المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
فرع الأدب والبلاغة والنقد

الاستهلال في شعر غازي القصيبي

مقاربة نسقية تحليلية

رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالبة

البندري معيض عبدالكريم الشيخ الذيابي

إشراف الدكتور

ناصر يوسف إبراهيم جابر شبانة

١٤٣٣ - ١٤٣٤هـ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قـال تعالى :

﴿ ۞ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِـلَّةِ ۖ قُلْ هِىَ مَوَٰقِيتُ لِلنَّـاسِ وَٱلْحَجِّ ..... ﴿١٨٩﴾ ﴾

(سورة البقرة : ١٨٩)

www.manaraa.com

الإهداء

"لكل من همّ بالقراءة "

أهديك نبض عطاء.. من وهبوني إياه بفضل من الله ومنة

"أبي (يرحمه الله) وأمي، أبو أمير، أساتذتي، أبنائي".

والحمد لله أوله وآخره .

امتنان الباحثة .

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

ملخص البحث

يمكن تلخيص مجمل البحث في أنه يتناول الاستهلال في شعر غازي القصيبي، وذلك من خلال تتبع مصطلح الاستهلال وجهود النقاد في ذلك أولا، ومن ثم البحث عن المسوغات التي ساهمت في اختيار هذه المفردة (الاستهلال) وانتشارها، والعناية بدراسة الوجهة الأخرى من حد الاستهلال الشعري، وهي الحد البنائي وكشف معاييره (البصرية والإيقاعية والدلالية) التي تساعد على الفصل بينه وبين ما يتصل به من باقي جسد النص الشعري، أما على المستوى التطبيقي فقد اهتمت الدراسة بما يحيط الاستهلال الشعري ويوازيه (العنوان)، وتتبعت أنواع العلاقات التي تربطهما، وسعت إلى معرفة تقانات الاستهلال الأجناسية، وخصوصًا بعد النقلة النوعية التي يشهدها ميدان التمازج والتداخل بين الفنون في العصر الحديث، كل ذلك كان خلاصة ما يحاوله الفصل الأول في (فضاء الاستهلال الشعري).

أما الفصل الثاني فإنه يعرض لبعض المبادئ التي تحقق للاستهلال الشعري نصيته، من مثل الانسجام والترابط الداخلي بينه وعناصر بناء النص الأخرى (الفصل والمقطع)، ومن مثل الترابط المؤسس لاتساق النص والمتمثل في الأنماط الفنية للاستهلال الشعري، ومن مثل التناص المحقق للتفاعل والمعتمد بدرجة أو بأخرى على ثقافة المتلقي القادر على استنطاق ما هو ماثل من مترابطات في الاستهلال الشعري.

الطالبة	المشرف	عميد كلية اللغة العربية
البندري معيض عبد الكريم الذيابي	د/ ناصر يوسف جابر	أ.د/ صالح سعيد الزهراني

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

This study can be summarized in that is deals with the preface in the poetry of Ghazi Al-Qusaibi via following the terms of initiation and the efforts of critics in that. Then, searching in the justifications that contributed in selecting this item (initialization) and it spread. Also, caring with studying the other side of poetic initiation limit, namely the structural limit and identifying its criteria (visual, Rhythmic and sematic) that helps to spate between it and what connects with it from the remaining poetic structure. As for the applied level, the study cared with what surrounding the poetic initiation (title) . Also, it followed the type of connection between them. Furthermore, the study seeks to know the techniques of anaphoric initiation, especially after the Paradigm shift of interference between arts in the modern age. All of the above mentioned items were the aims of the first chapter {Space of Poetic Initiation)

As for the second chapter, it shows some principles that achieve the text of poetic initiation, such as inner harmony and coherence between it and the other elements of poetic text, coherent that set up the Consistency of the text and Intertextuality that achieve the interaction, and which depends on the confidence of the receiver.

Researcher	Supervisor	Dean of the College
AL-Bandari Moeed Al- Thiabi	Dr. Nasir Y. Jabir	Prof. Saleh Saeed Al-Zharani

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

"النغمة الخفية التي تميز شيئًا عن آخر تبدأ مع الاستهلال"

ياسين النصير

المقدمة:

الحمد لله لا نِدّ له، حمدًا ينفد ما في الأرض عن أن يحصيَ مسبباتِه، وعن أن يحمل بيانه.. حمدًا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على محمد بن عبد الله، خير من صلى وصام، وأوتر بالليل الصلاة والأنام نيام، وعلى آله الطيبين الكرام، ومن اهتدى بهديه إلى يوم المآل، وبعد.

فأن أمتطي الكتابة لأُخطَّ مقدمة عن مدونة البحث، معناه أن أستهل ببيان صلتي بهذا الموضوع، فقد كان مراوغًا؛ كلما انبثق منه جانب نضب الآخر، إلا أن له لذة أبقتني كما أحسب أمينة على معايشته حتى استوى على سوقه.

فطرقت أول أبواب النص الشعري (الاستهلال) المتوج لكل نص إبداعي، بما يضطلع به من وظائف تتعدد بتعدد أبعاد النص الشعري، المبدع والنص والمتلقي، وبما يترك من أثر على كافة المستويات البنائية من جهة، والإثارة في الاستقبال من جهة أخرى، النائل للاهتمام النقدي والبلاغي، والباقي رغم ذلك في الدرس النقدي الحديث، لا يصل إلى ما لقيته البداية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنهاية الروائية من اهتمام على أيدي علماء السرديات؛ لذا فقد حاولت هذه الدراسة النهوض بشيءٍ مما يؤطر مقاربة قرائية لنسق استهلال النص الشعري الحديث، من خلال شعر غازي القصيبي (١٣٥٩-١٤٣١)، الأكثر من مجايليه قربًا من التميز والريادة التجديدية في المملكة العربية السعودية، خصوصًا في مجال الصياغة اللغوية مفرداتٍ وتراكيب[(١)]، فيمثل الاستهلال الشعري لديه واحدًا من النماذج التي آل إليها استهلال القصيدة الحديثة، بعد أن تخلص من المقدمات الطوال التي كانت منسجمة مع روح وطبيعة ذلك العهد الذي انتعشت فيه، ولم يعد فضفاضًا بل أصبح لا يتجاوز في الغالب عدة أبيات؛ نتيجة للتغير الذي مسّ جوهر أبرز مقومات النص الشعري، المقومات اللغوية والتشكيلية والموسيقية والموضوعاتية؛ مما يدعو بالضرورة إلى تبين الكيفية التي يبني بها الشاعر المعاصر استهلالاته، ضمن أبرز الأسئلة الكبرى التي يطرحها البحث:

س١: ما المنزع التقريبي للشاعر غازي القصيبي في استهلال قصائده؟

س٢: كيف يتماسك الاستهلال النصي؟ وما علاقاته؟

س٣: ما الأنماط الفنية للاستهلال الشعري؟

(١) محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بحائل، ودار الأندلس، حائل، السعودية، ط١، ١٤٢٣-٢٠٠٣م، ص٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويسعى للإجابة عنها من خلال المنهج الوصفي التحليلي، ومن خلال انتقاء النماذج الشعرية المعبرة أكثر من سواها عن الفكرة المرادة، وبالتدرج والتفاوت في تناول النصوص، من نصٍ قصيرٍ وبسيطٍ نسبيًا إلى نصٍ أكثر طولا وتعقيدًا، وبافتتاح كل مبحث بمفاتيح نظرية، تمهد لما يليها من تطبيق يقارب البنى العميقة للاستهلال ودلاليته، وعلاقاته الداخلية البنائية والخارجية التفاعلية، هذا مع عدم الممانعة في الاسترفاد لكل ما من شأنه خدمة الدراسة، في ظل الإيمان بتكاملية المناهج وعدم تغليب منهج على آخر، كما أن ترتيب المباحث يعكس اهتمامًا بضرورة الانطلاق من النص إلى الموضوع.

وقد تم التقسيم على الإجراء المنهجي لا المعرفي، الذي يستقل بالجانب ليوضحه لا ليفصله؛ فجاءت على مقدمةٍ وفصلين: الأول لفضاء الاستهلال الشعري، يتناول الحيز الذي يشغله الاستهلال مكانيًا وزمانيًا، والثاني لنصية الاستهلال الشعري وتناصيته، يتناول الأنواع الفنية التي يتشكل إليها الاستهلال إثر ترابطه مع باقي وحدات النص، وعلاقاته التي يؤلفها كوحدة بنائية نصية.

وضم كل فصل ثلاثة مباحث كما يوضح مخطط البحث التالي:

مقدمة: ببيان أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والمنهج، والخطة، والدراسات السابقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول: (فضاء الاستهلال الشعري)

المبحث الأول: حد الاستهلال الشعري

المبحث الثاني: حوارية العنوان والاستهلال الشعري

المبحث الثالث: التقانات الأجناسية للاستهلال

الفصل الثاني: (نصية الاستهلال الشعري)

المبحث الأول: العلاقات البنائية للاستهلال

المبحث الثاني: الأنماط الفنية للاستهلال

المبحث الثالث: تعالق الاستهلال

ويلي ذلك الخاتمة، وتحوي أهم نتائج البحث، يعقبها ثبت المصادر والمراجع ، ثم الفهرس بأسماء الموضوعات وأرقام صفحاتها .

ولما كان الاستهلال الشعري من أكثر العناصر البنائية إثارة؛ فإن هناك الكثير من الدراسات التي استقلت بدراسته، ومهدت السبيل في استنطاق مكنوناته، وأفادتني وإن اختطَطْتُ غير طريقتها لمقاربة خباياه، ومنها:

كتب مقدمة القصيدة العربية لحسين عطوان، التي فصّل فيها القولَ بالأنواع الموضوعية للاستهلال أو المقدمة في العصور الأدبية المختلفة، واتصفت دراساته بالمسح الشامل والتأمل العميق. وكتاب مطلع القصيدة العربية لعبد الحليم حفني، الذي انطلقت رؤيته له من ربط الحالة النفسية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشاعر وموضوع القصيدة، بما يفك شفرات المطلع ويعزز من كشف إيهام افتقاد القصيدة العمودية للوحدة الموضوعية، معتمدًا المنهج النفسي في التحليل وإن ربطه ببعض ما يحيط به من ممارسات تاريخية أحيانًا، كما وقف على الفرق بين مدلولي (مطلع) البيت الأول، و(مقدمة) الأبيات التي تتقدم غرض القصيدة. وكتاب شعرية الاستهلال عند أبي نواس للدكتور حسن إسماعيل، الذي ركز فيه على دلالات استهلال الخمر عنده، معللاً ذلك بتجلي ملكة الإبداع المطلقة في هذا الغرض بحسب طبيعته أكثر من غيره؛ مما يسهل له الكشف عن التناسب النصي في استهلالات الشاعر الطللية والذاتية التي تنقسم إليها أبرز استهلالات الخمر عند أبي نواس، هذا فيما يخص الجانب التطبيقي، أما الجانب النظري وكان القسم الأول من الكتاب، فقد تطرق فيه للحديث عن تعريف الاستهلال ورؤية القدماء له، وما يستجاد ويستكره منه، معتمدًا في ذلك على عرض ما في كتب التراث النقدي والأدبي، الأمر الذي دفعني لمحاولة إكمال ما بدأه بالوقوف على معناه في المعاجم الاصطلاحية التي لم يعرض لها؛ لأخلص بما يمكن من تحرير هذا المصطلح.

ودراسة بعنوان بنية الاستهلال في الشعر الأموي، للباحثة شذا عبد الكريم الرواشدة، قدمت جزءًا من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها عام ٢٠٠٦م. وهي رسالة مخطوطة في كلية التربية في جامعة مؤتة، في الكرك في الأردن. تقوم على ثلاثة فصول: الأول نظري عنون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالاستهلال تناولت فيه تعريفه وأهميته وآراء النقاد القدامى والمحدثين في المطلع والوحدة، أما الفصلان الثاني والثالث فقد كانا تطبيقيين على الشعر الأموي، تناولت في الثاني البنى التقليدية للاستهلال وهي الاستفهام والتمني والنداء والأمر، وفي الثالث والأخير المطلع ودلالته النفسية، من خلال مبحثين الاتجاه النفسي في الدراسات النفسية، ومفهوم الاتجاه النفسي في الشعر. ودراسة بعنوان الاستهلال في الشعر العراقي الحديث، للباحثة زينب هادي حسن اللجماوي، قدمت جزءًا من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها عام ١٤١٩-١٩٨٩. وهي مخطوطة في كلية التربية في جامعة بغداد، تقوم على تمهيد بحث في جذور الاستهلال في الشعر العربي القديم، وتقوم على ثلاثة فصول: الأول عن دواعي الاستهلال في الشعر العراقي الحديث، والثاني عن أنماطه الطويل والمركز والمدور، وكما هو واضح فيها انتقاء لبعض أنماط الاستهلال، خلطت الكمي بالكيفي الفني، وأهملت الأنماط الأخرى المتبقية من الفنية والموضوعية والأجناسية، التي يستدعي وجودها إطلاقها لكلمة نمط دون تحديد لنوع النمط المدروس، والفصل الأخير كان للدراسة الفنية، وأقامت الدراسة على شعر السياب، وراضي مهدي السعيد، وصالح جواد الطعمة وآخرين من الشعراء العراقيين المعاصرين. ودراسة بعنوان مقدمة القصيدة العربية عند شعراء الإحياء، للباحث عبد العزيز عياد الثبيتي، وهي رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأدب عام ١٤٣١. مخطوطة في جامعة أم القرى في مكة المكرمة، تقوم على تمهيد عن مقدمة القصيدة العربية القديمة، وعلى فصلين: الأول عن مقدمات البارودي وحافظ وشوقي، وقف فيه على مقدماتهم التقليدية التي ساروا فيها على نهج القدماء، وعلى مقدماتهم الأخرى التي تتصل بعصرهم ورؤيتهم للتجديد، أما الفصل الثاني والأخير فكان عن التشكيل الفني، تناول فيه الألفاظ والتراكيب والصور الفنية والموسيقى.

وحسبي أن كل تلك الدراسات تكاد تنحصر في المستوى التقليدي للأبحاث الأدبية، التي تقوم على التقسيم البحت للجانبين الفني والموضوعي، المتوارثة في جل خطط المنجز الأكاديمي، والتي تحقق جاهزيتها، الصرف عن المحاولة الجادة في سبر أغوار ما هو محل للنظر والتنقيب والتفتيش.

بقيت ضرورة الإشارة إلى كتاب الاستهلال فن البدايات، لياسين النصير، الصادر عن دار نينوى في دمشق، الطبعة الأولى ١٤٣٠-٢٠٠٩م. تناول فيه المؤلف الاستهلال بشكل موسع في النصوص السردية والشعرية. وإلى بحث أثر الاستهلال في بناء النص، للدكتور ماجد الجعافرة، وهو محدود الصفحات في مجلة جذور الصادرة عن نادي جدة الأدبي، السنة الثامنة العدد التاسع عشر(محرم ١٤٢٦-مارس ٢٠٠٥) ص٢٧٥.

كما توالت الدراسات التي استدعت شعر غازي القصيبي؛ لاستلهام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدواته الفنية ومضامينه الجمالية في التنظير للخطاب الشعري الحديث، واستقلت بدراسته على النحو الذي أغنى هذه الدراسة عن الوقوف في التعريف بالشاعر ومنها:

كتاب صورة المرأة في شعر غازي القصيبي[١]، وكتاب شعر غازي القصيبي دراسة فنية[٢]، وكتاب الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي[٣]، وكتاب شعرية الصحراء والبحر دراسة في شعر غازي[٤]، وكتاب شعرية الخطاب عند غازي القصيبي[٥]، وكتيب شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة سحيم القصيبي[٦].

وبحث ظاهرة الحزن في شعر غازي القصيبي[٧]، وبحث مفهوم الشعر

(١) أحمد سليمان اللهيبي. دار الطليعة، دمشق، سوريا، ط١، ١٤٢٢.

(٢) محمد سالم الجهني، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط١، ١٤٢٣.

(٣) صلاح مصيلحى، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١ .

(٤) فاروق عبد الحكيم دربالة، خوازم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط١، ١٤٣٠.

(٥) هيا علي الشمري، عين للبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة، ط١، ١٤٣١.

(٦) صالح سعيد الزهراني، نادي الحدود الشمالية الأدبي، السعودية، ط١، ١٤٣٢ .

(٧) هدى صالح عبد العزيز الفايز، رسالة ماجستير، كلية التربية في القصيم، السعودية، ١٤٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عند غازي القصيبي[1]، وبحث النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي[2]، وبحث صوت الذات في شعر غازي القصيبي[3].

وزمن الأساطير الملونة "نصوص الحنين إلى الطفولة عند غازي القصيبي"[4]. وشعرية المكان في أعمال القصيبي الشعرية[5]. وهكذا يحدوني الأمل للمساهمة في هذا التراكم المعرفي بمحاورته وإعادة بثه بقراءة تسعى لأن تكون نصية منتجة، ويبقى الشكر الحقل الوحيد الذي أستطيع أن أقطف منه أعبق امتنان لكل من أثرى البحث ومسيرة العلم بعطاء سيخلد إن شاء الله، إلى سعادة الدكتور: ناصر يوسف جابر، مشرف البحث الذي لم يألُ جهدًا في الدعم المعرفي للبحث ومتابعته، وإلى سعادة الدكتور: عبد الله إبراهيم الزهراني، المرشد

(١) علي عتيق المالكي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى في مكة المكرمة، السعودية، ١٤٢٤.

(٢) هيفاء رشيد عطا الله الجهني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى في مكة المكرمة، السعودية، ١٤٢٧.

(٣) أحمد سعد الطيار الزهراني، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز في جدة، السعودية، ١٤٣٢.

(٤) عبد الله محمد العضيبي، مجلة البيان، العدد ٣٩٢، الكويت، مارس، ٢٠٠٣، ص٥٥-٦٢.

(٥) عبد الله محمد القرني، دورية العقيق، المجلد ٣٧، العددان ٧٣و٧٤، النادي الأدبي بالمدينة، السعودية، ١٤٣١، ص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الـذي لم يـبرح يبـث روح الثقـة والتفـاؤل حتـى تـم تـسجيل الموضـوع، وإلى سـعادة الـدكتور: عبـد الله محمـد العـضيبي، الـذي كـان يـساند البحـث توجيهًا وإعارة للكتب ؛ فلطالما احتوى أسئلتي طوال فترة التأجيل بـصبر واحـتمال؛ فجزاهم الله عني أجمعين خير ما يجزي أساتذة عن تلاميذهم.

والـشكر موصـول إلى الأسـتاذين الفاضـلين عـضوي المناقـشة سـعادة الدكتور: حسن مسكين ، وسعادة الـدكتورة : نـورة الـسفياني ، عـسى الله أن ينفعني بما يرشداني إليه ، وإلى والدي الكريمين أثقل الله بالحسنات موازينهما، وإلى أبي أمير الذي لا أشك برهة في أن البحث لم يكن من وقته وبذلـه أسـعده الله في الدارين، وإلى إخوتي وأخواتي، وكل من كان له عليّ فـضل، والحمـد لله من قبل ومن بعد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

فضاء الاستهلال الشعري

المبحث الأول : حد الاستهلال الشعري

المبحث الثاني : حوارية العنوان والاستهلال الشعري

المبحث الثالث : التقانات الأجناسية للاستهلال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

حد الاستهلال الشعري

أ- الحد المعجمي (اللغوي والاصطلاحي):

إن الاستهلال الشعري هو أول الخيوط الناظمة للقصيدة قالبًا ومضمونًا، ذلك مع الإقرار باستواء العناصر البنائية للقصيدة، في تحقيق الأثر المنشود الذي يتوخاه الشاعر؛ إذ يتمايز كل عنصر منها ولا يمكن أن ينفرد أو يستقل، بما يتيح له الاستئثار ببناء النص الشعري، بمعزل عما سواه من العناصر الأخرى.

والمتصفح لكتب التراث الأدبي النقدية والبلاغية والمعجمية، يجد له فيها من بسط القول ما يفي بالكشف عن كنهه، فمن معانيه التي دونتها المعاجم اللغوية ، باستقراء ما يعبر عنه تحت مادة الكلمة التي يشتق منها (هلل)، ما يلي:

في لسان العرب: "هَلَّ السحاب المطر، وهل المطر هلاًّ، وانهل المطر انهلالاً، واستهل المطر وهو شدة انصبابه... واستهلت السماء في أول المطر، والاسم الهلال. وقال غيره: أَهَلَّ السحاب إذا قطر قطراً له صوت، وانهلت السماء إذا صبت، واستهلت إذا ارتفع صوت وقعها، واستهل الصبي بالبكاء: رفع صوته وصاح عند الولادة، وكل شي رفع صوته فقد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استهل "[1]، فعدة معان تبلورها السياقات اللغوية لمادة (هَلَّ) في القول السابق، منها الوجود من العدم، والتتابع دون انقطاع، أما عند اقترانها بحروف الطلب، الألف والسين والتاء، فإنها تختص بالإدلال على أول الظهور المسموع.

ويماثل ذلك ما في أساس البلاغة: "وأهل الصبي، واستهل إذا رفع صوته بالبكاء، وانهلت السماء بالمطر واستهلت وهو صوت المطر... ومن المجاز ما أحسن مستهل قصيدةٍ مطلعها"[2].

وهكذا تتفق المعاجم اللغوية في أن مادة (هَلَّ) أو (هَلَل) تدل على البدء شأنها في ذلك شأن مرادفاتها الأخرى مطلعاً ومقدمةً وابتداء، ولقد تنبه لذلك المنظرون لهذا المصطلح؛ إذ يقول الدكتور حسن إسماعيل بعد أن عرض لتناوب حضور هذه المفردات المترادفة في كتب النقد الأدبي: "إن هذه التسميات، بالرغم من تعددها اللفظي تعني شيئاً واحداً على مستوى التلقي هو البدء، ونستطيع البرهنة على صدق هذه الفرضية

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج ٩، ١٤٢٣ – ٢٠٠٣، ص ١٢١ .

(٢) جار الله أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر،لبنان، ط ١، ١٤١٢-١٩٩٢، ص٧٠٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالرجوع إلى معاجم اللغة لتقدم لنا قراءة معجمية للمفردات السابقة. فالاستهلال في لسان العرب مصدره الفعل (هلل) ويرمز إلى بداية الهلال، وبداية المطر، وبداية بكاء الصبي... أما الفعل (بدأ) فهو من حيث مصدره ودلالته يدل على الابتداء في كل شيء، يقول الزمخشري: بدأ الله الخلق وابتدأه، وكان ذلك في بدء الإسلام ومبتدأ الأمر، وافعل هذا بدءاً، وبادئ بدء، وبادئ بدىء، وافعله بدء، ما تريد أول شيء، وهاتها من ذي تبدأت أي أعد الكلمة والقصة من أولها. أما مادة (طلع) في لسان العرب فتشير إلى بداية الطلوع للشمس والقمر والفجر والنجوم"[(١)]، وليس هذا ببدع في اللغة العربية الفصحى التي تتقارب ألفاظها بما يوحي برحابتها ولا يفقدها هويتها في الاختصاص بمدلول ما، مما حدا بالعلامة أبي هلال العسكري إلى وضع كتابه الفروق اللغوية[(٢)].

فكان أن حفلت المعاجم التي تهتم بالمصطلحات الأدبية والبلاغية بتعريفات لمفهوم الاستهلال، تارة صراحة بهذا المصطلح، وأخرى ضمن

(١) حسن إسماعيل، شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، ط ١، ٢٠٠٣، ص ١٦-١٧ .

(٢) الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سويلم، دار العلم والثقافة، القاهرة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصطلحات المرادفة له بما يكشف عن طبيعته ويبين أهميته، ويوضح مواطن جودته ورداءته؛ مما يجعل الوقوف عليها لازماً لتكتمل الرؤية بالوقوف على معناه الاصطلاحي بشيء من الجلاء:

فقد ورد عند مؤلف كتاب "روضة الفصاحة "في الباب السابع والثلاثين تحت مصطلح المطلع: "وهو أن يبتدئ الشاعر في أول شعره، والكاتب في أول رسالته، بلفظ بديع مصنوع، ومعنى لطيف مطبوع، ويحترز من كلمات يُتطير بها أو يكون فيها ركاكة، فإن المطلع أول ما يقرع السمع، وربما تفاءل به الممدوح أو بعض الحاضرين"[1]. وهو ينبه بذلك إلى ضرورة تجويد الشاعر لاستهلاله؛ لأنه بضمان حسنه يقبل المتلقي على سماع بقية أبيات القصيدة أو يتطير وينصرف عنها إن كان خلاف ذلك، وسير الأدباء وكتب التراجم زاخرة بالمواقف المعضدة لهذا القول. مثلما يعكس ذلك قول أحدهم :"وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة تزيد النص بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها

(١) أبو عبد الله محمد بن بكر الرازي، روضة الفصاحة، تحقيق : خالد الجبر، دار وائل للنشر، ط ١، ٢٠٠٥، ص١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"[1].

كما ورد عند صاحب "أنوار الربيع في أنواع البديع" تحت عنوان حسن الابتداء وبراعة الاستهلال قوله:

"قال أهل البيان: من البلاغة حسن الابتداء، ويسمى براعة المطلع، وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقها وأحسنها، نظماً وسبكاً، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى، وأخلاها من الحشو والركة والتعقيد، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب."[2]. وفي قوله بيان أيضاً لضرب آخر من ضروب حسن الاستهلال، وهو أن تكون مادته المعجمية معبرة وسلسة وسهلة قريبة من الإفهام؛ لأنه بوضوحها يتعين فهم الباقي مما يليها من القصيدة.

وقد أورد أيضًا في الجزء الرابع من كتابه السابق تحت مصطلح

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، ط ٣، ص ٣٠٩ .

(٢) علي بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، الجز الأول، ص٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التسهيم: "والمراد به في الاصطلاح أن يؤسس الكلام على وجه يدل على بناء ما بعده، ومناسبته للمعنى اللغوي ظاهرة" [1]. فهذا المدلول يوهم بتطابقه مع براعة الاستهلال أن وقع بأول القصيدة غير أن الفرق بينهما جلي من عدة أوجه أبرزها: أن التسهيم يرصد المتلقي ما يهمس به مباشرة من خلال توقع ضده أو مثيله مما يستدعيه السياق، ومن خلال انتهائه بانتهاء البيت الشعري أو الأبيات التي تحويه، والتي لا تتجاوز عادة عدة أبيات من القصيدة. في حين أن براعة الاستهلال لا تكون عادة ما تدل عليه دلالة معجمية ظاهرة كالتسهيم، بل معنوية في الأغلب، ولا تقف عند عدد معين من الأبيات، بل تمتد بامتداد القصيدة كاملة؛ وهذا ما يفسر من جهة أخرى ولع النقاد والشعراء بضرورة تجويده كما يفسر قولهم المطلق: إن رأيت أوله عرفت آخره الموهم بالتقائه مع التسهيم.

أما صاحب "خزانة الأدب وغاية الأرب" فقد قال: "اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحةً في استهلالها وألا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة... وقد سمى ابن المعتز براعة الاستهلال حسن الابتداء، وفي هذه التسمية تنبيه على

(١) علي بن معصوم المدني، المرجع السابق، الجزء الرابع، ص ٣٣٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحسين المطالع، وإن أخل الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء" [1].

وفي مقولته تعزيز لما يدل على تماثل مصطلح الاستهلال والابتداء والمطلع في الإشارة إلى أول القصيدة، كما يشيد من جهة أخرى بفضل عبد الله بن المعتز، الذي يعد أول من أدرج براعة الاستهلال ضمن فنون البديع، في كتابه البديع بمصطلح حسن الابتداءات[2]. وأصبحت بعد ذلك من فنون البلاغة، حتى أنه في معجم "البلاغة العربية" أُفرد لها باب بعنوان "براعة الاستهلال" جاء فيه: "فرع المتأخرون من حسن الابتداء (براعة الاستهلال) في النظم والنثر، وفيها زيادة على حسن الابتداء، فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالاً على ما بنيت عليه مشعراً بغرض الناظم من غير تصريح، بل إشارة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على قصده من عتب أو عذر

(١) تقي الدين ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، ط ١،بدون، ص٣ .

(٢) عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، ط ١، ١٤٠٢-١٩٨٢، ص٧٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو تنصل أو تهنئة"[1]. كما جاء في "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب": "والاستهلال أيضاً الجزء الأول من الكلام"[2]. وفي موضع آخر"براعة الاستهلال وهو أن يبدأ الشاعر قصيدته بما يوضح غرضه منه"[3]. وهكذا تعلق بمفردة الاستهلال قيمة براعته في الشعر، وهو أن يكون ملمحاً إلى غرض القصيدة ببراعة دون تصريح، حتى إن المفردتين الاستهلال وبراعة الاستهلال تلتقيان في "المعجم الوسيط" بلفظ صريح فيأتي فيه ما هذا نصه: "الاستهلال-براعة الاستهلال: أن يقدم المصنف في ديباجة كتابه، أو الشاعر في أول قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات، يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه أو قصيدته"[4].

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه ألا وهو: ما سر تميز مصطلح

(١) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، المجلد الأول، ١٤٠٢-١٩٨٢، ص٨٥ .

(٢) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٤٨، ص٧٧ .

(٣) المرجع السابق، ص٣٢ .

(٤) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، مكتبة كنوز المعرفة، جدة، السعودية، ط ٥، ١٤٣٢-٢٠١١، ص ١٠٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستهلال عن مرادفاته في تنميط أول القصيدة بعد استقراء معناه المعجمي اللغوي والاصطلاحي ؟

إن الاستهلال يلتقي مع مرادفاته في الإشارة إلى بدء الشيء، ولكن مفردة الاستهلال في معناها اللغوي، هي الوحيدة التي تدل على بدء رفع الصوت، فرفع الصوت في اللغة هو الاستهلال كما تقدم سابقًا، هذا من حيث قيمة هذه المفردة المعجمية، أما من حيث ارتباط ذلك بالشعر؛ فالشعر فن إلقاء ومخاطبة الجمهور بالنظر إلى فطرته التي ظهر عليها بادئ ذي بدء، أي يعتمد على الصوت، ضمن ما سواه من وسائل التوصيل، وكأن مفردة الاستهلال الأكثر من بين مرادفاتها في الإشارة إلى قيمة الشعر، التي منها امتداده وملامسته لكافة الأنحاء الشعورية والحسية الداخلية والخارجية، فثمة محفزات ثلاثة مكنت من تمركز هذه المفردة: معناها المعجمي، وجمهور التلقي الشفاهي أو السماعي، وطبيعة الشعر الفنية. وهي ذاتها المحفزات التي أوجدت هذا المصطلح، في كل بداية تقترن بالظهور المحسوس كالجزء الأول من المسرحية، وكالقصة .

أما ما شاع في الدراسات الحديثة، من ارتباط مصطلح الاستهلال بالعتبات أو العتبة، فليس ذلك من قبيل موقعه النصي؛ إذ لا يمكن أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكون ذلك مطلقًا، خصوصًا بعد أن تواضع النقد العربي الحديث على إيوائها إلى حقل النص الموازي، الذي يوحي بوجود نص لا يتقاطع في الأصل مع النص الأصلي[1]، بينما الاستهلال الشعري هو مكون أولي لجسد القصيدة لا يمكن فصله والنظر إليه باعتباره موازياً للنص، وإنما جاءت تلك التسمية من قبيل المتلقي؛ لأن الاستهلال بالنسبة إليه لا لموقعه النصي عتبة ثانية بعد العنوان لا يستطيع تجاوزها بالعبور إلى بقية النص دون الوقوف عندها، فنشطت هذه التسمية مع ازدهار الاهتمام بالمتلقي في الدراسات الحديثة ، ومع الترجمة والتنظير لجماليات التلقي في النقد الأدبي التحليلي ، وكان هذا الخلط دافعاً إلى ضرورة الوقوف على الحد البنائي للاستهلال الشعري وهو ما سيأتي بيانه .

(١) ينظر: أحمد العدواني، بداية النص الروائي، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠١١، ص٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب - الحد البنائي للاستهلال الشعري

إن الممارسة النصية في الشعر الحديث تنامت عن البيت القديم، وغامرت في اتخاذ مسارات متنوعة البناء، للتنظيم النصي الشعري الحديث، فأفسحت للقول "بغياب بيت الاستهلال"[1]. ولا يفهم من ذلك أنه أصبح مبتور البناء، بل سيتضح المقصود من ذلك، بعد بيان الحد البنائي للاستهلال في النص الشعري الحديث، الذي يمكن تصنيفه بحسب أبرز الأشكال التي تجسده إلى :

النص الشعري الحديث الذي يتوزع إلى عدد من المقاطع، والنص ذي المشهد المتكامل، أيًا ما يكون نوع النص الشعري عموديًا أو تفعيليًا، قصيدة أو مقطوعة. فالاستهلال يكون فيها وحسبما كشفت دلالته المعجمية، هو أول ما يظهر من النص الشعري، فهو البيت الأول ولا خلاف في ذلك، إلا أنه في بعض النصوص يعمد الشاعر المعاصر إلى استعمال التدوير التركيبي، الذي يتوزع فيه المعنى إلى عدد من الأسطر الشعرية ولا يتم إلا بالترابط بين كل سطرين شعريين على الأقل، من خلال التراكيب الجملية المدورة

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج ٢، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ٢٠٠١، ص٨٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القائمة على الوقفة الدلالية؛ فتلاشت في هذا النوع من النصوص وحدة البيت التي تقوم على أن "خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته وقامت أجزاء قسمته بأنفسها واستغني ببعضها لو سكت عن بعض"[(١)]. وغاب معها الاستقلال المطلق لبيت الاستهلال بما يفسر القول السابق، فهيمنت بنيته المقطعية التي تتكون في أبسط صورها من بيتين – كحد أدنى للمقطع – إلى جوار بنيته البيتية، التي كانت لها السيادة بسيادة وحدة البيت عند القدامى، وإلى مثل هذا أشار حازم القرطاجني، عقب حديثه عن ضرورة تحسين البيت التالي للبيت الأول حيث قال: "وأكثر ما وقع الإحسان في المبادئ على هذا النحو للمحدثين، فأما العرب المتقدمون فلم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثاني كبير عناية"[(٢)]؛ فقد كانوا في أغلب نظمهم ونقدهم، منطلقين من معيار التمجيد لوحدة البيت[(٣)]، القائمة على التناسب بين المعنى والوزن، بحيث يكون انتهاء البيت بالقافية، هو

(١) أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط ٢، ١٤٠٢. ص٩.

(٢) حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص ٣١٠ .

(٣) ينظر: خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١-١٩٩١، ص٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتهاء في الوقت ذاته لمعناه؛ لذا عُد التضمين – تداخل المعنى بين البيتين المتجاورين – وعدم قيام البيت بذاته بَتْرًا يُضعِف الشعر، ولكن هذا المقياس توارى مع الانتقال النقدي من النظرة الجزئية إلى النظرة الكلية، ومع استقرار مفهوم الوحدة العضوية.

فالاستهلال في النص الشعري الحديث هو العنصر البنائي الأول، وهو البيت الأول الذي قد يمتد ملفوظه الصياغي إلى المقطع الأول بأكمله؛ وذلك لأن "البيت الأول ليس في العادة إلا جزءاً من عنصر، والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتور ناقص؛ فإذا كان بدء القصيدة غزلا فإن البيت الأول ليس إلا جزءًا من هذا الغزل، ولا يمكن أن نفهم موقف الشاعر ولا مشاعره، من هذا الغزل مكتملاً إلا إذا راعينا بقية حديثه في الغزل، وإن التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه"[1].

ما سبق هو ما يميز حد الاستهلال البنائي من جهة ابتدائه، أما من حيث انتهاؤه فله ثلاثة حدود، تبقى بحسب طبيعة الشعر غير القارة،

(١) عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٤١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مؤشرات مفصلية "ليست مشدودة إلى تقعيد صارم، وإنما هي انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جزء آخر. وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعيًا بحركة المعنى النامية في النص، وبالتمفصلات الكبرى الموجودة فيه"[1]. إضافة إلى أنها منحدرة من النص الشعري ذاته، بل هي الزوايا الثلاث التي تتشكل منها وحدات النص والنص بأكمله، وهي ما سيأتي بيانها:

الأول : حد بصري: ويقصد به توزيع النص الشعري المكاني أو الكتابي والطباعي، إذ تتآزر ثنائية السواد والبياض في تأطيره ، وبيان الحد الفاصل بين كل وحدة نصية وأخرى، من خلال البياض الناصع أو البياض المطبوع بأرقام و رسوم كالنجوم وكالدوائر وكالنقط، أو من خلال السواد الذي يعمق فيه حجم وسمك الخط المختتم به للوحدة الأولى، بحيث يتباين في شكله عن السابق واللاحق، تباينًا يجعله مركز تأثير في القصيدة دلاليًا وبنائيًا. فهذه العلامات المقطعية التي تؤطر نهاية الاستهلال شكليًا أو غيره من المقاطع، هي مؤشرات تسهم في تنظيم بنية

(١) عادل ضرغام، في تحليل النص العشري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ١٤٣٠-٢٠٠٩، ص٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص؛ إذ "تتعلق هذه المؤشرات بفكرة الترابط، أي بإشارات تعبر عن العلاقات القائمة بين مختلف طروحات الكلام... تخدم في إبراز بعض جوانب هذا المضمون، أو لتمييز مختلف مكونات البنية"[1]. فقد غدا التلازم بين الدال اللغوي والدال البصري، وإدراكه في النص الشعري الحديث، من المسلمات التي ازدهرت في ظل التطور الطباعي المعاصر حيث "يعد التشكيل البصري امتدادًا للوعي اللغوي، حيث تولد الدلالة من التفاعل بين التشكل الماثل في تخطيط الصفحة، وهيئة الطباعة الحديثة، والمعنى الكامن في اللفظ؛ ويؤدي هذا التشكل البصري إلى إيراد العلاقات السياقية فيما بين تقابل السواد والبياض والبداية والنهاية"[2]. ويعد دالاً إشاريًا يعبر عن منظومة شعرية بصرية، تؤسس للمستوى النصي مبنى ومعنى في الخطاب الجديد، فهو "في أدق حالات استخدامه يستطيع أن يشير إلى العلاقات التي تربط بين أجزاء النص على المستويين الأفقي والرأسي، إنه -بعبارة أخرى- يحدد معالم الطريق لقارئ

(١) أندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، استيعاب النصوص وتأليفها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤١١-١٩٩١، ص٢٩ .

(٢) يوسف حسن نوفل، موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط ١، ١٤٢٦-٢٠٠٦، ص٥٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص"[1]؛ فيتضح للقارئ بسهولة تمييز حدود كل وحدة نصية عن الأخرى، من خلال توزيع البياض والسواد، فهما داخل الفضاء النصي، يمثلان دلالات كتابية يتماهى الشاعر في تقديمها، مرتبطة بالسياق النصي ومعبرة عنه بواسطة ثنائية الاتصال والانفصال. ورغم ذلك تبقى فاعلية هذا الحد محدودة، في النصوص التي تطعم بذلك، أو التي تتخذ شكل مقاطع، أما النوع الآخر من النصوص ذات المشهد المتكامل، فإنها تدفع إلى الانتقال إلى الحدين التاليين .

الحد الثاني : حد إيقاعي :

فالقافية وترددها المتواتر ما هي إلا مدى زماني لوقفة عروضية مرتبطة بانتهاء المعنى الجزئي للنص الشعري الذي تحويه كل وحدة نصية، بيتية كانت أم مقطعية، ويبرز مثل هذا الحد عادة في النصوص التي تلتزم في تحقيق موسيقاها تفعيلةً موحدةً سواء أكان النص عموديًا أم تفعيليًا. أما النوع الآخر من النصوص الذي يمزج بين عدد من البحور، فإنه قد تنتهي صيغه العروضية في نهاية كل سطر "دون أن تتوافق هذه النهايات مع

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط ٦، ٢٠٠٣، ص٤٠٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نهايات معنوية يمكن الوقوف عندها"[1]. حيث تكون علامة الوقف شكلية أكثر منها دلالية، بعكس النوع الأول الذي تكون القافية وحرف الروي منه، في كل وحدة غالبًا ما تشير، إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة محددة البداية والنهاية؛ لأن الشعراء كثيرًا ما يعمدون إلى استثمار كل ما من شأنه الحفاظ على وزن القصيدة بما يجعل النهايات تامة يوافق فيها تمام المعنى تمام الوزن "وهو ما يفسر حضور التصور القديم الذي يوازن المعنى والمبنى العروضي"[2]. إذ يسير جنبًا إلى جنب مع تلك التي لا تتوافق نهاياتها، فتخرج على بحر القصيدة وتجعل البيت مدوراً يكتمل فيه المعنى دون الوزن أو العكس؛ بل إن هذا النوع بالبحث في جذوره، نشأ لأجل الاحتفاء بالوزن الشعري، لا لأجل التحرر منه "فهي عندما يكون تعارض بين الإعراب والوزن فإن الأسبقية تعطى للوزن؛ لأننا بصدد عمل شعري كما هو الحال في الشعر القديم، لكن هذا لا يعني مساواة الشعر الحديث بالقديم، وإنما يعطي وجهًا من وجوه حضور النص الأب

(١) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص٤٢١ .

(٢) محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، ١٤٣٢-٢٠١١، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في النص الحديث، أي أن قتل النص الأب في الشعر أمر متعذر"[1].

وتستمر بذلك قيمة القافية، في إثراء التماسك الدلالي و الإيقاعي للنصوص الشعرية، التي تقوم أبياتها وجملها الشعرية، على أساس التوازن بين المدى الدلالي والمد الموسيقي؛ فيكون لهذا النوع من القوافي الموحدة أو المنوعة سلطة تأطير الوحدة التي تختتم بها. إضافةً إلى أن تنويع الأوزان في بعض النصوص القائمة على المزاوجة بين بنية البيت وبنية التفعيلة، والتي تقسم البنية الإيقاعية إلى أقسام، يستقل كل وزن منها بوحدة منفصلة عن الأخرى دلاليًا، مما يسمح بقول مفصلية الوزن المنوع أحيانًا في تحديد ملامح أجزاء النص .

كما تؤازر تلك الإيقاعات الخارجية إيقاعات داخلية تسهم في تكوين علامة فارقة عن انتهاء وحدة الاستهلال وابتداء وحدة الفصل، منها: اللازمة الشعرية التي تعود في حقيقتها إلى التكرار الرأسي أو الأبنية اللفظية المتكررة على المستوى العمودي للنص الشعري، والتي تخلق نظامًا بنائيًا توازنيًا ومفصليًا بين الوحدات النصية؛ ذلك لأن "الصيغة المتكررة عبارة عن معاودة كلمة أو جملة ثابتة أو محررة بعض الشيء، في مواضع

(١) محمد جودات، المرجع السابق، ص٣٨-٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معينة متباعدة تفصل بين أجزاء النص الشعري"[1]. ومنها: النغم الموحد الذي يتكرر باطراد في نهاية كل وحدة، محققًا إيقاعًا موسيقيًا ومعنويًا فاعلاً؛ لأن "التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر ذي دلالة"[2]. فإيقاع الصوت يمتلك صدى للمعنى، الذي تحمله شبكة النص الشعري الدلالية، كما أنه قادر على اكتناز محمولات بنائية، بما يستدعيه من تنامي الشعور بالوقوف المؤقت، عند تمام كل نغم تنتهي به.

الحد الثالث :حد دلالي :

إن انكسار السياق عند الانتقال من مقام دلالي إلى آخر، كالانتقال إلى التفصيل أو الإجمال أو التفسير أو الاستدلال، أو ما سوى ذلك مما يستدعيه مقام البوح الشعري، بمثابة الخط الفاصل بين كل وحدة نصية وأخرى، تتفاوت فيها مسافة الوقفة ودرجة الانكسار، حسبما تقتضي رحلة المعنى عبر امتداد السياق، ويصحب هذا الانكسار بقرائن تشير إليه، وهي تتنوع بدورها إلى مضمونية: ويقصد بها الأفكار الرئيسة

(١) علوي الهاشمي، السكون المتحرك، الجزء الأول بنية الإيقاع، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، دبي، ط ١، ١٩٩٢، ص٣٦٨ .

(٢) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٩٩، ص١٣٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفرعية التي تمثل مضمون كل وحدة، والتي قد يجسدها أحيانًا عناوين داخلية تختص بكل وحدة. و إلى تركيبية: ويقصد بها الروابط النحوية كالواو، ولكن، وأو. وإلى أسلوبية: ويقصد بها انتقال الشاعر من أسلوب إلى آخر من الطلبي –سؤال– إلى الخبري –جواب– أو العكس، ومن صيغة إلى أخرى كالالتفات؛ لأن "الالتفات يحدث نوعاً من التحول واهتزازاً في البنية النمطية المتوقعة"[1]. ومن بنية تعبيرية إلى أخرى كالانتقال من الوصف إلى العرض المشهدي الشعري، أو إلى السرد الشعري، أوالعكس.

وهي ذاتها المعايير التي يحتكم إليها الدكتور جميل حمداوي في تقطيع النصوص[2]، وهكذا فإن معمار النص الشعري يقوم تشكله البنائي، على أساس تناوب وتعاضد مكوناته المختلفة المتعلقة بالمعنى أو المبنى، في تنظيم وانسجام دلالته، وعند أول منعطف بَيّنٍ من هذه المكونات يكون المحك المضيء لحدود وحدة الاستهلال، البيتية أو الجُملّية أو المقطعية.

(١) عادل ضرغام، المرجع السابق، ص٦٣ .

(٢) ينظر: جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص١٩١-٢١٣. بتصرف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- وظيفة الاستهلال التنميطية:

يكتسب الاستهلال الشعري قيمته الأولى، من كونه الجسر النصي بين الغياب والحضور ترتسم من خلاله القصيدة بصورتها الواقعية بعد أن كان متخيلاً، إذ يضطلع بعبء نقطة الظهور المطبوع والمسموع للنص الشعري، بعد أن كان غائرًا ثم يموضعه في بنية تركيبية تؤسس ابتداء حياة نصية شعرية، تؤذن بالتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة، ومن السكون إلى الحركة المفعمة[1]؛ ولأجل ذلك فقد التقى لفيف من النقاد ومن قبلهم الشعراء، على بيان معاناة تأليف النص الشعري، وسطر الشعراء في ذلك شهاداتهم واعترافاتهم الشعرية والنثرية، حتى غدت نصوصهم التي تصور ذلك ظاهرة، لا يكاد يخلو منها نتاج شاعر ما، وإن تعددت مستويات ظهورها لديهم، فمنهم من تظهر لديه بوضوح لا فت على مستوى الديوان، ومنهم من تظهر لديه في قصيدة كاملة، ومنهم من تظهر لديه في بيت أو مقطع، وأكثر ما يكون حيز التعبير عن هذه الانبثاقية في استهلال النص الشعري، فيكثر حضور دال "بم

(١) ينظر: شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أستهل" مع غيره من الحقول "كماذا أقول" أو "ضاع الكلام "، فها هو الشاعر الجواهري يقول في قصيدته "بم أستهل"[(١)]:

بِمَ أستهلُ بموتهِ ورثائِهِ ؟ أمْ قبلَ ذاكَ بعُرسهِ وهنائِهِ
عَيَّ اللسانُ فإنْ سمعتَ بمِقْولٍ فاعلمْ بأني لستُ من أكفائِهِ
هوَ موقفٌ مابينَ قلبِيَ والأسَى جَلَّى فكانَ الصبرُ من شهدائِهِ
سَكَنَ الثرَى من كانَ لا يطأُ الثَرى وهَوَى إليه مَنْ كانَ في جَوزائِهِ

وها هو الشاعر عبد الله البردوني يقول في قصيدة "عائد"[(٢)]:

مِنْ أينَ أبتدئُ الحديثَ..؟ غبتُ في صَمْتِ ارتيابِي
ماذَا أقولُ وهلْ أفتشُ عن فمي أو عَنْ صَوَابي

وهكذا تتأبى القصيدة عن أن تسلم نفسها بسهولة إلى مبدعها، فالشاعر إبراهيم زولي يداهم اللحظات البارقة التي لمح فيها أمل انهمار الشعر قائلاً في قصيدة "رجال يجوبون أعضاءنا"[(٣)].

(١) محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمعة وحققه إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الطاهر ورشيد بنكاش، مطبعة الأديب البغدادية، العراق، الجزء الأول، ص٢٥٣ .

(٢) عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان مدينة الغد، المجلد الأول، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط ٢، ١٤٢٥-٢٠٠٤، ص٤٢٠ .

(٣) إبراهيم زولي، ديوان رجال يجوبون أعضاءنا، الانتشار العربي، بيروت، والنادي الأدبي، حائل، السعودية، ط١، ٢٠٠٩، ص٣٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ربَّما سوفَ تمطرْ

طالَ انحباسُ الغيومْ

أَمْشُطُ ذَاكِرَتي

إلى أن ينتهي مطره وقصيدته معاً قائلاً:

اهدأُ الآنَ

أنتَ إلى حكمةِ الغَيبِ

أقربْ

أقربْ

إن الرياح تهيئُ

أجنحةً للمطرْ.

إن دال المطر له وجهان في هذا النص عند إبراهيم زولي المولع بتسجيل الكتابة الشعرية في جل دواوينه[1]، دال غرضه الميتافيزيقي أو الماورائي،

(١) للفائدة ينظر: عبد الله السمطي، نسيج الإبداع، دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد، دار المفردات، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤٢٤-٢٠٠٣، ص٢٢٦، بعنوان « رويدًا باتجاه الأرض إبراهيم زولي ومكاشفة الكتابة » .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودال الكتابة المرئي أو المحسوس؛ إذ تمت المزامنة على فضاء النص الشعري، الذي يحمل بين ثناياه ما هو مفتاح لهذه القراءة (الأرض ممكنة الكلام) التي توسطت بين الاستهلال الشعري والمقطع الشعري. كما أن ذلك الاستهلال يذكر بقول أحدهم "هناك خاطرة أولى تفد إلى الذهن، تبزغ فجأة مثل لوامع البرق، ونسعى إلى أن تقيد وتقتنص، فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات وقيد وجودها المنشئ واكتسبت حق الميلاد"[1].

ويقول إبراهيم زولي أيضًا « خطوط في كف المساء » [2]:

حلَّقَ الشِّعْرُ في فضاءِ مسائِي ... وأتَى طائعاً بغيرِ عَناءِ
يرتمي ساعةً بحضِنِي وحِينًا ... ينكَأُ الجرحَ سهمُه في دمائِي
أيها الساكنُ الضلوعَ أجبني ... كيفَ أجهضْتَ عِزَّتي وبُكائِي
تاه حادي قوافلِ الحرفِ عنِّي ... فغَدا الفرحُ ضائعَ الأشلاءِ

فمرحلة تكون القصيدة وانبثاقها غدت هاجسًا يلح على الكثير من الشعراء، إن لم يكن جلهم، وأبرز المضامين التي تجسد معاناة ظهور النص

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٧، ص١٠ .

(٢) إبراهيم زولي، ديوان أول الرؤيا، نادي جازان الأدبي، جازان، السعودية، ط١، ١٤١٩-١٩٩٩، ص١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعري معاناة الصياغة ومعاناة الوزن ومعاناة إنتاج المعنى [1] وارتمت هذه المعاناة على نصوص الشعراء، مبينة لها وكاشفة من جهة أخرى عن الدور الحيوي الذي يلعبه الاستهلال الشعري، باعتباره أول المفاتيح النصية، ومن الأمثلة الشاهدة على تلك المضامين قول الدكتور صالح الزهراني « مدار الأرجوان » [2]:

- ١ -

أقبلَتْ ملءَ فمِي كَلامْ

لكنِني لَمَّا رأيتكِ تخطرينَ كواكباً خضراً وسِرباً من يَمامْ

ضاعتْ مفاتيحُ الكلامْ .

بل إن الشاعر محمداً الثبيتي يجعل مِنْ ظَفَر المبدع بكتابة قصيدة شهدًا على حد موس فيقول « القصيدة » [3]:

(١) ينظر: علي المالكي، مفهوم الشعر عند غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أم القرى، مكة،١٤٢٣، ص١٦ .

(٢) صالح الزهراني ، الأعمال الشعرية ، النادي الأدبي بجدة ، السعودية ، ط١ ، ١٤٣٤ هـ ، ص ١٨٠ .

(٣) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل، السعودية، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٩٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القَصِيدةُ

إمَّا قَبَضْتَ عَلَى جَمْرِهَا

وأذَبْتَ الجَوارحَ فِي خَمرِهَا

فهْيَ شَهدٌ علَى حدِّ مُوسْ.

ومن الدارسين من يسمي ذلك "مأزق الاستهلال: ويتواتر الحديث في القصائد الواصفة عن المعاناة التي يكابدها الشّاعر من أجل الظّفر بمطلع القصيدة، وامتلاك العبارة الأولى التي يتسلسل بعدها النّصّ، وتتوالى مفرداته... فالاستهلال في القصيدة الحديثة، هو وليد القصيدة ووالدها، عنه تصدر واليه تؤول، لهذا كان الظّفر به إيذانًا بميلاد القصيدة بعد أن كانت أمشاجًا لغويّة غامضة. وبالعود إلى القصائد الواصفة نلحظ شكاية الشّعراء من المطالع تعاندهم، فسعدي يوسف ما فتئ يردّد:

النِّهَايَاتُ مَفْتُوحَةٌ دائِمًا والبدَايَات مُغْلَقَةٌ[1]

مصوّرًا بذلك مكابدة الشعراء يقفون على عناد "المطالع". تتمنع فلا تستسلم إليهم:

(١) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٧٩ م، ص ٦٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سَأَبْدَأُ لَكِنْ أَيْنَ ؟ مِنْ أَيْنَ

كَيْفَ أَوَضِّحُ نَفْسِي

وبأيِّ اللُّغَاتِ؟[1]

كلّ دوالّ هذا النّصّ لا تفارق دلالة الإشارة إلى علاقة التوتّر التي تجمع الشّاعر باللّغة، فبقدر ما تتملّك الشّاعر رغبة عارمة في الكتابة نلفي اللّغة تعانده فلا تستجيب لرغبته"[2] . ومثل هذا ما يظهر في استهلال « إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني »[3]:

مُكسَّرَةٌ كجُفُون أبيكَ هي الكَلِمَاتْ..

ومَقْصُوصَةٌ، كجناح أبيكَ، هي المُفْرَدَاتْ

فكيف يُغنِّي المغنِّي؟

وقد ملأَ الدمعُ كُلَّ الدواةْ..

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد) ، وقت بين الرماد والورد ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠ م ، ص ٣٣ .

(٢) محمد الغزي، وجوه النرجس ... مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، ميسكيلياني للنشر، زغوان، تونس، ط ١، ٢٠٠٨م، ص١٣٩ .

(٣) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ، الجزء الثاني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٣، ص ٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وماذا سأكْتبُ يا ابْنِي؟

وموتُك ألغى جميعَ اللُّغَاتْ..

ولنزار قباني أبيات ناطقة بوظيفة الاستهلال التنميطية « وجهك مثل مطلع القصيدة »[1] :

وَجْهُكِ .. مثلُ مَطْلَعِ القَصيدَهْ

يَسْحَبُني ..

يَسْحَبُني ..

كأَنَّني شِرَاعْ

ليلًا ، إلى شواطيء الإيقاعْ

يَفْتَحُ لي ، أُفْقًا من العقيقْ

ولحظةَ الإبداعْ

وفيما يتعلق بشهاداتهم واعترافاتهم النثرية، منها قول الشاعر علي جعفر العلاق: "وقد تكون بداية الكتابة أكثر مراحلها أذى و وعورة؛ فكم هو شاق وممض البيت الأول من القصيدة أو الأبيات الأولى منها،

(١) نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، الجزء السادس ، منشورات نزار قباني ، ط٢ ، ١٩٩٩ م ، ص ١٧٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنها فترة من التهيب والخوف اللذين لا أدري سبباً لهما، أهو غموض ما أنا مقبل عليه؟ ربما، فالقصيدة تتمرد على صاحبها منذ البدء، تتخذ طريقًا أخرى تمامًا حتى تبدو في النهاية قصيدة عن موضوع آخر أو فكرة لا تمت إلى الفكرة التي توهمتها أول مرة على أني كما قلت لا أضع تخطيطًا للقصيدة التي أسعى إلى كتابتها"[1].

ومن ذلك قول الشاعر غازي القصيبي: "إنني لا أقرر عند كتابة قصيدة هل ستكون مقفاة أو غير مقفاة، من الشعر التقليدي أو الشعر الحديث، والواقع أنني حتى ظهور البيت الأول لا أدري من أي نوع ستكون القصيدة"[2]. وهذا اعتراف صريح بالدور الوظيفي التنميطي الذي يلعبه الاستهلال الشعري؛ فبمجرد بزوغ البيت الأول يستوي للشاعر إدراك نوع القصيدة، وفي موضع آخر يتحدث عن لحظة ميلاد القصيدة بما يكشف من وجهة أخرى عن عدم سهولة بروزها قائلاً:"في

(١) أفق التحولات في الشعر العربي شهادات ونصوص، دار الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص٧٣ .

(٢) غازي عبد الرحمن القصيبي، سيرة شعرية، تهامة، جدة، السعودية، ط ٣، ١٤٢٤، ص١٦٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معظم القصائد لا يبدأ الميلاد فجأة، ولكن تسبقه إرهاصات تستغرق بضع ساعات، وفي أحيان نادرة بضعة أيام، وفي حالات أندر عدة أسابيع يقفز في الذهن شطر بيت ثم يختفي لا أدري من أين جاء أو إلى أين ذهب، ثم يعود على هيئة بيت كامل"[1].

ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور: "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة أو في العمل أو في المضجع لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده الشاعر على نفسه فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلاً إلى خلق قصيدة"[2].

وكذلك قول حميد سعيد: "لعل من المناسب أن أشير إلى عدم استجابة الشعر، وهروبه من بين أصابع يدي في حالات الاحتدام، في أكثر الأحداث سخونة، تحتل قصيدتي زاوية الغياب و أفق التأمل ومحطة الانتظار.. أعرف أنها تأتي وأظل في انتظارها.. لكنها تأتي في اللحظة التي

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص١٦١ .

(٢) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص١٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشاء، نعم.. لقد حاولت.. وبين عصيان القصيدة وعظمة الإنجاز.. جاء النص معبراً عن حالة الصراع تلك وحقق تعددًا في الأصوات وابتعاداً عن الصوت الواحد... إن هذا الموضوع أقصد موضوع الحوار مع القصيدة، ظل باستمرار من موضوعاتي الشعرية الأثيرة ..و كثيرة هي قصائدي التي تناولت هذا الأمر؛ لأن ذلك آت من ضجيج الشعر في رأسي قبل لحظة الكتابة، والذي يستمر أحياناً زمناً جد طويل... في مفتتح النص يأتي الإخبار بالمعاناة.. عموم المعاناة في كتابة نص شعري يتوفر على حضور إبداعي "[1].

(١) حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ٢، ص٥٣-٥٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

حوارية العنوان والاستهلال الشعري

مدخل :

إن العنوان بنية دلالية مقتضبة، تتواشج مع العمل الذي تُوسم به، وتمظهره إعلاميًا وإشاريًا. ولفظة العنوان بالنظر إلى أصل جذرها الاشتقاقي مأخوذةٌ من (عنو) التي من معانيها: "عنونَ الكتاب عنونةً كتب عنوانهُ. ويقال علونهُ وعنَّهُ وعنَّنهُ وعنَّاه والاسم العنوان. عُنْوَانُ الكتاب وعِنْوُانهُ وعِنْيَانُه سمتهُ وديباجتهُ سمي به لأنهُ يَعِنُّ لهُ من ناحيتهِ، وأصلهُ عُنَّان كرُمَّان. وكل ما استدللت بشيءٍ يُظهِرك على غيرهِ، وما يدُّلك ظاهرهُ على باطنهِ فعنوانٌ لهُ"[1]. فعنون تشير ضمن ما تدل عليه إلى تمييز الصنف بما يكون قادرًا على حمل هويته، وتعيين النوع بما يفي في الكشف عن كنهه.

فالعنوان شكل من أشكال التعريف بمحموله، الذي أنجز لأجل التدليل عليه، ولأجل التخصيص به، وهو بكونه ناجزًا أوليًا يسبق ما

(١) بُطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، بدون، ١٩٩٨، ص٦٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثله ظاهريًا؛ فإنه يُستَثْمر لفك مغاليق ما عنون به، ويُستَثْمر لمحاورة وعي المتلقي وإثارة ما تستدعيه ذاكرته، وما تستشرفه آفاق التوقع والنبوءة لديه.

وجديرٌ بالمعاجم الاصطلاحية المعاصرة، أن تولي العنوان قدرًا من التعريف به، علامةً تعيينيّةً تأويليةً نشطت في النقد التطبيقي التحليلي المعاصر، فيأتي عند أحد مدونيها قوله: "العنوان":

١) مقطع لغوي، أقل من الجملة نصًا أو عملاً فنيًا.

٢) ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين أ- في السياق، ب- خارج السياق.

٣) العنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة .

٤) العنوان المسمى، عنوان يستعمل في استقلال عن العمل لتسميته"[(١)].

ذلك لأن العنوان تتعدد تصنيفاته، بحسب زوايا النظر داخل سياق العمل الأدبي وخارجه، كما يوضح التعريف السابق، وأيضًا بحسب

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٤٠٥-١٩٨٥، ص١٥٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموقع الوظيفي للعنوان؛ حيث تتراوح أقسام ثلاثة يمكن للعنوان أن يُنتسب إلى جِهَتها، ويَفْرِض عليها حصر الولاية، وهي العنوان الغلافي الذي يتمركز على صفحة الغلاف، والعنوان النصي الذي يعلو النص الأدبي ويختص بتمثيله، والعنوان الجزئي الذي يسبق الوحدة النصية داخل النص الكلي، ولا يمكن لأي عمل أدبي الفكاك عن ألا يكون قابعًا ضمن أحد تلك العناوين الثلاثة، لأنها وعلى مدار التأريخ التداولي للنصوص، هي المعول في تناقلها شفاهًا زمن الجدب الكتابي، وتوثيقًا زمن الخصب التدويني، وعند الوقوف على سيرة العنوان النصي التداولي، المَوثِق للنوع الشعري منه، تتراءى دقة الإبداع المعرفي العربي القديم والحديث في تسمية النصوص بما يميزها وينأى بها عن التنكير، فكان العنوان إجرائيًا حاضرًا منذ الأزل، إلا أن التنظير للعنوان واستنتاج آليات إنتاجه وفروض اختياره، وكل ما صَنَعَ من تأمله مشروعًا علميًا قائمًا بذاته، هو مُحصِّلَة ممارسة إبداعية نقدية وشعرية حديثة.

فقد ظهر (علم العنونة) الحديث، والمستنطق للعنوان بجغرافيته الكتابية وتشكيليته الجمالية ودلاليته المعرفية، وتعددت الكيفيات التي يُعالَج اكتناز العنوان فيها للنص المنضوي تحت لوائه؛ بازدحام المعطيات التي يبتكرها الشعراء في تدسيم شعرية عنونة نصوصهم، الأمر الذي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دَشّنَ العجلة النقدية المعاصرة بكل تقنياتها، للوقوف على شيء من تلك الحيثيات بمزيدٍ من التفصيل.

تصدرت جملة العنوان النصي الاهتمام الإبداعي المعاصر؛ لأنها تحتل موقع البؤرة كمفتاح للنص، وموقع العدسة الحدسية للمتلقي، المفصحة عن إيحاءات النص وإشعاعاته، كعلامة تجنيسية تحدد نوع النص، وكدال إشاري تتقاطع دلالاته مع النص بشكل أو بآخر.

وكثيرة هي المثيرات التي حفزت ووجهت إلى تكديس الاهتمام بالعنوان في الشعر الحديث، منها ما هو نابع من ذوات الشعراء، في اللحاق بمد الصياغة اللغوية والتعبيرية المزدهرة عند الأمم الأخرى، ومنها ما هو متسرب إلى اللاوعي الجمعي، عند الشعراء الذين يكثر احتكاكهم وانفتاحهم على الآخرين، ومنها ما هو وليد الظروف المحيطة التي دفعت الشعراء، إلى الانكباب على النص وتعميقه وتبريزه، بكل ما يساوق التوجهات السائدة، ومنازعها السياسية والإبداعية والاجتماعية، أو ما يماثلها مما قد يكون له أثر في حياة الأديب وأدبه.

فخرج إلى الحقل الإبداعي ما يُعرف بالعتبات أو النصوص الموازية، ويقصد بها النص المحيط وكل "ما يدور بفلك النص من مصاحبات من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء"[1] تلك التي كانت وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية، وغدا العنوان النصي دالاً سيميولوجيًا يؤسس لمرسَلة مُسبقة تستدعي الوقفة المنهجة، على أيدي عدد من رواد تلك النظرية ممن تُأُثِر بهم في النقد الأدبي وترجمت أعمالهم إلى العربية، أمثال جيرار جينيت وليوهوك وروبرت شولز وغيرهم[2].

والعنوان النصي كملحق موازٍ للنص فإنه يمتلك العديد من الوظائف، التي تجعل له كينونة يعد فيها نصًا موجهًا وقراءاتيًا، لمضمون القصيدة فيكون ذا وظيفة دلالية، إضافة إلى وظائفه الأخرى المتنوعة التي "تجل عن الحصر نظرًا لتداخلها وامتزاجها...وقد حاولت حصر هذه الوظائف في أربع (تعيينية، ووصفية، ودلالية ضمنية مصاحبة، وإغرائية) يمكن سحبها على جل العناوين الشعرية"[3]. وتبعًا لتعدد هذه الوظائف التي يحققها العنوان للنص التابع له؛ التفتت القصيدة الحديثة إلى الاهتمام

(١) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ١٤٢٩-٢٠٠٨، ص٤٩ .

(٢) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠١، ص٣٣ .

(٣) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠١٠، ص٢٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بـه، وأبـرز مـا يكـون ذلـك بعـد الحـرب العالميـة الأولى، فقـد شـملت العنونة التغير الذي نال المجريات الثقافية آنـذاك عـلى اخـتلاف مـشاربها ونتائجها.

وكان الشاعر غازي القصيبي من فئة الرواد التي حظي العنـوان لـديها بالفنيّة، بل لقد وثق في كتابه الموسوم بسيرة شعرية، ما يكشف عـن وعيـه بأهمية العنوان الغلافي أو الديواني فيقول:"بعد ذلك نـشأت مـشكلة غـير متوقعة فيما يتعلق باسم الديوان، كنت أود أن أسميه "ليالي الصبا" لأننـي كنت أشعر أن هذا الاسم يجسد ما يحتويه الديوان من أشعار قيلت جميعهـا في فورة الصبا الأولى كتبت لعادل أخبره، ولسبب لا أدريـه بحـث عـادل الأمر مع الوالد، وكتب لي بأن الوالد يرفض رفضًا باتًا أن يحمـل الـديوان هذه التسمية بسبب ما تحمله كلمة "ليالي" من مدلولات وأبعاد... فبدأت البحث عن اسم آخر. فكرت جديًا في أن أسمي الديوان "أغاني الـصبا"، غير أن الشاعرة المصرية ملك عبد العزيز سبقتني إلى هذه التسمية، عنـدما أصدرت ديوانًا يحمل هذا العنوان. بعد ذلك فكـرت أن أسـمي الـديوان "شباب"، ولكنني صرفت النظر عن هـذه التـسمية، بعـد صـدور ديـوان للدكتور عبد القادر قط، يحمل عنوانًا مشابهًا هو "ذكريات شـباب"، بقـي العنوان مشكلة دون حل بـضعة أسـابيع، حتـى اقـترح الـشاعر الـصديق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ناصر أبو حميد عنوان "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، نال هذا الاسم استحساني، واستحسان الكثير من القراء فيما بعد"[1].

وما كان هذا الجدل الفكري بشأن تسمية العنونة، إلا حرصًا على أن يكون العنوان معبرًا ومميزًا لما وضع له، ومجسدًا كذلك لتجربة القصيبي الحياتية والشعرية في آنٍ معًا؛ لذلك يبدأ هذا التحير في التلاشي مع زيادة التمرس التأليفي للنصوص الشعرية، فيقرر القصيبي قبل تمام صدور ديوانه الثاني أن عنوان الديوان هو عنوان منتقى من إحدى القصائد التي يضمها بين دفتيه، حيث يقول في معرض حديثه عن طبعه لديوان "قطرات من ظمأ": "لم تكن هناك مشكلة بالنسبة للاسم هذه المرة، ذلك أنني بمجرد أن كتبت قصيدة "قطرات من ظمأ" قبل طبع الديوان بأكثر من سنة، قررت أن يحمل الديوان اسمها. وقد أصبح إطلاق اسم قصيدة من الديوان على الديوان بأكمله، تقليدًا تكرر مع الدواوين التالية باستثناء "أبيات غزل""[2]. ولا يعني ذلك أن الانتقاء يتم عشوائيًا، بل على العكس من ذلك تمامًا فهو يختار عنوان القصيدة الأقرب إلى ذاته، ويؤكد

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص٥٠ .

(٢) المرجع السابق، ص٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذلك قوله في موضع آخر: "هناك قصيدة تستحق الوقوف لديها بعض الوقت "تباريح البئر القديمة" وقد كدت أسمي الديوان باسمها"[1].

أما الدليل القاطع على احتفاء القصيبي بالتنسيق للعنوان النصي، الأكثر ملازمة للنص الشعري والملخص لقصديته وفائدته، فيبدو جليًا من تنظيره لمضامين قصائده، التي لا تعدو أن تكون تفسيرًا موسعًا للعنوان النصي، ونقتطف على سبيل المثال تنظيره لقصيدتيه "معركة بلا راية" و"أنت الرياض"، فعن قصيدة "معركة بلا راية" يقول: "كتبت قصيدة "معركة بلا راية" قبل هزيمة حزيران بستة أشهر، والمعركة التي تتحدث عنها القصيدة، ليست معركة سياسية أو عسكرية، ولكنها ملحمة الإنسان مع الحياة نفسها، لقد كتبت القصيدة في أمسية شتائية حزينة قارسة البرد، وفي حالة نفسية كئيبة شعرت معها أنني لم أقدم شيئًا للحياة أو للناس، وأن أيامي لم تكن سوى معركة بلا راية :

أحسُّ بأنَّ أيامِي
كهذي الليلةِ الحمقاءِ عاصفةٌ بلا معنَى
صراعٌ دونَما غايةْ
ومعركةٌ بلا رايةْ"[2]

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص١٢٥ .

(٢) المرجع السابق، ص٧٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن قصيدة "أنت الرياض" يسجل اعترافه: "القصيدة التي استعرت من اسمها اسم الديوان، تصور كيف تمتزج الحبيبة والمدينة فتصبحان شيئًا واحدًا، تذكرك المدينة بالحبيبة والحبيبة بالمدينة، والحب في النهاية هو نفس الحب"[1] فهل ذكر الشاعر في ثنايا ما شرح شيئًا عن القصائد، لم يشِ به العنوان النصي قبله؟!

تلك كانت وقفات على بعض تنظيرات القصيبي التي تكشف اهتمامه بالعنوان نظريًّا، أما الجانب التطبيقي فهو ما ستحاول السطور التالية إبراز شيء من تلابيبه، من خلال الوقوف على علاقته بالعنصر البنائي الأول .

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص٩٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حوارية العنوان والاستهلال الشعري :

إن الاستهلال الشعري هو نقطة التّماس الإستراتيجية، التي يَنْفُذ منها العنوان إلى النص، والنص إلى العنوان، على مستوى البناء ومستوى التلقي، إذ تشرع أطياف العنوان في الانبثاق والتشظي، مع أول امتزاجة بنائية ورؤيوية لاستهلال النص الشعري، فيتأتى ظهور أول بصيص للألوان الدلالية، التي جاء العنوان مُشْهِرًا ومُعَرفًا بالنص الموقد لها، سواء أكان العنوان من النوع المراوغ الذي لا يبوح مباشرة بما يقوله النص، ولا يتضح إلا بعد الغوص والبحث في معطيات انسجام النص، أم من النوع الصريح الذي يُسَلِّم إنتاجيته فور قراءته .

وهذه العلاقة الجدلية بين العنوان والاستهلال الشعري، ليست وليدة البنية الشعرية الحديثة، بل كان العنوان هو الاستهلال في الشعر القديم، عندما كان يجلب لأجل التسمية، هذه الإستراتيجية التي تحولت في الشعر الحديث، من وسيلة إلى غاية في حد ذاتها.

وبالاتكاء على مبدأ اتصال الجزء بالكل في أي نص شعري، تُستجلى العلاقة في أي وحدة منه تُتَخَذ عيّنَة للدراسة، من مجمل العلاقات التي عادة ما تربط العنوان بنصه الموالي له، وهي علاقتان :"الأولى موضوعاتية دلالية، والثانية لغوية صيغية؛ ذلك أن العنوان قد يجسد ما يراه الشاعر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مهيمنًا من موضوعات القصيدة، أو موحيًا بها، أو مشيرًا لأخرى موازية، كما أنه قد يتضمن كلمات وصيغًا تكون ذات وظائف بارزة في القصيدة، بل قد تمثل مفاتيح لقراءتها،وقد يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة، ينتقيها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكزًا، يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص"[1]. مع الاحتفاظ للاستهلال الشعري بمزية تموقعه أعلى النص؛ مما يضفي على العلاقة التي تنجلي من حواريته مع العنوان، انبثاقية أولاً واستمرارية ثانيًا، وفيما يلي النماذج الممثلة لحوارية العنوان النصي والاستهلال الشعري، في شعر القصيبي من خلال هاتين العلاقتين:

(أ) العلاقة الأولى (دلالية موضوعاتية):

ويقصد بها التصورات والمعطيات الدلالية، للمستوى التأويلي الذي يُشيعهُ العنوانُ في الاستهلال الشعري، بِمَعيّة مُصَاحباته الموضوعية ذات الحضور الفاعل المباشر أو الضمني، وهذه العلاقة موجودة بالقوة بينهما، لأن العنوان علامة سيميولوجية تعلو الاستهلال، وعتبة محيطة تمهد للنفاذ

(١) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، أفريقيا الشرق، المغرب، وأفريقيا الشرق، لبنان، ط ١، ١٩٩٨، ص١١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إليه، ومرجع موازٍ يتبادل معه تكوين المعنى .

وتَرَصُّد هذه العلاقة في شعر القصيبي يتَأتى بتفحص كل نص على حدة؛ لأن كل استهلال تبرز فيه دلالة يبثها عنوانه ويمول لها على سليقةٍ خاصة، ومن ذلك نص بعنوان "نفترق"[1] :

أخَا الليالي النشاوَى! كيف نفترقُ

ولَم نكدْ بعدَ طولِ النأْيِ نعتنقُ؟

... ...

• • •

يا حاضنَ العودِ! هاتِ العودَ مرتعِشًا

يكادُ في غمرةِ الأشواقِ يختنقُ

• • •

يا راكبَ الأفقِ إنا في شواطئِه

نواظرٌ عاثَ فيها الشوقُ والأرقُ

(١) غازي القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، ١٤٠٨-١٩٨٧م، ص١٩٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلكَ السويعاتُ.. ما أحلَى نضارتَها

مرّتْ علَى زمَنٍ ساعاتُه قَلَقُ

وخلَّفتِني على أعتابِ نَشْوَتها

أَخوضُ في لَهَبِ الذكرَى...وأَحترقُ.

يثير العنوان "نفترق" جملة من التساؤلات، من بينها مَنْ المخَاطَب؟ وهل الشاعر هو المخطط لهذه النتيجة؟ وما مردود ذلك عليه؟

ثم يأتي الاستهلال فيتحدد المخاطب "أخا الليالي" صديقه، الشاعر عبد الرحمن رفيع -الذي أهدى له النص- ويعقبه الاستفهام الاستهلالي الذي يعطي دلالة واضحة، على رفضه لهذا الفراق بل إنه لا يدرك حتى معقولية مسبباته؛ ففترة اللقاء وجيزة، بل لا تكاد تكون، ثم تأتي النقط التي ربما تعبر عن مسافة الولوج في الفراق والغرق فيه، حتى أصبح في الوحدة التالية من النص، حقيقة لا مناص معها مِنْ انزياح الخطاب عمن فارق، إلى غيره ممن بقي يشاركه الحضور، ويعوضه عن الغياب والفقد بالتذكر، ولولا وحدة الاستهلال بحواريتها مع العنوان، ما تمكنت الدلالة من الوصول بهذا الوضوح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي نصٍ آخر بعنوان "شقراء"[1]:

لا تغضبي! ما الكونُ أنْ تَهجُري؟

وما رفيفُ الأملِ المسكرِ

وما المنَى؟ وما نشيدُ الهوى؟

وما رحيقُ الكوثرِ الخيِّرِ؟

وفيمَ يسري في الرياضِ الشذَا؟

وفيم يحلُو البوحُ للأنْهرِ؟

وفيم يشدُو بلبلٌ في الرُّبا؟

وفيم تعلو ضجةُ السمَّرِ؟

• • •

شقراءُ! يا أحَلى أغانِي الصِّبا

ويا ابتساماتِ الجمالِ الثَّرِي

الشوقُ؟ ما الشوقُ سوى قُبلَةٍ

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٢٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تهيمُ فوقَ الجدولِ الأشقَرِ

والعمرُ؟ هل عمرِي سوى لحظةٍ

على جناحِ الموعدِ الأخضَرِ.

العنوان "شقراء" معرفة، نوديت باسمها أو بما قد يميزها، على سبيل استيقافها وبعث الخاطرة والرسالة إليها، وكان أول ما فاضت به قريحة الشاعر "لاتغضبي!" الذي يخرج من صيغة الأمر إلى التعجب والاستنكار، وهو ما تدل عليه علامة التعجب أولاً، والأسئلة المتواترة ثانيًا، فهذا الفعل (الغضب) بناءً عليهما –على التعجب والأسئلة الاستهلالية– مُسْتَجلب، وليس له وجود في قاموس الإيجابية، المفْتَرَض أن تقوم عليه أركان تعايش وسعادة الطرفين، فكل بَهِيٍّ يتلاشى بتلاشي ما يجب أن تكون عليه من رضا، ويصبح في عداد المجهول الذي يُسأل عنه.

وهذا كله يعطي دلالة على أن الاستهلال بحواريته مع العنوان، يبث ثيمة اتساع الغضب ومن ثم الشطط والنزاع والبعد، بين الشاعر ومن جاء العنوان محددًا لها "شقراء" أكثر من أن تكون الدلالة فقط بيان منزلتها لديه، لذا لم يجرؤ الشاعر، على امتداد وحدة الاستهلال، على النطق بها، ولم تحضر لفظيًّا إلا في المقطع الثاني، بعد أن أَنِسَ الشاعر بخطابها وهي تبدو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعيدة، وبعد أن تجشم إقناعها من خلال الأسئلة التي ساقها للاحتجاج على تلك الحالة، وللتخفيف من وطأة الشعور بعدم الأهمية.

أما النموذج الثالث فهو نص "بيبي"[1]:

يـــا لَلغـــلامِ المـــدللْ ... مـــن الجمـــيلاتِ .. أجمَـــلْ
إذا مـــشَى يتهـــادَى ... مهفهـــفَ القـــدِّ .. أكحـــلْ
جفونُـــه نـــاعماتٌ ... والقلـــبُ كِـــسرةُ جَنـــدلْ
"بيبـــي!" عَـــشقناكَ عـــشقًا ... مِـــن بعـــضِه قَـــيسُ يُـــذهَلْ
بعـــدَ المحـــيطِ .. خـــليجٌ ... هفَـــا .. فهـــامَ .. فهـــروَلْ

عنوان النص "بيبي" ولا يخفى ما يثيره هذا اللفظ، من معانٍ تدور حول معنى الصِّغَر، والبراءة، وكلِّ ما يمكن ترجمته ضمن هذا الإطار، ثم يتمدد وصف هذا العنوان في الاستهلال بإسباغه الطراوة وأيضًا الاستظراف لكل ما يصدر عنه ويتسم به، ولكنْ عند النظر في بقية الأبيات وفي مناسبة النص ، يتضح أن القصيدة كتبت أثناء التشاور حول مسألة السلام في الشرق الأوسط، والمناقشات التي تمت بين إسرائيل

(١) غازي القصيبي، قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٢، ص٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والعرب آنذاك، وهي منظومة في (نتنياهو بيبي)، ذاك الفاتك الذي يفتك بالعرب كيفما أراد، دون حسيب أو رقيب، بل تفرد العنوان بلفظ "بيبي" دونما الجزء الأول منه، أو ما قد يوحي برئاسته وسلطته، ليعطي ما يريد الشاعر بثه من أنه لم يلق من العرب إلا الحفاوة مثله مثل الغلام المدلل، وجاء الاستهلال فتمم ما أوحى به العنوان من الرخاء الذي ينعم به من لدن العرب، بينما الذي حريٌّ بالعرب القيام به هو عكس ذلك تمامًا، فالعنوان والاستهلال تكفلا بتوصيل دلالة صورة واقعية على سبيل السخرية؛ لينتهي العرب من التربيت عليها ويقلبوا الوضع كي يستقر حالهم، وهو ما جاء صريحًا في ما تبقى من النص.

وكثيرًا ما يلتقي العنوان والاستهلال في إثارة خيال القارئ واستفزاز فضوله؛ فيأتي العنوان رمزيًا ويبدو غامضًا، ثم يُلتَفَتُ إلى الاستهلال الجسر الأول الذي يربط بينه وبين النص، في محاولة لبدء عملية تأويل العنوان وفهم نصيّته، وتكون النتيجة أن الاستهلال يشترك مع العنوان في عدم التصريح بالدلالة، لعلاقة بعيدة عن الاعتباطية، ولها من الإغرائية والجمالية ما يكفل تنشيط عملية القراءة، على النحو الذي يُلائم كل نص يكون عنوانه واستهلاله من هذا القبيل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك نص بعنوان "أسطورتان"[1]:

أَعْد لي حديثَ الظَّما والسرابْ ورَجِّع معَ الليلِ لحَن العَذابْ
لعلّ الجراح التي صُنتُها بأعماق روحي تشقُّ النقابْ
لعلِّي أُطرِقُ.. أرمي الصمودَ وأكشفُ للشِّعْرِ سرَّ المُصابْ

عند قراءة العنوان "أسطورتان" يتبدى سؤال مركزي، ما كنه "أسطورتان"؟ فتظهر للوهلة الأولى في وحدة الاستهلال "الظما والسراب"، وهما الثنائية الوحيدة التي يمكن أن تُقرن بثنائية الأسطورة في العنوان، وإن كانتا بالفعل هما المقصودتان فما حقيقة أسطورة الظما؟ وما حقيقة أسطورة السراب؟

أسئلة تتمدد عن غموض العنوان، وتحقق بحواريته إغراءً بمتابعة البحث عن مدلول الأسطورتين، التي أيضًا يغري ويومئ استهلال الشاعر إلى أنّ نصه سيكشفه، لكن قوله (أكشف للشعر سر المصاب) يستوقف القارئ حيث توحي اللام بأنَّ الشعر هنا تحول من كاشف عما طال تحفظ الشاعر عليه وربطته القراءة بالأسطورتين، إلى كونه مصابًا بداء سيكشفه الشاعر، وبالتالي هل سيكون لهذا المصاب المتعلق بالشعر علاقة بالأسطورتين اللتين يُفْتَرض بيان كنههما؟

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٢٧٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم يقول: أخا الشعر فيم نسوغ القصيد، هنا تتضح دلالة وسم الشعر بالمصاب، وهو أن شعر الشاعر مصاب بدعوى تعمد الكف عن نظم نوع معين من الشعر، فما هو هذا النوع من الشعر وما علاقة ذلك بالأسطورتين، ثم يقول:

أنُنشدُ للحبِّ؟ يا للجريحِ ... يظلُّ يغنِّي بسحرِ الحِرابْ

ويقول بعد ذلك بعدة أبيات:

أنُنشدُ للمجدِ؟ يالَلغباءِ ... وأمجادُنا كَبياضِ الغرابْ
ونصرُخ: "أمسِ بلغْنَا السماءَ ... وكان الرشيدُ يسوقُ السحابْ"
ونزعَقُ: "نحنُ على موعدٍ ... معَ الفجرِ.. حين ينادِي الإيابْ"
وماذَا عنِ اليومِ عنْ أُمةٍ ... تُحرِّر أوطانَها بالسِّبابْ
صواريخُها في فَضاءِ العَروضِ ... وأسطولُها مبحِرٌ في الضَّبابْ
وتقتلُ تغتالُ أولادَها ... وتَلقى العدوَّ بحلوِ العِتابْ
وفي كل شِبْرٍ مُذيعٌ فصيحٌ ... لديهِ إذا صاحَ فَصْلُ الخطابْ

إلى أن يقول في نهاية النص:

أخَا الشعرِ الحبُّ أسطورةٌ ... بدُنيا تُغَازِلُ دِفْءَ الحِجابْ
أخَا الشعرِ المجدُ أسطورةٌ ... بُدْنيا يُقَدَّس فيها الضَّبابْ

إذن اتضح النوع الذي يمعنُ الشاعر في محاولة عدم الخوض فيه (شعر الحب وشعر التغني بأمجاد العروبة) ويُعنَّف على ذلك، فيعلل أسباب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ترديه كما كشفت الأبيات السابقة، ويصرح في النهاية بأن هذا النوع من الشعر هو الأسطورتان اللتان أشار إليهما العنوان، ونعتهما في بداية النص بالظمأ والسراب؛ فالحب أسطورة ظمأ وئدت عن الارتواء، والمجد أسطورة سراب يتراءى في هتافات المبلبلين ولا يرى في الوجود؛ فكلاهما ضرب من الأساطير التي حرم من التنعم بها العالم، وبالتالي لا يريد أن يصطنع لها وهمًا في نظمه.

(ب) العلاقة الثانية (لغوية صيغية):

وهي علاقة يُبحث من خلالها عن مظاهر الاشتراك الصيغي بين العنوان والاستهلال؛ لأن العنوان علامة لغوية تتناص مع الاستهلال معجميًا، ولا تكون هذه العلاقة بمعزلٍ عن العلاقة الأولى، بل تقوم الحوارية بين العنوان والاستهلال عليهما مجتمعتين، ولكن بتفاوت في المستوى والدرجة، فالعلاقتان تنتميان إلى حقل واحد وهو التناصية، وليستا من الحقل الآخر الذي يَدْرُس الوحدة مستقلة، والمعيار الذي تم على أساسه التقسيم، إنما يتمثل في كون العلاقة الأولى انسجامية، والعلاقة الثانية اتساقية.

وتتعدد أشكال هذه العلاقة في شعر القصيبي، وذلك في النصوص التي يكون فيها العنوان هو المسند، والاستهلال المسند إليه على المستوى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التركيبي، ويندرج ضمن هذا النوع كل ما يمكن أن ينتج عن تراتب وانتظام متواليين، أشبه في ذلك بالفعل والفاعل، بالمبتدأ والخبر، بالسؤال والجواب، بالنعت والمنعوت . ومثال ذلك نص بعنوان "الإرهابي الصغير"[1]:

يعيشُ تحتَ سقفِنا إرهابي
يذيقُنا غرائبَ العذابِ
وعمرهُ –واعجَبَا!– عامانِ
عامانِ بالإرهابِ مدموغانِ
إذا رأَى نظَّارَتي "فَشْفَشَها"
وإنْ رَأَى جَريدتي "قرْمَشَها"
يُقيمُ حولَ غُرفتي حِصارا
كأنّه "شارونُ" إذْ أغارا
لديهِ مِنْ أسلحةِ الدَّمارِ
كلُّ دَهاءِ الصِّبْيَةِ الصِغارِ

(١) غازي القصيبي، للشهداء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٤، ص١٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اعتمد الشاعر في هذه الوحدة على بيان نعت العنوان "الإرهابي الصغير" من خلال انتشار الأفعال المضارعة (يعيش، يذيقنا، إذا رأى، يقيم) لأنها كانت تنعت المنعوت الإرهابي وتبين مكان سكناه، وألوان أعماله المرهبة، وتم ذلك من خلال الإحالة إلى العنوان التي بثتها أفعال المضارع الاستهلالية، والإحالة مظهر من مظاهر الاتساق والترابط الذي نشأ هنا بين العنوان والاستهلال.

ويُدرج ضمن هذا النوع أيضًا كل نص يكون العنوان حاضرًا بحرفيته اللفظية في وحدته الأولى؛ لأن هذا التردد هو في حقيقته، تكرار سببي يحقق استمرارية ظاهرية بين العنوان والاستهلال، ويصبح معه العنوان العلامة اللغوية التداولية، فاتحة نصية لها كفاءة عالية، في اكتشاف المعنى المضمر في النص، بل إنه يمكن القول فيها، إن الاستهلال عنوان، والعنوان استهلال، وهو ما حققته العلاقة اللغوية الصيغية المشتركة بينهما.

ومن الأمثلة على ذلك ثلاثة أشكال، تلتقي في العلاقة اللغوية الصيغية التكرارية، وتختلف في التفاصيل الجزئية والنوعية، وأول شكل منها : "رفاق الطريق"[1].

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٥٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا رفاقَ الطريقِ! أَمضِي وقلبي ... طائرٌ هَدَّهُ الفراقُ وراعَا
أَمْسُهُ.. أين أمسهُ؟ كيف ولَّى؟ ... عُشُّهُ.. أين عشهُ؟ كيفَ ضاعَا
لا تقولُوا علامَ يرحلُ عنكم ... المقاديرُ أومأَتْ فأطاعَا

تكرر لفظ العنوان "رفاق الطريق" بجملته، في وحدة الاستهلال مسبوقًا بياء النداء، وهذه الأسلوبية حاضرة في جل نصوص القصيبي؛ حيث يجعل من تدور عليه رحى النص، علامةً يعنون بها النص أولاً، ومن ثم علامة يستهل بها النص؛ تمنحها التكرارية التامة استثنائية مشهدية ووجودًا مكانيًا، واستثنائية دلالية تنبه أداةُ النداء التي تسبقها، إلى تخصيص تعيينها بالمقول الشعري، الذي يأتي بعدها في خطاب النص.

والشاعر في هذا النص يبث أصحابه، في كلية التجارة بجامعة الملك سعود كما يوضح الإهداء، هذه المشاعر التي نظمها، بعد صدور الأمر الملكي بتعيينه رئيسًا لمؤسسة الخطوط الحديدية في الدمام، في وداعهم قائلاً يا رفاق الطريق، بتعريف الطريق دون تنكيره، ليعطيه دلالة البعد عن الشبهات التي قد تُنكِّره وتُبْعِده عن النور والوضوح، فتكون إعادته بما يُكَرِّس هو وما قُرِنَ به (رفاق)، في الاستهلال مع الوداع والرحيل، ما يجعل الفؤاد ينفطر على فراقِ مَن هذا منهجُ رفقتهم، وما يجعل الذاكرة تلتف على كل ماضٍ يجمعهم، وتسأل عنه في محاولة للتشبث به، ثم يقدم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دليل أساه على هذا الفراق، وهو أنه لم يكن مختارًا لهذا القدر؛ الذي لا يملك أمامه سوى الانقياد له بالطاعة.

ومثل هذا النموذج في الاعتماد على الحضور الكلي للعنوان في الاستهلال نص بعنوان "شباب"[1]:

"شَبابْ"!!

ويُطْرِقُ شَيْخٌ نَحِيلٌ كَئِيبْ

ويَهْمِسُ "لَيْتَ الشَّبابَ يَعودْ"

وتَلْمِسُ امْرَأَةٌ شَعْرَها

وقدْ بَيَّضَتْه السِّنينُ الطِّوالْ

وتُفْلِتُ من عَيْنِها دَمْعَتَانْ

تَقولانِ : "لَيْتَ الشَّبابَ يَعُودُ"

... ...

إن مفردة العنوان (شباب) تتكرر كما هي في الاستهلال، بل إن من تمام تكرارها أنها جاءت منفردة على السطر الأول، كما هي في العنوان

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ، المصدر السابق، ص٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منفردة، ولهذا دلالته التي تفتح المضمون على أن كلمة الشباب وما تمثله في أفق الشاعر أو من يسوق خبرهم، قد جعلتهم يبلغون من التوق إلى مرحلة الشباب الشأو العظيم، حتى إنهم يحلقون أيما تحليق لمجرد فقط مرور هذه اللفظة، وكأنها مكتفية باسمها لا يعوزها وصف أو إضافة قد ترتفع بها.

وأما الشكل الثاني فهو من نوع التكرار الجزئي للعنوان في الاستهلال. كما في عنوان "نصيحة إلى غازي الصغير"[1].

أيْ حَفيدِي! أغازِ تَفْديكَ رُوحي ... لَسْتُ أَدْري عَلَامَ سُمِّيتَ غازي
هُوَ إسْمٌ فيهِ إباءُ السَّرايا ... مُرْعِداتٍ وفيه كِبْرُ المَغازي
فيهِ مِنْ وَمْضَةِ الرِّماحِ بَرِيقٌ ... وبُروقٌ مِنِ ائْتِلاف الجُرَازِ

وكما هو ملحوظ لم يتكرر من العنوان في وحدة الاستهلال، إلا الجزء الخاص بالاسم (غازي)، بينما الجزء الآخر (نصيحة) مصادر لفظيًّا في الاستهلال، وهذا هو ما تفرضه طبيعة مناسبة القصيدة، التي كتبت عندما قررت ابنته يارا وزوجها فواز إطلاق اسم الجد على وليدهم الثاني؛ لأن الشاعر قدم ما هو ببيانه أعنى، فمناسبة النص تستدعي أن يتكلم أولاً عن

(١) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدلولات الاسم، ثم يدلف منها إلى الجزء الثاني من العنوان وهو النصيحة، في باقي وحدات النص.

ويكثر هذا النوع في النصوص التي تحمل عناوينها، مضمونًا مقرونًا باسم، حيث يختص الاستهلال باستدعاء المسمى، وبالتمهيد من خلال مناجاته أو الحديث عنه، إلى المضمون الذي يأتي لاحقًا، في الوحدات التالية.

ومثل ذلك "حكاية النجم المذبوح"[1]:

كَانَ لَنا نَجْمٌ ضَئيلْ ضئيل

هَاجَرَ مِنْ حَيْفا

وجَرَّبَ الخَوْفا

وفَرَّ في الآفَاقْ

لم يتكرر من العنوان في الاستهلال بشكل صريح إلا مفردة (نجم)؛ لأن "حكاية" الواردة في العنوان تجسدت في أسلوب السرد الوصفي المعبر عنه (بكان) بمعنى أن حضورها في الاستهلال معنوي ويفهم

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٤٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمنًا، أما (نجم) فتكرارها أو حضورها من الضرورة بمكان؛ لأنها فاعل السرد الشعري وينهض حكي السرد عليها، والشاعر يكني به عن العمل الفدائي الذي لم يجد إلا القمع والرفض حتى تقلص وتاه في الفضاء، أما (المذبوح) فلم تظهر في الاستهلال؛ لأنها خاتمة حكاية النجم؛ ومن طبيعة الخاتمة وخصوصًا في فن السرد أن تأتي في النهاية ما لم يكن هناك داع لورودها في البداية.

وأما الشكل الثالث والأخير فهو من نوع التكرار الإيقاعي للعنوان، ويقصد به الجو الموسيقي المتناغم، بين تفعيلة العنوان وأصوات حروفه، وبين وحدة الاستهلال. "نحن مع السلام"[1].

يَذْبَحُنا "شارُونُ" كالأَغْنامْ

يَشْتِمُنا الحَاخامْ

يَصُدُّ عَنَّا عمُّنا الحَنُونُ "سامْ"

ويَرْقُبُ العالَمُ ما يَجْري لَنا

كَأَنَّهُ فِلْمٌ مِنَ الأَفْلامْ

(١) للشهداء، المصدر السابق، ص٣٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حمامةُ السَلامْ

من قمّةٍ.. لقمّةٍ.. لقمّةٍ..

نصرخُ بانتظامْ:

"نحنُ مع السلامْ!"

من محفلٍ.. لمحفلٍ.. لمحفلٍ..

نصيحُ في الأنَامْ

"نحنُ مع السَلامْ!"

تطرح وحدة الاستهلال أكثر من إشارة تشدها إلى العنوان، (دلالية، صيغية بالتكرار التام والتكرار الإيقاعي)، وما يهم هنا التكرار الإيقاعي؛ بما يوفر من نغميّة موسيقية بين مفردات وحدة الاستهلال (أغنام، حاخام، أحلام، أنام) التي تتعالق مع العنوان في صيغة السلام الصرفية "فعال" والوزنية "مستفعلن"، وفي فونيم الميم الشفوي المجهور، الموقع به نهاية كل سطر؛ لأنها مؤثرات إيقاعية لها خاصية ترميز تتحول إلى دلالات إيحائية تخدم عملية التواصل بين العنوان والاستهلال، وتفيد تماسكهما وتناغمهما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثل ذلك "سلامًا يا أبا بندر"[1]

سلامًا .. يا أبا بَنْدَرْ

كَعَرْفِ الشِّيحِ.. والقَيْصُومِ.. والعَرْعَرْ

كَعِطْرِ اللَّيْلِ في نَجْدٍ

كَمَا يَتَنَفَّسُ العَنْبَرْ

تنبثق الحوارية الإيقاعية بين العنوان والاستهلال في هذا النص من تكرار تفعيلة "مفاعيلن" وصيغة "بندر" التي يختتم كل سطر شعري بما هو على منوالها (بندر، عرعر، عنبر) فكلها على صيغة فعلل، كما أن حرف الراء يتكرر بكثافة في نهاية كل سطر، وهو صوت لثوي مجهور يناسب الحالة الشعورية الفائضة بالحزن على الفراق، والمعمقة والمفخمة للسلام المبعوث. وهذا التماثل في حقيقته هو توليف نغمي ودلالي.

تلك كانت أبرز تشكيلات الأداء الحواري والتفاعلي، بين العنوان والاستهلال في شعر القصيبي، اللذين يشتبكان في علاقة ينبني من مخزونها، تدفق نصي وتدفق قرائي، يتمهان جماليتها السرمدية.

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٧٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

التقانات الأجناسية للاستهلال

تقوم استهلالات القصيبي على الممازجة الأجناسية، من خلال تراسلها مع التقانات المركزية لكل نوع، ودمجها في بنية نصية واحدة، فقد استطاع القصيبي أن يلتقط من فن الرسم تشكيلية خطية لشعريةٍ بصرية، ومن فن الدراما الحركية والصراع، الممسرحين للغته الشعرية، ومن فن السرد التركيز على الحدث وحكائيته، ومن فن الغناء (الخالص) الاكتفاء بالتركيز على الذاتية.

فيستهل كل نص بتقانة، قد تشف عن نوع الجنس الشعري المنتمي إليه النص، إذا كان من النوع الذي يتخذ بنائية تنمو في مسار واحد؛ لتوافر نوع آخر يستهل بتقانة توحي بالانتماء إلى جنس شعري معين، ما يلبث أن تكشف القراءة الكاملة، لباقي وحدات النص، عن تحوله إلى جنسٍ شعري آخر، ومن تلك التقانات ما يلي:

أولاً: تقانة التشكيل الشعري البصري

وهي تقانة تقوم على فن يحاكي الموجودات ويمثل المحسوسات لغة وإيقاعًا في علامات بصرية ورموز مرسومة لها تأثيرها على النفس ووقعها في القلب ومخاطبتها للعقل، وتقوم في أصلها على العلاقة العتيقة بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر والرسم، وأمر "ربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم، عنصر مشترك بين الشعر والرسم؛ لأن كلًا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية."[1] وهذا التشابه في الطريقة والهدف كفيل بإحداث الدينامية التي تسمح "لكل من الشعر والرسم أن يلقي أحدهما الضوء على الآخر ويتواصل معه"[2].

ويمكن أن تتمثل هذه التقانة في عدة مستويات تنهض بالشعرية البصرية للاستهلال منها:

١) السيمترية والكاليغراف[3]:

تتنوع الهندسية الكتابية للأسطر الاستهلالية عند الشاعر غازي القصيبي، بين الشكلين، العمودي الناهض على "السطر المستقيم،

(١) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص١٤.

(٢) عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، ١٤٠٨-١٩٧٨، ص٢١.

(٣) مصطلح (كاليغراف) نقلاً عن: أحمد عمر مداس، السيمياء والتأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢-٢٠١١، ص٨. ويقصد به: التنظيم الكتابي الذي يرسمه سواد ترتيب الأسطر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأفقي، المتقطع في نصفه. ويتوقف طول هذا السطر على نوع الإيقاع (البحر الشعري) الذي يلتزمه الشاعر بتطويل الإيقاع، أو توسيطه، أو تقصيره"[1]، والشكل التفعيلي "القائم على استمرارية السطر الشعري، بحيث لا ينقطع في وسطه، بل يمضي جملة من الكلام، قد تطول وقد تقصر فينتهي البيت، أو السطر الشعري على الأصح، بانتهاء ما يكتب في السطر الواحد، ولو كان في بعض الأطوار مجرد كلمة واحدة"[2]، لأنه لا يتحيز إلى أي نوع منها على حساب الآخر، بل يجعل ذلك متروكًا إلى الدفقة الشعورية، التي تلائم الدفقة الإيقاعية فيستسلم لها، ويؤكد ذلك ما قاله عن ديوان "معركة بلا راية": "لم أتعمد وأنا أكتبه أن أدخل مرحلة جديدة، أو أنتهج خطًا يختلف عن الخط القديم. إن تفسيري الخاص هو أن التجارب تغيرت، والمرحلة الزمنية اختلفت، فجاء الديوان على نحو مختلف. ومع هذا لا بد لي أن أشير، أنني أجريت في هذا الديوان بعض التجارب الجديدة، بالنسبة لي من حيث الشكل، في قصيدتين من الديوان... غير أن الديوان لم يختلف عن الدواوين السابقة في احتوائه على

(١) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ١٤٣٢-٢٠١٠، ص١٧٠ .

(٢) المرجع السابق، ص١٧١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عدداً متقارباً من القصائد التقليدية والقصائد الحديثة "[1].

وفي موضعٍ آخر يقول: "منذ أن بدأت كتابة الشعر، أو ربما بعد هذا بسنة أو سنتين، وأنا أكتب الشعر التقليدي والشعر الحديث. ومن هنا فقدت، منذ زمن بعيد، قدرتي على الانحياز إلى أحد النوعين"[2]، لأنه شاعر تحرر من كل مبدأ، يحول الشعر إلى قواعد تعسفية، تنسف عنه سمة التنفيس الأدائي، لتشكيل الشعر الإيقاعي، والخطي أو الكتابي.

وتبعًا لما سبق تأتي سيمترية الأسطر والأبيات الاستهلالية، عند القصيبي متفاوتة في هندسيتها، إلى ثلاث سيمتريات:

أولها: التقابل الأفقي للأشطر، تمثله وحدة استهلال "غربة"[3].

أهكـــذا تمـــرُّ أيـــامِي كـما يغيـبُ الـشفقُ الـذاهلُ؟
أهكـــذَا تمـــوتُ أحلامِـــي كـما تَهـاوَى الـورقُ الـذابلُ؟

إنّ تراص الأسطر الاستهلالية في تقابل الصدر والعجز البيتي، هو على أقل تقديراته أصالة إبداعية تنسج على منوال إيقاعي ودلالي، مألوف

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص٧٧ .

(٢) المرجع السابق، ص٢٢٩ .

(٣) غازي القصيبي، البراعم، دار القمرين، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤٢٩-٢٠٠٨م، ص٩٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سمعيًا وبصريًا؛ لأن مرده القصيدة العمودية التي "تتمتع بعبقرية إبداعية، من وراء رتابتها الظاهرية، فهي تمتلك تنويعات فنية منسجمة، وهذا ما مكن لها من الاستمرار حتى الآن، لاسيما وأنها تحلت بنظام كلاسي، انسجم مع الذوق الفطري للعربي، انسجامًا موسيقيًا ونفسيًا، بالإضافة إلى أنها حملت ممارساته الحياتية، وعبرت عن ذاته بغنائية وموضوعية"[(١)].

ثانيها: تعامد الأسطر الاستهلالية التي تكون في تقدم جهة الشمال، أو في انكماش جهة اليمين أو في توازٍ لا ترجح فيه جهة عن أخرى، ويعد هذا التوازي، من آثار الشكل العمودي، القائم في أصله على التساوي. وهكذا تكون بدايات تلك الأسطر ثابتة الامتلاء الخطي؛ "لأن الشاعر يركز على سيمترية تقنية، بفعل حركة الطباعة، والانتقال الآلي لمسافات السيمترية المحددة، وتبقى قدرة الشاعر الفنية رهنًا بحركة التشكيل في نهاية الأسطر الشعرية"[(٢)]. فقط، والتي تمتد، وتنكمش، وتتوازى، في مسار خطي

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦م، ص٢٧٩ .

(٢) عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، شعراء منطقة الباحة نموذجًا، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، ط ١، ١٤٣٣، ص٨٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منظم، يخدم غايات موسيقية ودلالية، يسعى الشاعر إلى توصيلها، بشتى الحواس السمعية والبصرية. مثل ما يأتي في "سراييفو!"[1]:

سراييفو!

وداعًا.. قبل أن تتساقط الجُدرانْ

وتنهارَ السقوفُ..

وينفُق الأطفالُ.. والفئرانْ

وداعًا.. قبل أن تتراقصَ النيرانْ

على أشلاءِ.. حلمٍ

كانْ

يُسمّى رأفةَ الإنسانِ بالإنسانْ

تفاوتت أطوال أسطر الوحدة الاستهلالية، انكماشًا وتقدمًا، مع تواتر لقطات سينما "سراييفو" خاصة، وحالات التمزق والشتات التي يحياها الشاعر في دوامة الواقع عامة، فينكمش السطر الأول بمفردة تختزل ما تضم، من أرواح وأراض في كلمة واحدة (سراييفو)، ثم يتمدد السطر

(١) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص٨٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثاني عنه، للقط مشهد التوديع الوجل والمسابق للمآسي المتدافقة معماريًا على أرض سراييفو، إلى سطر آخر ينكمش مع الانهيار المستدعي للانقطاع المرئي، وبالتالي الخطي، وتستمر كاميرا السطر الرابع في بث لقطات الدمار المطاولة للأجساد الرطبة، بعد ذلك تتوازى خطية السطر الخامس مع السطر الثاني؛ لاستئناف مسوغ استمرارية التصوير، الذي لا يلبث أن يتقطع في السطر السابع، بعد عجزه عن تسطير الخير الفاني، أو الخير المودع، إلا مع امتداد سطرٍ جديد؛ لأن الحالة الشعرية للقصيبي، تتقاسم مع الأسطر تشكيل بؤس الواقع وضيقه وظلامه .

أما ثالثها: فهو التشكيل الذي يعطى فيه السطر حرية في ترتيبه، وفي تحطيم سلطة الامتلاء الخطي لبدايات الأسطر، التي تتماوج هنا بين الفراغ والامتلاء، على الهيئة التي تجعله أكثر تحررًا من النوع السابق، المحافظ على امتلاء البداية السطرية، كنمط "من بقايا التزام القافية... ولذلك نجد التزام هذا النمط في الشعر السعودي، في الأغلب عند من عرف من شعرائنا، بعنايتهم بالإيقاع"[(١)]، أما هذا النوع المتحرر، فلا يكاد يظهر، في استهلال القصيبي إلا نادرًا، مثل ما في "مناجاة"[(٢)].

(١) عبد الرحمن بن حسن المحسني، المرجع السابق، ص٨٦ .

(٢) البراعم، المصدر السابق، ص٤٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَسنِدِي رأسي إلى الصدرِ الحنونِ

إنني أرزحُ من حملِ شجـــــونِي

فصخورُ الدهرِ أدمتْ قدمِي

وعويلُ الريحِ وارَى نَغَمِـي

والأعاصيرُ تُغَنِّي في دمِـــي

آهِ من أغنيةِ القلبِ الحزينِ

قامت هذه الوحدة على تقانة الأسطر المتساوية في المفتتح الاستهلالي؛ ليتجسد بصريًا تساوي السطرين في البنيتين التركيبية والإيقاعية، كي يعضد ذلك نيابتها عن الترصيع في البيت العمودي. ولتتمة تباينها لجأ القصيبي إلى الفراغ الكتابي في بداية الأسطر التالية له، ثم عاد بعد ذلك النص إلى الامتلاء في بداية السطر الأخير، وبهذا تكون اتجاهات حركة الأسطر، مؤثرة دلاليًا وخطيًا.

٢) **البياض:**

مستوى البياض البصري الذي يمارس نشاطه على الاستهلال من خلال ترصيعه بعلامات ترقيم، يستثمرها الشاعر غازي القصيبي؛ لإشراك القارئ في عملية بناء النص، من خلال دورها الفعال في تمطيط

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص وتوسيع فضائه الدلالي .

ومن تلك العلامات الترقيمية التي لم يتوان القصيبي، عن تفعيل مدلول عمق بياض الاستهلال، بحركيتها التأثيرية والتواصلية، ما يظهر بعضه على سبيل المثال، لا الحصر في الوحدات التالية « ليلة الملتقى »[1] :

تمرُّ الليالِي.. ولا نلتقِي

وينضبُ نبعُ الصبا الرَّيقِّ

وأحيْا وحيدًا

أُناجي كآبةُ قلبي الشَّقي

تتجلى علامة الترقيم في السطر الأول "بنقطتي التوتر"، اللتين وظفهما القصيبي في "إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب، من خلال دلالتهما البصرية، على توقف صوت المنشد مؤقتًا؛ بسبب التوتر"[2] الناشئ بين مرور الزمن (ليالي) ورغبة الشاعر في الوصل واللقاء؛ ليعطي صورة ساخطة تعكس قلق الشاعر وتشاؤمه من الفراق والبعد.

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٢٠ .

(٢) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م، ص٢٠٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أنه يكثر أن تأتي هذه العلامة الترقيمية (النقطتان المتواليتان) للدلالة على بعض من كل، أو إلى انشطار الكل إلى أجزاء، بمعنى أن تتوسط النقطتان بين الكل والبعض منه، وتأتي في الغالب على صورتها المألوفة، متوسطة بين الكل وبعضه، وأحيانًا تأتي مع المشتق، المحذوف عنه المشتق منه، وأحيانًا تأتي مع المشتق منه، المحذوف عنه مشتقه. ومثال الصورة الأولى: في استهلال نص "تقولين"[(١)]:

تَقولينَ.. إني أفكرُ فيك وتعبرُ ذهني كلَّ دقيقهْ

تفرض الرؤية البصرية للنقطتين، مستوى معينًا من القراءة ينطق بانتهاء جملة المقول التالية لها، إلى فعل القول السابق لها؛ لأن الحاسة التي تقوم باستقبال العلامة الترقيمية، توثق الصلة بين حدث الكتابة وفعل التلقي فتنتج الدلالة اللغوية.

أما مثال الصورة الثانية فهو ما يأتي في وحدة استهلال نص "أغنية في ليل استوائي"[(٢)]:

(١) غازي القصيبي، مائة ورقة ورد، مكتبات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، ١٤٢٧-٢٠٠٦م، ص١٥٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٧٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.. فقولِي إنهُ القُمرُ!

أو البحر الذي ما انفَّك بالأمواج..

والرغباتِ يستعرُ

أو الرملُ الذي تلمعُ

في حباته الدررُ

لِجَوز الهند رائحةٌ

كما لا يعرف الثمر

... إلى آخر الوحدة الاستهلالية، التي يكفينا منها السطر الأول موضعُ العلامة الترقيمية (النقطتان) التي جاءت قبل الفاء السببية، فالنقطتان تدلان على أن المسبب عنه (فقولي إنه القمر!) لا بد أن يكون مشتقًا عن مُسببٍ لم يُذكر، ومن الضرورة معرفته لتتضح الدلالة التي يرمي إليها السطر الأول، ومن ثم الوحدة بل النص برمته، وبذلك تكون النقطتان المتواليتان علامة فاعلة في الإشارة إلى أن المسبب عنه له مسبب محذوف، يتعين على القارئ البحث عنه، لكن بعد أن يقرر نوع الموجود (فقولي إنه القمر!) ليسهل تقدير نظيره المحذوف، فما نوع (فقولي إنه القمر!) ؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"هي في حقيقتها إجابة عن ذلك التساؤل الذي يتضمن مرجع الضمير"[1] ويتضمن في الوقت ذاته المشتق والمسبب لهذا الجواب، الذي تقديره (ما سبب انجذاب بعضكما إلى بعض؟) فالمحذوف سؤال استطاعت النقطتان المتواليتان أن تفضحا بعض ملامحه، وتهديا إليه .

وكان لذلك الحذف غاياته الوظيفية، المتعلقة بالمناسبة النصية؛ فالقصيبي لم يكن معنيًا بنوع وكيفية الأسئلة، بقدر ما كان يهمه أن يجيب بما يخفف من وقع تلك الأسئلة، على من كان يعتذر إليها (المرأة الاستوائية) التي يرميها العذال بعد افتراقهما؛ فعمد إلى تلقينها الجواب، الذي ظهر بصيغة الأمر، في محاولة لتأكيد جعل العلاقة طبيعية، لا تتجاوز ما توحي به الطبيعة الاستوائية، التي كانت تحفهما .

إن علامات الترقيم علامات بصرية تلتحم مع الألفاظ والأوزان الموسيقية في رسم المعنى الشعري فهي "تبيح صوتًا غير مسموع ولكنه مقروء حيث يتزامن هذا الصوت مع جسد الكتابة"[2] وينطق بالدلالة كما

(١) عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط ١، ١٤٣٠-٢٠٠٩م، ص٣٠ .

(٢) سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص٢٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في « ماذا أقول »[1] :

أَتَعُودُ يا زَمَنَ الطُّفُولَهْ؟!

أَتَعُودُ لِلصَّبِّ الَّذي

نَادَاكَ وهُوَ يَجُوزُ آثامَ

الشَّبابِ إِلَى حَمَاقَاتِ الكُهُولَهْ

مُتَأَرْجِحَ الخُطُواتِ.. ما بَيْنَ السَّلَامَةِ..

والنَّدامَةِ.. والصُّعُوبَةِ

والسُّهُولَهْ؟

علامة الاستفهام تفيد في تعزيز بعد المعنى الخفي الذي يلقي الشاعر بمهمة معرفة جوابه على المتلقي، من خلال بناء خطابه على أسلوب السؤال، فعلامة الاستفهام تؤثر على مساحة البياض المشغول بها ، ويصعد إلى حاسة المتلقي ضرورة الاستجابة لمعطيات العلامة المؤكدة على إلحاح القصيبي ورغبته الشديدة في الرجوع إلى مرحلة الطفولة.

ومن العلامات التي شغلت بياض الاستهلال عند القصيبي ، وكانت حاملة لدلالة فنية كبيرة ، علامة التعجب في « رسالة من صغار الكويت

(١) غازي القصيبي، واللون عن الأوراد، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠ ، ص٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى أبي الثوار »[1] :

يـــا أَيُّهـــا المُناضِـــلُ العَظِـــيمْ! يـــا أَيُّهـــا المُجَاهِـــدُ القَـــدِيمْ!
ويَـــــا (أَبَـــــا الثُّـــــوَّارْ) مِـــنَ الكُوَيْـــتِ يَـــسْأَلُ الـــصِّغَارْ

إن علامة التعجب منحت القراءة معنى جديدًا لا يتم إلا بها؛ لأن القصيبي حينما استهل قوله بمناداة يوحي ظاهر مفرداتها اللفظية بالتعظيم (مناضل، عظيم، مجاهد)، فإن علامة التعجب الملصقة بها قامت بدور حيوي في فضِّ ما كان أُكد لفظيًا، وكأنها توحي للقارئ بالدلالة المبطنة، وبالفعل لم تكن الأبيات التالية تسير على ما ظن أنه تمجيد، بل اتضح أن الشاعر جاء بتلك الأوصاف على سبيل التهكم والسخرية من حاكم العراق آنذاك.

وفي بعض الأحايين يشغل القصيبي بياض الاستهلال بعلامتين مختلفتين يزاوج بينهما دون فاصل « بكائيتان لعيسى »[2] :

عِيسَىٰ!

عِيسَىٰ!.. ويُجْهِشُ بالبِكَاءِ.. بُكَاءُ
أَأَعُودُ والبَحْرَيْنُ مِنْكَ خلاءُ؟!

(١) غازي القصيبي، مرثية فارس سابق، تهامة، جدة، السعودية، ط٢، ١٤١٣ / ١٩٩٢ ، ص٣٥ .
(٢) غازي القصيبي، يافدى ناظريك، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط١، ١٤٢١ / ٢٠٠١ ، ص ٦٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في السطر الثاني قرنت علامة التعجب بالنقطتين، وكأن الشاعر يستحضر أن مناداة الغائب في حد ذاتها مدعاة للتعجب، ومن ثم يمني نفسه بالنقطتين إلى أخذ مسافة من الزمن لسماع صوت المجيب للنداء، لعله بذلك ينفض عنه وجع الفقد، أما في السطر الثالث فتأتي علامة التعجب تالية لعلامة التساؤل إشارة منه إلى أن سؤاله مفضٍ بطبيعته إلى التعجب، فهو لا يريد تصديق حقيقة خلو البحرين من صديقة، فيتساءل على سبيل الإنكار والتعجب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: تقانة الدراما الشعرية

إذا كانت الدراما تعني محاكاة لفعل إنسان، وتُعرَّف "بأنها اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل"[(١)]؛ فإن التقانة الشعرية منها تخلو من الخطابية، وتقترن بالغناء والإيقاع، ويستعين بها القصيبي في الاستهلال؛ لكي يجسم تجاربه الذاتية وغير الذاتية، في إطار موضوعي حسي وملموس، يلفت الأذهان ويصرفها إليه من المستهل، وتتعدد الأنواع التي وردت لديه منها:

١ - **حوار شعري درامي**: ويقصد به تبادل النشاط اللغوي، بين شخصيتين أو أكثر، يتسم بالأدائية والإقناع، والعرض الفكري والانفعالي. مثال ذلك « أنا وهم »[(٢)] :

تقولينَ: "تلحظُ منِّي القشورْ ... وتغفُلُ عما وراء القشورْ
ولا تعلمينَ بأنّ عيونَكِ ... تفضحُ حتى جذورَ الجذورْ
وأن ابتسامَكِ حينَ يضيءُ ... أُطالعُ كونًا عجيبًا يمورْ
وبينَ العيونِ.. وبينَ الشفاهِ ... أرى منك ما لا يراه الحضورْ

(١) فايز ترحيبي، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٨-١٩٨٨، ص٦٧.

(٢) يا فدى ناظريك، المصدر السابق، ص ٤٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستهل القصيبي بحوار خارجي مباشر (تقولين) يسمى ديالوجًا، يعرض مقولة المرأة ورده عليها، وينطلق منه لبيان فكرة الفرق بين حبه العذري، وحب الآخرين المادي، الذي يحدث نوعًا من التقابل الحركي بين شعورين أساسيين في القصيدة، ينشأ عنهما الحس الدرامي ويتصاعد.

وفي استهلال نص "يا قلبُ"[1] يقول:

حنانَكَ يا قلبُ.. فيمَ الخفُوق ... وهل كانَ ما كانَ إلا خَيالاَ
وفيمَ تَحِنُّ إلى عهدِها ... وقد أرَّقَتْكَ اللَّيالي الطِّوالاَ
دع الوهمَ يا قلبُ.. ماذَا جَنَيْنَا ... منَ الحُبِّ لَمَّا عَشِقْنا المُحَالاَ

يقوم هذا الاستهلال على المونولوج، وهو حديث منفرد لممثل واحد[2] (الشاعر)، ينقل حديثه وصراعه الداخلي، بواسطة الأسئلة الحوارية، لأنها مناجاة تتيح له التنفيس عما يعتمل في وجدانه من أحاسيس وانفعالات، لم تكن لتظهر لو لم يأنسن القلب ويدِر معه دفة الحوار.

٢ - **القناع**: وهو تقانة تقوم على تلبس الشاعر بشخصية "لا باعتبارها موضوعًا خارجيًا مفارقًا، بل باعتبارها ذاته الأخرى وأناه المغاير،

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص١٤٢.

(٢) ينظر: أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٧، ص٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يتفاعل معه لينتجَ عبر هذا التفاعل قناعه الخاص لذاته العميقة، الأمر الذي يعني أن الشاعر هو صاحب الموقف الغنائي أو الدرامي الداخلي من الوجهة الباطنية، وذلك بنفس الدرجة التي يتبدى فيها الأنا المغاير، أو الاسم الذي يحمله القناع صاحبًا ظاهرًا لهذا الموقف"[1]. فالشاعر في قصيدة القناع يتوارى بما يسكن، ويتحدث بصوته في تمازج يلتبس معه تمييز أحد الصوتين في الظاهر عن الآخر، بينما هما في تجاذب نحو البزوغ على سطح النص لأن جدلية الحضور والغياب للمستعار والمستعار له يقظة في ذهنية القارئ، وما يبعث على ذلك ضمير المتكلم البارز في النص على أنه معادل للشاعر، وظهور اسم الشخصية القناع "في عنوان القصيدة وحضور لوازمها ومصطلحاتها ولغتها المحولة دلاليًا في النسيج النصي"[2] وهو ما يعزز من توصيل ما يسعى الشاعر إليه بموضوعية أبلغ من الخطاب المباشر أو العادي.

(١) عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص٤٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقصيبي كان منوعًا في الأقنعة التي تتزيا بها استهلالاته، يستوحيها من الشخصيات الواقعية التراثية ويشحنها بالدلالات الرمزية والأسطورية الموسعة، حيث يستدعيها من زمنها الغابر لتحيا في وحدة الاستهلال، أول متنفس لها، بقرينة مباشرة، مثل تضمين الاستهلال (قول أو حدث) مشهور نسبته إليها، وترتد معه الذاكرة بمجرد مطالعة قولها أو الحدث والصفة المرتبطة بها، مثل « قيصر محتضرا »[1]:

(١)

يا صاحبي!

حاربتُ ألفَ مرّةٍ

دخلت ألف مَعركهْ

عانقت الآفَ السيوف..

والسهامَ.. والرِماحْ

لكنّني

ما خفتُ طعمَ التَهلُكَهْ

إذ كنتَ أنتَ صاحبي

(١) غازي القصيبي، ورود على ضفائر سناء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر في هذا النص يصور مأساة درامية عنونها "بقيصر محتضرًا"، ذلك الملك الرومي الذي اغتالته جماعة من رجال دولته بعد أن بذل لها كل ما ينهض بها، وكانت فاجعته أن صديق عمره وساعده الأيمن (بروتوس) من ضمن من يطعنه، فشق عليه ذلك وقال ما معناه: حتى أنت يا بروتوس! ولكن القصيبي يهدي النص إلى بروتوس الفاتنة، وكأنه يراوغ بين قناعة المتلقي في أن بروتوس رجل وليس امرأة، وبين ما قد يرمي إليه من تضليل في المعرفة بالمقصود لغاية شعرية أو إيديولوجية لا يتأتى لمتلق ما البت التام فيها، والأهم من ذلك في هذا المقام أنه تحدث بضمير المتكلم على لسان قيصر متقنعًا له، وممثلًا بذلك لتجربته المعاصرة بمرجعية تراثية واقعية.

ومثل هذا القناع في الوضوح، قناعا سحيم[1] والأشج[2]، التي امتدت من الاستهلال إلى النهاية في شكل مطولات شعرية تحتكم إلى وحدة فنية رصينة، وجميعها تؤكد أن القصيبي حينما يتقنع يظهر ذلك منذ الاستهلال حتى الخاتمة، من دون أن يدير السياق عنه في الوحدات التالية.

---

(١) غازي القصيبي، سحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٢م، ص٧.

(٢) غازي القصيبي، الأشج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثًا: تقانة السرد الشعري

وهي الإطار الذي يتجلى فيه القص الحكائي، بمكوناته الثلاثة: الراوي، والمروي بما يضم من عناصر زمانية، ومكانية، وشخصانية، وحدثية، والمروي له الحقيقي أو الخيالي، المجهول أو المعلوم؛ حيث "يستند القص في البناء الشعري، على الأسلوب السردي، ويظهر الحكي بتسلسل خاص، خاضعًا للسرد، على أساس مقدمة في البداية، وعقدة، ونهاية يختم بها الشاعر قصيدته"[(١)]. ولا تسير دائمًا على نظامٍ مطرد .

ومن النصوص التي قام استهلالها على تقانة السرد: "ورود على ضفائر سناء"[(٢)].

(١)

أوتْ إلى فِراشها صبيهْ

في جيبها وَصيّهْ

(١) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، الأردن، ط١، ١٤٣١-٢٠١٠م، ص١٥٧ .

(٢) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي العيونِ شُعلَه

غاضبةٌ شهيّهْ

أوت إلى فراشها.. صبيّهْ

واستيقظت فودّعتْ صِباها

وقبّلتْ جبهةَ أمّها

ولثمتْ أباها

وانطلقتْ إلى الزّفافِ بالمنيّهْ

وأصبحتْ شَهيدهْ

أسطورةً فريده

في العالَمِ الموبوءِ بالأقزامِ..

والأصنامِ..

والقصيدهْ !

استهل القصيبي بسرد حدث لشخصية محورية، عنون النص بها وسكت عن تقديم اسمها صريحًا في وحدة الاستهلال؛ لأن تأخير فاعل السرد شعري (سناء محيدلي شهيدة المقاومة اللبنانية، ضد الاحتلال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإسرائيلي عام ١٩٨٥م، وهو العام الذي ذيلت به القصيدة)، إلى الوحدة الثانية وما بعدها، يوحي بموضوعية النص ويبدو معه الشاعر راويًا من الخلف، في موقف انقطاع عن الشخصية، لا يتزيف أمامها، وبدأ باسترجاع الزمن الذي سبق موقفها البطولي (ليلة العملية)، حينما كتبت وصية بأن تدعى "عروس الجنوب"، ثم عمد إلى تكرار تقانة الاسترجاع الزمني في السطر الخامس، ليعقد مفارقة بين ما كانت عليه، قبل العملية الاستشهادية (صبية)، وبعدها من خلال الوقفة الوصفية، إلى أن قال (وأصبحت شهيدة)، هذا الحدث المركزي، الذي أخره السارد إلى نهاية الوحدة؛ لأن المفترض في "التسلسل المنطقي للسرد القصصي وسرود الحكاية، حتى ذات الوظيفة الخبرية منها، أن يكون الحدث المفصلي والمركزي في نهاية القطعة الأدبية أو في وسطها على أقل تقدير...وهذا ما يبعث على إنتاج عنصر التشوف والتشوق"[١].

ومثل الاستهلال السابق في الاعتماد على تقانة السرد الشعري: "أوال"[٢].

(١) عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠١٢م، ص١٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٣٥٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أطرق الشيخ وجالت مقلتاه

في وجوه السامرينْ

ثم قال :

"قصتي الليلة عن أحلى أساطير الخليج"

وظف فيه الشاعر تقنية الوصف السردي، توظيفًا لا يبطىء من حركة السرد؛ لأنه وصف ملتصق بالسرد وخادم له، لم يخرج منه إلى ما قد يصرف عن المحور الفاعل في المروي، بل كان طرفًا رئيسًا في تقديم الشخصية (الشيخ) الغواص، والزمن (السامرين) الليل، والتشويق اللغوي (أحلى) للحدث (أسطورة خليجية) حكاية شعبية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رابعًا: تقانة غنائية

وهي التي يكون فيها الشاعر متمركزًا حول موضوعه، يتغنى به مباشرة معتمدًا على الوصفية –التي لا يخلو منها أي نص شعري– وتبرز فيها ذاتية الشاعر أكثر من أي تقانة أخرى، ومن جميل ذلك قول القصيبي في: "... ونحن فهد!"[1].

أجل!.. نحنُ الحجازُ!.. ونحنُ نجدُ! هنا مجدٌ لنا .. وهناك مجدُ

وقوله: في "كلمة من ملحمة الوداع"[2].

وتجيئين كالخيال.. يُحيي ثم يمضي وما احتوته الجفون

وقوله في "وداعية للصيف"[3].

أشحْ بوجهِكَ.. لا تُظهرْ لها الألَمَا

واكتم دموعك.. أغلى الدمع ما كُتِما

إن الحبيبة إن ودّعتَ مكتئبًا

(١) غازي القصيبي، مرثية فارس سابق، المصدر السابق، ص٥١ .

(٢) غازي القصيبي، عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٤م، ص٢١ .

(٣) واللون عن الأوراد، المصدر السابق، ص٤٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غيرُ الحبيبة إن ودّعْتَ مبتسما

دعِ الأسى لليالٍ بَعد فرُقتِها

لا ترتجي قمرًا فيها.. ولا حُلُما

استهلال غنائي يهديه الشاعر إلى الحسناء أوال، وأوال اسم البحرين سابقًا، يتعارض فيه مع فكرة القدماء في الوقوف على الديار بالبكاء، ويستبدل المبدأ من (قفا نبك) إلى (واكتم دموعك)، ولهذا ما يعلله عند القصيبي؛ لأن المقام ليس مقام تذكر شيء زال واندثر، بل هو في حال مواجهة مع من يودعه (أرض البحرين) قبل الفراق، حتى أنه بعد ذلك يعود لما كان قد فر منه سابقًا (البكاء)، قائلاً:

(دع الأسى لليالٍ بعد فرقتها)، (لا ترتجي قمرًا فيها ولا حُلُما).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

نصية الاستهلال الشعري

المبحث الأول : العلاقات البنائية للاستهلال

المبحث الثاني : الأنماط الفنية للاستهلال

المبحث الثالث : تعالق الاستهلال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول

العلاقات البنائية للاستهلال

إن مما يضفي على الاستهلال الشعري النصية، هي تلك العلاقة البنائية التي تحقق له التواصل مع أجزاء البناء الأخرى، وتحولها من مجموعةٍ من العناصر إلى نص متماسكٍ منسجم؛ لأن الاستهلال الشعري يتعاضد مع ما يليه من وحدات فصلية ومقطعية في تفاعلٍ بنائي، هو في حقيقته تركيب بنائي بين وحدة وأخرى (تدرجي أو تفسيري أو إجمالي أو تفصيلي) أو ما سوى ذلك، مما يُرَشح إلى العلاقة النصية (التشابهية أو التقابلية أو التأليفية) كما هو في الأغلب، ومن ثم إلى البنية النصية الكبرى أو الدلالة الشاملة للنص، وسميت بنائية بالنظر إلى الرابط الذي يوحد بينها؛ فجميعها عناصر (بناء)، لا بالنظر إلى الناتج الذي ينجم عنها وتؤدي إليه (نصية).

وهي علاقات بنائية تعمد لبناء رابط دلالي مضموني بين الوحدات، قد يختلف في مساره ولا يأخذ شكلاً مستقيمًا له نقطة بداية ونهاية واحدة؛ لأن هذا مما فطرت عليه الدلالة الغيبية للشعر. كما أنها تكشف عن تشكل النحو النصي؛ فالمستوى الذي تبحث فيه يتجاوز حدود الجمل داخل الوحدات، إلى مجمل كل وحدة مع ما يجاورها من وحدات في النص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنشأ تلك العلاقات محركان فاعلان، يمنحانها عددًا هائلاً من إمكانات التوليف والتركيب، أولهما: يعتمد على الكيفية التي يبني بها الشاعر الأجزاء النصية. وثانيهما: القارئ المعني بتحديد العلاقات الدلالية الخفية بينها، بما تتيحه له آفاق الإمكانات التأويلية لتلك الوحدات البنائية. فتتبدى العلاقة في الظهور والوضوح، وتتأتى مع استمرار سيرورة القراءة؛ لأنه مع كل معطى نصي يكون هنالك تأثير تراجعي أو تقدمي، للإمساك بخط سيرورة الدلالة الأرجح، بعد تعيين نوع علاقتها مع الوحدات التي تنتظم معها في السلك النصي.

وتتخذ هذه العلاقات في بنائية الاستهلال مع غيره من الوحدات، إبان انغلاق وانفتاح امتداداتها الدلالية أشكالاً متنوعة، تلتقي في مصب الترابط النصي محصل العملية التفاعلية للوحدات المتماسكة دلاليًا، وتتوزع إلى عددٍ لا متناه منها، تعتمده قواعد النص اللغوية وانحرافاتها المعنوية، والذاكرة القرائية لسياق النص وآفاق المتلقي وأمور أخرى. وتتحقق في ضوء التماسك العام للنص؛ لأن كل علاقة دلالية بين عنصرين أو أكثر بمثابة إشارة معينة أو علامة معينة، تحيل إلى ترابط الوحدات ذاتيًا أو نصيًا، وإلى معنى يؤثر بشكل كبير على الدلالة الكلية للنص، بعد مروره بهذه السلسلة من العلاقات، التي لا يخلو منها أي نص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحكمه شروط الإنتاج والتلقي. ومما تؤديه هذه العلاقات على المستوى الدلالي في شعر القصيبي:

١ - **التشابه**: ويقصد به عدم الانحراف عن المعطى الدلالي الاستهلالي أو إعادته، مثاله قول القصيبي « نحن »[(١)]:

من نحنُ في هذَا الوجودْ

دوامةٌ حمقاءُ تُسرعُ ثم يَطويها السكونْ

ركبٌ منَ السارينَ لا يَدري إلى أين المسير

ورَقٌ يطيرُ معَ الرياحْ

ودُمىً يحركُها القدرْ

نحنُ الذينَ نَجُرُّ أوهامَ الحياةْ

لا نستريحُ كأنَّ في أعقابِنَا

لَسْعَ السِّياطْ

الريحُ تلفحُ وجهَنا

ومِنَ الغبارِ طَعامُنا

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنَ السرابِ شرابُنا

وإذا ارتمَى أحدٌ تَجمَّعْنا علَيْهِ

وبنظرةٍ جفَّ الحنينُ بها..

منحناهُ الترابْ

• • •

أنا؟ مَنْ أنا يا أصدِقاءْ؟

أنا عندَ بعضِكمُ المَلاكُ.. وعندَ

بعضِكُمُ الرجِيمْ

وإذا ظهرْتُ رأيتُ بسمَتكُمْ

تضيءُ على الوجُوهْ

وإذا مضَيتُ سمعتُ هَمسًا

مِن ورائي كالسُّيوفْ

لا تخجَلوا أنا مِثْلُكُمْ

أحْيا وأَبْسِم في الوجوهِ لكَي

أُمَزَّقَ في الظُّهُورْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا مِثلُكُم عبدُ النفاقْ

يا ليتَني أَقوَى على تَحطيمِ

أوهامِ الحياةْ

لكنِني –والطينُ ملءَ دمِي–

أحِنُّ إلى الوُحُولْ

أَخْشى الكِبارْ.. وأثورُ في وجْهِ الصِّغارْ

وأُحِسُّ أحيانًا بحِقْدٍ لا يَنامُ

علَى الجميعْ

أنا مثلُكُم.. أَبكي وأَضْحَكُ

حينَ تأمُرني الظروفْ

أنا مِثْلُكُم.. لِي والحِسانْ

مُغامَراتٌ صَاخِباتْ

عَشْرًا هَجَرْتُ ولا أَعُدُّ الباقياتْ

وأنَا الذَّي أَدْرِي بأنِّي

لَم أَنَلْ حَتَّى الخَيالْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حتَّى التَّحيةَ من فتاةْ

• • •

فلْنَعْتَرفْ يا أصْدِقاءْ

أنَّا جميعًا أغبياءْ

نَحْيا على الوَهْمِ الكَبيرِ ونَستزيدُ منَ الشقاءْ

وإذَا ارتَمَى أحَدٌ تَجمَّعْنا عَلَيْهِ

وبنظرةٍ جَفَّ الحنينُ بِها

مَنَحْناه التُّرابْ

استهل الشاعر في الوحدة الأولى بسؤالٍ امتد وتشعب بامتداد الأبيات، حتى أعلن جوابه صراحة في النهاية، بعد أن مهدت أبيات الاستهلال وما يليها ما يوحي بتقريره، فالحقيقة التي بدا الشاعر جاهلاً لها (مَنْ نحنُ في هذا الوجود؟) أخذت مع الامتداد البنائي في التقدم نحو الوضوح؛ فبعد أن استهل القصيبي بهذا السؤال الأزلي، عقد خلفه في الوحدة الأولى الإجابات التي قد تبدو منطقية، ومجردَ إجابات دالة فقط على ظاهر معناها، لكنها في الوقت ذاته هي الباعث عليه، والمعول على العجب من حقيقة كنه (الإنسان) ذلك المجموع العدمي –كما يرى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر- والذي تتضح كيفيته أكثر، بالوقوف على الجزء منه في الوحدة الثانية من النص (أنا من أنا يا أصدقاء؟) حيث يمضي الشاعر في تساؤله الذي استهل به، بعد أن قصره على ذاته محددًا لنوع المنادى ومَنْ وجه لهم الخطاب ب(يا أصدقاء)؛ للإشارة إلى أنه بعضٌ من كلٍ لا يتجزأ وينضم (لنحن) الاستهلالية، وإنما انتقل الحديث من المستوى الجماعي إلى المستوى الفردي، وفيه أيضًا تعميق من مصداقية الأحكام المطلقة سلفًا في الاستهلال؛ فليس هناك أوثق من حديث المرء عن بني جنسه، هذه المصداقية التي تبلغ ذروتها حينما استمر في تصوير ذاته، ولم يوارِها خلف الجماعة بل عقد فصلاً مستقلاً لها.

ولما كانت أبيات الاستهلال والفصل هي في مجملها، اعترافات بالحقيقة أمام سؤال الاستهلال؛ فإن ذلك مما سوغ لها التمام في المقطع الختامي؛ ليعلنها الشاعر (فلنعترف يا أصدقاء) فقد تدرجت في النمو من الاستهلال حتى ختام النص، إذ إن (نحن) المجهولة برزت صفاتها، ليس فقط على مستوى الجماعة، بل على مستوى الفرد؛ ودق الوصف في الفصل وضخمت الإجابة في المقطع. و(السكون) الذي هو نهاية الوجود برزت مكوناته من تراب وطين ينتمي إليهما الإنسان، ولا يملك إلا العودة إليهما، ولا يمنح أو يعطي أيضًا إلا ما يماثلهما. كما أن (الوهم) الذي كان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في منعة عن الإنسان لولا جره له، تحول إلى ثقل يعجز عن تحطيمه، فغدا أوهامًا بالجمع بعد أن كان مفردًا واتضح بعضٌ منه (العلاقة الوهمية مع المرأة التي ينسجها الشعر)، ومن ثم أصبح في النهاية معرفًا بأل والإضافة (الوهم الكبير) بعد أن كان نكرة (أوهام). واختتمت القصيدة بتكرار استهلال اللازمة البعدية (وإذا ارتمى أحد تجمعنا عليه)، (وبنظرة جف الحنين بها)، (منحناه التراب) وهو استدعاءٌ ملائم، لأنه لما كانت نهاية ما يقدمه الإنسان لأخيه الإنسان على المستوى المرئي، هو هذا المشهد فحق له أن يكون ختام جواب الاستهلال.

إذن القصيدة مرت بمستويات ثلاثة من العام (نحن) في الاستهلال، إلى الخاص (أنا) في الفصل، إلى العام (إنّا جميعًا) في المقطع. وكانت علاقة الاستهلال بالفصل علاقة عموم بخصوص، تحقق التماثل. وعلاقة الاستهلال بالمقطع علاقة عموم بعموم، تحقق التماثل والتكامل.

٢ - **التقابل**: وهو أن يكون للوحدات البنائية التالية للاستهلال، دلالة مخالفة له وتتضاد معه جزئيًا أو كليًا مثل « أغنية » [(١)]:

أريدُ أَنْ أغنّي

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٣٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أغنيةً حزينهْ

كمِشية الغروب في

شوارع المدينهْ

كنظرةٍ

في مقلة الحب الذي

تهزمه الضغينهْ

أحسّ حزنًا في دمي

ينبع من نافورةٍ دفينهْ!

نموت نحن يا رفاق

نموت دون لحظتين..

للوداع والعناقْ

نضربُ في ليل الفراق

وتنتهي أحلامنا

أشواقنا

أسرارنا الثمينهْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كخطوة على الرمال

تمضغها الصحراء في السكينهْ

• • •

أريد أن أُغنّي

أغنيةً سعيدهْ

كرقصة الشروق في الشواطئ البعيده

كبسمةٍ صغيرةٍ

في شفة الوليدهْ

أحسّ أعراسَ الحياة في دمي

عنيفةً عنيدهْ

نعيش نحن يا رفاقْ!

نعيش كل ثانيهْ

نغوص في قرارها

نلقط من محارها

نمرح في أسرارها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نَسْبَحُ في رِعْشَتِها الرَّغِيدَهْ

• • •

أُرِيدُ أَنْ أُغَنِّي

لِلْمَوْتِ والحَياهْ

أُغْنِيَتي الحَزِينَةَ السَّعِيدَةْ

يستهل الشاعر بالإخبار عن أُمنية ثابتة تتوزع على كل وحدات النص وهي الرغبة في الغناء، فهل يرقى الغناء ، وهو أقل مجهود بشري ، إلى أن يكون مما يُرجى لعجز من أعطي منابت الكلم (الشاعر) عن الإتيان به وبالتالي تكرر؟!

في وحدة الاستهلال يتشح الغناء الذي يطلبه الشاعر بلون الأسى (حزينة، الغروب، تهزمه، دمي، نموت، وداع، فراق، ينتهي) وعلى النقيض تمامًا من هذه الحال يأتي الغناء في وحدة الفصل مكسوًا بالفرح (سعيدة، رقصة، الشروق، بسمة، أعراس، نعيش، نمرح، الرغيدة) فقد تدرج الشاعر في الإخبار بلون أغنيته، حيث أضاف لها لونًا آخر مغايرًا، ولما كانت الأمنية التي يخبر بها الشاعر (الغناء) ثابتة، ولكن ما يحيل إليه المتكرر مختلف (الحزن والسعادة) فإن هذه الأحوال المتغيرة هي إذن المفاجئ أو المفتاح لمناط النكتة الشعرية، وما يبعث على ذلك أيضًا أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر في مقطعه الأخير يجمل ما كان قد فصله في الوحدات السابقة معلنًا بذلك عن فلسفته إبان حقيقتي الانمحاء والبقاء، ومن دون أي خرق لقانون التعامل المألوف معها، وكأن لسان شعره يفصح عن حقيقة عدم قدرته على موازاة الآخرين في التفاعل معها، فبين في المقطع أنه يريد أن يمد جسرًا من الحزن مقابل سلب الحياة (الموت) وهو ما شاع أيضًا في الاستهلال، ويريد أن يمد جسرًا من السعادة مقابل سلب الموت (الحياة) وهو ما شاع كذلك في وحدة الفصل، وكأن التفاعل مع الموت لا يكون إلا بالحزن؛ لأنه من مظاهر رفضه، وأما التفاعل مع الحياة فلا يكون إلا بالتفاؤل والتصالح معها.

وبذلك تكون علاقة الاستهلال بالفصل علاقة تدرج تحقق التقابل الكلي، وعلاقة الاستهلال بالمقطع علاقة تفصيل بإجمال تحقق التقابل الجزئي.

٣- **التأليف**: وهو أن تكون الدلالة التي يعبر عنها الفصل أو المقطع لا تتشابه وأيضًا لا تتضاد مع دلالة الاستهلال، وإنما تكون معها في تناظر يقود إلى الاندماج التأليفي للدلالة العامة للنص. مثال «ساعة الموت شعرًا»[(١)]:

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهاهي ذي ساعة الموت شعرًا

وغيثًا حزينًا...

يحاولُ أن يتجلَّد...

يرفضُ أن يتقمّص شكلَ الدُموعْ

• • •

وأنتِ!

-بَنَفْسَجةَ العُمُرِ المتطايرِ فوق

فَيَافي التشرّد.. عبرَ قِفارِ الكهولة-

تمشين كالنّصلِ

تحت الجفون..

وبين الضلوعْ

• • •

وأجملُ أنتِ

(برغم السُّهادِ الذي في الملامحِ)

من كلِّ أنثى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرارًا.. مرارًا

وأروعُ من كلِّ حُسنٍ يَرُوعْ

• • •

وواعجبًا! كيف نحن التقينا؟!

وساعتَها

انفجر الكونُ عطرًا

حريرًا.. ورقصًا

ولوعًا يفوقُ الولوعْ

• • •

وألقيتُ نفسيَ بين يديكِ

صبّيًا.. صغيرًا.. بريئًا

تحرر من كَدَماتِ الصمود..

وجُرحِ الخضوعْ

• • •

وساءلتُ نفسي:

"كيف أحبّك؟!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مالي أنا والسعادةِ؟!

ودّعتُها يومَ أدركتُ

أنّ الحياةَ صراعٌ وجُوعْ"

• • •

وأشرق وجهُكِ..

أبصرتُه ألفَ وجهٍ ووجهٍ..

وفي كلّ وجهٍ

كرومٌ.. غديرٌ..

وحُلمٌ يَضُوعْ

• • •

وعشتُ السعادةَ حتى الثُمالَةِ

أحسستُ بالصخرِ يَرشحُ بالماءِ..

بالعودِ يَخْضرُّ..

بالقلب ينبضُ بعدَ سنين الهُجوعْ

• • •

تناثرتُ في ناظريكِ قصائد..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شيّدتُ في ناظريكِ مَدائن..

أبحرتُ في ناظريكِ سفائن..

لا تستريحُ عليها القلوعْ

• • •

وأنت!

بأعوامكِ العشرِ والعشرِ..

كيف اختزنتِ علومَ جميعِ النساءِ

كما تَخزِنُ الشمسُ

عِلمَ الطُلوعْ؟!

• • •

كأنّكِ عبْر السنينِ تعلّمتِ

من كلّ "ليلى" الدلالَ..

ومن كل "فينوسَ" كيفَ

تصيرُ الشفاهُ

كنارِ الشمُوعْ

• • •

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهاهي ذي ساعةُ الموت شعرًا..

وغيثًا حزينًا..

يحاولُ أن يتجلّد

يرفضُ أن يتقمّصَ شكلَ الدُموعْ

• • •

أأصمِتُ أم أتكلَّم؟!

صَمتي ثقيلٌ ومُرٌّ..

كلامي ثقيلٌ ومُرٌّ..

ولليومِ طعمٌ ثقيلٌ ومُرٌّ..

كطعمِ الخنوعْ

• • •

إذنْ!

أنهضُ الآن..

أمشي إلى البابِ أفتحهُ بهدوءٍ وأرحل..

لا تجرُئين ولا أنا...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن نتساءلَ

"كيف وأين يكونُ الرجُوعْ؟"

القصيدة طويلة، وهذا طابعٌ يغلب على النصوص الدرامية، فهي من التشكيل الدرامي البسيط ذي السياق الغنائي؛ حيث يصور الشاعر تجربته الذاتية مع محاولة كتابة قصيدة من نوع خاص، تدون وتسجل مرارة اللحظة التي يكابدها، وذلك بالاعتماد على عدد من العناصر الدرامية أبرزها: الحوار بين شخصيتين، الأولى (الشاعر) الذي يحضر صوته مرتين، وإن اختلف حضوره في كل مرة، فمرة يكون من خلال تنويب ضمير الغائب في القيام بمهمة السرد، ومرة يكون حضوره ظاهرًا في ضمير السارد المتكلم. أما الشخصية الثانية فهو (القصيدة المشخصة امرأة) حاضرة بتوجيه الخطاب لها، وغائبة بلا صوت فقط مستمعة، بل متمنعة عن الكلام. ومنها الصراع الذي كان مؤثرًا في رسم المشاهد الحوارية، حيث تدرجت من لوحة استعطافية، إلى لوحة استدراجية، إلى لوحة حجاجية وأكثر واقعية. ولها زمان وهو زمن كتابة القصيدة، ساعته الآنية (وهاهي ذي ساعة الموت شعرًا). كما أن لها مكانًا وهو كتابة القصيدة ذاتها التي يخرج منها في النهاية وينهيها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما القراءة معنية بشأنه هو الوقوف على العلاقة البنائية بين العناصر الثلاثة التي يتكون منها النص (الاستهلال والفصل والمقطع)، حيث تبدأ وحدة الاستهلال بلحظة المكاشفة لمشهد الصراع بين الأمل ومحاله بضمير الغائب؛ ليبدو الراوي أكثر حيادية وبالتالي أكثر تأثيرًا، ونلمح فيها مشهد اعتصار الكاتب لحروف القصيدة، وهو يكابد جوىً يتمنى لو ينبثق حبرًا على صفحة القصيدة، ولكن هيهات! فهو يتجلد ويقاوم رغبة الشاعر في الانهمار بسرعة الدموع وسكب ما قد اعتلج بالوجدان.

ثم يتصعد المشهد وتطغى رغبة الشاعر في التحاور بالقصيدة ومحاورتها، وتأتي وحدة الفصل؛ لتبدأ المواجهة مع القصيدة بضمير المخاطب (أنت) الذي يتكرر بعد ذلك عدة مرات، في محاولة لاستعطافها والتغزل بها، والتماهي في بيان العلاقة الحميمية التي تربطهما منذ أمد بعيد، علها تعود لسالف عهدها؛ فتنثال بين يديه شعرًا معبرًا. ولكن الصراع الذي يعيش الشاعر أبعاده ويدرك صعوبة تحقيقه دفعه لأن يكثر من الأسئلة والتعجب عن القدر الذي جعله رهين خوضها، وجعله يتحرر من كل ما يعزله عنها، بل إن نفسه تستلذ بمثل ذاك التحرر الذي يخلصه في الحقيقة من جرح الخضوع والاستسلام، ويمضي في مثل هذه السيرة الشعرية له، إلى أن يعود إلى مشهد الاستهلال، ويسرده مرة أخرى بفعل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حركته الدائرية بضمير الغائب، في محاولة لتأكيد الحقيقة المرة وهي عدم قدرة القصيدة على البوح بما يعانيه الشاعر لحظة كتابة هذه القصيدة بالذات. ثم يحتدم الصراع بعد ذلك إلى الحد الذي يبرز معه ضمير المتكلم؛ ليكون أكثر جرأة ومصداقية في وضع حد للأمنية المتعذر حدوثها، وأكثر صراحةً في طرح السؤال الذي هو مفتاح حل العقدة (أأصمت أم أتكلم؟!)، (صمتي ثقيلٌ ومر..)، (كلامي ثقيلٌ ومر..)، (ولليوم طعم ثقيلٌ ومرُ..)، (كطعم الخنوع) .

وبعد أن استعاد الشاعر صوته بضمير المتكلم تمكن في النهاية من اتخاذ قرار متيقن من عدم وجود بديل له، فقد قرر بلا تريث أن يتوقف عن متابعة نظم القصيدة التي شاركت هي الأخرى بصمتها في فعله؛ لأن هذا القرار هو في حقيقته استنتاج لتعصيها على التدوين والتعبير. وكانت علاقة الاستهلال بالفصل والمقطع في هذا النص هي علاقة توازٍ، تحقق التأليف للوحدة النصية الكبرى التي يصورها النص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني

الأنماط الفنية للاستهلال

يأتي الاستهلالُ الشعريُّ على أنماط فنية متعددة، تُضيفُ أبعادُها الأسلوبية والموضوعية والإيقاعية أدوارًا محوريةً في بناء النص ونسجِ دلالته، ومن هذه الأنماط:

أولا : التصريع الاستهلالي

بمعنى أن تتفقَ آخرُ كلمة من شطرَي البيت الاستهلالي في الصيغة العروضية؛ فتأتيَ العروض والضرب على وزن وقافية واحدة، بخلاف ما كان عليه أصلهما في الاستعمالِ قبل أن يُلزمَ الشاعر للعروض من اللوازم ما يماثلها مع الضرب. ولهذا التعديل الفني غايته في هداية المتلقي إلى معرفة القافية قبل أن ينتهي البيت، واستُحسن مثل هذا التعديل في الاستهلال أكثرَ من غيره وانتشر فيه؛ لأن موقعه البنائيَّ يتيح له أن يكتظ بما من شأنه تمييزُ فن الشعر عن غيره من فنون النثر[1]. ومن ذلك

(١) ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٢٠-٢٠٠٠، ص٢٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

« يا أخت مكة »[1] :

تِلْكَ الثنياتُ.. فـاذكُرْ مطلـعَ القَمَـرِ ... واخضعْ معَ الألقِ الطافي عـلى الـذكرِ
في يـومِ مولـدهِ.. أو يـومِ بعثتـه ... أو يومِ هجرتهِ.. ما شـئتَ مـن عِـبرِ
في سـيرةٍ لم يـرَ التـاريخُ توأَمَهـا ... برغمِ ما أبصـرت عيناه مـن سـير

تدور الوحدة الاستهلالية السابقة حول موضوع تقديس المدينة المنورة، محل هجرة الرسول محمد ﷺ ومسجده النبـوي، وفي البيـت الأول يـصرع الـشاعر بلفظتي (القمر، الذكر) فتأتي على وزن تفعيلي واحد وصيغة صرفية واحدة، تمـد الخطاب الشعري بتوازن موسيقي.

وأيضاً ما جاء في « خمس وستون »[2] :

خَمْسٌ وستُّونَ.. في أجفـان إعـصارِ ... أما سئمتَ ارتحالاً أيّها السارِي؟
أما مَلِلْتَ من الأسفارِ.. مـا هـدأت ... إلا وألقتـك في وعثـاءِ أسـفارِ؟

في هذا الاستهلال الزماني الإنشائي يصرع الشاعر (إعـصار، سـاري) بما فيهـا مـن تكـرار وتقـارب بـين مخـارج الحـروف تـضيف إلى تطابقهـا العروضي والصرفي مسحة موسيقية تساعد الشاعر في بث ونفث مـشاعره بإيقاعية تستمد من الحروف المتكررة وقعًا خاصًا.

(١) ديوان يا فدى ناظريك، المصدر السابق، ص٧٥.

(٢) غازي القصيبي، حديقة الغروب، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط١، ١٤٢٨ – ٢٠٠٧، ص ١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك في « كيف أبكيك »[1] :

مَـرَّ لُمْحًـا.. كـما يمـرُّ الـشبابُ وتوارى.. كـما يَغِيـبُ الـشهابُ

مرَّ لمحًا.. ونحنُ نلهـثُ في الـدرب خـــواءٌ أحلامنـــا وضـــبابُ

وصراعٌ عـــلى الحيـــاة نـــسينا في لَظـــاه أن الحيـــاةَ ســـرابُ

في استهلال القصيبي الباكي عـلى الـصديق الراحـل والعمـر المنقـضي يصرع بلفظتي (الشباب، الشهاب) ليخلق جوًّا موسيقيًا داخليًا.

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٥٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: التكرار الاستهلالي (اللازمي)

حضور جملةِ المنطلقِ في كل مقطع من مقاطع النص، أو أكثرَ من مرة بحيث يشكل مفتَتحًا يلقِي بظلاله الإيقاعيةِ والدلالية على عالم القصيدة؛ لأنه تكرار استهلالي "يستهدف في المقام الأول الضغطَ على حالةٍ لغوية واحدة، وتوكيدَها عدة مرات بصيغ متشابهة... من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائمٍ على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي"[(١)].

ولقد سجل القصيبيُّ في استخدامه للتكرار اللازميِّ، الريادةَ في تفعيله شعريًا بكيفية موفقةٍ تُبعده عن الاستخدام التجريدي المحض، الذي لا يعطي المعنى والمبنى النصيَّ أيَّ إضافة. وهذا هو ما قرره أحد النقاد "أولُ من وظف اللازمة توظيفًا فنيًا في تجربة الشعر المعاصر في البحرين ضمنَ إطار قصيدة العمود هو الشاعر غازي القصيبي في قصيدة أغنية للخليج"[(٢)]. وتتنوع عنده اللوازمُ الاستهلالية إلى كلمات وجملٍ وحروف ومن ذلك « الدعوة » [(٣)]:

---

(١) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط٢، ١٤٣١-٢٠١٠، ص٢٠٤.

(٢) علوي الهاشمي، المرجع السابق، ص٣٧٣.

(٣) يا فدى ناظريك، المصدر السابق، ص٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعِندمَا

بعدَ فصولِ الشوقِ.. والجُنونِ.. والجَفاف

طلبتِ مني أن أجيءَ للزفافْ

رجوتُ أنَّنِي...

• • •

وعندما أقبلتِ زهرةَ الشُّمُوسْ

بثوبكِ المُضيءْ

ووجهكِ الوضيءْ

ظننتُ أنَّني...

• • •

وعندما مررتِ قُربَ مقعدي

بغمزةٍ في خدِّك المورَّدِ

وضحكَةٍ في ثغركِ المغِّردِ

حسبتُ أنَّني...

• • •

وعندما سموتِ فوقَ عرشِكِ الوثيرْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحولَكِ البَخُورْ

والعالَمُ المَسْحُور

ولَحْنُنا الأثيرْ

حلَمتُ أنَّني...

• • •

وعندما أفقتُ لاحتِ العروسْ

يضمُّها عروسُها السعيدْ

وكنتُ في الجلوسْ

أرقبُ من بعيدْ

• • •

ساعتَها..

علِمتُ أنَّني...!

أتاحت اللازمةُ الاستهلالية (عندما) مجالاً بنائيًا ومعنويًا يَفيض بالحدث والمونولوج اللذين تقوم مقاطع النص على تناميهما الحركيِّ، كما تقوم على موقف الشاعر الانفعالي المكثفِ بنقاطِ حذفٍ تُبقيه متخيلاً وفي حيز الشعور بعيدًا عن الواقع، وكانت اللازمة تجدد (وهمُ الشاعرِ بأنه في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حفل زفافه) على دفعات، وفي أحوال مختلفة تصل في النهاية بالقارئ والسارد معًا إلى حتمية بلوغ التيقن بالوهمية في ختام النص، وأنه فقط من أحد الضيوف المدعوين. فاللازمة قامت بدور وظيفي دلاليٍّ يصور في كل مقطع أحوالاً جديدة ومتغيرة، يتوقعها المتلقي مع كل لازمةٍ تصادفه وتمكنه من مشاركة الشاعر في نبضه الشعري؛ لأنها مؤشر على التناسل العضوي للتجربة الشعرية.

ومن اللوازم الاستهلالية التي تقوم على تقديم مقاطعَ متنامية ومتغيرة هذه اللازمةُ الحكائية في « الرؤيا »[1] :

رأيتُ أنّي نخلةٌ

تنبتُ من أكتافِها التّمورْ

تأكلُ من تمورِها الطيورْ

فانْتَابَني الحُبورْ

• • •

رأيتُ أنّي نحلةٌ

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تجوبُ رَوضَ النورْ

تطاردُ الظِّلالَ والأنسامَ والزهورْ

فانتابني الحُبورْ

• • •

رأيتُ أنّي دُرّةٌ

بيضاءُ.. في قرارةِ البحورْ

تَخْفَى عن الملّاحِ والغواصّ

والصباحِ والدَّيجورْ

فانْتابني الحُبورْ

• • •

رأيتُ أنّي نجمةٌ

مسحورةٌ في عالمٍ مَسحورْ

مزروعةٌ بينَ الشموسِ والبدورْ

فانتابني الحبورْ

• • •

رأيتُ أني كِلْمةٌ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَنسيّةٌ.. في دفترٍ مهجورْ

مسكونةٌ بالشعرِ والشعورْ

فانتابني الحبورْ

• • •

ثم أفقتُ...

مُثْقَلاً بغُصّةِ الهوانْ

لأنَّني إنسانْ

تقوم القصيدة على سرد الشاعر لحكاية رؤياه بالفعل (رأيتُ) البصري، ولم يقل (حَلُمْتُ) أو (رأى رؤيا) على الرُّغم من أن القصيدة عُنونت (بالرؤيا) الخاصةِ بالحُلُم لا (الرؤيةِ) البصريةِ، بل أسند هذه الرؤيةَ المشهديةَ إلى ذاته (رأيتُ أنَّي)؛ ليحقق بذلك انحرافًا سرديًا عن الواقع المَعيش، يُغيبه بكاميرا ذاتية وداخلَ مشهدٍ بصريٍّ ماضَويٍّ، يشيان بالحقيقة لا بالحُلُم.

وجُعِلَت لازمةً استهلاليةً تحددُ فواصلَ النص وتثري موسيقاه الداخليةَ بتناغمِ أصواتها المؤتلفة، كما أنها عنصر أسلوبي مؤثر في توقعِ دلالةٍ رمزية جديدة بعد كل لازمة منها، حتى إن غيابها مَثّلَ انقطاعًا دلاليًا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن الرموز التي تبخرت في نهاية النصِّ، وظهر مرتكَزُ المفارقةِ –التي تنهض عليها رؤيا السردِ الشعريِّ– فالإنسانُ هو الحقيقةُ لصراع المطابقة، التي تعَمّد الراوي عدَم إظهارِها إلا في نهاية المشهدِ الشعري؛ لأجل ذلك لم يأتِ باعثُ المفارقة ومطابِقُ الحقيقةِ الثقيلةِ إلا في آخر مفردة من مفردات النص الشعري (لأنني إنسان). وكان تكرارُ الاستهلالِ اللازميِّ في كل لقطةٍ وثَباتُه يوفر للرائي هيمنةً بصريةً تحقق سكونيةً واستقراريةً لفضاء المشهدِ الشعريِّ المرتجَى.

ومن أشكال التكرار الاستهلالي (الاستهلالُ الدائري)، وذلك عندما يكون الاستهلالُ المنطلقَ الذي يعود إليه البناءُ الشعري بعد امتدادِه، وكأن المعنى يسير في حلْقةٍ غيرِ متناهية، تبدأُ من الاستهلال وتعودُ إليه؛ فتنتهي بعد ذلك أو تستمر، مثل استهلال « يقول البحر »[1]:

يَقُولُ البحرُ أشياءً ولا يشرحُ معناها
ويترُكُنِي طَوَالَ الليل مشغولاً بمغزاها

الشاعر في نصه ينطق على لسان البحر بحكم تتوالى في محاولة لكشف الستار عن كل ما هو غائم وغائب في العرف الإنساني المبدِّل لحقائق

(١) عقد من الحجارة، المصدر السابق، ص٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشياء عن أصلها التي كانت عليه، فيبدأ النص بهذا الاستهلال الذي يبرئ فيه نفسه من معرفة ما يرمي إليه البحر وذلك ليحقق غاية تسجيل اعتراف مبدئي بأنه، بصفته إنسانًا أولاً فهو جاهل بما هو غني عن التعريف، والشاعر يعود في النهاية لما بدأ به، ويكرر الاستهلال ليؤكد ما رمى إليه النص برمته فهو إنسان حتى بعد سماعه للحكم المألوفة لا يزال على حاله من الجهل ليؤكد بذلك حقيقة تعمده ما هو فيه، وأن ذلك من مشاريع نفسه، كما أنه بذلك يجدد دعوة البحر في إعادة النظر الصحيح للأشياء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثًا: الجناس الاستهلالي

ظاهرةٌ لغويةٌ تطفو على المستوى الأفقي للاستهلال، تُولِّد معانِيَ سياقيةً متنوعةً لدالّيْن متفقين معجميًا –اتفاقًا تامًا أو مجزوءًا– ولها فاعليةٌ كبيرة من حيث التماثلُ الإيقاعيُّ للحروف المتكررة وأصواتِها "لأن الجناسَ الاستهلاليَّ يشير إلى تكرار أصواتٍ بعينها طلبًا لتأثيرٍ فني"[(١)]. ومن حيث مفاجأةُ المتلقي بدلالةٍ جديدةٍ أحيانًا.

وجمال الجناس ناجم عن العلاقة التي تصل الصوت بالمعنى فحينما يضخ ذلك موقعه النصي في الاستهلال؛ فإن هذا من شأنه تكثيف الطاقة الإيقاعية والدلالية للنص الشعري مبكرًا، وكثيرة هي النصوص الشعرية التي أكدت احتفاء القصيبي بذلك، ومنها على سبيل المثال لا الحصر « أبها »[(٢)] :

يا عَرُوسَ الرُّبَى... الحبيبةُ أَبْهَا أنتِ أحلَى من الخيالِ.. وأبهَى

الجناس بين (أبها، أبهى) نوعه جناس تام مستوفى؛ لأنه بين لفظتين متفقتين في أنواع الحروف وأعدادها وترتيبها ولكنهما من نوعين

---

(١) جدسون جيروم، الشاعر والشكل –دليل الشاعر، تعريب صبري محمد محسن وعبد الرحمن القعود، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ط١، ١٤١٥-١٩٩٥، ص١٧٤.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٥٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مختلفين[1]؛ فالأولى اسم مكان والثانية اسم تفضيل، والتقارب اللفظي بين المفردتين يحقق فائدة معنوية للبيت إضافة إلى فائدته الموسيقية، وهي أن التماثل في حد ذاته يلحق المفردة الثانية بالأولى في تأكيد أنها حقيقة بالتفرد والجمال والحسن.

وما يظهر أيضًا في « مهرجان الأسئلة »[2] :

وُعودٌ في شفاهكِ أم وعيدُ؟ وتبخلُ وهي تهمسُ، أم تجودُ؟

الجناس بين (وعود، وعيد) نوعه ناقص، لاختلاف الحروف في الكلمة الأولى واو، وفي الكلمة الثانية ياء، وهذا الاختلاف اللفظي بين الكلمتين، الذي عبر به الشاعر عن اختلاف تفسيره وتلقيه لحركات شفاه المخاطبة، يتوافق مع الاختلاف المعنوي الذي تحمله كل لفظة في سياقها؛ لأن الشاعر يعبر عن حالة قلقه وتردده بين أن تكون حركات الشفاه ماطرة بالخير كما توحي بذلك كلمة وعود، أم بالشر والإمساك عن العطاء كما يجسد ذلك كلمة وعيد.

(١) ينظر: إبراهيم بن محمد الحنفي، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢-٢٠٠١، ص١١٣.

(٢) واللون عن الأوراد، المصدر السابق، ص٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي استهلال « أبا خالد »[1] :

أبا خالدٍ ما أخلفَ الموتُ موعِدا ولا فـرَّ مطلـوبٌ وطالِبُـه الـرَّدَى

الجناس بين (مطلوب، طالب) نوعه جناس اشتقاق؛ فالكلمتـان مـن مادة واحدة (طلب) وهذا النوع ملحق بالجنـاس[2]. ويفيـد هـذا التماثـل الاشتقاقي في زيادة الشعور بعدم انفصال ما تعبر عنه الكلمتان اللتان وقع بينهما الجناس عن بعضهما، فكـأن الإنـسان والمـوت متلازمـان بالأصـل، وهذا ما يريد الشاعر بثه في هذا البيت الذي هو بمثابة عـزاء وتـسكين مـا يشعر به إزاء تذكر مـن رحـل إلى الـدار الآخـرة، صـديقه يوسـف الحـماد المكنى بأبي خالد.

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص٣٥.

(٢) إبراهيم بن محمد الحنفي، المرجع السابق، ص١١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث

تعالق الاستهلال

إن تعالق الاستهلال من بدايات التفاعل النَّصِّي الذي يرتبط فيه النص اللاحق بنصٍ سابق؛ ليصبحا مترابطين بعلاقةٍ خارج نصية؛ لأن النص المحدد لا يستقل كلية عن غيره ولا ينغلق تمامًا على ذاته، إنما يُضَمَّن ذاتيًا بألوان متباينة من التعالقات، "والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عَصِيَّة على الفهم بطريقة أو بأخرى"[(١)]، ويلعب القارئ دورًا حاسمًا في تَجْلِيَتِهَا، من خلال ما تستدعي أثناء عملية التلقي مما في مخزونه الثقافي.

وانفتاح الاستهلال على النص أو النصوص الغائبة، هو توجيه مبكر على التعلق النصي، المؤكد من جهة أخرى على قدرة الشاعر على الامتلاء بالتجارب السابقة واستيعابها والتفاعل معها، وتدبيجها في تجارب جديدة، وسياقات نصية مغايرة، وكما أن الاستهلال يحيل إلى داخل النص ويرتبط به –كما أكد المبحث السابق– فإنه يحيل إلى خارجه؛ لأنه يوجه

(١) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٨، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجهد القرائي إلى تلك المرجعيات النصية الخارجية، ضمن أي شكل من أشكال التعالق النصي التي تنحو منحيين: أحدهما أعم وأشمل وهو التناص، والآخر أدق لأنه نوع منه وهو التداخل اللغوي، ولا يعني ذلك انفلات أحدهما عن الآخر انفلاتًا تامًا دائمًا، وإنما بتباينٍ في الوضوح أحيانًا، وعنهما يقول جيرار جينيت[1]: "لا يهمني النص إلا من حيث "تعاليه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه التعالي النصِّي وأُضَمِّنُهُ "التداخل اللغوي" بالمعنى الدقيق (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كرسطيفا) وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيًا أم كاملا أم ناقصًا) لنصٍّ في نصٍّ آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنصٍّ مُحَدَّدٍ ومقدم في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف".

والبحث عن النوع الأول في شعر القصيبي هو بحث عن المرجعيات أو الممارسات التناصية في نصوصه التي هي "حوار بين نص ونصوص

(١) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بغداد، العراق، ط٣، ١٩٨٦، ص٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات"[1]، ويكون مستوى التعالق فيها معتمدًا بدرجة كبيرة على الجو الشعري، أو بالأدق على الروابط المضمونية أو الإيقاعية، وكل ما لا يندرج ضمن حرفية اللفظ المكرر؛ لذا يغلب أن يتعصَّى هذا النوع على البرهنة القاطعة بالتعالق، ما لم توجد قرائن تشير إليه مثل: الاشتراك في العنوان، أو تصدير الشاعر النص بمقدمة، أو إهداء يكشف ذلك.

وقد كان هذا النوع في شعر القصيبي محط أنظار الكثير من الأكاديميين[2]، ولعل السبب في ذلك يعود، كما يقرر الدكتور عبد الله العضيبي، إلى أنه كان من أحد الشعراء الذين يحرصون –أحيانًا– على توجيه القارئ إلى المعنى المراد، وذلك من خلال استعانتهم بعناصر "تسهم في توجيه القارئ للوصول إلى دلالة النص، ومن العناصر الفاعلة في هذا السياق تلك المقدمات النثرية (أو الشعرية أحيانًا) التي يكتبها الشعراء مدخلاً لقصائدهم، إذ تجيء المقدمة تالية لعنوان القصيدة وسابقة

(١) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٤٣٠-٢٠٠٩، ص٢٠٣.

(٢) ينظر على سبيل المثال : علي المالكي، القصيبي والشعراء، مجلة عبقر، نادي جدة الأدبي، العدد التاسع، ١٤٣٠ ، ص ٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للمتن الشعري"[1] . وبالفعل كانت هذه المنهجية –إن صح التعبير– محور التساؤل الذي قامت عليه دراسة الدكتور علوي الهاشمي في كشف التعالق بين إبراهيم ناجي "في الأطلال" والقصيبي في « صدى من الأطلال »[2]:

كانَ يومُ العيدِ لقيانا.. وها عادَ يومُ العيدِ.. يا عيدي الخجُول
كيف مرَّ العامُ.. يا نشوتهُ؟ كيف طارَ العامُ.. كالطيرِ العَجُولْ؟
كلُّ ما أخشاه أّني راحلٌ عن أمانٍ بين عينيك تجُولْ
فإذا غِبْتُ.. فقولي.. إنّهُ قالَ في عينيكِ أحلى ما يقُولْ

إذ يقول:"أحاول أن أتَحسَّسَ الأسباب التي جعلت غازي يَقْرِنُ قصيدته بقصيدة ناجي ويجعلها صَدَىً من أَطْلاَلِهِ على نحوٍ يَتَبَدَّى في العنوانِ والتَّصْدِيرِ كما ذكرت، دون أن يكون هناك دليل واضح من الناحية الفنية البحت على ذلك الاقتران الذي أسميه تعالقًا نصيًا"[3] وتوصل إلى نتيجة مفادها أن الصلة بينهما روحية، وتكمن في "المضمون الشعري والمتمثل في ذلك الإحساس الدرامي المفجع بالزمن وانحدار

(١) عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، المرجع السابق، ص١٨.

(٢) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص٨٨.

(٣) علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط١، ١٤١٨، ص١٦٥ ومابعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العمر نحو نهاياته الأخيرة، حيث يتخايل شبح الموت أمام كلا الشاعرين حتى وإن لم يتجسد في صورة الموت ولفظه المباشر. ففي قصيدة غازي التي يتعالق بها نصيًا مع ناجي أكثرُ من موضع دال على هذا الإحساس المفجع "[1] ومن الأبيات التي يمكن أن تتعالق مع استهلال القصيبي في صدى من الأطلال من أبيات ناجي[2]:

كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ أَمْسَى خَبَرًا وَحَدِيْثًا مِنْ أَحَادِيْثِ الجَوَى
وَبِسَاطًا مِنْ نَدَامَى حُلُم هُمْ تَوَارَوْا أَبَدًا وَهْوَ انْطَوَى

وقوله[3]:

فَإِذَا قُلْتُ لِقَلْبِي سَاعَةً قُمْ نُغَرِّدْ لِسِوَى لَيْلَى أَبَى
حُجِبَتْ تَأْبَى لِعَينِي مَأرَبًا غَيرَ عَيْنَيْكِ وَلاَ مُطَّلَبَا

ومثل هذا النوع من التعالق الخفي الذي يبدأ من الاستهلال «للشهداء»[4]:

يَشْهَدُ اللهُ إِنَّكُمْ شُهَدَاءُ يَشْهَدُ الأَنْبِيَاءُ وَالأَوْلِيَاءُ

(١) علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النفسي في الشعر السعودي الحديث، المرجع السابق، ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص١٣٥.

(٤) للشهداء، المصدر السابق، ص١٦٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُـــتُّمُ كَـــيْ تُعَـــزَّ كِلْمَـــةُ رَبِّـــي فِـــي رُبُـــوعٍ أَعَزَّهـــا الإِسْرَاءُ

حيث يمكن أن يعود هذا الاستهلال بالمُتلقي إلى العديد من النصوص العالقة في الذهن، وربما يكون أول ما يقفز إلى الذهن عند تلقي جملة المُنْطَلَقِ (يشهد الله) هو قوله تعالى: "شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لاَ إِلـهَ إِلاَّ هُـوَ وَالمَلاَئِكَـةُ وَأُولُوا العِلمِ قائِمًا بِالقِسْطِ"[1]، ولكن هذا النوع من التَّعَالُقِ في هذا الشاهد لا يتجاوز كَوْنَهُ تَدَاخلاً لغويًا بحتًا أو طَبْعِيًا جاريًا على السليقة العربية، لا يصل إلى ما يمكن أن يقال عنه (تناصٌّ) بالمفهوم الحواري المتفق عليه في الموروث النقدي الحديث.

كما أنه يمكن أن يعلق في الذاكرة أيضًا عند تلقي الاستهلال السابق كل همزية شعرية تتعالق معه في الوزن والقافية مثل[2]:

أَقْفَرَتْ بَعْدَ عَبْدِ شَمْسٍ كَدَاءُ فَكُدَيٌّ فَالرُّكْنُ فَالبَطْحَاءُ

فَمِنىً فَالْجِمَارُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ مُقْفِرَاتٌ فَبَلْدَحٌ فَحِرَاءُ

فيكون حينئذ التَّعَالُقُ إيقاعيًا؛ لأنهما على بحر واحد وهو بحر الخفيف

(١) آية ١٨، سورة آل عمران.

(٢) عبيد الله بن قيس الرقيات، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى قافية واحدة وهي الهمزية، أما النَّصُ الذي يُـرَجَّحُ أنْ يكـونَ تعالُقُـهُ مع استهلال القصيبي السابق تعالقًـا دلاليًـا وإيقاعيًـا ذا وشـائِجَ تَنَاصِّـية عميقة فهو « إفادة في محكمة الشعر »[1]:

الفِـدَائِيُّ وَحْـدَهُ يَكْتُـبُ الـشِّعْرَ وَكُـلُّ الَّـذِي كَتَبْنَـا هُـرَاءُ
إِنَّـهُ الكَاتِـبُ الحَقِيقِـيُّ لِلْعَـصْرِ وَنَحْـنُ الحُجَّـابُ وَالأُجَـرَاءُ

لأنه يشترك معه في تمجيد الدور البطـولي الـذي يقدمـه الـشهيد، فهـو يتناص معه موضوعيًا وموسيقيًا فكلاهما عـلى البحـر الخفيـف وقافيـة الهمـزة، ومن المؤكد أن للتعالق الإيقـاعي، الـذي بـدأ مـن وحـدة الاسـتهلال دوره في كشف هذا اللون من التناص، كما أن القصيبي يتناص مع نـزار قبـاني في العديـد من استهلالاته مثل « العودة إلى الأماكن القديمة »[2]:

عُـدْتُ كَهْـلاً تَجُـرُّهُ الأَرْبَعُـونْ فَأَجِيبِي: أَيـنَ الـصِّبَا والفُتُـونْ؟
مِلْءُ رُوحِي الظَّمَا.. فَأَيْنَ عِـذَارِي؟ وَبِقَلْبِـي الـهَوَى.. فَـأَيْنَ الجُفُـونْ

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٣، ص٣٩١.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٦٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يدخل في تعالق إيقاعي ودلالي مع « ترصيع بالذهب على سيف دمشقي »[1]:

أَتُرَاهَـــا تُحِبُّنِـــي مَيْـــسُونُ..؟ أَمْ تَوَهَّمْـــــتُ وَالنِّـــــسَاءُ ظُنُـــــونُ
يـَا ابْنَةَ العَـمِّ.. وَالهَـوَى أُمـَوِيٌّ كَيْـفَ أُخْفـي الهَـــوَى وَكَيـفَ أُبـينُ

فكلا النصين على البحر الخفيف وموضوع الاستهلال يـدور في حلقـة واحدة ولا يخرج عن إطار الحب، وإن كان المقصود به عنـد نـزار ميـسون زوجته، وعند القصيبي مملكة البحـرين، كـما أن أسـلوب الخطـاب الـذي يقوم عليه الاستهلال عندهما مشترك وهو الاستفهام.

ومثل استهلال « أزف إليك الخبر »[2]:

نِزَارُ أَزُفُّ إِليكَ الخبرْ

لَقَدْ أعلنُوها... وفاة العربْ

وقد نشَروا النَّعْيَ فوقَ السُّطُور..

وبينَ السطور... وتحتَ السطورِ..

وعبرَ الصُّوْرْ

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، المصدر السابق، ص٤٢٧.

(٢) للشهداء، المصدر السابق، ص٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد صدر النعيُ..

بعد اجتماعٍ يضُمُّ القَبَائلْ..

جاءتهُ حميرُ تحدُو مُضَرْ

وشارونُ يرقصُ بينَ التهاني

تتابُعٌ من مَدَرٍ أو وَبَرْ

و "سَامُ" الصَّغِيرُ.. على ثورِهِ

عظيمُ الحُبُورِ.. شديدُ الطربْ

الذي يدخل في تناصٍّ مع قول نزار « متى يعلنون وفاة العرب »[1]:

وَحِينَ انْتَهَى الرَّسْمُ سَاءَلْتُ نَفْسِي:

إِذَا أَعْلَنُوا ذَاتَ يَوْمٍ وَفَاةَ العَرَبْ...

فَفِي أَيِّ مَقْبَرَةٍ يُدْفَنُونْ؟

وَمَنْ سَوْفَ يَبْكِي عَلَيْهِمْ؟

وَلَيْسَ لَدَيْهِمْ بَنَاتٌ...

(١) نزار قباني، موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي :

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&dowhat=shqas&qid=309

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَلَيْسَ لَدَيْهِمْ بَنُونْ...

وَلَيْسَ هُنَالِكَ حُزْنٌ

وَلَيْسَ هُنَالِكَ مَنْ يَحْزَنُونْ!!

ويكثر كما ظهر في المثال الثاني من النماذج السابقة أن يكون بدء التعالق الذي يحدث بين النصوص في الاستهلال من نوع التعالق الإيقاعي؛ وربما لأن السبب في ذلك يعود إلى أن معالم الإيقاع من المعالم التي يمكن أن تكتمل في بيت شعري واحد ومن السهل معرفتها، بينما المضمون من المعالم الشعرية المطاطية التي تتخذ أبعادًا عدة قادرة على الامتداد في أكثر من بيت؛ فلا يستقيم لذي لب أن يقطع بمحض النظر إلى بيت واحد أو مجموعة أبيات أنها مأخوذة من مكان ما في مثل هذا النوع من التناص الذي لا يعتمد على التداخل اللغوي بقدر ما يعتمد على الجو المضموني، ومن الأمثلة على ذلك تناص القصيبي في نص « بدوية »[1]:

فَدَيتُكِ كُونِي لي مِنَ العُمْرِ لَيلَةً فَدَيتُكِ لا أبْغِي سِوَاهَا لَيَالِيَا

مع نص "المؤنسة" لمجنون ليلى، حيث يتحد الخطاب عند الشاعرين في التغزل بالمرأة، بل إن اسم المحبوبة واحد (ليلى) ويتكرر عند الشاعرين في أكثر من موضع في النص، ولكن في الاستهلال أول ما نضج من

(١) البراعم، المصدر السابق، ص ١٧٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أشكال التناص بينهما كان الإيقاع فقد نظم على بحر الطويل وقافية اليـاء، تمامًا مثل اليائية المشهورة لمجنون ليلى[١]:

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى والـسِّنِينَ الخَوَالِيَـا وأَيَّامَ لا نَخْشَـى عَـلَى اللَّهْـوِ نَاهِيَـا

وكذلك استهلال القصيبي « يا أعز الرجال »[٢] :

يا أَعَزَّ الرِّجَالِ!.... مَـاذا تَقُـولُ أطَوِيـلٌ هـذا الأسَـى أَمْ يَطُـولُ؟!

الذي يدخل في تعالق مع القصيدة التي نبه القصيبي في هامشها إلى أنها تحمل ملامح كثيرة لقصيدة المتنبي « ليس إلاك يا علي »[٣]:

مالَنَـا كُلُّنـا جَـوٍ يـا رَسُـولُ أَنَـا أَهْـوَى وقَلبُـك المَتبُـولُ

يتضح التعالق في الإيقاع فالبحر واحد وهو الخفيف والقافيـة واحـدة وهي اللام، وأيضًا في توجيه الخطـاب لرجـل، وفي نـوع الخطـاب طلبـي إنشائي استفهامي.

(١) مجنون ليلى، ديوانه، شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنـان، بدون، ١٤٣١-٢٠١٠، ص٢٠٢.

(٢) حديقة الغروب، المصدر السابق، ص٦٩.

(٣) المتنبي، ديوانه، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠١١-١٤٣٢، ص١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك أيضا قول القصيبي في « عودي »[1]:

عُـودِي لِـدُنْيَا حُـسْنِكِ الخَّـلاَب ... وَدَعِي شُـجُوني تَـسْتَبِيحُ شَـبَابِي
لاَ تَـسْألِي عَنِّـي.. فَعُمْـرِي قِـصَّةٌ ... مَكْتُوبَـةٌ بِمـدامِعِي وَعَـذَابِي
قَـضَّيْتُ أَيَـامَ الـشَّبِيْبَةِ هَـائِمًا ... مُتَعثِّـرًا فِي البِيـدِ خَلْـفَ سَرَابِ
أَحْيَـا عَلَى الْوَهـْم الجَمِيل.. وَتَنْتَشِي ... رُوحـي بِلَمْعَةِ بَرْقـَهِ الكـَّذَّابِ

الذي يتعالق مع نص للأمير عبد الله الفيصل « يا ابنة الأحزان »[2]:

هَـذَا شَـبَابُكِ ضَـائِعٌ كـشَبَابِي ... أَرْثِـي لِمَـا بِـكِ أَمْ أَنُـوحُ لِمَـا بِي
دُنْيَـاكِ قَفْـرٌ مِـنْ خَيَـالٍ مُتَـيَّم ... يَرْنُـو إِلِيـكِ بِلَهْفَـةِ الأَحْبَـابِ
وَدُنَايَ كَالصَّحْراءِ أَخْطَأَهَا الحَيَا ... فَتَحَوَّلَـتْ مِـنْ خُـضْرَةٍ لِيَبَـابِ
وَتَـشَابَهَتْ أَحْلاَمُنَـا فِي بُؤْسِـهَا ... مَـا بَـيْنَ حِرْمَـانٍ وَبَـينَ عِتَـابِ
حَتَّـى كَـأَنَّ الآهَ مِـنْ تَرْدِيـدِنَا ... شَدَّتْ عَـذَابَكِ فِي وِثَـاقِ عَـذَابِي
وَكَـأَنَّ قَلْبَيْنَـا عَـلَى طُـولِ المَـدَى ... رُكِـزٌ عَـلَى مَـدِّ النَّـوَى الغَـلاَّبِ
أَوَ بَعْـدَ هَـذا تَـرْكَنِينَ إِلى الجَفَـا ... وتُحَاوِلِينَ البُعـْدَ عـَنْ مِحْـرَابِي

التقى القصيبي مع عبد الله الفيصل في عدة محاور منها وحدة المُخَاطب (امرأة)، ومنها وحدة الـشعور؛ لأن نَـصَّيْهِمَا أقـرب إلى التَّـأبين عـلى أيـام

(١) البراعم، المصدر السابق ص١٤٦.

(٢) وحي الحرمان وحديث قلب، المجموعة الكاملة، عبد الله الفيصل، مكتبة الملك فهد، جدة، السعودية، ط١، ١٤٢٤-٢٠٠٣، ص٢٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشباب المنصرم في العذاب الروحي مع من يتجادلون معها شؤون العودة ومضادها، وفي الإحساس الحاد بالتيه والضياع، حتى إنهما يتقاسمان ذات المفردات: ضياع، وشباب، وهائم، وعذاب، وسراب، ومنها البنية الإيقاعية فالإطار الموسيقي الخارجي للنصَّينِ على بحرٍ واحد وهو البحر الكامل.

أما النوع الثاني من التعالق، وهو التداخل اللغوي الفاعل، وتأتي فيه جملة المنطلق تكريرًا أو ترديدًا للنص الذي يدخل معه في تناص، وكأنه يأخذ بوعي المتلقي منذ البدء إلى النص الغائب:

سَكَنَ اللَّيلُ.. سِوَى أَنَ النَّسِيمْ

لَمْ يَزَلْ يَهْمِسُ فِي أُذْنِ الكُرُومْ

كَالحَبِيبِ

وَمَضَى الحُبُّ يُنَاجِي كُلَّ قَلْبِ

وَيُوَشِّي بِالأَمَانِي كُلَّ دَرْبِ

وَالطُّيوبِ[1]

(١) نداء، البراعم، المصدر السابق، ص٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه الوحدة تدخل في تفاعل مع نص لجبران خليل جبران:

سَكَنَ اللَّيلُ، وَفِي ثَوْبِ السُّكُونْ تَخْتَبِي الأَحْلاَمْ
وَسَعَى البَدرُ، وَلِلْبَدرِ عُيُونْ يَرْصُدُ الأَيَّامْ
فتَعَالَيْ، يَا ابْنَةَ الحَقْل، نَزُورْ كَرْمَةَ العُشَّاقْ[1]

ومثل هذا التداخل الاستهلالي اللغوي والدلالي والإيقاعي ما نلحظه في المقطع التالي:

قِفِي! لاَ تَتْرُكِينِي فِي الرِّيَاح أُحَارِبُ بِالنَّوازِفِ مِنْ جِرَاحِي
وَمَأْسَاةُ الوُجُودِ تَحُزُّ قَلْبِي وَتَلْتَهِمُ البَقِيَّةَ مِنْ كِفَاحِي
وَفِي شَفَتَيَّ أَبْيَاتٌ حَزَانَى تَغَنَّتْ -وَهيَ تَجْهَشُ- لِلصَّبَاحِ[2]

وهو ما يتقاطع مع نص عمر أبي ريشة:

قِفِي! لاَ تَخْجَلِي مِنِّي، فَمَا أَشْقَاكِ أَشْقَانِي
كِلاَنَا مَرَّ بِالْنُعْمَى مُرُورَ الْمُتْعَبِ الوَانِي
وَغَادَرَهَا كَوَمْضِ الشَّوقِ فِي أَحْدَاقِ سَكْرَانِ![3]

(١) أغنية الليل، موسوعة جبران خليل جبران العربية، ديوان البدائع والطرائف، شرح د.درويش الجويدي، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١-١٤٣٢، ص٥٥٣.

(٢) قفي، المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٦٢٣.

(٣) وداع، الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص٢٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حتى إن مفردة المنطلق (قفي!) تصبح لازمة تتكرر عند الشاعرين إلى نهاية النص، كما أنهما على بحر الرمل ومتفقان في قافية الياء، ومثل هذا التداخل اللغوي الفاعل ما يأتي في نصين آخرين:

كِلاَنَا يَا فَتَاةَ الدَّرْبِ ... أَعْمَى هَامَ بِالفَجْرِ
كِلاَنَا ضَمَّهُ اللَّيْلُ ... فَسَارَ لِحَيْثُ لاَ يَدْرِي
كِلاَنَا ذَاقَ مَا شَاءَ ... الهَوَى مِنْ نَبْعِهِ الْمُرِّ[1]

وأما نص عمر أبي ريشة:

كِلاَنَا آثَرَ الأَلَمَا ... عَلَى النُّعْمَى وَمَا سَئِمَا
كِلاَنَا فِي قُيُودِ العُمْرِ ... أَخْفَى الجُرْحَ وابْتَسَمَا
وَمَرَّ الزَّمَنُ الغَابرُ ... لاَ وَاسَى وَلاَ رَحِمَا
وَلاَ أَخْفَى أَنِينَ ضُلُوعٍ ... شَوْقٍ قُذِّفَتْ حِمَمَا[2]

فالوحدتان تعبران عن نفس الفكرة وهي مقاسمة الشاعر للمحبوب صنوف الشدة، وكأن لسان شعر كل منهما يقول: "لا عليّ ولا لي" والنصان على بحر مجزوء الوافر.

(١) كلانا، المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص٦٣.

(٢) طيفان من عابر سبيل، الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص٢٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك التداخل بين القصيبي وإبراهيم ناجي في:

قَالَ لِي البَحْرُ: "يَوْمُ كنتُ صَبِيًا كَانَ لِلْكَوْنِ نكهةُ العَذْرَاء[1]

وإبراهيم ناجي يقول:

قُلتُ للبحرِ إذْ وَقَفْتُ مَسَاءً كَمْ أطلت الوقوفَ والإصغاء[2]

فأول علامة تناصية هي تكرار فعل القول في البيتين (قال/ قلت) وتكرار المعادل الموضوعي (البحر)، فكلا الشاعرين اتخذ من البحر وسيلة للتعبير عن آماله وتطلعاته وآلامه وأحزانه، وهذا التداخل اللغوي الفاعل بين الاستهلالين عمقه التداخل الإيقاعي حيث إن البيتين متفقان في الوزن فهما على البحر الخفيف وقافية الهمزة.

(١) حديث مع البحر، عقد من الحجارة، المصدر السابق، ص٤٣.

(٢) خواطر الغروب، ديوان إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ص٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

إن خط البحث الذي حاولت الدراسة سبر أغواره، كان قد قصد تقصي ملامح الاستهلال في شعر غازي القصيبي من منظور يساعد على قراءة الاستهلال الشعري من جهاته المتعددة وزواياه المتنوعة، وكانت النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

النظر إلى الاستهلال الشعري كوحدة نصية لها مقومات بنيوية وسيميائية وتداولية، قادرة على الكشف عن الكثير من أسراره وفي مقدمتها حدوده البنائية المميزة له عن الفصل، والتي أجملت في حد بصري وحد إيقاعي وحد دلالي.

تنبثق الأهمية الأولى للاستهلال الشعري من حيث الوظيفة التنميطية، التي تجعله يمنح للنص هوية وكينونة تنقذه من اللاشيء .

كانت موهبة الشاعر غازي القصيبي حاضرة في نظمه للاستهلال الشعري بما يحقق له:

أ-حوارية مع العنوان تأخذ أشكالا عديدة تشهد بديناميتها اتصالا وانفصالا، وتنتظم في علاقتين دلالية وصيغية.

ب-تمييز التقانات الأجناسية للاستهلال الشعري، والمعبرة بشكل قوي عن اتساع فضاء الاستهلال في النص الشعري الحديث إلى حضن الفنون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأخرى التشكيلية والدرامية والسردية والغنائية، حيث اتضحت التقانة التشكيلية في استهلال القصيبي من خلال تنويعه بين طرق ترتيب الأسطر من استهلال إلى آخر، ومن خلال اهتمامه بتسويد البياض بعلامات ترقيم مختلفة ومكملة للدلالة ومؤثرة في توصيلها، كما اتضحت التقانة الدرامية في استخدامه للحوار بكافة أنواعه: الداخلي (المونولوج) والخارجي (الديالوج)، وفي استخدامه لتقانة القناع، أما السردية فقد اتضحت في أسلوب القص والحكي الذي يستهل به الشاعر نصه ويعتمد فيه على عدد من مكونات السرد، أما الغنائية فإنها تأتي معتمدة على الوصف المجرد أو المباشر، الذي تعلو فيه أنا الشاعر .

ج-قيام علاقات بنائية بين الاستهلال الشعري وباقي وحدات النص تساعد في كشف كيفية إنتاج الاستهلال للمعنى وامتداده إلى نهاية النص، وهي متنوعة ولا يمكن حصرها؛ لأنها تختلف باختلاف كل نص عن غيره ومنها التفصيل والإجمال والتفسير والتدرج، التي تؤدي إلى التشابه أو التقابل أو التأليف أو غير ذلك مما يمكن أن ينتهي إليه نوع العلاقة النصية.

د-أنماط فنية تؤثر في نسيج النص الشعري، شكلا ومضمونًا، منها التصريع الاستهلالي، والجناس الاستهلالي، والتكرار اللازمي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هـ-تفاعل الاستهلال الشعري مع النصوص الأخرى التي ينفتح فيها الشاعر على العديد من نصوص الشعراء قديمًا وحديثًا، وهو تعالق يأخذ مستويين أحدهما يحتاج إلى وعي بوجود التناص؛ لأنه قد يأتي مجردًا من التفاعل للوهلة الأولى، ولا يتضح بصيصه إلا بعد تعميق القراءة، أما الثاني فإنه يكون مؤكدًا بتداخلٍ لغوي فاعلٍ.

وصل اللهم وسلم على سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .

أولاً: الكتب

أ-الدواوين الشعرية:

- إبراهيم زولي:

- ديوان رجال يجوبون أعضاءنا، الانتشار العربي، بيروت، والنادي الأدبي بحائل، السعودية، ط١، (٢٠٠٩).

- ديوان أول الرؤيا، نادي جازان الأدبي، السعودية، ط١، (١٤١٩-١٩٩٩).

- إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، (١٩٩٩).

- جبران خليل جبران، موسوعته، شرح: درويش الجويدي، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط١، (١٤٣٢-٢٠١١).

- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (١٩٧٩).

- صالح سعيد الزهراني، الأعمال الشعرية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط١، (١٤٣٤-٢٠١٢).

- عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان مدينة الغد، المجلد الأول، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط٢، (١٤٢٥-٢٠٠٤).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عبد الله الفيصل، وحي الحرمان وحديث قلب المجموعة الكاملة، مكتبة الملك فهد، جدة، السعودية، ط١، (١٤٢٤-٢٠٠٣).
- عبيد الله بن قيس الرقيات، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان.
- علي أحمد سعيد أدونيس، وقت بين الرماد والورد، دار الآداب، بيروت، لبنان (١٩٩٠).
- عمر أبو ريشة:

- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، (٢٠٠٩).

- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، (٢٠٠٩).

- غازي عبد الرحمن القصيبي:

- المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط٢، (١٤٠٨-١٩٨٧م).

- البراعم، دار القمرين للنشر والإعلام، الرياض، السعودية، ط١، (١٤٢٩-٢٠٠٨م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- يافدى ناظريك، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط١، (١٤٢١-٢٠٠١م).

- قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٢م).

- ١٠٠ ورقة ورد، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط٢، (١٤٢٧-١٩٩٥م).

- ١٠٠ورقة ياسمين، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط٢، (١٤٢٧-٢٠٠٦م).

- عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٤م).

- الأشج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٦).

- سحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٢).

- واللون عن الأوراد، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط١، (٢٠٠٠).

- ورود على ضفائر سناء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٤).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مرثية فارس سابق، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط٢، (١٤١٣-١٩٩٢).

- للشهداء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، (٢٠٠٤).

- حديقة الغروب، العبيكان، الرياض، السعودية، ط١، (١٤٢٨).

- المتنبي، ديوانه، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، (٢٠١١-١٤٣٢).

- مجنون ليلى، ديوانه، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، لبنان، (١٤٣١-٢٠١٠).

- محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار ، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل ، السعودية، ط١، (٢٠٠٩).

- نزار قباني:

- الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٧، (١٩٩٣).

- الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٧، (١٩٩٣).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الأعمال السياسية الكاملة، الجزء السادس، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٢، (١٩٩٩).

ب-الكتب:

- إبراهيم بن محمد الحنفي، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٩٩٨).
- ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج٩، (١٤٢٣-٢٠٠٣).
- أحمد العدواني، بداية النص الروائي، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، (٢٠١١).
- أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط٢، (١٤٠٢).
- أحمد سليمان اللهيبي، صورة المرأة في شعر غازي القصيبي، دار الطليعة، دمشق، سوريا، ط١، (١٤٢٢).
- أحمد عمر مداس، السيمياء والتأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، (١٤٣٢-٢٠١١).
- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، (١٩٧٧).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أندريه جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (١٤١١-١٩٩١).
- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، المجلد الأول، (١٤٠٢-١٩٨٢).
- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، (٢٠٠١).
- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (١٩٩٨).
- تقي الدين بن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، لبنان، ط١.
- تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، الأردن، ط١، (١٤٣١-٢٠١٠).
- جار الله أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٢-١٩٩٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- جدسون جيروم، الشاعر والشكل، تعريب: صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ط١، (١٤١٥-١٩٩٥).
- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، عمان، الأردن، ط١، (٢٠١١).
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، العراق، ط٣، (١٩٨٦).
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣.
- حسن إسماعيل، شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، ط١، (٢٠٠٣).
- الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سويلم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر.
- حسين عطوان :

- مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، (١٩٨٧).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- مقدمة القصيدة في صدر الإسلام ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، (١٩٨٩).

- مقدمة القصيدة في العصر الأموي، دار المعارف، القاهرة، مكتبة الدراسات الأدبية.

- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجًا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).

- حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٢.

- خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١١-١٩٩١).

- دار الفنون، أفق التحولات في الشعر العربي شهادات ونصوص، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (٢٠٠١).

- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، أفريقيا الشرق، لبنان، ط١، (١٩٩٨).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، ط١، (١٤٣١-٢٠١٠).
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، والدار البيضاء، المغرب، ط١، (١٤٠٥-١٩٨٥).
- شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، (١٤٣١-٢٠١٠).
- صالح سعيد الزهراني، شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة، نادي الحدود الشمالية، السعودية، ط١، (١٤٣٢).
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط٢، (١٩٧٧).
- صلاح مصيلحى، الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.
- عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، (١٤٢٩-٢٠٠٨).
- عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، (١٩٨٧).
- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، (١٩٩٩).
- عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، شعراء منطقة الباحة نموذجًا، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، ط١، (١٤٣٣).
- عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط١، (٢٠١٢).
- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، (١٤٠٨-١٩٧٨).
- عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط١، (٢٠١٠).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عبد الله السمطي، نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد، دار المفردات، الرياض، السعودية، ط١، (١٤٢٤-٢٠٠٣).
- عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، ط١، (١٤٠٢-١٩٨٢).
- عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).
- أبو عبد الله محمد بن بكر الرازي، روضة الفصاحة، تحقيق: خالد الجبر، دار وائل للنشر، ط١، (٢٠٠٥).
- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، هيئة أبو ظبي للتراث والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، (٢٠١٠).
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط٦، (٢٠٠٣).
- علوي الهاشمي:

- السكون المتحرك، الجزء الأول بنية الإيقاع، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، دبي، ط١، (١٩٩٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط١، (١٤١٨).

- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، (١٤٢٠-٢٠٠٠).

- علي بن معصوم المدني:

- أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، الجزء الأول.

- أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، الجزء الرابع.

- غازي القصيبي، سيرة شعرية، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط٣، (١٤٢٤).

- فاروق عبد الحكيم دربالة، شعرية الصحراء والبحر دراسة في شعر غازي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط١، (١٤٣٠).

- فايز ترحيبي، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٨-١٩٨٨).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، (١٤٣١-٢٠١٠).
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط٢، (١٩٨٤).
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر مكتبة كنوز المعرفة، جدة، السعودية، ط٥، (١٤٣٢-٢٠١١).
- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، (٢٠٠٨).
- محمد الغزي، وجوه النرجس... مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، ميسكيلياني للنشر، زغوان، تونس، ط١، (٢٠٠٨).
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٢، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، (٢٠٠١).
- محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، (١٤٣٢-٢٠١١).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، (١٩٩٨).
- محمد سالم الجهني، شعر غازي القصيبي دارسة فنية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط١، (١٤٢٣).
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط٢، (١٤٣١-٢٠١٠).
- محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بحائل ودار الأندلس، حائل، السعودية، ط١، (١٤٢٣-٢٠٠٣م).
- محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمعه وحققه: إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وعلي جواد الظاهر ورشيد بنكاش، مطبعة الأديب البغدادية، الجزء الأول.
- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، (٢٠٠٦).
- هيا علي الشمري، شعرية الخطاب عند غازي القصيبي، عين للبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة، مصر، ط١، (١٤٣١).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، ط١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، (١٩٩٩).
- يوسف حسن نوفل، موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط١، (١٤٢٦-٢٠٠٦).

ثانيًا: الرسائل الجامعية :

- أحمد سعد الطيار الزهراني، صوت الذات في شعر غازي القصيبي، كلية اللغة العربية، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، (١٤٣٢).
- زينب هادي حسن اللجماوي، الاستهلال في الشعر العراقي الحديث، كلية التربية، جامعة بغداد، (١٤١٩).
- شذا عبد الكريم الرواشدة، بنية الاستهلال في الشعر الأموي، كلية التربية، جامعة مؤتة، (٢٠٠٦).
- علي عتيق المالكي، مفهوم الشعر عند غازي القصيبي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، (١٤٢٤).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- هدى صالح عبد العزيز الفايز، ظاهرة الحزن في شعر غازي القصيبي، كلية التربية في القصيم، (١٤٢٣).
- هيفاء رشيد عطا الله الجهني، النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، (١٤٢٧).

ثالثًا: الدوريات والمجلات :

- عبد الله محمد العضيبي، زمن الأساطير الملونة نصوص الحنين إلى الطفولة في شعر غازي القصيبي، مجلة البيان، العدد (٣٩٢)، الكويت، (مارس ٢٠٣).
- عبد الله محمد القرني، شعرية المكان في أعمال القصيبي الشعرية. المجلد (٣٧)، العددان (٧٣، ٧٤)، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، (١٤٣١).
- علي المالكي، القصيبي والشعراء. مجلة عبقر، العدد (٩)، نادي جدة الأدبي، السعودية، (١٤٣١).
- ماجد الجعافرة، الاستهلال وأثره في بناء النص، مجلة جذور، العدد (١٩)، نادي جدة الأدبي، السعودية، (١٤٢٦).

رابعًا: المواقع الإلكترونية:

- موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي:

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&dowhat=shqas&qid=309

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

المقدمة ٧

الفصل الأول: فضاء الاستهلال الشعري ١٧

المبحث الأول: حد الاستهلال الشعري ١٨

أ-الحد المعجمي ١٨

ب-الحد البنائي ٢٨

١-حد بصري ٣١

٢-حد إيقاعي ٣٣

٣-حد دلالي ٣٦

جـ-وظيفة الاستهلال التنميطية ٣٨

المبحث الثاني: حوارية العنوان والاستهلال الشعري ٤٩

١-مدخل ٤٩

٢-حوارية العنوان والاستهلال الشعري ٥٨

أ-دلالية موضوعاتية ٥٩

ب-لغوية صيغية ٦٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة

المبحث الثالث: التقانات الأجناسية للاستهلال ٧٨

١-تقانة التشكيل الشعري (البصري) ٧٨

أ-السيمترية والكاليغراف ٧٩

ب-البياض ٨٥

٢-تقانة الدراما الشعرية ٩٣

أ-حوار شعري درامي ٩٣

ب-قناع ٩٤

٣-تقانة السرد الشعري ٩٨

٤-تقانة غنائية ١٠٢

الفصل الثاني: نصية الاستهلال الشعري ١٠٤

المبحث الأول: العلاقات البنائية للاستهلال ١٠٥

١-التشابه ١٠٧

٢-التقابل ١١٢

٣-التأليف ١١٦

المبحث الثاني: الأنماط الفنية للاستهلال ١٢٥

١-التصريع الاستهلالي ١٢٥

٢-التكرار الاستهلالي ١٢٨

الجناس الاستهلالي ١٣٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع **الصفحة**

المبحث الثالث: تعالق الاستهلال ١٣٩

١-تناص ١٤٠

٢-تداخل لغوي فاعل ١٥١

الخاتمة ١٥٥

المصادر والمراجع ١٥٨

فهرس الموضوعات ١٧٤

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com