جامعـــــــة آل البيـــــــــت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قســـــم اللغة العربية و آدابها

الظّواهر الأسلوبيّة في شعر غازي القصيبيّ:
المجموعة الشعرية الكاملة أنموذجاً

Stylistic phenomena Ghazi Al- Qosaibi Poetry:
Full Group Poetic Model

إعداد الطالب

يوسف محمود نهار المزاودة
١٣٢٠٣٠١٠٠١

إشراف

الدكتورة بثينة سلمان القضاة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية
وآدابها – جامعة آل البيت
٢٠١٥/٢٠١٦م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى :

﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (٢٥) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (٢٦) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (٢٧) يَفْقَهُوا قَوْلِي (٢٨)﴾

صدق الله العظيم

سورة طه : الآيات ٢٥-٢٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تفويـــض

أنا الطالب يوسف محمود نهار المزاودة، أفوّض جامعة آل البيت بتزويـــد نسخ من رسالتي للمكتبات، أو المؤسسات، أو الهيئات، أو الأشخاص عند طلـــبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:.....

التاريخ : / / ٢٠١٦ م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقرار والتزام بأنظمة وتعليمات جامعة آل البيت

أنا الطالب: يوسف محمود نهار المزاودة، الرقم الجامعي: ١٣٢٠٣٠١٠٠١

التخصص: اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين جامعة آل البيت، وأنظمتها، وتعليماتها، وقراراتها السارية المفعول،والمتعلقة بإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه، عندما قمت شخصياً بإعداد رسالتي بعنوان:

الظّواهر الأسلوبية في شعر غازي القصيبيّ:

المجموعة الشعرية الكاملة أنموذجاً

Stylistic phenomena Ghazi Al- Qosaibi Poetry
Full Group Poetic Model

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية، كما أعلن بأن رسالتي هذه غير منقولة، أو مستلة من رسائل، أو أطاريح، أو كتب، أو أبحاث، أو أيّة منشورات علمية تمّ نشرها، أو تخزينها في أيّة وسيلة إعلامية.

وتأسيساً على ما تقدم، فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك، بما فيه حق مجلس العمداء في جامعة آل البيت بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها، وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها، دون أن يكون لي أيّ حق في التظلم، أو الاعتراض، أو الطعن، بأيّة صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء لهذا العدد.

توقيع الطالب :..... التاريخ : / / ٢٠١٦ م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عمادة الدراسات العليا

جامعة آل البيت

٢٠١٦

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة بعنوان:

الظّواهر الأسلوبية في شعر غازي القصيبيّ:
المجموعة الشعرية الكاملة أنموذجاً

Stylistic phenomena Ghazi Al- Qosaibi Poetry
Full Group Poetic Model

وأجيزت بتاريخ : / /٢٠١٦

إعداد

يوسف محمود نهار المزاودة

إشراف الدكتورة

بثينة سلمان القضاة

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
د. **بثينة سلمان القضاة**	جامعة آل البيت	**مشرفاً ورئيساً**..... .....
أ. د **بسام قطّوس**	جامعة الشرق الأوسط	**عضواً**.....
آ.د **عبد الباسط مراشدة**	جامعة آل البيت	**عضواً**.....
د. **إبراهيم علوش**	جامعـــــة آل البيت	**عضواً**.....

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهـــــــداء

أهدي هذا الجهد المتواضع.....

إلى أمي وأبي (أطال الله في عمريهما).....

.....وإلى روح أخي الطاهرة (رحمه الله)

وإلى أفراد عائلتي الكريمة كافة .....

.....وإلى كل طالب علم ومعرفة

الباحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكـــــر والتقديـــــر

قال تعالى:

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾

(التوبة:١٠٥)

أتقدم بجزيل شكري إلى كل من ساهم في إتمام هذا الجهد المتواضع، وبخاصة الدكتورة الفاضلة (بثينة سلمان القضاة) المشرفة على إعداد وإخراج هذه الرسالة الأدبية، فلها كل الإجلال والتقدير على ما قدمت لي من توجيهات مهمة لإتمام هذا الجهد، جزاها الله عني كل الخير .

كما يسعدني ويشرفني أن أتقدم بشكري وعظيم امتناني لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضـــــــــــل، وهم:(أ. د بسام قطّوس- جامعة الشرق الأوســـــط ، آ.د عبد الباسط مراشدة- جامعة آل البيت، د. إبراهيم علوش- جامعـــــة آل البيت)، والذين تجشموا عناء قراءة هذه الرسالة، وقبولهم المشاركة في مناقشتها، وتقديم ما نفعني من التوجيهات، والإرشادات، والتوصيات الرشيدة.

كما أتقدم بشكري وامتناني لجامعة آل البيت ممثلة بأعضاء الهيئة التدريسية فيها بعامة، وإلى أساتذتي أعضاء الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية وآدابها بخاصة .

وإلى كل من ساهم في إنجاز هذه الرسالة ...لهم مني جميعا صادق الشكر والعرفان.

جزاهم الله عني جميعاً خير الجزاء

الباحث

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
آية قرآنية	ب
تفويض	ج
إقرار والتزام	د
قرار لجنة المناقشة	ه
الإهداء	و
شكر وتقدير	ز
فهرس المحتويات	ح
فهرس الجداول	ي
الملخص باللغة العربية	ك
المقدمة	١
التمهيد	٤
الأسلوبية: ماهيتها، مستوياتها	٥
مفهوم الأسلوبية	٨
مستويات التحليل الأسلوبي	١٦
غازي القصيبيّ وتجربته الشعرية	١٩
الفصل الأول المستوى التركيبي	٢٥
مفهوم المستوى التركيبي	٢٦
الجملة الاسمية	٢٨
الجملة الفعلية	٤١
التقديم والتأخير	٥٠
مفهوم التقديم والتأخير	٥٠
تحولات الضمائر	٥٤
الفصل الثاني المستوى الاستبداليّ	٦٠
مفهوم الاستبدال	٦١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
مفهوم الانزياح	٦٢
الفصل الثالث الحقول الدّلاليّة	٧٨
مفهوم الحقل الدّلاليّ	٧٩
حقل الألفاظ الدالة على القومية	٨٢
حقل الألفاظ الدالة على المراحل العمرية	٩٨
حقل الألفاظ الدالة على الحب	١٠٣
الفصل الرابع المستوى الصوتيّ	١٠٨
الإيقاع	١٠٩
الأوزان والقوافي	١٠٩
الايقاع الشعري والايقاع النثري	١١١
ايقاع الوحدات اللغوية	١٣١
الخاتمة	١٤٤
النتائج	١٤٦
قائمة المصادر والمراجع	١٤٨
الملخص باللغة الإنجليزية	١٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الجداول

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
١	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (جزيرة اللؤلؤ)	٣١
٢	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (قطرات من ظمأ)	٣٢
٣	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة(معركة بلا راية)	٣٣
٤	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (أنت الرياض)	٣٤
٥	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (الحمّى)	٣٥
٦	صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة)	٣٦
٧	نوع الفعل، وتكراره	٤٠
٨	نوع الفاعل، وتكرار	٤٠
٩	يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(قطرات من ظمأ)	٤٠
١٠	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(قطرات من ظمأ)	٤١
١١	نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية)	٤١
١٢	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية)	٤١
١٣	نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(اضحكي)	٤٢
١٤	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(اضحكي)	٤٢
١٥	نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(أنت الرياض)	٤٢
١٦	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(أنت الرياض)	٤٣
١٧	نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(الحمّى)	٤٣
١٨	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(الحمّى)	٤٣
١٩	نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(العودة إلى الديار القديمة)	٤٣
٢٠	نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(العودة إلى الديار القديمة)	٤٤
٢١	الجملة، واستعاراتها، وتشبيهاتها، والتوضيح في قصيدة(كريستينا)	٦٨
٢٢	التعبير، والتوضيح في قصيدة(كريستينا)	٧٠
٢٣	اللفظ الدالّ على المراحل العمرية، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية)	٩٣
٢٤	اللفظة الدالة على الحب، وتكرارها في قصيدة(معركة بلا راية)	٩٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملخص بالعربية

هدفت هذه الرسالة إلى الكشف عن الظّواهر الأسلوبية في شعر(غازي القصيبيّ):المجموعة الشعرية الكاملة أنموذجاً، إذ تضم المجموعة الشعرية سبعة دواوين، هي: (أشعار من جزائر اللؤلؤ، وقطرات من ظمأ، ومعركة بلا راية، وأبيات غزل، وأنتِ الرياض، والحمّى، والعودة إلى الأماكن القديمة). وقد تناوله الباحث من الجانب الأسلوبيّ؛ إذ قام برصد الظواهر الأسلوبية فيها، وتحليلها، والتعليق عليها.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ النقديّ للقصائد الشعرية في دواوين القصيبيّ السبعة، إذ قام الباحث باختيار القصائد الأولى من كل ديوان كعينة للكشف عن الظواهر الأسلوبية في شعر القصيبيّ، والتي تحددت ضمن فصول الدراسة.

وقد بدأت الدراسة بتمهيد تضمن التعريف بمصطلح الأسلوبية لغةً واصطلاحاً، ثم تطرق إلى الأسلوبية ماهيتها، ومستوياتها، ثم عرض إضاءةً على حياة الشاعر السعوديّ (غازي القصيبيّ)، وتجربته الشعرية، وتناول الفصل الأول: المستوى التركيبيّ في قصائده من حيث: المفهوم، والجملة الاسمية، والجملة الفعلية، ومكملاتهما، والتقديم والتأخير، والضمائر، وتحولاتها؛ ثم المستوى الاستبداليّ، من حيث: الاستعارات البلاغية، والتشبيهات، والكنايات، ثم تناولت الدراسة الحقول الدلالية، وعرضت فيها حقل الألفاظ التي تدل على القومية، والمراحل العمرية، والألفاظ الدالة على الحب، ثم انتقلت الدراسة إلى أسلوبية البنى الصوتية، والإيقاعية الداخلية، وقد حاولت الدراسة تتبع أهميه الايقاع الصوتيّ الداخليّ، ومظاهره، والمزج بين التفعيلات المختلفة، وأسلوبية البنى الصوتية، والإيقاعية الخارجية من خلال مجموعته الشعرية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وانتهت الرسالة بالخاتمة ومجموعة من النتائج والتوصيات التي توصلت إليها الدراسة، والتي قد تفيد الباحثين، والمتخصصين في الأدب العربيّ، وطلبة العلم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة:

يمثل الشاعر السعوديّ غازي القصيبيّ (١٩٤٠-٢٠١٠م) مرحلة من مراحل التحول في الشعر في منطقة الخليج العربيّ، فقد بدأ رومانسيا في ديوانه الأول: " أشعار من جزيرة اللؤلؤ "، ثم تطور شعره دون التخلي عن رومانسيته، فكان شعره يراوح بين الرومانسية والرؤية الواقعية، ويعدّ الشاعر السعوديّ غازي القصيبيّ واحدا من الذين حملوا لنا معاناة أجيال التحول الحضاريّ في الخليج شعراً، ونثرا، وظهر ذلك من خلال مساهماته الشعرية الكثيرة، وأعماله الروائية، عدا عن مساهماته في التنظير الفكريّ في الأدب، والثقافة، والسياسة.

وآثر الباحث أن تكون هذه الرسالة متعلقة بالخطاب الشعريّ الحداثيّ عند غازي القصيبيّ: ماهية، ووظيفة؛ لأن شاعريته تتيح له حرية الإبداع، وابتكار أساليب جديدة للكتابة، تلك الأساليب التي لا تبوح -بسهولة- بأسرارها، ولكنها تترك مجالا واسعا للباحث في الدراسة، والتحليل، والتأويل، وتجعله يقيم روابط بين عناصر المقارنة، والكشف عن أنظمتها الشكلية، والدلالية، والتفاعلات القائمة بينها.

وقد وُجّه اهتمام الباحث إلى دراسة شعر (غازي القصيبيّ) من حيث: عطاؤه، وإضافاته، والتزاماته طيلة ثلاثين سنة من عمره، إذ يترجم ذلك نتاجه الوافر المتنوع من القصائد، والمتعدد العناوين والموضوعات، التي لا تخلو من أهمية في مضامينها، ودلالاتها، ولا تشذُّ عن جماليات القصيدة العربية الراهنة، فوقع اختيار الباحث على (المجموعة الشعريّة الكاملة)، التي صدرت سنة(١٩٨٧م) ألف وتسعمائة وسبع وثمانين للميلاد، وهي فترة زمنية تتوسط تقريبا مسار تجربته الإبداعية الثرية.

إن هذه الدراسة محاولة منهجية لكشف الخصائص الفنية النوعية التي اعتمدها القصيبيّ في مجموعته الشعرية، والبحث عن عناصر شعريته، وهذا يستدعي بالضرورة منهجا يتبنى الشمولية، والتكاملية، ويستند إلى المنهجية الموضوعية العلميّة بشكل كبير، لذا لم يكن اختيار الباحث للظاهرة الأسلوبيّة اختيارا عشوائيا، وإنما عن قناعة بطرق تحليله، ونوعية نتائجه، ويتيح للباحث حرية في حركية القراءة، ويفتح له آفاقا لا تحدّها الدراسات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسلوبية النقدية، ومرونتها، وانفتاحها على إمكانات اختيار آليات إجرائية أكثر تعلقا بهوية الخطاب الشعريّ.

وقد ارتأت الدراسة في محاولتها للكشف عن أسلوب الشاعر غازي القصيبيّ في هذه المجموعة الشعرية أن تعتمد على خطة تتألف من: تمهيد، وأربعة فصول، فقد عرض التمهيد: مصطلح الأسلوبية في النقد الأدبيّ من مجرد لفظة معجمية في إطار اللغة إلى لفظة اصطلاحية احتوتها البلاغة في أول الأمر، وإلى منهج تحليليّ للنصوص الأدبية في نهاية المطاف، فضلا عن البوادر الأولى لنشأة الأسلوبية من حيث: أهميتها، ومستوياتها، وإبراز أدواتها الإجرائية، وطرائق تحليلها، ثم عرضت الدراسة إضاءة على حياة الشاعر السعوديّ غازي القصيبيّ، وأعماله الأدبية، والدراسات التي تناولت أعماله الإبداعية.

وفي الفصل الأول: تناولت الظواهر التركيبية للمجموعة الشعرية، والأساليب المختلفة في ذلك، التي تسمو عن حصر التحليل وتضييقه في إطار الكلمة الواحدة أو الجملة.

وعرض الفصل الثاني المستوى الاستبداليّ من حيث: التركيز على الظواهر البلاغية في المجموعة الشعرية، وتوضيح التفاعلات البلاغية في تشكيل صور القصيبيّ الشعرية، ومن هنا فإن معاناة القصيبيّ لا بدّ أن يكون لها أثر في تشكيل الظواهر البلاغية للنصوص، من حيث: الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، ثم النظر في تجلياتها العامة، ومميزاتها، وهندستها، وفي التقنيات والاختبارات التي استند إليها الشاعر القصيبيّ.

وقد حاول الفصل الثالث أن يجيب عن تساؤلات تتعلق بمنابع معجمية ضمن حقول دلالية في شعر القصيبيّ، والتفاعلات القائمة بين تلك الحقول، وأراد الباحث بذلك تسليط الضوء على الدلالات الفاعلة في القصائد، والكشف عن الفضاءات المتباينة لثقافة متماسكة.

واعتنى الفصل الأخير من هذه الدراسة بأسلوبية البنى الصوتية، والإيقاعية الداخلية؛ إذ حاولت الدراسة تتبع أهمية الإيقاع الصوتيّ الداخليّ، ومظاهره، وأسلوبية البنى الصوتية، والإيقاعية الخارجية من خلال نماذج شعريّة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ذُيّلت هذه الدراسة بخاتمة بلورت جملة من الملاحظات، والنتائج التي تولدت عن دراسة (المجموعة الشعرية الكاملة) للشاعر غازي القصيبيّ، والتي استندت في بعدها المنهجيّ والمعرفيّ إلى مراجع أساسية، منها: (الأسلوبية، والأسلوب) لعبد السلام المسدي، و(علم الأسلوب: مبادؤه، وإجراءاتُه) لصلاح فضل، (والأسلوبية: الرؤية، والتطبيق) ليوسف أبو العدوس.

أمّا في الدراسات السابقة – ففي حدود اطلاع الباحث– تضمنت ما هو آتٍ:

أولاً: دراسة محمد الصفرانيّ بعنوان:" غازي القصيبيّ ومختارات من شعره "، مؤسسة جائزة عبد العزيز آل سعود البابطين للإبداع الشعريّ ، الكويت ، ٢٠١١م. إذ تناولت دراسة الصفرانيّ رسم شخصية القصيبيّ، وربطها بنصوص مختاره من شعره.

ثانياً: وفي الجانب التطبيقيّ من شعر القصيبيّ فقد وقفت على دراسة محمد الجهنيّ بعنوان: (شعر غازي القصيبيّ: دراسة فنيّة، الجامعة الاردنيّة،٢٠٠٠م؛ إذ تناول الجهنيّ في دراسته الموقف الشعريّ عند القصيبيّ، والصور الشعريّة البسيطة والمركبة...والموسيقا، والأوزان، والقوافي.

ثالثاً: كما قدمت البندريّ بنت معيض الذيابيّ دراسة بعنوان:(الاستهلال في شعر غازي القصيبيّ: مقارنة نسقيّة تحليليّة)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى؛ إذ عُنيت الذيابيّ بفضاء الاستهلال الشعريّ، ونصيته.

رابعاً: قامت هيفاء بنت رشيد الجهنيّ بدراسة عنوانها:" النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبيّ: دراسة فنية، نقدية موازنة"، رسالة دكتوراه –جامعة أم القرى– مكة المكرمة، ٢٠٠٦م.

خامساً: وقدم أحمد سعد الطيار الزهرانيّ دراسة بعنوان:"صوت الذات في شعر غازي القصيبيّ: مقارنة نسقية، تحليلية"، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز آل سعود، السعودية، جدة، ٢٠١١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

ويتضمن:

- **الأسلوبية من حيث: ماهيتها، مستوياتها**
- **إضاءة على حياة غازي القصيبيّ، وتجربته الشعرية.**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

الأسلوبية: ماهيتها، مستوياتها

إن الكتابة الإبداعيةَ هي تلاعب بالمفردات من خلال تخيّرها، وتنسيقها، وترتيب مواقعها، وهذا اللعب الحرّ بالمفردات والتراكيب اللغوية يمنح المبدعين تميزهم، كلٌّ حسب طريقته في تخيّر ألفاظه، وترتيبها، وقد أصبح "الأسلوب عند الحداثيين أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة نشدانا لتحقيق السمات الفردية للمؤلف"(١).

وبهذا يمكن القول: إن الأسلوب الذي يسعى إليه المبدع هو التفرد والتميز عن الآخرين بطريقة ترتيب المفردات، والتي تستتبع – بالتالي– تحقيق التميز بالفكرة، وطريقة توصيلها بالنسبة للمبدع، أو طريقة تلقيها بالنسبة للمتلقي، أو طريقة تفاعلها وتأثيرها بالنسبة للنص نفسه.

إن تحديد الظاهرة الأسلوبية في نص معيّن يحتم علينا أن ننطلق من زاوية نظر محددة، إذ إن اتجاهات الدرس الأسلوبيّ ومجالاته متنوعة، ما يجعل الخوض فيها مجتمعة أمر صعب؛ وانطلاقا من هذا الفهم فإنه لا بد للدارس الأسلوبيّ من أن يختار وجهةً محددةً لدراسة الظاهرة التي يريد أن يبين أسلوبيتها المميزة. ويمكن تلخيص هذه المنطلقات باعتبار المبدع أو المتلقي أو النصّ.

فالنصّ المدروس ذاته قد يكون هو ما يوحي للدارس الأسلوبيّ بالوجهة التي تتخذها الدراسة الأسلوبية، فهو بأسلوبه يفصح عن المكونات الشخصية لمبدع النصّ، فالأسلوب في هذه الحالة اختيار من بين مجموعة ممكنات تتضح من خلال النص، وهو في الوقت ذاته ما يميز عقلية المبدع، ومن ثم فهو انعكاس لواقع نفسيّ، واقتصاديّ، واجتماعي لهذا المبدع.

---

(١) درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، القاهرة، مج١٠، ع١، ١٩٨١م، ص ٦٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يكون المتلقي هو المعنيّ والمقصود بالدرس الأسلوبيّ، فيتوجه التركيز على التأثير العاطفيّ والوجدانيّ الذي يتركه الأسلوب على شخصية المتلقي، وما يحدثه من أثر فيه.

وهناك من يتجه إلى النص ذاته وما يعكسه من وقائع اجتماعية، أو سياسية، أو غيرها، وفي هذه الحالة يقوم الأسلوب على مبدأ التضمن الذي يدلّ على أن للأسلوب وظيفة انعكاسية تعكس الحالة الواقعية والظرفية التي سادت في فترة معينة، وفيها عزل للنصّ عن المرسل والمتلقي ليتعامل معه بوصفه شيئا مستقلا .

إن التركيز الأسلوبيّ على عزل النصّ أدى إلى التنبه إلى دراسة الانزياح اللغويّ؛ ليكون هذا النوع حقلا أسلوبيا قائما بذاته، ويقوم على التقابل بين اللغة العادية المألوفة وبين اللغة المبتكرة، ومن ثم قياس مدى المسافة بينهما من خلال معرفة التوجهات المجازية بأنواعها، ومنها: المجاز المرسل والعقليّ، والاستعارات التي يعتمدها المبدع.

وقد تطور الاهتمام الأسلوبيّ بذاتية النص متجاوزا الانزياح إلى الدراسة الأسلوبية التي تعتمد على الإحصاء الكميّ للعناصر اللغوية المميزة ودراسة العلاقات بين تلك العناصر، وهذا النوع من الدراسات الأسلوبية وثيق الصلة بدراسة الانزياح؛ إذ إن الإحصاء يصبّ – في محصلته النهائية– في دراسة الانزياحات، وقياسها.

فالأسلوبية منهج يعتمد على الدراسات اللغوية في أساسه لتحليل النصوص، غير أن هناك خلافا في تحديد حقيقة الأسلوبية على أنها علم مستقل أم أنها منهج[1]، فقد رفض بعضهم وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدة، فكمال أبو ديب يقول: أنا لا أستطيع أن أوحد بين

---

(١) مصلوح، سعد، الأسلوبية، ضمن مهرجان شوقي وحافظ الذي اقيم بالقاهرة سنة ١٩٨٢م، مجلة فصول، مج٥، ع١، أكتوبر– نوفمبر، ١٩٨٤م، ص٢١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شيئين: الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغويّ متشكل: كالخطاب الأدبيّ، ومن هنا لا يبدو سهلا أن نوحد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفيّ الذي نتحدث عنه، ويبدو أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب، لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال محدد لنشاط ما، والذي يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعا لهذا العلم، والذي يكاد يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم .... إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنصّ، فلا يبدو لي سهلا، بل من المستحيل أن تتشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنصّ أو من النصوص منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علما"[١]

فكمال أبو ديب كما في نصه السابق يرفض أن تكون الأسلوبية علما، من حيث إن العلم له منظومة من القوانين لا تتوافر في الأسلوبية.

وقد تعامل بعض الأسلوبيين مع الأسلوبية على أنها علم، ومن ذلك ما كتبه صلاح فضل الذي سمّى كتابه: علم الأسلوب، إذ يتضح لنا من خلال العنوان أنه ينظر إلى الأسلوب على أنه علم قائم بذاته، فيقول: الأسلوبية "ليست مجرد إشارة للمادة التي يعالجها علمه، بل هو أول اختبار لصلابة مناهجه، وسلامة أدواته، وهي بطبيعتها مناهج تراكمية لا تبادلية؛ أي أن اللاحق منها لا يلغي السابق تماما، مثل مناهج العلوم الطبيعية، بل يُثريه، ويتكئ عليه، وإن اضطر لتغيير نقطة الارتكاز فيه، فأدوات البحث في هذه العلوم الإنسانية لا تتناسخ بل

(١) أبو ديب، كمال، الأسلوبية، مجلة فصول، مج٦، ع١، أكتوبر – نوفمبر، ١٩٨٤م، ص٢١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتكاثر، ويصحح الحديث منها اتجاه حركة القديم، دون أن يوقفها، أو يردها على أعقابها"[١].

وبالعودة إلى الرأي الأول نجد أن بعضهم يقرر أن الأسلوبية لم تنجح في أن تثبيت نفسها علما قائما بذاته، على الرغم من قدرتها الكاملة في التعامل مع النص الأدبيّ، فرأى بأنها مجرد وسيلة للتعبير عن ظاهرة لغوية معينة، فهي لم تؤسس منطلقات واضحة الهوية، ومستقلة الذات[٢]. وبذلك فإن الحديث عن علمية الأسلوبية لم يحسم؛ لارتباطها بالدراسات اللغوية، ثم استفاد منها النقاد في دراسة النص وتحليله، "وبناء على ذلك فإن الأسلوبية تجمع بين المنهج العلميّ في دراسة اللغة، والمنهج النقديّ في دراسة النصّ الأدبيّ"[٣].

مفهوم الأسلوبية :

عَرَف العربُ قديما مصطلح الأسلوب، كما عرفه غيرهم، أما (الأسلوبية) باعتبارها مفردة فهي مصدر صناعيّ من (الأسلوب)، وجذرها الثلاثيّ(سلَبَ)، والذي يعني لغة: سَلَبَه الشيءَ، يسلِبُه سلْبا، واستلبَه إياه، والاستلابُ: الاختلاس. والسلْب: ما يُسلب؛ وفي التهذيب: ما يُسلبُ به، والجمع أسلاب. وكلّ شيء على الإنسان من اللباس فهو سلَبٌ، والفعل سلبتُه، وأسلِبهُ سلبا: إذا أخذت سلَبه [٤]. وليس لهذا المعنى علاقة بالمعنى الاصطلاحيّ الذي نسعى إليه في دراستنا هذه.

ويردُ في مكان آخر من لسان العرب السلب بمعنى: السطر من النخيل، فقد جاء فيه: " يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق،

---

(١)فضل، صلاح، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٢-٩٣.

(٢) الطرابلسي، الهادي، الأسلوبية، مجلة فصول، مج٦، ع١، ص٢١٨

(٣) عودة، ميس خليل محمد، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، أطروحة ماجستير مقدمة في جامعة النجاح الوطنية بنابلس، فلسطين، ٢٠٠٦م، ص١١

(٤) انظر: لسان العرب لابن منظور، دار صادر ،بيروت،ط١ ، ٢٠٠٠م ، مادة(سلب)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم: الفنّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه[١]. وهذا هو المعنى القريب للمعنى الاصطلاحيّ الذي نسعى إليه في هذه الدراسة.

وللأسلوبية – بمعناها الاصطلاحيّ– عند العلماء تعريفات متعددة ومتنوعة، وتتباين من حيث: الصياغة، والمنطلقات، وهي مستوحاة من الأسلوب. وللدخول في تكوين المفهوم الخاصّ الذي نسعى إليه فلا بد لنا من التعرف إليها من خلال لمحة تاريخية عن هذا المصطلح .

استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة، فقد ذكر ابن قتيبة (٢١٣–٢٧٦ه) مصطلح الأسلوب في قوله :" وإنما يعرف فضل القرآن من كثُرَ نظرُه، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب "[٢]. إذ يرى ابن قتيبة أن على من يريد فهم القرآن وتفسيره الإلمام بطرائق العرب المتنوعة، وأساليبهم الفنية.

كما ذكر الخطابيّ (٣١٩–٣٨٨ه) خلال حديثه عن إعجاز القرآن مصطلح الأسلوب بقوله: "وهنا نوع من الموازنة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته"[٣] فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان ببابه من الآخر في نعت ما هو بإزائه. ويقول الباقلانيّ (٣٣٨–٤٠٣ه) في حديثه عن الإعجاز أيضا :"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، ومزيته عليها في النظم والترتيب "[٤]. فهو يرى

---

(١) ابن منظور، لسان العرب: مادة سلب.

(٢)صقر، أحمد، تأويل مشكل القرآن،لابن قتيبة، تحقيق السيد ط٢، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ١٩٧٣م، ص١٢ ، باب ذكر العرب وما خصهم الله به من العارضة والبيان.

(٣) الخطابيّ ، بيان إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر، ظ٣، ١٩٧٦م، ص٦٥.

(٤) الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٧م، ص٢١٦. وينظر: عياد، شكري، اللغة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن للقرآن مزية على غيره في أسلوب النظم.

والذي يظهر من خلال ما ذكر في كلام هؤلاء العلماء أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم في يومنا هذا، وإنما هو الطريقة الخاصة في النظم، والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر، وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وبعضا من معناه كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما، وأن هذا المصطلح ليس جديدا في العربية، فقد عرف العرب بفصاحتهم، وحرصهم على انتقاء الألفاظ والمعاني، وقد جاء تحدّي الله جل وعلا لهم بمعجزة تناسب المقام الذي كانوا عليه من حيث: الفصاحة، والبلاغة، وكذلك يثبت مثل هذا الأمر إذا عدنا إلى ظاهرة عبيد الشعر الذين كانوا ينظمون أشعارهم بدقة متناهية محاولين التفنن، والإتيان بما لا يستطيعه غيرهم.

وقد تطرق عبد القاهر الجرجانيّ (٤٠٠-٤٧١ه) للأسلوب، فقال في تعريفه:" هو الضرب من النظم، والطريق فيه "[١]، فوصفه بأنه نوع من نظم الكلام، كما تعرض له حازم القرطاجنيّ (٦٠٨-٦٨٤ه) في (منهاج البلغاء)غير مرة؛ مقترنا بالمعنى والنظم وثالثها الأسلوب[٢]، وابن خلدون (٧٣٢-٨٠٨ه) في كتابة (ديوان المبتدأ والخبر) عند حديثه عن إعطاء الكلام حقه من حيث: مطابقته لمقتضى الحال[٣]، ما يؤكد قِدم هذا المصطلح.

ومن ثم فإن نظرة العرب إلى الأسلوب جاءت من حيث المظهر الذي يخرج فيه؛

والإبداع مبادئ علم الأسلوب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص١٣،.

(١)الجرجانيّ. عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر ،مكتبة الخانجي القاهرة ١٤٠٤هـ ص٤٦٩.

(٢)القرطاجنيّ، أبو الحسن حازم منهاج البلغاء، الدار العربية للكتاب، ضمن الأعمال الكاملة للدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة وهي عبارة عن رسالة دكتوراه، نشرت بدعم من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس،٢٠٠٨م، ص٧٩، ١٧٩ وغيرها

(٣)ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبرفي تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت١٩٨٨م، ٧٨٢/١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعدّوه: الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها عند الجرجانيّ، وابن خلدون. "

والذي يعنينا هنا أن الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب في تصوير ما في نفسه، أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية.

ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها؛ للتعبير بها عن المعاني بقصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه، وهذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العام"[١].

ولم يستقر مصطلح الأسلوبية بهذه الصيغة اللفظية، التي نعرفها إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبيّ، أو التحليل النفسيّ، أو الاجتماعيّ، تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك" [٢] .

يتضح مما سبق أن كلمة أسلوب – عند العرب قديما – كانت تحمل معنى الفن، ويكون هذا الفن متعلقا باللغة من حيث: التفنن في إظهار جماليات اللغة أو تنويعاتها، وجعلها تحمل سمات معينة مقبولة، ويكون تأثيرها أقوى في السامع، إضافة إلى ما تحمله من معانٍ أخرى لا تدخل في موضوعنا.

أما عن الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده، وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة، ثم استخدمت لفن النحت والعمارة، ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية، إذ صارت تعني أيّ طريق خاصّ لاستعمال اللغة، بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[٣] .

---

(١) الشايب، أحمد، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٢، ٢٠٠٣م، ص٤٤

(٢) عياشي، منذر، انظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م، ٣٣-٣٤

(٣) النحويّ، عدنان، ينظر:الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والادب الملتزم بالإسلام، دار النحويّ، ط١،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات؛ نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[١] :

١- باعتبار المرسل أو المخاطِب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، ولذلك قالوا: الأسلوب هو الرجل .

٢- باعتبار المتلقي والمخاطب: هو سمات النصّ التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر.

٣- باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات .

إن هذا التقسيم يستتبع أن يقسم من حيث النظر إليه إلى ثلاثة أقسام[٢]:

القسم الأول: يرى أن عملية الإيصال لا تكون إلا بتمام أطرافها دون نقص؛ أي بوجود المرسل والرسالة والمرسل إليه.

القسم الثاني: يرى أن عملية الإيصال- كما في الأعمال الأدبية- شكل راق، وصيغة مخصوصة، وهي لا تحتاج إلا إلى المرسل ورسالة.

القسم الثالث: يرى أن هذا الشكل الراقي ما إن يتم حتى ينقطع عن مرسله، لتبقى العلاقة بين رسالة ومرسل إليه زمنا لا ينتهي دوامه.

ويرتبط تعريف الكثير من النقاد العرب الذين كتبوا في الأسلوبية بالنظر إليها من خلال الزاوية الغربية[٣]. فهم ينظرون إلى الأسلوبية على أنها علم مستحدث ارتبطت نشأته الحقيقية

١٤١٩هـ، ص ١٤٥.

(١) أبو الرضا، سعد، النقد الأدبي الحديث: أسسه الجمالية، ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، ط٢، ١٤٢٨هـ ص١١٧، و محمد اللويميّ، في الأسلوب والأسلوبية، ص١٦.

(٢) عياشي،الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص١٤٠

(٣)خليل، ابراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالدراسات اللسانية اللغوية، وهي الدراسات اللغوية اللسانية التي ظهرت بوادرها في مطالع القرن التاسع عشر[١]. وهذا ما يؤكده منذر عياشيّ في كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب)، إذ يكتفي بدراسة الأسلوب والأسلوبية من خلال المنظور الغربيّ له[٢] ؛ لأنه يرى ارتباط الأسلوبية القويّ من خلال هذا المنظور، يقول إبراهيم عبد الجواد:" والدافع الحقيقيّ لنشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق الدراسات اللغوية، وتكاد الدراسات العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا التطور، وتعدّه أساس الدراسات الأسلوبية.

وإذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليدة التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد، والبلاغة، واللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية لغوية، ولاسيما التطور في مجال الدراسات الأدبية"[٣]. ويرى أحمد درويش أن كلمة (أسلوبية) قد وصلت إلى معنى محددٍ في أوائل القرن العشرين، وهو تحديد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة[٤].

وعن هذا المصطلح يقول عبد السلام المسديّ: " إنه مركب جذره" أسلوب " "style"ولاحقته "يّه" "ique" ... فالأسلوب ذو مدلول إنسانيّ ذاتيّ، واللاحقة تختص بالبعد العلمانيّ العقليّ الموضوعيّ[٥] .

وقد فرّق بعضهم بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) كما يأتي[٦]:

١- فالأسلوب وصف للكلام ، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال .

---

(١)عياد، شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، ١٩٨٨م، ص٣٣

(٢) عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص٢٩

(٣)عبد الجواد، إبراهيم عبدالله، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ص٢١-٢٢

(٤)درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية ، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤م، ص٦١

(٥)المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب،ط٣، تونس ١٣٩٧هـ.، ص٣٤

(٦) اللويميّ، محمد، ينظر: في الأسلوب والأسلوبية ص٤٢،والنحويّ، الأسلوب والأسلوبية، ص١٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق، أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية .

٣- الأسلوب هو التعبير اللسانيّ، والأسلوبية دراسة التعبير اللسانيّ .

ومن العلماء من قال بأن مصطلح"علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية، ومنهم من فرّق بينهما، فقال: إن علم الأسلوب يقف عند تحليل النصّ؛ بناء على مستويات التحليل، وصولا إلى العلم بأساليبه، أما الأسلوبية فهي تتجاوز النصّ المحلل، والمعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب؛ بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة [١].

والذي يظهر لنا أن الفرق بينهما ضئيل جدا، وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب، ومع ذلك فإن الآراء تتعدد وتتباين في تحديد مفهوم الأسلوبية، ولم تنجح جميع الجهود في تطوير تعريف الأسلوب، أو وضع نظرية منظمة تخصه، غير أن جهود (شارل بالي) الذي تأثر بالعالم اللسانيّ الفرنسيّ(دي سوسير) كان لها الأثر البالغ في تحديد مفهوم الأسلوبية، فهو يرى أن الأسلوبية تدرس " وقائع التعبير اللغويّ من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[٢].

أما (بيير جيرو) تلميذ (بالي) فيعرف الأسلوب قائلا:" الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"[٣]، وفي هذا التعريف نجد أن صلاح فضل يرى أنه أوضح تصور تفصيليّ للأسلوب[١].

---

(١) أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق دار المسيرة ط١، ١٤٢٧هـ ، ص٣٧.

(٢)جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ص٣٤

(٣)ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٢٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعرفها جاكبسون[٢] : بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [٣].

(١) فضل، صلاح، علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٩٦

(٢) ولد بموسكو سنة ١٨٩٦م واهتم باللهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس ، تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي، ص٢٤٥)

(٣) المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق ص٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستويات التحليل الأسلوبيّ:

تختلف مستويات التحليل الأسلوبيّ من دارس إلى آخر، فقد ورد ذكر مستويات التحليل الأسلوبيّ عند يوسف أبو العدوس على النحو الآتي بقليل من التصرف[١]:

أولا: المستوى الصوتيّ، ويركز على دراسة : الوقف، والوزن، والنبر، والقطع، والتنغيم، والقافية .

ثانيا: المستوى التركيبيّ، ويركز على دراسة الجملة" طولها، و قصرها، والفعل والفاعل، والإضافة، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والمبتدأ والخبر، والصفة والموصوف، والصلة والموصول، والعدد ، والتذكير والتأنيث ، والروابط ، والزمن ، والصيغ الفعلية ، والبنية العميقة، والبنية السطحية، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول .

ثالثا: المستوى الدلاليّ: ويركز على دراسة الكلمات المفاتيح، والكلمة والسياق، والصيغ الاستفهامية، وعلامات التأنيث والتذكير، والجمع والتعريف .

رابعا: المستوى البلاغيّ: ويركز على دراسة الإنشاء الطلبيّ وغير الطلبيّ: الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، والقسم، والدعاء، والتعجب، وما تخرج إليه من معانٍ؛ فضلا عن دراسة الاستعارة، والمجاز بنوعيه العقليّ والمرسل، وفنون البديع .

إن هذه المستويات التي ذكرها أبو العدوس تتداخل مع المستويات اللسانية، بل وتعدّ جزءا من الدرس اللسانيّ، ففي كتاب المدارس اللسانية يذكر هذه المستويات حسب الترتيب الآتي[٢]:

المستوى الصوتيّ – المستوى الصرفيّ والنحويّ– المستوى المعجميّ– المستوى

---

(١)أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥١-٥٥

(٢) نعمان بوقره، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدلاليّ

ومن خلال المطالعة لموضوعات الكتاب نجد أن اللسانيات ما هي إلا الأسلوبية، ولكن بمسمّىً آخر، فهو يذكر الموضوعات الصوتية الخاصة بالمستوى الصوتيّ بقليل من الخلاف؛ ملخصا الموضوعات التي يتناولها ابن جنيّ في كتابه " سر صناعة الإعراب" فيما يأتي[١]:

١- عدد حروف الهجاء وترتيبها، ووصف مخارجها

٢- بيان الصفات العامة للأصوات وتفسيرها باعتبارات مختلفة

٣- ما يعرض للصوت في بنية الكلمة من تغير يؤدي إلى الإعلال أو الإبدال أو الإدغام أو النقل أو الحذف

٤- نظرية الفصاحة في اللفظ والمفرد ورجوعها إلى تأليفه من أصوات متباعدة المخارج

ويتطرق إلى التاريخ النحويّ والتركيبات اللغوية عند حديثه عن المستوى النحويّ[٢] ، وفي المستوى المعجميّ يبين وظائف المعجم، وأنواعها[٣]، أما في المستوى الدلاليّ فيتحدث عن اهتمامات اللغويين، والأصوليين، وعلماء الكلام، والفلاسفة، والبلاغيين. [٤]

ومن ثم فإنه يتبين لنا بأن المستويات اللسانية والمستويات الأسلوبية متشابهة، وهذا عائد -كما يقول - باعتبار:" الأسلوبية منضوية في علوم اللسان، أو فرع من فروع اللغة".[٥]

وقد تشترك البنيوية مع الأسلوبية في دراسة هذه المستويات، لكن الفارق بين

---

(١) مختار، أحمد، المدارس اللسانية، ص ١٥-١٦ ، ومختار، أحمد، البحث اللغويّ عند العرب، ط٨،عالم الكتب، ٢٠٠٣م ص١٠٠-١٠١ ، سر صناعة الإعراب لابن جني، ص المقدمة ٣-٤

(٢)انظر: بو قرّة، نعمان، المدارس اللسانية، مرجع سابق ، ص١٧-١٩

(٣)انظر: بو قرّة، نعمان، المدارس اللسانية، المرجع نفسه، ص٢١

(٤)انظر: بو قرّة، نعمان، المدارس اللسانية، المرجع نفسه، ص٢٢-٢٤

(٥)مصلوح، سعد، الأسلوبية ، مرجع سابق، ص٢١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدراستين يتمثل في: أن الدراسة الأسلوبية لهذه المستويات تهدف إلى الوصول إلى سمات الأسلوبية التي تميز النصّ المدروس، أما الدراسة البنيوية لهذه المستويات فأنها تهدف إلى الوصول إلى الكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر النصّ الأدبيّ بمعزل عن أي شيء خارجيّ؛ إذ إن معرفة هذه العلاقات كفيلة بمعرفة آليات تكوين بنية النصّ، "وهذا ما قرره دي سوسير" أن موضوع الدراسة اللغوية الوحيد والحقيقيّ هو اللغة، التي ينظر إليها كواقع قائم بذاته يبحث فيها لذاتها، وابتعد بذلك عن النظر في اللغات من وجهة النظر التاريخية أو المقارنة"[١].

ويمكن تعريف مفهوم الأسلوب مختصرا أنه:" طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة"[٢]

(١)بوقرة ،المدارس اللسانية، مرجع سابق ، ص٦٨

(٢)وهبه، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غازي القصيبيّ وتجربته الشعرية:

ولد الشاعر السعوديّ غازي القصيبيّ "في الهفوف بمنطقة الإحساء، بالمملكة العربية السعودية، سنة ١٩٤٠م"(١)، "وفي عام ١٩٤٥م – على وجه التقريب– انتقل هذا الصبيّ مع عائلته الكريمة إلى ربوع البحرين، وهو في سن الخامسة من عمره"(٢)، وفي البحرين أتمّ مراحله التعليمية الأولى، إذ كانت الدراسة في البحرين ثلاث مراحل، الحديقة ومدتها ثلاث سنوات، فالابتدائية ومدتها أربع سنوات، والثانوية ومدتها أربع سنوات، أما التوجيهية فكان لا بد من السفر إلى خارج البحرين للحصول عليها"(٣).

وفي حديثه عن نفسه يعطينا غازي القصيبيّ لمحة عن حياة أسرته، وأسباب عيشه في البحرين، فيقول: " أنا من أسرة لها باعٌ طويل في العمل التجاريّ، ووالدي أحد أولئك التجار، من تلك الأسرة، وكانت له أعمال عديدة، وفي مجالات عدة، وكان الترحال والتنقل سمة نشاطه التجاريّ، فتارة يكون في البحرين، وتارة في الهند، وتارة في المنطقة الشرقية، وهو أصلا من المنطقة الوسطى"(٤)، فانتقاله للبحرين ودراسته فيها إنما كانت بسبب ظروف والده الذي كان دائم التنقل بين البلدان بسبب تجارته، وهذه الظروف القاهرة يتحدث عنها غازي القصيبيّ في حديثه عن بداية زواج والده بوالدته قائلا: " تزوجها والدي عام ١٣٤٩ه، وكان شرط والديها أن تظل في الحجاز في أي مدينة من مدنه.. مكة المكرمة، أو المدينة

---

(١) سرحان، مكي محمد، أدباء خليجيون مميزون: غازي القصيبيّ، ط١، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٣

(٢)سرحان، أدباء خليجيون مميزون، مرجع سابق، ص١٥

(٣) الصفرانيّ، محمد، غازي القصيبيّ: حياته، ومختارات من شعره، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠١١م ص٦

(٤)عبدالقادر، كمال، حكاية اسمها غازي القصيبي، ط٢، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة،ص١٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنورة، أو الطائف، أو جدة، ولا تنتقل إلى خارجه، وظل هذا الشرط ساريَ المفعول حتى استجدت ظروف أجبرت والدتي على الانتقال مع والدي إلى الإحساء.. وهناك وُلدتُ"[١].

حصل غازي القصيبيّ على أول شهادة جامعية في الحقوق من جامعة القاهرة سنة ١٩٦٢م، وكانت أول شهادة ماجستير من جامعة جنوب كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية في سنة ١٩٦٥م، أما الدكتوراه في العلوم السياسية –العلاقات الدولية فقد حصل عليها سنة ١٩٧١ من جامعة لندن من بريطانيا، وذلك بعد أن عمل محاضرا بكلية التجارة بجامعة الملك سعود كأول وظيفة رسمية وأكاديمية يمارسها بين العامين ١٩٦٥–١٩٦٨م، وفي سنة ١٩٧١م تولى لأول مرة عمادة الكلية، ثم انتقل مديرا عاما للمؤسسة العامة للسكك الحديدية وذلك سنة ١٩٧٣م، ومن ثم كان أول وزير للصناعة في المملكة العربية السعودية بعد فصل الصناعة عن وزارة التجارة سنة ١٩٧٦م، وفيما بعد أصبح أول وزير للكهرباء والمياه، وذلك سنة ٢٠٠٣م، ثم كان أول وزير للعمل بعد فصلها عن الشؤون الاجتماعية سنة ٢٠٠٥م، وتنقل في العديد من المناصب الإدارية[٢]التي تجاوزتُ عن ذكرها اختصارا.أعلنت وفاة وزير العمل السعوديّ الدكتور غازي القصيبيّ بمستشفى الملك فيصل التخصصيّ بالرياض في الخامس عشر من شهر آب للعام ٢٠١٠م، إثر معاناة مع المرض استمرت عامين[٣].

التجربة الشعرية عندغازي القصيبيّ :

عندما تتحدث هذه الدراسة عن التجربة الشعرية لشاعر ما، فلا بد لنا من بيان معنى التجربة، إذ يقصد بها: المعرفة، أو المهارة، أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته

---

(١) عبدالقادر، كمال ، حكاية اسمها غازي القصيبيّ، مرجع سابق، ص١٧

(٢)انظر السدميّ، معتصم، الظاهرة: غازي القصيبيّ، مجلة المبتعث، العدد ١٩١ ، عدد يونيه – يوليه ٢٠١٠م، ص١٥

(٣)انظر: جريدة الرياض، العدد ١٥٣٩٢ ، صفحة الأخبار المحلية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها بشكل مباشر، فالشاعر (تشوسر)* يميز بن مصدرين للأديب، هما: التجربة بالمعنى المشار إليه، والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة التي تعدّ 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 التحقق من صحتها"[١]

كتب القصيبيّ أولى قصائده في سن مبكرة، وعنها يقول:" أول قصيدة كتبها الفتى الصغير غازي في حياته مختلة الأوزان .. ساذجة المعاني، لكنها تبقى بمثابة درس على الطريق لا يمكن أن أنساه مهما طال الزمن"[٢]، وفيها يتحدث عن حريق أصاب المنطقة القريبة من المدرسة، فكتب وقد جاءت القصيدة على هذه الهيئة:

يا لهول الرزء الذي استـــــــــــــــــــــــــشرى بقوم

آمنـــــــــــــــــــــــينا

نار مستبدة عاتية اشتعلت ثم أبت أن تستكينا

وهو يرى هذه التجربة بأنها كانت ساذجة، مهلهلة، لكنها كانت تعدّ عن عاطفة إنسانية صادقة، وستبقى في قلبي؛ لأنها كانت الخطوة الأولى.. وربما كان الأدق أن أقول العثرة الأولى على الطريق الطويل"[٣].

---

(١)وهبه، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٨٤م، ص٨٨

(٢)أدباء خليجيون مميزون، ص٢٧

(٣)انظر: أدباء خليجيون، ص٢٨

*جيفري تشوسر(١٣٤٣-١٤٠٠)شاعر إنجليزي عاش في القرن الرابع عشر،لقب بأب الشعر الإنجليزي كان ملماً بالكلاسيكية اللاتينية ،واللاهوت. ينظر مقدمة كتاب (جيفري تشوسر، تعريف ومختارات مترجمة)،إلبرت بطرس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويأتي اليوم الذي يكون فيه غازي القصيبيّ صاحب التجربة الأعمق والأكمل على مستوى الخليج العربيّ؛ لتكون تجربته وحياته مَعيناً ينهل منه الباحثون والدارسون، ويصبون فيه إبداعاتهم النقدية، وتعدّ زاداً للتجارب الشعرية الجديدة في الجزيرة العربية على وجه الخصوص.

وحين نقف على إرث القصيبيّ الشعريّ فإننا نقف على ملامح ومضامين متعددة تضج بالكثير من الصور المتنوعة، والتي تفوح من ثنايا شعره، ولأن تجربته الشعرية امتدت إلى ما يقرب من أربعين عاما أو أكثر، فيمكن اعتبارها شاهدا على التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في المنطقة.

أصدر القصيبيّ ديوانه الأول "أشعار من جزائر اللؤلؤ"" عام ١٩٦٠م، وديوان "يا فدى ناظريك" عام ٢٠٠١م، وفي المسافة بين الديوانين نجد امتداد القصيبيّ على رياض الشعر لمدة أربعين عاما من الانتقاء والإبداع.

القصيبيّ شاعر متمرّس في القصيدة العمودية، وفي قصيدة التفعيلة، والمزدوجة التي تزاوج بين العموديّ والتفعيلة، فهو مبدع في هذه الأشكال جميعها، وقد بلغ إجمالي قصائد التفعيلة (١٢٣) قصيدة؛ أي ما نسبته ٣٩% من المجموع الكليّ لقصائده، أما القصائد المزدوجة وهي التي تجمع بين النظامين: العموديّ والتفعيلة فلم تتجاوز ست قصائد؛ أي ما نسبته ١٩% من المجموع الكليّ لقصائده، ما يجعل القصيبيّ على المستوى الشكليّ شاعرا كلاسيكيا من حيث التصنيف، غير أن ميله إلى النظام العموديّ لا يعني بالضرورة أن يكون جامدا تقليديا.

إنّ المفردة الشعريّة عند القصيبيّ تتميز بالسهولة على الرغم من نسبية السهولة، إذ يعرّف الشعر "أنّه تعريف سهل قصير منظوم، إذا شعرت عندما تقرئين شعراً أنه يعبر عن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لحظة في حياتك أنت، ويعبر بطريقة موسيقيّة فاعلمي أنك بصدد الشّعر."[1]

(١) القصيبيّ، **مع ناجي، ومعها** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م .ص٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

- المستوى التركيبيّ
- مفهوم المستوى التركيبيّ
- الجملة الاسمية
- الجملة الفعلية
- التقديم والتأخير
- تحولات الضمائر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستوى التركيبيّ

مفهومه:

تعدّ دراسة التركيب في الأسلوبية أحد مستويات التحليل اللغويّ للنصّ الأدبيّ، بحيث ينطلق الدارس الأسلوبيّ في تحليله التركيبيّ من جملة من المسائل يكون مصدرها النصّ نفسه، فالمدخل الأسلوبيّ لفهم أي قصيدة هو لغتها[١]. وبهذا تكون دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة للكاتب، أو الشاعر، أو المبدع على وجه العموم.

ومن المسائل التي تدخل في دراسة التركيب على سبيل المثال: دراسة الجمل من حيث الطول والقصر، ودراسة أركان التركيب في الجمل الاسمية والفعلية من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة، وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب للروابط المختلفة والضمائر، وأنماط التوكيد، فضلاً عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها، والمبنيّ للمجهول والمبنيّ للمعلوم، ودراسة حالات النفي والإثبات، وتتابع عناصر الجمل، ومبادئ الاختيار فيها، ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب[٢]، فالجملة " هي عنصر الكلام الأساسيّ، إذ يحصل بوساطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكره إلى كلام معبر بوساطة الجمل، ويتكلم ويتواصل بوساطتها كذلك، وعدّ علماء الألسنية الجملة الصورة الصغرى للكلام المقيد؛ أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها"[٣]

---

(١) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ط٢، المشروع للطباعة، ١٩٩٢م، ص١٣٨

(٢) الراجحيّ، عبده، أنظر: علم اللغة والنقد الأدبي/ علم الأسلوب، فصول، مج١، ط٢، يناير ١٩٨١، ص١١٩، وما بعدها. وكذلك علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فضل، صلاح، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٥٦.

(٣) ابن هاشل، الحسينيّ، راشد بن حمد، البنى الأسلوبية في النص الشعريّ، ، ط١، دار الحكمة، لندن، ٢٠٠٤، ص١٩٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن خصائص التحليل التركيبيّ أنه قد ينطلق من دراسة جزء من الجملة، أو الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثم النصّ بأكمله؛ " فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات؛ وصولاً إلى كلية العمل الأدبيّ"(١).

فالدراسة التركيبية هي دراسة تعتمد على دراسة الجزئيات، وكيفية تركيبها، وارتباطها لتكوين النصّ الكامل، ومن هنا سنبدأ وستكون انطلاقتنا مع الشاعر غازي القصيبيّ في مجموعته الشعرية الكاملة، والقائمة على دواوينه الشعرية السبعة والتي ورد ذكرها في المقدمة، وهي:

١- أشعار من جزيرة اللؤلؤ، تمّ إصداره عام ١٩٦٠م

٢- قطرات من ظمأ، تمّ إصداره عام ١٩٦٥م

٣- معركة بلا راية، تمّ إصداره عام ١٩٧١م

٤- أبيات غزل، تمّ إصداره عام ١٩٧٦م

٥- أنت الرياض، تمّ إصداره عام ١٩٧٩م

٦- الحمّى، تمّ إصداره عام ١٩٨٢م

٧- العودة إلى الأماكن القديمة، تمّ إصداره عام ١٩٨٥م

وستعتمد الدراسة الحالية في هذا الفصل على القصيدة الأولى من كل ديوان ضمته المجموعة الشعرية الكاملة، ليكون أنموذجا تطبق عليه الدراسة، وسيكون موضوعها هنا في المستوى التركيبيّ، مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الجزئيات الخاصة بهذا المستوى التي ستنطلق منها الدراسة، وأولها:

---

(١)عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٤، ص٢٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجملة الاسمية:

تنقسم الجملة في العربية إلى قسمين رئيسين، هما: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، وقواعد الجمل في اللغة العربية تقوم على المسند والمسند إليه، وهذه العناصر تتوافر في الجملتين الاسمية والفعلية، إذ يسند الفعل إلى الفاعل، ويسند الخبر إلى المبتدأ، وفي دراسة التركيب يكون الاعتماد الأساس على الجملةــ إذ إنها عنصر الكلام الرئيس؛ إذ لا بد من معرفة العناصر الرئيسة التي تتركب منها الجملة، ومن ثم إخضاعها للقواعد الأساسية التي تبين مدى صحة التركيب اللغويّ وتوصيله للفكرة.

وفي تعريف الجملة الاسمية جاء في المفصّل: "الجملة الاسمية أن يكون الجزء الأول منهما اسما كما سميت الجملة الأولى فعلية، لأن الجزء الأول فعل"(١). ومما جاء في جامع الدروس العربية : "الجملة الاسمية ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر، نحو: "الحق منصور" ، أو مما أصله مبتدأ وخبر، نحو: "إن الباطل مخذول"(٢). ويرى الباحث أن أفضل تعريف لها هو " إذا كانت الجملة مبدوءة باسم بدءا أصيلا فهي جملة اسمية، أما إذا كانت مبدوءة بفعل غير ناقص فهي جملة فعلية"(٣)، ولن نطيل في ذكر التعريفات الخاصة بالجملة الاسمية، وروابطها، وعلاقة المبتدأ بالخبر عند علماء العربية؛ لأن هذا سيظهر لنا من خلال القراءة الآتية، وستبدأ الدراسة مع القصيدة الاستفتاحية: (جزيرة اللؤلؤ)؛ إذ تظهر الجملة الاسمية فيها ثلاثا وعشرين مرة، يقول غازي القصيبيّ:

اليومَ والأحلامُ ضائعةٌ

---

(١)ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشريّ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ٢٠٠١م: ٢٣٠/١

(٢)الغلاييني، جامع الدروس العربية، مصر، دار القدس، ٢٠٠١، ٢٨٤/٣

(٣)الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، دار النهضة العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ص٧٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مبددة الشبابِ

والعمر أشلاءٌ ممزقةٌ

بأنياب السراب

اليومَ، إذ حان الرحيل

وهمتُ في دنيا اغترابي

ومضى شراعي واهن الخفقات

يبحر في الضبابِ

اليومَ... تنكرني ... وتتركني

وحيداً للعذابِ [1]

إن القراءة الأولية للقصيدة تظهر عددا من الجمل الاسمية التي اعتمد عليها القصيبيّ في بناء قصيدته، وصل تعدادها إلى ثلاث وعشرين جملة، وإذا قابلنا بينها وبين الجمل الفعلية سنجد أن الجمل الفعلية تتعدى هذا الرقم لتصل إلى أربعين، وهذا يقودنا للقول بأن اعتماد القصيبيّ على الجملة الاسمية كان أقل، ولو ناقشنا مكونات الجمل الاسمية الواردة، فسنجدها على النحو الآتي:

اليومَ، والأحلام ضائعة [2]

جاءت الجملة الاسمية هنا مكونة من مبتدأ اسم ظاهر وخبر مفرد، وكان موقعها الإعرابيّ في محل نصب حال، فهي جملة اسمية حالية، تبين الحال الظرفية للشاعر، وما يحيط به من أحوال، إذ إن الأحلام عنده ضائعة، ومبددة للشباب، تقتله وتفنيه، فكانت الجملة الاسمية هنا متبوعة بالصفة المتممة للجملة، لتزيد من وضوح الحال التي يعانيها الشاعر،

---

(١)القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة –ط٣، ٢٠٠٢م : ص٧-٩

(٢) المجموعة الشعرية، ص٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ثم يعطف عليها جملة اسمية ثانية بقوله:

والعمر أشلاء ممزقة .....

وقد تركبت هذه الجملة كما الجملة السابقة من الاسم الظاهر والخبر المفرد، وهي تمضي أيضا متممة للحال الظرفية للشاعر، إذ إن العمر قطع وأشلاء ممزقة بأنياب السراب، فكان تتميم الجملة بشبه الجملة من الجار والمجرور، وهذا ما جعل من الجملة الاسمية كتلة واضحة مكنت من توضيح الصورة التي يعيشها، فجسّمتها من خلال المفردات، فكأن الأحلام شخص ينفق العمر، ويبدد الشباب، ويضيعه، ومن ثم جاء بصورة العمر المجسم على شكل أشلاء ممزقة، وكأنه قطع وخرق مزقتها أنياب الوحش الذي صوره على شكل سراب. وهو في هذا يعطينا صورة عن الحياة التي كان يحسّ بأنه يعيشها كئيبة حزينة، تتلاشى من بين يديه بألم وحرقة.

وبمتابعة مثل هذا النمط الحزين من الجمل الاسمية في أرجاء القصيدة التي توحي بمعاناة الشاعر، وحزنه، وألمه، كما في قوله:

أنا ذلك الطفل الغرير

رمتْه للدنيا الخطوب

ويلاحظ هنا اختلاف نوعية المبتدأ، وكذلك نوعية الخبر، فجاء المبتدأ ضميراً منفصلا للمتكلم (أنا)، وجاء الخبر على صورة اسم الإشارة للبعيد (ذلك) الذي يتضّح من خلال المفرد الذي يليه (الطفل)، ولكن المعاناة والألم لا يزالان يحيطان بالشاعر، غير أن ما يهمنا هنا هو الصورة التركيبية للجملة الاسمية، فقد كان المبتدأ ضميراً للمتكلم، لكنه أشار إليه بإشارة البعيد (ذلك) مخبرا عنه، ثم جاء بالبدل بعده، وتلاها بالصفة؛ لتوضيح الصفة التي هو عليها، وتمّم بعد ذلك بجملة أخرى تصف حاله وقد رمته الخطوب إلى الدنيا من غير أن يكون له

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تجربة بها، من حيث إنه طفل غرير. فهي صورة توحي لنا بعمق ا لمأساة التي يعيشها مثل هذا الطفل، وإذا ما انتقلنا إلى الصورة الآتية لمأساة الشاعر سنجده يقول:

من ذا رماني ريشة

في الليل تلفظها الدروبُ؟

وهنا ينتقل الشاعر بالمتلقي إلى صورة أخرى من صور المبتدأ وهي اسم الاستفهام (مَن)، وجاء الخبر اسم الإشارة (ذا)، إذ يظهر لنا منبوذا مرميا، كأنه ريشة لا يؤبه لها، فجاءت الجملة الاسمية ومتمماتها من الأفعال؛ لتزيد من نكران الدروب له، فهو غريب، يتخيل أن العيون شخوصٌ تصرخ به، وتعيِّره بكلمة(يا غريب)، ومن هنا يظهر لنا السبب الرئيس في حزن الشاعر، ومعاناته، والذي يتمثل بالغربة والبعد عن (البحرين)، فهو في الحقيقة بلده الذي يحسّ به في وجدانه؛ لأن حياته منذ أن كان صبيا على مقاعد الدراسة قضاها فيه، فينقل لنا مجموعة من الصور التي تبين ارتباطه بأرض البحرين، وشواطئه، وشمسه، وأحلامه الوردية، وأمه وأبيه، ورفاقه من خلال عدد من الجمل الاسمية التي تمثلت في قوله:

لا هذه أرضي .. ولا

أهلي لديّ.. ولا الحبيب

فهذه ثلاث جمل اسمية مسبوقة بأداة النفي (لا)، تكونت من اسم الإشارة (هذه) والخبر المفرد المضاف إلى ياء المتكلم (أرضي)، وفي الجملة الثانية كان المبتدأ اسما ظاهر والخبر ظرف مكان (لديّ) المضاف إلى ياء المتكلم، وفي الجملة الثالثة جاء المبتدأ كما في الجملة الثانية اسما ظاهرا (الحبيب) وخبره محذوف دلّ عليه السياق الذي ورد فيه، وينتقل بعد ذلك ليبيّن لنا موقع أرضه ووطنه الذي فيه الشفاء مما يعانيه، يقول:

أرضي هناك .. مع الشواطئِ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمزارعِ .. والسهولِ

في موطن الأصدافِ .. والشمسِ

المُضيئَةِ، والنخيل

فهو يشير إلى أرضه(هناك) بعيدة في الواقع، لكنها قريبة من نفسه، وفي داخله تعيش حيث تعيش أمه، وأبوه، ورفاقه، وأحلامه، يقول:

أمي هناك .. أبي.. رفاقي

نشوةُ العيش الظليل

حيث الحياةُ تمرُّ صافيةً

معطرة الذيول

حلُمٌ شهيٌّ الطيفِ ..

تقنعُ منه عيني بالذهولِ

فالشاعر يشير إلى أمه بالخبر(هناك) الذي جاء على صورة اسم الإشارة التي تفيد الظرفية المكانية، وأتبعها بعدد من المبتدآت محذوفة الخبر، والتي يدل عليها سياق الكلام (أبي .. رفاقي.. نشوة العيش..)، أما في جملة (الحياة تمرّ) فالخبر فيها جاء جملة فعلية فعلها مضارع، وكانت الجملة الاسمية في محل جرّ بالإضافة إلى الظرف السابق لها(حيث)، وتلتها جملة محذوفة المبتدأ، ويمكن تقديره ب (الحياة، أو هي)، وخبرها (حلم)، ثم جاء بعدها النعت المضاف(شهيّ) والمضاف إليه (الطيف)، وفي المقطع الآتي تتكرر الجمل الاسمية تقريبا، لكن بمفردات مختلفة :

أرضي هناك .. مع الشواطئ

والبحار الأربعهْ..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأفقُ .. والشفقُ المخضّبُ

حين ينثرُ أدمعهْ..

وكأنه يقول : الأفق هناك، والشفق المخضب هناك، فكان الخبر محذوفا. إلى أن نصل إلى التركيب المكوّن من الحرف الناسخ واسمه وخبره، فجاء اسم (كأن) ضميرا متصلا للغائبة المفردة، والخبر جملة فعلية فعلها مضارع، فهو يقول:

كأنها تبكي معه...

أما في الجملة الآتية فكانت الجملة الاسمية في محل جر بالإضافة، والمبتدأ اسم ظاهر والخبر جملة فعلية فعلها مضارع، يتممه شبه الجملة والجملة المعطوفة؛ لتبين حال المساء ورقّته، يقول الشاعر:

حيث المساءُ يطلُّ...

في صمت ويخطر في دعة....

لقد لاحظنا كيف بدأ الشاعر يتحرر من حالة اليأس والحزن والألم التي كانت تسيطر عليه عندما بدأ يتحدث عن أرضه، وذكرياتها، غير أن هذا التحرر لم يكن كليا، وإنما ظلت تسيطر عليه لمحات من الحزن الخفيّ، ومن ثم يمضي بنا إلى حالة الانفراج عندما تلوح أمامه أضواء (المنامة)، فينفجر معها الفرح والمرح والسرور، فيقول:

الضوء لاح .. فديت ضوءكِ ...

في السواحل يا منامة...

فوق الخليج أراك زاهية...

الملامح كابتسامة....

فبظهور أضواء المنامة عاصمة البحرين تتفجر خلجات الشاعر، ويعلن عن أشواقه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتقديم نفسه فداء لتلك الأضواء؛ إذ يرى فيها ابتسامة وزهو المنامة الغافية على شواطئ البحرين، وقد تكونت الجملة الاسمية من المبتدأ الاسم الظاهر (الضوء) وخبرها الجملة الفعلية (لاح) وفاعلها الضمير المستتر العائد على الضوء. وينتقل بعدها بجملة اسمية يشخص من خلالها المرفأ بهدوئه، وهمسه المتثائب حين يهنئ بالسلامة من خلال المبتدأ الاسم الظاهر (المرفأ) الموصوف بـــ(الغافي) ومن ثم مجيء الخبر جملة فعلية(يهنئ) وفعلها مضارع وفاعله الضمير المستتر العائد على المرفأ، فهو يقول:

المرفأ الغافي وهمسته ...

يهنئ بالسلامة....

وتأتي بعد ذلك الجملة الاسمية التالية المعطوفة، والتي يشخص من خلالها المئذنة وقد أنارت المكان، وكأنها حمامة تحمل مشعل الضوء والأمل، فهو يقول:

ونداءُ مئذنةٍ مُضوّأةٍ....

ترفرف كالحمامةِ....

ويختم بالجملة الاسمية المكونة من اسم الإشارة (ذا) وخبرها (زورقي) العائد إلى وطنه، حاملا الطمأنينة والاستقرار للشاعر وللوطن، فهو يقول:

ياموطني، ذا زورقي..

أوفى عليكَ، فخذ زمامَه...

وهنا تتضح الأسلوبية في المستوى التركيبيّ في شعر غازي القصيبيّ إحصائيا من خلال دراسة القصائد الأولى من الدواوين السبعة، وعلى مستوى الجملة الاسمية التي تفيد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثبات، فقد وردت الجملة الاسمية في قصيدة (جزيرة اللؤلؤ)[1] ستا وعشرين مرة، وكانت حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم(١) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (جزيرة اللؤلؤ):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
اسم ظاهر	١٩	مفرد	٧
ضمير ظاهر، أو مستتر	٤	شبه جملة ظرفيه	٤
اسم إشارة	٢	جملة فعلية أو اسمية	١٥
اسم استفهام	١	=====	====
المجموع	٢٦	=====	٢٦

وقد جاءت الجمل الاسمية منسوخة بأحد النواسخ، سواءً بكان أم أخواتها، أم بإن وأخواتها، أو كاد وأخواتها، وكان عددها أربعا، وهي:

- يكاد يخنقه النحيبُ
- تكاد تصرخ يا غريبُ
- فتظل ترمقه المياه
- كأنها تبكي معه.

ولم يتقدم الخبر على المبتدأ في أي من الجمل الاسمية الواردة في هذه القصيدة.

وبالانتقال إلى قصيدة (قطرات من ظمأ)[2]من الديوان الثاني فقد جاء الجدول التكراريّ لورود الجملة الاسمية حسب الآتي:

الجدول رقم(٢) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (قطرات من

---

(١)القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة ص٧-٩

(٢)المجموعة الشعرية، مرجع سابق : ص ٨٩-٩٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظماً):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
اسم ظاهر	٦	مفرد	٦
ضمير ظاهر أو مستتر	٥	شبه جملة	٤
اسم استفهام	١	جملة	٣
ما التعجبية	١	مفرد	
المجموع	١٣	====	١٣

أما بالنسبة للجمل المنسوخة فكان عددها (٣)ثلاثا، هي:

- ليس في أحلامه
- غير ميناء...
- ... ما زالت على
- جانب المقعد..
- .... ما زالت كما...

وقد تقدم الخبر على المبتدأ في خمس جمل، هي:

- (ما بال جرحي؟)، وقد كان الخبر هنا (ما) الاستفهامية التي لها حق الصدارة والخبر (بال)؛ بمعنى ما قصة أو ما حال جرحي؟
- (أغريق أنا؟) والخبر فيها مفرد (غريق) تقدم على المبتدأ ضمير المتكلم
- (أغريب..؟) والخبر فيها مفرد (غريب) والمبتدأ مقدر بـــ (أنا)
- (ليس في أحلامه غير ميناء) والخبر فيها شبه جملة (في أحلامه)، والخبر نكرة مضافة(غير)
- (وبكأسي قطرات رقصت..) الخبر فيها شبه جملة(بكأسي)، والمبتدأ اسم ظاهر (قطرات).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإذا ما انتقلت الدراسة إلى الديوان الثالث وقصيدته الافتتاحية (معركة بلا راية)[1]، سنجد أن الجدول التكراريّ للجملة الاسمية كالآتي:

الجدول رقم(٣) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة(معركة بلا راية):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
اسم ظاهر	١٢	مفرد	٤
الضمير ظاهر أو مستتر	٥	شبه جملة	٦
اسم ظاهر أو مستتر	====	جملة	٧
المجموع	١٧	=======	١٧

وقد استعمل الشاعر النواسخ في هذه القصيدة ثلاث مرات:

- أحسّ بأن أيامي كهذي الليلة الحمقاءِ..
- أنَّنا ضعنا
- رأيت الحبّ لا يعطى.. ولكن يّشترى

أما في قصيدة (اضحكي)[2] من ديوانه الرابع (أبيات غزل)، فلم ترد فيها الجملة الاسمية سوى مرتين، كان المبتدأ فيها ضميرا في كلتا الجملتين، أما الخبر فكان في إحداها جملة اسمية، وفي الثانية مفرداَ، وقد كانت كلتا الجملتين منسوختين بأحد النواسخ، إذ يقول فيهما :

فإنني لم أزل واقفا...

فقد اشتملت هذه الجملة على كلتا الجملتين، فجاءت (إن) الحرف الناسخ وكان اسمها ضمير المتكلم المتصل (ي)، أما خبرها فكان جملة (لم أزل واقفا)، والتي هي بدورها جملة

---

[1]- المجموعة الشعرية : ص١٤٣-١٤٥

(٢) المجموعة الشعرية: ص ٢٢٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منسوخة بالفعل الناسخ (لم أزل) واسمها (الضمير المستتر أنا)، وخبرها المفرد (واقفا).

فإذا مضينا مع الدواوين الشعرية سنصل إلى ديوانه (أنت الرياض)، الذي حملت قصيدته الأولى الاسمَ ذاتَه (أنت الرياض)١، وقد جاء الجدول التكراريّ للجملة الاسمية على النحو الآتي:

الجدول رقم(٤) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (أنت الرياض):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
ضمير ظاهر، أو مستتر	٩	مفرد	٧
==========	=== =	جملة	٢
المجموع	٩	=====	٩

أما الجمل المسبوقة بناسخ فكان عددها خمس جمل، إحداهن من أخوات إن، وهي:

- كأنك أنت الرياض.....

والباقيات من أخوات كان، وهي:

- تظل تلفعه الكبرياء....

- فصرت الرياض

- وصرت الرياض

- وصرنا الرياض

أما عن الجملة الاسمية في ديوان (الحمّى) وفي القصيدة الأولى[٢]منه فكان ورودها على النحو الآتي:

---

(١) المجموعة الشعرية : ص ٢٦٣-٢٦٤

٢ المجموعة الشعرية الكاملة ، ص٣١٣-٣١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجدول رقم(٥) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (الحمّى):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
اسم ظاهر	٥	مفرد	٣
ضمير ظاهر، أو مستتر	١	شبه جملة	–
اسم استفهام	–	جملة	٣
المجموع	٦	======	٦

وقد استخدمت النواسخ فيها مرة واحدة في قوله:

– كنتُ ساذج العيون...

فالضمير المتصل للمتكلم(تُ) جاء في موقع اسم كان، أما خبرها فكانت على هيئة المفرد (ساذج).

وفي ديوانه (العودة إلى الأماكن القديمة) فكانت قصيدته الأولى[١] بذات الاسم، فقد زخرت بالجمل الاسمية حتى وصل تعدادها إلى سبع وسبعين جملة اسمية، وقد كانت حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم(٦) والذي يتضمن صور المبتدأ، وأنواع الخبر، وتكرارهما في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة):

صور المبتدأ	التكرار	أنواع الخبر	التكرار
اسم ظاهر	٤٧	مفرد	٣٣
ضمير ظاهر أو مستتر	٢٣	شبه جملة	٢٨
اسم استفهام	١	جملة	١٤
اسم موصول	٣	محذوف	٢
اسم إشارة	٣	=======	====
المجموع	٧٧	==========	٧٧

[١] المجموعة الشعرية الكاملة: ص٣٧١-٣٧٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الجمل الاسمية المسبوقة بناسخ فكان عددها (١٣) جملة، هي:

- كان بالجراح سخيا....
- لا أكاد أبين....
- كان يغفو...
- كنت أصحو..
- كنت أغفو..
- كأنه المطعون..
- وتظل النوارس البيض تبكي....
- إنك مثلي
- بيتها كان قرب العين...
- إنما وجهها بروحي دفين.....
- لكن أول حب هو في مهجتي..
- كان أحلى.....
- مما تظن الظنون.....

ومما يلاحظ هنا أنه قد جاءت جملة (إنما وجهها بروحي..) وقد سبقها حرف ناسخ، لكنه كُفّ عن العمل لدخول ما بعده. أما بقية الجمل الاسمية غير المسبوقة بناسخ فقد غلب عليها أن يكون الخبر ظرفا أو مفردا، وقد جاء الظرف على صورة اسم الاستفهام (أين).

ومن ثم، فقد كان مجموع ظهور الجملة الاسمية في عينة الدراسة (١٥٠) مرة، إذ يظهر فيها الثبات الذي تفيده الجملة الاسمية، وذلك بأن الجملة الاسمية تفيد الثبات، وعدم التجدد، ولا يتكرر الحدث على الأغلب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجملة الفعلية:

تُعرّف الجملة الفعلية على أنها " وحدة إسنادية، تتكون من ركنين أساسيين، هما: الفعل، والفاعل"[١]، ويعرّفها عبده الراجحي بقوله: " هي التي تبدأ –كما قلنا– بفعل غير ناقص، وحيث إن الفعل لا بد أن يكون تاما، والفعل يدل على حدث، فإنه لا بد له من محدث يحدثه، أي لا بد له من فاعل، فالجملة الفعلية لها ركنان أساسيان، هما: الفعل، والفاعل"[٢]. ومن ثمّ، فالجملة الفعلية هي جملة، يتجدد فيها الحدث بسبب الفعل الذي يرد في بدايتها، والفاعل الذي مارس ويمارس أو سيمارس الفعل على نحو متكرر، ومتجدد، فينقلها من الثبات إلى التجدد، والحدث بعكس الجملة الاسمية التي تدل على الثبات والجمود.

وردت الجملة الفعلية في قصيدة (جزيرة اللؤلؤ) أربعين مرة إذا أخذنا بعين الاعتبار الأفعال الناسخة، ونلاحظ مكان ورودها في القصيدة باللون الغامق، حيث يقول:

– اليوم والأحلام ضائعةٌ

– مبددة الشباب

– والعمر أشلاء ممزقةٌ

– بأنياب السراب

– اليومَ، إذ حان الرحيلُ...

– وهِمتُ في دنيا اغترابي

– ومضى شراعي واهنَ الخفقاتِ

---

(١)هصيص، علي، معجم مصطلحات النحو والإعراب، دار عالم الثقافة ودار الأسرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م، ص١٩

(٢) الراجحي، عبده، التطبيق النحويّ، مرجع سابق، ص١٧٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- يُبحرُ في الضباب

- اليوم... تنكرني ... وتتركني

- وحيداً للعذاب [1]

فإذا ما طرحنا الأفعال الناسخة الورادة في الجمل الآتية:(يكاد يخنقه، تكاد تصرخ، فتظل ترمقه..) تبقّى لدينا سبع وثلاثون جملة، وقد توزّع فيها زمن الفعل بين: ماضٍ، ومضارع، وأمر، وقد غلبت فيه الأفعال المضارعة على بقية الأفعال، وكان أقلها ورودا هو فعل الأمر، وكانت كلها مبنية للمعلوم، وفي توضيح بعض هذه الجمل يمكن القول بأن الجملة الأولى كانت:

- إذ حان الرحيل

وقد تركبت هذه الجملة من الفعل الماضي (حان) وفاعله الرحيل، وقد جاءت في موقع المضاف إليه إلى (إذ) الظرفية.وجاءت الجملة الآتية:

- وهمتُ في دنيا اغترابي.....

فقد تركبت من الفعل الماضي (هامَ)، وقد اتصل به ضمير المتكلم (تُ)، وكان من مكملات هذه الجملة الجار والمجرور والمضاف إلى المجرور (في دنيا اغترابي). ثم جاءت الجملة الآتية:(ومضى شراعي واهن الخفقات) الفعل الماضي (مضى) وفاعله (شراعي)، ومن ثم جملة الحال المكملة للجملة الفعلية لتبين حال الشراع، وتلتها جملة:(يبحر في الضباب..) إذ تطالعنا أول جملة فعلها مضارع (يبحر) وفاعلها ضمير مستتر تقديره (هو)، ومكملة الجملة التي تبين الحال أو المكان الذي يبحر فيه(في الضباب)، ولن نستطرد أكثر في ذكر بقية الجمل، وسننتقل إلى الجملة الوحيدة التي كان فعلها فعل (أمر) في خاتمة القصيدة، إذ يقول:(

---

(١) القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة –ط٣، ٢٠٠٢م : ص٧-٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فخذ زمامه..) فكانت الخاتمة بفعل الأمر الذي يطلب فيه من نفسه ومن زورقه أن يأخذ زمام الأمر من وطنه؛ ليستقر فيه، وليجدد هذا الإمساك بزمام الوطن مرة بعد مرة، وإلى الأبد؛ خوفا من فراقه.

وفيما يأتي جدول تكراريّ يبين عدد مرات ظهور الجملة الفعلية من حيث الزمن:

الجدول رقم(٧) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره:

نوع الفعل	التكرار
الماضي	١٤
المضارع	٢٢
الأمر	١
المجموع	٣٧

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة المذكورة في الجدول، فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(٨) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره:

الفاعل	تكراره
ظاهر	١٠
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	٢٧
المجموع	٣٧

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة الآتية، قصيدة (قطرات من ظمأ) فقد وصل عدد الجمل الفعلية فيها إلى اثنتي عشرة جملة، وحسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(٩) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(قطرات من ظمأ):

نوع الفعل	التكرار
الماضي	١٤
المضارع	٧
الأمر	١
المجموع	٢٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما من حيث الفاعل فكانت على النحو الآتي:

الجدول رقم(١٠) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(قطرات من ظمأ):

الفاعل	التكرار
ظاهر	٩
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	١٠
الفعل ناسخ لا فاعل له	٣
المجموع	٢٢

وقد جاءت جميع الجمل مبنية للمعلوم عدا ثلاث جمل جاءت مبنية للمجهول، هي:(ذُهل البدر، يُرتجى، عُصرت..) وقد جاء الفعل في إحدى الجمل فعل تعجب في قوله:(ما أوحش الليل!!)

أما في قصيدة (معركة بلا راية) فكان تكرار الجملة الفعلية فيها بأنواعها المختلفة كما يأتي:

الجدول رقم(١١) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية):

نوع الفعل	التكرار
الماضي	٢٠
المضارع	٣٥
الأمر	١
المجموع	٥٦

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة في قصيدة (معركة بلا راية)، فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(١٢) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية):

الفاعل	التكرار
ظاهر	١٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	٤٥
جملة مقول القول (نائب فاعل)	١
المجموع	٥٦

وبالانتقال إلى قصيدة (اضحكي) من ديوان (أبيات غزل)، وهي قصيدة قصيرة نسبيا، سنجد أن الجملة الفعلية تكررت فيها حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم(١٣) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(اضحكي):

نوع الفعل	التكرار
الماضي	–
المضارع	٥
الأمر	٧
المجموع	١٢

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(١٤) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(اضحكي):

الفاعل	التكرار
ظاهر	٤
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	٧
فعل ناسخ (لا فاعل له)	١
المجموع	١٢

وبالانتقال إلى قصيدة (أنت الرياض) سنجد أن تكرار الجملة الفعلية جاء فيها حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم(١٥) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(أنت الرياض):

نوع الفعل	التكرار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي	٤
المضارع	١٩
الأمر	–
المجموع	٢٣

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(١٦) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(أنت الرياض):

الفاعل	التكرار
ظاهر	٧
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	١٢
فعل ناسخ (لا فاعل له)	٤
المجموع	٢٣

وبالانتقال إلى قصيدة (الحمّى) سنجد أن الجملة الفعلية تكررت حسب الجدول الآتي:

الجدول رقم(١٧) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(الحمّى):

نوع الفعل	التكرار
الماضي	٨
المضارع	٢١
الأمر	١٢
المجموع	٤١

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(١٨) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(الحمّى):

الفاعل	التكرار
ظاهر	–
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	٤١
المجموع	٤١

وبالانتقال إلى القصيدة الأخيرة من عينة الدراسة (العودة إلى الأماكن القديمة) سنجد

أن الجملة الفعلية تكررت حسب الجدول الآتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجدول رقم(١٩) والذي يتضمن نوع الفعل، وتكراره في قصيدة(العودة إلى الديار القديمة):

نوع الفعل	التكرار
الماضي	٣٨
المضارع	٣٣
الأمر	٢
المجموع	٧٣

أما نوع الفاعل في الجمل السابقة فيظهر حسب التقسيم الآتي:

الجدول رقم(٢٠) والذي يتضمن نوع الفاعل، وتكراره في قصيدة(العودة إلى الديار القديمة):

الفاعل	التكرار
ظاهر	٢٢
ضمير (منفصل، متصل، مستتر)	٣٩
فعل ناسخ (لا فاعل له)	٩
جملة فعلية (نائب عن الفاعل)	٢
تنازع الظاهر مع الضمير	١
المجموع	٧٣

ففي الجدول السابق وردت بعض الجمل التي لم يتضح فيها الفاعل، مثل أن يكون نائب الفاعل جملة فعلية، كما في:(تُرى، هل نكرته هذي الغضون؟!..من تُرى اغتال بحري؟!...)؛ إذ جاءت الجمل مبنية للمجهول، وجاء نائب الفاعل فيها جملة فعلية في سياق الاستفهام والتعجب.

ووردت جملة أخرى تنازع فيها الفعلان على فاعل واحد، هي:(عاقبتني وعاقبتك السنون...)، فالفعل الأول عاقبتني لم يظهر فاعله وتأخر إلى آخر الجملة فكان فاعله (السنون)، غير أن هذا الفعل عُطف عليه فعل آخر وكان فاعله (السنون) أيضا. وبهذا تكون السنون فاعلا للفعلين، فهل هذا جائز في اللغة؟؟.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن هذه المسألة من المسائل الخلافية في النحو، إذ إن" إعمال كل واحد من الفعلين الموجهين إلى ظاهر واحد في المعنى جائز. إلا أن اختيار البصريين إعمال الثاني، وأما الكوفيون فإعمال الأول"[١]"وإنما اختار البصريون إعمال الثاني؛ لأنه أقرب الطالبين إلى المطلوب، فالأولى أن يستبد به دون الأبعد. وأيضا لو أعملت الأول في العطف في نحو: قام وقعد زيد، لفصلت بين العامل ومعموله بأجنبيّ بلا ضرورة، ولعطفت على الشيء وقد بقيت منه بقية، وكلاهما خلاف الأصل. وقال الكوفيون: إعمال الأول أولى لأنه أول الطالبين، واحتياجه إلى ذلك المطلوب أقدم من احتياج الثاني. ولا شك مع الاستقراء أن إعمال الثاني أكثر في كلامهم"[٢]. وعلى هذا يكون هناك فاعل واحد لكلا الفعلين.

ويمكن إجمال عدد الجمل الاسمية الواردة في عينة الدراسة ب (١٥٠) جملة ، أما الجملة الفعلية فكان عددها (٢٦٤) جملة، وفي المراوحة بين النوعين من الجمل دلالة على تباين الحالات التي مرّ بها الشاعر ما بين الثبات والحركة، فقد كان يلجأ إلى التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت إلى الجملة الاسمية، أما الحالات التي كانت تعبر عن الحركة والتجدد فكان يلجأ إلى الفعل.

وبهذا يكون استخدام الشاعر غازي القصيبيّ للجملة الفعلية مضاعفا، وفي هذا التفوق الفعلي على الاسميّ دلالة على أن " القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة تدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا

---

(١) ابن الحاجب، أمالي، ٤٩٧/٢

(٢)الأستراباذي، الرضي، شرح الرضي على الكافية، جامعة قاريونس، ١٩٧٨م، ٢٠٤/١ ، وانظر: الإنصاف في مسائل الخلاف ، لأبي البركات بن الأنباري، تحقيق جودة مبروك، ط١، مكتبة الخانجي ، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م، ص٧٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثابتا، لا تتحدد من خلاله الصيغة المراد إثباتها"[١]

وما ينطبق على الجملة الفعلية ينطبق على الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية، ذلك "أن الجملة الاسمية التي خبرها فعل تفيد التجدد لا الدوام"[٢]، وعليه فإنّ إحصاء الجملة الفعلية المستعملة في النصوص السابقة مع حضور متصاعد لها وغياب في بعض المقاطع ، تمثل مرآة نفسيّة، وتحليلاً شعورياً، وكشفا فكرياً عمّا يجول في نفس الشاعر.

التقديم والتأخير:

مفهوم التقديم والتأخير

يُقصد بالتقديم والتأخير أن تخالف عناصر التركيب في الجملة ترتيبها الأصليّ في السياق؛ فيتقدَّم ما الأصل فيه أن يتأخَّر، ويتأخَّر ما الأصل فيه أن يتقدَّم، ويأتي التقديم والتأخير "على ضربين: أحدهما يكون التقديم هو الأولى والأبلغ لموضع الاختصاص، والآخر يكون التأخير هو الأولى والأبلغ؛ إما لفائدة تقتضي ذلك، وإما خوفاً من فساد المعنى واختلاله"[٣]. ففي الإسناد الخبريّ الأصل في الخبر أن يتأخر عن المبتدأ، قال ابن مالك:

الأصل في الأخبار أن تؤخرا وجوّزوا التقديم إذ لا ضررا[٤]

إذاَ، فالأصل أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر، لكن هذا الأصل قد يخالف ويتقدم الخبر على المبتدأ، وكذلك الأمر في الجملة الفعلية، فالأصل أن يتقدم الفعل على الفاعل، لكن هل يجوز أن يتقدم الفاعل على الفعل؟؟.

---

(١)درويش، أحمد، دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، ص١٥١

(٢) الصبان ،محمد بن علي ،حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ٣٠٨/١

(٣)ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثير الكاتب، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، ١٣٧٥ه،

(٤)ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، ط٢٠، دار التراث ودار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠م ، ص ١/ ٢٢٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يجوز تقديم الفاعل على عامله على رأي أغلبية النحاة، لأنه سيكون مبتدأ، حتى وإنْ كان فاعلا في المعنى، وينسب هذا الرأي إلى مدرسة البصرة، التي تمنع تَقدُّم المعمول على العامل كقاعدة كلية. إلا أنّ جماعة من النحاة جوّزوا تقديم الفاعل على عامله، إذ إن الاسم في الجملة فاعل مُقَدّم، ويُنسب هذا الرأي إلى الكوفيين(١).

ومن ثم، فإن التقديم والتأخير بين المسند والمسند إليه – سواء في الجملة الاسمية، أم في الجملة الفعلية– جائز من الناحية التركيبية، ولا يكون ذلك إلا لأغراض بلاغية، تتعلق بالمعنى المقصود، وسنتعرف من خلال دراستنا لقصائد القصيبيّ إلى بعض هذه المعاني الخاصة بتقديم الخبر على المبتدأ، أو بتقديم المفعول على الفاعل، دون التطرق لمسألة تقدم الفاعل على الفعل؛ لأنني أذهب إلى ما ذهب إليه البصريون من حيث اعتبار الاسم إذا ما تقدم على الفعل مبتدأ وليس فاعلا مؤخرا على رأي الكوفيين.

ولم تكن مسألة التقديم والتأخير في شعر غازي القصيبيّ ظاهرة بشكل واضح وكبير، فلم يكن اتكاؤه على هذه القضية مما يلفت النظر إليها، فلم يظهر التقديم والتأخير في عينة الدراسة أكثر من ست وأربعين مرة، تركزت معظمها في قصيدته الأخيرة (العودة إلى الأماكن القديمة)، والتي اشتملت على ستة وثلاثين موضعا، وفي (جزيرة اللؤلؤ) خمسة مواضع، وفي (قطرات من ظمأ) أربعة مواضع، وفي (معركة بلا راية) في موضع واحد. وكان التقديم في أغلب المواضع يعود إلى تقديم شبه الجملة (الخبر) على المبتدأ النكرة، أو تقديم الضمير المتصل (المفعول به) على الاسم الظاهر (الفاعل)، ومن أمثلة التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

---

(١) انظر:النادري،محمد، والصيداوي، يوسف، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية ،صيدا،بيروت، الطبعة الثانية ، ١٩٩٧م. ص٤٩٥، ودمشق، دار الفكر المعاصر – بيروت، طبعة ١٩٩٩م، ص ٢٤٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- ما بال جرحي ....

- ليس في أحلامِه غير ميناء

- وبكأسي قطرات ...

- أين الصبا .....

- وعلى مقلتي غيم هتون

- لك شأن الحسان قلب خؤون

ففي الاستفهام بـــ(ما)، و(أين) تصدّر الخبر؛ لأنه من الألفاظ التي لها حق الصدارة باعتباره اسم استفهام، وتأخر المبتدأ وجوبا، فكان التقديم والتأخير هنا متوافقا مع قواعد اللغة، وليس فيه خروج عن المألوف على الرغم من تغير مواقع المسند والمسند إليه من حيث الترتيب الأصليّ للجملة العربية، وفي هذا نقل للجملة من البساطة إلى التعقيد المسوّغ.

وفي الجمل المنسوخة تقدم الخبر على اسم الفعل الناسخ؛ لأن اسمه نكرة وخبره شبه جملة، كما في قوله: (- ليس في أحلامه غير ميناء)، وكذلك الأمر في الجمل غير المنسوخة، فقد كان الخبر شبه جملة، والمبتدأ نكرة، كما في قوله:(وعلى مقلتي غيم هتون...لك شأن الحسان قلب خؤون.. وبكأسي قطرات ...)

وفي مسألة تقديم شبه الجملة على المبتدأ النكرة يمكن القول: إن المبتدأ نكرة غير مفيدة إذا تقدمت، ولا تتضح أهميتها إلا بتقدم شبه الجملة عليها.

أما في الجملة الفعلية فكان تركيز ظاهرة التقديم والتأخير في تقديم المفعول على الفاعل، ومما يلاحظ فيه أن المفعول تقدم على الفاعل لوروده ضميرا متصلا بالفعل، فكان تقدمه على الفاعل واجبا لكون الفاعل اسما ظاهرا، ومن أمثلة هذا التقديم قول الشاعر:

- رمته للدنيا الخطوبُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تلفظها الدروبُ

- ترمقه المياهُ

- ردّه ليلُ التياع

- تداعبها أيادي الريح

- تجرّهُ الأربعون

- جرّعتني أوصابُهن عصورٌ

- ألبستني ثوبَ الغبارِ الصحارى

- فطوتني في ذكرياتي السنونَ

- وتلفّ البحار موجةُ يأسٍ

فمما يلاحظ أن أغلب المفاعيل المتقدمة على الفاعل جاءت ضمائر متصلة، وقد تنوعت هذه الضمائر ما بين الغيبة للمذكر أو المؤنث.

وما بين ضمير المتكلم المفرد الذي يعبر عن ذات الشاعر. كما في قول الشاعر:

- جرعتني أوصابهن عصورٌ

- ألبستني ثوبَ الغبارِ الصحارى

- فطوتني في ذكرياتي السنونَ

وورد المفعول مرة واحدة اسما ظاهرا، في قوله: (وتلفّ البحار موجةُ يأس....)

وفي هذه – تحديدا- يجد الباحث أنه محتاج إلى توضيح سبب تقدم المفعول على الفاعل، إذ يرى أنه يعود إلى أهمية توضيح المفعول الذي ستلفه موجة اليأس، بحيث يخصصه، ويوضحه قبل أن يذكر الفاعل. وهذا هو التقديم الوحيد الذي يشتمل على لمسة فنية في المقياس النقديّ عند بعض النقاد، إذ يرى بعضهم أنه: " لا يحكم للشاعر بالتقدم ولا يقضي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير"[١].

تحولات الضمائر

مفهوم تحولات الضمائر:

ويقصد بتحولات الضمائر الانتقال من ضمير أصليّ إلى ضمير آخر يغايره في الحضور، أو الغيبة، أو التكلم، ويشترك معه في العودة إلى مفسر واحد[٢]، وهو ما يسمّى عند بعض النقاد بمصطلح الانزياح، أو الالتفات، أو العدول، وهذا التحول أو الانزياح يتيح للمبدع حرية كبيرة في إضفاء الحيوية على تراكيب النصّ، من خلال تعدد زوايا الرؤية؛ لأن بنية الالتفات تسهم في خلق (الفجوة: مسافة التوتر) في جسد النصّ، وتمنح المتكلم حرية كبيرة في المناورة[٣]

وفي ماهية الضمائر وعلاقتها بالنحو نجد أن الاسم في العربية يكون ظاهراً، مثل: زيد، ويكون مضمراً أو مكنياً مثل: هو، هي ، نحن. ويكون هذا الاسم جامدا يدل على متكلم، أو مخاطب، أو غائب. وبالنظر إلى جنسه يكون مذكراً أو مؤنثاً، وبالنظر إلى عدده يكون مفرداً، أو مثنىً، أو جمعاً.

فالضمير كناية عن اسم العلم. فكأنه معدول عن الاسم الظاهر. أي أن الاستعمال الأصليّ هو إطلاق اسم علم على الموجودات، ثم عدل عن هذا الاستعمال إلى الضمائر.

مرجع الضمير:" الضمائر كلها لا تخلو من إبهام وغموض.. فلا بدّ من شيء يزيل

---

(١)عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، ط ٤، دار الثقافة ، بيروت ، لبنانن ١٩٨٣م، ص٤٥٣

(٢)انظر: الهيشري، الشاذلي، الالتفات في القرآن، حوليات الجامعة التونسية، جامعة تونس، العدد ٣٢، ١٩٩١م، ص١٦٩.

(٣) انظر : نهر المجرة، مختارات من شعر البياتي، علي عواد، هيئة قصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٨م، ص١٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إبهامها ويفسر غموضها. فأما ضمير المتكلم والمخاطب فيفسرهما وجود صاحبهما وقت الكلام .. وأما ضمير الغائب فصاحبه غير معروف؛ لأنه غير حاضر، ولا مشاهد، فلا بد لهذا الضمير من شيء يفسره ويوضح المراد منه. والأصل في هذا الشيء المفسر الموضح أن يكون مقدماً على الضمير، ومذكوراً قبله، ليبين معناه .. ثم يجيء بعده الضمير فيكون خالياً من الإبهام والغموض. ويسمّى ذلك المفسر الموضح: مرجع الضمير "[1]. ومن هنا سنحاول التعرف إلى مسألة التبادل في استعمال الضمائر في شعر غازي القصيبيّ، وتنقلاته بينها.

ففي قصيدته (جزيرة اللؤلؤ) يظهر حديث الشعر بضمير المتكلم في عدد من الألفاظ مثل: اغترابي، شراعي، تنكرني، تتركني، منحتني، تطالعني، عليَّ ....، ثم ينتقل ويتحول بالضمير من المتكلم إلى كاف الخطاب المتصلة باسم الإشارة (ذلك)؛ قاصدا بها نفسه أو ذات المتكلم التي كان يتكلم بها من قبل، إذ يقول:

أوَ ما رثيتَ لذلك الملاح....

في ليل الضياعِ؟

ذاك المسافر لا يسامرهُ

سوى خفق الشراعِ .[2]

فاسم الإشارة هنا كأنه يقول:(أنا المسافر)؛ لأنه يعود إلى ذات المتكلم بعد قليل؛ ليتمم رؤيته القريبة من نفسه، إذ يظهر استخدام ضمير المخاطب البعيد عندما تحدث عن السفر والغربة، لكنه عندما تكلم عن الطفل في داخله عاد إلى استخدام ضمير المتكلم (أنا).

فكانت أنا مرادفة وموضحة للبعد الموجود في كاف الخطاب؛ لأنه يعود للقفز بعيدا،

---

(١)حسن، عباس، انظر:النحو الوافي، ط١٥، دار المعارف: ٢٥٥/١-٢٥٦

(٢) المجموعة الشعرية: ص٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن بضمير الغائب هذه المرة بعد أن وضح المرجع الذي ستعود إليه (هاء) الغائب، يقول:

أنا ذلك الطفل الغرير

رمتْه للدنيا الخطوب.....

تركته في صخب الجموع

يكاد يخنقه النحيبُ[١]

فهذه المراوحة بين الضمائر على الرغم من أن المقصود بها واحد وهو المتكلم أو ذات الكاتب، منح الشاعر تنويعا أضفى على القصيدة جوّا وأبعادا ورؤى لم يكن ليصل إليها لو اعتمد على ضمير واحد، بل ربما أوصل قارئه إلى الملل والضجر من كثرة التكرار لضمير واحد.

وتعود لنا هذه المراوحة بين الضمائر في قصيدة (قطرات من ظمأ)، حيث الضمائر تتبادل مواضعها عندما يتحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في قوله:

أغريقٌ أنا في بحر على

موجه ينأى شراعٌ عن شراعِ؟

أغريبٌ ليس في أحلامه ...[٢]

فقد عبّر بضمير المتكلم المنفصل (أنا) عن غرقه وغربته ووحدته، ثم جاء بضمير الغائب (الهاء) المتصل بكلمة(أحلامه)، وهذه الأحلام تعود إلى صاحب الكلام (الشاعر)، غير أنه انتقل وغيّر في طريقة التعبير فبدلا من أن يقول (أحلامي)، جعلها تتصل بضمير الغائب (أحلامه)،إذ إن الأحلام بعيدة فجعلها بضمير الغائب، ولم يجز لنفسه أن يربطها بضمير

---

(١)المجموعة الشعرية: ص٨

(٢)المجموعة الشعرية: ص٨٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتكلم؛ لأنه غير متمكن منها.

وفي مسألة عائد الضمير تتضح هذه الفكرة من خلال قول القصيبيّ:

ونافذتي....

يضجّ زجاجها من قسوة النظر.

فهو يذكر الاسم الظاهر (نافذتي) المتصل بـــ(ياء المتكلم)، ثم يأتي بضمير الغائب في كلمة (زجاجها)، فلو قال (زجاجها) دون أن يذكر اسما ظاهر سابقا عليه، فإن الضمير المتصل ب (زجاج) لا يمكن توضيحه ، لأنه لا يكون قد ذكر العائد الذي يعود عليه ضمير (الهاء)، وهذا العائد هو اسم ظاهر سابق لذكر ضمير الغائب، ومن ثم فإن عائد الضمير هو (النافذة).

ويزاوج الشاعر بين محبوبته وبين مدينة الرياض، في قصيدة (أنت الرياض)، فيتداخل الحب وتتداخل الضمائر في عدد من المتواليات اللفظية، إلى أن يصل إلى مرحلة التوحيد بين المحبوبة وبين المدينة، وتتوالى الضمائر بين الخطاب والغياب، إلى أن يصل إلى قوله:

ونائيةٌ أنتِ مثلُ الرياضِ..

يطول إليها .. إليكِ .. السفرْ

فاستخدامه لضمير الغائب(ها) وضمير المخاطبة(ك) مجرورين بحرف الجر(إلى) فأصبحت (إليها)تعني(إليك)، وكأنهما شيء واحد. فنقل معنى ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب. ومن ثم أصبح هو المتكلم والمخاطبة (تِ) يتكلمون بلسان واحد على أنهم(هي) الرياض، فيقول(من البحر المتقارب):

فصرتُ الرياضَ..

وصرتِ الرياضَ...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصرنا الرياضَ.[1]

وفي قصيدة (الحمّى) يظهر تحول الضمائر من المتكلم إلى الغائب جليا عندما يتحدث بصيغة المتكلم(تعتريني، وتيني، تحتويني ، لامسيني، جبيني، حدثيني...)، إلى أن يقول:

قُصّي عليّ قصة السنين

حكاية المشرد المسكينِ

طوّف عبر قفرِه الضنين[2]

فكلمة (طوّف) تشتمل على ضمير الغائب العائد على المسكين، وهذا المسكين هو نفسه الشاعر المتكلم بصيغة الأنا في العبارات السابقة. وبهذا تحول ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فأحدث التنويع والخروج من النمطية المملة في تكرار الضمائر ذاتها.

وتظهر مثل هذه التنويعات أيضا في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة)، ومنذ الشطر الأول في البيت الأول من القصيدة :(عدتُ كهلاً تجرّهُ الأربعون) (ص ٣٧١)

فكلمة (عدت) تشتمل على ضمير المتكلم (تُ) وكلمة (تجره) تشتمل على ضمير الغائب (ه) وهذا الضمير الغائب يعود على المتكلم في كلمة (عدت)، وكأنه قال (عدت كهلا تجرني الأربعون) ، فكان بإتيانه بضمير الغائب بدلا من ضمير المتكلم، وكأنه أراد أن يبعد عنه ثقل الأربعين، وكأن ذلك الشخص الذي تثقله الأربعون شخصا آخر ليس هو.

وبعد، فالشاعر القصيبيّ لجأ إلى التنويع في استخدامات الضمائر خدمة للغرض الذي سعى إليه، طاردا بضمير الغائب ما يثقل نفسه، من غربة وبعد وكأنه لا يريد للأمور الكئيبة الحزينة أن تسيطر على نفس الشاعر الذي يتكلم بضمير المتكلم في حالة الصفاء، ومن ثم

---

(١)المجموعة الشعرية: ٢٦٤

(٢)المجموعة الشعرية: ص٣١٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينقلها إلى الغائب إذا ما وصل إلى شيء يثقل على النفس، فيجعله المتكلم بعيدا وغائبا بان ينقل يحول ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

المستوى الاستبداليّ

- مفهوم الاستبدال والانزياح
- التشبيهات
- الاستعارات
- الكنايات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستوى الاستبداليّ

مفهوم الاستبدال:

وهو ما يسمى ب (الاختيار)، ويقصد به العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه، فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمّى"الاختيار"، وقد يسمى "الاستبدال": أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرَها؛ لمناسبتها للمقام والموقف [١]

ويطلق عليه بعضهم المحور الاستبداليّ، وهو"الذي تنتظم عليه العلاقات بين كل إشارة من الإشارات الموجودة في المرحلة الكلامية والإشارات الأخرى التي تنتمي إلى اللغة نفسها. وهي علاقات تربط في ذهن المتكلم والسامع بين الإشارات التي تنتمي إلى نمط واحد، وتقوم بوظيفة لغوية مشتركة، ومن ثم، يمكن أن يحلّ بعضها محل بعضها الآخر في السياق نفسه، دون أن يطرأ خلل على النظام النحويّ"[٢].

وفي معجم المصطلحات (المفاتيح في اللسانيات) ورد تعريف الاستبدال:" أنه تحريك يستهدف تعويض وحدة ما بوحدة أخرى داخل سياق معين"[٣] ، وفي تعريف آخر للاستبدال أنه: صورة من صور التماسك النصيّ التي تتم في المستوى النحويّ المعجميّ، بين كلمات أو عبارات، وهو عملية تتم داخل النصّ"[٤]. ويندرج المستوى الاستبداليُّ الذي تبحثه هذه الدراسة تحت المستوى البلاغيّ، من حيث: التركيز على الانزياح، والكنايات، والتشبيهات،

---

(١)ينظر: المسديّ، عبد السلام، الأسلوب والاسلوبية ص١٣٤، محمد اللويمي، وفي الأسلوب والأسلوبية ، ص٢٦.

(٢)أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق: ص٤١-٤٢.

٣ ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر الشيباني،ط١، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص٢٧

(٤)بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ، ط١، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ٢٠٠٩م، ص٨٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاستعارات؛ إذ إن الانزياح يشترك مع هذه التسميات في أدائها البلاغيّ.

مفهوم الانزياح:

يعرّف الانزياح بأنه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية، وصياغة، وتركيبا"(١)، ويعرفه قصبجيّ أنه: " استعمال المبدع للغة: مفردات، وتراكيب، وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد، وإبداع، وقوة جذب"(٢) .

ومما جاء في لسان العرب في لفظة (الانزياح) في مادة (زيح) الذي يعني فعله (زاح)، و(انزاح): بمعنى ذهب، وتباعد"(٣).

ويعرف الانزياح في النقد الأدبيّ بتعابير عدة، مثل: التجاوز، والمخالفة، والانتهاك، والتحريف، والإزاحة، والانكسار، والمفارقة ، والاختلاف، والتغريب، وفجوة التوتر"(٤)، ولعل هذا المفهوم قد أعطى للدراسات الأسلوبية " ثراء في التحليل؛ إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه، فتتكاثف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف الكثير من التحليلات البلاغية العربية، فمن ذلك باب تضمين الحروف؛ أي استعمال بعضها مكان بعض"(٥)

فالانزياح يدلّ على خروج الشعراء عن المألوف أو القياس في كتاباتهم؛ لأنه انزياح عن اللغة المألوفة. بل ويعني البعد عن مطابقة الكلام للواقع من حيث إنه يستعين بأدوات

---

(١)اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م، ص٩٢

(٢) قصبجي، عصام، وآخرون، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ص٣٩

(٣)ابن منظور، لسان العرب، مادة (زيح).

(٤)عصام قصبجي، مرجع سابق، ص٦٤-٦٥

(٥)المسدي، الأسلوب والأسلوبية،مرجع سابق، ص١٦٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغوية متعددة، منها: الاستعارة، والتشبيه، والخيال، والرمز، وغيرها من المحسنات البلاغية، ومن ثم، فهو شديد الارتباط بالمجاز، من حيث إنه يسعى إلى توليد المعاني الجديدة للعبارات، مثل قول بدر شاكر السياب: (عيناك غابتا نخيل...) فهو انزياح باللغة من المعنى المعهود والمعروف للعينين في اتجاه معنى آخر غير مألوف، إذ جعلها غابتي نخيل.

وهكذا فالانزياح عنصر مهمّ للشعر والنثر، " لكنه في الشعر أوضح وأبين؛ لأن الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير العاديّ للغة، فلذلك يكمن دور الانزياح في النثر والشعر، بحيث يستقر في جميع ضروب الكتابة الفنية، فيلعب الانزياح دوره، ويعمق ويتسع قدُما من حقل النثر إلى حقل الشعر، بحيث يكون الانزياح في الشعر مغلقا على نفسه[١].

والانزياح الأسلوبيّ -أيضا- يطلق عليه الانحراف(Deviation)، وهو ظاهرية أسلوبية ونقدية، وجمالية مهمة في النقد الحديث، وقد ظهرت في النقد العربيّ القديم بمسميات تقع تحت باب المجاز، أو الاتساع والتوسع، أو العدول[٢].

وبالدخول في المجموعة الشعرية لغازي القصيبيّ ستتبع الدراسة بعض مواقع الانزياحات اللغوية التي استخدمها الشاعر؛ معتمدا على مفاهيم الاستعارة، والتشبيه، والكناية، وستعمد الدراسة إلى اختيار قصائد عشوائية من الدواوين الشعرية في محاولة للإحاطة بأعمال الشاعر، ففي حين اخترت في الفصل الأول القصائد الأولى منطلقا للدراسة، وفي الفصل الثاني جعلت من الديوان الثالث محورا للدراسة كمرحلة متوسطة، ومع هذا الفصل يمكن القول: إن الدراسة شملت المجموعة الشعرية الكاملة لغازي القصيبيّ.

---

(١)اليافي، أطياف الواجد، مرجع سابق، ص٩٤

(٢) راجع: قطوس، بسام، مظاهر الانحراف الأسلوبيّ في مجموعة عبد الله البردونيّ(وجوه دخانية في مرايا الليل، مجلة دراسات، مج ١٩، عدد١، ١٩٩٩، ص٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وستبدأ الدراسةُ الحالية موضوعَ الانزياح المرتبط بالتشبيهات، والاستعارات، والكنايات مع عناوين القصائد قبل الدخول في النصوص، ومن أمثلة ذلك العناوين الآتية [1]:

- (مرثية الناي والريح) وتبدو ذروة الانزياح على المستوى التعبيريّ في هذا التشكيل اللّغويّ الخاصّ الذي حقّق الشاعر فيه توتّراً وانزياحا خاصّاً في إسناد(الناي)إلى(مرثية)إسناداً مجازياً أدّى إلى خلق فجوة حادة بين المضاف والمضاف إليه؛ إذ الرثاء خاصّ بالإنسان، فهو الذي يَرثي ويُرثى .

وفي هذا العنوان نجد الاستعارة من حيث إنه شبه الناي والريح بالإنسان، فحذف الإنسان وجاء بشيء من لوازمه وهو الرثاء. ذلك لأن الاستعارة تعني: " تشبيها حذف منه المشبه، أو المشبه به، ولا بد من وجود قرينة لفظية، أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصليّ للمشبه أو المشبه به، والغرض منها إيضاح الفكرة، وإبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة ويلهب الخيال"[2]، ولا يظهر فيها التشبيه؛ لأن التشبيه فقد بعض عناصره، فالتشبيه من حيث هو تشبيه يعني: الدلالة على أن شيئا أو صورة ما تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى، أو صفة، ويتكون من: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه: (وهي الكاف، أو كأن، أو مثل، أو ما في شابهها، أو الفعل يشبه، وما شابهه)، ووجه شبه: (وهو الصفة المشتركة بين الشيئين أو الصورتين)، ويجب أن تكون الصفة في المشبه به أقوى منها في المشبه" [3].

---

(١)القنيعير، حسناء، ينظر العنونة في شعر غازي القصيبي: جريدة الرياض، العدد ١٥١٧٥، ١٠-١-٢٠١٠م

(٢)وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٢٧

(٣) وهبه، مجدي، سابق ، ص٩٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الكناية، فهي:" ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو من لوازمه... فهي صورة بلاغية تتلخص في استعمال اسم شيء بدلا من اسم شيء آخر متصل به اتصالا ما"[1]، وهذا ما يرى فيه الباحث كناية عن الحزن في هذا التعبير الذي استخدمه القصيبيّ في هذا العنوان، إذ كنّى بالناي والريح عن الحالة الحزينة الكئيبة التي يعيشها الشاعر، أما من حيث الاستعارة فهو استعارة مكنية من حيث إنه لم يذكر المشبه به.

- (تباريح البئر القديمة) المركب تركيبا إضافيًا وصفيًا ، والتباريح من لوازم الإنسان ، و" تباريح الشوق شدته "، فالانزياح هنا قام على أنسنة البئر بإضافة التباريح إليه . وفي هذا التعبير تشبيه للبئر بالإنسان، لكن هذا التشبيه غير مكتمل العناصر، فينتقل من باب التشبيه إلى باب الاستعارة؛ لأنه حذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى شيئا من لوازمه وهو التباريح، وشدة الشوق، وهذه لا تكون إلا للإنسان، وتكون الاستعارة في هذا التعبير استعارة مكنية، أما الكناية فهي التعبير عن الحنين إلى الماضي.
- (حكاية النجم المذبوح) وهو عنوان مركب تركيبًا إضافيًا وصفيًا؛ إذ خلقت لفظة المذبوح خرقًا دلاليًا؛ فجاء العنوان محفوفاً بالغرابة التي بدت من التباعد بين النجم والذبح، ما شكّل انزياحاً عن مفهوم سائد(النجم الساطع) لو استخدمه لفقدت الصورة طاقتها الشعرية، وإيحاءاتها الفنية، وهكذا تعمّق لفظة المذبوح مسافة التّوتر؛ لأنها تقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقّعات .
- أما من حيث التشبيه فهو خارج عن حده، ومنقول إلى باب الاستعارة من حيث إنه شبه النجم بالكائن الحيّ الذي يمكن ذبحه، أما في الحقيقة فهو جماد، والذبح ليس من الصفات التي يمكن أن تتطابق معه، ومن ثم، فهو استعارة من حيث حذف المشبه به، وذكر شيء من

---

(١)وهبه، مجدي، سابق، ص ٣١٠، ٣١١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لوازمه، وهو (الذبح)، فهذه الاستعارة مكنية، أما في الكناية فهو تعبير عن ذبح الأمة والأوطان.

- (حزيران الأثيم)، وهو عنوان مركب تركيبا وصفيا، إذ تتنافى لفظتا الأثيم وحزيران، فـــلفظة(الأثيم) تقع خارج حقل الفاعلية، ولو استبدلها بكلمة مألوفة نحو الماضي أو القادم لفقدت الصورة طاقتها الشعريّة، ودهشتها، وإيحاءاتها الفنية، لكنّ المركب وصل إلى قمة الإدهاش عندما أضيفت كلمة الأثيم، فأنسن الشهر، فاتسعت مسافة التوتّر بين كلمتيْ حزيران والأثيم؛ لتتعمّق بنية الصورة الإيحائية وتزداد فاعليتها. ومن ثم جاء تشبيهه للشهر بالإنسان على صورة الاستعارة المكنية لحذفه المشبه به، والإتيان بشيء من لوازمه وهو الإثم، أما في الكناية فهو تعبير عما لحق بالعرب من الذل والعار.
- (السيمفونية الصامتة) وهو عنوان مركب تركيبا وصفيا أيضا، إذ وصف (السيمفونية) بالصمت، وهو ليس من طبيعتها؛ لأنّها موسيقى ناطقة بالألحان والأنغام على نحو خاصّ من أجله كانت السيمفونية، وهذا التركيب غير المتوقع خلق فجوة؛ أي تنافرًا دلاليًا، ومسافة توتّر حادة بين الموصوف وصفته.
- (عانقي حلمي الشهيّ) عنوان مركب تركيبا فعليا، وفيه انزياح لغويّ واضح، إذ انزاح التركيب الفعليّ عن المتوقَّع السائد، فهو لم يقل مثلاً: عانقيني، أو عانقي محبك، وإنّما اختار بدلاً منه(حلمي الشهيّ)، وذلك لخلخلة بنية التوّقعات، ولإحداث فجوة تعمّق حسّ الشعريّة في نفس المتلّقي.
- (أمرحُ في عينيك) وهو تركيب فعليّ أيضا، إذ انزاح العنوان عن المألوف وهو المكان المعدّ للمرح: كالحديقة، أو الملعب، أو شاطئ البحر، ما أكسبه توتّراً وعمقاً دلالياً خاصاً، فقد تفجّر المركب بالشعرية باعتباره نقطة التحوّل ومنبع الإدهاش.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دور التشبيهات، والاستعارات، و الكنايات في الانزياح:

إن الانزياح –كما رأينا– شديد الارتباط بالبلاغة وبخاصة المجاز بنوعيه: المرسل والعقليّ، ومنه الاستعارة، والكناية، وستستكمل الدراسة تتبع الصور والتشبيهات في عينة من قصائد القصيبيّ؛ للإطلال على بعض الانزياحات الفنية في شعره.

وبالعودة إلى نصوص القصائد تمضي الدراسة –على سبيل التمثيل– إلى القصيدة الأخيرة من الديوان الأول، وعنوانها (حرمان)، وفيها يقول القصيبيّ:

لمَ أحيا؟.. لكي أُطالع أيامي

تمضي في موكب النسيان

أمْ لأبكي على بقية أحلامٍ

تلاشتْ في قبضة الأحزان؟

ارقصوا يا رفاق في فرحة العيد

وضجّوا بأعذبِ الألـــــــــــــــحانِ

إنّه الليل! فامرحوا ما أردتمْ

لا تخافوا، فالليل ذو كتمانِ

ضَحِكَتْ ها هنا الحياة ..فأكوابٌ

وأسراب فاتناتٍ حِسانِ

أين كأسي؟ لا تسألوا ..أنا لا

أشرب إلاّ مرارة الحرمانِ[1]

إن التمعن في القصيدة السابقة تكشف لنا عن الانزياحات الآتية: (أطالع أيامي، موكب

(١)المجموعة الشعرية : ص٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النسيان، قبضة الأحزان، فالليل ذو كتمان، لا أشرب إلا مرارة الحرمان)، ففي الصورة الأولى نجد التركيب الفعليّ(أطالع أيامي)، المكوّن من الفعل والفاعل والمفعول به، فالمطالعة تكون في كتاب أو في شيء يمكن النظر فيه، ولكن مطالعة الأيام واعتبارها كتابا مفتوحا يمكن قراءته قد أعطى مفردة المطالعة توترا ، ونأى بها عن المعنى الذي يمكن أن يتوقعه القارئ إلى شيء آخر لم يكن متوقعا، وتكمن الاستعارة في هذا التركيب في التشبيه الذي عقده الشاعر بين الأيام والكتاب، فقد شبه الأيام بالكتاب الذي يطالع، ويقرأ فيه، غير أن هذا التشبيه كان ناقصا، فلم تكتمل أركانه وخرج من باب التشبيه إلى باب الاستعارة؛ لأنه حذف أحد ركني التشبيه وهو المشبه به، وأثبت المشبه، وهذا هو مفهوم الاستعارة المكنية، وإذا ما نظرنا في المثبت والمحذوف من ركني التشبيه وجدنا أنه حذف المشبه به، وأثبت المشبه، فتكون الاستعارة مكنية؛ لاعتبار حذف المشبه به.

أما في التعبير(موكب النسيان) وهو تركيب إضافيّ، تكون من المضاف والمضاف إليه، فنراه واضحا في كلمة(موكب) التي تتوقع أن يأتي بعدها(الملك، أو الأمير، أو الرئيس، أو أي تعبير عن جمع بشريّ يرافق ذا مكانة في المجتمع)، لكن أن يأتي بعدها مفردة (النسيان)، فهذا ما أعطى للتركيب بعدا انزياحيا عندما أنسن النسيان وحوله إلى جموع بشرية، فشبه النسيان بالإنسان الذي تحيط به الجموع، وبما أنه حذف المشبه به فتكون الاستعارة هنا مكنية .

أما في قوله : أم لأبكي على بقية أحلام؟.... ففيه تشبيه لشيء معنويّ بآخر ماديّ؛ لأن المتلقي ينتظر بعد أن يسمع كلمة(بقية)أن يأتي بعدها شيء ماديّ: كأن يقول بقية الماء، بقية الكأس، بقية الطعام، أو غير ذلك، أما أن يكون للأحلام بقية، فهذا ما لم يكن في حسبان المتلقي، ومن هنا جاء الانزياح عما يتوقعه السامع إلى ما لا يتوقعه، لأنه لا ينتظر أن يكون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للأحلام بقية، فينتقل الشاعر بالقارئ إلى حيز آخر من خلال الاستعارة المكنية في تشبيهه الأحلام بشيء ماديّ غير مذكور.

وفي قوله : تلاشت في قبضة الأحزان.... نجد التركيب الإضافيّ(قبضة الأحزان)؛ إذ جعل الأحزان إنسانا يملك قبضة تمسك، وتتحكم، وتضرب، وهذا ليس حقيقيا، فالانزياح نراه يتحول بالقبضة، وينقل مدلولها الذي نعرفه إلى مدلول آخر غير متوقع، وذلك بأن جعل الأحزان إنسانا يملك قبضة يمكنها البطش والفتك، وبالإضافة إلى الاستعارة نجد الكناية في هذا التعبير عن شدة الحزن، وقوته.

وفي الجمع بين العبارتين نجد استعارة مكنية جديدة في قوله: بقية أحلام تلاشت ، ففيه تشبيه للأحلام بشيء يتلاشى وكأنه الدخان، أو الضباب.

وفي التركيب الوصفيّ(الليل ذو كتمان)، فالليل نعرفه، ونعرف سواده، وعتمته، أما أن يكون ذا كتمان وهي صفة من صفات الإنسان فهذا ما لم نكن نعرفه، واستطاع الشاعر أن ينقل إلى المتلقي صفة جديدة لليل، من خلال أنسنة الليل، وجعله كاتما للأسرار من خلال ما يخفيه تحت ظلاله. أما الكناية فيمكن أن تكون تعبيرا عن سواد الليل وحلكته، فهي بهذا تخفي وتستر.

وفي الجملة المنفية المفيدة للحصر(لا أشرب إلا مرارة الحرمان) يطالعنا التركيب الفعليّ المبنيّ على الفعل المضارع (أشرب)، لكن ما الذي يشربه؟، أهو الماء؟ أم العصير؟. لا..لا.. إنه يشرب شيئا آخر، إنه يشرب المرارة، وهل المرارة تشرب؟ بالتأكيد لا، فالانزياح هنا قام على التركيب الفعليّ، عندما شبه الحرمان بالمشروب المرّ، وبما أنه حذف المشبه وصرح بالمشبه به، فالاستعارة هنا تصريحية، غير أن هناك انزياحاً آخر في العبارة ذاتها، وهو: (مرارة الحرمان)، فالمرارة تكون في أشرب الزيتون مثلا، أو في الدواء، أو في أي طعام، أو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شراب، أما أن تكون في الحرمان فهذا انزياح مبنيّ على تركيب إضافيّ من حيث المضاف(مرارة) والمضاف إليه (الحرمان). ومن ثم فقد شبه الحرمان بأن له مذاقاً مرّاً، وكأنه الشراب المرّ.

يتبين لنا هنا أن الصورة الشعرية عند القصيبيّ جاءت غزيرة من خلال قراءتنا لإحدى قصائده القصيرة نسبيا، إذ حفلت بالعديد من الصور التشبيهية القائمة على الاستعارة، والكناية، وستمضي الدراسة الحالية في تتبع هذا الأمر في نماذج أخرى من شعره؛ للخروج بنتيجة إجمالية حول الانزياح في شعر غازي القصيبيّ، وسننتقل إلى القصيدة الأخيرة من الديوان الثاني للقصيبيّ: (قطرات من ظمأ) هي قصيدة (كريستينا)، وهي قصيدة محتدمة بالحركة، والعواطف المتقدة؛ ففيها العاشق الشاعر الذي يرى معشوقته تراقص رجلاً آخر، وتمنحه كل ما لديها من مفاتن، بينما يجلس الشاعر عاجزاً عن الحصول على ما يحصل عليه الآخر، وهذه المعشوقة (كريستينا) ليست مجرد امرأة جميلة أخرى من النساء اللواتي عرفهن الشاعر، وإنما هي امرأة غربية كما يدلّ الاسم وسياق قصائد أخرى للشاعر، هذا بالإضافة إلى الأجواء العامة للقصيدة؛ فالمكان قاعة للرقص في مكان بعيد عن الوطن، لن يعثر عليها الشاعر، أو يستطيع تخيلها في وطنه أو بيئته الأصلية، أضف إلى ذلك أجواء الحرية السلوكية التي تسمح بتلك الانطلاقة في أجواء العشق المتفجر علانية في صالة ممتلئة بالناس، والشاعر جالس، ويراقب دوامة الرقص، يقول الشاعر في مطلع القصيدة: .....أنت في دوّامة الرّقصِ معهْ[1]

هكذا يبدأ الشاعر قصيدته، يبدؤها مصورا قاعة الرقص بالدوامة، والدوامة تنقلك إلى البحر مباشرة، تتخيل دوامة البحر وهي تسحب وتجرّ كل من يقترب منها إلى أسفل الماء

(١)المجموعة الشعرية: ص١٣٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضائعا، فهو يشبه صالة الرقص بالدوامة، فالمشبه به(الصالة) وهو محذوف، أما المشبه به فهو الدوامة، إذ إنه ذكر المشبه به هنا فالاستعارة تصريحية، وهذه العبارة فيها كناية عن الضياع والفقدان، إذ إن الشاعر يفتقد هذه الفتاة (كريستينا)، وتنسحب من بين يديه إلى الآخر. فإذا ما انتقلنا إلى صورة أخرى، نجده يقول(من البحر الخفيف):

شعرُكِ الأشقرُ مجنونُ اللظى.....باحثٌ في لهفةٍ عن كتفيهِ[١]

في هذا البيت نجد تشبيهاً بليغا، فقد شبه الشعر الأشقر بالمجنون، فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، ويمكن القول فيها –أيضا–: إن هناك استعارة من حيث تشبيه الشعر الأشقر بشخص صفته أنه مجنون اللظى، وبهذا تكون الاستعارة مكنية، غير أن هناك شيئا آخر في هذا التعبير ففي قوله(مجنون اللظى) انزياح من حيث علاقة المفردات ببعضها فالعلاقة بين الجنون واللظى غير متناسبة، وفيها توتر وتباين بين المضاف والمضاف إليه، فاللظى قد يكون متقدا، أو مشتعلا، أما الجنون فيكون في ذهاب العقل، غير أن الجمع بين المجنون واللظى فيه انزياح لغويّ منح كلاً من المفردتين بعدا جديدا من خلال إضافة كل منها إلى الأخرى، وفيها خروج عن الألفاظ المألوفة التي ترتبط ببعضها، ونقلنا إلى ما هو غير متوقع عندما شكّل هذا التعبير بهذه الصورة غير المتوقعة والمفاجئة، يقول القصيبيّ:

وعلى عينيك ظلٌّ يَستقي....من لهيب راقصٍ في ناظريهِ[٢]

ففي هذا البيت يصور الشاعر الظل على صورة إنسان أو كائن حيّ يستقي، ويحاول الشرب من اللهيب الراقص في ناظريه، وفي هذا استعارة مكنية تتمثل في حذف المشبه به وهو (الكائن الحيّ) الذي هو الظل، فالشاعر يتلاعب بالمفردات، ويحركها حسب ما تشتهي

---

(١)المجموعة الشعرية، ص ١٣٨

(٢) المجموعة الشعريةـ، ص ١٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذائقته الفنية، فجعل من اللهيب(راقصا) وجعل الظل يستقي من ذلك اللهيب، وحوّل اللهيب إلى شيء يمكن شربه، وصور العينين وكأنها باحة رقص، فكل هذه الصور المتتابعة تنقل المتلقي من حالة السكون إلى حالة الانبهار والمفاجأة من هذا التآلف اللاواقعيّ بين المفردات وعلاقتها الانزياحية المتوترة في تناغمها واندماجها.

وفي التعبير(لهيب راقص في ناظريه) نجد أنه شبه اللهيب الذي يتمايل شدة وضعفا بالراقص، وبهذا تكون الاستعارة مكنية قائمة على الصفة والموصوف، أما مفردة (ناظريه) فقد شبهها بساحة الرقص التي تنتشي فيها الأجساد بالحركات الراقصة، فهذا اللهب يرقص في مكان معين وهو عيون الشاعر أو المراقب، فأسبغ على هذه العيون معنى الظرفية المكانية، فأضحت ساحة تتنقل فيها النيران، وكأنها راقص مجنون، وهذا الظل الذي يستقي من اللهيب يظلل على عيني تلك الفتاة الباهرة (كريستينا)، حتى لا تكاد ترى شاعرنا، وهذه هي الكناية التي قصد إليها الشاعر وتتمثل في اختفائه من أمام ناظريها، على الرغم من أنه أمامها، لكن انشغالها بالرقص مع غيره منعها من رؤيته.

وبالانتقال إلى قوله:

والشذى يسبح من صدرك في..... وثبة تظفر بالشوق إليهِ

نجد أن القصيبيّ يرسم لنا صورة لشيء معنويّ غير محسوس، يجسده على صورة الكائن الحيّ القادر على السباحة، وحين يكمل التعبير فإنه يسوقنا إلى عوالم أُخَرى، فنجد أن السباحة لا تبتدئ بالبحر أو الماء، وإنما تبتدئ من الصدر، وكأن الصدر مصدر لمياه البحر، والشذى يسبح فيه، غير أن هذا التعبير لم يكن المقصود على الصورة، وإنما حصل انزياح في كلمة(يسبح)، فقد كان الأولى أن يستخدم كلمة(يسحُّ) بمعنى ينزل أو يفوح، ويبدو أن التعبير أو الوزن الشعريّ خانه فاضطر إلى أن يستخدم كلمة يسبح بدلا من يسيح.

فإذا ما مضينا مع تتمة هذا التعبير، فسنجده يعبر عن معنى طريقة السباحة وكأنها وثبٌ على اليابسة، وليس سباحة في الماء، وصوّر الشوق إلى السباحة في الصدر وكأنه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جائزة يفوز بها هذا الشذى السابح، ومن ثم فقد جاءت الصور هنا على شكل استعارات مكنية، أما الكناية في هذا البيت فتتمثل في شدة العشق والهيام بالمحبوبة، يقول القصيبيّ:

قبّليه.. ذرّي في شفتيهِ ..... كلّ ما عندك من خمرٍ وطيبْ

ويلاحظ في هذا البيت انحصار المدى الذي يجول فيه الشاعر لاختيار مفرداته المعبرة، ويضطره الوزن الشعريّ إلى اختيار غيرها، كما نرى في عبارة (ذرّي في شفتيه)، فقد كان الأحرى به أن يستخدم (ذوّبي في شفتيه)، لكن هذا الاستخدام يخلخل الوزن الشعريّ، فحاد عنه، واستخدم اللفظ المذكور بالمعنى الذي تقود إليه المفردة الثانية، ومن ثم فالصورة هنا أنه شبه الشفتين بإناء يمكن أن يصلح لتذويب السوائل، وهذه الاستعارة مكنية. وفي هذا كناية عن حب التمتع بما لذ وطاب في هذه الدنيا، ونجد في ما يلي ما يزيد ويؤجج هذا الانقياد نحو المتع الدنيوية، إذ يقول:

آه من ثغرك.. من روض على..... كرمه يغفو غـــديرٌ من رحيقْ

شـــــــــــفق تنـــــــبـــــــــــــــض في حـــمرتهِ رقة الورد.. وأهوال الحريقْ

فالتعابير والصور في هذين البيتين تتم ما بدأه الشاعر في الأبيات السابقة، إذ صور ثغر هذه المرأة على أنه روض تملؤه أشجار العنب، وصور رقة الشفتين واللمى والريق التي يتحسس هاتين الشفتين وكأنه غديرٌ ماؤه رحيق العنب، وخمره، ونلاحظ في هذه التعابير أن الاستعارة فيها جاءت تصريحية من حيث: ذكره للمشبه به وحذف المشبه، ففي الصورة الأولى شبه الثغر بالروض، فقد بدأ جملته(من روض على كرمه) ويقصد به من ثغر على كرمه، وفي الصورة الثانية شبه الريق بالغدير، أضف إلى ذلك أنسنته للغدير، حيث جعل منه كائنا حيا، وأعطاه صفة من صفات الكائنات الحية وهي النوم، فكأن هذا الغدير إنسان يغفو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

داخل بستان.

ثم إنه لا يغادر هذه الساحة قبل أن يفيها حقها، فيأتي بصورة أخرى يصف من خلالها هذا الثغر وحمرته وكأنها حمرة الشفق في السماء وقت الغروب، أو كأنه رقة الورد ونعومته، وربما تكون الصورة الأقسى التي توحي بالخوف والهلع من هاتين الشفتين اللتين لا يمكن مقاومتهما؛ لأنهما تحملان أهوال الحريق، وجميع هذه الصور جاءت على هيئة الاستعارة التصريحية، من حيث إن المشبه هو(الثغر والشفتين)، وهو غير مذكور، أما المشبه به فهو الشفق ورقة الورد، وأهوال الحريق، وقد صرح به. وفي هذا كناية عن المعاناة، وعدم القدرة على المساس بأيّ جزء من هذه المرأة. وفيما يأتي جدول يبين الاستعارات والتشبيهات والكنايات في بقية أجزاء القصيدة :

الجدول رقم(٢١)والذي يتضمن الجملة، واستعاراتها، وتشبيهاتها، والتوضيح في قصيدة(كريستينا):

الجملة أو العبارة	الاستعارة والتشبيه	توضيح
يرتمي عمري	استعارة مكنية	شبه العمر بالشيء الذي يرتمي وينطرح، وهي كناية عن الضياع
أبكم الجرح	استعارة مكنية	شبه الجرح بالإنسان الأبكم الذي لا يتكلم، وهي كناية عن الصبر
قبلة...ضلت في الطريق	استعارة مكنية	صور القبلة كإنسان فقد طريقه وتاه عنه، وهي كناية عن الضياع
لو يدري شراع مبحر	استعارة تصريحية	صور المرأة المعشوقة بأنها شراع مبحر، وهو الغريق الذي يحتاج إلى الإنقاذ، وهي كناية عن ضياعه
هامَتِ القاعة	استعارة مكنية	صور القاعة وكأنها إنسان يهيم حبا ورقّة من تأثير الموسيقى.
تصحو الصبابات	استعارة مكنية	صور الصبابات بالإنسان النائم، وتصحو هذه الصبابات على وقع الألحان الشجية
اشربي اللحن	استعارة مكنية	شبه اللحن بالشراب السائل وكأن المعشوقة عطشى وتحتاج إلى شيء تشربه
أعطيته الثغر	استعارة مكنية	صور الثغر وكأن شيء يمكن أن يعطى
جسد فجره الشوق عيونا	استعارة مكنية، وتصريحية	صور الشوق وكأنه أداة تفجير،وهذه الاستعارة مكنية، وصور الشيء الناتج عن هذا التفجير بالعيون، وفيه موقع الاستعارة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

		التصريحية
تخيلت صداها في دمي	استعارة مكنية وتصريحية	صور القبلة على أنها صوت له صدى، وشبه الفراغ الذي يرد الصدى بالدم
القبلة لو مرت على شفتي.. لالتحمت فيها أتونا	استعارة مكنية	شبه القبلة بالنار المحرقة، أما الشفتان فهما الأتون الذي تشتعل فيه النيران
لحنا شرودا	استعارة مكنية	وكأن اللحن كائن حيّ عصيّ وشارد، يرفض التهجين والانقياد
لهيب الصدر يهتز أمامي	استعارة تصريحية	شبه ارتجاج النهدين باللهيب وفي هذا استعارة تصريحية، وشبه اللهيب بشيء رجراج يهتز ارتفاعا وانخفاضا كما يهتز صدر الفتاة.
الرغبة الخرساء	استعارة مكنية	شبه الرغبة بأنها إنسان أخرس
النظرة الحمراء في مقلتي.. ترجف	استعارة مكنية	شبه النظرة بالكائن الحي الذي يرتجف حين يمسه البرد
همسة تفتح جرحا في عظامي	استعارة مكنية وتصريحية	شبه الهمسة بسكين قاس يمكنه أن يجرح حتى العظام القاسية، وصور ثقل المأساة التي يعيشها وكأنها جرح في العظام

وبهذا يتبين من الجدول أعلاه بأن هذه القصيدة كغيرها من القصائد، تزخر بالصور الخيالية، والعناصر التشبيهية، والاستعارات، وستأخذ الدراسة الحالية التمثيل الأخير على المسائل البلاغية المتمثلة في: التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ اعتمادا على القصيدة الأخيرة من المجموعة الشعرية الكاملة، وهي القصيدة الأخيرة من ديوانه(العودة إلى الأماكن القديمة) قصيدة (أغنية حب للبحرين)[1]، وستعمد الدراسة هنا إلى استخدام الجدول الملخص لبيان التمثيلات البلاغية المطلوبة، من حيث: ذكر الجمل والعبارات والتراكيب التي تشتمل عليها، وهي كالآتي:

الجدول رقم(٢٢) والذي يتضمن التعبير، والتوضيح في قصيدة(كريستينا):

---

(١)المجموعة الشعرية: ص٤٣٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التعبير	التوضيح
فانسكبي عليّ بحرين من درّ ومن رطب	شبه البحرين بالماء الذي ينسكب، وفيها استعارة مكنية، وشبه الماء بالدر والرطب وفي هذا استعارة تصريحية
تنفسي في شجوني، وادخلي حُرَقي واسترسلي في دمائي واسكني تعبي	شبه الشجون والحرق والدماء والتعب بالأمكنة التي يمكن للبحرين أن تمارس فيها ما تشاء من: تنفس، ودخول، وسكنى
سافري في عيوني	شبه العيون بالطائرة أو السيارة التي تحمل المسافر إلى الأماكن البعيدة
هجير القفر يعبث بي	صور الهجير بالكائن الحيّ الذي يتلاعب بالشاعر ومشاعره
الدموع الحمر تعصرني	شبه الدموع بالأداة التي تعصر وتستخرج السوائل الدامعة من عينيه.
حملت وجهك في روحي	شبه الروح بالحقيبة التي يحمل بها أشياءه، ومن هذه الأشياء وجه البحرين، وكأن وجه البحرين شيء يستطيع أن يخلعه ويضعه في حقيبته
احتمي فيه من رعب	شبه وجه البحرين بالدرع الحامي الذي يقيه من الرعب والخوف
ندامى الليل تحملهم إلى النجوم فراشات	شبه الأصحاب وكأنهم النجوم في السماء وقد رفعتهم الفراشات التي صورها على أنها مراكب يصعدون فيها وعليها.
انهمرت على القصيدة أمطار من الذهب	وكأن القصيدة أرض تنهمر عليها الأمطار، ولكن هذه الأمطار ليست ماءً، بل هي ذهب، وفي هذا كناية عن القيمة العالية
نقشت سود الليالي على خدّي من كتب	وكأن خده ورق للكتابة، وفيه تدون وتسطر الكتب وفي هذا كناية عن مرور الزمن
الأربعون غضون خطها قلم من الشجون	صور السنين الأربعين التي مرت عليه وكأنها تجاعيد وكتبت بقلم الشجون والحزن
والشيب في لمتي فجر بلا مرح	وفيه تصوير للشعر الأبيض وكأنه بياض الفجر،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	غير أن الفارق بينهما أن الفجر يكون مقدمة للفرح والمرح والبدء، أما الفجر الذي في لمته في الإيذان بقرب النهاية. وفي هذا كناية عن اليأس

وستكتفي الدراسة بهذا القدْر من هذه القصيدة؛ وذلك لأن للقصيبيّ في كل بيت أو سطر رؤية وتصويراً، وربما لو أراد الباحث تتبع كل الصور والانزياحات لصعب عليه ذلك، ولأخذ ذلك الكثير من الوقت، والجهد، والصفحات، وما هذه الدراسة إلى إطلالة على بعض نتاج القصيبيّ تحاول الاقتراب والتوضيح لبعض السمات، وليس شمولها، فالقصيدة طويلة، وقد تم تجاوز الكثير من الصور البيانية، والتشبيهات، والاستعارات، إذ إنه لم يكفّ عن مخاطبة البحرين مخاطبة الإنسان، وفي هذا انزياح بالمكان إلى مستوى الأنسنة، وفتح باب الحوار مع هذا الإنسان من خلال الخطاب على هيئات وصورة مختلفة من الأساليب اللغوية، فأحيانا يلجأ إلى النداء، وفي أخرى يلجأ إلى الذكريات، بما يفيد الشوق تارة، والتحسر على ما مضى تارة أخرى، وأحيانا يلجأ إلى التقرير، وأحيانا إلى اسلوب الشرط، وينوّع الشاعر في استخدام المفردات التراثية التي تقربه من ذلك الزمن الذي يتحدث عنه عندما كان في البحرين.

إذاَ، فإنّ الظاهرة الأسلوبيّة البارزة التي ميزت إنزياحات القصيبيّ هي العمق التصويريّ أكثر من التشبيه الذي يتميز بالبساطة، وهذا ما بينته الدراسة الإحصائيّة آنفة الذكر، إذ تميزت الصور الاستعارية عنده بأنها تتراوح بين الكآبة والبهجة، كآبة واقعه الذي يعيشه وبهجة الأمل في طرح حلول لقضاياه الذاتية وقضايا أمته العربيّة؛ لذلك تشكل الإنزياحات عند القصيبيّ مجالاً خصباً لإسقاطاته الذاتية والنفسيّة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

الحقول الدّلاليّة

- مفهوم الحقل الدّلاليّ
- حقل الألفاظ الدالة على القومية.
- حقل الألفاظ الدالة على المراحل العمرية.
- حقل الألفاظ الدّالة على الحُبّ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحقول الدلاليّة

مفهوم الحقل الدّلاليّ:

إن التواصل بين الأفراد يتمثل بوجود قائمة من الكلمات المشتركة بينهم، يفهمونها بطريقة متشابهة أو متقاربة، غير أن دلالات الكلمات المعنوية يصعب عليهم الاتفاق حول تحديدها؛ لأنَّ درجة فهم المفردات تتفاوت من شخص إلى آخر، تبعاً للتجربة التي مرّ بها كلّ فرد منهم، وطبيعة البيئة التي ينتمي إليها، ومستوى التعلّم، وغيرها من العوامل التي تسهم في تحديد الدلالة التي تذهب إليها الكلمة بالنسبة إلى كل منهم.

ويكون فهم الكلمات متماثلاً أو متشابهاً حينما يكون هناك اتفاق ضمنيّ حول توظيفها واستخدامها، ومن هنا كان تعريف الكلمة -الذي يعدّ تحقيقاً لهذا الاتفاق- أمراً مهماً في استعمال المعاجم.

وتقوم نظرية الحقول الدلالية(semantic fields)، أو الحقول المعجمية(lexical fields) على فكرة أن هناك دائماً مفاهيم عامة تؤلف بين المفردات داخل اللغة، وأن المعاني لا توجد منعزلة في الذهن، بل لا بد لفهمها من ربط كل معنى منها بمعنى آخر، فلفظ "حارّ " مثلا لا يفهم إلا بالنسبة إلى " بارد "، وكلمة" امرأة " لا يمكن أن نعقلها إلا بالنسبة لكلمة" رجل " ... وهكذا [1].

أما تعريف الحقل الدلاليّ فهو لائحة من المفردات أو الوحدات المعجمية التي توحِّد بينها ملامح دلالية مشتركة، ومن ثمَّ يمكن أن تصنَّف في مجال عامّ يَجمع بينها، فكلمات: أمّ، أب، عمّ، عمة، خال، خالة، أخ، أخت، ... وغيرها مثلا تندرج ضمن مفهوم عامّ، أو مجال

---

(١)ينظر: الدين، حسام كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة ، ص: ٢٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واحد هو حقل القرابة، فالحقل الدلاليّ هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عامّ يجمعها، ولكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجميّ.[١]

والمبادئ التي تقوم عليها النظرية:

١- لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة)إلى حقل دلاليّ.

٢- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلاليّ واحد.

٣- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

٤- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[٢]

وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلاليّ ليشمل الأنواع الآتية:

أ- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.

ب - الأوزان الاشتقاقية (الصرفية).

ج- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

د- الحقول السنتاجماتية (Syntagmatic) وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، لكنها لا تقع أبدا في الموقع النحويّ نفسه، مثل: (كلب ونباح، فرس وصهيل، يسمع أذن،أشقر، شعر...)[٣]

ومن يرى شحدة فارع، وآخرون، أن العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف،

---

(١) أحمد مختار، علم الدلالة عمر، ، دار العروبة،انقره، ط١، ١٩٨٢م ، ٧٩.

(٢)محمد، محمد أسعد، في علم الدلالة ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٢م، ٤٧.

(٣)أحمد،عطية سلمان، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٥م، ١٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو التضاد، أو الاشتمال، أو التضمين، أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر[١].

وقد فطن اللغويون العرب القدماء منذ القرن الثاني الهجريّ إلى فكرة الحقول الدلالية، وسبقوا بها الأوربيين بعدة قرون – وإن لم يطلقوا عليها المصطلح نفسه – وذلك من خلال تصنيفهم لمجموعة من الرسائل الدلالية المتنوعة التي اقتصرت على مجال دلاليّ واحد: كرسائل خلق الإنسان، و الخيل، والإبل و الغنم، و الوحوش، والطير، والحشرات، و النبات، والشجر، والمطر. ويمثل معجم " المخصص " لابن سيده الأندلسيّ (٤٥٨ هـ) أضخم هذه المعاجم على الإطلاق، وأكمل صورة لفكرة الحقل الدلاليّ في التراث العربيّ، غير أن هذا المصطلح لم يكن معروفا عند العرب إلا من خلال الدراسات اللغوية الغربية.

ويعدّ البحث في مجال الحقول الدلالية مجالا مثمراً وخصباً: كدراسة الحقل الدلاليّ لبعض المفردات عند كاتب معين، أو في جنس أدبيّ ما، فيتم البحث عن مجموع المعاني الذي يحمله لفظ ما في خطاب أو خطابات معيّنة، مثل: تحليل كلمة من الكلمات انطلاقاً ممّا كتبه الكاتب، فيهتّم بتعريفها بناء على استعمالاتها، واستخراج الكلمات التي تشاركها، أو تناقضها، أو تعاكسها في المعنى.

ويمكن النظر في شعر القصيبيّ اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، من حيث إن الحقل الدلاليّ هو: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عامّ يجمعها"[٢]، كما أن الهدف العامّ من تحليل الحقل الدلاليّ هو "جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها

---

(١)فارع ، شحدة، وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، ١٨٦_١٩٤.

(٢)مختار، أحمد، علم الدلالة ، ط٣، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالمصطلح العامّ"[1].

ويمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر القصيبيّ، والدلالات التي تقترن بها، فضلاً عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعضٍ، ما يمكن أن يفضي إلى جوهر المعنى، فمن "الناحية الدلالية فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتمّ في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[2].

وبما أن تجربة القصيبيّ الشعرية تنبع من الواقع الذي يعيشه ويحياه فستتوجه الدراسة الحالية في هذا الفصل إلى الكشف عن الحقول الدلالية لبعض المفردات التي لها علاقة مباشرة بالحياة التي يتفاعل معها بشكل يوميّ، وبخاصة أن القرن العشرين الذي عاش فيه الشاعر كان عصر ظهور وبروز القومية العربية بشكل واضح في مواجهة التحديات التي مرت بها الأمة العربية، إذ يتم تناول ثلاثة من الحقول في مبانيها العامة، وتندرج هذه الحقول تحت:

١- حقل الألفاظ الدالة على القومية

٢- حقل الألفاظ الدالة على المراحل العمرية

٣- حقل الألفاظ الدالة على الحُبّ

أولا : حقل الألفاظ الدالة على القومية:

ففي بحث المسألة القومية العربية، فالقومية في الأدب تعني :" التمسك بالموضوعات

---

(١)مختار، أحمد، المصدر نفسه، ص٨٠

(٢) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص٢٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 حقيقيّ، أو متصور"[١]، وفي المعجم المفصّل عرّفها من الناحية السياسية، فقال: إن القومية هي " الانتماء إلى أمة معينة، والتعلق بها، ومقوماتها: اللغة، والأرض، والأصل، والشعور بالانتماء، ويشار بها إلى الحركات النضالية" [٢] ومن الناحية الأدبية، فقال: " التمسك في مجال الأدب بالموضوعات التي تهم الشعب الواحد، وكل ما يقوله الأديب دفاعا عن أمته هو من الأدب القومي، والقومية دعوة إلى وحدة الصف، والقومية في الأدب العربيّ تعني التحدث عن آمال العرب جميعا، وعن آلامهم، والوطنية التحدث عن قطر من الأقطار العربية" [٣].

ومن ثم يمكن القول: إن الألفاظ الدالة على القومية هي تلك الألفاظ التي يعتز فيها الشاعر أو الأديب بأمته العربية، ويصرح من خلالها عن حبه وانتمائه لأمته العربية التي تشكل الإطار القوميّ لكل العرب، وهي أشمل مما يسمى بالوطنية التي تعني: الانتماء إلى القطر الأصغر. ومن هنا، ومن خلال دراسة أعمال الشاعر القصيبيّ فقد خلصت الدراسة الحالية إلى أن الشاعر كان على الرغم من حياة الترف التي عاشها إلا أنه لم يكن بعيدا عن القضايا العربية التي تعيشها أمته، وأهمها مأساة فلسطين، أو لبنان، وغيرها، حيث تفاعل الشاعر مع العديد من الأحداث التي عصفت بالأمة العربية، باعتبارها حدثا قوميا لا بد له من أن يقول فيه كلمته، فكانت كلماته ساخرة أحيانا، تفوح منها رائحة الخزي والذل، والدعوة إلى نسيان هذا الواقع الذي تعيشه الأمة، وفي أخرى تنبض بالعزة، والفخار، والكرامة التي

---

(١)وهبه، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت،١٩٨٤م ص ٣٠٠

(٢)التونجيّ، محمد، المعجم المفصل، ، ط٢،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ١٩٩٩م، ص٧١٧

(٣)التونجيّ،المعجم المفصل، ص ٧١٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينشدها لأمته، وفي أول إشارة نلمحها للقومية العربية في مجموع أشعاره كانت في قصيدة(في شرقنا)، وفيها يقول:

في شرقنا لا تستحي الشمس من العيونْ

ولا ينامُ البدر في مهدٍ.....

من السحابْ...

ولا يضيع الفجرُ في الضبابْ....

***

في شرقنا ما زالتْ الحياهْ ...

صبيَّةً لم تتقن الدهاءْ....

عذراء ما مرَّ على...

أجفانها خبثُ النِساءْ..

***

في شرقنا ما زالتْ الجموعْ...

تؤمن بالدموعْ ...

بدمعةٍ عند الرحيلْ....

ودمعتين للقاءْ...

***

في شرقنا لا يُكرَمُ الحب ولا يهانُ..

لا يمـــــدّحُ .. لا يـــُـــذّمْ

لكنه يعـــيـــــش في الظـــــــــلامْ ..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في نظرةٍ خلفَ النقابْ..
في همسةٍ تلعثمتْ وراءَ فَمْ
في ناهدين ارتعشا تحت الثياب
في شرقنا لا يعرف الحب الضياءْ
إلاَّ إذا باركه دقُّ الطبول
***

في شرقنا ننام في سلامْ

ونمضغ الأحلام حين

يُعوِز الطعامْ

وننثني للبدرِ حين نشتهي الكلامْ

وعندما نضيق بالحياهْ

نقولُ بابتسامْ:

"عليكُم السلامْ"! (١)

فالقراءة الأولية قد تثير تساؤلا حول القومية، وأين ملمحها في هذه القصيدة، غير أن التدقيق بلفظة (شرقنا) سيحمل هذه اللفظة إلى أبعد من قصد الاتجاه من حيث: هو جهة من جهات الأرض، وإنما يمكن أن يحمل معنى آخر، وهو العروبة، فالشرق فيه إشارة إلى المنطقة العربية بمجملها، وقد يكون إشارة إلى دول الخليج أو إلى المملكة السعودية، فإن وجهنا هذه اللفظة إلى المملكة السعودية أو دول الخليج تكون لفظة وطنية، أما إذا أخذناها باعتبارها إشارة إلى المنطقة العربية فستكون لفظة قومية، وقد تكررت هذه اللفظة في القصيدة ست مرات عدا العنوان، وفيها نلمح الصورة الواضحة للشرق الذي يعرف مساره

(١)القصيبي،المجموعة الشعرية، ص ١١٣-١١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودربه كما يظهر ذلك في المقطع الأول من القصيدة:

في شرقنا لا تستحي الشمسُ من العيون
ولا ينام البدر في مهدٍ
من السحابِ
ولا يضيع الفجرُ في الضباب

ثم ينتقل الشاعر إلى إظهار البراءة والفطرة التي ينضوي عليها الشرق، وهذا يظهر في المقطع الثاني من القصيدة، فيقول:

في شرقنا ما زالت الحياة
صبية لم تتقن الدهاء

عذراً ما مرَّ على

أجفانها خبثُ النساءْ

أما في المقطع الآتي فإنه يقودنا إلى (العاطفة) التي تتجلى سمة عامة في أبناء الشرق، فيقول:

في شرقنا ما زالت الجموعْ

تؤمن بالدموعْ

بدمعة عند الرحيلْ

ودمعتين للقاءْ

ونلحظ في المقطع الرابع نقده ورفضه للعادات والتقاليد الشرقية، وهو الذي عاش حياة الانفتاح على كل شيء، فأكثر من ذكر المرأة والخمر واللهو الذي لا تحده الحدود، فجاء ذكره للشرق في هذا المقطع وكأنه يخجل من هذا الشرق، ويحتقره، فيقول:

في شرقنا لا يُكرَمُ الحب ولا يهانُ

لا يُمـــــدحُ .. لا يـــــذمُّ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكنه يعـيـــش في الظـــــــلامْ

في نظرةٍ خلف النقابْ

في همسةٍ تلعثمت ْوراءَ فَمْ

في ناهدين ارتعشا تحت الثياب

في شرقنا لا يعرف الحب الضياءْ

إلا إذا باركه دقُّ الطبول

فرفضه للعادات والتقاليد الشرقية واضح، وفي هذا نفي للحس القوميّ الذي أشعرنا به في المقاطع الأولى، ما يجعلنا نعيد النظر في ما قاله، على الرغم مما فيها من ذكر للصفات الحميدة غير أن فيها تلميحا إلى الغباء والانسياق الشرقيّ بالعاطفة والفطرة، وكأنه إنسان بدائيّ، وبهذا تنتفي كل المسألة القومية في هذه القصيدة، إذ لا نرى فيها من الشاعر أي اعتزاز بقوميته، وإنما هو ذمّ جاء على صورة المدح، وبخاصة عندما يختمها بقوله:

في شرقنا ننام في سلامْ

ونمضغ الأحلام حين

يُعوِز الطعامْ

وننثني للبدر حين نشتهي الكلامْ

وعندما نضيق بالحياهْ

نقولُ بابتسامْ:

"عليكم السلام!"

فهو يصور قومه وأمته بمجموعة من البلهاء المخدرين بالأحلام، يكلمون الكواكب البعيدة عن واقعهم، ويرددون السلام استسلاما أبله عندما تضيق الحياة عليهم.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ثم، ففي هذه القصيدة شعرنا بالقومية التي تفوح منها، لكن البحث المعمق فيها أوجد أن النفس القوميّ فيها كان مضادا، وعدوا للقومية، ولم يكن في الصف الذي كان ينبغي أن يكون فيه. وقد يكون هذا أمرا طبيعيا بالنسبة للشاعر، إذ إنه توجهه نحو المرأة واللهو هو الغالب في ديوانه الأول عدا القصيدة الأولى التي يعبر فيها عن اغترابه وشوقه الوطني إلى أرض البحرين، أو أنه يحاول أن يصور مكامن الوجع، لمحاولة التصحيح، فيوجه هذا النقد اللاذع، لعله يجد أذنا صاغية. لكنه يتجلى الهم القوميّ عنده في القضية الفلسطينية، فالقصيبيّ شاعر قوميّ؛ إذ يقول عن بداياته الشعرية:" وأجد في أوراقي القديمة حوالي عشر قصائد كتبتها في سن الخامسة عشرة من عمري، وكانت مواضع القصائد تشكل أهتمامات فتى عربيّ يافع في تلك الفترة المضطربة القلقة من تاريخ العرب، أجد قصيدة بعنوان "أخي"، مطلعها:

أخي ضمّد الجرح وانهض معي إلى عزنا أو إلى المصرع"١"

وفي ديوانه الثاني أيضا تصدرت النساء فيه، ولم يجد الباحث غير هذه القصيدة المذكورة التي حاول أن يتأولها على أنها تحمل الهم القوميّ، ويعود للمرأة والنساء من جديد إلى أن تطالعنا قصيدة(يا صحراء)في ديوانه الثالث، وفيها يذكر الصحراء فيها مرتين عدا العنوان، ويشير إليها بضمير المخاطب(الكاف) اثنتي عشرة مرة، ومرة واحدة بضمير (تِ) المخاطبة، وفيها يعبر الشاعر بالصحراء عن العرب والعروبة، وعندما نقول العرب ففي هذا إشارة قومية واضحة الدلالة، إذ تحاول هذه القصيدة الاقتراب من الهم القوميّ، غير أن هذا الاقتراب لا ينسي الشاعر ما خلق له من شعر ومغازلة، فقد تعب من الغربة، والتنقل في بلاد الآخرين، فتدفق فيه الحنين إلى الصحراء والوطن، فعاد إليه محروما، فهو يقول:

لأن الكون أضلاعٌ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بِلا قلبٍ

لأن الحبّ أَلفاظٌ

مجرّدةٌ من الحبِّ

رجعت إليك مهزوما

لأني خضت معركة الحياة

بسيف إحساسي[١]

فالنَّفَس الوطنيّ في هذه القصيدة يمكن تأويله بقصد القومية العربية التي تنتمي إلى الصحراء، وتعب الشاعر من الغربة جعله يتذكر صحراءه وعروبته، ويحن إليها، بل ويعود إليها مظهرا عشقه وحبه الذي هو مظهر من مظاهر القومية والوطنية، فيقول:

وعدت ُإليك يا صحراءُ

ألقي جعبة التسيار

أغازل ليلك المنسوج

من أسرارْ

وأنشق في صَبا نجدٍ

طيوب عَرارْ

وأحيا فيك للأشعار والأقمارْ[٢].

وبالانتقال إلى ديوانه الثالث(معركة بلا راية) الذي ستتخذه الدراسة الحالية أنموذجا إحصائيا في مستوى حقل الألفاظ القومية، من حيث إنه مختلف في محتواه، إذ يعايش الشاعر

---

(١)المجموعة الشعرية: ١٤٨

(٢)المجموعة الشعرية: ص١٤٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسألة القومية ويعبر عنها في العديد من قصائده، ذلك أننا لو نظرنا في المجموعتين الأوليين فلن نجد للمسألة القومية أي شأن في شعره إلا ما سبق أن ذكرته الدراسة الحالية آنفا، ومن هنا آثرت الدراسة الاعتماد على هذه المجموعة الشعرية، إذ نجد الكثير من الألفاظ القومية، وأول ما نجد ذلك في قصيدة(أسطورتان) التي يبدؤها بحديث الهوى الساخر في مقطعها الأول، إذ يقول:

أعِدْ لي حديث الظما والسراب.... ورجّع مع الليل لحن العذابْ

لعلّ الجراح التي صنتُها... بأعماق روحي تشقّ النقابْ

لعلّيَ أطرقُ أرض الصمودِ..... وأكشفُ للشعر سرّ المصابْ

أخا الشعر، فيمَ نصوغ القصيد؟..ونبني على الغيب شُمّ القباب؟

أننشد للشعر، يا للجريح؟!..... يظلّ يغنّي بسحر الحِرابْ

عرفنا الهوى نظرةً ألقيتْ..... وعذراءَ من دونها ألفُ بابْ

عرفنا الهوى شهوّةً لثّمتْ..... بطُهر الملائك جوعُ الذئابْ

عرفنا الهوى جثةً في القيود.....عرفنا الهوى دعوةً لا تجابْ[1]

فالمقطع السابق يخلو من أيّ إشارة قومية، على الرغم من استخدامه ألفاظ: (الجراح، أرض الصمود، القيود)، غير أن هذه الألفاظ لا دخل لها بالقومية، ولكنها قد تعدّ مقدمة لما جاء في المقطع الثاني الذي نرى فيه شيئا من ملامح السخرية من التغني بالأمجاد القومية، ففيها يقول:

أننشد للمجدِ ؟ يا للغباءِ!..... وأمجادنا كبياض الغرابِ!

ونصرخ : "أمس بلغنا السماءَ.... وكان الرشيد يسوق السحابَ

---

(١) المجموعة الشعرية: ص ١٥٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونزعق: " نحن على موعدٍ....مع الفجر.. حين ينادي الإيابْ"

وماذا عن اليوم؟ عن أمةٍ .... تحرّر أوطانها بالسبابْ

صواريخها في فضاء العروض..وأسطولها مبحرٌ في الضبابْ

وتقتل.. تغتال أولادها.... وتلقي العدوَّ بحلو العتابْ

وفي كل شبرٍ مذيعٌ فصيحٌ..... لديه إذا صاح فصلُ الخطاب

يقولُ:" سلامٌ على التابعين.... وويلٌ لمن لم يَسِرْ في الركابْ

أخا الشعر!.. الحب أسطورةٌ.... بدنيا تغازل دفء الحجابْ

أخا الشعر.. المجد أسطورةٌ... بدُنيا يقدّس فيها الضبابْ[1]

فالاستفهام الذي استهلّ به المقطع الثاني، جاء استنكاريا يرفض من خلاله الأمجاد العربية الزائفة، ويقول باستحالتها من خلال الصورة التي ساقها بقوله: (وأمجادنا كبياض الغراب)، وهذا مستحيل، فسواد الغراب لا يمكن أن يشوبه أية بقعة بيضاء، وهكذا هي أمجاد العرب الزائفة، وليس لها وجود في نظر الشاعر، ويتبعها بالسخرية من التغني بالأمجاد السابقة من خلال ذكره لعدد من الألفاظ القومية، ومكملاتها، مثل:(أمجادنا، الرشيد، أمة، أوطانها، صواريخها، أسطولها، أولادها، العدو)، فلفظة (أمجادنا) المضافة إلى (نا) المتكلمين ويقصد بها العرب، ولفظة (الرشيد) فيها إشارة إلى مجد قوميّ لزعيم أمة العرب في العصر العباسيّ، حين كان يخاطب السحاب قائلا مقولته المعروفة: (اذهبي أينما شئت فإن خراجك سيأتي إليّ)، ما يشير إلى المجد الذي بلغه العرب حين كان الرشيد خليفة، ولفظة(أمة)، وواضح أن المقصود بها أمة العرب، أما الألفاظ (أوطانها، صواريخها، أسطولها، أولادها) فهي مضافة إلى ضمير الغائب(ها) والعائد على الأمة العربية، وأخير لفظة(العدو) والمقصود

---

(١)المجموعة الشعرية: ص١٥٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

به عدو الأمة العربية.

إن استخدام الشاعر لهذه الألفاظ القومية جاء للتعريض بهذه الأمة العربية، والسخرية منها، وعنوان القصيدة دليل على ذلك، فهو عندما يقول:(أسطورتان)، فهو إنما يرمي إلى استحالة هذه الأمجاد الزائفة، وما الأمجاد المذكورة في التاريخ إلا أساطير من وحي الخيال، ويقرنها بالأسطورة الثانية، وهي (الحب). وعلى الرغم من اعتبار الشاعر أمجادنا العربية إحدى الأساطير غير أن رائحة الاعتزاز والحسرة على تلك الأمجاد تفوح من ثنايا القصيدة، ولم يأت على ذكرها إلا من باب التحسر، وليس من باب النفي، أو التشفي.

فإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (الهنود الحمر) التي يروي فيها قصة إبادة الهنود الحمر على يد المستعمر الأوروبيّ، سنجد أن فيها إشارة إلى ما يعانيه العرب من ويلات الظلم والاستعمار، وتظهر الألفاظ القومية التي يشير بها إلى العرب وأعدائهم في المقطع الأخير من القصيدة، وهي: (أخي، النجمة المعقوفة، المسجد الأقصى، اليهود، حضارتنا، تل أبيب) وستبين الدراسة الحالية هذه الألفاظ في سياقها، فالشاعر يقول:

قل يا أخي

والنجمة المعقوفة الشوهاءُ

تلمع في المنائرْ

والمسجد الأقصى يردّد ما

يرتّله اليهود من الشعائر

هل يبصر السّواح يوما ما

حضارتنا بقايا

ملء المتاحف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو سبايا

في حانةٍ في تل أبيبْ؟[1]

فالقصيبيّ في هذه القصيدة بعد أن يذكر الهنود الحمر وما حل بهم وبحضارتهم، يعود إلى الواقع العربيّ الذي استولى عليه اليهود حين استولوا على الرمز القوميّ لحضارة العرب في فلسطين، وهو حين يقول (أخي) يقصد به العربيّ، أما عندما يذكر(النجمة المعقوفة، اليهود، تل أبيب) ففيها إشارة إلى أعداء العرب، أما لفظة (المسجد الأقصى) فهي الرمز الدينيّ للمسلمين والرمز القوميّ للعرب على اعتبار أن فلسطين أرض عربية، وفيها يقوم المسجد الأقصى، وهو من أهم المقدسات التي يدافع عنها العرب على هذه الأرض، أما لفظة (حضارتنا) فواضح فيها الإشارة إلى حضارة العرب، إذ إن ضمير المتكلمين يعود على العرب. ومن ثم فقد حاول الشاعر في هذه القصيدة أن يستنهض الهمم العربية لتحرير الأرض العربية من أعداء العرب والمسلمين.

وبالانتقال إلى قصيدته (بعد سنة) نجده يبكي ويتحسر على أمته وأمجادها، إذ لم تنفع الرجال، ولا الأسلحة، ولا التعاويذ، ولم تستطع إنقاذ بقية الأرض الفلسطينية من الوقوع في أسر الاحتلال، يقول الشاعر:

ما الذي يفعله الشاعر

في وجه البنادقْ

وهو لا يملك إلاّ قلمهْ

وهو لا يحمل إلا ألمهْ

وهو ما ذاق لظى الحرب..

---

(١)المجموعة الشعرية ص١٦١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا زار الخنادقْ

وهو ما هامَ على سيناء

ظمآناً شريداً

وهو ما حارب في القدس ولا خرّ شهيدا

وهو لا يصنع إلا الكلماتْ

وهو مهما قال عن غضبته، يهوى الحياةْ

ما الذي يفعله الشاعر في وجه

دموع الثاكلات

وهو في ذلّته بعض الجريمةْ

غير أن يكتب شعراً

زائفاً يخجل أن يلمس ذكرى الميّتين

غير أن يسبح في الطين.. ويجترّ الهزيمة[1]

فقد استخدم القصيبيّ عددا من الألفاظ الدالة على القومية، التي لم يتمكن العرب من حماية شرفها، ومن هذه الألفاظ ومكملاتها: (البنادق، لظى الحرب، الخنادق، سيناء، القدس، شهيد، غضبته، الهزيمة، حطين، القادسية، النصر، الأناشيد الشجية، أشباه رجال، انتكاسات النضال، أخي، غضبنا، صرخنا، ارتمينا، عرفنا، بكينا، أياد همجية، عنتر، أبو الطيب، أبو تمام، النوق، البيد، ليلى، الميراج، فدائيا، الثأر، الجيش، ما زلنا صغارا، نرتد كبارا)

فهذه القصيدة تزخر بالعديد من المفردات القومية، وذلك عائد إلى موضوعها وهو (حرب حزيران عام ١٩٦٧م)، والتي خسر فيها العرب الضفة الغربية في فلسطين، وسيناء

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص١٧٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصرية، والجولان السورية، وجنوب لبنان في ضربة واحدة، فجاءت لفظة (البنادق) لتمثل العدو الذي يرى فيه الشاعر قوة لم يستطع أن يواجهها؛ لأنه لا يملك غير قلمه، وألمه، ولفظة (الخنادق) تمثل خط المواجهة والتماسّ مع العدو القوميّ، ولفظة(سيناء، والقدس) تمثل الخط القوميّ المفقود، والذي خسره الشاعر والأمة قبل سنة من تاريخ كتابة القصيدة، ولم يتمكن من الوصول إلى خطوط الدفاع الأولى عنه؛ لأنه لا يملك إلا الكلمات، وهكذا هي بقية المفردات التي استخدمها الشاعر؛ لتحقيق غرضه المتمثل في الضياع القوميّ للأمة، عندما خسرت كل تلك الأراضي دون أن تستطيع الحفاظ على شيء منها، أو استعادة أي جزء منها، والشاعر هو أحد أبناء هذه الأمة المهزومة، ولهذا كانت كلماته تنضح بالحزن، والحسرة، والغضب من نفسه أولا، ومن أمته ثانيا، غير أن هذا الحزن والغضب يحمل معنى التحريض على النهضة، ويتضح ذلك في المقطع الأخير من القصيدة إذ يقول القصيبيّ:

إخوتي، لا تغضبوا إن قلتُ:

ما زلنا صغارا

لم نزلْ نرضع نهد الأمس.. نمتصُّ

شعاراً، فشعارا

عندما نضحك من أنفسنا

عندما نقوى على لمس الجراحِ

عندما نقتلع السور ونمشي في الرياحِ

سوف نرتدُّ كبارا[1]

وبهذا لم ينطو الشاعر على نفسه حزينا ويائسا، وإنما سعى إلى أن يعطي الوصفة

---

(١) المجموعة الشعرية، ص١٧٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي يمكن أن تعيد للعرب عزتهم وكبرياءهم، وذلك من خلال تحسس الجراح، ومعالجتها.

وفي قصيدة (القمر ومليكة الفجر) يمارس الشاعر لعبة الألفاظ القومية من خلال الرمز، حين أشار للعدو بـــ(العناكب الدميمة)، وأشار إلى الحرية والنصر بـــ(الصباح، الشمس، القمر)، وأشار إلى الهزيمة بـــ(قبو روحي، الليل، جريمة)، إذ تتآلف هذه الألفاظ لتكوين صورة الهزيمة القومية التي تعانيها أمتنا، فنجده يقول:

منطرحٌ أنا هُنا

في حفرة الهزيمهْ

أراقبُ العناكب الدميمهْ

تنسج فوق أضلعي خيوطها

أراقبُ الصباح والمساء

يتابعان الرحلة العقيمةْ

الشمسُ – شمسيَ الحلوة الكَريمةْ

تأبى عليَّ أن تضيء شمعةٌ

في قبو روحي.. شمعة يتيمةْ

والليل – أين الأُلفة القديمةْ ؟

يلفني.. كأنني جريمةْ

وأين صاحب الطفولة الأثيرْ

منادمي حتّى السَمرْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

راويتي .. أخي القمرْ؟[1].

وبعد، فيمكن القول: إن الألفاظ القومية التي استخدمها القصيبيّ في ديوانه(معركة بلا راية)(٢) بلغ عددها (٢٠٦) مائتين وستا من الألفاظ، معبرة بشكل مباشر أو غير مباشر، تكرر بعضها في مواضع مختلفة، وبعضها كان فريدا، ولم يعُد له استخدام، فمن المفردات القومية التي تكررت لفظة(الصحراء) التي يشير بها إلى العرب، وقد تكررت هذه اللفظة ثلاث مرات ، أما لفظة (الخليج) فقد تكررت ثماني مرات، وفيما يلي جدول تكراريّ يبين الألفاظ التي تكررت، وعدد مرات التكرار، مع ملاحظة أن هذه الألفاظ وردت في سياقات مختلفة، فكان بعضها معرفا، وبعضها غير معرف، وكان بعضها مضافا، وبعضها الآخر غير مضاف.

ومثل ذلك أيضا ما يشبه لفظة (الأمة)، وقد ورد ما يعادلها عدد كبير من الألفاظ، مثل: الحضارة، الرشيد، صلاح الدين، أبو تمام، أبو الطيب المتنبي، أبوتمام، عنترة، بنو عبس، أما لفظة فلسطين فكان ما يعادلها من ألفاظ تتمثل في: المسجد الأقصى، القدس، يافا ، حطين، الضفة، وغيرها من المفردات، أما لفظة (اليهود) فقد كان لها ما يعادلها أيضا، مثل: العدو، تل أبيب، الباغي. أما كلمة النصر فكانت معادلاتها تتمثل في : الشمس، والفجر، بالإضافة إلى ما ورد من مفردات مضادة للنصر: كالهزيمة، والذلة، والانتكاسة، وشبح الموت.

وهناك ألفاظ جاءت ضمن سياقات تدل على القومية دون أن يكون لها أي تكرار، وفيما يلي بعض السياقات التي تتضمن مثل هذا المعنى: بوادي الخدر، لظى الحرب، (أحدو النوق) : التي تشير إلى البداوة والأعراب والعرب، (أناجي البيد) : وفيها إشارة إلى الصحراء التي خرج منها العرب، (يحصد الموت) وفيها إشارة إلى المعاناة العربية في حروبهم القومية،

---

(١)المجموعة الشعرية ، ص١٧٥

(٢)المجموعة الشعرية، معركة بلا راية،ص١٤٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(إنك عائد) وفيها يظهر الأمل بالنصر لهذه الأمة، أضف إلى ذلك مجموعة أخرى من المفردات التي يمكن فهم إشاراتها من خلال السياق الذي وردت فيه، ومنها: شبح الموت، يبيد الطائرات، رجولتي، شاربي، لحيتي، إرادة الحياة، قصائد الجهاد، نعود إن زرعنا، أغنية تؤمن بالفجر، رواد البطولة والعلا، محرري الدنيا، حرب الثأر، خيمة التشريد، مفاوضات السلام .

وقد ورد أيضا الكثير من المفردات والجمل التي تجاوزت الدراسة عن ذكرها اختصارا، غير أن المجموع العام لهذه المفردات والتراكيب بلغ كما أشارت الدراسة (٢٠٦) مئتان وست ألفاظ.

ثانيا : حقل الألفاظ الدالة على المراحل العمرية:

تتابع الدراسة الحالية في هذه الجزئية الغوص في الديوان نفسه؛ حفاظا على المنهج المتبع في هذا الفصل الذي اعتمد الديوان الثالث(معركة بلا راية)؛ وذلك لأنه أول ديوان ظهرت فيه اللفظة القومية، إذ لو تم الاعتماد على الديوانين: الأول أو الثاني لكان حقل الألفاظ القومية فقيرا، ولما استطعنا أن نحصل منهما على ما يفيدنا، إذ كان الشاعر يعيش فيها ميعة الشباب، فلم يكن شعره في تلك الفترة من حياته إلا تعبيرا عما يلهث خلفه الشباب من وميض الحب، وبريقه، ولهوه، وحفاظا على الترتيب كان ديوان(معركة بلا راية)هو الخيار الأمثل لعمل التوازن اللفظيّ بين مفردات القومية، والمفردات الدالة على المراحل العمرية، والمفردات الدالة على الحب؛ لأنه اشتمل عليها جميعا، ولم يشأ الباحث أن يمضي إلى اختيار الديوان الأخير في المجموعة الشعرية؛ لأنه أراد أن يبدأ مع البدايات التي ظهرت فيها اللفظة القومية عند الشاعر، وبخاصة أن الديوان صدر في فترة كان فيها المد القوميّ في أوجه، وقمة انبعاثه.

لقد استخدم القصيبيّ الألفاظ الدالة على المراحل العمرية ما يقرب من (٧٠) سبعين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرة؛ إذ استخدم العديد من التراكيب التي تدل على ما ينبئ بمرحلة عمرية معينة في حياة الشاعر، ومن أمثلة ذلك:

أنا بجوار مدفأتي

وأبوابي

تداعبها أيادي الريح.. (١)

إذ نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الشاعر يعيش مرحلة عمرية متوسطة، أو فوق المتوسطة، يجلس خلالها مسترخيا أمام المدفأة؛ متخيلا، ومتابعا للحركات التي تتفاعل من حوله من حيث: مراقبته للأبواب، والنوافذ التي تتحرك بفعل قوة المطر والرياح، وهذه الجلسة تعطينا انطباعا عن الحياة التي كان يحياها الشاعر، وبالتأكيد فهو لم يكن بالطفل الغرير، ولا بالشيخ العجوز، وإنما كانت حيرة الشباب وتأرجحه وتفكره فيما حوله من أمور هي ما يسطر على المشهد، ومن الأمثلة الأخرى التي يمكن أن نسوقها على هذا النوع من المراحل العمرية ما يقوله(من البحر البسيط):

وكنتِ أمسِ بقربي .. نخلةً نثرت ... على هجير حياتي الظلّ والرُطبا

وكنتِ شلالَ حبٍّ ما شكوتَ ظما.... إلا أطلّ على دنياي وانسكبا

وكنتِ..هل أبعث الذكرى فتلعنني؟..أوّاه !ما أعنفَ الماضي إذا غضبا!

لا تسألي: لِمَ ودعتُ المنى ومضى.... يومي إلى غده المجهول مغتربا

لعلّنيْ خفتُ من حبٍّ يطوقني... حنانُه..كلما ناشدتهُ وهبا

---

(١) المجموعة الشعرية، ص١٤٣

*آثرت هذه الدراسة اعتماد ديوان(معركة بلا راية) في هذا الجانب، لأنه يمثل ذروة الدلالة على المراحل العمرية في المجموعة الشعرية التي اتخذت أنموذجاً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من فتنةِ كلما نادمتُها هطلتْ.....عليّ شوقا وعطراً مُسكِراً وصبا

خفتُ الينابيع والرمضاء تقتلني... وقلتُ قد يدمن الينبوعَ من شربا[1]

فالشاعر في هذا المقطع يحكي لنا عن لقطة من حياته عندما كانت الحبيبة إلى جانبه، وهذه المرحلة تتحدث بالتأكيد عن الشباب الذي عاشه الشاعر في فترة من عمره، وقد تحدث عن تلك الفترة بالفعل الماضي، ليشعرنا أنه يتحدث عن الشباب الذي ربما يكون مضى وربما يكون لا يزال يحياه، غير أن الحديث عنه بالماضي لأن اللحظة الآنية التي كان يحياها مضت فأصبحت من الماضي حتى لو لم يكن بعيدا.

ومن ثم ستتجاوز الدراسة الحالية مثل هذه الإشارات إلى المراحل العمرية – وهي كثيرة– وستمضي إلى ما يشير إلى المراحل العمرية بشكل صريح، وقد استخرج الباحث هذه الألفاظ، وهذا بعضها في الجدول الآتي مبينا عدد مرات تكرارها:

الجدول رقم(٢٣) والذي يتضمن اللفظ الدالّ على المراحل العمرية، وتكراره في قصيدة(معركة بلا راية):

اللفظ الدالّ على المرحلة العمرية	التكرار
طفل	١٨
صغير	٥
رجل	٥
شيخ	٣
العمر(بشكل عامّ)	٣
صبيّ	٢

(١) المجموعة الشعرية: ص١٤٦-١٤٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شباب	٢
بنت	٢
مشيب	٢
غِرّ	٢
جنين	١
وليد	١
كبير	١
جدّ	١
امرأة	١

فمن الملاحظات الجديرة بالإشارة من خلال الجدول السابق أن استخدام الشاعر لمثل هذه الألفاظ لم يكن بذات اللفظة، وإنما قد يكون استخدامه لأية لفظة نابعاً من السياق الذي وردت فيه، فلفظة الطفل على – سبيل المثال– لم ترد بهذا الشكل في كل الأماكن التي وردت فيها، وإنما تنوعت من حيث طريقة اللفظ ، فجاءت مرة معرفة بالإضافة إلى ياء المتكلم كما في قوله:

رجعت إليك يا طفلي[١]

وفي غيرها جاءت نكرة منونة، كما في قوله:

عدت إليك طفلاً[٢]

وقد جاءت في موطن آخر على شكل (طفل) دون أي إضافات، كما في قوله:

وترتجفُ الحياةُ كأنها طفلٌ

يراقبُ نطع جلاد[٣]

---

(١) المجموعة الشعرية : ٤٩

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٩

(٣) نفسه : ١٦٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفيها تظهر الطفولة وبراءتها أمام قسوة الحياة في مشهد يصور فيه الحياة وكأنها تعيش مرحلة الطفولة، وتراقب ما حولها من ظلم وقسوة تحاول قتلها والقضاء عليها. وفي صورة أخرى لمفردة (الطفل) يقول الشاعر:

تشق حروفها درباً

يسير عليه طفل الأرض نحو الشمسْ[1]

وهي صورة تعبر عن الأمل والمستقبل المشرق الذي ينتظره أطفال الأرض إذا امتلكوا الإرادة، وتمسكوا بالحب. فإذا ما انتقلنا إلى موضع آخر سنجده يتحدث بالمؤنث المفرد، فيقول:

المجد ألاّ يضم الليلُ جائعةً

المجد ألا تغطي طفلة خِرقُ[2]

فالطفلة في هذا البيت توضح معاناة بعض الأطفال من حياة التشرد والقهر، ويمكن أن تحمل معنى اليتم والفقر، وفي موقع آخر جاءت لفظة (الطفل) بصيغة الجمع، كما في قول الشاعر:

وعشتُ براءةَ الأطفال حيناً

وعشتُ ضراوة الحيوان[3]

ومرة ظهرت بصيغة المثنى المذكر، كما في قوله:

كأننا طفلان يلعبانْ

---

(١)نفسه ١٦٩

(٢) نفسه : ٢٠٠

(٣)نفسه : ٢٠٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ننقشُ في الجذوع سهماً

نام فيه خافقانْ[1]

ولسنا في حاجة هنا لذكر جميع المواضع المعبرة عن المراحل العمرية، وإنما هي مجرد أمثلة، ويمكن الرجوع إلى المجموعة الشعرية وتتبع مواضع الألفاظ المختلفة من خلال سياقاتها المتنوعة.

ثالثا : حقل الألفاظ الدالة على الحبّ

فقد ورد في شعر القصيبيّ حوالي (٣١٥) ثلاثمائة وخمس عشرة لفظة تتصل بالحبّ، وتفاوت ورودها في قصائده ومقطوعاته بين (٨٠) ثمانين مرة إلى مرة واحدة، بحيث وصل مجموعها إلى خمس عشرة وثلاثمائة (٣١٥) مرة، وأكثر الألفاظ وروداً هي لفظة (الحب) التي وصلت أعلى حد من التكرار في ثمانين موضعاً، ومن الأمثلة التي تمثل هذا الحقل في سياقها العامّ دون أن نرى في العبارة أي لفظة تعبر عن الحب، ولكنها العبارة بمجموعها وطريقة تركيبها توحي بهذا المعنى، يقول القصيبيّ:

رأيت القمح لا ينمو..... إذا لم نسقه الدمعا[2]

فنحن أمام عبارة مليئة بالحب، الذي هو حب الإنسان لأرضه، وخوفه وحرصه عليها، فالقمح يحتاج عطاءً وبذلا لينمو، وهذا لا يكون إلا بالحب، وفي مثال آخر يعبر فيه عن حبه لأرضه وصحرائه، إذ يقول:

وعدتُ إليك يا صحراءْ

على وجهي رذاذُ البحرْ

---

(١) نفسه : ٢١١

(٢)المجموعة الشعرية: ص١٤٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي روحي سراب بكاءْ

وطيفٌ سابحٌ في السحرْ(١)

فالعودة إلى الصحراء(الوطن) هي تعبير عن الحب الذي يكنه الشاعر لوطنه، على الرغم من عشقه للبحر الذي يتناثر على وجهه رذاذا وكأنه يريد أن يصده عن صحرائه، لكنه عاد وروحه تنازعه وكأنها لا تريد أن تتخلى عن بلاد الغربة، وعمّا فيها من مباهج ومغريات، لكنه الشوق والحب يشدّانه إلى وطنه، ويعيدانه إليه، وإن كان هذا الوطن صحراء قاحلة، يتخلى في سبيله عن كل المباهج والمغريات في بلاد الغربة. وعندما نمضي مع المثال الآتي سنجده يقول(من الكامل):

قل للفدائيّ الذي منح الرّبى..... من روحه ما ضاع من آذارها

نحن الألى جادوا عليك بخيمة.....ورموك كالمجذوم في أقذارها

لا أرجعوك، ولا ارتضتك ديارُهم...وتركت شحاذا على أسوارها

واليومَ حين نهضتَ من ليل الأسى...لتواجه المأساة في إعصارها

ودخلتَ كهف الغول تصفع وجهها... وتموت مبتسما على أظفارها

اليومَ نخشى أن تجرّ بنا إلى .... غضب الرئيسة واحتدام سُعارها

فعلى الرغم مما في هذه القصيدة من مفردات لا علاقة لها بالحب، أو العشق والغرام، لكننا نلمح الندم والحسرة على ما قصّر به العرب تجاه قضية فلسطين، وهذا الندم قاد الشاعر إلى ما يشبه الإشفاق على حال أبناء فلسطين، ومن ثم فهو لم يتفاعل ولم يشفق لو لم يكن يمتلك حبا لذلك الفدائيّ الذي نذر نفسه للتمرد على الواقع المرير الذي عاشه في مخيمات الذلّ والهوان، ومن باب حب القصيبيّ لهذا الفدائيّ وتعاطفه معه صاغ قصيدته هذه؛ متغنيا ببطولة

---

(١)المجموعة الشعرية: ص١٤٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الفدائيّ، ومتحسرا ونادما على ما قصّر في حقه، باعتبار أنهما أبناء أمة واحدة، ينبغي أن يجمعهم الحب والمودّة.

لقد ساقت الدراسة القصيدة عددا من الأمثلة التي ظهر فيها الحب، ولكن هذا الحب كان بعيدا عن المعجم اللفظيّ للمفردات التي تنتمي إلى هذا الحقل، وإنما كانت عبارات تفيض بالحب، ولكنه الحب من نوع آخر، وبالعودة إلى حقل الألفاظ التي تدل وتنتمي إلى معجم الحب، سنجد أن شاعرنا غازي القصيبيّ قد أورد الألفاظ التي تدل على الحب حوالي (٣١٥) ثلاثمائة وخمس عشرة لفظة تتصل بالحب، وتفاوت ورودها في قصائده ومقطعاته بين (٨٠) ثمانين مرة إلى مرة واحدة.

وأكثر الألفاظ وروداً هي لفظة(الحب)، والتي وصلت أعلى حد من التكرار في ثمانين موضعاً، أما الألفاظ التي وردت مرة واحدة فهي كثيرة ومن أمثلتها: (حواء)، و(الوصال)، وغيرها مما ستذكره الدراسة الحالية في الجدول الآتي، وفيما يلي جدولا تكراريا يبين عددا من الألفاظ الدالة على الحب، مع ملاحظة أن اللفظة المذكورة قد لا تكون مذكورة بالحروف ذاتها في السياق الذي وردت فيه، فقد تكون مضافة، أو معرفة بأل، أو أن تكون فعلا، أو مصدرا ، وقد تدل على مفرد أو مثنى، أو جمع، ولكن الدراسة الحالية هنا ستثبتها بصيغة المصدر، وستكون مرتبة حسب عدد مرات التكرار، وهي كالآتي:

الجدول رقم(٢٤) والذي يتضمن اللفظة الدالة على الحب، وتكرارها في قصيدة(معركة بلا راية):

اللفظة الدالة على الحُبّ	التكرار
الحب	٨٠
العيون	٣٤
الشوق	١٩
القلب	١٨
الشفتين	١٦
العشق	١٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الهوى	١٠
الدمع	٩
الرغد	٧
الوجه	٦
النشوة	٥
الحنين	٤
الغيرة	٤
الغرام	٤
القبلة	٤
العذرية	٣
الضم	٣
الغزل	٣
الصبا	٣
الجمال	٣
الفتنة	٣
الغواية	٢
الإلهام	٢
الهيام	٢
الرغد	٢
الحنان	٢
العطر	٢
الإغراء	١
العذوبة	١
الوصال	١
الشبق	١
الوله	١
المرح	١
الحسن	١
العناق	١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأرق	١
الحيرة	١
المرح	١
الغيد	١
الوعد	١
اللثم	١
البهجة	١
اللقاء	١
الفراق	١
العاطفة	١
حواء	١
الجسم	١
الجسد	٣

وكما وضحت الدراسة من قبل، فهذه الألفاظ التي استخدمها الشاعر لم يستخدمها على الصورة الموضحة في الجدول، وإنما تم صياغة هذه الألفاظ على هيئة المصدر، أو الاسم المشتق أو الاسم الجامد، وفيما يلي توضيحا لاستخدام لفظة الحب، إذ جاءت تارة صريحة بذات اللفظ، كقوله:

أتعرف أنّنا ضعنا؟

قضينا العمر نضرب في دجى الصحراء

نرقبُ كوكب الحبّ[١]

فاستخدم الشاعر مفردة (الحب) مضافة إلى ما قبلها؛ معبرا عن ضياع الحب، والبحث المستميت عنه من قبل الشاعر اليائس من عودة الحب إلى هذا الكوكب، إذ إن سياق القصيدة يوحي بمثل هذا المعنى، على الرغم من أن الحب هو حياة الشاعر، وغذاؤه، وهواؤه، ولكن

---

(١)المجموعة الشعرية : ص١٤٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا اليأس نتج عن ظرف طارئ مر به، فجعله يشعر باليأس، وقلة الحيلة.

وفي مرات عديدة جاءت لفظة (الحُبّ) على صور أخرى، مثل قول الشاعر:

أحبك !.. هل تعرفين؟

أحبك أكثر .. أعمق .. أعنف

مما تظنين أو تحلمين [١]

فقد جاءت لفظة (الحب) على صيغة الفعل المضارع الذي ينبض بالحب في الآن واللحظة التي يعيشها الشاعر والمنتقلة إلى المستقبل بالضرورة من حيث إن الفعل المضارع هو فعل مستمر، لا يتوقف عند اللحظة الراهنة.

وبعد، فإن حقل الألفاظ الدالة على الحب هو حقل غنيّ، تناولته العديد من الدراسات والأبحاث في الأدب العربيّ قديما وحديثا، ويمكن الرجوع إليها في مصادرها، أما هذه الدراسة فقد عنيت بالكشف عن بعض القضايا الأسلوبية في شعر غازي القصيبيّ، ومنها: الحقول اللفظية التي توضحت من خلال هذا الفصل دون التعمق، وذلك لأن كل قضية من القضايا الأسلوبية المدروسة تحتاج إلى دراسة منفصلة؛ لتلم بجميع الجوانب، وهذا ما لا يتوافر للدارس في هذه المرحلة.

---

(١)المجموعة الشعرية : ص١٥٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

المستوى الصوتيّ

- الإيقاع
- الأوزان والقوافي
- الوزن
- الإيقاع الشعريّ، والإيقاع النثريّ

١- الإيقاع في مستوى الأصوات

أ. الصوامت

ب. الصوائت

ج. السواكن

د. الحروف المنونة والمشددة

٢- إيقاع الوحدات اللغوية

- التصريع ودوره في الإيقاع
- إيقاع الطباق والمقابلة
- القافية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الإيقاع:

ورد الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكوّن من مكونات الموسيقى، فقد اهتم النقاد والدارسون به، وصنفوا له العديد من المؤلفات.

ويقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر، وتشترك المصطلحات في كثيرة من المواقع؛ نظرا لطبيعتهما المتعلقة بالزمن، وتعاملهما مع هذا الزمن، وبنيتهما، ونوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند المتلقي، والفطرية التي هي من سمات ملكة ممارسهما، وتلاقي مجاليهما في الغناء. فلم يستعمل النقاد العرب القدماء إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشعر، وقد استعمل اللغويون المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصرفية.

- الأوزان والقوافي:

- الوزن:

يعدّ الوزن أحد الركنين الأساسيين الذي يجب توافرهما في القصيدة العربية، بل لا تقوم قائمة بدونه بناء على ما قرره الخليل في وضعه لقوانين علم العروض، وقد برزت أهمية الوزن في تعريفات النقاد للشعر، فيقول ابن طباطبا في كتابه(عيار الشعر) إنه: "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماعُ، وخرج عن الذوق، ونظمه معلوم محدود"(١).

فالنظم المعلوم المحدود هو ما قصد به ابن طباطبا الوزن، أما ابن رشيق في كتابه(العمدة) فيقول في تعريف الشعر: " إنه يقوم من بعد البنية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ

(١) ابن طباطبا، محمد أحمد، عيار الشعر، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، والمعنى، والوزن، والقافية، فهذا هو حد الشعر"[1] ولو استقرأنا تعريفات النقاد جميعاً من بدايات التأليف إلى يومنا الحاضر لوجدنا مدى الأهمية التي يتمتع بها الوزن عند النقاد، فهو إحدى البنى الأساسية، والتي لا غنى عنها في بناء القصيدة.

- الإيقاع الشعريّ، والإيقاع النثريّ:

"فبنية الإيقاع من البنى المركزية والجوهرية والأسلوبية التي تنهض القصيدة العربية على أساسها"[2]، وقد بدأ اهتمام النقاد قديماً بشكل كبير في تناول للموسيقى الشعرية من خلال تناولهم للوزن والقافية بالدرس والتحليل، إذ شكّل هذان العنصران الموضوع الوحيد لدراسة الموسيقية قديماً، فكان الوزن والقافية بين الشعر والنثر، كما لم يخفَ على النقاد الأوائل ما تضفيه الكلمات المسجوعة من رونق خاصّ، يمثل نوعاً جديداً من الموسيقى، والتي يمكن تسميتها بالموسيقى الداخلية، فبرز اهتمامهم بعلم البديع؛ لما يضفيه من جمال إلى قوام القصيدة العربية، مستمداً ذلك من النثر الذي يهتم اهتماماً كبيراً بعلم البديع، ورغم التزام الشعراء عقوداً طويلة بقوانين علم العروض وتقيّدهم بالشكل التقليديّ للقصيدة العربية، إلا أن روح التغيير بدأت تسري في عروقهم للخروج عن هذا النظام، مع عدم التنكر له، فاستحدثت نازك الملائكة، والسياب، وانضمّ إليهم البياتيّ في هذه الثورة الجديدة شعر التفعيلة؛ شعوراً منهم بفتح بابٍ أوسع للشعراء؛ للتعبير عن مرادهم دون التقيد بالشكل الجديد، فكان شعر التفعيلة.

وقد انتبه الشعراء المعاصرون إلى ضرورة تنمية موسيقى الشعر العربيّ، فعمدوا إلى

---

(١) القيروانيّ، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٢٧/١.

(٢) القصيريّ، فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص ١٩١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التنويع في القوافي، وعدد التفعيلات "دون مبارحة الإيقاع المنتظم"[١]. ورغم هذه الثورة الجديدة وسريانها في أوساط الشعراء العرب إلا أن الوزن الشعريّ بقي محتفظاً بأهميته في التفريق من خلاله بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة ما يسمّى "قصيدة النثر"، فالوزن "يمنح بنية القصيدة ثباتاً إيقاعياً محسوساً، ويرتبط بالحالة النفسية للشاعر"[٢]. والوزن بشكل عامّ أو الموسيقى – سواء في القصيدة القديمة أم الجديدة– ترتبط بالشعر ارتباطاً عضوياً قوياً.

فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات، تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغماً آسراً مؤثراً، وحيث تفقد القصيدة سحر هذا النغم، وينقطع ذلك الخيط الفنيّ الدقيق الذي يشدّ المتلقي إلى سماع الشعر، فالشعر نظم وإنشاد"[٣].

ومع تطور الحياة تطور الشعر الذي مسّ جانباً من جوانب الوزن الشعوريّ، الذي يمكن تعريفه بأنه: مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت.

ومع ما يشعر به الشعراء بما يفرضه الوزن القديم من قيود، فقد اعتمد الشعراء على وحدة التفعيلة في قصائدهم بدلاً من وحدة البيت، وقد لقي هذا التطور ترحيباً كبيراً في أوساط النقاد، إذ اعترفوا به، وتعاملوا معه.

لكن الوزن في القصيدة العمودية منه ما يكون تاماً، ويكون تمامه بخلوه من الزحافات والعلل، ومنه أيضاً ما يكون مصاباً ببعض الزحافات والعلل، أو بالزيادة أو النقص في عروضه أو ضربه، حسب القواعد المحددة لعلم العروض.

---

(١) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٨.

(٢) اسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره، ص١٨.

(٣) عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"فالوحدة الموسيقية التي تتمثل فيها التفعيلة وما يحدث في بنيتها من تنويع بالزحاف والعلل يؤدي إلى كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، ويؤدي إلى إيجاد تنويع إيقاعيّ"[١].

وقد نظمت معظم قصائد القصيبيّ على معظم بحور الخليل، بحيث جاء استخدام البحور التي تكون متوافقة مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله. فمثلاً جاء استخدام البحور ذات التفعيلات الطويلة بما يتوافق والجو النفسيّ للشاعر القصيبيّ.

وفي السياق نفسه يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "إن الشاعر في حالات اليأس والجزع يتخير وزناً طويلاً كثير المقاطع، يتوافق مع ما به من أشجان وهموم؛ ليخفف عنه حزنه، أما إذا كان الشعر وقت المصاعب والهلع تأثر بالانفعال النفسيّ الذي يتطلب فيه بحراً قصيراً ، قليل التفعيلات، وسرعة النفس، وازدياد ضربات القلب[٢].

وما نشاهده اليوم من تواتر لهذا المصطلح في خطاب الباحثين، وحتى في الكلام العاديّ، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كل المجالات تارة: كمرداف للتكرار، وتارة أخرى للدلالة على الوزن والقافية أو العروض، وأحياناً بدون معنى مضبوط.

أولاً: الإيقاع في مستوى الأصوات

في هذا المستوى البحثيّ يتم الانتقال بعناصر البنية من المستوى الدلاليّ إلى البنى التركيبية العميقة، واستقراء تحولاتها في شعرية غازي القصيبيّ على المستوى الإيقاعيّ، بتجاوز النظرة التقليدية لهذا المبحث، على اعتبارات العروضية التقليدية التي عهدناها في

---

(١) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م، ص ٧٧.

(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر العربي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، القاهرة، ١٩٨١م، ص ١٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دراسة الشعر العربيّ، وأخضعت غير قليل من هذا الشعر لقيم معيارية ثابته في ضبط موسيقاه، وجودته بمقدار تصاعدية درجاته في سلم الالتزام.

والقصيبيّ من الشعراء المحدثين الذين تناولوا الشعر من حيث: الواقعية، والرومانسية، وغيرها من الموضوعات، ويستشفّ ذلك في أشعاره وما اتسمت به من المرحلية، فإذا كانت الرومانسية هي النزعة الطاغية في فترات شعريته الأولى، إلا أنه أصبح أكثر ميلاً للواقعية في مراحل شعريته اللاحقة الأخيرة منها على وجه الخصوص.

فشعرية غازي القصيبيّ بكافة تبدلاتها، وتحولاتها على جميع المستويات الدلالية، والتركيبية مغرية بالبحث في هذا المجال؛ لكثرة تنوعاتها الإيقاعية، وحركيتها التي تجاذبتها إيقاعية التجربة الحياتية للشاعر ذاتها، بكلية توجهاته الرومانسية والواقعية الحالمة.

يقول محمود الدرابسة في التفريق بين شاعر الأداء اللفظيّ، والنفسيّ: "شاعر الأداء اللفظيّ هو من يقف بك عند المعاني الجامدة؛ المعاني التي تختنق بين قبضة الألفاظ الغارقة في لجج المادية البغيضة، ولكن شاعر الأداء النفسيّ هو من ينتزع من رأسك كل تهويمة ذهنية؛ ليردك إلى شعورك، وهي تهويمة نفسية[1]. وهنا تجد القصيبيّ.

وتندرج الدارسة لهذا الفصل تحت إطار الأسلوبية الصوتية أحد اتجاهات الأسلوبيّة التي عني فيها أصحابها بمعاينة النصّ الأدبيّ من الداخل معاينة عميقة الأبعاد والدلالات على جميع المستويات: التعبيرية، والنحوية، والصوتية، والتكوينية، وتعتمد الأسلوبية الصوتية في أولى تجلياتها على "مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر

(١) درابسة، محمود، تشكيل المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠م، ص٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغايات أسلوبية"[١].

والطرح البديل للعفوية وانتفاء القصدية لدى الأديب إزاء تشييده بنى القصيدة في كليتها يقابلها عند (تودورف) التركيب: "العفوية نموذجاً جدلياً: أطروحة نقيضها تركيب[٢]. واعتمد (تودورف) لعمليته النقدية، ومعياريتها في استقراء بنى الخطاب الشعريّ، وتحليله، وكشف تجلياته على ما يعرف بـــ: "قانون التوازي"[٣]، الذي يُعنى فيه الناقد بالتعرف على القوانين التحولية الناجزة لأبنية الخطاب على مرّ العصور.

ويتضمن عند (رومان جاكبسون) مجموعة: "أدوات شعرية تكرارية، منها: الجناس، والقافية، والتصريع، والسجع، التقسيم، والمقابلة، والتقطيع، وعدد المقاطع، أو التفاعل، والنبر، والتنغيم....إلخ[٤].

وتطرق (جاكبسون) في بحثه عن الأسلوبية الصوتية إلى عدّ مسائل غاية في الأهمية، منها: "ميل الشعر إلى نموذج مقطعيّ متكرر في قوافي الأبيات، أو ميله في نماذج أخرى إلى نوع من المقاطع التي تنتهي بالصوائت، وتطرق إلى المقاطع القصيرة والطويلة...إلخ[٥].

على أن (جاكبسون) يميل إلى اعتبار ما تقدم في إطار الوظيفة الشعرية، وقلما نجده يستخدم كلمة الأسلوب؛ "لأنه يبدلها بأخرى هي الوظيفة الشعريّة، إنه يدرس هذا الشعر من

---

(١) جيرو، بيير: الأسلوبية. ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، فرنسا، ط٢، ٢٠٠٨م، ص٦٠.

(٢) بو مزير، الطاهر بن حسين: التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون. الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م، ص٥٨، نقلاً عن : تزفتان تودورف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٧٩.

(٣) بو مزير، مرجع سابق، ص ٥٨- ٥٦.

(٤) جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص٧٩.

(٥) خليل، إبراهيم محمود، النقد الأدبيّ الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٣م، ص١٥٣- ١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جهة أخرى، من منظور وصفيّ بحيث يضع بالنسبة إلى كل نصّ الطبيعة البدهية لبناه الداخلية: علاقات بين الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية...إلخ[١].

والدراسات الحديثة جميعها تؤكد العلاقة الوطيدة بين إيقاع الصوت وجمالياته الشكلية في الإطار الخارجيّ، وبين المعنى العميق في المستوى الداخليّ للقصيدة، "فالأسلوبية الصوتية تدرس جرس الألفاظ والحروف، وتهتم بالنغمة والتكرار، وردّ الكلام بعضه على بعض، وإشاعة أنواع التوازن المختلفة، مثل: توازن الألفاظ، والتراكيب، والأسجاع، وتوازن الفواصل، وأيضاً انضباط القوافي وفقاً للأسلوب، وبالتالي يجعل منها رنينا موسيقياً يتجاوز وظيفته الدلالية"[٢].

وبناء على ما تقدم، فملاحظة التكرار النمطيّ مثلاً لأصوات بعينها، وتعقب جرسيتها، وملاحظة الحركة والقافية، وعناية الشاعر في بناء أسلوبيته الخاصة، كل ذلك من قبيل رفع الطاقة الإنتاجية لدلالات القصيدة، ورفدها أقصى درجات الإيحائية بمختلف مستوياتها التركيبية.

أ. الصوامت (Consonant)

تشمل الصوامت على جميع الحروف التي يعترضها معترض يضيق معه مجرى الهواء، فيمنع من استطالتها كما الصوائت، وتطلق الصوامت على "مجموعة الأصوات المجهورة المرققة والمفخمة، والمجهور المركب، والمجهور الكليّ، كما تطلق أيضاً على الأصوات المهموسة المفخمة والمرققة. وتطلق الحركات الطوال على الألف، والواو،

---

(١) أنظر:جيرو، الأسلوبية، المرجع سابق، ص١٢٤.

(٢) إبراهيم، خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والياء"[1].

ويلتزم الشاعر في هذا المستوى الصوتيّ ضبطاً إيقاعياً خاصاً منوطاً بتسكين حرف الرويّ، وتقييده لدواع نفسية عميقة الدلالة، يقول القصيبيّ في قصيدة (الهنود الحمر):

كانوا يحبون الطبول

ويزمجرون على الخيول

حتى إذا جاء المساء تحلّقوا

حول الزعيم يدخنون

ويثرثرون

ويهددون

ويهددون الأبيض الملعونَ

بالموت الزؤامِ

والليل يزأر بالطبولِ

الليل ما أحلى الكحولَ!

والتبغ يلعب بالرؤى

والحقد يجتاح النفوس

حتى إذا جاء الصباحُ

حملوا النفوسَ

ومضوا إلى البيض اللئام

---

(١) السعديّ، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكنّ سيلاً من رصاص

سدّ الدروب فلا خلاص

وتساقطوا مثل الذباب

حتى الزعيم

صرعته امرأة فخرّ على التراب[1].

ففي قصيدة القصيبيّ السابقة تكمن المفارقة الحادّة في وقع إيقاعها المناسب عبر أقصى حدود الخيال، ومؤدى الوظيفية التي شغلتها الصوامت من تقييد لروي الدالة على المجاز المحتكم لدلالات بعيدة المغزى، فالشاعر يحسن استغلال أقصى الطاقات اللغوية الدالة على المجاز في استحضاره قصة الماضي، الذي استغرق فيه عرى اللذة والعربدة، وتعقب خطى الجميلات، واستنفاد وصفه حال الأمس الذي أقضاه الهنود الحمر في المتاع واللهو، على نحو يشي بالانتهاء من صيغة الحلم، واستقبال الواقع بتعقب أثر الأمس، والإشارة إلى العنصرية بين السود والبيض.

فيدخنون، ويثرثرون، ويهددون...وجميعها دلالات جاءت على موازاة الخط الإيقاعيّ في سردية الحدث الواقع بتأثير تسكين حرف الرويّ الذي انتظم القصيدة ككلّ.

وفضلاً عن الواقع الصوتيّ الخاصّ بتأثير تكرار حروف بعينها، على نحو لافت للنظر، وانتظامها، مثل: الواو، والكاف المتحركتين بحركة قصيرة، ولا يخفى كذلك التأثير الصوتيّ لتكرار الكاف، والمرتبط بالتوجه بالخطاب والسرد نحو السامع لمشاركة الشاعر حسه في الإنتاج بقصة ماضيه، سواء المتعلق منها بأبنية المخاطب أو تلك الكاف التمثيلية التي تأتي على موازاتها في استدعاء ميل القارئ، وقدرتها على رسم مشهدية الحدث الذي غدا بحكم

---

(١) المجموعة الشعرية، ص١٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي وتأمله.

وتكرار (الواو) العاطفة اللافت للنظر؛ كي يتمكن من استيفاء عناصر الحدث في الجزء الأول في لوحته، إذ يستكمل الشاعر في هذا المستوى أبعاده بما يتماشى ومتطلبات الرؤية التي تقتضيها بنية المشاهد، وتتعاضد هنا البنيتان: الإيقاعية، والدلالية في إنجاز لوحة الأمس.

وفي تحديد الشاعر للزمنين (الماضي) بوقعه الداخليّ و(الحاضر) بوقعه الخارجيّ دلالات عميقة، فإحالة البنى المكنية للماضي ينسرح فيها الحدث من أي فاعلية زمنية للحاضر أو المستقبل، كما تشي بتاريخية الحديث المتعين بالماضي، وهذا ما عنيته بالوقع الداخليّ في رصف تكاملية المشهد وبنائيته، خيال ماض (متعين)، وآخر (معلق) بتحول الشاعر عبر أزمنة الحاضر لمستوى أخر يفضي بالاستمرارية والتطاول.

فجميع أصوات القصيدة جاءت مقرونة بزمنها الخاصّ، والدالّ عبر إيقاعية زمانية وأخرى مكانية في انتشار حروف بعينها، وإشغالها مساحات صوتية مخصوصة شديدة التداخل ببنية القصدية ككل، وابتداع قانونها الصوتيّ الخاصّ بها.

وفي الدراسة التي ترجمتها سلمى الجيوسيّ (لآرشيفاد ماكليش) في: الشعر والتجربة" ما يمكن الاستشهاد به على تكرارية أصوات بارزة بعينها، وتوقيعاتها الخاصة في البناء التكامليّ الدلاليّ والإيقاعيّ للنصّ "القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"[1].

---

(١) ماكليش، آرشيفالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضرا الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرتكلين، بيروت، ١٩٦٣م، ص ٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما سبق من عرض لبعض النصوص الشعرية لغازي القصيبيّ، نستشف أن الأصوات الصامتة وغيرها يستحيل معها تعين الدلالة وضوحاً واستكمالاً إلا بتجاوراتها مع الأصوات الأخرى، إذ تقتسم معها التناوب في المستوى المكانيّ على صعيد البنية، والوقع الدلاليّ الملازم لحركية تلك التناوبات، وتجارواتها في الصعود والانحدار، وتدرجها وصولاً لمساحات قصوى في استكمال الحسّ الإيقاعيّ، واكتمال بنائية النصّ على جميع الأصعدة الدلالية والتكوينية التي تصب في مركزية الوحدة العضوية للقصيدة التي يحرص الشاعر القبض بها، بما يوجده من علاقات توحّد بين جميع عناصر النصّ وأبنيته الداخلية ككلّ.

ب. الصوائت (Vowels)

الصوائت ، أو ما يعرف بالحركات الطوال أحد المستويات الصوتية التي يلزم فيها الشاعر إطلاق حرف رويّ القصيدة، ما يحدث وقعاً مستطالاً للمساحات الصوتية، تستميل معها الأحاسيس. وقد عزا مصطفى السعدنيّ لجوء الشاعر الحديث لهذه البنية إلى قدرتها على "حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن"(١).

وقد سبق أن أشرت إلى أن لكل قصيدة تقنيات صوتية، تسهم في ابتداع قانون صوتيّ خاصّ بها، لا يتأتى من صوت صامت بمفرده، أو آخر صائت، ولا بتمايز أحدهما على الآخر، بل تتداخل مجموعة من الأطياف الصوتية الشبكية والمعقدة في نسج البنى الإيقاعية الداخلية في القصيدة، وتحميلها دلالات خاصة.

وتتجاذب البنى في تناوباتها على الصعيدين: الزمانيّ، والمكانيّ لأبعاد النصّ على نحو أفقيّ في تشكيل إيقاعاته الزمنية في الامتداد، وآخر عموديّ انتشاريّ في رصف حروف بعينها؛ لها من إيقاعاته الصوتية التي تلازمها على كلا المحورين، لا يدانيه في الأهمية

(١) السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والخصوصية في مركزية البناء التكوينيّ التكامليّ للنصّ والمحورية التي ينطلق منها الشاعر.

فإذا أخضعنا قصيدة (لعنة الليل) للدراسة من هذه الوجهة سنشهد فيها إمعاناً واضحاً من قبل الشاعر القصيبيّ في العناية بموسيقاه، ووقع جرسية حروف بعينها التزمها في سائر هيكلة القصيدة، يقول غازي القصيبيّ:

لم تزل في الكؤوس يا لعنة الليل...بقايا، وفي الظلام سكارى

فاخطري، تصرخ الغرائز خمراً...وراقصي، تزفر الجوانح ناراً

أيّ إثمٍ على شفاهك قانٍ؟.....يتصبى الظنون والأفكارا

وعلى الوجنتين .. أيّ خيالٍ...من جنون الصبا المعربد ثارا؟

وعلى الصدر... أيّ شيطانِ رجسٍ...شادَ في الهضبتين للشوق دارا ؟

يا لتلك العيون يومض فيها الجمرُ...دفئاً... ونشوة... واستعارا

يا لتلك الضفائر السود ألقت.....فوق عمري من السواد ستارا

ارقصي... ارقصي... ولا تنظري لي...إنني أرهب اللظى والدمارا[1].

إن أول ما نلحظه في هذه المقطوعة الطويلة هو الوقع الصوتيّ للقافية المطلقة بالتزام حرف الرويّ المتحرك الممتد، وإطالته لاستيعابه أقصى حدود معاناة الشاعر في تأملاته، واحتوائه زفرة كل تلك الأصوات في ألمه المشرقيّ، وقدرتها على حمل معاناة الشاعر إلى حدّ الانكسار الكليّ؛ وفضلاً عن التزام الشاعر حروفا أخرى أسهمت إلى حدّ بعيد في تعميق حدّ الاستطالة تلك، وسرعة انتشارها: كالراء الرنينة المجهورة، مثل: سكارى، حمرا، ثارا، دارا،... ووقع الحروف الأخرى التي تشي بانبعاثية المرجعية التاريخية المختزلة في الذاكرة، وجلاء أبعادها من خلال رصد الشاعر حركية تلك الأحداث وفجائعيتها عبر تراكم

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص ٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحالات، وحشدها كينونة النصّ بما يثقله إيحائية واكتنازا.

كذلك نشهد ملمحاً آخر في تكرارية حروف بعينها دون غيرها: كتكرار اسم الاستفهام أيّ، كقوله: أيّ إثم؟ أيّ خيال؟ أيّ شيطان؟ فاسم الاستفهام تكمن أهميته على المستوى الدلاليّ تعميق البنى الدالة على الحيرة والضياع والألم وتأكيدها.

وتتعزز من خلالها فرصة الإحالة للماضي واسترجاعه، فإشباع الحركة الطويلة من الوجهة الإيقاعية هو إشباع بالضرورة لحركية الحدث في الماضي، واكتمال المشهدية في صورة تلك الأصوات الممتدة واستطالتها، على نحو تصعيديّ، وما ينجم عن تعاضد كلا البناءين: الدلاليّ، والإيقاعيّ في تلاحم المشهد الكليّ، وصهر مقوماته على سبيل التقنيات الصوتية بجميع تفرعاتها في كلية الواحدة.

ج. السواكن

إن تسكين حرف الرويّ من الظواهر اللافتة للنظر في شعرية غازي القصيبيّ، إذ قلما نجد له قصيدة تخلو من هذه الظاهرة، وأحياناً يعمد إلى دمجها بالصوائت دمجاً بعيداً عن الغائية لا يتأتى من الفراغ، وإنما لتأدية وظائف إيقاعية ترتبط بدلالات مقصودة أرادها الشاعر، وقد ذهب مصطفى السعدنيّ في بحثه:" أسباب ميل الشاعر الحديث توظيف هذه البنية إلى: "رغبته في خلق لغة إيحائية تحكي خفة الحياة الواقعية، وسرعتها، وتسكينها الطاغي لأواخر كلماتها"[١].

ولتمثيل هذه الحيثية لنقف، مثلاً، على قصيدة (قافلة الضائعين)، يقول غازي القصيبيّ:

قبيلَ الغروبِ...

(١) السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جمعتُ ثيابي...

وطُفتُ بدور صحابي

وودّعتهمْ بدموع الحنينِ

وعدتُ، وكانت دماء الشفقْ

تغطي الأفقْ..

حواني طريقُ الضياعِ الطويلّ

وجاء المساءُ

وأبصرتُ أشباحَه الواجمة

تحملق فيَّ

وظلتْ تردّدُ في مسمعي:

إلى أين تمضي وهذا الطريق

بدون رجوع ؟

وضجّ بأذني عويل الرياحِ

وروّعني من وراء الكهوفِ عواءُ الذئابِ

وخلف انحناء الدروب رأيت..

عيون الوحوشِ..

وكدتُ أعودُ..

ولكنّ سداً رهيباً أطلَّ

يسدّ عليّ طريق الرجوع ....

وفي الفجر أقبل نحوي غريبٌ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يردّد: "أهلا بهذا الرفيق!"

وقلّبت عيني، فأبصرتُ فيه[1].

ففي هذه القصيدة نشهد استدعاءً للماضي بمدلوله المجازيّ المقرون باستدعاء الكينونة عودا على البدء، وارتداداً للعودة إلى الأصحاب والمغزولة عبر قواعد شديدة التناغم بالواقع الدلاليّ والنفسيّ العميق الذي أراده الشاعر في محاكاة أشد العوالم تخفياً، والمزاوجة بين المضيّ والرجوع على سبيل الدمج بين الواقع والخرافة؛ بحثاً عن المعادل الموضوعيّ الذي ينهض برمزية الضياع لدى الشاعر، والغرق في الواقع.

فالمستويات التركيبية والبنائية في القصيدة تستدعي حروفها وإيقاعاتها الصوتية الخاصة بها، وقد تآزرت في هذه المقصدية الرامزة مجموعة من الأصوات التي أدت بالفعل مهمة الإسرار والتخفي ممثلاً بصوت السين المهموسة، والنون بإيقاعه الجهوريّ بجميع سكناتها، وارتداداتها نحو اللحظة الأولى للوداع، والتحول في المستوى الأخير من القصيدة للهاء المهموسة في سياق الضياع، والاغتراب الذي اضطلعت به الراء المجهورة، ورنينيتها في الأذن.

والتحول الإيقاعيّ الناجم عن تعددية الأصوات، والتحور بمستواها في إشباع السواكن في المتواليات: الحنين، الشفق، الواجمة، الذئاب، الرجوع، الرفيق... حيث اللانهائية والإغراق التي يتوصل إلى النهائية في مستوى دلاليّ ما لا تستدعي معه الحال الإغراق والمبالغة في تعاقب السكنات.

فالقصيدة عبارة عن (ثورة)، وهي في جميع تضارباتها الصوتية أدّت إلى تكاملية تلك الثورة بدءاً من الرتابة في حشد السواكن وتعاقبها، وانتهاء بالتحول الذي أجراه الشاعر في الانعطاف بالمستوى الداخليّ الدلاليّ للقصيدة، والخارجيّ الشكليّ الذي انصبت فيه إيقاعية

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التغير.

كما جاءت أبنية التحول مدعمة بصيغ زمنية شتى تشي بالاستمرارية، والتطلع الذي يتجاوب وطموحات الشاعر في العودة.

د. الحروف: المنونة، والمشدَّدة :

١- الحروف المنونة:

ستتناول الدراسة الحالية بالتحليل تمثل التأثير الصوتيّ في مستوى الإيقاعيّ التكوينيّ للحروف المنونة على الأبيات الأولى من قصيدة (بعد الأوان)، يقول فيها الشاعر:

الآن.... والروض زهور ذوت.....والوحشة السوداء ملء المكانِ

والشفق الدامي يلفّ الصبا..... والألم الطاغي يهزّ الكيانِ

أقبلت طيفاً تستريح المنى ....في ثغره الحلو... ويشدو الحنان

أواه! كم تؤلمني همستي: صغيرتي! أقبلت بعد الأوانِ

تهوينيني؟ يا حلوها لفظة.....غريبة الوقع على مسمعي

ما ترى أحببت في شاعر....يطوي جراح العمر في الأضلع؟

دنياه أيامٌ عجاف الرؤى..... ولوعة مجموعة لا تعي

تأملي عينيه.. هل فيهما..... ..... إلا بقايا الدم والأدمعِ؟

تهوينيني؟ وددت لو أنني..... صدقت يا أختاه ما تزعمين

تهوينيني؟ من أنت؟ من ذا الذي...رماك في دربي الطويل الحزين؟

ماذا تريدين؟ أنا عابرٌ..... يضمّه الدربٌ مع

العابـــــــــــــــــــــــرين

عما قريبٍ سيوارى الدجى..... خُطىً ...وأمضي في زحام السنين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحب يا صغيرتي لفظة..... لم يبقَ من يفهمها ها هنا[1].

يلتزم الشاعر في المقطوعة السابقة عدداً من التقنيات الصوتية، بدءاً من إيراده عدداً من الحروف المنونة التي لا يبارحها في تعزيزها دالات معينة، واستئثارها بمساحات صوتية فيها شيء من التركيز على مواقع صوتية محددة، والتأكيد على ثبات اللحظة، ومركزيتها القارة من خلال السواكن في إطارها السرديّ التقريريّ.

فلم يخلُ أيّ من الأبيات السابقة من التنوين، فالتنوين يشي بالقبض على تراسل الحركات ضمة كانت، أم فتحة، أم كسرة: لفظة ، عابر شاعر، وحبس الهواء عند نقطة معينة يحدّ من إطلاق الصوت، أو انفلاته بشكل منسرح، ويبقيه أسير اللحظة والآنية والانتهاء، فلا وجود لحركية تطاول في المساحة الصوتية التي يشيعها التزام الشاعر في هذه المقطوعة الذي يستميل معه العاطفة بتأثير الحروف المنفعة.

إن التلقائية والانسياب دونما مشقة أو تكلف، فضلاً عن الوقع الدلاليّ في استثارة الحواس إلى التنبه واليقظة بتكرار(تهوينيني)، وهو مقطع استهلاليّ موفق من قبل الشاعر أسنده الشاعر بالتزامه عدداً من الحروف المنونة، وتوالي التسكينات المتلاحقة على نحو يعزز الدلالة على السردية لحدث ما.

٢- الحروف المشدَّدة:

وفي هذا المستوى الصوتيّ تعبير عن أشد العواطف اضطراباً، بأقصى درجاتها من الشدة والمرارة، يقول الشاعر في قصيدة (رحيل):

سأرحل عنكمُ، لا العيون غريقة.....بدمع... ولا في القلب أنة مَوجَعِ

سأمشي بعيداً عن ربوعٍ فتحيا...شبابي... ووجداني وشعري.... وأدمعي

---

(١) المجموعة الشعرية، ص٦٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم ترَ منيَ غير إخلاص عاشق..... ولم أر منها غير غدر مروّعِ

تبدد وهم كنت أسقيه من دمي..... وأغذوه من روحي وخفقه أضلعي

ولاحت لعيني الحقيقة بعدما... توارت طويلاً خلف أسوار برقع

أطلي ثعابين الشقاء... وفرقي....ضلوعي، وعيشي في شبابي المضيّعِ

ودونك إبائي... واستبيحي ترفعي.... ويا عاصفات اليأس! بأبيّ محطمِ

فهبّي كأنفاس الجحيم... وصدعي[1].....

يشيع في المقطع الأول من القصيدة السابقة اعتماد الشاعر عدداً من البنى اللفظية التي ينزع من خلالها استثارة المدركات الحسية بشكل مباشر، وعلى نحو شديد العنف في التصريح بألم الحب، والرغبة، اللذة، والجنس، وعندما يتعمد الشاعر الكشف أو البوح فمن المتوقع له الارتكاز على دلالات صوتية خاصة، تسعفه في الإبانة والتصريح، والنبرة المتحققة بتوالي الحروف المنونة والمشددة تحقق لشاعر هذا الغرض، وخلق شعرية القصيدة الخاصة بها بما تمليه الرؤية الشاعرية من الداخل هي: غريقة، موجع، أدمعي، مروع، دمي، مرقع، المضيع.....إلخ.

إن التناوب المستمر بين الأسماء والأفعال وتجاورها على نحو محكم للدلالة على الاحتراق في سعير اللذة يردّنا الشاعر من خلالها للمنبع الأصيل (اللذات)؛ إمعاناً بعذابات المحبّ، وعنف التجربة، وتكثيف حجم المعاناة، والتأكيد عليها في مواضع التشديد بكل رومانسية وعفوية العائق دونما افتعال أو مبالغة، إذ نلحظ أن جميع الأصوات التي تقاسمتها تلك الحروف المشددة كانت ضرورية، بحيث يسند أحدها الآخر في تصعيد الحسّ الإيقاعيّ بما ينسجم وتصعيد الحس الدلاليّ للأبيات على نحو شموليّ.

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأما على سبيل الدمج بين تلك البنى: البنية المتشكلة من التداخل العميق بين الأصوات ككل وازدواجية كل واحدة منها في المساحة الوظيفية التي تشغلها صامتة كانت أم صائتة، منونة أو مشددة أو ساكنة. فشعرية غازي القصبيّ تزخر بمثل تلك التناوبات، وإشغالها المساحات الإيقاعية على امتداد البنى الأخرى للنصّ وتعالقاتها؛ إذ لا يتأتى للباحث دراستها على سبيل الفصل التامّ، وإنما على قدر عالٍ من التماهي والتداخل لتعزيز البنية الإيقاعية للنصّ في كليتها يقول غازي القصبييّ في قصيدة(شعر شاحب):

آه! حسناء! لم يعد.....ذلك التاج أشقرا

لم أعد ألمح الصبا....فيه نديا مقمرا

لم أعد أنشق الشذى...منه ينساب مسكراً

ويح قلبي من الهوى....كان حلماً وأبحرا

تاركاً ذكرياته....جثة تحصن الثرى

يا مُنى الأمس! يا لها....قصة لفها السكون

حملت في سطورها.. كلّ ما من جنون

يوم أن كنت هائماً.. أنشد الواحة الحنون

وتراءيت فتنة... فوق ما تشتهي الظنون

فتغنيت منشداً.... للهوى أعذب اللحون

هامساً: يا منى الصبا!.... ملتقانا متى يكون؟

كنت إذ ذاك شاعراً... يطلب الحب حيث كان

يرتضى فيه بالعذاب... ولا يأنف الهوان

كنت طفلاً عيونه... باحثات عن الحنان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلت للصحب: أقبلوا... إنني اليوم أولد[1].

فالشاعر في القصيدة السابقة يستهم لفاعلية ما، وهو يدبّ العشق من الحياة؛ متذرعاً بصحبه، فهم جميعاً متحدون في تأهبهم للمتلقي، الذي يتعزز حضوره بلفظه (أقبلوا)، وهذه الحركية وفاعليتها لا بد لها من الإطلاق والانشراح، وفاعلية الأصوات المرفقة بها عليها أن تأتي موازية لمثل تلك الحركية والخفقان، وجاءت الأصوات الممتدة بالمستطالة موازية في رسم خطوطها الإيقاعية للبنى الدلالية، متماشية مع الجوّ المنبعث بالرومانسية، وفيض العشق، وتوق الشاعر ورفاقه للتلاقي.

ولا نغفل وقع الأصوات الصفيرية المهموسة، وما ترفده من الدلالات على الرقة في الهوى واللطف، وما تشيعه من موسيقية عالية المستوى بتوالي الأصوات الصافرة، وامتداداتها.

كما نشهد ذلك الإنباء الدلاليّ في الارتداد للعمق من السكر للإفاقة، ومن اللقيا إلى الوداع والافتراق الذي يلزمه جذب القارئ واستمالته نحو خواطر الماضي بآنيتها، وانقضائها، وتكرار حرف النون بكل مقوماته الصوتية جاء على مستوى النهوض بكل تلك المشاعر ودفقها، ويعود الشاعر مرة أخرى في آخر القصيدة لإطلاق الرويّ ومدّه بما يتماشى مع الوضعية النفسية الراهنة برغبته في التغييب، وإعراضه التامّ عن تقبل صوت الواقع المرير. والانتقال مجدداً من الصحوة التي شهدت لحظة الوداع إلى التغييب، حيث الاستمرارية في التغييب التامّ والمطلق.

وكل تلك البنى الرامزة للحرية، والانعتاق من آنية اللحظة تحقق لها كمال البنائية في

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص ٧٥- ٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدلالة بتوقعات أصوات مخصوصة منضبطة في الانبناء الإيقاعيّ للقصيدة، وذلك من خلال المراوحة والمزاوجة بين الصوامت والصوائت وما تخللها من البنى الصوتية الأخرى في تكرارية حروف بعينها، ووقع جرسها الموسيقيّ في تدعيم، وتعزيز تكاملية الأصوات ودلالتها على مستوى القصيدة ككلّ.

والكشف عن دلالات الأصوات صامتة كانت أم متحركة ساكنة أو مشددة، ودورها في الإطار التركيبيّ العامّ بكافة تقاطعاتها ومقصدية الشاعر باتباعه نظم حلّ الترابطات الثابتة لأبنية الكلمات على المستوى السطحيّ في بناء قصيدته.

وإجراء عمليات استبدالية بإحلال كلمات مكان أخرى؛ وصولاً لأقصى الإمكانات التعبيرية التي تزيد من تماسك أبنية النصّ، وجلاء البنى التركيبية الداخلية فيه على المستوى الآخر العميق.

هذا ما دعاه (جاكبسون) عند بحثه البنى العميقة في تحليل النصّ الأدبيّ بمبدأ التوازي[1]، وهو ما يحقق للنصّ الأدبيّ شعريته.

وتؤكد جميع الدراسات الحديثة أن تحقيق مبدأ الشمولية، والمنهجية، والعلمية في دراسة النصّ الأدبيّ لا تتأتى إلا باكتناه العلائق بين البنيتين: السطحية، والعميقة[2]، والكشف عنها يندرج تحت مبدأ التوازي الذي يتحقق للنص من خلال شبكة العلاقات الداخلية المتحكمة في بنيتها التركيبية لمجموعة من النظم والقوانين التي تأتي على موازاة محور التأليف الأفقيّ.

فالتوازي الشعريّ يتحقق عبر التداخل بين مستويين: أحدهما داخليّ عمقيّ، والآخر يتعلق بالبناء الخارجيّ لبنية الخطاب، ومنبع ذلك: تنوعات الأشكال، والدلالات الصوتية،

---

(١) ينظر: بومزبر: التواصل اللساني والشعرية: ص ٦٠.

(٢) ينظر: المرجع نفسه: ص ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنحوية، والمعجمية[1].

والالتفاف بهذا المستوى القرائيّ للنصوص الأدبية بالنقد من الدراسة الجزئية، والتوجه إلى النصّ بكليته، وقراءة النصّ قراءة عميقة من داخله لا يُقيد فيها الناقد سوى رؤيته لمقومات هذا النصّ التي تحتوي على التفاعل الخلاق بين البنى الشعرية المكونة له؛ بعيداً عن الأحكام المجتلبة هو ما يفضي إلى تغير جذريّ في مفهوم أدبية الأدب، وشعرية الشعر.

ثانياً: إيقاع الوحدات اللغوية

وفي هذا المستوى من البحث تأكيد على ارتباط الإيقاع بالدرجة الأولى بالموسيقى الداخلية للشعر، وانعتاقه من القولبة الوزنية، وتحجيمها لوحدات أو بنيات أكثر فاعلية في اكتساب النصّ ببنى دلالية تقوم على العلاقة التكاملية لتجاوزات الوحدات الصوتية واللغوية، ودورها في تعزيز دلالات النصّ، وتماسك الأبنية الداخلية على اعتبار الوزن جزءاً من الإيقاع وليس العكس، كما أن الوزن وضروراته تعكس نوعاً من الرتابة والثبات، في حين يعبر الإيقاع عن حركية الأصوات، والدالات اللغوية، وامتزاجها وائتلافها على نحو يحقق التناغم والانسجام.

والتأكيد على دور الإيقاع وأهميته أحد مطالب شعراء مرحلة الحداثية التي تعكس أولى توجهاتهم ومساعيهم الحثيثة في التحرر من قيد القافية الواحدة، والتوجه لاستكمال عناصر شعريتهم نحو الداخل، فهو الإملاء الوحيد الذي يستقطب معه الشكل الخارجيّ الذي يحويه دونما افتعال او إضرار بالوحدة النفسية العميقة التي يبتغيها الشاعر.

وفي التأكيد على الجانب التشكيليّ الذي يحققه الشاعر من خلال اللغة، حيث لا يختلف

---

(١) بومزير: التواصل اللساني والشعرية: ص ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيها دوره عن الفنان، يقول عز الدين إسماعيل: "اللغة حقاً أداة زمانية؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معيناً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي –في الحقيقة– تشكيل للزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة، تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصاً[1].

أ– التصريع ودوره في الإيقاع:

إن ظاهرة التصريع تشي بتشييد الدلالات على نحو سلاسل تأتلف فيما بينها وفق نظم إيقاعية تلتحم فيها البنيات الدلالية بالبنى الصوتية على نحو يحقق للقصيدة إيقاعاً حركياً خاصاً[2] في اجتذابه العناصر الدلالية والبنائية على حد سواء.

ومظهر التصريع في بنائيته الخارجية ووقع جرسه الداخليّ يتناسب تماماً ومتطلبات الشعرية في بلوغ أقصى درجات الإيقاعية.

وشعرية غازي القصبيّ تزخر بآلية التصريع، وفي التمثيل على هذا الجانب يقول في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة):

عدتُ كهلاً تجرّهُ الأربعون.....فأجبني: أين الصبا والفتونُ؟

---

(١) إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص ٤٢.

(٢) للإفادة أكثر حول المجال الحركيّ الذي يحققه مظهر التصريع بوصفه أحد مجالات التكوين الإيقاعية المتعلقة بالسمع. ينظر: الهاشمي، علوي: السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م، ص ٣١١ – ٣١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملء روحي الظما، فأين العذارى... وبقلبي الهوى، فأين الجفونُ؟

ما تغيرت... أنت ليلى التي أعشق..... لكن تغيّر المجنونُ

عدتُ بحرينُ... لا الفؤاد فؤادٌ.... مثل أمسٍ... ولا الحنين حنينُ

قدري كان بالجراح سخياً..... والذي يلثم الجراح مفتونُ؟؟؟

ألفُ شمسٍ تفجّرت في جبيني.... عجباً كيف ما تلاشى الجبينُ؟

جرّعتني أوصابهن... عصورٌ.... وسقتني أوجاعهن... قرونُ

عدتُ والشيب بارقٌ عبر فودي... وعلى قصلتي غيمٌ هتونُ

وسميراي: حرقتي والقوافي..... ونديماي: غربتي والشجونُ

ألبستني ثوب الغبار الصحارى... فأنا فيه لا أكاد أبينُ[1]

نلاحظ في المقطوعات الشعرية السابقة غزارة في تعددية الأصوات بتعددية القوافي، على نحو يومئ بحرص الشاعر على التشكيل الصوتيّ وفق دورةٍ تنغيمية على جميع المستويات الصوتية في النصّ أعلاه، إذ نلحظ مزجاً تفاعلياً على المستوى الإيقاعيّ بين الصوائت المستطالة في إيقاع النون ونبريتها؛ فضلاً عن علوّ الحضور في مستوى الأصوات بارتداداتها المتلاحقة إثر لزوم حرف الرويّ واقترانه بالضمة المشبعة في تأثيرها الصوتيّ، وما يصدر عنها من أصوات أخرى توازيها في مستوى الإمالة على الجانب التنغيميّ وقعاً آخر يستنبت على المحور الدلاليّ للقصيدة ككلّ.

ليتضح لنا في النهاية أن التصريع يتجاوز الحدود القاصرة في اعتباره حلية فنية أو

---

(١) المجموعة الشعرية ، ص ٣٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشكيلية ليصبح أداة شعرية مهمة من أدوات الشاعر، يشغل من خلالها مساحات دلالية معينة في إطار البنية الإيقاعية بوجه عامّ.

ب- إيقاع الطباق والمقابلة

وعلى الرغم من أن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية التي تدخل في إطار علم البديع، لكن عندما ندرسها في إطارها الإيقاعيّ لا بد وأن ندخلها مساحات أشمل من اعتباراتها الخاصة بحدود إيراد الألفاظ وضدها في الكلام؛ إذ تدخل في هذا المستوى في دائرة المفارقة التي بدونها لا تكتمل شعرية القصيدة.

كما يقدّم هذا الأداء دوراً إيقاعياً مهماً في الفاعلية القصوى لحركية- البنى الدلالية ودورها في تعميق بؤرة التقاطعات اللفظية على المستوى الدلاليّ ومفارقاتها الحادة، فالتنويع على المحاور الدلالية للغة تسهم بالتحامها مع البنيات الأسلوبية الصوتية في ضبط إيقاعية القصيدة.

والأمثلة على الأطراف الثنائية المتضادة في شعرية غازي القصبيّ كثيرة ومتنوعة، وهي على عدة مستويات، فمنها: المتقابلات الجزئية البسيطة، والمباشرة في ازدواجيتها القائمة على التضادّ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة):

كان يغفو في أذرع البحر بيتي... حوله الماءُ رقصةٌ ولحونُ

كنت أصحو والجزر خلٌّ وفيّ....كنت أغفو والمد جار أمينُ

والأماسي على الضعاف نعيمٌ....والهواري لهوٌ وحيدٌ سمينُ[1]

(١) المجموعة الشعرية ، ص ٣٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذ نلحظ وضوح المقابلة بين أصحو- أغفو، والتي يتدرج من خلالها لمستوى معين؛ إمعاناً وأشد تداخلاً بالعناصر الأسلوبية الأخرى، إذ تمتد مساحات تأثير البنى المتقابلة لتشمل عدة أبيات متواصلة من القصيدة ذاتها، يقول غازي القصيبيّ:

عدتُ كهلاً تجرّه الأربعون..... فأجبني: أين الصبا والفتونُ؟

ملء روحي الظمأ فأين العذارى... وبقلبي الهوى فأين الجفونُ؟

ما تغيرت أنت ليلى التي أعشق..... لكن تغيّر المجنونُ

عدت بحرين لا الفؤاد فؤاد..... مثل أمس ولا الحنين حنينُ

قدري كان بالجراح سخياً..... والذي يلثم الجراح خنينُ

ألف شمس تفجرت في جبيني... عجباً كيف ما تلاشى الجبين

جرّ عتبي أوصابهن عصور... وشقتني أوجاعهن قرون[1]

نلحظ في هذه المقطوعة إمعاناً من قبل الشاعر في تأسيسه مركزية الدلالة على أساس من التفاعلات المتضادة، إذ يدخلها أطواراً تركيبية أخرى تتشابك في بنائيتها، والأبعاد التخييلية على مستوى الأبيات ككل بين اليوم- أمس- وبين كهلاً- الصبا، وجرعتني- سقتني وبين بارق وغيم تذكرت- نسيت، ليس على المستوى اللفظيّ فحسب فإيراد الشاعر لفظتين على نحو من التقابل والتضاد لا تستطيع بمفردها على هذا النحو من الخصوصية والاجتزاء أن تشكل رافداً إيقاعياً يضاف لمجمل التشكلات الأخرى المساهمة برفع طاقة النصّ الإيقاعية.

---

[1] المجموعة الشعرية ، ص ٣٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تشغل الأبعاد الدلالية الرامزة التي تنطوي على الازدواجية حيزاً واسعاً في مجال يقضي بتعددية الاحتمالات بما تؤكده من قوى التداخل، والتشابك بين الألفاظ في بؤر تأسيس التقابلات الخاضع لنظم المفارقة.

وبناءً على ما تقدم يجب أن ينصب الاهتمام في بحثنا لهذا المنحى على الواقع النفسيّ لتلك المتقابلات التي تكون أشد ارتباطاً بوحدة الأثر النفسيّ على مستوى القصيدة ككلّ.

تلك البنى الثنائية التي تتعزز أهميتها الإيقاعية بالتحامها مع البنيات الأسلوبية الأخرى: الصوتية، والدلالية، والنحوية، والتكوينية، والتي يتحدد من خلالها خط شعرية القصيدة، يقول مصطفى السعديّ حول أهمية المفارقة الناشئة من التحام البنى المتقابلة:" من خلال الوعي بطبيعة هذه الأداة، يتجسد للشاعر الاتفاق الماثل في المتطابق، والاتحاد بين المواقف والأشياء التي تبدو في الظاهر غير متفقة موحداً في النهاية بين صوته الأول وصوته الثاني، وصار الأول هو أحد وجهي الثاني، كما صار الثاني أحد وجهي الأول، مضيفاً كليهما للآخر، ومثرياً إياه[١].

ونلحظ خروج الشاعر في تقابلاته تلك وبنائية المفارقات إلى حيز أوسع يمتد فيها وفق شبكية من المتضادات العميقة؛ لتشمل العديد من الأبيات التي تتطلبها المنظومة الإيقاعية ككلّ.

فالإيقاعية المنسرحة عبر ألفاظ التضاد بين "تذكرت، ونسيت، وبين كهلاً ، وصبا، وبين شمس وغروب، استطاع الشاعر من خلالها تعميق بؤرة الصراع بين العنصر الغالب والمغلوب، وأن يحقق للقصيدة إيقاع الدرامية، وحركيته، وذلك من خلال كشف العلاقات غير

---

(١) السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٢٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتكافئة بين المجنون ونصَب الشاعر.

وهذه التعالقات الرمزية وعمق أبعادها الدلالية من تداعيات التشابك والالتحام في فضاء النصّ بين البنى الدلالية عبر مستوى: الطباق، والمقابلة، وتوقيعاتها الصوتية بالغة الأثر في تعميق الحس الإيقاعيّ الداخليّ بوصفه المحصل النهائيّ للتفاعل بين كلتا البنيتين: الدلالية، والصوتية.

وباتت إيقاعية المقابلات المتضادة في هذا المستوى تخرج من إطار الجزئية إلى حيز أوسع في تعميق الدلالة على التقابل المرتبط بالأثر المعنويّ للأبيات ككلّ؛ لتشكل الموقف النفسيّ للشاعر بعيداً عن حدود اللفظتين وتضادهما؛ لتدخل تطوراً آخر في منظومة من المتقابلات السياقية التي تجري بحريتها تلك لتشمل الموقف المناط بالشاعر، وبنائية تلك التقابلات المنوطة بالقصيدة، وتحقيق تماسكها على سبيل الوحدة الواحدة في الأثر والشعور.

د- القافية[1]:

---

(١) اختلف العروضيون في تعريفهم للقافية، فقد حددها الخليل بن أحمد وهو الرأي الأكثر قرباً الى الصواب عند القيروانيّ بأنها: آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. "ينظر العمدة في محاسن الشعر: ص ١٢٩ وموسيقى الشعر العربيّ، ص ٨٩- ١٣١ فيه حديث موسع عن القافية، وتحديدها، ولتعرف على التفاوت الشديد حول ماهية القافية عند العروضيين القدماء. انظر موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ص ٦٣- ٦٤.

وأما على صعيد النقاد المحدثين فقد جاء تحديدهم للقافية ودورها منسجماً مع المتغيرات التي طرأت على الشعر الحديث وأكثر تجاوباً مع توجهات الشعراء الحداثية، ومن بينهم إبراهيم أنيس، يقول: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات مع القصيدة وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى (الوزن) ينظر موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

ويلخص شكري عياد - بعد عرض وتحليل طويلين- إلى أن القافية لا تختص فقط بتكرار حرف ساكن في آخر البيت وهو المسمى بالرويّ، بل تختص إلى جانب ذلك بشيئين، هما: الأول الحرص على أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اختلفت نظرة المحدثين للقافية من حيث اعتبارها جزءاً من المنظومة الإيقاعية ككلّ للقصيدة الواحدة، والتي تشغل دوراً بارزاً الأهمية في توقيعها مساحة صوتية خاصة أرادها الشاعر، سواء تعين عليه الالتزام بها أم قصد إلى التنوع بها، فكل له هدفه من إيقاع النصّ الشعريّ، ووسمه موسيقية خاصة تلبي احتياجات الشاعر الحديث، وتتواءم ومنطلقاته الفكرية، وزخرة منابعها التخييلية، ودورها في بناء المشهد الشعريّ ككلّ على المستوى الإيقاعيّ التكوينيّ الذي تلتحم فيه عناصر الشعرية بتوحد المعنى واكتمال المبنى، فكلّ من: المادة اللغوية، والوحدات العروضية المكونة للوزن والقافية يتعين من خلالها الصوت الإيقاعيّ الخاصّ بكل قصيدة.

ويمكن أن نعدّ ظاهرة الثبات والالتزام أو التنويع في القوافي في شعرية غازي القصيبيّ على حدّ سواء ذات أبعاد نفسية خاصة في المنحى والتوجهات، فالإيقاع الصوتيّ في اعتماده تقفية موحدة ينسجم وشعر المناسبات، وثقل ألفاظه، ورصانتها التي يتناغم فيها ثقل المناسبة والحضور الشعريّ الأدعى للالتزام بوحدة القافية.

وأما على الجانب الآخر النقيض، وهو التنويع في القافية، فإنه يأتي استجابة لمتطلبات الشعر الرومانسيّ لتوافقاته مع المتغيرات العاطفية المصحوبة بتموجات النفس، إذ تستدعي معها تنوعاتها التقوفية في ارتباطاتها الدالة على(الصخب، الحب، الحنين، الثورة، الفرح، الألم، الاشتياق، الحزن، والفزع).

تتساوى القوافي تساوياً تاماً من الناحية الكمية، ويظهر ذلك لا في تساوي عدد المقاطع فحسب بل في التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة، والثاني: أن للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية قيمة موسيقية خاصة من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر... إلخ ينظر: موسيقى الشعر العربيّ: ص ٩٣- ٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد انتقل هذا الاهتمام بالقافية للنقاد محط اهتمامهم في قراءة وتحليل القصائد، وكشف دلالاتها، وبيان أسباب اختيار الشعراء لقافية معينة.

وقد ذهب كثير من النقاد إلى وجود علاقة بين الموضوع واختيار الرويّ والقافية بعامة؛ لأنهما بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع والتأثير.

وقد جعل(صابر عبدالدايم) موسيقى القافية أحد الأسس المهمة الواجب توافرها في بناء القصيدة العربية، إذ يقول: "التزمت كل موجات التجديد الشعريّ بسحر القافية الأخاذ، وكثير من ظواهر التجديد كان بدافع الوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعيّ الذي يحدثه تنوع القوافي[١].

فالقافية المطلقة ما كان رويها متحركاً[٢] والمقصود بالمتحركة هنا أن يكون حرف الرويّ حرك بالحركات القصار الكسرة والضمة والفتحة، أو بالحركات الطويلة المشبعة مثل: الألف والواو والياء، كما يعدّ ما وصل بها الوصل من القافية المطلقة[٣] ، ومن أمثلة القوافي المطلقة يقول غازي القصيبيّ:

فارس القدس! أقفرَ الميدانُ..... وهوى البند واستراح الحصانُ

سقط السيف من يدٍ رفعته..... نصف قرن... واستسلم العنفوانُ[٤]

أما القافية المطلقة – وهي ما كان رويها ساكناً– فقد أبرز هذا النوع من القوافي حالة السكون التي صاحبت الشاعر في تجربته الشعرية.

---

(١) عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص ١٥١.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧
(٣) عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، ص ١٦٥.
(٤) المجموعة الشعرية، ص ٢٨٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن خلال تتبعنا شعر القصيبيّ نجد هذا النوع من القافية المطلقة عنده من خلال قصيدته "العودة إلى الواحة"، إذ يقول:

أعود إليك....

وظهري ينوء بحمل الرماح

وعيناي في مثل لون الجراح

أعود إليك....

وفي قدميَّ سياطُ الهجير

وفي شفتيَّ ظلالُ السعير[1]

ويعدُّ التنويع في القوافي من أهم سمات التجديد في القصيدة العربية؛ إذ يتمّ فيه كسر رتابة القافية، ومفاجأة القارئ أو السامع بنغم موسيقيّ جديد، يدفع عنه الملل والسأم من تتابع التكرار لرويّ محدد، وهذا التكوين والتنويع في القوافي لا يعتدّ الشاعر بمفردات معينة يمكن أن تكون بمنأى عنه، أو تبخل عليه لغته ببعضها، بل يعطيه هذا التنويع في القوافي لا يقيد الشاعر بمفردات معينة يمكن أن تكون بمنأى عنه، أو تبخل عليه لغته ببعضها، بل يعطيه هذا التنويع القدرة على استخراج أقصى طاقات اللغة والانتفاع بدورها الكامنة عن طريق هذا التنويع.

وتجدد القوافي دليل على تجدد وسرعة أو بطء الدفقة الشعورية للشاعر فبعض الدفقات الشعورية يلزمها قافية معينة، مثل: القوافي الساكنة في حالات الحزن، والحب، والأسى،

(١) المجموعة الشعرية ، ص ٢٨٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقوافي المطلقة في حالات أخرى، ما لا تقدمه القافية الموحدة للأبيات من قدرة على التعبير عما يجول في نفس الشاعر.

والشعر العربيّ الملتزم بالشطرين المتمسك بالعروض الخليليّ لم يتجمد عند القالب الواحد الملتزم بالقافية الواحدة، بل تعددت قوالب هذا الشعر الموسيقية[1].

وقد عمد القصيبيّ إلى التنويع في القوافي في القصيدة الواحدة، وتسخيرها للتعبير عما يجول في صدره، فأحياناً نراهم يبدأون بقافية معينة توحي بالبطء والخمول والهدوء، ما يمكن التعبير عنه بأنه أحد إفرازات الحزن والأسى، ونراهم في زيادة سرعة القافية لخدمة الفكرة التي يطرحها في قصائده.

وفي التمثيل على الجانب الذي يتنوع فيه القافية ما جاء في قصيدته (عالَم الإنسان)؛ إذ يقول(من البحر البسيط):

أريده عالماً لا يستبيح دماً.....ولا ينقل في أوزاره القدما

أريده بسمة لا تعرف الألما.....أريده ضحكة لا تذكر السأما

أريده دون خوف دون عاصفة.....سوداء تنثر ليل الرعب والعدما

أريده لبني الإنسان يحضنهم.....أباً يوزّع في أطفاله النِّعما

أريده دون جوع دون مرتعش.....في الريح يحلم لو سال الدجى كرما

أريده دون أوثان يُطاف بها.....أريده دون جمع يلعق الصنما

أريده يعرف الإنسان يعشقه.....أريده يمنح المحروم ما حُرما

---

(١) عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص ١٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أريده يمنح الأعمى نواظره.....ويمنح الطفلة المشلولة القمما

ماذا أنبصره؟ ماذا أنصنعه؟..... يا أخوتي، يا بني الدنيا هو الندما؟[١]

فوفي المقطع السابق نجد تنويعا في القوافي، والتنويع يشعرنا بأهمية الكلمة التي تحتويها "فكلمات القافية في الشعر الجيد ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها تتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنه فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها[٢].

وبناء على ما تقدم في الدراسة البحثية لإيقاع الوحدات اللغوية على مختلف المستويات السابقة تتأكد لنا القناعة الراسخة بتكاملية الإيقاع وشموليته على العناصر الأخرى، وفي نظرية (ريتشاردز)حول الإيقاع الشعريّ يعرفه ــ:"بأنه هو هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحددها تتابع المقاطع"[٣].

والطبيعة الإيقاعية التي يؤكد عليها (ريتشاردز) لا تتأتى من تتابع الأصوات وتوالياتها فحسب، بل بما فيها من المعنى والشعور، وأكبر درجة من التوقع النفسيّ إنما تحدث في الشعر الموزون[٤]. فيتكفل في تشكيل الإيقاع عدد من العناصر والمعطيات، وإن تفنن الشاعر في قولبتها وفق نسيج محكم الروابط على جميع الأطر التشكيلية الخارجية والمعنوية

---

(١) المجموعة الشعرية، ص ٢٩٢.

(٢) عبدالرحمن، ممدوح، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٤م، ص ١١٩.

(٣) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربيّ، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٣٩، نقلاً عن:
A. Richards: principle of literary criticism. (Rout ledge & keg an, Paul, 17th imp) p.137.

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ١٣٩- ١٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الداخلية بمهارة الموسيقى الخبير، وضبطه أنغامه في كل تشظياتها وائتلافها نحو بؤرة إيقاعية يجعلها أشد اغتناءً واحتواءً للبنى الأخرى، واجتذابا لوحداته الموسيقية الصغرى إلى الوحدة العليا الأعم والأشمل.

فالنمط الوزنيّ سكونيّ ترسيميّ، والحافز الإيقاعيّ ديناميكيّ متحرك"[١]، ويتأكد من جميع ما تقدم أن "القيمة الحقيقية للإيقاع وذلك النوع منه المسمى بالوزن لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها، بل في التهيؤ النفسيّ الذي يحدثه الأثر الأدبيّ الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع... الخ[٢].

وبهذا يتبين لنا أن الإيقاع هو الوحدة الأغنى والأشمل والأعمق الذي تتضافر العديد من الوحدات الداخلية الصغرى في تشكيل بنائيته، وتشكلات المشهد الشعريّ المتعلق بالخيال؛ فضلاً عن التعلقات الأخرى بعدد من الظواهر البديعية، وما تنطوي بمجملها تحت مظلة البلاغة في عرف التقليديين، وهي من المستلزمات الأسلوبية المساهمة في تشكيل البنية الإيقاعية العليا، التي تنتظم جميع البنيات الأخرى للوحدات المتجاورة في اجتذابها نحو المركزية الإيقاعية الأشمل، وتتكامل عند هذا المستوى الأخير البنية الإيقاعية ككل بتضافر البنيات السابقة.

---

(١) الهاشمي: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، ص ٣٠٠.

(٢) عياد، موسيقى الشعر العربيّ، ص ١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

تناولت الدراسة الحالية (الظواهر الأسلوبية في شعر غازي القصيبيّ)، وقد تتبعت هذه الظواهر في مستويات متعددة، بدءاً من المستوى التركيبيّ النحويّ، الذي يتخذ من الجمل وتحولات الضمائر ميدانا له، وفيه تم دراسة دوران الجمل بنوعيها: (الجملة الاسمية، والفعلية) في شعر القصيبيّ، وتم عمل جداول تكرارية تبين الجمل وأعدادها، وجداول تبين الصور التي جاء عليها المبتدأ، والأنواع التي جاء عليها الخبر، وكذلك جداول تبين صور الفعل والفاعل في الجملة الفعلية، وقد تبين أن استخدام الشاعر للجملة الفعلية كان أكثر من استخدامه للجملة الاسمية، وفي هذا دليل على الحركة وعدم الثبات.

أما في موضوع التقديم والتأخير فتناولت الدراسة التقديم والتأخير بين المبتدأ والخبر، والذي لا يكون إلا لمسوغات نحوية، أو لإبراز أهمية المقدم على ما تم تأخيره، وفي الجملة الفعلية كان تقديم المفعول على الفاعل، وقد جاء أيضا لمسوغات نحوية، أو لدواع فنية خاصة بالشاعر.

وفي موضوع تحولات الضمائر، فقد كان الشاعر يراوح بين ضمائر الخطاب بالتنقل بينها بيسر وسهولة؛ ليوصل فكرته وما يرمي إليه دون تعقيد في هذه المسألة، والتي قد ينتج عنها الكثير من الإرباك في استخدامات غيره من الشعراء، وقد جاء التقديم والتأخير والتحول في الضمائر ليساند ويعزز الحركة التي رأيناها في شعر القصيبيّ.

وفي مجال الحقول الدلالية، فقد غاصت الدراسة في مسائل إحصائية؛ محاولة أن تبين تكرار بعض الألفاظ ، والدلالات التي تتمثل في اهتمام الشاعر بأمته، من خلال حقل الألفاظ القومية، والحنين إلى المراحل العمرية السابقة في حقل الألفاظ الدالة على العمر، ومن ثم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتقلت إلى ميدان ألفاظ الحب، الذي كان يمثل الجانب الأكبر بالنسبة للشاعر، إذ تبين من النتيجة النهائية أن الشاعر استخدم الألفاظ الدالة على الحب أضعاف ما استخدم من غيرها، وفي هذا دلالة على إصرار الشاعر على الحياة، والتمتع بما يستطيع إليه سبيلا.

أما في المستوى الاستبداليّ فقد جالت الدراسة محاولة تبيان الانزياحات البلاغية الاستبدالية؛ اعتمادا على ثلاثة أمور، هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، وتبين أن التشبيهات في شعره من حيث معنى التشبيه قليلة جدا، ولكنه لجأ إلى نوع آخر من التشبيه، وهو الاستعارة بنوعيها: المكنية، والتصريحية، غير أن اعتماده على المكنية كان أكبر، إذ لم تخل أي قصيدة من الاستعارات، والكنايات، حتى على مستوى القصائد القصيرة، فإنها تكاد تضج من كثرة الاستعارات، والصور البيانية التي يتناولها، وقد منح هذا التنوع البلاغيّ لشعر القصيبي لمساتٍ من الجمال، وتجلياتٍ من روح الإبداع، ظهرت جلية في الكثير من قصائده.

وفي الفصل الرابع: تبين فيه استخدام الشاعر حداثة التراكيب، وعراقة الألفاظ ، وتنوع القافية، فنجحت قصائده بتعدد منابع دلالاتها، ومقدرتها الشعرية المميزة على إقامة جسور التواصل بينه وبين المتلقي .

والله ولي التوفيق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النتائج

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن الظّواهر الأسلوبية في شعر(غازي القصيبيّ):المجموعة الشعرية الكاملة أنموذجاً، إذ تضم المجموعة الشعرية سبعة دواوين، وخلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، أهمها:-

١- يمثل شعر القصيبيّ مجموعة من الظواهر الأسلوبية، التي تعمّد الشاعر تجسيدها في شعره؛ إذ تميز أسلوبه بالتنوع الفنيّ، والفكريّ في رؤيته الشعرية، فاعتمدت تقنية النصّ الشعريّ عنده على خبراته المتراكمة والمتنوعة.

٢- نهج القصيبيّ نهجا رومانتيكيا في تجربته الشعرية، وقد تناول شعره قضايا أدبية وسياسية؛ إذ نجح القصيبيّ في ربط الظواهر اللغوية بالنصوص الشعرية، وقدرته على التأثير في نفس الملتقي.

٣- احتل الشعر السياسيّ والاجتماعيّ عند القصيبيّ مكانة مرموقة، بشكل يتناسب مع القضايا التي عالجها في معظم قصائده؛ إذ لدى القصيبيّ معجم لفظيّ، ولا سيما في الجانب الوجدانيّ الذي يمثله حقل الألفاظ الدالة على الحب، والذي وظفه من خلال تجربته الشعرية.

٤- إن العاطفة الصادقة المتدفقة هي الميزة الأولى التي ميّزت شعر القصيبيّ بشكل لافت للنظر، وبما أن الانفعال هو رديف العاطفة الذي لا ينفصل عنهما، فقد زخرت المجموعة الشعرية بالانفعالات النفسية ذات المنشأ العاطفيّ، والتي توافقت مع جميع المواقف التي خاضها الشاعر وتميز بها؛ فانسجمت الظواهر الأسلوبية المميزة لشعره مع شخصيته الواقعية، ومن خلال الانسجام الواضح استطاع القصيبيّ أن يقدم نفسه للملتقي بكل صدق، وواقعية.

٥- اتخذت الظواهر الأسلوبية في شعر القصيبيّ أبعادا أخرى؛ إذ تدلّ الجملة الاسمية على الثبات الذي تمثله في استخدامها ضمن النصّ الشعريّ، وهذا يدلّ على ثبات موقفه تجاه القضايا التي عالجها في شعره، أما الجملة الفعلية فقد دلّت عنده على استمراريته في طرح الحلول للقضايا الواقعية في شعره.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦- لجأ القصيبيّ إلى التنويع في استخدامات الضمائر؛ خدمة للغرض الذي سعى إليه، طارداً بضمير الغائب ما يثقل نفسه من غربة وابتعاد، وكأنه لا يريد للأمور الكئيبة الحزينة أن تسيطر على نفسه الذي يتكلم بضمير المتكلم في حالة الصفاء.

٧- إن البحث في المستوى الدلاليّ المعجميّ لمجموعته الشعرية الكاملة أظهر الحقول المعجمية التي يتحرك فيها الشاعر القصيبيّ، فكانت متنوعة، وهي من مصادر طبيعية ماديّة مثل: الأرض، والماء، ومصادر سياسية، مثل: الفدائيّ، والعدو، والزعماء في حقل الألفاظ الدالة على القوميّة. وتلك الألفاظ هي التي يعود إليها الفضل في تشكيل الدلالات، وإضفاء المعاني على التشبيهات، الاستعارات.

٨- استخدم القصيبيّ تراكيب جديدة، وألفاظا معبرة موحية، ونوّع القافية، فنجحت قصائده بتعدد منابع دلالاتها، ومقدرتها الشعرية المتميزة في إقامة جسور التواصل بينها وبين المتلقي.

٩- عمد القصيبيّ الى التنويع في القوافي في القصيدة الواحدة، وتسخيرها للتعبير عمّا يجول في نفسه، فأحياناً نراه يبدأ بقافية معينة توحي بالبطء والخمول والهدوء فيما يمكن التعبير عنه بأنه أحد إفرازات الحزن والأسى، ونراه في زيادة سرعة القافية لخدمة فكرةٍ يطرحها في قصائده .

١٠- إن أسلوب القصيبيّ مزيج من متعة ومنفعة، متعة قراءة الشعر العربيّ المعاصر في أساليبه وطرائق أدائه، وفائدة في إيصال الجانب الموضوعاتيّ، الذي يرتكز خصوصا على قضايا إنسانية.

والحمد لله رب العالمين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصـــــــــــــــادر:

- القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، نصر الله بن محمد (٦٣٧ه/ ١٢٣٩م)، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلميّ، ١٣٧٥ه.

٢. الأستراباذي، محمد بن الحسن الرضيّ(٦٢٦ه/١٢٨٧م)، شرح الرضيّ على الكافية، جامعة قاريونس، ١٩٧٨م.

٣. ابن الأنباريّ، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد(٥٧٧ه/١١٨١م)، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق جودة مبروك، ط١، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م.

٤. الباقلانيّ، أبو بكر محمد بن الطيب (٤٠٣ه/ ١٠١٣م) إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٧م.

٥. التونجيّ، محمد، المعجم المفصل، ط٢،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ١٩٩٩م.

٦. الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبدالرحمن (٤٧١ه/ ١١٧٨م)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجيّ، القاهرة ١٤٠٤هـ

٧. ابن جنيّ، أبو الفتح عثمان(٣٩٢ه/ ١٠٠٢م)، سرّ صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م

٨. الخطابيّ، أبو سليمان حمد بن محمد (٣٨٨ه/ ٩٩٨م)، بيان إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٦م.

٩. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد(٨٠٨ه/ ١٤٠٦م)، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨م.

١٠. الصبان، محمد بن علي (١٢٠٦ه/ ١٧٩٢م) حاشية الصبان على شرح الأشمونيّ لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط١، ج١، ١٩٩٧م.

١١. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلويّ، عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية ، ط٢ ، ٢٠٠٥م.

١٢. العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبدالله(٣٩٥ه/ ١٠٠٥م)، ديوان المعاني، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩م.

١٣. ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن (٧٦٩ه/ ١٣٦٧م)، شرح ألفية ابن مالك، ط٢٠، دار التراث ودار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٤. ابن قتيبة، أبو عبدالله محمد بن مسلم (٢٧٦ه/ ٨٨٩م)، تأويل مشكل القرآن،تحقيق السيد أحمد صقر، ط٢، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ١٩٧٣م،

١٥. القرطاجنيّ، أبو الحسن حازم بن محمد (٦٨٤ه/ ١٢٨٥م) ، منهاج البلغاء الدار العربية للكتاب، ضمن الأعمال الكاملة للدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة وهي عبارة عن رسالة دكتوراه، نشرت بدعم من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس،٢٠٠٨م.

١٦. القيروانيّ، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١م.

١٧. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم(٧١١ه، ١٣١١م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

ب- المراجـــــــــــــــــع:

١-أحمد، عطية سلمان، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢- إسماعيل، عزالدين: الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

٣-أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر العربيّ، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، القاهرة، ١٩٨١م.

٤- بريور، ماري نوال غاري، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر الشيبانيّ، ط١، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٥- تودورف، تزفتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م.

٦- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

٧- جيرو، بيير: الأسلوبية. ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، فرنسا، ط٢، ٢٠٠٨م.

٨- حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة، ط١، وكالة الأهرام للتوزيع، ١٩٩٨م.

٩- الحسينيّ، راشد بن حمد بن هاشل، البنى الأسلوبية في النصّ الشعريّ، ط١، دار الحكمة، لندن.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٠- خليل، إبراهيم محمود، النقد الأدبيّ الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧م

١١- أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلّي**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.

١٢- درابسة، محمود، تشكيل المعنى الشعريّ، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠م.

١٣- الراجحيّ، عبده، التطبيق النحويّ، دار النهضة العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

١٤- أبو الرضا، سعد، النقد الأدبيّ الحديث: أسسه الجمالية، ومناهجه المعاصرة: رؤية إسلامية، ط٢، ١٤٢٨هـ-١٩-ساندريس، فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط١، المطبعة العلمية ودار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣م.

١٥- سرحان، مكيّ محمد، أدباء خليجيون مميزون،- غازي القصيبيّ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م

١٦- السعدنيّ، مصطفى: البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

١٧- الشايب، أحمد، الأسلوب، ط١٢، مكتبة النهضة المصرية، ٢٠٠٣م.

١٨- الصفرانيّ، محمد، غازي القصيبيّ: حياته، ومختارات من شعره، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ، الكويت، ٢٠١١م

١٩- الصيداويّ، يوسف، الكفاف، دار الفكر - دمشق، دار الفكر المعاصر - بيروت،١٩٩٩م.

٢٠- عباس، حسن،، النحو الوافي، ط١٥، دار المعارف، مصر، ١٩٩٢م.

٢١- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، ظ٤، دار الثقافة، بيروت، لبنان،١٩٨٣م.

٢٢- عبد الجواد، إبراهيم عبدالله، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربيّ الحديث**، وزارة الثقافة ، عمان، الأردن.

٢٣- عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٤م.**

٢٤- عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربيّ بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢٥- عبدالرحمن ، ممدوح ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٤م.

٢٦- عبدالقادر، كمال، **حكاية اسمها غازي القصيبيّ**، ط٢، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٧- عتيق، عبدالعزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٧م.
٢٨- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة، عمان؛ ط١، ٢٠٠٧م.
٢٩- عياد، شكري، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
٣٠- عياد، شكري، موسيقى الشعر العربيّ، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م
٣١- عياشيّ، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م
٣٢- الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية، مصر، دار القدس، ٢٠٠١م
٣٢- فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٣- بوقره، نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة٣٩-قصبجيّ، عصام، وآخرون، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية.
٣٤- القصيبيّ،غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م.
٣٥- القصيبيّ، غازي، مع ناجي ومعها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩م.
٣٦- القصيريّ، فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط١، دار مجدلاويّ، ٢٠٠٦م. ٣٧-فارع، شحدة، وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان.
٣٧- قطوس، بسام، مظاهر الانحراف الأسلوبيّ في مجموعة عبد الله البردونيّ(وجوه دخانية في مرايا الليل، مجلة دراسات، مج ١٩، عدد١، ١٩٩٩
٣٧- اللويميّ، محمد، الأسلوب والأسلوبية، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م .
٣٨- ماكليش، آرشيفالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضرا الجيوسي، دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرتكلين، بيروت، ١٩٦٣م.
٣٩- محمد، محمد أسعد، في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٢م
٤٠- مختارــ أحمد، البحث اللغويّ عند العرب، ط٨،عالم الكتب، ٢٠٠٣م
٤١- مختارــ أحمد، علم الدلالة ، ط١، دار العروبة،انقره، ١٩٨٢م
٤٢- بومزير، الطاهر بن حسين: التواصل اللسانيّ والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون. الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٣- المسديّ، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب،ط٣، تونس ١٣٩٧هـ.

٤٤- النادريّ، محمد، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية ، صيدا،بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

٤٥- النحويّ، عدنان، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحويّ، ط١ ،١٩٩٨م.

٤٦- الهاشميّ، علوي ، السكون والمتحرك دراسة في البنية والأسلوب ، منشورات إتحاد كتّاب وأدباء الإمارات ، دبيّ ، ١٩٩٢م.

٤٨- هصيص، علي، معجم مصطلحات النحو والإعراب، دار عالم الثقافة ودار الأسرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.

٤٩- وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٨٤م

٥٠- اليافيّ، نعيم، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥م.

ج- الدوريات والصحف والمجلات:

١. جريدة الرياض، العدد ١٥٣٩٢ ، صفحة الأخبار المحلية

٢. درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية ، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤م

٣. درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، القاهرة، مج١٠، ع١، ١٩٨١م.

٤. أبو ديب، كمال، الأسلوبية، مجلة فصول، مج٦، ع١، أكتوبر – نوفمبر، ١٩٨٤م.

٥. الراجحيّ، عبده ، علم الأسلوب، فصول، مج١، ط٢، يناير ١٩٨١،

٦. السدميّ، معتصم، غازي القصيبي الظاهرة، مجلة المبتعث، العدد ١٩١ ، عدد يونيه – يوليه ٢٠١٠م

٧. الطرابلسيّ، الهادي، الأسلوبية ، مجلة فصول، مج٦، ع١.

٨. عواد، علي، نهر المجرة، مختارات من شعر البياتي، هيئة قصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٨م.

٩. عودة، ميس خليل محمد، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، أطروحة ماجستير

١٠. فضل، صلاح ، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١١. القنيعير، حسناء، الْعَنْوَنَةُ في شِعْرِ غازي القصيبيّ، جريدة الرياض، العدد ١٥١٧٥، ١٠-١-٢٠١٠م http://www.alriyadh.com/488542
١٢. مصلوح، سعد، الأسلوبية، ضمن مهرجان شوقي وحافظ الذي أقيم في القاهرة سنة ١٩٨٢م، مجلة فصول، مج٥، ع١، أكتوبر- نوفمبر، ١٩٨٤م.
١٣. الهيشري، الشاذلي، الالتفات في القرآن، حوليات الجامعة التونسية، جامعة تونس، العدد ٣٢، ١٩٩١م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ABSTRACT

Stylistic Phenomena in Ghazi Alqasabi Poetry:
(Complete Poetry Collection as Prototype)
By:
Yousef Mahmoud Nahar Al-Mazawdeh

:Under the Supervision of:
Dr. Buthaina Salman Alqdah

The current study discusses Ghazi Alqasabi's poetry taking the complete collections of poems as prototype. Collected poems include seven collections: poetry from Algeria, the Diamonds, Drops of Thirst, A Battle without a Flag, Verses of Erotic, You are the Gardens, Fever and Return to Ancient Places. The study aims to highlight the most significant stylistic phenomena in Alqasabi's poetry.

The study starts with a preface introducing the term of "Stylistic" linguistically and idiomatically. The study then discuses the nature and the levels of "Stylistic" idiom, summary of Alqasabi's life and his poetic experience. Chapter one discusses structural level concerning the concept, verbal sentence and a nominal sentence, fixing worlds in the sentence and pronouns and their derivations. The study then transferred into deductive level showing rhetorical, analogical and metonymical aspects. Then inductive topics are discussed showing the scope of vocabulary which indicate nationalism, age stages and vocabulary of love. Finally, the study discusses intertextuality based on poetic testimonies taken from the whole poetic collection, in addition to discussion of literary, religious and cultural intertextuality.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com