[2] . محمد القيسي، **كم يلزم من موت لنكون معًا**، ص119.

[3] . **المصدر نفسه**، ص139.

[4] . وهي مناضلة فلسطينية تم اعتقالها وتعذيبها وهي حامل، واسمها عبلة شفيق طه. أوس أبو عطا، منذ فاطمة البرناوي إلى عهد التميمي...نضال المرأة الفلسطينية يؤرق الاحتلال، موقع الميادين، 2018م. http://www.almayadeen.net

[5] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، ص93.

إلى غابرييل غارسيا ماكيز[1]

وعنوان القصيدة (الجنرال في متاهته)، وهذا العنوان هو نفسه عنوان رواية لغابرييل غارسيا ماركيز Gabriel García Márquez (الجنرال في متاهته) المنشورة عام 1989م، وهي رواية ذات طابع تاريخي توثق الأيام الأخيرة من حياة الجنرال (سيمون بوليبار)، الذي يعتر واحد من الزعماء الذين شاركوا في حركة الاستقلال السياسي لدول أمريكيا الجنوبية في القرن التاسع عشر، ويلتقي تاريخ أمريكا الجنوبية النضالي من أجل الاستقلال مع كثير من الأحداث النضالية التي قامت بها الشعوب العربية من أجل الاستقلال، وما جاء في القصيدة[2]:

فَودِّعْ ما ذَرَفتَ مِنَ النساءِ وَقلْ

سَلامًا يا حَصادَ الموجِ،

أمريكا العلامةُ

وَالندامةُ

لا يدٌ تحَنو، وَلا يَرثيكْ

نَسيمٌ منْ هناكَ، وَها تَغيبُ،

تغيبُ

أبعدَ

فِضَّةُ المكسيكْ!

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] . روائي وصحفي وناشر وناشط سياسي كولومبي، ولد في أراكاتاكا عام 1927م. موقع ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء**، ص102.

وفي ديوان (أذهب لأرى وجهي) كرر الشاعر الإهداء (إلى غابرييل غارسيا ماكير Gabriel García Márquez)[1]وفي القصيدة ذاتها (الجنرال في متاهته)، وديوان (أذهب لأرى وجهي) صدر عام 1995م، وهو طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء وكل شفيف) وبالتالي تكررت بعض القصائد مع الإضافات، ومنها إضافة قصيدة (في الثناء على ما تبقى)، وهي مهداة إلى الشاعر اللبناني جوزف حرب[2]، وجاء نص الإهداء كما يلي،

{إلى جوزيف حرب في "مملكة الخبز والورد"}[3]

وفي ديوان(ماء القلب) الصادر عام 1998م، نجد إهدائين داخليين اثنين الأول إلى هنري ميلر Henry Valentine Miller ، ونصه[4]:

إلى هنري ميلر[5]

والقصيدة مهداة إلى ميلر لا تعطي إشارة واضحة إلى عمل من أعماله الأدبية، أو لوحاته الفنية، ولكن يشوبها شيءٌ من الغموض، ومنها يقول[6]:

كيفَ أَملأُ هَذا الفَراغَ إِلهي

وَأَخْفرُ ساحلَ أَهدابِها

بِرِيَاشِ الحنينْ!

إِنني ميِّتٌ لا مَحالَةَ منْ فَرَحي

---

[1] . محمد القيسي، **أذهب لأرى وجهي**، ص45.

[2] . شاعر لبناني ولد 1944م، ومملكة الخبز والورد ديوان شعري للشاعر اللبناني جوزف حرب.

[3] . محمد القيسي، **أذهب لأرى وجهي**، ص14.

[4] . محمد القيسي، **ماء القلب**، ص130.

[5] . وهو رسام وروائي أمريكي توفي عام 1980م، تمرد على طبيعة الكتابة الأدبية وكتب في الرواية خليطا من القصة والسيرة الذاتية والنقد الاجتماعي والنظرة الفلسفية والتصوف، ويجمع بين نقيضين، فهو يمتلك القدرة على التعبير الواقعي ثم لا تعدم وجود أفكار خيالية في أدبه.https://ar.wikipedia.org/wik/i

[6] . محمد القيسي، **ماء القلب**، ص131.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَأَسيفٌ

وبي نَفْحةٌ مثلَما قيلَ لي

منْ سُلالَةِ قَوْمٍ،

قَضَوْا

عاشقينْ

مُشْبَعٌ بِالرَنينْ

أما الإهداء الثاني في (ديوان ماء القلب) فهو إلى جان جينيه Jean Genet [1]، ونص الإهداء[2]:

إلى جان جينيه في

(أسير عاشق)

وقد كتب كتابه الشهير (أسير عاشق) بوصفه مذكرات وثق فيها رحلته ومعايشته للمقاتلين الفلسطينيين، حيث أبدى تعاطفا كبيرًا مع الشعب الفلسطيني في هذا الكتاب، كما كان متعاطفًا مع الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، وكذلك مع كثير من حركات التحرر في العالم، وقد كتب هذا الكتاب في أواخر حياته 1984م-1986م.

وقد بدأ القيسي قصيدته (ACTON PARK) المهداة إلى جان جينيه Jean Genet بقوله[3]:

"هي ذي الجوهرة معي في قلب اللوتس".

[1] . وجان جينيه كاتب وشاعر وروائي فرنسي ولد عام 1910م. https://ar.wikipedia.org/wiki .

[2]. محمد القيسي، **ماء القلب**، ص 147.

[3] . **المصدر نفسه**، ص147.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد وضع القيسي هامشًا توضيحيًّا لهذه العبارة يقول فيه:" يرد هذا السطر في كتاب (أسير عاشق) كمقطع من صلاة بوذية، يهتف به المتعبد البوذي، إعلانًا عن الوفاق الروحي، أو الاتحاد بالهيأة العلية، كما جاء في حواشي الكتاب"[1].

ونجد إهدائين داخلين في ديوان (الأيقونات والكونشيرتو) الصادر عام 2001م، أما نصّ الإهداء الأول فيقول فيه[2]:

إلى باول كويلهو[3]

وهو في قصيدة (أيقونة الخيميائي)، والقصيدة مستوحاة من رواية الخيميائي البرازيلي (باول كويلهو Paulo Coelho)، وفيها إشارات مستوحاة من الرواية، فالبطل(سانتياغو) يتحصل على الكثير من الحكمة في رحلته الطويلة إلى أهرامات مصر ليبحث عن الكنوز هناك، فكان الإهداء مرتبطًا بشكل مباشر بمضمون القصيدة، ومنها يقول[4]:

البحر هنا

داخلَ هذي الصَدَفة، قال الخيميائي

وقام كليم الأم إلى صوتِ ناداه،

على طرف مخدِّته خلّى النومَ،

وركّز ركّز،

يعرف هذا الصوت..

مشى في لغة المنزل، واستوضح عُزلته،

---

[1] . محمد القيسي، **ماء القلب**، ص150.

[2] .محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، ص73.

[3] . هو روائي وقاص برازيلي ولد 1947م. https://ar.wikipedia.org/wiki/.

[4] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، ص74.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلل بالماء يديه، ورشّ نبات الزينة،

شاهد أثار يدي حمدةَ في الآنية الفخارية

وتنفس صبحٌ آخر..

فحكمة سانتياغو أو(الخيميائي) تنعكس بمضامينها وأبعادها على رؤية الشاعر، فيقتبس منها، ويمزجها بشكل واضح في بيئته وفي رمزه الشخصية.

أما الإهداء الثاني في(الأيقونات والكونشيرتو) فهو إلى الكاتب الإسباني (أنطيوغالا Antonio Gala Velasco) في قصيدة (أيقونة أبي عبدالله الصغير)، ونص الإهداء[1]:

إلى أنطيوغالا

وأنطيوغالا Antonio Gala Velasco هو صاحب رواية (المخطوط القرمزي) وهو مخطوط تم العثور عليه عام 1931م وفيه مذكرات أبي عبدالله الصغير منذ طفولته حتى توليه الملك وتسليمه غرناطة وضياع الأندلس، والمقصود بالقرمزي أن أبا عبدالله الصغير كتب المخطوط على ورق لونه قرمزي، فاستوحى العنوان من اللون، والأحداث من مضامين المخطوط، وفي الرواية قصائد لجلال الرومي وأجواء صوفية وتأملات فلسفية للملك المهزوم وتظهر فيها بشكل جلي روح الشرق وأجواء الأندلس، ويبدو أن القيسي قد صاغ قصيدته(أيقونة أبي عبد الله الصغير) متأثرًا بالجانب الشاعري، والأجواء الفلسفية التي حلق بها المهدى إليه (أنطيوغالا Antonio Gala Velasco) في روايته، ومما يقول القيسي في قصيدته[2]:

وأتممت مِزَقًا من غيومٍ،

ومدِّ بساتين لا تنتهي

[1] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو** ، ص99.

[2] . **المصدر نفسه**، ص101.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في تفاصيل مخطوطي القرمزي

وطيّرتُ روحي رقاعا

أقول لنفسي

أقول وداعا

أما ديوانه الأخير(الحصى والماس) فلم يكتب فيه إلا إهداءً واحدًا يقدمه إلى محمد العلي، ونصه[1]:

إلى محمد العلي في الدمام

وليس ثمة إشارة تعيننا على معرفة محمد العلي، الذي أهدى إليه قصيدة (وقوفا بها)، ويبدو أنه (محمد العلي) نفسه الذي أهدى إليه قصيدة (التطواف)[2] في ديوان(رياح عز الدين القسام).

يلاحظ في الإهداءات الداخلية لدى محمد القيسي أنه كان يقدمها بصياغة تقليدية تقريرية، وبعيدة عن التنويعات الأسلوبية التي رأينا شيئًا منها في إهداءات الدواوين.

أما دواوينه الأخيرة فرصدت الدراسة أنه قد خرج عن الشخصيات التقليدية المهداة إليها، كالابن والابنة والأم والأصدقاء والوطن إلى شخصيات عالمية عرفها عن طريق القراءة، فلا شك في أن أسفار هذا الشاعر الجوال وقراءاته المختلفة قد خلقت لديه حالة ثقافية يمتزج فيها لاطلاع القراء بالاطلاع الثقافي الذي اكتسبه عبر تجاربه وأسفاره.

وقد كانت جميع الإهداءات التي مرت بنا موجهة إلى أشخاص فلم يهدِ إلى الوطن وحده، ولا إلى المدينة وحدها، وإنما جاء الإهداء من خلال أشخاص لهم ارتباطهم بالوطن.

---

[1] . محمد القيسي، **كتاب الحصى والماس**، ص59.

[2] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، ص96.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

بعد الرجوع إلى هذه الإهداءات ومعانيها؛ فقد ارتأيت أن أضع الجدول التالي مرتبًا ترتيبًا زمنيًّا:

الديوان	نص الإهداء	المهدى إليه	الصفحة	القصيدة
خماسية الموت والحياة (1971م)	إلى رشاد وخالد وخليل وموسى رفاق حرب وقضية...	رشاد وخالد وخليل وموسى	9	الصورة والتذكار
خماسية الموت والحياة	إلى–ي– حين كان البحر غريقًا وصامتا	ـيـ مجهولة أو مجهول	91	قصائد أسيانة
رياح عز الدين القسام(1974 م)	إلى سلوى البنا	سلوى البنا	15	واستطلعي وجهي
رياح عز الدين القسام	إلى أحمد نجم	أحمد نجم	49	في انتظار الأغنية
رياح عز الدين القسام	إلى محمد العلي	محمد العلي	96	التطواف
إناء لأزهار سارا (1979م)	إلى أحمد دحبور	أحمد دحبور	65	وكأني نحلة لا عاصفة
كم يلزم من الوقت لنكون معًا (1984م)	إلى جليل حيدر	جليل حيدر	23	تقرير موجز لشخص بين الشرفة والطريق بين الواحدة والسادسة
كم يلزم من الوقت لنكون معا	إلى علي فودة	علي فودة	119	لن تجيء السفن لحمل جثمان علي
كل هذا البهاء(1992م)	إلى غابرييل غارسيا	غابرييل غارسيا	93	الجنرال في متاهة
أذهب لأرى وجهي(1995م)	إلى جوزف حرب في مملكة الخبز	جوزف حرب	14	في الثناء على ما تبقى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

	والوردة			
ماء القلب(1998م)	إلى هنري ميلر	هنري ميلر	130	قصيدة يونانية
ماء القلب	إلى جان جينيه في (أسير عاشق)	جان جينيه	147	في ACT ON PARK
الأيقونات والكونشيرتو(2001م)	إلى باول كويلهو	باول كويلهو	73	أيقونة الخيميائي
الأيقونات والكونشيرتو	إلى أنطيونيو غالا	أنطيو غالا	99	أيقونة أبي عبد الله الصغير
الحصى والماس (2002م)	إلى محمد العلي في الدمام	محمد العلي	59	وقوفا بها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- **حالة الإهداء**

قد لا يكون الكاتب مسؤولًا عن شيء لم يكتبه، وفي الأغلب فإن أقلام النقاد والدارسين لا تتجه إلى ما تركوه من فراغ، ويكون التركيز دائمًا على ما هو مخطوط أمامهم.

ولكن قد نجد في بعض الأحيان أنفسنا أمام حالة أو حالات يلزم فيها التساؤل عمّا لم يكتبه الكاتب، وقد لا يكون السؤال مشروعًا أو لازمًا لأسباب فنية تستوجب على الكاتب أن يقول شيئًا ما من شأنه أن يرفع من القيمة الفنية لعمله، أو يكون مشروعًا أو لازمًا لأسباب موضوعية كالانتماءات السياسية أو بحكم الضغوطات الاجتماعية أو العلاقات الشخصية. في هذا المحور من عتبة الإهداء سأحاول مناقشة الدواوين التي لم يضع القيسي لها إهداءات مع محاولة تقديم التعليل ما أمكنني ذلك.

لقد خلال ديوان (عازف الشوارع) الصادر عام 1987م من الإهداءات، سواء أكانت للديوان أم للقصائد؛ أما الديوان فيبدو أن الأمر يعود إلى الإشارة التي كتبها الشاعر وهو نصوص منتخبة[1].

ولم يوضح طبيعة (الانتخاب) التي اعتمدها وقام بها في هذا العمل، ولكن يبدو أنها كانت نصوصًا مبعثرة ضمن الأوراق الخاصة فجمعها في هذا الديوان، وهذا ما كتبه في ديوان الحصى والماس.

أما القصائد فهي قصائد مرقمة ترقيمًا وتخلو من العناوين، ضم كل مجموعة من القصائد تحت عنوان واحدة وهذه العناوين هي:

- الكنعانيون
- وقال تلميذ الشوارع

[1] . محمد القيسي، **عازف الشوارع**، ص3.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- في جيم الجنة وجيم الجحيم
- عبد الله يمتلك أيامه
- ملحق بأيام عبد الله

وما خلا مجموعة (ملحق بأيام عبد الله)، فإن جميع المجموعات مرقمة ترقيمًا، ومجموعة (ملحق بأيام عبد الله) وهي الأخيرة في الديوان وضع عناوين للقصائد، وهب ثلاثة قصائد، وعناوينها:

- جدار من الأغاني
- حليب الطفولة وطائر الأسئلة
- العروس الزاهية في تفاصيلي

وفي (كتاب حمدة) الصادرة عام 1989م لا نجد إهداءً للديوان ولا للقصائد، وأغلب الظن أن هذا الأمر جاء عن وعيٍ وتعمد من قبل الشاعر، فهو عندما يقول (كتاب حمدة) فهذه سيرتها التي عاشتها وقام بكتابتها عنها، فلا مجال للإهداء و(حمدة) هي أولى الناس بالإهداء، لا مجال للإهداء حين يرى الشاعر أن حمدة شريك في الكتابة. وهذا الأمر ينسحب على القصائد أيضًا، خاصة وأن الكتاب يخلو من عناوين للقصائد، ولا يوجد فيه فهرس، وقد استعاض عن عناوين القصائد بخط مستقيم ينتهي بدائرة سوداء:

.

وهذا إن عنى شيئًا فربما كان يعني امتداد وحياة حمدة في هذا الخط المستقيم لنتهي بالنهاية إلى الدائرة السوداء (الموت).

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أما ديوان (شتات الواحد) الصادر عام 1989م ففيه إهداء للديوان، ولكنه يخلو من إهداءات القصائد، ويبدو أن الشاعر قد اختص هذا الديوان لنفسه فهو يهديه إلى نفسه، ويقول في الإهداء:

إلى محمد القيسي

ابقَ حيث الغناء.. فالأشرار لا يغنون

ويبدو أنه عندما استأثر لنفسه هذا الإهداء، اختص نفسه به آثر ألا يشرك أحدٌ أيًّا من قصائده فلم يهدِ أحدًا قصيدة؛ لأن قصائد الديوان كلها مهداة إليه.

ويخلو ديوان(مضاءة بجمالها ومضاءة أنا بحزني) الصادرة عام 1990م من أي إهداء، سواء أكان للديوان أم للقصائد، ورغم أنه يحتفي بوجود الأنثى فيه إلا أنه لم يوجه لها أي إهداء، ولكن قد يكون التصدير الموجود في بداية الديوان بمثابة الإهداء، أو ما يغني عن وجود الإهداء، يقول في هذا التصدير:

جميلةٌ،

وينبغي أن يكون

لحسنها علامتان:

الموت والجنون

ويخلو الكتاب من الفهرس لأن قصائد مرقمةٌ ترقيمًا ولذلك لا يوجد أي إهداء داخلي، ولا أي عنوان، وقد أطلق على قصائده في الفهرس اسم (النشيد...ثم الرقم):

النشيد الأول

النشيد الثاني

النشيد الخمسون

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكان من الطبيعي لا يوجد إهداء ما دامت القصائد خالية من العناوين.

ويخلو ديوان (صداقة الريح) الصادر عام 1993م من الإهداءات، إهداء الديوان وإهداءات القصائد.

وليس لديوان (أذهب لأرى وجهي) الصادر عام 1995م إهداء، وربما يكون ذلك عائدًا إلى كون الديوان طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء وكل شفيف) الصادرة عام 1992م.

ولا يوجد إهداءات داخلية في ديوان (ناي على أيامنا) الصادر عام 1996م، ويوجد إهداء للديوان.

وكذلك في ديوان (منمنمات أليسا) الصادر عام 2002م، لا يوجد إهداءٌ للديوان، ولا نجد إهداءات داخلية.

وكما في ديوان(عازف الشوارع) الذي قال فيه (نصوص منتخبة) فإننا لا نجد في ديوان (الحصى والماس) الصادر عام 2002م إهداءً للديوان، فقد كانت الرغبة في جمع القصائد ولملمتها هي الشغل الشاغل، والهدف الأهم، فلم تكن القصائد ذات نسق موضوعي أو تاريخي موحد، فكان هم الشاعر جمع القصائد ونشرها، وفي مثل هذه الحالة قد لا يكون توجيه إهداء الديوان إلى شخص معين ذا معنى أو ذا خصوصية.

خلاصة القول: إن الإهداء عتبة ضرورية لفهم النص وإعادة تركيبه؛ لأنه يحدد سياق الديوان ونصوصه الشعرية ويبرز دلالاته، حيث يبدو في الإهداءات الداخلية لدى محمد القيسي أنه كان يقدمها بصياغة تقليدية تقريرية، وبعيدة عن التنويعات الأسلوبية التي رأينا شيئًا منها في إهداءات الدواوين. ويبدو أنه في دواوينه الأخيرة قد خرج عن الشخصيات التقليدية المهداة إليها، كالابن والابنة والأم والأصدقاء والوطن إلى شخصيات عالمية عرفها عن طريق القراءة، فلا شك في أن أسفار هذا الشاعر الجوال وقراءاته المختلفة قد خلقت لديه حالة ثقافية يمتزج فيها لاطلاع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القراء بالاطلاع الثقافي الذي اكتسبه عبر تجاره وأسفاره، فرأيناه يهدي إلى جان جينيه وباول كويلهو وغيرهما.

وقد كانت جميع الإهداءات التي مرت بنا موجهة إلى أشخاص فلم يهدِ إلى الوطن وحده، ولا إلى المدينة وحدها، وإنما جاء الإهداء من خلال أشخاص لهم ارتباطهم بالوطن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

عتبة المقدمة والاستهلال والهوامش والحواشي في شعر محمد القيسي

عتبة المقدمة

عتبة الاستهلال

عتبة الهوامش

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عتبة المقدمة

لمقدمة الكتاب أو العمل الأدبي وظائفها التي تكشف للقارئ عن وصف الكتاب أو العمل، وكذلك تكشف عن مفاتيح تعين القارئ على الدخول في النص من أجل استنطاقه وفهمه، فهي تبين ماهية الموضوع وآفاقه المعرفية، وتكشف عن أسباب التأليف، وتوضح الضوابط المنهجية المتبعة فيه، وخطة توزيع الأبواب والفصول. ولذلك يمكن القول إن المقدمة تكون بمثابة التهيئة النفسية والذهنية للقارئ، بحيث يستطيع أن يعرف إلى أين هو يسير في الكتاب الذي بين يديه. ومن هنا فإن المقدمة تلعب دورًا بارزا في إقناع القارئ بمضمون الكتاب.

والمقدمة "ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، إنها مرآة المؤلف ذاته"[1].

تعد المقدمة بمثابة بطاقة تعريف للكتاب فهي خطاب واصف لمضمون الكتاب وأسباب تأليفه، والمنهجية المتبعة في تأليفه، والمتاعب التي مر بها المؤلف خلال فترة كتابة الكتاب.

والمقدمة "خطابًا نقديًا يوضع في الأصل بمثابة عتبة تسهل للقارئ الولوج إلى العمل الأدبي، بالتركيز على الفلسفة العامة للكتاب أو الشاعر، وربط بعض النصوص بمناسباتها تسهيلا على القارئ لفهم مضمونها، ومحاولة الإطاحة بكامل مكونات النص الشكلية والمضمونية، وشرح بعض غوامضه ورموزه، من أجل تشكيل رأي المتلقين وصياغة آفاق تلقيهم، وتوجيه قراءاتهم"[2].

---

[1] . خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م، ط1، ص140.

[2] . عبد الله العشي، **زحام الخطابات**، دار الأمل، الجزائر، 2005م، ص237.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتضح مما سبق أهمية الوعي بعتبة المقدمة، لدورها في إضفاء جمالية على النص، وتقريب القارئ أكثر فأكثر من محتوى النص.

قد تناول المقدمة الذاتية مواضيع نقدية أو اجتماعية أو سياسية مختلفة، خارجة عن مضمون المتن الشعري، فيبث من خلالها الشاعر أمورًا تدور في ذهنه.

فقد وجه القيسي في تقديمه لأعماله الشعرية الكاملة كلامه إلى القارئ، مما يعني أنها ليست ذلك "النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيدلوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره"[1].

فالمقدمة عتبة نصية شارحة تحدد هوية النص والدفاع عنه، ولا يمكن لها أن تكون عائقا أمام القارئ خصوصا حين يحرص الكاتب فيها "على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص"[2].

إن عتبة "المقدمة بوصفها نصا موازيا تضع للنص محيطا وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي"[3]. وتتدخل جوانب متعددة في وضع المقدمات وتحدد

---

[1] . عبد الرازق بلال، **مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000م، ص53.

[2] . جون فان ديك، **علم النص–مدخل متداخل الاختصاصات–**، ترجمة، سعيد حسن بحري، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001م، ص251.

[3] . عبد الواحد بن ياسر، **الخطاب المقدماتي**، مجلة علامات، جدة، ج47،م 12، 2003م، ص630.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواعها أهمها " ما يتعلق بواضع المقدمة(المرسل) فهناك ثلاثة أنواع من كتاب المقدمات: المؤلف نفسه، أو أحد شخصيات الفعل في الأثر الروائي أو الدرامي، أو شخصية أخرى"[1].

فقد قدم إبراهيم المازني لديوان العقاد عام 1916م، وقدّم العقاد لعبد الرحمن شكري ديوانه عام1913م، وقدّم مصطفى صادق الرافعي لديوانه النظرات عام 1908م.[2] وقد ساد نمطان للمقدمة في الشعر العربي الحديث. هما[3]: مقدمة بقلم المؤلف، ومقدمة بقلم غيره.

ولكن محمد القيسي هو الذي كتب مقدمات أعماله الشعرية الكاملة وبعض دواوينه. وإن كتابة الشاعر مقدمة لديوان مستقل من دواوينه تختلف عن تلك التي يكتبها لمجموعة أعماله الشعرية. فمقدمة الديوان المفرد تتضمن ما يوجه المتلقي إلى دلالات نصوص الديوان المفرد بشكل خاص لا ينطبق على الدواوين السابقة أو اللاحقة[4].

يظهر لدى محمد القيسي عددًا من المقدمات التي قدم بها لدواوينه؛ ومما تقتضيه طبيعة الأشياء أن نجد المؤتلف والمختلف بين هذه المقدمات، فالشاعر عاش تجربة حياتية حملت الهم الشخصي والهم الوطني في مسارٍ واحد؛ فكانت تجربته الشعرية تسير في خط متوازٍ مع خط التجربة الحياتية.

وقد آثرت أن أدرس مقدمات دواوينه في محورين:

---

[1] . عبد الواحد بن ياسر، **الخطاب المقدماتي**، ص631.

[2] . محمد كامل الخطيب، **نظرية الشعر**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص

[3] . انظر، محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، ص147.

[4] . **المرجع نفسه**، ص147.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

محور الدواوين المنفردة، ثم محور الأعمال الشعرية؛ أما الدواوين المنفردة فنجد فيها مقدمتين اثنتين، هما في ديوان (شتات الواحد) وفي ديوان (الحصى والماس)، ونجد للأعمال الشعرية طبعتين، وكلتا الطبعتين كان لها مقدمة.

الديوانان المنفردان

أولاً: شتات الواحد

ومن الدواوين المفردة التي كتب القيسي مقدمتها باثا فيها موجهات دلالية ومفاتيح قرائية ديوان ""شتات الواحد". يكتب الشاعر مقدمة لديوانه بعنوان (الصعود إلى النص). فعنوان المقدمة يشير إلى أن الشاعر يهدف من كتابتها إلى الأخذ بيد المتلقي ليرقى به إلى عوالمه النصية ولذلك نجد الشاعر يركز في تقديمه للديوان على إرشاد المتلقي إلى الموجهات الدلالية التي تقرب المتلقي من نصوصه فجاءت المقدمة حافلة بكل ما يكتنف الشاعر من دواعي الشتات.

1- دفعته إلى كتابة نصوص الديوان.

في مقدمة ديوان (شتات الواحد) نجد القيسي يعبر عن جدوى هذه الحياة، وعن شيءٍ يملأ نفسه في هذا الفراغ الكبير؛ إنها الكلمات، فهي سلاحه وهي روحه التي تجوب به ويجوب بها الأقطار، يقول: "تذهب فقيرًا بالكلمات، فقيرًا إليها، وغنيًّا تذهب بالحاجة إلى النبع، إلى الضرورة التي تبلل نشاف الريق، وعميق العطش، حيث تشكل آخر الأمر بين يديك ما لا يتشكل أو تقصده أنت، وتحدق فإذا شيء آخر، شيء يشبه ما لا يشبهك أو يشبهك، شيءً تراه فجأة تصيبك الدهشة، دهشة من يكتشف جديدًا، دهشة من يكتشف جديدًا، وتنضاف إليك معرفة ما"[1].

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه إلحاح الشعر وحالات الكتابة التي تسيطر على جوارح الشاعر؛ فلا يستطيع الفرار إلا إليها، وهو إذ ينهي الحالة تعتريه دهشة الاكتشاف والمعرفة، ولكن لا بد لهذه الكلمات من مادة تستفزها لتخرج إلى حالة الشعر والبوح، القيسي يفتش عن محفزاته الشعرية الخاصة ليخلق أجواء الدهشة، يقول: "لكم تضيق بالصيد والأدوات، ويضيق الخناق، تضيق الموسيقى، فالمذياع مريض..."[1]. ثم يقول خارجًا من هذا الضيق: "ليس ثمة غير فضاء الخارج، بعيدًا عنك، بعيدًا عنهم، زقاق أو مقهى مثلًا، أو ربما عربة، ومن جديد أعضاؤك تمتلك مناديل حريتها... من يشعل الأغنية في يديك"[2].

وهو بنفسه يجيب نفسه عن سؤاله فيقول: "ربما حفيف شال، أنَّة مختصرة في حجر أو ساق، برقٌ من هناك، خفقةٌ من جناح الغريب، حنينٌ إلى ما ليس تعرفه، قطعةٌ من سماء، زنبق، زرقة، إيقاع المباني السادر، الطريق، الفراغ، ما يتساقط من حديث عابرين يختصمان، شجر أخضر، شجر مائل على حائط كأنه سؤال أو لفتة أو اعتذار، كل ما لا تدري، ربما يشكل مفتاحًا، نقطة أو رجّة في الصعود إلى الموت، الصعود إلى النص، الوقوع في فخاخه، الرياح مليئة بالفخاخ، كما مليئة بالطير والألوان"[3].

هنا يسميها القيسي: مفتاحًا، نقطة، رَجّة، تلك هي أسباب الشعر ومسبباته ودوافعه، ونحن نلاحظ أن المساحة الأكبر هي في الفضاء، فحفيف الشال لا يكون في البيت وكذلك البرق وقطعة السماء وإيقاع المباني السادر والطريق والفراغ وحديث العابرين والشجر الأخضر، والشجر المائل؛ فهو الشاعر الجوال الذي جاب البلدان ويطلق على نفسه في ديوان له (عازف الشوارع)؛ لأن المادة الشعرية الخام مستوحاة من الفضاء والفراغ والأماكن المفتوحة، وهو كما سيأتي بعد قليل–يصوغها

---

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص8.

[2] . **المصدر نفسه**، ص8.

[3] . **المصدر نفسه**، ص8.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ثم يأخذ يرددها في الطرقات، ولكنه قبل ذلك يكابد مخاض الكتابة وآلامها، يقول:" هي لحظة غائمة التقاسيم، لحظة الطلق، لحظة تستشرف أبدًا، لحظة في زمن لا يحده شكل المكان، إذ تنخلع الروح، وتكون الولادة، عناء الولادة الطويل، بعد حمل لا محدود..."[1].

وأبسط الأشياء تشحذ القريحة، وتأتي بالشعر، يقول: "وقد تلتفت، فترى من يحدق فيك هكذا، ربما بلا سبب، أو تتلقى بسمة من نادل فتتوه أكثر، هكذا يجيئك الشعر، ويتلوّن الورق أو علبة التبغ، والمحارم الورقية أيضًا بالكلمات، بنثار الداخل الذي ما احتمل أو انتظر عودة إلى سقف آخر أو طاولة أخرى، ففار مثلما بكرج القهوة ولوَّن الخارج"[2].

تتعدد في رأي القيسي مهام الشاعر، فهناك عناء ما قبل الشعر، وعناء تفريغ الكلمات (الوضع) عندما تحين لحظة الولادة في أي مكان كان، ثم تأتي لحظة الإعلان والإشهار، وهي مهمة يضطلع بها الشاعر مع المهام السابقة، يقول متممًا مقدمته: "إذ ذاك تنهض فرحًا، أو تهبط نحو الإسفلت الأسود، لتؤرجح بين شفاهك هذا الوليد تذيعه بينك وبينك، ولا تمل، فها أنت تغنيه بصوت عالٍ إذ خلا الطريق من عابرين، أو تلهج به في خفوت كأنما تهدهد روحك، وتود أن يسمعك الحجر والطريق، وأن تميل الفروع مصغية، ها إنك تسترد عافيتك ويزول الضيق، إلى حين، تتنفس ثانية وتراك أميرًا للشوارع وعازفها. شوارع في كل البلاد التي نزلت، قريبة أو بعيدة تنتمي أو لا تنتمي إلى لهجتك وحروفك"[3].

لقد نال بعد إعلانه شعره وسام (الإمارة) إمارة الشوارع التي صار عازفًا لها، ومغردًا فوق أسفلتها. ولم يكن شعره ذا طقسٍ واحد كما رأينا في مقدمته هذه، فثمة مؤثرات كثيرة، وحالات مختلفة، يتجول ويتجول معه شعره أينما حل وارتحل.

---

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص9.

[2] . **المصدر نفسه**، ص9.

[3] . **المصدر نفسه**، ص10.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم ينهي مقدمته بقوله[1]:

ما أرحب الوقت إذن

ما أجمل العصافير التي لم أصدها،

والفراش الذي حول روحي يحوم!

وهذا شتاتك

نجد أن لغة المقدمة كانت لغة شاعرية تضمنت المضامين التالية: حالة ما قبل الكتابة، وضيقه بالأماكن الضيقة، ودوافع الكتابة، ثم حالات الكتابة وبعدها الإعلان عن المولود (الشعر).

ثانيًا: كتاب الحصى والماس

في مقدمة ديوان شتات الواحد وجدنا القيسي يقدم للديوان بمقدِّمة تحدث فيها بلغة شاعرية عن حالات الكتابة: ما قبلها وأثناءها ودوافعها وما بعدها والإعلان عنها، وتلك هي المقدمة الأولى التي يقدمها القيسي في ديوان منفرد، وكان ذلك عام 1989م.

ويمكن القول إن مقدمة ديوان(شتات الواحد) تأتي من زاوية (التجريب) ومحاولة الخروج عما هو سائد في دواوينه، خاصة وأن التقديم للدواوين أمر شائع، وليس بالأمر الجديد كذلك، وقد شاعت مع بدايات القرن العشرين ظاهرة التقديم للدواوين.

لم يكن يريد القيسي من مقدمته هذه أن ينظر للشعر، أو أن يفصح عن دواخل وكنونات كما شاهدنا في ديوان(شتات الواحد)، أراد القيسي أن يبين آلية جمع قصائد هذا الديوان (كتاب الحصى والماس) يقول: "تنتمي قصائد هذه المجموعة "كتاب الحصى والماس" بفصولها الخمسة إلى فترات متباعدة نسبيًّا، على أنه يجدلُها همٌ واحد، ونَفَس واحد، وحساسيَّة تتصاعد حدَّة وكثافة

[1] . محمد القيسي، **شتات الواحد**، ص10.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على صعيد اللغة، ما بين فصل وفصل، مثلما تتوزَّع البنى الشعرية فيها بين أكثر من شكل شعري واحد، حيث تتجاوز قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، في الوقت الذي تتناثر بينهما قصائد ومقطوعات تنتسب إلى الشكل الكلاسيكي المعروف للقصيدة العربية"[1].

وهي قصائد كما يفيد القيسي أيضًا لم تنشر من قبل في أي من مجموعاته السابقة، وهو يبين أيضًا أنه لولا العزلة والفراغ الذي عاشهما في فترة ما لما ظهرت هذه المجموعة، يقول: "وأعترف أنه ما كان لها أن تظهر لولا هذه العزلة التي أعيش، مُعتكفًا في مساحة محدَّدة من بيتي المؤقت هنا، هذه العزلة التي صرفتني عن الناس والمقهى، لكأني صعدتُ إليها مثلما كان اليابانيون المسنّون يصعدون إلى الجبل قديمًا، ويقعدون هناك في انتظار موتهم"[2].

إذن، فهو في عزلة وفي حالة يأس وفي حالة انتظار، ولكنه بانتظار الموت الأكيد، ويكمل قائلًا: "قعدتُ بدوري أتفكّر في مسار عائلتي من الكلام، عبر النظر في معطى الأربعين سنة الماضية، هي عمر الكتابة، بعد حين من هذه العزلة وجدتني أتأملُ صورة موتي الهابط فجأة،..."[3].

من الأسباب التي وثقها علماء النفس في قلق الموت أن يخشى الإنسان أن يموت قبل أن ينهي مشاريع معينة في حياته، وها هو القيسي يخشى على مشروعه الشعري ألا يتم وألا يجتمع قبل موته الذي أصبح يراه قريبًا، وهذا ما لم نره يستشعره في مقدمة (ديوان شتات الواحد)، يقول مكملًا كلامه السابق:"... ، والذي كما تخيلتُ لن يتيح لي أَن أُرتب أشيائي بعدي، وصرتُ أَرى المصير الذي قد تؤول إليه كتبي وأَوراقي الخاصة جدًّا، وأين يمكن أَن تتوزَّع أَو تقع، وما يمكن للأَيادي الصديقة –إن وُجدت– أَن تفعله دون رأيي بنثار هذه القصائد والكتابات التي عثرتُ عليها،

---

[1] . محمد القيسي، **كتاب الحصى والماس**، ص3.

[2]. **المصدر نفسه**، ص5.

[3] . **المصدر نفسه**، ص5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتي ربما ما أحببتُ لها أَن ترى النور، لضعف فيها كما رأيتُ في حينه، أو افتقار إلى لمسة نضج لازمة أو أي سبب آخر"[1].

ولا يتعدى ما تبقى من مقدمة لهذا الديوان أن يكون تعريفًا وتأريخًا للقصائد التي لم يفصح عنها إلا هنا.

ولكن شبح الموت كان يطارده بين ثنايا هذه المقدمة، فنراه يقول مردِّدًا استشعاره لدنو أجله: "لا بأس من القول إنني أَحببت موجوداتي هذه التي سللتها من رقاع النسيان، مثلما رأَيت ضرورة أَن أَعيد لها حقها في الهواء والوجود، كابنٍ عائدٍ يأخذ مكانه الطبيعي في العائلة قبل أن أحلَّ ضيفًا أَبديًّا في حفرة الصمت والغياب"[2].

ويظهر أن القيسي كان أكثر احتفاءً في شعره في مقدمة ديوان(شتات الواحد) ولذلك كانت لغة المقدمة أكثر ألقًا وشاعرية من مقدمة (كتاب الحصى والماس)، إذ كان الهدف

الأول منها التعريف بآلية جمع هذه القصائد.

2- الأعمال الشعرية الكاملة

أولاً: الأعمال الشعرية الكاملة1987م

1-أما في مقدمات الأعمال الشعرية الكاملة التي صدرت في طبعته احداهما عام 1987م، والثانية عام 1999م. وصف محمد القيسي أعماله أنها قبر، فالقيسي لم يغلّب في مقدمته هذه لغة الشعر، وإنما أراد أن يصف هذا الشيء الطارئ على الحدث الشعري لديه، فعمد إلى لغة الوصف والتقرير؛ وإن كان قد بدأ المقدمة بمقدمة شعرية يقول فيها[3]:

---

[1] . محمد القيسي، **كتاب الحصى والماس**، ص5.

[2] . **المصدر نفسه**، ص6.

[3] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية 1964م- 1984م**، م1، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"بين قوسين وجدنا عمرنا ينسلُّ منا

بين قوسين سُجنا

اكتشفنا آخر الأمرِ،

اكتشفنا

كم هرمنا

وأجلس لأعدّ قبري جيدًا، وأرتب أثاثي المبعثر في عشرين سنة، لأرى كم أن بيتي يحتاج إلى أعمدة كثيرة، وكم ذهب بي العمر بعيدًا، قبل أن أجد سقفًا في كثيرة، أرض هي لي، فكيف أرمم إذن ما توافر من طعنات وصراخ، وألمُّ هذه الروح القلقة في كتاب!".

بعد هذه الفقرة ذات اللغة الشاعرية يقدم لنا القيسي– وكما فعل في مقدمة (كتاب الحصى والماس)– منهجيته في جمع القصائد والدواوين وانتقائها، فهي وإن كانت طبعت من قبل –على خلاف (الحصى والماس)– فإنه تبرأ من بعضها وعدَّل في بعضها الآخر، ولم يمُت المؤلف عنده ولذلك لم يحافظ على نصه كما كان، يقول:" كانت مراجعتي لنتاج هذه الحقبة الزمنية من تجربتي الشعرية 19864م–1984م مراجعة نقدية تستند إلى مفهوم للشعر يولي الجانب الفني في العمل الشعري الأهمية الأساس، لا الموضوع، فالموضوع ليس شفاعة أو جسرا.

هكذا رأيت إلى ضرورة إعدام القصائد سواء من المجموعة الأولى أو المجموعات الحديثة الصدور زمنيًّا، مستبعدًا العشرات من قصائد النثر التي تعوزها نعمة الموسيقى والغناء"[1].

فهو في هذه المقدمة يفصح عن المعيار الأساس في انتقائيته لقصائده، وهو المعيار الفني، وذلك لتستقيم عنده القصيدة ثم ليستقيم امتداد الصوت الشعري بين قصائده في هذه الأعمال.

وهو في مقدمته هذه يطرح سؤاله: لِمَ أكتب؟

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية 1964م– 1984م**، م1، ص8.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهو ليس بالسؤال الجديد، ولكنه سؤالٌ من شاعرٍ إلى نفسه، وقد لا تأتي الإجابة حالًا، ولكن التجربة الممتدة كفيلة بأن تضع الشاعر أمام إجابته مثلما وضعته أمام تساؤله، يقول مجيبًا نفسه"...ثم فيما بعد حينما ازداد الوعي وتشعبت بي الحياة، وتعرفت إلى تضاريس هذا الجسد الذي يعاني، جسدنا جميعًا، صار أداتي الوحيدة في مواجهة مناخ القسوة والظلام، وغياب العدالة. لقد وضحت أهمية الشعر عندي، وتطور فهمي للكلمة ولمهمات القصيدة، هكذا وصل الشعر إلى سبيله الواضح في تجربتي كإنسان وكشاعر، كنت أرى وما أزال أن الشعر والفنون جميعًا يمكن لها أن تلعب دورًا مهمًا في إزاحة هذا القلق الذي يسكنني، وفيما تعكسه في الآخرين من أحاسيس ووعي معرفي، ومن شحن للطاقات الكامنة في الناس، وإيقاظ لكل ما هو دفين وكامن في الذات"[1].

وللشاعر وظيفته التي تخدم المجموع، وللشعر وظيفته التي تزيل القلق، وكذلك له وظيفته التي تنعكس على الآخرين، وله دوره المعرفي، وشحن الطاقات وتحفيزها، وهذا ليس ببعيد عما ناقشه نقاد العرب القدماء في وظيفة الشعر ومهمته.

ثانيًا: الأعمال الشعرية 1999م

لم يطلق محمد القيسي على مقدمته لأعماله الشعرية الأولى (1987م) وصف (مقدمته) وإن كان ما كتبه يحقق شروط المقدمة، أو بمعنى أدق شروط المقدِّمة الشعرية، كون المقدمات الشعرية قد تتغللها أو ربما تسيطر عليها اللغة الشاعرية، وقد أسمى القيسي ما كتبه في الأعمال الأولى: (هوامش لمناسبة صدور هذه الأعمال)[2]، وهذا ما حدا به إلى أن يكرر كلمة (هوامش) في الأعمال الشعرية1999م، فقد أعاد في أعماله الثانية طباعة مقدمة الأعمال الأولى بالتسمية ذاتها ثم أتبعها بمقدمة الأعمال الثانية تحت عنوان.

---

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية 1964م-1984م**،م1، ص9.

[2] . **المصدر نفسه**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(هوامش الطبعة الثانية

كتابة القصيدة وأحوالها)[1]

أما عنوان المقدمة الأولى في أعماله الثانية فقد كان:

(هوامش الطبعة الأولى

في البحث عن السقف)[2]

وقد وضع المقدمة الأولى في أعماله الشعرية الثانية كما هي دون تغييرات.

وفي مقدمة أعماله الثانية نراه يمزج المعنى النقدي بروايته الذاتية للشعر، فنراه يقول: "يقول (شاتوبريان) في كتابه المانع (آخر ملوك بني سراج): " إن المهندس المعماري يبني بمعنى من المعاني أفكار الشاعر، ويجعلها قابلة للمس الحواس" ولا يختلف الشاعر(والكلام للقيسي) في كثير عن المهندس، فالقصيدة هي الأخرى معمار فني، وحتى يتحقق هذا المعمار لا بد من بنية مبانٍ للكلمات، وأن يكون للباني علم ومعرفة بأصول هذا البناء اللغوي لاجتراح المختلف والجميل الذاهب في مزادته، مغايرًا للمألوف، ومنبتًّا أحيانًا عن أي جذور وأصلٍ سابق، بمعنى ألا يكون هذا الوليد الفني نبتًا شيطانيا طالقًا من فراغ كوني ما، بالقدر الذي يعني الخصوصية التي تنتمي إلى حالةٍ خاصةٍ بعينها، نفسية، زمانية ومكانية، باعتبار وحدة الإنسان العميقة في الوجود، فكل إنسانٍ وحيدٌ وحدة كاملة، ومعزول في ذاته، والشاعر ممثل هذه الوحدة والعزلة، وهي طوقه وفضاؤه الحيوي، أدوات شغله ومختبره العميق"[3].

يبدو أن لغة التقديم هنا أكثر ميلًا إلى لغة النقد، وهي تختلف عن لغة مقدمة الأعمال الأولى التي اتسمت بالتقريرية وتوضيح الآلية التي جمعت فيها الدواوين مع التعديلات التي أجريت

---

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية 1964م-1984م**، ص8.

[2] . **المصدر نفسه**، م1، ص5.

[3] . **المصدر نفسه**، ص8.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على القصائد، وهو في هذه المقدمة يأتي على آلية كتابة الشعر، وشروط تمامه ليغدو شعرًا، فالشعر له بانيه الذي يمتلك أدواته ليهندس معمار القصيدة شكلًا ومضمونًا.

والقيسي لا ينسلخ عن نفسه؛ فهو في هذه المقدمة 1999م يعود إلى مقدمة ديوانه (شتات الواحد) المنشور عام 1989م، ويأخذ منها كَمًّا كبيرًا نسبيًّا، وفي هذا دليل على أن نظرته للشعر وماهيته وحالاته لا تتغير، وإنما يمكن أن تتطور وتجري عليها بعض التبديلات الناتجة عن تطور الرؤية الشعرية والثقافية والإنسانية.

يأخذ القيسي من مقدمة ديوان(شتات الواحد) خمس فقرات كاملة مُهيِّئًا لحضورها بقوله: "وإذا أعود إلى رصدي القديم لمثل هذه الحالة، فإنما لأحاول المزيد من الفهم، وأنا أتساءل عن حالي في الكتابة والقصيدة، هكذا أخاطبني فاتحًا قوسًا..."[1].

ثم ينقل الفقرات الخمس من مقدمة ديوان (شتات الواحد) وهي المقدمة التي سبقت مناقشتها.

وبعد أن يغلق القوس وينهي اقتباسه من ديوان (شتات الواحد) يأتي على مناخات القصيدة وغزارة الإنتاج، ففي أي مناخ يكتب الشاعر قصيدته، وهل يمكن أن يكون للشاعر مكان خاص للكتابة كما للحداد أو النجار مكانهما الخاص للعمل؟

فيأتي القيسي على مثالين من قصائده ليشير إلى أنه لا يخطط لكتابة قصيدة ولا يفترض شروطًا خاصة، أو مناخًا معينًا، ولا طقوس معدة للكتابة، وبين أنه لا وقت معينًا للكتابة بالنسبة له من أجل أن يكتب.

ثم يأتي القيسي وبشكل مقتضب على أشكال الشعر وأوزانه ونظرته إليها فنراه يقول: "ثمة ثلاثون سنة تفصل ما بين تاريخين، تاريخ صدور الديوان الأول في هذه الأعمال الشعرية، وصدور

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية1964م-1984م**، م1، ص9.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الديوان العشرين، ثلاثون سنة من شتات المجرات ، وشتات الذات والقصيدة، وأراني في الوزن كما أراني في موسيقى النثر، لكأني أصب حنقي على قيد البيت الواحد، وقالب القصيدة الواحد، وأعلن ضيقي وخروجي، جاهدًا في أن أنفلت أبعد مما رسمه السابقون وحددوه من أشكال، ولئن كنت نفيت بعض قصائد النثر من الطبعة الأولى للمجلد الأول عام 1987م، لأسباب تتعلق حسب بتلك النماذج، فلها الآن أفرد مجلدًا كاملا، هي التي تفتح أمامي أمراء أرحب في التعبير، وتذهب بالحساسية الشعرية الخاصة إلى مناطق أخرى، وأرى مناطق لا يأخذني إليها شكل آخر كما أحس وأعتقد"[1].

يبدو أن القيسي في مقدمات دواوينه لم يتحدث عن نفسه أو معاناته إلى من خلال حديثه عن الشعر والتجربة الشعرية ومدى استيعاب هذه العملية التقنية إلى الإنسان وتجاربه، فكان المعيار الفني طاغيًا في مقدماته، وهذا الأمر تقتضيه طبيعة هذه الأعمال، فهو لا يتحدث عن قصيدة بعينها، ولا عن حالة معينة، فهي مجموعة من التجارب المتداخلة في التجربة الأم، وفيها يحكي الشاعر عن تقنياته ومصادره وثقافته التي من خلالها صاغ هذه التجربة الشعرية.

وهو يرى أن هذه التنويعات والتشكيلات الفنية في تجربته الشعرية سببٌ منة أسباب الكتابة أيضًا، فنراه يقول في ختام مقدمته للأعمال الشعرية 1999م: "هكذا أوصلني، أوصل طريقي إلى هذا الكامن فيّ، لأراني وقد حللت في أشكال لا أعرف، أشكال أخرى تتوزع فيَّ موسيقاها الخاصة كما يتوزع قلبي في هذه الأعمال، بين الثياب المختلفة للقصيدة الحديثة، مشبعًا بالرنين الواحد الموزع الصاعد عبر علاقاتها اللغوية، لعله يدرأ عنا ما يحتاجنا من غياب، حيث يترصدنا النسيان. فلم لا أكتب إذن!"[2].

---

[1] . محمد القيسي، **الأعمال الشعرية 1964م-1984م، م1**، ص14.

[2] . **المصدر نفسه**، ص14.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عتبة التصدير/ الاستهلال

على اختلاف التسميات لهذه العتبة من استهلال أو تصدير أو تمهيد أو مدخل فقد حظيت بوصفها إحدى العتبات النصية "باهتمام المبدعين وعنايتهم، الأمر الذي دفعهم إلى أن يواظبوا على كتابة التمهيدات لإبداعاتهم، خشية أن تساء قراءة نتاجاتهم، أو تنحرف نصوصهم على يد القراء العاديين، لذا تعد عتبة التمهيدات نوعًا من تحقيق وجهات النظر التي ينطلق منها المبدع في إبداعه، توضيحًا لرؤاه الفكرية والفنية والبنائية التي يلج على ألا يساء فهمها أو يتم تحريف مسارها"[1]. يتوجب عند قراءته لأي استهلال "ضرورة الانتقال من اعتبارها محض جمل عارضة وهامشية، بل علامات وإشارات موحية، خصيبة الآفاق، وذلك رهن بنجاح النص الحاضن في خلق مجال حواري زاخر، بين النصوص المرحلة من منابتها الأصلية وبين النصوص الحاضنة، ولا يتحقق استيعاب هذا الطابع الحواري الخصب دون استحضار الأفق التناصي، وأخذه بالاعتبار فلو أمعنا النظر في علاقة النص التوجيهي بالنص المركزي، لوجدناها علاقة جزء بكل، ذلك أن النص التوجيهي يحمل دلالة عامة، والنص المركزي يفصل في أبعاد وجوانب ودقائق تلك الجوانب العامة، بطريقة صحيحة أو ضمنية"[2] فهي تساعد في تهيئة المتلقي للدخول إلى المتن الشعري.

ويمتاز التصدير بأن له "بنية فنية وأسلوبية خاصة به تجعله متميزًا عن بقية عناصر النص وهذه البنية آتية من:

1- أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولّدا مفردات الاستهلال فالاستهلال نتاج النص.

2- وأن هذه المفردات تمتد داخل النص لتولد صورًا أو مفردات جديدة منبثقة منها".[3]

---

[1] . عبد الرحمن حمدان، **النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية-الخطاب التقديمي نموذجًا**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد21، جزء2، 2007م، ص586.

[2] . ياسين النصير، **الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي**، دار نينوى، سوريا، 2009م، ص26-27.

[3] . شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، المغرب، 2005م، 5.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد احتفى محمد القيسي بالعتبات النصية كثيرًا، وتقصَد فيها أن تكون داعمةً للنص، ممثلةً لواقع الحالة الشعرية في أغلب الأحيان، وكان للتصدير مساحة من هذه العتبات، حيث نجده في ست من دواوينه، وأول هذه التصديرات نجدها في ديوان(رياح عز الدين القسام) المنشور عام 1974م، حيث جاء في التصدير[1]:

ألا لا ينسَينْ أحد هذه الليلة

الليلة سأعزف على المزمار،

مزمار عمودي الفقري

ن. مايكوفسي

ويبدو أنه تصدير يضعنا في حالة الشتات الفلسطيني الذي أخذ على عاتقه أن يعايش المأساة والشتات وحيدًا، فكان شعبا عصاميًّا يعتمد في مأساته على نفسه بعد تخلي الجميع عنه، فاستعار من جسد الإنسان جزءًا هو ركيزة من ركائز الوقوف والثبات، وهو العمود الفقري، وهو كذلك يشبه المزمار الذي يُعزفُ به، ليكون هناك احتمال آخر وراء هذا التصدير وهو الشعر الذي يعزفه الشاعر ويغنيه.

أما التصدير الثاني فنجده في ديوان (إناء لأزهار سارا، زعتر لإيتامها) وهو صياغة شخصية للشاعر نفسه يقول فيه[2]:

ينبغي أن أبدأ

حيث أوراقي ممزقة،

ولا شاهد معي غير صدقي

[1] . محمد القيسي، **رياح عز الدين القسام**، ص8.

[2] . محمد القسي، **إناء لأزهار سارا، زعتر لإيتامها**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي هذا التصدير إصرار على الاستمرار، وتأكيد على الذاتية التي لازمت الحالة الفلسطينية، والتي لازمت الشاعر نفسه في أحواله وأسفاره الكثيرة، ولكن تمزيق الأوراق قد يضعنا أكثر في أجواء الحالة الفلسطينية العامة التي حاولت الكثير من الأيدي تشويه حقائقها وقلب وقائعها لتعمل من الجلاد ضحية، ومن الضحية جلادًا، فكاتب الرواية الشفوية للشعب الفلسطيني أكثر الروايات صدقًا وتثبيتًا للحقائق.

وينبغي أن يُشار هنا إلى إمكانية ربط هذا التصدير بعنوان الديوان؛ فسارا الأرملة وإيتامها ما هم إلا أسرة فقدت معيلها، وفقدت قوتها فيستقوي عليهم اللئام، فلا بد من البدء والاعتماد على الذات في عالم سادت في شريعة الغاب.

وفي ديوان (مضاءة بجمالها ومضاءٌ أنا بحزني) يقول القيسي في تصدير الديوان[1]:

جميلةٌ

وينبغي أن يكون

لحسنها علامتان:

الموت والجنون

في هذا الديوان تبرز الأنثى بكامل أنوثتها وأحوالها، ومنذ البداية هي جميلة حد الموت وحد الجنون، وهي أيضًا كما يقول عنوان الديوان: مضاءة بجمالها، فكان هناك توافق ما بين العنوان والتصدير والمضمون.

أما ديوان (مجنون عبس) فقد تقدمه تصديران، أولهما للمتصوف فريد الدين العطار من كتابه (منطق الطير)، والثاني لسرفانتس من روايته (دون كيشوت) .

[1] . محمد القيسي، **مضاءة بجمالها ومضاءٌ أنا بحزني**، ص6.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول العطار في هذا التصدير[1]:

وليكنْ لكَ قلبٌ واحد

وقبلةٌ واحدة

وطريق واحد

فريد الدين العطار– منطق الطير

وهو هنا– أي القيسي– ما يزال يردد معاني الوحدة والتفرد والانعزال عن الآخرين، والديوان هو(مجنون عبس) الذي يمثل معاني القبيلة التي تريد أن تنفرد من بين القبائل، والقبيلة الأم التي تشرذم ابناؤها، فاختار كثير من الأبناء طريق وحدتهم الخاصة بهم.

أما التصدير المأخوذ من دون كيشوت فيقول[2]: إن أكبر جنون يمكن أن يرتكبه الإنسان هو أن يدعَ نفسه يموت، دون يقتله أحد، ودون أن يجهز عليه شيء من الحزن.

سرفانتس–دون كيشوت

وهذا استرجاع لما كان عند العرب من شرف القتل والموت في الحرب أو دفاعًا عن العرض والمال، فصار هذا حال الشعب الفلسطيني الذي نبذته القبائل كلها فجمع بين الوحدة والرغبة بالقتل أخذا بالثأر إضافة إلى الحزن الذي يسير معه في كل مكان.

وفي تصدير ديوان(كل هذا البهاء وكل شفيف) استعار من توفيق صايغ ثلاثة أسطر شعرية من القصيدة (ك) يقول فيها[3]:

ويقين بداخلي

أن لا بيت لي

---

[1] . محمد القيسي، مجنون عبس، ص7.

[2] . **المصدر نفسه**، ص7.

[3] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء وكل شفيف**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا قفص لك أو سياج

توفيق صايغ–القصيدة ك

وهذا الديوان الذي يبوح بالبهاء والشفافية في عنوانه يبوح بعكس ذلك تمامًا في تصديره وفي قصائده فهو يعلنها أنه لا بيتَ له ولا قفص لها أو سياج، وقد يشي هذا الاختيار بشيء من معاني الحرية إلا أن تناقضات الواقع الذي يعيشه الشاعر بحالته المفردة وحالته الجمعية تضعه في مفارقات الكلمة، فهو وإن حصل على شيء من الحرية مع حبيبته تظل الأعين ترقبه، والاتهامات تطلبه، يقول في هذا الديوان من قصيدة (الغزالة)[1]:

يا إلهي فَمنْ سَاقَهم نحوَ داري

فَهذا نَهاري إلى عَتمةٍ،

وَيدي لَم تجدْ ليلَها

أينَ تمضي؟

وَحيدٌ أنا

وأدورُ بلا فَلَكٍ مثلَها!

أما آخر التصديرات فقد كان في ديوان(الأيقونات والكونشيرتو) حيث جاء فيه[2]:

ذَهبتُ إلى أَقاصي الأرضِ، لمْ أَعثَرْ

عَليكِ، تَقَطَّعَتْ سُبُلي إليكِ،

وَضِعْتُ عَنْ بَيتي

[1] . محمد القيسي، **كل هذا البهاء وكل شفيف**، ص88.

[2] . محمد القيسي، **الأيقونات والكونشيرتو**، ص7.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه الضياع المستمر، وهذا التصدير غير مستعار؛ فهو للقيسي الذي عاش الضياع والتجوال، وظل يبحث عن وطن ومحبوبة.

في تصديرات محمد القيسي نجد معاني الوحدة والشتات والضياع والبحث عن المحبوبة قد اجتمعت مثلما اجتمعت في عناوين دواوينه ومعاني قصائده ومضامينها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عتبة الحواشي والهوامش

تعد حواشي النصوص الأدبية وهوامشها من العتبات المهمة، التي تيسر للمتلقي سبيل الوصول إلى دلالة هذه النصوص، فهي تمتلك كثيرًا من المعاني الإشارية والدلالية التي تشير إلى محتوى هذه النصوص، وتبرز ما فيها من دلالات وهي تعد من التصنيفات المهمة التي يولي القارئ عناية مهمة بها.

يقدم "جينيت" تعريفا شكليًا للحاشية والهامش، فهي "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبًا من النص، إما أن يأتي مقابلاً له، وإما أن يأتي في المرجع"[1]. فهي إضافة تعين في إدراك النص ومدلولاته وأبعاده الجمالية والفنية.

تظهر الهوامش والحواشي في أي وقت من حياة النص، فهي تظهر في الحواشي والهوامش الأصلية، التي نجدها في الطبعة الأولى للعمل، كما أنه هناك الحواشي والهوامش اللاحقة، التي تكون في الطبعات اللاحقة، وهناك الحواشي والهوامش المتأخرة، والتي تأتي في الطبعات المتأخرة عن الطبعة الأصلية، كما يمكن لهذه الحواشي والهوامش من أن تختفي في إحدى الطبعات، لتظهر في طبعات أخرى[2].

وتكمن وظائف الهوامش والحواشي في أنها تحمل لنصها ولقارئها تدقيقًا وتحقيقا للمرجع الذي انتزعت منه، إما أن تكون بعيدة، أي أن تقع في آخر المبحث، وأما أن تكون قريبة أي أن تقع في أسفل الصفحة[3].

---

[1]. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص127.

[2]. **المرجع نفسه**، ص 129.

[3]. **المرجع نفسه**، ص131.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن وظائفها: التفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها، فالوظيفة الأساسية للحواشي والهوامش الاصلية هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص[1].

إن أهم ما يميز عتبة الحواشي والهوامش عن غيرها "أنها تكون من أهم ملحقات النص الداخلية، بمعنى أن وجود العتبات أو الموجهات النصية الأخرى يكون خارج النص، فيما يأتي وجود هذه العتبة تالية للنص أي أنها تخدم النص داخليا، ومن خلالها يمكن الوقوف على دلالات النص المراد بالهامش التعليق عليه"[2]لهذا؛ فالحواشي والهوامش من أهم عناصر المناص؛ لأنها تظهر لنا بجلاء تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص؛ فهي تقع بين داخل وخارج النص.

إن الهوامش "استكمال وتفريع للنص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائية"[3]. غير أن ظاهرة التهميش في الشعر العربي المعاصر لم تعد تقتصر وظيفتها على مجرد التفريع للنص، أو ذكر تاريخ كتابة القصيدة أو مناسبتها. فالكاتب يحرص من خلالها على تسجيل التاريخ الذي أنهى فيه نصه الشعري.

ولقد كان لوظيفة التأريخ المكاني والزماني عبر عتبة الهامش، حضورها في دواوين القيسي منذ بدايتها الأولى، حيث أثبت تاريخ كتابة القصيدة في جميع النصوص الشعرية (المكان والزمان)، دون مراعاة للترتيب الزماني بقدر ما أعطى أهمية للتناوب بين الأمكنة من (مخيم الجلزون، رام

---

[1]. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، ص131.

[2]. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح، تعدد الدلالات وتكامل البنيات**، دار وائل للنشر، عمان، 2011م، ص27.

[3]. عز الدين المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمنكة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م، ص159.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الله، الكويت، بيروت، عمان، الدمام، بنغازي، أربد، لندن، الرصيفة، تونس، بنغازي، مدريد، غرناطة، قرطبة، طليطلة، إشبيلية، فاس، ..). فهذه الإشارة التوضيحية الواردة في نهاية القصائد تمكن القارئ من الوقوف على دلالة النص الشعري، وتساعده في تفسير النص وفهمه.

ومن أمثلة ذلك في شعر القيسي ما ورد في قصيدة "أم صلاح". يقول[1]:

لكنْ يا أم صلاح فَرى كَبدي في هذا الجوّ غُبارُ الفُوسفاتُ

الطَقسُ رديءٌ في مملكةِ التجوالِ، رديءٌ يا أمَّ صلاحْ

فأعيني جَسدي المُسجى– فوق حصى الأسفلتِ– وقيني

منْ نَشَراتِ الأخبارِ، ومنْ نَظَراتِ السيَّاحْ

في نهاية القصيدة يشير الشاعر إلى مكان وزمن كتابة القصيدة، فمكان كتابة القصيدة مدينة الرصيفة الأردنية في شهر آب من عام 1977م، وعند تحليل القارئ للنص سوف يستوقفه وجود بعض الكلمات، ولماذا استخدمت في هذا النص، لكن وجود المكان سوف يتبادر إلى ذهن القارئ ربط المكان بتفسير القصيدة، فمدينة الرصيفة مدينة يوجد بها مصانع الفوسفات الأردنية، والشاعر يشكي إلى أم صلاح جو مدينة الرصيفة الرديء المكتظ بغبار المصانع في ، فيطلب إليها أن تعينه؛ ليقدر على العيش، فجسده ملقى فوق حصى الإسفلت.

وفي قصيدة "في شارع إجوار رود"، فأول ما يراود القارئ في هذا العنوان السؤال الآتي: أين يوجد هذا الشارع، أو لماذا ذكر الشاعر هذا الشاعر بالذات؟. فيدون الشاعر في نهاية القصيدة

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص329.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مكان كتابة القصيدة وهو لندن، في الثاني من شهر آب لعام 1994م. وهذا التدوين ساعد في فهم النص وتحليله. يقول[1]:

الظَّهيرةُ في "إجوار رود"

الظَّهيرةُ الرطبةُ

الظَّهيرةُ اللاطريقُ، أو طوابعُ إليها

بنتُ الغُبار الممحوِّ

عَصا الدكتاتورِ وباحتُهُ الواسعةُ،

بألعابِه الآدميّةِ،

الأسلاكُ النّحاسيّةُ تحزُمُ ظلَّ الأرضِ،

الظهيرةُ، الغبارُ الذي فيَّ،

الذي لا يَرشُّه مطَر، أو مَروحةٌ مُعلّقةْ

وأَميراً يختالُ على ورَقي

أميرَ انتظاري في مقهى "أونو"

سيّدُ الوقتِ وخيطُ الدَّمعةِ،

الغُبارُ في الحديثِ معي

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م2، ص488.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبحث الشاعر في شارع العرب عن وطن بديل لوطنه في محاولة لتعزية نفسه، فهو يشير إلى مكان محدد في مدينة في لندن، فيها من الأسلاك النحاسية التي تحجب ضوء الشمس، وظهيرة رطبة لا شمس فيها، سرعان ما يزول أثرها عن الشوارع. ويمكن أن يكون لاتفاق أوسلو[1] التي أبرمت في أواخر 1993م علاقة بالقصيدة، فربما فقد الأمل في وطنه الأم فلسطين، وبات يبحث عن وطن بديل، لذلك نراه يصنع قصيدة لشارع (إجوار رود) الموجود في لندى المسماة بشارع العرب، وكأنه يبحث عن وطن يوازي وطنه المغتصب في غربته في لندن. ومع ذلك نراه يخفق في ذلك فهو يعاني القلق والتشرد في مقهى أونو، ويبقى يشعر بأن مدينة والضباب لا يمنحانه ذلك الإحساس بل يشعر دومًا بأنه مهاجر ومنفي غريب.

ويعتمد الشاعر في نصوصه الشعرية على الهامش التذييلي، الذي يتعلق فيه الهامش بمتنه، حيث يصطنعه في أسفل الصفحة، ويترك للقارئ حرية قراءته عند الوقوف على رقم الإحالة، وتأتي هذه الحواشي في شعره لغايات عديدة منها:

1- التوثيق

من ذلك توثيق الأغاني الشعبية، حيث تنسب النص الشعري إلى النص التي وردت فيها. ومن ذلك في قصيدة " الموت خلف الباب". يقول[2]:

(يا ابنْ العَمْ يا ثُوبي عَليّي

إنْ أجاكْ الموتْ لا ردّهُ بيديي

ابنْ العَمْ يا ثوبي الحَريري

[1] . هو اتفاق سلام وقعته إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية في مدية واشنطن الأمريكية.

[2]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص170.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأحطكْ فوق جنحاني واطيري

واهدَّي فيكْ.. عَ بُرجِ الخليلي)

حيث بين الشاعر في التذييل أن هذا المقطع من الأغاني الشعبية الفلسطينية.

ومن التوثيق أيضًا توثيق الشعر وردّ الأبيات إلى مؤلفيها، ومن ذلك الهامش التذييلي في قصيدة "التهاليل". يقول[1]:

" كسا دمُهُ الأرضَ بالأرجوانِ

وأثقلَ بِالعطرِ ريحَ الصبا"

حيث بين في التذييل أن هذا المقطع من قصيدة "الشهيد"، للشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود. ومثله أيضا في قصيدة" خطبة الابن". يقول[2]:

(فلماذا ساقَكِ قلبُكِ إلى الدربِ الذي

لا رجعةَ فيه لمسافر)

وقوله[3]:

(أيتها البريّةُ، أعْولي من أجلي!

أَيَّتها السرَطاناتُ في النهرِ، تَفجَّعي من أجلي)

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة، م1**، ص287.

[2]. **المصدر نفسه**، م3، ص429.

[3]. **المصدر نفسه**، م3، ص430.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فأشار في التذييل إلى أن الاقتباسين من كتاب روائع الشعر السومري، ترجمة علي الشوك. وفي قصيدة "دفاعا عن والت ويتمان". يقول[1]:

آه يا والتْ ويتمانْ

(يا مَنْ قُدّرَ لَهُ

أنّ يُطْلقَ بأعلى الصيحاتِ هُناك

وأنْ يَهْدُرَ بهُتافاتِ النَصر المدويَّة)

يوضح في الهامش التذييلي أن "الأسطر التي بين أقواس هي لوالت ويتمان من كتابه أوراق العشب". فهذه الإشارة التوضيحية الواردة في الهامش تمكن القارئ في الوقوف على دلالة النص الشعري.

وكذلك وظف تذييلا آخر لخدمة النص الشعري، في قصيدة "عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة". يقول[2]:

وَشالَ الحِملَ، ولا تَركوني

نَاديتُ مُحبِّيَ، هُمو خَدعوني

أشار في التذييل أن هذا القول مأخوذ من التوراة، مراثي ارميا، الإصحاح الثاني. ومن ذلك أيضا في قصيدة "خطبة الابن". يقول[3]:

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م3، ص411.

[2]. **المصدر نفسه**، م1، ص194.

[3]. **المصدر نفسه**، م3، ص428.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(لقد وضعتُ حدّاً لنقائصي وَألقيتُ بعيداً أخطائي)

حيث بين في التذييل أن هذا مأخوذ من كتاب الموتى الفرعوني، الفصل 17.

وفي قصيدة" تورق الاشجار" استخدم الشاعر ما يناسب القصيدة في قوله[1]:

" امبارحْ جينا حارتكمْ

يا دارْ ما بيّنتو

يا علةً في الصدرْ

ما يداويها إلا إنتو.."

وضح الشاعر في الهامش التذييلي أن النص المذكور في النص الشعري هو من الأغاني الشعبية الفلسطينية. وفي قصيدة" العاشق والأرض". يقول[2]:

" طلتُ البارودةْ والسبعْ ما طلْ

يا بوزِ البارودةْ من الصَدا مُختلْ

بارودة يا مجوهَرةْ شكَّالكْ وينْ

شكَّالي ع عاداتو سَرى في الليلْ

بارودة يا مجوهَرة شكَّالك راحْ

شكَّالي ع عاداتوا سَرى مصباحْ".

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص94.

[2]. **المصدر نفسه**، م1، ص84.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استغل الشاعر الهامش التذييلي لتوضح أن ما ذكر في النص الشعري هو من الشعر الشعبي الفلسطيني. ومن ذلك ما وضحه في قصيدة "بضع كلمات للحديث عن فراس". يقول[1]:

يَنهَلُّ صَوتكِ والنِساءُ لَبسنَ أَثوابَ الحِدادْ

وأنا خَبرتُ مِنَ الزَمانِ المرِّ هَذا أسوأَهْ

هَلَكت جِمالُ قَبيلتي

أشار في الهامش التذييلي إلى أنه" أثر عن عمر بن الخطاب أنه قال: لو هلك جمل بشط العرب ضياعا لخشيت أن يسألني الله عنه". وفي قصيدة" الصمت والأسى". يقول[2]:

" يا دارْ، يا دارْ، لو عُدنا كما كنَّا

لاطليك يا دارْ، بعد الشيدْ بالحنَّا"

وفي نفس القصيدة. قوله[3]:

" بالله يا طيرْ الحي إن جيتْ دارنا

ريِّضْ ألا يا طيرنا وارتاحْ

قلْ لها بحالِ الجَهلْ يا طُولْ عزنا

ياما قعدنا ع الفراشْ صِحاحْ

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص167.

[2]. **المصدر نفسه**، م1، ص64.

[3]. **المصدر نفسه**، م1، ص66.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا منْ دَرى يصفى زماني وأعاتبوا

وأعاتبوا باللي مضى لي وراحْ"

يستخدم الشاعر ما ذكر سابقا لمناسبة النص الشعري لكن يشير في الهامش التذييلي ان ما تم ذكره "من الشعر الشعبي الفلسطيني".

وفي قصيدة "عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة". يقول[1]:

و(يا دارْ ما دخلكْ شَرْ)

يوضح في الهامش التذييلي أنه من الأمثال الشعبية الفلسطينية.

ومن هذه الهوامش ما ورد في قصيدة" طيور خضراء كثيرة". يقول[2]:

(أنا الطيرْ الاخضرْ

بمشي وبتَمخْطرْ

مَرةْ أبوي ذَبيحتني

وأبوي أكل من لَحمي

وأُختي لَملتْ عَ ظمي

ولما طلعْ القمرْ

صرتْ طيرْ أَخضر)

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص 193.

[2]. **المصدر نفسه**، م1، ص207.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فأشار الشاعر في الهامش التذييلي إلى أن "هذا ما تقوله الحكاية الشعبية في الريف الفلسطيني، بعد أن استحالت عظام الطفل في الحكاية إلى طائر أخضر يغني تحت شباك الأب، ويذيع الحقيقة.

وفي قصيدة (ACTONPARK). يقول[1]:

هي ذي الجَوهرةُ معي في قلبِ اللوتسِ،

عبرَ خريفٍ يَمتدُّ وِشاحاً بُنيّاً

وضح الشاعر في الهامش التذييلي؛ ليساعد القارئ على فهم النص الشعري انه "يرد هذا السطر في كتاب "أسير عاشق" كمقطع من صلاة بوذية، يهتف به المتعبد البوذي، إعلانًا عن الوفاق الروحي أو الاتحاد بالهيأة العلية، كما جاء في حواشي الكتاب".

2- التعريف بالأماكن

فقد يرد اسم مكان في المتن الشعري، ويشعر الشاعر أن ثمة حاجة إلى توضيح معلومات حول ذلك المكان، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "عبدالله يمتلك أيامه". يقول[2]:

وَحينَ يأخذُ المُمثّلونَ الوَهميونَ

أدوارَهمْ المرسومةَ في قَاعاتِ أورشليمْ

ينامُ الوقتُ، وتتسعُ المسافةُ

ولا ترى كَفْرَ عَانة

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م2، ص675.

[2]. **المصدر نفسه**، م3، ص27.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشير الشاعر في التذييل إلى أن كفر عانة هي قريته في فلسطين المحتلة. وفي قصيدة" النسيان". يقول[1]:

أمضي لموعدي هُناك مع حَبيبتي الأميرةْ

عِمواس يا أَميرةْ

يا حُرَّةً في قَبضةِ العِدى أَسيرةْ

ورد في المتن الشعري مكان اسمه (عمواس)، ولن يتمكن القارئ من معرفة ماهية ذلك المكان دون الاستعانة بالهامش التذييلي الذي أورده المؤلف، حيث وضح فيه أن عمواس "قرية فلسطينية كانت على الخطوط الأمامية هدم الصهاينة المحتلون جميع بيوتها بعد كارثة حزيران 1967م".

ومثله في قصيدة "الأناشيد الخمسون رقم43"، في قوله[2]:

سِكْرُومَنتي،

سِكْرُومَنتي

أَيتها النُقطةُ العاليةُ

وقد استغل الشاعر الهامش التذييلي لتوضيح المقصود بـ (سِكْرُومَنتي)، فعرفها بأنها "تعني بالإسبانية الجبل المقدس، وهو جبل في غرناطة تكثر فيه خانات الغجر، ورائحة لوركا الإسباني الشهيد". وكذلك في قصيدة " خان مرجان". يقول[3]:

أُحاولُ أنْ أصِفَ الزَوبَعةْ

تَلاوينْ ثوبِكِ في "خانِ مرجانَ"

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص71.

[2]. **المصدر نفسه**، م3، ص311.

[3]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م2، ص463.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضح الشاعر في الهامش التذييلي المقصود بكلمة مرجان، وهو "خان تراثي في بغداد، أشيد قبل 700سنة". وقد ورد في قصيدة "تنويع أنا وحدي" في قوله[1]:

منَ الوقتِ كي نَشتري للمسَاءِ نَبيذاً

بابُ مرجانَ ما أُغلقَ الآنَ،

نبتاعُ قنينةٌ، رُبّما اثنتينِ،

وضح الشاعر في الهامش التذييلي المقصود بـ(مرجان)، بأنه "محل تجاري كبير في الرباط".

في قصيدة "قصر فاس" في قوله[2]:

هَلْ تُغَنينَ لي أُغنيةْ

قبلَ وَقتِ رَحيلكِ عنّي

جَالسٌ في حَواري فاسِ القديمة،

في"قصر فاس" وَلا يَتَساقط مِني

غيرُ هَذا السّفرجلِ، أصفَرَ، أصفَرَ،

الشاعر في الهامش التذييلي المراد بـ(قصر فاس)، هو مطعم مغربي يقع وسط فاس القديمة.

3- تفسير بعض المفردات

ترد بعض الكلمات الغامضة في النص الشعري، فيوضحها الشاعر في الهامش التذييلي؛ لمساعدة القارئ على فهم الجو العام للقصيدة. والأمثلة متعددة على ذلك، ومنها:

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م2، ص475.

[2]. **المصدر نفسه**، م2، ص463.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول في قصيدة "الاناشيد الخمسون رقم 45"[1]:

أَيُّ إمتنانٍ أُقدِّمه لَكْ

أَيها"الجيتاني" الطيب

في عَربتكَ التي يجرُّها جَوادٌ يَافعْ

فعرف الشاعر (الجيتاني) بأنه الغجري بالإسبانية. ومن ذلك أيضا في قصيدة "خطبة الابن". يقول[2]:

وأوقفتْ "بناتُ المدائح" الكنعانياتُ الصغيراتُ

غناءَ السَهرِ

وضح في الهامش التذييلي المقصود بـ"بنات المدائح"، وهي النجوم في التراث الشعري الكنعاني التي تسهر على الميت مدة سبعة أيام قبل دفنه. وفي قصيدة "مقام فاس". يقول[3]:

تُطوِّحهُ نكهةُ الشَاي أخضرَ(بالزَّافِ)

أخضَرَ

نَديَانَ

مثلَكَ

فوضح فالهامش التذييلي المقصود بلفظة (بالزاف)، وهي عامية مغربية وتعني كثير.

وفي قصيدة "سرير الزواج السماوي". يقول[4]:

وَهَذا سريرُ الزواج السماويِّ،

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م3، ص317.

[2]. **المصدر نفسه**، م3، ص429.

[3]. **المصدر نفسه**، م2، ص472.

[4]. **المصدر نفسه**، م2، ص587.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نُنبتُ في القرنفلَ مزدهيًا

يذكر الشاعر أن "هذا التعبير هو أحد المعاني الرمزية لاسم كنعان كما ورد في كتاب الأساطير لعلي الشوك".

4- التعريف بالأشخاص

تعريف الشاعر في الهوامش التذييلية لشخصيات ذكرها في نصه الشعري. ومن ذلك ما جاء في قصيدة" حجر من مدغشقر". يقول[1]:

أعطيني صيفَ يديكِ لأقرأَ فدريكو

ساعةَ وسواس!

حيث ورد في النص الشعري اسم (فدريكو)، وجاء في الهامش التذييلي توضيح بأن فدريكو غارسيا لوركا من سرقَ خريرَ الماءْ، وأغاني النورس هل مالَ إذنْ دجلةُ وتنفس.

ومن هذه الهوامش أيضًا ما جاء في قصيدة "ريم وانسكاب الجرح". يقول[2]:

ريم وانسكاب الجرح

تَسألُني الصغيرةْ

تَجرحُني أصابعُ البراءةِ الصَغيرةْ

تقولُ لي: "عمو.. وين بيتكو؟"

حيث ورد في المتن اسم (ريم)، وجاء في الهامش التذييلي توضيح بأن "ريم طفلة الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد". ومن هذه الهوامش أيضًا ما ورد حول تعريف (الشيخ) الذي ورد في قصيدة "مقام فاس". يقول[3]:

---

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م2، ص287.

[2]. **المصدر نفسه**، م1، ص73.

[3]. **المصدر نفسه**، م2، ص467.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونَمشي.

يَمرُّ بِنا ابنُ رُشد،

يَمرُّ ابنُ خلدونَ،

والشيخُ كانَ وحيداً يمرُّ،

رَنينُ البعيدِ بِفضّةِ أقداسِهِ

جاء في الهامش التذييلي "أعني محي الدين بن عربي لحظة رحيله عن فاس في الطريق إلى الشام حيث ينام الآن".

وفي قصيدة "حين قال سامر: لا في المواجهة الأولى". يعرفنا الشاعر على سامر. يقول[1]:

سامر – إني أنشلُ نفسي من بئرِ الأخطاءْ

وأُحاكمُها وأُدينُكِ باسم سنابلنا الظَمآنةْ

فسامر كما ورد في النص الشعري، الذي "قتل أبوه وماتت أمه في زمن الحرب كبرَ ولم يعرفْ مسقطَ راسِه".

يتبين لنا بأنّ عتبة الهوامش لا تقلّ أهمية عن غيرها من العتبات لما تضمنته من خطاب نصّي، وإحالة مرجعية، ودلالة قويّة على متن النص، فهي محاولة لتقديم معلومات لمساعدة القارئ في قراءة وفهم النص الشعري. ومن خلال قراءة الهوامش نجد أنها تحيل على مواضيع مختلفة ومتنوعة، لها أثر كبير في إثراء الرصيد اللغوي للقارئ.

ونخلص إلى أن الهوامش أو الحواشي في شعر القيسي تنوعت بين التأريخ المكاني والزماني للقصيدة، والتوثيق، وبين شرح لمفردات أو التعريف بشخصيات، وكأنه يقوم بدور المحقق، لكن هنا التحقيق ذاتي؛ ليريح القارئ عناء البحث والتفكير.

[1]. محمد القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، م1، ص154.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

قدَّمت هذه الدراسة (العتبات النصية في شعر محمد القيسي) صورة لواقع العتبات النصية في دواوين محمد القيسي، وقد سعت إلى أن تكون هذه الصورة متكاملة من حيث تضمُّنِها للعتبات التي وظفها القيسي في دواوينه، وكذلك من حيث محاولة ربط هذه العتبات بعضها ببعض واستكشاف العلاقات المتداخلة بينها، وكذلك ربطها بمضامين القصائد لتأتي هذه العتبات عاملًا مساعدًا من أجل الدخول عوالم النص الشعري.

تستطيع الباحثة في نهاية الدراسة أن تشير إلى أبرز النتائج التي توصلت إليها، وهي:

1- لم تأتِ العتبات النصية في العمل الأدبي زينة، بل عاملًا من عوامل بناء النص الأدبي، فالشاعر استخدم العتبات لغايات منفعية كلها في خدمة النص.

2- شكلت عتبة العنوان شبكة دلالية، سواء في عنوانات الدواوين أو في عنوانات القصائد. وثمة علاقة وطيدة بين العنوانات الفرعية وعنوانات القصائد والدواوين.

3- جاءت عتبة المقدمة في أغلب مضامينها للتعبير عن تجربة الشاعر وتحولاته الشعرية.

4- جاءت عتبة الهوامش والحواشي في خدمة الموضوعات والعنوانات، موضحة بعض المعلومات كأسماء الأشخاص والأماكن المختلفة ومبينة معاني بعض الكلمات.

5- لا تقل عتبة الإهداء أهمية عن غيرها من العتبات لما تضمّنه من خطاب نصّي، وإحالة مرجعّية، إلى جانب استحقاقها وبجدارة أن تكون عتبة دخول إلى النّص، ولذا يجد القارئ من ضمن المُهدى إليهم أسماء خاضوا تجربة المقاومة والكفاح.

6- قدمت لوحة الغلاف عتبات نصيَّة أمام القارئ، وقدمت له فرصة لقراءة النص من الناحية الجمالية والدلالية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

7- وقد تبين من خلال هذه الدراسة أن الشاعر حاول أن يكون هناك تواؤمٌ وتوافقٌ بين العتبات نفسها وبين العتبات والمضامين، وقد كان هذا واضحًا في كثيرٍ من المواطن التي أشارت إليها الدراسة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر

القرآن الكريم

نشيد الانشاد/الاصحاح

القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية (1964م- 1984م)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، م(1،2،3)، 1987م، ط1.

ـــــــــ، الأعمال **الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، بيروت، 1999م.

ـــــــــ ، **أذهب لأرى وجهي**، دار الأدب، بيروت، 1995م، ط1.

ـــــــــ ،**الأيقونات والكونشيرتو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م.

ـــــــــ ، **الموقد واللهب- حياتي في القصيدة**، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 1994م.

ـــــــــ ، **إناء لأزهار سارا زعتر لأيتامها**، دار ابن رشد، بيروت، 1979م.

ـــــــــ ، **خماسية الموت والحياة**، دار العودة، بيروت، 1971م.

ـــــــــ ، **رياح عز الدين القسام**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث(42)، 1974م.

ـــــــــ، **شتات الواحد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989م.

ـــــــــ ، **صداقة الريح**، عمان، 1993م.

ـــــــــ ، **عازف الشوارع**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1988م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ـــــــــــ، **كتاب الحصى والماس**، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2002م.

ـــــــــــ، **كتاب حمدة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989م، ط1.

ـــــــــــ ، **كل هذا البهاء وكل شفيف**، دار المتنبي، باريس، بيروت، 1992م.

ـــــــــــ، **كم يلزم من موت لنكون معًا**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1984م.

ـــــــــــ ، **ماء القلب**، السلطة الوطنية، وزارة الثقافة، سلسلة الإبداع الأدبي، 1998م.

ـــــــــــ ، **مجنون عبس**، منشورات وزارت الثقافة، عمان، 1991م.

ـــــــــــ ، **منمنمات أليسا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

ـــــــــــ ، **ناي على أيامنا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996م، ط1.

قائمة المراجع

الإدريسي، يوسف، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015م.

أشبهون، عبد الملك، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار، دمشق، 2009م.

الإشبيلي، أبو قاسم الكلاعي، **أحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، تحقيق: محمد رضوان الراية، عالم الكتب، بيروت، 1996م.

الأندلسي، ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، شرح وضبط وترتيب: أحمد آمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأيوبي، سعيد، **عتبات النص في ديوان آدم الذي للشاعرة حبيبة الصوفي**، مجلة علامات، العدد18، 2004م.

البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986م، ج1

البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، (د.ن)، (د.م)، 1994م، ج1.

بلال، عبد الرازق، **مدخل إلى عتبات النص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000م.

بلعابد، عبد الحق، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م.

بلقاسم، خالد، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م.

بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(1)–التقليدية–**، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

الثعالبي، أبو منصور، **فقه اللغة وسر العربية**، تحقيق: فائز محمد وإميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.

بوغنوط، روفيه، **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري–قسطنطينية–، الجزائر، 2007م.

جابر، ناصر يوسف، **البنى الأسلوبية في سنية ابن زيدون**، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، المجلد43، العدد1، 2016م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجزار، محمد فكري، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

جاحظ، أبو عثمان بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م.

جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية-بحث في المنهج-**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

الجيوسي، سلمى الخضراء، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر-الشعر1-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.

الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص-البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996م.

حسين، خالد حسين، **سمياء العنوان: القوة والدلالة -النمور في اليوم العاشر-**، لزكريا تامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، م21، ع3، 2005م.

الحليفي، شعيب، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، المغرب، 2005م.

حماد، حسن محمد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997م.

حمدان، عبد الرحمن، **النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية-الخطاب التقديمي نموذجًا**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد21، جزء2، 2007م.

الحموي، أحمد، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ج2، المكتبة العلمية، بيروت، 2010م.

الخطيب، محمد كامل، **نظرية الشعر**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خليل، ابراهيم، **محمد القيسي–الشاعر والنص–**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998م.

داغر، شربل، **الشعرية العربية الحديثة**، دار بوبقال، الدار البيضاء، 1988م.

الزبيدي، محمد، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج3، دار الهداية، (د.ن).

زيتوني، لطيف، **معجم المصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م.

السعودي، محمد سليمان ، **تشكيلات الصورة الشعرية في كتاب الموت لـ(محمد المقدادي)**، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، المجلد42، ملحق2، 2015م.

الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008م.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **أدب الكتّاب**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1970م.

الطوالبة، علي، بني ياسين، محمد، **وصف المرأة في شعر بشار بن برد: دراسة تحليلية**، مجلة دراسات، المجلد43، ملحق3، 2016م.

عبيد، محمد صابر، والبياتي، سوسن، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، تعدد الدلالات وتكامل البنيات، دار وائل للنشر، عمان، 2011م.

العشي، عبد الله، **زحام الخطابات**، دار الأمل، الجزائر، 2005م.

غربال، محمد شفيق، **الموسوعة الميسرة**، دار الجيل، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، م1، م2،1995م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فان ديك، جون، **علم النص–مدخل متداخل الاختصاصات–**، ترجمة، سعيد حسن بحري، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001م.

الفيروزآبادي، مجد الدين، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، م2005.

القاضي، محمد، وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي، تونس، 2010م.

قطوس، بسام، **سمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2001م.

القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،ج10، ج6، 1418م.

لحميداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993م.

لحميداني ، حميد ، **عتبات النص الأدبي (بحث نظري)**، مجلة علامات، م12، ع46، 2005.

لعموري، زاوي ، **في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب**، الجزائر (د.ت).

مختاري، زهرة، **خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة–مقاربة سميائية–**، جامعة سانية، وهران، الجزائر ، رسالة ماجستير، بإشراف عبد الوهاب ميراوي، 2012/2011م

معلوف، لويس، **المنجد في اللغة**، دار المشرق، بيروت، 1975م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقزيزي، أحمد بن علي بن عبد القادر، **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار**، مجلد1، 2002م.

المناصرة، عز الدين، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983م.

منصر، نبيل، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2007م.

ابن منظور، محمد، **لسان العرب**، ج1، دار صادر، بيروت، 1414هـ.

نصير، ياسين، **الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي**، دار نينوى، سوريا، 2009م.

نعيمة، سعدية، **-إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار_(أنموذجًا)**، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير، بسكرة، ع5، 2009م.

هيئة المعجم، **معجم البابطين العرب المعاصرين**، م4، م6، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للأبداع الشعري، الكويت، 1998م.

ياسر، عبد الواحد ، **الخطاب المقدماتي**، مجلة علامات، جدة، ج47،م 12، 2003م

ياكبسون، رومان ، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

يقطين، سعيد، **القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المواقع الإلكترونية

إسماعيلي، عبد المجيد، **عتبات النص مقاربة نظرية**، موقع مغرس،2012م.
.https://www.maghress.com

الحسيني، هادي، **حوار في السماء مع الشاعر العراقي جليل حيدر**، الحوار المتمدن،ع4704، 2012م.

الرنتيسي، جهاد، **ماجد أبو شرار.. نموذج فلسطيني للمثقف الغرامشي**، موقع الحوار المتمدن، 2016م.

أبوعطا، أوس، **منذ فاطمة البرناوي إلى عهد التميمي...نضال المرأة الفلسطينية يؤرق الاحتلال**، موقع الميادين، 2018م http://www.almayadeen.net

موقع أبجد. https://www.abjjad.com.

موقع ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/wiki/.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Textual Sides in Mohammed al – Qaisi poetry

Iham Ziad al-Wardat [2018]. Textual Sides in Mohammed al – .Qaisi poetry, supervisor Prof. Musa Rababah, Yarmouk University

This study, entitled "Textual Sides in Muhammad al-Qaisi's Poetry", included an analysis of the mechanism of formulating the textual Sides in the writings of Muhammad al-Qaisi. The study attempted to approach these Sides and explore the relations between them. In this study, it provides a definition of the textual Sides and the opinions of the critics in their definitions, importance and forms, as well as a definition of the poet Muhammad al-Qaisi and his poetry

Chapters were as follows:

The first chapter, entitled: Title Side in the poetry of Mohammed al-Qaisi, and discussed the importance of the title in literature and its functions, and how to write the title in the poetry of Muhammad al-Qaisi and its relationship with the contents of the writings, and the title relationship with sub titles.

The second chapter discusses the sides of the cover and the gift in Mohammed Al-Qaisi's works and its importance. The focus was on the cover plates, the design of the covers and the color relations with the cover, and the compatibility of the painting and its colors with the overall cover.

As well as the side of the gift and its relationship to the contents of writings, and the search for personal relations of the poet with the gifts.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

In the third chapter, the study of the side of introduction and introduction, margins and footnotes in the poetry of Muhammad al- Qaisi, most of which are the Sides of the poet expressed the poet's potential and his desire to give the keys to the reader to help him to enter the text and try to explore, except his desire to add artistic formulations that give an aesthetic touch on the text.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University