



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 - ١٤٣٤ هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

---

قال تعالى :

﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ<sup>ط</sup> قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ  
وَالْحَجِّ<sup>ل</sup> ..... ﴾

( سورة البقرة : ١٨٩ )

# 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 .

---

---

## ملخص البحث

يمكن تلخيص مجمل البحث في أنه يتناول الاستهلال في شعر غازي القصيبي، وذلك من خلال تتبع مصطلح الاستهلال وجهود النقاد في ذلك أولاً، 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 معايير (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 بالاستهلال الشعري ويوازيه (العنوان)، وتتبع أنواع العلاقات التي تربطها، وسعت إلى معرفة تقانات الاستهلال الأجناسية، وخصوصاً 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 والممثل في الأنماط الفنية للاستهلال الشعري، ومن مثل التناص المحقق للتفاعل والمعتمد بدرجة أو بأخرى على ثقافة المتلقي القادر على استنطاق ما هو مائل من مترابطات في الاستهلال الشعري.

عميد كلية اللغة العربية

المشرف

الطالبة

أ.د/ صالح سعيد الزهراني

د/ ناصر يوسف جابر

البندري معيض عبد الكريم الذيابي

---

---

## Abstract

This study can be summarized in that it 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 its spread. Also, caring with studying the other side of poetic initiation limit, namely the structural limit and identifying its criteria (visual, Rhythmic and semantic) that helps to space 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  
AL-Bandari Moeed Al- Thiabi

Supervisor  
Dr. Nasir Y. Jabir

Dean of the College  
Prof. Saleh Saeed Al-Zharani

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"النعمة الخفية التي تميز شيئاً عن آخر تبدأ مع الاستهلال"

ياسين النصير

### المقدمة:

الحمد لله لا ندُّ له، حمداً ينفد ما في الأرض عن أن يحصيَ مسبباته، وعن أن يحمل بيانه.. حمداً 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 لأخطَّ مقدمة عن مدونة البحث، معناه أن أستهل ببيان صلتني بهذا الموضوع، فقد كان مراوغاً؛ كلما انبثق منه جانب نضب الآخر، إلا أن له لذة أبقتني كما أحسب أمينة على معاشته 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

والنهاية الروائية من اهتمام على أيدي علماء السرديات؛ لذا فقد حاولت هذه الدراسة النهوض بشيء مما يؤطر مقارنة قرائية لنسق استهلال النص الشعري الحديث، من خلال شعر غازي القصيبي (١٣٥٩-١٤٣١)، الأكثر من مجاليه قرباً من التميز والريادة التجديدية في المملكة العربية السعودية، خصوصاً في مجال الصياغة اللغوية مفرداتٍ وتراكيب<sup>(١)</sup>، فيمثل الاستهلال الشعري لديه واحداً 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 فضفاضاً 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:

س ١: ما المتزج التقريبي للشاعر غازي القصيبي في استهلال قصائده؟

س ٢: كيف يتناسك الاستهلال النصي؟ وما علاقته؟

س ٣: ما الأنماط الفنية للاستهلال الشعري؟

(١) محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي

بحائل، ودار الأندلس، حائل، السعودية، ط ١، ١٤٢٣-٢٠٠٣م، ص ٤٧.



---

---

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 طولًا وتعقيدًا، وبافتتاح كل مبحث بمفاتيح نظرية، تمهد لما يليها من تطبيق يقارب البنى العميقة للاستهلال ودلالته، وعلاقاته الداخلية البنائية والخارجية التفاعلية، هذا مع عدم الممانعة في الاسترفاد لكل ما من شأنه خدمة الدراسة، في ظل الإيذان 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 مقدمة 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: بيان أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والمنهج، والخطة، والدراسات السابقة.

---

---

## 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 اختططتُ غير طريقتها لمقاربة خباياه، ومنها:

كتب مقدمة القصيدة العربية لحسين عطوان، التي فصل فيها القول 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

---

---

للشاعر وموضوع القصيدة، بما يفك شفرات المطلع ويعزز من كشف إيهام  
افتقاد القصيدة العمودية للوحدة الموضوعية، معتمداً المنهج النفسي في  
التحليل وإن ربطه ببعض ما يحيط به من ممارسات تاريخية أحياناً، 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 يستجد ويستكره منه،  
معتمداً 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 جزءاً 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

---

---

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 المطع ودلالاته 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 جزءاً 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 الشبتي، وهي رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في

---

---

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) ص ٢٧٥.

كما توالى الدراسات التي استدعت شعر غازي القصيبي؛ لاستلهاهم

---

---

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<sup>(١)</sup>، وكتاب شعر غازي  
القصيبي دراسة فنية<sup>(٢)</sup>، وكتاب الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي  
القصيبي<sup>(٣)</sup>، وكتاب شعرية الصحراء والبحر دراسة في شعر غازي<sup>(٤)</sup>،  
وكتاب شعرية الخطاب عند غازي القصيبي<sup>(٥)</sup>، وكتيب شعرية القناع في  
القصيدة السعودية الجديدة سحيم القصيبي<sup>(٦)</sup>.

وبحث ظاهرة الحزن في شعر غازي القصيبي<sup>(٧)</sup>، وبحث مفهوم الشعر

---

(١) أحمد سليمان اللهبي. دار الطليعة، دمشق، سوريا، ط ١، ١٤٢٢.

(٢) محمد سالم الجهني، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤٢٣.

(٣) صلاح مصيلحي، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩١.

(٤) فاروق عبد الحكيم درباله، خوازم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط ١،

١٤٣٠.

(٥) هيا علي الشمري، عين للبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط ١، ١٤٣١.

(٦) صالح سعيد الزهراني، نادي الحدود الشمالية الأدبي، السعودية، ط ١، ١٤٣٢.

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

١٤٢٣.

عند غازي القصيبي<sup>(١)</sup>، وبحث النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي<sup>(٢)</sup>، وبحث صوت الذات في شعر غازي القصيبي<sup>(٣)</sup>.

وزمن الأساطير الملونة "نصوص الحنين إلى الطفولة عند غازي القصيبي"<sup>(٤)</sup>. وشعرية المكان في أعمال القصيبي الشعرية<sup>(٥)</sup>. 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 أعقب امتنان لكل من أثرى البحث ومسيرة العلم بعبء سيخلد إن شاء الله، إلى سعادة الدكتور: ناصر يوسف جابر، مشرف البحث الذي لم يأل جهداً 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، ص ٥٥ - ٦٢.

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

---

---

الذي لم يبرح ييثر روح الثقة والتفاؤل حتى تم تسجيل الموضوع،  
وإلى سعادة الدكتور: عبد الله محمد العضيبي، الذي كان يساند البحث  
توجيهًا وإعارة للكتب؛ فلطالما احتوى أسئلتي طوال فترة التأجيل بصبر واحتمال؛  
فجزاهم الله عني أجمعين خير ما يجزي أساتذة عن تلاميذهم.

والشكر موصول إلى الأستاذين الفاضلين عضوي المناقشة سعادة  
الدكتور: حسن مسكين، وسعادة الدكتورة: نورة السفيناني، عسى الله أن  
ينفعني بما يرشداني إليه، وإلى والدي الكريمين أثقل الله بالحسنات موازينهما،  
وإلى أبي أمير الذي لا أشك برهته في أن البحث لم يكن من وقته وبذله أسعده  
الله في الدارين، وإلى إخوتي وأخواتي، وكل من كان له عليّ فضل، والحمد لله  
من قبل ومن بعد.



# الفصل الأول

## فضاء الاستهلال الشعري

المبحث الأول : حد الاستهلال الشعري

المبحث الثاني : حوارية العنوان والاستهلال الشعري

المبحث الثالث : التقانات الأجنبية للاستهلال

---

---

## المبحث الأول

### حد الاستهلال الشعري

#### أ- الحد المعجمي (اللغوي والاصطلاحي):

إن الاستهلال الشعري هو أول الخيوط الناظمة للقصيدة قالباً ومضموناً، 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 يفني 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 هلاً، وانهل المطر انهلالاً، واستهل المطر وهو شدة انصبابه... واستهلت السماء في أول المطر، والاسم الهلال. وقال غيره: أهَلَّ 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

---

---

استهل "(١)"، 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 قصيدة مطلعها"(٢).

وهكذا تتفق المعاجم اللغوية في أن مادة (هَلَّ) أو (هَلَّل) تدل على البدء شأنها في ذلك شأن مرادفات الأخرى مطلعاً ومقدمةً وابتداءً، 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، ص ٧٠٥.

---

---

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 بدأت أي أعد الكلمة والقصة من أولها. أما مادة (طلع) في لسان العرب فتشير إلى بداية الطلوع للشمس والقمر والفجر والنجوم<sup>(١)</sup>، 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<sup>(٢)</sup>.

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.

---

---

المصطلحات المرادفة له بما يكشف عن طبيعته ويبين أهميته، ويوضح مواطن جودته وردائه؛ 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 يتدئ الشاعر في أول شعره، والكاتب في أول رسالته، بلفظ بديع مصنوع، ومعنى لطيف مطبوع، ويحترز من كلمات يُتطير بها أو يكون فيها ركافة، فإن المطلع أول ما يقرع السمع، وربما تفاعل به الممدوح أو بعض الحاضرين"<sup>(١)</sup>. 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، المنزل 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، ص ١٥٤.

---

---

إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"<sup>(١)</sup>.

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، وأجزها وأرقها وأحسنها، نظماً وسبكاً، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى، وأخلاها من الحشو والركة والتعقيد، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب."<sup>(٢)</sup> وفي قوله بيان أيضاً لضرب آخر من ضروب حسن الاستهلال، وهو أن تكون مادته المعجمية معبرة وسلسلة وسهلة قريبة من الإفهام؛ لأنه بوضوحها يتعين فهم الباقي مما يليها من القصيدة.

وقد أورد أيضاً 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، ص ٣٤.

---

---

التسهيم: "والمراد به في الاصطلاح أن يؤسس الكلام على وجه يدل على بناء ما بعده، ومناسبته للمعنى اللغوي ظاهرة"<sup>(١)</sup>. 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 واضحة في استهلالها وألا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة... وقد سمي ابن المعتز براعة الاستهلال حسن الابتداء، وفي هذه التسمية تنبيه على

---

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

---

تحسين المطالع، وإن أخل الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن  
الابتداء" (١).

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 (٢). 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، ص ٣.

(٢) عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط ١،  
١٤٠٢-١٩٨٢، ص ٧٠.



أو تنصل أو تهنته"<sup>(١)</sup>. كما جاء في "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب": "والاستهلال أيضاً الجزء الأول من الكلام"<sup>(٢)</sup>. وفي موضع آخر "براعة الاستهلال وهو أن يبدأ الشاعر قصيدته بما يوضح غرضه منه"<sup>(٣)</sup>. 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 يأتي 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"<sup>(٤)</sup>.

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، ص ٨٥.

(٢) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،

بيروت، ط ٢، ١٩٤٨، ص ٧٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٤) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، مكتبة كنوز المعرفة،

جدة، السعودية، ط ٥، ١٤٣٢-٢٠١١، ص ١٠٣٤.

---

---

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 سابقاً، 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 كالجزم الأول من المسرحية، وكالقصيدة .

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

---

---

يكون ذلك مطلقاً، خصوصاً بعد أن تواضع النقد العربي الحديث على إيوائها إلى حقل النص الموازي، الذي يوحي بوجود نص لا يتقاطع في الأصل مع النص الأصلي<sup>(١)</sup>، 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، ط ١، ٢٠١١، ص ٤٤.

## 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"<sup>(١)</sup>. 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، أي ما يكون نوع النص الشعري عمودياً أو تفعيلياً، قصيدة أو مقطوعة. فالاستهلال يكون فيها وحسبما كشفت دلالاته 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 الجمالية المدورة

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج ٢، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ٢٠٠١، ص ٨٧.

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"<sup>(١)</sup>. وغاب معها الاستقلال المطلق لبيت الاستهلال بما يفسر القول السابق، فهيمت 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 بتشفيح البيت الأول بالثاني كبير عناية"<sup>(٢)</sup>؛ فقد كانوا في أغلب نظمهم ونقدهم، منطلقين من معيار التمجيد لوحدة البيت<sup>(٣)</sup>، 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. ص ٩.

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

(٣) ينظر: خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١١-١٩٩١، ص ٧.

---

---

انتهاء في الوقت ذاته لمعناه؛ لذا عُدّ التضمين - تداخل المعنى بين البيتين المتجاورين - وعدم قيام البيت بذاته بترًا يُضعف الشعر، ولكن هذا المقياس تواري 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 غزلاً فإن البيت الأول ليس إلا جزءاً 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"<sup>(١)</sup>.

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، ط ١، ١٩٨٧، ص ٤١٥ .

---

---

مؤشرات مفصلية "ليست مشدودة إلى تععيد صارم، وإنما هي انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جزء آخر. وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعياً بحركة المعنى النامية في النص، وبالتفصلات الكبرى الموجودة فيه"<sup>(١)</sup>. إضافة إلى أنها منحدره من النص الشعري ذاته، بل هي الزوايا الثلاث التي تشكل 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 ورسوم كالنجوم وكالدوائر وكالنقط، أو من خلال السواد الذي يعمق فيه حجم وسمك الخط المختتم به للوحدة الأولى، بحيث يتباين في شكله عن السابق واللاحق، تبايناً 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، ص ٥٩.

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"<sup>(١)</sup>. 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 امتداداً للوعي اللغوي، حيث تولد الدلالة من التفاعل بين الشكل المائل في تخطيط الصفحة، وهيئة الطباعة الحديثة، والمعنى الكامن في اللفظ؛ ويؤدي هذا التشكل البصري إلى إيراد العلاقات السياقية فيما بين تقابل السواد والبياض والبدائية والنهاية"<sup>(٢)</sup>. ويعد دالاً إشارياً 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، ص ٢٩.

(٢) يوسف حسن نوفل، موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط ١، ١٤٢٦-٢٠٠٦، ص ٥٣.



---

---

النص"<sup>(١)</sup>؛ 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 زمني لوقفه 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 عمودياً أم تفعيلياً. 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 قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط ٦، ٢٠٠٣، ص ٤٠٧ .

---

---

نهايات معنوية يمكن الوقوف عندها"<sup>(١)</sup>. حيث تكون علامة الوقف شكلية أكثر منها دلالية، بعكس النوع الأول الذي تكون القافية وحرف الروي منه، في كل وحدة غالباً ما تشير، إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة محددة البداية والنهاية؛ لأن الشعراء كثيراً 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"<sup>(٢)</sup>. إذ يسير جنباً 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 "فهني عندما يكون تعارض بين الإعراب والوزن فإن الأسبقية تعطى للوزن؛ لأننا بصدده عمل شعري كما هو الحال في الشعر القديم، لكن هذا لا يعني مساواة الشعر الحديث بالقديم، وإنما يعطي وجهاً من وجوه حضور النص الأب

---

(١) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص ٤٢١ .

(٢) محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،

ط ١، ١٤٣٢-٢٠١١، ص ٣٨.

في النص الحديث، أي أن قتل النص الأب في الشعر أمر متعذر<sup>(١)</sup>. وتستمر بذلك قيمة القافية، في إثراء التماسك الدلالي والإيقاعي 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 تحتتم 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 توازنياً ومفصلياً 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، ص ٣٨-٣٩.

---

---

معينة متباعدة تفصل بين أجزاء النص الشعري"<sup>(١)</sup>. ومنها: النغم الموحد الذي يتكرر باطراد في نهاية كل وحدة، محققاً إيقاعاً موسيقياً ومعنوياً فاعلاً؛ لأن "التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر ذي دلالة"<sup>(٢)</sup>. إيقاع 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، حسبها 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، ص ٣٦٨.

(٢) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٣٤.

---

---

والفرعية التي تمثل مضمون كل وحدة، والتي قد يجسدها أحياناً عناوين داخلية تختص بكل وحدة. وإلى 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"<sup>(١)</sup>. ومن بنية تعبيرية إلى أخرى كالانتقال من الوصف إلى العرض المشهدي الشعري، أو إلى السرد الشعري، أو العكس.

وهي ذاتها المعايير التي يحتكم إليها الدكتور جميل حمداوي في تقطيع النصوص<sup>(٢)</sup>، وهكذا فإن معمار النص الشعري يقوم تشكله البنائي، على أساس تناوب وتعاضد مكوناته المختلفة المتعلقة بالمعنى أو المبنى، في تنظيم وانسجام دلالاته، وعند أول منعطف بَيِّن من هذه المكونات يكون المحك المضيء لحدود وحدة الاستهلال، البيتية أو الجُمليّة أو المقطعية.

---

(١) عادل ضرغام، المرجع السابق، ص ٦٣ .

(٢) ينظر: جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١١، ص ١٩١-٢١٣. بتصرف.

## 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 غائراً ثم ي موضعه في بنية تركيبية تؤسس ابتداء حياة نصية شعرية، تؤذن بالتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة، ومن السكون إلى الحركة المفعمة<sup>(١)</sup>؛ ولأجل ذلك فقد التقى لفيف من النقاد ومن قبلهم الشعراء، على بيان معاناة تأليف النص الشعري، واطر الشعراء في ذلك شهاداتهم واعترافاتهم الشعرية والثرية، حتى غدت نصوصهم التي تصور ذلك ظاهرة، لا يكاد يخلو منها نتاج شاعر ما، وإن تعددت مستويات ظهورها لديهم، فمنهم من تظهر لديه بوضوح لافت 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.

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

بِمَ أَسْتَهْلُ بِمَوْتِهِ وَرِثَائِهِ ؟      أُمَ قَبْلَ ذَاكَ بَعْرَسِهِ وَهِنَائِهِ  
عَيَّ اللِّسَانَ فَإِنْ سَمِعْتَ بِمَقُولٍ      فَاَعْلَمْ بِأَنِّي لَسْتُ مِنْ أَكْفَائِهِ  
هُوَ مَوْقِفٌ مَا بَيْنَ قَلْبِي وَالْأَسَى      جَلَّى فَكَانَ الصَّبْرُ مِنْ شَهْدَائِهِ  
سَكَنَ الثَّرَى مِنْ كَانَ لَا يَطَأُ الثَّرَى      وَهَوَى إِلَيْهِ مَنْ كَانَ فِي جَوَزَائِهِ

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

مَنْ أَيْنَ أَبْتَدِئُ الْحَدِيثَ .. ؟      غَبْتُ فِي صَمْتِ ارْتِيَابِي  
مَاذَا أَقُولُ وَهَلْ أَفْتَشُ      عَنْ فَمِي أَوْ عَنْ صَوَابِي

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، ص ٢٥٣ .

(٢) عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان مدينة الغد، المجلد الأول، إصدارات  
الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط ٢، ١٤٢٥-٢٠٠٤، ص ٤٢٠ .

(٣) إبراهيم زولي، ديوان رجال يجوبون أعضاءنا، الانتشار العربي، بيروت، والنادي الأدبي،  
حائل، السعودية، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٣ .

---

---

ربّما سوف تمطرُ

طال انحباسُ الغيومِ

أمشطُ ذاكِرتي

إلى أن ينتهي مطره وقصيدته معاً قائلاً:

اهدأ الآن

أنت إلى حكمة الغيبِ

أقربُ

أقربُ

إن الرياح تهبُّ

أجنحةً للمطر.

إن دال المطر له وجهان في هذا النص عند إبراهيم زولي المولع بتسجيل  
الكتابة الشعرية في جل دواوينه<sup>(١)</sup>، 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، ص ٢٢٦، بعنوان  
« رويداً باتجاه الأرض إبراهيم زولي ومكاشفة الكتابة » .



ودال الكتابة المرثي 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"<sup>(١)</sup>.

ويقول إبراهيم زولي أيضًا «خطوط في كف المساء»<sup>(٢)</sup>:

|                          |                              |
|--------------------------|------------------------------|
| وأتى طائعاً بغير عناء    | حلّق الشّعْرُ في فضاءٍ مسائي |
| ينكأ الجرح سهمه في دمائي | يرتمي ساعةً بحضني وحيناً     |
| كيف أجهضت عزّتي وبكائي   | أيها الساكنُ الضلوعَ أجبني   |
| فغدا الفرح ضائع الأشلاء  | تاه حادي قوافل الحرفِ عني    |

فمرحلة تكون القصيدة وانبثاقها غدت هاجساً 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، ص ١٠.

(٢) إبراهيم زولي، ديوان أول الرؤيا، نادي جازان الأدبي، جازان، السعودية، ط ١، ١٤١٩ - ١٩٩٩، ص ١٩.

الشعري معاناة الصياغة ومعاناة الوزن ومعاناة إنتاج المعنى<sup>(١)</sup> وارتقت 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 »<sup>(٢)</sup>:

- ١ -

أقبلت ملء فمي كلام

لكنني لما رأيتك تخطرین كواكباً خضراً وسرباً من يمام

ضاعت مفاتيح الكلام .

بل إن الشاعر محمداً الثبيتي يجعل من ظفر المبدع بكتابة قصيدة شهداً على حد موسى فيقول « القصيدة »<sup>(٣)</sup>:

(١) ينظر: علي المالكي، مفهوم الشعر عند غازي القصيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أم القرى، مكة، ١٤٢٣، ص ١٦ .

(٢) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط ١، ١٤٣٤ هـ، ص ١٨٠ .

(٣) محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل، السعودية، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٢٩٧ .

## القَصِيدَةُ

إِمَّا قَبِضْتَ عَلَى جَمْرِهَا

وَأَذَبْتَ الْجَوَارِحَ فِي خَمْرِهَا

فَهِيَ شَهِدٌ عَلَى حَدِّ مُوسَى.

ومن الدارسين من يسمي ذلك "مأزق الاستهلال: ويتواتر الحديث في القصائد الواصفة عن المعاناة التي يكابدها الشاعر من أجل الظفر بمطلع القصيدة، وامتلاك العبارة الأولى التي يتسلسل بعدها النص، وتتوالى مفرداته... فالاستهلال في القصيدة الحديثة، هو وليد القصيدة ووالدها، عنه تصدر واليه تؤول، لهذا كان الظفر به إيذاناً بميلاد القصيدة بعد أن كانت أمشاجاً لغوية غامضة. وبالعود إلى القصائد الواصفة نلاحظ شكاية الشعراء من المطالع تعاندهم، فسعدي يوسف ما فتى يردد:

النِّهَايَاتُ مَفْتُوحَةٌ دَائِمًا وَالْبَدَايَاتُ مُغْلَقَةٌ<sup>(١)</sup>

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

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

سَأَبْدَأُ لَكِنْ أَيْنَ ؟ مِنْ أَيْنَ

كَيْفَ أَوْضَحُ نَفْسِي

وَبأَيِّ اللُّغَاتِ؟<sup>(١)</sup>

كَلَّ دَوَالَّ هَذَا النَّصِّ لَا تَفَارِقُ دَلَالَةَ الْإِشَارَةِ إِلَى عِلَاقَةِ التَّوَتُّرِ الَّتِي تَجْمَعُ  
الشَّاعِرَ بِاللُّغَةِ، فَيَقْدِرُ مَا تَتَمَلَّكُ الشَّاعِرُ رَغْبَةً عَارِمَةً فِي الْكِتَابَةِ نَلْفِي اللُّغَةَ تَعَانِدُهُ  
فَلَا تَسْتَجِيبُ لِرَغْبَتِهِ"<sup>(٢)</sup>. وَمِثْلُ هَذَا مَا يَظْهَرُ فِي اسْتِهْلَالِ «إِلَى الْأَمِيرِ الدَّمَشْقِيِّ  
تَوْفِيقِ قَبَانِي»<sup>(٣)</sup>:

مُكْسَّرَةٌ كَجُفُونِ أَبِيكَ هِيَ الْكَلِمَاتُ ..

وَمَقْصُوصَةٌ، كَجَنَاحِ أَبِيكَ، هِيَ الْمَفْرَدَاتُ

فَكَيْفَ يُغْنِي الْمَغْنِيَّ؟

وَقَدْ مَلَأَ الدَّمْعُ كُلَّ الدَّوَاةِ ..

(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، مسكيلياني للنشر، زغوان، تونس، ط ١، ٢٠٠٨ م، ص ١٣٩ .

(٣) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان،

ط ٧، ١٩٩٣، ص ٢٢٧ .

---

---

وماذا سأكتبُ يا ابني؟  
وموتك ألغى جميع اللغات..

ولنزار قباني أبيات ناطقة بوظيفة الاستهلال التنيطية « وجهك مثل  
مطلع القصيدة »<sup>(١)</sup> :

وَجْهَكَ .. مَثَلُ مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ

يَسْحَبُنِي ..

يَسْحَبُنِي ..

كَأَنِّي شِرَاعٌ

ليلاً ، إلى شواطئ الإيقاع

يَفْتَحُ لِي ، أَفْقًا مِنَ الْعَقِيقِ

ولحظة الإبداع

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

---

(١) نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، الجزء السادس ، منشورات نزار قباني ، ط ٢ ،

١٩٩٩ م ، ص ١٧٨ .

---

إنها فترة من التهيّب والخوف اللذين لا أدري سبباً لهما، أهو غموض ما أنا مقبل عليه؟ ربما، فالقصيدة تتمرد على صاحبها منذ البدء، تتخذ طريقاً أخرى تماماً حتى تبدو في النهاية قصيدة عن موضوع آخر أو فكرة لا تمت إلى الفكرة التي توهمتها أول مرة على أني كما قلت لا أضع تخطيطاً للقصيدة التي أسعى إلى كتابتها"<sup>(١)</sup>.

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"<sup>(٢)</sup>. وهذا اعتراف صريح بالدور الوظيفي الترميضي 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، ص ٧٣.

(٢) غازي عبد الرحمن القصيبي، سيرة شعرية، تهامة، جدة، السعودية، ط ٣، ١٤٢٤، ص ١٦٣.

---

---

معظم القصائد لا يبدأ الميلاء فجأة، ولكن تسبقه إرهاصات تستغرق بضع ساعات، وفي أحيان نادرة بضعة أيام، وفي حالات أندر عدة أسابيع يقفز في الدهن شطر بيت ثم يختفي لا أدري من أين جاء أو إلى أين ذهب، ثم يعود على هيئة بيت كامل" (١).

ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور: "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الدهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ موسقة 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" (٢).

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، ص ١٦١ .

(٢) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ١٥ .

---

---

تشاء، نعم.. لقد حاولت.. وبين عصيان القصيدة وعظمة الإنجاز.. جاء النص معبراً عن حالة الصراع تلك وحققت تعدداً في الأصوات وابتعاداً عن الصوت الواحد... إن هذا الموضوع أقصد موضوع الحوار مع القصيدة، ظل باستمرار من موضوعاتي الشعرية الأثيرة.. وكثيرة هي قصائدي التي تناولت هذا الأمر؛ لأن ذلك آت من ضجيج الشعر في رأسي قبل لحظة الكتابة، والذي يستمر أحياناً زمناً طويلاً... في مفتاح النص يأتي الإخبار بالمعاناة.. عموم المعاناة في كتابة نص شعري يتوفر على حضور إبداعي" (١).

---

(١) حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط ٢، ص ٥٣-٥٤.



## المبحث الثاني

### حوارية العنوان والاستهلال الشعري

مدخل :

إن العنوان بنية دلالية مقتضبة، تتواشج مع العمل الذي تُوسم به، وتظهره إعلامياً وإشارياً. ولفظة العنوان بالنظر إلى أصل جذرها الاشتقاقي مأخوذة من (عنو) التي من معانيها: "عنوان الكتاب عنواناً كتب عنوانه". ويقال علونه وعنه وعنه وعناه والاسم العنوان. عنوان الكتاب وعنوانه وعنوانه سمي به لأنه يعن له من ناحيته، وأصله عنان كرمّان. وكل ما استدلت بشيء يُظهرك على غيره، وما يدل ذلك ظاهره على باطنه فعنوان له"<sup>(١)</sup>. فعنون تشير ضمن ما تدل عليه إلى تمييز الصنف بما يكون قادراً على حمل هويته، وتعيين النوع بما يفني في الكشف عن كنهه.

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

(١) بَطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، بدون، ١٩٩٨،

---

---

يمثله ظاهرياً؛ فإنه يُستثمر لفك مغاليتك ما عنون به، ويُستثمر لمحاورة وعي المتلقي وإثارة ما تستدعيه ذاكرته، وما تستشره آفاق التوقع والنبوءة لديه.

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

(١) مقطع لغوي، أقل من الجملة نصًّا أو عملاً فنيًّا.

(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<sup>(١)</sup>.

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، ص ١٥٥ .

---

---

الموقع الوظيفي للعنوان؛ حيث تتراوح أقسام ثلاثة يمكن للعنوان أن يُنتسب إلى جهتها، ويُفرض 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 قابلاً ضمن أحد تلك العناوين الثلاثة، لأنها وعلى مدار التاريخ التداولي للنصوص، هي المعول في تناقلها شفاهاً زمن الجذب الكتابي، وتوثيقاً زمن الخصب التدويني، وعند الوقوف على سيرة العنوان النصي التداولي، الموثق للنوع الشعري منه، تتراءى دقة الإبداع المعرفي العربي القديم والحديث في تسمية النصوص بما يميزها وينأى بها عن التنكير، فكان العنوان إجرائياً حاضراً منذ الأزل، إلا أن التنظير للعنوان واستنتاج آليات إنتاجه وفروض اختياره، وكل ما صنع من تأمله مشروعاً علمياً قائماً بذاته، هو مُحصَّلة ممارسة إبداعية نقدية وشعرية حديثة.

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

---

دَسَّنَ العجلة النقدية المعاصرة بكل تقنياتها، للوقوف على شيء من تلك الحيشات بمزيد من التفصيل.

تصدرت جملة العنوان النصي الاهتمام الإبداعي المعاصر؛ لأنها تحتل موقع البؤرة كمفتاح للنص، وموقع العدسة الحدسية للمتلقي، المفصحة عن إحياءات 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، ومنازعتها 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

اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء"<sup>(١)</sup> تلك التي كانت وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية، وغدا العنوان النصي دالاً سيميولوجياً يؤسس لمرسلة مُسبقة تستدعي الوقفة الممنهجة، على أيدي عدد من رواد تلك النظرية ممن تُؤثر بهم في النقد الأدبي وترجمت أعمالهم إلى العربية، أمثال جيرار جينيت وليوهوك وروبرت شولز وغيرهم"<sup>(٢)</sup>.

والعنوان النصي كملحق مواز للنص فإنه يمتلك العديد من الوظائف، التي تجعل له كينونة يعد فيها نصاً موجهاً وقراءتياً، لمضمون القصيدة فيكون ذا وظيفة دلالية، إضافة إلى وظائفه الأخرى المتنوعة التي "تجلب عن الحصر نظراً لتداخلها وامتزاجها... وقد حاولت حصر هذه الوظائف في أربع (تعيينية، ووصفية، ودلالية ضمنية مصاحبة، وإغرائية) يمكن سحبها على جل العناوين الشعرية"<sup>(٣)</sup>. وتبعاً 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، ص ٤٩.

(٢) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠١، ص ٣٣.

(٣) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠١٠، ص ٢٢٣.

---

---

به، وأبرز ما يكون ذلك بعد الحرب العالمية الأولى، فقد شملت  
العنونة التغير الذي نال المجريات الثقافية آنذاك على اختلاف مشاربها  
ونتائجها.

وكان الشاعر غازي القصيبي من فئة الرواد التي حظي العنوان لديها  
بالفنية، بل لقد وثق في كتابه الموسوم بسيرة شعرية، ما يكشف عن وعيه  
بأهمية العنوان الغلافي أو الديواني فيقول: "بعد ذلك نشأت مشكلة غير  
متوقعة فيما يتعلق باسم الديوان، كنت أود أن أسميه "ليالي الصبا" لأنني  
كنت أشعر أن هذا الاسم يجسد ما يحتويه الديوان من أشعار قيلت جميعها  
في فورة الصبا الأولى كتبت لعادل أخبره، ولسبب لا أدريه بحث عادل  
الأمر مع الوالد، وكتب لي بأن الوالد يرفض رفضاً باتاً أن يحمل الديوان  
هذه التسمية بسبب ما تحمله كلمة "ليالي" من مدلولات وأبعاد... فبدأت  
البحث عن اسم آخر. فكرت جدياً في أن أسمي الديوان "أغاني الصبا"،  
غير أن الشاعرة المصرية ملك عبد العزيز سبقتني إلى هذه التسمية، عندما  
أصدرت ديواناً يحمل هذا العنوان. بعد ذلك فكرت أن أسمي الديوان  
"شباب"، ولكنني صرفت النظر عن هذه التسمية، بعد صدور ديوان  
للدكتور عبد القادر قط، يحمل عنواناً مشابهاً هو "ذكريات شباب"، بقي  
العنوان مشكلة دون حل بضعة أسابيع، حتى اقترح الشاعر الصديق

---

---

ناصر أبو حميد عنوان "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، نال هذا الاسم استحساني، واستحسان الكثير من القراء فيما بعد"<sup>(١)</sup>.

وما كان هذا الجدل الفكري بشأن تسمية العنونة، إلا حرصاً على أن يكون العنوان معبراً ومميزاً لما وضع له، ومجسداً كذلك لتجربة القصصي الحياتية والشعرية في آنٍ معاً؛ لذلك يبدأ هذا التحير في التلاشي مع زيادة التمرس التألوفي للنصوص الشعرية، فيقرر القصصي 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، تقليداً تكرر مع الدواوين التالية باستثناء "أبيات غزل"<sup>(٢)</sup>. ولا يعني ذلك أن الانتقاء يتم عشوائياً، بل على العكس من ذلك تماماً فهو يختار عنوان القصيدة الأقرب إلى ذاته، ويؤكد

---

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص ٥٠ .

(٢) المرجع السابق، ص ٦٤ .

ذلك قوله في موضع آخر: "هناك قصيدة تستحق الوقوف لديها بعض الوقت "تباريح البئر القديمة" وقد كدت أسمى الديوان باسمها"<sup>(١)</sup>.

أما الدليل القاطع على احتفاء القصيبي بالتنسيق للعنوان النصي، الأكثر ملازمة للنص الشعري والمخلص لقصديته وفائدته، فيبدو جلياً من نظيره لمضامين قصائده، التي لا تعدو أن تكون تفسيراً موسعاً للعنوان النصي، ونقتطف على سبيل المثال نظيره لقصديته "معركة بلا راية" و"أنت الرياض"، فعن قصيدة "معركة بلا راية" يقول: "كُتبت 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 شيئاً للحياة أو للناس، وأن أيامي لم تكن سوى معركة بلا راية :

أحسُّ بأنَّ أيامي

كهذي الليلة الحمقاء عاصفةً بلا معني

صراعٌ دونها غاية

ومعركة بلا راية"<sup>(٢)</sup>

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص ١٢٥ .

(٢) المرجع السابق، ص ٧٦ .



---

---

وعن قصيدة "أنت الرياض" يسجل اعترافه: "القصيدة التي استعرت من اسمها اسم الديوان، تصور كيف تمتزج الحبيبة والمدينة فتصبحان شيئاً واحداً، تذكرك المدينة بالحبيبة والحبيبة بالمدينة، والحب في النهاية هو نفس الحب"<sup>(١)</sup> فهل ذكر الشاعر في ثنايا ما شرح شيئاً عن القصائد، لم يش به العنوان النصي قبله؟!

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

---

(١) سيرة شعرية، المرجع السابق، ص ٩٧ .

## حوارية العنوان والاستهلال الشعري :

إن الاستهلال الشعري هو نقطة التماس الإستراتيجية، التي ينفذ منها العنوان إلى النص، والنص إلى العنوان، على مستوى البناء ومستوى التلقي، إذ تشرع أطراف العنوان في الانبثاق والتشظي، مع أول امتزاجة بنائية ورؤيوية لاستهلال النص الشعري، فيتأتى ظهور أول بصيص للألوان الدلالية، التي جاء العنوان مُشهِراً ومُعرِّفاً 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 تُتخذ عِيْنَةً 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

---

---

مهيمنًا من موضوعات القصيدة، أو موحياً بها، أو مشيراً لأخرى موازية، كما أنه قد يتضمن كلمات وصيغاً 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 مرتكزاً، يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص<sup>(١)</sup>. مع الاحتفاظ للاستهلال الشعري بمزية توقعه أعلى النص؛ مما يضيفي على العلاقة التي تنجلي من حواريته مع العنوان، انبثاقية أولاً واستمرارية ثانياً، وفيما يلي النماذج الممثلة لحوارية العنوان النصي والاستهلال الشعري، في شعر القصصي من خلال هاتين العلاقتين:

#### (أ) العلاقة الأولى (دلالية موضوعاتية):

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

---

(١) رشيد مجايوي، الشعر العربي الحديث، أفريقيا الشرق، المغرب، وأفريقيا الشرق، لبنان،

ط ١، ١٩٩٨، ص ١١٢ .

---

---

إليه، ومرجع موازٍ يتبادل معه تكوين المعنى .

وترصد هذه العلاقة في شعر القصبي يتأتى بتفحص كل نص على حدة؛ لأن كل استهلال تبرز فيه دلالة يبثها عنوانه ويمول لها على سليقة خاصة، ومن ذلك نص بعنوان "نفترق"<sup>(١)</sup> :

أخا الليالي النشاوى! كيف نفترقُ

ولم نكدُ بعدَ طولِ النأيِ نعتنقُ؟

... ..

• • •

يا حاضنَ العودِ! هاتِ العودَ مرتعِشاً

يكادُ في غمرةِ الأشواقِ يخنقُ

• • •

يا راكبَ الأفقِ إنا في شواطئه

نواظرُ عاثَ فيها الشوقُ والأرقُ

---

(١) غازي القصبي، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢،

١٤٠٨-١٩٨٧م، ص ١٩٨ .

---

تلك السويعات.. ما أحلى نضارتها  
مرّت على زمنٍ ساعاته قلّت  
وخلّفتني على أعتابِ نشوتها  
أخوضُ في لهبِ الذكرى... وأحترقُ.

يشير العنوان "نفترق" جملة من التساؤلات، من بينها مَنْ المخاطب؟ وهل الشاعر هو المخطط لهذه النتيجة؟ وما مردود ذلك عليه؟ ثم يأتي الاستهلال فيحدد 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 مسيباته؛ ففترة اللقاء وجيزة، بل لا تكاد تكون، ثم تأتي النقطة التي ربما تعبر عن مسافة الولوج في الفراق والغرق فيه، حتى أصبح في الوحدة التالية من النص، حقيقة لا مناص معها من انزياح الخطاب عمّن 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.

---

---

وفي نصٍ آخر بعنوان "شُقراء" (١):

لا تغضبي! ما الكونُ أن تهجُري؟

وما رفيفُ الأملِ المسكرِ

وما المنى؟ وما نشيدُ الهوى؟

وما رحيقُ الكوثرِ الخيِّرِ؟

وفيمَ يسري في الرياضِ الشذا؟

وفيمَ يجلو البوحُ للأُنهرِ؟

وفيمَ يشدو بلبلٌ في الرُّبا؟

وفيمَ تعلقو ضجةُ السمرِّ؟

• • •

شُقراء! يا أحلى أغاني الصِّبا

ويا ابتساماتِ الجمالِ الثَّري

الشوقُ؟ ما الشوقُ سوى قُبلةٍ

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٢٢ .

---

---

تهيمُ فوقَ الجدولِ الأشقرِ

والعمرُ؟ هل عمري سوى لحظةٍ

على جناحِ الموعدِ الأخضرِ.

العنوان "شقراء" معرفة، نوديت باسمها أو بما قد يميزها، على سبيل استيقافها وبعث الخاطرة والرسالة إليها، وكان أول ما فاضت به قريحة الشاعر "لا تغضبي!" الذي يخرج من صيغة الأمر إلى التعجب والاستنكار، وهو ما تدل عليه علامة التعجب أولاً، والأسئلة المتواترة ثانياً، فهذا الفعل (الغضب) بناءً عليها على التعجب والأسئلة الاستهلاكية - مُستجلب، وليس له وجود في قاموس الإيجابية، المفترض أن تقوم عليه أركان تعايش وسعادة الطرفين، فكل بهي 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، ييثر قيمة 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 لفظياً إلا في المقطع الثاني، بعد أن انس الشاعر بخطابها وهي تبدو

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"<sup>(١)</sup>:

يا للغلام المدلُّ من الجميلاتِ .. أجمَلُ  
إذا مشى يتهادى مهفهِفَ القَدِّ .. أكحلُّ  
جفونُهُ نَاعِمَاتٌ والقلبُ كِسرَةٌ جَنَدُلُ  
"بيبي!" عَشَقْنَاكَ عَشَقًا مِنْ بَعْضِهِ قَيْسٌ يُذْهَلُ  
بعَدَ المَحِيْطِ .. خَلِيْجٌ هَفَا .. فَهَامَ .. فَهَرَوَلُ

عنوان النص "بيبي" ولا يخفى ما يثيره هذا اللفظ، من معانٍ تدور حول معنى الصَّغَر، والبراءة، وكلُّ ما يمكن ترجمته ضمن هذا الإطار، ثم يتمدد وصف هذا العنوان في الاستهلال بإسباغه الطراوة وأيضاً الاستظراف لكل ما يصدر عنه ويتسم به، ولكن 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، ص ٤٠.



---

---

والعرب آنذاك، وهي منظومة في (نتياهو بيبي)، ذاك الفاتك الذي يفتك بالعرب كيفما أراد، دون حسيب أو رقيب، بل تفرد العنوان بلفظ "بيبي" دونها 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 حريُّ بالعرب القيام به هو عكس ذلك تمامًا، فالعنوان والاستهلال تكفلا بتوصيل دلالة صورة واقعية على سبيل السخرية؛ ليتهاي العرب من الترييت 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 نصيته، 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.

ومن ذلك نص بعنوان "أسطورتان"<sup>(١)</sup>:

أعد لي حديث الظَّما والسرابِ      ورَجَّعَ معَ الليلِ لَحْنَ العَذابِ  
لعلَّ الجراحَ التي صُتَّتْها      بأعماقِ رُوحِي تشقُّ النقبَ  
لعلِّي أُطْرِقُ.. أرمي الصمودَ      وأكشِفُ للشَّعرِ سرَّ المصابِ

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 بشائبة 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 أيضاً يغري ويومئ استهلال الشاعر إلى أن نصه سيكشفه، لكن قوله (أكشف للشعر سر المصاب) يستوقف القارئ حيث توحى اللام بأن الشعر هنا تحول من كاشف عما طال تحفظ الشاعر عليه وربطته القراءة بالأسطورتين، إلى كونه مصاباً بداء سيكشفه الشاعر، وبالتالي هل سيكون لهذا المصاب المتعلق بالشعر علاقة بالأسطورتين اللتين يُفترض بيان كنههما؟

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٢٧٣ .

ثم يقول: أخوا 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:

أُنشِدُ للحبِّ؟ يا للجريحِ      يظُلُّ يَغْنِي بِسِحْرِ الحِرَابِ  
ويقول بعد ذلك بعدة أبيات:

أُنشِدُ للمجدِ؟ ياللِّغْبَاءِ      وأمجادُنَا كَيَاضِ الغرابِ  
ونصرُخُ: "أمسِ بلغنا السماءَ      وكان الرشيدُ يسوقُ السحابِ"  
ونزعُ عُنُقُ: "نحنُ على موعدِ      معَ الفجرِ.. حين ينادي الإيابِ"  
وماذا عن اليومِ عن أمةٍ      تُحرِّرُ أوطانَهَا بالسَّبابِ  
صوار يُخْجِئُهَا فِي فضاءِ العروضِ      وأسطولها مبحرٌ في الضَّبابِ  
وتقتلُ تغتالُ أولادها      وتلقى العدوَّ بحلِو العتابِ  
وفي كل شبرٍ مُذيعٌ فصيحٌ      لديه إذا صاحَ فَضْلُ الخطابِ  
إلى أن يقول في نهاية النص:

أخا الشعرِ الحبُّ أسطورةٌ      بُدُنِيَا تُغَازِلُ دِفءَ الحِجَابِ  
أخا الشعرِ المجدُ أسطورةٌ      بُدُنِيَا يُقَدِّسُ فِيهَا الضَّبابِ

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

---

---

ترديه كما كشفت الأبيات السابقة، ويصرح في النهاية بأن هذا النوع من الشعر هو الأسطورتان اللتان أشار إليهما العنوان، ونعتهما في بداية النص بالظماً والسراب؛ فالحب أسطورة ظماً 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 معجمياً، 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 يدرُس الوحدة مستقلة، والمعيار الذي تم على أساسه التقسيم، إنما يتمثل في كون العلاقة الأولى انسجامية، والعلاقة الثانية اتساقية.

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

---

التركيبى، ويندرج ضمن هذا النوع كل ما يمكن أن ينتج عن تراتب وانتظام متواليين، أشبه في ذلك بالفعل والفاعل، بالمبتدأ والخبر، بالسؤال والجواب، بالنعته والمنعوت . ومثال ذلك نص بعنوان "الإرهابي الصغير" (١):

يعيشُ تحتَ سقْفِنَا إرهابي  
يذيقُنَا غرائبَ العذابِ  
وعمرُهُ -واعجَبًا!- عامانِ  
عامانِ بالإرهابِ مدموغانِ  
إذا رأى نظَّارَتي "فشفَّشَها"  
وإنْ رأى جَرِيدَتي "قرَّمَشَها"  
يُقيمُ حولَ عُرفَتي حِصارا  
كأنَّه "شارونُ" إذْ أغارا  
لديه مِنْ أسلحةِ الدَّمَارِ  
كُلُّ دَهَاءِ الصَّبِيَّةِ الصِّغارِ

---

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

---

---

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 الاستهلاكية، 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 سبكي يحقق استمرارية ظاهرية بين العنوان والاستهلال، ويصبح معه العنوان العلامة اللغوية التداولية، فاتحة نصية لها كفاءة عالية، في اكتشاف المعنى المضمّر 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"<sup>(١)</sup>.

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٥٢٦ .

يا رفاق الطريق! أمضي وقلبي      طائرٌ هَدَّهُ الفراقُ وراعَا  
أَمْسُهُ.. أين أمسه؟ كيف ولَّى؟      عَشُّهُ.. أين عشه؟ كيف ضاعَا  
لا تقولوا علامَ يرحلُ عنكم      المقاديرُ أومأتُ فأطاعَا

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

والشاعر في هذا النص يبيث 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 تُنكره وتُبعده عن النور والوضوح، فتكون إعادته بما يُكرِّس هو وما قُرِنَ به (رفاق)، في الاستهلال مع الوداع والرحيل، ما يجعل الفؤاد ينفطر على فراقٍ من هذا منهج رفقته، وما يجعل الذاكرة تلتف على كل ماضٍ يجمعهم، وتسال عنه في محاولة للتشبث به، ثم يقدم

---

---

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

ومثل هذا النموذج في الاعتماد على الحضور الكلي للعنوان في الاستهلال نص بعنوان "شباب"<sup>(١)</sup>:

"شبابٌ!!"

وَيُطْرِقُ شَيْخٌ نَحِيلٌ كَثِيبٌ

وَيَهْمِسُ "لَيْتَ الشَّبَابَ يَعُودُ"

وَتَلْمِسُ امْرَأَةً شَعْرَهَا

وَقَدْ بَيَّضَتْهُ السِّنِينَ الطُّوَالُ

وَتَفْلِتُ مِنْ عَيْنِهَا دَمْعَتَانُ

تَقُولَانِ : "لَيْتَ الشَّبَابَ 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، ص ٦٥ .



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 يخلقون أيما تخليق 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"<sup>(١)</sup>.

أَيَّ حَفِيدِي! أَغَاذِ تَفْدِيكَ رُوحِي      لَسْتُ أَذْرِي عَلامَ سُمِّيَتَ غَازِي  
هُوَ إِسْمٌ فِيهِ إِبَاءُ السَّرَايَا      مُرْعِدَاتٍ فِيهِ كِبْرُ المَغَاذِي  
فِيهِ مِنْ وَمُضَّةِ الرِّمَاحِ بَرِيْقُ      وَبُرُوقُ مِنْ ائْتِلافِ الجُرَّازِ

وكما هو ملحوظ لم يتكرر من العنوان في وحدة الاستهلال، إلا الجزء الخاص بالاسم (غازي)، بينما الجزء الآخر (نصيحة) مصادر لفظياً 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 بيانه أعنى، فمناسبة النص تستدعي أن يتكلم أولاً عن

(١) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص ١٣ .

---

---

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

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

ومثل ذلك "حكاية النجم المذبوح"<sup>(١)</sup>:

كَانَ لَنَا نَجْمٌ ضَّيْلٌ ضَيْلٌ

هَاجَرَ مِنْ حَيْفَا

وَجَرَّبَ الْخَوْفَا

وَفَرَّ فِي الْآفَاقِ

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، ص ٤٧٩.

---

---

ضمناً، أما (نجم) فتكرارها أو حضورها من الضرورة بمكان؛ لأنها فاعل السرد الشعري وينهض حكي السرد عليها، والشاعر يكتفي 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 وخصوصاً 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"<sup>(١)</sup>.

يَذْبَحُنَا "شَارُونُ" كَالْأَغْنَامِ

يَشْتِمُنَا الْحَاخَامُ

يَصُدُّ عَنَّا عَمَّنَا الْحُنُونُ "سَامٌ"

وَيَرْقُبُ الْعَالَمُ مَا يَجْرِي لَنَا

كَأَنَّهُ فِلْمٌ مِنَ الْأَفْلَامِ

---

(١) للشهداء، المصدر السابق، ص ٣٨ .

---

---

حمائمُ السَّلامِ

من قَمَّةٍ .. لقَمَّةٍ .. لقَمَّةٍ ..

نصرُحُ بانتظامٍ:

"نحنُ مع السَّلامِ!"

من محفَلٍ .. لمحفَلٍ .. لمحفَلٍ ..

نصيحُ في الأنامِ

"نحنُ مع السَّلامِ!"

تطرح وحدة الاستهلال أكثر من إشارة تشدها إلى العنوان، (دلالية، صيغة بال تكرار التام والتكرار الإيقاعي)، وما يهم هنا التكرار الإيقاعي؛ بما يوفر من نغمية 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 إيجابية تخدم عملية التواصل بين العنوان والاستهلال، وتفيد تماسكها وتناغمها.

---

---

ومثل ذلك "سلامًا يا أبا بندر"<sup>(١)</sup>

سلامًا .. يا أبا بَنْدَرُ

كَعَرَفِ الشَّيْحِ .. وَالْقَيْصُومِ .. وَالْعَرَعَرُ

كَعَطْرِ اللَّيْلِ فِي نَجْدِ

كَمَا يَتَنَفَّسُ الْعَنْبَرُ

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 لشوي 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 الحوارية والتفاعلية، بين العنوان والاستهلال في شعر القصبي، اللذين يشتمكان في علاقة ينبنى من مخزونها، تدفق نصي وتدفق قرائي، يتمان جماليتها السرمدية.

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٧٩٣.

---

---

## المبحث الثالث

### التقانات الأجناسية للاستهلال

تقوم استهلالات القصص على الممازجة الأجناسية، من خلال تراسلها مع التقانات المركزية لكل نوع، ودمجها في بنية نصية واحدة، فقد استطاع القصص أن يلتقط من فن الرسم تشكيلية خطية لشعرية بصرية، ومن فن الدراما الحركية والصراع، الممسر حين للغة الشعرية، ومن فن السرد التركيز على الحدث وحكائته، 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 توحى بالانتماء إلى جنس شعري معين، ما يلبث أن تكشف القراءة الكاملة، لباقي وحدات النص، عن تحوله إلى جنس شعري آخر، ومن تلك التقانات ما يلي:

#### أولاً: تقانة التشكيل الشعري البصري

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

---

---

الشعر والرسم، وأمر "ربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم، عنصر مشترك بين الشعر والرسم؛ لأن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية."<sup>(١)</sup> وهذا التشابه في الطريقة والهدف كفيلاً بإحداث الدينامية التي تسمح "لكل من الشعر والرسم أن يلقي أحدهما الضوء على الآخر ويتواصل معه"<sup>(٢)</sup>.

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

#### ١) السيمترية والكاليفراف<sup>(٣)</sup>:

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

---

(١) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص ١٤.

(٢) عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، ١٤٠٨-١٩٧٨، ص ٢١.

(٣) مصطلح (كاليفراف) نقلاً عن: أحمد عمر مداس، السيمياء والتأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، ١٤٣٢-٢٠١١، ص ٨. ويقصد به: التنظيم الكتابي الذي يرسمه سواد ترتيب الأسطر.

الأفقي، المتقطع في نصفه. ويتوقف طول هذا السطر على نوع الإيقاع (البحر الشعري) الذي يلتزمه الشاعر بتطويل الإيقاع، أو توسيطه، أو تقصيره<sup>(١)</sup>، 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"<sup>(٢)</sup>، لأنه لا يتحيز إلى أي نوع منها على حساب الآخر، بل يجعل ذلك متروكاً 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 خطأ 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 الشعرية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي،

الإمارات العربية المتحدة، ط ١، ١٤٣٢-٢٠١٠، ص ١٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧١.



عدداً متقارباً من القصائد التقليدية والقصائد الحديثة" (١).

وفي موضع 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" (٢)، لأنه شاعر تحرر من كل مبدأ، يحول الشعر إلى قواعد تعسفية، تنسف عنه سمة التنفيس الأدائي، لتشكيل الشعر الإيقاعي، والخطي أو الكتابي.

وتبعاً لما سبق تأتي سيمترية الأسطر والأبيات الاستهلالية، عند القصبي متفاوتة في هندستها، إلى ثلاث سيمتريات:

أولها: التقابل الأفقي للأسطر، تمثله وحدة استهلال "غربة" (٣).

أهكذا تمرُّ أيامي      كما يغيبُ الشفقُ الذاهلُ؟  
أهكذا تموتُ أحلامي      كما تهوى الورقُ الذابلُ؟

إن 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، ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٩.

(٣) غازي القصبي، البراعم، دار القمرين، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤٢٩-٢٠٠٨م، ص ٩٠.

---

سمعياً وبصرياً؛ لأن مرده القصيدة العمودية التي "تتمتع بعبقرية إبداعية، من وراء رتابتها الظاهرية، فهي تمتلك تنوعات فنية منسجمة، وهذا ما مكن لها من الاستمرار حتى الآن، لاسيما وأنها تحلت بنظام كلاسي، انسجم مع الذوق الفطري للعربي، انسجاماً موسيقياً ونفسياً، بالإضافة إلى أنها حملت ممارساته الحياتية، وعبرت عن ذاته بغنائية وموضوعية"<sup>(١)</sup>.

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 رهناً بحركة التشكيل في نهاية الأسطر الشعرية"<sup>(٢)</sup>. فقط، والتي تمتد، وتنكمش، وتتوازي، في مسار خطي

---

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٧٩.

(٢) عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، شعراء منطقة الباحة نموذجاً، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، ط ١، ١٤٣٣، ص ٨٥.

---

---

منظم، يخدم غايات موسيقية ودلالية، يسعى الشاعر إلى توصيلها، بشتى  
الحواس السمعية والبصرية. مثل ما يأتي في "سرايفو!"<sup>(١)</sup>:

سرايفو!

وداعاً.. قبل أن تتساقط الجُدرانُ

وتنهارَ السقوفُ..

وينفُقُ الأطفالُ.. والفئرانُ

وداعاً.. قبل أن تتراقصَ النيرانُ

على أشلاءٍ.. حلمٍ

كانُ

يُسمَى رَافَةَ الإنسانِ بالإنسانُ

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

---

(١) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص ٨٠.

الثاني عنه، للقط مشهد التوديع الوجل والمسابق للمآسي المتدافقة معمارياً على أرض سرايفو، إلى سطر آخر ينكمش مع الانهيار المستدعي للانقطاع المرئي، وبالتالي الخطي، وتستمر كاميرا السطر الرابع في بث لقطات الدمار المطاولة للأجساد الرطبة، بعد ذلك تتوازي 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 للقصبي، 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 تحرراً 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"<sup>(١)</sup>، أما هذا النوع المتحرر، فلا يكاد يظهر، في استهلال القصبي إلا نادراً، مثل ما في "مناجاة"<sup>(٢)</sup>.

(١) عبد الرحمن بن حسن المحسني، المرجع السابق، ص ٨٦ .

(٢) البراعم، المصدر السابق، ص ٤٦ .

---

---

أَسْنَدِي رَأْسِي إِلَى الصَّدْرِ الحَنُونِ

إِنِّي أَرْزُحُ مِنْ حَمَلِ شَجُونِي

فَصَخُورُ الدَّهْرِ أَدَمْتُ قَدَمِي

وَعَوِيلُ الرِّيحِ وَارَى نَغَمِي

وَالْأَعَاصِيرُ تُغَنِّي فِي دَمِي

أَهْ مِنْ أَغْنِيَةِ القَلْبِ الحَزِينِ

قامت هذه الوحدة على تقانة الأسطر المتساوية في المفتاح الاستهلاكي؛ ليتجسد بصرياً 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

---

---

النص وتوسيع فضائه الدلالي .

ومن تلك العلامات الترقيمية التي لم يتوان القصيبي، عن تفعيل مدلول عمق بياض الاستهلال، بحركيتها التأثرية والتواصلية، ما يظهر بعضه على سبيل المثال، لا الحصر في الوحدات التالية « ليلة الملتقى »<sup>(١)</sup> :

تمرُّ الليالي.. ولا نلتقي

وينضبُّ نبعُ الصبا الرِّيقُ

وأحياناً وحيداً

أناجي كآبة قلبي الشَّقِي

تتجلى علامة الترقيم في السطر الأول "بنقطتي التوتر"، اللتين وظفهما القصيبي في "إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب، من خلال دلالتها البصرية، على توقف صوت المنشد مؤقتاً؛ بسبب التوتر"<sup>(٢)</sup> 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، ص ٢٠ .

(٢) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٢٠٤ .

---

---

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، وأحياناً تأتي مع المشتق، المحذوف عنه المشتق منه، وأحياناً تأتي مع المشتق منه، المحذوف عنه مشتقه. ومثال الصورة الأولى: في استهلال نص "تقولين"<sup>(١)</sup>:

تَقُولِينَ.. إِنِّي أَفَكْرُ فَيْكَ      وَتَعْبُرُ ذَهْنِي كُلَّ دَقِيقَةٍ  
تفرض الرؤية البصرية للنقطتين، مستوى معيناً من القراءة ينطق بانتماء 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"<sup>(٢)</sup>:

---

(١) غازي القصيبي، مائة ورقة ورد، مكاتب تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، ١٤٢٧-٢٠٠٦م، ص ١٥٩.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٧٦٥.

---

---

.. فقولي إنه القمر!

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج..

والرغبات يستعز

أو الرمل الذي تلمع

في حباته الدرر

لجوز الهند رائحة

كما لا يعرف الثمر

... إلى آخر الوحدة الاستهلالية، التي يكفينا منها السطر الأول موضع العلامة الترقيمية (النقطتان) التي جاءت قبل الفاء السببية، فالنقطتان تدلان على أن المسبب عنه (فقولي إنه القمر!) لا بد أن يكون مشتقاً عن مسبب 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!)؟



"هي في حقيقتها إجابة عن ذلك التساؤل الذي يتضمن مرجع الضمير"<sup>(١)</sup> ويتضمن في الوقت ذاته المشتق والمسبب لهذا الجواب، الذي تقديره (ما سبب انجذاب بعضكم إلى بعض؟) فالمحذوف سؤال استطاعت النقطتان المتواليتان أن تفضحا بعض ملاحظه، وتهديا إليه .

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

إن علامات الترقيم علامات بصرية تلتحم مع الألفاظ والأوزان الموسيقية في رسم المعنى الشعري فهي "تبيح صوتاً غير مسموع ولكنه مقروء حيث يتزامن هذا الصوت مع جسد الكتابة"<sup>(٢)</sup> وينطق بالدلالة كما

(١) عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط ١، ١٤٣٠-٢٠٠٩م، ص ٣٠ .

(٢) سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، ط ١، ١٤٣١-٢٠١٠، ص ٢٢٦ .

---

---

في « ماذا أقول »<sup>(١)</sup> :

أَتَعُودُ يَا زَمَنَ الطُّفُولَةِ؟!  
أَتَعُودُ لِلصَّبِّ الَّذِي  
نَادَاكَ وَهُوَ يَجُوزُ آثَامَ  
الشَّبَابِ إِلَى حَمَاقَاتِ الكُهُولَةِ  
مُتَأَرِّجِحَ الخُطُواتِ .. مَا بَيْنَ السَّلَامَةِ ..  
وَالنَّدَامَةِ .. وَالصُّعُوبَةِ  
وَالسُّهُولَةِ؟

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

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

---

(١) غازي القصبي، واللون عن الأوراد، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠،

إلى أبي الثوار»<sup>(١)</sup> :

يا أَيُّهَا الْمُنَاضِلُ الْعَظِيمُ!      يا أَيُّهَا الْمَجَاهِدُ الْقَدِيمُ!  
وَيَا (أَبَا الثُّوَارِ)      مِنْ الْكُوَيْتِ يَسْأَلُ الصَّغَارُ

إن علامة التعجب منحت القراءة معنى جديداً لا يتم إلا بها؛ لأن القصبي حينما استهل قوله بمناداة يوحي ظاهر مفرداتها اللفظية بالتعظيم (مناضل، عظيم، مجاهد)، فإن علامة التعجب الملصقة بها قامت بدور حيوي في فضّ ما كان أكد لفظياً، وكأنها توحى 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 الأحيان يشغل القصبي بياض الاستهلال بعلامتين مختلفتين يزوج بينهما دون فاصل « بكائيتان لعيسى »<sup>(٢)</sup> :

عَيْسَى!

عَيْسَى! .. وَيُجْهِشُ بِالْبِكَاءِ .. بُكَاءُ

أَأَعُوذُ وَالْبَحْرَيْنِ مِنْكَ خِلاءُ!؟

(١) غازي القصبي، مرثية فارس سابق، تهامة، جدة، السعودية، ط٢، ١٤١٣ / ١٩٩٢، ص ٣٥.

(٢) غازي القصبي، يافدى ناظريك، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط١، ١٤٢١ /

٢٠٠١، ص ٦٨ .

---

---

في السطر الثاني قرنت علامة التعجب بالنقطتين، وكأن الشاعر  
يستحضر أن مناداة الغائب في حد ذاتها مدعاة للتعجب، ومن ثم يمضي  
نفسه بالنقطتين إلى أخذ مسافة من الزمن لسماع صوت المجيب للنداء،  
لعله بذلك ينفذ 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.

## ثانياً: تقانة الدراما الشعرية

إذا كانت الدراما تعني محاكاة لفعل إنسان، وتُعرّف "بأنها اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل"<sup>(١)</sup>؛ فإن التقانة الشعرية منها تخلو من الخطابية، وتقرن بالغناء والإيقاع، ويستعين بها القصصي 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»<sup>(٢)</sup>:

|                            |                              |
|----------------------------|------------------------------|
| وتغفُلُ عما وراء القشورُ   | تقولين: "تلحظُ منِّي القشورُ |
| تفضحُ حتى جذورَ الجذورُ    | ولا تعلمين بأنَّ عيونك       |
| أطالعُ كوناً عجيباً يمورُ  | وأن ابتسامك حين يضيءُ        |
| أرى منك ما لا يراه الحضورُ | وبين العيون.. وبين الشفاه    |

(١) فايز ترحيبي، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،

لبنان، ط١، ١٤٠٨-١٩٨٨، ص٦٧.

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

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 قلب" <sup>(١)</sup> يقول:

حنانك يا قلب.. فيم الخُفوق      وهل كان ما كان إلا خيالاً  
وفيم تَحْنُ إلى عهدِها      وقد أَرَقَّتْكَ اللَّيالي الطُّوالاً  
دع الوهم يا قلب.. ماذا جَنِينَا      من الحُبِّ لَمَّا عَشِقْنَا المُحَالاً

يقوم هذا الاستهلال على المونولوج، وهو حديث منفرد لممثل واحد <sup>(٢)</sup> (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 يأنس القلب ويدر معه دفعة 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، ص ١٤٢.

(٢) ينظر: أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٧٧، ص ٢٣.

---

الذي يتفاعل معه لينتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص لذاته العميقة، الأمر الذي يعني أن الشاعر هو صاحب الموقف الغنائي أو الدرامي الداخلي من الواجهة الباطنية، وذلك بنفس الدرجة التي يتبدى فيها الأنا المغاير، أو الاسم الذي يحمله القناع صاحبًا ظاهرًا لهذا الموقف"<sup>(١)</sup>. 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"<sup>(٢)</sup> 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.

---

---

والقصيبي كان منوعاً في الأفعنة التي تتزيا بها استهلالاته، يستوحىها من الشخصيات الواقعية التراثية ويشحنها بالدلالات الرمزية والأسطورية الموسعة، حيث يستدعيها من زمنها الغابر لتحيّا في وحدة الاستهلال، أول متنفس لها، بقريئة مباشرة، مثل تضمين الاستهلال (قول أو حدث) مشهور نسبته إليها، وترتد معه الذاكرة بمجرد مطالعة قولها أو الحدث والصفة المرتبطة بها، مثل « قيصر محتضرا »<sup>(١)</sup>:

(١)

يا صاحبي!  
حاربتُ ألفَ مرّةٍ  
دخلتُ ألفَ معركةٍ  
عانقتُ الآفَ السيوفِ..  
والسهامِ.. والرماحِ  
لكنني  
ما خفتُ طعامَ التهلكةِ  
إذ كنتُ أنتَ صاحبي

---

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



الشاعر في هذا النص يصور مأساة درامية عنونها "بقيصر محتضراً"، 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 القصبي 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 متقنعا له، وممثلاً بذلك لتجربته المعاصرة بمرجعية تراثية واقعية.

ومثل هذا القناع في الوضوح، قناعاً سحيم<sup>(١)</sup> والأشج<sup>(٢)</sup>، التي امتدت من الاستهلال إلى النهاية في شكل مطولات شعرية تحتكم إلى وحدة فنية رصينة، وجميعها تؤكد أن القصبي حينما يتقنع يظهر ذلك منذ الاستهلال حتى الخاتمة، من دون أن يدير السياق عنه في الوحدات التالية.

(١) غازي القصبي، سحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٢م، ص ٧.

(٢) غازي القصبي، الأشج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص ٩.

## ثالثاً: 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 السردى، ويظهر الحكى بتسلسل خاص، خاضعاً للسرد، على أساس مقدمة في البداية، وعقدة، ونهاية يختم بها الشاعر قصيدته"<sup>(١)</sup>. ولا تسير دائماً على نظام مطرد. ومن النصوص التي قام استهلالها على تقانة السرد: "ورود على ضفائر سناء"<sup>(٢)</sup>.

( ١ )

أوتُ إلى فراشها صبية

في جيبها وصية

(١) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار

البداية، الأردن، ط ١، ١٤٣١-٢٠١٠م، ص ١٥٧.

(٢) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص ٧.

---

---

وفي العيونِ شُعَلَه

غاضِبَةٌ شَهِيَّةٌ

أوت إلى فراشها.. صبيَّة

واستيقظت فودَّعتُ صباحها

وقبَّلتُ جبهةَ أمِّها

ولثمتُ أباهَا

وانطلقتُ إلى الزَّفافِ بالمنيةِ

وأصبحتُ شهيدةَ

أسطورةً فريده

في العالمِ الموبوءِ بالأقزامِ..

والأصنامِ..

والقصيدةَ!

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

---

---

الإسرائيلي عام ١٩٨٥ م، وهو العام الذي ذيلت به القصيدة)، إلى الوحدة الثانية وما بعدها، يوحى بموضوعية النص ويبدو معه الشاعر راوياً 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"<sup>(١)</sup>.

ومثل الاستهلال السابق في الاعتماد على تقانة السرد الشعري:  
"أوال"<sup>(٢)</sup>.

---

(١) عبد الرحيم مرشدة، الخطاب السردى والشعر العربى، عالم الكتب الحديث للنشر

والتوزيع، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠١٢ م، ص ١٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٣٥٢ .

---

---

أطرق الشيخ وجالت مقلته

في وجوه السامرين

ثم قال :

"قصتي الليلة عن أحلى أساطير الخليج"

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

## رابعاً: تقانة غنائية

وهي التي يكون فيها الشاعر متمركزاً حول موضوعه، يتغنى به مباشرة معتمداً 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!"<sup>(١)</sup>.

أجل!.. نحنُ الحجازُ!.. ونحنُ نجدُ! هنا مجدُّنا .. وهناك مجدُّ  
وقوله: في "كلمة من ملحمة الوداع"<sup>(٢)</sup>.

وتجيين كالخيال.. يُحيي ثم يمضي وما احتوته الجفون  
وقوله في "وداعية للصيف"<sup>(٣)</sup>.

أشخ بوجهك.. لا تُظهر لها الألماً  
واكتم دموعك.. أغلى الدمع ما كُتِّمًا  
إن الحبيبة إن ودّعت مكتئبًا

(١) غازي القصيبي، مرثية فارس سابق، المصدر السابق، ص ٥١ .

(٢) غازي القصيبي، عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،

ط ٢، ٢٠٠٤م، ص ٢١ .

(٣) واللون عن الأوراد، المصدر السابق، ص ٤٣ .

---

غيرُ الحبيبة إن ودَّعتَ مبتسماً  
دعِ الأسي ليلالٍ بعد فرقتِها  
لا ترتجي قمرًا فيها.. ولا حلماً

استهلال غنائي يهديه الشاعر إلى الحسنة أوال، وأوال اسم البحرين سابقاً، 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 تذكّر 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 سابقاً (البكاء)، قائلاً:

(دعِ الأسي ليلالٍ بعد فرقتها)، (لا ترتجي قمرًا فيها ولا حلماً).

# الفصل الثاني

## نصية الاستهلال الشعري

المبحث الأول : العلاقات البنائية للاستهلال

المبحث الثاني : الأنماط الفنية للاستهلال

المبحث الثالث : تعالق الاستهلال



---

---

## المبحث الأول

### العلاقات البنائية للاستهلال

إن مما يضيفي على الاستهلال الشعري النصية، هي تلك العلاقة البنائية التي تحقق له التواصل مع أجزاء البناء الأخرى، وتحولها من مجموعة من العناصر إلى نص متماسك منسجم؛ لأن الاستهلال الشعري يتعاقد 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 يُرشد 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 مستقيماً 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.

---

---

ومنشأ تلك العلاقات محركان فاعلان، يمنحانها عددًا هائلًا 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 الإمكانيات التأويلية لتلك الوحدات البنائية. فتتبدى العلاقة في الظهور والوضوح، وتتأتى مع استمرار سيرورة القراءة؛ لأنه مع كل معطى نصي يكون هنالك تأثير تراجمي أو تقديمي، 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، تعتمد 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

---

---

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

١ - التشابه: ويقصد به عدم الانحراف عن المعطى الدلالي الاستهلاكي أو  
إعادته، مثاله قول القصبي « نحن »<sup>(١)</sup>:

من نحنُ في هذا الوجودُ  
دوامَةٌ حمقاءُ تُسرِّعُ ثم يَطوِّبها السكونُ  
ركبُ من السارينَ لا يدري إلى أين المسير  
ورقٌ يطيرُ مع الرياحِ  
ودُمىٌ يحركُها القدرُ  
نحنُ الذينَ نَجُرُّ أوهامَ الحياةِ  
لا نستريحُ كأنَّ في أعقابنا  
لَسَعَ السِّياطُ  
الريحُ تلفحُ وجهنا  
ومن الغبارِ طعامنا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ١٠٣.

---

ومن السرابِ شرابنا  
وإذا ارتمى أحدٌ تجمَّعنا عليه  
وبنظرةٍ جفَّ الحنينُ بها..  
منحناهُ الترابُ

• • •

أنا؟ مَنْ أنا يا أصدقاء؟  
أنا عندَ بعضِكُم الملاكُ.. وعندَ  
بعضِكُم الرجيمُ  
وإذا ظهرتُ رأيتُ بسمتِكُم  
تضيءُ على الوجوهُ  
وإذا مضيتُ سمعتُ همساً  
من ورائي كالسُّيوفِ  
لا تخجلوا أنا مثلكُم  
أحيا وأبسم في الوجوهِ لكي  
أمزق في الظُّهورِ

---

أنا مثلكم عبدُ النفاق  
يا ليتني أقوى على تحطيمِ  
أوهامِ الحياةِ  
لكنني - والطينُ ملءَ دمي -  
أحنُّ إلى الوُحُولِ  
أخشى الكِبَارَ.. وأثورُ في وجهِ الصِّغارِ  
وأحسُّ أحياناً بحقدٍ لا ينامُ  
على الجميعِ  
أنا مثلكم.. أبكي وأضحكُ  
حينَ تأمرني الظروفُ  
أنا مثلكم.. لي والحسانُ  
مغامراتٌ صاخباتُ  
عشرًا هجرتُ ولا أعدُّ الباقياتُ  
وأنا الذي أدري بأنِّي  
لم أنلِ حتَّى الخيالِ

---

---

حَتَّى التَّحِيَّةِ مِنْ فِتَاةٍ

• • •

فَلنُعْتَرِفْ يَا أَصْدِقَاءَ

أَنَا جَمِيعًا أَغْيَاءَ

نَحْيَا عَلَى الوَهْمِ الكَبِيرِ وَنَسْتَزِيدُ مِنَ الشَّقَاءِ

وَإِذَا ارْتَمَى أَحَدٌ تَجَمَّعْنَا عَلَيْهِ

وَبنْظَرَةٍ جَفَّ الحَنِينُ بِهَا

مَنْحَنَاهُ التُّرَابُ

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 نَحْنُ فِي هَذَا الوجود؟) أخذت مع الامتداد البنائي في التقدم نحو الوضوح؛ فبعد أن استهل القصبي بهذا السؤال الأزلي، عقد خلفه في الوحدة الأولى الإجابات التي قد تبدو منطقية، ومجرد إجابات دالة فقط على ظاهر معناها، لكنها في الوقت ذاته هي الباعث عليه، والمعول على العجب من حقيقة كنهه (الإنسان) ذلك المجموع العدمي - كما يرى

---

---

الشاعر - والذي تتضح كفيته 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 ومن وجه لهم الخطاب ب(يا أصدقاء)؛ للإشارة إلى أنه بعض من كل لا يتجزأ وينضم (لنحن) الاستهلاكية، 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 يوارها خلف الجماعة بل عقد فصلًا مستقلًا 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 وطن ينتمي إليهما الإنسان، ولا يملك إلا العودة إليهما، ولا يمنح أو يعطي أيضًا إلا ما يماثلهما. كما أن (الوهم) الذي كان

---

---

في منعة عن الإنسان لولا جره له، تحول إلى ثقل يعجز عن تحطيمه، فغدا  
أوهامًا بالجمع بعد أن كان مفردًا واتضح بعضُ 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 »<sup>(١)</sup>:

أريدُ أنْ أغنيَّ

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٣٤٨.



---

---

أغنيةً حزينه

كمشية الغروب في

شوارع المدينة

كنظرة

في مقلة الحب الذي

تهزمه الضغينه

أحسّ حزنًا في دمي

ينبع من نافورة دفينه!

نموت نحن يا رفاق

نموت دون لحظتين..

للوداع والعناق

نضربُ في ليل الفراق

وتنتهي أحلامنا

أشواقنا

أسرارنا الثمينه

---

---

كخطوة على الرمال

تمضغها الصحراء في السكينة

• • •

أريد أن أُغني

أغنيةً سعيدة

كرقصة الشروق في الشواطئ البعيدة

كبسمة صغيرة

في شفة الوليدة

أحسّ أعراس الحياة في دمي

عنيفة عنيدة

نعيش نحن يا رفاق!

نعيش كل ثانية

نعوص في قرارها

نلقط من محارها

نمرح في أسرارها

---

---

نَسَبُحُ فِي رِعْشَتِهَا الرَّغِيدَةَ

• • •

أُرِيدُ أَنْ أُغْنِيَّ

لِلْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ

أُغْنِيَّتِي الْحَزِينَةَ السَّعِيدَةَ

يستهل الشاعر بالإخبار عن أمنية 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 الأسي (حزينة، الغروب، تهزمه، دمي، نموت، وداع، فراق، ينتهي) وعلى النقيض تمامًا من هذه الحال يأتي الغناء في وحدة الفصل مكسوفًا 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

---

---

الشاعر في مقطعه الأخير يجمل ما كان قد فصله في الوحدات السابقة معلناً بذلك عن فلسفته إبان حقيقتي الانمحاء والبقاء، ومن دون أي خرق لقانون التعامل المألوف معها، وكأن لسان شعره يفصح عن حقيقة عدم قدرته على موازنة الآخرين في التفاعل معها، فيبين في المقطع أنه يريد أن يمد جسراً من الحزن مقابل سلب الحياة (الموت) وهو ما شاع أيضاً في الاستهلال، ويريد أن يمد جسراً 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 - التأييف: وهو أن تكون الدلالة التي يعبر عنها الفصل أو المقطع لا تتشابه وأيضاً لا تتضاد مع دلالة الاستهلال، وإنما تكون معها في تناظر يقود إلى الاندماج التأليفي للدلالة العامة للنص. مثال «ساعة الموت شعراً»<sup>(١)</sup>:

---

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص ١٩.

---

---

وهاهي ذي ساعة الموت شعراً

وغيثاً حزيناً...

يحاول أن يتجلد...

يرفض أن يتقمص شكل الدُموع

• • •

وأنت!

-بَنَفْسَجَةَ العُمَرِ المتطائر فوق

فيافي التشرّد.. عبر قِفَارِ الكهولة-

تمشين كالنصلِ

تحت الجفون..

وبين الضلوعِ

• • •

وأجمل أنتِ

(برغم الشهادِ الذي في الملامحِ)

من كلِّ أنثى

---

---

مرارًا.. مرارًا

وأروعُ من كلِّ حُسنٍ يُروغُ

• • •

وواعجبًا! كيف نحن التقينا؟!!

وساعتها

انفجر الكونُ عطراً

حريراً.. ورقصاً

ولوعاً يفوقُ الولوعُ

• • •

وألقيتُ نفسيَ بين يديك

صبيًا.. صغيرًا.. بريئاً

تحرر من كدماتِ الصمود..

وجرحِ الخضوعِ

• • •

وساءلتُ نفسي:

"كيف أحبك؟!!"

---

---

مالي أنا والسعادة؟!  
ودّعتها يومَ أدركتُ  
أنّ الحياةَ صراعٌ وجُوعٌ"

• • •

وأشرق وجهك..  
أبصرته ألفَ وجهٍ ووجهٍ..  
وفي كلّ وجهٍ

كرومٍ.. غدِيرٍ..

وحلمٍ يَضُوعٌ

• • •

وعشتُ السعادةَ حتى الثُمالةِ  
أحسستُ بالصخرِ يرشحُ بالماءِ..  
بالعودِ يَحْضُرُ..

بالقلبِ ينبضُ بعدَ سنينِ الهُجوعِ

• • •

تناثرتُ في ناظريكِ قصائدٍ..

---

---

شيدتُ في ناظريكِ مدائن..

أبحرتُ في ناظريكِ سفائن..

لا تستريحُ عليها القلوغُ

• • •

وأنت!

بأعوامكِ العشرِ والعشرِ..

كيف اختزنتِ علومَ جميعِ النساءِ

كما تخزنُ الشمسُ

علمَ الطلوغِ؟!

• • •

كأنكِ عبرَ السنينِ تعلمتِ

من كلِّ "ليلي" الدلالِ..

ومن كلِّ "فينوس" كيفَ

تصيرُ الشفاهُ

كنارِ الشموعِ

• • •



---

---

وهاهي ذي ساعة الموت شعراً..

وغيثاً حزيناً..

يحاول أن يتجلد

يرفض أن يتقمص شكل الدموغ

• • •

أصمت أم أتكلّم؟!

صمتي ثقيلٌ ومُرٌّ..

كلامي ثقيلٌ ومُرٌّ..

ولليومِ طعامٌ ثقيلٌ ومُرٌّ..

كطعمِ الخنوعِ

• • •

إذن!

أنهضُ الآن..

أمشي إلى البابِ أفتحهُ بهدوءٍ وأرحل..

لا تجرئين ولا أنا...

---

أن نساءل

"كيف وأين يكونُ الرجوعُ؟"

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.

---

---

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 تأثيراً، ونلمح فيها مشهداً اعتصار الكاتب لحروف القصيدة، وهو يكابد جوىً يتمنى لو ينبثق حبراً على صفحة القصيدة، ولكن هيهات! فهو يتجلد ويقاوم رغبة الشاعر في الانهيار بسرعة الدموع وسكب ما قد اعتلج بالوجدان.

ثم يتصعد المشهد وتطغى رغبة الشاعر في التهاور 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 تربطها منذ أمد بعيد، عليها تعود لسالف عهداها؛ فتنتال بين يديه شعراً معبراً. ولكن الصراع الذي يعيشه 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 ذلك 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

---

---

حركته الدائرية بضمير الغائب، في محاولة لتأكيد الحقيقة المرة وهي عدم قدرة القصيدة على البوح بما يعاينه 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 ومر..)، (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 لتعصيبها على التدوين والتعبير. وكانت علاقة الاستهلال بالفصل والمقطع في هذا النص هي علاقة توازٍ، تحقق التأليف للوحدة النصية الكبرى التي يصورها النص.

## المبحث الثاني

### الأنماط الفنية للاستهلال

يأتي الاستهلال الشعريُّ على أنماط فنية متعددة، تُضيفُ أبعادها الأسلوبية والموضوعية والإيقاعية أدوارًا محوريةً في بناء النص ونسج دلالته، ومن هذه الأنماط:

#### أولاً : التصريح الاستهلالي

بمعنى أن تتفق آخرُ كلمة من شطري البيت الاستهلالي في الصيغة العروضية؛ فتأتي العروض والضرب على وزن وقافية واحدة، بخلاف ما كان عليه أصلهما في الاستعمال 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 أكثر من غيره وانتشر فيه؛ لأن موقعه البنائيَّ يتيح له أن يكتظ بما من شأنه تمييزُ فن الشعر عن غيره من فنون النثر<sup>(١)</sup>. 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، ط ١،

١٤٢٠-٢٠٠٠، ص ٢٧٨.

« يا أخت مكة »<sup>(١)</sup> :

تلك الثيات.. فاذكُرْ مطلعَ القمرِ      واخضعْ مع الألقِ الطافي على الذكرِ  
في يومِ مولده.. أو يومِ بعثته      أو يومِ هجرته.. ما شئتَ من عبرِ  
في سيرةٍ لم يرَ التاريخُ توأمها      برغمِ ما أبصرت عيناه من سيرِ

تدور الوحدة الاستهلالية السابقة حول موضوع تقديس المدينة المنورة، محل هجرة الرسول محمد ﷺ ومسجده النبوي، وفي البيت الأول يصرع الشاعر بلفظتي (القمر، الذكر) فتأتي على وزن تفعيلي واحد وصيغة صرفية واحدة، تمد الخطاب الشعري بتوازن موسيقي.

وأيضاً ما جاء في « خمس وستون »<sup>(٢)</sup> :

خمسٌ وستون.. في أجفانِ إعصارِ      أما سئمتَ ارتحالاً أيها الساري؟  
أما مللتَ من الأسفارِ.. ما هدأت      إلا وألقتك في وعشاءِ أسفارِ؟

في هذا الاستهلال الزماني الإنشائي يصرع الشاعر (إعصار، ساري) بما فيها من تكرار وتقارب بين مخارج الحروف تضيف إلى تطابقها العروضي والصرفي مساحة موسيقية تساعد الشاعر في بث ونفث مشاعره بإيقاعية تستمد من الحروف المتكررة وقعا خاصا.

(١) ديوان يافدى ناظريك، المصدر السابق، ص ٧٥.

(٢) غازي القصيبي، حديقة الغروب، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤٢٨ -

---

---

وكذلك في « كيف أبكيك »<sup>(١)</sup> :

مَرَّ لَمَحًا.. كما يمرُّ الشبابُ      وتواری.. كما يَغيبُ الشهابُ  
مَرَّ لَمَحًا.. ونحنُ نلهثُ في الدرب      خواءٌ أحلامنا وضبابُ  
وصراعٌ على الحياة نسينا      في لظاه أن الحياة سرابُ

في استهلال القصبي الباكي على الصديق الراحل والعمر المنقضي

يصرع بلفظتي (الشباب، الشهاب) ليخلق جواً موسيقياً داخلياً.

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٥٣٤.

## ثانياً: التكرار الاستهلاكي (اللازمي)

حضور جملة المنطلق في كل مقطع من مقاطع النص، أو أكثر من مرة بحيث يشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة؛ لأنه تكرار استهلاكي "يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة... من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي" (١).

ولقد سجل القصيبي في استخدامه للتكرار اللازمي، الريادة في تفعيله شعرياً بكيفية موفقة تُبعده عن الاستخدام التجريدي المحض، الذي لا يعطي المعنى والمبنى النصي أي إضافة. وهذا هو ما قرره أحد النقاد "أول من وظف اللازمة توظيفاً فنياً في تجربة الشعر المعاصر في البحرين ضمن إطار قصيدة العمود هو الشاعر غازي القصيبي في قصيدة أغنية للخليج" (٢). وتتنوع عنده اللوازم الاستهلاكية إلى كلمات وجمل وحروف ومن ذلك « الدعوة » (٣):

(١) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط٢،

١٤٣١-٢٠١٠، ص ٢٠٤.

(٢) علوي الهاشمي، المرجع السابق، ص ٣٧٣.

(٣) يا فدى ناظريك، المصدر السابق، ص ٤٢.



---

---

وعندما

بعدَ فصولِ الشوقِ .. والجنونِ .. والجفافِ

طلبتِ مني أن أجيءَ للزفافِ

رجوتُ أنِّي ...

• • •

وعندما أقبلتِ زهرةَ الشُّموسِ

بثوبكِ المضيءِ

ووجهكِ الوضيءِ

ظننتُ أنِّي ...

• • •

وعندما مررتِ قُربَ مقعدي

بغمزةٍ في خدِّكَ المورِدِ

وضحكةٍ في ثغركِ المغرِدِ

حسبتُ أنِّي ...

• • •

وعندما سموتِ فوقَ عرشِكِ الوثيرِ

---

---

وحوْلِكَ البَحُورُ

وَالعَالَمُ الْمَسْحُورُ

وَلَحْنُنَا الْأَثِيرُ

حَلَمْتُ أَنَّنِي ...

• • •

وعندما أفقتُ لاحتِ العروسُ

يضمُّها عروسُها السعيدُ

وكنتُ في الجلوسِ

أرقبُ من بعيدُ

• • •

ساعتها..

علمتُ أَنَّنِي ...!

أتاحت اللزامةُ الاستهلالية (عندما) مجالاً بنائياً ومعنوياً يفيض بالحدث والمونولوج اللذين تقوم مقاطع النص على تناميها الحركي، كما تقوم على موقف الشاعر الانفعالي المكثف بنقاطِ حذفٍ تُبقية متخيلاً وفي حيز الشعور بعيداً عن الواقع، وكانت اللزامة تجدد (وهمُ الشاعرِ بأنه في

---

---

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

ومن اللوازم الاستهلاكية التي تقوم على تقديم مقاطع متنامية ومتغيرة هذه اللازمة الحكائية في « الرؤيا »<sup>(١)</sup>:

رأيتُ أني نحلةٌ

تنبتُ من أكتافها التّمورُ

تأكلُ من تمورها الطيورُ

فانتابني الحُبورُ

• • •

رأيتُ أني نحلةٌ

---

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص ٦٧.

---

---

تجوبُ رَوْضَ النورِ  
تطاردُ الظَّلَالَ والأنسامَ والزهورَ  
فانتابني الحُبورُ

• • •

رأيتُ أني دُرَّةٌ  
بيضاءٌ.. في قرارةِ البحورِ  
تَخْفَى عن الملاحِ والغواصِّ  
والصباحِ والدَّيجورِ

فانتابني الحُبورُ

• • •

رأيتُ أني نجمةٌ  
مَسحورةٌ في عالمِ مَسحورِ  
مزروعةٌ بينَ الشموسِ والبدورِ

فانتابني الحُبورُ

• • •

رأيتُ أني كلمةٌ

---

---

مَنْسِيَّةٌ.. في دفترٍ مهجورٍ

مسكونةٌ بالشعرِ والشعورِ

فانتابني الحبورُ

• • •

ثم أفقتُ...

مُثَقَّلًا بِغُصَّةِ الهوانِ

لأنني إنسانٌ

تقوم القصيدة على سرد الشاعر لحكاية رؤياه بالفعل (رأيتُ) البصري، ولم يقل (حَلَمْتُ) أو (رأى رؤيا) على الرُّغم من أن القصيدة عنونت (بالرؤيا) الخاصة بالحُلْم لا (الرؤية) البصرية، بل أسند هذه الرؤية المشهدية إلى ذاته (رأيتُ أني)؛ ليحقق بذلك انحرافاً سردياً عن الواقع المعيش، يُغيبه بكاميرا ذاتية وداخل مشهدٍ بصريٍّ ماضويٍّ، يشيان بالحقيقة لا بالحُلْم.

وجُعِلت لازمةً استهلاليةً تحددُ فواصلَ النص وتثري موسيقاه الداخلية بتناغمِ أصواتها المؤتلفة، كما أنها عنصر أسلوبِي مؤثر في توقع دلالةٍ رمزية جديدة بعد كل لازمة منها، حتى إن غيابها مثَّل انقطاعاً دلاليّاً

عن الرموز التي تبخرت في نهاية النص، وظهر مرتكز المفارقة - التي تنهض عليها رؤيا السرد الشعري - فالإنسان هو الحقيقة لصراع المطابقة، التي تعمّد الراوي عدم إظهارها إلا في نهاية المشهد الشعري؛ لأجل ذلك لم يأت باعث المفارقة ومطابق الحقيقة الثقيلة إلا في آخر مفردة من مفردات النص الشعري (لأنني إنسان). وكان تكرار الاستهلال اللازمي في كل لقطة وثباته يوفر للرأي هيمنة بصرية تحقق سكونية واستقرارية لفضاء المشهد الشعري المرتجى.

ومن أشكال التكرار الاستهلالي (الاستهلال الدائري)، وذلك عندما يكون الاستهلال المنطلق الذي يعود إليه البناء الشعري بعد امتداده، وكأن المعنى يسير في حلقة غير متناهية، تبدأ من الاستهلال وتعود إليه؛ فتنتهي بعد ذلك أو تستمر، مثل استهلال « يقول البحر »<sup>(١)</sup>:

يَقُولُ الْبَحْرُ أَشْيَاءَ      وَلَا يَشْرُحُ مَعْنَاهَا  
وَيَتْرُكُنِي طَوَالَ اللَّيْلِ      مَشْغُولًا بِمَغْزَاهَا

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

(١) عقد من الحجارة، المصدر السابق، ص ٥٥.

---

---

الأشياء عن أصلها التي كانت عليه، فيبدأ النص بهذا الاستهلال الذي يبرئ فيه نفسه من معرفة ما يرمى إليه البحر وذلك ليحقق غاية تسجيل اعتراف مبدئي بأنه، بصفته إنساناً 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 تعمدته ما هو فيه، وأن ذلك من مشاريع نفسه، كما أنه بذلك يجدد دعوة البحر في إعادة النظر الصحيح للأشياء.

### ثالثاً: الجنس الاستهلاكي

ظاهرة لغوية تطفو على المستوى الأفقي للاستهلال، تُولد معاني سياقية متنوعة لدالين متفقين معجمياً - اتفاقاً تاماً أو مجزوءاً - ولها فاعلية كبيرة من حيث التماثل الإيقاعي للحروف المتكررة وأصواتها "لأن الجنس الاستهلاكي يشير إلى تكرار أصوات بعينها طلباً لتأثير فني" (١). ومن حيث مفاجأة المتلقي بدلالة جديدة أحياناً.

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

يا عروسَ الرُّبَى... الحبيبةُ أبهاً أنتِ أحلى من الخيالِ.. وأبهى  
الجناس بين (أبها، أبهى) نوعه جناس تام مستوفي؛ لأنه بين لفظتين متفقتين في أنواع الحروف وأعدادها وترتيبها ولكنها من نوعين

(١) جردسون جيروم، الشاعر والشكل - دليل الشاعر، تعريب صبري محمد محسن وعبد الرحمن القعود، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤١٥-١٩٩٥، ص ١٧٤.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٥٥٤.



---

مختلفين<sup>(١)</sup>؛ 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»<sup>(٢)</sup>:

وُعودٌ في شفاهك أم وعيدٌ؟ وتبخلٌ وهي تهمس، أم تجودٌ؟  
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 توحى 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، ط ١، ١٤٢٢-٢٠٠١، ص ١١٣.

(٢) واللون عن الأوراد، المصدر السابق، ص ٢٥.

---

---

وفي استهلال «أبا خالد»<sup>(١)</sup> :

أبا خالدٍ ما أخلفَ الموتُ موعدًا ولا فرَّ مطلوبٌ وطالبٌه الرّدى  
الجناس بين (مطلوب، طالب) نوعه جناس اشتقاق؛ فالكلمتان من  
مادة واحدة (طلب) وهذا النوع ملحق بالجناس<sup>(٢)</sup>. ويفيد هذا التماثل  
الاشتقائي في زيادة الشعور بعدم انفصال ما تعبر عنه الكلمتان اللتان وقع  
بينهما الجناس عن بعضهما، فكأن الإنسان والموت متلازمان بالأصل،  
وهذا ما يريد الشاعر بثه في هذا البيت الذي هو بمثابة عزاء وتسكين ما  
يشعر به إزاء تذكر من رحل إلى الدار الآخرة، صديقه يوسف الحماد  
المكنى بأبي خالد.

---

(١) ورود على ضفائر سناء، المصدر السابق، ص ٣٥.

(٢) إبراهيم بن محمد الحنفي، المرجع السابق، ص ١١٥.

## المبحث الثالث

### تعالق الاستهلال

إن تعالق الاستهلال من بدايات التفاعل النَّصِّي الذي يرتبط فيه النصّ اللاحق بنصِّ سابق؛ ليصبحا مترابطين بعلاقةٍ خارج نصية؛ لأن النصّ 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 عَصِيَّةً على الفهم بطريقة أو بأخرى"<sup>(١)</sup>، ويلعب القارئ دورًا حاسمًا في تَجَلِّيَّتِهَا، 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 والتناسية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٨، ص٣٨.

---

---

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 بتباين في الوضوح أحيانًا، وعنهما يقول جيرار جينيت<sup>(١)</sup>: "لا يهمني النص إلا من حيث "تعالیه النصي" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأُضْمِنُهُ "التداخل اللغوي" بالمعنى الدقيق (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كرسطينا) وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيًا أم كاملاً أم ناقصًا) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص محدد ومقدم في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف".

والبحث عن النوع الأول في شعر القصصي 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، ط ٣، ١٩٨٦، ص ٩٠.

---

أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات"<sup>(١)</sup>، ويكون مستوى التعالق فيها معتمداً بدرجة كبيرة على الجو الشعري، أو بالأدق على الروابط المضمونية أو الإيقاعية، وكل ما لا يندرج ضمن حرفة اللفظ المكرر؛ لذا يغلب أن يتعصّى 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 القصصي محط أنظار الكثير من الأكاديميين<sup>(٢)</sup>، ولعل السبب في ذلك يعود، كما يقرر الدكتور عبد الله العضيبي، إلى أنه كان من أحد الشعراء الذين يحرصون -أحياناً- 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 الثرية (أو الشعرية أحياناً) التي يكتبها الشعراء مدخلاً لقصائدهم، إذ تجيء المقدمة تالية لعنوان القصيدة وسابقة

---

(١) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ١٤٣٠-٢٠٠٩، ص ٢٠٣.

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

للمتن الشعري"<sup>(١)</sup>. وبالفعل كانت هذه المنهجية -إن صح التعبير- محور  
التساؤل الذي قامت عليه دراسة الدكتور علوي الهاشمي في كشف التعالق بين  
إبراهيم ناجي "في الأطلال" والقصبي في « صدى من الأطلال »<sup>(٢)</sup>:

|   |   |
|---|---|
| كَانَ يَوْمَ الْعِيدِ لِقِيَانَا.. وَهِيَ | عَادَ يَوْمَ الْعِيدِ.. يَا عَيْدِي الْخَجُولُ  |
| كَيْفَ مَرَّ الْعَامُ.. يَا نَشْوَتُهُ؟   | كَيْفَ طَارَ الْعَامُ.. كَالطَّيْرِ الْعَجُولُ؟ |
| كُلُّ مَا أَخْشَاهُ أَنِّي رَاحِلٌ        | عَنْ أَمَانٍ بَيْنَ عَيْنَيْكَ تَجُولُ          |
| فَإِذَا غَبْتُ.. فَقُولِي.. إِنَّهُ       | قَالَ فِي عَيْنَيْكَ أَحَلُّ مَا يَقُولُ        |

إذ يقول: "أحاول أن أتحمس الأسباب التي جعلت غازي يقرب  
قصيدته بقصيدة ناجي ويجعلها صدىً من أطلاله على نحو يتبدى في  
العنوان والتصدير كما ذكرت، دون أن يكون هناك دليل واضح من  
الناحية الفنية البحث على ذلك الاقتران الذي أسميه تعالقاً نصياً"<sup>(٣)</sup>  
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، ص ١٨.

(٢) قراءة في وجه لندن، المصدر السابق، ص ٨٨.

(٣) علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض

يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط ١، ١٤١٨، ص ١٦٥

وما بعدها.

العمر نحو نهاياته الأخيرة، حيث يتخايل شبح الموت أمام كلا الشعاعين حتى وإن لم يتجسد في صورة الموت ولفظه المباشر. ففي قصيدة غازي التي تتعالق بها نصياً مع ناجي أكثر من موضع دال على هذا الإحساس المفجع<sup>(١)</sup> ومن الأبيات التي يمكن أن تتعالق مع استهلال القصيبي في صدى من الأطلال من أبيات ناجي<sup>(٢)</sup>:

كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ أَمْسَى خَبْرًا      وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى  
وَبِسَاطًا مِنْ نَدَامَى حُلْمٍ      هُمْ تَوَارَوْا أَبَدًا وَهُوَ انطَوَى  
وقوله<sup>(٣)</sup>:

فَإِذَا قُلْتُ لِقَلْبِي سَاعَةً      قُمْ نَعْرِدْ لِسَوَى لَيْلَى أَبِي  
حُجِبَتْ تَأْبَى لِعَيْنِي مَارَبًا      غَيْرَ عَيْنَيْكَ وَلَا مُطَلَّبَا  
ومثل هذا النوع من التعالق الخفي الذي يبدأ من الاستهلال «للشهداء»<sup>(٤)</sup>:

يَشْهَدُ اللَّهُ إِنَّكُمْ شُهَدَاءُ      يَشْهَدُ الْأَنْبِيَاءُ وَالْأَوْلِيَاءُ

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

(٢) إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٥.

(٤) للشهداء، المصدر السابق، ص ١٦٥.

مُتُّمٌ كَيْ تُعَزَّزَ كَلِمَةُ رَبِّي فِي رُبُوعِ أَعَزَّهَا الْإِسْرَاءُ

حيث يمكن أن يعود هذا الاستهلال بالمتلقي إلى العديد من النصوص العالقة في الذهن، وربما يكون أول ما يقفز إلى الذهن عند تلقي جملة المُنْطَلِقِ (يشهد الله) هو قوله تعالى: "شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُوا الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ"<sup>(١)</sup>، ولكن هذا النوع من التعلُّق في هذا الشاهد لا يتجاوز كونه تداخلاً لغوياً بحثاً أو طبعياً جارياً على السليقة العربية، لا يصل إلى ما يمكن أن يقال عنه (تناصُّ) بالمفهوم الحوارى المتفق عليه في الموروث النقدي الحديث.

كما أنه يمكن أن يعلق في الذاكرة أيضاً عند تلقي الاستهلال السابق كل همزية شعرية تتعالت معه في الوزن والقافية مثل<sup>(٢)</sup>:

أَقْفَرْتُ بَعْدَ عَبْدِ شَمْسٍ كَدَاءُ فَكُدِّي فَالرُّكْنُ فَالْبَطْحَاءُ  
فَمِنِّي فَالْجَمَارُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ مُقْفَرَاتٌ فَبَلْدَحُ فَحِرَاءُ

فيكون حينئذ التعلُّق إيقاعياً؛ لأنها 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، ص ٨٧.



وعلى قافية واحدة وهي الهمزية، أما النص الذي يُرَجَّحُ أن يكون تعالقه مع استهلال القصبي السابق تعالقًا دلاليًا وإيقاعيًا ذا وشائج تناصية عميقة فهو « إفادة في محكمة الشعر »<sup>(١)</sup>:

الفدائيُّ وَحَدَهُ يَكْتُبُ الشُّعْرَ      وَكُلُّ الَّذِي كَتَبْنَا هُرَاءُ  
إِنَّهُ الْكَاتِبُ الْحَقِيقِيُّ لِلْعَصْرِ      وَنَحْنُ الْحَجَّابُ وَالْأَجْرَاءُ

لأنه يشترك معه في تمجيد الدور البطولي الذي يقدمه الشهيد، فهو يتناص معه موضوعيًا وموسيقياً فكلاهما على البحر الخفيف وقافية الهمزة، ومن المؤكد أن لتعالق الإيقاعي، الذي بدأ من وحدة الاستهلال دوره في كشف هذا اللون من التناص، كما أن القصبي يتناص مع نزار قباني في العديد من استهلالاته مثل « العودة إلى الأماكن القديمة »<sup>(٢)</sup>:

عُدْتُ كَهَلًا تَجْرُهُ الْأَرْبَعُونَ      فَأَجِيبِي: أَيْنَ الصَّبَا وَالْفُتُونُ؟  
مِلُّءُ رُوحِي الظَّمَا.. فَأَيْنَ عِذَارِي؟      وَبِقَلْبِي الْهُوَى.. فَأَيْنَ الْجُفُونُ

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٣، ص ٣٩١.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٦٨١.

---

---

الذي يدخل في تعالق إيقاعي ودلالي مع « ترصيع بالذهب على سيف

دمشقي »<sup>(١)</sup>:

أَتْرَاهَا تُجِبُّنِي مَيْسُونُ..؟      أَمْ تَوَهَّمْتُ وَالنِّسَاءُ ظُنُونُ  
يَا ابْنَةَ الْعَمِّ.. وَاهْوَى أُمَوِيٌّ      كَيْفَ أَخْفَى الْهَوَى وَكَيْفَ أُبِينُ

فكلا النصين على البحر الخفيف وموضوع الاستهلال يدور في حلقة واحدة ولا يخرج عن إطار الحب، وإن كان المقصود به عند نزار ميسون زوجته، وعند القصيبي مملكة البحرين، كما أن أسلوب الخطاب الذي يقوم عليه الاستهلال عندهما مشترك وهو الاستفهام.

ومثل استهلال « أرف إليك الخبر »<sup>(٢)</sup>:

نِزَارُ أَرْفُ إِلَيْكَ الْخَبْرُ

لَقَدْ أَعْلَنُوهَا... وفاة العرب

وقد نشروا النعي فوق السطور..

وبين السطور... وتحت السطور..

وعبر الصور

---

(١) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، المصدر السابق، ص ٤٢٧.

(٢) للشهداء، المصدر السابق، ص ٤٥.

---

---

وقد صدر النعي..

بعد اجتماع يضم القبائل..

جاءته حمير تحذو مضر

وشارون يرقص بين التهاني

تتابع من مدر أو وبر

و "سام" الصغير.. على ثوره

عظيم الحبور.. شديد الطرب

الذي يدخل في تناص مع قول نزار « متى يعلنون وفاة العرب »<sup>(١)</sup>:

وَحِينَ انْتَهَى الرَّسْمُ سَاءَلْتُ نَفْسِي:

إِذَا أَعْلَنُوا ذَاتَ يَوْمٍ وِفَاةَ الْعَرَبِ...

فَفِي أَيِّ مَقْبَرَةٍ يُدْفَنُونَ؟

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>

وَلَيْسَ لَدَيْهِمْ بُنُونٌ...

وَلَيْسَ هُنَالِكَ حُزْنٌ

وَلَيْسَ هُنَالِكَ مَنْ يَحْزَنُونَ!!

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 أبعاداً 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 القصبي في نص « بدوية »<sup>(١)</sup>:

فَدَيْتُكَ كُونِي لِي مِنَ الْعُمْرِ لَيْلَةً      فَدَيْتُكَ لَا أَبْغِي سِوَاهَا لَيْالِيَا

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

(١) البراعم، المصدر السابق، ص ١٧٨ .

أشكال التناص بينهما كان الإيقاع فقد نظم على بحر الطويل وقافية الياء،  
تمامًا مثل اليائية المشهورة لمجنون ليل<sup>(١)</sup>:

تَذَكَّرْتُ لَيْلِي وَالسَّنِينَ الحَوَالِيَا وَأَيَّامَ لَا نَخْشَى عَلَى اللَّهِ وَنَاهِيَا

وكذلك استهلال القصبي « يا أعز الرجال »<sup>(٢)</sup>:

يَا أَعَزَّ الرَّجَالِ!.... مَاذَا تَقُولُ أَطْوِيلُ هَذَا الْأَسَى أَمْ يَطْوُلُ؟!!

الذي يدخل في تعالق مع القصيدة التي نبه القصبي في هامشها إلى أنها  
تحمل ملامح كثيرة لقصيدة المتنبي « ليس إلاك يا علي »<sup>(٣)</sup>:

مَالَنَا كُنَّا جَوِيَا رَسُولُ أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتْبُولُ

يتضح التعالق في الإيقاع فالبحر واحد وهو الخفيف والقافية واحدة  
وهي اللام، وأيضًا في توجيه الخطاب لرجل، وفي نوع الخطاب طلبية  
إنشائي استفهامي.

(١) مجنون ليلي، ديوانه، شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،  
بدون، ١٤٣١-٢٠١٠، ص ٢٠٢.

(٢) حديقة الغروب، المصدر السابق، ص ٦٩.

(٣) المتنبي، ديوانه، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١، ٢٠١١-  
١٤٣٢، ص ١٦.

ومن ذلك أيضا قول القصيبي في « عودي » (١):

عُودِي لِدُنْيَا حُسْنِكِ الْخَلَابِ      وَدَعِي شُجُونِي تَسْتَيْحُ شَبَابِي  
لَا تَسْأَلِي عَنِّي .. فَعُمْرِي قِصَّةٌ      مَكْتُوبَةٌ بِمَدَامِعِي وَعَذَابِي  
قَضَيْتُ أَيَّامَ الشَّبِيبَةِ هَائِمًا      مُتَعَثِّرًا فِي الْبَيْدِ خَلْفِ سَرَابِ  
أَحْيَا عَلَى الْوَهْمِ الْجَمِيلِ .. وَتَشْبِي      رُوحِي بِلَمْعَةِ بَرْقِهِ الْكَذَّابِ

الذي يتعلق مع نص للأمر عبد الله الفيصل « يا ابنة الأحران » (٢):

هَذَا شَبَابُكَ ضَائِعٌ كَشَبَابِي      أَرِثِي لِمَا بِكَ أَمْ أَنْوَحُ لِمَا بِي  
دُنْيَاكَ قَفْرٌ مِنْ خِيَالِ مُتَيْمٍ      يَزُنُو إِلَيْكَ بِلَهْفَةِ الْأَحْبَابِ  
وَدُنْيَايَ كَالصَّحْرَاءِ أَخْطَأَهَا الْحَيَا      فَتَحَوَّلْتُ مِنْ خُضْرَةٍ لِيَبَابِ  
وَتَشَابَهَتْ أَحْلَامُنَا فِي بُؤْسِهَا      مَا بَيْنَ حِرْمَانٍ وَبَيْنَ عِتَابِ  
حَتَّى كَأَنَّ الْآهَ مِنْ تَرْدِيدِنَا      شَدَّتْ عَذَابُكَ فِي وَثَاقِ عَذَابِي  
وَكَأَنَّ قَلْبَيْنَا عَلَى طُولِ الْمَدَى      رُكِّزٌ عَلَى مَدِّ النَّوَى الْغَلَابِ  
أَوْ بَعْدَ هَذَا تَرَكْنِي إِلَى الْجَفَا      وَتُحَاوِلِينَ الْبُعْدَ عَنْ مُحْرَابِي

التقى القصيبي مع عبد الله الفيصل في عدة محاور منها وحدة المخاطب

(امرأة)، ومنها وحدة الشعور؛ لأن نصيحتها أقرب إلى التآبين على أيام

(١) البراعم، المصدر السابق ص ١٤٦.

(٢) وحي الحرمان وحديث قلب، المجموعة الكاملة، عبد الله الفيصل، مكتبة الملك فهد،

جدة، السعودية، ط ١، ١٤٢٤-٢٠٠٣، ص ٢٢٩.

---

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

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

سَكَنَ اللَّيْلُ .. سِوَى أَنْ النَّسِيمَ

لَمْ يَزَلْ يَهْمِسُ فِي أُذُنِ الْكُرُومِ

كَالْحَبِيبِ

وَمَضَى الْحُبُّ يُنَاجِي كُلَّ قَلْبٍ

وَيُوشِي بِالْأَمَانِي كُلِّ دَرْبٍ

وَالطُّيُوبِ (١)

---

(١) نداء، البراعم، المصدر السابق، ص ٢٣.

هذه الوحدة تدخل في تفاعل مع نص لجبران خليل جبران:

سَكَنَ اللَّيْلُ، وَفِي ثَوْبِ السُّكُونِ      تَحْتَبِي الأَحْلامُ  
وَسَعَى البَدْرُ، وَلِلْبَدْرِ عِيُونُ      يَرُضُّ الأَيَّامُ  
فَتَعَالِي، يَا ابْنَةَ الحَقْلِ، نَزُورُ      كَرَمَةَ العُشَّاقِ<sup>(١)</sup>

ومثل هذا التداخل الاستهلاكي اللغوي والدلالي والإيقاعي ما نلاحظه

في المقطع التالي:

قَفِي! لَا تتركيني في الرِّيحِ      أَحَارِبُ بِالنَّوْزِ مِنْ جِرَاحِي  
وَمَأْسَاءُ الوُجُودِ حُزُّ قَلْبِي      وَتَلْتَهُمُ البَقِيَّةَ مِنْ كِفَاحِي  
وَفِي شَفْتِي آيَاتُ حَزَائِي      تَغْتُ وَهِيَ تَجْهَشُ - لِلصَّبَاحِ<sup>(٢)</sup>

وهو ما يتقاطع مع نص عمر أبي ريشة:

قَفِي! لَا تَحْجَلِي مِنِّي،      فَمَا أَشَقَاكَ أَشَقَانِي  
كَلَانَا مَرَّ بِالنُّعْمَى      مُرُورَ المُتَعَبِ الوَانِي  
وَعَادَرَهَا كَوْمُضِ الشُّوقِ      فِي أَحْدَاقِ سَكْرَانِ!<sup>(٣)</sup>

(١) أغنية الليل، موسوعة جبران خليل جبران العربية، ديوان البدائع والطرائف، شرح د. درويش الجويدي، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١١-١٤٣٢، ص ٥٥٣.

(٢) قفي، المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٦٢٣.

(٣) وداع، الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص ٢٤٤.



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

كِلَانَا يَا فَتَاةَ الدَّرْبِ      أَعْمَى هَامَ بِالفَجْرِ  
كِلَانَا ضَمَّةُ اللَّيْلِ      فَسَارَ لِحَيْثُ لَا يَدْرِي  
كِلَانَا ذَاقَ مَا شَاءَ      الهَوَى مِنْ تَبَعِهِ المُرِّ (١)  
وأما نص عمر أبي ريشة:

كِلَانَا آثَرَ الأَلْمَا      عَلَى النُّعْمَى وَمَا سَأَمَّا  
كِلَانَا فِي قُيُودِ العُمُرِ      أَخْفَى الجُرْحَ وَابْتَسَمَا  
وَمَرَّ الزَّمَنُ الغَابِرُ      لَأَ وَاسَى وَلَا رَحِمَا  
وَلَا أَخْفَى أَنِينِ ضُلُو      ع شَوْقٍ قُذِّفَتْ حِمَمَا (٢)

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

(١) كلانا، المجموعة الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص ٦٣.

(٢) طيفان من عابر سبيل، الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص ٢٢٧.

---

---

ومن ذلك التداخل بين القصبي وإبراهيم ناجي في:

قَالَ لِي الْبَحْرُ: "يَوْمٌ كُنْتُ صَبِيًّا      كَانَ لِلْكَوْنِ نَكْهَةٌ الْعَذْرَاءُ"<sup>(١)</sup>  
وإبراهيم ناجي يقول:

قُلْتُ لِلْبَحْرِ إِذْ وَقَفْتُ مَسَاءً      كَمْ أَطَلْتُ الْوُقُوفَ وَالْإِصْغَاءَ<sup>(٢)</sup>  
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، ص ٤٣.

(٢) خواطر الغروب، ديوان إبراهيم ناجي، المصدر السابق، ص ٥٢.

---

---

## 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 وسميائية 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 وكيونة 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، وتتنظم في علاقتين دلالية وصيغية.

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

---

---

الأخرى التشكيلية والدرامية والسردية والغنائية، حيث اتضحت التقانة التشكيلية في استهلال القصصي 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 تعلق 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 ومضموناً، منها التصريح الاستهلاكي، والجناس الاستهلاكي، والتكرار اللازمي.

---

---

هـ- تفاعل الاستهلال الشعري مع النصوص الأخرى التي يفتح فيها الشاعر على العديد من نصوص الشعراء قديماً وحديثاً، وهو تعالق يأخذ مستويين أحدهما يحتاج إلى وعي بوجود التناسل؛ لأنه قد يأتي مجرداً من التفاعل للوهلة الأولى، ولا يتضح بصيصه إلا بعد تعميق القراءة، أما الثاني فإنه يكون مؤكداً بتداخل لغوي فاعلٍ.

وصل اللهم وسلم على سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم

---

---

## المصادر والمراجع

▪ القرآن الكريم .

### أولاً: الكتب

أ-الدواوين الشعرية:

▪ إبراهيم زولي:

- ديوان رجال محبوبون أعضاءنا، الانتشار العربي، بيروت، والنادي الأدبي بحائل، السعودية، ط ١، (٢٠٠٩).

- ديوان أول الرؤيا، نادي جازان الأدبي، السعودية، ط ١، (١٤١٩) - (١٩٩٩).

▪ إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١، (١٩٩٩).

▪ جبران خليل جبران، موسوعته، شرح: درويش الجويدي، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط ١، (١٤٣٢-٢٠١١).

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

▪ صالح سعيد الزهراني، الأعمال الشعرية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط ١، (١٤٣٤-٢٠١٢).

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

- 
- 
- عبد الله الفيصل، وحي الحرمان وحديث قلب المجموعة الكاملة، مكتبة الملك فهد، جدة، السعودية، ط ١، (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، ط ٢، (١٤٠٨-١٩٨٧م).
  - البراعم، دار القمرين للنشر والإعلام، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤٢٩-٢٠٠٨م).

- 
- 
- يافدى ناظريك، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤٢١) -  
٢٠٠١م).
- قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،  
لبنان، ط ٢، (٢٠٠٢م).
- ١٠٠ ورقة ورد، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، (١٤٢٧) -  
١٩٩٥م).
- ١٠٠ ورقة ياسمين، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، (١٤٢٧) -  
٢٠٠٦م).
- عقد من الحجارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،  
ط ٢، (٢٠٠٤م).
- الأشج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢،  
(٢٠٠٦).
- سحيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢،  
(٢٠٠٢).
- واللون عن الأوراد، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط ١، (٢٠٠٠).
- ورود على ضفائر سناء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،  
لبنان، ط ٢، (٢٠٠٤).
- 
-



---

- مرثية فارس سابق، مطبوعات تهامة، جدة، السعودية، ط ٢، (١٤١٣ - ١٩٩٢).

- للشهداء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، (٢٠٠٤).

- حديقة الغروب، العبيكان، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤٢٨).

■ المتنبي، ديوانه، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١، (٢٠١١-١٤٣٢).

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

■ محمد الشبتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل، السعودية، ط ١، (٢٠٠٩).

■ نزار قباني:

- الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط ٧، (١٩٩٣).

- الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثامن، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط ٧، (١٩٩٣).

---

---

- الأعمال السياسية الكاملة، الجزء السادس، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط ٢، (١٩٩٩).

ب-الكتب:

■ إبراهيم بن محمد الحنفي، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، (١٩٩٨).

■ ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج ٩، (١٤٢٣-٢٠٠٣).

■ أحمد العدواني، بداية النص الروائي، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، (٢٠١١).

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

■ أحمد سليمان اللهيبي، صورة المرأة في شعر غازي القصيبي، دار الطليعة، دمشق، سوريا، ط ١، (١٤٢٢).

■ أحمد عمر مداس، السيمياء والتأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، (١٤٣٢-٢٠١١).

■ أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، (١٩٧٧).

- 
- 
- أندريه جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، (١٤١١-١٩٩١).
  - بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، المجلد الأول، (١٤٠٢-١٩٨٢).
  - بسام قطوس، سيميائى العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط ١، (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، ط ١.
  - تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، الأردن، ط ١، (١٤٣١-٢٠١٠).
  - جار الله أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤١٢-١٩٩٢).

---

---

■ جردسون جردوم، الشاعر والشكل، تعريف: صبري محمد حسن  
وعبد الرحمن القعود، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ط ١،  
(١٤١٥-١٩٩٥).

■ جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع  
والنشر، عمان، الأردن، ط ١، (٢٠١١).

■ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار  
الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، العراق، ط ٣، (١٩٨٦).

■ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب  
ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ٣.

■ حسن إسماعيل، شعرية الاستهلال عند أبي نواس، دار فرحة للنشر  
والتوزيع، المنيا، ط ١، (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، ط ٢،  
(١٩٨٧).

---

---

- مقدمة القصيدة في صدر الإسلام ، دار الجليل ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ،  
(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، ط ١ ،  
(١٤٣٠-٢٠٠٩).

■ حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، مصر، ط ٢.

■ خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، بيروت،  
لبنان، ط ١، (١٤١١-١٩٩١).

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

■ رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، أفريقيا الشرق، لبنان، ط ١،  
(١٩٩٨).

- 
- 
- سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله همادي، عالم الكتب الحديث، ط ١، (١٤٣١-٢٠١٠).
  - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، والدار البيضاء، المغرب، ط ١، (١٩٨٥-١٤٠٥).
  - شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، (١٤٣١-٢٠١٠).
  - صالح سعيد الزهراني، شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة، نادي الحدود الشمالية، السعودية، ط ١، (١٤٣٢).
  - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط ٢، (١٩٧٧).
  - صلاح مصيلحي، 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، ط ١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).

- 
- 
- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، (١٤٢٩-٢٠٠٨).
  - عبد الحلیم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط ١، (١٩٨٧).
  - عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٩٩٩).
  - عبد الرحمن بن حسن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، شعراء منطقة الباحة نموذجًا، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، ط ١، (١٤٣٣).
  - عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط ١، (٢٠١٢).
  - عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، (١٤٠٨-١٩٧٨).
  - عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط ١، (٢٠١٠).

- 
- عبد الله السمطي، نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد، دار المفردات، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤٢٤-٢٠٠٣).
  - عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، ط ١، (١٤٠٢-١٩٨٢).
  - عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط ١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).
  - أبو عبد الله محمد بن بكر الرازي، روضة الفصاحة، تحقيق: خالد الجبر، دار وائل للنشر، ط ١، (٢٠٠٥).
  - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، هيئة أبو ظبي للتراث والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط ١، (٢٠١٠).
  - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط ٦، (٢٠٠٣).
  - علوي الهاشمي:  
- السكون المتحرك، الجزء الأول بنية الإيقاع، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، دبي، ط ١، (١٩٩٢).



---

---

- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض

مؤسسة اليهامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤١٨).

■ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده،

تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، الجزء الأول، مكتبة الخانجي،

القاهرة، ط ١، (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،

ط ٣، (١٤٢٤).

■ فاروق عبد الحكيم درباله، شعرية الصحراء والبحر دراسة في شعر

غازي، حوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط ١،

(١٤٣٠).

■ فايز ترحيبي، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات

والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٠٨-١٩٨٨).

- 
- 
- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، (١٤٣١-٢٠١٠).
  - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط ٢، (١٩٨٤).
  - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر مكتبة كنوز المعرفة، جدة، السعودية، ط ٥، (١٤٣٢-٢٠١١).
  - محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، (٢٠٠٨).
  - محمد الغزي، وجوه النرجس... مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربي الحديث، مسكيلاني للنشر، زغوان، تونس، ط ١، (٢٠٠٨).
  - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج ٢، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، (٢٠٠١).
  - محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، (١٤٣٢-٢٠١١).

- 
- 
- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط ١، (١٩٩٨).
  - محمد سالم الجهني، شعر غازي القصيبي دراسة فنية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ط ١، (١٤٢٣).
  - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ٢، (١٤٣١-٢٠١٠).
  - محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بحائل ودار الأندلس، حائل، السعودية، ط ١، (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، ط ١، (٢٠٠٦).
  - هيا علي الشمري، شعرية الخطاب عند غازي القصيبي، عين للبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط ١، (١٤٣١).

- 
- 
- ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، ط ١، (١٤٣٠-٢٠٠٩).
  - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، (١٩٩٩).
  - يوسف حسن نوفل، موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط ١، (١٤٢٦-٢٠٠٦).

#### ثانياً: الرسائل الجامعية :

- أحمد سعد الطيار الزهراني، صوت الذات في شعر غازي القصيبي، كلية اللغة العربية، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، (١٤٣٢).
- زينب هادي حسن اللجهاوي، 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).

- 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).

### ثالثاً: 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).

### رابعاً: المواقع الإلكترونية:

- موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي:

[http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&dowhat=s\\_hqas&qid=309](http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&dowhat=s_hqas&qid=309)

---

---

## فهرس الموضوعات

| الموضوع   | الصفحة    |
|---|-----------|
| المقدمة.....  | ٧         |
| <b>الفصل الأول: فضاء الاستهلال الشعري.....</b>        | <b>١٧</b> |
| 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        |
| ج- وظيفة الاستهلال الترميضية.....                     | 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        |

| الموضوع                                    | الصفحة |
|--|--------|
| المبحث الثالث: التقانات الأجنبية للاستهلال | ٧٨     |
| ١- تقانة التشكيل الشعري ( البصري )         | ٧٨     |
| أ- السيمترية والكاليفراف                   | 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    |
| <b>الفصل الثاني: نصية الاستهلال الشعري</b> | ١٠٤    |
| المبحث الأول: العلاقات البنائية للاستهلال  | ١٠٥    |
| ١- التشابه                                 | ١٠٧    |
| ٢- التقابل                                 | ١١٢    |
| ٣- التأليف                                 | ١١٦    |
| المبحث الثاني: الأنماط الفنية للاستهلال    | ١٢٥    |
| ١- التصريح الاستهلالي                      | ١٢٥    |
| ٢- التكرار الاستهلالي                      | ١٢٨    |
| الجناس الاستهلالي                          | ١٣٦    |

---

---

| الموضوع                        | الصفحة   |
|--------------------------------|----------|
| المبحث الثالث: تعالق الاستهلال | ١٣٩..... |
| ١- تناص                        | ١٤٠..... |
| ٢- تداخل لغوي فاعل             | ١٥١..... |
| الخاتمة                        | ١٥٥..... |
| المصادر والمراجع               | ١٥٨..... |
| فهرس الموضوعات                 | ١٧٤..... |