الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

شعر غازي القصيبي
" دراسة فنية "

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ .....

إعداد :
محمد بن سالم بن سعيد الجهني

إشراف :
الدكتور إبراهيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة
الماجستير في تخصص اللغة العربية وآدابها
كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية
أيار ٢٠٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة في يوم الأربعاء الموافق ٢٤/ أيار / ٢٠٠٠، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
أ.د إبراهيم السعافين	" رئيسا "	
أ.د هاشم ياغي	" عضوًا "	
د . سمير قطامي	" عضوا "	
أ.د شكري عزيز ماضي	" عضوا "	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهداء

إلى اللذين سارا على الشوك ...

ليوصلاني إلى المدرسة ...

أبي

وأمي

إلى التي أضاءت لي الدرب ...

بهجة وحنانا ...

إلى

أم

فارس وريمان

محمد

عمان صيف ٢٠٠٠م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى

الدكتور إبراهيم السعافين

لإشرافه على هذه الرسالة التي كان له الفضل الكبير في إنجازها بما أسداه من ملاحظات وتوجيهات قيمة .

كما أتقدم بمزيد من الشكر والتقدير

للسادة أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: هاشم ياغي .

الأستاذ الدكتور: شكري عزيز الماضي .

الدكتور: سمير قطامي .

لتفضلهم بقراءة هذه الرسالة وتقويمها وإثرائها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم ، سائلا المولى أن يمن علي بالإفادة من علمهم .

الباحث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	الصفحة
- قرار لجنة المناقشة	ب
- الإهداء	ج
- الشكر والتقدير	د
- محتويات الرسالة	ه
- الملخص باللغة العربية	ط
- المقدمة	١
التمهيد	**٣ - ٣٥**
١- مولده وتكوينه الثقافي	٤
٢- رؤيته الشعرية	٦
٣- آراؤه النقدية	١١
٤- التجربة الشعرية	١٨
١ /٤ البدايات الشعرية	١٩
٢ /٤ المؤثرات العامة في تجربته	٢١
٣ /٤ لحظة المواجهة الشعرية	٢٥
٤ /٤ تطور تجربته الشعرية	٢٧
الفصل الأول : المواقف الشعرية	**٣٦ - ٩٩**
- مفهوم الموقف	٣٧
١- الموقف من الزمن	٣٩
٢- الموقف من المدينة	٤٨
١ /٢ تحولات المدينة العربية	٤٨
٢ /٢ تحولات المدينة الغربية	٥٢
٣ /٢ تحولات مدائن الوطن	٥٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- الموقف من القومية ٦١

٤- الموقف من الحب (المرأة .. الطبيعة) ٧٩

الفصل الثاني : الصورة الشعرية ١٠٠ - ١٥٦

- مفهوم الصورة الشعرية ١٠١

- الصورة المفردة البسيطة ١٠٤

١- النمط النفسي ١٠٤

١ /١ الصور الحسية ١٠٤

٢ /١ الصور الذهنية ١٠٨

٢- النمط البلاغي ١١٣

١ / ٢ الصور الإشارية ١١٣

٢ / ٢ الصور التشبيهية ١١٦

٣ / ٢ الصور الاستعارية ١١٩

- الصورة المركبة ١٢٣

١- التوليد ١٢٣

٢- التراكم ١٢٦

٣- المقابلة ١٢٨

٤- المفارقة ١٢٩

- الصورة الكلية ١٣٢

١- بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي ١٣٣

٢- بناء الصورة الكلية من خلال البناء المقطعي ١٤٠

٣- بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري ١٤٥

٤- بناء الصورة الكلية من خلال البناء التوقيعي ١٤٩

٥- بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي ١٥١

الفصل الثالث : توظيف التراث ١٥٧-٢٠٤

- مفهوم التراث بين التوظيف والتسجيل ١٥٨

١- الموروث الديني ١٦٣

٢- الموروث التاريخي ١٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- الموروث الأدبي	١٧٨
٤- الموروث الشعبي	١٩٢
١ /٤ الحكايات الشعبية	١٩٣
٢ /٤ أنماط السلوك الجمعية	٢٠١

الفصل الرابع : المستويات اللغوية والدلالية	٢٠٥-٢٤٠
- اللغة الشعرية	٢٠٦
١- الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي	٢٠٨
١ / ١ الحقول الدلالية	٢٠٩
٢ / ١ استعمال مفردات عربية قديمة	٢١٩
٣ / ١ استعمال مفردات عامية	٢٢٢
٤ / ١ استعمال مفردات غير عربية	٢٢٦
٥ / ١ استعمال مفردات من واقع التجربة الحياتية	٢٢٨
٢- الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الأفقي	٢٣٠
١ / ٢ توظيف البنية الاستفهامية	٢٣١
٢ / ٢ توظيف البنية الندائية	٢٣٢
٣ / ٢ الاعتراض	٢٣٤
٤ / ٢ الحذف	٢٣٥
٥ / ٢ غياب أدوات الربط	٢٣٧
٦ / ٢ التكرار	٢٣٨

الفصل الخامس : المستويات الإيقاعية	٢٤١ - ٢٧٨
- مفهوم الإيقاع	٢٤٢
- مستوى الإيقاع الخارجي	٢٤٤
١- الأوزان الشعرية	٢٤٤
١ /١ نظام القصيدة العمودية	٢٤٦
٢ /١ نظام القصيدة التفعيلية	٢٤٩
٣ /١ نظام القصيدة متعددة الأوزان	٢٥٢
٤ /١ نظام القصيدة المزدوجة	٢٥٤

٣٥٠١٣ ٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- أنظمة القوافي ٢٥٨

١ /٢ القافية في نظام القصيدة العمودية ٢٥٨

٢ /٢ القافية في نظام القصيدة التفعيلية ٢٦٤

- مستوى الإيقاع الداخلي ٢٦٨

١- إيقاع الألفاظ ٢٦٨

٢- إيقاع العبارات ٢٧٢

٣- إيقاع المعنى ٢٧٦

- الخاتمة ٢٧٩

- قائمة المصادر والمراجع ٢٨٢

- الملخص باللغة الإنجليزية ٢٩١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص

شعر غازي القصيبي "دراسة فنية"

إعداد : محمد بن سالم بن سعيد الجهني

إشراف : الدكتور إبراهيم السعافين

درست في هذه الرسالة شعر غازي القصيبي من خلال ثلاثة عشر ديواناً هي : " أشعار من جزائر اللؤلؤ " و " قطرات من ظمأ " و " معركة بلا راية " و " أبيات غزل " و " أنت الرياض " و " الحمى " و " العودة إلى الأماكن القديمة " و " ورود على ضفائر سناء " و " عقد من الحجارة " و " مرثية فارس سابق " و " واللون عن الأوراد " و " سحيم " و " قراءة في وجه لندن " ، – وهي كل نتاجه الشعري حتى هذه اللحظة – وقد درستها من وجهة أسلوبية تضافرية تربط النص الشعري بقيمته التعبيرية الفنية .

وقد مهدت للدراسة بعرض لمولده وتكوينه الثقافي ، ودراسة لرؤيته الشعرية ، وآرائه النقدية ، وتجربته الشعرية بكل أبعادها . ثم انتقلت إلى دراسة مواقفه الشعرية من الزمن ، والمدينة ، والقومية ، والحب ، باعتبارها قوى تعمل في داخل الشعر مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر ، مثلما هي قضايا إنسانية هامة . كما درست الصورة الشعرية في أنماطها الثلاثة : المفردة ، والمركبة ، والكلية . وتوظيف التراث متمثلاً في الموروث الديني ، والتاريخي ، والأدبي ، والشعبي . ثم انتقلت إلى دراسة المستويات اللغوية والدلالية على المحورين الرأسي والأفقي . وختمتها بدراسة المستويات الإيقاعية متمثلة في الإيقاع الخارجي : الأوزان والقوافي ، والإيقاع الداخلي : إيقاع الألفاظ ، والعبارات ، والمعنى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

موضوع الرسالة هو " شعر غازي القصيبي : دراسة فنية " ، وقد أسستها على ثلاثة عشر ديواناً هي مجمل نتاج القصيبي الشعري – حتى تاريخ إعداد هذه الدراسة – وهي : (أشعار من جزائر اللؤلؤ) و (قطرات من ظمأ) و (معركة بلا راية) و (أبيات غزل) و (أنت الرياض) و (الحمى) و (العودة إلى الأماكن القديمة) و (ورود على ضفائر سناء) و (عقد من الحجارة) و (مرثية فارس سابق) و (واللون عن الأوراد) و (سحيم) و (قراءة في وجه لندن) ، لأتمكن من رصد سمات تطور مسيرته الشعرية بدقة ، وقد وقع الاختيار على شعر القصيبي لأنه من أبرز الخطابات الشعرية في السعودية ، إذ يتميز بتجربة شعرية خصبة وغنية ساهمت في تطوير شكل القصيدة العربية ومضمونها في السعودية بنقلها من جفاف التقليد ، وركونية التلقائية إلى أفق التجديد ، وقد رافق هذا التطور الملموس في تجربته الشعرية تطور بارز في بنية المضمون ، واللغة ، والصورة ، والتراث ، والإيقاع ، وقد دفعني هذا التطور إلى دراسة شعره ، إلى جانب أنه لم يفرد بدراسة مستقلة إذ أن معظم ما كتب عن شعره من دراسات لا تتجاوز الإشارات السريعة في كتب الأدب العربي السعودي ذات الطابع التاريخي الذي يبتعد أغلبه عن الغوص في صميم العمل الأدبي ، وذلك بهدف الكشف عن موقعه في خريطة الشعر السعودي والعربي بشكل عام .

منهج الدراسة :

تقوم هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي التضافري الذي تتضافر فيه معطيات الاتجاهات الأسلوبية عامة عند تحليل النصوص الأدبية ، ويتبلور بشكل واضح في الممارسات الأسلوبية التطبيقية جامعا في ثنايا هذه الممارسات تناغم الاتجاهات الأسلوبية – لاسيما الأسلوبية البنيوية والإحصائية – وتواصلها في سبيل خدمة التحليل الأسلوبي للنص الأدبي ، ومن أهم الدراسات التي نظرت لهذا المنهج وطبقته دراسات شكري عياد " مدخل إلى علم الأسلوب " و اتجاهات البحث الأسلوبي " و " اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي " و " مفهوم الأسلوب العربي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين التراث النقدي ومحاولات التجديد : فصول – مج١–ع١–١٩٨٠ م " ودراسة محمد الـــهادي الطرابلسي " خصائص الأسلوب في الشوقيات " ودراسة محمد العبد " سمات أسلوبية في شعـــر صلاح عبد الصبور : فصول – مج٧–ع١و٢–١٩٨٧/٨٦م "

خطة المتن :

وتتكون من تمهيد ، وخمسة فصول على النحو الآتي :

التمهيد : وقد تناولت فيه مولد القصيبي وتكوينه الثقافي ، ورؤيته الشعرية ، وآراءه النقدية ومفهوم التجربة الشعرية بشكل عام مستخلصا منه المنهج المنسجم مع دراسة تجربـــة القصيبـــي الشعرية ، فدرست بداياته الشعرية ، والمؤثرات العامة في تجربته ، ولحظة المواجهة الشعريـــة وتطور تجربته الشعرية على مستويي : الشكل والمضمون .

الفصل الأول : وقد درست فيه بنية المضمون من خلال دراسة المواقف الشعريـــة مـــن : الزمن ، والمدينة ، والقومية ، والحب ، فهي قوى تعمل في داخل الشعر مكونة بنيته المضمونية ، مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر ، وقد عمدت إلى دراستها دراسة أسلوبية بنيوية باعتبارهـــا عناصر متفاعلة في بنية واحدة هي بنية المضمون التي تمثل موقف الشاعر من الوجود/الواقـــع بما يحويه من عوائق يشهرها في سبيل الفرد ، وحركة الفرد نحو تجاوز هذا العوائق ، ثم صورة الواقع بعد عملية التجاوز والعبور .

الفصل الثاني : وقد درست فيه بنية الصورة الشعرية في ضوء علائقها ببعضها من خـــلال أنماطها الثلاث : المفرد ، والمركب ، والكلي ، مبينا طرائق بنائها في كل نمط .

الفصل الثالث : وقد درست فيه بنية التراث من خلال المضامين التراثية المتجلية في شعـــر القصيبي متمثلة في مصادرها الرئيسة وهي : الموروث الديني ، والتاريخي ، والأدبي ، والشعبي ، مبينا ما فيها من: تناصات ، وأقنعة .

الفصل الرابع : وقد درست فيه بنية اللغة الشعرية على المحورين : الرأسي والأفقي ، وقـــد درست على المحور الرأسي : الحقول الدلالية ، واستعمالات المفردات العربية القديمة ، والعامية ، وغير العربية ، والمفردات المستقاة من واقع التجربة الحياتية . كما درست على المحور الأفقي توظيف البنية الاستفهامية ، والندائية ، والاعتراض ، والحذف ، وغياب الروابط ، والتكرار .

الفصل الخامس : وقد درست فيه بنية الإيقاع من خلال مستوييه الرئيسين الخارجي : متمثلا في الأوزان والقوافي ، والداخلي متمثلا في إيقاع الألفاظ ، والعبارات ، والمعنى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التمهيد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- مولده وتكوينه الثقافي :

يتحدث غازي بن عبد الرحمن القصيبي عن مولده وطفولته المبكرة فيقول « ولدت في الهفوف بالأحساء ، عام ١٣٥٩هـ ويقال لي إنني كنت طفلاً وديعاً مسالماً يقضي معظم أوقاته في اللعب مع الحمام ، أو بعدة نجارة ، لا أذكر الحمام ، ولا أذكر عدة النجارة .. ويكاد كل ما أذكره عن الهفوف : بساتينها الجميلة ، دروازتها العتيدة ، " أم السعف والليف " ثم اقتضت ظروف العائلة أن ننتقل إلى البحرين للإقامة هناك فكانت المنامة هي المدينة الثانية التي وقع عليها بصري بعد الهفوف ، وكنت أقترب من السادسة عندما حدث اللقاء ، وبقيت في المنامة أكثر من عشر سنوات »(١) أتم فيها المراحل التعليمية الأولى حيث « كانت الدراسة في البحرين ثلاث مراحل: الحديقة ومدتها ثلاث سنوات ، فالابتدائية ومدتها أربع سنوات ، والثانوية ومدتها أربع سنوات ، أما التوجيهية فكان لابد من السفر إلى خارج البحرين للحصول عليها » (٢) « وفي منتصف سنة ١٩٥٦م (١٣٧٦هـ) » (٣) غادر غازي البحرين إلى القاهرة ، «وحصل على الثانوية العامة من المدرسة السعيدية ، ثم التحق بجامعة القاهرة لدراسة الحقوق حيث حصل على الليسانس عام ١٩٦١م ، وبعد ذلك التحق بجامعة جنوب كاليفورنيا وحصل على درجة الماجستير في العلاقات الدولية عام ١٩٦٤م ،ثم عاد إثر ذلك إلى وطنه المملكة العربية السعودية ليعمل في قسم العلوم السياسية بكلية التجارة في جامعة الملك سعود وفي نهاية صيف ١٩٦٧م انتقل إلى لندن للتحضير للدكتوراه ، وقد حصل عليها من جامعة لندن عام ١٩٧٠م ليعود إلى جامعته مدرساً فرئيساً لقسم العلوم السياسية فعميداً لكلية التجارة » (٤) « وفي عام ١٣٩٤هـ انتقل من العمل الأكاديمي إلى العمل الإداري ليعمل مديراً عاماً لمؤسسة الخطوط الحديدية ، ثم وزيراً للصناعة والكهرباء في عام ١٣٩٥هـ ، ثم وزيرا للصحة في عام ١٤٠٣هـ » (٥) « إلى أن انتقل من العمل الوزاري عام ١٩٨٤م إلى العمل الدبلوماسي سفيراً لبلاده في البحرين » (٦) « وفي عام ١٩٩٢م انتقل إلى بريطانيا سفيراً لبلاده » (٧) حيث يعمل

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج٢ - ص٦٧-٦٨

٢ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٨

٣ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٢٧

٤ - حسين ، عبد الرزاق - التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة - ص٩٩

٥ - القصيبي ، غازي - التنمية وجها لوجه - ص١٦٢

٦ - حسين ، عبد الرزاق - التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة - ص٩٩

٧ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج٢ - ص٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الآن . وقد رافقت هذه الرحلة المليئة بالتجارب والمنعطفات رغبة في العلم والثقافة منذ الصغر يقول القصيبي : « أذكر تماما أنني قبل أن أبلغ العاشرة قرأت كتب كامل الكيلاني كافة ، وتجاوزتها إلى مجموعة من روايات يوسف السباعي ، وإلى معظم قصص تاريخ الإسلام التي كانت تصدرها دار الهلال ، إلى جانب كل ما وقع تحت يدي من روايات أرسين لوبين ، وروكامبول ، كما أن تجربتي مع المسرح المدرسي بدأت في سن التاسعة ، واستمرت حتى مراحل الدراسة الثانوية ، وخلفت لي هواية باقية هي الشغف بالمسرح ، وقد كانت اللغة العربية منذ أول يوم لي في المدرسة مادتي المفضلة » (١) ، « لقد كنت منذ التاسعة ، وحتى اليوم ، قارئا مدمنا ، ولا أعتقد أن أسبوعا واحدا قد مر بي منذ أن أجدت القراءة ، ولم أنته فيه من قراءة كتابين أو ثلاثة .. ولذلك غطت قراءاتي حقولا واسعة ومتنوعة ، لقد قرأت الكتب الأدبية التقليدية ، مثل البيان والتبيين ، والعقد الفريد ، والأغاني ، وقرأت بتوسع في التاريخ ، والرواية ، والقصة ، والسيرة ، إلى جانب ما تطلبته الدراسة الأكاديمية من قراءات واسعة في القانون ، والعلوم السياسية والاقتصادية ، وعدد آخر من العلوم الاجتماعية . على أنني يجب أن أعترف أن الثقافة التي حصلت عليها من خلال مطالعاتي لم تخل من عدة ثغرات الأولى : أنني لا أتقن من اللغات الأجنبية سوى الإنجليزية وما يسببه هذا الجهل من قصور في الثقافة أمر لا يحتاج إلى بيان . والثانية : أنني لم أدرس الأدب دراسة منهجية علمية تتناول تاريخه وتحليله ونقده ، وإلى هذا السبب – لا إلى التواضع – يعود إحجامي فيما يجرى معي من مقابلات أدبية عن الإدلاء بأحكام نقدية حاسمة تمس شعراء معينين أو فترة تاريخية معينة ، لقد كنت وما أزال قارئا عاديا يتأثر بعفوية ، ويحكم بعفوية ، لا ناقدا يؤصل وينظر . والثالثة : أنني لم أقرأ الشعر قراءة الباحث المستقصي المتتبع ولا أدعي كما يفعل بعض الشعراء أنني قرأت لكل شاعر عربي ، ولا أدعي أنني أقرأ اليوم كل ديوان تدفع به المطابع في العالم العربي إلى الأسواق ... والرابعة : أنني لم أتمكن من تذوق أي شعر غير الشعر العربي ، لقد قرأت بالإنجليزية مئات الروايات والقصص إلا أنني لم أقرأ من الدواوين إلا مجموعة تعد على أصابع اليدين ولا تتجاوز رحلتي في الشعر الإنجليزي شذرات ومقطوعات من هنا وهناك لشعراء قلائل هم : شكسبير ، وبيرون ، وشيلي ، وجريفز ، أما خارج الشعر الإنجليزي فتقتصر قراءاتي على قصائد مترجمة إلى العربية أو الإنجليزية من الشعر الألماني ، والصيني ، والهندي ، والفارسي ، والياباني ، والأسباني ، وهي في مجموعها أهزل من أن تعد إلماما بالشعر العالمي » (٢) .

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٧

٢ – المصدر السابق – ص٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- رؤيتـــه الشعرية :

وتتضمن مفهومه للشعر ، والشاعر ، ومكانتهما ، ودورهما في العصر الحديث ، من خلال شعره ونثره .

فقد بدا مفهوم الشعر في ديوانه الأول " شيئا " مبهما يحسه ويراه ويشقى به مشتعلا في عروقه ، لكنه لا يستطيع تصويره فهو لا يعرف منه إلا دفأه وأصداءه " المنغمة " مرسلة عبر فمه :

« آه ! كم أشـــقى بشيء مبهـــم
ثائر .. يشعـــل نارا في دمي
مرســـلا أصـــداءه عبر فمي
عالـــم يســـبح فـــيه قـــلمي
ثم يـــرتـــد كـــســـيح القـــدم
آه ! لـــو صورته في كلـــمي
لمنحـــت الدهـــر أحلى نغـــم
طاف في بـــال يراع ملـــهم » (١)

وفي ديوانه الثالث " معركة بلا راية " يفض القصيبي غموض المفهوم ، عندما يصور الشعر على أنه قفز لحظة من الحياة على صهوة النغم :

« الشعر : قفز لحظة من الحياة في نغم » (٢)

وقد صار هذا التعريف مفهومه الخاص للشعر إذ يقول عنه موضحا : « إنه تعريف ســـهل ، قصير ، منظوم ، إذا شعرت عندما تقرئين شعرا أنه يعبر عن لحظة في حياتك أنـــت ، ويعـــبر عنها بطريقة موسيقية ، فاعلمي أنك بصدد شعر » (٣) وكأني به يفسر قول بن قتيبة إذ يقول : « وأشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه » (٤) .

ويعود القصيبي إلى التراث العربي محاورا مفهوم الشعر فيه يقول : « لا أعتقد أن شاعرا أو ناقدا عربيا معاصرا ، لم يدل بدلوه في السخرية من التعريف التقليدي للشعر عنـــد العـــرب : الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ، على أنني بعد أن أوليت الموضوع الكثير من التفكير انتهيت إلى نتائج ثلاث :

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٠

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٣٦

٣ - القصيبي ، غازي - مع ناجي ومعها - ص٩

٤ - ابن قتيبة - الشعر والشعراء - ج ١ - ص ٢٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأولى : أن أحدا من الساخرين أو المستهزئين لم يوفق في الوصول إلى تعريف يحل محل التعريف القديم . ومن هنا فإن التعريف القديم على سوئه ، يظل أفضل تعريف في متناول اليد.

الثانية : أن التعريف لا يتطرق إلى التزام بنوع محدد من الأوزان ، أو نوع محدد من القوافي وبالتالي ، فالتعريف أكثر تحررا وانطلاقا من النظرة المتعجلة الأولى .

الثالثة : أن هذا التعريف نبت في ظل ظروف موضوعية معينة ، حتمت حماية الشعر من الاختلاط بالنثر . إن هذا التعريف في حقيقة أمره سور منيع بني عمدا ليمنع النثر من التسلل إلى قلعة الشعر » (١) .

إن التعريف الذي يناقشه القصيبي يعود إلى (قدامة بن جعفر " ت ٣٣٧هـ " في كتابه " نقد الشعر ") ، ووقفته التأملية إزاءه تعيد له الاعتبار في النتيجتين الأولى والثالثة . أما النتيجة الثانية ، فناتجة جراء اجتزاء التعريف من سياقه التاريخي وخلفياته الثقافية لذلك لا يمكن التسليم بها ، فالأوزان التي يعنيها قدامة في تعريفه: هي بحور الشعر المتعارف عليها منذ أن وضعها (الخليل بن أحمد الفراهيدي " ت ١٧٠-١٧٥هـ ") قبل قدامة بأكثر من مائة عام وأقرها من جاء بعد الخليل أوزانا للشعر العربي ، لذلك لا يمكن أن نستشف من التعريف أي تحرر في الأوزان أو القوافي ، لأن المقصود منهما معلوم وراسخ ، ولو كان بالإمكان توجيه التعريف على ذلك النحو لما احتاجت حركات الشعر الحديث إلى كل هذا التنظير والتأطير .

ويناقش القصيبي " مكانة الشعر ودوره " في العصر الحديث ويرى « أن الفترات التاريخية التي تلت الجاهلية شهدت انحسارا تدريجيا في مجد الشعر ، وفي دوره السياسي والاجتماعي ويحدد أربعة أسباب ساهمت في عملية الانحسار :

١- كان الشعر في الجاهلية الفن الوحيد ، ثم ما لبثت أن نافسته فنون أدبية أخرى .. وعلوم جديدة ..

٢- كان أهم سبب لانتشار الشعر هو سهولة حفظه في مجتمع لا يحسن القراءة والكتابة . وقد كان من الطبيعي أن يؤدي انتشار الكتابة إلى إمكان تداول النثر بسهولة ، مما أفقد الشعر ميزة كبرى عن النثر .

٣- أدى تطور الحضارة وتعقد المجتمع إلى أن يفقد الشعر تأثيره السحري على العقل العربي. ولا أظن أن أحدا يشك في أن إنسان العصر العباسي الذي عرف قدرا كبيرا من الثقافة ، وعاش في بيئة فكرية متطورة ، ما كان يمكن أن يستجيب للشعر بنفس الاندفاع والحماس الذي عرفه إنسان العصر الجاهلي ، الذي كان ينام ويصحو ويسير على إيقاع الشعر .

---

١ - القصيبي ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ص١٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤ – أدى انهماك معظم الشعراء في المديح ، وتحولهم إلى أجراء يقولون ما لا يعنون إلى فقدهم بعض احترام الناس ، وبالتالي بعض قدرتهم على التأثير فيهم » (١) لكن هذه الأسباب تظل افتراضات تحتاج كل منها إلى بحث مستفيض لإثباتها أو لنفيها رغم عدم الرضى عن موقع الشعر في اهتمامات الناس في العصر الحديث ، ذلك الموقع الذي يرى القصيبي أنه محل تنازع بين فريقين : « فريق يرى : أن دولة الشعر دالت في هذا الزمن ، زمن الصاروخ والمركبات الفضائية والعقول الإلكترونية ، وأن مكان الدواوين الطبيعي في المتاحف التي يعلوها الغبار ، وأن تذوق الشعر وإنشاده ظاهرة شاذة غير عملية في عصر لم يعد فيه مكان إلا لما هو نافع وما هو عملي ويرد على هذا الفريق بقوله :

إن استقراء الواقع الملموس المشاهد ، يؤكد أن الشعر مازال يكتب وأن الدواوين مازالت تباع وأن للشعر قراء وللشعراء جمهورا سواء أكان ذلك في الغرب أم في الشرق أم في الدول الآخذة بأسباب النمو في العالم الثالث ، ومن هنا كان لنا أن نقول دون مكابرة إن الذين يبشرون بانقراض الشعر في هذا القرن ، يتبجحون بدعوى لا يقوم عليها برهان بل يتبجحون بدعوى يكذبها ما أمامنا من براهين .

أما الفريق الثاني : فيذهب في تطرفه عكس الفريق الأول مدعيا للشعر حجما أكبر من حجمه الحقيقي ومتصورا للشعر رسالة لا يمكن أن يقوم بها شاعر . وهذه المبالغة في دور الشعر تعود في رأيه إلى سببين :

١– أن مروجي هذه النظرية كثيرا ما يكونون من الشعراء أنفسهم ، ومن عادة المرء التي توشك أن تكون غريزة أن يبالغ في قيمة ما ينتج ، أو من نقاد الشعر فيرون في التعظيم من شأن ما ينقدون تعظيما تلقائيا من شأنهم ، أو من الأدباء بوجه عام فيرون أن تضخيم دور الشعر تضخيم لدور الأدب ولدورهم .

٢– اعتقاد بعض أنصار النظرية بأن دور الشعر لا يتغير بتغير المكان والزمان ، يقول هؤلاء لقد كان الشاعر في العصر الجاهلي لسان القبيلة وسيفها ، وفي صدر الدعوة الإسلامية علم الدعوة وقلمها ، وفي مختلف عصور التاريخ العربي عاملا مؤثرا يمدح فيرفع ، ويهجو فيضع ، ويدعو فيثير، فما بال شاعر اليوم لا يمارس دورا كدور أسلافه » (٢) وبالرغم من ميل القصيبي إلى الفريق الثاني فإنه يرى أن الشعر يقدم لقارئه الآتي :

« ١– يعطي الشعر قارئه متعة جمالية خالصة يستحيل تعريفها ويصعب وصفها وهي أشبه ما تكون بالمتعة التي نحسها جميعا عندما نشم شذى وردة ، أو نستمع إلى صوت جميل ، أو نرقب البدر في ليلة صافية .

---

١ – القصيبي ، غازي – عن هذا وذاك – ص٨٧

٢ – المصدر السابق – ص٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- يقيم الشعر ألفة إنسانية بين الشاعر والقارئ فيحس القارئ أن الشاعر يتحدث بلسانه ويعبر عما في نفسه وفي هذا إغناء لإنسانية القارئ من جهة ، وتمكين له من إعادة اكتشاف نفسه وفهم عواطفه من جهة أخرى .

٣- يربط الشعر قارئه بالتجربة الإنسانية للبشر جميعا فالشاعر الحقيقي هو الذي يستطيع أن يحول تجربته الفردية إلى موقف إنساني : حبيبة الشاعر تصبح حبيبة كل إنسان ، وألم الشاعر يصبح ألم كل إنسان ، وهكذا يصبح القارئ جزءا من التجربة الإنسانية التي يتحدث عنها الشاعر .

٤- يستطيع الشعر في قصيدة قصيرة وأحيانا في بيت شعر واحد أن يلخص شريحة نابضة من الحياة يحتاج القاص إلى رواية كاملة لإيضاحها ويحتاج علم النفس إلى كتب عديدة لبيانها إنني أستطيع أن أشبه الشعر " بكبسولة " موسيقية مضغوطة تستطيع رغم صغرها أن تنقل القارئ إلى عالم كبير حافل بالتجارب البشرية .

٥- يفتح الشعر للقارئ نافذة من خيال يهرب فيها من رتابة الواقع فيذوق روعة الحب مع شاعر الغزل ويحس بعنف المعركة مع شاعر الحماسة وهو لم يبرح مقعده » (١) .

إن هذه الهدايا التي يمنحها الشعر للقارئ في هذا العصر ، وهذا التفاعل بين القارئ والنص يعكس فهم القصيبي لعملية الاتصال الأدبي في أنها : نشاط مشترك بين القارئ والنص إذ يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنتظم من تلقاء ذاتها ، ومن ثم فإن الفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة ، وتشتق منها ، والتجاوب الفعال بين النص والقارئ هو ذروة ما تنشده هذه العملية برمتها، وعلى هذا الأساس يبني مكانة الشعر في القرن العشرين بقوله:« نعم إن للشعر مكانا في القرن العشرين ، يتيح للشاعر التعبير عن تجاربه ، ويتيح للقارئ أن يتفاعل ويتجاوب مع الشاعر » (٢) .

كانت تلك رؤيته للشعر ومكانته ودوره ، أما رؤيته للشاعر فإنها لا تختلف كثيرا عن رؤيته لمكانة الشعر ودوره ، إذ يرى أن الشاعر هو « الإنسان الذي منح موهبة التعبير عن تجاربه وانفعالاته بطريقة فنية موسيقية معينة ، وقد يكون الشاعر طبيبا أو تاجرا أو مهندسا وقد يكون ذا اتجاهات يمينية أو يسارية وقد يكون قصيرا أو طويلا وقد يمر بك في الشارع ولا تلمح في مظهره ما يدل على شاعرية أو رومانسية ، الشاعر : فرد كبقية الأفراد لا يميزه عن غيره سوى القدرة على التعبير الفني الشعري » (٣) وهي قدرة تتطلب قدرا كبيرا من الثقافة والوعي ونفاذ البصيرة مما قد لا يتمتع به غيره من بقية الأفراد .

---

١ - القصيبي ، غازي - عن هذا وذاك - ص٨٧

٢ - المصدر السابق - ص٩١

٣ - نفسه - ص١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما عن دور الشاعر في العصر الحديث فيرى القصيبي « أن بيئة القرن العشرين ترفض أن تعطي الشاعر ذلك الدور الكبير الذي تمتع به في بيئات سابقة ، فالبيئات العربية السابقة لم تعرف الإذاعة أو التلفاز أو الصحف أو المطابع أو الأغاني ، وقد كان الشاعر يقوم بمفرده بما تقوم به هذه المؤسسات من أدوار أما وقد تطور المجتمع وتعددت منظماته وتعقدت مؤسساته فإن دور الشاعر قد انكمش وتقلص » (١) « ويبدو أن أحدا لا يكفيه من الشاعر أن يقوم بدوره الوظيفي والحياتي والعائلي والاجتماعي والوطني كأي مواطن آخر ، ولا يكفيه من الشاعر أن يعبر عن تجاربه ومشاعره في شعر ينشره على الناس فيعجب بعضهم ولا يعجب البعض الآخر هناك من يريد من الشاعر أن يصبح وزارة إعلام مصغرة تنشر المعلومات وتذيع الأخبار وتصدر الجرائد والنشرات أو وزارة دفاع ترد كيد الأعداء وتشد أزر الأصدقاء وتحول أفظع الهزائم – بقدرة شاعر – إلى أروع الانتصارات ، لا أدري لماذا لا نذهب مع هذا المنطلق إلى نهايته فنطالب الشعراء بنظم أنظمة المرور على هيئة أراجيز ليسهل حفظها على السائقين ونطالبهم بصياغة الإرشادات الزراعية شعرا يتغنى به موظفو الزراعة والفلاحون » (٢) « إنه لمن العبث أن نستعين بالشعر لتطوير المجتمع وتحديثه وأمامنا العلوم الاجتماعية والطبيعية وهي أقدر من الشعر ألف مرة على خدمتنا في هذا المجال إن دراسة موضوعية في التنمية الاقتصادية أنفع بمراحل من قصيدة عصماء في "المجد الضائع" وإن خطة عسكرية مدروسة أنفع بمراحل من الأكداس المكدسة من " شعر المقاومة " الذي لا يزال بعض الشعراء ينتجونه بالجملة » (٣)

إن دور الشاعر في المجتمع – في كل زمان ومكان – يتحدد من خلال شعره : فصدق التجربة ، ونبل القضية – وهذه مسألة نسبية – وسمو التعبير الفني عنهما ، هي الأساسيات التي تحدد مدى فعالية الدور الذي يضطلع به الشاعر في المجتمع من هامشيته ، وليس أدل على ذلك من أنه ليس لجميع الشعراء في فترة ما قبل الإذاعة والتلفاز أدوار يشار إليها بالبنان أو قصائد تشنف الآذان فقد قيل ما قيل وروي ما روي فذهب الزبد وبقي ما كان للمبدعين وأبناء عصرهم وصار ملكا للبشرية جمعاء يفعل فيها ما يريد ويوجهها في الاتجاه الذي يريد ، أما التماس دور الشعر بمفاضلته مع العلوم الاجتماعية والطبيعية فأمر غير مقبول لأنهما بابان لا يلتقيان فكيف نفاضل بينهما ؟!!

---

١ – القصيبي ، غازي – عن هذا وذاك – ص٨٢

٢ – المصدر السابق – ص٢١

٣ – نفسه – ص٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- آراؤه النقدية :

نتناول في هذا المبحث آراء القصيبي في عدد من القضايا النقدية كقضية الغموض وأنواعه ، وأسبابه . والرمز ، وبداية استخدامه ، وأسبابه ، وطرقه ، وهويته . والالتزام ونوعيته . والبعد الاجتماعي للشعر إلى جانب رأيه في بعض القضايا النقدية الأخرى .

إن قضية " الغموض " في الشعر العربي من القضايا النقدية القديمة الجديدة التي أخذت شكل الظاهرة في الشعر العربي المعاصر ويطرح القصيبي رأيه فيها « انطلاقا من أن تذوق الشعر عملية عفوية شخصية فيقف مع الذي قال : " لم لا تقول ما يفهم " ضد الذي أجاب : " لم لا تفهم ما يقال " ... فلا بد من وجود حد أدنى من الألفة النفسية والفكرية واللغوية بين الشاعر والقارئ لتتم عملية التذوق فالغموض قد لا يكون عيبا في القصيدة أو القارئ لكنه نتيجة طبيعية لانعدام الحد الأدنى من الألفة بينهما » (١) . إنه الحد الأدنى من الألفة التي تجعل من تذوق الشعر عملية عفوية شخصية بين الشاعر والقارئ العادي أما القراء المحترفون ودارسو الشعر المتخصصون إن حكموا بالغموض على نص ما فإن حكمهم يصدر في رأي القصيبي عن أسباب يجملها في ما يسميه " أنواع الغموض " على النحو الآتي :

« ١- الغموض اللغوي : ويتجلى في النص الذي يحتاج فهم مفرداته رجوعا إلى معاجم اللغة ويمثل لهذا النوع بعدم فهمه شخصيا لكثير من نصوص الشعر الجاهلي إلا بعد الاستعانة بالمعجم معيدا عجزه عن فهم النص الجاهلي إلى نقص في ثقافته اللغوية ، لا إلى عيب فيه .

٢- الغموض الرمزي : وهو مطلوب ليخفي الشاعر مراده الحقيقي أو شيئا منه وهناك دوافع كثيرة تضطر الشاعر لذلك أحيانا ، فقد يخاف على نفسه التهلكة أو ما دونها ، وقد يخاف على الحبيبة الفضيحة أو ما فوقها ، وقد يرى أن شيئا من الغموض سيضفي على القصيدة شيئا من السحر .. إلا أن عجز القارئ عن فهم الرمز لا يعيب القارئ أو النص ، ذلك أن ما يخفى على بعضنا قد يكون واضحا كل الوضوح للبعض الآخر » (٢) .

« ٣- الغموض الثقافي : ويأتي عفويا وتلقائيا دون وعي من الشاعر ، لأن ثقافته تختلف عن ثقافة القارئ .. فالقارئ الذي يفتقر إلى ثقافة مقاربة لثقافة الشاعر سيجد نفسه عاجزا عن فهم الكثير من مقاصد الشاعر ومعانيه ، والعيب هنا لا يعود إلى الشاعر أو القارئ ، ولكن الغموض نتيجة منطقية للفارق بين الثقافتين » (٣) .

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٥٢

٢ - القصيبي ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ص٨١

٣ - القصيبي ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ص٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ٤- الغموض النفسي : ويتجلى في صدور القصيدة عن تجربة نفسية معقدة ، إذ ليست كل التجارب من قبيل " أنا أحب ! " أو " أنا أكره ! " هناك تجارب نصفها كره ونصفها حب وليست كل التجارب " حلوة " أو " مرة " أعنف التجارب أثرا : هي تلك الحلوة/المرة والقارئ الذي لم يمر بتجربة الحب/الكره أو الحلوة/المرة سيجد من العسير عليه أن يفهم شعرا يتحدث عن صديق/عدو أو عن عسل/صبر » (١) .

وقد يصل النص إلى درجة عالية من الغموض ، يسميها القصيبي « الغموض المركب : الذي ينتج عن اجتماع الغموض اللغوي والرمزي والثقافي والنفسي في تجربة واحدة - كما يحدث في كثير من قصائد الشعر الحديث - وعندئذ يجيء من يصرخ أنه لم يجد أروع من هذه القصيدة ، وأن كل شعرنا يجب أن يحذو حذوها . ويجيء من يصرخ أن القصيدة لغو صبياني يجب تطهير شعرنا منها ومن أمثالها ، فالذين يصفقون يفهمون لغة الشاعر ورموزه وثقافته وتجربته ، والذين يغضبون يعجزون عن فهم ذلك ، وهكذا يصبح شاعر ما " عملاقا " عند البعض و" مهلوسا " عند البعض الآخر » (٢) فالسر البسيط العميق لمشكلة الغموض في نظره يكمن في " التجربة " التي يحملها النص ، فإن تضافرت مع تجارب مر بها القارئ خفف تضافرهما من حدة الغموض وربما أصبح دافعا يحرك القارئ إلى فضه وفهم أبعاده ودلالاته .

ويناقش القصيبي قضية الرمز واستخدامه في الشعر العربي المعاصر ويرى « أن استخدام الرمز لم يبدأ مع القصيدة الحديثة ، ففي شعرنا الجاهلي إشارات إلى " زرقاء اليمامة " و" السموأل " و" نسور لبد " ولا ننسى أن الحبيبة كانت في شعرنا العربي " قمرا " و" غزالا " و" عود بان " وأن الممدوح كان " بحرا " و" أسدا " و" جبلا " على أنه تبقى بعد ذلك حقيقة هي أن القصيدة الحديثة توسعت في استخدام الرمز والأسطورة » (٣) رغبة في « إضفاء بعض الظلال ، وبعض الغموض الشفاف الموحي على التجربة .. وتفجير طاقة شعورية لا يمكن تفجيرها إذا عبر الشاعر عن مراده مباشرة ومن قبيل ذلك : استخدام رمز (الصلب) للتعبير عن المعاناة ، و(التتر) للإشارة إلى الأعداء ، وفي هذه الحالات وأمثالها يخدم الرمز غرضا فنيا ويساهم في إغناء العمل الأدبي ، وإثراء تجربة القارئ ، وتبقى بعد ذلك الرموز التي لا تخدم غرضا ولا تغني أدبا ولا تثير خيالا وهنا ننتقل من الترميز إلى التعجيز ومن عالم الرموز إلى دنيا الأحاجي والطلاسم » (٤) ناهيك عن توظيف الرمز في بعض قصائد الشعر العربي

---

١ - القصيبي ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ص٨٣

٢ -القصيبي ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ص٨٥

٣ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٢٥٣

٤ - القصيبي ، غازي - المزيد من رأيي المتواضع - ص٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعاصر بصورة « استعراضية تعكس ثقافة الشاعر أكثر مما تعكس الخلفيـــة الثقافيـــة للرمـــز ودلالته ، فالطريقة المثلى لتوظيف الرمز لابد أن تتم بشكل تلقائي لا علـــى ســـبيل اســـتعراض العضلات الفكرية والثقافة الحقيقية يجب أن تختمر في أعماق الشاعر وتتساق بعفوية مع التجربة مشعرة القارئ أن هذا الشاعر وراءه تجربة طويلة وعميقة »(١) لكن هذه التلقائية في توظيـــف الرمز لا تتأتى إلا بعد مرحلة من النضج الثقافي والإبداعي تمكن الشاعر من هضم تراثه وفهمه ، ولا تقل أهمية الطريقة التي يقترحها القصيبي لتوظيف الرمز عن هويتـــه فـــي نظـــره إذ « لا يحتاج العربي أن يطوف – كالمتسول – يستجدي الأمم الأخرى حكاياتها وأقاصيصها ورموزها وتراثه كنوز تعج بهذا كله » (٢) منتقدا الشعراء الذين أغرقوا في استلهام الرموز غير العربيـــة مما جذر نتاجهم في سفوح الثقافات التي استوحوا منها رموزهم « وجعل شعرنا العربي الحديث يبكي على أطلال – الأولمب – كما بكى الشعر القديم عند الدخول فحومل » (٣) .

ويناقش القصيبي قضية التزام الشاعر ويرى أن الالتزام « صفة خارجة عن الشـــاعر أي أنها مسقطة عليه من طرف آخر : فعندما نقول إن شاعرا ما شاعر " ملتزم " فنحن نعنـــي أنـــه ملتزم بما نعده نحن قيما ومثلا يجب الالتزام بها .. " فالالتزام " منحة من القراء الملـــتزمين أو النقاد الملتزمين للإنتاج الذي يتواءم مع مواقفهم السياسية ، والدينية والفكرية » (٤) ومن هنا فإن الالتزام الذي يؤمن به هو « التزام الشاعر بالصدق مع نفسه ، ومع تجاربه ، ومع الآخرين فـــلا يزيف ضميره ، ولا يزيف تجاربه ، ولا يعرض مشاعره للبيع أو للإيجار » (٥) وبهذه الرؤيـــة يذيب القصيبي الحدود بين المذاهب الأدبية متكئا على " التجربة " التي يعدها أساس كـــل عمـــل شعري أصيل فإدخال الشعر في قفص الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية وإلزام الشاعر بـــأي منها أساء إلى الشعر من ناحيتين :

« ١– أقام هوة بين شيوخ الشعراء – ومعظمهم يصنف في العادة من الرومانسيين – وشبابهم – ومعظمهم يصنفون أنفسهم من الواقعيين – حرمت كل فريق من الاتصال بالآخر وتذوق ما لديه والاستفادة من تجربته .

٢– دفع بعض الشعراء إلى محاولة الكتابة في مواضيع معينة فجاءت تجاربهم فجة ضعيفة ، وكادت قصائدهم أن تكون نسخا متكررة من بعضها ولعل أكبر كارثة جاء بها التصنيف هو أنه

---

١ – دار المداد – استجواب غازي القصيبي – الرياض – السعودية –١٩٩٦ م – ص٥٨

٢ – القصيبي ، غازي – الغزو الثقافي ومقالات أخرى – ص١٣٧

٣ – القصيبي ، غازي – عن هذا وذاك – ص٢١

٤ – دار المداد – استجواب غازي القصيبي – ص٢٢

٥ – القصيبي ، غازي – عن هذا وذاك – ص٢٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقنع بعض النشء من القراء بأن الشعر الحقيقي لا يوجد إلا في فترة تاريخيـــة دون غيرهـــا أو لدى شعراء معينين دون غيرهم ..» (١) .

وينتقد القصيبي منهج دراسة الشعر وفق أغراضه التقليدية ويرى « أن التقســـيم التقليـدي للشعر وفق أغراضه ، قد استنفد أهدافه ، وانتهى ، أو يجب أن ينتهي » (٢) فاســتنفاد الأهــداف نتيجة حتمية لانحسار الأغراض وعدم جدوى دراسة الشعر بهذه الطريقة المستهلكة .

وينتقل القصيبي من نقد المنهج إلى مناقشـــة موضوعــات الشعــر كشعــر المناســبات والإخوانيات والشعر السياسي والاجتماعي ويرى أن شعر المناسبة « سواء أكانت قدوم شـــهر أم مطلع سنة أم زفاف وجيه ليس بشعر ، وإنما هو في أفضل حالاته : نظم رديء .. لكن الشـــاعر قد يكتب قصيدة يصدر فيها عن تجربة صادقة كأن يكتب عن نكبـــة حزيـــران ، أو عـــن وداع عزيز ، أو عن ضحكة أول أطفاله ، فهذا النوع من القصائد لا يمكـــــن أن نعـــده مـــن شعـــر المناسبات ونخرجه من دائرة الشعر » (٣) فالتجربة هي الأساس في إخراج قصيدة المناسبة من دائرة الشعر أو إدراجها فيها ، أما شعر الإخوانيات فإنه يخرجه من مملكة الشعـــر إذ يقـــول : « إنني تعودت عدم الاحتفاظ بشيء مما أكتبه من شعر الإخوانيات والمداعبـــات لأنـــه لا يســـتحق الحياة فهو من قبيل العبث الذي لا ينبثق من تجربة حقيقية وإذا كان هذا الحكـــم صحيحـــا مـــن الناحية الأدبية فلا شك أن الاحتفاظ به قد يكون مفيدا لما يسجله من مواقف وأحداث طريفة يحلو للمرء العودة إليها مستقبلا » (٤) واعتقد أن إخراج شعر الاخوانيات والمداعبات من دائرة الشعر لا يلغي أهمية الاحتفاظ به وتدوينه ولو بصورة منفردة لا لما يسجله من مواقف طريفة فحســـب وإنما لما يعكسه هذا الشعر من مقدرة الشاعر الفنية وسيطرته على مبـــادئ فنـــه ، ولـــم يكـــن موضوعا الشعر السياسي والاجتماعي أكثر حظا من سابقيهما إذ يـــرى القصيبـــي أن « الشعـــر العربي استطاع معالجة الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية التي شهدتها فترة السبعين سنة الماضية فتغنى الشعراء العرب بالحرية ونددوا بالاستعمار ودعوا إلى الاستقلال وتحرقـــوا إلـــى الوحدة وكتبوا عن مأساة فلسطين وعبروا عن تطلع الأمة العربية إلى غد من الرفاهية والعدالـــة الاجتماعية وتلك حقائق مقررة ، إلا أنه ينبغي أن نبادر فنقرر حقيقتين مرتبطتين بها :

١- أن الشعر الذي تعرض للموضوعات السياسية والاجتماعية لم يرق في مستواه الفني بحيث يتناسب مع القضايا الخطيرة التي عالجها ، فقد غلبت على معظم قصائد الشعر السياسي التقليدي

---

١ - القصيبي ، غازي - عن هذا وذاك - ص٨٤

٢ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٢٢٣

٣ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٢٠٧

٤ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صفات التقريرية والخطابة والتهويل كما غلب على معظم قصائد الشعر السياسي الحديث طـــابع الرمزية المفرطة والكليشيهات المتكررة المستمدة من الأساطير اليونانية .

٢- أن الشعر العربي ، رغم معالجته المتكررة لقضايا السياسة والاجتماع لم يستطع أن يكون عاملا مؤثرا في مسار المجتمع العربي المعاصر ، صحيح أن بعض الأشعار الوطنية تقرأ فتثير الحماس الوقتي وتبقى على الشفاه فترة من الزمن ، لكني لا أجد أي دليل يقنعني بأن هذه القصائد كانت رافدا أساسيا من روافد العمل السياسي العربي .. ولعل أحدا لا يجادل - بالرغم مما نكنـــه للشعر من محبة - أن كتاب المقالة السياسية والصحفيين والعاملين في أجهزة الإعلام الأخـــرى لعبوا دورا يفوق بكثير دور الشعراء في رسم خارطة العقل العربي » (١)

إن عدم رقي بعض نماذج الشعر الاجتماعي والسياسي إلى مستوى فني مرموق لا ينفي وجود نماذج شعرية راقية فنيا ، أما أن يكون الشعر رافدا من روافد العمل السياسي فهذا ما لم يطلـــب منه ولن يطلب ، فالشعر رسالة فنية تتوجه إلى متلق وليس نظرية سياسية ليخدم العمل السياسي ، كما أن قصور الشعر السياسي والاجتماعي عن النهوض بالعقل العربي ورسم خارطته لا يعود إلى عيوب في الشعر ذاته ، وإنما إلى تغييب الشعر السياسي من الميادين التربوية ، والاجتماعية .. . ، ومنع تداوله بإرادة السياسة ذاتها .

ويطرح القصيبي رأيا واضحا في الشعر الإسلامي ، وقصيدة النثر إذ يرى « أن أي أدب لا يرفضه الإسلام هو أدب مقبول . وأي أدب يحتوي بصورة مباشرة ، أو غير مباشرة على كفر ، أو شرك ، أو مناقضة لمبادئ الإسلام فهو أدب مرفوض » (٢) . أما قصيدة النثر التي لا تتعامل مع الأوزان الشعرية المعروفة فإنه يرفضها رفضا مطلقا ، إذ يرى أن بعض نماذجها « قد تكون أجمل من الشعر ، ولكنها تبقى قصيدة نثر .. لا شعر » (٣) . وذلك لخلوها من الوزن الذي يعده ركنا أساسيا من أركان الشعر العربي .

ولم يكن القصيبي بمنأى عن حركة الاختيار الشعري المعاصرة ، فله أربع مختارات مهمة ، ويضم كتابه الأول (قصائد مختارة) سبعا وعشرين قصيدة اختارها من بين ثلاث وخمســـين ومائة قصيدة هي مجموع ما نشره في دواوينه الخمسة الأولى باستثناء قصيدة واحدة بعنوان " أبا النبل " اختارها من كتابه (في ذكرى نبيل) وهذا الكتاب يدخل ضمن « مـــا أضافتـــه حركـــة الاختيار الشعري المعاصر إلى الاختيار من تنوع الأسلوب مثل المختارات من شعـــر الشـــاعر

---

١ - القصيبي ، غازي - عن هذا وذاك - ص٩٠

٢ - دار المداد - استجواب غازي القصيبي - ص٩٩

٣ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المختار نفسه » ([1]) ولم يقف ما أضافته حركة الاختيار الشعري المعاصر إلى الاختيار عند مختارات الشاعر من شعره بل أضافت « مختارات البيت المفرد ، والثنائيات ، والثلاثيات ، والرباعيات ، والخماسيات » ([2]) . وهذا ما نجده واضحا في كتاب (في خيمة شاعر) . وفيه يقدم القصيبي إضافة جديدة ، إذ يجعل " الاختيار " ضيفا يزور خيام الشعراء/دواوينهم . فيختار الأبيات التي تعجبه ، والمقاطع التي تروق له من الشعر الحديث . ومع احترامي الشديد لدراسة الأستاذ "رجاء النقاش" للكتاب الواردة في جزئه الثاني ، مفسرة الاختيار على أنه تأسيس نقدي لقصيدة " البيت الواحد " ، فإنني لا أود توجيه الكتاب غير الوجهة التي أرادها له مؤلفه الذي يقول في مقدمة الكتاب : « هذا الكتاب ليس حماسة جديدة ، ولا ديوان شعر عربي جديد ، إنه أقل شأنا من ذلك بكثير ، فهو جولة عشوائية في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، لا تلتزم بمنهج ، ولا بتسلسل تاريخي ، ولا بطبقات الشعراء . من عادتي عندما أقرأ ديوان شعر أن أشير إلى الأبيات التي " تعجبني " . في بعض الدواوين هناك مائة بيت ، وفي أكثر الدواوين بيت أو بيتان ، وربما لا شيء . وبين يديك أيها القارئ حصيلة الجولة العشوائية . ستفتقد شعراء كبارا لا لشيء إلا أن الجولة العشوائية لم تصل إليهم بعد » ([3]) . فهذه المكاشفة من المؤلف لا تدع مجالا لتفسير أو توجيه الاختيار ، أو حمله على غير دافع الإعجاب . وكل ما يمكن أن يقال عنها أنها أسلوب جديد من أساليب الاختيار الشعري .

وفي كتابه (قصائد أعجبتني) يختار القصيبي خمس قصائد من عيون الشعر العربي القديم والحديث ، ويبدو التجديد في شكل الاختيار واضحا بابتعاده عن الحواشي التي تفوق حجم المتون – كالمعتاد في المختارات الأخرى – فقد عرض لكل قصيدة بقراءة شعرية متذوقة جاعلا لكل منها عنوانا من ابتكاره يكون منطلقا لقراءاته الشعرية المبنية على الإعجاب والتذوق لا الدرس النقدي المنهجي إذ لم يكن هدفه كما يقول « أن يضيف دراسة جديدة إلى دراسات عديدة إنما محاولة تحليل السبب الذي دفعه إلى الإعجاب بهذه القصيدة إعجابا لم يفارقه لحظة واحدة مذ قرأها » ([4]) .

وإن كان القصيبي في كتبه السابقة يؤسس قاعدته الاختيارية على دعامتي الإعجاب والتذوق فقد تجاوز ذلك في كتاب (الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام) مكونا أسلوبا جديدا وقاعدة فريدة في الاختيار ، فالغرض محدد سابقا وهو " الغزل " ، كما حدد صفة الشعراء الذين اختار من شعرهم

---

[1] – العواودة ، زين العابدين – مختارات المعاصرين الشعرية – ص١٠

[2] – العواودة ، زين العابدين – مختارات المعاصرين الشعرية – ص١٠

[3] – القصيبي ، غازي – في خيمة شاعر – ج١ – ص٩

[4] – القصيبي ، غازي – قصائد أعجبتني – ص٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهم " الفقهاء الأعلام " . والجديد في هذا الكتاب/المختارات كل شيء : طريقتـــه ، وأسـلوبه ، ودافعه الحضاري والثقافي : وهو إظهار ما انطوى عليه التراث الإسلامي من تسامح رائع وتآخ بين مختلف فروع الفكر والثقافة .لذلك ضم الكتاب نخبة من قصائد الفقهاء الكبار ، وقد نظمـــوا من الغزل أرقه وأجمله .

تلك هي أهم آراء غازي القصيبي النقدية ، التي تتقاطع في كثير من أبعادها ودلالاتها مـــع رؤيته الشعرية ، بحيث يكونان في مجموعهما إطارا عاما من الرؤية الخاصة يتجلى فيها الشعر كما يفهمه ، ويبدعه ، ويتذوقه ، ويتعامل معه . وقد تبين فيها مدى الإلحـــاح علـــى التجربـــة ، وتنصيبها ركنا أساسيا من أركان العملية الشعرية برمتها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- التجربة الشعرية :

يقصد بالتجربة : « المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة " مباشرة " . وكان الشاعر الإنجليزي " تشوسر " ، يميز بين مصدرين للأديب هما : التجربة بالمعنى المشار إليه هنا ، والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة ، التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية . والحكم التي استخلصها البشر خلال العصور المختلفة . وعلى الأديب في نظره أن يجمع بين الاثنين ، وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الحقائق للكشف عن فرض من الفروض ، أو للتحقق من صحته » (١) . وهذه المعارف ، والمهارات ، والخبرات لا تكون تجارب شعرية ما لم تنعكس في عمل شعري . لذلك فإن التجربة الشعرية تظهر في « عملية الإبداع في النظم بدءا من المثير الذي أثار الشاعر وجعله ينفعل ، ثم ما تلا ذلك من عمليات شعورية ولا شعورية في حناياه حتى صورت في قصيدة . ومعنى ذلك أن هذه العملية تمر بثلاث مراحل هي : الانفعال ، والاختمار والكمون ، والميلاد الأخير .. أما عناصرها فهي : الصدق الفني ، والخيال ، والصورة ، والموسيقى » (٢). وبالرغم من تحديد مفهوم التجربة الشعرية ، ومراحلها ، وعناصرها ، إلا أن موضوع التجربة الشعرية لا يزال من الموضوعات المبهمة ، الغامضة ، بسبب خضوعه لاتجاهات النقاد ، هذا إلى جانب صعوبة التحديد الواضح فيه باعتباره من المباحث الجمالية . وأعتقد أن غموض موضوع التجربة الشعرية يعود بالدرجة الأولى إلى مقولاتها الفضفاضة ، التي تبدو من شدة تداولها ، وشيوعها ، مقنعة ، وواضحة ، ومطمئنة . لكنها في الواقع تغرق الباحث في بحر من الأحكام الذوقية الانطباعية ، التي لا تستند إلى دليل من واقع النص بقدر ما تحمله عبء المقولات الجاهزة ، المنتمية أساسا إلى حقول المباحث الجمالية أوالنفسية ، مما يحيل دراسة التجربة الشعرية من خلالها من موضوع أدبي بحت إلى بيان فلسفي جمالي ، أو وثيقة نفسية .

وهذا ما قاد بعض النقاد إلى البحث عن منهج يمكنهم من كشف جوانب التجربة الشعرية للإنتاج الذي يدرسونه ، فتباينت مناهجهم تبعا لتباين التجارب الشعرية من شاعر لآخر ، فمنهم من « اهتدى إلى " التوليف " نهجا وطريقة ..وذلك بضم الكلام إلى الكلام ، وتتابعه ، واتصاله بعضه ببعض ، ووقوعه معا » (٣) ومنهم من اجترح في دراسته لتطور تجربة " محمود درويش "

---

١ - وهبة ، مجدي - المهندس ، كامل - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - ص٨٨

٢ - فهمي ، ماهر حسن - قضايا في الأدب والنقد - ص٩

٣ - علي ، عبد الرضا - دراسات في الشعر العربي المعاصر - ص٥٨ - في دراسته لتجربة السياب الشعرية إذ عمد إلى آرائه المبثوثة في الكتب والمجلات والمحاضرات جامعا منها خيوط موقفه النظري .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعرية ، سلسلة من المصطلحات مثل « الموقف ، والحالة ، والمقام » ([1]) فلكل تجربة شعريـــة ناضجة خصوصية تتجاوز مفهوم التجربة الشعرية ومقولاته ، وتحتم على الباحث اقتناص المنهج الذي ينسجم معها ويبرز منعطفاتها وتنامياتها ، ولذلك سنتناول تجربة القصيبي الشعرية من خلال المحاور الآتية :

١- البدايات الشعرية .
٢-المؤثرات العامة في تجربته الشعرية .
٣- لحظة المواجهة الشعرية .
٤- تطور تجربتة الشعرية شكلا ومضمونا .

١/٤- البدايـــات الشعريـــة :

تعد البدايات الشعرية ، نقطة الانطلاق الأولى لأي شاعر في عالم الشعر ، ومن الطبيعي أن تسبق أي محاولة فترة من الشعور بالرغبة في تجربتها وإبرام العلاقة معها على المستوى النفسي إلى أن تأتي المحاولة تجسيدا واقعيا لذلك الشعور وإبراما عمليا للعلاقة معه ، يقول القصيبي : « إن علاقتي مع الشعر لم تولد في اليوم الذي كتبت فيه شيئا كنت أتصوره وقتها قصيدة ، بل ولدت قبل ذلك بفترة طويلة . ذلك أنني كتبت أول قصيدة في سن الثانية عشرة ، ولكنني كنت قبل هـــذا السن مولعا بالشعر ، وكنت بالتأكيد مولعا بالأدب » ([2]) . « على أنني لم أكتب بيتا من الشعر إلا مع أول سنة من سنوات الدراسة الثانوية – أي ما يعادل السنة الثانية من الإعدادي أو المتوســـط اليوم – .. عندما قررت الالتحاق بنادي الشعراء ، أو بمعنى أدق عندما قررت الاستجابة لصوت الشعر الخفي في داخلي .. ويقتضي الإنصاف أن أقرر أن الدافع الرئيسي لكتابة قصيدتي الأولى وجود الصديق العزيز عبد الرحمن رفيع الشاعر المعروف طالبا معي في الفصل ذاته .. وهكذا فإنني أعترف أن شيئا كالغيرة كان الدافع الرئيسي المباشر لكتابة القصيدة الأولى » ([3]) . « أمـــا المناسبة، فقد كانت حريقا كبيرا أتى على مجموعة كبـــيرة من (العشيش) – البيوت المبنية من سعف النخيل – قرب المدرسة » ([4]) « وقد استمرت المحاولات الشعرية طيلة السنتين التاليتين ،

---

[1] – عبد المطلب ، محمد – تطور تجربة محمود درويش الشعرية – زيتونة المنفى – ص ٨٨ – فالموقف يمثل الوسطية في الرؤيا ، والحالة تنتمي إلى الداخل انتماء مطلقا ، والمقام ويعني به ارتباط المقدمة بالنتيجة وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة .

[2] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٧

[3] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٨

[4] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكنت أسجلها في دفتر خاص ، مزقته بامتعاض عندما بلغت السادسة عشرة . إذ تصورت وقتها وقد بدأت أكتب الشعر الموزون أن من العبث الاحتفاظ بكلام ركيك مهلهل كالذي احتواه الدفتر » (١) . « وأعتقد أنني في حدود الرابعة عشرة بدأت أكتب شيئا يصلح أن يسمى شعرا من ناحية الشكل على الأقل . غير أنني عندما أعود إلى أوراقي القديمة لا أجد أنني أحتفظ بشيء مما كتبت في تلك الفترة ، وإن كنت أذكر تماما أنني كنت أنشر ما أكتب في صحيفة الحائط الفصلية ، وترسخ في ذاكرتي اليوم أصداء باهتة من قصيدتين ، وطنيتين كتبتهما في تلك الفترة . أذكر من الأولى البيت الأخير :

طرق العلا محفوفة بالشوك والدنيا حروب

وأذكر من الثانية المطلع :

وطن يضيع وعزة تتحطم وأسى يجور وغاصب يتحكم

كما أتذكر أنني بدأت في تلك الفترة " المساجلة " ، وهي كلمة مهذبة لما كان في واقع الأمر مهاجاة ، بيني وبين عبد الرحمن رفيع .. التي استمرت سنوات طويلة ولم تنقطع حتى الوقت الذي أكتب فيه هذه السطور » (٢) . « بيد أن الدوافع وراء المهاجاة كانت أدبية محضا بمعنى أنه لم يكن هناك سبب شخصي يبرر الهجاء » (٣) . « ومع العام الخامس عشر استقامت لي القوافي والأوزان . ولقد شهدت تلك السنة حدثا تاريخيا في مسيرتي الشعرية عندما رأيت أول قصيدة لي منشورة في صحيفة حقيقية هي " الخميلة " التي كانت تصدر أيامها في البحرين :

ماذا يفيد تأوهي ودموعي ليست ليالينا بذات رجوع
مرت سراعا كالخيال وخلفت ألم الحزين وحرقة الموجوع
بقيت لهاالذكرىالطروب تلوح في قلبي الجريح وترتمي بضلوعي

وأجد في أوراقي القديمة حوالي عشر قصائد كتبتها في تلك السن . وكانت موضوعات القصائد تشكل اهتمامات فتى عربي يافع في تلك الفترة المضطربة القلقة من تاريخ العرب » (٤) . « إذ كانت البحرين أيامها تغلي بمشاعر الوطنية والاستقلال ، شأنها شأن بقية أرجاء العالم العربي ، وكان وضعها الخاص باعتبارها محمية بريطانية يزيد تلك المشاعر التهابا ، لم يكن من المناسب لفتى في الخامسة عشرة أن يتعاطى (السياسة) عن طريق نشر القصائد المناوئة للاستعمار .. لسببين رئيسيين ، أما أولهما : فإن المدرسة لم تكن تنظر بعين العطف إلى هذا النشاط يمارسه طالب من طلابها . وأما ثانيهما : فإن العائلة – وسيدي الوالد – لم تكن ترتاح

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٩

٢ – المصدر السابق – ص٢٠

٣ – نفسه – ص٢١

٤ – نفسه – ص٢٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى هذا المسلك يمارسه ابن من أبنائها ، وذلك خشية ما قد يسببه من أضرار بالعلاقات الوطيدة التي كانت – ولا تزال – تربط العائلة بحكومة البحرين . من هنا نشأت فكرة الاسم المستعار ، على أن الصراحة تجبرني أن أذكر أنني أعتقد الآن أن هناك سببا نفسيا لا يقل أهمية هو : أنني في تلك المرحلة المبكرة لم أشأ أن أواجه العالم باسمي الحقيقي خوفا أن يكون ما أنشره دون المستوى الذي أرجوه لنفسي .. ووقع اختياري على اسم " محمد العليني " .. وقد لفت هذا الشاعر الجديد إليه الأنظار ، وتساءل الناس عنه ، وظهرت دراسة في إحدى صحف البحرين عن شعر محمد العليني » (١) . « ومع العام السادس عشر طرأ – فيما أتصور – تحسن واضح على ما أكتب مس الشكل والمضمون . ويضم ديوان " أبيات غزل " مقطوعتين كتبتهما في تلك السن ، هما – اضحكي ، ومن قبل – وأجد في أوراقي اليوم ما يقرب من ثلاثين قصيدة مكتوبة في تلك الفترة موزعة على ثلاثة محاور : الشعر الوطني ، والشعر الديني ، والشعر الغزلي » (٢) .

تلك إذن بدايات القصيبي الشعرية ، التي استغرقت بين الكمون والاختمار إلى النضج فترة أربع سنوات من الثانية عشرة إلى السادسة عشرة ، سبقتها بطبيعة الحال مرحلة إعداد نفسي ما لبث أن تجسد بوجود " عبد الرحمن رفيع " الملهم الأول لقصيدة القصيبي الأولى ، وقد كانت فترة التجريب حافلة بروح التحفز والمغامرة بدءا بالمساجلات ، وانتهاء بمحاولات النشر في صحيفة الحائط الفصلية ، ثم صحيفة الخميلة البحرينية ، كما شهدت منعطفات كثيرة مهمة ، فلم تعد القصيدة " النارية " تروق لتجربة شاعر قصائد الدفتر ، ولم تعد قصائد الدفتر الذي مزقه نضج المرحلة التالية له تروق لما بعدها إلى أن نضجت التجربة في سن السادسة عشرة وأبقت من صداها ترددا تمثل في قصيدتين ظهرتا من تلك المرحلة في ديوانه الرابع " أبيات غزل " .

٢/٤- المؤثرات العامة في تجربته :

إن محاولة التماس المؤثرات العامة في تجربة أي شاعر أمر بالغ الصعوبة على الشاعر نفسه صاحب التجربة . أما إذا حاول الباحث ذلك ، فإن الأمر يزداد تعقيدا ، ولا يخلو في كثير من الحالات من لي أعناق الحقائق ، لتتصاع في اتجاه معين ، أو مؤثر خاص . قد يرى هو أنه مصيب في توجيهه ، وقد يرى آخرون خلاف ذلك ، وقد يرى الشاعر غير هذا وذاك .

وقد أدرك القصيبي هذه الحقيقة ، فهو يرى « أن التأثر عملية نفسية لا شعورية . يعجز الشاعر نفسه في كثير من الحالات عن تبينها في نفسه أو في شعره ، ولهذا فكثيرا ما نجد شاعرا

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٦

٢ – المصدر السابق – ص٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يغضب إذا قلنا له أننا نرى ملامح شاعر آخر في قصائده » (١) . وبالرغم من ذلك يذكر القصيبي في سيرته الشعرية من تأثر بهم وقرأ لهم من الشعراء بصراحة وجرأة : « لقد بدأت قراءاتي الشعرية في حوالي الثانية عشرة ، بشاعرين مفضلين هما " شوقي " و " حافظ " .. وقد كان هذان الشاعران قريبين إلى قلبي ، وقد قرأت " الشوقيات " وديوان حافظ إبراهيم مرات أكثر من أن أعدها ، وحفظت جملة لا بأس بها من شعر هذين الشاعرين » (٢) . « وفي سن الرابعة عشرة اكتشفت شاعرا مفضلا ثالثا هو " محمد مهدي الجواهري " ، وعندما أعود اليوم إلى قصائدي الوطنية الأولى أجد تأثير هذا الشاعر واضحا ملموسا . تقول إحدى هذه القصائد :

ثوري براكين الألم ثوري صواعق من نقم
ثوري صباحا يملأ الأرجاء يهزأ بالظلم
ثوري أنينا يخنق الألحان يغتال النغم

.. ثم التقيت بشعر " عمر أبو ريشة " ، وكان لقائي بشعره نقطة تحول في مساري الشعري . ولعلي لا أعدو الحقيقة إذا قلت : إنني تأثرت به أكثر من أي شاعر آخر . وعندما أسعدتني الظروف بمقابلة عمر أبي ريشة قبل سنوات قليلة ، قدمت نفسي إليه على أنني تلميذ من تلامذته ولم أكن أبالغ أو أجامل . بهرت بقصائده ، ووجدت نفسي أمام شعر جديد بطعم جديد ونكهة جديدة . لقد استمر إعجابي بعمر أبي ريشة قويا على مدى السنين ، وإن كنت أعتقد أن تأثيره في قصائدي الأولى كان أوضح من تأثيره في قصائدي في المراحل التالية » (٣) . « وفي المرحلة نفسها بدأت القراءة " لنزار قباني " . وعن طريقه اكتشفت عالم الشعر الحديث المتحرر من رتابة التفعيلة . وتوطدت علاقتي مع اللغة الشعرية الجديدة التي اكتشفتها لأول مرة عند أبي ريشة . لقد ذكر لي عدد من الأصدقاء ، وكتب بعض النقاد أن الكثير من قصائد " أشعار من جزائر اللؤلؤ " تعكس روح المدرسة النزارية ، ولعل في هذه الملاحظة بعض الصحة . عندما أعود إلى قصائدي الغزلية القديمة ، ألمح الأسلوب النزاري واضحا كل الوضوح . تقول قصيدة بعنوان " نجوى " كتبتها في سن السادسة عشرة :

عيناك بحر زاخر بالمنى ونغمة شاردة شاجيه
من فجرها العلوي يهمي السنى ويدفق العطر على الرابيه

وتقول قصيدة " شقراء " التي كتبتها في سن السابعة عشرة :

شقراء..يا أحلى أغاني الصبا ويا ابتسامات الجمال الثري
الشوق؟..ما الشوق سوى قبلة تهيم فوق الجدول الأشقر

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١– ص٣٥
٢ – المصدر السابق – ص٣٥
٣ – نفسه – ص٣٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والعمر؟..هل عمري سوى لحظة على جناح الموعد الأخضر

غير أنني أشك في أن تأثري " بنزار قباني " تجاوز الألفاظ والأسلوب في أي مرحلة من مراحل تجربتي الشعرية » (١) .

« والتقيت في بداية طريقي الشعري .. بشاعرين هما : " أبو القاسم الشابي " و " الأخطل الصغير " . لقد تأثرت كثيرا ، كما تأثرت أجيال متوالية من الشعراء الشباب العرب ، بقصيدة الشابي المشهورة الجميلة " صلوات في هيكل الحب " .. وعندما أعود إلى الشعر الذي كتبته في تلك الفترة أجد أصداء هذه القصيدة الخالدة ، بل وألفاظها ، في أكثر من مكان . تقول إحدى القصائد في مجاراة واضحة لأسلوب الشابي :

يا ابنة النور..أنت لي فدعينا ننطلق في عوالم الأحلام

وتقول قصيدة أخرى :

جمعتنا الأيام يا نشوة القلب فضمت مشردا لشريده

نحن جرحان من جروح التقاليد ومن قسوة الليالي العنيده

نحن قيثارتا لحون ولكن أ تعي لحننا النفوس البليده

غير أنني بمرور الوقت ، وجدت أن شعر الشابي باستثناء قصائد معدودة كان وسطا لا يرقى إلى مستوى الروعة واعتقد أنني بانقضاء فترة المراهقة هجرت عالمه الشعري إلى غير عودة أما الأخطل الصغير ، فقد أعجبت بمقطوعاته الغزلية ، وقصائده الوطنية ، وخصوصا قصيدته النونية الجميلة في فلسطين ، إعجابا كبيرا . وإن كنت لا أستطيع الآن أن أتبين أثر هذا الإعجاب في القصائد التي كتبتها في تلك المرحلة .

وفي حوالي السادسة عشرة ، اكتشفت " إبراهيم ناجي " ، وبدأ إعجابي الشديد به ، هذا الإعجاب الذي استمر حتى هذه اللحظة ، والذي يزداد رسوخا بمضي الأيام . .. ومع أنني اكتشفت إبراهيم ناجي في سن مبكرة ، وقرأت له كل ما وقع تحت يدي ، حفظت " الأطلال " كاملة على سبيل المثال في السابعة عشرة ، إلا أنني لا أجد تأثيرا كبيرا لإبراهيم ناجي في شعر تلك الفترة . بل أجد تأثيره أوضح ما يكون في القصائد التي كتبتها بعد تلك الفترة بعدة سنوات ، والتي جاءت في ديوان " قطرات من ظمأ " . ولعل هذا دليل جديد على أن عملية التأثر ليست بسيطة أو مباشرة كما نتصور ، ولكنها عملية شديدة التعقيد يلعب فيها اللاوعي دورا يفوق دور العقل الواعي » (٢) .

« وإذا كنت قد اكتشفت الشعر الحديث المتحرر من رتابة القافية والتفعيلة مع "نزار قباني" فإن صلتي بهذا الشعر قد ازدادت عمقا بتعرفي على إنتاج " بدر شاكر السياب "هذا الشاعر المأساوي

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٣٧

٢ – المصدر السابق – ص٣٨-٣٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العظيم الذي نجح أكثر من أي شاعر سبقه في المزاوجة بين التراث والتجديد . وكانت رائعة السياب " المومس العمياء " هي أول ما قرأت له ، وقد كان من إعجابي بها أنني كنت أحفظها كاملة ، ولا تزال حتى اليوم في ذاكرتي مقاطع عديدة منها . كما أنني أعجبت بقصيدته الشهيرة " أنشودة المطر " إعجابا لم يفارقني قط ، وأتصور أنني في كثير من القصائد التي كتبتها من الشعر الحديث كنت متأثرا بالسياب في المضمون ، وأحيانا في الأسلوب .

وإلى جانب هؤلاء الشعراء أعجبت في المرحلة الأولى من التجربة بإيليا أبو ماضي ، و إبراهيم العريض ، وعلي محمود طه وأمين نخلة ، وسليمان العيسى ، وإبراهيم طوقان ، وأعجبت في مراحل تالية ببدوي الجبل ، وسعيد عقل ، وشفيق معلوف ، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، وأمل دنقل ، ولكن هذا الإعجاب – فيما أتصور – لم يترك نفس الأثر الذي تركه الشعراء الذين تحدثت عنهم قبل قليل .

أما عن الشعراء القدامى ، فقد قرأت لعدد كبير منهم بدءا بشعراء المعلقات ، فالعصر الإسلامي الأول ، فالأموي ، فالعباسي ، فعصور الانحطاط ، ولقد أعجبت " بجرير " ، و " عمر بن أبي ربيعة ، والعباس بن الأحنف ، وابن الرومي ، والشريف الرضي ، والشعراء العذريين ، ولكن إعجابي كان مقتصرا على قصائد بعينها ولا أعتقد أن أحدا منهم نال في قلبي المكانة التي نالها الشعراء المعاصرون الذين ذكرتهم » (١) « ومع أن علاقتي " بالمتنبي " بدأت مبكرة .. إلا أنني لم أعجب به إلا تدريجيا على نحو متزايد بمرور السنين . إنني اليوم أشد إعجابا بالمتنبي مني يوم أن قرأت ديوانه لأول مرة ، بل لعلني اليوم أكثر تأثرا به مني في البداية .. وما دمت قد تحدثت عن الشعراء الذين أحببتهم فقد يكون من المناسب التطرق إلى شعراء آخرين لا يقلون عنهم شهرة فشلت في الإعجاب بهم ، لقد حاولت جاهدا تذوق شعرعبد الوهاب البياتي ولكني كنت في واد وكان شعره في واد آخر ، كما حاولت أن أتذوق شعر أدونيس ولكني أصبت بفشل ذريع دفعني إلى الكف عن المحاولة ، ومن الشعراء القدامى فشلت بالإعجاب بأبي تمام ، والبحتري لما لمسته من آثار الصنعة الواضحة في شعرهما ، كما أنني بقدر إعجابي " بسقط الزند " للمعري أصبت بخيبة أمل كبيرة في " اللزوميات " » (٢) .

إن صراحةالقصيبي في ذكر من تأثر بإنتاجهم في مسيرته الشعرية وانعكاس ذلك الأثر على شعره بنسب متفاوتة من شاعر لآخر ، إلى جانب ذكره لمن " فشل " في الإعجاب بشعرهم من الشعراء ، دليل واضح على دقة أقواله وموضوعيتها . إذ لم يجبره أحد على الإدلاء بتلك الاعترافات الجريئة التي تدل على مرونة تجربته الشعرية التي استطاعت أن تتعامل مع لفيف من الشعراء القدامى والمحدثين من مختلف الاتجاهات الشعرية فجاءت المؤثرات العامة في تجربته

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٣٩

٢ – المصدر السابق – ص٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مزيجا من الأصالة والمعاصرة في حيز من الخصوصية ، ورغم تحديد تلك المؤثرات في تجربته إلا أنني أضم صوتي إلى صوته وأقول « إن المؤثر الأول والأخير في شعر الشاعر هو حياته نفسها ، بكل ما تحويه من أحداث ووقائع » (١) والشاعر المبدع هو من يستطيع تحويل أحداث حياته الخاصة ، وتجاربه الذاتية إلى مواقف إنسانية عامة ورؤية كونية شاملة .

٤/٣- لحظة المواجهة الشعرية :

أعني بلحظة " المواجهة " الشعرية : مواجهة الشاعر لذات الشعر ومثول الشعر في حضرة الشاعر أو ما يجسده القصيبي عنوانا لإحدى قصائده " ساعة الموت شعرا " . فالبحث في خبايا هذه اللحظة المتسربلة بالغموض كشف مهم لجانب من أهم جوانب التجربة الشعرية لديه .

إن القراءة المتأنية لشعر القصيبي تقودنا إلى ملاحظة ظاهرة خاصة مفادها أنه من الشعراء القلائل الذين فكروا في الشعر فيما هم يكتبون شعرا ، وقد جاء تفكيره في شكل قصائد كقصيدة « الشعراء » (٢) و « لحن » (٣) و « أفكار صغيرة » (٤) و « ساعة الموت شعرا » (٥) و « سراب » (٦) مما يبين محاورته الشعر في نبرة موغلة في الاستكناه ، وأن تلك القصائد ولدت لحظة ممارسته لفعل الكتابة والتفكير في ذلك الفعل لحظة إنجازه ، إذ يظهر فيها شكل ميلاد الرؤيا وشكل محاصرة تلك الرؤيا قصد إجبار العبارة الشعرية على احتضانها .

يقول القصيبي في معرض حديثه عن قصيدة « أغنية قبل الرحيل » (٧) : « لقد استغرقت كتابة هذه القصيدة ثلاثة أسابيع ، وهي فترة غير عادية في طولها ، لأنني كنت - ولا أزال - أكتب معظم قصائدي في جلسة واحدة تتراوح في الطول بين ساعة ، وأربع ساعات . إنني لسبب لا أدريه أكتب معظم قصائدي في الفترة بين الظهر والعصر ، أو في الفترة بين المساء ومنتصف الليل ونادرة هي القصائد التي كتبتها في غير هاتين الفترتين » (٨) . وعن دافعه لحظة المواجهة الشعرية يقول : « إنني في أي لحظة من اللحظات لم أكن مدفوعا بأي هدف يتجاوز التعبير

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٤٣

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٥

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٠

٤ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٣٦

٥ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص١٩

٦ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٣٩

٧ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٥٤

٨ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شعرا عما كنت أحسه في تلك اللحظة.. كان هدفي الوحيد أن أتحدث شعـــرا » (١) ولمـــا كـــان القصيبي لا يمارس الشعر صناعة حذقها ، بل يعانيه وجعا يشتد في لحظة معينة هـــي لحظـــة المواجهة الشعرية ، فإن علاقته بتلك اللحظة رغم تشبيهه لها بلحظة الولادة حميمة جدا : « ففي معظم القصائد لا يبدأ الميلاد فجأة ، ولكن تسبقه (إرهاصات) تستغرق بضع ســـاعات ، وفـــي أحيان نادرة بضعة أيام ، وفي حالات أندر بضعة أسابيع . يقفز في الذهن شطر بيت ثم يختفي ، لا أدري من أين جاء ولا أين ذهب ، ثم يعود على هيئة بيت كامل ، ثم يغيب قليلا فأتســـاءل : هل ثمة قصيدة تتحفز ؟ أو أنها مجرد خواطر عابرة ؟ لا أملك غير الانتظار يصبح البيت بيتين ، وثلاثة .. ثم فجأة يتحول الشكل شعرا حديثا ، وأحيانا يحدث العكس ، أحيانا تتغير القافية ويتغير الوزن ، وأقف أنا حائرا عاجزا لا أستطيع التحكم في شيء حتى إذا نضجت القصيـــدة شعـــرت بالحاجة الجارفة إلى البقاء وحدي مع ورقة وقلم حتى تنتهي كتابة القصيدة ، والشعور هنا ليـــس خارقا أو مذهلا ، إنه مجرد تركيز كامل شامل على الكلمات المتساقطة من القلم وشيء شبيـــه (بحمى) خفيفة تجعل الذهن متقدا ويقظا ورغبة في إنهاء الميلاد في أسرع وقت ممكـــن ، هـــذه المرحلة يندر أن تتجاوز ثلاث ساعات وبنهايتها تكون القصيدة قد اكتملت – وبشكلها النـــهائي – ونادرا ما أعود إلى قصيدة ما بعد الانتهاء من كتابتها بالتنقيح والتعديل » (٢) .

إن حالتي (الإرهاص والحمى) هما ذروتا المواجهة الشعرية ، ففيهما يكون الوجع علـــى أشده والمواجهة في أعنف صورها ، إلا أن تحديد شكل المولود/القصيدة أمر لا يملكه كما يقـــول : « إنني لا أقرر عند كتابة القصيدة هل ستكون مقفاة أو غير مقفاة ، مـــن الشعـــر التقليـــدي أو الشعر الحديث ، والواقع أنني حتى ظهور البيت الأول لا أدري من أي نوع ستكون القصيـــدة ، كثيرا ما دارت بذهني قصيدة ما أثناء المخاض وكنت أرجو أن تولد بثوب تقليدي ولكنها فاجأتني وخرجت شعرا حديثا والعكس صحيح ، إن تفاعل التجربة في العقل الشعري اللاواعي هو الـــذي يحدد شكل القصيدة ، وليس لي دور كبير أو صغير في الاختيار » (٣) .

ويرى القصيبي أن كل قصيدة تسبقها فترة كمون واختمار داخلي تتخلق فيها كحبة اللؤلؤ فـــي محارة ذاته « ففي الأعماق السابحة في الظلام كأغوار المحيطات تتخلق القصيدة تدريجيا : مـــن عشرات العواطف ، من عشرات التجارب ، من كلمة هنا ، من نظرة هناك ، وذكرى هنـــالك . هذا المزيج العجيب يختمر في هدوء أياما أو أسابيع أو شهورا أو سنين ثم في لحظـــة ســـحرية بسبب أو بدون سبب تنفجر القصيدة وأقف مبهورا أتفرج على هـــذا الحـــريق الســـاحر » (٤)

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٤٩

٢ – المصدر السابق – ص١٨٢

٣ – نفسه – ص١٨٣

٤ – نفسه – ص٢٠٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تلك هي منابت حدث الكتابة الشعرية المؤسسة عند القصيبي وهي عملية معقدة لا يملك من أمرها شيئا ومن هنا تبرز المفارقة بين كتابة الشعر ، والنثر لديه . « فكتابة النثر عملية واعية وظاهرة إرادية يملك الكاتب قدرا كبيرا من التحكم في مسارها ، بينما نجد كتابة الشعر – بالنسبة لي على أية حال – عملية يتم الجزء الأكبر منها في اللاوعي .. إن النثر يعكس الجانب الظاهر من شخصيتي (الوعي) ، أما الشعر فيمثل المختفي أو (اللاوعي) » ([1]) . . وبذلك يكون حدث الكتابة الشعرية بالنسبة له غيابا في حضرة الحضور ، وحضورا في حضرة الغياب .

٤/٤- تطور تجربته الشعرية :

مرت تجربة القصيبي بتطورات ملحوظة من " أشعار من جزائر اللؤلؤ " إلى " قراءة في وجه لندن " وتناول تطورها من خلال النصوص الشعرية أمر يفوق حدود هذا المبحث لذلك ارتأيت أن تتم مناقشة تطور تجربته الشعرية من زاويتين رئيسيتين هما : الشكل ، والمضمون. ولم أستسغ الفصل بينهما إلا لأنني لا أدرس من خلالهما نصوصا شعرية ، فما أقدمه هنا مجموع ما كتبه غازي حول تطور تجربته الشعرية من واقع سيرته ، تمهيدا لدراسته في جزئياته من خلال نتاجه الشعري في الفصول القادمة ، بما يعين على فهمه في تفاصيله بعد دراسته في مجموعه ، وتوضيحا لما أنا مقدم عليه أجد لزاما علي أن أحدد ما أعنيه بمصطلحي الشكل والمضمون .. إذ أعني بالشكل : نظام القصيدة من حيث هي عمودية ، أو تفعيلية ، أو مزدوجة : بمعنى أنها تجمع بين النظامين السابقين ، أما المضمون : فأعني به ماهية التجارب التي جسدتها قصائد كل ديوان على حدة ، وما طرأ على تلك التجارب من تطور في الدواوين التالية ، وما جد فيها من تجارب .

٤/٤/١- المستوى الشكلي :

لعبت المؤثرات الشعرية العامة في تجربة القصيبي دورا كبيرا في رسم ملامح الشكل الشعري لتجربته الشعرية ، لذلك يقول : « لقد كان من حسن حظي أو سوئه أنني في مرحلة التأثر الأولى بدأت قراءاتي في الشعر القديم والحديث معا وتذوقتهما على حد سواء ، ولعل هذا السبب هو الذي جعلني طيلة مسيرتي الشعرية وحتى اليوم أقف موقفا وسطا بين المعسكرين فالجدل القائم حول الشعر التقليدي والحديث لم يستطع جذبي إلى أي من الفريقين ، الشعر شعر ويستوي بعد ذلك أن يكون متساوي التفعيلات أو لا يكون ، وقد كتبت أول قصيدة (بالشكل)

---

[1] – دار المداد – استجواب غازي القصيبي – ص٢٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحديث في سن السادسة عشرة ، وكتبت القصيدة الثانية في السابعة عشرة ، وكان اسمها " نـداء الربيع " :

أطلي علي
أذيبي ضياءك في مقلتيا
فملء يدي الجراح
وفي مسمعي يدوي النواح

.. ومنذ ذلك الحين وأنا أكتب الشعر (بشكليه) القديم والحديث ، ولعل عـدد القصـائد التـي كتبتها من كل نوع يساوي العدد من النوع الآخر ، وعلى خلاف بعض الشعراء الذين يـنزعون بمرور الوقت إلى هجر أحد النوعين والتفرغ نهائيا للنوع الآخر فإنني أجد نفسي ما زلت حتـى الآن أكتب الشعر بنوعيه وبالنسبة نفسها » (١) .

وقد ظهر أول تجديد مارسه القصيبي على مستوى الشكل في ديوانه الثالث " معركة بلا راية " إذ يقول : « إنني أجريت في هذا الديوان بعض التجارب الجديدة ، بالنسبة لي ، مـن حيـث الشكل في قصيدتين هما : " كلمات لصديقة " و " السيمفونية الصامتة " استعملت فيهما عدة بحور مختلفة وراوحت في القصيدة الواحدة بين الشكل التقليدي والشكل الحديث ، كما أنني كتبت قصيدة تقليدية من رباعيات كل رباعية من بحر مختلف هي قصيدة " رباعيات عاشقة " وفـي الديـوان نفسه كتبت لأول مرة قصيدة تتحرر تحررا شبه نهائي من القافية هي " الموت في حزيران " غير أن الديوان لم يختلف عن الدواوين السابقة في احتوائه على عدد متقارب من القصـائد التقليديـة والحديثة » (٢) .

« وفي " أنت الرياض " ، واصلت التجربة التي بـدأتها في " معركة بلا راية " في التحـرر المطلق من القافية وقد استخدمت هذا الأسلوب في ثلاث قصائد هي : " وحين أكون لديـك " و " حبك " و " موت إنسان " .. إنني أشعر أن نجاحي في هذه التجربة لم يكن كاملا فبقدر ما يتيـح هذا الأسلوب من حرية في الاسترسال تسمح بتداعي الأفكار وانثيالها ، إلا أن قدرا من الموسيقى التي توفرها القافية يضيع ويتبخر » (٣) .

أما ديوان " الحمى " « فإن قصائده تنتمي ، شأن الدواوين السابقة ، إلـى الشكليـن التقليـدي والحديث مع تفوق عددي بسيط في صالح الأول ، هناك قصيدة واحدة هي " المومياء " متحـررة من القوافي تماما وكما كان الشأن في القصائد المماثلة في الماضي وجدت أن هذا الشكل يحقـق قدرا أكبر من الحرية في استقصاء التجربة غير أنه يحرم القصيدة جزءا لا يسـتهان بـه مـن

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٤٢

٢ – المصدر السابق – ص٨٥

٣ – نفسه – ص١٠٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موسيقيتها ، ولعل هذا الشكل أصلح ما يكون لتصوير التداعي النفسي المتلاحق الذي ينتقل من فكرة إلى فكرة أخرى بسرعة لا تتيح للقوافي متابعتها » (١) .

وفي ديوان " العودة إلى الأماكن القديمة " تستمر المراوحة بين الشكلين « كما كان الشأن في الماضي ، فالشكلان القديم والحديث يقتسمان بالقسطاس قصائد هذا الديوان . ويبدو أنني سأظل أكتب بعض قصائدي شعرا تقليديا وبعضها شعرا حديثا ما دمت أكتب ، وكالعادة هناك قصيدة متحررة من القوافي تماما هي " غريب! غريب! غريب! " بالإضافة إلى قصيدة أخرى قصيرة كتبت في مرحلة سابقة بعنوان " في الظلام " » (٢) .

ويختم القصيبي حديث (الشكل) بقوله : « إن أقصى " تحرر " وصلت إليه في تجاربي هو إهمال القافية نهائيا ، والتمسك بالوزن وحده . وذلك في قصائد لا تتجاوز عدد أصابع اليدين ولكنني لم أكتب شعرا " حرا " بمعنى الانفلات من الوزن والقافية معا » (٣) .

إن توقف حديث القصيبي عن الشكل عند ديوان " العودة إلى الأماكن القديمة " لا يعني حدوث تغيير في أشكال قصائد دواوينه التالية فقد ظل يكتب على النهج السابق (٤) .

٢/٤/٤- المستوى المضموني :

يعرض القصيبي لمضامينه الشعرية في سيرته بشكل مركز وكثيف من زاويتين هما :

- المدى الزمني لكتابة قصائد الديوان .
- المحور الرئيسي الذي تدور حوله معظم تجاربه .

وقبل أن نتناول تطور تجربته الشعرية على مستوى المضمون نود الإشارة إلى مسألة مهمة تتعلق باختيار عناوين دواوينه يقول عن اختيار عنوان ديوانه الأول : « بقي العنوان مشكلة دون حل بضعة أسابيع إلى أن اقترح الشاعر الصديق ناصر أبو حميد عنوان " أشعار من جزائر اللؤلؤ " فنال هذا الاسم استحساني واستحسان الكثير من القراء فيما بعد » (٥) أما في الديوان الثاني « فلم تكن هناك مشكلة بالنسبة للاسم هذه المرة ذلك أنني بمجرد أن كتبت قصيدة " قطرات من ظمأ " قبل طبعه بأكثر من سنة قررت أن يحمل الديوان اسمها ، وقد أصبح إطلاق اسم

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٢٤

٢ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٣٨

٣ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٨٠

٤ - انظر ص ٢٤٤-٢٤٦ من هذه الدراسة .

٥ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٥٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدة من الديوان على الديوان بأكمله تقليدا تكرر مع الدواوين التالية باستثناء أبيات غزل » (١) أقول إنها مسألة مهمة : لأنها تتعلق بشكل مباشر بمضامينه الشعرية وتداخل الأمداء الزمنية لدواوينه كما سنوضح في آخر المبحث .

يقول القصيبي عن تجربته في ديوانه الأول : « يضم " أشعار من جزائر اللؤلؤ " قصائد كتبتها بين سني السابعة عشرة والعشرين . وهي تمثل في الواقع تجارب مراهق غر بريء في عالم جديد مصطخب » (٢) .

ويضم ديوان " قطرات من ظمأ " « ثلاثا وعشرين قصيدة كتبت سبع قصائد منها في فترة سابقة والباقي بين سني الواحدة والعشرين والخامسة والعشرين » (٣) . « وهي تصور تجربة شاب عربي شرقي يلتقي لأول مرة بمجتمع الولايات المتحدة الغريب » (٤) .

وفي ديوان " معركة بلا راية " ينتقل القصيبي بتجاربه نقلة نوعية متميزة . يقول : « لقد كتبت قصائد هذا الديوان بين سني الخامسة والعشرين والثلاثين ، وقد شهدت هذه الفترة من حياتي العديد من التجارب الحافلة في أكثر من ميدان ، في هذه الفترة بدأت حياتي العملية ، وسافرت إلى لندن لاستكمال دراستي العليا والحصول على الدكتوراه ، تزوجت ، ولدت ابنتي يارا ، فقدت ثلاثة من أقرب الأشخاص إلى قلبي ، أما على المستوى القومي ، فقد شهدت تلك الفترة إرهاصات الانهيار الشامل الذي انتهى بمأساة العرب القاتلة في حزيران الأسود ، كل هذه التجارب انعكست على نحو أو آخر في قصائد " معركة بلا راية " » (٥) .

ويصور ديوان " أبيات غزل " من عنوانه تجارب ما يضمه من مقطوعات كتبها بين عامي [١٩٥٦ – ١٩٧٣م] يقول القصيبي : « في سنة ١٩٧٦م طبعت ديواني " أبيات غزل " . ولا بد لي من أن أعترف اعترافا واضحا أنني ارتكبت خطأ كبيرا بطباعة هذا الديوان .. لقد رأيت أن يضم الديوان نوعين من القطع : المقطوعات الصغيرة التي لا يمكن تصنيفها كقصائد ، والتي لم أتمكن لذلك من نشرها في الدواوين السابقة ، ومقتطفات قصيرة من قصائد أطول لم تنشر من قبل . إما لأن القصيدة الكاملة غير صالحة للنشر ، أو غير قابلة للنشر . وهذا هو الجزء الأكبر من الديوان . ولقد حرصت على تسمية المجموعة " أبيات غزل " ليكون العنوان بمثابة إنذار

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٧١

٢ – المصدر السابق – ص٥١

٣ – نفسه – ص٦٦

٤ – نفسه – ص٦٤

٥ – نفسه – ص٧٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للقارئ بأنه لن يعثر على قصائد متكاملة ، بل مجرد أبيات متناثرة » (١) لذلك استثني هذا الديوان من أن يسمى باسم أول قصائده أو أي منها .

وقد شهد ديوان " أنت الرياض " تطورا ملحوظا برز في شكل تجارب جديدة ، يقول القصيبي : « كتبت قصائد " أنت الرياض " فيما بين سني الواحدة والثلاثين ، والسادسة والثلاثين باستثناء ثلاث قصائد كتبتها في مرحلة سابقة .. على أن هذه الفترة شهدت تجارب من نوع آخر لأول مرة أقضي خمس سنوات متواصلة في الوطن منذ تركته صبيا لم يكد يبلغ الخامسة ، جدت تطورات هامة في خطي المهني سواء داخل الجامعة عندما توليت عمادة الكلية، أم خارجها عندما انتقلت إلى العمل بمؤسسة الخطوط الحديدية ، أم عندما عينت عضوا بمجلس الوزراء » (٢) وقد انعكست تجاربه المهنية في هذا الديوان بشكل قوي إذ تعتبر قصائده تجسيدا لمواجهة الحياة العملية مما جعله يلتقي بالحقائق المعنوية المرة ملموسة في عالم الواقع : « كنت أسمع من قبل بطبيعة الحال عن كلمات مثل : " المصالح " و " الحسد " و " الحقد " و " الغيرة " ولكني لم ألتق بها كحقائق مرعبة إلا هذه الفترة » (٣) .

وعن تجاربه في " الحمى " يقول القصيبي : « كتبت معظم قصائد الحمى بين سني السادسة والثلاثين ، والحادية والأربعين ، وهناك محوران رئيسيان تدور حولهما قصائد الديوان وعدة محاور فرعية ، المحور الأول : هو الانتقال من مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة .. بكل ما يواكب هذا الانتقال من مشاعر حزينة معقدة حادة .. والمحور الثاني : هو الهزيمة العربية الكبرى التي بدأت بالزيارة المشئومة إلى القدس المحتلة وانتهت بالصلح بين إسرائيل ومصر الغالية .. بعد ذلك ، هناك محاور صغيرة عديدة : مشاعر الأبوة ، تجربة العناء في عمل مرهق ، تطور المجتمع بسرعة مذهلة ، مشاعر الحب . وإن كنت أعتقد أن حصيلة هذا الديوان من قصائد الحب تقل عن أي ديوان آخر من دواويني » (٤) .

ويتقاطع ديوان " العودة إلى الأماكن القديمة " مع ديوان " الحمى " إذ « يكاد يكون ديوان " العودة إلى الأماكن القديمة " جزءا ثانيا من ديوان " الحمى " : لقد كتبت معظم قصائد الديوان باستثناء أربع قصائد تعود إلى مرحلة سابقة بين سني الثانية والأربعين والخامسة والأربعين ، وكما كان الشأن في " الحمى " فإن المحورين الرئيسيين هما : الأزمة النفسية المتصلة بالعبور

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٩١

٢ – المصدر السابق – – ص١٠١

٣ – نفسه – ص١٠٤

٤ – نفسه – ص١١٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى الكهولة ، وأزمة التمزق العربي الذي تبع مأساة السلام المنفرد، بالإضافة إلى محاور فرعية عديدة » (١) .

وفي ديوان " ورود على ضفائر سناء " الذي « كتب معظم قصائده بين سنتي [١٩٨٥-١٩٨٧م] .. يطغى شعور بأن المرء أخذ نصيبه من المعارك بأنواعها ، وأنه لم يعد يحتاج إلى المزيد » (٢) هذا إلى جانب بعض التجارب المتصلة بموقفه من القومية ، يقول القصيبي واصفا الظروف التي أحاطت بها : « كان الواقع العربي يسير من سيئ إلى أسوأ كانت إسرائيل تصول وتجول وتعربد ، ولم يكن يومض في هذا الظلام الدامس سوى بطولات فردية هنا وهناك .. في جو الإحباط واليأس والهزيمة ، ظهرت "سناء محيدلي " في جنوب لبنان لتثبت ما يمكن أن تفعله فتاة واحدة شجاعة فولدت قصيدة تحيي بطولة سناء وهي القصيدة التي حمل الديوان اسمها » (٣) ولم تخل تجارب الديوان من النبوءات فقد « جاءت قصيدة " حكاية مهر الرياح " المهداة إلى صغار فلسطين بمثابة نبوءة سرعان ما تبعتها ثورة الحجارة » (٤) .

وفي ديوان " عقد من الحجارة " الذي « كتب معظم قصائده بين سنتي [١٩٨٧-١٩٩٠م] تحققت النبوءة التي تضمنتها " حكاية مهر الرياح " عندما وقف صغار فلسطين يواجهون الدبابات ولا سلاح في أيديهم سوى الحجارة .. وفي تحية الأبطال الصغار جاءت قصيدة " عقد من الحجارة " » (٥) كما تجلت فيه علاقته الحميمة بالبحر « ففي هذا الديوان الصغير يكاد البحر يفيض من كل صفحة » (٦) .

واستجابة لصوت الواقع /أزمة الخليج يأتي ديوان " مرثية فارس سابق " الذي كتب قصائده بين عامي [١٩٩٠-١٩٩١م] يقول القصيبي « .. في الأسبوع الأول من الأزمة ولدت قصيدة " مرثية فارس سابق " وقد كانت القصيدة الطلقة الأولى في معركة شخصية شعرية .. لم تنته إلا بعد تحرير الكويت » (٧) « وعندما أقرأ ديوان " مرثية فارس سابق " أحس أنني أقرأ سجلا تاريخيا شعريا للأزمة منذ لحظة الغزو إلى لحظة التحرير » (٨) .

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٣١

٢ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص١٢

٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص١٣

٤ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص١٥

٥ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٢٤

٦ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص ٢٥

٧ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص ٤٢

٨ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص ٤٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى القصيبي في ديوان " واللون عن الأوراد " الذي : « كتب معظم قصائد بين سنتي [١٩٩٢-١٩٩٥م] أن الوقت قد حان لإصدار مجموعة مترجمة ثانية من شعره فكان أن جاءت المجموعة باللغتين العربية والإنجليزية ، ترجم القصائد مترجم قدير وراجعت الترجمة شاعرة بريطانية معروفة » (١) إلا أن محور الأزمة النفسية المتصلة بالعبور إلى الكهولة تعاود الظهور من جديد « فالهاجس الخمسيني ينبض في قصائد المجموعة ، غير أن هناك محاولة لإعادة صياغة الخريف بحيث يصبح بداية الحياة لا نهايتها » (٢) « والحنين إلى الشباب يقطر من كل صفحة من الديوان » (٣) « كما تتغلغل صور الوطن ومشاهده في قصائد الغربة بشكل بالغ الحدة » (٤) .

ويعكس النص/الديوان : سحيم المنجز عام ١٩٩٥م تجربة التقاطع مع التراث الأدبي في نص مطول بصياغة شعرية جديدة تتمثل في السرد الشعري .

وفي ديوان " قراءة في وجه لندن " الذي كتبت قصائده بين عامي [١٩٩١-١٩٩٧م] يعمق القصيبي معظم محاور دواوينه السابقة كمحور الهم القومي ، وهاجس الزمن ، والحب .

وعود على بدء : فإننا قد أشرنا في صدر المبحث إلى مسألة اختيار القصيبي لعناوين دواوينه وقلنا إن لها علاقة مباشرة بمضامينه الشعرية ، وتداخل الأمداء الزمنية لدواوينه ، وبعد أن استعرضنا تطور تجربته الشعرية في كل ديوان يتضح لنا أن عناوين دواوينه مكتنزة بالدلالة : بمعنى أن كل عنوان يكرس المحاور الأساسية التي تدور حولها معظم مضامين قصائد الديوان الذي يشير إليه ، فقطرات من ظمأ اعتمده محورا / عنوانا لديوانه الثاني كما نص أعلاه : (... وبمجرد أن كتبت قصيدة " قطرات من ظمأ " قبل طبع الديوان بأكثر من سنة قررت أن يحمل الديوان اسمها ...) وما أن اكتملت قطرات الظمأ / قصائد الديوان وانتظمت في محورها – وهو كما قال عنه (... يصور تجربة شاب عربي شرقي يلتقي لأول مرة مجتمع الولايات المتحدة الغريب ...) – أصدرها مطلقا عليها عنوان محورها غير مكترث بتواريخ إبداعها ، لذلك تداخلت الأمداء الزمنية لمعظم دواوينه : بمعنى ظهور قصائد في ديوان لاحق يعود تاريخ إبداعها إلى المدى الزمني لقصائد ديوان سابق وهكذا... ، أي أن الشاعر (ينتقي) ما يصدره في كل ديوان من رصيد شعري غزير ، مما أدى إلى تداخل الأمداء الزمنية لدواوينه كما يتضح من الجدول الآتي :

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص ٥٦

٢ – المصدر السابق – ص٥٧

٣ – نفسه – ص٥٩

٤ – نفسه – ص٦٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

م	اسم الديوان	تاريخ الإصدار	المدى الزمني للقصائد	
			تاريخ أول قصيدة	تاريخ آخر قصيدة
١	أشعار من جزائر اللؤلؤ	١٩٦٠	١٩٥٧	١٩٦٠
٢	قطرات من ظمأ	١٩٦٥	١٩٥٩	١٩٦٥
٣	معركة بلا راية	١٩٧١	١٩٦٥	١٩٧٠
٤	أبيات غزل	١٩٧٦	١٩٥٦	١٩٦٣
٥	أنت الرياض	١٩٧٧	١٩٥٩	١٩٧٦
٦	الحمى	١٩٨٢	١٩٧٧	١٩٨٠
٧	العودة إلى الأماكن القديمة	١٩٨٥	١٩٦٧	١٩٨٥
٨	ورود على ضفائر سناء	١٩٨٧	١٩٨٥	١٩٨٧
٩	عقد من الحجارة	١٩٩١	١٩٨٦	١٩٩٠
١٠	مرثية فارس سابق	١٩٩٢	١٩٩٠	١٩٩٠
١١	واللون عن الأوراد	١٩٩٥	١٩٨٨	١٩٩٣
١٢	سحيم	١٩٩٦	١٩٩٥	ـــ
١٣	قراءة في وجه لندن	١٩٩٧	١٩٩١	١٩٩٧

يقول القصيبي : « أتمنى أن أكتب ذات يوم ديوانا عن تجاربي مع المدن التي أحببتها ، أتمنى غير أن كتابة الشعر ليست بالتمني ولا تؤخذ غلابا ، ليس لدي من الديوان سوى اسمه " سفائن في المدائن " ومقطوعات صغيرة متناثرة ، قد يجيء الديوان وقد لا يجيء وقد يكون كالذي يجيء ولا يجيء ، ولكن حبي لبعض المدن جزء أصيل من تجربتي كإنسان » (١) ومن هذه الأمنية نؤكد التداخل الزمني لدواوينه من خلال الاستنتاجات الآتية :

١- إن إصدار الديوان عملية منظمة ومخطط لها مسبقا ، فالشاعر يحدد محورا / عنوانا لديوانه يكرس المحاور الأساسية التي تدور حولها مضامين معظم قصائد الديوان الذي يشير إليه قبل كتابة قصائده ، فصدور الديوان الأمنية متوقف على ترميم مقطوعاته الصغيرة المتناثرة ، وزيادة عدد قصائده بما يغطي بقية المدن التي يحبها .

٢- إن الشاعر لا يجد غضاضة في تأخير إصدار مجموعة كبيرة من قصائده في كتاب ريثما تولد القصيدة المحورية التي تجتذب معظم تجاربها وتمنح اسمها عنوانا للديوان ، وإذا لم يتوافر

---

١ - القصيبي ، غازي - في رأيي المتواضع - ص٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

له ذلك فإنه يصدر ما يجتمع لديه من قصائد تحت عنوان خارجي يدل عليها وهذا ما نلمسه في ديوان " أبيات غزل " الذي حاد فيه عن تقليد اتبعه في عنونة دواوينه كلها – (... وقد أصبح إطلاق اسم قصيدة من الديوان على الديوان بأكمله تقليدا تكرر مع الدواوين التالية باستثناء أبيات غزل ...) – لأنه لم يضم قصيدة محورية ذات عنوان مكتنز بالدلالة يصلح لأن يكون عنوانا للديوان بأكمله ، لذلك اختار له عنوانا خارجيا يدل على ما فيه ، لأن كل ما فيه – على حد قوله – أبيات متناثرة .

٣– تفسر النتيجتين السابقتين ما نلمسه في دواوين القصيبي من تباين كبير بين تواريخ إبداع القصائد في الديوان الواحد وتاريخ أقدم قصيدة فيه وتاريخ طبعته الأولى ، إلى جانب ما نلمسه من وجود قصائد في ديوان لاحق يعود تاريخ إبداعها إلى المدى الزمني لديوان سابق .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والموقف الأدبي يكشف هذه العلاقة بطريقة فنية هي التجربة الأدبية التي يقدمها الأديب ، ولذلك كانت دراسة المواقف الشعرية طريقة مستمدة من القوى الكبرى التي تحدد وجهات الشعر نفسه وتتبع من العلاقات الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى ، وهي قوى تعمل في داخل الشعر مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر ، مثلما هي قضايا إنسانية هامة ، وبعبارة أبسط ، ما دامت الحياة موقفا ، فما هو موقف الشاعر من كل قضية كبرى مثل الحب ، الزمن .. . فإن دراسة الشعر من هذه الزاوية تكفل أيضا بيان فعل العوامل الخارجية في الوقت نفسه .. وتكفي للدلالة على أكبر الاتجاهات الشعرية ، كما تكفي للدلالة على مدى صلة الشاعر بالحداثة لذلك سوف نتناول أهم القوى / المواقف التي تعتمل في شعر القصيبي وذاته في آن واحد وهي:

١- الموقف من الزمن (ومن ثم من الموت) .

٢- الموقف من المدينة .

٣- الموقف من القومية .

٤- الموقف من الحب .

على أن تتم قراءة هذه المواقف قراءة بنيوية ، باعتبارها عناصر متفاعلة في بنية واحدة هي رؤية القصيبي للوجود / الواقع ، بما يحويه من عوائق يشهرها في سبيل الفرد وحركة الفرد نحو تجاوز هذه العوائق ، ثم صورة الواقع بعد عملية التجاوز والعبور .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الموقف من الزمن :

إن أهمية الزمن عنصرا أساسيا في مقاربة تقنيات السرد ، لا تقل عن أهميته في تبين الاتجاهات الشعرية في تيارات الأدب الحديث . ومهما يبلغ الإنسان من تطور ، فلا بد أن يظل الصراع مستمراً بين زمن تاريخي واقعي وزمن لا نهائي يسمى الخلود (أو على الأقل نوع من الانبعاث المتجدد) حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءاً ضرورياً من الحياة .

وإذا كان الزمن السردي منشطراً أساساً إلى زمنين : وقائعي وسردي ، فإن الزمن في تجربة القصيبي الشعرية ينقسم إلى زمنين : زمن خارجي (مجرد) = عدد السنوات . وزمن داخلي (نفسي) = الشعور بالكهولة المبكرة والحساسية المفرطة تجاهها وما يترتب على ذلك من شعور باليأس والإحباط ، وانعكاس ذلك كله على الواقع من حوله ، من هنا نستطيع أن ننطلق إلى محاكمة نماذجه الشعرية لنتبين أبعاد موقفه من الزمن وهل يتفاعل مع الزمن باعتباره سيرورة مستمرة تمضي قدماً باتجاه المستقبل ؟ أو يعده نكوصاً ماضوياً للهرب من وطأة الحاضر ؟ وما سر تعلقه بالطفولة / الماضي : الخارج عن زمن القول الشعري ؟ وهل يمثل الحاضر خصماً لدوداً للماضي لأنه طرف أساسي في المقابلة ؟ أو لتعفنه وعقمه وعدم قدرته على الإضاءة والإشراق كالطفولة ؟ وما هو المستقبل ؟ وما هي القوى التي بمقدورها إيقاف الزمن عند لحظة معينة ؟ هل هي المتعة ؟ .. أو السأم ؟ .. أو الموت ؟ .. وما هو موقفه من الموت ؟ .. وهل يتحول في موقفه إلى ضرورة حياتية ؟ أو أنه يظل على صورته المرعبة : هادم اللذات ومفرق الجماعات ؟ .وهل مصطلح " رثاء " بمفهومه التراثي ما زال صالحاً للتعامل مع " قضية الموت " باعتبارها محطة كبرى على مسار الزمن تقابل الميلاد ؟ .... بالإجابة على هذه التساؤلات من نتاج القصيبي نتمكن من استبار أبعاد موقفه من الزمن ومن ثم من الموت .

ابتداءً من " أشعار من جزائر اللؤلؤ " وحتى " قراءة في وجه لندن " يعيش القصيبي زمناً دائرياً يسير باتجاه عكسي من الماضي وإليه مما يمنح شعره سمة الالتفاف حول الجانب المتجاوز من حياته / الخارج عن زمن القول الشعري متمثلاً في الغالب في جماليات الطفولة ، والعجز عن الإفلات من إشراقات المشاهد الأولية ، ومن خلال دائرية الزمن تتجلى زاوية الوقوف مبرزةً وجهي الرؤية اللذين يتحدان فيما بعد مكملين أبعاد موقفه من الزمن ، وتتضح دائرية الزمن منذ أول قصيدة كتبها عام ١٩٥٩م "جزيرة اللؤلؤ " ، يتجلى فيها الحنين إلى المكان والزمان معاً :

« أرضي هناك مع الشواطئ والبحار الأربعة
والأفق..والشفق المخضب حين ينثر أدمعة
فتظل ترمقه المياه كأنها تبكي معه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حيث المساء يطـــل فـــي صمت ويخطر في دعه
ويعانق الآفـــاق .. يمنح كل قـــلب .. أذرعـــه » (١)

إن هذا الائتلاف بين الزمن والمسافة ، واستحضارهما على نحو تشخيصي انفعـــالي يظـــهر مقدار الحنين إليهما والعجز عن الإفلات من إشراقاتهما وإيمانه بجمال الطفولة واعتبارها مـــلاذا وحمى ، وهذا ما جعله يؤثر الحديث بمصطلح المسافة فيعبر عن ألقه وحيويته " بالواحة " وعن سوئه وانطفائه " بالصحراء " مما يدل على وعيه بالعلاقة الوطيدة بين الزمن والمسافة:

« يا سرابي الحبيب ! طال بي السير وحيدا وضـــقت بالصحـــراء
حن عمري الشقي للواحة الخضراء للأغـــنيـــات .. لـــلأنـــداء » (٢)

ويستمر هذان التعبيران عن وجهي الزمن بمراعاة التزاوج بينه وبين المسافة حتى النهايـــة ، لكنهما يأخذان منحى تطوريا إذ يلحق تعبير " الواحة " صفات لونية كالأخضر مثلا ، ودرجـــات الضوء والظل ، والأصوات / الصداح ، والري والهناء ... إلخ :

« أريد أن أمضي إلى واحة
وارفة الظل .. بها جدول
وبلبل يصدح للحب
حيث يمر العمر لا وحشة
خرساء .. لا ليل طويل كئيب
أريد أن أمضي بعيدا بعيد » (٣) .

ويلحق تعبير الصحراء مرادفات الكلمة ، كالقفر ، والبيد ... وصفات أخرى كالظمأ ، والهجير والسراب ، والتشرد ، والغربة ... إلخ :

« غير أن العمر للتائه درب
من دموع
ما الذي يصنع في القفر الشريد
حيث لا شيء سوى الوحشة
تجتاح الوجود » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٤
٢ – المصدر السابق – ص١٧
٣ – نفسه – ص٦٩
٤ – نفسه – ص٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويأخذ هذان التعبيران المسافيان عن الزمن منحىً تطورياً استعارياً يحافظ على تزاوج الزمن بالمسافة فوعي القصيبي بهذه المسألة يأبى عليه الفصل بينهما ، ويمكن تمثيل هذا التطور على النحو الآتي :

الواحة ------> الربيع – الصيف .

الصحراء ------> الخريف – الشتاء .

وخير مثال على هذا التطور مصورا في الوقت نفسه حدة شعوره بالزمن (الداخلي) قوله :

« يا لرأسي يذهب الليل بشعره ... ويجيء الصبح كي يشعل شعره

شعرة تسقط أيامي فشعره ... قطرة تنساب أيامي فقطره

أتمشى في خريف ما له ... من ربيع بعده يرجع زهره

في شتاء يرتدي الثلج ولا ... يرتجي صيفاً يرد الثلج خضره » (١)

وإفلاتاً من استسلامه لهذه الحقيقة الواقعية المتمثلة بسطوة الزمن الداخلي وما تكرسه من شعور بالكهولة والإحباط وانعكاس ذلك كله على الواقع من حوله ، فإنه يلجأ إلى الطبيعة والطفولة في أسلوب تمن يقترب في نبرته من لغة الندب ورثاء النفس وكأنه بذلك يسأل الطبيعة صفاتها والزمن إفلاتاً من سطوتيه الداخلية والخارجية :

« ليت الشباب كهذا البحر شيبته ... تنداح في زبد والقاع ما علِما

ليت الشباب كهذا البدر مفرقه ... يزدان إن ضجَّ فيه الشيب واحتدما

ليت الشباب بعمر الحب يا امرأةً ... ما زال حبي لها طفلاً وما فُطِما » (٢)

ويتوقف الزمن في سيرورته الدائرية عند نقطتين على طرفي نقيض : [المتعة × السأم] تكتسب المتعة صفات الواحة / اللحظة الجميلة عندما تتجسد في لقاء المحبوبة :

« والعمر هل عمري سوى لحظة ... على جناح الموعد الأخضر » (٣)

وبما أن المتعة حالة لا يعيش المرء سواها في لحظتها فإن الزمن يتوقف عندها وقفةً تنقطع معها الصلة بالسابق واللاحق / الماضي والمستقبل إذ لا يكدرها إن كان ثمة ما يكدر إلا ادكار زوالها وقد يكون تحققها دافعاً إلى اللامبالاة بالزمن :

« أنا لا أبالي بعد ليلتنا ... أ أعيش أم يغتالني أجلي

ماذا وراء العمر أقطعه ... وسنينه دهر من الملِ

ما العمر إلا نشوة لمعت ... لمع السنا في ناظرٍ جذلِ » (٤)

---

١ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٨٨

٢ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٧٦

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٣

٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكتسب النقطة الثانية " السأم " مظاهر " الصحراء " عندما تبلغ الذروة فتنفجر ضجراً أو اكتئاباً أو أرقاً ، موقفة الزمن وقفة محسابة ومراجعة وتأمل كما في قصيدة " أرق " :

« وجـودي ريشة تلهـو بهـا نقمـة إعـصـارِ
وعمـري دمعة سالت على غصن الصبا العاري » (١)

ويكون المخرج من هذا المأزق باللجوء إلى الطفولة وعالمها الغض البريء ، أو إلـى حالـة قريبة منها بالعيش فوق مجريات الأحداث وخارج مجرى الزمن :

« سأحلم حتى أرى عالمي المشوه حثّ الخطا وارتحلْ
فلا همسة تترجى الزمان ولا أنـة تتـشكى المـللْ » (٢)

وإذا كان الحلم مملكة الهاربين وسماء الطفولة مخرجاً من مأزق الزمن الرديء وموته فـإن اللجوء إلى الطفولة يشكل حالة بعث للزمن الماضي مقابل موت الزمن الحاضر ، لذلك يستدعي القصيبي الماضي تعبيراً عن قسوة الحاضر ويمعن في زخرفته بل وخلقه خلقاً أسطورياً يفوق الروعة :

« هيا خذاني خذاني إلى شبـاب الزمانِ
إلى عوالـم سحرٍ مصنوعةٍ من حنانِ
أبوابها من غيـومٍ وسقفها من أغـانِ
تجري الدقائق فيها سعـيدةً والثواني » (٣)

وفي قصيدة " العودة إلى الواحة " إصرار على إحياء ماضي الطفولة والـهرب مـن قبضـة الحاضر / الصحراء والغول :

« خذيني إليكِ
ولا تتركيني ..
أعود إلى القفر والغول .. » (٤) .

ويزيد هاجس العودة إلى الطفولة حدة ويتأصل ، في ديوان " العودة إلى الأماكن القديمـة " ، لكنه حين يعود إليها يصطدم بفعل الزمن :

« يا خليجي القديم ! إنك مثلي عاقبتني .. وعاقبتك السنون
أيها الحي!إن عتبت فقل لي داس قلبي.. وداسك التمدين » (٥)

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٩٩
٢ – المصدر السابق – ص١٩٠
٣ – نفسه – ص٥٢٣
٤ – نفسه – ص٥١٦
٥ – نفسه – ص٦٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما يبلغ مطلب العودة إلى الطفولة في هذا الديوان درجة الاستغفار :

« نفر – فديتك ! – نحو الطفولة
لو ساعتين
فنأكل في الشمس تفاحتين
وألقي عليك بفزورتين
ونغرق .. نغرق في ضحكتين » ([1]) .

ويحاول القصيبي أن يقيس الزمن سنة سنة مجليا تفاعل الزمنين الخارجي والداخلي :

« وها أنا ذا .. أمام الأربعين يكاد يـؤودني حمل السنين » ([2])
« عدت كهلا تجره الأربعون فأجيبي:أين الصبا والفتون؟ » ([3])

ونتيجة لتفاعل الزمنين يأخذ الزمن في موقف القصيبي صورا متعـددة : (مـدى مجنونـة ، وحراب ، وعويل ، وغضون) :

« يادميتي حاصرتني الأربعون مدى مجنونة وحرابـا أدمت العمـرا » ([4])
« والأربعـون عويل ملء أوردتي وفي شفاهي يبكي الصيف واللبنا » ([5])
« الأربعون غضـون خـطها قلـم من الشجون وتاريخ من النصب » ([6])

ويستمر تعداد السنين عقدا فعقدا وإبراز سيطرة الزمن الخارجي وتأجيجه للزمن الداخلي :

« الأربعـون أقـلعـت كـزورق منكـسر
وهذه الخمسون تدنو .. كالخـريف الحـذر » ([7])

وصولا إلى القصيدة الخمسينية " خمسون " التي يكرر فيها لفظة " خمسون " عشر مـرات ، ويجلي فيها مأزق الزمن الممتد إلى سنته الخمسين :

« خمسون دبت إلى الفودين فاشتعلا واحرقة الرأس فيه الشيب والصلع!
وأنت ما زلـت طفـلا في مباذلـه فأين منك الوقـار الحلو .. والورع » ([8])

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٠٥
[2] – المصدر السابق – ص٦٥٥
[3] – نفسه – ص٦٨١
[4] – نفسه – ص٦٩٦
[5] – نفسه – ص٨٠١
[6] – نفسه – ص٨٠٩
[7] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٢٧
[8] – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٢٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما تزل قناعته بالحاضر تنغصها سيطرة الماضي – وأنت ما زلت طفلا – فالدائرة الزمنية ما تزال تكرر دورتها باتجاه يقابل الواقع والحاضر وقارا وورعا ، وهذه الدائرة المتجهة من وإلى الطفولة ، لا تتورع عن إنتاج دائرة أصغر من مركزها إذا ما توافرت لـــها نفـس الشـروط ، ويتجلى ذلك في قصيدة " في الشارع القديم " التي يقول عنها القصيبي : « وصلت لندن في ربيع ١٩٩٢م وكانت من مفارقات القدر – وما أكثرها ! – أن الدار الفخمة المخصصة لسكن الســفير السعودي في لندن لا تبعد سوى أمتار قليلة عن الشقة المتواضعة التي سكنتــها فترة من " الزمن " أثناء تحضير الدكتوراه في نهاية الستينات الميلادية . أيامها كثيرا ما كنت أمشي مـــن الشقــة المتواضعة إلى الدار الفخمة ضيفا على السفير .. هذه المرة انعكست الآية ، مشيت مـــن الـدار الفخمة إلى الأماكن القديمة ، لأزور الشقة المتواضعة وما حولها ، ووجدت المكان لم يتغير كثيرا من هذه التجربة ولدت قصيدة " في الشارع القديم " » (١) :

« نعود إليه
إلى شارع كان منزلنا ذات يوم
يطل عليه
ونسأله عن سنين هوانا
فيأتلق الشوق في شفتيه
ونسأله عن سنين صبانا
فيحترق الدمع في ناظريه
مضى ربع قرن .. وأكثر
تغير ذاك الفتى .. وتغير
ثم تغير
فقد كان أنقى .. وأبهى .. وأشعر
أغار بخنجره في صدور المعارك ..
حتى وهى .. وتكسر
وطاف بخافقه في الصحاري
إلى أن تحجر
وعاد يجر حطام السنين
ويكتب هذا القصيد المكرر » (٢) .

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٥٣

٢ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هاهي الشروط تتوافر " للشارع القديم " وتسمح لدائرة الزمن الأم بإنتاج دائـــرة أخـــرى مـــن مركزها ، فقد أشرق الماضي من جديد لكنه ماض غير متجاوز إبداعيا أو خارج عن زمن القول الشعري لأنه كان حاضرا استدعى الحنين إلى الدائرة الزمنية الأم – ذات يوم – وأشعل الشعور بالغربة والسأم من واقعه ، وتحوله إلى بؤرة إنتاجية – الآن – لا يعني بلوغـــه درجـــة الزمـــن المتجاوز / الطفولة بقدر ما يعني تبئيره بفعل الزمن ذاته خالق التضاد المكاني : فما كان حاضرا في الستينات صار ماضيا في التسعينات ، والمكان خضع هو الآخر لدورة الزمن وفعلـــه : فمـــا كان دارا صار طللا ، وما كان مزارا صار دارا ، ومن هذا التضاد الزمكاني المتحد انبثقت بؤرة إنتاج النص مبلورة أبعاد موقفه من الزمن كافة .

ومن خلال الموقف من الزمن يتجلى موقف القصيبي من الموت : فالموت عفو يخلص الروح والجسد من عبودية الحياة ويعتقهما من سلطة الزمن إلى رحاب الحرية المطلقة بعودتـــهما إلـــى الأصل ، لهذا جاءت صورة الحياة / الزمن في مقابل الموت أنها سجن ، وجاءت صورة الموت في مقابل الحياة أنه " محرر العبيد " :

« الموت أن تنتفض الروح من قيودها
تفـــر من سجانها
وترتمي بشوقها الكبير في خلودها
أن تأخذ العالم في أجفانها
وتبصر الدنيا بلا حدودها
والموت أن تحتفل الحياة بانعتاقها
من مسحة الدموع في أحداقها
والموت فرحة الغريب بالرجوع ..
بهجة التائه بالسلامه
ونشوة القطرة بالعود إلى الغمامه » (١) .

من هذا الحد الفلسفي للموت تتفرع صورته في شعره ويتحدد موقفه منه وتترســـخ صـــورة السجن ترسخ ضرورة الانعتاق منه لعقم الزمن/الحياة وموتها مما يعزز من مطلب التحرر مـــن سجنها بالموت:

« لماذا أعيش
لماذا أودع يوما وأرقب يوما
ويدفن عام ويولد عام
وما في الحياة جديد

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٩٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمر الليالي
مكفنة بوجوم عميق
تراقص فيه ظلال الملل
سجون مغلفة بالأسى
تسمى حياه » ([1]) .

وفي موضع آخر تتكرر صورة السجن والتحرر منه بالموت :

« ويرمقني المصير.. ورب حتف يروع وفيه تحرير السجين » ([2])

وإذا كان الموت محررا من سجن الحياة فإنه حقيقة لا مناص لسجين من مواجهتـــها ، فـــهي النهاية التي يتساوى فيها جميع السجناء :

« أبا خالـــد ما أخلـــف الموت موعـــدا ولا فر مطلـــوب وطـــالبه الردى
ولم تقصـــر الأعمـــار عن أجل لهـــا ولا طالت الأعمـــار إلا إلى مدى
وما كانت الدنيـــا سوى الحلـــم عابرا وإن ظنه المأخـــوذ بالحلم سرمدا
تساوى حصاد الموت من جاء حامـــلا مشيب ثمانـــين .. ومن جاء أمردا
تساوىحصادالموت من بات في الثرى قرونا ومن في ضحكة الفجر وسدا
نـــودع من يمضـــي ونقفـــو سبيلـــه كماسارإثرالصوت واجتازه الصدى » ([3])

وإذا ما اتحد الزمنان الداخلي والخارجي في صراعهما مع الزمن اللانهائي/الموت/الخلـــود ، فإن القصيبي يبلغ مرحلة يعد الموت فيها جزءا ضروريا من الحياة ، لذلـــك يصـــرخ مســـتدعيا الموت :

« إلهي ! .. سألتك : خذني إليك
فإن حياتي ضاقت علي » ([4]) .

وبعد مقاربة أبعاد موقفه من " الزمن ومن ثم من الموت " نجدها تدل على الاتجاهات الآتية :

١- الالتفاف حول الجانب المتجاوز من الزمن/الخارج عن زمن القول الشعري بخلق دائـــرة زمنية تسير باتجاه عكسي من الماضي/الطفولة وإليه وتشخيصه على نحو انفعالي يظهر مقـــدار الحنين إليه والشعور بالغربة لفقدانه واعتباره ملاذا وحمى لعجزه عن الإفـــلات مـــن إشراقـــات المشاهد الأولية .

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٠٦

[2] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٥٥

[3] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٣٥

[4] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٠٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- إنتاج دوائر زمنية تنطلق من مركز الدائرة الأم وتسيرفي الاتجاه ذاته عندما يتحول ما كان حاضرا ربما تمنى لسأمه منه العودة إلى الأماكن القديمة ماضيا يلوذ به ويستدعيه استدعاءه للواحة إلى ماض جميل مقابل الحاضر الفارغ الذي يعيشه -كما في الشارع القديم- والوصول إلى هذه الدرجة العالية من الإحساس بالزمن يعكس عمق الشعور بوطأة الزمن الحاضر القابع بين الماضي الجميل والمستقبل الذي يحتفظ به الأبد سرا من الأسرار :

لا تقولي ملتقانا في غد

فغدي سر بصدر الأبد

٣- توقف الدوائر الزمنية عند نقطة احتدام شعوري تحد من تدفقها إلى أي من الاتجاهين ، ويمثل تلك النقطة ارتفاع وتيرة الشعور بالمتعة أو السأم .

٤- التوجه إلى خلق أزمنة محورة - بإعادة الزمن الهرم إلى شبابه - وهذه الأزمنة تغني القصيبي عن زمنيه الداخلي والخارجي المليئين بالآلام والعذاب ، وحين نلمح هذا الاتجاه لدى الشاعر لا نحس بتضايقه من الزمن الواقعي فحسب وإنما نلمس اصطدامه بمشكلة المكان/المدينة لأن الثورة على الزمن والثورة على المدينة قد يتحدان موقفين بحيث يتعذر فصلهما ، لذلك يطلب العودة إلى شباب الزمن وعوالم السحر المصنوعة من الحنان والمسقوفة بالأغاني .

٥- التعبير عن الزمن بمصطلح المسافة إذ يعبر "بالواحة" عن ألقه وحيويته و "بالصحراء" عن موته وانطفائه ، كما يستعين للتعبير عن شقيه السابقين بعناصر الطبيعة الحية كالربيع والشتاء والثلج ، والصيف والخضرة للتعبير عن مشاعر الرحيل أو حيوية الزمن أو موته مما يدل على وعيه بالعلاقة الوطيدة بين المسافة والزمن .

٦- قياس الزمن بالسنوات والعقود والأيام لا بالتجارب والآثار التي تقع على نفسه .

٧- انبثاق الموقف من الموت من صميم الإطار العام للموقف من الزمن ، وهذا ما جعله يتردد بين العودة إلى الطفولة والأماكن القديمة طلبا للنجاة من مخالب الزمن الميت ، وبين استدعاء الموت نفسه الذي يبدو أهون بكثير في أغلب الأحيان من مكابدة سجن الحياة وموت الزمن .

وبهذا يتميز موقف القصيبي من الزمن ومن ثم من الموت بسماته الخاصة التي تبعده عن هيئة السيرورة المستمرة التي يفعل فيها الإنسان ويتفاعل معها ، مما أبرز موقفه في إطار رومنطيقي أصيل .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الموقف من المدينة:

يعد «الموقف من المدينة من أهم القضايا الإنسانية التي عرضها الشاعر المعـــاصر ، حيث كانت صدى مباشراً للصدمة الحضارية التي زعزعت ثقته بنفسه وبالوجود من حوله فكان تعبيره عن تضايقه من المدينة تعبيراً عن تضايقه من الحضارة الحديثة ، حيث كانت رمزاً لتلك الحضارة » (١) وقبل تقريب أبعاد موقف القصيبي من المدينة نود أن نقف عند نقطة مهمـــة في حياته تتمثل في هجرته الأولى وأسرته من الهفوف إلى المنامة طفـــلاً ، يقول :« خرجت من الهفوف في سن الخامسة أي أنني قضيت فيها خمس سنوات أو تزيـد قليلاً ومع ذلـــك لا أذكر تلك الفترة وحتى الذي أذكره لا يمكنني أن اقطع هل التقطتـــــه من خلال ذاكرتي أو من ذاكرة الآخرين أو من ذاكرة الصور لم يكن الأمر مجرد زيارة ، اقتضت ظروف العائلـــة أن ننتقل إلى البحرين للإقامة هناك كانت المدينة الثانية التي وقع بصري عليها بعد الهفوف هي المنامة وأول مفاجأة أسعدتني وأدهـــشتني في المنامة كانت الكـــهرباء وكانت المفاجأة الثانيـــة هي دخولي المدرســـةوفي المنامة تعرفت علـــى أول صديق وفيها عرفت لســـعة المراهقة وفيها عانقت جنون الصبا الأول وفيها بدأت كتابـــة الشعر» (٢) .

٢/١ تحولات المدينة العربية .

كانت هجرة القصيبي إلى المنامة هي أول موقف له من المدينة والتحول المكاني بوجه عام وقد خلقت له صدمـــة حضارية نجمت عنها آثار عكـسية غـــير متوقعـــة ، إذ مـــن المتـــوقع من طفل في سنه أن يتضايق من هذا التحول المفاجئ ، لكنه على العكس تمامـــا لم ينفر من أشياء المدينة بل تقبلها قبولا حسنا وابتهج بها إلى درجة أفرغت عندها الذاكرة ما علق بها قبل اللقاء الأول بالمنامة لتستوعب ما أسعد وأدهـــش مـــن كـــهرباء وتعليـــم وأصدقاء ، وهذه العلاقة الأولى للطفل غازي مع المدينة قد تبدو للوهلة الأولـــى منقطعـــة الصلة بموقفه الشعري من المدينة لخروجها عن زمن القول الشعري لكنها في واقع الأمر أساس موقفه الشعري من المدينة كما كانت - زمنيا - أساس موقـفه الشعري من الزمن بالرغم من خروجها عن زمن القول الشعري ، وكمـــا أصبحت - في الموقف السابق من الزمن - ماضيا جميلا يقابل حاضرا رديئا فانها ستصبح هنا - مكانيا - الوجـــه الآخـــر

---

١ - الورقي ، السعيد -الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر - ص ٩

٢ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج ٢ ص ٦٧-٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقابل للمدينة ، لأن المدينة / المنامة سوف تتحول هي الأخرى إلى قرية مقابل مدن عربية أخرى .

إن عكسية الصدمة التي عاشها القصيبي في المنامة حققت الألفة بينهما محولة المنامة إلى مكان وزمان جديدين حميمين منهما المبتدى وإليهما المنتهى ، لكن المنامة / المدينة لا تلبث أن تتحول قرية مقابل مدينة كبرى كالقاهرة تفوقها في كل شيء تماماً مثلما تحولت الهفوف قرية أمام المنامة ، لذلك جاء ديوانه الأول " أشعار من جزائر اللؤلؤ " الذي كتب معظمه أثناء دراسته في القاهرة عام ١٩٥٦ م مليئا « بمشاعر الغربة والضياع التي يحس بها فتى يافع ألقي به فجأة من مجتمع صغير هادئ يكاد يعرف كل من فيه ويعرفه كل من فيه، إلى مجتمع صاخب يضم ملايين البشر مما لا يعرفهم ولا يعرفونه . هذه المشاعر لابد وأن تكون مشاعر حزينة مليئة بالتشاؤم وأحيانا باليأس » (١) ومن هنا فإن الصدام مع القاهرة كان أعنف بكثير من لقاء المنامة ، لكن صدامه مع القاهرة لا يعني مقتا للحضارة ووسائلها ، وإنما هو تعبير عن "عدم الألفة " بينه وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة تجملها قصيدة « قافلة الضائعين » (٢) التي تعكس أبعاد الصدام مع القاهرة ، يقول القصيبي :

وجاء المساء
وأبصرت أشباحه الواجمة
تحملق في
وظلت تردد في مسمعي :
" إلى أين تمضي وهذا الطريق
بدون رجوع ؟ "
وضج بأذني عويل الرياح
وروعني من وراء الكهوف عواء الذئاب
وخلف انحناء الدروب رأيت عيون الوحوش
وكدت أعود
ولكن سدا رهيبا أطل
يسد علي طريق الرجوع

إنه مساء القاهرة الغريب عن الشاعر ، لذلك يرى فيه ما لم يألفه في أماسي القرية ، يرى فيه وجوم الأشباح ، ويسمع فيه عويل الرياح ، وعواء الذئاب ... إنها صور غريبة غربة

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج ١ – ص ٥١

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٧٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر الذي لم يستسلم لوحشتها ، فراح يعاود اكتشاف الإنسان من جديد ، إذ كان في مبدأ أمره لا يعرف إلا إنسان القرية الجار ، أو القريب أو الصديق ، ذا المشاعر الهادئة البسيطة ، لكنه مؤخراً صار يكتشف الإنسان الضائع " الغريب " مثله حيثما حل ، لذلك غدت صورة القروي في المدينة مرسومة بهزال الخريف ، وذل المساء :

وفي الفجر أقبل نحوي غريب
يردد " أهلاً بهذا الرفيق "
وقلبت عيني فأبصرت فيه
هزال الخريف وذل المساء

ويختلط مفهوم " المدينة " في هذه القصيدة بمفهوم " القرية " اختلاطاً يصل حد الترادف لولا دلالة السياق ، إذ يعبر عن القرية بمفهوم المدينة :

وكان سؤال
وكان سؤال طويل وقال
" أنا يا صديق من الضائعين
هجرت المدينة
وأقبلت أدفن بين الدروب
بقايا الليالي الحزينة
فقد كان لي في رحاب المدينة
حياة وبيت وطفل صغير
وذات مساء أتتنا الرياح
وسارت ببيتي وطفلي الصغير "

ويتضح الخلط بين المفهومين من قوله هجرت المدينة / كان لي في رحاب المدينة ، إذ من الواضح أنه يريد : هجرت القرية / وكان لي في رحاب القرية ، لكن السؤال الملح هنا : لماذا هذا الخلط ؟ ألم يكن الشاعر والغريب مدركين الفارق بين المفهومين ؟!! إنه التحول الذي طرأ على موفد الشاعر والغريب إزاء القاهرة ، فهما لم يفدا من نقيض تام للمدينة ، إذ بالرغم من الفارق الكبير بين " المنامة " والقاهرة إلا أن المنامة لم تكن قرية بالمفهوم الصحيح للقرية ، فقد كانت تنعم بالكهرباء والتعليم ، وتحفل بالشوارع والبنايات الضخمة ... كما أنها تلتقي مع القاهرة في كونها عاصمة عربية مما يسوغ التعبير عنها بـ " المدينة " :

وطالعته في حنان الحبيب
وقلت : " يدي يا أخي في يديك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقد كان لي خلف باب المدينة"
قلب وليد
كطفلك قد كان قلبي الوليد
وذات مساء طواه الردى
فأصبحت من غير قلب أسير
فهيا معي "

ويستمر تيار الوعي في استرجاع صورة القرية إمعاناً في الحنين إليها والنفور من المدينة:

وسرنا معاً
وحدثني عن أماسي الحنين
وعن بيته وكروم العنب
وما في الحديقة من ياسمين
وكيف يطل عليها القمر
وحدثته عن زمان الصغر
وعن اخوتي .. وليالي السمر
وكيف طوت كل هذا المدينة
وعند الظهيرة
سمعنا خطى مقبلات كثيرة
وجمعا غفيرا من الضائعين
يسبون ليل المدينة
وسارت مع الدرب قافلة الضائعين

فالشاعر يبني صورة المدينة على أساس من فهم اجتماعي عميق ، وتكاد الصدمة الرئيسية التي تعكسها هذه القصيدة تتمثل في : فقدان النقاء المعنوي في المدينة ولهذا كانت صورة القاهرة عند القصيبي أنها " صحراء موحشة تعول فيها الرياح " تطوي كروم العنب ، وحديقة الياسمين ، وزمان الصغر ، وليالي السمر ، مما ولد لديه شعور بالعزلة وفقدان لحرارة العلاقات الاجتماعية جملة .

وبالرغم من استمرار مسيرة قافلة الضائعين إلا أن الحنين إلى المنامة كان زاد القصيبي الوحيد من بين أفرد القافلة :

« الضوء لاح .. فديت ضوءك — في السواحل يا منامه
فوق الخليج أراك زاهية — الملامح كابتسامه
المرفأ الغافي وهمستـــه — يهنئ بالسلامـــــه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونـــداء مئـــذنـــة مضـــوأة ترفرف كالحمـــــامـــــه
يـــا موطنـــي ذا زورقـــي أوفى عليك فخذ زمامـــــه » (١)

٢/٢ تحولات المدينة الغربية :

أخذت المدن الغربية في شعر القصيبي طابعا مختلفا عن المدن العربية ، وإذا كـــانت صورة القاهرة المدينة العربية الأصيلة قد ظهرت " صحراء موحشة تعول فيها الريـــاح " جراء اغتـــرابه فيها – وهو الفتى العربي – كما أذكت في نفســـه ذاك الشعـــور العـــارم بالغربة والحنين إلى الوطن ، فان مدينة " لوس أنجلـــوس " التي وصلـــها عـــام ١٩٦٢م للدراسة قد تجلت في شعره بصورة تنم عن دهشته بها ، إذ كل ما فيها يستحق الإعجـــاب والكتابة عنه ، كما يتضح من قصيدة « لوس أنجلوس » (٢) .

تصور قصيدة " لوس أنجلوس " المدينة في صورة امرأة حسناء أخـــــاذة وتســـميها باسمها وفي هذا ما يؤكد أن الصدمة الناجمة عن لقائه بها ليست ثورة على الحضـــارة أو كرها لها ، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين أنتجت دهشته بالمستوى الحضـــاري المـــادي " للآخر/المدينة " فالقصيدة لا تطرح تصـــورا للمدينة بقدر ما تنقـــل إعجابـــا ودهشـــة ، وتروي تفاصيل واقع يومي معيش وتقدم محاور رئيسية للكتابة عن مدينة " لوس أنجلوس " فجدول الكتـــابة / القصيدة : يكتب في الوقت الذي يعتزم فيه أن يكتب كما توحـــي دلالـــة الحال والاستقبال المشعـــة من قوله – سأكـــتب – لأن قصيدة واحـــدة لا تفي بحق الكتابة عن المدينة العملاقة ، ولا تغطي مظاهرها وصورها المتعددة ، لهذا يعكس مطلع القصيدة انبهاره بالأضواء والمباني ، والمنشآت الكبيرة المتناثرة على جسم لوس أنجلوس / المرأة ، والفتيات المزروعات على طرقاتها :

سأكتب عنك يا عملاقتي الأخـــاذة الحســـنـــاء
وعن دنياك..عن سحرك عن شاطئك الوضـــاء
عن الطرق التي تغفـــوا على أوهامها الشـــقراء
عن ليلك ذاب البدر فيه وجنـــت الأضـــــواء

ومثلما أبرز القصيبي المدينة في صورة امرأة ، فانه يمعن في إبراز الجوانب التـــي أدهشته فيها ، فمن المحاور التي سوف يكتب عن المدينة من خلالها:

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ١١
٢ – المصدر السابق – ص ٢٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن القبـــلات تحملني وتتـــركني مع التيـــار
وعن شقراء طارت بي الى دنيا من الأســـرار
وعن لـــيل بلا فجـــر وعن فجر بلا أنـــوار

*

عن الفتيـــان يجمعـــهم سكـــون الليل بالفتيـــات
فما في الليل غير الهمس والأنـــات .. والآهـــات
وغير الحب تهتف باسمه وترفـــرف الكـــلمـــات
ويمشي الفجر مشدوهـــاً على درب من القبـــلات

وتبـــدأ المقابلـــة بين المدينة والقرية عندما يتحجـــر قلب المدينة ، فلا يجـــري فـــي عروقها و"دروبها " السوداء غير الضباب والشر ، فيزداد الاحساس بالضياع الذي توحـــي به لفظة " دروب " كما يزداد الإحساس بالفارق الضخم بين مجتمع القرية الفقير الذي يعتبر المال – بالرغم من فقره – أمراً ثانوياً من بين اهتماماته البسيطة في مقابل صفاء العلاقات الإنسانية والنقاء المعنوي ومجتمع المدينة الغني الذي نصّب المال صنمـــاً تقدســـه عيـــون المدينة :

سأكتب عنك ياعمـــلاقتي المـــغـــرورة البلـــهـــاء
سأكتب عن ضبابك.. عن شرور دروبك الســـوداء
وعن قلبـــك لم ينبـــض وجـــف كصخرة صماء
وعـــن صنـــم تقدســـه عيونك .. اسمه الإثراء

والى جانب الشعور الحاد بالوحدة والكآبة والضياع تغتال المدينـــة فضـــائل القريـــة وأخلاقياتها وعاداتها الاجتماعية الحسنة ، فيقع الفرد في أزمة تشعره أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها ، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجـــد لنفســـه مهربا ومسربا ، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فان المهاجر إليها مـــن الريـــف لا يملك إلا أن يكون إحساسه بها حادا طاغيا . ومن أهم القيم التي اغتالتها المدينة وحولتـــها عن طبيعتها قيمة الصداقة والجيرة فلا أصدقاء ولا زائرون في المدينة ، وقد قتلت أبسط الحقوق والمشـــاعر بين الجيران متمثلة في إلقاء التحية – مساء الخير – بخنجر المدينة :

سأكـــتب عن أماســـيك الكئيبـــة حين تخلو الدار
ويبخـــل ليلك المحمـــوم بالأصحـــاب .. والزوار
وحتى الجار يصمت عن " مساء الخير " حتى الجار
ويلتصـــق الضباب على الوجوه .. كلعـــنة الأقدار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمهرب من هذه الأزمة الاجتماعية الخانقـــة التي خلقها جو المدينة الآســـن بالضباب والشر وتقـــديس المال والثراء يكون بالوعد ملجأ لا يلبث أن يتحول إلى انتـــقام من هـــذه الأزمة المتمثلة بواقع المدينة :

سأكتب عن ضياعي فيك ... عن فتيـــاتك الحلـــوات
وكيف تغـــلف الكذبـــة ... في ثوب من البسمـــات
وكيف ينال باســـم الحب ... مـــالا تدرك الشهـــوات
وكيف يجدن بالقبـــلات ... إذ يبخـــلن بالنـــظـــرات

وفي قصيدة « قراءة في وجه لندن » ([1]) تنقلب الدهشة إلى حسرة ناجمة عن الإقامة في مدينة لندن ، فتأخذ صورة المدينة في هذه القصيدة ألوان الوجـــوم ، وأشكـــال الغضـــون والكدر الذي تبديه المدينة :

وجه لندن
واجم .. تكسوه حبات المطر
وجهها .. وجه حبيب
راعه يوم الفراق
فتغضن
وهو يجتاز تعابير الكدر

وتـــزداد معانـــاته في لندن وشعوره بالغربة عندما لا يوحي الشجر ، المظهر الأشـــد حيوية للطبيعة بشيء غير الورق الساقط ، والطير المهاجر ، مما يزيد من وطأة المدينة :

والشجر
ذكريات الورق الساقط ..
والطير الذي هاجر ..
والصيف الدفيء المختصر
وعلى وجهك آثار اشتياق
في صراع مع آثار الضجر

وتلك الحالة تتبعها حالة نفسية متقلبة من سيئ إلى أسوأ لتغير أشياء المدينة :

كل لون .. يتلون
يصبح الأخضر بنيا ..
وتغدو زرقة الأفق رمادا ..

---

[1] – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص ٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتعرى الفحم .. من وهج الشرر
ويسير القلب من حال إلى حال
ويخلو الجفن من أدمعه ..
يسرق من دمع المطر

ويشمل التغير الحاصل في المدينة العلاقات الاجتماعية / المعنوية إلى جانب تغير الأشياء المادية ، وكأنما تأبى أن تغير فطرتها المدينة :

حسنا !
لن ينبض الهاتف في منتصف الليل ..
ولن تسعى الإشاعات
بأسرار الخبر
كان حبا ..
وعبر

وإذا سار القلب من حال إلى حال تبعا لتغير أحوال المدينة ، فان وجهه يصل إلى درجة المماثلة التعبيرية التامة لوجه لندن / المدينة :

وجه لندن
شاحب فيه ، كما في وجهك
الشاحب ، أظفار السهر

ولعل أشد ما يصدمه أن كل شيء يباع ، ولهذا رسم صورة لندن على أنها " سوق كبير " بضاعته كل شيء ، وفي مقدمة ذلك أغلى ما يملك الإنسان وأبرز ما يميزه عن سائر المخلوقات :

وجه لندن
ظل طول الليل يشكو
غربة العشاق في هذا الزمن
زمن السوق الذي أصبح فيه
كل شيء بثمن
البكا .. والضحك .. والأبناء ..
والفكر الموشى .. والبدن

هكذا تطبق المدينة فكيها ، وليس ثمة مخرج من هذا المأزق إلا بالهرب إلى الطبيعة، واللجوء إلى الطفولة :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

افتحي الشباك !
ما أجمل إيقاع المطر
صوت طفل يتكون
صوت مخلوق من الحزن ..
خريفي .. خرافي .. رقيق .. ووديع
هارب من نزق الصيف ..
ومن طيش الربيع
آه ! ما أروع هذا الحزن ..
هذا الشجن الطفل ..
الذي بعثر قلبي في المطر
وسقى منه ملايين البشر

٢/٣ تحولات مدائن الوطن .

يبدأ القصيبي علاقته مع الوطن بالحب مكرسا المنظور الأنثوي للمدينة في قصيدة « أنت الرياض » ([1]) التي تتقاطع فيها المحبوبة مع المدينة وينصهران في بوتقة الحب التي تجعل منهما روحين حلا بدن العشق فيصعب الفصل بينهما أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر ، بعد أن اتحدا حتى في الأسماء والصفات ، فصارت المدينة المحبوبة ، والمحبوبة المدينة :

وحين تغيب الرياض
أحدق في ناظريك قليلا
فأسرح في " الوشم " و "الناصرية "
وأطرح عند " خريص " الهموم
وحين تغيبين أنت
أطالع ليل الرياض الوديع
فيبرق وجهك بين النجوم

ويكاد تصور المدينة على صورة امرأة يتغزل بسحرها ومفاتنها يطغى على عدد من قصائده التي تتخذ من مدائن الوطن موضوعا لها كقصيدة " أبها " :

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٤٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ياعروس الربى..الحبيبة أبها ! أنت أحلى من الخيال .. وأبهى
كـلما حرك النفـوس جمـال كنت أزكى شذى..وأنضر وجها
وإذا ما ارتمى على الجفن حلم كنت في حلمنـا أرق وأشـهى » (١)

وقصيدة " حائلية " :

« أتيت أعبر من بحر الهوى لججا حتى لقيتك .. طلق الروح مبتهجا
لثمت جبهتك السمراء .. أعرفها للخير منطلـقا .. للفخر منعرجا
سرحت عيني في وجه مـلامحه السحر فيها بحلو الهيبة امتـزجا
ياحائل المجد! كم مجد شمخت به تندى الشواهق من تذكاره أرجا » (٢)

وفي القصائد السابقة تتجلى المدينة/ المرأة متزينة بأبهى الصور المستقاة من الطبيعـة وهي ليست صورا وصفية إنشائية تتفنن في حشد الصور والمظاهر والمفـردات ،لكنـها تؤلف مـادة أساسية لموقف القصيبي من المدينة المتخذ من الطبيعة مسربا ومهربا له من أزمة العلاقـة مع المدينة سـواء أ كانت تلك العلاقة عاطفيـة ؟ أم علاقة تضاد ونفـور من المدينـة ؟ واللجوء إلى الطبيعة – بحد ذاته – والنفور من المدينـة ، والحنيـن إلـى القرية ، نزعات رومنطقية أصيلة تطبع موقفه من المدينة .

وهناك بعد مهم من أبعاد موقـفه من المدينة ، نابع مـن تجربـة التـنمية التـي خاضتهـا المملكة ، وكان الشاعر ممن ساهموا فيها بحكم موقعه في ذلك الوقـت وزيـرا للصناعة والكهرباء بين عامي (١٩٧٥ – ١٩٨٣ م) . وتلك التجربة كما يراها القصيبي « كانت إيجابية ، وحققت نتائج مذهلة ، تكاد تكون خرافية ، إلا أنها كأي عمل بشري ، لم تخل من سلبيات. ولعل أول السلبيات النزعة المادية الشرهة التي لا يشبعها شـيء » (٣) يقول عن هذه السلبية : « إن السعادة يمكن أن تجيء نتيجة الثروة أو السـلطة أو الـبروز الاجتماعي . إنني ألاحظ ، وأرجو أن أكـون مخطئا ، أننا نوشك أن نتحول شيئا فشيئـا إلى مجتمع من أفراد متوترين نفسيا نسوا طعم القناعة وطعم الرضا وبالتالي طعم السعادة لقد فقدت الأشيـاء التي كنا نستمد منها شعورنا بالسعـادة معانيها وتحولت إلـى مشـاكل تلك اللمسات الإنسانية العديدة التي كانت ملمحا أصيلا جميلا من ملامـح حياتنـا بـدأت تتـلاشى الواحدة بعد الأخرى ، وقرانا تتحول إلى مدن ، ومدننـا تتحول إلى أحراش من الحديد والأسمنت » (٤) . فالتحول الذي أصاب المجتمع والمدن جـراء التنميـة « هـو

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٥٥٤
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٧٧٢
٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج ١ – ص ١٢٣
٤ – القصيبي ، غازي – التنمية وجها لوجه – ص ١١٤-١١٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الظاهرة التي تتحدث عنها قصيدة " الحمى "، القصيدة بلسان المتكلم وتعبر عن معاناة شخصية إلا أنه يمكن في بعض مقاطعها أن نتصور الحديث صادرا من مجتمع يحن ببعض قلبه على الأقل إلى ماض أكثر بساطة » (١) فقصيدة الحمى تعكس صدمته بتحول قرى الوطن وأشباه مدنه إلى مدن كبرى (أحراش من الحديد والأسمنت) وهذه القصيدة قياسا بما سبقها تبين تفاوت صدام القصيبي مع المدينة في العمق والمدى من حالة إلى أخرى ، فعندما يقترن صدامه مع المدينة بمشكلة الزمن التي تحدثنا عنها سابقا ويتحد الموقفان من الزمن والمدينة بحيث يتعذر فصلهما ، يزداد الشعور بالنفور من المدينة ورفضها عمقا ورسوخا ، ويميل حينئذ إلى سرد التفاصيل الممقوتة فيها :

« هل تذكرين الآن ، ذكريني
براءتي في سالف القرون
قبل قدوم الزمن الملعون
يبيعني حينا .. ويشتريني
يمنحني المال .. ولا يغنيني
يسكب لي الماء .. ولا يرويني
ويجعل الأغلال في يميني
ويزدري شعري .. ويزدريني » (٢)

وإذا سلمنا أن « للمدينة وجهان : اجتماعي وسياسي ، وأن الصلة بين الوجهين قوية ، وأن الشعر الحديث مشبع بالوجدان السياسي بحيث تحول الوجه الاجتماعي للمدينة فيه وأصبح وجها سياسيا » (٣) أدركنا التفاوت العميق في موقف القصيبي من المدينة الذي يتعارض مع أبعاد موقفه منها كافة ، وذلك عندما تصبح المدينة مطلبا سياسيا وتنمويا إذ يحلم القصيبي وينادي – على خلاف مواقفه السابقة من المدينة – بإنشاء " مدينتين صناعيتين كبيرتين " ليس لهما وجود على خريطة الوطن/ المملكة العربية السعودية أصلا ويراهن في الوقت نفسه على أهميتهما ونجاحهما، نظرا لكونهما ضرورة تنموية واقتصادية ملحة ، يقول : « الجبيل وينبع ضرورة محتمة لأننا مهما تدفقت أموالنا ، ومهما تدفق بترولنا ، فلن نستطيع أن نحقق رخاء دائما إلا إذا استطعنا أن نطوع التكنولوجيا . التجربة التي مرت بها بلدان العالم الثالث في التصنيع وفي نقل التكنولوجيا تجربة حزينة ، من عشرات الأمثلة في شرق العالم وغربه ، لم تتمكن سوى دولتين اثنتين

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج ١ – ص ١٢٤

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٥٧٠

٣ – أبوغالي ، مختار – المدينة في الشعر العربي المعاصر – ص ١٧٩-١٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقط من كسر الحاجز – هما : كوريا الجنوبية ، والصين الوطنيـــة . معظـم دول آسـيا وأفريقيا لازالت مناطق لم تدخلها التقنية ، ما زالت تعيش في عصر المحـراث ، ما زالت تعيش في عصر ما قبل الآلة . وأتصور أن الاعتقاد أن مجتمعا بهذا الشكـل يسـتطيع أن يحقق أي رخاء لمواطنيه ، هو سذاجـة مفرطة في التفـاؤل » (١) . هكـذا تحولـت صورة المدينة لدى القصيبي إلى " منقـذ اجتماعي " ومصدر رخاء ونعيـم دائـم عندمـا حتمت الضرورة قيامها بالرغم مما سيترتب على ذلك من هجرات الناس إليها من المـدن والقرى للارتزاق ، وما سوف يعانيه أولئـك المهاجـرون من شعور حاد بالغربة والحنين إلى مجتمعـاتهم ، وما سوف يطرأ على مفهـوم الزمن لديهم من تغيير ، جراء البـرامج العمليـة المزدحمة ، وما يترتب على ذلك من تغـيير في الوضـع الاجتماعي العـام ، والعلاقات الاجتماعية على وجه الخصوص .

وقد تحقق حلم القصيبي بقيام المدينتـين ، وكان ما حققتـاه من مردود اقتصادي كبير ، واستغلال وتوظيف كوادر بشرية هائلة علامة على نجاحهما، وانتصار المنادين لقيامـهما على تخرصات المشككين ومخاوف المتخوفين وقد جاءت قصيدة " جبيـل " تغنيـا بـهذا الانتصار ، وتجسيدا لهذا البعد من أبعاد موقفه من المدينة :

« جبيل ! يا دانة الغواص .. معـذرة ... إذا ذهـلت فلم أعثر على طرقي
تغير البر .. واخضرت مصـانعه ... من بعد أن أمطرتها ديمـة العرق
تغير البحـر .. فيه كـل جاريـة ... كأنهـا علم يختـال في الشفـق
تغير الصخر .. سال الماء من يده ... نهـرا يجيـش بموار ومنـدفق
جبيل!كم حشدوا التشكيك واحتشدوا ... من كل ذي حسد..أو كل ذي حنق
يقول : " آمالكم في الرمل ضائعة " ... يقول: " أحلامكم حبر على ورق
واليوم يغرب من في قلبـه مرض ... وتشرقـين بإذن الله كالفـلق »(٢)

وإذا نظرنا في أبعاد موقف القصيبي من المدينة فإننا سوف نلمح الاتجاهات الآتية :

١- النظر إلى المدينة على أنها كيان متضخم قتل بساطة القرية وبراءة الطبيعة ، فكان اللجوء إلى الطبيعة دعوة إلى الحرية المطلقة وهربا من وطأة المدينة ورد فعل مضاد لـها مما أدى إلى قلة اهتمامه – في الغالب – بالحديث عن المدينة ، بقـدر اهتمامـه بالوجـه المقابل وهو التغني بالطبيعة في أحضان الريف والامتزاج فيها . وأصبح هـذا الموقـف يشكل رفضا هاربا لما تسببه المدينة بضجيجها وعجيجها وتعقيداتها مـن غربـة وقلـق

---

١ – القصيبي ، غازي – التنمية وجها لوجه – ص ١٢٠

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعية الكاملة – ص ٧٩٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتضخيم للريف على حساب المدينة .

٢- اعتبار المدينة معطى حضاريا حديثا يطمر في تربته بذور الضجر والسأم والكآبة والغربة . وقد أهل هذا الاعتبار المدينة لتصبح خلفية لرسم صورة شاعر الضياع والتمزق والغربة ، لانعكاس تلك المشاعر على وجهها أصلا .

٣- كانت المدينة بالنسبة له دافعا نحو اكتشاف الإنسان من جديد : الإنسان الضائع في متاهات المدينة تحديدا . وإعادة رسم صورته بما يتفق وواقع التيه الذي يعيشه .

٤- اختلاط مفهوم المدينة بمفهوم القرية إلى درجة الترادف نظرا لتقارب المفاهيم ونسبيتها في علاقته مع المدن على مستوى التجربة الشعرية ، وعلاقة المعايشة الحياتية .

٥- تصوير المدينة في صورة امرأة - وهي صورة عامة بين الشعراء نظرا لأن المدينة مؤنثة في اللغة أصلا - ثم الإمعان في إبراز مفاتنها ومظاهر حسنها إذا كانت شرقية ، وإبراز مظاهر تبذلها بالنسبة للمدن الغربية كما في قصيدة " لوس أنجلوس " .

٦- تسمية المدينة باسمها : مما يؤكد أن الصدمة الناتجة عن لقائه بها ليست ثورة على الحضارة أو كرها لها ، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين .

٧- التركيز على الجانبين المادي والاجتماعي للمدينة ، فيتصورها من الناحية المادية أحراشا من الحديد والأسمنت ، ويعقد المقارنة من الناحية الاجتماعية بين مجتمع القرية الفقير ، ومجتمع المدينة بثرائه وغناه ، ويخلص من ذلك إلى تحلل الأواصر في مجتمع المدينة وسمكها وتماسكها في مجتمع القرية .

٨- تعديد مساوئ المدينة إحصائيا لإظهار أبرز جوانب الصدمة متمثلا في أن كل شيء في المدينة يباع ، ولذلك كانت صورة لندن في شعره أنها " سوق كبير " .

٩- يختلف هذا البعد عن سائر الأبعاد السابقة ،وعن مواقف غالبية الشعراء من المدينة ، والسبب الرئيسي لمفارقة هذا البعد هو التكوين الثقافي والتنموي والاقتصادي الذي يتمتع به القصيبي إلى جانب شغله لمنصب وزير الصناعة والكهرباء في المملكة ؛ مما أتاح له فرصة الإطلاع على حاجات الوطن ومتطلباته . فدعا إلى " خلق المدن الصناعية " بالرغم من إدراكه لما سوف يترتب على هذه الخطوة من وفرة في المنغصات التي تعج بها المدن إذا كان خلقها ضرورة اجتماعية وتنموية واقتصادية . لذلك تحولت صورة المدينة في شعره من "أحراش الحديد والأسمنت" إلى "السوق الكبير" وصولا إلى صورة "المنقذ الاجتماعي".

هذا هو موقف القصيبي من المدينة ، وقد كان مزيجا من الرفض ، والنفور ، والشعور بالحزن ، والحنين ، والغربة ، والضياع . وهي أحاسيس " رومنطقية " أصيلة ، ساعدت المدينة بقسوتها في ترسيخ إحساسه بها ، وتكريس حساسيته تجاهها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣ – الموقف من القومية :

ما هي القومية ؟ وما أهمية دراسة موقف القصيبي منها ؟

القومية هي : « الانتماء إلى أمة معينة والتعلق بها ، والقومية بهذا المعنى تقوم على عنصرين عنصر موضوعي : هو مجموعة الروابط المشتركة التي تجعل من شعب معين أمة بالمدلول العلمي كالاشتراك في الأصل أو اللغة أو العقيدة ، وعنصر معنوي شعوري : هو الحالة النفسية التي يولدها قيام تلك الروابط التي هي شعور الانتماء المتبادل والتعلق بالوحدة التي يكونها هذا الانتماء والقومية العربية هي الحركة التي تنادي بحق الأمة العربية – من الخليج العربي إلى المحيط الأطلنطي – في تكوين وحدة سياسية مستقلة ، وقد بدأت حركة القومية العربية الحديثة بثورة العرب على الحكم العثماني عام ١٩١٦م . وتحققت أولى نتائجها العملية بقيام جامعة الدول العربية في ٢٢مارس١٩٤٥م . كما تعتبر هذه الحركة المحرك الأكبر لحركات الاستقلال ومشروعات الوحدة التي شهدها العالم العربي منذ أوائل القرن العشرين . وقد تبنت الجمهورية العربية المتحدة هذه الحركة وعملت على نشر فلسفتها » (١) « والقومية في الأدب : التمسك بالموضوعات التي تهم كل أبناء الأمة الواحدة والتحمس لها من حيث الاتجاه نحو الدفاع عن القضايا الوطنية وإبراز ما يحث القراء على التمسك بقيمهم في مواجهة خطر حقيقي أو متصور » (٢) وإذا كان هذا هو السلم الموسيقي للقومية فإن القومية العربية في الشعر العربي المعاصر نوتات مشتقة منه على هيئة عزف منفرد على الوترين : الموضوعي ، أو المعنوي ، تبعا لرؤية كل شاعر وخصوصية موقفه المتبلور في شعره بمشاركة الأمة آلامها وأفراحها والتفكير في شؤونها وقضاياها ، ومن هنا تتجسد أهمية دراسة تجلياتها في الشعر العربي المعاصر . إذ في " الموقف من القومية " تتضح معالم مصطلحات عديدة مثل : الأمة ، والثورة ، والزعامة ، والعروبة ، والوحدة ، والوطن ، والانتماء .. الخ ، وتتحدد معاني تلك المفاهيم بأكثر مما تتحدد في أي موقف آخر .

إن تبين مفهوم الشاعر لتلك المصطلحات مجسدةً في شعره هو الهدف الأسمى من الدراسة فبقياس مفاهيمه الخاصة إلى المفاهيم العامة تتضح أبعاد موقفه من القومية . فهل تقف قومية الشاعر عند حدود " اللسان " أي قومه العرب ؟ أو تتعدى ذلك إلى الدين ؟ وهل الأمة والقومية مفهومان متداخلان في رؤيته بحيث يمكن أن نجد في نتاجه ما يشير إلى أمة واحدة ذات ثقافة مشتركة ، وسلوك مشترك ، تتألف من عدة قوميات (ألسن مختلفة) ؟ أو أنه يشير إلى

---

١ – الموسوعة العربية الميسرة – ج١ –ص ١٤٠٩

٢ – وهبة ، مجدي / المهندس ، كامل – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – ص ٣٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قومية واحـــدة (لسان واحد) وعدة أديان ؟ وما موقفه من "العروبة " ؟ وما مفهومه لها ؟ وهل هي صفة ذاتيـــة صرفة ؟ أو عرقية محدودة ؟ .. وإذا كانت العروبة صفة مكتســبة لكـــل مـــن امتـــلك اللســـان العربي وأصبحت شعورا واعيا بالانتماء إلى القومية العربية والتعصب الإيجابي لها .. فهل يأخذ تعصب الشاعر لها شكل التطرف أو الاعتـــدال ؟ وبالتالي سوف يبرز مفهـــوم الشاعر " للوحدة " ودور " الزعامات " في دفعها قدما بتهيئة الشعوب لها أو كبحها بتضلـــــيلهم إعلاميا وقلب حقائق قضايـــاهم المصيرية بتحويل الهزائم إلى انتصـــارات ، والمطـــــالب إلـــى شعارات وأدا " للثورة " . ثم ما هو موقفـــه من المقاومة و " الثورة " ؟ وهل هي نشاط فردي أو جماعي ؟ وإذا كانت نشاطا فرديا وجماعيا يؤثر في سياق الأحداث الفردية والاجتماعية.فما هـــي أدواتها ؟ أهي بوضع الكلمة في فوهة القصيدة ؟! – لقد ولى الزمن الذي كان فيه هجاء الكفـــار أشد عليهم من وقع النبال – أم بنشر الوعي والثقافة في المجتمع ، لتحويـــل الأفكـــار والنظـــم المعرفية إلى أطر تنظيمية عملية ؟ وهل تبدأ الثورة بتحقيق الممكن أو بطلب المستحـــيل بالعنف لإعادة رسم وتشكـــيل الواقـــع وفق المبادئ والأحلام ؟ ثم ما موقف الشـــــاعر مـــن حركـــات الاستقلال ؟ أو الانفصال ؟ أو الغزو والاجتياح في حدود قوميته ؟.

ولعل أشد ما يصطدم به الشاعر المعاصر في إطار " الموقف من القومية " : معنى " الوطن " الذي يبرز عند الشاعر القومي المتفتح مفهوما عاما شموليا – يمتد من الماء إلى الماء والى حيث توجد عروبة ويوجد إسلام – بخلاف الشاعر الإقليمي " المتقوقع " الذي يبرز مفـــهوم الوطـــن عنده ضيقا لا يتجاوز الحدود الجغرافية لبلده كما رسمها الاستعمار. وربما يوغل فـــي تقوقعـــه واقليمـــيته فلا يتعدى مفهوم الوطن عنده مرابع قبيلته ، أو منطقته داخل البلد الذي يعيش فيه .

ولا أود الاسترســـال في الطـــرح أكثر من ذلك إذ لست أقصد إلى دراســـة القومية دراســـة أبستمولوجية فكرا ونظاما معرفيا . وإنما الذي يهمني هنا ، هو معرفة كيفية انعكـــاس صورهـــا وأبعادها في الشعر العربي المعاصر بشكل عام وفي شعر القصيبي تحديدا .

بدأ القصيبي منذ أن استقامت له القوافي والأوزان شاعرا قوميا ، قضيته الأولى هموم أمته متمثلـــة في جرح فلسطـــين الذي لما يزل راعفـــا في القلب والعين ، يقول القصيبي عن حصاد بداياته الشعرية : « وأجد في أوراقي القديمة حوالي عشر قصائد كتبتهـــا فـــي ســـن الخامســـة عشرة وكانت مواضيع القصائـــد تشكل اهتمامات فتى عربي يافع في تلك الفـــترة المضطربـــة القلـــقة من تاريخ العرب أجد قصيدة بعنوان " أخي " مطلعها :

أخي ضمد الجرح وانهض معي إلى عزنـــا أو إلى المصرع

وأجد قصيدة وطنية أخرى بعنوان "مع الليل " منها :

ياليل مادام في أرض خيال أسى ولوعة وعيـــون شفـــها السهـــر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وغاصب تتحدى الشرق سطوته وجمرة في ضلوع الشرق تستعر

فلن تشاهد مني غير عـاصفـة من الشجون بقلبي البكر تشتجر » ([1])

وتمثل هذه الأبيات ، إلى جانب طريقة تقديم القصيبي لهـا : اهتمامات فتى عربي يافـع .. تـاريخ العرب .. قصيدة وطنية . بذور القومية المتفتـقة في ذاته منذ نعومة أظفـاره . لكـن هذه البداية والفطرة الشعرية والقومية السليمة لم تر النور على صفحات دواوينه ، نظرا لضغـط والـده عليه من ناحية ، والمدرسة من ناحية أخرى مما اضطره إلى الكتابة باسم مستعـار ([2]) لكن الشعر القومي بدأ بالظهور على صفحات ديوانه الثالث " معركة بلا راية " ويعلـل ظـهوره بقوله : « أما على المستوى القومي فقد شهدت تلك الفترة إرهاصـات الانهيار الشـامل الـذي انتهى بمأساة العرب القاتلة في حزيران الأسود هذه المأساة التي كانت طعنة نجلاء في قلب الأمة العربية لم تفق منها بعد ولا أتوقع أن تفيق منها إلا بعد فترة مريرة طويلة » ([3]) . وفـي هـذه الفترة الممتدة من الهزيمة والشعور باليأس والإحباط الذي مرت به الأمة ، ظهرت فـي مسـيرة القصيبي الشعرية عدة قصائد قومية تدور حول المحاور الآتية :

١- محور القضية الفلسطينية : وما يتفرع عنها من مواقف نضالية عربية وفدائية وسياسية .

٢- محور القضية اللبنانية ، وأسباب التفكك ، والحرب الأهلية .

٣- قضايا العالم العربي والإسلامي ذات المساس بالأمن القومي والسيادات القطرية .

هذه القصائد في مجملها سجل نصوصي لموقـفه من القومية ، إذ تبرز فيها المفـاهيم القوميـة بشكل جلي محددة إذا ما قيست بصورتها المثلى أبعاد موقفه من القومية .

تظهر صورة " الأمة " في شعر القصيبي باعتبارها مفهوما أسـاسيا من مفـاهيم القـومية أنها أمة " مقوالة شتامة " :

« وماذا عن اليـوم ؟ عن أمـة تحـرر أوطـانها بالسبـاب

صواريخها في فضاء العروض وأسطولها مبحر في الضباب » ([4])

وفي قصيدة " عامان " أكثر قصائده استقـطابا لمفاهيم القومية ، يتأمل القصيبي السواد الأعظم بعد مرور عامين على نكبـة حزيران دون أن يستـخلصوا منها العبرة . فيعلـن موت " الأمة " بتحول ما ينبغي أن تفعلـه تجاه الأعداء إلى شعـارات صارت تفعل في ذات الأمة وتسـدد في مقتلها وأدا " للثورة " . ويلخص ردود الفعل العربي في بضعة صـواريخ أثيرية محملة برؤوس

---

[1] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٢

[2] – انظر ص ٣١ من هذه الدراسة .

[3] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٧٧

[4] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لغوية لا تمل الإذاعات العربية إطلاقها في سماء العدو عقب كل طعنة . تلك الصواريخ هي كل ذخيرة الأمة ، وقاموسها النضالي المكون من أفعال [الشجب،والتنديد،والإدانة،والاستنكار] :

« لا ترهب الذكرى وغص في نارها — واستخلص المجهول من أسرارها
واسكب دموعك في جنازة أمة — ماتت ممزقة بنصل شعارها
واضحك إذا نضب البكاء .. فربما — ضحكت لك الأموات خلف قفارها
اضحك من الألفاظ نطلقها على — أعدائنا .. بدخانها وشرارها
واضحك من الأفذاذ صفوة يعرب — قنعوا من الأزمات باستنكارها » (١)

إن موقف " الأمة " الجبان تجاه العدو هو الذي جعل منها " ظاهرة صوتية " تكتفي بحروب اللسان :

« يا سيدي ! عفوك يا سيدي — إذا اكتفينا بحروب اللسان
فإننا أجبن أهل الوغى — وإننا أفصح أهل البيان
نخاف لقيا الموت لكننا — نقول أحلى شعرنا في الطعان » (٢)

لكن ما سبب هذا الجبن المخيم على قلب الأمة ؟ لقد كان جهل الأمة –وليس بعد الجهل داء– سببا في جبنها وتخاذلها ، وهزيمتها في حرب حزيران ، التي يقول عنها القصيبي : « لم يكن إحساسي بهزيمة حزيران تجربة عقلية أو فكرية ، ولكنه كان إحساسا شخصيا مباشرا ، لقد شعرت بالفعل أن الهزيمة هزيمتي أنا ، لا هزيمة " أنظمة " أو "دول " » (٣) . فهو يعتبرها إذن هزيمة كل فرد من أفراد " الأمة " الجاهلة المتخلفة التي لا تزال تحدو النوق ، وتناجي البيد ، وتنادي ربع ليلى في الوقت الذي يتسلح فيه العدو بمختلف مجالات التقنية الحربية التي لعبت دورا مباشرا في حسم المعركة لصالحه :

« وأنا ما زلت أحدو النوق .. ما زلت
أناجي البيد .. ما زلت أنادي ربع ليلى
وأنا قلت لليلى :
سوف أصطاد لك الميراج يا ليلى بخنجر » (٤) .

ولم يقف تخلف "الأمة " عند ميدان التقنية ، بل تعداه عكسيا إلى رزوحها تحت نير الخرافة والجاهلية :

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٣٨
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٦٧
٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٨٢
٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« قال لي الشيخ الوقور :
" أنا أعددت حجابا
يهزم الجيش .. يبيد الطائرات "
معجزات ! » ([1]) .

و" أمة " على هذا المستـــوى من الجهل والجـــبن سوف تنتج – دون ريب – زعماء أمثالـــها " فكما تكونوا يول عليكم " وبما أن الزعمـــاء هم نتاج الأمة – أفراد كســـائر الأمة – وبما أن الزعامة والإذاعـــة في العالم العربي وجهـــان لعملة واحدة ، فإن الزعامة / الإذاعـــة لا تلبث أن تحول منصـــات إطلاق صواريخها القولية باتجاه (عربي – عربي) شتيمة وتفرقا ، تبعا لتحول مواقـــف بعض الدول من العدو ، ومن هذه المعادلـــة الصعبة الحرجة تبرز الصورة الإشكـــالية لمفهوم " الوحدة " : المفهـــوم المعنوي الأهم من بين مفاهيم القومية مصورة الوحدة العربية في موقف القصيبي يقوضها اتكاء " الإذاعة " على النواة المجتمـــعية البدائية / القبيلة أو الإقليمية المقيتة . مما نتج عنه تباين في المشارب وتشدد كل أنـــاس لمشربهم ومعتقدهم وتبادل للشتـــائم والفرقة والقسوة ، وأهم من ذلك كله تجنب الميدان :

« لا ترهب الذكرى وغص في نارها — واستجوب الزعماء عن أخبارها
وارفق بـــرواد البطـــولة والعـــلا — ومحرري الدنيا من استعـــمارها
وتلـــمس الأعـــذار نحـــن قبيلـــة — لا ينفد المخـــزون من أعذارها
أ تفرقوا ؟ لا بأس ! ذنب عقـــائد — أعـــداؤها حقدوا على أنصارها
أ تشاتمـــوا ؟ لا ضير ! عادة أمة — عشقت بذيء الهجو في أشعارها
أ تجنبوا الميدان ؟ ومضة حكمـــة — ما أبعد البسطـــاء من أغوارها » ([2])

وتتجاوز " الإذاعة " بث الشتـــائم والفرقة إلى الكذب المتعمد ، تحويلا لما ينبغي فعله إلى شعارات وتقليلا من حجم العدو وضخامته :

« الصدق يقسو .. وإذاعـــاتنا — في صدقها كذب لطول المران
والبغي يعلو .. وشعـــاراتنا — تزعمه مســـخا عديم الكـــيان » ([3])

وما ذاك إلا إقصاء " للثورة " وتمسك بالكرسي ، وإمعانا في بث الفرقة :

« يا سيدي مزق حجاب الردى — واصرخ يردد الصرخة المشرقان
وقل لنا : إ لام يلهـــو بكـــم — حرص على الكرسي والصولجان
وفيم تبقى أرضكـــم ضحـــكة — لكـــل شـــبر بـــائـــس دولتـــان

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠١
[2] – المصدر السابق – ص٣٣٨
[3] – نفسه – ص٣٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقلتم خيـــانات ! وهل بينكم إلا الذي أبـــرم عهـــدا وخان
وطالما صحتم : غدا نلتـــقي حتى التقينا في فم الأفعـــوان » (١)

ويطرح إقصاء " الثورة " سؤالا محرجا للغاية لا يشفي غليله سوى المذياع :

« الحرب حرب الثأر من سيشـــنها ومن الذي سيموت تحت غمارها
السادة الشعراء ؟ لا ! فنضـــالهم صيد اللآلئ من عمـــيق بحارها
الســـادة الكتـــاب ؟ تأبى أمـــتي أن يقتـــل الأعـــلام من أحبارها
سنخوض تلك الحرب من مذياعنا من غـــير قســـوتها بلا أوزارها
ونعـــود منتصـــرين أي هـــزيمة نكراء .. لا نقوى على استنكارها » (٢)

لذلك قلنا للفدائي :

« اذهب وربـــك قاتـــلا إنـــا هنـــا نحمي ديـــار العرب من أغرارها » (٣)

ونستغرب عشقنا القديم له وإعجابنا به :

« وا عجبا ! هذا اليتيم النبيل
كيف عشقناه
ثم ذبحناه
بحرقة العشاق ؟! » (٤) .

حتى أصبحنا نهرب من كل زاوية يطل منها وجهه المشرق بالشهادة والنضال :

« أقرأ في جرائد الصباح :
مات فدائي هنا
خر فدائي هناك
لكنني يا سيدي
أظل أحسو قهوتي
وأقلب الصفحة خوف أن أراك
تطل من سطورها
تقول لي :
أينك .. يا أخا العرب ؟! » (٥) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٦٧
٢ – المصدر السابق – ص٣٣٨
٣ – نفسه – ص٣٣٨
٤ – نفسه – ص٤٧٩
٥ – نفسه – ص٣٩٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن " فالعروبة " هي الرابطة التي يستنفر بها الشهيد / الفدائي أبنـــاء " الأمـــة " باعتبارهـــا رابطة أصل ودين في آن واحد طالما تغنى بها القصيبي مؤكدا انتماءه إليها كما في قصيدة "أغنية للخليج" :

« عهدته عربيا .. ما لـــوى فمه　　بلكنة هاجرت من شاطئ التتر
عهدته عربيا .. ملء جبـــهته　　كبر من البيد لم يركع على قدر
عهدته عربيا .. ما غفا وصحا　　إلا على لغة الإعجـــاز والسور » (١)

لكن " العروبة " هذا الشعور الجميل الواعي بالانتماء إلى الأمة العربية يظهر مبددا تبدد الأمة التي تنتمي إليه وتتصف به ، فقد اجتمع على " العروبة / الأمـــة " ســـيئان : بطـــش الزعمـــاء واستبدادهم ولف أيديهم الأخطبوطية على رقاب الجماهير لسد حناجرهم وشل حركاتهم من ناحية ، وجهل الأمة ذاتها من ناحية أخرى . لذلك كانت صورة "العروبة" عند القصيبي أنـــها "داحـــس والغبراء" :

« قالوا " العروبة " قلنا أمة درجت　　على الشقاق فأضحت مضرب المثل
في كل شبر زعيم رافـــع علمـــا　　يقـــول إني وحيد النـــاس في مثلي
تمشي الهزيمة عارا فوق منكـــبه　　لكنه في احتفـــال النصر في شغـــل
في كل شبر زعيم مد قبضـــته　　على الجموع .. فلم تفعل .. ولم تقل
وكيف ينطق من سدوا حـــناجره　　وكيف يمشي بعـــبء القيد ذو شلل
في كل شـــبر زعيم من ينافســـه　　على الزعامة أضحى طعمـــة الأسل
فداحس لم تزل بالحرب مولعـــة　　ونشوة الحرب في الغـــبراء لم تزل
وقادةالعرب سلواالسيف وارتجزوا　　يا أمة العرب سلي السيف واقتـــتلي » (٢)

وهذا ما شتت عروبة الأمة ، وخدر وجدانها ولفها بليل من اليأس والذل والإحباط ، حتى غدت تسير من هوان إلى هوان ومن هزيمة إلى أخرى :

« يا حزيران الذي جاء ..
وما زال يجيء
سنغني لحروب لا تجيء
سنغني موتنا ..
ما أجمل الموت البطيء » (٣) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٢٩
٢ – المصدر السابق – ص٧٤٩
٣ – نفسه – ص٥٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وستظل الأمة على هذه الحالة من المهانة إلى أن يقيض الله لها من يعيد إليها مـــاء وجهـــها بالتطبيق الواقعي للشعارات لا بإطلاق الكلمات من فوهات القصائد التي لا تغير من الواقع شيئا. وحتى يأتي ذلك اليوم ستظل :

« تعبث إسرائيل في مساجدي
تنتف ذقن والدي
وأختفي
كالفأر في قصائدي
حين يخاف الشاعر المقدام أن يموت
يصبح أحلى شعره السكوت » ([1])

وأمة هذا حالها وحال زعمائها ظلت صورتها تتدرج من التخلف ، ولانصـــــهار فـــي أتـــون الخرافة إلى خوض المعارك اللسانية التي لا تجيد سواها ، حتى تحولت إلى ظاهرة صوتية هذه الأبعاد تآزرت فيما بينها مكونة الصورة النهائية للأمة كما تجلت في قصيدة " أمتي " – مضافـــة إلى ضمير المتكلم في صيغة تجمع بين الحب والنفور – أنها " دمية الغاصبين " مستحقة المـــوت واللعن :

« يقولون أنك مت
يقولون أنك غسلت .. كفنت
ثم دفنت
يقولون هذا ضريحك
دنسه الفاجران الرخيصان
ما قمت ..
ما ثرت ..
يا دمية الغاصبين الغزاة ..
لعنت » ([2]) .

ولكن من هما الفاجران الرخيصان ؟ : إنهما صانعا « الهزيمة الكبرى التي بـــدأت بالزيـــارة المشئومة إلى القدس المحتلة وانتهت بالصلح المنفرد بين إسرائيل ومصر الغالية . أقـــول إنـــها الهزيمة الكبرى لأن هزائم العرب السابقة حتى كارثة حزيران كانت بالمقارنة هزائم صغـــرى » ([3]) « لقد كنت باعتباري من دارسي العلوم السياسية أدرك أن الهزيمة ليست في فقـــد الضحايـــا

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٢٠

[2] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٩٢

[3] – القصيبي ، غازي سيرة شعرية – ج١ – ص١١٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا في خسارة المعارك ولا في ضياع الأرض على فداحة هذا كله ، لكنها في قهر الإرادة السياسية للخصم وإجباره على الخضوع للإرادة السياسية المعادية ، من هنا كنت أعتقد أن إسرائيل لم تتمكن من تحويل انتصاراتها العسكرية المتوالية في ١٩٤٨ وفي ١٩٦٧ إلى انتصارات سياسية مماثلة لأن الإرادة السياسية العربية ظلت تقول " لا " مهما كانت هذه "اللا " ضعيفة وعارية من المقاومة العسكرية الفعالة ، إلا أن إسرائيل حققت الانتصار الذي ظلت تخطط له منذ وجودها وربما قبل وجودها عندما "حج " إليها رئيس أكبر دولة عربية ، الدولة التي كانت حتى تلك اللحظة تمثل قلعة الصمود العربي في رحلة للسلام كان من الواضح لكل ذي عينين أنها لن تنتهي إلا بالاستسلام للإرادة السياسية الأقوى ، وهذا ما كان . كنت ليلة الزيارة المأساة أرقب التفاصيل على الشاشة الصغيرة وأنا أبكي بحرقة ، لا أذكر أنني بكيت منذ وفاة سيدي الوالد كما بكيت ليلتها ... كنت أرى بحدس يشبه اليقين أن النتيجة ستكون سلاما منفردا تتبعه حالة من التمزق العربي تعني في غياب معجزة يصعب حصولها هيمنة إسرائيلية فعلية على العالم العربي بأكمله ... فكانت قصيدة " لا تهيئ كفني " وهي رغم خطابيتها ومباشرتها وتقريريتها تظل من أقرب قصائدي إلى نفسي ، ربما لأنها تمكنت قبل أن يحلل المحللون ويبحث الباحثون من رؤية نتائج الزيارة ، ربما لأنها عبرت عن مشاعر الكثيرين – فقد شاعت وذاعت فور نشرها وأعيد نشرها مرات ومرات – وربما لأنها أثبتت لي على الأقل أن شعاع الأمل يمكن أن ينبثق من ظلمات الهزيمة . الخطاب في القصيدة كلها موجه إلى بطل الزيارة » (١) .

« قل لمن طار به الوهم اتئد ... ليس للظامئ في الأوهام ورد
أي سلم ترتجي من رجل ... يده بالخنجر الدامي تمد
أي سلم ترتجي من رجل ... ضج في أعماقه الحقد الألد
دير ياسين على راحته ... لعنة تتبعه أيان يغدو
سترى إذ تنجلي عنك الرؤى ... أنه للحرب لا للسلم يعد
إن ما ضيع في ساح الوغى ... في سوى ساحاتها لايسترد » (٢)

ويلجأ القصيبي إلى الطفولة هربا من وطأة مهزلة الصلح المنفرد ، والهزيمة الكبرى التي أفقدته الثقة في الزعامة والأمة معلقا الآمال عليها – لتنقذه وتنقذ الموقف المتداعي – عن طريق عرض الموقف بصورة مخجلة مخاطبا ابنه فارس متأملا منه ومن جيله أن يكونوا أمة واعية تعي نفسها كما تعي عدوها :

« يا أهلا بك في زمن وأد الفرسان
أودى بجميع الشجعان

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١١٧-١١٨

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يبق سوى السيف المثلوم
وبذاءات القزم الهزوم
وهو يقبل قدم العدوان
يا أهلا بك في زمن الأفاقين
الكذابين .. المرتدين
من بصقوا في جرح فلسطين
من ساقوا لفراش هولاكو
كل بنات صلاح الدين
ورموا حطين
للبيع بسوق النخاسين » (١) .

لكن تفاعل القصيبي مع الواقع الذي بلغ إلى حد البكاء والرثاء : أصالة مكنته من فتح كوة يستشرف منها المستقبل لذلك يقول : « ورغم هذا الجو الخانق ، كنت أشعر أن هناك جنينا يتململ في ضباب الاستسلام أن هناك فارسا ما في مكان ما يستعد للأنطلاق . وجاءت قصيدة " حكاية مهر الرياح " التي أهديتها إلى صغار فلسطين بمثابة نبوءة سرعان ما تبعتها ثورة الحجارة » (٢) :

« كان اسمه مهر الرياح
كان عنيفا جامح الجماح
ويعشق الحرية
كأنه براءة الوحشية
كم حاول الفرسان
أن يجعلوه تحتهم مطية
لكنه ...
في موجة عارمة من الصهيل
كان يفر مثل إعصار جميل
ويترك الأحجار .. والتراب .. والغبار
في أوجه الفرسان
ويضحك الصغار » (٣) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٣٠
٢ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص١٤
٣ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حكاية مهر الرياح التي قصها القصيبي شعرا أهداه إلى صغار فلسطين كانت « نبوءة سرعان ما تحققت عندما وقف صغار فلسطين يواجهون الدبابات ولا سلاح في أيديهم سوى الحجـــارة ، وقف العالم بأكمله مبهورا ودخلت كلمة " انتفاضة " قواميس اللغات الأجنبية تعبيرا عن الثـــورة الشعبية العارمة ، وفي تحية الأبطال الصغار جاءت قصيدة " عقد من الحجارة " » (١) :

« هكذا تصبح الحجارة سيفـا عندما تصبح السيـوف حجاره
وإذا العار صار عارا مرارا غسل العـار في المنيـة عاره
وإذا ما غدا الكـبار صغارا أرسل المجد في الطريق صغاره » (٢)

هاهو جيل من الأطفال ، ينتصر لنفسه ولأمته مـن عدوهمـا ، بعـد أن عـرف السـيناريو واستوعب المسرحية ، فلم يجد من إمكانيات الدحض والنضال سوى الحجر الذي يمشي عليـه ، وقد صار حجر الوعي الذي امتشقه الأطفال أقوى من خنجر الجهل الذي واجه به سلفهم مـيراج العدو ، ومن هذه المفارقة يتضح الأساس الذي يبني عليه القصيبي مفهوم " الثورة " وهو الوعي واستغلال الإمكانيات المتاحة . لذلك يتمنى في قصيدة " يا فتى الحجارة " :

« لو أن هذا الحجر
المنساب من يديك كالحمامه
يحط فوق أضلعي
يشدها ، ضلعا فضلعا ،
من مخالب السآمه
يحط فوق هامتي
يشدها ، عرقا فعرقا ،
من مخابئ السلامه
يحط فوق مقلتي
يشدها ، رمشا فرمشا ،
من عناكب القتامه
كنت كتبت يا فتى الحجاره
قصيدتي / البشاره
قصيدتي / الرجولة / البطولة / القيامه » (٣) .

لكن معاول الوأد ، كانت تعمل في جسم " الثورة " ليل نهار، فقد أصبحت " الزيارة المشئومة "

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٧
٢ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٧
٣ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٤٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فصلا أولا من مسرحية " محادثات السلام " . « فجاءت قصيدة " النبوءة " إنذارا مبكـــرا مـــن مخاطر ما عرف فيما بعد " بالتطبيع " » (١) . وقد قدم القصيدة بقوله " إلى الذين صفقوا للصلح المنفرد " :

« أنا أبصرتها
عند منتصف الليل .. والنوم
يدفئكم جثثا غافله
سممت بئركم
حولت ماءها
لعنة سائله
رفعت يدها
فأتاها الجراد الذي يأكل
القمر الطفل .. والطفلة الناحله
ذهبت .. والصباح
يدحرج أضواءه الذابله
تركتكم ولا شيء في أرضكم
غير أشباحها الذاهله
آه يا أمتي الجاهله
آه يا أمتي الجاهله » (٢)

وبالرغم من خطورة التطبيع ، وما يعنيه من إذعان واستسلام ومصافحة للأيـــدي الملطخـــة بدماء الشهداء والأبرياء من أبناء الأمة إلا أن الجميع هرول نحوه :

« " بيبي " عشقناك عشقا — من بعضه قيس يذهل
بعد المحـــيط خليج .. — هفا .. فهام .. فهرول
مـــاذا تـــريد ؟ فإنـــا — كمـــا ستـــأمر نفعـــل » (٣)

ولم يكن جرح فلسطين الوحيد الذي ينزف في أعماق القصيبي ، فجرح " لبنان " وما أصابـــه من تفكك ودمار وحروب أهلية وشجار افتتح القصيدة وأخرج المعاناة : معاناة الشاعر ، ومعاناة البلد الجميل الذي تخلت عنه العرب وتسلى بدماء أبنائه زعماؤه :

« بيروت لا تصفي لي الجرح .. أعرفه — فإنه بدمـــائي الحـــمر معصـــوب

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٣٠
٢ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٤٠
٣ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنا الذي أســرته الروم .. ما لحقــت به العــراب .. وخانته الأعاريب
حمــلت في كبــدي الآلام فانفــطرت وطوحت بي إلى اليــأس التجاريب
يا للزعامــات تلهو بي .. وأعشقــها وربمــا عشــق الأرزاء منكــوب
كم أرضعوني شراب الوهم كم سخروا مني..وكم غصبت روحي الأكاذيب
لا تنتــهي غفــلة عنــدي معتــقــة ولا انتــهت عندهم تلك الألاعــيب
بيروت! نحن الألى ساقــوك عاريــة للموت .. يصرخ في عينيك تعذيب »([1])

وقد تجلت صورة الواقع اللبناني العصيب في قصائد الرثاء « فقصيدة " مرثية الناي والريح " ترثي بالإضافة إلى خليل حاوي ، الشاعر العربي المأساوي العظيم ، لبنان الجميل الذي ذهب مع الريح » ([2]) :

« أو ما طالعته " نهر الرماد "
يغمر القمة من صنين .. والسفح
بأرتال الجراد
فإذا جاء الحصاد
لم نجد غير الدموع
أيها المفتون بالبيدر ..
في " البيدر جوع "
وجواسيس .. وغربان .. ورعب
وحبائل » ([3])

كما أن « قصيدة "ملء عين الزمن " تبكي عهد لبنان الجميل الذي كان » ([4]) :

« كان لي ولكم
ذات يوم وطن
كان في حسنه
كل شيء حسن
.. ثم جاءت ليالي الشجن
نعق الموت في الأرز ..
واصطبغ الكرم بالموت ..

---

[1] – القصيبي ، غازي –المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٨١
[2] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٣١
[3] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٣٣
[4] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والبحر أن
وارتمى
صوت " فيروز " في خوذة ..
واستكن » ([1])

« وفي جو الإحباط واليأس والهزيمة ظهرت " سناء محيدلي " في جنوب لبنان لتثبت ما يمكن أن تفعله فتاة واحدة شجاعة ، فولدت قصيدة " ورود على ضفائر سناء " تحيي بطولتها وهي القصيدة التي حمل الديوان اسمها » ([2]) :

« سناء !
ماذا نقول يا سناء ؟!
أقلامنا تعفنت من الرياء
لساننا انشق من البكاء
عيوننا الخواء يمضغ الخواء
قلوبنا الحجارة الصماء
ماذا نقول يا سناء ؟!
لم يبق ما بين الرجال فارس
فأقبلي ..
فارسة النساء » ([3])

أما أزمة الخليج ، فقد أفرد القصيبي لها ديوانا كاملا بعنوان " مرثية فارس سابق " واكب فيه أحداث الأزمة حدثا حدثا يقول القصيبي « عندما أقرأ ديوان " مرثية فارس سابق " أحس أنني أقرأ سجلا تاريخيا شعريا للأزمة منذ لحظة الغزو إلى لحظة التحرير إلا أنه من الضروري أن أؤكد هنا أن الأزمات لا تنتج بالضرورة أدبا عظيما ، لا أدري هل سيبقى شيء من الشعر الذي كتبته أيام الأزمة بعد أن تزول كل تداعياتها وذيولها ، ولكنني أعرف أن الشعبية في حد ذاتها لم تكن قط ولن تكون أبدا معيار الأدب الحقيقي » ([4]) " فمرثية فارس سابق " سجل تاريخي كما يقول مؤلفه ، واستعراضه هنا أمر يفوق حدود الدراسة ، لكن الأسس القومية التي يقوم عليها الديوان تتجلى بوضوح في القصيدة / المحور : " مرثية فارس سابق " وهي غدر العربي بأخيه العربي ، والجار بالجار ، وتوجيه سيف العرب إلى رقاب العرب ، وهدر مقدراتهم ، وتناسي

---

[1] – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٤٩
[2] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ –ص١٤
[3] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٧
[4] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٤٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عدوهم اللدود " إسرائيل " وجراح قبلتهم الأولى فلسطين . في إعادة محزنة لصورة " داحـــس و الغبراء " :

« سيفنا كنت ؟! .. تأمل سيفنا — كيف أهدى قلبناالجـــرح العميقا
درعنا كنت ؟! وهذا درعنا — حربة في ظهرنا شبت حـــريقا
جيشنا كنت ؟!أجب ياجيشنا — كيف ضيعت إلىالقدس الطريقا » (١)

ويؤكد محورية الأبيات السابقة صداها المتردد في ديوان " واللون عن الأوراد " ، فبعد زوال شبح الأزمة وتضميد جراح الأجساد ، ظلت القلوب نازفة بجراح الغدر ترش الوجـــوه والثيـــاب والطرق دماء :

« قصي علي حكايانا .. وأغربها — ماكان حين استحل الجار ماحرما
الغدر أوجع ما ذقنا .. وأوجعه — غدر الشقيق الذي علمته .. فرمى
أهوى بطعنته النجلاء فاندفعت — ترش وجهي وثوبي والطريق دما » (٢)

وكما رفض القصيبي الغزو العراقي للكويت ، فإنه يرفض أشكال القتال بين أبناء الأمة كافة مهما كانت أسبابه ودوافعه ، لذلك نجده يرسل خلال حرب اليمن بين شطريه الجنوبي والشمالي " برقية عاجلة .. إلى بلقيس " يدين فيها القتال الدائر بين الإخوان ، ويتبرأ من حلم الوحـــدة الـــذي ظل يراوده طيلة حياته ، والذي اندلعت الحرب في اليمن لتحقيقه بين الشطرين ، لأنه مؤمـــن أن السبيل إلى تحقيق " الوحدة " لا ينبغي أن يكون بالحديد والنار :

« ألوم نفسي ، يا بلقيس، كنت فتى — بفتـــنة الوحـــدة الحسناء مفتـــتنا
بنيت صرحا من الأوهـــام أسكنه — فكان قبرا نتاج الوهم .. لا سكنا
وصغت من وهج الأحلام لي مدنا — واليوم.. لا وهجا أرجو.. ولا مدنا
ألوم نفسي ، يا بلقيس ، أحسبني — كنت الذي باغت الحسناء،كنت أنا
بلقـــيس يقتتـــل الأقيـــال فانتدبي — إليهم الهدهـــد الوفى بما أؤتمـــنا
قولي لهم: "أنتم في نـــاظري قذى — وأنتم مرض في أضلعي..وضنى!"
قولي لهم: "يا رجالا ضيعوا وطنا! — أما من امـــرأة تســـتنقذ الوطنا ؟" » (٣)

ولم تقف مشاركة القصيبي الأمة آلامها عند حدود " العروبة " بل تعدى مفهوم " الأمة " حدود العروبة واللسان إلى الدين ، لذلك نجده يشارك العالم الإسلامي آلامه حيثما لاح بؤس أو نـــزف جرح ، ومن هنا تتأكد سعة مفهوم الأمة لديه . يقول من قصيدة " هل أنت صائمة " المهداة إلـــى "سراييفو في رمضان " :

---

١ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص١١
٢ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٧٦
٣ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« هل أنت صائمة ؟ وكيف ؟
وهل يصح الصوم .. إن كان السحور
من القنابل .. شربة الإمساك
من سم ونار ؟
ومدافع الإفطار .. لا ترمي
سوى مهج الصغار ؟ » (١)

ويتجلى السبب الذي أوصل " سراييفو " وغيرها من مناطق العالم الإسلامي إلى مـــا وصلـــت إليه في قوله :

« وعذرا !
هاهنا .. الإخوان مشغولون بالتذبيح
في الإخوان
وفي الخلجان
صراع الفرس والعربان
وأسفار عن السنة .. والشيعة .. بالأطنان
وفي بغدان
يصلي القوم للأوثان
وفي لبنان
يسمي كل حزب نفسه " حزب الإله " ..
وينسف الشيطان
وفي وهران
تحولنا إلى سجن
وفيه القاتل .. السجين .. والسجان
وفوق شواهق الأفغان
يقتل بعضنا .. بعضا
على السلطة .. والسلطان
ومجلس أمننا الغالي
يعيد الدرس للصبيان
" صغاري ! إنها البلقان ! " » (٢)

---

١ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٢٩
٢ – المصدر السابق – ص٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقبل أن نختم دراستنا لموقف القصيبي من القومية نود التوقف عند آخر وأهم بعد من أبعـــاد موقفه ، وهو "الوطن" – باعتباره وعاء الأمة – لقد قلنا بدءا إن أشد ما يصطـــدم بـــه الشـــاعر المعاصر في إطار هذا الموقف : مفهوم الوطن وحدوده ، – ولسنا نعني أن القوميـــة والوطـــن مفهوم واحد – وبينا كيف تضيق حدوده عند الشاعـــر " الإقليمي " وتتسع عند الشاعر " القومي " وأمة مترامية الأطراف – من الماء إلى الماء وإلى حيث توجد عروبة ويوجد إســـلام – كـــالتي ينتمي إليها القصيبي لا تصبح واقعا دون وطن يستوعبها : إذ تتضح قومية الشـــاعر إزاء هـــذا المفهوم من خلال إحساسه بالجزء المتألم من المساحة الجغرافية التي تنتشر عليها أمته كإحساسه بآلام وطنه الذي يعيش عليه وهذا الإحساس هو ما نجده عند القصيبي « منذ عامه السادس عشر حينما فرز شعره في تلك الفترة فوجده موزعا على ثلاثة محاور: الشعر الوطني، والشعر الديني، والشعر الغزلي . أجد من الشعر الوطني قصيدة عن فلسطين :

رعـــودك في مهـــجتي تـــزأر ... وجرحك في أضلعي ينفر
فما نحن في الشرق إلا شعوب ... يوحدها القـــيد والخنـــجر
وما نحن إلا انتفاض عصوف ... يود له المـــوت مســـتعمر
وما نحـــن إلا السيـــاط التـــي ... تحملها صـــدرنا الأسمـــر
وما نحن إلا الأمـــاني العذاب ... لمستقبـــل بالمنى يزخـــر » (١)

فسعة مفهوم الأمة عنده أفرزت سعة مفهوم الوطن لذلك نجده يصنف ما كتبه عـــن فلســـطين شعرا وطنيا .

وفي قصيدة " يا وطني " يتجاوز القصيبي تحديد الوطن باسمه لسعته ، ويكتفي بقوله "وطنـــي" مضافا إلى ضمير المتكلم. وفي هذه الصيغة يتجاور الحب والامتداد والسعة تجاورا لا انفكاك له:

« لأني لا أثرثر بالعلا والمجد في شعري
يقول الناس هذا شاعر الغيد
وأين المجد يا وطني
وأنت وراء ليل الذل
تحبو في الأعاصير
تغني للأساطير
وتنقل ظهرك المكدود من نير إلى نير
فكيف أقول أنك واحد الدنيا
وكيف أصب زيفا في أناشيدي ؟ » (٢)

---

١ – القصيبي ،غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٨

٢ – القصيبي ، غازي –المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٩٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن خلال دراسة النماذج السابقة نجدها تدل على الاتجاهات الآتية :

١- تهجس قصائد القصيبي بعلاقة المثقف بالثورة في فترة مبكرة ، مؤكدة دوره الفاعل فيها ومن هنا ينبع التفاعل العضوي مع الانتفاضات الجماهيرية بين الشاعر والثورة .

٢- إن الأساس الذي يردده الشاعر هو ضرورة الوعي والتقدم في ميدان التقنية بشكل عام والتقنية الحربية على وجه الخصوص إلى جانب ثورة الشعب بكافة فئاته مما جعل قصائده تأخذ طابع الدعوة إلى الوعي والتحريض والشكوى .

٣- تأكيد دور الإذاعة / الزعامة الفاعل في وأد " الثورة " وتحويل ما ينبغي أن يفعل إلى شعارات براقة استنزافا لعزائم الجماهير وإقصاء للثورة .

٤- توسيع المفاهيم القومية عموما ، وطرحها في إطار شمولي يلبي متطلبات التكتل القومي وثقله في مواجهة العدو . وتحديد معوقات تحقيق هذه المفاهيم في استبداد السلطة وجهل الأمة ، وما نجم عن ذلك من غياب لوحدة الصف العربي . وفي مقابل الزعامة والجهل يطرح مفهوم الوطن – وعاء الأمة – فضفاضا يمتد إلى حيث توجد عروبة ويوجد إسلام .

٥- رفض الاقتتال بين أبناء الأمة بكافة صوره وأشكاله ، ومهما كانت أسبابه ودوافعه ، مؤكدا أن الوحدة والنصر لا يتحققان إلا بالوعي والديمقراطية .

وقد نتج عن توجهاته تلك مايأتي :

١- تحقيق امتزاج الكتابة التحريضية السياسية مع كتابة التجربة في عمقها وشمولها ، وتجاوزها النبرة الخطابية المعهودة في الشعر العربي – القومي والنضالي – إلى حالة أعلى من التعبير الشعري الذي يفهم شمولية التجربة الفلسطينية بوصفها تجربة شخصية –أعني بالنسبة له فردا وبالنسبة للأمة وحدة في مفهومه– معيشة . وبوصفها هاجسه وروح تجربته التي يشكل فيها القصيبي مركز القصيدة بوصفه شاهدا على التاريخ الفلسطيني .

٢- حل عقدة تجربة غربته القومية التي يعيشها في الشعر ، لقدرة الشعر على متاخمة الواقع واستنطاق مكنوناته ، بحيث يغدو – الشعر – فاعلية تعبيرية موازية للأحداث ، وخاضعة لمتغيراتها . وفي هذه الحالة يصبح الشعر بديلا آنيا " للقومية " ومفاهيمها . لحضورها في الشعر وغيابها عن الواقع .

٣- تجاوز مفهوم القومية لديه حدود "العروبة" إلى تعدد الألسن في إطار الدين،وتعدد الأديان في إطار العروبة . وبالتالي تحولت العروبة إلى صفة مكتسبة يستحقها كل من امتلك اللسان العربي.

٤- إن تناول هذه الأحداث التي تعج بها الساحة القومية ، يقرب القصيبي من المدرسة الواقعية في كتابة الشعر .ويدرجه في سياق تعامل قصيدته مع المستجدات في إطار الفهم الواقعي لجوهر العلاقات داخل بنية القومية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- الموقف من الحب (المرأة .. الطبيعة) :

الحب هو : « اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع على سبيل مناسبة قواها في مقر عالمها العلوي ومجاورتها في هيئة تركيبها » ([١]) لكن للحب معادلة مختلفة لدى القصيبي إذ يرى أن الصورة المثلى للحب في الواقع « هي أن تحب لإنسان آخر ما تحبه لنفسك أو أكثر . وبالقدر الذي يقترب فيه الحب من هذه الصورة المثلى بقدر ما يكون صادقاً . لو وجدت مع أربعة أشخاص في قارب ، وجاء من يخبرنا أنه لابد لواحد منا أن يلقي بنفسه في البحر لينجو الباقون ، وألقيت بنفسي كان معنى هذا أنني أحب الآخرين في القارب .. ويمكن أن يحدث هذا خصوصاً مع الأولاد . أما إذا بدأت برميهم في البحر ، فمن الصعب أن أقول أني أحبهم » ([٢]) ولعله أراد إجمال الحب في العطاء والبذل والتضحية ، و إذا أردنا التعرف على ماهية " شعر الحب " لدى القصيبي والأغراض الشعرية التي يمكن إدراجها ضمن دائرته أو إخراجها منها ؟ فإننا نجد الدائرة أوسع مما نتوقع لاستيعابها « الشعر/ الشعر : وهو شعر حب ؛ سواء أ كان حب امرأة بذاتها (غزلاً)،أم وطناً بعينه (شعراً وطنياً)،أم الإنسانية جمعاء (شعراً اجتماعياً – سياسياً .. . واقعياً) . والفرق بين هذه الأنواع من الحب أضأل بكثير مما نتصور (فلا يوجد وطن دون حبيبة ، ولا حبيبة دون وطن ، ولا وطن وحبيبة دون انتماء إنساني أوسع) وجميع شعري كما يحلو لي أن أتصور هو من هذا النوع:شعر الحب ، بوجوه الحب المختلفة » ([٣]) ومن هذا البيان " الرومنطيقي الأصيل " الذي يستوعب أغراض الشعر كافة في باقة الحب يستمد الجمع بين " المرأة والطبيعة " في إطار " الموقف من الحب " شرعيته . ويؤكد تلك الشرعية كون « المرأة جنيناً يتخلق في رحم موضوع الطبيعة الأم . ويعتبر الإدراك الجمالي للطبيعة أعظم لذة بعد حب المرأة ، واللذات التي يوفرها النشاط العقلي أحياناً .. كما أن فكرة (الأرض الأم) التي منها خرجنا ، وإليها نعود مرة أخرى ، فكرة قديمة راسخة في معظم الأديان . بل إن (إله) الأرض يظهر في معظم الأساطير على أنه " أنثى " وليس ذكراً » ([٤]) إلى جانب كون المرأة أساس الشعر كله عند القصيبي ، فهو « لا يتصور وجود شعر بدونها في البداية جاءت المرأة ثم جاء الشعر ، ووجود بدون امرأة وجود نثري إلى درجة الملل » ([٥]) إذن فالمرأة بالنسبة له روح الحب والشعر والطبيعة ، ولذلك أصبحت في إطار هذا الموقف مدخلاً

---

[١] – ابن حزم ، أبو محمد علي بن أحمد – طوق الحمامة – ص ٦

[٢] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص١٠٨

[٣] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٢٣

[٤] – الهاشمي ، علوي – ما قالته النخلة للبحر – ص٥٢-٥٣

[٥] – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٢٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مهما ورئيسيا لموضوع الطبيعة ، فالقصيبي يمزج بين المرأة والطبيعة مزجا يتعذر معه الفصل بينهما في معظم الأحيان ، ولهذا « يمكن أن نلحظ ضياع مصطلحي " نسيب " و " غزل " أو نفسرهما تفسيرا جديدا . ذلك لأن الشعر الذي يعبر عن الحب لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة ، وإنما ينقل غابة متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر » (١) . وإذا ضاع مفهوما نسيب وغزل ، فإن مصطلح وصف الطبيعة قد ضاع هو الآخر « إذ لم أعد أسمع أحدا يتحدث عن الشعر الوصفي ، أو شعر وصف الطبيعة » (٢) من هنا كان لابد للمعالجة أن تأخذ صورة تواكب تطورات الشعر الحديث وتجيب عن تساؤلاته ، لذلك تطرح الاسئلة نفسها عن موقف القصيبي من المرأة والطبيعة مستمدة مشروعيتها في الطرح من رؤيته الشعرية للجمال والحب : الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه الموقف من " المرأة " و " الطبيعة " باعتبارهما قطبي تلك الفلسفة . فمن هي المرأة التي يمكن أن تستثير اهتمامه ؟ وما هي انعكاسات اهتمامه بها وانشغاله بطيفها على الطبيعة ؟ وما هي الخاصية الفريدة التي ينشدها في المرأة التي يبحث عنها ؟ وما دور تلك الخاصية في شفائه من داء الزمن الذي يعاني منه ؟ وهل وجد المرأة التي يبحث عنها ؟ أو أنه اكتفى بمثالها القائم في خياله ؟ وما دور المرأة/المثال في تخفيف حدة شح الواقع بها على نفسه ؟ وهل وجد فيمن عشقهن بالرغم من كثرة عددهن سؤله ؟ وما هي أسباب شعوره العميق بالكهولة المبكرة إزاء المرأة ؟ وهل كان يخشى مصارحتها بهذا الشعور ؟ وما هي مشكلات المرأة التي عرضها في شعره ؟ وما رأيه فيها وما أسباب اهتمامه بها ؟ وما هي الأبعاد الرمزية " للمرأة " في شعره ؟ وهل هي أبعاد جديدة مبتكرة ؟ أو تكرار لرموز مستهلكة ؟ .. .

وبما أن الطبيعة هي الرحم الذي خرجت منه " المرأة " فما مدى اشتراكهما في الصفات ؟ ومن منهما قادر على بعث الآخر في نفسه ؟ وما هو أكبر محور تدور حوله أبعاد موقفه من الطبيعة في شعره ؟ وما هي صورة البحر والصحراء في شعره ؟ وكيف يتم التفاعل بينهما ؟ وما هي صورة المرأة من خلالهما ؟ ولماذا التركيز عليهما بشكل كبير ؟ ولماذا يفوق حضور البحر حضور الصحراء في شعره مثلما تفوق نسبة الماء نسبة اليابسة في الطبيعة ؟ .. .

من خلال هذه التساؤلات وغيرها .. يمكننا أن ننطلق إلى محاكمة نماذج القصيبي الشعرية في " المرأة " و " الطبيعة " وقبل مقاربة أبعاد موقفه منهما نود الكشف عن نظرته الشعرية إلى الجمال والحب ؛ باعتبارهما الأرضية الفلسفية الشعرية التي تقوم عليها أبعاد الموقف في شعره : فقد أعطى إدراك الجمال هالة لا يستطيع التحديق فيها وإدراك منابعها إلا فئة خاصة من الناس

---

١ – عباس ، إحسان – اتجاهات الشعر العربي المعاصر – ص١٣٥

٢ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على درجة عالية من الشفافية ورقة الإحساس ومقدرة فائقة تمكنهم من استنكاه الجمال والاستمتاع به و " الشعراء " كما يقول في قصيدة بنفس الاسم هم أقدر الناس على إدراك الجمـــال ، لذلـك خصهم الله بخلق الجمال/الربيع ودفئه ومباهجه ليستمتعوا ويمتّعوا سواهم بكشف محاســـنه مـن خلال فنِّهم :

« لنا خلق الله دفء الربيـــع وصـــور بهجـــة أيـــامهِ
لكي نتـــرشف من عطره ونسبح في فيض أحلامهِ
ولولا مسامعنا المرهـــفات لما باح عـــود بأنغـــامهِ
ولولا عيون تحب الجمال لما فـــاض سحر بإلهامهِ » (١)

وترسيخاً لخصوصية الشعراء في إدراك الجمال ، فإنه يرى أن غير الشعراء لا يســـتطيعون سوى إدراك المظهر الخارجي للجمال فلا يجدون في الزهرة غير اللون والعطر ، لكن الشعـــراء وحدهم هم القادرون على فهم سر حياتها وسحرها لأنهم يدركـــون علاقـــة الجمـــال بالمتعـــة ، ويفرقون بين الجمال والمنفعة في عالم المادة :

« ألا طالعوا زهرةً في الرياض يحوم الفراش على ثغـــرها
فهل تبصـــرون ســـوى لونها وهل تعشقون سوى عطرها
وليســـت لديكـــم سوى نبتـــة تُشَـــمُّ وتُلقـــى إلى قبـــرها
ألا فاعلمـــوا أن تلك الزهور حياة تضلـــون في أمـــرها
لكم لونهـــا وشـــذاها الجميل ويبقى لنا الســـر في سحرها » (٢)

لذلك يبني فلسفته الجمالية على تصور " مثالي " محض بحيث يكون معياره الوحيد للجمـــال : إحساسه الشخصي به فالجميل هو ما يحبه هو لأنه يعرف طبيعة الجمال ويعي وظيفتـــه الفنيـــة مثلما يعي علاقة المتعة الجمالية بالنفس والإرادة ، لذلك لا غرابة في أن يرى الجمال في مظاهر قد لا تروق غيره رؤيتها :

« ترون الجمال احمرار الخدود وسحر المراشف من غانيهْ
ونلمـــحه في وجـــوم العيون وفي ذلة النظـــرة الباكيهْ
وفي اللـــيل ينـــثر أطيـــافه على مضجع القرية الغافيهْ
وفي أنـــة الحزن من عاشق تجاوبهـــا أنـــة الســـاقيهْ
وفي رنة الطير عند الغروب ينـــادي أليفـــته النـــائيهْ » (٣)

وتكتمل فلسفة القصيبي الجمالية بتعانقها مع الفلسفة الأرسطية التي تعتبر الفن تصويراً للواقع

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٥
٢ – المصدر السابق – ص٣٥
٣ – نفسه – ص٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ليكشف الفنان عما يريد من تصويره للواقع من إكمال له » (١) :

« ولو لم نغنّ بسحر الجمال لما كان غير تراب وطين » (٢)

وإذا كان الفن " الشعر : غناءٌ بسحر الجمال " هو الذي يجعل الشيء جميلاً ، فإن " الحب " هو مفتاح الشعر ومَجْلى الجمال ولولا الحب لما كان الشعر ولا الجمال :

« قفي ! فالكون لولا الحب قبر وإن لم يسمعوا صوت النواح

قفي ! فالحسن لولا الحب قبح وإن نظموا القصائد في الملاح » (٣)

فالحب قوة قادرة على تحويل الأشياء عن حقيقتها إذا ما استطاعت تلك الأشياء بعث الحب في نفسه :

« وأن الملح قد يرويك إن جاء من الحبِّ

ولا ترويك من كف العدو حلاوة العذبِ » (٤)

لكن هذه القوة لا تلبث أن تضيع عندما تصبح المحبوبة مصدراً للحرمان والظمأ ، فيتمنى لو أن الفتى حجر :

« فلماذا أحب إن كان حبي لوعةً خلف أضلعي تتضرمْ

علمتني الأيام أن هوى الغيد سراب .. يا ليتني أتعلمْ

ليت هذا الفؤاد كان جماداً لا يحس الحنين .. لا يتألمْ » (٥)

لذلك كانت صورة " الحب " في شعر القصيبي أنه " وهم كبير " :

- « لا تسألي : " ألم تزل تحبني ؟! "

فالحب يا صديقتي وهم كبير » (٦) .

- « زعموه .. فياله من خيال صاغه وهم شاعر مهذارِ » (٧)

- « لِمَ أعشقُ

والحب وهم أحمقُ » (٨)

---

١ - هلال ، محمد غنيمي - النقد الأدبي الحديث - ص٥٥

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٥

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٦٢٣

٤ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٥٥

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٦

٦ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٨٧

٧ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١١٩

٨ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٧٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتحول مدلول كلمة " حب " هو الذي جعل منه وهما كبيرا ، ودالا عائما ، كما حوله في الوقت نفسه إلى " سلعة " تباع وتشترى :

« الحب يا صغيرتي لفظة — لم يبق من يفهمها هاهنا
بحثت عنه .. لم أجد ظله — كالتائه الحائر ضل السنا
الحب في دنياكم سلعة — والحب في دنياي لا يقتنى
وتمنحون الحب أموالكم — وأمنح الحب ليالي المنى » (١)

إن فلسفة القصيبي الشعرية " للجمال والحب " لم تقتصر كما شاهدنا على " المرأة " فحسب ، بل شملت " الطبيعة " باعتبارها امتدادا لموضوع المرأة . ومن خلال هذه الفلسفة الخاصة يمكننا تبين أبعاد موقفه من المرأة في شعره .

تستدعي " المرأة " في شعر القصيبي " الطبيعة " استدعاء قويا ، وتأتي عناصرها محملة بالبوح الوجداني المشبوب الذي ينم عن حالة الشاعر النفسية وعاطفته تجاه المرأة :

« أخاف على الورد في الوجنتين — إذا هبت الريح أن تنثره » (٢)

ومن هذه الصورة البسيطة يمكننا تلمس البعد الرئيسي لموقفه من " المرأة " ، فعنصري الطبيعة الواردين في البيت هما " الورد ، والريح " يحملان دلالات رمزية أبعد من دلالتيهما الوضعية : [فالورد = الجمال الخارجي للمرأة .. والريح = الزمن وتأثيره على جمال الجسد والروح] .

إن خوف القصيبي على المرأة هنا لا يمس الريح/الزمن الخارجي : تقدم السن وتأثيره على الورد/الجمال الخارجي للمرأة ، بقدر ما يمس خوفه عليها من الإصابة بداء " الزمن الداخلي " الذي يعاني منه (٣) وإذا كان الشعور بالكهولة المبكرة والحساسية المفرطة تجاهها هما أبرز عرضين لهذا الداء ، فإن أعراضه تزداد حدة وفتكا إذا ما عانت المرأة منه ؛ لأنها سوف تشعر وهي ابنة العشرين بعجز الجسد عن الاعتزاز بثماره . ويعمق هذا الشعور ظهور الشعرة البيضاء في مفرقها : دليل افتراس الزمن لجمالها الخارجي ، لكنه يحبها ، ويمد إليها يده مواسيا لإخراجها من كهوف اليأس والإحباط المطبقة :

« وتلفتت فإذا الشحوب — يكاد يفتك بالجمال
الشعرة البيضاء تلمع في — تحد .. لا تبالي
أعوامها العشرون قد — ذبلت مع الحب المذال

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٠٧
٢ – المصدر السابق – ص٢٨
٣ – انظر ص ٤١ من هذه الدراسة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

....

سمراء! ياسمراء! حسبك ما بذلت من الدموع

....

قلبي كقلبك يا حزينة لم يزل إلف الشقاء

حتى رآك فغردت في الروح أعراس الرجاء

....

هذي يدي .. مدي يديك نرود آفاقا بعيده » (١)

من هنا يبرز البعد الرئيسي في موقف القصيبي من " المرأة " وهو مقدرتها على كسر وتيرة الشعور الحاد بوطأة الزمن " الداخلي " عليه، فقد أحبها لأنها تلتقي معه في نفس المعاناة الصميمية التي تبدأ معه من ديوانه الأول " أشعار من جزائر اللؤلؤ " :

« يا أنت لا تستغربي من فتى تثقله أيامه في الصبا

فالشعرات السود في مفرقي تحجب عنك الخافق الأشيبا

والشمس في الأفق ولكنني ألمح خلف المشرق..المغربا » (٢)

هذه المعاناة ولدت لديه " موقفا سلبيا " من " المرأة " يتمثل في : عدم مقدرته على الانسجام معها ، ما دامت غير قادرة على إنقاذه من ويلات الإحساس الحاد بالقلق واليأس والإحباط الناجم عن شعوره العميق بالكهولة المبكرة ، لذلك فإن إعجابه بالمرأة متوقف على تمتعها بخاصية فريدة هي مقدرتها على بعث الطفل في الرجل :

« هل تستطيعين خنق اليأس في قلقي هل تستطيعين بعث الطفل في الرجل » (٣)

إن الطفل المنشود ، مقبور في قرارة روح الرجل ، ولا تستطيع أي من النساء اللائي التقاهن بعثه ، لذلك أنفق القصيبي عمره بحثا عن " المرأة " التي تستطيع !! ولم يكن يتحرج أبدا من طرح معاناته تلك أمام المرأة التي تصادفه بكل صراحة وجرأة . ولعل النماذج التالية توضح هذا البعد :

- « طفلة أنت..من رماك بدربي؟ أو ما خفت من زحام سنيني

من صراع تظله سكناتي من عذاب ينام تحت جفوني

طفلة أنت..في احتدام صباها وفؤادي شيخ كثير الغضون » (٤)

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٤١

٢ - المصدر السابق - ص١٠٧

٣ - نفسه - ص٣٢٤

٤ - نفسه - ص٤٩٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر » ([1]) .

- « وأشعـــريـــني أننـــي الطفل الذي لم يكبر » ([2])

- « أ غرك أنني أحيا غروبي وأنك وردة الفجر الجموح
وأن حســـان أيامي ورائي وأنك طفلة الأفق الفسيح
وأنك والطموح على وفاق وأني بت يلعنني طموحي » ([3])

- « وكنت في مخالب الخمسين
أرنو لابنة العشرين ..
والروح قنوط .. وأمل » ([4]) .

- « وحولك كل ما تهب الأماني جمالك .. والشباب .. وما يريد
وحولي .. كل ما تلد المآسي خريف العمر .. والقلب الشهيد » ([5])

- « كان محارة الحسان .. فؤادي يتـــزاحمن لـــؤلـــؤا مكـــنونا
قبل أن ترحل الثلاثون عني وتســـوق الصبـــا للأربعـــينا
قبل أن تقبل السنـــين اللواتي تأكل الشعر..والصبا..والجنونا » ([6])

- « أيا ابنة كل اخضرار المروج أنا ابن الجفاف .. وما استولدا
ويا ابنـــة كل ميـــاه الغمـــام أنا طفل كل قـــرون الصـــدى » ([7])

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٦٥
[2] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٢٧
[3] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٦٢
[4] – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص١٢
[5] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٤٠
[6] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٥٤
[7] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٥٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « أنا الطمـــوح الذي كلت قـــوادمه — أنت الطموح الذي يسعى له الأمد
أنت الشباب إلى الأعراس منطلق — أنا الكهـــولة يـــوم ما لـــديه غد
أنت الحياة التي تنســـاب ضاحكة — إلى الحياة .. أنا الموت الذي يئد
لا تعجبي من صباح فيه فرقتـــنا — بل أعجـــبي من مساء فيه نتحد » (١)

- « أ خمس وعشرون يا للربيع — يرف نعيما..نعيما..نعيما
يراودني منه خصب الحياة — فيلمس مني عقيما..عقيما
ويشدو بكل سعيد .. سعيد — فيســـمع مني أليما..أليما » (٢)

- « وما بيننا ست وخمسون .. تحتها — ينن شباب كان بالأمس يبغـــم
وحرت..فما أرضى الكهولة مرفأ — ولا الزمن الماضي يحن..فيقدم
وما أنا بالغر المغـــرر بالهـــوى — ولا أنا بالشيخ الذي ليس يغرم
بجنبي فؤاد .. أحرق الشوق جله — فلا الحب يغنيه..ولا هو يسأم » (٣)

والذي نلاحظه هنا : أن هذا البعد يقوم على ثنائية " زمنية " متقابلة هي (الطفولة × الكهولة) ناشئة عن فقد " المرأة " القدرة على بعث الطفل في الرجل/الشاعر . وقد اقترن كل من الطرفين المتقابلين في شعر القصيبي بما يستحضرانه من صفات يمكن إبرازها على النحو التالي :

١- الطفولة = الصبا ، الفجر ، المستقبل ، الوفاق ، الحيوية ، الجمال ، الشبـــاب ، الشعـــر ، الجنون ، الخضرة ، الماء ، الحياة ، الصباح ، الربيع ، النعيم ، السعادة .

٢- الكهولة = الشيخوخة ، الغضون ، الغروب ، جفاف الطموح ، القنوط ، الخريف ، الجفاف العطش ، الموت ، المساء ، العقم ، الألم ، الأنين .

هذه الصفات جعلت موقف الشاعر من المرأة/المحبوبة " سلبيا " ، لأنه لم يعثر علـــى المـــرأة التي يريد ، بالرغم من مرور عدد لا يحصى من الحسان على قلبه :

« وأخرى وأخرى يطول الطريق — ويعيا الفـــؤاد .. ويعيا العدد
فمنهـــن من أشتـــهي للخيـــال — ومنهن من أشتهي للجســـد
ومنهن من طيفـــها كالســـراب — ومنهن من حبـــها كالأبـــد
تمر الليـــالـــي وما زال قلـــبي — يهيم مع الحب أنى شـــرد

---

١ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٤٦

٢ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٥٦

٣ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٧١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما زلت أحلـم بعد الطـواف بأسطـورة الحلم المفتـقد » (١)

إن المرأة القادرة على " بعث الطفل في الرجل " لم تولد بعد ، بالرغم من كثرة عشيقاته فلـم يجد من يحبها لروحها لا لجسدها . ولذلك كانت صورة المرأة في شعره أنها "أسطورة حلم مفتقد" لا يفتأ يبحث عنها أنى رحل :

« ما زلت أبحث عمن أحبـها .. وتحـب
ومن تلوح فينـدى فجر..ويخضر درب
عن غادة في ظنوني وفي شرودي تحبـو » (٢)

من هنا نستنتج أن القصيبي لم يظفر في رحلة بحثه الطويلة " بالمرأة/المثال " . لذلك لم يكـن يتورع في لحظة بوح صادقة من أن يصارح حبيباته بداء الزمن الذي يعـاني منـه . لأن كـل اللواتي تغنى بهن في شعره لسن سوى صورة قريبة إلى حد ما من المرأة/المثال القـادرة علـى بعث الطفل في الرجل . وإن ضن الواقع بهذه المرأة ، فإن خياله يسعفه فـي رؤيتـها ممتزجـة بالطبيعة :

« أراك وراء ليالي الجفاف خيالا يموج بشتى الصور
ففي ناظريك أماني الحياة وفي شفتيك ابتسام القـدر
وألمح وجهك عبرالفضاء يضيء بهـالاته كالقمـر
فتاة الخيـال لنـا موعد أعيش على يومه المنتظر
ويغمرني منه نفح النعيم وهمس الأماني وحلوالخدر
فأحيا به .. وأغنـي له وأدعوه : يا حلمي المدخر » (٣)

ويبدو أن عمق شعوره " بداء الزمن " يعود إلى سببين رئيسيين ، أحدهمـا : اتسـاع الفجـوة الزمنية بين سنوات عمره ، وسنوات عمر من أحب . وفي النماذج السابقة إشارات واضحة لهذا:

- طفلة أنت من رماك بدربي ..
- وكنت في مخالب الخمسين .. أرنو لابنة العشرين ..
- وما بيننا ست وخمسون ..

والسبب الآخر : شعوره بأن المرأة لا تحبه لذاته بل لشعره :

« أنت ما أحببتني
أحببت أنت الظاهره » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٨٩

٢ – المصدر السابق – ص٢١٤

٣ – نفسه – ص٣٩

٤ – نفسه – ص٧٨٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذلك تعددت صورة " المرأة " في شعره من كونها " أسطورة حلم مفتقد " إلى كونها " فتـــاة خيال وظنون " ، حتى انتهت " حلما مدخرا " . وهذه الصور بالرغم من تعددها إلا أنها تجمـــع في مجملها على حقيقة واحدة هي انتفاء تحقق " المرأة المنشودة/المثال " في الواقع لذلك كـــان ادخارها في الخيال خير من مطالبة الواقع الشحيح بها ، وقد انفردت صورة الادخـــار بدلالـــة إيهام الذات بوجود المفقود – على المستوى التخييلي – حفاظا على استمرار الحياة ، لأن المرأة بالنسبة له هي الحياة (فأحيا به وأغني له .. وأدعوه يا حلمي المدخر) وبذلك يبقى هو وتبقى المرأة – وإن لم يلتقيا – الخلاص والملاذ والملجأ ، لأنها وحدها الحياة . ولذلك اتحدت صورة " المرأة " بمعناها العام في شعره بالحياة كما في قصيدة " حواء العظيمة " :

« أنت الحيـــاة تـــفيـــض　　بالخصب المعطر كالسحابه
منك الوجود يعب فرحته　　ويســـتـــدنـــي شـــبـــابـــه » (١)

ولذلك ظل يعشق " الحب " رباطه الوحيد بالحياة/المرأة ، ويقول :

« إن يوما قضيته　　دون حب.. لأسود
فهو دنياي كلها　　وهو ماضي والغد » (٢)

بالرغم من عجزه عن العثور على فتاة أحلامه لأنه يعيش الحب والحياة/المرأة : حلما مدخرا لشح الواقع بها وإذا ما فقد القدرة على الحب بتلك الصورة فلا حاجة له بالبقاء يقول: « إنـــه إذا جاء اليوم الذي أفتقد فيه القدرة على الحب ، بمعناه الواسع ، فإنني أدعو الله أن يكون هذا اليـــوم آخر أيامي على هذه الأرض » (٣) لأنه سيفقد الصلة بالمرأة/الحلم المدخر ومن ثم بالحياة .

ثم ينتقل القصيبي بعد ذلك إلى الحديث عن مشكلات المرأة ، فينتقل بذلك من أن يكون جماليا إلى أن يكون سيكولوجيا . والمشكلة الكبرى التي يناقشها القصيبي وتتعلق بالمرأة هي " تجـــارة البغاء " ،حينما تتحول المرأة إلى سلعة بيد الذباب ، وفي هذه الحالة ينتقل الصراع إلى مســـتوى جديد يكون فيه المال/الرجل طرفا والجسد/المرأة طرفا آخر ، وهو صراع يؤدي في النهاية إلى " موت الحب " غنيمته العظمى من الوجود .

وبالرغم من استغلال المرأة بهذه الوحشية ، إلا أن صورتها كإنسانة تبقى رغم ما يشوهها من مشكلات :

« ضل الألى حسبوك جسمـــا　　لا يملـــون اغتـــصـــابه
وضجيعة مسلوبة الإحساس　　طـــيـــعـــة الإجـــابـــه
وبضاعة في السوق باعتها　　العصـــابة للـــعصـــابه

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦١١
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٢٨
٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٢٢٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبـــقـــين أنت ويـــذهبـــون ذبـــابة تتـــلـــو ذبـــابه » (١)

وينتقل القصيبي إلى معالجة مشكلة أخرى من مشكلات المرأة ، لم تكن مشكلة بالنسبة له مـــن قبل ، فبروزها ناتج عن صدمته الحضارية بالمجتمع الغربي الذي احتاج بعد عيشه فيه إلى التأقلم مع مجتمع الوطن . وهذا هو محور قصيدة " في شرقنا " ، التي يعرض فيها مشكلة وضع المرأة في المجتمع الشرقي . وفي هذه الحالة تصبح العادات والتقاليد طرفا في الصراع ، والمرأة طرفا آخر فيه :

« في شرقنا لا يكرم الحب ولا يهان ..
لا يمدح .. ولا يذم
لكنه يعيش في الظلام
في نظرة خلف النقاب » (٢) .

وتأخذ المرأة في شعر القصيبي بعدا رمزيا « فقد تكون رمز الحرية ، أو الخلاص ، أو الوطن أو كل هذه الأشياء » (٣) . « فهي ليست بالضرورة إنسانة حقيقية من لحم ودم .. هذه الحقيقـــة تسري على دواويني كلها ، ولكنها تبدو بوضوح أكبر في " أشعار من جزائر اللؤلؤ " . في هـــذا الديوان كثيرا ما تمثل " الحبيبة " أحد معنيين ، أولهما : شعور الأمن والاستقرار الذي يمثله بيت الأسرة الذي تركته في البحرين . والثاني : المستقبل بكل ما ينطوي عليه من تحديات ومجاهل » (٤) ويكشف القصيبي مستويات ترميز المرأة في شعره ، فالمرأة/الحبيبة التي يتوسلها مؤانسته في قصيدة " لولاك " لم تكن سوى ناي يبث عبره « مشاعر الحب الجارف الـــذي يربطـــه بمـــنزل الأسرة في البحرين » (٥) :

« حبيبة! لا تتركيني لليل كئيب.. وفجر شحيح السنا
أنا وفلول من الذكريات وصمت المساء وبقيا المنى
أحن إليك حنين الغريب إذا ذكر الأهـــل والموطنا » (٦)

وفي قصيدة " حيرة " تصبح المرأة متنفسا « لمشاعر القلق مما ينطوي عليه المستقبل المجهول من تحديات » (٧) :

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦١١
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٩٥
٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٢٢٣
٤ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٤٩
٥ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٥٠
٦ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٣
٧ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٥٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تلك هي أهم أبعاد موقف القصيبي من " المرأة " . أما " الطبيعة " ، فإن موقفه منها لا يخلو أن يكون موقفا من المرأة والطبيعة في آن واحد .

لقد قلنا ابتداء إن " المرأة " هي المدخل الرئيسي لموضوع " الطبيعة " في شعر القصيبي . وهاهو ذا يؤكد ذلك عندما يجعل المرأة مفتاح الطبيعة الأوحد . فتصبح المرأة المنظار الذي يرى منه الطبيعة ، والإحساس الذي يدرك به جمال الكون . لذلك كانت الطبيعة قبل لقائه الأول بالمرأة أكواما من الجماد في عالم مظلم إلى أن بعثتها المرأة بسحرها وجمالها :

« ما كنت أنشق قبلا في الزهر نفحة عطر
ما كنت أسمع قبلا في الدوح رنة طير
ويحي! أفي الكون هذا الجمال! ما كنت أدري
كأنني في ظلام واليوم أشرق فجري » (١)

ويمتد تأثير المرأة في الطبيعة إلى أن مجرد غضبها وهجرها يعيدان ما بعثته من عناصر الطبيعة إلى حالة العدم :

« لا تغضبي ما الكون إن تهجري؟ وما رفيف الأمل المسكر؟
وفيم يسري في الرياض الشذى؟ وفيم يحلو البوح للأنهر؟
وفيم يشدو بلبل في الربا؟ وفيم تعلو ضجة السمر؟ » (٢)

لذلك كانت " الطبيعة " من غير " المرأة " جسدا بلا روح.ولذا يركز القصيبي على "صوت المرأة " سفير جمالها في الوجود ، وأكثر جزئياتها انديا حا في عالم الطبيعة محملا إياه مسئولية بعث الطبيعة ، ومبتكرا في الوقت نفسه الصور الملائمة له :

« لو تبوحين مرة تصبح الأرض موسما
يسبح العطر في الدنى يمطر الليل أنجما » (٣)

« شاعرة الصوت فديت الصدى
يجتاح بالحب ضمير المدى
ويزرع النشوة بين التلال
ويمنح الصحراء نعمى الخيال » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤١٦

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٢

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٥١

٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٦٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونظرا لارتباط " الطبيعة " الوثيق بالمرأة في تجربة القصيبي ، فإنه يدعو المـــرأة – عندمـا يظفر بها – لتبعث الطبيعة :

« تعالي دقائق نهرب فيها على زورق مبحر في صور » (١)

فما الزورق إلا الحبيبة ، وما الصور إلا الطبيعة المنبعثة فيها ، لذلك كان يرى جمال الطبيعة متجليا في الحبيبة :

– « وأبصرت في زرقة المقلتين
نجوما تغني على موجتين
وفي الشاطئين
تعرى الربيع ونام الخيال
على غيمتين
وفي الشفتين
رأيت الكروم على الجانبين
تشق الطريق إلى جنتين » (٢) .

– « مر الربيع على الآفاق فأتلقت خضراء..ترفل في أثوابها الجدد
وداعبتها يداه .. فارتمت صور من المفـاتن لم تخطر على خلد
في مقلـتيك أرى آياته سبحت في عالم بسخي النور متـقـد
وفي شفاهك من عنقوده اختبأت خمر ترقرق فيها نشـوة الأبد » (٣)

لكنه لا يلبث أن يقلب المعادلة السابقة عندما يجعل " الطبيعة " خلفية تساعد على إبراز جمـال المرأة ، فيؤكد لها في لقائه الأول بها أن هذا اللقاء لم يكن الأول كما تظن .. وأنه التقاها من قبل ممتزجة بالطبيعة :

« لقاؤنا ما كان قبل لحظتين
فإنني رأيت هذه العيون من سنين
رأيتها خلف الغيوم
رأيتها بين النجوم
من سنين » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٠٣

٢ – المصدر السابق – ص١٦٢

٣ – نفسه – ص٢٢٨

٤ – نفسه – ص٤٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و " الطبيعة " الفاتنة هي مفتاح الذاكرة الجميلة لدى القصيبي ، لأنها تستحضر بجمالها جمـــال المرأة :

« ذكرتك عند البحيرة ..
حيث تسير القوارب .. يسبح سرب
من البط والبجع المتبختر .. حيث
تنام السماء على خضرة الأرض .. » (١) .

وفي تطور نوعي لأبعاد موقــفه من الطبيعة ، يرى القصيبي نفسه متماهيا بها ، ففي قصيــدة " الرؤيا " يتحد مع عناصرها اتحادا كاملا :

« رأيت أني نخلة
تنبت من أكتافها التمور » (٢) .

كما يرى أن الطبيعة مصدر الثورات والبطولات عندما يسائل أبطال الحجارة عن المصـــادر الطبيعية التي جاءوا منها :

« خبرونا – بالله ! – من أين جئتم أمن الورود ؟.. أم من الصباره
من شموخ النخيل؟..أم من هديل القمح؟..أم من هواجس المحاره
من شذى البرتقال؟..أم من كروم الفجر ؟ .. أم من عنادل البياره » (٣)

إن مظاهر الطبيعة في شعر القصيبي أكثر من أن تحصى وطلبا للإيجاز سوف أقتصر علـــى أكبر محورين تدور حولهما أهم أبعاد موقفه من الطبيعة وهما يبرزان في :

جدلية " البحر والصحراء " : فالبحر = الحركة ، والصحراء = السكون

ومن هنا تتولد الجدلية بين طرفي هذه الثنائية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بنفسيته ، وتتم عن مـــا يمور فيها في نفس الوقت الذي تسكن فيه نسيج القصيدة عنصرا فاعلا في بنائـــها ، وســأحاول فيما يلي الكشف عن صورة هذه الجدلية في شعره وكيفية التفاعل بين طرفيها ، وصورة المـــرأة من خلال ذلك :

- « أنا من بلاد الريح والرمل » (٤) .
- « ومنذ الطفولة كنت أحب البحار » (٥) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٤٢
٢ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٦٧
٣ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٧
٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٦٤
٥ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٤٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا ما يقوله القصيبي الذي ولد على رمل الجزيرة العربية في مدينة الهفوف شرقي المملكة العربية السعودية،فيما كان يعرف سابقا بمنطقة (هجر) فظل يربطه بالصحرء نسب ويشده إلى البحر سبب،ومنهما تخلق تكوينه البرمائي الداخلي الذي انعكس على الخارج في صورة اتحاد :

« بدو وبحارة .. ما الفرق بينهما والبر والبحر ينسابان من مضر » (١)

لذلك كان حضورهما في قلبه وشعره ذا قيمة رفيعة طورها عشقه لهما إلى حد الاتحاد الكامل بهما كمصدر من مصادر العطاء والارتواء .

١- البحـــر :

لحضور البحر في شعر القصيبي مستويان وصفيان هما : البحر الواقعي ، والبحر التخييلي ، بخلاف الصحراء التي لم تحضر إلا على المستوى " التخييلي " مما أدى إلى تفوق نسبة حضور الماء/البحر على نسبة حضور اليابسة/الصحراء في شعره كما هو الحال في الطبيعة ، فهو يعشق البحر/الوقعي منذ الطفولة : لأنه كان يحاصره – أكبر عنصر طبيعي – من كل الجهات لعيشه في أرخبيل/مجموعة جزر : البحرين .

١/١ البحر الواقعي :

ويتسم وصف البحر في هذا البعد بالواقعية البحتة ، لأنه وصف لما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة ويتصل بحياته وحياة الناس من حوله . ومن ثم يصبح البحر رمزا للخليج .

لذلك نجد الشاعر يذكر اسم الخليج في قصيدته ، أو يذكر لفظة البحر وهو يريد الخليج ، وفي كليهما يرسم البحر معظم أجزاء الصورة :

- « تمنيت لو نحن سرنا على الخليج إذا ما استدار القمر
  نبـــلل أقـــدامـــنا بالميـــاه ونصغي إلى ذكريات السحر » (٢)
- « خليج يا موجة بيضـــاء تنـــقلها أصابع الشوق من قلبي إلى بصري » (٣)
- « قصتي الليلة عن أحلى أساطير الخليج ..
  نقل البحار عن أجداده
  ألف حكايه » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٣٩

٢ – المصدر السابق – ص٢٩٤

٣ – نفسه – ص٣٣٢

٤ – نفسه – ص٣٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « البحر حولي وخيوط السنى تهمي على أمواجه كالمطر » (١)
- « كان يغفو في أذرع البحر بيتي حوله المـــاء رقصـــة ولحـــون
كنت أصحو..والجزر خل وفي كنت أغفـــو..والمـــد جار أمين » (٢)
- « بحرين هاتي أغاني البحر هامسة فقد سئمـــت ضجيج المجد والنشب » (٣)
- « وتعطين كالبحر .. ماذا أقدم للبحر ؟ » (٤) .
- « خليج الحب دك الحب صدري يقول:رأيت هذا الحسن .. قبل » (٥)

إن " البحر " في هذه النماذج يخلو من أي انحراف دلالي ، ويبقى البحر/الخليج الذي اتحد بـــه مصدر خير وعطاء ، وأحبه ماضيا لا تقوم الذاكرة إلا به . لذلك يخاطبه بألفة وصدق : خليج يا موجة بيضاء .. كان يغفو في أذرع البحر بيتي .. خليج الحب .. ويناقش مشكلاته ، ويبث شكواه من ما اقترفته يد الإنسان بحق " طبيعته " البكر من تلويث مياهه ، وتمزيق أحشائه بوسائل النقل والقتال ، فيجرد من البحر إنسانا يقول :

« كان وجهي طفلا..وقلبي طفلا وبروحي بســـاطة الأبرياء
لم يلوث ميـــاهي البكر نزف همجي من بقعـــة ســـوداء
لم تغلغل غواصة في عروقي أو تعربد طيارة في فضائي
ما عرفت الألغام تزرع وجهي حفرا من دمـــامل شوهـــاء » (٦)

كما ينقل عتابه الحلو لنا لما فعلناه به :

« يقول البحـــر أنا مـــا رعينا حق صحبته
ملأناه سموما أوشكت تـــودي بمهجـــته » (٧)

أما صورة " المرأة " في هذا المستوى فإنها تصبح معادلة لصورة البحر الواقعي مـــن حيـــث كونه مصدر عطاء ورخاء :

« وتعطين كالبحر .. يقذف بالعشب واللؤلؤ
الرطب والرمل .. يأخذني في تجاويفه

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٣٤
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٨٣
٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٨١٢
٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٦٠
٥ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ٥١
٦ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٣
٧ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٥٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النابضات بسر الحياة الدفيء العميق » ([1]) .

وهكذا تظل " المرأة " الوجه الآخر لصورة " الطبيعة " في شعره سـواء أ كـانت واقعيـة أم متخيلة كما سيأتي .

١/٢البحر التخييلي :

وأقصد بالبحر التخييلي استخدام كلمة بحر في غير معناها الذي وضعت له . عندما ينحـرف الشاعر بها إلى معنى جديد ، ويحملها خلجات نفسه . « فالبحر عند شعراء الرومانسية الأوربيين – ومعه الصحراء عند الوجدانيين العرب – رمز للأسرار ، والامتداد ، والأبد ، تتداولهما أحوال من الثورة والهدوء ، ومن الكدرة والصفاء ما يمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان » ([2]) .

وإذا كان القصيبي قد أحب البحر منذ الطفولة ، فإنه ظل يعيش بين جوانحه منـذ أن رآه أول مرة ، يتذكره ويحن إليه ، ويقف على شواطئه ، ويخاطبه ويحاوره ، ويرى فيه صـورة ذاتـه وصورة رحلة الإنسان عبر الوجود والنماذج الآتية خير شاهد على ذلك :

- « أين أين المسير والبحر طاغ والدياجي تمد حولي ستـارا » ([3])
- « أ غـريق أنا في بحـر على موجه ينأى شراع عن شراع » ([4])
- « ونظرتي في دنى عينيك أمنية تغربت في بحار النور تسترق » ([5])
- « يا بحارا أهيم وحـدي فيها ودليلي في الأفق نجم سحيق » ([6])
- « ويا بحارا من المجهول مظلمة ماذا وراءك إلا شـاطئ الترح » ([7])
- « أرحل والهدير يصم سمعي وملء البحر أشباح وغبره » ([8])
- « نشرت الشراع وأبحرت ..

لكن أيوجد أجمل من بحر عينيك .. » ([9]) .

- « يبعثرني الشوق حين تغيبين

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٥٨

[2] – القط ، عبدالقادر – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ص١٦٤

[3] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٨٤

[4] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٥١

[5] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٦٧

[6] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٨٦

[7] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣١٠

[8] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٧٧

[9] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فوق الجبال وتحت البحار » (١)

- « وأين رحلتنا والوجـد مركبنا والبحر أفق من الأحلام منصوب » (٢)
- « أ من عاصف يا نفس نمضي لعاصف ألم يسأم البحار زمجـرة البحر » (٣)
- « أطفو وأغوص ببحر السهد » (٤)
- « " من أنت ؟! وما اسمك ؟!

من أين أتيت إلي ؟! ومن ألقاني

في لجة هذا البحر ؟؟ " » (٥) .

- « وقفت وبيننا بحر الليالي أحدق،لا أصدق،في العباب » (٦)
- « كانت تحب بحرها

حبا وديعا خجلا » (٧) .

ويلاحظ من هذه النماذج أن دلالة البحر لا تنتمي إلى واقع الشاعر المحيط به ، بل تنتمي إلى واقعه النفسي الداخلي . ونظرا لانتماء مفردة البحر إلى عالم متخيل لا واقعي ، فإن العلاقة التي تحكمها في سياق التراكيب اللغوية التي وردت فيها مجازية لا حقيقية . لذلك يشكل الشاعر مـن خلال مفردات البحر كثورة الريح والأمواج ، وصراع البحار معها بعدا يدل على طبيعة الصراع الذي تعاني منه الذات وحيدة في مواجهة العالم من حولها .

وفي هذا المستوى ترتبط المرأة بمواطن الأمان والسلامة في عرض البحـر عندمـا يجعـل الشاعر من البحر معادلا للحياة والوجود . فتقترن صورة " المرأة " بالمرفأ ، والميناء ، والشاطئ ، والضفاف ، والشراع .. وضوء المنار :

- « وبـعـينـيك أرى أن حياتي بانتظـاري

زورقا ينهل من عينيك أضـواء المـنـار » (٨)

- « تمر ذكراك في روحي كما خطرت ذكرى الضفاف بمن يجتاحه الفرق » (٩)

فيصبح ضوء المنار ، والضفاف ، عندما تحزب مشكلات الحياة معادلا لصورة المرأة/النجاة .

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٧٥

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٨١

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٩٩

٤ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧١٠

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧١٢

٦ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٧١

٧ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٥٩

٨ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٦٩

٩ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٦٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الصحـــراء :

وهي الطرف الثاني في ثنائية " الطبيعة " ولم يكن حضورها مساويا لحضور البحر في شعـــر القصيبي لأن لها في رؤيته الشعرية دلالة خاصة تتمثل في استقطابها معـــاني الألـــم والوحشـــة والغربة والضياع والظمأ ، فهي حالة لا تستثير العاطفة ولاتحفز على الوصف واقعيـــا ولذلـــك اكتفى باستغلالها استغلالا فنيا على "المستوى التخييلي" كما في النماذج الآتية :

- « يا سرابي الحبيب طال بي السير وحيدا .. وضقت بالصحراء » (١)
- « طال المسير ومزقتني وحشة القفر المديد » (٢)
- « بنت الربيع سليه كيف يتركني في وحشة البيد كالظمآن لم يرد » (٣)
- « ولا ذرعنا ضمير القفر قافلة يشدها للسراب الخائن الأفق » (٤)
- « ظمأ الصحارى في شرايين
ورمالها الصفراء تكويني » (٥) .

- « أعلل بالأوهام نفسي .. كما شكـــا إلى الآل عبر القفر ظام على القفر » (٦)
- « ألبستني ثوب الغبار الصحاري فـــأنـــا فـــيه لا أكـــاد أبـــين » (٧)

هذه بعض النماذج الدالة على الاستخدام " التخييلي للصحراء " ومنها يتضح نوع العلاقة التي تربطها " بالبحر " ، وهي علاقة التناقض التام . ومن هنا تتولد الجدلية بين الطرفيـــن ، ويتحـــد تفاعلهما العكسي . ولذلك اكتفت الصحراء بنقل ما يمور في نفسه من مشاعر الظمأ ، والحرمان، والوحشة ، والغربة .. فأصبح حضورها في شعره تعبيرا فنيا عن الرفض ، بعكـــس حضـــور البحر المعبر عن الرضا والحبور .

أما دور " المرأة " من خلال صورة الصحراء في شعره ، فإنه مساو لدورها في صورة البحر فهي ترتبط بمواطن الري ، والأمان ، والنجاة من الصحراء والغول :

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٦

٢ - المصدر السابق - ص١٢٤

٣ - نفسه - ص٢٢٨

٤ - نفسه - ص٣٥٧

٥ - نفسه - ص٤٦٣

٦ - نفسه - ص٥٩٨

٧ - نفسه - ص٦٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « خذيني إليك
ولا تتركيني ..
أعود إلى القفر والغول » ([1]) .
- « لا تلقيني
في هذي القفرة حيث الوحشة ..
حيث الغول .. وحيث البوم » ([2]) .

تلك هي أهم وأبرز أبعاد موقف القصيبي من المرأة والطبيعة استنادا إلى فلسفته الشعرية للجمال والحب . ويمكن أن نستخلص منها الدلالة على الاتجاهات الآتية :

١- يستند شعر القصيبي المتعلق بالمرأة والطبيعة إلى تجربة الذات في تواصلها مع المرأة أو الطبيعة تواصلا نفسيا أكثر منه حسيا . ولهذا كان يتواصل في شعره مع " الحلم المدخر " : المرأة/المثال . وهذا هو سر تركيزه على جانب الروح لا الجسد في تجربته معها .

٢- إذابة المرأة في تفاصيل الطبيعة ، والطبيعة في تفاصيل المرأة .

٣- لم تكن المرأة في معظم شعره مركز القصيدة التي تتحدث عنها بقدر ما كانت " مقدرتها على بعث الطفل في الرجل " - إعادة نضارة الزمن - هي مركز القصيدة . ولذلك ترددت هذه المعاناة الزمنية في معظم شعره المتعلق بالمرأة .

٤- التقارب مع عنصري الطبيعة الرئيسين (البحر ، والصحراء) أكثر من غيرهما من عناصر الطبيعة الجميلة كأصناف الزهور ، والرياض ، والخمائل .. مما تجاذبته قرائح الشعراء الآخرين في قصائدهم .

٥- ضياع المصطلحات الدالة على أغراض الشعر التقليدي كمصطلح : غزل ، ونسيب ، ووصف . لأنها لم تعد قادرة على نقل المشاعر والأحاسيس الجديدة التي يوحي بها شعره في المرأة والطبيعة ، لذلك نجده يجرد المحبوبة من هالات القداسة والتأليه ليخلع عليها طابعها الإنساني . وكذلك الحال في شعر الطبيعة الذي تحول لديه من وصف مباشر للواقع ورسمه بالكلمات إلى توظيف عناصر الطبيعة واستثمارها على المستويين : التخييلي والواقعي .

---

[1] - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥١٦

[2] - المصدر السابق - ص٦٤٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مفهوم الصورة الشعرية :

الشعر صورة خامتها الألفاظ ، وأصباغها المشاعر والأفكار . والشاعر فنان يتخذ من اللغة أداة فنية لتصوير العاطفة والفكر معاً ممتزجين بالوجود من حوله ، وبقدر براعة الشاعر في تصوير امتزاجه بالوجود وامتزاج الوجود فيه يكون مؤثراً وبارعاً في تصويره .

والصورة الشعرية في أبسط معانيها « رسم قوامه الكلمات » (١) إلا أن هذا التعريف كغيره من التعريفات لم يستطع إخراج مصطلح الصورة من إطار المصطلحات النقدية المراوغة التي لم يتم الاتفاق على تعريف محدد لها ، ومرد ذلك إلى طبيعتها الجامحة العصية على العسف ، وإلى اختلاف أذواق النقاد في الإحساس بقيمتها الفنية ، مما أدى إلى تباين واضح في توصيل إحساساتهم بها ، ولذلك كثرت تعريفاتهم المتشابهة لها التي لا يعني عرضها هنا سوى تكديس لآراء متفقة في المضامين ومختلفة في الصياغات . وفي تراثنا النقدي اشارات تقترب في مضمونها من أدنى تعريفات الصورة الشعرية الحديثة إلى الصحة . ومن ذلك قول الجاحظ : « إنما الشعر صباغة وضرب من النسيج ، وجنس من " التصوير " » (٢) . فالشعر في رأيه صباغة : رسم . وتصوير : فن . ونسيج : صناعة تحتاج إلى دربة ومهارة وإتقان . و« ... إنما يعرف الشاعر الحاذق من نسجه لألفاظه ، وتفويفه لها ، وحسن تقاسيم الأصباغ في نقشه » (٣). وهكذا يلتقي ابن طباطبا مع الجاحظ في مسألتي النسيج والأصباغ . فالشعر في رأييهما : صورة. ولذلك كانت الصورة الشعرية « في التراث النقدي العربي تعني : قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي » (٤) .

ويلتقي تعريف الصورة الشعرية في التراث النقدي العربي مع التعريف المعاصر لها الذي يرى أن الصورة الشعرية « تتشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز . فالصورة – مولود الخيال – وسيلة الشاعر في محاولة إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره » (٥) . وذلك من خلال « الصوغ اللساني المخصوص ، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني ، تمثلاً جديداً ومبتكراً ، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة . وذلك الصوغ المتميز

---

١ – لويس ، سسيل دي – الصورة الشعرية – ص ٢١

٢ – الجاحظ – الحيوان – ج٣ – ص١٣١

٣ – ابن طباطبا – عيار الشعر – ص٥

٤ – الغزوان ، عناد – الصورة في القصيدة العراقية الحديثة – الأقلام –ع١١،١٢– بغداد –١٩٨٧م– ص٨٥

٥ – الرباعي ، عبد القادر – الصورة الفنية في النقد الأوربي – المعرفة – ع٢٠٤ – ص٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمتفرد ، هو في حقيقة الأمر ، عدول عن صيغ احالية من القول إلى صيـــغ إيحائيـــة » (١) . وعندئذ تغدو الصورة الشعرية « طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيـــات لإثـــارة المشـــاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته » (٢) . ومن عصارة التعريفات الســـابقة يمكننـــا تذوق معنى الصورة الشعرية إذ هي : كل صياغة غير إحالية أو حرفية سواء أكانت مجـــازا أم غير مجاز .

وتتجلى أهمية الصورة الشعرية من ا لاهتمـــام المبكر بها « فالشعر قائم على الصورة منـــذ أن وجد » (٣) . ومنذ ذلك الحين ظلت الصورة السمة الأساسية للشعر « وقد تأتي مصطلحات الشعر وتروح ، وتتحول طرز موسيقاه ، وتتغير أنماط البناء فيه ، وتختلف مواده من بيئة إلى أخرى ، ومن فنان إلى غيره ، لكن واسطة التعبير فيه ومبدأ خلقه الصورة .تبقى أداته الأولى والرئيســـة تفرق عصرا من عصر ، وتيارا من تيار ، وشاعرا من شاعر ، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمة فنه ، وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنـــها الأداة الوحيـــدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه » (٤) . وستظل الصورة الشعرية كذلـــك رغم تباين العصور ، واختلاف المذاهب والاتجاهات الشعرية لأنه « قل أن يتبلور مذهب نقـــدي جديد ، أو اتجاه شعري جديد ، دون أن يسند إلى الصورة الشعرية دورا أساسيا في عملية الخلق الشعري » (٥) . لا سيما أنها « وسيلة الناقد التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشـــاعر مـــن الواقع ، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلـــها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه » (٦) .

ويلاحظ الباحث في موضوع الصورة الشعرية – بالرغم من أهمية الموضوع – إحجام معظم الدراسات عن تحديد أنماط الصور الشعرية ، وطرق بنائها في كل نمط ، تحديـــدا يســـتند إلـــى منهجية عامة يمكن تطبيقها على أي نتاج قيد الدراسة بما ينطبق عليه منها، الأمر الـــذي أنتـــج العديد من المصطلحات الذاتية ، لكن نظرة فاحصة في غالبية مناهج الدراسات النقدية في ميدان

---

١ – صالح ، بشرى موسى – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – ص٣

٢ – مطلوب ، أحمد – الصورة في شعر الأخطل الصغير – ص١٣٥

٣ – عباس ، إحسان – فن الشعر – ص٢٣٠

٤ – اليافي ، نعيم – مقدمة لدراسة الصورة الفنية – ص٤٠

٥ – أبو ديب ، كمال – في الشعرية – ص١٢٩

٦ – عصفور ، جابر – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – ص٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة الشعرية تؤكد أن أغلب دراساتنا النقدية صنفت أنماط الصور(١) في ضوء علائقها ببعضها إلى :

١ – الصورة المفردة أو البسيطة .
٢– الصورة المركبة .
٣ – الصورة الكلية .

وعلى هذا التصنيف سندرس الصورة الشعرية في شعر القصيبي مبينين أثر مواقفه الشعرية فيها وطرائق بنائها في كل نمط ، متدرجين بها من أبسط أشكالها إلى أكثرها تعقيدا وتركيبا ، بغية تحقيق دراسة شاملة للصورة وتمييز أنواعها ، والاستحواذ على قدر معقول من معانيها ودلالتها ، ومعرفة أسرارها ، فالقصيدة في مجملها تقدم مجموعة من الصور التي تترابط متسلسلة ، حين تقدم لنا الصورة المفردة كأبسط جزئيات التصوير ، إلى أن تصل بنا إلى الصورة المركبة من مجموعة متفاعلة من الصور ، تستهدف في خاتمة المطاف تقديم صورة كلية عامة هي في جوهرها القصيدة ذاتها .

---

١ – صالح ، بشرى موسى – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – ص١٣٤ ،،، ومن أمثلة هذه الدراسات ينظر : أبوأصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص٣٤ وما بعدها . وعز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص١٤٩ وما بعدها . وعبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص١٧٧ وما بعدها . ... .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- *الصورة المفردة البسيطة*

تعد الصورة المفردة من أبسط أنماط الصورة الشعرية ، إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد يمكن أن يدخل في تركيب بناء الصورة المركبة وهي أ شمل وأكثر تعقيدا ... وتتبع أهمية دراستها بشكل مستقل ، من أهميتها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية . ومن هنا تكتسب دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة ، في ذاتها ، ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاما أو منقطعة عن غيرها من الصور . فالصورة المفردة هي : أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة .

وتبنى الصورة المفردة بعدة أساليب يتحقق بواسطتها الكيان الفني للصورة ، ويمكن إبراز تلك الأساليب من خلال نمطين أساسيين هما :

١ – النمط النفسي .
٢ – النمط البلاغي .

١ – النمط النفسي :

وهو النمط الأول من نمطي بناء الصورة المفردة ويضم الصور التي يمكن إدراكها بالحواس أو الذهن . فالشاعر وهو ينظم شعره تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء أكانت آتية من الحس أم من الذهن ، وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه . ولذلك يشمل النمط النفسي نوعين من الصور هما: الحسية ، والذهنية ، وهذا التقسيم شكلي وليس جوهرياً لأن كلا النوعين وظيفته الإيحاء بالملموس ، إلا أن كلاً منهما يبنى بأساليب مختلفة .

١/١ – الصور الحسية .

وهي التي يرتد إدراكها إلى إحدى الحواس ، وتبنى بواسطتها ، « لكن الإدراك الحسي لا يسبب متعة ما لم يرغب العقل البشري في رؤية النظام في العالم الخارجي ، وما لم يكن للعالم نظام لإشباع هذه الرغبة ، وما لم يستطع الشعر أن يتخلل هذا النظام ويصوره لنا قطعة فقطعة » (١) ومن هنا تتجلى علاقة الصورة بالموقف الشعري إذ أن الموقف الشعري هو في الأصل نظام

---

١ – لويس ، سسيل دي – الصورة الشعرية – ص ٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلسفي خاص بالشاعر يقف مع أو ضد نظام خارجي له تجلياته المتعددة ، ولذلك فرض موقف القصيبي من الحب نمط الصورة المفردة النفسي لارتباطه الوثيق بالداخل وبالطبيعة السيكولوجية للإبداع . ويمكن تقسيم الصور الحسية إلى :

١/١ -الصور البصرية : كما في قول القصيبي :

- « وراعك الحزن في عينيه.. مؤتلقا وصدك اليأس في دنياه يحتشد » (١) .

فصورة الحزن المؤتلق ، واليأس المحتشد ، تتجهان نحو عين الخيال فتوقظان فيها أو في النفس احساسا معادلا . وقد أكثر الشاعر من إيراد الصور البصرية المعنوية ، كالحزن ، والفرح ، واليأس ، والأمل ، والبهجة ، والنشوى ، والقهر ، والغضب ، والنفاق ، والشك ... رابطا إياها بأشكال ذات حدود قابلة للإدراك .

١/٢ - الصور السمعية : كما في قوله :

- « وفجري كل ما ناجاه ليل وليلي كل ما غناه عود » (٢) .
- « وما بيننا ست وخمسون..تحتها يئن شباب كان بالأمس يبغم » (٣) .

فصورة الفجر الشبيه بالمناجاة . والليل المغنى على آلة العود . والشباب الذي يئن بعدما كان يبغم . كلها صور تقرع أذن الخيال بما يوقظ فيه وفي النفس شعوراً بها . وقد أكثر الشاعر من ترديد الأصوات على اختلاف أنواعها من الشدة والضعف ، كما ردد أصوات أخرى كزئير الأسد ، وعواء الذئب ، ونباح الكلب ، وفحيح الأفاعي ، وصرير الرياح ، وحفيف الأشجار ، وصداح الأطيار ، وهديل الحمام ، واصطخاب الأمواج ، وزمجرة الرعود ، وخرير المياه ، ووسوسة الحلي على النساء . . .

١/٣ - الصورة الذوقية : كما في قوله :

- « وأغرت بي المستحيل اللذيذ فأسلمني الأفق الموصدا » (٤)
- « الغدر أوجع ما ذقنا وأوجعه غدر الشقيق الذي علمته فرمى » (٥)
- « وأنت ما زلت طفلاً في مباذله فأين منك الوقار الحلو والورع » (٦)

---

١ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٤٦

٢ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٤٠

٣ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٧١

٤ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٧٢

٥ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٨٤

٦ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلذة المستحيل ، ووجع مذاق الغدر ، وحلاوة الوقار ، كلها صور تتوجه إلى لسان الخيال فيميز طعم الواحد من الآخر . وقد غلب على الشاعر التركيز في هذه الصورة على ذوقي المرارة والحلاوة ، مطلقاً صفة الذوق مباشرة على الأشياء أكثر من الإشارة إلى الذوق من خلال المادة . وتدور الصور الذوقية في شعره حول الصفات المعنوية الحلوة . فيبادرنا بالدلال الشهي ، والمستحيل اللذيذ ، والحديث العذب . . أو الصفات المعنوية المرة ، كالغدر الموجع المذاق ، والفراق العلقم .

١/٤ – الصورة اللمسية : كما في قوله :

– « عيوننا الخواء يمضغ الخواء
قلوبنا الحجارة الصماء » (١)

وقوله :

– « كأنك عبر السنين تعلمت
من كل " ليلى " الدلال ..
ومن كل " فينوس " كيف
تصير الشفاهُ
كنار الشموع » (٢) .

وقوله :

– « استرسلي ناعمة شهية كالخدر » (٣)

ففي الصورة الأولى صلابة ، وفي الثانية حرارة ، وفي الثالثة نعومة . وقد كرر الشاعر مدركات حاسة اللمس بأشكال متعددة كالبرودة ، والدفء ، واليباس ، والليونة .. . إلا أن الصورة اللمسية تكاد تكون أقل الصور الحسية وروداً في شعره .

١/٥ – الصورة الشمية : كما في قوله :

– « وأسماء تدني إلي فماً
فيه من عبق الغيث عطرٌ . وفيه ابتهال الحمام » (٤) .

---

١ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٧
٢ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص١٩
٣ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٢٧
٤ – القصيبي ، غازي – سحيم – ص٤٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقوله :

- « من شذى البرتقال؟..أم من كروم الفجر؟ .. أم من عنادل البيارة » (١)

فعبق الغيث ، وشذى البرتقال ، صورتان شميتان تبعثان في أنف الخيال رائحة فيميزها . وقد أكثر الشاعر من ترديد رائحة الورود ، والمسك ، والنباتات العطرية : كـالشيح ، والقيصـوم ، والعرعر، والريحان. والنسيم المحمل برائحة البحر، والغبار، ورائحة التراب بعد المطر ..

وهكذا انتمت الصور الحسية في شعر القصيبي إلى الحواس التي تلائمها . وقد يجد البـاحث بعض الصعوبة في رد قسم من الصور إلى حاسة واحدة لأنها قابلة لأن تحس بأكثر من حاسة . ومثال ذلك قوله :

- « هو دمل التاريخ..لم يعبر على يومٍ به .. إلا ذوى وتعفـنا » (٢)

إن الحكم في مثل هذه الصورة هو الإحساس . إن إحساسي يدعوني - مثلاً - أن أعد الصورة السابقة لمسية لأنها لا تريدني أن أتخيل رؤية الدمل ، ولكن أن أتخيل تألم الجسم بسببها.

وقد عمد القصيبي في الصور الحسية إلى تراسل الحواس : أي مبادلة الحواس وظائفها ، فما يدرك بالسمع يصبح مرئياً ، والمرئي يصبح مسموعاً . وما يشم يتذوق ، وما يتذوق يشـم .. وهكذا ... وقد أكثر من بناء الصورة بهذه الطريقة خاصة في تصويـره للصـوت ، إذ يعطيـه صفات إحدى الصور الأخرى . ولنأخذ هذه الصورة مثلاً :

- « شعري كحسنك لا يخبو شبابهما لم تشكُ ليلى ولا مجنونها هرما » (٣)

إن الأذن هي التي تستقبل الشعر باعتباره رسالة صوتية في الأساس . لكن الشاعر هنا جعـل العين تفعل ذلك . لقد جعل العين تراه يمور شباباً وحيوية .

وعلى أية حال ، فإن الصور الحسية جاءت لدى الشاعر متفاوتة ، فقد كانت نسـبة الصـور البصرية متفوقة على باقي الصور ولا غرابة في ذلك فالطابع الأعم للصورة هو كونها مرئيـة ، فكثير من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك ترابط مرئي باهت ملتصق بها تليها في الكثرة الصور السمعية إذا ما قيست بغيرها من باقي الصور . وتفوق الصور البصرية والسمعية يتفـق مع ما يردده النقد الحديث من أنهما معاً يشكلان جوهر الشعر . ويتلو الصور السمعية من حيـث العدد الذوقية ، فاللمسية . إلا أن أقل الصور الحسية وروداً في شعره كانت الصور الشمية .

---

١ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٧

٢ - القصيبي ، غازي - مرثية فارس سابق - ص٦١

٣ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٨٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١/٢ - الصور الذهنية .

ونعني بالصورة الذهنية : « عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها .. وقد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة ، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة أنها لا تعتمد على علاقة ذهنية بحتة بين عبارتين متجانستين ، وإنما وظيفتها الإيحاء بالملموس ، وذلك بأن تصور الألوان ، والأشكال ، والحركات ، وغيرها من حالات الأشياء تصويراً كلامياً يدركه القارئ مباشرة » (١) ، « ومهما يكن موضوع القصيدة فيجب أن تعبر عن شيء حي في الذهن الذي تصدر عنه والأذهان التي تتلقاها » (٢) فالصورة الذهنية إذاً وظيفتها الإيحاء بالملموس ومن هنا فإنها تدخل في إطار الصور الحسية وتبنى بأسلوبها ، لا سيما وأن كل صورة تمتلك مقداراً من الحسية . ولذا فإننا نقسم الصور الذهنية في شعر القصيبي أربعة أقسام هي : اللونية ، والضوئية ، والحركية ، واللفظية .

٢/١ - الصور اللونية :

وقد استعمل الشاعر عدا اللونين الأبيض والأسود اللذين شاعا لدى الشعراء ألواناً أخرى هي : الأخضر ، والأحمر ، والأزرق ، والأصفر .

يقول في الأخضر واصفاً الموعد به :

- « والعمر هل عمري سوى لحظة على جناح الموعد الأخضر » (٣)

ويقول في الأحمر واصفاً لياليه به :

- « كلانا ذاهل الأشواق في ليلاته الحمر » (٤)

ويجب أن نفرق بين استعماله للون حين يطلقه صفة لمعنى من المعاني كما في الصورتين السابقتين وحين يأتي صفة لأشياء محسوسة كما في قوله :

- « حنَّ عمري الشقي للواحة الخضراء للأغنيات للأنداء » (٥)

وقوله :

- « ماذا عليك وفي الصبا نهمٌ آثاره الحمراء في المقلِ » (٦)

---

١ - المهندس ، كامل / وهبة ، مجدي - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - ص٢٢٧

٢ - لويس ، سسيل دي - الصورة الشعرية - ص ١١٢

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٢٢

٤ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٦٣

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٦

٦ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالصورتان هنا تعكسان المعنيين السابقين ولكن بطريقة مختلفة . والاختلاف في طريقة تركيب اللون يماثله اختلاف في طبيعة الإحساس .

كما يجب التفريق بين المادة اللونية حين تكون حداً ثانياً للصورة ، وحين تكون حداً أولاً لها ومثال ذلك الأحلام في الصورة التالية حيث جعلها الشاعر موضوعاً يعادل الزبد في بياضه:

- « زبدٌ أبيض على وجنة الماء كأحلامي انتثارا » (١)

والغرائز في هذه الصورة حيث أصبحت تعادل دلالة الأحمر الصارخة :

- « فأخطري تصرخ الغرائز حمراً وارقصي تزفر الجوانح نارا » (٢)

ومن أشكال تركيب اللون في الصورة الشعرية اللونية لدى القصيبي مزج لونين بأساس الأول وصفة الآخر في تضاد لوني يعكس شعوره الضطرب بالأشياء وانطباعه عنها كما في قوله :

- « لونه ؟!

أبيض قاتم

كخريف الشتاء

أسود مشرقٌ

كشحوب العناء » (٣) .

ومن أشكاله أيضا تغيير الألوان تبعاً لتلون الإحساسات والمشاعر كما في قوله :

- « وعلى وجهك آثار اشتياقْ

في صراع مع آثار الضجرْ

كل لون .. يتلونْ

يصبح الأخضر بنياً ..

وتغدو زرقة الأفق رماداً ..

يتعرى الفحم .. من وهج الشررْ

ويسير القلب من حالٍ إلى حالِ

ويخلو القلب من أدمعه ..

يسرق من دمع المطرْ » (٤) .

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٨٤

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٠

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٧٤

٤ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولسنا بصدد استقصاء حالات التركيب والمزج اللوني هنا ، وإنما هدفنـــا أن نؤكـــد أن أي اختلاف في بنية هذا التركيب يصاحبه اختلاف في الشعور لدى الشاعر وهو ينظـــم ، والمتلقـــي وهو يتلقى الصورة .

٢/٢ – الصور الضوئية :

وقد جاء الشاعر بالضوء والظلام منعزلين عن بعضهما كما في قوله :

– « الضوء لاح فديت ضوءك في الســـواحل يا منـــامة » (١)

وقوله :

– « في ظلام الليل تغزو بلـــداً كان في الجلى لك الحصن الحصين » (٢)

وقد جاء بهما متلازمين كما في قوله :

– « وهذي الشقية (مثل حياتي حين تغيبين ..
مثل المدينة بعد الظلام) اختفت .. فخذيني
إلى بركة النور أغسل فيها بقايا التشرد بين
الموانئ .. أغسل فيها غبار الضياع الرخيص ..
خذيني إلى النبع يغفر للظامئين ليالي السهاد
المشوبة بالأمنيات الكسيرة .. لا تتركيني أعود
فإني أخاف الظلام ..
وما في الظلام » (٣) .

وللضوء في شعر القصيبي دلالة رمزية ترتبط بالهدى والسلامة والأمن وبلوغ السؤل . ولـــم تقتصر دائرة الضوء/النور على مطلق كلمة " الضوء " ، بل تفرقتها عناصر رمزية مختلفة منها: الصبح ، والنهار ، والشمس ، والبدر ، والقمر ، والهلال ، والكواكب ، والشهب .. ولكل عنصر من تلك العناصر ما يشده إلى دلالة الهدى والسلامة ، مع احتفاظه بدلالته الخاصة في سياقه .

ويعادل الشاعر الضوء بالظلام ، والهدى والسلامة والأمن بالضلالة والخطر والخوف . كما في الصورة الأخيرة التي جاء فيها بالضوء والظلام متلازمين لأن الظلام القائم في النفس قلـــق روحي لا يغسله شيء سوى النور: الضد المداوي . ومن هنا تتبع الدلالة النفسية العميقة ممثلـــة

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٤

٢ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٢٩

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٨٠٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في صراع النور والظلام على ساحة النفس . والظلام كالنور في شعر القصيبي : دائرة رمزية عامة تستقطب في محيطها عناصر رمزية أخرى أهمها : الليل ، الكهف ، الغمام ، الوحل ، اللون الأسود ، الغبار ، العاصفة البحرية ....

٢/٣ - الصور الحركية :

إن للنشاط الحركي ، والفاعلية الحركية مهمة عظيمة في الصورة الشعرية . فالحركة هي سمة الصورة الشعرية من بين سائر الصور الفنية الأخرى . وإذا كانت فنية النحت وعبقرية التصوير تظهر في الظفر بلحظة معينة وتجميدها مثبتة في مكان معين فإن عبقرية الشعر تظهر في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة .

وللحركة أهمية كبرى في الصورة الشعرية عند القصيبي . لذا نجده يحرص عليها كثيراً في شعره . ويجب أن نفرق بين صنفين من الصور الحركية لديه :

الأول : الصور التي دبت الحياة في موادها وراحت تتحرك حركة الأحياء . ومثال ذلك قوله جاعلاً الخيال إنساناً يحيّي ويتحرك :

- « وتجيئين كالخيال .. يحيّي ثم يمضي وما احتوته الجفون » (١)

والثاني : الصور التي تتحرك أجسام موادها على الحقيقة . كقوله واصفاً وقوفه على باب شقته القديمة أيام دراسته في لندن وتردده في قرع الجرس :

- « على الباب
أوشك أن ألمس الزر » (٢) .

وقد تنوعت الصورة الحركية في شعره تنوع المشاهد التي يصورها . ويمكننا أن نرصد ثلاثة أنواع من الحركة في شعره هي :

- الحركة الهادئة البطيئة : كما في قوله واصفاً حركة نابليون على صحارى الجليد :

- « وهناك نابليون يزحف كالسلاحف
في صحارى من ثلوج » (٣) .

- الحركة السريعة المتلاحقة : كقوله مصوراً سرعة انقضاء الأيام بأنها أسرع من البرق حينما رأى زفاف ابنته يارا :

---

١ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٢١

٢ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٣٤

٣ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٤٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– « تسعٌ وعشرٌ–رعاك الله!–كيف جرى بنا الزمان يكاد البرق يلحقــه ؟
أ طفلة الأمس هذي أين لثغــتها تصير الحرف عيداً حين تنطقه » (١)

وقوله واصفاً حرية " سحيم " وحركته في الصحراء :

– « طليقاً – أجوب الصحارى . كظبي نفور
أجوب السماء . كنجم سهيل
أجوب النخيل . نسيما وريحا » (٢) .

– الحركة المضطربة المتداخلة : كقوله يصف موقفه أمام الحبيبة :

– « هفا..فرنا..فضجّ..فثار..شوقٌ سليب الكبر..ذو خجلٍ..عنيد » (٣)

فكل نوع من الحركات السابقة له انطباعه النفسي الخاص الذي يمثله ويختلف في الوقت نفسه عن سواه ، والسبب في ذلك أن وراء كل نوع إحساساً مختلفاً عن الآخر .

٢/٤ – الصور اللفظية :

ونعني بها تلك الصور التي تعتمد على تلاعب لفظي قصد به التملح أو الغرابة ، ومن ذلك قول القصيبي :

– « إذا لعبتم حوله
طار نعاس نعسهْ
فإن لعبنا في الطريق ..
باغتتنا الوسوسهْ
" يا ويحكم! " .. " يا ويلكم! "
" إبليسكم ما أبلسهْ! " » (٤)

ومن ذلك قوله في قصيدة "جمل غير مفيدة " مخاطبا مدرسة اللغة العربية :

– « آه يا ساحرة الضمة .. والكسرة ..
والفتحة .. والشدة ..
يا أحلى سكونْ
لك نون
ولباقي نسوة العالم نونْ

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٥٣
٢ – القصيبي ، غازي – سحــيم – ص٢١
٣ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٤٢
٤ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص١٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آه! يا أروع حال

كان أو سوف يكون » ([1]) .

إن الصنعة في مثل هذه الصور بارزة . ولكنها قد تكون صنعة بهدف الإغـراب والتنـوع . فالشاعر يلجأ فيها إلى اللغة مستخرجاً حيلاً كثيرة ليحقق بها بغيته في التعبير عن معانيه .

وإجمالاً ، فإن الصور الحسية في شعر القصيبي استطاعت أن تفلت من سـطحية المحاكـاة النمطية للأشياء في الواقع ، وتجاوزت ذلك إلى تقديم مفهوم الشاعر الخاص لتلك الأشياء مقدمـةً واقعاً أغنى يعكس الطبيعة الجوهرية الناجمة عن اصطدام الذات بالواقع والداخل بالخارج .

٢- النمط البلاغي :

وهو النمط الثاني من نمطي بناء الصورة المفردة ، والصـورة البلاغيـة هـي « صيغـة لاكتشاف الحقيقة التي بواسطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية » ([2]) ولذلك تشمل « كل الحيل اللغوية التي يراد بها المعنى البعـيد - لا القريب - للألفاظ ، أو يغير فيـها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة ، أو يحل فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معانٍ يستلزمها المعنى المألوف للفظ .. ويتم التعبير فيـها عن المعنى المقصود بطرق التشبيه ، أو المجاز ، أو الكناية » ([3]) فهي ترتبط بالشكل البلاغـي الذي تتخذه عناصرها المختارة ، ونظراً لألفة هذا النمط وانسجامه مع وجـدان الأمـة العربيـة فرضه موقف القصيبي الشعري من القومية على بنية النصوص الداخلة في إطار ذلك الموقف . ولاختلاف الأشكال البلاغية عادة في درجة النضج ، إذ أن بعضها بسـيط واضـح ، وبعضـها الآخر معقد خفي ، سندرسها هنا متدرجين بها من البساطة إلى التعقيد . وسنعمد في ذلـك إلـى تسمية كل صورة باسم الشكل البلاغي الذي تحمله .

٢/١- الصور الإشارية .

والإشارة تعني : الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو بتلميح خفيف ومثال ذلك قول القصيبي يصور لجوءه إلى المحبوبة :

- « لجأت من قسوة الأيام .. فابتسمي وكفكفي وحشة الضيف الذي لجأ » ([4])

---

[1] - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٦٥

[2] - لويس ، سسيل دي ، الصورة الشعرية - ص ٦٦

[3] - المهندس ، كامل / وهبة ، مجدي - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - ص٢٢٧

[4] - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا نظرنا ملياً إلى البيت متعمقين فيما يثيره فينا ، فإننا نتخيل لهفة الشاعر وهو يطلب من محبوبته أن تبتسم في وجهه هاشة باشة مكفكفةً وحشته ، مما يدل على أنه ممتلىء بالغربة والوحشة .. لقد أدركنا بسرعة أن هذا الطلب مقترن باللجوء ويشير إليه ، لأنه في تجربتنا كذلك.

وتبنى الصورة الإشارية في شعر القصيبي بثلاثة أساليب هي : الوصف المباشر ، والكناية ، والمجاز المرسل.

١/١ – الوصف المباشر :

ونعني به : رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر ما من الإيحاء يمنع الحرفية المحتملة فيه .

ومثال ذلك قوله واصفاً زيارة ابن أخيه له :

– « من سنتينْ
في بزة الضابط كان رائعا
كان وسيماً فارعا
وجاءني
سلّم كالضباط .. ثم ضمني
" عمّي ! أما عرفتني ؟ » (١) .

فالصورة هنا تصف مشهداً حقيقياً مباشراً ، دون أن تنقله حرفيا ، إذ جلب الوصف إلى إطار الصورة إعجاب الشاعر بمنظر ابن أخيه مرتدياً بزته العسكرية ، في الوقت الذي نقلت فيه الصورة مشهداً واقعياً مباشرا وقدمته مشرباً بانفعال الشاعر بطريقة إيحائية بسيطة تبدو مشيرةً إلى ذلك الانفعال إشارة واضحة .

١/٢ – الكناية :

والكناية لغةً أن تتكلم بشيء وتريد غيره ، وقد كنوت بكذا عن كذا ، أو كنيت إذا تركت التصريح به . واصطلاحاً : ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته معه فهي عبارة صورية عريضة ومباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي ، وقد أدرك الشاعر جمال الكناية ودقتها في عرض المعنى بصورة محسوسة ، كما أدرك أثرها في المتلقي لأنها تعرض المعنى مصحوباً بالدليل والبرهان .

والمتتبع لأنواع الكناية في شعر القصيبي يجد أن الكناية عن نسبة من أكثر أنواع الكناية وروداً في شعره . ومن ذلك قوله :

---

١ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٢٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « تقشعت السنينُ .. وعدتَ أبهى من الأعراس .. ريان الإهابِ » (١)

فعندما أراد أن يعبر عن ارتواء صديقه ، صور إهابه مرتوياً فدل ذلك على ارتواء صاحبه.

ومن ذلك قوله أيضاً يصف شباب حبيبته :

- « يراودني منه خصبُ الحياة فيلمس مني عقيماً .. عقيما » (٢)

فخصب الحياة كناية عن شباب المحبوبة . فالخصب رمز العطاء ، كما أن الشباب هو سن العطاء .

وفي الصورتين السابقتين كنايتان لا يقصد بهما ذاتهما لأن المكني عنه لا يهمه أن يكون ريان الإهاب أو خصب الحياة ، وإنما قصد دلالتها . ولذا كانت الكناية عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها فهي وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه .

١/٣ - المجاز المرسل :

ونعني بالمجاز المرسل : ما يقوم الارتباط فيه بين المعنى الأول للكلمة ، ومعناها الثاني على علاقة غير المشابهة . إذ أنه مجرد تحوير لغوي بسيط ناب فيه شيء عن شيء لعلاقة فعلية بينهما ، وقد أدرك الشاعر أهمية المجاز في خلق الصورة الشعرية ، لذلك جاءت نصوصه الشعرية غنية بالمجاز المرسل بمختلف علاقاته . ومن ذلك قوله :

- « تمشي اللحظات معذبةً

تشكو الإعياءْ » (٣) .

فعبر عن الزمن باللحظة حيث أطلق الجزء وهو اللحظة وأراد الكل وهو الزمن . وأمثلة ذلك كثيرة في شعره ، كإطلاق الشراع وإرادة السفينة ، وإطلاق الركوع وإرادة الصلاة ..

ومن أمثلة المجاز المرسل في غير العلاقة الجزئية قوله :

- « ألوم صنعاء ،يا بلقيس، أم عدنا؟ أم أمة نسيت في أمسها يزنا » (٤)

فاللوم لا يقع على صنعاء المدينة وإنما على الحالين فيها ، وصناع القرار السياسي تحديداً . فالشاعر أطلق المحل وأراد الحالين فيه . والقرينة : اللوم ، والعلاقة : المحلية .

وفي هذه الصور تحوير واضح للغة ، وارتفاع بها عن الأسلوب المباشر . إلا أنه يظل ارتفاعاً لا يخرج بالصورة عن طبيعتها الإشارية ، لأنه لا ينشر أجواء خيالية فسيحة . ولذلك

---

١ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٧٢

٢ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٥٨

٣ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٥٤

٤ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت الصورة الإشارية – بشكل عام – ساذجة تسيطر سيطرة تامة على عقول البسطاء من المتلقين الذين تقترب صورهم دائماً من العبارات المباشرة . ولذا جاءت قليلة في شعر القصيبي ولم ترد إلا في القصائد ذات الموضوعات المباشرة التي لا تحتاج إلى عمق في اللغة ، وكثافة في التصوير كالقصائد ذات الموضوعات القومية .

٢/٢- الصور التشبيهية .

والتشبيه في علم البيان العربي : هو الدلالة على أن شيئاً أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة . وهو بذلك تشبيه شيء بشيء في صفة أو معنى بأداة تفيد التشبيه ، « وما نطلبه بصورة رئيسية هو أن التشبيه يجب أن يكون تشبيها صادقا ، ويجب أن يكون غير ملاحظ ، أو يلاحظ بشكل ضعيف من قبلنا كي يكتسب تأثير الاكتشاف » (١) وفي الحديث عن التشبيه تتوجه الأنظار نحو الآلية التي بها يتم إدراك العلاقة بين الأشياء والوضع الذي تتلاقى فيه العناصر وتأتلف في بنية واحدة .

وتبنى الصورة التشبيهية في شعر القصيبي بالأساليب الآتية :

٢/١ – المماثلة :

والتماثل بين حدي الصورة المقصود هنا هو التماثل الذي يهيئه انفعال الشاعر عن طريق تأليف العناصر المنتظرة تأليفاً منسجماً ومعبراً . كما في قوله :

– « أصبو لكل الجميلات . لكن بعض
الجميلات يعبرن مثل السحابة .
بعض الجميلات يرسخن في الروح
كالنخل يمعن في الأرض . » (٢) .

فليست هناك علاقة بين عبور الجميلة والسحابة ، أو رسوخ الجميلة والنخلة غير التماثل الذي لهما في نفسية الشاعر . أما التماثل الشكلي بين عبور السحابة والجميلة البطيئين ، ورسوخ النخلة والجميلة الممعنين في الثبات فمحتمل لو أن الصورة تشكلت خارج نفس الشاعر، أما وقد تشكلت داخل نفسه وبانفعاله فإن التماثل الشكلي المحتمل ما هو إلا انعكاس لتماثل يتم داخل النفس

---

١ – لويس ، سسيل دي ، الصورة الشعرية – ص ٢٧

٢ – القصيبي ، غازي – سحيم – ص٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتماثل بين حدي الصورة التشبيهية لا يعني عدم التنافر . فقد تكون العناصر المتماثلة داخل الصورة متنافرة خارجها . ومثال ذلك قوله يصف الفراق :

- « يدنو الفراق كذئب جائع حذرٍ إذا رأى غرةً من خصمه هجما » (١)

فكيف للفراق - خارج الصورة - أن يكون ذئباً . إن انفعال الشاعر وحده هو الذي هيأ له ذلك فألف بين العناصر غير المتآلفة في الصورة الشعرية ، منتقلاً من طرف معنوي مجرد - الفراق - ليس له حدود أو شكل يمكن تصوره إلى طرف حسي ملموس - الذئب - لذلك تنتسب هذه الصورة إلى الجو النفسي الخاص بالشاعر من خلال عالمها الخيالي ، فقد انتزعها من العواطف المختلفة التي كانت تجول في خلده وقت صياغة البيت .

٢/٢ - التضاد :

والتضاد داخل التركيب التشبيهي يعني الجمع بين طرفين متناقضين ، بما يكشف عن حالة نفسية متناقضة لحظة خلق الصورة . ومن ذلك قوله يصف فعل الجمال به :

- « لقد ادميت روحي فاستريحي من الطعنات يا مأساة روحي
يمر جمالك الوردي فوقي كما تمشي النصال على الذبيحِ » (٢)

فالجمع بين مرور الجمال ومرور النصال في التركيب التشبيهي السابق جمع بين متضادين لا يمكن أن يجتمعا إلا في نفس الشاعر الذي يعيش انفعاله الخاص متمثلاً في استبداد الجمال به وافتراسه له . فنقل عاطفته وإحساسه الذي طفحت به نفسيته في صورة متضادة تكشف عن تلك الحالة .

وقد يبني الشاعر التضاد بين طرفين/حالتين من عالمين متباعدين كل البعد ، كقوله يصف نظرته إلى المرأة :

- « لا يرد الدهر ما أعطى..ولو رده .. كان خيالاً لا حقيقة
أرقب المرأة حيران كما يرقب المطعون من خلفٍ رفيقة » (٣)

فنظرة الشاعر إلى المرأة تنتمي إلى عالم التأمل ، أما نظرة المطعون من الخلف فتنتمي إلى عالم الغدر والمكر والخديعة . ومن هنا ينشأ تضاد آخر في وجه الشبه ، فحيرة الشاعر الناجمة عن نظرته إلى المرأة ومشاهدة سلب الدهر لقسمات وجهه غير النتيجة التي نلمسها من نظرة المغدور إلى رفيقه ، فنظرة الأخير مليئة بالدهشة والفجيعة بخلاف الأول .

---

١ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٨٦

٢ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٦٢

٣ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٩١

---

١ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص١٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يشخص الشاعر في الصورتين السابقتين الشاطئ ، والبحر ، بأن يخلع عليهما صفات إنسانية بحتة فأصبحا ينبضان بالحياة ، فالشاطئ يحس : يغفو، ويستيقظ ، ويرافق الشاعر إلى السمر، والبحر: يسمع بوح الشاعر ، ويستمع الشاعر إلى بوحه في جو من الصداقة والألفة الحميمة . وإذا كانت الصورة التجسيدية تتم عبر المرحلتين السابق ذكرهما في التجسيد ، فإن الصورة التشخيصية تتم عبر ثلاث مراحل اثنتان منها هما نفس مرحلتي التجسيدية ، والثالثة : ارتفاع بشيئية الحد الثاني إلى مرتبة الإنسان ، فلو أخذنا الصورة الأولى مثلاً ، لقلنا أن المرحلة الأولى هي : قيام حدي الصورة في الذهن : (الإنسان – الشاطئ) ، والثانية : تلاشي الحد الأول وقيام الثاني محله : (× – الشاطئ) ، والثالثة : الارتفاع بهذا الحد الشيئي الجامد إلى قدرة الإنسان : (الشاطئ الغافي ..) . لكن الصورة تظل في نهاية الأمر محتفظة بظلال للحدود المتلاشية ، فالإنسان لا يزال له ظل في الصورة ، وكذلك الشاطئ . ومن هنا : فإن قسطاً من الوضوح لا يزال في هذه الصورة وكل صورة تشخيصية .

٣/٤ – التجسيم :

ويعني إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره ، وهو بذلك عكس التشخيص تماماً ، ومن أمثلته قوله مجرياً دموع الذكريات :

– « أبا خالد .. والذكريات دوامع تمر على قلبي كما تعبر المدى » (١)

وقوله مغضباً الكذب :

– « يغضب الكذب لو أقول كذوبٌ ربَّ كذبٍ يجيء دون اجتهاد » (٢)

وقوله :

– « من الذي أرجف ؟

من قال الخريف انتحرا » (٣) .

فالشاعر يجسم في صوره السابقة ، الذكريات ، والكذب ، والخريف ، وهي صفات أو معاني مجردة ، وذلك بإيصالها مرتبة الإنسان في قدرته على البكاء ، أو الغضب ، أو الانتحار.

٣/٥ – التجريد :

ويعني إكساب المحسوسات صفات معنوية مجردة ، وهي صورة يتبادل فيها الحس والفكر ، والمادي والمعنوي ، وتنهار فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع ، فلا يعود ثمة

---

١ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٣٧

٢ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٨٧

٣ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- *الصورة المركبة .*

أشرنا في حديثنا عن الصورة المفردة البسيطة إلى العلاقة العضوية التي تربطها بالصورتين المركبة والكلية ، وكيف أن كلاً من الصورة المفردة ، والصورة المركبة تكونان الصورة " الكلية " ، مثلما تكون صورتان مفردتان فأكثر صورة مركبة : وهي نتاج الصلة بين مجموعة من الصور المفردة التي تتآزر لنقل فكرة أو موقف أو عاطفة معقدة لا يمكن للصورة المفردة البسيطة أن تنقلها بمفردها ، وتؤدي الصورة المركبة الغرض المنشود منها بقدر ائتلاف الصور المفردة البسيطة وانسجامها فيها ، وتفاعلها فيما بينها ، ولذلك تطلب موقفا القصيبي من الزمن والمدينة فرض نمط الصورة المركبة بشكل ملحوظ للتعبير عن أحوالهما الشعورية المعقدة اللذين يحتاج التعبير عنهما إلى أفق تصويري متنام يكبر حيز الصورة المفردة بنمطيها السابقين ناقلا جانباً متكاملاً من جوانب الأثر الكلي الذي يريد إحداثه بقصيدته بشكل صوري واسع و شامل وأكثر تشعباً وتشابكاً من سابقه .

وتبنى الصورة المركبة في شعر غازي القصيبي بالأساليب الآتية :

١- التوليد .
٢- التراكم .
٣- المقابلة .
٤- المفارقة .

١- التوليد :

ونعني بالتوليد : تمديد الصورة المفردة البسيطة ، وتوسيعها بحيث تتولد منها صور أخرى تتنامى مستقصيةً أبعاد الصورة الأولى مكونةً صورة مركبة من الأصل المفرد الذي تولدت منه للتعبير عن جانب من جوانب التجربة التي تنقلها القصيدة .

ويظهر في الصورة المركبة بالتوليد الترابط بين صورها المفردة ، فالشاعر يولد تشبيهاً من آخر بحيث يكون التشبيه الثاني قائماً على الأول ، والثالث على الثاني ، حتى يصل إلى الأثر الجزئي الذي يقصده ، وترتبط هذه التشبيهات بوحدة عضوية ، ونفسية ، ومعنوية ، وثيقة .

وفي قصيدة " أغنية العودة " ، يقدم لنا غازي القصيبي صورة مركبة لوجه " الكويت " ، تتألف من مجموعة من الصور المفردة البسيطة التي لا تحمل قيمة كبيرة في ذاتها دون النظر إلى تولدها من الصورة التي تؤلف معها الصورة المركبة يقول القصيبي :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « وهاهو ذا الآن وجهك يبرق ..
عبر الدخان
كلؤلؤة في ظلام المحارة تشهقُ
أضواؤها في ظنون نواخذة
المركب المتعبين » (١) .

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن عودة الكويت جاعلاً لها وجهاً " يبرق " ، وهذه هي الصورة المفردة النواة في هذه الصورة المركبة ، وهي توحي ابتداءً بوضاءة الوجه وإشراقه ، لكن الشاعر لا يقف عند هذه الصورة المفردة فحسب لشعوره بأنها لم تنقل كامل جوانب الصورة التي يريد إيصالها ، فيعمد إلى " توليد " صورة مفردة أخرى من الصورة " النواة " توسع آفاق الصورة الأولى وتنقل جوانب الصورة التي يريد إيصالها كافة. فالوجه يبرق في حالة يخفت فيها إيماض أشد الأشياء بريقاً ، لأنه يبرق " عبر الدخان " . ثم يمضي الشاعر في إبراز الجانب الأهم من الصورة النواة ، فيلجأ إلى التشبيه " كلؤلؤة .. " ، والتشبيه هنا لا يعكس كثافة البريق فحسب ، لكنه يلتقي مع الصورة النواة معمقاً إياها وآخذاً بيدها إلى بناء صورة مركبة من نواحي متعددة . فظلمة المحارة = ظلمة الدخان. وموقع اللؤلؤة من المحارة = موقع الكويت من الاحتلال . فكلاهما في قبضة الظلام !! ، وكلاهما يبرقان بعد خروجهما منه . ويمعن الشاعر في إبداع وتركيب الصورة عندما يجعل أضواء اللؤلؤة " تشهق " في ظنون نواخذة المركب المتعبين ، معادلاً شهقة بريق وجه الكويت في ظنون شعبه/نواخذته الذين أتعبهم البحث عنه ، بشهقة أضواء اللؤلؤة في ظنون نواخذة المركب الذين أتعبهم البحث عن اللؤلؤة . فالنواخذة/الشعب ، والمركب/الكويت ، والمطلب واحد. وهكذا جرت الصورة المفردة الأولى إلى امتدادات صورية متولدة عنها يأخذ بعضها برقاب بعض لتشييد بنية تصويرية مركبة يستحيل تقويض أركانها أو تفتيتها .

وفي قصيدة " وداعية للصيف " يقدم الشاعر صورة مركبة أخرى " للفراق " ، يقول :

- « يدنو الفراق كذئب جائع حذرٍ ... إذا رأى غرةً من خصمه هجما
وخصمه حملٌ..يجتاحه..وجلٌ ... لو أبصر الذئب في أحلامه جثما
يدنو الفراق فقولي كيف أدفعه ... أيدفع الخوف مقدوراً إذا اقتحما
لو يعرف الذئب ما ألقاه أمهلني ... وهل سمعت بذئب جائع رحما » (٢)

---

١ - القصيبي ، غازي - مرثية فارس سابق - ص٩٣

٢ - القصيبي ، غازي - واللون عن الأوراد - ص٨٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن وداع الحبيبة/المدينة " أوال : البحرين " ، لكنه يقدم لنا صورة مركبة لجانب مهم من جوانب الأثر الكلي الذي يريد إحداثه بقصيدته وهو " الفراق " عبر صورة مركبة تتولد من صورة مفردة بسيطة " نواة " هي التشبيه القائل " يدنو الفراق كذئب.. " ، فهذه الصورة متمثلة في البيت الأول من المقطع السابق يمكن أن تؤدي الغرض لو اكتفى الشاعر بها ، لكنه أحس بأنها غير كافية لنقل جوانب الصورة التي يريد إيصالها للمتلقي ، أو استقصاء أبعاد الحالة الشعورية كافة . فلجأ إلى توليد صورة مفردة أخرى منها ليبني صورة مركبة تفي بنقل ما في نفسه من تصور للفراق . فولد من التشبيه الأول تشبيهاً ثانياً قائماً على سابقه : " وخصمه حمل " . ثم تمادى في توسيع اللوحة ليصل إلى الأثر الجزئي الذي يريده وهو خوفه من الفراق/الذئب في أحلامه ، فكيف يلقاه على أرض الواقع ؟! . ثم شرع في تصوير حركية المشهد ، فالفراق يدنو وهو يحاول دفعه بقوة الخوف ، وما أضعف الخائف في مواجهة ذاته فكيف يواجه ذئب الفراق ؟!! . ثم ينفذ من الحركة إلى تصوير طبيعة الذئب/الفراق وحالته. فهو جائع جوعاً عظيماً وسوف ينال من ضحيته بمقدار جوعه ، لأنه لا يرحم فريسته متى تمكن .

وهكذا امتدت الصورة النواة بالتوليد فلم تقف عند حدود التشبيه الأول ، فاتحةً باباً على اللامحدود حيث راح الخيال يسبح بين عناصر الصورة المولدة في إطارها المركب .

وفي " سحيم " يقول القصيبي :

– « أعرف أن أبي كان أطول
من كل نخلة
وأن أبي كان إن سار يترك
فوق الشواهق ظلة
وأن أبي حربةً كان من شجر الأبنوس
الأنيق العريق . سليل العماليق كان . » ([1]) .

فالصورة النواة في هذه اللوحة هي : " أبي كان أطول من كل نخلة " التي يقارن فيها قامة أبيه بقامات النخيل ، وهي صورة مفردة تكفي لإثبات طول والده ، لكن الشاعر أخذ يوسعها وينسل منها صوراً فرعية تتنامى لتؤكد وجه المقارنة بين طرفي الصورة . فأبوه إن سار " يترك فوق الشواهق ظله " ، ومادام الظل على الشواهق فإن صاحب الظل من الطول بحيث هو أعلى وأطول من الشواهق التي ارتسم عليها ظله . ويوغل الشاعر في مد أرجاء الصورة ليصل إلى الأثر الجزئي الذي يريده وهو جمال أبيه وسموه وترفعه ، فيشبه أباه بحربة يخصص مادتها :

---

[1] – القصيبي ، غازي – سحيم – ص٣٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من شجر الأبنوس الباسق " الأنيق العريق . سليل العماليق " . فالصورة أخذت في التمدد والاتساع لتصل إلى التعبير عن موقف الشاعر النفسي والفكري من أبيه ورسم صورته المركبة بالتوليد .

٢- التراكم :

ونعني بالتراكم : بناء الصورة من حشد متراكم من الصور المفردة المتتالية دونما إبرام علاقة عضوية ظاهرة بينها ، « ومن الواضح أن جهدا كبيرا يصرف على الفن الشعري عندما يحاول الشاعر تجميع ثروة كبيرة من الصور ذات نمط واحد ، وهذا الجهد يزداد بسبب عدم ثقة الشاعر المعاصر بالبلاغة ، ونفوره من المفردات الشعرية المصطنعة ، وبشعوره بأنه مكره على أن يركز معنى القصيدة في صدرها أكثر من تركيزه في الخيط الشعري أو الحوار الذي يربطها ، ويمكن رؤية هذا الإكراه في تكثيف الصور وتكديسها » (١) فالصور المفردة المكونة للصورة المركبة بأسلوب التراكم لا تتفرع من أصل صوري واحد " صورة نواة " ، لكنها تحتشد وتتراكم لتقدم صورة مركبة لموضوع واحد من جهات متباينة تمليها رؤية الشاعر لذلك الموضوع وتصوره له . وكل صورة مفردة في بنية الصورة المركبة بالتراكم غير مقصودة لذاتها ، لكنها عنصر بناء في تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها لتصوير جانب من جوانب الأثر الكلي الذي يريد الشاعر إحداثه بقصيدته .

وفي قصيدة " دعني " يقدم الشاعر صورة مركبة بالتراكم لحبه لوطنه ، يقول مدخلاً العنوان في بنية التركيب الأول من القصيدة :

دعني !

- « أحبك حتى التوحد .. يا وطني
مولدي فيك عرسي
وموتي عرسي
ودمعي ، إذا ما رأيتك ، عرسي
وأنت رجائي .. ويأسي
وبدري .. أنت .. وشمسي
نخيلك يغسل بالطل رأسي
ورملك نقلي .. وكأسي

---

١ - لويس ، سسيل دي - الصورة الشعرية - ص ١٠٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحبك حتى الثمالة .. أولد فيك ..
وأدفن فيك
سماؤك مهدي ..
وبحرك رمسي ..
وأنت قصيدة شعري ..
مساؤك حبري
وفجرك طرسي
فدعني أحبك من كل أوجاع روحي ..
وغصة قلبي .. وحرقة نفسي .. » (١) .

فالشاعر يصور لنا حبه لوطنه بصورة مركبة مبنية بالتراكم من خلال حشد مجموعة من الصور المفردة بحيث أصبح حبه لوطنه فكرة مجردة تتركب من حشد الصور المفردة التي ساقها فمنذ البدء يعلن الشاعر رغبته العارمة في التوحد مع وطنه محبةً . ويصور حبه لوطنه بصورة مباشرة ، من خلال حشد عدد من الصور المفردة ، على هيئة براهين على صدق حبه لوطنه تجعل من مولده وموته وفرحته بلقائه أعراساً بالنسبة له . ويكرس هذه المشاعر ابتداءه بالجملة الطلبية البادئة بفعل الأمر "دعني" ، وكأن القصيدة أتت بعد حوار نفسي "منولوج " أجراه مع محبوبه الوطن مستعرضاً خلاله كل مفردات الوطن التي سمح الحوار بمرورها على الخاطر ، فجاء فعل الأمر مؤشراً لصورة غائبة في الذات هي حالة عشق تمور في خلده استدعت القصيدة كاملة ، والصور المفردة المكونة للصورة المركبة التي بين أيدينا . وقد ساق الشاعر من المشهد النفسي الغائب إلى حضرة الصورة المركبة حشداً من الصور المفردة قوامه عشرة تشبيهات بليغة مستقلة عن بعضها في الظاهر ، لكنها تتراكم متماسكة عضويا، لتعمل معاً على اتمام بناء الصورة المركبة ، وهي هنا تفصل عناصر الصورة المركبة لتقدم في النهاية " صورة حبه لوطنه " .

ومن أوجه التراكم التي بني بها الشاعر صورته المركبة : التشبيه المركب ، الذي يكون فيه كل من المشبه والمشبه به مركباً ، والتركيب في طرفي التشبيه في حقيقة أمره تراكمات صورية تتولد عن كل طرف . ولنأخذ مثالاً على ذلك قوله من قصيدة " سراب " ، التي يصف فيها حالته إبان كتابة القصيدة :

- « كما سفن في الضباب
تؤانسُ وحشتها وعماها

---

١ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فتطلق صفارة
ثم تصغي لرجع صداها
كتبت القصيدة
لكنها لم تكن عن هواها
ولكنها عن عذاب » (١) .

فالشاعر في هذه الصورة المركبة لم يكتفِ بالتشبيه المركب ، بل عمد إلى فنية أخرى من فنيات التشبيه وهي القلب ، بأن جعل المشبه في مكان المشبه به بزعم أن وجه الشبه فيه أقوى منه في المشبه به ، وقد استقام له بذلك أن يجعل السفن الماخرة في الضباب فرعاً ، وكتابة القصيدة أصلاً . فالمشبه صورة السفن الماخرة في الضباب ، والضباب مصدر وحشة وانعدام رؤية ، وحالة كهذه تستدعي ما يؤنس ، فاستدعت الصورة صورة مفردة أخرى هي صورة إطلاق الصافرة للمؤانسة ، (وهي صورة حسية سمعية) تؤكد حدة الوحشة ، إذ لم يكن اطلاق الصافرة للتحذير بل للتعلل برجع صداها . ولم تتم هذه الصور المفردة المتراكمة عن شيء سوى رغبة الشاعر في إيصال صورة كتابته للقصيدة كما يراها من زاويته لتطابقها مع وضع السفن المبحرة في الضباب حتى في إطلاق صافرتها التي لم تطلقها إلا رغبة في إيناس الوحشة مثلما يكتب هو القصيدة رغبة في إيناس نفسه وتفريغ موار مشاعره .

٣- المقابلة :

ونعني بالمقابلة : رسم صورتين مركبتين متضادتين ، يقابل فيهما الشاعر بين وضعين على طرفي نقيض من خلال رؤيته الخاصة .

ومن أمثلة بناء الصورة المركبة بهذا الأسلوب قول الشاعر من قصيدة " الحب والموانئ السود " التي يرسم فيها صوراً متعددة لأوضاع متقابلة :

- « كنت بريئاً
قالت لي أمي " لا تكذبْ "
قال أبي " الصدق نجاةْ "
وعشقت الصدق
صدق العين .. وصدق القلب ..
وصدق الكلماتْ

---

١ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٣٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ووقفت على هذا الميناء
فسمعت الناس ينادون الأقبحْ
" أنت الأجملْ! "
والأكرم " أنت الأبخلْ! "
والبغل " الفحلْ! "
واللص " عفيف الذيلْ! "
وتعلمت هناك الكذب » (١) .

يقدم لنا الشاعر في هذا المقطع من القصيدة صورتين مركبتين متقابلتين لوضعين متضادين ونتيجة . أما الصورة المركبة الأولى : فهي التي تتألف من مجموعة الصور المفردة البسيطة التي تؤكد إعلان البراءة الذي استهل به المقطع : صورة نصيحة أمه له بعدم الكذب ، ونصيحة والده المقدمة في صيغة مثل . وعشقه للصدق : فحوى النصيحتين : صدق العين ، والقلب ، والكلمات . لكن الشاعر يقف على ميناء وسط بين الصورتين ليقدم لنا الصورة المركبة الثانية للواقع المقابل للواقع الأول التي يستشرفها بوقوفه على الميناء/ذروة الصورة الأولى التي رأى من خلالها النقيض . فرسم لنا هذا النقيض بعدة صور مفردة بسيطة : صورة سماعه الناس يدعون القبيح جميلاً . والكريم بخيلاً . والبغل فحلاً . واللص عفيفاً . وقد كانت صدمته بالواقع المناقض لواقعه عظيمة لدرجة أنه أخذ يكثف المقابلة ويستخدمها في بناء كل الصور المفردة المكونة للصورة المركبة الثانية . أما النتيجة فكانت أن تعلم الكذب : الصفة التي رآها غالبة على الواقع من خلال رؤيته له .

لقد رسم لنا الشاعر صورتين مركبتين متضادتين قابل فيهما بين واقعين على طرفي نقيض ، وقد تآزرت الصورتان بتقابلهما لبناء صورة مركبة للصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر والذي أنتج تحولاً جذرياً في رؤيته للواقع ومن ثم في مبادئه . فجاءت المقابلة في هذه الصورة موحية يتجلى فيها جمال التصوير للواقع المثالي ، والواقع المقابل .

٤- المفارقة :

ونعني بالمفارقة إبراز التناقض بين موقفين متقابلين هما طرفا المفارقة كاشفةً عن واقع ينبغي أن يكون مكان ما هو كائن مما لا يقبله عقل في ظل الظروف الطبيعية .

وتجدر الإشارة إلى أن القصيبي قلما يلجأ إلى أسلوب المفارقة بنوعيه لبناء الصورة المركبة. ومن أمثلة استعماله لها قوله من قصيدة " سحيم " :

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- « وتجهش أمي :

" سحـــيمُ !

سحـــيمُ !

سحـــيمُ !

ألست ترى بعيونكَ ؟!

سوف يجيئون بعد قليل لكي يحرقوك .

فهلا اعتذرت ؟

وقلت لهم : كاذب كل من قال أنك

قبلت واحدة من بنات القبيلة ؟

هلا زعمت القصائد منحولة صنعتها

رواة الوقيعة ؟ "

" يا أم ! قلت لهم حين جاءوا مع الفجر :

إن تقتلوني .. فقد أسخنت أعينكم

وقد أتيت حراماً .. ما تظنونا

وقد ضممت إلى الأحشاء .. جارية

عذب مقبلها .. مما تصونونا » (١) .

في هذا المقطع يقدم الشاعر لنا صورة مركبة مبنية بالمفارقة ، إذ يرسم مشهداً حوارياً بين سحيم وأمه التي تطلب منه إثبات قول يتناقض مع الرأي الشائع باعتباره دليل خفي ينقض ما هو شائع وذلك بأن يقول إن القصائد التي تغزل فيها ببنات القصيدة منحولة صنعتها رواة الوقيعة لتخرجه من مأزق القتل حرقاً ، ومن الطبيعي لمن في موقف سحيم أن يلجأ إلى كل الحيل التي تخرجه من هذا المأزق وبأي أسلوب ، لا سيما وأن رجال القبيلة كانوا ينتظرون منه ما يعفون به عنه . لكن سحيم يوغر صدور الرجال بتحديه لهم واستمتاعه بإسماعهم القصائد التي تغزل فيها بنسائهم . وهنا تكمن المفارقة التي تكشف عن واقع ينبغي أن يكون مكان ما هو كائن مما لا يقبله عقل ولا منطق في ظل الظروف الطبيعية . وهكذا تتآزر الصور المفردة البسيطة المكونة للصورة المركبة من خلال المفارقة لإبراز صورة مركبة لتصلف سحيم وإصراره على رأيه المفارق للواقع .

ويمكن أن نميز بين نوعين من المفارقة في شعر القصيبي هما :

---

١ - القصيبي ، غازي - سحـيم - ص٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤/١ – المفارقة العكسية :

ونعني بالمفارقة العكسية : نقل الواقع بصورة معكوسة بقصد السخرية . والعكس هنا ليس لعبة مفرداتية ، كما هو الحال في العكس البلاغي الذي يعني إعادة الكلام بترتيب عكسي لغرض الزينة ، لكنه يستهدف المعنى بالدرجة الأولى ، والمعنى العام الناتج عن الصورة المركبة بكل أبعادها ، ومثال ذلك قول القصيبي من قصيدة " الفرسان " التي تتحدث عن عبثية البطولة ، وتستعرض حياة عدد من فرسان الشرق والغرب لقوا نهاية مأساوية معيداً رسم صورة مركبة شائعة ناقلاً إياها بصورة معكوسة بقصد السخرية . يقول على لسان عنتر :

– « يا عبل ! يا حبي الذي لم يهزمِ طعم الحقيقة حنظل يكوي فمي
حاربت حتى خرَّ سيفي من يدي وهوى حصاني في كمين من دمي
ولقد ذكرتك.. والحبال تحزني والذل قضبان تحيط بمعصمي
"فوددت تقبيل السيوف"..لأنها أحنى وأرحم من شماتة أرقمِ » (١)

فالشاعر يقدم صورة مركبة ينقلها " معكوسة " من واقعها الطبيعي " معلقة عنتر " التي يصور فيها وفي نفس الأبيات التي عكسها الشاعر : إغاثته قومه ، وكره على الأعداء ، واستقباله السهام المتتالية باتجاهه كأشطان البئر دون رهبة ، وتذكره وجه الحبيبة في هذا الجو المشبع بالدماء والفناء ، ورغبته تقبيل السيوف للمعانها كبارق ثغر حبيبته عبلة .. إمعاناً في تصوير شجاعته في القتال وعشقه لمحبوبته . لكن الشاعر يجهز على هذه الصور المفردة المكونة للصورة الكلية وينقلها من واقعها الطبيعي بصورة معكوسة ليقدم صورة مركبة لعبثية البطولة بالمفارقة العكسية وقد صنع الشيء نفسه مع غالبية صور الفرسان الذين تناولهم في هذه القصيدة .

٤/٢ – المفارقة الزمنية :

ونعني بها : وضع الشيء في غير سياقه التاريخي لخلق مفارقة تصويرية بأوجز عبارة ، وأكثف دلالة . ومن أمثلة هذا النمط قوله :

– « وأنا ما زلت أحدو النوق .. ما زلتُ
أناجي البيد .. ما زلت أنادي ربع ليلى
وأنا قلت لليلى :
" سوف أصطاد لك الميراج يا ليلى بخنجر " » (٢)

فالشاعر هنا يضع " الخنجر" في غير سياقه التاريخي بوضعه إلى جانب " الميراج " لتلخيص أسباب الهزيمة عن طريق المفارقة الزمنية التي من شأنها إبراز الأثر المرجو من الصورة بشكل مفاجئ وبليغ .

---

١ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٤٦

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- *الصورة الكلية .*

درسنا في المبحثين السابقين من هذا الفصل الصورة الشعرية وفقاً لتدرجها النمطي مبينين دور الصورة المفردة البسيطة في بناء الصورة المركبة . لكن الثورة التي شهدها بناء القصيدة حديثا جعلنا ننظر إلى القصيدة باعتبارها كياناً عضوياً متكاملاً تتآزر فيه الصور المفردة والمركبة لإنتاج الصورة الكلية/القصيدة . ومن هنا كان من الضروري أن ترتبط الصورة المفردة البسيطة والمركبة بالخيط الشعوري العام للقصيدة ، وأن يتفاعلا معاً لإنتاج الصورة الكلية المؤلفة من مجموعة متآزرة من الصور التي تعني انتفاء وجود صور غير جوهرية أو زائدة عن بناء القصيدة فالصورتان المفردة والمركبة لا يشكلان أهميةً منفردتين ، إذ لا بد لهما من الاقتران بباقي الصور ليشكل الجميع سياقاً متسقاً متحداً هو القصيدة. ولذا أصبحت الصورة الكلية هي المحصلة النهائية التي تصور الرؤيا المتكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما ،وتشكل بجملتها فناً كامل الخلقة والروح ، وهي وليدة الوحدة العضوية أو النفسية التي تخلق التلاحم بين صور القصيدة المتتالية كافة التي تؤدي إلى الكشف وهذه الوحدة التي تسيطر على القصيدة ليست إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس ، أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني ، ومعنى هذا أن الصور في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيها الفنان . ومن الطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره . وهذه الوحدة التي تسيطر على القصيدة هي وحدة غنية بالتنوع من خلال الصور ، ولذا فإنه يمكنها أن تعبر عن أكثر من تجربة واحدة أو عاطفة واحدة ، لأن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، إنما تشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى ، هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة الوجود أو موقف النفس البشرية منه .

إن الصورة الأصيلة التي تستوقفنا في العمل الشعري لا بد وأن تنمو مع القصيدة في نفس الشاعر لتنقل تجربته الإنسانية في لحظة كشف شعري حقيقي ، لا لمحة عابرة . وبقدر تلازم نمو الصورة الشعرية مع القصيدة ، نتمكن من سبر التجربة الشعرية التي تنقلها . والمتتبع لقصائد غازي القصيبي يعثر في القصيدة الواحدة على صور متآزرة ليس بينها نشاز ،تنتظم في الخيط الشعوري العام للقصيدة لتقودنا إلى استشراف عالمه النفسي .

وتبنى الصورة الكلية في شعر القصيبي بالأساليب الآتية :

١- البناء الدرامي .

٢- البناء المقطعي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- البناء الدائري .

٤- البناء التوقيعي .

٥- البناء اللولبي .

ولا بد من الإشارة قبل دراسة هذه الأساليب إلى أنه لا توجد حدود صارمة بينها ، إذ قد تكون هناك قصائد درامية وهي في الوقت ذاته مبنية على نظام المقاطع ، وقد تكون دائرية البناء وتحمل معها بذور البناء الدرامي . وهذا ما سنلاحظه لاحقاً .

١- بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي :

تعني الدراما في أبسط معانيها : الصراع بكل أنواعه . ويتم تشكيل البناء الدرامي للصورة الكلية بالاعتماد على عناصر التعبير الدرامي من حوار "ديالوج" وحوار داخلي "منولوج" ، وسرد قصصي في البناء الشعري وذلك لتمثيل الصراع ، والحركة وهما جوهرا الدراما ، « ويغطي النص الدرامي الفجوات بين الصور في القصيدة أكثر مما يفعله النص الغنائي أو التأملي ، فصور النص الدرامي فكرية أكثر مما هي حسية وأنماطها ليست دائما مجهدة أو لامركزية كما تبدو ظاهريا ، كما يعطي النص الدرامي مدى أوسع لاستعمال الاستعارة الجريئة والصور الجديدة من النص الغنائي أو التأملي » (١)

وقد بنى الشاعر صوره الكلية بناءً درامياً عن طريق استخدام تقنيات الفن القصصي من مكان ، وزمان ، وشخصيات ، وحوار ، وقد كرس القصيبي هذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكلية لنقل التجارب الشعرية ذات الصبغة الحوارية التي يتردد فيها أكثر من صوت . ويمكننا تسمية هذا النوع من القصائد بالقصائد القصصية ، التي تشتمل على صورتين أو أكثر لتقديم الصورة الكلية ، وقد يتدخل الشاعر ليأخذ دور مهندس الديكور في ترتيب مفردات المكان، كما في قصيدة " الزيارة " التي تعد نموذجاً للبناء الدرامي من بين قصائده. يقول القصيبي في ذكرى الشاعر حمد الحجي رحمه الله:

- « عندما زرته
في المكان الذي
صبغت كل ألوانه بالسواد
كان في غرفة باردة

---

١ - لويس ، سسيل دي - الصورة الشعرية - ٩٤ و ١٠٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأساريره
جمرة خامدهْ
قلت : " ماذا عن الشعر ؟! "
فارتدت النظرة الشاردة
أومضت لمحة
ثم عاد الرماد
قال : " جفّ المداد "
قال : " أشكو الونى والسهاد "
قلتُ : " ماذا تريد ؟ "
قال " سيجارةٌ واحدهْ "
***
قمت من عنده
حاملاً
كل حزن المكان
الذي صبغت كل ألوانه بالسواد . » (١) .

تقدم لنا هذه القصيدة صورة كلية تتمثل في صديق يعود صديقه المريض ويطمئن على صحته وأحواله . والشاعر في هذه القصيدة ، يستعين بتقنيات الفن القصصي مبتدئاً " بالمكان ": فيرسم شكله (غرفة) ، وألوانه (المصبوغة بالسواد) . ويرصد مناخه البارد . ويهتم الشاعر برسم " الشخصية " (أساريره/جمرة خامدة) بأسلوب مكثف ودال . ولنقل أبعاد مشهد الزيارة يلجأ إلى " الحوار " بين الشخصيتين ، فينطقهما لنعيش معهما واقع المشهد . وبما أنه يعود شاعراً فإنه يستهل حواره باستشراف عالمه الشعري ، وفي انتظار الإجابة يقدم لنا رسماً لملامح وجه الشخصية : (فارتدت النظرة الشاردة / أومضت لمحة / ثم عاد الرماد) . ولما كان المظهر ينبئ عن المخبر ، فقد جاءت الإجابة المتوقعة كما أنبأت عنها قسمات وجهه : (جف المداد)!!.

إن هذا الجو المأساوي الذي رأى فيه الشاعر صديقه ، سيطر على نفسه ودفعه إلى إنهاء المشهد بسؤاله عما يريد ، فكانت السيجارة مطلباً حسياً لم يقصد لذاته بقدر ما قصدت منه دلالته المعنوية المتمثلة في الشفاء والقدرة على التدخين وممارسة الحياة الطبيعية .

ولم يكتفِ الشاعر بنقل الصراع عبر تقنيات الفن القصصي باعتباره من جوهر الدراما ، لكنه لجأ إلى تصوير الحركة العنصر الأساسي من عنصري الدراما الجوهريين . فصور لنا مضيه

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من عند صديقه في آخر الصورة الكلية ، فرسم قيامه وانعكاسات الزيارة على ذاته ، آخذاً معه مفردات المكان صورةً راسخةً في سويداء قلبه.

سبق وأن قلنا : إن الأسلوب الدرامي من أكثر الأساليب استخداماً في بناء الصورة الكلية في شعر القصيبي . ونظراً لولعه الشديد بهذا الأسلوب ، فإنه لا يفتأ يطوره ويضيف إليه مستعيراً عدة تقنيات من فنون أخرى كالرواية ، والمسرح ، والسينما . ونلمح ذلك جلياً إذا ما قمنا بتتبع قصائده الكثيرة التي أنتج صورها الكلية باستخدام أسلوب البناء الدرامي بقصد استجلاء ملامح التطور في بنيتها الدرامية . ولعل نص " سحيم " المنشور في ديوان مستقل يجمع كل التقنيات التي أضافها القصيبي على أسلوب البناء الدرامي . ولذا سأقصر الأسطر القادمة على بيان تلك التقنيات من نص " سحيم " باعتبارها إضافات وتجديدات في أسلوب البناء الدرامي في هذا النص ، وبعض النصوص الأخرى التي استخدم في إنتاج صورتها الكلية نفس الأسلوب متبعاً نفس التقنيات بنسب متفاوتة .

تعد كتابة المطولات الشعرية ثورة حقيقية في مفهوم القصيدة الجديدة ومعماريتها . « فالحقبة الماضية في حياة القصيدة الجديدة كانت حقبة استكشاف ، وإنضاج ، تم فيها التخلص من روح القصيدة القديمة شيئاً فشيئاً وعلى حذر .. إلى أن تم استكشاف عدة أطر للقصيدة ، كان آخرها إطار القصيدة الطويلة ، وكان هذا التطور نفسه في إطار القصيدة الجديدة مصاحباً لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر .. ومعنى هذا أن معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدي الشعراء أنفسهم في الاتجاه الدرامي ، حتى وجدنا بعض الشعراء قد صار لا يكتب إلا في إطار القصيدة الطويلة .. كمطولة " أوراس " لأحمد عبد المعطي حجازي التي نشرت مستقلة في كتيب . وكل هذا يدلنا على أن مفهوم " القصيدة " قد تغير ، فلم تعد عملاً " إضافياً " للإنسان يزجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته ، وإنما صارت عملاً صميمياً شاقاً ، يحتشد له الشاعر بكل كيانه . صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني .. أو لنقل في إيجاز أنها صارت بنية درامية » (١) . هي ذات البنية التي أنتج فيها القصيبي الصورة الكلية لنص " سحيم " .

يروي النص المطول " سحيم " قصة شخصية تراثية تربة معدمة من طبقة الأرقاء اسمها " سُحَيْم " ، وقد استخدم الشاعر لانتاج الصورة الكلية لنصه أسلوب البناء الدرامي عن طريق "السرد" بحيث يقترب النص في هيئته من العمل الروائي كما في قول الشاعر في مستهل النص :

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٢٣٩-٢٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– « يعودون بعد قليل .
زمان يطول ويقصر .
لكن يعودون .
كي يقذفوني في النار . تلك التي لا تزال تؤج .
وتلعق ما كوم الأشقياء عليها » (١) .

هكذا تغلب بنية " السرد الشعـري " على النص الذي يعد مزيجاً من السـرد وتوظيـف التراث . ويمكن الاستدلال على بنيته السردية من الخارج . فالنص كتب بعد ديوان " واللون عن الأوراد " وبعد صدور رواية " شقة الحرية " التي يقول عنها القصيبي : « وكم كـانت دهشتـي بالغة وأنا أجد الرواية تملأ الدنيا وتشغل الناس.أعيدت طباعتها ثلاث مرات في أقل من سنتين.. الحق أقول لكم،إن الشاعر الذي يسكنني شعر بغيرة عنيفة وهو يرى أول محاولة للروائي الغشيم المتطفل على سكنه تثير من الاهتمام المدوي ما لم يثره أي ديوان من دواوين الشاعر » (٢) .

وإني لأكاد أجزم أن غلبة البنية السردية على نص " سحيم " ناتجة عن غيرة الشـاعر مـن الروائي ، ومحاولة الأول البرهنة للثاني على مقدرته السردية في نطاق فنه وجنسه الأدبي وذلك بكتابة الرواية الشعرية بأسلوب السرد الشعري . ففي النص تكثر الشخصيات وتتعـدد الامكنـة ويطول الزمن ، وتتعدد العبارات في السطر الواحد و تأخذ شكلاً وصفياً . وقد شهدنا اسـتخدام هذه التقنية في نصوص أخرى سابقة ولاحقة ، لكنها تبلغ ذروتها في هذا النص . ولعـل أبـرز مقومات الرواية في هذا النص – إلى جانب تلك المقومات – طابعه الملحمي الماثل فـي البعـد الاجتماعي للشخصية الرئيسية . فسحيم ليس فرداً ، بل أنموذج لفئة اجتماعية متسعة في الوقـت الذي عاش فيه هي فئة الأرقاء القابعين في أسفل الهرم الاجتماعي الذين منهم عنترة العبسي كما في قول الشاعر :

– « سمية تلك التي راودت عنترة الاسود العبد
عن جسمه . فتأبى . » (٣) .

كما يظهر الطابع الملحمي في صراع الشخصية المحورية مع الواقع السائد. وقد مـر هـذا الصراع بثلاث مراحل مختلفة . ففي المرحلة الأولى : يتجلى صراع الشخصية المحوريـة فـي مواجهتها للواقع بدافع من رجال القبيلة بحكم العبودية :

– « " أيا ! أم هم أرسلوني إليهن
أقسم بالله ! كم أرسلوني إليهن

---

١ – القصيبي ، غازي – سحيم – ص٧
٢ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٦٢
٣ – القصيبي ، غازي – سحـيم – ص١٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بعد الظلام . وقبل الضياء .
أغبقهن . بعس الحليب .
. . . . . .
وهم يحسبون الجميلات ينفرن مني .
لأني عبدٌ . غراب شديد السواد . » (١) .

وفي المرحلة الثانية : يتجلى صراع الشخصية المحورية في مراودة الحسناوات لسحيم عن نفسه ، وهيامه بهن ، وتغزله فيهن ، وقد أنتجت هذه المرحلة المرحلة الثالثة من الصراع متمثلة في : الإعداد لقتله حرقاً .

ومن المقومات الروائية البارزة في هذا النص ، تغطيته لمراحل حياة الشخصية المحورية كاملة من الميلاد إلى الموت ، فضلاً عن حياة ما بعد الموت . وهذه المراحل لم تتوال وفق التسلسل الزمني الطبيعي ، بل جاءت متداخلة . ومن هنا نستنتج أن نص " سحيم " سردياً هو مزيج من الرواية ، والتراث ، والأسطورة كما في هذا المقطع :

– « أبي فرّ يضحك :
" حين تموت سحيمُ .
ستعرف كيف تموت الوعول . "
وأغمض عيني . أصبح وعلاً شديد السواد .
يطارده البيض .
لكنه يرتقي في الجبال . » (٢) .

يؤسطر الشاعر في هذا المقطع موت الشخصية بخلق أسطورة خيالية لموت الوعل وانبعاثه. وقد اتخذ من الأسطورة ذريعة للإفلات من الواقعية التي تمليها طبيعة الشخصية ، مضيفاً إلى الأسطورة بعدا لا يقل غرابة عنها من خلال بعثه لوالد سحيم وإشراكه في الصراع والأحداث عن طريق " الحلم : الرؤيا " . فبعد ارتباط الشاعر بالشخصية قصةً وحدثاً تاريخياً معروفة ملابساته وتفاصيله بحكم الدور التوعوي الذي حدده لنفسه ، لم ترض ذاته المبدعة اختزال وظيفتها في بناء جسر يربط الماضي بالحاضر بتسجيلها لأحداث القصة شعراً ، بل ألحت على تجاوز هذه الوظيفة إلى أفق الإبداع بأسطرة الصراع إيثاراً للتخيلي على التاريخي ، وارتفاعاً عن مستوى الحدث التاريخي الحقيقي إلى مستوى الحدث السردي الروائي المحتمل الوقوع ، ثم إلى الحدث الأسطوري المنبت الصلة بالواقع .

---

١ – القصيبي ، غازي – سحيم – ص٣١
٢ – المصدر السابق – ص٧٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويستعير الشاعر من الرواية الحديثة أيضا تقنية " تيار الوعي " وهو أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر ، وهو نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات . فالشاعر ينقلنا في هذا النص من خلال تداعيات المعاني إلى ارتياد مستويات ما قبل الكلام . يقول مستكنهاً ذات الشخصية :

- « ها هو ذا الجمع . يصخب حولي .
تخر الحجارة من كل صوب
وأسحب بالحبل كالحبل
تقترب النار .
أشعر بالوخز .
أشعر أن الدخان يسلُّ على رئتي السيف » (١) .

إن الشاعر يدرك تماماً قوة الدراما التي تعتمل في ذهن المتلقي ، فيسرد قصة قصيرة مركزاً على ارتياد مستوى ما قبل الكلام من الوعي لدى الشخصية ، بهدف الكشف عن جوهرها النفسي المبطن بالخوف والألم. فيقدم مادة غير متكلم بها عن طريق الوصف والتعليق ، فيصف المشهد كما تداعى في نفس سحيم ، ويعلق بلسانه على مفردات المشهد .

تلك أبرز مقومات البنية الروائية ، وأهم دلالاتها الرمزية ، في نص " سحيم " وقد كان " السرد " أهم تقنية وظفت لإبراز الطابع الروائي للنص الشعري الذي يقوم أساساً على العدول والإيحاء ، فهو الوعاء الحاضن لسائر التقنيات الدرامية في النص ، وترجع هيمنته إلى هيمنة السارد المطلقة على الأحداث ، فهو موظفها ومفعلها والمتحكم في مجراها على المستوى الفني ، ومصدرها على المستوى التخييلي ، إلى جانب ما يضفيه عليها من صبغة ذاتية شاعرية .

وإذا كان الشاعر قد استعار كل تلك التقنيات من الرواية الحديثة، فإنه استعار من المسرح تقنية الحوار في بناء الصورة الكلية للنص ، وقد استطاع أن يوظف الحوار في استبطان الشخوص ودفع الأحداث إلى الأمام .

واستعار الشاعر من فن " السينما " تقنية " المونتاج " وذلك بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة ، وحشدها بهدف خلق انطباع عام ، أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة معينة وإيقاعات وسرعات معينة .. وذلك لأن طريقة المونتاج تعتمد على الإيحاء

---

١ - القصيبي ، غازي - سحيم - ص٨٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالواقع المركز عن طريق تكديس الصور ، وليس تقديم واقعة محـــددة ، ومـــن المعـــروف أن المونتاج في الأدب انتخاب لإيقاعات لايشترط فيها أن تكون مرتبة ترتيباً عقلانياً ونظامياً ولعل أهم ما يمثل تقنية المونتاج في النص إقحام الشاعر لبعض المشاهد ذات الصلة المباشرة أو غـــير المباشرة بالحديث المروي ، على نحو قوله :

- « أ أمي التي جاءت الآن ؟!
كيف وأمي ماتت وكنت على
عتبات الرجولة ؟!
حلمٌ جديد ! » (١) .

أو اقحام مشهد من طفولة الشخصية :

- « أموت ؟!
متى خفت من ضمة الموت ؟!
ما خفتها وأنا الطفل يلعب بين الوعول
وبين السباع

أو لقطة من إحدى المعارك :

وما خفتها - وأنا العبدُ ! - أهجمُ
قبل الفوارس . قبل شديدي البياض .
أكرُّ . أخوض الصفوف . كأني أخوض غديراً .
وما خفتها والسهام تطن بأذني طنين الذئاب .
ما خفتها والسيوف تنق نقيق الضفادع .
ما خفتها والرماح تراقص مثل السنابل .
والحرب تغلي . » (٢) .

هكذا استطاع الشاعر أن يضيف إلى أسلوب البناء الدرامي تقنيات جديدة ساعدته فـــي بنـــاء صورته الكلية . وأعود لأؤكد أن هذه التقنيات ليست وقفاً على نص " سحيم " بـــل نجدهـــا فـــي نصوص القصيبي الأخرى التي أنتج صورتها الكلية بأسلوب البناء الدرامي .

---

١ - القصيبي ، غازي - سحـيم - ص٢٣

٢ - المصدر السابق - ص٣٤-٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- بناء الصورة الكلية من خلال البناء المقطعي :

ويتم بناء الصورة الكلية مقطعياً « بتقطيع القصيدة إلى ما يشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة وهي مرايا سحرية لأنها لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان » (١) وتكون هذه المرايا/المقاطع وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة ، نفسية أو منطقية ، أو عضوية ، بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية ، وقد كرس القصيبي هذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكلية لنقل التجارب الشعرية المشتملة على دفقات شعورية متوالية على صعيد التجربة الواحدة ، كما لجأ إلى الفصل بين المقاطع – في أغلب قصائده – بعلامات الترقيم – النقطة على وجه الخصوص – لتحقيق الكينونة الخاصة لكل مقطع . ونادراً ما كان يلجأ إلى إعطاء كل مقطع عنواناً مستقلاً ، ولأن عنونة المقاطع تعكس البنية المقطعية بعمق ووضوح شديدين فسنأخذ قصيدة « الحب والموانئ السود » (٢) نموذجاً نشرح من خلاله تحقق البنية المقطعية لاشتمالها على النمطين السابقين للفصل بين المقاطع .

تتكون القصيدة من ثمانية مقاطع : (مدخل يضم ثلاثة مقاطع فصلت بنقطة انتهاء بين كل مقطع ، وأربعة مقاطع لكل مقطع عنوان رقمي مستقل ، كما لو كان قصيدة مستقلة بذاتها : الميناء الأول – الميناء الثاني – الميناء الثالث – الميناء الرابع ، إلى جانب مقطع مستقل بعنوان: خاتمة) . وسنرى كيف يتم بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع الثمان :

الحب والموانئ السود

مدخل

قبل أن ترتعش الكلمة كالطير .
قفي !
وانظري أيّ غريبٍ
أيّ مجهولٍ طواه معطفي
وخذي صبوتك الحمقاء عني ..

---

١ – لويس ، سسيل دي – الصورة الشعرية – ص ٩٠ – ٩١

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٥٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واختفي

•

واقفٌ وحديَ في الميدانِ ..
والفجرُ على الأفق حِصانْ
شدّه الشوق .. وأرخاه العَياءَ
والمدينهْ
تتلقّى قبلة الصبح بشيءٍ من حَياءْ
وعلى كفيَّ منديلكِ أشذاءٌ حزينهْ
آه ! ما أقسى طلوع الفجر ..
من غير حبيبْ
ورجوعي كاسفاً لا شمسُ عينيكِ ..
ولا سحرُ اللقاءْ

•

أو تدرين لماذا
كلّما قرّبنا الشوق نما ما بيننا
ظلّ جدارِ؟
ولماذا
كلّما طار بنا الحلم أعادتنا
إلى الأرض أعاصيرُ الغبارِ ؟
ولماذا
كلما حرّكنا الشعرُ غزانا النثرُ
فالألفاظ فحمٌ دون نارِ ؟
أو تدرينَ ؟
لأنَّ القلب ما عاد ، كما كان ،
بريئاً
طيباً كالنبع .. كالفكرة .. في الليلِ
جريئاً
عاد يشكو تعب الرحلة ما بين
المواني السود .. في هوجِ البحارِ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الميناء الأول

كنت بريئاً
أهوى الألعابْ
أهوى أن أنطلق سعيداً
فوق الأعشابْ
أن أبني بيتاً من رملٍ
أن أهدمه فوق الأصحابْ
ووقفت على هذا الميناءْ
فوجدت أمامي جمعَ ذئابْ
بوجوهِ رجالْ
إنْ حيّوا أدمتك الأظفارْ
إن ضحكوا راعتك الأنيابْ
وإذا غضبوا أكلوا الأطفالْ
وتعلمتُ هناك الخوفْ

الميناء الثاني

كنتُ بريئاً
قالت لي أمي " لا تكذبْ "
قال أبي " الصدق نجاةْ "
وعشقتُ الصدّقْ
صدق العينِ .. وصدقَ القلب ..
وصدقَ الكلماتْ
ووقفتُ على هذا الميناءْ
فسمعتُ الناسَ ينادون الأقبحْ
" أنت الأجملْ ! "
والأكرمَ " أنتَ الأبخلْ ! "
والبغلَ " الفحلْ ! "
واللص " عفيف الذيلْ ! "
وتعلّمتُ هناك الكذبْ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الميناء الثالث

كنت بريئاً
لا أملك إلا أوهامي
ونجومي المنثورة في الأفُقْ
ودفاتر شعرٍ أسكنها
وتعشّش فيها أحلامي
ووقفتُ على هذا الميناءْ
قال الناس " أ عندك بيتٌ
غير قوافي الشعر العصماءْ ؟ "
قال الناس " أ عندك أرضٌ
غير أراضي الشعر الخضراءْ ؟ "
وأصبت هناك بداء المالْ

الميناء الرابع

كنت بريئا..
فجَّ الإحساسْ
لا أبصر فرقاً بين الناسْ
الكلّ سواءْ
الكل لآدم من حواءْ
ووقفتُ على هذا الميناءْ
فرأيتُ صغيراً وكبيرا
ورأيتُ حقيراً وخطيرا
هذا يجلس .. والناس وقوفْ
هذا يمشي .. فتسيرُ صفوفْ
هذا يستقبله الحُجّابْ
هذا يتركُ خلف الأبوابْ
وأصبتُ هناك بحمّى المجدْ

خاتمـــة

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

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهذه ثمانية مقاطع – قصائد – قد تبدو مستقلة استقلالاً تاماً . وإذا قرأنا كل مقطع على حدة نشعر باكتماله ، فالمقاطع منفصلة عن بعضها ، ويكاد كل منها يقوم بذاته . لكن قراءة فاحصة للصورة التي تشكلها القصائد تولد لدينا إحساساً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مقطع وكأنه يتخذ في كل مقطع هيئة جديدة ، حتى إذا ما فرغنا من قراءة المقاطع أدركنا أنها لم تكن هيئات بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة تكاملت مظاهرها على المستوى النفسي لتشكل صورة كلية واحدة . فالمقاطع الثمانية تقدم صورة « تحول الطفل إلى رجل فاقداً في كل مرحلة من مراحل التطور جزءاً من براءته وطهره وعفويته ماراً بأربعة موانئ يتعلم من خلال إقامته فيها الخوف والكذب ، ويعشق المال والمجد » (١) . ولنر كيف ترتبط المقاطع الثمانية نفسياً بهذه الفكرة/ الصورة الكلية للقصيدة من خلال ثماني صور مركبة :

المدخل : ويتكون من ثلاثة مقاطع :

– **ففي المقطع الأول :** يصور الشاعر غربته النفسية من خلال تغير عواطفه تجاه المرأة ، وعدم اكتراثه بحضورها (خذي صبوتك الحمقاء عني .. / واختفي) .

– **وفي المقطع الثاني :** يؤكد الشاعر بصورة جديدة حقيقة الغربة التي يعيشها والتحول النفسي الذي يمر به . فتغير مشاعره تجاه الحب لعدم مقدرته على تزييفها لانتهاز الصدق في مشاعر الآخر/الحبيبة ، جعله (وحيداً في الميدان .. من غير حبيب) . وتحفر " المدينة " على لوحة هذا المقطع مرسخةً وعي الشاعر بأسباب المعاناة/الغربة التي تفرضها طبيعة الحياة في المدن .

– **وفي المقطع الثالث :** يقدم الشاعر في صورة مركبة أسباب اختلاف مشاعره ونظرته إلى الحب : الشيء الأثير لديه . لأن (القلب ما عاد كما كان / بريئاً / .. / عاد يشكو تعب الرحلة ما بين / الموانئ السود .. في هوج البحارِ) .

إن نقل تجربة كبيرة ، كالتجربة التي تعكسها هذه القصيدة ممثلةً في تحول الطفل إلى رجل تتطلب مساحة كبيرة من التعبير المنظم عن خلفيات وانعكاسات التحول على مستوى الذات . وهذا ما دفع الشاعر إلى تهيئة المتلقي للدخول في تفاصيل التجربة بإعطائه تقريراً عن حالة صاحب التجربة بعد اجتيازها عبر ثلاثة مقاطع في مقدمة القصيدة ويبرز ذلك من خلال اختيار العنوان المناسب للتقرير الذي قدمه : (مدخل) . وهو مدخل لابد منه تمهيداً لوضع المتلقي وجهاً لوجه أمام أسباب التحول وما فيها من مفاجآت عبر المقاطع التالية :

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٠٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

– **المقطع الرابع :** وفيه يصور الشاعر كيف ولماذا تعلم الخوف ؟! فيرسم لنا صورة لماضيه وطفولته البريئة ، ثم بداية تحوله بوقوفه معيداً حساباته ومتأملاً في ما ا نجزه على هذا الميناء ، فيبدي لنا سعة الفجوة بين الواقع وما ينطوي عليه من ملابسات ومتناقضات وبين ما يؤمن به ويفترض وجوده .

– **وفي المقطع الخامس :** ينتقل إلى صورة أخرى ، يعكس من خلالها تحوله من قيمة إيجابية هي: الصدق ، إلى قيمة سلبية هي : الكذب . مصوراً التناقضات التي دفعته إلى ذلك التحول (فالناس ينادون الأقبح : أنت الأجمل / والأكرم : أنت الأبخل / والبغل : الفحل / واللص : عفيف الذيل) . وكان لابد له من مجاراة الواقع الذي يعيشه وكانت النتيجة أن تعلم الكذب .

– **وفي المقطع السادس :** يرسم صورة لقيمتين متصارعتين : صورة القناعة كما يفهمها (لا أملك إلى أوهامي / ونجومي المنثورة في الأفق ..) . وصورة الجشع وعشق المال كما يكرسها الواقع (قال الناس : أ عندك بيت / غير قوافي الشعر العصماء ..) فتعلم هناك عشق المال .

– **وفي المقطع السابع :** يقدم صورة أخيرة لصراع المتناقضات ، تتمثل في الصراع بين الزهد والمجد . زهد الذات التي ترى الناس سواسية (الكل لآدم من حواء) وسخاء الواقع بالمجد لمن لا يستحقونه (فرأيت صغيراً وكبيرا / ورأيت حقيراً وخطيرا / هذا يجلس والناس وقوف / هذا يمشي فتسير صفوف ..) . فانتصرت قيمة المجد على الزهد ، وأصيب بحمى المجد .

– **وفي المقطع الثامن (الخاتمة) :** يعلن إعراضه عن العواطف/الحب بعد عثوره على روحه وعودته إليه دون روح !!! وذلك ما أملته عليه تجارب الموانئ السود .

وهكذا نرى كيف تأتلف وتلتحم مقاطع القصيدة الثمانية لتقديم صورة كلية لمعنى تحول الطفل إلى رجل فاقد في كل مرحلة من مراحل التطور جزءاً من براءته وطهره وعفويته . وقد ربط الشاعر تلك المقاطع من خلال وحدة نفسية سيطرت على كل مقاطع القصيدة وأجزائها ، حيث دارت كل هذه الأجزاء حول هذا الإحساس الواحد المتمثل في تحول الطفل إلى رجل ، من خلال صراع المتناقضات مبرزةً التحول على المستوى النفسي المعنوي لا الفسيولوجي ، من خلال إزاحة القيم لبعضها في منظومة ثنائية متضادة.

٣– بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري :

تمثل القصيدة المعاصرة « تصويراً لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد .. فهي رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد ، وهذا هو الشكل المعماري لهذه القصيدة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الصورة الخارجية لهذا الهيكل ،حين يكتسي اللحم والدم، فتتعدد أشكالها في بعض القصائد بتمثل إطار بنائي محكم ، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ » (١) . وهذا هو روح البناء الدائري للصورة الكلية للقصيدة الذي يتم عن طريق ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختم الشاعر به قصيدته . وقد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها،أوتكرارنفس مضمون الفكرة التي ابتدأ بها.وقد كرس القصيبي هذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكلية لنقل التجارب التي استوفت رؤية قاطعة على مستوى ذاته مما يدفعه إلى طرحها من غير رغبة في تلقي المزيد من النقاشات حولها .

ومن نماذج هذا النوع في شعر القصيبي قصيدة بعنوان " ملء عين الزمن " ، يبدؤها وينهيها بقوله : (كان لي ولكمْ / ذات يومٍ وطنْ / ملء عين الزمنْ) . يقول الشاعر :

- « كان لي ولكمْ
ذات يومٍ وطنْ
ملءَ عين الزمنْ
كان أسطورةً
خطها شاعرٌ
برموش الغزال الأغنْ
فوق تفاحةٍ
سرقت لونها
من خدود مليحٍ فتنْ
كان إن جئته
مسح الرمل عن جبهتي
وسقاني الغرائب
من كل فنْ
وبنى لي على الغيم عش السكنْ
كان لي ولكم
ذات يومٍ وطنْ
كان في حسنه
كل شيء حسنْ

---

١ - إسماعيل ، عز الدين - الشعر العربي المعاصر - ص٢٥١-٢٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

.. ثم جاءت ليالي الشجنْ
نعق الموت في الأرز ..
واصطبغ الكرمُ بالموتِ ..
والبحر أنّ
وارتمى
صوت " فيروز " في خوذةٍ ..
واستكنْ
آه ! مَنْ ؟
طعن البدر في القلب .. مَنْ ؟
باغت العطر في الزهر .. مَنْ ؟
آه ! مَنْ ؟
لحظةً !
لحظةً !

قبل أن يتنفس
فجر الكفنْ
اذكروا أنه
كان لي ولكمْ
ذات يومٍ وطنْ
ملءَ عين الزمنْ » (١)

يرسم الشاعر في هذا القصيدة صورة كلية « لبكائه عهد لبنان الجميل الذي كان » (٢) . فيبدأ قصيدته بتقديم صورة لحسرته على تمزق هذا البلد الجميل الذي كان ملء عين الزمن . ثم يسوق عدداً من الصور المفردة التي انتظمت منتجةً صورتين مركبتين متضادتين جاءتا تبريراً نفسياً لموقف البكاء والحسرة الذي أعلنه في مطلع القصيدة لما آلَ إليه لبنان . وهاتان الصورتان تسهمان في تعميق صورة البكاء والحسرة .

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٤٩
٢ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة الأولى : تصويره لبنان بأنه أسطورة ، بكل ما يحمله معنى الأسطورة من خصب وحيوية ، وعوالم طافحة بالشاعرية والخيال . هذه الأسطورة/لبنان ، لم يكتبها مؤرخ بمداد الأحداث على صفحات الأيام ، بل كتبها شاعر (برموش غزال أغن / فوق تفاحة) . لم تكتسب لونها من الطبيعة ، بل من (خدود مليح فتن) . فجمال لبنان بأهله وطبيعته ، وهما قطبا الأسطورة . إنها أسطورة/بلد ودود ، يمسح غربة الزائر بما يساقيه من غرائب ، ويوفره له من طمأنينة .

وبين الصورتين : يكرر الشاعر المقطع الذي بدأ به قصيدته ، معلناً إتمام منتصف الدائرة ، والخط الشعوري ، فيعيد البداية في المنتصف .

وفي الصورة الثانية: يصور الشاعر مجيء ليالي الحزن والألم بالموت إلى لبنان. فيرسم صورتين سمعيتين : (نعق الموت – والبحر أنّ) . مبرزاً أكثر مظاهر لبنان الطبيعية شفافية وسحراً في أسوأ حال : الأرز ، والكرم ، والبحر . صبغوا بالموت . ولما كان الإنسان يعيش ضمن منظومة طبيعية ، فإنه لا بقاء له بدونها ، ولذلك (ارتمى / صوت فيروز في خوذة .. واستكن) ، فهنا يلتحم دمار الطبيعة وفناؤها بفناء الإنسان .

وبالانتهاء من الصورة الثانية يعود الشاعر متمسكاً بروح الخيط الشعوري للقصيدة ، فيعيد حسرته ، بالإتكاء على الاستفهام هذه المرة ، فيبدأه بآه – ويختمه بآه ، تمهيداً للعودة إلى البداية في النهاية :

كان لي ولكمْ
ذات يومٍ وطنْ
ملءَ عين الزمنْ

وهكذا نصل في النهاية إلى المنطقة التي بدأنا منها ، فبالتكرار أعاد الشاعر لحم طرفي الدائرة ، لكننا بعد أن درنا هذه الدورة ، بعد أن عدنا إلى حيث بدأنا ، ترسخ في نفوسنا كل توتر شعوري أحدثته البداية التي كانت في الوقت نفسه هي النهاية ، لترابط أجزاء القصيدة ترابطاً عضوياً حياً ومتجاوباً ، وتولد بعضها من بعض ، وانعكاس بعضها على بعض ضمن البناء الدائري .

وقبل الانتقال إلى أسلوب البناء اللولبي ، لابد أن نشير إلى حقيقة نقدية تتعلق بأسلوب البناء الدائري ، مفادها أن ليس بالتكرار وحده يعيد الشاعر لحم طرفي الدائرة . « فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به ، لكن ذلك التكرار لابد أن يكون له مبرره الفني ، بأن يكون نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، وأن يكون امتدادا للرؤية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعورية ، والخط الشعوري الممتد في القصيدة ، وأن يكون – في عبارة موجزة – ضرورة شعورية . ويتفرع عن هذه الحقيقة النقدية ، حقيقة أخرى هي أن تكرار البداية في النهاية عندما يكون ضرورة شعورية لا يكون حتماً تكراراً لهذه البداية بنصها ، أي بنفس كلماتها . فالمهم هو الانتهاء إلى الموقف الشعوري الأول » (١) . ولذلك نجد لدى الشاعر قصائد كثيرة ذات بناء دائري ، لجأ في لحم طرفي الدائرة فيها إلى تكرار مقطع البداية بنصه ، أو مضمونه .*

٤- بناء الصورة الكلية من خلال البناء التوقيعي :

ويتم البناء التوقيعي عن طريق بناء الصورة الكلية للقصيدة من خلال صورة واحدة ، ونتيجة لهذا فإن القصيدة تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد . واستخدام كلمة التوقيعي هنا لشبه القصيدة نتيجة لقصرها واكتنازها العاطفي والمعنوي ، بما عرف في أدبنا العربي بأدب التوقيعات ، الذي يتمثل في صياغة الحكام أراءهم وتوجيهاتهم في صورة شديدة الاختصار ومكتنزة المعنى في ذات الوقت . وقد كرس القصيبي هذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكلية لنقل التجارب الصغيرة التي تحتاج إلى اقتصاد شديد في التعبير عنها .

ونلمح بدايات هذا الأسلوب في شعره ، منذ ديوانه الثالث : " معركة بلا راية " في قصيدتين الأولى : « رباعيات عاشقة » (٢) ، وتتكون من ست توقيعات ، ويعدها الشاعر من بين القصائد التي مارس فيها تجديداً على مستوى الشكل . إذ يقول : « أجريت في هذا الديوان بعض التجارب الجديدة ، بالنسبة لي ، من حيث الشكل .. كما أنني كتبت قصيدة تقليدية من رباعيات ، كل رباعية من بحر مختلف » (٣) . والثانية قصيدة بعنوان « أفكار صغيرة » (١) ، وتضم ثمان توقيعات مختلفة .

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٢٥٦

* انظر نماذج عديدة من القصائد ذات البناء الدائري في :

– المجموعة الشعرية الكاملة – ص١١٤/١٦٢/٢٦١/٤٧٥/٧٤٩

– ورود على ضفائر سناء – ص٣٥/٥٩

– عقد من الحجارة – ص٤٩/٥٥

– مرثية فارس سابق – ص٩٧

– واللون عن الأوراد – ص٦٢

– قراءة في وجه لندن – ص٨٥

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٩٢

٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٨٥–٨٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرغم من أن الشاعر لم يقدم كل توقيعة في حيز مستقل ولم يفرد لها عنوانا خاصا ،بل عمد إلى إدراج توقيعاته في كل من القصيدتين السابقتين تحت عنوان رئيسي واحد ، إلا أن استقلالية كل توقيعة في القصيدتين تبدو بارزة من بنية العنوان ، ففي الأولى : رباعيات ، وفي الثانية : أفكار . وتتم صيغة الجمع هنا عن جمع عدة قصائد/توقيعات مختلفة تحت عنوان واحد في كلا القصيدتين ، يمكن تفريقه على ما تضمنتاه من توقيعات ، بحيث يصبح عنوان كل توقيعة في القصيدة الأولى : رباعية عاشقة . وفي الثانية : فكرة صغيرة .

وإذا كنا لمحنا بداية مترددة خجلة لاستخدام الشاعر أسلوب البناء التوقيعي في ديوانه الثالث ، فإننا نجد هذا الأسلوب متبلوراً ناضجاً في كل قصائد ديوانه الرابع " أبيات غزل " ، ولا يثنينا عن ذلك اعتراف الشاعر الذي قدمناه في مبحث تطور تجربته الشعرية ([٢]) لأن اعترافه لا يغير شيئاً من واقع النصوص كوثائق شعرية في يد الناقد ، ولا يلزمه النظر إليها ، أو التعامل معها من خلاله .

ولعل من أفضل التوقيعات التي تقدم لنا صورة عاطفية واحدة مع قدر معقول من الطول يمكن الشاعر من تقديم صورته الكلية بشكل كامل يحدث أثراً جمالياً مركزاً توقيعة بعنوان " الليل في بلدتنا " من ديوان " أبيات غزل " يقول فيها :

- « في كل شيء فتنة أومضت — فهامت الروح وهام البصر
البحر حولي وخيوط السنى — تهمي على أمواجه كالمطر
يرنو إلى البدر وفي سمعه — منه حكايا ما وعاها البشر
وفي الشاطئ الحالم مستغرق — في صمته لولا حفيف الشجر
الليل في بلدتنا لوحةٌ — زخرفها الله بأحلى الصور » ([٣])

يقدم الشاعر في هذه التوقيعة صورة مكثفة لليل بلدته في إطار واحد من خلال انعكاسات الليل على الطبيعة من حوله والتجلي الخاص للطبيعة في الليل منظراً يهيم معه الروح والبصر . ويستحضر الشاعر في صورته مفردات الطبيعة الفاتنة كالبحر ، وخيوط السنى ، والبدر ، والشاطئ ، وحفيف الشجر . ويأتي البيت الأخير من التوقيعة مستجمعاً لتلك المفردات في صورة واحدة .. (الليل في بلدتنا لوحة / زخرفها الله بأحلى الصور) . وهكذا يبني الشاعر الصورة الكلية للقصيدة من خلال صورة واحدة قدمت فكرته وانطباعه عن صورة الليل في بلدته باقتصاد شديد عن طريق البناء التوقيعي .

---

[١] - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٣٥

[٢] - انظر ص ٣٠ من هذه الدراسة .

[٣] - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٤٣٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي توقيعة أخرى من نفس الديوان بعنوان " الحزن " يقول الشاعر :

- « في الخريفْ
يسقط الحزن من الأشجار كالأوراق ..
تذروه الرياح
فهو في كل مكانْ
في الشتاءْ
يسكن الحزن الغيوم
ويزور الأرض زخات مطرْ
في الربيعْ
ينبت الحزن من التربة أعشاباً ..
وشوكاً وورودا
ومع الصيفْ
يسيل الحزن في كل الوجوه
فهو حبات عرقْ . » ([1]) .

فهنا يقدم الشاعر تصويراً للحزن يتمثل في (حضوره في الزمكان) . فهو حاضر في كل الأزمنة : في الخريف ، والشتاء ، والربيع ، والصيف . وفي كل الأمكنة من خلال : الريح ، والمطر ، والتربة ، والعرق . وقد ساعده على هذا الحضور طبيعته الحركية التي رسمها الشاعر ، فهو أوراق يابسة تذروها الرياح . وإمعاناً في إبراز الطبيعة الحركية للحزن يعمد الشاعر إلى تسييله مطراً ينبت عشباً ، وشوكاً ، وورداً . وعرقاً يسيل على الوجوه . وبذلك يقدم الشاعر صورة كلية للحزن/القصيدة من خلال صورة واحدة في بناء توقيعي * .

٥- بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي :

يتفق هذا الأسلوب مع الأسلوب الدائري في كل شيء لكنه يختلف عنه من حيث النهاية فالشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود إلى حيث يبدأ ، وإنما هو ينتهي في

---

[1] - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٤٦٩

* انظر قصائد أخرى ذات بناء توقيعي خارج ديوان أبيات غزل يمكن حصرها في :
- ورود على ضفائر سناء - ص٣٩
- عقد من الحجارة - ص٤٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيدة إلى نهاية " غير نهائية " . إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً ، ولكنها ليست هي البداية . إنها نهاية مفتوحة إذا صحَّ التعبير « وربما كان السر الجمالي وراء هذا الإطار هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة .. والشاعر في هذا الأسلوب لا يهدف إلى أن تنقل القصيدة عنه تجربة شعورية كاملة بمقدار ما يهدف إلى تحديد اتجاه الشعور ومساره النفسي ، يكفيه أن تحرك القصيدة شعور متلقيها في اتجاه بعينه . فإذا ما انتهت القصيدة من حيث هي مثير موضوعي لهذا الشعور استطاع المتلقي نفسه أن يتحرك بمفرده في ذلك الاتجاه الشعوري كيف شاء وبقدر ما يطيق .. فالشاعر يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم قد يتعرج الخط في موجات متلاحقة ، حين تتعدد مقاطع القصيدة ، ولكن هذا التعرج نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائي » (١) . وتنتج الصورة الكلية في البناء اللولبي من خلال تداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها الشاعر ، بحيث يسير القارئ في مسارب عديدة متداخلة في القصيدة ، ويلجأ الشاعر – في الأغلب – إلى استخدام أسلوب تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنية والتنقل من فكرة إلى أخرى ، مع تداخل أكثر من صوت وامتزاجها. وقد كرس القصيبي هذا الأسلوب من أساليب بناء الصورة الكلية لنقل التجارب التي يفضل ضرورة إشراك المتلقي في إتمامها بتحفيز تيار الوعي لديه وإطلاقه في اتجاه الموضوع الذي تتحدث عنه القصيدة .

وقد يتنوع أسلوب القصائد ذات البنية اللولبية من ناحية الشكل أحياناً ، فيتحقق البناء اللولبي في قصيدة درامية ، أو مقطعية . وهذا يؤكد ما ألمحنا إليه في بداية مبحث الصورة الكلية من أنه لا توجد حدود صارمة بين أساليب بنائها .

وفي قصيدة « تباريح البئر القديمة » (٢) نلتقي بنموذج للبناء اللولبي ، يقول الشاعر في قصيدته تلك :

أقولُ لكم : يا رجال الحميّة
لديَّ بقايا الثمالة
وأطيب ما في الثمالاتِ ..
هذي البقيّة
فلا تتركوني ليوم الملالة
وليلٍ من الغصّة النابغيّة
أسافر في ذكرياتي
فتنزل عندي مئات القوافلْ

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٢٥٩-٢٦٠

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٥٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأسمع حولي
صهيل الخيول .. وشعر الفوارسْ
فآواه ! كيف تضيع حياتي
وراء خريفٍ
من الرملِ والجدبِ والصمتِ قارسْ
كما تتلاشى البدور الأوافلْ

*

تعالوا ! تعالوا !
رجالَ العرَبْ !
هنا نخلةٌ أُثقلتْ بالرطبْ
هنا خيمةٌ ظلّها من ذهبْ
هنا أقحوانهْ
تعالوا ! يطيب بقربي السمَرْ
ويحلو السهرْ
أعيدوا لقلبي المغضّن بالذكرياتِ زمانهْ
وغنوا بلحنٍ من السامري
فإني أحنُّ لعهد الطربْ

*

بعيداً .. ضئيلاً وئيدا
يجيء مع الليلِ رجع الحُداءْ
أ أحلم ؟ أم ذاك صوتُ الرُغاءْ ؟
ألا أيها الركبُ ! لا تتعجل ! فديتُك !
قف أيها الركبُ !
يرتحلُ الركب .. يقضمه الرمل .. يبتلع
الليل رجع الحُداءْ
وتتأى المطايا
وأخلو لدمعي
فيا من رأى قبل دمع الركايا ؟

*

وأين رفاقي القدامى ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رفاق الترحلِ بين الأراكِ ..
وعبر الخُزامى
وأين عباءة " راكان " ؟ ..
أين ابتسامة " مزنة " ؟ ..
أين اصطفاق " الدلال " وهمس الندامى ؟
ألا أحد يتوقف عندي
ويشرب منّي
ويلقي عليَّ السلاما ؟

*

يجيءْ !
وذاتَ صباحٍ بهيجٍ بهيٍّ يجيء
يقود إليَّ الحصان الأصيلا
يخيّم عندي طويلا
وينشدني رائعات القصائدْ
وفي الصبح يمضي وراء الطرائدْ
ولكنه في احتدام الهجير إليَّ يفيءْ
يجيءْ !
متى يا سنين الجفاف العنيد البطيءْ
يجيءْ ؟
فأطفح ماءاً غزيراً شهيّا
يغلغل في القفر خصباً وريّا
فيجرف عني الزمان الرديءْ
وينبت حولي الزمان الجميلا ؟

في المقطع الأول : تبدأ القصيدة بإعلان حرقة الشاعر/البئر المعطلة المهجورة من خلال استثارتها النخوة العربية لدى رجال الحمية لإنقاذها من الملالة والغصة ، فتباريح البئر إيجابية رغم استعارها ، فهي تئن لتعطي لا لتأخذ، والحنين إلى عهد جميل هو مركز الرؤية الشعورية الذي تنطلق منه إلى أفق أرحب.

وفي المقطع الثاني : تبدأ الدفقة من نقطة الانطلاق الأولى ، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له . ويلجأ الشاعر في هذا المقطع إلى أسلوب تيار الوعي عبر السفر في الذكريات لاستيعاب الدفقة ، فتتداخل الصور تداخل الذكريات في الرؤية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعرية ، ويحصد الشاعر كل ما يتراءى له من سنابل الذكريات في هذه الدفقة مثل (القوافل .. وصهيل الخيول .. وشعر الفوارس) ليعيش بنا أبعادها ويهيئنا لتلبية دعوته في المقطع التالي .

وفي المقطع الثالث : يبلغ الكشف عن الرمز ذروته ، فالبئر التي تئن وتحن هي الشاعر ، والحنين هنا إلى عهد البساطة والجمال ، يكتنفه خطاب الدعوة إلى الاستمتاع بمعطيات ذلك العهد ، فيرسم الشاعر صوراً متعددة له تتمثل في النخلة رمز الخير والعطاء ، وعماد الحضارة العربية التي اصطدمت بواقع مغاير ، تغير معه الناس إلى أجزاء في مكنة الحياة ، يستهلكهم دورانها ، ويستغرقهم ضجيجها وإيقاعها السريع . ويعمق الشاعر روعة العهد الذي يحن إليه بتكثيف استلهام الصور المفردة المكتنزة المستقاة من ذلك العهد مثل (الخيمة ، والأقحوانة ، والسامري).

وفي المقطع الرابع : يستمر الخيط الشعوري المستقيم الممتد من أول القصيدة ، في توليد دفقة جديدة منوعاً على صورة الحنين ، آخذاً في هذا المقطع منحىً جديداً من خلال استخدام الحلم وسيلة لاستجماع مزيداً من مفردات الصورة ، فيكثف من الصور الحسية (البصرية : بعيداً ، ضئيلاً ، وئيدا) و (السمعية : رجع الحداء ، صوت الرغاء) . لإشراك المتلقي حسياً في تصور جماليات الماضي ، ويكرس سطوة الحنين في هذا المقطع بلوغه مرحلة الحلم والتهيئات .

وفي المقطع الخامس : يلجأ الشاعر إلى فنية جديدة تضيف إلى القصيدة عمقاً اجتماعياً يبرز التناقض الحاد بين الماضي الجميل ، والحاضر/العلقم . وتتمثل هذه الفنية في استلهام رموز شعبية (أسماء) ، متقلة بالدلالة على شرائح المجتمع المتماسك ذي الملامح والقسمات التي تنم عن شخصيته (عباءة راكان) ، (ابتسامة مزنة) . ويشير إلى السمة العربية الأشهر (الكرم) من خلال استحضار رمزها الأبرز (الدلال) ويضفي على جو التأمل والسياحة في الماضي الجميل سمة اجتماعية ضاعت في خضم الحياة ، والسباق إلى لقمة العيش : (همس الندامى) . وتأتي هذه المفردات متناغمة بأسلوب تداعي المعاني ، عبر استفهام يعمق دلالة اللهفة على ماضٍ تولى .

وفي المقطع الأخير : يجتمع النقيضان . الحنين والنفور (فيجرف عني الزمان الرديء / وينبت حولي الزمان الجميلا) ، ويكرس الشاعر من تضاد النقيضين باستخدام بنية فعلية متضادة (يجرف × ينبت) . فالزمن الرديء إذن ، سائل يمتد ليغمر عشب الزمن الجميل . ويعكس تجسيد الحركة ، حركة الزمنين المتضادين ، عمق الصراع ، الذي ينم عن وجع التجربة الذي يسكنه الشاعر بالحنين واستحضار الجماليات على المستوى التخيلي دفعاً لوحشة الحاضر .

وبهذا تمكن النص من استيعاب أبعاد التجربة الشعرية كافة من خلال دورانه ست دورات ، ارتبطت كل دورة بالخط الشعوري المستقيم الممتد عبرالقصيدة متمثلاً في تجربتها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعرية « وهي تجربة شخصية حقيقية رمز الشاعر فيها إلى نفسه ببئر مهجورة تحن إلى عهدها القديم ، كما أنها من ناحية أخرى تجربة المجتمع الذي يرى كثيراً من أشيائه القديمة تضيع في طوفان من أشياء جديدة » (١) فصور الحنين الجارف إلى الزمن الجميل والنفور من منغصات الحاضر وملالته ، دون أن يعود طرف الخيط الأخير للالتحام ببدايته ، بل سار بنا كاشفاً عن تجلياته دفقة دفقة ، مولداً كل دفقة من مركزها المتصدر في المقطع الأول ، دون وضع قفلة شعورية تقطع الخيط ، بل تركه متهدلاً ليواصل المتلقي مده في نفس الاتجاه عبر منحنياته الشعورية . *

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص١٣٩

* للوقوف على مزيد من قصائد ذات بنية لولبية ، ينظر على سبيل المثال :

- المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٢/١٤٥/٢٤٣/٣١٢
- ورود على ضفائر سناء - ص٢٧
- عقد من الحجارة - ص١٢
- مرثية فارس سابق - ص٤٥
- واللون عن الأوراد - ص٩٠
- قراءة في وجه لندن - ص١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

توظيف التراث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مفهوم التراث : بين التسجيل والتوظيف :

إن الناظر في المعنى اللغوي للفظة " تراث " يجده مشتقاً من الفعل الثلاثي " ورث " ، يقال : « ورثه ماله ومجده ، وورث عنه ورثاً ورثةً ووراثة وإراثة » (١) . بمعنى « أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب » (٢) . ونستشف من هذه الصيرورة أن كلمة " تراث " ومرادفاتها تحمل معنى التعاقب والانتقال من جيل إلى آخر من غير عقود أو ما يجري مجراها ، ونستشف أيضاً ، أن الكلمة ومرادفاتها تشمل كل ما يأخذه الخلف من السلف ، سواء أكان مادياً كالمال ، أم معنوياً كالمجد . « ولم تدل كلمة تراث على الموروث الثقافي كما هو عليه الحال بالنسبة لاستخدامها في الخطاب العربي المعاصر ، مما يشير إلى أن استخدامنا لهذه الكلمة وفقاً لمفهومنا الحالي لها إنما هو استخدام جديد ومغاير لما كانت عليه من قبل ، إلا أنه استخدام نابع من مفردات التفكير العربي المعاصر وليس دخيلاً عليه » (٣) .

« فالتراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ، يشير إلى ما هو مشترك بين العرب ، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم ، لتجعل منهم جميعاً خلفاً لسلف » (٤) . ويضم التراث بهذه السعة « نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب ومأثورات شعبية وآثار ومعمار ، وتراث فلكلوري واجتماعي واقتصادي .. » (٥) . سواء أكان شفوياً أم مكتوباً .

ويجمع الدارسون على أن الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م كانت بداية الحداثة في الأدب العربي . كما أن « وعي التراث باستلهامه أو إعادة امتلاكه أو إحيائه قد ارتبط عند المفكرين والدارسين بما اصطلح على تسميته بعصر النهضة أو اليقظة أو التقدم والترقي ، هذه اليقظة أو النهضة المطلوبة ، حددها بعض المفكرين باعتبارها أزمنة حديثة قد بدأت مع مدافع نابليون التي يقال عادةً أنها أيقظت مصر والعالم العربي من السبات العميق الذي يلفهما » (٦) . فكانت يقظة الأمة بحثاً عن جذورها التي من أهمها التراث بمعناه المعاصر .

---

١ - لسان العرب - ج٢ - ص١٩٩

٢ - ابن فارس - معجم مقاييس اللغة - ج٦ - ص١٠٥

٣ - الجابري ، محمد عابد - التراث والحداثة - ص٢٢

٤ - مروة ، حسين - دراسات في ضوء المنهج الواقعي - ص٣٥

٥ - أحمد ، محمد عبد القادر - دراسات في التراث العربي - ص٥

٦ - جدعان ، فهمي - أسس التقدم عند مفكري الإسلام - ص١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا بحثنا عن الفترة التاريخية التي بدأت فيها علاقة الشاعر المعاصر بالتراث فإننا نجدها « تعود إلى مرحلة الإحياء التي مثلها البارودي وغيره من أبناء جيله ، حيث مثلت مرحلة الإحياء نوعاً من العودة إلى توثيق علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث » (١) . وإنقاذ الشعر العربي من « مرحلة الجمود الشكلي والخواء المضموني .. حيث كانت الحياة الأدبية في هذه المرحلة تتطلع إلى من يجدد لها شبابها الذابل ، ويعيدها إلى عصور اخضرارها الأولى . وكان البارودي (١٨٣٨-١٩٠٤) هو هذا الصوت الأمل ، الذي حمل إلى الساحة الشعرية بشارة الوعي وبطاقة الحضور » (٢) . ولم تكن علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث في مرحلة البارودي وغيره من أبناء جيله تتجاوز « إحياء التراث بالكشف عن كنوزه وتجليتها ، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار ، فعلاقة مدرسة البارودي بالتراث علاقة سطحية لم تتمكن من تفجير طاقات القيم التي يزخر بها ، بل اكتفت ببعثه ، وإحيائه ، ولذلك يمكن أن نسمي هذه المرحلة بمرحلة " تسجيل التراث " أو " التعبير عنه " » (٣) . « وتبرز أنماط تسجيل التراث والتعبير عنه في تلك المرحلة باستلهام أغراض الشعر القديمة ، والتصدي لمعانيها ، واستخدام القوالب اللغوية الجاهزة ، ومحاكاة الأقدمين في جزالة الألفاظ ، والصور الشعرية ، وبناء القصيدة وموسيقاها » (٤) . ويتجلى ذلك في « ظاهرة المعارضات الشعرية التي حاكى فيها الشعراء الإحيائيون التراث الشعري القديم . من غير أن يلتزم شاعرهم التزاماً كاملاً بمفهوم المعارضة ، إذ عُنِيَ من القصيدة التي يعارضها بصياغتها ومعانيها وبنائها أكثر من عنايته بغرضها ، ولم يتورع - في الوقت ذاته - عن استعارة وزن مدحة وقافيتها لينظم عليها في الرثاء » (٥) .

إن وقوف الشعراء الإحيائيين عند هذا الحد في التعامل مع التراث لا يعد نقيصة في حقهم . إذ أنهم لم يحددوا التعامل مع التراث في شكل معين ، بل فتحوا المجال لمن جاء بعدهم ليكمل ما بدأوه ، وقد مهدوا الطريق بصنيعهم لظهور " توظيف التراث " في الشعر المعاصر بحيث أصبح سمة من أهم سماته ، وكانت مجهوداتهم المتواضعة أساساً بني عليه أهم اتجاه من اتجاهات الشعر الحديث . « ولعل مرحلة " التعبير عن " التي مثلها الإحيائيون كانت هي الموقف الأمثل الذي يقفه الشاعر في تلك المرحلة : إذ أن تجاوزها إلى مرحلة " التوظيف أو التعبير بالتراث " لم تتوافر شروطها التي من أهمها حضور النماذج التراثية في وجدان الجماهير ، ولذلك اقتصر

---

١ - زايد ، علي عشري - توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر - فصول - ج١ - ع١ - ص٢٠٣

٢ - العزب ، محمد أحمد - عن اللغة والأدب والنقد - ص١١٧

٣ - زايد ، علي عشري - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص٢٥

٤ - زايد ، علي عشري - الرحلة الثامنة للسندباد - ص١٥

٥ - السعافين ، إبراهيم - مدرسة الإحياء والتراث - ص١٢٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعراء على محاكاة نماذج الشعر العربي القديمة التي كانت محل إكبار الجماهير وإعجابهم »([1]) « ومع نهاية جهود البارودي ومن تلاه من الإحيائيين من أبناء الجيل الثاني من أمثال شوقي وحافظ ، ظهرت جماعة الديوان ومدرسة أبولو ، وقد تجاوز شعراء هذه المرحلة العناصر التراثية العربية والإسلامية ، إلى التراث الإنساني باستقائهم من المصادر الإغريقية والرومانية وغيرها من مصادر التراث الإنساني بشكل عام » ([2]) .

ولم تأخذ علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث المنحى الجديد الذي نحن بصدد دراسته « إلا في العقود الثلاثة الأخيرة الماضية التي أبرم فيها الشعراء علاقة جديدة مع تراثهم العربي والإنساني تمثلت في مجاوزة أنماط محاكاته الأولية إلى توظيفه في النص الشعري ، كما تفاعلوا مع التراث الإنساني فتعمقوه متسلحين بثقافة واسعة ليست الثقافة العربية إلا إحداها » ([3]) مكونين بذلك « مدرسة حديثة بدأت من أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن الماضي ، فدخلت علاقة الشاعر بالتراث مرحلة جديدة تجاوزت مرحلة تسجيله أو التعبير عنه إلى مرحلة توظيفه أو التعبير به » ([4]) .

إن مرحلة " توظيف التراث أو التعبير به " تختلف اختلافاً نوعياً عن المرحلة السابقة . إذ « أصبح الشاعر في هذه المرحلة يعي وعياً تاماً أنه يمارس مع موروثه نوعاً جديداً من العلاقة مختلفاً في طبيعته وغاياته وكثير من بواعثه عن ذلك اللون من العلاقة الذي كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة أو في مرحلة " التعبير عن الموروث " ... فعودة الشاعر إلى التراث في هذه المرحلة كانت للانطلاق منه من جديد في رحلة جديدة مزوداً بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين ، أصبحت عودته عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي نعيشه والمستقبل الذي نتطلع إليه ... مستغلاً ما في التراث من إمكانات تجدد لا تنفد تحيا وتخلد بالاختيار الدائم بينها والإضافة الدائمة إليها ... وقد أعطى الشاعر في هذه المرحلة الوجوه التراثية ملامح جديدة ... باختياره منها ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياه ، فوظفها للتعبير عن هذه القضايا محققاً بذلك هدفاً مزدوجاً بحيث منح تجربته نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل ، ومن ناحية أخرى أثرى المعطيات التراثية بما أضفاه عليها من دلالات جديدة ، أكسبتها حياة جديدة ... وانطلاقاً من هذا الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث

---

[1] – زايد ، علي عشري – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – ص٢٥

[2] – قميحة ، جابر – التراث الإنساني في شعر أمل دنقل – ص١٦

[3] – زايد ، علي عشري – توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر – فصول – ص٢٠٤

[4] – زايد ، علي عشري – الرحلة الثامنة للسندباد – ص١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اختلف أسلوب تناول الشخصية التراثية في شعره ، لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلاً فوتوغرافياً ملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التراثية ، وإنما أصبح معنياً بتعصير هذه الشخصية ، بمعنى أن يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت ، وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ، ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها ... وفي إطار هذه الطريقة الجديدة في تناول الشخصية التراثية التي أطلقنا عليها صيغة التعبير بالموروث أصبح الشاعر الحديث يأبى أن يفعل ما فعله سابقوه ، فهو لا يسرد الحكاية الشعبية سرداً ، لأنه لا يحكي قصة بل يجعل القصة كما هي متضمنة في قصيدته تتحول إلى الرمز الكلي الذي يوحد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة ، ومن هنا انطلقت تجارب الشاعر الحديث من الغنائية الذاتية إلى التوحد بين الذات والموضوع فكانت تجاربه كلية .

وهذا الأسلوب الجديد في التعامل مع الشخصية التراثية هو ما عنته كلمة " التوظيف " . » (١) . وبذلك تستعيد العناصر التراثية نضارتها وترسخ قيمتها من خلال قدرتها على البقاء والتجدد بحملها دلالات ورؤى معاصرة تعبر عن الواقع المعيش للشاعر من خلال عمليتي التأثير والتأثر .

ويعزو " د.علي عشري زايد " أسباب لجوء الشعراء إلى توظيف التراث إلى خمسة عوامل هي :

« ١- **العوامل الفنية** : وهي رغبة الشاعر في تحرير قصيدته من أسر الغنائية والانطلاق بها نحو أفق الدرامية ورغبته في إيجاد معادل موضوعي لتجربته من التراث الفني ومعطياته .

٢- **العوامل الثقافية** : وتتمثل في التفاعل الثقافي ، وتأثر الشعراء بدعوة ت.س.إليوت إلى وجوب الارتباط بالموروث ، مما حدا بالشعراء العرب المعاصرين إلى الالتفات إلى تراثهم العربي والإسلامي والإنساني .

٣- **العوامل السياسية والاجتماعية** : حيث يلجأ الشعراء حين يشتد بهم القهر السياسي والاجتماعي إلى نقل تجاربهم إلى المتلقين بطرق غير مباشرة تحميهم من سطوة القوى السياسية وأجهزتها ، ومن السلطة الأدبية لبعض القوى الاجتماعية .

٤- **العوامل القومية** : وتتمثل في عودة الأمة إلى جذورها في مواجهة الخطر الذي يهدد الكيان القومي للأمة العربية ، والشاعر العربي المعاصر أحد أبناء الأمة ، مثلما أن التراث من أهم جذورها الذي ترتكز عليها .

٥- **العوامل النفسية** : وتبدو في الهروب من إحساس الغربة الذي يعانيه الشاعر في العصر الحديث ، مما دفعه إلى نشدان عالم آخر أكثر عفوية ونضارة وقد وجد هذا العالم بين

---

١ - زايد ، علي عشري - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص٥٨-٦١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أحضان التراث ، وخصوصا التراث الأسطوري » ([1]) . ويمكن أن نضيف إلى جانب هذه العوامل وما ذكره القصيبي في مقدمة هذه الدراسة ([2]) العوامل الآتية :

١- رغبة الشاعر المعاصر في تكوين رؤية جديدة للتراث والتعامل معه تطمح إلى إعادة تفسيره في ضوء الحاضر .

٢- سعي الشاعر المعاصر إلى بناء جسر من الألفة والتقارب مع جمهور عريض غير متجانس .

٣- استغلال طاقات التراث في تجسيد رؤية جديدة للمستقبل بكل امتداداته .

هذا إلى جانب اكتناز المصادر التراثية بالإيحاءات والدلالات لما تحفل به من شخصيات وأحداث ونصوص . لذلك سنتناول في هذا الفصل استخدام القصيبي للتراث في مستويي "التسجيل والتوظيف" مع بيان المضامين التراثية في شعره متمثلة في المصادرة الآتية:

١- الموروث الديني .

٢- الموروث التاريخي .

٣- الموروث الأدبي .

٤- الموروث الشعبي . ويشمل :

٤/١ الحكاية الشعبية .

٤/٢ أنماط السلوك الجمعية .

---

[1] - زايد ، علي عشري - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص١٥-٤٤

[2] - انظر ص١١ من هذه الدراسة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الموروث الـديني

يعد الموروث الديني من بين المصادر التراثية التي تجلت في تجربـة الشعـر العربـي المعاصر . ويمثل التأثر بالقرآن الكريم أبرز مظهر من مظاهر التأثر بالموروث الديني الإسلامي في تجربة القصيبي الشعرية ، إذ يتضح أثره في شعره سواء في اسـتدعاء بعـض شخصيـات الأنبياء ، أم في تضمين بعض نصوصه ، أم بما في النص القرآني من شخصيـات وأحـداث ، وصور، وأساليب ، ومعان ، وأفكار.ويقتصر القصيبي في نهله من الموروث الديني على مصدر واحد هو " القرآن الكريم " . وقد استثمر القصيبي الموروث الديني في بنية موقفه مـن القوميـة رغبة منه في إعادة تفسير الماضي في ضوء الحاضر واستخلاص العبرة منه .

ومن الشخصيات الدينية التي تجلت في شعره شخصيتا أيوب ، ومحمـد ﷺ . إلا أنـه فـي تناولهما لا يتجاوز تسجيل التراث إلى توظيفه . ففي قصيدة "بيروت " التي ترثي ما آلـت إليـه المدينة من دمار جراء ما شهدته من حروب ، يستحضر شخصية " أيوب " لتأخذ رمزاً واضحـاً في الدلالة على أبرز ملامحها الشخصية متمثلاً في (الصبر) ، لكن الشاعر يخرج بـها عـن مستوى هذه الدلالة ليضيف إليها ملمحاً جديداً يتمثل في أن صبره يفوق صبر أيوب الذي يضرب به المثل في الصبر :

« عشنا مع الذل حتى عاف صحبتنا نمنا على الصبر حتى ضج أيوب » (١)

فاستحضار الشخصية هنا لا يزيد عن ضرب المثل والاستشهاد بغية إيضـاح جـانب مـن جوانب الفكرة العامة للقصيدة .

وفي قصيدة " أمتي " يستدعي القصيبي شخصية النبي محمد ﷺ في المقطع الأخـير منـها مصحوبة بمعجزتها الخالدة " القرآن الكريم " إذ يقول :

« تموتين ؟ كيف ؟!
وفيك محمدْ
وفيك الكتاب الذي نوَّر
الكون بالحق حتى توردْ » (٢) .

ويمثل استدعاء هذه الشخصية إضاءة لجزئية معينة من النص يريد الشاعر من خلالها رفـع الروح المعنوية للأمة بتذكيرها بأهم رموزها الدينية محمد ﷺ الذي خرج بها بتعاليم ربه السمحة

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٨٤

٢ – المصدر السابق – ص٥٩٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الظلمات إلى النور . ومن هنا فهي قادرة على تجاوز محنتها ، والانطلاق نحو الأفضل فيما لو أعادت قراءة تراثها الديني واستوعبته .

وإذا اقتصر استدعاء القصيبي للشخصيات الدينية على الشخصيتين السابقتين ، فإن توظيف النصوص الدينية القرآنية في شعره أخذ حيزاً أكبر . وقد نوع الشاعر في أساليب توظيف النصوص القرآنية ، إلا أن ظاهرة " تسجيل النص القرآني " هي الأبرز في شعره إذا ما قيست بظاهرة " التوظيف " بمعناها الفني .

لقد أدرك الشاعر المعاصر « أنه صوت ضمن سمفونية من الأصوات التي تتجاوب عبر الزمن ، وعبر حدود المكان واللغة والجنس ... واستقر في وعيه أنه ثمرة الماضي كله ، بكل حضاراته ، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بينها تآلف وتجاوب - هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى . وهو حين يضمن شعره كلاماً لآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان » (١) . وقد وجد القصيبي في بعض الأصوات القديمة المنبعثة من النصوص القرآنية ما يأتلف وتجربته الخاصة . فاستحضر تلك النصوص ، وأعاد صياغتها ، ثم وظفها في قصيدته . وقد استطاع بذلك أن يكشف عن المماثلة بين ما يحمله النص التراثي من مواقف وإشارات ، وما تمور به تجربته الجديدة من مواقف وإشارات مماثلة من خلال منظوره لمعطيات الحالتين ، ورصد أوجه التماثل والتشابه بينهما كما في قوله من قصيدة " عامان " :

« الآن نخشى أن تجر بنا إلى ... غضب الرئيسة واحتدام سعارها

اذهب وربك قاتلا إنا هنا ... نحمي ديار العرب من أغرارها » (٢)

فهو يتناول في هذه القصيدة مواقف الأمة السلبية تجاه نكسة حزيران بعد عامين من وقوعها دون مراجعة لما حدث واستخلاص للعبرة منه ، هذا أدنى ما ينبغي فعله على قوم اغتصبت أرضهم . ومن تلك المواقف التخلي عن الفدائيين . وإذا كانت القصيدة دعوة إلى العودة إلى ماضٍ قريب لاستخلاص العبرة منه ، فإن الشاعر يعود إلى أبعد مما طلب من أمته العودة إليه ، بتوظيفه نصاً قرآنياً فيه حالة مشابهة تماماً لحالة التخلي الراهنة متمثلاً في قول الحق جل وعلا : ﴿ قالوا يا موسى إنا لن ندخلها أبداً ما داموا فيها فاذهب أنت وربك فقاتلا إنا ها هنا قاعدون ﴾ (٣) إشارةً لما حدث لموسى عليه السلام بعد ما جاوز بقومه البحر من مصر ، وطلب منهم دخول الأرض

---

١ - إسماعيل ، عز الدين - الشعر العربي المعاصر - ص٣١١

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٤٤

٣ - سورة المائدة - آية٢٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدسة / فلسطين ، فتخلوا عنه خشيةً ممن في فلسطين من العمالقة بقايا قوم عاد ، وقد استغل الشاعر هذا النص بعد إخضاعه لسلطة الوزن الشعري مما اقتضى إثباته بصورة محورة تبعاً لذلك . وقد أثمر التوظيف عقد شبه بين ما حدث ويحدث ، وخلاصة القول إنه أراد أن يقول من خلال ذلك إن التاريخ يعيد نفسه بتخلي العرب والمسلمين عن الفدائيين في العصر الراهن كما تخلى عن موسى قومه سابقاً .

ومماثل لما سبق ما نجده في قصيدة " سحيم " ، التي وظف فيها الآية الكريمة من سورة يوسف عليه السلام في قصته مع امرأة العزيز ﴿ وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون ﴾ (١) . يقول القصيبي :

« سمية تلك التي راودت عنتر الأسود العبد
عن جسمه . فتأبى .
تأبى . وقالت له : " هيت لك ! "
وجاء أبوها . وصاحت سمية :
" شدادُ ! عبدك هذا أراد افتراشي ! "
وجنت سياطٌ . وسالت دماء . » (٢)

فالشاعر يبني في هذا المقطع تشبيهاً بين حدثين متماثلين يسيران في اتجاه واحد ويقدمان نتيجة واحدة ، موظفاً جزءاً من الآية القرآنية هو ذروة أحداث القصة ممثلاً في قوله جل وعلا على لسان امرأة العزيز "هيت لك " وهذه العبارة المكتنزة الدلالة هي مفتاح القصة ولذلك اقتنصها القصيبي ووظفها لأنها خليقة بتفتيق ذهن المتلقي عن كامل القصة التي يحيل الشاعر إليها. وتتجلى المماثلة والمشابهة بين القصتين في أن ما جرى ليوسف عليه السلام من أحداث يماثل ما جرى لعنترة في نص " سحيم " . وما وقع من امرأة العزيز يعادل ما وقع من سمية . وبذلك استطاع الشاعر أن يؤلف أصوات قصته مع أصوات قصة سابقة من الموروث الديني وينمطها عمقاً دلالياً جديداً .

ومن أنماط " تسجيل التراث " ، أو " التعبير عنه " « أن يضمن الشاعر قصيدته آية قرآنية أو جزءاً منها مع الإبقاء على تلك الآية كما هي دون تغيير ، أو مع إحداث بعض التغيير فيها لإخضاعها للوزن الشعري ، دون أن تتجاوز الآية دلالتها الأصلية إلى دلالة معاصرة ، وهذا نمط لا ينتمي بحال من الأحوال إلى ظاهرة توظيف التراث بمعناها الفني » (٣) . ومن أمثلة هذا

---

١ – سورة يوسف – آية ٢٣

٢ – القصيبي ، غازي – سحيم – ص١٠

٣ – زايد ، علي عشري – توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر – فصول – ص٢١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النمط في شعر القصيبي قصيدة " أحبك " التي اقتبس فيها روح الأسلوب القرآني متمثلاً في جزء من آية مع تغيير طفيف ألحقه ببعض كلماتها لتتمشى مع الوزن ، من غير أن يحملها دلالة جديدة غير دلالتها الأصلية مما فصلها عن سياق القصيدة يقول :

« وما نقموا مني سوى أنني فتى نوى الصدق في دنيا تعيش على الكذب » (١)

وهذا " اقتباس " واضح للآية الكريمة من سورة البروج : ﴿ وما نقموا منهم إلا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد ﴾ (٢) .

ومن هذا النمط أيضاً قوله من قصيدة " أبي " :

« أتيتك والموت ما بيننا جدارٌ يصد فتاك الأثيرا
أقلب طرفي بين الوجوه فيرتد طرفي إليّ حسيرا » (٣)

ففي البيت الثاني اقتباس ظاهر لقوله تعالى : ﴿ ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير ﴾ (٤) مع تغيير في صياغة الآية لتتناسب مع الوزن الشعري .

ومماثل لما سبق أيضا، قوله من قصيدة " عقد من الحجارة " :

« قال ربي " توحدوا " .. فافترقنا وأدرنا افتراقنا بمهارة » (٥)

فالشاعر هنا يعتصر معنى قوله تعالى : ﴿ واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا ﴾ (٦) ، ويشير إلى عملية اعتصار المعنى بوضع العصارة بين قوسين " توحدوا " .

ومن ذلك أيضاً قوله من قصيدة " أ تجعلني جداً " :

« سجدت لربي حين أبصرت طفلها له الحمد كم أغنى وأقنى له الحمدُ » (٧)

فجملتي أغنى وأقنى ، مقتبستين من قوله تعالى : ﴿ وأنه هو أغنى وأقنى ﴾ (٨) . دون تغيير لانسجامهما مع الوزن الشعري .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٠٢

٢ – سورة البروج – آية ٨

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٢٧

٤ – سورة الملك – آية ٤

٥ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٧

٦ – سورة آل عمران – ص١٠٣

٧ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٢٤

٨ – سورة النجم – آية ٤٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقتبس القصيبي في إطار تسجيل التراث (صوراً) من القرآن الكريم ، ويمثل ذلك قوله من قصيدة " جبيل " :

« تغير البحر فيه كل جارية كأنها علم يختال في الشفقِ » (١)

فإطلاق صفة الجواري على السفن ، ومن ثم تشبيهها بالأعلام صورة مقتبسة من لب التصوير القرآني ، إذ يقول الحق تبارك وتعالى في سياق عرض قدرته جل وعلا : ﴿ وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام ﴾ (٢) . دون تغيير في طرفي الصورة ، وبذلك لم تخرج عن دلالتها الأصلية .

كما يقتبس في قصيدة " خيمة الأهداب " صورة قرآنية أخرى إذ يقول :

« وهل تهزين لي من نخلةٍ رطباً رعى فمي الشوك حتى عاد مهترئا » (٣)

فالشاعر يقتبس الصورة من قوله تعالى مخاطباً أم عيسى عليها السلام : ﴿ وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا ﴾ (٤) . مع تغيير الدلالة الأصلية للصورة إلى دلالة معاصرة .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٩١

٢ – سورة الرحمن – آية ٢٤

٣ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٣٠

٤ – سورة مريم – آية ٢٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- الموروث التـــاريخي

يشمل الموروث التاريخي « مجموع الحقائق التاريخية التي وصلتنا من العصـــور الســـابقة ، ومقدار تمثلها في أسماء الشخصيات التاريخية المشهورة ، والمدن ومراكز الحضـــارة المهمـــة ، ومضامين الحياة والسلوك ، لكونها أشياء حدثت في التاريخ السياسي والاجتمـــاعي والحضـــاري للأمة العربية عبر امتداد زمني » (١) . ولابد أن يضفي الشاعر فـــي تعاملـــه مـــع المـــوروث التاريخي من ذاته وواقعه وطبيعة حالته النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التـــاريخ مـــا يخرج الحقائق التاريخية من كونها حقائق مجردة إلى أفق أرحب بتفجـــير مـــا تختزنـــه المـــادة التاريخية من قيمة معنوية ، ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى المتلقي . إذ « يعبر التـــاريخ فـــي الشعر عن عملية التفات زمانية للوراء حيث الماضي والذاكرة ، وحيث الفعل المنقضي والخـــبرة المتراكمة والصفحات المنطوية من كتاب الحياة . فهي إذن عملية نفسية عاطفية وجدانيـــة فـــي المقام الأول ، ترتكز على فعل التذكر والحنين إلى الماضي ، وهي بذلك عمليـــة شعريـــة فـــي الأساس ، بمعنى أنها تربة خصبة تساعد على نمو الطاقة الشعرية وتفـــاعل عناصرهـــا الفنيـــة خاصة عنصر التخييل » (٢) . كما يعبر التاريخ في الشعر مثل باقي المصادر التراثية عن رغبة الشاعر المعاصر في انتشال قصيدته من الغنائية المفرطة إلى فضاء الدراما والاتجاه بـــها مـــن الداخل إلى الخارج ، ولذلك « ركز القصيبي على التناص التاريخي ، أو عنصر التـــاريخ فـــي توجهه نحو الواقع ، وتلك هي بعض خصائص الحداثة الشعرية » (٣) . وقد اســـتثمر القصيبـــي الموروث التاريخي في بنية موقفه من القومية في الدرجة الأولى بإلحاح مـــن الأســـس الفكريـــة للموقف ذاته الذي استدعى هذا الموروث بغية رسم رؤية استشرافية للمســـتقبل بإعـــادة تفســـير الماضي في ضوء الحاضر .

والموروث التاريخي لا يتعدى « كونه أحداثاً تراثية مستقاة من مواقف تاريخية قديمة لها من الزخم ما يؤهلها لأن توظف توظيفاً فنياً في القصيدة المعـــاصرة يـــبرز قدرتـــها علـــى البقـــاء والاستمرار ، ويكشف عن تعلقها بذهن المتلقي ... وبما أن الحدث تؤديه الشخصية ، فقد اقـــترن توظيفه في الشعر العربي المعاصر إلى حد كبير بالشخصية التراثية . إلا أن من الشعـــراء مـــن وظف الحدث كمعطى تراثي مستقل بذاته ، جاعلاً إياه إطاراً عاماً لرؤيته الشعريـــة . ووصـــف

---

١ - حداد ، علي - أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر - ص٨٠

٢ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج٣ - ص١٠٧

٣ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج٣ - ص٩٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تفصيلاته أو جزئياته على نحو فني للإيحاء بأبعاد تلك الرؤيا » (١) . « فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة ، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، لكنها ذات دلالة شمولية باقية وقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى . فدلالة البطولة في قائد معين ، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية ، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة ، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة » (٢) . ومن هنا فإننا نقسم المضمون التاريخي في شعر القصيبي إلى شخصيات وأحداث ، إلا أن هذا التقسيم ليس حداً صارماً لخضوعه لأنماط التوظيف التي يمزج بعضها بين توظيف الشخصية والحدث في آن واحد .

يستخدم القصيبي القناع التاريخي في عدد من نصوصه ، ومن أهم المجالات الدلالية الأساسية التي تدور فيها المعاني اللغوية لكلمة قناع : « الدلالة على الوجه الذي يدعيه المرء لنفسه ، فقناع المرء وجهه الذي يقابل به المجتمع مسايرةً للتقاليد ، أو توافقاً مع وضع اجتماعي أو حالة نفسية معينة . إلى جانب الدلالة على التعبيرات الجسدية ، والصوتية ، التي يجريها المرء على هيئته الأصلية ، ليتمكن من أداء عمل ما أو ليتقمص دوراً معيناً . وواضح أن الدلالة المهيمنة على فعل التقنع ، على اختلاف الغايات المتوخاة منه ، إنما تنحصر في إلغاء حالة ، أو هيئة ، للحصول على أخرى مغايرة ، وسواء في ذلك أ تمّ التقنع باستخدام قناع مادي ذي شكل معين ، أم بتحويل يجريه المرء على هيئته الأصلية ، بحيث نظل دائماً في إطار فعل التغطية الذي ينطوي على إخفاء شيء ، أو وجه ، وإظهار شيء أو وجه آخر ، هما الغطاء والقناع » (٣) . أما مفهوم القناع فيعني « الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته . أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية » (٤) . « كما يمثل القناع – في الغالب – شخصية تاريخية (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها » (٥) والشاعر عندما يستخدم القناع يكون واعياً وقاصداً ما يفعله « ليستطيع قول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر ، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها أو

---

١ – زايد ، علي عشري – توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر – فصول – ج١ – ع٤ – ص٢٠٩

٢ – زايد ، علي عشري – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – ص١٢٠

٣ – بسيسو ، عبد الرحمن – قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر – ص٢٤

٤ – البياتي ، عبد الوهاب – تجربتي الشعرية – ص٣٩

٥ – عباس ، إحسان – اتجاهات الشعر العربي المعاصر – ص١٢١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخلقها خلقاً جديداً » (١) . ومهما يبلغ سمك القناع الذي يختاره الشاعر لبث تجربته الشعرية من خلاله فإنه لا يستطيع إلغاء شخصية الشاعر الذي « اتخذ من الشخصية التراثية إطاراً كلياً ، ومعادلاً موضوعياً لتجربته مستعيراً لنفسه بعض ملامحها ، ومضفياً على الشخصية التراثية بعض ملامح تجربته هو الخاصة ، حيث تتوحد الشخصيتان في شخصية واحدة هي الشاعر/الشخصية التراثية المختارة ، أو الشخصية التراثية المختارة/الشاعر ، تتكون ملامحها من ملامح الشخصيتين مجتمعةً » (٢) . وبهذا يكون القناع « نتيجة فنية لامتزاج شخصيتين ليس بالضرورة أن يتطابق مع أي منهما إذا انفصلت عن الأخرى في الوقت الذي لابد له أن يتطابق مع نتيجة الامتزاج الفني للشخصيتين ببعضهما البعض » (٣) .

وفي قصيدة « قيصر محتضراً » (٤) يرتدي القصيبي قناع " قيصر " عندما اكتشف فيه القدرة على المشاركة وتحمل المواقف المعاصرة فجعله إطاراً كلياً ومعادلاً موضوعياً لتجربته المعاصرة ليقول من خلاله ما يريد قوله . وقد كان قيصر – أحد كبار ملوك الرومان – من الجبروت والقوة بأن دانت له معظم أصقاع العالم القديم في عهده ، فنصبه الشعب حاكماً مطلقاً للبلاد فأحكم قبضته عليها إلى أن ضاق به مجلس النواب ذرعاً فتآمروا على قتله ، وكان لهم ما أرادوا ، وقد كان من بين السيوف التي أغمدت في جسده سيف أعزأصدقائه " بروتوس " فدهش قيصر وكان آخر عبارة قالها بنظرة ألم قبل أن يلفظ نفسه الأخير : " حتى أنت يا بروتوس ؟!!" – هذه هي قصة قيصر من واقع استثمار شكسبير لها في مسرحيته الشهيرة "يوليوس قيصر " مع الاعتراف بكل ما لعملية تلخيص الأعمال الأدبية من عيوب – والقصيبي في هذه القصيدة يستغل شخصية " قيصر " ليعبر عن تجربة خاصة به ، فتجربة القصيدة في مضمونها العام تصور ألم الشاعر ولوعته من غدر الأصدقاء ، وتنكر الخلصاء ، مستغلاً بذلك فكرة غدر " بروتوس " بقيصر وطعنه له حتى أصبحت هذه الفكرة تمثل عنصراً هاماً من عناصر رؤياه الشعرية في هذه القصيدة .

تنقسم القصيدة إلى أربعة مقاطع مرقمة ، مبنية بأسلوب " المنولوج الدرامي " الذي يقوم على أساس ترك الحبل على غاربه للشخصية لتعبر عن نفسها وخواطرها وذكرياتها تعبيراً مباشراً يكشف عن أغوارها العميقة ، ومشاعرها الدفينة ، وأفكارها المكبوتة . يقول في المقطع الأول :

---

١ – أطيمش ، محسن – دير الملاك – ص١٠٣

٢ – زايد ، علي عشري – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – ص٢٣٣

٣ – عصفور ، جابر – أقنعة الشعر المعاصر – مهيار الدمشقي – م فصول – ج١ – ع٤ – يوليو١٩٨١ – رمضان١٤٠١ – ص١٢٣

٤ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص١٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(١)

يا صاحبي !
حاربت ألف مرةٍ
دخلت ألف معركهْ
عانقت آلاف السيوف ..
والسهام .. والرماح
لكنني
ما خفت طعم التهلكهْ
إذ كنت أنت صاحبي

قلنا إن الشاعر يستخدم في هذه القصيدة أسلوب " المنولوج الدرامي " انطلاقاً من أن القصيدة تبدأ من آخر مراحل حياة الشخصية التراثية (لحظة الاحتضار) – بعد أن تلقى " يوليوس قيصر" سيلاً من الطعنات التي لم تؤلمه ألم شعوره بغدر صديقه " بروتوس " – ليعود بنا الشاعر من تلك اللحظة إلى الوراء مستعيراً أبرز ملامح الشخصية التراثية على هيئة لقطات تذكرية "ممنتجة " وموزعة على مقاطع القصيدة . ففي هذا المقطع يصور عظم قوة " قيصر " وبسالته ، ممثلة في دخوله آلاف الحروب ، وعناقه آلاف السيوف والسهام والرماح ، دون أن يخشى لقاء العدو أو يرهب الموت. ويعزو الشاعر كل هذه القوة ، وهي أبرز ملمح لشخصية قيصر ، إلى سبب واحد هو وفاء صديقه له مما عبر عنه بقول (إذ كنت أنت صاحبي) ، وألح عليه في المقطع الثاني إذ يقول :

(٢)

يا صاحبي !
غَلبتُ ألف مرةٍ
وعدت في ابتسامة النهار
فوق جبيني الغار
وحولي الجنود
تجأر .. والحشود
لكنني كنت أحس بالفخار
إذ كنت أنت صاحبي

وفي هذا المقطع يبلغ " المنولوج الدرامي " ذروته متيحا إلى جانب التقنع للشاعر إمكانات فنية تخيلية تتبع منهما متمثلة في حرية الحركة وفق معطيات وأفكار شخصية " قيصر " ، الذي يصر الشاعر – في هذا المقطع – على ترسيخ أبرز ملامحها الذي كان إطاراً كلياً للمقطعين السابق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحالي . وقد اتحدت شخصية الشاعر بشخصية قيصر اتحاداً تاماً ، ففي الوقت الذي يستعير فيه لنفسه بعض ملامح تجربة " قيصر " فإنه يضفي على تجربة " قيصر " بعض ملامح تجربته هو الخاصة : (لكنني كنت أحس بالفخار) حيث توحدت الشخصيتان في شخصية واحدة ، ساهمت في خلقها – كما عززت من أسلوب " المنولوج الدرامي " – حركة الضمائر التي تقف في مرجعيتها – وفق الإمكانات النحوية – على مفترق طريقين هما (الشاعر ، والشخصية التراثية التاريخية) إلا أن آلية " القناع " المستخدمة في هذه القصيدة تنزع قرار اختيار طريق العودة من يد النحو والضمائر ، لتضعه في يد الشاعر معيدة الضمائر في النهاية على الممثل الذي يقوم بالدور الأول في القصيدة ، وهو ممثل يرتدي قناعاً ويعيش على مستويين من الوعي : وعيه بذاته ، ووعيه بالقناع الذي يرتديه والشخصية التي يمثلها ليكون الصوت المسموع في القصيدة هو صوت ثالث لا هو صوت الشاعر ولا صوت الشخصية التراثية ، لكنه نتيجة تفاعل صوتيهما معاً . بحيث لا تقدم القصيدة تحولات " قيصر " فحسب ، بل أيضاً تحولات " القصيبي " ، لأن (أنا) الشاعر تقف صنو (أنا) الشخصية التاريخية التي " يتقنع " بها . من هنا كان للصوت الثالث الحق في التحكم بنبرة الصوت العام للقصيدة كما في المقطع الثالث :

(٣)

يا صاحبي !
هُزمتُ ألف مرةٍ
لكنني لم أدرِ ما الهزيمة
وعدت بالصمود .. والعناد .. والعزيمة
أختطف النصر من النهاية الأليمة
إذ كنت أنت صاحبي

في هذا المقطع يمتلك الصوت الثالث/القناع السيطرة التامة على نبرة الصوت العام للقصيدة ، متمثلةً في انتقاء أحد الملامح العامة التي تشترك فيها الشخصيتان ، أو تنفرد فيها إحداهما دون الأخرى ، بمزج المشترك من الملامح ، أو إسقاط المنفرد منها على الشخصية الأخرى . لكن الشاعر في هذا المقطع يكتفي بانتقاء ملمح انفرد به هو ليسقطه على الشخصية التاريخية (فالهزائم التي يصل عددها ألفاً على صعيد الحياة العامة لم تكن من ملامح شخصية قيصر) ، بل من ملامح شخصية الشاعر الذي لم يعش الحرب بمعناها الحقيقي معايشة قيصر لها ، لكن اتحاده بالشخصية التراثية منحه حق تبادل الملامح ، مع الإصرار على محور قضية "القناع " متمثلا في وفاء الصديق (إذ كنت أنت صاحبي) . لذلك أصبح يعود كل منهما من هزائمه (بالصمود .. والعناد .. والعزيمة) فرحاً (باختطاف النصر من النهاية الأليمة) إلى أن حلّ " الغدر " آصرة الصداقة :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٤)

يا صاحبي !
لكنني طعنت
من جانبي طعنت
من مأمني طعنت
أوّاه ! ... حتى أنت ؟!
أوّاه ! ... حتى أنت ؟!

وإذا كان " القناع " قد امتلك نبرة الصوت العامة في القصيدة ، فإنه في هذا المقطع يمارس صلاحياته الفنية بنفوذ أوسع يتمثل في توظيف جزء دال من عبارة الشخصية التاريخية الشهيرة "حتى أنت يا بروتوس ؟!! " دون أن يحدد الغادر بتسميته تاركاً إشارة الضمير" أنت " حرة ليحل العام محل الخاص وتكتسب القضية " بصمة " إنسانية عامة ، تخرج فيها المعاناة من طور الخصوصية التاريخية أو المعاصرة إلى العمومية ، وبذلك أصبحت القصيدة ليست مجرد استعارة تاريخية تستكنه شخصية " قيصر " لتتقنع بها ، وليست استعادة تاريخية ، وإنما هي خلق أسطوري بدلالات معاصرة وبلغة مستمدة من الموروث التاريخي والأدبي الإنسانيين . ولو أعطى الشاعر قصيدته أي عنوان غير " قيصر محتضراً " لكان بوسع القارئ إدراك ما تنطوي عليه القصيدة من قناع بمؤازرة الجزئية الصغيرة/نص عبارة قيصر التي تلفظ بها قبل أن يلفظ نفسه الأخير ، والتي وظفها الشاعر في آخر القصيدة لأنه هنا لا يقوم بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة ، وإنما يمارس عملاً من أعمال " التقنع " .

وفي مجال التوظيف الجزئي للشخصية التراثية التاريخية فإن قصيدة " أسطورتان " تعد أول قصيدة وظف فيها القصيبي شخصية تاريخية هي شخصية "هارون الرشيد " حيث يقول :

« أ ننشد للمجد ؟ يا للغباء وأمجادنا كبياض الغراب
ونصرخ: "أمسِ بلغنا السماء وكان الرشيد يسوق السحاب" » (١)

تتحدث القصيدة عن أسطورتين يعيش عليهما أبناء الأمة ، هما : أسطورة الحب ، وأسطورة المجد . كانتا سبباً في صرفهم عن تحقيق حاضرٍ يحفل بمجد خاصٍ يضاهي المجد الذي بلغه أسلافهم . وقد جاءت شخصية هارون الرشيد .. الخليفة العباسي الذي بلغت الحضارة العربية الإسلامية في عصره ذروة مجدها – مقترنة بإشارة إلى سعة رقعة الدولة وقوة نفوذها إلى الحد الذي جعل الرشيد لا يأبه في أي أرض ألقت السحب ماءها ، لأن خراجها آتية لا محالة . هذا المجد الزائل الذي يقتاته أبناء الأمة اليوم هو ما صرفهم – من وجهة نظر الشاعر – عن بناء مجدهم . ولذلك وظف شخصية الرشيد باعتبارها عنصراً في صورة جزئية من الصورة الشعرية

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الموظفة داخل النص ، وقد كان لحضورها دور فاعل في إبراز الفكرة التي يسعى الشاعر إلى إيصالها إلى المتلقي .

ولاستخدام الشخصية التراثية التاريخية في شعر القصيبي أنماط هي أقرب إلى " تسجيل " التراث منها إلى " توظيفه " ، فاستدعاء شخصية تراثية تاريخية بعينها في بعض نصوصه كان استدعاءً هامشياً لم تقم فيه الشخصيات المستدعاة بأي دور عضوي أو فني ظاهر . ومن تلك الأنماط أن تتحول الشخصية إلى رمز يستحضر للدلالة على معنى معين ، كما تحولت شخصية "صلاح الدين الأيوبي " إلى رمز للبطل المنقذ في قول القصيبي :

« واقفاً كنت في المطار
وفي سينا .. لو كنت عندكم يا صلاح .. " أينكم " ؟
تسأل العيون .. ترى نقبت في السحب يا صلاح ؟
وقالوا : أنهم سادة الفضاء .. وقالوا : أننا
نعشق الفرار . دنا السرب .. وأين الفرار ؟
خرت (ميراج) برصاصي . يا سادة الجوّ !
في القمرة نارٌ .. ونلتقي يا صلاحُ ! » (١)

ففي هذا المقطع لا يمكننا أن نعد استدعاء " شخصية صلاح الدين " توظيفاً بالمعنى الفني للتوظيف لتحول الشخصية إلى " دال " يرمز إلى معنى محدد ليس بجديد .

ويلحق بالأنماط التسجيلية لاستخدام الشخصيات التراثية التاريخية في شعر القصيبي تكديس الشخصيات التاريخية في القصيدة الواحدة ، ومن شأن هذا الصنيع أن يثقل كاهل القصيدة بمجموعة من الشخصيات ، الأمر الذي لا يدع فرصة لأي منها كي تتصهر في وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات وتظل مقمحة على القصيدة ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة عن أن تأخذ مساراتها الشعورية والنفسية في وجدان المتلقي ووعيه . فحين يقول القصيبي في قصيدة " بغداد " :

« بغداد ويحك ما بال الرشيد غدا ... لصاً جحافله من قاطعي السبلِ
وخبريني عن المأمون كيف سرى ... في الليل..يغتصب الجارات بالحيلِ
وأين معتصم كنا نؤملهُ ... فجاء يشطبنا من زمرة الدولِ
أين ابن حنبل والقرآن في يده ... يرد بغداده عن موقع الزللِ
أ هذه أنت يا بغداد أم سقطت ... بغداد في أسر هولاكو..ولم تزلِ » (٢)

فإنه يستحضر خمس شخصيات تراثية تاريخية دفعة واحدة مما يشعرنا من أول وهلة أن حشد

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٠٥

٢ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٤٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا العدد الكبير من الشخصيات لم يبرز الغرض الفني الذي من أجله حشدت – إذ تكفي شخصية واحدة من تلك الشخصيات موظفة توظيفا فنيا لإحداث قيمة فنية عالية– وقد أوقع صنيعه هذا القارئ في الحيرة واللبس ، إذ ظلت هذه الأسماء مجرد لافتات على واجهة القصيدة –بالرغم مما أجراه الشاعر من قلب للدلالة العامة لكل شخصية – لأنه لم يغص بالشخصيات إلى تحقيق الامتزاج الضروري مع الأبعاد النفسية والشعورية والفكرية في تجربته ، بحيث تجد هذه الأبعاد صيغتها الفنية في الشخصيات ، وبحيث تتكامل الشخصيات وتتآزر في شكل عضوي متماسك .

ويلحق بهذا النمط – بكل تفصيلاته – قوله من قصيدة " بنت الخليج " :

« أكويت واصطخب الظلام بلؤمهم واللؤم يفضحه النهار .. فيسفرُ
جاءت كتائبنا تحطم دورنا وغزا بني عبس فأثخن عنترُ
....
ومن الذي اغتصب الكويت ؟ أ قيصر دانت له الدنيا ؟ أم الإسكندرُ ؟
أم ذاك نابليون في أملاكه ؟ أم أنه الرعب المجنح .. هتلرُ » (١)

هكذا جاء استخدام الشخصية التراثية التاريخية – المستقلة بذاتها – في شعر القصيبي متأرجحاً بين التوظيف والتسجيل . وبما أن الشخصيات التاريخية لصيقة بأحداث تاريخية يوجب ذكرها ذكر أبطالها ، والعكس . فإن القصيبي قد وظف الشخصيات التاريخية مقترنةً بالأحداث التي ميزتها وأفرزتها . ومن ذلك قوله من قصيدة " يا وطني " :

« لأني حين ينعق حولك الشعراء
" سلوا عنا صلاح الدين "
أقول وأضلعي تدمع
" دعوه هناك في حطين " » (٢)

فتوظيف شخصية صلاح الدين الأيوبي مقترنة بالحدث التاريخي الذي خلده : معركة حطين كان له دور جزئي مستقل في إضاءة جانب مهم من جوانب الرؤية الشعرية التي أراد الشاعر طرحها من خلال القصيدة . فهو يوظف الشخصية والحدث ليقول من خلالهما إنه لا يطلق صوته في مهرجان المزايدات الكلامية التي أصبحت من مظاهر الحياة العربية ، مدينا المتاجرة بالشعارات والفخر بالأمجاد الخالية ، والركون إلى النصر القديم هرباً من الهزيمة الراهنة ، فلا صلاح الدين ، ولا معركته الخالدة بضاعة صالحة للبيع في سوق الشعارات والمزايدات ، وما استحضارهما هنا إلا استحضار لمدلولهما المتمثل في الجهاد والنصر . وتظهر مفارقة جلية في هذا التوظيف تتمثل في أن صلاح الدين الذي كان يقاتل ولا يتاجر بالشعارات يباع الآن في

---

١ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٧٥

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٩٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سوقها وفي هذا إدانة للذين يبيعون قضيتهم ركوناً إلى تراثهم ، وقد عمد الشاعر إلى توظيف الشخصية مقترنة بالحدث لتعميق حدة المفارقة وإبراز التناقض بين ماضٍ مجيد يتغنى به العرب وحاضرٍ أليم يعيشونه .

وفي رثاء الشاعر العربي " عمر أبي ريشة " " يكدس " الشاعر بعض الشخصيات والأحداث التاريخية . يقول من قصيدة " يا عمر " : (بسيط)

« ليهنك النومُ ! هذا مجدنا طلل ... تبكي عليه بواكي العز منـدثرُ
أين الفتوح التي غنيت روعتها ؟ ... أين الصهيل؟ وأين الجامح الظفرُ
لا ابن الوليد إلى اليرموك يأخذنا ... ولم يصلِّ بنا في قدسنا عمرُ
وغاب سعد وغابت قادسيته ... ولم يجيء نبأ منها ولا خبرُ
مضى عليٌّ .. ولما يمضِ قاتلهُ ... مضى الحسين..وهذا بيننا الشمرُ
كأنما اغتصب التاريخ..واختطفت ... منه الرجال..وعاش الخائن الأشرُ » (١)

إن الشاعر يكدس في هذه القصيدة هذا العدد من الشخصيات والأحداث التراثية التاريخية ليقول من خلالها شيئاً محدداً هو أن الموت أرحم من الحياة في عصر رثاء لا بناء الأمجاد ، في عصر عدمنا فيه أمثال خالد بن الوليد ، وسعد بن أبي وقاص ، وعمر بن الخطاب ، وعلي ، والحسين رضوان الله عليهم أجمعين . فعقم الواقع ، وعدم قدرته على إنجاب أمثال أولئك الأبطال نجمت عنه نتيجة حتمية هي غياب الوقائع والأحداث العظيمة الشبيهة بالأحداث التي صنعها أولئك الأبطال في وقتهم ، ونحتاج إليها اليوم حاجتنا إلى الماء والهواء وأمثال أولئك العظماء في عصر يغتال كل وفيٍّ ولا يكتفي بذلك فيعود إلى التاريخ ليختطف منه رموز نضاله مبقياً الخونة والأشرار " كالشمر " وأمثاله . بحر

ومثلما وظف القصيبي الشخصية التراثية التاريخية – مستقلة ومقترنة بالحدث – فإنه يوظف الحدث التراثي التاريخي باعتباره معطى تراثياً مستقلاً بذاته ليعبر من خلاله عن رؤيته الشعرية ولتوظيف الحدث التاريخي في شعر القصيبي نمطان :

الأول : توظيف حدث تراثي تاريخي " واحد " يكون له دور جزئي في القصيدة ليوحي من خلاله بالبعد الرئيسي لرؤيته الشعرية . ومن هذا النمط قول من قصيدة " نهر من الدم " :

« في كل شبر زعيم من ينافسه ... على الزعامة..أمسى طعمة الأسلِ
فداحس لم تزل بالثأر مولعة ... ونشوة الحرب في الغبراء لم تزلِ » (٢)

يبني الشاعر قصيدته على فكرة مفادها أن العرب اليوم متفرقون مختلفون ، قد تملك زعماؤهم الكراسي ، ولم يعد لأحد سبيل لمنافستهم فيما وصلوا إليه وأصبح لكل طائفة زعيم ، ولكل زعيم

---

١ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٦٣

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكر يختلف عن الآخر في الوقت الذي يجب عليهم فيه نبذ الخلافات والصراعات وترتيب البيت العربي من الداخل للوقوف صفاً واحداً في وجه الأخطار المحدقة بهم – هذه هي الفكرة الرئيسية للقصيدة والبعد الرئيسي للرؤية الشعرية فيها – وتعميقاً لهذا البعد يوظف حدثاً تراثياً مشابهاً في تفاصيله وجزئياته لما يحدث بين العرب اليوم من شقاق ونزاع ، توظيفاً فنياً بأن استحضر يوم " داحس والغبراء " الذي يختزن حرباً ضروساً دارت رحاها بين قبيلتي عبس وذبيان ودامت أكثر من أربعين سنة راح ضحيتها الكثير من أبناء الفريقين ، وقد استطاع الشاعر أن يجد لتجربته الشعرية المعاصرة معادلاً موضوعياً من عمق التراث العربي .

والنمط الآخر : يتمثل في توظيف الشاعر لحدثين تراثيين يكون لهما دور جزئي محدود في الإيحاء ببعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، ويختلف هذا النمط عن سابقه بأن فنيته تنبع من مفارقته لرؤية الشاعر " بالتحويل والقلب " ويتجلى ذلك في قوله من قصيدة " بعد سنة " :

« إنني أذكر ذاك اليوم ..
– هل مرت سنة ؟ –
عندما خضنا مع المذياع
حطين الجديدة
عندما عشنا مع المذياع
مجد القادسية
عندما بشرنا المذياع
بالنصر على وقع الأناشيد الشجية
عندما خلفنا المذياع
ما بين الرمال
جثثاً خرت بلا مجدٍ ..
وأشباه رجال » (١)

فالشاعر يوظف حدثين تراثيين تاريخيين هما معركة " حطين " ومعركة " القادسية " وهما من ألمع المعارك التي كان النصر فيها حليفاً للمسلمين . وقد كان للحدثين دور جزئي محدود في بلورة بعد من أبعاد رؤية الشاعر بعد تفريغهما من الدلالة التراثية وشحنهما بدلالتين معاصرتين حولتا النصر الباهر فيهما إلى هزيمة ماحقة ، وقد هدف الشاعر من وراء هذا القلب الدلالي إلى إبراز فكرته التي تسخر من الوضع العربي الراهن الذي يجلد الأمة بالهزائم والانكسارات ، فما انكسار العرب وهزيمتهم في حرب حزيران الاسود إلا حطين وقادسية فرغتا من دلالات النصر والعزة ، وشحنتا بدلالات الذل والهوان الذي خلفنا ما بين الرمال جثثاً بلا مجد ، وأشباه رجال .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- المـــوروث الأدبي

يشغل الموروث الأدبي حيزاً كبيراً في شعر القصيبي ، ويظفر الشعر فـــي هـــذا المـــوروث بالحظ الأوفر من بين باقي العناصر مثل الشخصيات الأدبية ، والأمثال العربية « ومن الطبيعـــي أن يكون الموروث الأدبي هو آثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنـــا المعـــاصرين ، ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هـــي الألصـــق بنفـــوس الشعراء ووجدانهم ، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها ، وكانت هـــي ضمير عصرها وصوته ، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر » (١) ويلجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف النصوص التراثية في شعره « للكشـــف عـــن المفارقة بين ما كان يمثله النص في استخدامه التراثي وبين ما يمكن أن يمثله من وجهـــة نظـــر جديدة يحكمها منظور الشاعر الذي يستطيع أن يزاوج بين ما كان وما هو كائن . هذا إلى جانب سعي الشاعر المعاصر من وراء توظيف النصوص التراثية إلى مضاعفة تأثير نصه على المتلقي الذي يشعر جراء التوظيف بألفة مع النص الجديد . وهذا ما يدفع المتلقي إلى إعادة إنتاج دلالات جديدة للنص الجديد من خلال تداعي المعاني بتوتر التذكر الذي ينكؤه التشابه بين النص الشعري والنص التراثي الذي يتضمنه مما يدفع المتلقي إلى استحضار النص التراثي لاستجلاء المفارقـــة بين النصين » (٢) وقد استثمر القصيبي الموروث الأدبي في بنية موقفه من الحب والزمن بشكل بارز لإلحاح أسسهما الفكرية على هذا الموروث ، ووقوع الشاعر بين قطبي جذب ثنائية الحنين والنفور . مقتصراً على مصدرين تراثيين أدبيين استقى منهما نصوصه الموظفة في شعره ، هما الشعر العربي ، والأمثال العربية .

ويستخدم القصيبي التناص في معظم نصوصه ، ويعد ميخائيل باختين أول مـــن نـــاقش هـــذا المفهوم بإطلاقه مقولته الشهيرة : « لا وجود لنصوص صافية ، ولن يكون لها وجود . » (٣) . « مؤكداً أن الكلمة ، وكذلك النص ، ما هما إلا حلقة بين سابق ولاحق وتقاطع بين كل هذه ، بما يعني أن النص ما هو إلا موزائيكية من التنصيصات ذابت وتحولت آخذةً من بعضـــها الآخـــر . وبينما يجري الإقرار بأن خلف ظاهرة هذه التقاطعات بين النصوص الكلمات ، ثمة فعل جدلي ، يقصي ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات ، فإن العزم الكلي خلف هذا الفعل الجاري في حيـــاة

---

١ - زايد ، علي عشري - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص١٣٨

٢ - فضل ، صلاح - إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل - مجلة فصول - ج١ - ع١ - أكتوبر ١٩٨٠م - ص٢٣٠

٣ - باختين ، ميخائيل - مسألة النص - الفكر العربي المعاصر - ت محمد علي مقلد-ع٣٦-سنة١٩٨٥-ص٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على الرغم من

اللغات هو " الحوارية " » (١) . « ولم يستعمل " باختين " مصطلح " التناص " بالرغم من أنه أسس له نظرياً في كتاباته ، وخاصة في كتابه "شعرية ديستويفسكي " لكنه تكلم كثيراً عن مصطلح آخر هو " الحوارية " ، وهو ما ستقوم كريستيفا بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسماً جديداً هو " التناص " » (٢) . « وقد كانت " جوليا كريستيفا " هي الأولى التي تطرقت لمفهوم الحوارية عند " باختين " وأجرت عليه استعمالات إجرائية لافتة في دراستها الشهيرة " ثورة اللغة الشعرية " التي عينت فيها " التناص " على أنه : "التفاعل النصي في نص بعينه " وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريامون تحديداً متوقفةً أمام عمليات " التحوير " التي أقامها الشاعر في نصوص عديدة معروفة بما يشبه " اختطافها " أو تحويلها عن مجراها وتبقى دراستها في هذا المجال المثال الأنجح عن القابليات الإجرائية لاستعمال هذا المفهوم في مقاربة النصوص الأدبية » (٣) .

وقد أخذ مفهوم التناص سبيله لدى النقاد الغربيين والعرب وفق مقتضيات دراساتهم في إطار المعنى السابق له ، كما تبلور في الدراسات النقدية العربية بمعنى « تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة » (٤) . أي أن « أي نص مهما كان هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب النص المنقولة إليه ، وأهداف الكاتب ومقاصده . وهذه الغايات التي يقصدها الكاتب الماهر تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصاً واحداً له دلالاته ورسائله الخاصة به » (٥) . ومهما تعددت محاولات تعريف التناص فإن جميع التعريفات تكاد تحصر مفهوم التناص في العلاقات الواعية المنصصة أو غير الواعية بين نص وآخر أو مجموعة نصوص – سابقة – بحيث يصبح النص اللاحق بؤرة لإعادة إنتاج السابق في اللاحق وتشكيله تشكيلاً جديداً ينسجم مع الرؤية المعاصرة . ومن هنا يكون التناص في رأيي الشخصي عملية تشرب – واعية أو غير واعية – نص لاحق لمعظم دقات نص سابق مثلما " يتلبس " الشاعر في نص ما معظم ملامح شخصية تراثية في آلية " القناع " وهذه هي نقطة الالتقاء الوحيدة بين " القناع " و "التناص" على المستوى النظري ومن ثم يفترقان

---

١ – الموسوي ، محسن جاسم – المقارنة والتناص –م علامات–ج٢٦–مج٧–شعبان١٤١٨–ديسمبر١٩٩٧– ص٢٤

٢ – حسني ، المختار – من التناص إلى الأطراس – م علامات–ج٢٥–مج٧–جمادى الأولى١٤١٨– سبتمبر١٩٩٧ – ص١٧٧

٣ – داغر ، شربل – التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره– م فصول –ع٢–مج١٦ – صيف١٩٩٧م – ص١٢٧

٤ – مفتاح ، محمد – تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص – ص١٢١

٥ – مفتاح ، محمد – المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) – ص٤٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليختص الأول بالشخصيات التراثية ، والآخر بالنصوص. وقد يلتقيان على المستوى الإبداعي عندما تحمل قصيدة يرتدي فيها الشاعر قناعاً أدبياً أبعاداً تناصية كما في نص " سحيم " الذي يرتدي فيه القصيبي قناع الشخصية التراثية " سحيم " مجرياً عدة تناصات من مختلف قصائده (١)

ويتجلى مفهوم " التناص " في شعر القصيبي في قصيدة « سراييفو ! » (٢) التي تلتقي مع قصيدة أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس :

« لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان » (٣)

يقول القصيبي :

سراييفو !
وداعاً .. قبل أن تتساقط الجدران
وتنهار السقوف ..
وينفق الأطفال .. والفئران
وداعاً .. قبل أن تتساقط النيران
على أشلاء .. حلم
كان
يسمى رأفة الإنسان بالإنسان

ففي هذا المقطع يجري الشاعر حفرا عميقا في ذاكرة التراث الأدبي بوازع من تغلغل التجربة في ذاته فيختطف تجربة أبي البقاء الرندي معيدا تشكيلها وفق رؤية معاصرة عاقداً صلة بين صورة " سراييفو " المحزنة في المرحلة الراهنة من حياة الأمة ، وصورة " الأندلس " المحزنة في مرحلة سابقة من مراحل حياة الأمة ، وكلا الصورتين إفراز إصابة الأمة بأدواء الفرقة والضعف والتخلف ، وقد أملت صورة " الأندلس " السابقة ، المتطابقة مع صورة " سراييفو " اللاحقة ، على اللاحق/القصيبي ، اتخاذ نفس موقف السابق/الرندي متمثلاً في "الرثاء " لأن لا طاقة لأي منهما في تغيير الواقعين مما أدخل النصين في ذمة " رثاء المدن " لذلك اكتفى القصيبي في هذا المقطع بوداع سراييفو قبل أن يحيق بها وبأهلها الدمار كما فعل الرندي لينفذ من هذا الوداع إلى لقاء نص الرندي كما في المقطع الثاني :

سراييفو !
أنا – لو تعرفين ! – الشاعر العربيُّ ..
أشعر كل أهل الكون ..

---

١ – انظر ص١٣٥-١٣٩ من هذه الدراسة .

٢ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٨٠

٣ – المقري ، أحمد – نفح الطيب – ج٦ – ص٢٣٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل الإنس .. كل الجانْ
أزف إليك أحلى الشعر .. بالمجانْ
ألا " يا أخت أندلس ! "
ليرحم عهدك الرحمن !
هلا لك خرٌ مصلوباً
كما شاءت له الصلبانْ
" .. يذوب القلب من كمدٍ .. "
لو أن القلب يحمل
ذرة الإيمانْ

وفي هذا المقطع يعمد الشاعر إلى ضغط النص السابق في عبارات مستقاة منه وتحيل إليه بطبيعة الحال وتفجيره (النص السابق) بإدراج (العبارات الكبسولية) في النص اللاحق ، فينبعث " التناص " في هذه الحالة من منطقة وسطى بين (الوعي واللاوعي) تزيد من شكوك المتلقي وحفزه إلى تتبع منابت العلاقة المبرمة بين ما يقرأ و ما تحيله إليه القراءة . ويتجلى هذا الأسلوب في ضغط الشاعر لكل تداعيات النص السابق في عبارتين مستقاة منه وتفجيرهما بإدراجهما في قصيدته بما يحيل إلى النص السابق ، وهما :

١- ألا يا أخت أندلس !

من قول الرندي :

أ عندكم نبأ من أهل أندلسٍ فقد سرى بحديث القوم ركبان

٢- .. يذوب القلب من كمدٍ ..

من قول الرندي :

لمثل هذا يذوب القلب من كمدٍ إن كان في القلب إسلام وإيمانُ

هذا إلى جانب انتهاج القصيبي أسلوب التناص مع صور قصيدة الرندي ولغتها ، فنص القصيبي في جوهره صياغة " معاصرة " لمضمون وصور قصيدة الرندي في رثاء الأندلس ، بمعجم مشترك بين القصيدتين كما في المقطع الثالث :

وعذراً ! ..
ها هنا .. الإخوان مشغولون بالتذبيح
في الإخوانْ
وفي الخلجانْ
صراع الفرس والعربانْ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأسفارٌ عن السنة .. والشيعة .. بالأطنانْ
وفي بغدانْ
يصلي القوم للأوثانْ
وفي لبنانْ
يسمي كل حزب نفسه " حزب الإله .. "
وينسف الشيطانْ
وفي وهرانْ
تحولنا إلى سجن
وفيه القاتل .. السجين .. والسجانْ
وفوق شواهق الافغانْ
يقتل بعضنا .. بعضاً
على السلطة .. والسلطانْ
ومجلس أمننا الغالي
يعيد الدرس للصبيان :
" صغاري .. إنها البلقان "

ففي هذا المقطع تبرز صور قصيدة الرندي مصاغة صياغة معاصرة بلغة مشتركة (وأقــول معاصرة لتغير أسماء الأطراف المتورطة في الصراع) وكأني بالقصيبي في هذا المقطع يعيـــد صياغة أبيات الرندي التي يقول فيها :

يا راكبين عتاق الخيل ضامرةً ... كأنها في مجال السبق عقبان
وحاملين سيوف الهند مرهفــةً ... كأنها في ظلام النقــع نيران
وراتعين وراء البحر في دعةٍ ... لهم بأوطانهم عز وسلــطان
كم يستغيث بنا المستضعفون وهم ... قتلى وأسرى فما يهتز إنسان
ماذا التقاطع في الإسلام بينكم ... وأنتــم يا عبــاد الله إخــوان
يا من لــذلة قوم بعد عــزهم ... أحال حالــهم كفــر وطغيــان
بالأمس كانوا ملوكاً في منازلهم ... واليوم هم في بلاد الكفرعبدان

" إلى آخر القصيدة "

وخروجاً من مأزق الذل الذي وصلت إليه الأمة التي تُقطع أوصالها في كل شبر من العـــالم دون اكتراث من أحد يعزي القصيبي نفسه بقول الرندي :

هي الأمور كما شاهدتها دول ... من سره زمن ساءته أزمان

فيقول في المقطع الأخير :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيا أهل سراييفو !
أما والله لو كنتم ..
ولكن سرنا زمنٌ
وها قد ساءت الأزمان

" من غير تنصيص " وهذا ما يجعل التناص في هذا النص منبعثاً من منطقة " الوسط " بين الوعي واللاوعي مما أشرنا إليه قبل قليل ، متجاوزا البنى التركيبية للنص السابق إلى البنية الموسيقية متمثلة في اعتماده آخر حرفين (الألف والنون) من قافية النص السابق قافية للاحق ولا يدفع اختلاف الوزن بين القصيدتين قيام التناص "موسيقياً " بينهما ، لكنه يرسخ " التناص " بكل مستوياته رغم اختلاف الشكل بين القصيدتين . فالجوهر الجديد هو الذي بحث عن الشكل الجديد لنص القصيبي محطماً الإطار القديم تحطيم تطوير وتشكيل أسلوب جديد للأداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون الجديدين . وخلاصة القول : إن القصيبي استطاع أن يعبر بما كان عما هو كان ، ويعقد الصلات بين ما حدث وما يحدث عبر " التناص ".

وعلى صعيد التوظيف الجزئي للنصوص التراثية الأدبية « يعد التضمين والاقتباس هما النمطان اللذان استخدمهما رواد الشعر الحر في تعاملهم مع النصوص التراثية ، بعد تطوير صيغهما للاستفادة منهما في خلق دلالات نفسية توطد الفكرة أو تضفي عليها شيئاً جديداً » (١) ومن أساليب النمط الأول (التضمين) : « أن يضمن الشاعر قصيدته عبارة معينة من نص تراثي ، أو بيتاً شعرياً كاملاً أو أكثر » (٢) . أو أن « يقتصر الشاعر في تضمينه على كلمة واحدة من شأنها أن تعيد المتلقي إلى بيت أو قصيدة تراثية » (٣) بمعنى الإشارة إلى جزء يسير من النص التراثي المراد توظيفه تكفي للإحالة إليه ، ومن أساليب النمط الثاني (الاقتباس) : « أن يقتبس الشاعر المعاصر أفكاراً أو معاني أبيات تراثية ويأتي الاقتباس في هذه الحالة محافظاً على الفكرة القديمة نفسها أو محوراً فيها أو مشيراً إليها » (٤) وقد وظف القصيبي النصوص التراثية الأدبية من شعر وأمثال توظيفا جزئيا مستعيناً بالنمطين السابقين .

– (النمط الأول) : ومن أمثلته قصيدة " شباب " التي وظف فيها عبارة من بيت أبي العتاهية المشهور :

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيبُ

---

١ – حداد ، علي – أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر – ص١١٠
٢ – قميحة ، جابر – التراث الإنساني في شعر أمل دنقل – ص٤٧
٣ – ساعي ، أحمد بسام – حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية – ص٣٥٢
٤ – حداد ، علي – أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر – ص١٠٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول القصيبي :

« " شباب " ! !

ويطرق شيخ نحيل كئيب

ويهمس : ليت الشباب يعود

وتلمس امرأة شعرها

وقد بيضته السنين الطوال

وتفلت من عينها دمعتان

تقولان : ليت الشباب يعود » (١)

ويتضح من هذا المقطع تضمينه عبارة " ليت الشباب يعود " ، لكن العبارة لم تتجاوز دلالتها التراثية إلى دلالة معاصرة مما يبقي التضمين السابق في إطار " تسجيل التراث " أو التعبير عنه لا "توظيفه" أو التعبير به .

ويلحق بالنمط السابق تضمين القصيبي قصيدة " أبا خالد " تعبيرا نمطيا ورد في الشعر العربي كالذي نجده في بيت (لابن الرومي) يصف فيه خباز الرقاق إذ يقول :

ما أنسَ لا أنسَ خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ويقول القصيبي :

« أبا خالدٍ .. إن أنسَ لا أنسَ برهةً من العمر ودَّ الطرف لو كان أرمدا » (٢)

فتضمين هذا التعبير يحيل المتلقي بسرعة إلى بيت أو أبيات تراثية ورد فيها نفس التعبير مثلما أحالني تضمين القصيبي له إلى بيت ابن الرومي مثلاً ملتقياً معه في دلالته التراثية المتمثلة في عدم النسيان من غير أن يكتسب التعبير المضمن أي دلالة معاصرة .

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ما يمكن تسميته " بالتضمين الواعي " وهو التضمين الصريح المباشر الذي يعقد صلة ارتباط واعية ومقصودة بين النصين القديم والمعاصر . وفي هذا النوع يستخدم الشاعر علامات الترقيم (الأقواس) لتحديد النص الذي ضمّنه والإشارة إليه ، وقد يزيد الشاعر على ذلك بأن يشير في حاشية القصيدة إلى مصدر النص المضمّن . ومن أمثلة ذلك قول القصيبي من قصيدة " مرثية الناي والريح " التي كتبها في ذكرى الشاعر العربي " خليل حاوي " مضمّناً إياها أسطراً من شعر خليل :

« أيها القادم من صنين

في بيروت ما زال السكارى

أذؤباً جائعة .. سارحةً في الليل ..

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٥

٢ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٣٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تجتاح بكارات العذارى
" وصفاء النبع في صنين ..
والأم التي ترحمُ .. والأهل الغيارى " » (١)

فهو يضمن " بوعي وقصد " نصاً شعرياً تراثياً يضعه بين قوسين مشيرا إلى مصدره في الحاشية ، وقد وظفه توظيفاً نفسياً لتماثل النص الغائب مع حالته النفسية في النص الحاضر ، فقطعه من سياقه الأصلي وأدخله في سياق حالته العاطفية وأخضعه للبناء الفني لينسجم مع الحالة والمقام . وهذا النوع من التضمين الذي يأخذ النص التراثي بتمام عبارته كما جاء في مصدره الأصلي يتسم بإنتاج الدلالة عن طريق المشابهة ، لذلك تتضافر جميع العناصر المكونة لبنية القصيدة للإشارة إلى الدلالات المعاصرة التي تنبع من النص التراثي الأصلي الذي يضمنه الشاعر قصيدته .

ويلحق بالنمط الأول – والمثال السابق تحديداً – قول القصيبي من قصيدة " أبا سمر " التي يضمنها شطرة بيت (للمهلهل) من قصيدة يرثي بها أخاه كليباً . يقول القصيبي :

« (سقاك الغيث ! إنك كنت غيثاً) سقى الصحراء دفاقاً عميما » (٢)

– (النمط الثاني) ومن أمثلته قوله من قصيدة " يا أبا فيصل " التي ضمنها معنى بيت (المتنبي) القائل :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

يقول القصيبي :

« يشكر الحر إذا أكرمته وترى العبد إمام الجاحدين » (٣)

فالشاعر يقتبس معنى بيت المتنبي مع إحداث بعض التغيير فيه لإخضاعه للوزن الشعري ، وجعله مرادفاً لمعنى أراده في قصيدته دون أن يحول دلالة النص التراثي إلى دلالة معاصرة ، وبذلك ظل النص يدور في دائرة تسجيل التراث لا توظيفه .

ويلحق بهذا النمط أيضاً قوله من قصيدة " وداعية للصيف " :

« الغدر أوجع ما ذقنا .. وأوجعه غدر الشقيق الذي علمته..فرمى » (٤)

وفيه اقتباس لمعنى بيت (معن بن أوس المزني) القائل :

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٣٦

٢ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٣٦

٣ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٢٥

٤ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٧٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حيث مثلت جملة " علمته .. فرمى " إشارة مكثفة للنص التراثي ، إلا أن هذا التضمين لم يخرج بالنص الغائب إلى دلالة معاصرة مغايرة لدلالة " الغدر ونكران المعروف " وبذلك لم يخرج التضمين من دائرة تسجيل التراث إلى توظيفه .

ومن هذا النمط أيضاً قوله من قصيدة " مازن " :

« من لم يمت بالسيف
يموت في حادثة اصطدام
مازن مات .. والسلام ! » (١)

مقتبساً معنى بيت (ابن نباتة السعدي) القائل :

من لم يمت بالسيف مات بغيره تنوعت الأسباب والموت واحدُ

مضمناً معناه ليؤكد دلالته التراثية المتمثلة في تنوع الأسباب ووحدة النتيجة ، وإذا بحثنا عن الجديد في هذا التضمين فلن نعثر على شيء غير السبب " حادث الاصطدام " وهو ليس كافياً لإخراج التضمين من دائرة تسجيل التراث إلى توظيفه .

إلا أن ما يمكن أن يعد توظيفاً في إطار النمط الثاني من نمطي التضمين قوله :

« وأنا أرقب أهلي .. بددا
تهوي في الريح على .. بددِ
و" أخاك ! أخاك ! "
بغير أخ
كيف تواجه غصص الدنيا
وشرور البغضة والحسدِ ؟
واهٍ عضدي ! » (٢)

فالشاعر في هذا المقطع يوظف البيت المشهور (لمسكين الدارمي)القائل :

أخاك أخاك إن من لا أخاً له كساع إلى الهيجا بغير سلاح

وهو في توظيفه لهذا البيت يضيف إلى دلالته التراثية دلالة معاصرة تتمثل في تحديد ميدان المعركة التي سيخوضها وأسلحتها ، فلم تعد الهيجاء في هذا العصر تتطلب عون الأخ بقدر ما أصبحت معركة الحياة بأسلحتها الجديدة هي التي تتطلب نصرة الإخوان ومؤازرتهم ، إذ لم تعد الحرب والكر والفر بمعناها القديم سمة من سمات العصر الحاضر كما كانت في الماضي ، لذلك وظف البيت " محوَّراً " ليكشف عن وحدة تجربته مع تجربة الدارمي في مسألة الفقد لا في ما يترتب عليها من نتيجة مع ملاحظة الفارق بين ميداني بزوغ النتيجة وشكلها .

---

١ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٢٢

٢ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد قلنا في مقدمة حديثنا عن الموروث الأدبي في شعر القصيبي إنه اقتصر على مصدرين تراثيين أدبيين استقى منهما نصوصه التراثية الأدبية هما : الشعر والأمثال العربية . وقد أخرت تناول توظيف القصيبي للنصوص النثرية – متمثلةً في الأمثال العربية – نظراً للحرية التي يمنحها " النمط الثاني " من نمطي التضمين المطور في توظيف التراث للمبدع متمثلة في تحوير النصوص التراثية لإخضاعها للوزن الشعري ، أو استنباط الفكرة ، أو المعنى وإعادة صياغتهما فأغلب النصوص النثرية من أمثال عربية ، أو أقوال مأثورة ، جاء تضمينها في الشعر العربي المعاصر وفقاً لهذا النمط لأنها قلما تنسجم في طبيعتها النثرية مع الأوزان الشعرية المعروفة ، وإن كان منها ما يمكن إلحاقه – في صورته الأصلية – بوزن شعري معين فإنه قد لا ينسجم مع وزن القصيدة التي يريد الشاعر تضمينه فيها مما يضطره إلى التحوير والتغيير بغية إخضاع النص " النثري الموزون عفويا " لوزن القصيدة ، ومن هنا شاع استخدام هذا النمط في توظيف النصوص التراثية " النثرية " في شعرنا المعاصر وفي شعر القصيبي بطبيعة الحال . ومن أمثلته في شعره قوله من قصيدة " عقد من الحجارة " :

« لا تقولوا:"وأين يا قوم أنتم ؟!" فلقد تقنع اللبيب الإشارة » (١)

فالشاعر يضمّن في هذا البيت معنى المثل العربي القائل (اللبيب بالإشارة يفهم) الذي يضرب للدلالة على وضوح الأمر لسريع البديهة ، وقد أعاد الشاعر صياغة المثل ليتمشى مع وزن القصيدة من غير أن يضيف إليه أي دلالة معاصرة .

ويلحق بهذا النمط قوله من قصيدة " الصقر والمستحيل " :

« إذن أنا أقبلت أهدي التمور لهجرٍ وأرقب منها الجدا » (٢)

فقد ضمّن فكرة المثل القائل (كمستبضع التمر إلى هجر) ويضرب هذا المثل للدلالة على وضع الشيء في غير موضعه من غير أن يتجاوز هذه الدلالة التراثية إلى دلالة أخرى معاصرة.

ومن هذا النمط أيضاً قوله من قصيدة " صدى من الأطلال " :

« قلت"بل أنت بخيلٌ!"اعذري! فاقد الأشياء .. لا يمنحها » (٣)

ويتضمّن البيت السابق المثل القائل (فاقد الشيء لا يعطيه) ويضرب هذا المثل للدلالة على أن لا عطاء مع الفقد . وقد غير الشاعر من صياغة المثل كما فعل في المثال السابق لإخضاعه للوزن الشعري دون إكسابه أي دلالة معاصرة . وبذلك تبقى هذه النماذج في دائرة تسجيل التراث لا توظيفه .

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٧

٢ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٦٢

٣ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٨٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن النماذج التي تدور في فلك " توظيف التراث " توظيف القصيبي للمثل العربي القائل (الصيف ضيعت اللبن) ويضرب المثل في باب التفريط في الحاجة وهي ممكنة ثم تطلب بعد فوات الأوان، وقد وظفه توظيفاً فنياً في موضعين يقول في الموضع الأول من قصيدة " ليلة العودة " :

« مضى وما قال في عينيك قافية وخلّف الكأس تبكي الصيف والعنبا » (١)

فالشاعر في هذا البيت يخرج المثل من سياقه التراثي ليغرسه في سياق جديد ، مغيراً دلالته القديمة إلى دلالة معاصرة بإضافة الفعل " تبكي " وتغيير الكلمة الأخيرة من لبن إلى عنب . ففي المثل التراثي لا يوجد بكاء إطلاقاً ، كما لم يصدر عن المرأة في قصة المثل غير إظهار الندم، إلى جانب أن من ضيع الفرصة المرأة لا الكأس . إذن فالدلالة المعاصرة تتمثل في الكأس التي تبكي الصيف/الشباب وقد بينا في الموقف من الزمن (٢) حساسية الشاعر المفرطة إزاء تقدم العمر ، وكيف أنه استخدم الصيف استخداماً رمزياً ليدل به على الشباب والحيوية ، فالكأس تبكي شبابه الذي راح وعنب أيامه الذي استحال خمراً/كبراً وهرما . ويؤيد هذا التوجيه لدلالة المثل في هذا التوظيف قرينة أخرى من شعر القصيبي يبرزها توظيفه لنفس المثل وبنفس الدلالة في الموضع الآخر ، إذ يقول من قصيدة " الموت حباً " :

« والأربعون عويل ملء أوردتي وفي شفاهي يبكي الصيف..واللبنا » (٣)

فالشاعر يؤكد في هذا البيت الدلالة التي استنتجناها في البيت السابق ، وإمعاناً في ترسيخها يحذف العنب ، ويعيد إلى المثل مفردته الأصلية " اللبن " لأنها أقدر في هذا السياق على تعميق دلالة بكائه على طفولته لا سيما عند بلوغه سن الأربعين .

إن هذا التحوير والتغيير الذي ألحقه الشاعر في بنية المثل ، ودلالته جعل النص التراثي نصاً متحركاً لا يقف عند معنى واحد ، بل تتعدد دلالاته لتشمل أكثر من معنى .

ولم يقتصر توظيف القصيبي للموروث الأدبي على النصوص التراثية الأدبية فحسب بل تجاوزها إلى الشخصيات التراثية الأدبية ففي قصيدة " بعد سنة " يوظف عدداً من الشخصيات التراثية الأدبية إذ يقول :

« هزمت أشعار عنتر
رجعت خيل أبي الطيب
لم تصهل مع النصر المؤزر
وارتمى سيف أبي تمام ..

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٥٧

٢ – انظر ص٤٠-٤٢ من هذه الدراسة .

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٨٠٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وارتاع الغضنفر
وأنا مازلت أحدو النوق .. مازلت
أناجي البيد .. مازلت أنادي ربع ليلى
وأنا قلت لليلى :
" سوف أصطاد لك الميراج يا ليلى بخنجر " » (١)

إن الشخصيات الموظفة في هذا المقطع هي شخصية عنترة بن شداد ، وأبي الطيب المتنبي ، وأبي تمام ، وليلى . وقد كان لكل شخصية من الشخصيات السابقة دور مستقل في إضاءة جانب من جوانب الرؤية الشعرية التي بثها الشاعر من خلال النص الذي يطرح فيه مسألة وقوف العرب مكتوفي الأيدي بعد عام من نكبة حزيران دون تقدم على أي مستوى من مستويات قضيتهم ، واجترارهم لماضيهم بحثاً عن علاج لداء معاصر ، ولبيان هذا الجانب من الرؤية يحشد القصيبي تلك الشخصيات التراثية اللصيقة بذاكرة العربي ووجدانه وطالما اقتات على دلالات ملامحها التراثية المعروفة، فالعربي إذا أحس بالذل والجبن لا يتحرك ليصنع شيئاً أو يذب عن حياضه بل يكتفي بالفخر بأمجاد وفروسية عنترة ، وبطولات المتنبي الشعرية وخيوله السارية من غير قوائم ، وحماسة أبي تمام في فتح عمورية ، ليعوض عن نكوصه وخذلانه في الوقت الذي يتقدم فيه عدوه في كل شيء وهو لم يزل يحدو النوق ، ويناجي البيد وينادي ربع ليلى إمعاناً في الغوص في الماضي واجتراره . وقد لعب توظيف هذه الشخصيات دون غيرها دوراً رئيسياً في بيان هذا الجانب من جوانب الرؤية الشعرية لأنها من ألصق الرموز التراثية بذاكرة العربي ووعيه ووجدانه . وهذا ما دفع الشاعر لاستحضار شخصية " ليلى " رمز العشق العربي المطبوع في أفئدة العرب لإيضاح جانب آخر من جوانب فكرته يتمثل في سيطرة العاطفة على شخصية العربي الذي يعيش غراميات الماضي والحاضر تاركاً التقدم لعدو يظن أنه قادر على اصطياد طائراته بخنجره الصدئ . وهذه نتيجة الانغماس في الماضي متمثلاً برموزه التراثية كعنترة ، والمتنبي ، وأبي تمام ، واستجداء القوة منهم هرباً من ويلات الحاضر وخوفاً من مواجهته .

وفي قصيدة " واللون عن الأوراد " يوظف القصيبي عدداً آخر من الشخصيات التراثية مع أشهر منجزاتها أو الأحداث التي مرت بها إذ يقول :

« سيدتي !
سيدتي !
أغنيتي مؤلمة
نشيجها يزعج هذا الوترا

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيشعل النيران في الأعواد
كأنها أنشودة (السياب) ..
ناجى المطرا
أو شهقات الملك الضليل
في الوهاد
أو صرخات المتنبي وهو يلقي العمرا
والخيل .. والليل .. على الأوغاد
أو أدمع ناجي وهو يبكي الحجرا
ويصبغ الأطلال بالرماد » ([1])

فالشاعر يحاول في هذا المقطع أن يبث رؤيته للزمن من زاوية جديدة تتمثل في إجهازه على الإنسان قبل أن يبلغ هدفه . وقد تحدثنا في " الموقف من الزمن " عن معاناته من هاجس العمر/الزمن ، وفي " الموقف من الحب " عن عدم عثوره على المرأة الحلم ، ويلتقي الموقفان في نقطة واحدة هي خشيته من فوات الأوان دون بلوغ المرام . وهذا منبع ألمه وحزن أغنيته لذلك يوظف عدداً من الشخصيات التراثية التي تلتقي مع معاناته ، وهذه الشخصيات هي : بدر شاكر السياب ، وامرؤ القيس ، والمتنبي ، وإبراهيم ناجي . وكلها شخصيات حال الزمن دون بلوغها أهدافها وأمنياتها : فالسياب في أنشودة المطر يعلن فشله في العثور على ما تمناه في الحياة والخليج (واهب المحار والردى) لذلك جاءت أنشودته حزينة تعج بالنشيج ، وقد التقت أغنية القصيبي مع أنشودة المطر في الألم واللغة ، (فالنشيج) من المفردات التي ترددت بشكل ملحوظ في أنشودة المطر ، مما يدل على تجاوز التوظيف مستوى الشخصية إلى مستوى التأثر بمعجمها اللغوي النصوصي ، كما يوظف شخصية الملك الضليل مشيراً إلى نهايته الأليمة ليضيء جانباً من جوانب الرؤية الشعرية ويعمق دلالة الزمن/قاطع الطريق ، إذ من المعروف من سيرة امرئ القيس أنه مات قبل أن يثأر من قاتلي أبيه ، وكذلك المتنبي الذي مات قبل بلوغه ما يريد من مجد وسلطان ، وإبراهيم ناجي الذي عاش يحلم بمحبوبته ففارق الحياة دون أن يحظى بها ، ولذلك كانت أغنية القصيبي :

« عذابُ كل شاعر
عبر القرون .. شعرا
ومات قبل الوصل ..
في مفاوز البعاد » ([2])

---

[1] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص١٢

[2] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كان الشاعر قد تعامل مع الشخصية التراثية الأدبية على مستوى " التوظيف " ، كما في النموذجين السابقين ، فإنه قد تعامل معها على مستوى أقل من ذلك من الناحية الفنية ، أي أنه ساق عدداً من الشخصيات التراثية الأدبية في بعض النصوص ، ضمن ما يدخل في دائرة " تسجيل التراث " كقوله من قصيدة " حائلية " :

« مازال حاتم يقري الضيف..ما تركت نيران حاتم في ليل الضيوف دجى » ([1])

فالشاعر لم يضف لشخصية حاتم أي دلالة معاصرة فوق دلالتها الأدبية والتاريخية المتمثلة في الجود والكرم مما حفظته لها كتب التراث .

ومن ذلك أيضاً قوله من قصيدة " مهرجان الأسئلة " :

« أتيتك من تباريح الصحارى أساريري الشواهق .. والنجودُ

عطور العامرية في.. ثيابي وقيس .. والحطيئة .. والشريدُ » ([2])

فشخصية ليلى العامرية ، وقيس وغيرهما من الشخصيات التي حشدها الشاعر في البيت السابق ، لم ترقَ إلى مستوى توظيف التراث ، بل بقيت سابحة في دائرة " تسجيل التراث " . فهو لم يسقها إلا ليدل من خلالها على الأصالة وصفاء العروبة من غير أن يحمل الشخصيات أي دلالة معاصرة ليسمو بها إلى مستوى التوظيف .

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٧٢

[2] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- الموروث الشعبي

التراث الشعبي أو " الفولكلور " هو « الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه بالكلمة ، أو الخط ، أو الحركة ، أو الإيقاع ، أو اللون ، أو تشكيل المادة ، أو آلة بسيطة » (١) إذن هو روح الشعوب وفاكهتها ، تتناقل مواده المتمثلة في : الحكايات الشعبية ، وأنماط السلوك ، بوسائل عدة عبر المشافهة ، أو التدوين ، أو الرسم ، أو النحت ... وقد تجلى التراث الشعبي بشكل بارز في الشعر العربي المعاصر « لأنه تراث قريب حي ، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه متثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات ... وتكمن جاذبيته في أنه يمثل جسداً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله .. وهذا ما حدا بكثير من الشعراء إلى الإقبال عليه » (٢) ولا يعد ظهور التراث الشعبي في القصيدة - مثل غيره من المصادر التراثية الأخرى - توظيفاً « إلا إذا كان جزءاً من التجربة الشعرية وليس حلية خارجية بغرض الزينة » (٣) « وإذا كان التعامل مع الموروث الشعبي عند الناس العاديين يأتي عفوياً غير مقصود لذاته ، فلا شك في أن تعامل الشاعر معه يأتي ضمن رؤية واعية تتسم بالقصد »(٤) وباستقراء نتاج القصيبي الشعري يتضح لنا أن مواد التراث الشعبي التي وظفها في قصائده فرضت معظمها بنيتا موقفيه من الحب والزمن كما نجد تلك المواد تتمثل في :

١- الحكايات الشعبية .

٢- أنماط السلوك الجمعية .

ولا يعني الفصل بين الحكاية الشعبية وأنماط السلوك الجمعية أكثر من تنظيم المادة التراثية الشعبية الواردة في شعر القصيبي .

---

١ - مرسي ، أحمد علي - مقدمة في الفولكلور - ص١٠٧

٢ - عباس ، إحسان - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - ص١١٨

٣ - أحمد ، محمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ص٣٢٥

٤ - حداد ، علي - أثر التراث في الشعر العراقي الحديث - ص٨٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤/١ الحكايات الشعبية .

والحكاية الشعبية هي « الحكاية النثرية المأثورة التي تنتقل من جيل إلى جيل بالتدوين أو المشافهة ، فتقرأ أو تروى وتسمع بإضافات أو تغييرات يدخلها الرواة الجدد عليها أو بدونهما »([١]) ويعد كتاب " ألف ليلة وليلة " المصدر الأساسي الذي نهل منه القصيبي الحكايات الشعبية التي استخدمها في قصائده ، وثمة ثلاث من شخصيات " ألف ليلة وليلة " كانت هي الأكثر استحواذا على اهتمامه وهذه الشخصيات هي : السندباد ، والثنائي : شهرزاد وشهريار.

وقد استخدم القصيبي تلك الشخصيات في دائرتي تسجيل التراث وتوظيفه ، ومن أمثلة الاستخدام الذي لم يرق إلى درجة التوظيف استخدام شخصية السندباد عن طريق التشبيه كأن يشبه نفسه به كما في قصيدة " العودة إلى الأماكن القديمة " إذ يقول :

« آه يا بحر أنت في قاع روحي وأنا فيك سندباد سجين » ([٢])

فالشاعر في هذا البيت لم يتجاوز في استخدام شخصية السندباد حدود التشبيه .

ومما يظل في دائرة التسجيل أيضا أن يشبه الشاعر قصته بقصة شعبية فيستلهم رموزها أو بعض عناصرها على سبيل إعادة صياغتها شعرا ومن ذلك قول القصيبي من قصيدة"رباعيات عاشقة" :

« طفت في بالي .. فطافت قصة في خيالي .. من ليالي شهرزاد
ورأيت الأفق يدعوني إلى موعد عبر بحار السندباد
يا بساط الريح ! جئناك فطر قبل أن يدركنا ليل البعاد
ألقنا في نجمة مسحورة ألقنا بين أساطير الرقاد » ([٣])

ينتقي الشاعر هذه الرباعية من رباعيات العشق من كتاب " ألف ليلة وليلة " ليشبه قصة عشق عاشه بقصص ألف ليلة وليلة ، ولو أخذنا العناصر التراثية الموجودة في الرباعية فإننا لا نجد لها أدوارا فنية ، فشخصية " شهرزاد " استخدمت هنا للإشارة إلى كتاب " ألف ليلة وليلة " ، فبدلا من أن يقول (فطافت قصة في خيالي من ليالي ألف ليلة وليلة) استخدم كلمة " شهرزاد " لأنها من أبرز الشخصيات الدالة على الكتاب . أما باقي العناصر التراثية مثل السندباد وبساط الريح فلم تتجاوز الإشارة إلى مشابهة قصته في غرائبيتها قصص ألف ليلة وليلة .

---

[١] – العنتيل ، فوزي – عالم الحكايات الشعبية – ص١٧

[٢] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٨١

[٣] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٩٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأفضل مما سبق من الناحية الفنية أن يشبه الشاعر رحلته برحلة السندباد وقد أكثر القصيبي من هذا إلى حد النمطية ، وأعني بالنمطية هنا تكرار استخدام شخصية تراثيـــة بعينـــها بنفـــس المدلول ، وإذا كان استخدام شخصية تراثية بمدلول واحد من قبل أكثر من شاعر يعد نمطية فإن القصيبي يكرر استخدام شخصية السندباد قاصدا دلالة واحدة في أكثر من قصيدة إلا أن ما يحمد له – رغم النمطية – تصرفه في مسار الرحلة السندبادية في قصيدة " حبك " « فإذا كانت أغلب الشخصيات الشعبية قد مرت بمرحلتين من التغيير والإضافة ، حتى أخذت شكلها الشعبي الأولى هي : أصلها التاريخي ، والأخرى هي : ما يضفيه إليها الخيال الشعبي من سمات .فإن الشـــاعر يدخلها مرحلة ثالثة حين يضفي عليها من واقعه وأفكاره ومعاناته الخالصة الشيء الذي يريد قوله في القصيدة لتتأطر الشخصية التراثية الشعبية عند استخدامها في الشعر بخصوصية تصور كـــل شاعر لها » (١) . وقد دخلت شخصية السندباد في هذه القصيدة المرحلة الثالثة من مراحل تشكيل الشخصية التراثية باكتسابها واقعاً وأفكاراً ومعاناة جديدة يقول القصيبي :

« وكالبحر حبك ..
في البحر دنيا نرى بعضها ..
وتغيب الجبال .. تغيب المروج .
وفي البحر دفء وبرد ..
وفيه صراع وريح ..
وفيه الموانئ ترقب صابرةً سندباد » (٢)

فالشاعر في هذه القصيدة يتقمص شخصية السندباد مشبهاً رحلته الطويلة مع الحب وما لقيـــه فيها من أهوال وأفراح وأتراح برحلة السندباد ، إلا أنه يضيف إلى الرحلة السندبادية بعداً جديـــداً من تضاعيف واقعه عندما يجعل رحلته من الطول بحيث تنتظره الموانئ ، وهـــذا بعـــد خـــاص بتجربة القصيبي ، لم تعكسه أي من رحلات السندباد السبع .

وفي قصيدة " الحمى " يشبه الشاعر رحلته مع الحياة برحلة السندباد ، فهو ســـندباد تشـــرد وطاف عبر القفار ولم يعد بالمال ولكنه عاد بالحمى والشجون وصفقة المغبون لحمقـــه . يقـــول القصيبي مستحثاً ذاته على رواية الرحلة :

« قصي علي قصة الســـنين
حكاية المشـــرد المسكين
طوف عبر قفره الضنين
يشرب من سرابه الخؤون

---

١ – حداد ، علي – أثر التراث في الشعر العراقي الحديث – ص٨٧

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشتكي النجود للحـــزون
وجرب الغربة في السفين
وهام في مرافئ الجنـــون
كسنـــدباد أحمـــق مأفون
وعاد بالحمى وبالشجـــون
محملاً بصفقـــة المغبـــون » (١)

ولما كانت رحلة الحياة هي أكبر رحلة يقوم بها المرء ، فلابد أن تتشعب جوانبها ، وتشتمـــل على الخير والشر والجميل والقبيح . لذلك رأى الشاعر أنه عاد مـــن بعـــض تجاربـــها بصفقـــة المغبون ، وعاد من بعضها الآخر بأكثر من المال والكنوز التي كان يعود بـــــها الســـندباد مـــن رحلاته ، كما في قوله من قصيدة " بنت الرياض " :

« بنت الرياض طوانا البين فاستمعي لســـندبادك جـــاب الكـــون مشّاءَ
زرت القفار .. ذرعت البيد أودية من الهجيـــر وأهـــوالاً وأنـــواءَ
وعدت من سفري..بالحب ملتصقاً في الحب محترقاً..كالحب معطاءَ » (٢)

فهاهو يعود لمحبوبته – جامعة الملك سعود التي كانت تعرف باسم جامعة الرياض ســـــابقاً – بالحب التصاقاً ، واحتراقاً ، وعطاءً بعد أن تغرّب وترحّل لإكمال دراساته .

وفي قصيدة " بحرية " يشبه القصيبي رحلته مع المرأة برحلة سندبادية من نوع خاص حيـــث يحملها واقعه وأفكاره ومعاناته الخاصة لتتأطر شخصية السندباد بخصوصية تصوره لها في هذه القصيدة التي تعكس تجربته الخاصة « فالمرأة هنا هي البحر ، والرجل هو من يسافر في العينين المائيتين » (٣) . وتعد هذه القصيدة أقرب من كل قصائده السابقة إلى توظيف التراث منها إلـــى تسجيله . يقول القصيبي :

« إلى عينيك .. منقلـــبي وفي عينيك مضطربي
وفي عينيك .. أطرح كل ما حملت من نصبِ
أجوب البحـــر ملاحـــاً بأشرعة من الـــذهبِ
فـــمن قـــدرٍ إلى قـــدرٍ ومن عجب إلىعجبِ
ومن جزرٍ من اللهب إلى جزرٍ من السحبِ
أصـــيـــد الـــدر مـــن محارةعملاقة الغضبِ
إذا ما جئتـــها انطبقت وكاد الفـــك يمسك بي

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٧١
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٢٢
٣ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج٢ – ص٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واتبع نورس الأفــق إلى آفــاق مغــتربِ
وأقفو أثر " الدولفين " لا نعــيا من اللــعبِ
وكم هيجت من خطرٍ وجدّ الموت في طلبي
وراح"القرش"من حولي يخط دوائــر العطــبِ
فلم أجزع..ولم يشهق بروحي هاجس الهربِ
فيــالي سندبــاداً لم يطــأ أرضاً ولم يؤبِ » (١)

فالشاعر يكرس في الأفق الرمزي الخصب لهذه القصيدة قصته مع البحر/المرأة ، وما لاقــاه وهو يمخر عبابه بأشرعته الذهبية من أقدار ، وأهوال ، وأحداث . وقد أتاحت له الرمزية التــي وظفها إلى جانب شخصية السندباد خلق جو صاخب من الخيال ومستوى فني عال ، كما عــبرت شخصية السندباد المستدعاة في هذه القصيدة عن خيالية قصته الغرامية مع المرأة، لذلــك ظــل سندباداً محترفا لم تجزعه الأهوال ، ولم توقد حيوية الرحلة وجمالها في نفسه الرغبة في العودة .

لقد تعمدنا في النماذج السابقة التي تدور في حلقة " تسجيل التراث " التدرج بــها مــن أقــل المستويات فنية إلى أعلاها ، ويكاد يقترب النموذجان الأخيران إلى حد كبير من توظيف التراث أو التعبير به ، لولا أن الشاعر يسرد حكاياته الخاصة ويشبهها بحكايات الســندباد فــهو يحكــي قصته ولا يجعل القصة كما هي متضمنة في قصيدته تتحول إلى رمز كلي يوحد بيــن مشــاعره الذاتية والمشاعر العامة ، إلى جانب النمطية المفرطة في استخدام شخصية السندباد . وخلاصــة القول إن الشاعر استفاد من استغلال الدلالة الفنية لشخصية السندباد ،فتحدث من خلال مغامرات السندباد عن مغامراته الفنية الخاصة سواء مع الحياة أم الوجود أم المرأة .

ويتجاوز تعامل القصيبي الشعري مع شخصية السندباد مرحلة " تسجيل التراث أو التعبــير عنه " إلى مرحلة " التوظيف الفني له أو التعبير به " . ويتجلى ذلك في قصيدة " هنــاك " التــي وظف فيها الملامح العامة لشخصية السندباد كالسفر والغربة ، والمغامرة ، ومواجهــة الأهــوال والصعاب دون التصريح باسم السندباد . وفي هذا النمط الراقي من أنماط توظيــف الشخصيــة الشعبية والتراثية عموماً تتحقق فائدتان هما :

١- مضاعفة الزخم الدلالي للقصيدة لانطوائها على عنصر التشويق الذي يشد المتلقي فيحفــر ذاكرته بحثاً عن شخصية تلتقي مع ملامح الشخصية المغيبة (اسمياً) في القصيدة ، وتكون لحظة الكشف – بالنسبة للمتلقي – هي لحظة تفجر الينابيع الدلالية للقصيدة .

٢- إتاحة فرصة كبيرة للشاعر لتأويل ملامح الشخصية والتصرف بها وتطويعها لتحمــل مــا يريد أن يضفيه عليها من دلالات خاصة أو عامة تجعلها صالحة لتمثيــل شريحــة كاملــة مــن المجتمع بعد أن كانت لا تمثل إلا ذاتها .

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول القصيبي في قصيدة « هناك » ([١]) موظفاً الملامح العامة لشخصية السندباد من غير أن يصرح باسمه :

وذات مساء
وركب الضياء يودع وجه السماء
سيأخذني الغيب في ساعديه
فأمضي وراء الغروب
إلى حيث يرتحل الشعراء
*
تقولين : " ما باله لم يعد ؟ "
تقولين : " أين أراه ؟ "
وتنتظرين على الباب حتى تنام النجوم
ولكنني
– يا رفيقة عمري .. وواحة قفري ..
وشمس حياتي .. ويا قبلة الأمنيات
التي حررتني من اليأس .. يا وردة الأمسيات
الندية بالعطر والشوق والهمس –
لكنني لن أعود ..
لأني هناك
*

يلصق الشاعر في هذه القصيدة الملامح العامة لشخصية السندباد بشخصه إلى درجة انصهار الشخصيتين التراثية والمعاصرة في بوتقة القصيدة بشكل رمزي يجعل من الشخصية التراثية « بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر مما أدى إلى انحلال الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي ، وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلك الواقعة الرمزية القديمة ، فإن تعبيره عندئذٍ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعاً رمزياً لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة التراثية العامة » ([٢]) . وإذا كانت « معظم الأبحاث التي تناولت شخصية السندباد ذهبت إلى أن شخصية " أوليس " في أوديسة هوميروس كانت أحد مصادر شخصية السندباد » ([٣]) ، فإن

---

[١] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٤١

[٢] – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٢١٤-٢١٥

[٣] – زايد ، علي عشري – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – ص١٥٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القصيبي يصلنا بهذا المصدر عن طريق المزج الفني بين شخصيتي " السندباد " و " أوليس " في خطابه لمحبوبته وكأنها زوجة السندباد التي تنتظر عودته دون طائل – مما يعكس بشكل واضح تأثر القصيبي ببدر شاكر السياب ([1]) – الذي سار على نهجه في قصيدته " رحل النهار " حيث ألصق السياب في هذه القصيدة ملمحين أصيلين من ملامح شخصية " أوليس " التي وردت في أوديسة هوميروس بشخصية السندباد ([2]) . لكن القصيبي يأخذ ملمحاً واحداً ، هو : ملمح الزوجة الوفية " بنيلوب " التي ظلت تنتظر عودة زوجها " أوليس " – كما في الأوديسة – وتماطل الخطاب حتى عاد . لكنه لم يعد في قصيدتي السياب والقصيبي . لذلك يطلب القصيبي من محبوبته الوفية – التي ظلت تنتظره على الباب حتى نامت النجوم – ألاّ تنتظره بعد لأنه لن يعود ([3]) وهكذا يتم الامتزاج الفني بين شخصيتي السندباد و" أوليس " .

وإذا كان السندباد البحري في ألف ليلة وليلة هو ذلك المغامر الجواب المرتاد ، فإن القصيبي مثله في هذا القصيدة جذاذ آفاق أسفاراً و إبحاراً :

أ تبكين ؟
لا والذي جعل الحب يجمع ما بيننا
مثل قيد شهي عنيف
لا والذي صان أيامنا من
غباء الأنام وغدر الزمان
لا والذي ما عبدنا ، رجونا ، خشينا سواه
ارفعي الرأس قولي : " حبيبي
يواصل ترحاله في صميم الوجود
يجوب القفار التي لم تطأها القوافل ..
يجمع أحلى اللآلئ من ظلمات المحيط ..
يحلق في قمم ما رأتها الصقور
يسابق في مشيه الريح .. يسكن

---

[1] – انظر ص٢٣–٢٤ من هذه الدراسة .

[2] – انظر نص القصيدة في ديوان بدر شاكر السياب – ج١ – ص٢٢٩ . وما قيل حولها لدى كل من : زايد ، علي عشري – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – ص١٥٧–١٥٨ . وله أيضاً كتاب : الرحلة الثامنة للسندباد – ص٩١–٩٣ . إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٢١١ . حداد ، علي – أثر التراث في الشعر العراقي الحديث – ص١٢٩

[3] – تجدر الإشارة إلى أن أياً من قصص رحلات السندباد البحري السبع في كتاب " ألف ليلة وليلة " لم تشر إلى انتظار زوجته له .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقصى النجوم
يعود مع الورد حين يعود الربيع "
*
وإن هزكِ الشوق سيري
إلى البيد فهو هناك
على كل حبة رمل
على كل تل
وفي الزهرات الضئيلة ..
في كل واد
فقد كان يعشق صحراءه .. يعشق الشمس
والريح والشوك .. يعشق
حتى السراب
*
وإن هزكِ الشوق سيري
إلى حيث يجتمع الناس فهو هناك
على كل وجه سعيد
على كل وجه حزين
وفي ضحكة الطفل وهو يطارد ظله
وفي دمعة الطفل حين يجوع
مع البؤساء
مع الضائعين
لقد كان يعشقهم .. أنت تدرين ..
كم كان يعشقهم .. كان يكتم عشقه
ويكتب أشعاره في الحسان
*

فالشاعر/السندباد لا يسافر ويخاطر من أجل الكنوز والهدايا والخيرات الجديدة والحكايا المثيرة التي تخلب لب أصدقائه الذين كانوا ينتظرون عودته من كل رحلة ليغدق عليهم من الكنوز التـــي يعود بها ، ويمتعهم بالحكايات المثيرة عن الأخطار والأعاجيب التي لقيها ، لكنه يسافر بحثاً عن الحقيقة ، وماهية الأشياء . لذلك يجوب القفار ، وظلمات المحيطات مواصلاً ترحاله في صميـــم الوجود الذي تماهى فيه حتى ظهر في كل عناصره التي أحبها ، فهو غائب حاضر في (الرمال ،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتلال ، والزهور ، والأودية) ، وماثل في (وجوه السعداء ، والمحزونين من الناس، وضحكة الأطفال ، ودموع البؤساء) الذين كان يعشقهم ويكتم عشقه لهم معوضاً عن ذلك بكتابة شعره في الحسان . لذلك فضل هذا النوع من الحضور ورفض العودة بجسده لأنه كما يرى نفسه : نموذجاً فرداً من الناس :

وما كان كالآخرين
فكيف يعيش إلى أن يحوله الدهر
شيخاً نحيلاً ضعيفاً يئن ويشكو ؟
إلى أن يُمَلَّ ؟
وتصبح أشعاره مثل حبر قديم رديء
وتصبح أفكاره كالقديد المملح ..
يصبح كالآخرين ؟

*

ويلحق بنمط توظيف الملامح العامة للشخصية التراثية الشعبية دون التصريح باسمها ، توظيف القصيبي للملامح العامة لشخصيتي " شهرزاد " و " شهريار" في قصيدة « المومياء »([1]) من غير التصريح باسميهما يقول :

وقلتِ لي : " السحر في البحر والليل والبدر ..
في الكائنات المدماة بالعشق ..
تحلم أن تتضاعف وهي تحبُّ ..
وتكبر وهي تحبُّ ..
وتولد في الفجر "

فشهرزاد في الليالي قامت بدور كبير أصبح ملمحاً أصيلاً دالاً على شخصيتها ، والشاعر في هذه القصيدة يوظف هذا الملمح متمثلاً في حديث شهرزاد إلى شهريار لمطاله وعلاجه من نزعة قتل الجواري التي أصابته بعد خيانة زوجته له عن طريق ملامسة قلبه وفتحه لنسائم الحب . ويؤكد اختصاص هذا الملمح بشخصية شهرزاد توظيف القصيبي لنص من " ألف ليلة وليلة " في آخر القصيدة يتمثل في اللازمة التي تختم بها الليالي : (وأدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح) . فيقول محوراً هذا النص :

اتركيني فإني أطلت الكلام
وأدركني الآن ضوء الصباح

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا ما أردنا تبين الهدف الفني من توظيف الشاعر لهذين المعطيين التراثيين نجده متجلياً في رفض الشاعر/شهريار علاج محبوبته ، التي تمارس في هذه القصيدة دور شهرزاد مع شهريار ، لأن شهريارها تحول إلى مومياء لا تحس ، وبما أنه هو قائل النص ، والمعبر عن التجربة عمد إلى تحوير النص التراثي الشعبي بأن أعطى شهريار دور شهرزاد ، فصار هو من يحكي ويدركه الصباح لا شهرزاد ، مطوعا النص التراثي لمسار تجربته .

٤/٢ أنماط السلوك الجمعية .

وتشمل أنماط السلوك الجمعية – وفقاً للتعريف السابق للتراث الشعبي – كل ما يعبر به الشعب عن نفسه بأسلوب جماعي مثل : المعتقدات التي يؤمن بها الشعب أياً كان حظها من الصواب أو الخطأ ، والحكايات الشعبية العامية ، والأغاني والألعاب الشعبية والحرف اليدوية .

وباستقراء نتاج القصيبي الشعري نجده يستخدم عنصر (المعتقدات) مرة واحدة في قصيدة "بعد سنة " التي يوظف فيها اعتقاد بعض الناس " بالحجاب " يقول:

« قال لي الشيخ الوقور :
" أنا أعددت حجاباً
يهزم الجيش .. يبيد الطائرات "
معجزات » ([1])

إن الشاعر في هذا النص يتحدث عن هزيمة العرب في حرب حزيران واعتمادهم على الماضي ، وأوهامهم المتمثلة في عدد من الأخطاء ومنها الاعتقاد الشعبي بفاعلية الحجاب في صد جيوش العدو وإبادة الطائرات . وقد أوصل الشاعر من خلال توظيفه لهذا المعتقد ما يريد إيصاله للمتلقي .

وفي مجال (الحكايات والأغاني الشعبية العامية) يحاول القصيبي في قصيدة « أوال » ([2]) خلق حكاية شعبية موظفاً بعض لوازمها المعروفة يقول :

أطرق الشيخ وجالت مقلتاه
في وجوه السامرين
ثم قال
" قصتي الليلة عن أحلى أساطير الخليج "

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠٣

[2] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نقل البحار عن أجداده
ألف حكاية
عن جزيره
رقدت في الشمس حسناء غريره
يلعب الموج على أقدامها
يسطع اللؤلؤ في أحلامها
ويناغيها القمر
ويغني باسمها العود إذا طاب السمر

وتتمثل محاولة خلق الحكاية الشعبية في وصف الشاعر للمكان (الجزيـــرة) التـــي دارت عليها أحداث قصته دون سردها كقوله (رقدت في الشمس حسناء غريرة / يلعب المـــوج علـــى أقدامها ..) وإمعاناً في تمثيل جو الحكاية يوظف بعض لـــوازم القـــص المعروفـــة . فـــالشيخ الوقور/الراوي ، والسامرون/المستمعون الذين تحلقوا حوله يشكلون المناخ اللازم لسرد الحكايـــة إلى جانب توظيف مقدمات القصص لدى الرواة الشعبيين كقوله (قصتي الليلة / نقل البحار ..) مما يستخدمه أولئك الرواة من عبارات وهم يتهيأون لسرد حكاياتهم . ولما كان الشاعر يتحـــدث في هذه القصيدة عن تجربة الغوص « اتخذ من الحكاية أسلوباً ومن الحنين والتذكر أو العودة إلى الوراء إطاراً بنائياً ، وهو ما يتناسب مع تجربة الغوص المنطوية زمانياً . لذلك جعـــل الحكايـــة تدور على لسان شيخ عجوز يروي على سامعيه من السامرين مشاهد متفرقة مما يتذكـــره مـــن قصص الغوص وتجاربه التي كانت تأخذ مكانها في عرض البحر وأعاليه » (١) . « وقد ساعده الأسلوب القصصي على توظيف عددٍ من العناصر الشعبية البارزة ، إذ ليس كالأسلوب القصصي جامع لشتاتها المتفرق » (٢) .

وتعد الأغنية الشعبية العامية من بين العناصر الشعبية البارزة التي عمد الشاعر إلى توظيفها في هذه القصيدة بعد أن أعاد صياغتها بأسلوب شبه فصيح :

السفينة
في ليالي الغوص ضحك وطرب
الفناجين تدار
وأساطير البحار
والرجال
بعد إعياء النهار

---

١ – الهاشمي ، علوي – السكون المتحرك – ج٣ – ص١٧٥-١٧٦

٢ – الهاشمي ، علوي – السكون المتحرك – ج١ – ص٣٧٧-٣٧٨

إلى الغوص .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

المستويات اللغوية والدلالية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- اللغــة الشعــرية :

تعد اللغة منطلق الدرس الأسلوبي « فعن طريق اللغة ذاتها يمكننا - بحق - الاقتراب مـــن القيم الأسلوبية بوصفها صياغة للشعور الإنساني » (١) ومن هنا فإن الاقتراب من القيم الأسلوبية يقتضي منا تحديد معنى الأسلوب والأسلوبية .

يرى (بيير جيرو) « أن الأسلوب مفهوم عائم . فهو وجه بسيط للملفوظ تارة وهو فن مـــن فنون الكاتب تارة أخرى ، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة ولذا فهو يتعدى دائما الحدود التي يدعي أنه انغلق عليها » (٢) ولذلك كان « مضمون كلمة أسلوب واسعا جدا ، وهـــو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة » (٣) وبذلك شملت الدراســة الأســلوبية عددا كبيرا من الطرق المتميزة في دراسة الأسلوب ، وانتهى شمول الدراسة الأســلوبية « إلــى تبني حقل التعبير كله ، ولم تعد هناك ظاهرة لسانية أو أدبية إلا وتســتطيع باســم بعــض هــذه التعريفات أن تدعي لنفسها الحق بالأسلوبية » (٤) .

ولذا كان لابد من تبني تعريف وثيق الصلة بطبيعة هذا الفصل من بين تعريفات الأسلوبية وهو تعريف الأسلوبية بأنها « دراسة " الخصائص اللغوية " التي بها يتحول الخطـــاب عــن ســياقه الإخباري إلى وظيفته التأثــيرية والجمــالية » (٥) . وتتحــدد طبــيعة الخصائص اللغــوية بأن « الظاهرة اللغوية تتركب أساسا من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما : اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيبا يقتضي بعضــه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال وإذا بأدبية النص تتحدد بأنــها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص » (٦) « فلغة الأدب تكشف عن الطاقــات التعبيريــة الكامنة في اللغة العادية والتي لا تظهر إلا باستخدام الفرد لها استخداما متميزا وعلــم الأســلوب يهدف إلى دراسة هذه الكوامن التعبيرية من دراسته للغة أديب معين » (٧) .

والأسلوب هو اختيار واع لأدوات اللغة التعبيرية من منطلق أن اللغة « هي مادة الأديب بحيث يمكن القول بأن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة تماما ، كما أن التمثــال المنحــوت

---

١ - العبد ، محمد - سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور - فصول - م٧ - ع٢،١ -١٩٨٧م- ص٨٩

٢ - جيرو ، بيير - الأسلوب والأسلوبية - ص٣٠

٣ - جيرو ، بيير - الأسلوب والأسلوبية - ص٥

٤ - جيرو ، بيير - الأسلوب والأسلوبية - ص٧

٥ - المسدي ، عبد السلام - الأسلوب والأسلوبية - ص٢٢

٦ - المسدي ، عبد السلام - النقد والحداثة - ص٥٢

٧ - الراجحي، عبده - علم اللغة والنقد الأدبي"علم الأسلوب" -فصول-م١-ع٢- يوليو،يناير-١٩٨١م-ص١١٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها » (١) . ويقع هذا الاختيار والانتقاء على كافة مستويات النظام اللغوي ومن بينها مستوى التراكيب « الذي يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية » (٢) . ومن هنا تنشأ ضرورة دراسة " اللغة الشعرية " عند القصيبي على المحورين " الرأسي " و " الأفقي " إذ « تفسر النظريات البنيوية الحديثة التراكيب اللغوية بمجملها بناء على العلاقات القائمة بين الإشارات التي تتكون منها هذه التراكيب وذلك على محورين أساسيين هما " المحور الاستبدالي " و " المحور النظمي " .. فالعلاقات النظمية هي علاقات توجد بين وحدات تنتمي إلى مستوى واحد وتكون متقاربة ضمن منطوقة معينة أو عبارة معينة أو مفردة معينة ويمكن لهذه الوحدات أن تدعى كذلك بالمتفارقة .. فالعلاقة (النظمية) تتعلق بالصفة الخطية الأفقية للغة أي بتتابعها الزمني ، أما العلاقة (الاستبدالية) فهي تنتمي إلى مجموعات أو مجموعة فرعية تتكون من وحدات يمكن أن تؤدي وظيفة نظمية واحدة في موضع معين من المنطوقة أي أن كل واحدة منها يمكن أن تحل محل أي واحدة من أخواتها في منطوقة معينة » (٣) وإذا كانت العلاقة في المحور النظمي تتعلق بالتراصف والتراكن الخطي المتصل بنمو اللغة الشعرية نموا أفقيا خطيا فإن العلاقة في المحور الاستبدالي تتعلق بتحولات اللغة الشعرية تحولا رأسيا .

إن دراسة اللغة الشعرية من خلال حركتيها الرأسية والأفقية تجعل منها أشبه ما تكون بخيوط النسيج التي تمتد طولا وعرضا – جيئة وذهابا . كما يرى عبد القاهر « فخصوصية النظم ، والطريقة المخصوصة في نسق الكلام شبيهة بعمل الديباج المنقش ، وما فيه من وجه الدقة في الصنعة ، وكيف تذهب خيوطه وتجيء طولا وعرضا » (٤) .

وعلى هذا فإن منهج الدراسة في هذا الفصل يتناول تحليل " اللغة الشعرية " على المحورين الرأسي والأفقي وما يكتنفهما من ظواهر أسلوبية بارزة ناتجة عن تأثير مواقف القصيبي الشعرية في لغته ولعل الانحراف من أشد الظواهر الأسلوبية التي تتميز بها اللغة الشعرية عامة ولغة القصيبي خاصة ، وهو ليس صفة تالية يؤتى بها للتجميل بل هو خصيصة جوهرية في صميم البناء الشعري تقوم على اختيار واع يسلطه الشاعر على ما توفره اللغة من سعة وطاقات مكونا لغة خاصة به : هي لغة عمله الشعري .

---

١ – وارين ، أوستن / ويلك ، رينيه – نظرية الأدب – ص٢٢٣

٢ – باي ، ماريو – أسس علم اللغة – ص٤٤

٣ – بركة ، فاطمة الطبال – النظرية الألسنية عند رومان ياكسبون – ص٣٦

٤ – الجرجاني ، عبد القاهر – دلائل الإعجاز – ص٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي :

تقدم القول : " بأن كل عمل أدبي هو انتقاء من لغة معينة " لكن هذا الانتقاء لا يتم بعشوائية بل بقصد اختيار المفردة المكتنزة بالدلالة دون سواها فمن طبيعة حركة اللغة الشعرية الأفقية « أن تتعرض لما يوقفها بشكل مؤقت لكي تعدل مسارها إلى شكل رأسي يتمثل في عملية جذب لمفردات التركيب لتتمحور في عمق رأسي يساعد بدوره على إفراز دلالة فريدة لا تقل في أهميتها عن الدلالة الناتجة من الحركة الأفقية » (١) .

ولما كان معجم القصيبي الشعري بوتقة عريضة لتفاعله مع اللغة بكل أشكالها فإننا نجد فيه انتقاءات لأنواع متعددة من المفردات تمثل ظواهر أسلوبية بارزة في معجمه الشعري ، هذه الانتقاءات هي في حقيقة أمرها استبدالات لغوية على " المحور الرأسي " بهدف تجسيد أبعاد موقفه الشعري الذي تعبر عنه القصيدة وتكثيف الدلالة التي تتباين من مفردة لأخرى . ويبرز جذب القصيبي لمفردات التركيب لتتمحور في عمق رأسي تعبيرا عن موقفه الشعري وإنتاجا للدلالة في المظاهر الآتية :

١- الحقول الدلالية .
٢- استعمال مفردات عربية " قديمة " .
٣- استعمال مفردات " عامية " .
٤- استعمال مفردات " غير عربية " .
٥- استعمال مفردات من واقع التجربة الحياتية .

ودراسة توقف حركة لغته الشعرية على المحور الرأسي عند هذه الأنواع من المفردات المنتقاة من أطر لغوية عامة تهدف إلى بيان أثر مواقفه الشعرية في مفردات معينة دون غيرها للتعبير عن التجارب الشعرية ، كما تهدف إلى الكشف عن القيمة الإيحائية لها باعتبارها مظاهر انحرافية مستعملة في سياقات خاصة إذ « تتمثل وظيفة اللغة الشعرية في إظهار روح الأثر الأدبي وتجسيدها في مظهر أسلوبي أو شكل فني أو جسد لغوي خاص يتجاوز قليلا أو كثيرا البنية المتحققة ويضيف إليها جديدا تنتقل بواسطته من موقعها القديم إلى موقع أكثر تقدما في سياق اللغة التاريخي والاجتماعي والفني » (٢) .

---

١ - عبد المطلب ، محمد - جدلية الإفراد والتركيب - ص١٧٣

٢ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج٢ - ص١٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١/١ الحقــول الدلاليــة :

ويقصد بالحقل الدلالي « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عامة تحت لفظ عام يجمعها » ([1]) ولما كان معجم الشاعر ينبثق من مواقفه الشعرية فإن إحصاء مفرداته المنتمية إلى أبرز حقوله الدلالية المنبثقة عن مواقفه الشعرية يتم من خلال النظـــر فـــي مواقفـــه الشعريـــة وقضاياها الفكرية . إذ يعكس " الإحصاء " توقف حركة لغته الشعرية " الأفقية " عند كل مفـــردة من مفردات حقـــوله الدلاليـــة ، لتمـــارس استبدالاتـــها على (المحور الرأسي) عـــن طريـــق "الانتقاء" الذي تفرضه خصوصية مواقفه الشعرية ويدل عليه ضم الحقل الدلالي لمفـــردات دون أخرى ضمن إطاره تحت اللفظ العام الذي يجمع مفرداته .

وفيما يلي إحصاء لمفردات أهم حقوله الدلالية وستوثق المفردات بحيـــث يعنـــي الرقـــم (١) المجموعة الشعرية الكاملة . (٢) ورود على ضفائر سناء . (٣) عقد من الحجارة . (٤) مرثيـــة فارس سابق . (٥) واللون عن الأوراد . (٦) سحيم . (٧) قراءة في وجه لندن : فرقم الصفحـــة طلبا للإيجاز ولسهولة الرجوع إلى سياقاتها النصية في دواوينه .

* يستخدم غازي مفردات تنتمي إلى حقل (الألوان) هي :

- الأخضر (١: ١٦)
- الأحمر (١: ١٦)
- الأصفر (١: ٣٥)
- الأبيض (١: ٤١)
- الأسود (١: ٧٠)
- الأزرق (١:٣٣٠)

* ويستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (القرابة) هي :

- الجد (١:٣٥٢)
- الأخ (١:٣٥٧)
- الأب (١:٥٥٦)
- الأم (١:٥٥٩)

* ويستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (صفات العمر) هي :

- الشباب (١: ١١)
- الطفل (١: ١١)
- الصبا (١: ٦١)
- الأربعون (١:٦٥٥)

---

[1] – عمر ، أحمد مختار – علم الدلالة – ص٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الكهل (٦٨١:١)
- الخمسون (٢: ٢٧)
- العشرون (٥: ٤٠)
- الشيخ (٧: ٢٢)
- الشيب (٧: ٨٣)
- الفتى (٧: ٨٨)
- الستين (٧: ٨٨)

كما أشار الشاعر إلى مراحل العمر بـــ :

- الخريف (٧: ٨٨)
- الربيع (٧: ٨٨)
- الشتاء (٧: ٨٨)
- الصيف (٧: ٨٨)

* كما يستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (النباتات) هي :

- النخيل (١: ١١)
- الورد (١: ١٦)
- الزهر (١: ٣٥)
- الريحان (٢٥٠:١)
- الفـــل (٣٢٦:١)
- سوسن (٤١٤:١)
- المرجان (٤٧١:١)
- الصنوبر (٥٨١:١)
- التفاح (٥٨١:١)
- الأقاح (٦٢٣:١)
- الرطب (٧٥٦:١)
- الأراك (٧٥٦:١)
- الخزامى (٧٥٦:١)
- جوز الهند (٧٦٥:١)
- الشيح (٧٩٣:١)
- القيصوم (٧٩٣:١)
- العرعر (٧٩٣:١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- التمر (٢: ٦٧)
- الصبار (٣: ٧)
- البرتقال (٣: ٧)

* كما يستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (المخلوقات الحية) هي :

- الثعابين (١١١:١)
- العصافير (٢١٤:١)
- الأفعى (٢٥٠:١)
- الذئاب (٢٧٣:١)
- الغراب (٢٧٣:١)
- الكلاب (٢٧٣:١)
- الخيل (٣٠١:١)
- الغضنفر (٣٠١:١)
- النوق (٣٠١:١)
- الفئران (٣٣٨:١)
- الجراد (٣٣٨:١)
- الشاة (٣٣٨:١)
- النمرة (٣٧٥:١)
- البلبل (٣٨٢:١)
- الحمام (٤٦٧:١)
- البغل (٥٥٩:١)
- الغنم (٥٩٤:١)
- الصـــل (٦٠٨:١)
- العقرب (٦٠٨:١)
- الذباب (٦١١:١)
- الأسد (٦١٩:١)
- النسر (٦٢٣:١)
- الظبي (٦٣٤:١)
- الصقر (٦٣٩:١)
- البوم (٦٤٧:١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- النورس (١:٦٨١)
- الدلفين (١:٦٨١)
- الربيان (١:٦٨١)
- السبيطي (١:٦٨١)
- القبقب (١:٦٨١)
- الحمار (١:٦٨١)
- القنفذ (١:٧٤٢)
- البـــط (١:٧٤٢)
- البجع (١:٧٤٢)
- الجياد (١:٧٨٤)
- الجؤذر (١:٨٠١)
- الضبع (٢: ١٣)
- الغزال (٢: ٢٧)
- الريم (٢: ٥١)
- الحمل (٢: ٥٩)
- النحل (٢: ٦٧)
- المهر (٢: ٧٩)
- العندليب (٣: ٧)
- القرش (٣: ١٨)
- العقاب (٣: ٢٣)
- السبع (٣: ٢٣)
- القمل (٣: ٤٠)
- الأرنب (٤: ٢٥)
- الفرس (٤: ٦٣)
- الليث (٤: ٦٩)
- البازي (٧: ١٣)

* ويستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (الحرب وأدواتها) هي :

- الصواريخ (١:٢٧٣)
- الأسطول (١:٢٧٣)
- البنادق (١:٣٠١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الحرب (١:٣٠١)
- الخنادق (١:٣٠١)
- السيف (١:٣٠١)
- الخنجر (١:٣٠١)
- المصائد (١:٣٠١)
- الجيش (١:٣٠١)
- الطائرات (١:٣٠١)
- الطلقة (١:٣٦٧)
- النصل (١:٣٦٧)
- الوغى (١:٣٦٧)
- الطعان (١:٣٦٧)
- السلاح (١:٣٩٢)
- الكفاح (١:٣٩٢)
- الجنود (١:٣٩٢)
- اللغم (١:٤٠٥)
- الميج (١:٤٠٥)
- الميراج (١:٤٠٥)
- الرصاص(١:٤٠٥)
- القذائف (١:٤٠٥)
- انفجار (١:٤٠٥)
- دخان (١:٤٠٥)
- الميدان (١:٧٣٣)
- البند (١:٧٣٣)
- الفرند (١:٧٣٣)
- السنان (١:٧٣٣)
- القنابل (١:٧٣٣)
- السهام (٢: ١٥)
- الرماح (٢: ١٥)
- الحجر (٣: ٤٧)
- الدرع (٤: ١١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الحربة (٤: ١١)
- الجحافل (٤: ١٥)
- الراية (٤: ٢٥)
- الجلى (٤: ٢٥)

* كما يستخدم مفردات تنتمي إلى حقل (البحر وأدواته) هي :

- الملاح (١: ١٢)
- الشراع (١: ١٢)
- الشواطئ (١: ١٣)
- الأصداف (١: ١٣)
- البحار (١: ١٤)
- المياه (١: ١٤)
- السواحل (١: ١٤)
- الخليج (١: ١٥)
- المرفأ (١: ١٥)
- الزورق (١: ١٥)
- المجذاف (١: ٦٨)
- الأمواج (١: ٨٤)
- زبد (١: ٨٤)
- البحار (١: ٨٤)
- لؤلؤ (١:٣٢٦)
- الغوص (١:٣٢٦)
- المحار (١:٣٣٠)
- الهواري (١:٣٣٠)
- الدانة (١:٣٥٢)
- السفينة (١:٣٥٢)
- البوم (١:٣٥٢)
- السفين (١:٥٧٠)
- الجزر (١:٧٥٠)
- المـــد (١:٦٨١)
- الجلبوت (١:٦٨١)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- الحداق (٦٨١:١)
- الميادير (٦٨١:١)
- النتعة (٦٨١:١)
- القلع (٦٨١:١)

تلك أهم وأبرز الحقول الدلالية في شعر القصيبي ، ويظهر من خلالها مدى فرض مواقفه الشعرية عليه انتقاء مفردات كل حقل بعناية ومدار الانتقائية هنا : حضور مفردات وغياب أخرى في كل حقل ضمن إطاره اللغوي المعنون بلفظ عام يضم مفرداته كافة ونظرا لتعذر دراسة كل مفردة على حدة ، فسأعرض لدراسة حقوله الدلالية بشكل إجمالي انطلاقا من تعريف (ليونز) لمعنى الكلمة بأنه « محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في نفس الحقل المعجمي » (١) وذلك من خلال علاقات الترادف ، والاشتمال ، والتضاد . لإفصاحها عن الصراع النفسي الذي يمر به الشاعر في كل موقف إلى جانب كشفها عن مراكز إنتاج الدلالة فيه مع مراعاة إعادة المفردة إلى سياقها النصي إذ تنهل كل كلمة معناها من السياق الذي ترتبط به .

١/١/١ الترادف :

« تستخدم كلمة " الترادف " في معنى " تماثل " المعنى » (٢) . ويتحقق الترادف « حين يوجد تضمن من الجانبين . يكون (أ) و (ب) مترادفين ، إذا كان (أ) يتضمن (ب) ، و (ب) يتضمن (أ) » (٣) .

ويكثر القصيبي من المترادفات في حقوله الدلالية في الحالتين الآتيتين :

١- عندما تتصارع لديه فكرتان على طرفي نقيض ، مثل [صغر السن × وتقدمه]. ويتجلى ذلك بشكل واضح في حقل " صفات العمر " الذي يمكن أن تجتذب كل مفرداته الفكرتان السابقتان لأن صراع القصيبي الطويل مع هاتين الفكرتين ، ولد لديه تفكيرا عميقا فيهما ، استدعى مترادفات متعددة " دوال " للدلالة على مدلول واحد . ويمكن توزيع مفردات هذا الحقل على الفكرتين السابقتين ، بحيث تدل مفردات (الطفل ، الصبا ، الشباب ، الفتى ، العشرين ، الربيع ، الصيف) على معنى واحد هو ريعان العمر . أما مفردات (الأربعين ، الكهل ، الخمسين ، الشيخ ، الستين ، الشيب ، الخريف ، الشتاء) فتدل على معنى واحد هو تقدم العمر.

ومن أمثلة ترادف مفردات الفكرة الأولى :

- أنا ذلك (الطفل) الغرير رمته للدنيا الخطوب (١: ١١)

---

١ - عمر ، أحمد مختار - علم الدلالة - ص٩٨

٢ - ف . ر ، بالمر - علم الدلالة - ص٩٢

٣ - عمر ، أحمد مختار - علم الدلالة - ص٩٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ضاع مني (الصبا) وضاعت أمانيه ففـــري من الخـــريف المريع (١: ٦١)

ومن أمثلة ترادف مفردات الفكرة الثانية :

- عدت (كهلا) تجره (الأربعون) فأجيبـــي أين الصبا والفـــتون (١:٦٨١)
- كتـــم الشـــوق ولو باح به قهـــقه (الشيب) على مفـــرقه
  شبح (الستين) في خاطره وصدى (الخمسين) في منطقه
  يا لجهل (الكهل)..ما خلفه عبـــث الأيـــام من رونـــقـــه (٧: ٨٨)

٢- ويستخدم القصيبي الترادف عندما يرمي إلى تصعيد معنى واحد حسب موقعه في ســـياقه النصي . إذ تتيح « وحدة المعنى ، وتعدد الدوال ، درجات متفاوتة من الترادف ، فهناك الترادف التام ، والترادف الجزئي » (١) ومن الواضح « أن القضية هي أن كلمات كثيرة تكون قريبة فـــي المعنى أو أن معانيها تتداخل ، بمعنى أن يكون هناك معنى فضفـــاض للـــترادف » (٢) ويظـــهر التصعيد بشكل جلي في حقل (البحر وأدواته) - المنتمي إلى موقفه من الطبيعة - في مفـــردتي [الشراع ، والقلع] إذ يستخدمهما القصيبي مترادفتين - وهما كذلك - مراعيا ما بينـــهما مـــن تصعيد في المعنى ، وتدرج في الدلالة يقول :

- ذاك المسافر لا يسامره سوى خفق (الشراع) (١: ١٢)
- أين " جالبوتنا " ؟ (شراع) قديم يتحدى الهوا .. و (قلع) متين (١:٦٨١)

فمفردة الشراع في البيت الأول تدل على أداة تحريك السفينة المعروفة ولا تشي بشيء غـــير ذلك ، أما البيت الثاني فيضم المفردتين معا . ورغبة من الشاعر في إضفاء ظلال دلاليـــة علـــى معنى الشراع في هذا البيت استخدم مرادفا لمفردة " الشراع " يعطي نفس معناها " مصعدا " إلى دلالة إضافية هي : دلالة المتن والقوة ، وإحكام الصنعة وفي هذا إشارة واضحة إلـــى جماليـــة علاقته الأولية بالبحر قبل أن تتلوث مياهه وتمزق أحشاءه وسائل النقل والقتال مما أشرنـــا إليـــه سابقا في موقفه من الحب : المرأة والطبيعة .

١/١/٢الاشتمـــال :

وهو « تضمن من طرف واحد . يكون (أ) مشتملا على (ب) حين يكون (ب) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي (TOXONOMIC) ويسمى اللفظ المتضمن في هذا التقسيم الكلمة الغطاء » (٣) وتسعى هذه العلاقة الدلالية إلى « جمع الكلمات التي تشير إلى الفصيلة ذاتها » (٤) .

---

١ - لاينز ، جون - علم الدلالة - ص٧٣

٢ - ف . ر ، بالمر - علم الدلالة - ص٩٧

٣ - عمر ، أحمد مختار - علم الدلالة - ص٩٩

٤ - ف . ر ، بالمر - علم الدلالة - ص١١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا صنفنا مفردات حقل (المخلوقات الحية) – وهو عنوان عام يجمع تحته تصنيفات فرعية متعددة – حسب العلاقة الاشتمالية فإننا سنصادف أن كل فصيلة فرعية تشترك في إنتاج دلالة واحدة تقريبا ويمكن بيان ذلك على النحو الآتي :

– كلمات [الثعابين ، الأفعى ، الصل ، العقرب] تنتمي إلى فصيلة واحدة تندرج تحت غطاء (الزواحف) . وقد اشتركت مفردات هذا الغطاء في شعر القصيبي في إنتاج دلالة واحدة تتمحور في معان غير مرغوب فيها تتمثل في الشقاء ، والفساد ، والغدر ، والألم . ووضع مفردات هذا الغطاء في سياقاتها النصية يظهر ذلك بوضوح :

- أطلي (ثعابين) الشقاء .. ومزقي ضلوعي وعيثي في شبابي المضيع (١:١١١)
- رأيت مبادئ الناس
هياما باغتصاب الناس
(أفعى) في الرياحين (١:٢٧٣)
- أبوك مذ أظلم فجر النوى يعيش بين (الصل والعقرب) (١:٦٠٨)

وإذا أخذنا من الحقل نفسه مفردات " الحيوانات المفترسة " من غطاء " الثدييات " . وهي [الذئاب ، الكلاب ، الغضنفر ، النمرة ، الأسد ، الضبع ، السبع ، الليث] فسنجدها تشترك في دلالة " القوة " باستثناء كلمة الكلاب التي ساقها إنتاجا لدلالة الخسة والجبن وبإعادة المفردات إلى سياقاتها النصية يزداد الأمر وضوحا :

- عرفنا الهوى شهوة لثمت بطهر الملائك جوع (الذئاب) (١:٢٧٣)
- وتنهش..تنهش فينا (الكلاب) ونقنع أنا هجونا (الكلاب) (١:٢٧٣)
- وارتمى سيف أبي تمام
وارتاع (الغضنفر) (١:٣٠١)
- إذا ضحكت سمعت اللحن يشدو وإن غضبت..سمعت زئير (نمره) (١:٣٧٥)
- ما دعانا الفتح إلا شمخت هذه الصحراء..فالكثبان (أسد) (١:٦١٩)
- قومي افتحي الباب،كاد الذئب يلحق بي وعللت نفسها من خلفه (الضبع) (٢: ١٣)
- تلتك من شاهق للسفح عابثة وخلفتك جريحا ضيفك (السبع) (٣: ٢٣)
- ورمته في التاريخ كلبا خاسئا وهو الذي قد جاء (ليثا) رائعا (٤: ٦٩)

– أما " غطاء الطيور " من الحقل نفسه فإن مفرداته [الغراب ، البلبل ، الحمام ، النسر ، الصقر ، البوم ، النورس ، البط ، البجع ، العندليب ، البازي] لا تشترك في إنتاج دلالة واحدة إذ يمكن القول بأن الجوارح منها تدل على " القوة " ، أما الأليفة منها فإنها تدل على معان متعددة يمكن إجمالها في معنى الجمال والروعة . وأكتفي بمثال واحد لكل نوع :

- وحيدا تتبع الذؤبان خطوي وتزدحم (النسور) على جناحي (١:٦٢٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ذكرتك عند البحيرة

حيث تسير القوارب .. يسبح سرب

من (البط) و (البجع) المتبختر .. (٧٤٢:١)

وقد فرض انتقاء مفردات هذا الحقل أكثر من موقف نظرا لسعته ، فمفردات غطاء الزواحف فرضها موقفه من المدينة ومفردات غطاء الثدييات فرضها موقفه من القومية كما فرض الأليفة منها موقفه من الطبيعة .

١/١/٣التضاد :

« ويستخدم مصطلح " تضاد " في الدلالة على عكس المعنى » ([1]) . « والعكس (CONVERSENESS) هو علاقة بين أزواج من الكلمات . مثل : باع – اشترى . وزوج – زوجة » ([2]) . ولا يهمنا في علاقة التضاد هنا تجليها بصفتها علاقة بين مفردات الحقل الدلالي فحسب ، مثل العلاقة التضادية بين مفردتي (الأب – الأم) في حقل القرابة ، وإنما الذي يهمنا هو تبين مدى فرض مواقفه الشعرية على لغته هذا النوع من العلاقة وما تضيفه هذه العلاقة للدلالة عندما تستخدم في سياقات نصية معينة لذاتها . ويستهدف القصيبي " العكسية " لذاتها في موقفه من الزمن على وجه خاص ، ويتجلى ذلك في حقل (صفات العمر) ، إبرازا للعلاقة التضادية العكسية بين سني (الخمسين ، والعشرين) : الشيخوخة × والشباب مما أشرنا إليه سابقا في موقفه من الزمن ، يقول :

- وكنت في مخالب (الخمسين)

أرنو لابنة (العشرين) (٥: ٤٠)

- أنت (الشباب) إلى الأعراس منطلق أنا (الكهولة) يوم ما لديه غد (٧: ٤٦)

كما تظهر العلاقة التضادية العكسية بشكل زوجي (الخريف والشتاء × الربيع والصيف) : الشيخوخة × الشباب معمقة الشعور بتقدم السن وسيطرة هذا الإحساس على ذات الشاعر :

- أتمشى في (خريف) ما لـه من (ربيع) بعده يرجع زهره

في (شتاء) يرتدي الثلج ولا يرتجي (صيفا) يرد الثلج خضره (٧: ٨٨)

ويمكن القول بأن مفردات هذا الحقل تتضاد عكسيا لاجتذاب فكرتي [صغر السن × وتقدمه] لهما على نحو ما أوضحت في مبحث الترادف .

---

[1] – ف . ر ، بالمر – علم الدلالة – ص١٢٢

[2] – عمر ، أحمد مختار – علم الدلالة – ص١٠٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١/٢ استعمال مفردات عربية " قديمة " :

إن وضع اللغة الشعرية في آفاق جديدة لا يعني قطع الصلة بمفرداتها " القديمة " إذ لا يعقل أن يصبح للمفردة عمر زمني تصبح بعده غير صالحة للاستعمال الشعري ، فالتجديد في اللغة لا يتعلق بقدم المفردة أو جدتها بقدر ما يتعلق بدلالتها في سياقها النصي معبرة عن موقف الشاعر ، كما أن قدم المفردة لا يعني " وحشيتها " حسب مفهوم النقاد القدامى لوحشية اللفظ بحيث يكون بين اللفظ وذهن المتلقي انفصال تام في إدراك الدلالة . ولا يعني أيضا غرابتها بمفهوم البلاغيين لغرابة اللفظ الناجمة عن احتياجه إلى بحث وتفتيش في كتب اللغة . أو تخريج على وجه بعيد حتى يفهم معناه لكن ما أعنيه هنا بقدم المفردة : تجاوز الاستعمال اللغوي لها منذ أمد بعيد وقد ألمح لذلك " ابن الأثير " عندما ربط مفهوم وحشية اللفظ بالتطور الزمني لاستعماله : « فهناك ألفاظ استعملها الأوائل دون الأواخر وهذا لا يعاب استعماله عند العرب لأنه لم يكن عندهم وحشيا » (١) . فما كان مستعملا من الألفاظ قبل زمن ابن الأثير كان مألوفا في زمنه ، لكنه في زمن ابن الأثير يعد وحشيا لعدم استعماله .

وقد استعمل القصيبي الكثير من المفردات العربية " القديمة " في شعره ، ليس من باب إظهار الثقافة اللغوية ولكن تحت إلحاح مباشر من طبيعتي موقفيه من الزمن والقومية لتحقيق أغراض دلالية بحتة ، ويمكن حصر المفردات التي فرضها موقفه من الزمن والموت تحديدا في الآتي :

- (عرصات) : « كئيبة (عرصات) العرس خاوية والليل دمع على الأشجار ينزلق » (٢)

وتعني : « كل جوبة منفتقة ليس فيها بناء .. وتجمع عراصا وعرصات . وعرصة الدار : وسطها » (٣) .

وهي كلمة تجاوزها الاستعمال اللغوي منذ أمد بعيد ، ولما كان سياق القصيدة العام " رثاء " فقد نبع استعمال المفردة من استحضار الشاعر لمخزونه الشعري واللغوي في إطار البين عموما إذ كثيرا ما اقترنت كلمة " عرصات " في سياق الشعر العربي القديم مع رحيل الحي من العرب إلى مكان آخر . كما يقول صاحب اللسان مستشهدا « والعرصة البقعة بين الدور ليس فيها بناء قال مالك بن الريب :

تحمل أصحابي عشاء وغادروا أخا ثقة في عرصة الدار ثاويا » (٤)

---

١ - ابن الأثير - المثل السائر - ج١ - ص٢٢٩

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٥٩

٣ - لسان العرب - ج٧ - ص٥٢

٤ - لسان العرب - ج٧ - ص٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فجاء استعمال هذه المفردة في سياقها ذاك معمقا لدلالة تحول مظاهر الحسن البيروتية إلى جو الكآبة لرحيل أخيه فيها إلى جوار ربه .

وفي سياق الرثاء يستعمل القصيبي مفردة قديمة هي (النشب) يقول من قصيدة في رثاء الشاعر العربي " عمر أبو ريشة " :

« للموت ما جمع الفانون من (نشب) وليس للموت هذا الرائع الوتر » (١)

والنشب : - « المال والعقار » (٢) - مفردة قديمة يستعملها الشاعر في هذا السياق لإضفاء قيمة إيحائية جديدة تتمثل في إبراز مقدرة المنية في أن تنشب أظفارها في الإنسان وما يملك ، أما إذا كان الشعر : هذا الوتر الرائع من بين ما يملكه الراحل فإنه ليس لها ، بل سيبقى حياة أخرى لصاحبه بعد موته .

ويستعمل في ذات السياق كلمة :

- (الحدباء) : « أهذا أنت محمولا مسجى على (الحدباء) يا خدن الشباب » (٣)

ويقصد بالحدباء : « النعش . قال كعب بن زهير :

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته يوما على آلة حدباء محمول

وقيل أراد بالآلة الحالة ، وبالحدباء الصعبة الشديدة » (٤) . واستعمال الشاعر لهذه المفردة القديمة هنا يصعب حمله على ترسيخ قيمة إيحائية معينة ، وإنما يحمل على فرضه من واقع موقفه من الزمن والموت فحضور المفردة في البيت عائد إلى حضورها " آلة " في مشهد الوداع الأخير على مسرح الواقع ، ولعل في تقديم الشاعر لهذه القصيدة في سيرته الشعرية ما يؤكد ذلك إذ يقول : « كان فؤاد الزين - رحمه الله - صديقا عزيزا .. فرقتنا الحياة فلم نعد نلتقي إلا فيما ندر ، ثم تعذر هذا اللقاء واجتمعنا بعد سنين طويلة على حافة القبر » (٥) .

ويستعمل القصيبي بإلحاح من الأسس الفكرية لموقفه من القومية مجموعة من مفردات المعجم الحربي العربي القديم يمكن حصرها في الآتي :

- (شؤبوب) : « لا ترجع الأرض إلا حين يغسلها بالجرح والنار يوم الفتح (شؤبوب) » (٦)
- (البند) : « فارس القدس أقفر الميدان وهوى (البند) واستراح الحصان
- (الكمي) : فارس القدس أغمض الجفن واهدأ فلقد أتعب (الكمي) الطعان

---

١ - القصيبي ، غازي - مرثية فارس سابق - ص٦٣

٢ - لسان العرب - ج١ - ص٧٥٧

٣ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٧١

٤ - لسان العرب - ج١ - ص٣٠١

٥ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج٢ - ص١٦

٦ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (الفرند)،(السنان) : وخبرت النضال شيخا فلم يصدأ (فرند) ولم يكل (سنان) » (١)
- (الوغى) : « فإننا أجبن أهل (الوغى) وإننا أفصح أهل البيان
- (الطعان) : نخاف لقيا الموت لكننا نقول أحلىشعرنا في(الطعان) » (٢)

فهذه المفردات معجم حربي قديم تجاوزه الاستعمال اللغوي منذ أمد بعيد . كما أن من بينها أدوات قتالية لم تعد مستعملة في هذا العصر ، وقد فرض موقفه من القومية استعمال هذه المفردات لترسيخ قيمة إيحائية واحدة هي تذكير أبناء الأمة بمجد أسلافهم الذي صنعوه بإمكانات عصرهم ، لإنقاذهم من سطوة الشعور بالهزيمة ورفع روحهم المعنوية من خلال ما يستدعيه استعمال تلك المفردات من زخم تاريخي حافل بالمجد ومحفز على تغيير الواقع نحو الأفضل .

كما يفرض الموقف من الطبيعة على القصيبي استعمال المفردة القديمة مثل :

- (الجؤذر) : « لما انطلقنا على الصحراء قافية ما عانقت (جؤذرا) إلا هفا ورنا » (٣)

وهو (ولد البقرة الوحشية) . وقد كان لموقفه من الطبيعة أثر واضح في استعمال هذه المفردة فالشاعر يرسم صورة الصحراء بكرا نقية نقاء انطلاقته الأولى و(الجؤذر) من مصاحبات صورة الصحراء في هيئتها تلك . لذلك جاء استعمال المفردة القديمة هنا مكثفا لدلالة بكارة الصحراء المنسجمة مع بكارة الانطلاق ونضارته .

وإذا كان « المعنى في اللغة "القديمة" موجودا مسبقا والكاتب يصوغه بشكل جديد » (٤) فإن استعمال القصيبي للمفردة القديمة يتعدى صياغة معناها بشكل جديد إلى الإضافة إلى معناها معنى جديدا ويظهر ذلك من استعماله لمفردة (المراشف) التي بعثها موقفه من الحب ، يقول :

- « ترون الجمال احمرار الخدود وسحر (المراشف) من غانيه » (٥)

فسياق القصيدة والبيت : مقارنة الشاعر بين نظرة الشعراء المثالية إلى الجمال ونظرة غيرهم الحسية السطحية إليه التي لا تغوص إلى لبه مما جعلها نظرة قاصرة لا تميز بين كلمة (شفاه) المستعملة للإنسان ، و(مرشف) المستعملة للدابة فاستعمال الكلمة في هذا السياق أكسبها معنى جديدا " بعديا " هو الانتقاص من نظرة غير الشعراء للجمال .

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٠٩

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٦٧

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٠٣

٤ - أدونيس ، زمن الشعر - ص١٣٢

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣ /١ استعمال مفردات عامية :

تقع اللفظة العامية هنا موقع النقيض المباشر للكلمة العربية القديمة زمنيا وبهذا التقابل يمكن الوصول إلى حد اللغة العصرية التي يتوقع من المبدع استعمالها وهذا ما أكده الباقلاني حين رأى « أن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس ولذا فإن على المنشئ أن يوقع اختياره على ألفاظ قريبة في دلالتها على المراد وواضحة في إبانتها عن المعنى المطلوب مع ملاحظة ألا يكون اللفظ مستكره المطلع على الأذن ولا مستنكر المورود على النفس حتى يتأبى بغرابته عن الإفهام أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة ، كما يجب على المنشئ أن يتجنب ما كان عامي اللفظ مبتذل العبارة ركيك المعنى سفسفا في الوضع » (١) لكن الباقلاني لم يربط الصياغة بحالة المنشئ وطبيعة المتلقي كما فعل الجاحظ الذي حدد المقصود بالعوام الذين ينسب إليهم اللفظ العامي « بأنهم الطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق غيرها من أهل الأمم الأجنبية ولكنهم لم يبلغوا منزلة الخاصة من العرب » (٢) وقد ربط الصياغة بحالة المنشئ وطبيعة المتلقي مجيزا احتواء الكلام على وحشي اللفظ إذا كان موافقا لطبيعة التوحش في المتلقي ، ومجيزا استعمال اللفظ العامي إذا كان المنشئ في حالة تخاطب مع السوقة لذلك يوجب على المتكلم إذا كان في مجال الحكاية « أن يورد النادرة من كلام الأعراب كما هي في صياغتها دون تغيير لها بإخراجها مخارج كلام الأعراب والبلديين وكذلك الأمر في رواية نادرة من نوادر العوام وملحة من ملح الحشوة العظام فلا يجوز أن يتخير فيها لفظا حسنا أو مخرجا سريا لأن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها من صورتها ومن الذي أريدت له » (٣) .

وقد استعمل شعراء العربية اللفظة العامية كثيرا في ما أوردوه من أشعار ، وقد ذكر ابن سنان مثالا لاستعمالها قول أبي تمام :

« جليت والموت مبد حر صفحته وقد (تفرعن) في أفعاله الأجل

فإن (تفرعن) مشتق من اسم فرعون وهو من ألفاظ العامة وعادتهم أن يقولوا: " تفرعن فلان " إذا وصفوه بالجبرية » (٤) .

وقد استعمل القصيبي مجموعة من المفردات العامية فرض حضورها واستعمالها موقفه من الزمن ويمكن حصرها في الآتي :

- الفناجين (٣٥٢:١)

---

١ - الباقلاني ، محمد - إعجاز القرآن - ص١١٧

٢ - الجاحظ ، عمرو بن بحر - البيان والتبيين - ج١ - ص١٣٧

٣ - الجاحظ ، عمرو بن بحر - البيان والتبيين - ج١ - ص١٤٥

٤ - الخفاجي ، ابن سنان - سر الفصاحة - ص٦٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- البوم (٣٥٢:١)
- المريول (٥٩٠:١)
- بـــابـــا (٦٣٥:١)
- الكـــور (٦٣٥:١)
- الهواري (٦٨١:١)
- الجالبوت (٦٨١:١)
- الحداق (٦٨١:١)
- الميادير (٦٨١:١)
- الربيان (٦٨١:١)
- السبيطي (٦٨١:١)
- النتعة (٦٨١:١)
- القبقب (٦٨١:١)
- الصرقيع (٦٨١:١)
- القب (٦٨١:١)
- القلين (٦٨١:١)
- الناملية (٦٨١:١)
- قرقاعون (٦٨١:١)
- الطباشير (٧٢١:١)
- سبورة (٧٢١:١)
- السامري (٧٥٩:١)
- البشت (٧٩٣:١)
- الجرائد (٢: ٣٥)
- البيارة (٣: ٧)
- النواخذة (٤: ٩٣)
- النشامى (٤: ٩٧)

فهذه المفردات العامية قد ورد استعمالها جميعها في إطار موقف القصيبي مـــن الزمـــن كمـــا يلاحظ من ورود معظمها في قصيدة " العودة إلى الأماكن القديمة " تعبيرا عن الحنين إلى ماض جميل تولى ، إلى أن استعمال القصيبي للمفردات العامية في شعره ينهض على أساس ســـلطوي بحت إذ يرى أن سلطة الشاعر تتجاوز حدود تطويع اللغة شعرا وفق الثوابت والأصول المرعية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى صناعتها وذلك في معرض تعليقه على استعمال شاعره الأثير " إبراهيم ناجي " مفردة عامية في قوله :

« ذلك (الشط) الذي ذقت به بعد لج البحر.. أمنا وسلامه

لا تقولي رجاء أن كلمة (شط) عامية . كل كلمة يستعملها شاعر تتحول إلى كلمة فصيحة . تذكري كيف حول نزار قباني " الفساتين " من كلمة مبتذلة إلى كلمة من إنتاج العرب العاربة . اللغة يا صغيرتي من صنع الشعراء لا من صنع المجامع ولا أساتيذ النقد العظام ولا فحول النحو والصرف الكرام وكل من عاش في القاهرة يا خمرية اللون يعرف أن تسمية " شط النيل " "شاطئ" تقعر لا مبرر له » (١) وإذا كان تعليقه هذا يحدد بوضوح منطلق انحرافه الأسلوبي عن مستوى اللغة الفصحى إلى اللهجة العامية فإنه يشير إلى أعمق وأبعد من ذلك عندما يجعل استعمال اللفظ (العامي) مسألة نسبية ترتبط بطبيعة الاستعمال الزمكاني إذ يحتاج الحكم بسقوط اللفظة لعاميتها و (ابتذالها) إلى مراعاة طبيعة الاستعمال ذاته زمكانيا وقد أكد " ابن رشيق " ذلك – من قبل – عندما أشار إلى اختلاف المقامات والأزمنة والبلاد ، إذ أن من الألفاظ ما « يحسن في وقت ولا يحسن في وقت آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا تخرج عن حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد ألفاظا لا تستعمل كثيرا في غيره » (٢) وطبقا لذلك نستطيع الانطلاق إلى محاكمة رصيد القصيبي من المفردات العامية ، من خلال نموذجين من قصائده استعمل فيهما أكبر عدد من المفردات العامية.

– **النموذج الأول :** قصيدة « العودة إلى الأماكن القديمة » (٣) فقد استعمل فيها الشاعر ثلاث عشرة مفردة عامية وهي تبدأ حسب الإحصائية السابقة من كلمة (الهواري – قرقاعون) . يقول القصيبي عن سبب كتابته لهذه القصيدة الذي يحمل في طياته سبب استعماله للمفردات العامية فيها « لقد تصور البعض أنني كتبت هذه القصيدة في البحرين على إثر عودتي للعمل سفيرا للمملكة فيها سنة ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م) إلا أنها في حقيقة الأمر كتبت قبل ذلك بسنتين عندما دعتني وزارة الإعلام البحرينية لإحياء أمسية شعرية في البحرين ، كانت الأولى في قرابة عقدين من الزمان . شعرت وقتها أن الماضي يعود إلي بكل أوجاعه وأفراحه ، الأزقة ، الشخصيات التي تسكنها ، تجارب الحب البريء الأول ، أيام اللهو ، الصيد في البحر ، كل هذا عاد ليسكن أبيات القصيدة التي رأيت أن أعطي الديوان اسمها » (٤) . فعودة الزمان والمكان إلى ذات الشاعر

---

١ – القصيبي ، غازي – مع ناجي ومعها – ص١٨

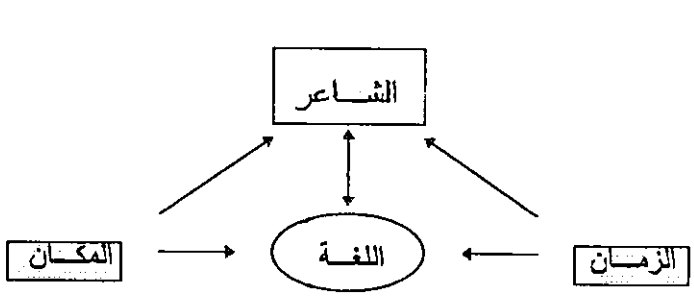
٢ – ابن رشيق القيرواني ، الحسن – العمدة – ج١ – ص١٣٣

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٨١

٤ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص١٣٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعادت معها المفردات العامية التي تنفسها الشاعر في البحرين طفلا لم يتجاوز الخامسة من العمر فجاءت مفرداته كلها من عمق العامية البحرينية انطلاقا من إيمانه بتوهج دلالاتها في السياقات الواردة فيها . ولو استعمل مكانها مفردات فصيحة – إن وجد – أو تخير فيها لفظا حسنا ، أو مخرجا سريا – حسب قول الجاحظ السابق الذكر – لفسد الإمتاع بها ، وخرجت من صورتها ، ومن الذي أريدت له . وفي استعماله لتلك المفردات العامية ما يعكس أيضا الأثر الزمكاني في لغة الشعر مما قد أشار إليه ابن رشيق سابقا وألمح إليه القصيبي في حديثه . ويمكن بيان ذلك الأثر من خلال الشكل الآتي :



– **النموذج الثاني :** قصيدة " يا ريم " ، وأقتطف منها المقطع المتضمن ألفاظا عامية . يقول القصيبي :

« لكن يا ريم
(بابا) غلب الغيلان
لو لم يغلبهم (بابا)
كانوا سرقوا (كور) الأطفال
وقصوا خصل الطفلات
كانوا افترسوا (المريولات)
قفلوا باب المدرسة
وداسوا كتب المحفوظات » (١) .

وفي هذا النص يستعمل الشاعر ألفاظا عامية " طفلية " . ويعود ذلك إلى قيام النص على تجربتين عاشهما الشاعر : تجربة تطهير الحرم المكي التي راح ضحيتها عدد من الأنفس الطاهرة ، وتجربة مشاهدته لصورة (الطفلة : ريم) – التي استشهد والدها في حادث التطهير – منشورة عبر الصحف . فالخطاب موجه إلى مرسل إليه/طفلة . لا سبيل إلى مواساتها إلا بفتح قاموسها (الطفلي) ومخاطبتها باللغة التي تفهمها . ومن هنا تستمد المفردات العامية الواردة في النص مشروعية استعمالها ، لأن استعمال بدائلها الفصيحة في هذا المقام (تقعر لا مبرر له)

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٣٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولم يكتف الشاعر باستعمال المفردات العامية الطفلية ، بل لجأ إلى ذكر أشيائها الطفولية ، مثل كتب المحفوظات التي لا تقرؤها إلا ريم ولداتها .

١/٤ استعمال مفردات غير عربية :

يتأثر السلوك اللغوي بالتفاعل بين الحضارات تأثر السلوك الإنساني به ، ويكون تأثر اللغة في هذا المجال بدخول مفردات جديدة إلى معجمها من اللغة الأخرى ، والعكس . مما ينجم عنه استعمال بعض الشعراء لمفردات غير عربية في قصائدهم . ولم يكن استعمال المفردات غير العربية ظاهرة جديدة في الشعر العربي ، بل أثيثة ضاربة جذورها في عمق التراث . فمنذ أن تمت الفتوح في العصر الإسلامي أخذ العرب والموالي يعيشون حياة مشتركة « فأخذت اللغات الجديدة تترك أماكنها على ألسنة أصحابها لتحل محلها العربية » (١) وفي المقابل تسللت مفردات فارسية إلى اللسان العربي حتى طالت ألسنة الشعراء فهذا « جرير يستخدم في إحدى أهاجيه للفرزدق كلمات فارسية مثل (الروذق) و(البيذق) » (٢)

وفي العصر العباسي نجد « أبا نواس يستخدم في شعره ألفاظا فارسية .. على شاكلة قوله :

والمهرجان المدار لوقته الكرار
والنوكروز الكبار وجشن جاهنبار
وآبسال الوهار وخره إيران شار *

ولم يكن يصنع ذلك دائما إنما كان يصنعه في الحين بعد الحين تملحا وتندرا ، وقد تسقط على لسان بعض الشعراء لفظة نبطية ، من مثل قول إبراهيم الموصلي واصفا وداعه لخمار نبطي :

فقال : إزل بيشين حين حدثني وقد- لعمرك -زلنا عنه بالشين

وكلمة (إزل بيشين) نبطية ، ومعناها امض بسلام » (٣) .

ولسنا في مجال تتبع المفردات غير العربية المتسللة إلى الشعر العربي عبر العصور ، وإنما هدفت من إيراد الأمثلة السابقة إثبات قدم الظاهرة على لسان العربي من الشعراء والمولد لأخلص من ذلك إلى معالجة الظاهرة في شعر القصيبي . وإن كان الدكتور شوقي ضيف يرى

---

١ – ضيف ، شوقي – تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي – ص١٧٠

٢ – ضيف ، شوقي – تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي – ص١٧٢ – والمفردتان استخدمتا للدلالة على الشيء التافه ..

٣ – ضيف ، شوقي – تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول – ص١٤٣

* المهرجان ، النوكروز ، جشن : من أعياد الفرس. جاهنبار : الدعوة العامة. آبسال : ابتداء الربيع.
الوهار : المشرق. خره : موضع الشرب. إيران شار : إيران العزيزة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في استعمال أبي نواس لمفردات غير عربية في شعره " تملحا وتندرا " فإن معالجة المسألة في شعر القصيبي تأخذ منحى آخر يهدف إلى الكشف عن أثر موقفه من المدينة في استعماله هذه المفردات التي نرى أن لإقامته في عدد من الدول الناطقة بالانجليزية مثل أمريكا وبريطانيا دورا كبيرا في تسللها إلى معجمه الشعري إلى جانب سبب آخر نرجئه إلى آخر هذا المبحث ، ويمكن حصر المفردات غير العربية الواردة في شعر القصيبي في الآتي :

- (MIRAGE)

« وأنا قلت لليلى

سوف أصطاد لك (الميراج) يا ليلى بخنجر » (١)

- (MAGE)

« ولسان اللهب يفترس (الميج) أمامي » (٢)

- (TELEPHONE)

عنوانا لقصيدة « تلفون» (٣)

- (RADAR)

« أحسك في .. كأن دمائي (رادار) نبضك » (٤)

- (BANK)

« لم يفتح قدسا هنا أو غزة (بنك) فتوح المجرمين..ومتجر » (٥)

- (CIGARETTE)

« قلت : " ماذا تريد ؟ "

قال : " (سيجارة) واحده ! " » (٦) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٠٦

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٠٩

٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص ٤٤٩

٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٥٦

٥ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٧٥

٦ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٢٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- (ALBUMS)

« وفتحنا
كل (الألبومات) وفتشنا عنك ..
وقبلناك » ([1])

- (BABY)

« (بيبي) عشقناك عشقا من بعضه قيس يذهل » ([2])

- (FAX)

عنوانا لقصيدة « (فاكس) » ([3])

وبعد حصر المفردات غير العربية في شعر القصيبي فإننا نرى أن المعجم الشعري لكل شاعر بمثابة كتلة منتقاة من جسد اللغة ، لذلك لا يخلو معجم الشاعر الأصيل من أثر التفاعل بين الحضارات بقدر تفاعل الشاعر ذاته مع اللغة والحضارة . وبما أن الأمة تراجعت حضاريا على المستوى المعرفي والتقني في هذا العصر ، فإن السيادة اللغوية ستؤول لا محالة للحضارة الأقوى التي ستفرض مفردات لغتها بمعارفها ومخترعاتها على كل اللغات المنتمية إلى حضارات نامية . من هذا الباب تسللت إلى معجم غازي الشعري مفردات لا بديل لبعضها في اللغة العربية . وقد أصبحت لجريانها على الألسن ، وكثرة تداولها بين الناس مألوفة لدرجة أن استعمال بديلها العربي في بعض المواقف مدعاة للاستغراب وكأن بديلها العربي أجنبي .

١/٥ استعمال مفردات من واقع التجربة الحياتية :

تتلون اللغة الشعرية بلون التجربة الحياتية التي تعبر عنها وتتحرك في إطارها راقصة على أنغام إيقاعها النفسي ، ولعل هذا ما يجعل البحث عن مفردات معجم " الغزل " في قصيدة " الهجاء " مضيعة للوقت ، وينشأ الانسجام بين اللغة الشعرية والتجربة الحياتية من عمق العلاقة بينهما التي تبرز من خلال الربط بين تواريخ إبداع النصوص الشعرية وتجارب الشاعر الحياتية .

فالقصائد التي تكتب في مرحلة معينة من حياة الشاعر عاش خلالها تجارب حياتية فاعلة تستدعي مفردات من واقع التجربة الحياتية المعيشة وهذا ما نلمسه بوضوح من خلال الربط بين تواريخ إبداع بعض قصائد القصيبي وتجاربه الحياتية . فلو أخذنا الفترة التي عمل فيها وزيرا

---

[1] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٥٩

[2] – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٤٠

[3] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للصحة ، وبحثنا عن القصائد التي كتبها في تلك الفترة ، فإننا سنجد أثرا واضحا لتجربته الحياتية " الصحية " في لغتها ، فقد عاش القصيبي تجربته تلك بين عامي [١٩٨٣ - ١٩٨٤م] . أصدر بعدها مباشرة ديوانه السابع " العودة إلى الأماكن القديمة " الصادر عام ١٩٨٥م . يقول غازي الديوان محورا جديدا هو الألم . صحيح أن الألم باعتباره محورا للتجربة الإنسانية كان ينفجر في أكثر من قصيدة في ديوان سابق ، إلا أنه في هذا الديوان يكتسي طابعا من الحدة والحرارة . ولعل بالإمكان أن نرجع الألم الجديد هذا إلى تجربتي وزيرا للصحة .. هذا العمل وضعني وجها لوجه أمام مشاهد من العذاب .. كنت أزور المستشفيات بصفة شبه يومية ، وأعود في كل مرة محملا بزاد من الدموع والآهات .. دون أن أشعر ، تسللت تلك التجربة الحزينة إلى كل القصائد التي كتبتها في تلك الشهور » (١) . وقد أحصينا القصائد التي كتبها في تلك الشهور لتبين أثر تجربته تلك في لغتها ، فوجدناها ست قصائد بدا أثر التجربة واضحا في لغتها ، فقد تسللت إليها مفردات (طبية) يكثر تداولها في مرافق وزارة الصحة فجاءت محصلة مسح القصائد كالآتي :

١- « نهر من الدم » (٢) . كتبت عام ١٩٨٣م . من مفرداتها [الدم ، شلل ، جرح] .

٢- « أغنية في ليل استوائي » (٣) . كتبت عام ١٩٨٣م . من مفرداتها [ألم ، الأوهام ، الأسقام ، الموت ، معاناة] .

٣- « شعرنا موتنا » (٤) . كتبت عام ١٩٨٣م . من مفرداتها [الفناء ، العناء ، حارق ، مؤلم، الدواء ، الدماء ، الموت] .

٤- « نفر فديتك » (٥) . كتبت عام ١٩٨٤م . [لا توجد مفردات متلونة بلون التجربة] .

٥- « الموعد » (٦) . كتبت عام ١٩٨٤م . من مفرداتها [جسم مجهد ، المرارة ، تئن ، تتنهد ، مواجع ، العليل ، أجس ، أدواء ، الجراح ، أضمد] .

٦- « جبيل » (٧) . كتبت عام ١٩٨٤م . [لا توجد مفردات متلونة بلون التجربة] .

من هنا نتبين أثر التجربة الحياتية في لغة الشعر ، فقد جلبت تجربة القصيبي في وزارة الصحة إلى معجمه الشعري مفردات لم تكن لترد في قصائده لولا طبيعة التجربة الحياتية التي عاشها .

---

١ - القصيبي ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ص٢٥٠

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٤٩

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٦٥

٤ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٧٤

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٠٥

٦ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٧٩

٧ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٩٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢-الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الأفقي :

ونعني بـ " المحور الأفقي " الصفة الخطية (النظمية) للغة ، إذ تمثل الحركة الأفقية للصياغة محورا مهما للخلق اللغوي ، ويسعى القصيبي للانحراف عن الإطار الثابت للأسلوب وقوانين اللغة في العمل الشعري ، بتوظيف بنى أسلوبية معينة أو تحريك الكلمات أفقيا بالحذف أو الإضافة أو غياب الروابط من مفاصل الخطاب وكل ذلك يشكل خروجا باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي ضمن نظام العربية الواجب الاحترام والخروج عن هذا النظام ليس نادرا ولكنه يكون حينئذ ذا طابع نحوي أو أسلوبي بياني ، « وإذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب فإن بناء الجملة هو روحه » ([1]) . فمن خلال تركيب الجملة يمكننا الحكم على مدى فاعلية معطياتها اللغوية إبداعيا وما تعكسه من انزياحات بتتابعها الزمني .

وقد فرضت أهمية العبارة الشعرية وكيفية تكوينها ضرورة البحث عن أبرز الخصائص المميزة لأنماط الصيغ الشعرية على المستوى (الأفقي / النظمي) ومن أبرز الخصائص الأسلوبية على المحور الأفقي في شعر القصيبي ما يلي :

١- توظيف البنية الاستفهامية .
٢- توظيف البنية الندائية .
٣- الاعتراض .
٤- الحذف .
٥- غياب الروابط .
٦- التكرار .

وتهدف دراسة هذه الخصائص إلى الكشف عن أثر مواقفه الشعرية في بناء الجملة إلى جانب الكشف عن مظاهر الانحراف الأسلوبي فيها للحم طرف الدائرة التي بدأناها بدراسة الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي .

---

[1] - جيرو ، بيير - الأسلوب والأسلوبية - ص٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢/١ توظيف البنية الاستفهامية :

يعد توظيف البنية الاستفهامية من أهم ملامح الخصوصية على المحـــور الأفقـــي للغـــة القصيبي الشعرية إذ تسيطر البنية الاستفهامية على معظم شعره ، وذلك لقيام مشروعه الشعـــري على محور أساسي يتمثل في " الظمأ والحرمان " الممتد من ديوانه الأول وحتى آخـــر قصيـــدة كتبها وبنيت عليه أبعاد موقفه من الحب كافة . وعن هذا المحـــور يقول الشاعر : « إن تعبيري " الحرمان والظمأ " اللذين يتكرران في " أشعار من جزائر اللؤلؤ " وفي الدواوين التي تلته ، يندر أن يعبرا عن عاطفة حسية مباشرة .. بل يتجاوزا ذلك إلى التعبير عن كل ما تصبو إليه الـــروح وتعجز عن بلوغه .. وإلى ذلك التحرق الدائم إلى ما لا يمكن وما لا يكون » (١) . ومن هنا يبدأ البحث عن اللا ممكن وغير الكائن بالاستفهام والسؤال . وكلما يصل قمة مما كان يظنه مستحيلا ، يبدأ بالبحث عن الأخرى وكأنه يحاول الحفاظ على نفس " الظمأ والحرمـــان " المعـــبر عنـــه بالسؤال من أن ينقطع . يقول : « هناك قمة جبل تريد الوصول إليها ، بعد عناء طويل يذكـــرك بمعاناة " سيزيف " تصل إلى القمة ، ولا تكاد تلتقط أنفاسك حتى تكتشف أن هناك قمما أعلـــى ، وأروع ، وأبعد . ينتابك شعور حاد " بالحرمان " .. وتبدأ الطريق إلى القمة التالية .. الحرمـــان إذن ، رفيق البحار الذي يبحث عن مرفأ لم يوجد .. أعطني إنسانا بلا حرمان لأعطيك إنسانا فقد نعمة الشوق إلى الأفضل » (٢) . و" نعمة الشوق إلى الأفضل " هي ملاك البنية الاستفهامية التي يبحث بها عن الأفضل متمثلا في المرأة المثال في واقع ضنين بها ، وفي الماضي الجميـــل فـــي حاضر يسيل بين أحراش الحديد والأسمنت/المدينة . ويمكن استجلاء هذا البحث الاستفهامي عن الأفضل في شعره من خلال ثلاثة محاور رئيسية في شعره :

- **المحور الأول :** " الغياب × الحضور " .

أشرت في الموقف السابق " من الحب " إلى العلاقة الوطيدة بين المرأة والطبيعة . فحضـــور المرأة : موعد الطبيعة مع الخصب والنماء والازدهار . وغيابها : موسم جدب وقحـــط بالنســـبة للطبيعة . وإبرازا لجدلية الغياب والحضور يوظف الشاعر البنية الاستفهامية بشكل مكثـــف . إذ يستخدم الاستفهام بـــ (ما) ، التي يطلب بها إيضاح الاسم وشرحه ، إحدى عشـــرة مـــرة فـــي قصيدة مكونة من سبعة أبيات . أما الأسماء التي يطلب شرحها وإيضاحها ، فهي عناصر الطبيعة المعروفة التي أصبحت مبهمة وغائبة بغياب المرأة :

« لا تغضبي!ما الكون إن تهجري؟ وما رفيف الأمـــل المسكـــر
وما المنى ؟ وما نشيد الهـــوى ؟ وما رحيق الكـــوثر الخيـــر

---

١ – القصيبي ، غازي – سيرة شعرية – ج١ – ص٥٣

٢ – المصدر السابق – ص٢٣٨

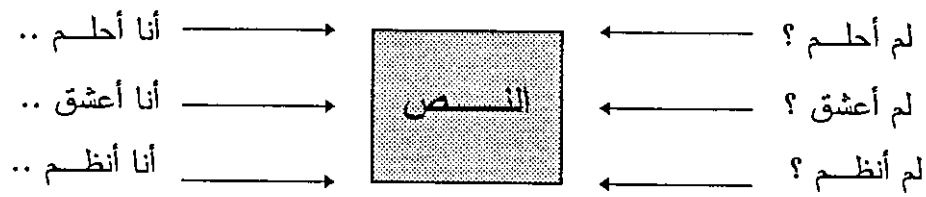
All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفيم يسري في الرياض الشذى؟ وفيم يحلـو البـوح للأنهـر » (١)

وكما يظهر من النموذج السابق ، فإن الأداة (ما) أكثر أدوات الاستفهام ترددا في هذا المحور كما أنها تتردد كثيرا في معظم ثنائياته الشعرية . كالثنائية الزمنية،وثنائية " البحر والصحراء ".

– **المحور الثاني :** توظيف البنية الاستفهامية في بناء القصيدة .

ويتجلى هذا المحور بشكل بارز في قصيدة « ما تلهـين » (٢) . إذ تتكون القصيدة من سـتة مقاطع . يطرح الشاعر في المقاطع الثلاث الأولى ثلاثة أسئلة ، بمثابة أنوية لبناء المقاطع . وفي المقاطع الثلاث الأخرى يجيب عن تساؤلاته السابقة . ويمكن تصوير دور البنية الاستفهامية فـي هذه القصيدة من خلال الشكل الآتي :



– **المحور الثالث :** الحنين إلى الماضي .

وفي هذا المحور تستوعب البنية الاستفهامية تيار شعوره بـالحنين إلـى المـاضي الـذي يستحضره بالسؤال . ويظهر ذلك جليا في قصيدة « العودة إلى الأماكن القديمة » (٣) . التي تضم ستة وأربعين بيتا ، يبحث الشاعر فيها عن أماكنه القديمة بأربع أدوات استفـهام كان للأداة (أين) التي يطلب بها تعيين المكان حضور بارز عن سواها . إذ تكررت في هذه القصيدة ثماني عشرة مرة مقابل مرة واحدة لكل من (كيف ، والهمزة ، ومن) . حيث جاءت التساؤلات معبرة عـن حنين جارف إلى تلك الأماكن . وفي ذلك دلالة واضحة على استيعاب البنية الاسـتفهامية لتيـار الشعور بالحنين إلى الماضي ودورها في تجسيد بعض أبعاد موقفه من المدينة .

٢/٢ توظيف البنية الندائية :

يستغل القصيبي البنية الندائيـة استغلالا فنيا يدخل في صميم بناء القصيدة ، ممـا جعلـها تلعب دورا أسلوبيا بارزا على المحور الأفقي أكثر من كونها دعوة المخاطب بحرف نداء نـاب مناب فعل كأدعو ونحوه ولو بدأنا بدور هذه البنية على مسـتوى الدلالة التركيبـية في العبـارة

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٢

٢ – المصدر السابق – ص١٧٧

٣ – نفسه – ص٦٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نجدها تلعب دورا في خلق الصورة عن طريق " التشخيص " بدعوة المعنويات وإكسابها صفات حية ، كقوله :

« يا ابنة الوهم إنما أنت في دنياي حلم على جفوني محرم » (١)

أو عن طريق " التجريد " بدعوة الماديات وإكسابها صفة معنوية مجردة كقوله :

« يا سرابي الحبيب طال بي السير وحيدا وضقت بالصحراء » (٢)

وتقوم البنية الندائية في شعر القصيبي بدور فاعل في بناء القصائد التي تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى . ويبرز هذا الدور بمجيء البنية الندائية في أول كل مقطوعة مؤدية وظيفة افتتاح المقطوعة ودق الجرس مؤذنة بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة . وبذلك يساعد النداء على إقامة وحدات صغيرة في داخل الإطار الكبير . ويتجلى هذا الدور للبنية الندائية في شعره في القصائد التي تعبر عن موقفه من القومية ، والزمن/الموت تحديدا . ومن الموقف الأول قصيدة بعنوان " يا أعز النساء " التي تقدم شكوى مرة من الواقع العربي الحزين ، إذ يلاحظ فيها الدور الفاعل للبنية الندائية في تفريع المعنى الأساسي ابتداء من العنوان وانتهاء بكل مقطع من مقاطعها :

« يا أعز النساء همي ثقيل هل بعينيك مرتع ومقيل » (٣)

هكذا يفتتح القصيدة مكررا البنية الندائية (يا أعز النساء) أربع مرات في المقطع الأول . ثم تتولى البنية ذاتها افتتاح المقاطع التالية وتفريع معاني القصيدة على النحو الآتي :

- يا أعز النساء ما أرخص الألفاظ يجترها اللسان القؤول
- يا أعز النساء أين مضى الطفل وأين ابتسامه المعسول
- يا أعز النساء أخشى على قلبي من المجد إنما المجد غول
- يا أعز النساء جئت هزارا جد في إثره عقاب أكول

وفي إطار القصائد المعبرة عن موقفه من الزمن/الموت تلعب البنية الندائية نفس الدور السابق مع تغيير بسيط في بنية الجملة يضيف نوعا من الدلالة الخفية المنسجمة مع طبيعة الفكرة الأساسية التي تعبر عنها القصيدة . ويتجلى هذا الدور في قصيدتي " أبا خالد " و " أبا سمر " . إذ يفتتح الأولى بقوله :

« أبا خالد! ما أخلف الموت موعدا ولا فر مطلوب وطالبه الردى » (٤)

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٥٦

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص١٦

٣ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٦٦٣

٤ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٣٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم تأخذ البنية الندائية طريقها في تفريع الفكرة الأساسية لمعنى القصيدة عبر مقاطعها على النحو الآتي :

- أبا خالد! إن أنس لا أنس برهة — من العمر..ودالطرف لوكان أرمدا
- أبا خالد! والذكريات دوامع — تمر على قلبي كما تعبر المدى
- أبا خالد! والبين كالليل بيننا — متى طال ليل البين..والملتقى غدا

ويفتتح القصيدة الأخرى بقوله :

« أبا سمر! أ للأسمار معنى — وقد فارقت مجلسك القديما » (١)

ثم يفرع المعنى مستعينا بالبنية الندائية في مقطعين طويلين بقوله :

- أبا سمر! وتخطر ذكريات — وأستسقي فتمطرني نجوما
- أبا سمر! أجر إليك حزني — وكم واسيت لي حزنا أليما

ويلاحظ ما جرى للبنية الندائية من تغيير تمثل في حذف حرف النداء ، وقد تآزر غياب حروف النداء من البنى السابقة مع طبيعة الفكرة الأساسية للقصيدة المتمثلة في غياب/موت المنادى ، مما أضاف إلى البنية ، والمعنى ، دلالة جديدة لم تظهر في القصائد المعبرة عن موقفه من القومية .

٢/٣ الاعتراض :

وهو من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تتصل بطبيعة الحركة الأفقية للغة الشعرية ، إذ يعتمد على تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل . ودخول الجملة الاعتراضية بين عناصر التركيب يقطع الدلالة المتصلة (أفقيا) في التركيب الأصلي ، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخول المعترض ، فيتم المعنى في الكلام ، بحيث لو أسقط العنصر الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة .

ويكثر القصيبي من استعمال الجمل المعترضة في شعره ، حتى أصبحت مظهرا أسلوبيا بارزا من مظاهر التراكيب الشعرية لديه باعتبارها عنصرا مهما في تركيب الصورة الشعرية وسياق التركيب اللغوي الفني ، مما يزيد التركيب تراكما وسط تداعيات كثيرة ، كما في قوله :

« الشمس – شمسي الحلوة الكريمه –
تأبى علي أن تضيء شمعة
في قبور روحي .. شمعة يتيمه
والليل – أين الألفة القديمه ؟ –

---

١ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٣٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يلفني .. كأنني جريمه » (١) .

وقد يطول التركيب الاعتراضي لتكونه من أكثر من تركيب فيطول بذلك تعليق المعنى وانتظار عودته المتوقعة :

« واقسم أننا أقوى
– بدفء الحب في عينيك ..
بالعنب الذي ينمو على شفتيك ..
بالحرف الذي يجتاحني ..
بمخاض رحم الأرض .. –
أقسم أننا أقوى
وأنا سوف نصنع من لهيب الحب .. أغنية .. » (٢)

وقد يأخذ الاعتراض مظاهر تقليدية بحتة تمليها ضرورة الوزن ، فيجيء الاعتراض تقليديا غالبا ما يتمثل في مظهر الجملة الإنشائية الدعائية . مثل قوله :

– « غريرة القلب ماذا – أفديك – تبغين مني ؟ » (٣)
– « واليوم يغرب من في قلبه مرض وتشرقين – بإذن الله – كالفلق » (٤)
– « يده – شلت يدا – مصبوغة بدماء المسلمين الآمنين » (٥)

٢/٤ الحذف :

ويتصل مظهر " الحذف " بطبيعة الحركة الأفقية للغة الشعرية أسلوبيا . وإذا كان الاعتراض إقحاما لعنصر من عناصر التركيب بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل ، فإن الحذف " بتر " لعنصر من عناصر التركيب من حقه الوجود والاتصال .

ويلجأ القصيبي إلى الحذف استغلالا لطاقاته الدلالية المحفزة لعنصر الإيحاء في القصيدة ، والمنشطة لخيال المتلقي بحثه على استحضار العنصر المحذوف . وقد أخذ الحذف في شعر القصيبي مظهرين هما :

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣١٢
٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٩٧
٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢١٤
٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٩٠
٥ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٢٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢/٤/١- الحذف العدولي :

وأقصد به العدول المتعمد عن القاعدة النحوية ، ويعد العدول عن القاعدة النحوية – مع العلم بها – مظهرا انزياحيا أسلوبيا برغم اعتباره قياسا إلى المعيار الأصلي لحنا ، طالما هدف الشاعر من عدوله إلى استغلال الطاقة الدلالية الناجمة عنه . وقد لجأ القصيبي إلى حذف (ما) التعجبية التي لا تجيز القواعد النحوية حذفها من صيغة التعجب استغلالا لطاقة دلالية مرجوة . كما في قوله :

« ما أقسى خطو الزمن الموغل
في أحشائي .. ما أقساه
(أشنع) ما ارتكبت كفاه » (١) .

فالغرض من الحذف هو تكريس دلالة شناعة الزمن وفعله في الشاعر . ولم يكن حذفها جهلا بالقاعدة بدليل تحققها في التركيبين السابقين للتركيب الذي حذفها فيه .

٢/٤/٢- حذف العبارة :

ومثال ذلك قوله :

« لو يصد الردى الثبات لصد الموت حزم ملكته وجنان
(لو!) ونحني الرؤوس..هذا قضاء الله..هذا ما شاءه الرحمن » (٢)

فالشاعر يحذف متعلق (لو) ، ويترك للمتلقي تقديره اعتمادا على السياق السابق وهو قريب التقدير ، إذ يمكن تقديره بـ (لو نصرناك .. دعمناك .. ولكننا نجبن ونحني ..) . وفي ذلك استغلال لطاقة الحذف الدلالية ، وإشراك للمتلقي في تركيب وصياغة الجملة . ويدخل في هذا الإطار الحذف البارز في المقطع الآتي :

« " شباب " !!
ويطرق شيخ نحيل كئيب
ويهمس " ليت الشباب يعود "
وتلمس امرأة شعرها
وقد بيضته السنين الطوال
وتفلت من عينيها دمعتان
تقولان " ليت الشباب يعود "
.. .. » (٣) .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٤٨

٢ – المصدر السابق – ص٥٠٩

٣ – نفسه – ص٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فحذف الشاعر بقية البيت (يوما .. .. فأخبره بما فعل المشيب) حيث جاء التوظيف معادلا لتجربته مع الزمن الذي غير ملامحه فلم يستطع احتمال ذلك التغيير والجرأة على البوح ببقية المعاناة ، فاستغل طاقة الحذف الدلالية مشركا المتلقي في استحضار بقية البيت .

٢/٥ غياب أدوات الربط :

لابد لحركة اللغة الشعرية على المحور الأفقي من ربط وحداتها لشدها إلى السياق العام الذي ينتظمها ويعد غياب أدوات الربط من أبرز المظاهر الانزياحية الأسلوبية على مستوى التركيب في شعر القصيبي . ويظهر ذلك في معظم قصائده ، إذ كثيرا ما يحذف (الواو) العاطفة في شعره ، وقد تجلت هذه الظاهرة مبكرا في شعره كما في مقطوعة " أمرح في عينيك " من ديوان " أبيات غزل " :

« أمرح في عينيك .. أمشي على الرمال كالطفل .. ألم المحار
أقطع المرجان .. أوي إلى كهفي الذي يحوي كنوز البحار
أشارك النورس آفاقه حينا .. وأغفو في ظلال القفار » (١)

ويظهر من المقطوعة السابقة غياب الرابط (الواو) بين الأفعال المضارعة المتصلة بضمير المتكلم [أمرح ، أمشي ، أقطع ، آوي ، أشارك] ، ويأتي غياب الرابط هنا تأكيدا على رغبة الشاعر في المحافظة على تدفق حركة الأفعال الأفقية دون إعاقة (الواو) لها ، وصولا إلى الذروة المتمثلة في الفعل الأخير (أغفو) .

وتمتد ظاهرة حذف الرابط في معظم شعر القصيبي لأسباب فنية بحتة ، كقوله :

« تناثرت في ناظريك قصائد ..
شيدت في ناظريك مدائن ..
أبحرت في ناظريك سفائن ..
لا تستريح
عليها القلوع » (٢) .

فالشاعر هنا يحذف الرابط (الواو) من مفاصل التراكيب ، لمحاصرة الدفقة الشعورية وتطويعها في قالب التركيب دون الاهتمام بشيء سواها . ويظهر ذلك أيضا في قوله :

« عندما كنت تهوينني
كنت ذاك الحصان الجموح ..

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٧١

٢ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كنت أوسم من ومضة السيف ..
في مهرجان الفتوح
كنت أشعر من عندليب يبوح » ([1]) .

فالشاعر يحاول رسم صورة عامة تتكون من جزئيات صورية متتالية ، فحذف الرابط لملاحقة تواليها على ذهنه ، وقد اضطرته ملاحقة التراكيب إلى جانب حذف الرابط ، إلى فنية أخرى تنم عن سرعة الملاحقة وسيطرة المحاصرة . وهي التدوير العروضي الظاهر في تراكيب المثالين .

ومن صور حذف الرابط في شعره ما يدخل تحت ما أسماه البلاغيون بتنافر الكلمات ، أو المعاظلة اللفظية التي من صورها إيراد أفعال يتبع بعضها بعضا بدون عطف ، سواء اختلفت في المضي والاستقبال أو لم تختلف وتتجلى المعاظلة اللفظية بصورتها تلك بين الأفعال الماضية في قوله :

« لا والذي ما عبدنا ، رجونا ، خشينا سواه
ارفعي الرأس .. قولي حبيبي
يواصل ترحاله في الوجود » ([2]) .

ومن أمثلتها بين الأفعال المضارعة قوله :

« أقول له ..
أم تقولين أنت ؟ ..
ولكنه لا يزال يطل .. يضيء .. يراود .. يسحر
ماذا تظنين أنت ؟
أظن الخبيث انتصر ! » ([3]) .

٢/٦ التكرار :

يعد التكرار الفطن مظهرا أسلوبيا بارزا في شعر القصيبي . فإعادة " تركيب " معين في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية « في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر ، أكثر من عنايته بسواها . وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال ، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر

---

[1] – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص١٧
[2] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٤١
[3] – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٩٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويحلل نفسية كاتبه » (١) . والتكرار ليس ظاهرة جديدة على الشعر العربي « بل التكرار من أهم خصائص الشعر العربي قديما وحديثا . وهو سمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصره . فأوزان الشعر وأنغامه قائمة على عنصر تكرار التفاعيل ، والأبحر ، وحتى الزحافات والعلل يلزم البعض منها التكرار ويلازمه . والقافية تستتبع التكرار وتتردد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة .. وبهذا يكون التكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشعر : الوزن ، والقافية . لكن الجديد في التكرار أن يشمل المفردات بهذا الشكل والوفرة التي نلاحظها في الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية . لقد أصبح ظاهرة مميزة تستحق العناية والاهتمام ، تستدعي الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضوابط لها حتى لا يتحول هذا الأسلوب إلى وسيلة لهدم الشعر أو لغته ، بدلا من أن يكون عنصر ثراء وغنى » (٢) . ولا نهدف هنا إلى دراسة التكرار من زاوية موسيقية كما دأبت معظم الأبحاث الحديثة ، بل من حيث كونه ظاهرة من أهم وأبرز الظواهر التركيبية في القصيدة العربية المعاصرة . هذه القصيدة التي تستغل كل الطاقات التعبيرية لأداء المعنى كما بدا في المباحث السابقة وبالنظر إلى تكرارات القصيبي التركيبية نجدها تنضوي تحت القسمين الآتيين :

٢/٦/١- تكرار التقسيم :

« ونعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة .. والهدف الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ، ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة ، لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيرا » (٣) . ومن ذلك تكرار القصيبي لعبارة واحدة في ختام كل مقطع من قصيدة " الرؤيا " . هي قوله :

« فانتابني الحبور » (٤)

وإن كانت هذه العبارة تقوم مقام النقطة في إغلاق كل مقطع من المقاطع الخمسة التي تضمنتها القصيدة ، إلا أنها تحمل دلالة تتجاوز كونها علامة ترقيم قولية ، هي دلالة " النتيجة " أو الأثر الناتج عن الرؤيا . فالقصيدة تطرح خمس رؤى جميلة يرى الشاعر فيها نفسه [نخلة ، ونحلة ، ودرة ، ونجمة ، وكلمة] . وكل ذلك مما يستدعي حبوره بما رأى ، ويتطلب صوغ شعوره بالحبور جراء رؤياه . وما دام الشعور جميلا فلا ضير من تكراره خمس مرات ، قبل أن يصطدم بحقيقته المرة التي صاغها بعبارة ذيل بها القصيدة :

---

١ - الملائكة ، نازك - قضايا الشعر المعاصر - ص٢٧٦

٢ - الكبيسي ، عمران - لغة الشعر العراقي المعاصر - ص١٨٤

٣ - الملائكة ، نازك - قضايا الشعر المعاصر - ص٢٨٤

٤ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثم أفقت ..
متقلا بغصة الهوان
لأنني إنسان .

٢/٦/٢- التكرار اللاشعوري :

« وشرط هذا الصنف أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية . وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية . ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه » (١) . ومن نماذج هذا التكرار في شعر القصيبي عبارة " أواه ! .. حتى أنت ؟! " في قوله :

« يا صاحبي !
لكنني طعنت
من جانبي طعنت
من مأمني طعنت
(أواه ! .. حتى أنت ؟!)
(أواه ! .. حتى أنت ؟!) » (٢) .

فالشاعر يقتطف عبارة " قيصر " الشهيرة : " حتى أنت يا بروتس " التي كانت آخر ما تفوه به قبل موته عندما شاهد الغدر من أقرب أصدقائه . فسياق النص مكتنز بالمشاعر المأساوية ، وقد جاءت العبارة مصعدة لمستوى الشعور ، ومغنية عن عناء الإفصاح المباشر .

وعلى نقيض المشاعر السابقة يكرر الشاعر عبارة " سيدة الأقمار " . بل يجعلها عنوانا للقصيدة التي يكررها فيها مقدما القصيدة بقوله : " مهداة إلى الصديق عبد الله الجفري الذي سرقت منه هذا التعبير الجميل (سيدة الأقمار) " :

« ما بال (سيدة الأقمار) تبتعد وأمس كانت على أجفاننا تقد
أواه! (سيدة الأقمار) سيدتي أواه ! لو تجد الأقمار ما نجد » (٣)

فقد وقعت العبارة في نفس الشاعر موقعا أشعل قناديل القصيدة ، فكانت هي الذروة العاطفية التي انطلق منها إلى ذرى الكتابة . وبذلك يتضح لنا ما للتكرار من أثر بارز في تكثيف الدلالة وشحن الحركة الأفقية للغة الشعرية بتركيب ذي أهمية شعورية .

---

١ - الملائكة ، نازك - قضايا الشعر المعاصر - ص٢٨٧
٢ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص١٥
٣ - القصيبي ، غازي - قراءة في وجه لندن - ص٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الخامس

المستويات الإيقاعية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- مفهوم الإيقاع :

تردد مصطلح " الإيقاع " في لغة النقد الحديث بغية صياغة مفهوم شامل لأساس البنيـــة الشعرية سواء أكانت مقعّدة نظرياً كالأوزان ، أم متخلقة إبداعياً وفق المعطيات الإيقاعية المتغيرة للنصوص . ويعرف اللسانيون الإيقاع بأنه « الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية » (١) . فهم يشيرون إلى الإعادة المنتظمة الناشئة عن مختلف العناصر النغمية ، ومن هنا كانت الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة ، وإنما هي البيت كاملاً ، في علاقته بمعناه و بباقي أبيات القصيدة . ولا يبتعد مفهوم الشكليين الـــروس للإيقاع عن ذلك كثيراً إذ « يشمل مفهوم الإيقاع لديهم ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ، وخاصية التردد هذه هي بعينها ما يحـــدد معنـــى الإيقـــاع ، وتهدف خاصية التردد في الإيقاع الشعري إلى التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساوٍ ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة » (٢) . ويضيف (Rechards) إلى مفهوم الإيقاع « عنصـــر التوقع ، وبذلك يكون قد أشرك المتلقي في تكوينه ، فالإيقاع في تصوره يعتمد التكرار والتوقع ، وآثاره تتبع من توقعنا سواء أ كان ما نتوقعه يحدث بالفعل أم لا يحدث ، وهو في الغالب توقـــع شعوري ، فالإيقاع نسيج يتألف من التوقعات والإشباعات أو المفاجآت التي يولدها السياق » (٣) . ويفرق (Lotman) بين الإيقاع والوزن الشعري ، فالإيقاع عنده « كيان نصي معارض للوزن ، لأنه متغير ، أما الوزن فنظامي ، أي أنه خاضع للتقعيد لثبوته ، فهو نمط مجرد يعرف بواسطة التقطيع ، وله نظام توقعه الخاص ، الذي سرعان ما يصبح إدراكه آلياً ، مما يؤدي إلى جموده ، أما المتغيرات الإيقاعية فإنها تعمل على تحطيم آلية الإدراك مما يجعلها مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص » (٤) .

ولم يكن النقاد العرب المحدثون بمنأى عن النقاش العلمي القائم حول مفـــهوم الإيقـــاع ، وإنما قدموا إسهامات فاعلة في المستوى النظري بتعريف الإيقاع على أنه « توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام ، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي ،

---

١ – الزيدي ، توفيق – أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث – ص٦٣

٢ – لوتمان ، ميخائيلوفيتش – تحليل النص الشعري – ترجمة محمد أحمد فتوح – ص٩٥-٩٦

٣ – إ . إ ، ريتشاردز – مبادئ النقد الأدبي – ترجمة مصطفى بدوي – ص١٨٨-١٩٥

٤ – جونسون ، بارتون – دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، ترجمة سيد البحراوي – م/الفكر العربي المعاصر – ع٢٥،٢٦ – بيروت – ١٩٨٢م – ص١٤٠-١٦١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو بالتناسب ، لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة مع التفريق بين الوزن والإيقاع فالوزن هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص ، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد ، فالأوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهي تمثل الجزء ، والإيقاع يمثل الكل » (١) . وإذا كانت الأوزان فروعاً تتولد من طاقة إيقاعية أوسع تجعل منها جزءاً من كل هو الإيقاع ، فإن هذا الجزء/الوزن يمتلك الكل/الإيقاع ، عندما يصبح الوزن هو « التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات ، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان : البدء ، والنهاية . ويصبح الإيقاع هو : الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة ، فالإيقاع إذن : حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه » (٢) على اعتبار أن الكتلة تعني الوحدة الوزنية الصغرى " التفعيلة " ، أو الوحدة الوزنية الكبرى الناشئة عن تركيب عدد من الوحدات الوزنية الصغرى كالشطر أو البيت ، ويتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن تعقد علاقاته أفضى إلى صعوبة تحديد جوهره ، إلا أن جميعها تلتقي في إقامة مفهوم الإيقاع على مبدأ التكرار أو المعاودة المبني على الانتظام والتناغم الزمني ، إلى جانب ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغير مما يعني الإقرار بوجود مستويين إيقاعيين في الشعر خارجي : ويحكمه العروض وحده متمثلا في الوزن والقافية ، وداخلي : تحكمه قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين . وهذا يستلزم دراسة هذين المستويين كلاً على حده .

---

١ – الطرابلسي ، محمد الهادي – في مفهوم الإيقاع – حوليات الجامعة التونسية – ع٣٢ – تونس – ١٩٩١م – ص١٢-٢٢

٢ – أبو ديب ، كمال – في البنية الإيقاعية للشعر العربي – ص٢٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أولاً : مستوى الإيقـــاع الخـــارجي

نقصد بالإيقاع الخارجي : ذلك التوازي الصوتي الناشئ من نظام الوزن العروضي متمثلاً في الوحدات المتماثلة لزمن السلسلة المنطوقة ، إلى جانب أنظمة التقفية المطردة أو التـــي يخضـــع اطرادها لتنوع منتظم ، فمستوى الإيقاع الخارجي يشمـــل مســـتويين إيقـــاعيين همـــا : الأوزان والقوافي اللذان يشكلان قاعدتين عامتين يلتزمهما جميع الشعراء في بناء النص الشعري . وهـــذا يستلزم أن ندرس هذين المستويين لتكوين الصورة العامة للإيقاع الخارجي في شعر القصيبي .

١- الأوزان الشعريـــة :

والوزن الشعري هو « سياق موسيقي ملحوظ في الكلام ، يأتي نتيجـــة لانتظـــام أصـــوات الحروف الهجائية في سياق لفظي (صوتي) تنتظم فيه الحركات والسكنات وفق ترتيب خـــاص وهذا هو الإيقاع الصوتي الموسيقي الذي تبنى عليه القصيدة » ([1]) . ويعد الوزن طريقـــة مثلـــى لفرض الموقف الشعري الذي تعبر عنه القصيدة وصورها صوتياً على الانتباه الذي قـــد ينـــهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها ، وهذا يخلق تشتيتاً للانتباه قد يكون وحـــده كافيـــاً لتحويـــل المتلقي إلى تجربة جمالية . ولذلك لم يتخلَّ القصيبي عن الوزن باعتبـــاره عنصـــراً هامـــاً مـــن عناصر القصيدة ، إذ تتجاور في شعره أربعة أنظمة ([2]) من الشعر الموزون هي :

١- نظام القصيدة العمودية : وهي ذات البناء التقليدي الذي يعتمد على وحدة البيت لا وحدة التفعيلة ، مع الالتزام بالقافية المطردة ، أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم .

٢- نظام القصيدة التفعيلية : وهي ذات البناء الحديث الذي يعتمد على وحدة التفعيلة لا وحدة البيت .

٣- نظام القصيدة المتعددة الأوزان : وهي التي تشمل وزنين أو أكثر في بناء فني واحد .

٤- نظام القصيدة المزدوجة : وهي ذات البناء المزدوج ، الذي يعمد فيه الشاعر إلى الجمـــع بين البناءين العمودي والتفعيلي .

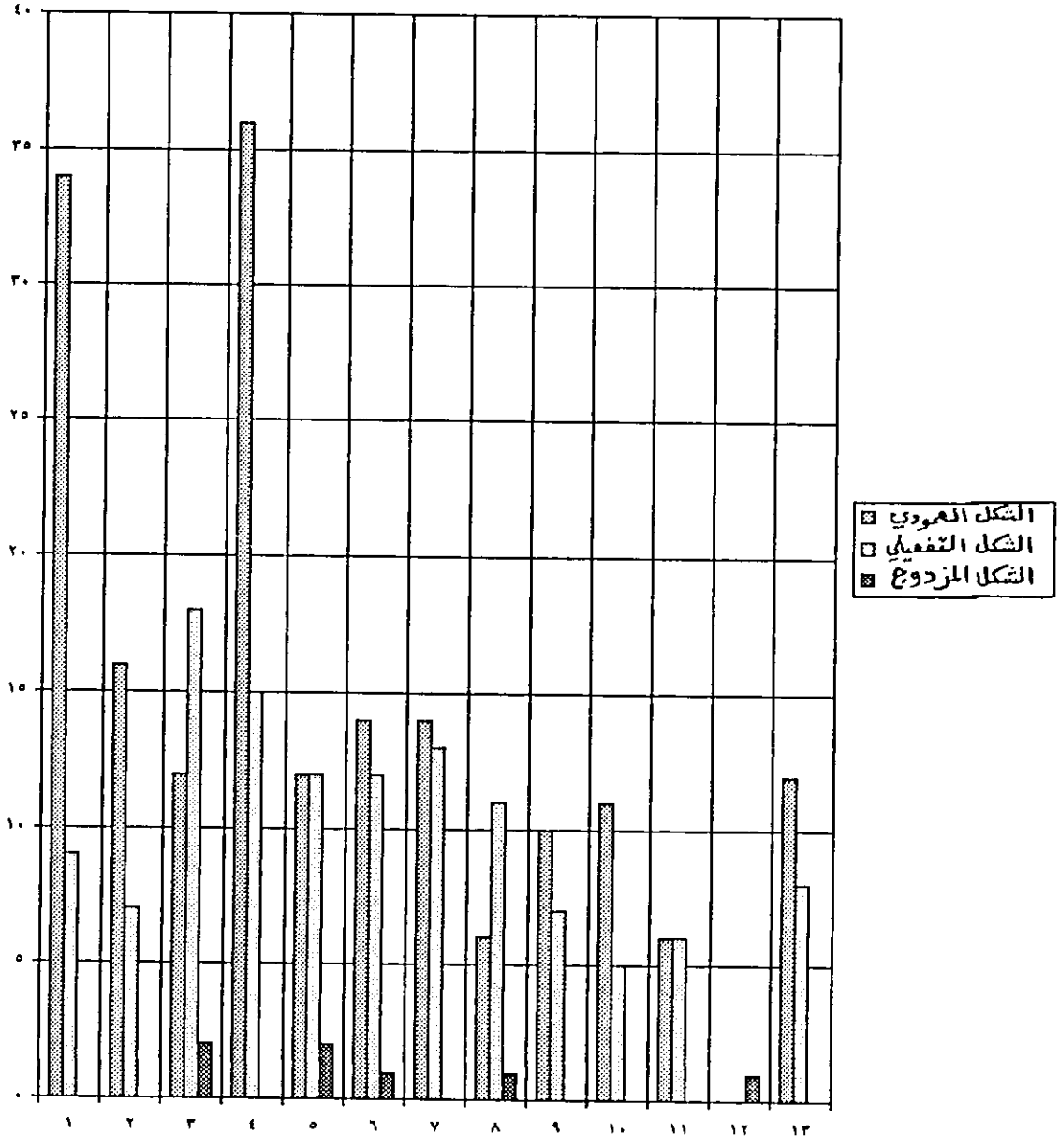
---

[1] - معروف ، نايف / الأسعد ، عمر - علم العروض التطبيقي - ص١٤

[2] - أنظر ص ٢٧-٢٩ من هذه الدراسة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى الرغم من انتشار القصيدة التفعيلية كماً ونوعـاً فـي الشعـر العربـي المعـاصر، ومزاحمتها القصيدة العمودية ، إلا أن الأخيرة ما زالت تعيش جنباً إلى جنب مع القصيدة التفعيلية والمزدوجة في شعر القصيبي كما يتضح من الرسم الآتي[١] *:



---

*

– المحور الأفقي يمثل أسماء الدواوين الشعرية وفق ترتيبها في جدول الأمداء الزمنية ، انظر ص٣٤ من هذا البحث .

– المحور الرأسي يمثل عدد القصائد .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقراءة الرسم البياني لأشكال القصائد نستنتج :

١- أن المجموع الكلي لقصائد القصيبي باستثناء قصيدتين مترجمتين من ديوان " الحمى " هما قصيدة « أشعار حب يابانية » (١) ، وقصيدة « إذن لن نهيم معاً » (٢) ، هو ٣١١ قصيدة .

٢- أن المجموع الكلي لقصائد النظام (العمودي) بما فيه قصيدتان متعددتا الأوزان بلغ ١٨٢ قصيدة ، أي ما نسبته ٥٨،٥٢ % من المجموع الكلي للقصائد .

٣- أن المجموع الكلي لقصائد النظام (التفعيلي) بما فيه قصيدة واحدة متعددة الأوزان بلغ ١٢٣ قصيدة ، أي ما نسبته ٣٩،٥٥ % من المجموع الكلي للقصائد .

٤- أن المجموع الكلي لقصائد النظام (المزدوج) بلغ ٦ قصائد ، أي ما نسبته ١،٩٣ % من المجموع الكلي للقصائد .

٥- أن القصائد ذات النظام متعددة الأوزان ألحقت بالهيكل الشعري الذي تنتمي إليه .

وبناءً على النتائج السابقة ، يمكننا دراسة الأنظمة الشعرية الموزونة في شعر القصيبي على النحو الآتي :

١/١ - نظام القصيدة العمودية :

تصدر نظام القصيدة العمودية قائمة الأنظمة الشعرية الموزونة في شعر القصيبي ، إذ بلغ عدد القصائد المكتوبة على هذا النظام ١٨٢ قصيدة من أصل ٣١١ قصيدة ، أي ما نسبته ٥٨،٥٢ % من نتاجه الشعري ، والميل إلى هذا النظام لا يعني بالضرورة الجمود والتقليد ، فما كتبه على هذا النظام يعرف في لغة النقد العربي المعاصر بـ « القصيدة العمودية المعاصرة : وهي التي تلتقي مع القصيدة التفعيلية في الرؤية ، والمعجم اللفظي ، والصورة ، والروح ، وإن اختلفت عنها في محافظتها على وحدة الوزن والقافية » (٣) . وفي دراستنا لنظام القصيدة العمودية في شعر القصيبي نستثني قصيدتين متعددتي الأوزان هما « رباعيات عاشقة » (٤) ، و « رباعيات من ديوان الغرام » (٥) - لدراستهما في نظامهما الذي تنتميان إليه لاحقاً - ليصبح

---

١ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٦٢٦

٢ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٦٣٢

٣ - عزعزي ، حسن - الشوق والبشارة - إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح - دار العودة - ص١١٤

٤ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٢٩٢

٥ - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٧٢٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إجمالي القصائد العمودية المدروسة ضمن هذا النظام ١٨٠ قصيدة ، وفيما يلي إحصـــاء شـــامل لتواتر الأوزان الشعرية التي بنى عليها القصيبي قصائده العمودية :

م	الوزن	عدد الأبيات	نسبة التواتر	عدد الأبيات المجزوءة	نسبة الجزء	عدد القصائد	نسبة التوجه
١	البســيط	٥٩٣	% ١٩،٦٢	ـــــ	ـــــ	٣٥	% ١٩،٤٤
٢	الخفــيف	٥٥٩	% ١٨،٥	٣٢	% ٥،٧٢	٤٣	% ٢٣،٨٩
٣	الكامــل	٤٤٦	% ١٤،٧٦	٨٤	% ١٨،٨٣	١٩	% ١٠،٥٦
٤	الرمــل	٣٦٤	% ١٢،٠٦	٧٦	% ٢٠،٨٩	١٨	% ١٠
٥	الوافــر	٣٣٩	% ١١،٢٢	٦٥	% ١٩،١٧	١٩	% ١٠،٥٦
٦	المتقارب	٢٣٤	% ٧،٧٤	ـــــ	ـــــ	١٥	% ٨،٣٣
٧	الرجــز	١٧٠	% ٥،٦٢	٤٥	% ٢٦،٤٧	١٣	% ٧،٢٢
٨	الطــويل	١٢٤	% ٤،١	ـــــ	ـــــ	٨	% ٤،٤٤
٩	المجــتث	١١٧	% ٣،٨٧	ـــــ	ـــــ	٥	% ٢،٧٨
١٠	الســريع	٤٧	% ١،٥٦	ـــــ	ـــــ	٣	% ١،٦٦
١١	وزن مخترع	١٨	% ٠،٥٩	ـــــ	ـــــ	١	% ٠،٥٦
١٢	الهــزج	١١	% ٠،٣٦	ـــــ	ـــــ	١	% ٠،٥٦
المجمــوع		٣٠٢٢	% ١٠٠	٣٠٢	%٩،٩٩	١٨٠	% ١٠٠

وسنعمد إلى قراءة هذه الأرقام والنسب معتمدين على الملاحظة والتسجيل والاستنتاج علـــى النحو الآتي :

١- إن أكثر الأوزان تواتراً في شعر القصيبي (العمودي) هو وزن " البسيط " ، فقد بلـــغ عدد الأبيات المنظومة عليه ٥٩٣ بيتاً من أصل ٣٠٢٢ بيتاً ، وبلغت نسبة تواتره ١٩،٦٢ % وقد نظمت عليه ٣٥ قصيدة من أصل ١٨٠ قصيدة ، مما حدد نسبة التوجه إليه بـــ ١٩،٤٤ % ، وقد كرس الشاعر وزن البسيط لكتابة معظم قصائده التي عبر فيها عن موقفه من القومية والمـــوت ، ولعل كثرة استخدامه لهذا الوزن في التعبير عن هذين الموقفين تعود إلى كثرة شيوعه في التراث الشعري القديم معبراً به عنهما إلى جانب أهمية التشكيل الإيقاعي لهذا الوزن وما يتمتع به مـــن جلال وفخامة في الإيقاع تعود إلى انبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائه السباعية (مستفعلن) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتزام مجيء أجزائه الخماسية (فاعلن) مجنونة ، أو مجنونة مضمرة ساهم كثيراً في قتل الرتابة التي يمكن أن تتسلل إلى هذا البحر ومنحه تشكيلاً إيقاعياً راقصاً ومتحركاً .

٢- على الرغم من أن وزن " الخفيف " احتل المرتبة الثانية إذ بلغ عدد الأبيات المنظومة عليه ٥٥٩ بيتاً من أصل ٣٠٢٢ بيتاً ، أي أن نسبة تواتره ١٨،٥ % ، فإن عدد القصائد المنظومة عليه يفوق عدد القصائد المنظومة على " البسيط " بثماني قصائد ، إذ بلغ عدد القصائد المنظومة على وزن " الخفيف " ٤٣ قصيدة من أصل ١٨٠ قصيدة ، مما أدى إلى رفع نسبة التوجه إليه التي بلغت ٢٣،٨٩ % أي أكثر من نسبة التوجه إلى وزن " البسيط " - بالرغم من صدارته - ومَرَدُّ ذلك إلى أن معظم ما نظم على وزن " الخفيف " جاء في صورة (مقطوعات) ، أغلبها من ديوان " أبيات غزل " الذي ضم بمفرده ١٦ مقطوعة على وزن " الخفيف " ، وبذلك يتضح مدى تكريس الشاعر له للتعبير عن أبعاد موقفه من الحب في الدرجة الأولى ، أما باقي الأوزان بشكل عام ، فقد جاء التناسب بين نسب تواترها ونسب التوجه إليها تناسباً طردياً .

٣- إن أقل الأوزان تواتراً في شعر القصيبي هو وزن " الهزج " ، فقد بلغ عدد الأبيات المنظومة عليه ١١ بيتاً من أصل ٣٠٢٢ بيتاً ، أي ما نسبته ٠،٣٦ % . وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن حيث نظمت قصيدة واحدة على هذا الوزن من أصل ١٨٠ قصيدة ، أي ما نسبته ٠،٥٦ % .

٤- مما يلفت الانتباه مجيء قصيدة واحدة على وزن مخترع تتألف من ١٨ بيتاً ، أي ما نسبته ٠،٥٩ % ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن وهي ٠،٥٦ % .

٥- ورد في شعر القصيبي ٣٠٢ بيتاً غير تام سواء أ كان مجزوءاً أم مشطوراً من أصل ٣٠٢٢ بيتاً ، أي ما نسبته ٩،٩٩ % . إلا أن " الرجز " قد اشتمل على ٤٥ بيتاً مجزوءاً من أصل ١٧٠ بيتاً ، أي ما نسبته ٢٦،٤٧ % وهي نسبة مرتفعة . وتتقارب أوزان الرمل ، والوافر ، والكامل في نسب الجزء ، حيث بلغت نسبة جزء الرمل ٢٠،٨٩ % ، والوافر ١٩،١٧ % ، والكامل ١٨،٨٣ % . أما أقل الأوزان جزءاً فهو " الخفيف " الذي اشتمل على ٤٢ بيتاً مجزوءاً من اصل ٥٥٩ بيتاً ، أي ما نسبته ٥،٧٢ % . ومما يلفت الانتباه أن كلاً من البسيط ، والمتقارب ، والسريع قد وردوا تامين غير مجزوئين ، أو مشطورين .

٦- يخلو شعر القصيبي (العمودي) من خمسة أوزان لم ينظم الشاعر عليها من أصل ستة عشر وزناً للشعر العربي ، وهذه الأوزان هي : المديد ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمتدارك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١/٢- نظام القصيدة التفعيلية (أو الحرة) :

يحتل نظام القصيدة (التفعيلية) المرتبة الثانية بعد النظام العمودي في شعر القصيبي ، فقد بلغ عدد القصائد التي كتبها على هذا النظام ١٢٣ قصيدة من أصل ٣١١ قصيدة ، أي ما نسبته ٣٩،٥٥ % من إنتاجه الشعري ، ونحن في دراستنا لهذا النظام نستثني منه قصيدة واحدة متعددة الأوزان هي : " يا صحراء " - لدراستها ضمن النظام الذي تنتمي إليه لاحقاً - ليصبح إجمالي القصائد (التفعيلية) المدروسة ضمن هذا النظام ١٢٢ قصيدة . وفيما يلي إحصاء شامل لتواتر التفعيلات والأوزان الشعرية التي بنى عليها القصيبي قصائده التفعيلية :

م	التفعيلة / البحر	عدد الأسطر	نسبة التواتر	عدد القصائد	نسبة التوجه
١	فَعُولُنْ / المتقارب	١٢٨٨	% ٢٩،٥٣	٣٥	% ٢٨،٦٩
٢	مُستَفعِلُنْ / الرجز	١٠٢٩	% ٢٣،٥٩	٣١	% ٢٥،٤١
٣	فَاْعِلاَتُنْ / الرمل	٦٦٣	% ١٥،٢	١٦	% ١٣،١١
٤	فَاْعِلُنْ / المتدارك	٤٦٣	% ١٠،٦١	١٦	% ١٣،١١
٥	مُتَفَاْعِلُنْ / الكامل	٣٩٧	% ٩،٨	١٣	% ١٠،٦٦
٦	مُفَاْعَلَتُنْ/مجزوء الوافر	٢٢١	% ٥،٠٧	٥	% ٤،١
٧	مَفَاْعِيلُنْ / الهزج	١٧٨	% ٤،٠٨	٣	% ٢،٤٦
٨	الخفيف	٥٩	% ١،٣٥	١	% ٠،٨٢
٩	البسيط	٤٠	% ٠،٩٢	١	% ٠،٨٢
١٠	السريع	٢٤	% ٠،٥٥	١	% ٠،٨٢
المجموع		٤٣٦٢	% ١٠٠	١٢٢	% ١٠٠

وسنعمد إلى قراءة هذه الأرقام والنسب معتمدين أيضاً على الملاحظة والتسجيل والاستنتاج على النحو الآتي :

١- إن أكثر التفاعيل (الصافية) تواتراً في شعر القصيبي (التفعيلي)هي تفعيلة (فعولن/المتقارب) فقد بلغ عدد الأسطر التي نظمت عليها ١٢٨٨ سطرا من أصل ٤٣٦٢ سطراً إذ بلغت نسبة تواترها (٢٩،٥٣ %) ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إليها ، فقد نظمت ٣٥ قصيدة من أصل ١٢٢ قصيدة عليها أي ما نسبته ٢٨،٦٩ % ، وقد كرس

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر هذا الوزن للتعبير عن جل مواقفه الشعرية نظرا لما يتيحه إيقاعه المتماثل الأجزاء من يسر في النظم وانسجام مع امتداد النفس الشعري الطويل الذي يبدو واضحا في شعره التفعيلي .

٢- إن أقل التفاعيل (الصافية) تواتراً في شعر القصيبي هي تفعيلة (مفاعيلن/الهزج) ، فقد بلغ عدد الأسطر التي نظمت عليها ١٧٨ سطراً من أصل ٤٣٦٢ سطراً إذ بلغت نسبة تواترها (٤،٠٨ %) ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إليها ، فقد نظمت ٣ قصائد من أصل ١٢٢ قصيدة عليها أي ما نسبته ٢،٤٦ % .

٣- على الرغم من احتلال تفعيلة (فاعلاتن/الرمل) المرتبة الثالثة ، إذ بلغ عدد الأسطر التي نظمت عليها ٦٦٣ سطراً من أصل ٤٣٦٢ سطراً ، وبلغت نسبة تواترها (١٥،٢ %) ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إليها ، إذ نظمت ١٦ قصيدة من أصل ١٢٢ قصيدة عليها أي ما نسبته ١٣،١١ % ، إلا أن عدد القصائد المنظومة عليها ، ونسبة التوجه إليها قد تساويا مع عدد القصائد المنظومة على تفعيلة (فاعلن/المتدارك) ونسبة التوجه إليها ، بالرغم من قلة عدد الأسطر المنظومة عليها الذي بلغ ٤٦٣ سطراً من أصل ٣٤٦٢ سطراً ، أي ما نسبته ١٠،٦١ % . وهذا يعني أن القصائد المنظومة على تفعيلة (فاعلاتن/الرمل) أطول من القصائد المنظومة على تفعيلة (فاعلن/المتدارك) .

٤- إن القصيبي نظم ٩٧،١٨ % من شعره التفعيلي على التفاعيل الصافية وهذه التفاعيل - حسب كثرة شيوعها في شعر القصيبي - هي : فعولن ، ومستفعلن ، وفاعلاتن ، وفاعلن ، ومتفاعلن ، ومفاعلتن ، ومفاعيلن ، وهذا يعني أنه أولى التفاعيل الصافية جل اهتمامه في كتابة الشعر (التفعيلي).

٥- إن القلة الباقية من شعر القصيبي (التفعيلي) ، أي ما نسبته ٢،٨٢ % ، ورد منظوماً على الأبحر الممزوجة وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات . وقد حددت نازك الملائكة « بحرين من الأبحر الممزوجة يصلحان لنظم الشعر التفعيلي هما : السريع ، والوافر التام » (١) . نظم القصيبي على بحر واحد منهما هو " السريع " وأضاف إليهما بحرين ، وبذلك تصبح الأبحر الممزوجة في شعره التفعيلي حسب كثرة شيوعها هي : (الخفيف ، والبسيط ، والسريع) .

إن نظم القصيبي شعرا تفعيليا على الأوزان الممزوجة يعني مشاركته رواد الشعر الحر في محاولاتهم الرامية إلى تجديد إيقاعه الخارجي بكتابتهم قصائد تفعيلية على وزن الخفيف « فقد حاول شعراء حركة الشعر الحر إدخال وزن الخفيف ضمن أوزانهم المستعملة رغبة في الإفادة من إمكاناته الإيقاعية التي تجعل الوزن إذا أحكم فيه النظم قريباً من النثرية التي تتثال انثيالاً ، ويبدو أن تقبل هذا الإيقاع للتدوير على نحو متدفق من غير أي جلبة أو نبو هو الذي جعل هؤلاء

---

١ - الملائكة ، نازك - قضايا الشعر المعاصر - ص٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعراء يميلون إليه ، وإلا فإن هذا الوزن لا يصلح للشعر الحر أبداً » (١) . ومن أمثلته في شعر القصيبي قصيدة « الموت في حزيران » (٢) التي بناها كاملة على وزن (الخفيف) يقول :

أنا ملقىً عبر الهجير .. يغطي
الرمل وجهي .. وتلعق الشمسُ جرحي
وبقربي المذياعُ يعلنُ باسم المجدِ
فتحاً مظفَّراً .. بعد فتح
لم أمت بعد .. لا تزال شفاهي جمرةً ..
أين قربة الماء ؟ هل يدري جناب المذيع
(يا ليت صوتي كان عذباً كصوته) أنني أفني ؟

ويستمر على هذا النحو حتى نهاية القصيدة مستغلاً ثقل وزن الخفيف (للتدوير) ، لكنه ظل أسير الوحدة الوزنية لهذا البحر مما أوقع محاولته في منطقة وسطى بين الرغبة في تحطيم البيت الشعري والمحافظة على وزنه التركيبي (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في آن واحد، باستثناء تكريره لتفعيلة (فاعلاتن) في بعض الأسطر ، واستخدام ما يجيزه الوزن من ضروب مختلفة .

وقد مارس القصيبي تجربة كتابة القصيدة التفعيلية على وزن (البسيط) ، « وهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير موجي ارتفاعاً وانخفاضاً ، وسهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً ، ومثل هذه الدقة ليست مقبولة في الشعر الحر ، فضلاً عن أن قالب البسيط الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير ، لذلك تحاماه شعراء حركة الشعر الحر » (٣) . ومن أمثلته في شعر القصيبي قصيدة « ظمأ » (٤) التي بناها كاملة على وزن (البسيط) يقول :

أظن هذا الظما أقوى من الماء
أقوى من الريّ في حلم الينابيعِ
أظنه صار جزءاً من شراييني
كالنار يكويني
أظنه صار في تكوين تكويني

---

١ – علي ، عبد الرضا – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – ص١٣٩

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٠٥

٣ – علي ، عبد الرضا – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – ويستثني الكاتب من شعراء حركة الشعر الحر الذين تحاموا نظمه على وزن البسيط ، الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدتي " أفياء جيكور " ، و " سفر أيوب " إلا أن محاولته فيهما ظلت تجريبية لم يكتب لها النجاح . انظر ص١٢٢-١٢٣ من نفس المرجع .

٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٩٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويظهر من هذا النموذج ، أن الشاعر ظل مقيدا بالقالب الشكلي الهندسي لبحر البسيط الذي لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير ، وهذا ما جعل أطوال أسطر قصيدته محدودة في إطـــار تشكيـلات وزن البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

أو مستفعلن فاعلن

ولا تتعدى ذلك . ولو أعدنا توزيع أسطر القصيدة شكلياً لأدرجناها ضمـــن نظـام القصيـدة العمودية ، فهي ليست شعراً تفعيلياً .

أما وزن (السريع) – ثالث الأبحر الممزوجة التي نظم عليها القصيبي شعراً تفعيلياً – فإنـه يستخدم كثيراً في نظام القصيدة التفعيلية ، ومن أمثلته في شعر القصيبي قصيدة واحدة بعنـــوان « بسمة من سهيل » ([1]) يقول :

أرجع في الليلِ

أحمل في صدري جراح النهارْ

يثقلني ظلي

وتكتسي روحي ثياب الغبارْ

١/٣ – نظام القصيدة متعددة الأوزان :

يتبع تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة إحساس الشاعر برغبته في التعبـــير عـــن تجربتـــه بإيقاعات متعددة تجاري تعدد محاور التجربة التي يريد التعبير عنها ، ولذلـــك كـــان « الـــوزن الشعري في العمل الفني خاضع للمعنى الذي يقصد إليه الشاعر ولألوان الزخرفة التـــي يتطلبـــها الفكر والإحساس » ([2]) ، وقد نـــوع القصيبي في أوزان قصـــيدتين من شعـــره العمودي هما : « رباعيات عاشقة » ([3]) ، و « رباعيات من ديوان الغرام » ([4]) من أصل ١٨٢ قصيدة عمودية ، أي ما نسبته ١،١ % من مجموع قصائده العمودية . وتتكون القصيدتان من مقاطع مفصولـــة عن بعضها البعض بعلامات ترقيم تساعد على تصور مدلول عنوانيـــهما (رباعيـــات) وهـــي مقاطع تتنوع أوزانها وقوافيها إذ تضم القصيدة الأولى ستة مقاطع بنيت على الأوزان الآتية :

١– (مخلع البسيط) : جمـــيلـــة أنت لســـت أدري الشمس تحبـــو على عيوني

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٧٨

[2] – درو ، إليزابيث – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ص٥١

[3] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٩٢

[4] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٧٢٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- (الـــوافـــر) : حملت إليك حرمـــان الصحاري فكيف أحلـــته ريّـــاً وخصـــبا
٣- (الطـــويـــل) : سأجعل من عينيك أنشودةالورى سأجعل من عينيك معجزة الفن
٤- (المتقـــارب) : تمنـــيت لو نحن ســـرنا على الخليج إذا ما استـــدار القمر
٥- (الـــرمـــل) : طفت في بالي فطافـــت قصة في خيالي من ليالي شهرزاد
٦- (مجزوء الكامل) : شـــوقـــي إلـــيـــك كـــأنـــه شوق الســـؤال إلى الجوابِ

أما قصيدة " رباعيات من ديوان الغرام " ، فتتكون من خمسة مقاطع بنيـــت علـــى الأوزان الآتية :

١- (البسيط) : لاترمقي شبح الماضي فقدغفرت لنا سعاداتنـــا أشباح ماضينا
٢- (الخفيف) : مهـــرجان الهوى فهذي لياليا شفـــاه ترقـــرقـــت ألحـــانا
٣- (الكامل) : علمتني معنى الغرام ولم يكن إلا خيـــالاً قبـــل أن ألقـــاكِ
٤- (الخفيف) : لي لشعري لريشـــتي لظلالي لخيالي أنا الغـــرام الأخـــيرُ
٥- (البسيط) : تنهد الليل فانســـابت كـــواكبه تسائل البدر ماالليل يضطربُ

ويلاحظ من أوزان مقاطع القصيدتين تلونها بلون التجربة التي يريد الشاعر أن يعبر عنـــها وتطلبها فكره وإحساسه . ويصدق ما قلناه عن تعدد الأوزان في نظام القصيدة العموديـــة علـــى تعدد الأوزان في نظام القصيدة التفعيلية ، فقد وردت في شعر القصيبي (التفعيلي) قصيدة واحدة متعددة الأوزان بعنوان « يا صحراء » ([1]) من أصل ١٢٣ قصيـــدة تفعيليـــة ، أي مـــا نســـبته ٠،٨١ % من مجموع شعره التفعيلي . حيث استخدم فيها وزنين هما : (الهزج/مفـــاعيلن) ، و (مجزوء الوافر/مفاعلتن) ، يقول في المقطع الأول على وزن الهزج :

وطفت الكون لم أعثر
على أجدب من أرضك
على أطهر من حبك ..
أو أعنف من بغضك

وينتقل مباشرة إلى وزن مجزوء الوافر في المقطع الثاني إذ يقول :

وعدت إليك يا صحراءْ
على وجهي رذاذ البحرْ
وفي روحي سراب بكاءْ

وفي المقطع الثالث يعمد إلى المداخلة بين الوزنين إذ يقول :

رجعت إليك مهموماً
لأني لم أجد في الناس

---

[1] - القصيبي ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ص٢٦١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من يؤمن بالناس
رجعت إليك محروماً
لأن الكون أضلاع
بلا قلب
لأن الحب ألفاظٌ
مجردة من الحب
رجعت إليك مهزوماً
لأني خضت معركة الحياةِ ..
بسيف إحساسي

١/٤ – نظام القصيدة المزدوجة :

ينجم لجوء الشاعر إلى نظام القصيدة المزدوجة عن « إحساسه بأن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر ، بينما يلائم بعضها الآخر الشكل الموروث ، ومن ثم فإنه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة ، وخصوصاً تلك القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار والصراع بين صورتين أو بعدين من أبعاد رؤية الشاعر » ([1]) ومن هنا فإن هذا النظام يلتقي مع نظام القصيدة المتعددة الأوزان في نقطتين هما :

١- إن (معظم) القصائد المزدوجة تبنى على أكثر من وزن ، كأن تكون مقاطعها (العمودية) على وزن واحد أو أكثر ، ومقاطعها (التفعيلية) كذلك .

٢- إن اجتماع النظامين (العمودي) و (التفعيلي) في نظام القصيدة المزدوجة ، وتعدد الأوزان في نظام القصيدة التفعيلية ينطلقان من إحساس الشاعر بتعدد محاور تجربته سواء على مستوى الشكل – في القصيدة المزدوجة – أم على مستوى الوزن – في القصيدة العمودية أو التفعيلية – وهذا ما دفع الشاعر إلى المزج بين الشكلين في النظام الأول ، وتعدد الأوزان في النظام الثاني . والملفت للنظر في هذين النظامين أنهما جاءا بنسب متقاربة في شعر القصيبي قياساً بنسب الأنظمة الأخرى في شعره .

وقد استغل القصيبي الطاقات التعبيرية للنظامين العمودي والتفعيلي في بناء فني واحد ينم عن قدرتيهما على التلازم والأداء بصورة مزدوجة معبراً عن تجربة واسعة ومعقدة كتجارب قصائده المزدوجة التي بلغ عددها ٦ قصائد من أصل ٣١١ قصيدة ، أي ما نسبته ١،٩٣ % من نتاجه

---

[1] – زايد ، علي عشري – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص١٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعري . وهذه القصـــائد حســـب ورودها في نتـــاجه الشعري هي : « كلمات لصديقة » ([1]) ، و « السيمفونية الصامتة » ([2]) ، و « أنت الرياض » ([3]) ، و « الحب والموانئ الســـود » ([4]) ، و « الفرسان » ([5]) ، و « سحيم » ([6]) .

ولنأخذ قصيدة " أنت الرياض " نموذجاً لنظام القصيدة المزدوجة لأنها الوحيـــدة مـــن بيـــن قصائده المزدوجة التي جاءت على وزن واحد هو وزن (المتقارب/فعولن) ، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أن معظم القصائد المزدوجة في الشعر العربي المعاصر وفي شعر القصيبي تحديداً تبنى على أكثر من وزن ، إلى جانب اتساع تجربتها التي تضم أبعاداً متعددة يجـــري بينـــها صـــراع (اتحاد) بين صورتين – المحبوبة/المرأة ، والمدينة – لا تلبثان أن تتحولا إلى محورين رئيسيين يجتذبان أبعاد تجربة القصيدة مما دفع الشاعر إلى اختيار (الشكل) الذي يلائم دفقاتها الشعورية على النحو الآتي :

كأنك أنت الرياضْ
بأبعادها .. بانسكاب الصحاري
على قدميها
وما تنقش الريح في وجنتيها
وترحيبها بالغريب الجريح
على شاطئيها
وطعم الغبار على شفتيها
أحبك حبي عيون الرياض يغالب فيها الحنين الحياءْ
أحبك حبي جبين الرياض تظـــل تلـــفعه الكبرياءْ
أحبك حبي دروب الرياض عناء الرياض صغار الرياضْ

*

وحين تغيب الرياض
أحدق في ناظريك قليلاً

---

[1] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٢٦٩
[2] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٣٨٦
[3] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٤٧٥
[4] – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٥٩
[5] – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٤١
[6] – القصيبي ، غازي – سحـــيم – ص٧-٩٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فأسرح في " الوشم " و " الناصرية "
وأطرح عند " خريص " الهموم
وحين تغيبين أنتِ
أطالع ليل الرياض الوديعْ
فيبرق وجهك بين النجوم

*

وفاتنةٌ أنتِ مثل الرياض ترق ملامحهافي المطرْ
وقاسيةٌأنت مثل الرياض تعذب عشاقها بالضجرْ
ونائيةٌأنت مثل الرياض يطول إليها إليك السفرْ

*

وفي آخر الليل يأتي المخاض
وأحلم أنا امتزجنا
فصرتُ الرياض ..
وصرتِ الرياض ..
وصرنا الرياضْ

فقد جسدت المقاطع (التفعيلية) من القصيدة صراع الاتحاد بين صورتي المحبوبة والمدينة وبادلتهما ملامح بعضهما تمهيداً لحالة المخاض التي أنجبت امتزاجاً كلياً تمثل في امتزاج الشاعر بالمحبوبة ، وامتزاجهما معاً بالمدينة/الرياض كما في المقطع الأخير . أما المقاطع (العمودية) فقد اقتصرت على توفير مستوى إيقاعي غنائي ينسجم مع حالة التوحد بين الصورتين ، فوزن (المتقارب) في صورته العمودية « وزن يتميز بالإيقاع بالرغم من القصر النسبي لوحدة إيقاعه (فعولن) التي تتكون من مقطع قصير (ف) – ومقطعين متوسطين (عو – لن) والسبب الأساسي في تميز إيقاعه هو أن وحدة الإيقاع فيه لا يعرض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو (القبض) : حذف الخامس الساكن » ([1]) . وهكذا استطاع الشاعر نقل تجربته عبر نظام القصيدة المزدوجة .

وإذا كانت قصيدة " أنت الرياض " قد بنيت على وزن واحد فإن باقي القصائد المزدوجة تعددت أوزانها على النحو الآتي :

١– " كلمات لصديقة " : وتتكون من خمسة مقاطع بنيت – حسب ترتيب مقاطعها – على أوزان [الرجز ، المتقارب ، الرجز ، الرمل ، المتقارب] .

---

[1] – زايد ، علي عشري – موسيقى الشعر الحر – ص١٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- " السيمفونية الصامتة " : وتتكون من ستة مقاطع بنيت على أوزان [البسيط ، والمتقارب ، والرجز ، والرمل ، والمتقارب ، والرمل] .

٣- " الحب والموانئ السود " : ويتقاسم مقاطعها التفعيلية (المدخل والموانئ) وزنا [الرمل ، والمتدارك] . أما مقطعها الأخير (خاتمة) فمبني على وزن [الرمل] ([1]) .

٤- " الفرسان " : وتتكون من أربعة عشر مقطعاً ، بنيت مقاطعها (١-٨) على وزن [الكامل] ، وبني المقطع (٩) على وزن [الخفيف] ، وبني المقطعان (١٠-١١) على وزن [الوافر] ، وبني المقطع (١٢) على وزن [السريع] ، وبني المقطع (١٣) على وزن على وزن [الرجز] ، وبني المقطع (١٤) على وزن [الكامل] .

٥- " سحيم " : وقد بنيت مقاطعها التفعيلية على وزن [المتقارب] ، أما مقاطعها العمودية فهي (تناصات) من شعر سحيم بنيت على أوزان مختلفة ([2]) .

---

[1] - انظر ص ١٤٠-١٤٥ من هذه الدراسة .

[2] - انظر ص١٣٥-١٣٩ من هذه الدراسة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- أنظمـــة القـــوافي :

تعد القافية من المميزات الضرورية للشعر ، وهي « نسيج صوتي يسبح في بحر القصيدة ، ويتمثل في الصوامت والصوائت الطويلة والقصيرة وفق حدود زمنية معينـــة » (١) « وتتكـــون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم الروي » (٢) « والروي هـــو الصـــوت الـــذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى (البيت) وإليه تنسب القصيدة » (٣) سواء أ كان متحركـــاً أم ساكناً ، فيقال مثلاً ميمية المتنبي ، سينية البحتري .. وهكذا . « والقافية ظاهرة بالغة التعقيـــد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة - أو ما يشبه الإعادة - للأصوات » (٤) ويكمن جمال القافية « في تشابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج مركز ومكثف للغـــة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة » (٥) . وقد رصدنـــا فـــي شعـــر القصيبي نظامين رئيسيين للقافية يمثلان النظامين العمودي والتفعيلي .

١ / ٢ - القافية في نظام القصيدة العمودية :

تعد القافية ركنا أساسيا من أركان هذا النظام وقد ظلت محافظة على وحدتها واطرادها علـــى مر العصور ، إلى أن لحقها التنوع « ولعل الموشحات كانت أول ثورة على نظام القافية العمودية المطردة عندما لجأ الوشاحون إلى تنويع أحرف الروي في قوافيهم » (٦) وفي العصر الحديـــث لجأ الشعراء إلى تنويع القوافي في القصيدة العمودية ببنائها بناء مقطعيا وتنويع قوافـــي المقـــاطع ومن هنا فإننا نميز بين نظامين من القوافي في شعر القصيبي العمودي :

٢/١/١ نظام القافية العمودية المطردة :

ويقوم هذا النظام على التزام روي واحد في القصيدة كلها ، ونظراً لما للروي من أهميـــة كبرى في تكوين القافية فسنقصر دراستنا للقوافي عليه ، وبما أن الصوامت العربية صالحـــة لأن

---

١ - عبد الجليل ، عبد القادر - هندسة المقاطع الصوتية - ص٣٥٩

٢ - عتيق ، عبد العزيز - علم العروض والقافية - ص١٣٦

٣ - عبد الجليل ، عبد القادر - هندسة المقاطع الصوتية - ص٣٥٩

٤ - أوستين وارين / رينيه ويلك - نظرية الأدب - ص٢٠٨

٥ - فضل ، صلاح - نظرية البنائية في النقد الأدبي - ص٣٩١

٦ - زايد ، علي عشري - موسيقى الشعر الحر - ص ١٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تكون روياً إلا أنها تتفاوت فيما بينها من حيث الشيوع ، فقد حددت في أربع رتب تبين مدى شيوعها في قصائد الشعر العربي على النحو الآتي :

« (المرتبة الأولى) : حروف تجيء روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي : الراء ، واللام ، والميم ، والنون ، والباء ، والدال ، والسين ، والعين .

(المرتبة الثانية) : حروف متوسطة الشيوع وهي : القاف ، والكاف ، والهمزة ، والحاء ، والفاء ، والياء ، والجيم .

(المرتبة الثالثة) : حروف قليلة الشيوع وهي : الضاد ، والطاء ، والهاء ، والثاء ، والصاد، والتاء .

(المرتبة الرابعة) : حروف نادرة في مجيئها روياً وهي : الذال ، والغين ، والخاء ، والشين ، والزاي ، والظاء ، والواو .

وتجدر الإشارة إلى أن كثرة الشيوع أو قلته لا تعود إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعود إلى نسبة ورودها في أواخر ألفاظ اللغة » ([1])

وقد كتب القصيبي على نظام القافية العمودية المطردة ١٥٧ قصيدة من أصل ١٨٢ قصيدة ، أي ما نسبته ٨٦،٢٦ % من مجموع شعره الوارد على نظام القصيدة العمودية . وفيما يلي جدول إحصائي لحروف روي قصائده ذات القافية الواحدة المطردة :

---

[1] – أنيس ، إبراهيم – موسيقى الشعر – ص٢٤٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

م	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة التواتر	عدد القصائد	نسبة التوجه
١	الـــراء	٤٩٠	% ٢١،٤٣	٣١	% ١٩،٧٥
٢	النـــون	٣٨٦	% ١٦،٨٨	٢٢	% ١٤
٣	الـــدال	٢٥٤	% ١١،١١	١٨	% ١١،٤٦
٤	البـــاء	٢١٩	% ٩،٥٨	١٥	% ٩،٥٥
٥	الـــلام	٢٠٦	% ٩،٠١	١٣	% ٨،٢٨
٦	المـــيم	١٤٧	% ٦،٤٣	١٠	% ٦،٣٧
٧	الهـــمزة	١٤٢	% ٦،٢١	١١	% ٧،٠١
٨	العـــين	١٣٨	% ٦،٠٣	٩	% ٥،٧٣
٩	القـــاف	١٣٧	% ٥،٩٩	٩	% ٥،٧٣
١٠	الحـــاء	٤٣	% ١،٨٨	٤	% ٢،٥٥
١١	اليـــاء	٣٣	% ١،٤٤	٤	% ٢،٥٥
١٢	الهـــاء	٢٣	% ١،٠١	٤	% ٢،٥٥
١٣	الـــزاي	١٥	% ٠،٦٥	١	% ٠،٦٤
١٤	الســـين	١٥	% ٠،٦٥	١	% ٠،٦٤
١٥	الكـــاف	١٥	% ٠،٦٥	١	% ٠،٦٤
١٦	الفـــاء	١٠	% ٠،٤٤	١	% ٠،٦٤
١٧	الجـــيم	٨	% ٠،٣٥	١	% ٠،٦٤
١٨	التـــاء	٦	% ٠،٢٦	٢	% ١،٢٧
المجمـــوع		٢٢٨٧	% ١٠٠	١٥٧	% ١٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقراءة الجدول السابق نستنتج :

١- أن أكثر حروف الروي تواتراً في شعر القصيبي هي حروف (المرتبة الأولى) فقد كتب على حروفها ١٨٥٥ بيتاً من أصل ٢٢٨٧ بيتاً ، وقد بلغت نسبة تواترها في شعره (٨١،١٢) % ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إلى حروف (المرتبة الأولى) إذ بلغ عدد القصائد المنظومة على حروفها ١١٩ قصيدة من أصل ١٥٧ قصيدة ، أي ما نسبته ٧٥،٧٩ % . وتجدر الإشارة إلى أن روي " الراء " احتل المركز الأول من بين حروف روي القصائد مثلما احتل المركز الأول من بين حروف (المرتبة الأولى) ، ويليه : النون ، والدال ، والباء ، واللام ، والميم ، والعين ، والسين كما يتضح من الأرقام والنسب المبينة في الجدول .

٢- ويأتي في الدرجة الثانية من حيث كثرة حروف الروي المتواترة في شعر القصيبي حروف (المرتبة الثانية) فقد كتب على حروفها ٣٨٨ بيتاً من أصل ٢٢٨٧ بيتاً ، وقد بلغت نسبة تواترها في شعره (١٦،٩٦ %) وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إلى حروف (المرتبة الثانية) إذ بلغ عدد القصائد المنظومة على حروفها ٣١ قصيدة من أصل ١٥٧ قصيدة ، أي ما نسبته ١٩،٧٥ % . وتجدر الإشارة إلى أن روي " الهمزة " احتل المركز الأول من بين حروف الروي الواردة في قصائده التي تنتمي حروف رويها إلى حروف (المرتبة الثانية) ويليه : القاف ، والحاء ، والياء ، والكاف ، ، والفاء ، والجيم كما يتضح من الأرقام والنسب المبينة في الجدول .

٣- أن أقل حروف الروي تواتراً في شعر القصيبي : " الهاء " و " التاء " من حروف (المرتبة الثالثة) . فقد نظم عليهما ٢٩ بيتاً من أصل ٢٢٨٧ بيتاً ، وقد بلغت نسبة تواترهما في شعره (١،٢٧ %) وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة توجهه إليهما إذ بلغ عدد القصائد المنظومة عليهما ٦ قصائد من أصل ١٥٧ قصيدة ، أي ما نسبته ٣،٨٢ % .

٤- أن أندر حروف الروي تواتراً في شعر القصيبي : " الزاي " من حروف (المرتبة الرابعة) فقد نظم عليه ١٥ بيتاً من أصل ٢٢٨٧ بيتاً ، وقد بلغت نسبة تواتره في شعره (٠،٦٥ %) وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة توجهه إليه ، إذ بلغ عدد القصائد المنظومة عليه قصيدة واحدة من أصل ١٥٧ قصيدة ، أي ما نسبته ٠،٦٤ % .

ويتصل الحديث عن الروي بالحديث عن المجرى اتصال الروي بالمجرى وهو « حركة حرف الروي سواء أ كانت هذه الحركة كسرة ، أم فتحة ، أم ضمة » (١) . « وقد سجل أهل العروض نوعين من القافية وفق منظور (الثبوت) ، و (التحرك) هما : القوافي المقيدة ، وهي ذات الروي الساكن . والقوافي المتحركة ، وهي التي يلزم حرف رويها حركة الضمة أو الفتحة

---

١ - علي ، عبد الرضا - موسيقى الشعر العربي - ص١٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو الكسرة » (١) . ويرى إبراهيم أنيس « أن ٩٠ % من الشعر العربي ورد مطلق القافية ، وأن ١٠ % منه ورد مقيدها » (٢) وقد طرأ على هذه النسبة تغير طفيف في شعر القصيبي ، إذ بلغت نسبة القوافي المقيدة في شعره (١١،٥٤ %) من مجمل الأبيات ، و (١٤،٠١ %) من مجمل القصائد ، وهذا يدل على توجه القصيبي لإحداث تطوير في القافية الشعرية التي عمد إلى تنويعها كما سنبين في النظام الآتي .

٢/١/٢ – نظام القافية العمودية المتنوعة :

ويقوم هذا النظام على تنوع (الروي) داخل القصيدة العمودية سواء أ كانت مقطعية أم غير مقطعية « مما يساعد الشاعر على التنفيس عن طاقاته الشعرية والتعبير إلى حد كبير عن ما يموج به داخله من معانٍ متنوعة ، ومضامين جديدة مختلفة ، إضافة إلى ما يعنيه تنويع القوافي من تبلور شخصية الشاعر وقدرته في التعبير عن تجربته الخاصة بقدر أكبر من الحرية » (٣) .

وقد نظم القصيبي على هذا النظام ٢٥ قصيدة من أصل ١٨٢ قصيدة ، أي ما نسبته ١٣،٧٤ % من مجموع شعره العمودي . ومن نماذج هذا النظام في شعره قصيدة « قطرات من ظمأ » (٤) التي تتكون من ثلاثة مقاطع يضم كل مقطع منها أربعة أبيات تنفرد بقافية مختلفة تؤدي وظيفتها الفنية من خلال تنوعها المنسجم مع تنوع أبعاد التجربة التي يريد التعبير عنها في كل مقطع كما يتضح من بنية عنوانها (قطرات من ظمأ) التي تدل على البنية المقطعية للقصيدة ، إذ لكل قطرة من هذا الظمأ مذاقها الذي أهلها لأن تكون بعداً خاصاً من أبعاد تجربة القصيدة يستحق منها مقطعاً خاصاً للتعبير عنه ، ولذلك أفردت كل قطرة/بعد بمقطع مستقل وقافية مختلفة عن غيره تنسجم مع مضمونه الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه . يقول القصيبي :

(١)

نشوتي ما بال جرحي كلما ... فرّ مني رده ليل التياعِ
أ غريق أنا في بحر على ... موجه يناى شراعٌ عن شراعِ
أ غريب ليس في أحلامه ... غير ميناء وتلويح ذراعِ
أ وحيدٌ راح في درب الأسى ... يتمشى من وداعٍ لوداعِ

(٢)

نشوتي ماأوحش الليل وقد ... غربت عيناك عن ليلي الطويل

---

١ – عبد الجليل ، عبد القادر – هندسة المقاطع الصوتية – ص٣٧٢
٢ – أنيس ، إبراهيم – موسيقى الشعر – ص٣٠٠
٣ – الهاشمي ، علوي – السكون المتحرك – ج١ – ص٧٥
٤ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذهل البدروعادت نظرتي منه تستنجد بالنجم الضئيل
وطوىالأفق ظلام ترتوي فيه أشواقي بالصمت الثقيل
وعلى عيني ترتد الرؤى دمعة تذكر أفـراح الأصيل

(٣)

نشوتي كأسك ما زالت على جانب المقعد مـا زالت كما
وبكأسي قطرات رقصت في الزوايا قطرات من ظما
ياشجون الكرم دنياك دمي فاسـكـنيه أفقـاً محتـدما
أي سكريرتجىمن جرعةٍ عُصرت دمعـاً وسالت ألما

تعبر القصيدة عن تجربة عامة هي تجربة الغربة العاطفية التي أخذت أبعاداً خاصـة لـدى الشاعر تمثلت في مقاطع القصيدة الثلاث ، ونظراً لخصوصية كل بعد فقد أُفرد بمقطـع مسـتقل وقافية مستقلة على النحو الآتي :

المقطع الأول : يعبر عن بعد من أبعاد الغربة العاطفية يتمثل في الوحدة الناجمة عن فقد الإلف بصورة مستمرة وقد استدعت الوحدة صوراً تنسجم معها كصورة الغريـق الـذي تنـأى عنـه الأشرعة/السفن ، والغريب الذي لا يرى سوى تلويح الأذرع المودعة على كل ميناء يحل فيه مما جعله وحيداً في درب الأسى يتمشى من وداع لوداع ، وقد جاءت قافية (العين المطلقة) في هـذا المقطع مستجيبة استجابة تامة للبعد الذي يعبر عنه الشاعر ويتضح ذلك من خلال انسجامها مـع معاني الكلمات في كل بيت ، ففي البيت الأول تأتي الكلمـات (جرحي ... فر منـي رده ليـل التباعِ) وفي البيت الثاني (غريق .. بحر .. موجه .. شراعِ) وفي الثالث (غريب .. ميناء .. وتلويح ذراعِ) وفي الرابع (وحيد .. في درب الأسى يتمشى من وداعٍ لوداعِ) .

المقطع الثاني : ويعبر عن بعد مستقل من أبعاد الغربة العاطفية يتمثل في الوحشة الناتجة عـن البعد الأول بخصوصيتها التي تميزها عنه ، وقد رافق هذا البعد من الصور مـا ينسـجم معـه كصورة ... الليل الطويل ، ... والنجم الضئيل ، ... والصمت الثقيل ، وقد جاءت قافيـة (الـلام المطلقة) منسجمة مع البعد الذي يعبر عنه المقطع وصوره ومفرداته .

المقطع الثالث : ويعبر عن بعد مستقل يتمثل في التحام البعدين السابقين ومثولهما على صفحـة القلب وإلحاحهما على التعبير عنهما بشكل كلي من خلال قرع كأس الوحدة : (... كأسك مازالت على / جانب المقعد مازالت كما...) بكأس الوحشة : (وبكأسي قطـرات ...)، وقـد اقتضـى استقلال البعد استقـلال المقطع والقافـية فجاءت قافية (الميم المطلـقة) معبرة عن البعد الـذي يعبر عنه .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢ / ٢ – القافية في نظام القصيدة التفعيلية :

تعني القافية في نظام القصيدة التفعيلية : « الكلمة التي ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي فهي تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد إلى جانب كونها أنسب نهاية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية لذلك يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها » (١) . « وترتبط القافية في نظام القصيدة التفعيلية بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي » (٢) . وبالرغم من الحرية التي أتاحها نظام القصيدة التفعيلية للشاعر في استعمال القافية ، إلا أن كثيراً من نماذج الشعر العربي المعاصر تجاوزتها بدعوى تقييدها لحرية التعبير الشعري وبذلك حرمت معظم نتاج الشعر العربي المعاصر قصائده من القيمة الموسيقية للقافية ، وإذا ما نظرنا في نتاج القصيبي من الشعر التفعيلي فإننا نلمس فيه اهتماما واضحا بالقافية يمكننا من التمييز بين ثلاث أنظمة منها .

٢/٢/١ – نظام القافية الواحدة في أواخر المقاطع :

ويقوم هذا النظام على تنويع قوافي أسطر المقاطع مع الالتزام بإنهاء جميع المقاطع بقافية واحدة ، ويؤدي تكرار القافية الواحدة في أواخر مقاطع القصيدة وظيفته الفنية من خلال ربط أجزاء المقاطع ببعضها مما يمنح القصيدة وحدة موسيقية تكرس من وحدة الأبعاد الرئيسية التي تعبر عنها المقاطع ويخلق لدى المتلقي شعوراً بوحدة المقاطع كلها في إطار القصيدة ، وقد بنى القصيبي على هذا النظام معظم قصائده المقطعية ،إلا أنه تجلى فيها بصورتين هما :

– الصورة الأولى : وتقوم على تنويع قوافي المقاطع مع اعتماد قافية معينة من المقطع الأول وإيلائها أهمية خاصة بتكرارها في بعض الأسطر ، وإنهاء المقطع الأول بها ، ومن ثم إنهاء جميع مقاطع القصيدة بنفس القافية، ومن نماذجها في شعره قصيدة « السير في المستحيل »(٣) التي تتكون من أربعة مقاطع تختلف أطوالها ، سواء مقاطعها أم أسطرها الشعرية ، يقول القصيبي :

(١)

تقولين : " قلها " ..

ولو قلتها مرةً .. مرتين ..

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٦٧ و ١١٥

٢ – زايد ، علي عشري – موسيقى الشعر الحر – ص٣٦٩

٣ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص٥٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعشراً .. وألفا
أ يصبح هذا الجليد المعربد في
الروح صيفا ؟
وهذي الملالة بين الضلوع
أ تصبح جمراً به أتدفا ؟
" أحبك ! " ..
ها أنذا قلتها ..
غير أني مازلت أرتشف الموت صرفا
ومازالت الريح تعصفُ
بين شفاهك عصفا
فهلا اعترفنا
بأن الربيع الذي مرّ يوماً
علينا ورفا
إلى الموت خفّا
وأن الجنون المثير اللذيذَ
تحوّل شكاً وخوفا

(٢)

سأحمل عمري المبعثر شعراً ونزفا
وارحل عنك ..
كأني ما عشت في ناظريك
الأرق .. الأحب .. الأعفا
كأنك لم تجعلي الليل أرجوحةً ..
والكواكب سقفا
وقلبي عزفا
كأنك ما كنت أعذب من كل بنتٍ ..
وأشهى .. وأندى .. وأوفى

وهذان المقطعان من القصيدة كافيان للدلالة على هذه الصورة من النظام ، فقد بدأ الشاعر المقطع الأول من القصيدة منوعاً في قوافي أسطره ، إلا أنه اعتمد كلمة (ألفا) من بين قوافي أسطره وأولاها عناية خاصة بأن جعل مثيلاتها تتكرر في عدد من أسطر المقطع الأول : (صيفا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

.. أتدفا .. صرفا ..) إلى أن أنهى بها المقطع (خوفا) ومن ثم اعتمد مثيلاتها قـــواف موحـــدة باقي مقاطع القصيدة مثل كلمة (... أوفى) في المقطع الثاني .

– الصورة الثانية : وتتجلى في القصائد المقطعية التي يتكون كل مقطع منها من جملة شعرية « وهي بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ، فهي نفس واحد ممتـــد يشغل أكثر من سطر » (١) والقافية الموحدة لأواخر المقاطع في هذه الصورة لا تنتقى من أسطر المقطع الأول للقصيدة كما هو الشأن في الصورة الأولى لكنـــها – أي كلمـــة القافيـــة – تظـــهر بصورة تلقائية باعتبارها نهاية طبيعية للجملة الشعرية في نهاية المقطع الأول ومـــن ثـــم تعتمـــد مثيلاتها قافيةً تنتهي بها جميع مقاطع/جمل القصيدة ، ومن أمثلة هذه الصورة في شعر القصيبـــي قصيدة « ساعة الموت شعراً » (٢) وهي تتكون من خمسة عشر مقطعاً/جملة شعريـــة تتقـــارب أطوالها سواء مقاطعها أم أسطرها الشعرية ، يقول القصيبي :

(١)

وها هي ذي ساعة الموت شعراً
وغيثاً حزيناً ..
يحاول أن يتجلد ..
يرفض أن يتقمص شكل الدموعْ

(٢)

وأنتِ !
– بنفسجة العمر المتطاير فوق
فيافي التشرد .. عبر قفار الكهولة –
تمشين كالنصلِ
تحت الجفون ..
وبين الضلوعْ

(٣)

وأجمل أنتِ
(برغم السهاد الذي في الملامح)
من كل أنثى
مراراً .. مراراً
وأروع من كل حسن يروعْ

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص١٠٨

٢ – القصيبي ، غازي – ورود على ضفائر سناء – ص١٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يظهر من المقطع الأول أنه بنية موسيقية واحدة أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ، فهو جملة واحدة تبدأ من قوله (وها هي) وتنتهي بكلمة (الدموعْ) التي جاءت نهاية طبيعية وتلقائية للجملة الشعرية / المقطع الأول من غير أن ترد قافية لأي من أسطره ، ومن ثم اعتمد الشاعر مثيلاتها قواف موحدة باقي مقاطع القصيدة، مثل كلمة (... الضلوعْ) في المقطع الثاني ، و (... يروعْ) في المقطع الثالث .

٢/٢/٢ – نظام القافية الملتزمة :

ويعني نظام القافية الملتزمة « أن يلتزم الشاعر في القصيدة الواحدة بجرسين أو ثلاثة ينهي بها سطور قصيدته مع شيء من التلوين والتنويع » (١) . ومن أمثلة هذا النظام في شعر القصيبي قوله :

« لِمَ أحلم
ونهاية الأحلام دربٌ مظلمُ
غضبت عليه الأنجمُ
والحالمون توهموا
أن النعيم يطوف حول
جفونهم ويحومُ
حتى إذا ما استيقظوا
ضحكت شياطين الصباحْ
والحلم فارقهم وراحْ » (٢)

يتضح من هذا المقطع أن الشاعر استخدم في ثمانية أسطر من تسعة جرسين اثنين هما : الميم المطلقة ، والحاء المسبوقة بحرف مد ، كما يتضح أن معظم الأسطر تقبل التوقف عند نهايتها ، لكن الشاعر لم يكرر جرساً واحداً في القصيدة كلها ، كما أنه لم يلتزم بالجرسين اللذين ارتاح إليهما كل الالتزام إذ أنهى السطر السابع بجرس مخالف (الظاء المطلقة) وكان هذا الجرس أنسب ما يكون نهايةً لهذا السطر .

٢/٢/٣ – نظام القافية المتحررة :

ويقوم هذا النظام على تحرر القصيدة من القافية تحرراً كاملاً ، وهذا نظام نادر في شعر القصيبي ، ومن أمثلته في شعره قوله :

---

١ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص١١٧

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٧٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ويشير الموت .. فالأشواق ثلجٌ
والحياة : طللٌ تصفر فيه الريح
والحب حكايا من زمانٍ لفه النسيانُ
والرحلة درب في الخواء » (١)

يتضح من المقطع السابق أن الشاعر لم يعتمد قافية معينة لقصيدته ، فقد جاءت أسطرها متحررة من القافية مطلقا كما يظهر من تباين قوافي الكلمات التي جاءت في أواخر الأسطر وهي : (.. ثلج / .. الريح / .. النسيان / .. الخواء) ، وتستمر القصيدة إلى نهايتها على هذا النظام المتحرر من القافية تحرراً كاملاً .

ثانياً : مستوى الإيقاع الداخلي

==========

نقصد بالإيقاع الداخلي : حسن اختيار الألفاظ وجودة ترتيبها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني التي تدل عليها ، واللحظة الشعرية التي يريد الشاعر رصدها ، فإذا ما أحسن اختيار الألفاظ وترتيبها في نسق خاص يتلاءم مع المعاني التي تدل عليها في سياق القصيدة كان لهذا التناسق جرساً موسيقياً عذباً يرفع من قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد ، ولذلك سنعنى في هذا المستوى بدراسة إيقاع الألفاظ ، والعبارات ، والمعاني ، باعتبارها المكونات الأساسية للإيقاع الداخلي .

١- إيقاع الألفاظ :

وهو إيقاع قائم على توافق أصوات الألفاظ من خلال بروز بعض الظواهر الإيقاعية التي تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ القائم على التوازي الحر غير الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ، أو التكرار المطرد للأصوات كالقوافي وهذه الظواهر هي : التصريع ، والترصيع والتصدير ، وإيقاع الجرس اللفظي . ويظهر من بعض المصطلحات السابقة اتصالها الوثيق بنظام القصيدة العمودية في إطار البنية الإيقاعية الأم .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٥٠٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١/١- التصـــريع :

ويعني « جعل العروض مقفاة تقفية الضرب » (١) . وتقوم البنية الإيقاعية فيه على تمـــاثل وحدتي العروض والضرب على سبيل المجانســـة الإيقاعيـــة بفعل القافية الداخلية مما يشير إلى « نزوع الذات من خلال القافية إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الـــوزن وداخـــل إطار البنية الإيقاعية غير مكتفية بتلك الإطلالة المنفردة في نهاية البيت » (٢) . وقد جاءت معظم قصائد القصيبي العمودية مصرعة المطالع ، لكن ما يعنينا من هذا المظهر الإيقاعي هنا تكـــراره في إطار القصيدة الواحدة « مما يوحي بعودة الحاجة المتصلة بحركة الذات إلى الانبثاق ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً » (٣) . ومن أمثلة ذلك في شعر القصيبي مـــا ورد فـــي قصيدة « خمسون » (٤) المكونة من ثلاثين بيتاً يقول :

١- خمسون تدفعك الرؤيا (فتندفع) رفقاً بقلبك كاد القلب (ينخلعُ)

٢٧- لكل شقراء أو سمراء (متسعٌ) فيا لقلبك ما يحوي وما (يسعُ)

وتتجلى المجانسة الإيقاعية في تصريع المطلع من التماثل الظاهر بيـــن وحدتـــي عروضـــه وضربه، فقد احتوت تفعيلة العروض على قرنية/العين التي استدعت قرنيتها في الضرب محققـــة مبدأ التماثل مع العروض وباقي أضرب القصيدة بإسقاط المبدأ عينه على المتوالية التركيبية ، ولم يكتفِ الشاعر بالقافية كونها إطلالة منفردة في نهاية البيت ، بل عمد إلى تحريك القافيـــة خطـــوة أخرى إلى الداخل في عروض البيت السابع والعشريـــن لإعـــلان وجودهـــا الصوتـــي داخليـــاً والانعطاف بإيقاعها الصوتي الخارجي المتواصل والمتداخل مع نظام الوزن عن سياقه الخارجي المعلن والمألوف إلى سياق شبه داخلي مع امتثال كامل لنظام البيت وقاعدة الوزن .

١/٢- الترصيـــع :

ويعني « توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها » (٥) وله عدة أوجه لا يعنينا منـــها هنا سوى النوع الأول الذي يختلف عن " التسميط " - وهو « جعل البيت على أربعة أقســـام ، ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت » (٦) - في اشتراط مجيء الألفـــاظ علـــى وزن

---

١ - القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن - الإيضاح في علوم البلاغة - ج٢ - ص٥٥١

٢ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج١ - ص٣١١

٣ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج١ - ص٣١٢

٤ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٢٣

٥ - الهاشمي ، أحمد - جواهر البلاغة - ص٣٢٨

٦ - الهاشمي ، أحمد - جواهر البلاغة - ص٣٣١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واحد (توازن الألفاظ) ، وتتجلى البنية الإيقاعية في مظهر الترصيع من خلال توخي الألفاظ خلق نظام تقفوي داخلي يوحد أعجازها كما توحدت أوزانها ، ويمتد أفقياً عبر علاقات التماثل الأفقي بين القوافي الداخلية إلى أن تقطع القافية الخارجية سلسلة المد الأفقي امتثالاً لبنية علاقاتها المتماثلة رأسياً جامعةً أبيات القصيدة كلها في قافية واحدة . ومن أمثلة الترصيع في شعر القصيبي قوله من قصيدة « قطرة من مطر » (١) :

(تغلغلي) .. (تغلغلي) (وغسلي) .. وطهري

ويتمثل مظهر الترصيع في هذا البيت في مجئ ألفاظه كلها على وزن واحد : (متفعلن) في نفس الوقت الذي اتفقت فيه أعجاز ألفاظه الثلاثة الأوَل على حرف واحد هو (اللام) خالقةً بذلك نظاماً تقفوياً داخلياً امتد أفقياً إلى أن قطعت قافية البيت سلسلة القافية الداخلية الأفقية امتثالاً لبنية علاقات التماثل الرأسية التي تجمع أبيات القصيدة كلها في قافية واحدة هي (الراء المطلقة) .

١/٣- التصدير :

ويعني « جعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين ، أو الملحقين بهما - بأن جمعهما اشتقاق أو شبهه - في آخر البيت والأخرى إما في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره ، وإما في صدر المصراع الثاني أو حشوه » (٢) . وقد يلتقي التصدير مع الترصيع إذا تكررت اللفظة في آخر المصراع الأول " واتفقت وزناً مع الضرب " كما سنرى . وتتجلى البنية الإيقاعية في مظهر التصدير في مظهره العام المتمثل في « إعلان صوت القافية عن نفسه في سياق البيت الداخلي قبل أن يطل من نافذته الأخيرة وينتظم في سياقه العمودي المطرد ، ويكون الإعلان الصوتي في صورة لفظة بعينها تتكرر في متن البيت مفسحةً بذلك مجال التوقع لصورة القافية الصوتية واللفظية الإيقاعية والدلالية » (٣) . ومن هنا يربط التصدير الإيقاع الداخلي بالإيقاع الخارجي ربطه المتلقي بهما من خلال جذبه نحو توقع صورة القافية الصوتية واللفظية قبل بلوغها . ومن أمثلة تصدير مطلع المصراع الأول في شعر القصيبي قوله :

« (لجأت) من قسوة الأيام فابتسمي وكفكفي وحشة الضيف الذي (لجأ) » (٤)

وتتحدد البنية الإيقاعية للتصدير هنا في اشتماله على سياقين يبدأ أولهما بلفظة (لجأت) - وهي عديمة القيمة الإيقاعية بمفردها - وينتهي السياق الثاني بلفظة (لجأ) مما يكسب اللفظين قيمة

---

١ - القصيبي ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ص٢٧

٢ - الهاشمي ، أحمد - جواهر البلاغة - ص٣٣٠

٣ - الهاشمي ، علوي - السكون المتحرك - ج١ - ص٣١٥

٤ - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إيقاعية من خلال ما ينعقد بينهما من تماثل . وما قيل في هذا النمط يمكن قوله في كل أنماط التصدير غير الواقعة في آخر المصراع الأول .

ومن أمثلة نمط التصدير الواقع في آخر المصراع الأول في شعر القصيبي قوله :

« وصغت من وهج الأحلام لي (مدنا) واليوم لا وهجاً أرجو ولا (مدنا) » (١)

وفي هذا النمط من التصدير تزداد القيمة الإيقاعية ظهوراً من خلال وقوع الكلمة الدالة على القافية موقعاً متميزاً في عروض البيت متفقة مع ضربه وزناً (مدناً/فعلن) إلى جانب اتفاقها معه في القافية مما أدى إلى تقاطع مظهري التصريع والتصدير اللذين يتداولان على موقعها فيبرزان دورها الإيقاعي والدلالي ، ومن هنا تنبع أهمية هذا النمط من بين أنماط التصدير الأخرى .

١/٤- إيقاع الجرس اللفظي :

يمكن أن يتجلى هذا المظهر في نظامي القصيدة العمودية والتفعيلية ، لأنه لا يقوم على مبدأي التماثل الظاهر في أواخر الألفاظ ، أو التناسب الوزني بينها كما هو الحال في الترصيع ولكنه يقوم على مبدأ الانتخاب « والانتشار الصوتي الحر في ثنايا البيت وأعطاف الكلمة وتكوين الحرف دون أي نظام خارجي أو قانون إطاري يوجه حركتها أو يحدد مواضعها سوى قانون اللغة الشعرية (التخييل) وحركة المضمون الغامضة (العاطفة) » (٢) « إذ تمتلك الألفاظ المفردة – ومن قبل أن توضع في بناء لغوي – طاقات إيحائية خاصة يمكن إذا فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى وتثيرها » (٣) . وقد عوّل القصيبي على هذا المظهر كثيراً في شعره . ومن أمثلته قوله :

« كانت تحب بحرها
حبا وديعا خجلا
تزوره .. والفجر في
الشرق دم واشتعلا
تعوده .. والشمس في المغرب
ورد ذبلا
كانت تقول غزلا
كانت تخط في الرمال
قلعة .. وجبلا

---

١ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٢٦

٢ – الهاشمي ، علوي – السكون المتحرك – ج١ – ص٣٢٩

٣ – زايد ، علي عشري – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – ص٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت تربي زهرة .. وبلبلا
تحدث البحر حديثا عجبا
تقول :
"يا بحر ألا تأخذني
نرود كونا أغربا ؟ "
تقول :
" يا بحر ألا تغرقني
نلم درا أغربا ؟ "
تقول :
" يا بحر ألا تعشقني
نذوق طعما أغربا ؟ "
ويجلس البحر على ركبتيه
مفكرا .. مقطبا » ([1])

فأبرز ما يجذب المتلقي في هذا المقطع تلك الألفاظ المشعة الموحية التي تأنق الشاعر في اختيارها بحيث تشيع جوا من الإحساس بالحب والعشق الذي توسل الشاعر بكل الوسائل للإفصاح عنه ، فاختار الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشعرية من الناحية الإيقاعية والدلالية مثل : وديع . خجل . الفجر . غزل . زهرة . بلبل ... وكلها ألفاظ تتوارد على الإحساس بالحب والعشق الذي لا تكاد تحده حدود مادية ملموسة من خلال ما تنطوي عليه من جرس دافئ ، يجسد تجسيدا مباشرا حيا حركة الذات الشاعرة وصورة معاناتها وتجربتها الداخلية الخاصة .

٢- إيقاع العبارات :

يقوم إيقاع العبارات على التوازي النحوي والإيقاعي بين البنى التركيبية في النص من خلال توزيع العبارات المتماثلة نحوياً على وحدات متساوية داخل زمن السلسلة الإيقاعية الكلامية . ومن هنا فإن إيقاع العبارات يختلف عن إيقاع الألفاظ بأنه لا يعنى بالتوافقات الصوتية في أعجاز العبارات مثل الإيقاع اللفظي الذي يعنى بها في أعجاز الألفاظ لأنه يشترط وضع الألفاظ في مواضع متكافئة نحوياً وإيقاعياً في السلسلة التركيبية . ويتجلى إيقاع العبارات في صورتين

---

[1] - القصيبي ، غازي - عقد من الحجارة - ص٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من التوازي : أفقي من خلال الموازنة ، والتقسيم . ورأسي من خلال التطريز ، و إيقاع الجملة الشعرية .

١ /٢ – الموازنة :

وتعني « تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم ، معتدلة الوزن ، متوخى في كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطاعهما واحداً » (١) . ويظهر من قوله "متقاسمة النظم" إلحاحه على التوازن الكمي الناتج عن الاشتراك في البناء النحوي ، كما يظهر اشتراك البنائين إيقاعيا من قوله " معتدلة الوزن " . ومن أمثلتها في شعر القصيبي قوله :

« وقد حملته نبلاً عزيزا وقد أودعته حباً عظيما » (٢)

نلاحظ أن الشطر الأول قد اشتمل على جملة فعلية تتكون من حرف عطف (الواو) ، وحرف توكيد (قد) ، وفعل ماضٍ (حمّل) ، وقد جاء الفاعل (التاء) والمفعول به الأول (الهاء) ضميرين بارزين ، ومفعول به ثانٍ (نبلاً) ، وصفة (عزيزا) . وبهذا تكون السلسلة التركيبية للعبارة الأولى بهذا الشكل :

[حرف عطف + حرف توكيد + جملة فعلية: فاعل + مفعول به أول + مفعول به ثانٍ + صفة]

ولكن هذه العبارة بمفردها لا تشكل اشتراكاً في بناء نحوي ، أو إيقاعي باستثناء ما لها منهما، إلا أن الشاعر عمد إلى موازاتها بجملة ثانية من خلال إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية فجاءت العبارة الثانية موازية للعبارة الأولى من حيث البناء النحوي إلى جانب موازاتها ومماثلتها من حيث الكم المقطعي على النحو الآتي :

[وقد وَ وقد على وزن (مُفَا) ، وحملته وأودعته على وزن (علْتن مفا) ، ونبلاً وحباً على وزن (علتن) ، وعزيزاً و عظيماً على وزن (فعولن)]

وقد ترد العبارة الثانية مختلفة عن العبارة الأولى في بعض مكوناتها التركيبية ، لكن هذا الاختلاف لا يؤثر في علاقة التوازي والتماثل القائمة بين العبارتين وإنما يكسبهما تنوعاً يسهم في لفت انتباه المتلقي كقول القصيبي :

« وراعك الحزن في عينيه مؤتلقاً وصدك اليأس في دنياه يحتشد » (٣)

فالسلسلة التركيبية للعبارة الأولى تتكون من :

[فعل ماض + مفعول به + فاعل + جار + مجرور (مضاف) + مضاف إليه + حال]

وقد جاءت العبارة الثانية موازية للأولى نحوياً وإيقاعياً ، إلا أننا نجد أن الحال في العبارة الأولى جاء اسماً مفرداً ، وفي الثانية جملة فعلية .

---

١ – السلمجاسي ، أبو محمد قاسم – المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع – ص٢٦٤

٢ – القصيبي ، غازي – عقد من الحجارة – ص٣٦

٣ – القصيبي ، غازي – قراءة في وجه لندن – ص٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢/٢ – التقســيم :

ويعني « ذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يليق بها ، أو استيفاء أقسام الشيء » (١) ويختلف التقسيم عن الموازنة في كون الأول متعدداً يتجاوز العبارتين ، أما الثانية فثنائية بحيث تشمل العبارة الأولى الشطر الأول ، وتشمل العبارة الثانية الشطر الثاني . لكن التقسيم بمفهومه المجرد الذي يفيد استيفاء أقسام الشيء والإضافة إلى كل قسم ما يليق به فحسب لا يشكل إيقاعاً ما لم يدعم بتقسيم صوتي من خلال توافق العبارات نحوياً وإيقاعياً في إطار البيت الواحد وذلك بأن « يعمد الشاعر إلى التفصيل مراعياً تقطيع الوزن ، ولا يشترط فيه السجع ، أما إن وجد فذلك هو الترصيع » (٢) ، مما يعني بروز مظهر صوتي ذي قيمة إيقاعية عالية بتقاطع الترصيع مع التقسيم . ومن أمثلة التقسيم في شعر القصيبي قوله :

« لم أنسَ زورتنا..(والقلب منكسرٌ) (والحب مندحرٌ)..(والظل منحسرُ) » (٣)

وتتكون البنية الإيقاعية في هذا البيت من أربعة عبارات تشمل الثانية والثالثة والرابعة منها علاقة تواز وتماثل ، نحوي وإيقاعي في آنٍ واحد ، ويمكن وصف السلسلة التركيبية والإيقاعية للعبارات المتماثلة على النحو الآتي :

٢- والقلب منكسر = مبتدأ + خبر .

مستفعلن فعِلن

٣- والحب مندحرٌ = مبتدأ + خبر .

مستفعلن فعِلن

٤- والظل منحسر = مبتدأ + خبر .

مستفعلن فَعِلُنْ

ويظهر من رسم السلسلة النحوية والإيقاعية للعبارات كيف أن التقسيم جاء مراعياً النحو وتقطيع الوزن ، وقد جاءت العبارات مسجوعة " مرصعة " مما عمق من بروز البنية الإيقاعية لها بتداول التقسيم والترصيع عليها .

٢/٣ – التطــريز :

ويعني « أن يقع في أبيات القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب » (٤) . ويختلف التطريز عن سابقيه بمجيء علاقة التوازي بين العبارات فيه بشكل رأسي

---

١ – الهاشمي ، أحمد – جواهر البلاغة – ص٣٠٢-٣٠٣

٢ – ابن رشيق القيرواني ، الحسن – العمدة – ج٢ – ص٢٦

٣ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٦٣

٤ – العسكري ، أبو هلال – كتاب الصناعتين – ص٤٢٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلافاً للموازنة والتقسيم اللذين تكون علاقة التوازي بين العبارات فيهما أفقية . وتتجلى البنية الإيقاعية في التطريز من خلال التوازي الرأسي للعبارات إيقاعياً ونحوياً ، ومن أمثلته في شعر القصيبي قوله :

« (أ تجعلني جداً) .. وكنت أنا الفتى تجن به ليلى .. وتعشقه دعدُ
(أ تجعلني جداً) .. وكانت قصائدي ورود خدود يشتهي لونهاالوردُ
(أ تجعلني جداً) .. وكانت رسائلي سوادعيونٍ بعض عشاقهاالسهدُ
(أ تجعلني جداً) .. وأي مليحةٍ تهيم بجد ؟ لا سعاد ولا هندُ » (١)

وقد كونت عبارة (أ تجعلني جداً) سلسلة من التوازيات الرأسية إيقاعياً ونحوياً ، مخترقة البنية الأفقية للقصيدة رغبةً منها في توحيد شكلها ودلالتها ضمن بنية تتسم بالاختلاف .

٢/٤ – إيقاع الجملة الشعرية :

لم يعد السطر الشعري باعتباره « سطراً لا يخرج عن أن يكون مؤسساً على واحدة من تفعيلات البحور الصافية » (٢) قادراً على حل مشكلة الدفقة الشعورية الممتدة إلا جزئياً مما تطلب تطويع الشكل الشعري للشعور ، ومن هنا تشكل مفهوم الجملة الشعرية ، وهي بنية أكبر من السطر ونفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر ، بحيث يكون كافياً لنقل الدفقة الشعورية بكل تموجاتها . وينبع إيقاع الجملة الشعرية فيما نرى من خلال توزيع تموجاتها باستخدام علامات الترقيم ، أو التدوير على حيزها الوزني وفق مقتضيات الجملة التعبيرية بصورة تنم عن رغبة الذات الشاعرة في تطويع الإيقاع الخارجي/الوزن لإيقاعها الداخلي متمثلاً في إيقاع الجملة الشعرية باعتبارها دفقة شعورية متموجة . ومن أمثلة إيقاع الجملة الشعرية في شعر القصيبي قوله من قصيدة « وتعطين كالبحر » (٣) :

١– وتعطين كالبحر .. ما أكرم البحر .. يمسح بالزبد
٢– الرخو جبهة هذا الذي جاء
٣– يعبر جمر الوهاد ..
٤– وشوك الطريق

ولتوضيح إيقاع الجملة الشعرية نقطع الأسطر :

١– فعولن/فعولن/فـ..عولن/فعولن/فـ..عول/فعول/فعـ
٢– ولن/فعول/فعولن/فعولن/فـ

---

١ – القصيبي ، غازي – واللون عن الأوراد – ص٢٤
٢ – إسماعيل ، عز الدين – الشعر العربي المعاصر – ص٨٦
٣ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٦٥٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- عول/فعولن/فعول..

٤- فعولن/فعولْ

إنه " المتقارب " ووحدته الوزنية هي (فعولن) ، وقد اشتملت الجملة الشعرية على خمس عشرة وحدة كان بالإمكان كتابتها بالاستغناء عن علامات الترقيم بحيث يقف السطر عند نهاية كل تركيب نحوي ما دامت الجملة الشعرية محافظة على إيقاعها الخارجي ، إلا أن توزيعها على الشكل الذي جاءت عليه باستخدام علامات الترقيم كما في (١و٣) والتدوير كما في (١و٢) ينم عن رغبة الذات الشاعرة في تطويع الوزن لإيقاعها الداخلي متمثلاً في إيقاع الجملة الشعرية باعتبارها دفقة شعورية متموجة دون إيلاء الوزن أي اعتبار كما يلاحظ من (١) إذ وقفت العبارة الأولى منه بعد استغراق وحدتين وزنيتين وأول الوتد المجموع من الوحدة الثالثة (فعولن فعولن فـ) ، ثم جاءت علامة الترقيم (..) معلنةً حدود الموجة الأولى من الدفقة وابتداء موجة ثانية في آنٍ واحد ، وتستمر موجات الدفقة في تشكيل بنياتها الإيقاعية الداخلية في إطار بنية الإيقاع الخارجي إلى أن تصل إلى نهاية السطر لينعطف " مدوراً " وتقف العبارة عند (الزبد) ملحةً على إبرازه من بين مكوناتها ، مرجئةً باقي المكونات إلى السطر الموالي (٢) ، وفي السطر (٣) تقف العبارة عند حدود الوحدة الوزنية (فعول) دونما تدوير إلا أن التحامها بالموجة التالية (٤) تطلب من الشاعر الإفصاح عن ذلك الالتحام بعلامات الترقيم (..) التي لم يستخدمها في السطرين الأول والثاني المدورين فعلا لدلالة التدوير التلقائية على الالتحام .

٣- إيقـاع المعنى :

نقصد بإيقاع المعنى ما يطرأ على المفاهيم المرتبطة بحدود الإفادة المعنوية المتوخاة نحوياً من النظم - باعتباره « وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو » ([1]) - من أحوال تقتضيها طبيعة التعبير الشعري الموقع ، فتناول إيقاع المعنى يستدعي تناول علاقات المعنى بكل ما له دور في إنتاجه ، إذ تتضافر اللغة ، والتراكيب ، والإيقاع على إنتاجه في العمل الشعري ، وما دمنا نتحدث عن الإيقاع ، والإيقاع الداخلي تحديداً ، فإنه يعمل على توليد المعنى من خلال « تحكمه بنسق الخطاب ، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات » ([2]) . ومن هنا فإن كل المظاهر السابقة للإيقاع الداخلي تسهم في إنتاج المعنى بدرجات متباينة مما يعني أن إعادة قراءتها من زاوية معنوية دلالية تعني إبرازاً

---

[1] - الجرجاني ، الإمام عبد القاهر - دلائل الإعجاز - ص٧٧

[2] - بنيس ، محمد - الشعر العربي الحديث - ج١ - ص١٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للإيقاع المعنوي في شعر القصيبي . وإذا ما اقتصرنا على إعادة قراءة مظهر التصريع من إيقاع الألفاظ ، ومظهر الموازنة من إيقاع العبارات ، فإننا نلمس إيقاع المعنى في شعره متمثلاً في : إبراز المحاور الدلالية للنص ، والمشابهة والاختلاف .

٣/١ – إبراز المحاور الدلالية :

يكتسب التصريع بإعادة قراءته من زاوية – باعتباره إيقاعاً داخلياً في الأصل –دلالية بعداً جديداً يتمثل في إبراز المحاور الدلالية للنص وتنبيه المتلقي إليها لما ينطوي عليه التصريع من عودة الحاجة المبدئية المتصلة بحركة الذات نحو الانبثاق ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً . ولكي نبين دور التصريع في إبراز المحاور الدلالية للنص فإننا نحلل تجليه في قصيدة « أغنية حب للبحرين » (١) من هذا المنطلق .

تتكون القصيدة من ستة وثلاثين بيتاً تكرر فيها التصريع في موضعين عدا مطلع القصيدة ، وفي كل مرة أتى التصريع الداخلي مبرزاً محوراً دلالياً جديداً في القصيدة ، فقد بدأ الشاعر قصيدته مخاطباً البحرين :

بحرين هذا أوان الوصل فانسكبي عليّ بحرين من در ومن رطبِ

وبعد أن تغزل في محبوبته/المدينة وأشاد بما يكنه لها من حب وإخلاص ووفاء ، عاد إلى التصريع في البيت الخامس عشر حين انتقل إلى محور دلالي جديد يتمثل في الاعتذار للبلد الذي أحب نتيجة غيابه عنه عشرين عاماً مما يعده هجراً اضطرارياً فرضته ظروف الحياة ، يقول مبرزاً هذا المحور بالتصريع :

ضربت في الأرض حتى ملّ مضطربي وطفت في البحر حتى ضج منقلبي

... ...

سمراء عشرون من عمري تعاتبني فأينا أجدر الخلين بالعتبِ

ومثلما أبرز التصريع الداخلي المحور الدلالي السابق ، فإنه يؤدي نفس الوظيفة في ختام القصيدة :

بحرين هذا أوان الوصل فاقتربي وحركي العود عن دنيا من العجبِ

فقد وجد الشاعر أن ما تضمنته القصيدة من محاور دلالية جدير بأن يلتصق بذهن المتلقي فلا ينتهي بمجرد انتهاء القصيدة ، وقد أدى التصريع في آخر القصيدة مهمة إبراز المحورين السابقين واستحضارهما في ذهن المتلقي لحظة انتهاء القصيدة .

---

١ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص٨٠٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣/٢ – المشابهة والاختلاف :

يرى ياكبسون « أن الترتيب في توازيات داخل أزواج من الأبيات أو الأشطر يجعلنا نعنى أكثر بأي مشابهة أو اختلاف ، أي أن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة وإلى كل اختلاف قيمة خاصة ، فنلمس مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة ، ونشعر أننا بحاجة إلى تقديم حل ولو كان لا شعورياً ، وهذا يدفعنا إلى التساؤل : بماذا يتم ربط البيتين أو الشطرين المتوازيين ؟ هل يقوم الربط على تقارب المعنى أو على تقابله ؟ ولو لم يتم الجمع بين هذه التوازيات لما استطاعت أن تولد في ذهن المتلقي هذه الأفكار من تلقاء نفسها » (١) . وقد لاحظنا أن (الموازنة) بما تنطوي عليه من توازٍ إيقاعي ونحوي (زوجي) داخل البيت المفرد تسهم بشكل فاعل في إبراز المشابهة والاختلاف على صعيد المعنى ، مما يظهر إيقاع التشابه المعنوي أو الاختلاف . وقد عمد القصيبي إلى توظيف هذا الخاصية للموازنة في إظهار إيقاع التشابه المعنوي حينما تطرق لوصف الرحيل في قصيدة « أغنية قبل الرحيل » (٢) معتمداً على الموازنة والتوازي الثنائي المتشابه إيقاعياً ونحوياً ومعنوياً إذ يقول :

قبل أن أرحل عن هذي الديار قبل أن أضرب في تيه البحار

فجاء في الشطر الأول على ذكر الرحيل عن الديار والغربة عن الأهل والأوطان ، ثم جاء في الشطر الثاني بما يوافقه من تيه في بحار الدنيا . وهذا توافق جيد بين الرحلة التي لا يعلم ما تنطوي عليه والمجهول .

وفي بيت آخر يعمد الشاعر إلى توظيف خاصية الموازنة في إظهار الاختلاف المعنوي حينما تطرق إلى التفريق بين موت الجبان وموت الشجاع من قصيدة « يا أبا الصيد » (٣) :

ويموت الجبان فوق مهادٍ ويموت الشجاع فوق جهاد

ويظهر الاختلاف في البيت من خلال توازي شطريه إيقاعياً ونحوياً (موازنة) واختلافهما معنوياً .

---

١ – ياكبسون ، رومان – قضايا الشعر – ص٤٨

٢ – القصيبي ، غازي – المجموعة الشعرية الكاملة – ص١٥٤

٣ – القصيبي ، غازي – مرثية فارس سابق – ص٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

نستطيع بعد وقفتنا المطولة إزاء شعر القصيبي أن نخلص إلى ما يلي :

١- إن منهج دراسة التجربة الشعرية لأي شاعر ينبثق عن معطيات شعره ، ويزداد تبلوراً متى رفد الشاعر نتاجه الشعري بسيرته الشعرية ، لأن الانطلاق في دراسة التجارب الشعرية من مقولات التجربة الشعرية في لغة النقد السارية من شأنه أن يثني الباحث عن بلوغ أهدافه .

٢- إن الشاعر كان على مستوى عالٍ من الصدق مع ذاته والمتلقين في حديثه عن تجربته الشعرية من خلال سرده بداياته الشعرية ، وأسماء من تأثر بهم من الشعراء القدامى والمحدثين مورداً نماذجه الشعرية التي حاكى فيها نماذجهم .

٣- إن تطور تجربة القصيبي الشعرية يتجلى بصدق من خلال إعادة ترتيب قصائده من خلال دواوينه كافة وفق تواريخ كتابتها وليس من خلال التعامل مع الديوان باعتباره وحدة تطور مستقلة ، ولولا حرصنا على المحافظة على شخصية كل ديوان واستقلاله لقمنا بدراسة شعره من خلال إعادة ترتيب القصائد وفق تواريخ إبداعها ولتوصلنا إلى نتائج جديدة .

٤- إن ديوان معركة بلا راية ، وديوان ورود على ضفائر سناء ، وديوان سحيم يمثلون منعطفات فنية كبرى في تجربة القصيبي الشعرية لشدة انتماء قصائد الديوان الأول إلى المحور الرئيسي لها متمثلاً في الهم القومي ، ولاستقلال الديوانين الآخرين بمديين زمنيين خاصين .

٥- إن مضامين القصيبي الشعرية تعمل فيها أربع قوى عظمى تسيطر على بنيتها ، وقد تجلت معنا في الفصل الثاني متمثلة في موقفه من : الزمن ، والمدينة ، والقومية ، والحب ، وقد كانت الغلبة والصدارة لقوة الزمن في توجيهها لحركة البنية المضمونية وسيطرتها عليها .

٦- إن الشاعر يعاني منذ وقت مبكر من عقدة الإحساس المفرط بالزمن ، وقد دفعه ذلك إلى الالتفاف حول الجانب المتجاوز من الزمن الخارج عن زمن القول الشعري بخلق دائرة زمنية تسير باتجاه عكسي من الماضي وإليه وتشخيصه على نحو انفعالي يظهر حجم الحنين إليه ، إلى جانب اعتباره ملاذا وحمى لعجزه عن الإفلات من إشراقات المشاهد الأولية .

٧- إن الشاعر ينظر إلى المدينة على أنها كيان متضخم قتل بساطة الريف وبراءة الطبيعة ، ومساحة تطمر في تربتها بذور الضجر والغربة ، وقد انتجت هذه النظرة رفضا وهروبا من المدينة لما تسببه بضجيجها وعجيجها وتعقيداتها من غربة وقلق ، وتضخيم للريف على حساب المدينة .

٨- إن الشاعر يوسع المفاهيم القومية عموما الموضوعية منها والمعنوية ويطرحها في إطار شمولي يلبي متطلبات التكتل القومي ويبرز ثقله في مواجهة العدو محددا معوقات تحقيق تلك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المفاهيم في استبداد السلطة وجهل الأمة وما نجم عن ذلك من غياب لوحدة الصف العربي ، وفي مقابل السلطة والجهل يطرح مفهوم الوطن / وعاء الأمة فضفاضا يمتد إلى حيث توجد عروبة وإسلام متجاوزا النبرة الخطابية المعهودة في شعر المقاومة العربي إلى حالة أعلى من التعبير الشعري الذي يفهم عمومية التجربة الفلسطينية بوصفها محنة الأمة .

٩- التركيز الشديد على الصورة أداة تعبير شعري راقية تعكس عمق التجربة ويتضح ذلك من خلال فرض الموقف من الحب نمط الصورة المفردة النفسي لارتباطه الوثيق بالداخل وبالطبيعة السيكولوجية للإبداع ، وفرض الموقف من القومية نمط الصورة المفردة البلاغي لانسجامه مع وجدان الأمة العربية .

١٠- تطلب الموقف من الزمن والمدينة فرض نمط الصورة المركبة بشكل ملحوظ للتعبير عن أحوالهما الشعورية المعقدة التي يحتاج إيصالها إلى أفق تصويري متنام يكبر حيز الصورة المفردة بنمطيها السابقين .

١١- تكريس نمط بناء الصورة الكلية الدرامي لنقل التجارب الشعرية ذات الصبغة الحوارية التي يتردد فيها أكثر من صوت ، والمقطعي لنقل الدفقات الشعورية المتوالية على صعيد التجربة الواحدة ، والدائري لنقل التجارب التي استوفت رؤية قاطعة على مستوى الذات الشاعرة وطرحت من غير رغبة في تلقي المزيد من النقاشات حولها ، كما كرس نمط بناء الصورة الكلية التوقيعي لنقل التجارب الصغيرة التي تحتاج إلى اقتصاد شديد في التعبير عنها ، أما النمط اللولبي فقد قصره على نقل التجارب التي يرى ضرورة إشراك المتلقي في إتمامها بتحفيز تيار الوعي لديه وإطلاقه في اتجاه الموضوع الذي تتحدث عنه القصيدة .

١٢- ربط الماضي بالحاضر - شخصيات ، وأحداثاً ، ونصوصاً - من خلال توظيف المعطيات التراثية في شعره ، كالموروث الديني ، والتاريخي ، والأدبي ، والشعبي باستخدام آليات التوظيف المعروفة ، إلى جانب التناص ، والقناع ،وذلك لأهداف جديدة تتضافر مع أهداف مهمة تتمثل في الآتي :

أ- تجسيد رؤية جديدة للتراث والتعامل معه تطمح إلى إعادة تفسيره في ضوء الحاضر .

ب- استغلال طاقات التراث في تجسد رؤية استشرافية للمستقبل .

ج- بناء جسر من الألفة مع جمهور غير متجانس .

١٤- استثمار الموروث الديني والتاريخي في بنية موقفه من القومية في الدرجة الأولى بإلحاح من الأسس الفكرية للموقف ذاته الذي استدعاهما رغبة منه في رسم رؤية استشرافية للمستقبل بإعادة تفسير الماضي في ضوء الحاضر واستخلاص العبرة منه ، إلى جانب استثمار الموروثين الأدبي والشعبي في بنيتي موقفيه من الحب والمدينة لإلحاح أسسهما الفكرية على ذينك الوروثين ووقوع الشاعر بين قطبي جذب ثنائية الحنين والنفور .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٥- سعة معجم القصيبي الشعري واستقطابه ظواهر أسلوبية بارزة على مستوى المفردات مثل استعماله المفردات العربية القديمة التي فرض موقفه من القومية حضورها في نصوصه الشعرية، واستعماله المفردات العامية التي فرضها موقفه من المدينة إلى حد بعيد ، واستعماله المفردات الأعجمية التي ظهرت دالة على تغلغل الآخر لغة في النسيج الثقافي للأمة ، إلى جانب تأثر معجمه الشعري بتجاربه الحياتية متمثلا بظهور مفردات من واقع تلك التجارب ، وربط تلك الاستعمالات بالقيمة الدلالية للمفردات .

١٦ - استقطاب البنى الاستفهامية والندائية ، إلى جانب الاعتراض ، والتكرار ، والحذف وغياب الروابط الذي ظهر في أسلوبه نتيجة تأثره باللغة الإنجليزية بسبب إقامته في الدول الناطقة بها مثل أمريكا وبريطانيا مدة طويلة ، وتوظيفها دلاليا ظواهر أسلوبية بارزة على مستوى التركيب.

١٧- التجديد في الأوزان الشعرية من خلال استخدام أكثر من بحر شعري في النص الواحد ومحاولة كتابة القصيدة التفعيلية على أوزان ممزوجة كالخفيف والبسيط . ولعل أبرز مظاهر التجديد في الأوزان يتجلى في كتابته على وزن مخترع .

١٨- الميل إلى نظام القصيدة العمودية أكثر من نظام القصيدة التفعيلية لإيمانه المطلق بأهمية الأوزان العروضية الكلاسيكية ودورها الفاعل في إلصاق القصيدة في وجدان المتلقي الذي تربت أذنه وذائقته على تلك الأنماط الموسيقية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصـــادر :

١- **القصيبي** ، غازي - المجموعة الشعرية الكاملة - ط٣ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٨٧م . وتضم الدواوين الآتية :

١- أشعار من جزائر اللؤلؤ .

٢- قطرات من ظمأ .

٣- معركة بلا راية .

٤- أبيات غزل .

٥- أنت الرياض .

٦- الحمى .

٧- العودة إلى الأماكن القديمة .

٢- **القصيبي** ، غازي - ورود على ضفائر سناء - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٨٩م .

٣- **القصيبي** ، غازي - عقد من الحجارة - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩١م .

٤- **القصيبي** ، غازي - مرثية فارس سابق - ط٢ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٩٢م

٥- **القصيبي** ، غازي - واللون عن الأوراد - ط١ - دار رياض الريس - بيروت - لبنان - ١٩٩٥م .

٦- **القصيبي** ، غازي - سحيم - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٧م .

٧- **القصيبي** ، غازي - قراءة في وجه لندن - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٧م .

٨- **القصيبي** ، غازي - سيرة شعرية - ج١ - ط١ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٨٨م

٩- **القصيبي** ، غازي - سيرة شعرية - ج٢ - ط١ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٩٦م

١٠- **القصيبي** ، غازي - في رأيي المتواضع - ط١ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٨٣م .

١١- **القصيبي** ، غازي - المزيد من رأيي المتواضع - دار الرفاعي - الرياض - السعودية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٢- **القصيبي** ، غازي - قصائد مختارة - ط١ - دار الفيصل الثقافية - الرياض - السعودية- ١٩٨٠م .
١٣- **القصيبي** ، غازي - قصائد أعجبتني - ط١ - دار ثقيف - الرياض - السعودية - ١٩٨٢م .
١٤- **القصيبي** ، غازي - في خيمة شاعر - ٢ج - ط١ - دار رياض الريس - بيروت - لبنان - ١٩٩٢م .
١٥- **القصيبي** ، غازي - الإلمام بغزل الفقهاء الأعلام - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٦م .
١٦- **القصيبي** ، غازي - عن هذا وذاك - ط٢ - دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٨١م .
١٧- **القصيبي** ، غازي - التنمية وجها لوجه - ط٢- دار تهامة - جدة - السعودية - ١٩٨٩م.
١٨- **القصيبي** ، غازي - الغزو الثقافي ومقالات أخرى - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩١م .
١٩- **القصيبي** ، غازي - مع ناجي ومعها - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٩م .

ب - المراجع العربية :

١- **ابن الأثير** ، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ) - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - ٤م - تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة - دار نهضة مصر - القاهرة .
٢- **أحمد** ، محمد عبد القادر - دراسات في التراث العربي - ط١ - مكتبة الإنجلو المصرية - ١٩٧٩م .
٣- **أحمد** ، محمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ط١ - دار المعارف - مصر ١٩٧٨م .
٤- **أحمد** ، محمد فتوح - واقع القصيدة العربية - دار المعارف - مصر - ١٩٨٤م .
٥- **أدونيس** ، علي أحمد سعيد - زمن الشعر - ط٣ - دار العودة - بيروت - لبنان - ١٩٨٣م .
٦- **إسماعيل** ، عز الدين - التفسير النفسي للأدب - دار المعارف - مصر - ١٩٦٣م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧- **إسماعيل** ، عز الدين - الشعر العربي المعاصر - ط٣ - دار الفكر العربي - بيروت - لبنان - ١٩٨١م .

٨- **أبو أصبع** ، صالح - الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٧٩م .

٩- **أطيمش** ، محسن - دير الملاك - دار الرشيد للنشر - بغداد - العراق - ١٩٨٢م .

١٠- **أنيس** ، إبراهيم - موسيقى الشعر - ط٥ - ١٩٨١م .

١١- **الباقلاني** ، محمد (ت ٤٠٣هـ) - إعجاز القرآن - تحقيق أحمد صقر - دار المعارف - مصر - ١٩٧٧م .

١٢- **بركة** ، فاطمة الطبال - النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون - ط١ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان - ١٩٩٣م .

١٣- **بسيسو** ، عبد الرحمن - قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٩م .

١٤- **بنيس** ، محمد - الشعر العربي الحديث - ٣م - ط١ - دار توبقال - المغرب - ١٩٨٩م.

١٥- **البياتي** ، عبد الوهاب - تجربتي الشعرية - دار العودة - بيروت - لبنان - ١٩٧١م .

١٦- **الجابري** ، محمد عابد - التراث والحداثة - ط١ - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - لبنان - ١٩٩١م .

١٧- **الجاحظ** ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الحلبي - القاهرة - ١٩٤٨م .

١٨- **الجاحظ** ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) - الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الحلبي - القاهرة - ١٩٤٨م .

١٩- **جدعان** ، فهمي - أسس التقدم عند مفكري الإسلام - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٧٩م .

٢٠- **الجرجاني** ، الإمام عبد القاهر (ت ٤٧١هـ) - دلائل الإعجاز - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة القاهرة - القاهرة - ١٩٦٩م .

٢١- **حداد** ، علي - أثر التراث في الشعر العراقي الحديث - ط١ - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - العراق - ١٩٨٦م .

٢٢- **ابن حزم** ، علي بن أحمد (ت ٤٥٦هـ) - طوق الحمامة - تحقيق حسن كامل الصيرفي- المكتبة التجارية - القاهرة .

٢٣- **حسين** ، عبد الرزاق - التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة - ط١ - دار البشير - عمان - الأردن - ١٩٨٥م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٤- **الخفاجي** ، عبد الله بن سنان (ت ٤٦٦هـ) - سر الفصاحة - تحقيق عبد المتعال الصعيدي - مكتبة صبح - القاهرة - ١٩٦٩م .

٢٥- **أبو ديب** ، كمال - في البنية الإيقاعية للشعر العربي - ط٣ - دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد - العراق - ١٩٨٧م .

٢٦- **أبو ديب** ، كمال - في الشعرية - ط١ - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - لبنان - ١٩٨٧م .

٢٧- **الرباعي** ، عبد القادر - الصورة الفنية في شعر أبي تمام - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٩م .

٢٨- **ابن رشيق القيرواني** ، الحسن (ت ٤٥٦هـ) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت - لبنان - ١٩٧٢م .

٢٩- **زايد** ، علي عشري - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ط١ الشركة العامة للتوزيع والنشر والإعلان - ليبيا - ١٩٧٨م .

٣٠- **زايد** ، علي عشري- الرحلة الثامنة للسندباد - ط١ - دار ثابت للنشر والتوزيع - القاهرة- ١٩٨٤م .

٣١- **زايد** ، علي عشري- عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ط٢ - مكتبة دار العلوم - القاهرة - ١٩٧٩م .

٣٢- **الزيدي** ، توفيق - أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري - ط١ - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٤م .

٣٣- **ساعي** ، أحمد بسام - حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية - ط١ - دار المأمون للتراث - دمشق - سورية - ١٩٧٨م .

٣٤- **السعافين** ، إبراهيم - مدرسة الإحياء والتراث - ط١ - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - ١٩٨١م .

٣٥- **السلمجاسي** ، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت ٧٠٤هـ) - المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع - ط١ - تحقيق علال الغازي - مكتبة المعارف - الرباط - المغرب - ١٩٨٠م.

٣٦- **صالح** ، بشرى موسى - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث - ط١ - المركز الثقافي العربي - بيروت - ١٩٩٤م .

٣٧- **صليبا** ، جميل - المعجم الفلسفي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٨٢م .

٣٨- **ضيف** ، شوقي - تاريخ الأدب في العصر الإسلامي - ط٧ - دار المعارف - مصر - ١٩٦٣م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٩- **ضيف** ، شوقي - تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول - ط٨ - دار المعارف - مصر ١٩٦٦م .

٤٠- **ابن طباطبا** ، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ) - عيار الشعر - تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - ١٩٥٦م .

٤١ - **عباس** ، إحسان - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - ط٢ - دار الشروق - عمان - الأردن - ١٩٩٢م .

٤٢- **عباس** ، إحسان - فن الشعر - ط١ - دار الشروق - عمان - الأردن - ١٩٩٢م .

٤٣- **عبد الجليل** ، عبد القادر - هندسة المقاطع الصوتية - ط١ - دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ١٩٩٨م .

٤٤- **عبد المطلب** ، محمد - جدلية الإفراد والتركيب - ط١ - الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان " - القاهرة - ١٩٩٥م .

٤٥- **عتيق** ، عبد العزيز - علم العروض والقافية - دار النهضة العربية - بيروت .

٤٦- **العزب** ، محمد أحمد - عن اللغة والأدب والنقد - المركز العربي للثقافة والعلوم - بيروت لبنان .

٤٧- **العسكري** ، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ) - كتاب الصناعتين - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - مكتبة الحلبي - القاهرة - ١٩٧١م .

٤٨- **عصفور** ، جابر - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب - ط٢ - دار التنوير - عمان - الأردن - ١٩٨٣م .

٤٩- **علي** ، عبد الرضا - دراسات في الشعر العربي المعاصر - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٥م .

٥٠- **علي** ، عبد الرضا - موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه - ط١ - دار الشروق - عمان الأردن - ١٩٩٧م .

٥١- **عمر** ، أحمد مختار - علم الدلالة - ط٤ - عالم الكتب - القاهرة - ١٩٩٣م .

٥٢- **العنتيل** ، فوزي - عالم الحكايات الشعبية - دار المريخ للنشر - الرياض - السعودية - ١٩٨٣م .

٥٣- **أبو غالي** ، مختار - المدينة في الشعر العربي المعاصر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ١٩٩٥م .

٥٤- **غربال** ، محمد شفيق - الموسوعة العربية الميسرة - م٢ - ط١ - دار الشعب - القاهرة- ١٩٦٥م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٥- **ابن فارس** ، أحمد (ت ٣٩٥هـ) - معجم مقاييس اللغة - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الحلبي - القاهرة - ١٩٦٩م .

٥٦- **فضل** ، صلاح - نظرية البنائية في النقد الأدبي - ط٣ - دار الآفاق الجديدة - بيروت- لبنان - ١٩٨٥م .

٥٧- **فهمي** ، ماهر حسن - قضايا في الأدب والنقد - دار الثقافة - الدوحة - قطر .

٥٨- **ابن قتيبة** ، عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) - الشعر والشعراء - تحقيق محمود شاكر دار المعارف - مصر - ١٩٦٦م .

٥٩- **القرآن الكريم** .

٦٠- **القزويني** ، جلال الدين (ت ٧٣٩هـ) - الإيضاح في علوم البلاغة - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - لبنان - ١٩٨٠م .

٦١- **القط** ، عبد القادر - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - مكتبة الشباب - القاهرة - مصر - ١٩٧٨م .

٦٢- **قميحة** ، جابر - التراث الإنساني في شعر أمل دنقل - ط١ - دار هجر - القاهرة - ١٩٨٧م .

٦٣- **الكبيسي** ، عمران - لغة الشعر العراقي المعاصر - ط١ - وكالة المطبوعات - الكويت- ١٩٨٢م .

٦٤- **مرسي** ، أحمد علي - مقدمة في الفولكلور- ط٢ - دار الثقافة - القاهرة - ١٩٨١م .

٦٥- **مروة** ، حسين - دراسات في ضوء المنهج الواقعي - ط٣ - دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٦م .

٦٦- **المسدي** ، عبد السلام - النقد والحداثة - ط١ - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٨٣م .

٦٧- **مطلوب** ، أحمد - الصورة في شعر الأخطل الصغير - دار الفكر - عمان - الأردن - ١٩٨٥م .

٦٨- **معروف** ، نايف ، **الأسعد** ، عمر - علم العروض التطبيقي - ط١ - دار النفائس - بيروت - ١٩٨٧م .

٦٩- **مفتاح** ، محمد - تحليل الخطاب الشعري - ط١ - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ١٩٩٥م .

٧٠- **مفتاح** ، محمد - المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ١٩٩٩م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٧١- **الملائكة** ، نازك - قضايا الشعر المعاصر - ط٨ - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان ١٩٨٩م .

٧٢- **ابن منظور** ، جمال الدين محمد (ت٧١١هـ) - لسان العرب - ١٥م - دار الفكر - بيروت - لبنان .

٧٣- **الهاشمي** ، أحمد - جواهر البلاغة - دار الكتب العلمية - بيروت .

٧٤- **الهاشمي** ، علوي - السكون المتحرك - ٣م - ط١ - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - دبي - ١٩٩٢م .

٧٥- **الهاشمي** ، علوي - ما قالته النخلة للبحر - ط٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٤م .

٧٦- **هلال** ، محمد غنيمي - الموقف الأدبي - دار العودة - بيروت - ١٩٧٧م .

٧٧- **هلال** ، محمد غنيمي - النقد الأدبي الحديث - دار نهضة مصر - الفجالة - القاهرة .

٧٨- **وادي** ، طه - شعر شوقي الغنائي والمسرحي - ط٢ - دار المعارف - القاهرة -١٩٨١م

٧٩- **الورقي** ، السعيد - الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - مصر - ١٩٩١م .

٨٠- **وهبة** ، مجدي ، **المهندس** ، كامل - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - ط٢- مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٨٤م .

٨١- **اليافي** ، نعيم - مقدمة لدراسة الصورة الفنية - منشورات وزارة الثقافة - دمشق-١٩٨٢م

ج - المراجع المترجمة :

١- **إ . إ** ، ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - مصر - ١٩٦٣م .

٢- **باي** ، ماريو - أسس علم اللغة - ط٢ - ترجمة أحمد مختار عمر - عالم الكتب - القاهرة - ١٩٨٣م .

٣- **درو** ، إليزابيث - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة محمد إبراهيم الشوفي - مكتبة منيمنة - بيروت - لبنان - ١٩٦١م .

٤- **جيرو** ، بيير - الأسلوب والأسلوبية - ترجمة منذر العياشي - مركز الإنماء القومي - لبنان

٥- **جيرو** ، بيير - علم الدلالة - ط١ - ترجمة أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - بيروت ١٩٨٦م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦- **لاينز** ، جون - علم الدلالة - ترجمة مجـيد الماشطة وحليم حسين وكاظم حسين - مطبعة جامعة البصرة - ١٩٨٠م .
٧- **لوتمان** ، ميخائيلوفيتش - تحليل النص الشعري - ط١ - ترجمة محمد أحمد فتوح - النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - ١٩٩٩م .
٨- **لويس** ، سسيل دي - الصورة الشعرية - ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم - مؤسسة الفليج - الكويت .
٩- **وارين** ، أوستين ، **ويلك** ، رينيه - نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلـس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق - ١٩٨٢م .
١٠- **ف . ر** ، بالمر - علم الدلالة - ترجمة صبري إبراهيم السيد - دار المعرفة الجامعيـة - الإسكندرية - مصر - ١٩٩٢م .
١١- **ياكبسون** ، رومان - قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقـال الدار البيضاء - المغرب - ١٩٨٨م .

د - الرسائل الجامعية :

١- **زايد** ، علي عشري - موسيقى الشعر الحر - رسالة ماجستير - كلية دار العلوم - مصر- ١٩٨٦م .
٢- **العواودة** ، زين العابدين - مختارات المعاصرين الشعرية - رسالة ماجسـتير - جامعـة اليرموك - الأردن .

هـ - بحوث منشورة في :

(١) كتاب لمجموعة مؤلفين :

١- **عبد المطلب** ، محمد - تطور تجربة محمود درويش الشعرية - زيتونة المنفـى - ط١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - ١٩٩٨م .
٢- **عزعزي** ، حسن - الشوق والبشارة - إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح - ط١ - دار العودة - بيروت - دار الكلمة - صنعاء - ١٩٧٨م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) الدوريات :

١- **باختين** ، ميخائيل - مسألة النص - ترجمة محمد علي مقلد - مجلة الفكر العربي المعاصر العدد٣٦ - ١٩٨٥م - ص٤٢-٥٥ .

٢- **جونسون** ، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر - ترجمة سيد البحراوي - مجلة الفكر العربي المعاصر - المجلد الرابع - العدد٢٥،٢٦ - بيروت - ١٩٨٢م - ص١٤٠-١٦١.

٣- **حسني** ، المختار - من التناص إلى الأطراس - مجلة علامات - المجلد السابع - الجزء٢٥ - النادي الأدبي الثقافي - جدة - ١٩٩٧م - ص١٧٤-١٩٢ .

٤- **داغر** ، شربل - التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره - مجلة فصول - العدد الثاني - المجلد١٦ - ١٩٩٧م - ص١٢٤-١٤٥ .

٥- **الراجحي** ، عبده - علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب) - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني - ١٩٨١م - ص١١٥-١٢٢ .

٦- **الرباعي** ، عبد القادر - الصورة الفنية في النقد الأوروبي - مجلة المعرفة - العدد٢٠٤- ١٩٨٠م - ص٣١-٤٥ .

٧- **زايد** ، علي عشري - توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الأول - ١٩٨٠م - ص٢٠٣-٢١٩ .

٨- **الطرابلسي** ، محمد الهادي - في مفهوم الإيقاع - مجلة حوليات الجامعة التونسية - العدد٣٢ - تونس - ١٩٩١م - ص٧-٢٢ .

٩- **العبد** ، محمد - سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور - مجلة فصول - المجلد السابع - العدد١،٢ - ١٩٨٧م - ص٧٠-٩٥ .

١٠- **عصفور** ، جابر - أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي) - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الرابع - ١٩٨١م - ص١١٥-١٣٠ .

١١- **الغزوان** ، عناد - الصورة في القصيدة العراقية الحديثة - مجلة الأقلام - العدد١١،١٢ - بغداد - ١٩٨٧م - ص٧٠-٩٠ .

١٢- **فضل** ، صلاح - إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الأول - ١٩٨٠م - ص٢٢٠-٢٣٥ .

١٣- **الموسوي** ، محسن جاسم - المقارنة والتناص - مجلة علامات - المجلد السابع - الجزء٢٦ - ١٩٩٧م - ص٦-٤٠ .

(٣) منشورات المؤسسات :

١- **دار المداد** - استجواب غازي القصيبي - الرياض - السعودية - ١٩٩٦م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Abstract

Ghazi AL - Gosaibi poetry
"Article study "

preapared by
Mohammad bin Salem bin Saeed Al-Johani
Supervised by
Dr. Ibrahim Al-Saffen

We studied in this research the poetry of Ghazi Al-Gosaibi through thirteen sections . These are " Poems from Pearls Islands " , " Drops of Thirst " , " Battle without Flag " , " Verses of Amatory Words " , " You are Riyadh " , " Fever " , " Return to Old Places " , " Roses on Sana`a`s braid " " Vault of Stone " , " Elegy of Previous Horseman " , " Dusting the Colour from Roses " , " Solıaim " and " Reading on London Face " . These are all what is written until writing this research . We studied them from article point of view that links the poetical text with its expressional article value .

We prepaed for the study by presenting his birth , his cultural synthesis , studying his poetical point of view , his critical opinions and his poetical experience . Then we moved to study his poetical situations of Time , City , Nationalizm , and Love as they are cosidered powers work inside poetry as they work inside the poet`s sole and as they are important human issues . After that we moved to study the linguistic and meaning levels on two standards : vocabulary and structure .

Hence , we moved to study the poetical similarity in its three types single , compound and structures . Also we studied the working of inheritance presented in the religious , historical , literary , and public inheritance . We concluded our research by studying the levels of rhythm presented in the outer rhythm , metres , rhymes , the inner rhythm : the rhythm of words , phrases and meaning .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit