الموضـــــوع : التيـــارات الفنيـــة

فـــــى

شعـــــر / غـــازي عـبد الرحـــمن القصيبـــى

مخـــطط بحـــث

فـــى الأدب الحـــديث والنقـــد

لنيـــــل

درجـــة الدكتـــــوراه

مـــــن

أكاديميـــة أوكســـفورد

للدراســـات العليـــا بانجـــلترا ، وجامعة الخرطوم

مقدمـــة مـــن الباحـــث / مســعد محمـــد علـــى زيـــاد

تحـــت إشـــراف كـــل مـــن الأســـاتذة

مشرف استشارى / أ . د : صفاء خلوصى . أكاديمية أوكسفورد

مشـــرف مـــركـــزى أ . د/ فـوزيـــة علـــم الديـن ، جـامعة الخرطـــوم

مشـرف محلى أ . د/ إبراهيم عوض . جامعة عين شمـس / كلية التربيـــة

رقم الرسالة
١٦٠٠٥

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء ..

إلى المراة التى منحتنى من عمرها
وجهدها ، وحبها الفيض الكثير ..
إلى زوجتى العزيزة أهدى هذا
الجهد المتواضع عرفانا بالجميل
وحبّا ووفاء .

مسعد زياد

التيارات الفنية
فـى
شعر غازى عبد الرحمن القصيبى

المقدمة :

لايزال حظ الأدب فى شبه الجزيرة العربية من الدراسات والبحث متعثرا ولا يتناسب مع الدور الكبير الذى لعبه منذ نشأة الشعر العربى وحتى أواخر العصر الأموى ، حيث كانت الجزيرة العربية موئلا لكثير من الشعراء الذين طالما تغنوا بالشعر على مدى ثلاثة قرون أو يزيد ، فشنفوا الأذان ، وأمتعوا النفوس بروائع دررهم ، وتوالت العصور ومرت قوافل الأجيال ، وهاهم شعراء الجزيرة يعودون من جديد ليحملوا لواء الشعر .

ورغم هذا فلم يجد هؤلاء الشعراء المعاصرون الاهتمام المرضى كغيرهم من شعراء مصر والشام ليخرجهم من تيه صحرائهم التى لاتعدو فى نظر كثير من الدارسين سوى آبار للنفط ، إلاّ النذر اليسير من الباحثين السعوديين والمقيمين الذين وجهوا عنايتهم لدراسة الشعر المعاصر فى المملكة العربية السعودية . وكانت دراساتهم على قلتها مقالات وأبحاثا تتناول جوانب محدودة من الشعر فجانبها العمق والجدية ، واتسمت أحكامها بالمجاملة ، كما اعتمدت تلك الأحكام على التأثر والانطباعية .

وقد انصبت تلك الدراسات فى معظمها على الجوانب التاريخية والشخصية لهذا الشاعر أو ذاك ، ولم تتعمق فى دراسة النصوص ، وسبر أغوارها ، وتحليلها ، واستكناه المواضع الجمالية فيها ، اللهم إلاّ بعض الدراسات التى ظهرت عن بعض الشعراء السعوديين فى السنوات الأخيرة .

ومن هذا المنطلق وبدافع الإعجاب بكثير من شعراء هذا البلد المعطاء ، ولأن عطاءهم الفنى جزءا لايتجزأ من الخطاب الشعرى فى الوطن العربى ، غدا لزاما علينا كدارسين أن نساهم قدر جهدنا فى إبراز هذه النهضة الأدبية المتنامية التى عمّت أرجاء المملكة العربية السعودية فجاءت دراستى لنيل درجة الماجستير متخصصة فى الشعر العربى السعودى المعاصر وما اشتمل عليه من مدارس حديثة مواكبة للمدارس المعروفة فى بقية الأقطار العربية التى كان لها قصب السبق فى بروز شعرائها على المستويين العربى والعالمى .

فرأيت استكمالا لدراستى السابقة أن أبدأ من حيث انتهيت ، وكان شاعرنا القصيبى همزة الوصل بين شعراء الجيل الثانى والشعراء الشباب الذين يصنفهم الدارسون على أنهم « شعراء الجيل الثالث » ،كما كان أغزر شعراء جيله عطاء وأجودهم فنا وأكثرهم انفتاحا على النهضة الشعرية خاصة والأدبية عامة فى عالمنا العربى . لذا كان نتاجه الأدبى غاية فى الأداء الفنى حاملا بين طيات رداءه إحياء الشعر العربى المتوارث ، ومجددا بارعا فى شكل الخطاب الشعرى ومضمونه ، مما جعله قمينا بأن تفرد له دراسة مستقلة وفاء له ولعطائه الأدبى .

ومما سبق يتضح الهدف الأساسى من دراسة شعر القصيبى ، إذ إننا من خلال هذه الدراسة سنتعرف على أدق الخصائص المشتركة التى تربط بينه وبين شعراء جيله ، وربما الأجيال التالية .

ومن الأهداف والدوافع السابقة تبرز لنا الغاية من دراسة شعره ، وهى الإحاطة بنتاجه الأدبى على نحوين مختلفين : الأول هو النفاد إلى الفروق الدقيقة بين كل أجزاء خطابه الشعرى ، والتعرف عليها ، والتعمق فيها . والثانى هو الوصول إلى الوحدات التى تلف هذه الأجزاء متمثلة فى الاتجاهات الفنية التى سادتها والمدارس الأدبية التى تسير فى فلكها .

أما النهج الذى سأتبعه فى هذه الدراسة فانه يهدف إلى إبراز التيارات الفنية فى شعر الشاعر . والسبيل إلى الوصول لتياراته الفنية يقتضى أن نراوح بين دراسة القضايا الأدبية الأساسية عنده وبين القضايا الجانبية الأخرى كالنواحى الثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والإقليمية التى ستكون بمثابة الدعائم المساندة للجانب الأصيل من الدراسة وهو الخطاب الشعرى وما يشتمل عليه من جماليات وما يحويه من تيارات .

وسوف أعتمد فى دراستى على تحليل النصوص ونقدها مع شئ من التنظير لدراستها . وسأتبع فى معالجتى للنصوص واستخلاص النتائج منها منهج النقد الفنى الذى يقوم على تحليل النصوص ودراسة جزئياتها اللغوية والنحوية التى تعين على فهم عقلية الشاعر وتاريخ أفكاره أثناء كتابة القصيدة .

كذلك سأولى دراسة المعانى والأفكار والموسيقى والتجربة الشخصية والتجربة الشعورية وغيرها من العناصر الفنية والموضوعية المكونة للخطاب الشعرى الاهتمام اللازم . هذا إلى جانب الاهتمام بالمضمون لأنه عصب الدراسة ومحورها ، فكل عمل أدبى يخلو من المضمون يبقى مبتورا ناقصا ، فالغرض الأساسى من وجهة نظرنا لأى عمل أدبى هو خدمة القضايا التى عانى منها الأديب ، والتى على ضوئها يتولد عنده الإحساس الذى ينعكس على عطائه الأدبى شعرا كان أم نثرا .

وإذا بحثنا عن المراجع التى تناولت الشاعر بالدراسة وجدناها قليلة . أضف إلى ذلك أن معظم الدراسات التى دارت حول الأدب السعودى المعاصر كانت دراسات عامة منصبة على دراسة الأدب السعودى إجمالا ، وقلما أفرد لشاعر ما دراسة مستقلة ، اللهم إلاّ القليل من جيل الرواد .

ومن الدراسات التى تناولت شعر الشاعر فصل أعده الأستاذ الدكتور عبد القادر القط ضمن كتابه « الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر » قدم فيه قراءة نقدية لقصيدة « أغنية للخليج » من ديوان « معركة بلا راية » وقصيدتين أخريين من ديوان

« جزائر اللؤلؤ » ، مستشهدا بهما على التيار الوجدانى عند الشاعر . وقد تعرض د . القط للقصائد الثلاث بالنقد والتحلل ، غير أن الدراسة لاتفى بالغرض الذى نريد .

وهناك دراسة مخطوطة للدكتور عبد الله الغذامى ستصدر فى كتاب بعنوان « ثقافة الأسئلة » كما أبلغنى بذلك أحد المشرفين على مراجعة الكتاب ووافانى بنسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة للفصل الذى يتعلق بالقصيبى . وقد اشتمل الكتاب على دراسة عدد من الشعراء غير شاعرنا ، أما الدراسة التى عن القصيبى فقد تضمنت تحليلا بنيويا لقصيدة « أغنية فى ليل استوائى » بعنوان « المرأة / الحياة » . ومن خلال التحليل الذى تجاوز سبع عشرة صفحة من القطع الكبير تتضح لنا قدرة الدكتور الغذامى على معالجة النصوص معالجة جادة أبرزت ما فيه من دلالات فنية عميقة ، وعلى استبطان أعماق النصوص الشعرية وسبر أغوارها بموضوعية واعية .كذلك فقد أشار إلى الشاعر إشارات عجلى كل من الدكاترة :

أحمد كمال زكى فى كتابة « شعراء السعودية المعاصرون التاريخ والواقع » وذلك عند تحليله لقصيدة « فى العيد الحزين » وكان تحليله لها مختصرا أشبه باللمحة السريعة، والدكتور عبد الله الحامد فى كتابه « فى الشعر المعاصر فى المملكة العربية السعودية » ، الذى تناول فيه تناولا سريعا جزءاً من قصيدة « أضحكى » ذكر فيه أنه يتبع خطى الشاعر على محمود طه . كما أشار إليه فى كتابه « الشعر الحديث فى المملكة العربية السعودية » فى صفحات متفرقة مستشهدا بمقاطع قصيرة من قصائد مختلفة على هروب الشعراء إلى المرأة ، وعلى فن الغزل ، وأصالة الشعر السعودى ، ولم تتجاوز الدراسة مواضع الاستشهاد مع قليل من التحليل للنصوص المذكورة .

وذكره الدكتور عمر الطيب الساسى ضمن من ترجم لهم فى كتابه « الموجز فى تاريخ الأدب العربى السعودى » معتمدا فى ترجمته على كتاب « شعراء العصر الحديث فى جزيرة العرب » الجزء الأول لعبد الكريم الحقيل وعلى كتاب «التنمية وجها لوجه»

للدكتور القصيبى نفسه . كما ترجم له أيضا فيما لا يتجاوز ثلاثة أسطر الأستاذ أحمد قبش فى كتابه « تاريخ الشعر العربى الحديث » وكل ما ذكرت لايفى بالغرض .

وهناك دراسة عن القصيبى فى كتاب « الشعر فى البلاد السعودية فى الغابر والحاضر » للشيخ أبى عبد الرحمن بن عقيل الظاهرى تناول فيها ديوان « معركة بلا راية » . وهذه الدراسة تشتمل على آراء نقدية جريئة اعتمد فيها الناقد على محاكمة كل نص أدبى حسب المنهج التأثرى . إلاّ أن هذه الدراسة ينقصها التأنى والدقة فى طرح الأحكام .

هذا إلى جانب دراستى للشاعر فى مواضع متفرقة من رسالتى للماجستير ، التى تعرضت فيها لتحليل بعض النصوص الشعرية له مستشهدا بها على ظواهر الرومانسية فى الشعر السعودى . وعلى قصيدة الشعر الحر ، وعلى الاتجاه الوطنى . غير أنها لم تكن شاملة ولا مستقلة ، لأنها أتت ضمن دراسة عامة للشعر السعودى المعاصر .

وممن تعرض للحديث عن القصيبى أيضاً الدكتور يوسف حسن نوفل فى كتابيه : الأول بعنوان « أدباء من السعودية » ، والثانى « فى الأدب السعودى رؤية داخلية » . وقد خصّ المؤلف الشاعر فى كتابه الأول بدراسة جيدة ووافية حول « قصائد مختارة » . فبين أهمية اختيار الشاعر لهذه القصائد وجعلها فى مجموعة مستقلة بعد أن كانت موزعة فى عدد من الدواوين التى سبق نشرها ، ثم أشار إلى ما تمثله هذه القصائد من تيارات أدبية ، وما تعكسه من رؤية فنية لبقية شعر القصيبى عامة .

أما فى كتابه الثانى فقد تناول المؤلف بعض القصائد مستشهدا بها على موضوعات مختلفة : كتشكيل القافية ، والكتابة الحرة بطريقة التفعيلة ، والتدوير وتنوع البحور ، والنقط الموسيقى ، والقافية بين التقييد والإطلاق ، والردف بين الواو والياء . وقد كان تحليله للقصائد وافيا عميقا يفى بالغرض الذى يجلى الغموض عن الموضوعات التى تحدث عنها .

ومن الكتب التى تناولت القصيبى بالدراسة كتاب « تطور الشعر العربى الحديث بمنطقة الخليج » للدكتور ماهر حسن فهمى ، حيث أفرد فيه دراسة تحليلية وافية تجاوزت الخمس والعشرين صفحة تعرض فيها بالتحليل الشيق الممتع لشخصية الشاعر من خلال مجموعة من دواوينه . وقد اسطاع المؤلف فى هذه الدراسة أن يرسم الخطوط العريضة لمسار القصيبى الأدبى ، وأن يبلور كثيرا من الرؤى الفنية والعناصر الجمالية التى ارتكز عليها خطابه الشعرى .

وقد حصلت على عدة مراجع أخرى زودنى بها أستاذى الدكتور إبراهيم عوض وهى : كتاب « أدباء سعوديون » للدكتور المذكور ، حيث يوجد فيه فصل كامل تجاوز المائة صفحة عن القصيبى ناثرا وشاعرا ، وقد تناول المؤلف فى هذه الدراسة الوافية مقارنة بالدراسات الأخرى التى ذكرنا نثر القصيبى وشعره بالدراسة والتحليل والنقد ، وكان موفقا فى تناوله لأدب الشاعر ، إذ استطاع من خلال الدراسة أن يصحب الدارس فى رحلة أدبية شيقة وممتعة أطّلع فيها على فنيات القصيبى ، وأهم خصائصه الأسلوبية ، وتعد الدراسة من أشمل الدراسات الأدبية التى تناولت القصيبى لا فى شكلها فحسب ولكنها اتسمت بعمق المضمون الذى توصل المؤلف من خلاله إلى إصدار الأحكام النقدية التى توضح الرؤية الفنية عند شاعر كالقصيبى ، وهى بلا شك أحكام موضوعية دقيقة تعين الدارس كثيرا .

وكتاب « ما قالته النخلة للبحر » لعلوى الهاشمى ، وهذا الكتاب تناول – ضمن دراسة فنية فى شعر البحرين المعاصر – كثيرا من قصائد القصيبى بالتحليل والنقد مستشهدا بها على موضوعات مختلفة تدور حول المرأة والوطن وقضايا العروبة والحزن . وقد أتصفت الدراسة بالعمق والجدية والتحليل الوافى للنصوص الذى قاد المؤلف إلى إصدار الأحكام النقدية النافعة التى سيكون لها دور فاعل فى فتح الطريق أمام الدارسين عند تناولهم لشعر القصيبى .

وهناك كتابا « الشعر العربى الحديث مترجماً » و « صلاح الدين فى الشعر العربى المعاصر » للدكتور صالح جواد الطعمة ، حيث تناول فى الكتاب الأول دراسة قصائد الدكتور القصيبى المترجمة إلى اللغة الإنجليزية ، وفيه تعرض بالحديث عن طبيعة الشعر العربى وطبيعة الترجمة الشعرية ، ومحاولة القصيبى لنقل بعض قصائده إلى اللغة الإنجليزية ، وأهمية هذا العمل لنقل القضايا الوطنية والذاتية التى تناولها الشاعر إلى خارج إطار الإقليمية ، ثم عقد المؤلف مقارنة بين النصوص الأصلية والنصوص المترجمة استطاع من خلالها التوصل إلى بعض الملاحظات التى تفيد الدارس .أما كتابه الثانى ففيه إشارة عابرة عن القصيبى وخيبة التفاؤل بحطين جديدة تطلّع إليها العرب أو وعدوا بها فى حرب حزيران ١٩٦٧م .

ثم نأتى على آخر المراجع التى تناولت القصيبى بالدراسة وهو كتاب «سيرة شعرية» للقصيبى نفسه ، ويقع الكتاب فى ثلاثمائة وثمانى صفحات من القطع الوسط موزعة ما بين مقدمة وثلاثة أجزاء ، اشتمل الجزء الأول على دراسة ضافية لحياة القصيبى الشعرية ذاكرا فيه البدايات والمؤثرات الأولى فى تكوينه الشعرى ، ثم استعرض بالتحليل دواوينه الشعرية السبعة التى يضمها مجلد واحد بدءاً « بأشعار من جزائر اللؤلؤ » وانتهاء « بالعودة إلى الأماكن القديمة » مرورا ببقية دواوينه الأخرى التى كتبها فى مرحلة وسط بين الديوانين السابقين . وفى الجزء الثانى تحدث عن مقابلاته الأدبية والنقدية فبرز القصيبى الناقد وقد أدلى بدلوه فى نقد الشعر ، غير أنه انتأى بنقده عن رأى الشعراء المحترفين أو النقاد الدارسين وظهر كناقد هاوٍ لم يجعل الشعر أو النقد حرفته الأساسية ، ثم جاء الجزء الثالث ليضم قصائد مختارة من دواوينه السابقة .

والكتاب فى مجمله جد هام لدراسة القصيبى أديبا وناقدا ، ويعد من وجهة نظرى وقد لا يخالفنى الكثيرون الرأى – المفتاح الذى به يتمكن الدارس من فتح المستغلق فى دراسة شعر القصيبى ونثره على حد سواء .

هذا وقد قسمت البحث إلى مقدمة وستة فصول وخاتمة . أشرت فى المقدمة إلى دوافع البحث وأهدافه وغايته ومنهجه .

أما الفصل الأول فخصصته للحديث عن حياة الشاعر وأدبه ، وقد اشتمل على سيرته الذاتية ، ومكوناته الثقافية وحياته العملية ، وإنتاجه الأدبى والمؤثرات العامة فى شعره ، ثم أراؤه النقدية .

وخصصت الفصل الثانى لدراسة التيار التقليدى أو الكلاسيكى عند القصيبى ، وتضمن هذا الفصل مظاهر الكلاسيكية فى شعره ، وظواهر عامة فى اللغة والأسلوب كظاهرة التأثر ، والاقتباس ، والتضمين ، والتكرار ، والاستفهام ، والنداء التعجبى .

وجعلت الفصل الثالث لدراسة التيار الإبداعى أو الرومانسى عنده ، واشتملت هذه الدراسة على ظواهر الرومانسية فى شعر القصيبى وخصائصها الفنية ، ثم الظواهر العامة فى التيار الإبداعى عند الشاعر ، كالبعد الزمانى والمكانى ، والمدينة فى شعره ، ثم الموسيقى الشعرية وظواهر أخرى كشعر المقطوعات ، والشعر الحر ، والتدوير ، وقصيدة النثر ، والتفعيلات المتنوعة ، والقافية ، وتنوع البحور والنقط الموسيقي .

وأفردت الفصل الرابع لدراسة التيار الرمزى الذى اشتمل على الرمزية فى شعر القصيبى وأهم ميزاتها ، والخيال والصورة الشعرية عنده .

ثم تحدثت فى الفصل الخامس عن التراث والأسطورة عند القصيبى .

وأخيرا كان الفصل السادس بعنوان : التيار الواقعى الذى تضمنت الدراسة فيه : هموم الوطن ، والقومية العربية ، والجانب الأممى أو العالمى ، ثم خصائص هذا التيار فى شعره . وتأتى الخاتمة متضمنة عرض ما توصلت إليه من نتائج فى هذه الدراسة .

وبالله التوفيق ،،،،

الفصل الأول

حياته وأدبه

سيرته الذاتية : مولده ونشأته

قدر للشاعر غازي عبد الرحمن القصيبي أن يرى النور عام ١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م فى إحدى قرى المنطقة الشرقية هى مدينة الأحساء اليوم [١] وينحدر الشاعر من أسرة تعد واحدة من الأسر العريقة المعروفة في المملكة العربية السعودية ، والبحرين على حد سواء ، فوالده كان من كبار التجار ، ورجال الأعمال في المملكة ، ووكيلاً تجارياً لها في البحرين كما يذكر الشاعر فيقول « على زمن سيدي الوالد رحمه الله لم يكن هناك تمثيل دبلماسى ولهذا كان يسمى « الوكيل » التجاري ، وإن كانت كثير من أعمال الوكالة لا يختلف عما نسميه اليوم الأعمال القنصلية [٢] .

وفى سن مبكرة عاش القصيبي محروما من رعاية الأم وحنانها ، حيث توفيت والدته وهو طفل في الشهر التاسع ، وتولت تربيته مع إخوانه جدته لأمه التي قامت مقام والدته على توفير الرعاية والحنان والحب له ولإخوانه ، فعاشوا جميعاً في جو عائلي متعاطف » [٣] .

وعندما بلغ غازي سن الخامسة انتقل مع عائلته إلى البحرين، فنشأ بها ، وتلقى دراسته الابتدائية فيها [٤] . وعاش الشاعر – فى سنى حياته الأولى على الأقل –جوا نفسياً حزيناً تشوبه الكآبة،وربما صاحبه هذا الجو النفسي الحزين في مراحل حياته المختلفة نتيجة

---

(١) التنمية وجهاً لوجه (الغلاف الأخير) ، والغزو الثقافى ص ١٤١ وكلاهما للشاعر نفسه ، وأنظر شعراء العصر الحديث فى جزيرة العرب : جـ ١ ص ٢٦٢ لعبد الكريم بن حمد الحقيل .

(٢) سيرة شعرية ص ١٩٩ .

(٣) سيرة شعرية ص ٢٦ .

(٤) التنمية وجهاً لوجه (الغلاف الأخير) ، والموجز فى تاريخ الأدب العربى ص ٢٧١ د . عمر الطيب الساسى .

لما أحاط به من أحداث ونكبات عائلية كان لها هذا الانعكاس السيء على نفسه . يقول: «لقد ولدت فى أحضان بيئة نفسية حزينة ، قبل أن أولد بشهور توفى جدي لوالدتي في ظروف كئيبة تركت ظلها القاتم على المنزل . وبعد ولادتي في الأحساء بتسعة شهور توفيت أمي على أثر إصابتها بالتيفوئيد ، وكانت – رحمها الله – في التاسعة والعشرين . وعلى أثر وفاتها تكفلت بتربيتي جدتي لوالدتي ، وكانت في حالة نفسية بالغة الكآبة بعد فقد زوجها ، ثم ابنتها الوحيدة ، وانتقالها من المجتمع الذى ألفته وأحبته في الحجاز إلى مجتمع جديد غير مألوف في الأحساء ، ثم في البحرين » [١] .

وقد ذكر القصيبى في أكثر من مناسبة أنه كان منطوياً قليل المشاركة مع الآخرين ، ويعلل ذلك بعدم وجود أقران له في أسرته من جيله [٢] . وإن كان هذا الحزن وتلك الكآبة والانطوائية اللذان عاناها الشاعر لم يكونا ظاهرين جليين للعيان وإنما كانا خفيين لا يشعر بهما أحد من الناس كما يؤكد ذلك قائلاً : « اعتقد أن هذا الجو المأساوي الذي أحاط بولادتي الأولى قد ترك بصمات لا تنمحي في أعماقي من الكآبة الخفية » [٣] . وأرى أن كآبة القصيبي وحزنه وانطوائيته قد سببها له أكثر من عامل كما لاحظنا آنفاً ، منها وفاة أمه في طفولته ، والجو العائلي الذى تخيم عليه غمامة الحزن لفقد جده لوالدته أيضاً ، وانشغال والده بأعماله التجارية الواسعة ، وبشئون عائلته الكبيرة كما يذكر قائلا «كان والدى مشغولا بأعماله التجارية الواسعة وبشئون عائلته الكبيرة ». ولم تكن طبيعة العلاقات العائلية أيامها تتيح للأب أن يلعب دوراً كبيراً في تنشئة أولاده . ومن هنا فإن مهمة تربيتي قد تركت نهائياً في يد جدتي التي قامت بها خير قيام » [٤] .

انعكست طفولة القصيبي بكل أبعادها وما شابها من شوائب على نفسيته في شبابه وكهولته، فأصبحت مزيجاً متداخلاً من الأحاسيس المتباينة تلتقي فيها البساطة مع الاعتداد

---

(١) سيرة شعرية ص ٥١ .

(٢) برنامج تلفزيوني بعنوان أمسيات خليجية ، أذيع من تلفاز المملكة ليلة ١٤-١٤١٢/٥/١٥ هـ .

(٣) سيرة شعرية ص ٥٢ .

(٤) سيرة شعرية ص ٥١ .

بالنفس ، والتفاؤل بالشك ، وسوء الطوية والانفعال بالمرح ، والوداعة بالشراسة . ولم يكن ما ذُكر استنتاجاً أو اتهاماً ، وإنما هو حقيقة صرح بها القصيبي نفسه في إحدى لقاءاته الصحفية فقال : « أنا بسيط متفائل انفعالي مرح كطفل .. يقف وراءها «أنا » ثالث يتجاذبه الاثنان بلا رحمة ، فيبدو مرة كالوليد الحالم ، ومرة كرجل الأعمال الشرس » [١] وتأثر غازي القصيبي كثيراً بشخصية والده القوية المليئة بالنشاط والحيوية ، هذا الرجل الفطن الذي لا يتعامل مع الآخرين إلا بالتلميح الذي لا يجرح ، والإيحاء الذي لا يحرج ... كان يؤمن باقتسام الأشياء حتى أصغر الهدايا كان يقتسمها مع الحاضرين ، وكانت طلبات الآخرين ترهقه أحياناً ، سألته مرة لم لا يتجاهلها ، فقال : لا يا بني ! ، اليد العليا خير من اليد السفلى » [٢] .

وقد تحولت علاقة الشاعر بوالده عبر السنين من علاقة احترام وخوف إلى علاقة محبة وصداقة حقيقية ، يقول : « إنني كلما تقدمت بي السن ازددت إعجاباً بهذا الإنسان العظيم . ولا أعتقد أن يوماً واحداً قد مر بي دون أن التقى في شرق المملكة أو غربها أو شمالها أو جنوبها بإنسان عرف أبي معرفة حميمة واحتفظ له بأجمل الذكريات » [٣] .

وما إن بلغ غازي السن التي تؤهله للدراسة حتى التحق بأولى مراحلها في البحرين ، وكانت تعرف « بالحديقة » ومدتها ثلاث سنوات ثم الابتدائية ومدتها أربع سنوات ، فالثانوية أربع سنوات ، ولم يكن هناك من مراحل التعليم ما يعرف اليوم بالمرحلة الإعدادية أو « المتوسطة » ، أما التوجيهية فكان لا بد من السفر إلى خارج البحرين للحصول عليها [٤] وبعد أن أتم دراسته في البحرين عام ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٦م انتقل إلى القاهرة للالتحاق بالمدرسة السعيدية طالباً بالتوجيهية ، ثم بكلية الحقوق فى جامعة القاهرة [٥] .

---

(١) سيرة شعرية ص ١٦١- ١٦٢ .

(١) الغزو الثقافي ص ٢٠-٢١ .

(٢) سيرة شعرية ص ١٠٦ .

(٤) سيرة شعرية ص ١٨ .

(٥) سيرة شعرية ص ٢٩ .

وهو يتحدث عن تجربته النفسية هناك موضحاً الفارق بين المجتمع الخليجي آنذاك ومجتمع القاهرة المليء بوجوه لا يعرفها فيقول : « في مجتمع الأحساء الذي ولدت فيه ، وفي مجتمع البحرين الذي انتلقـــت إليه وأنا في الخامسة ، كان أفراد المجتمع يعرف بعضهم بعضا ، وإذا تذكرت أنني ولدت في عائلة يقدر عدد أفرادها بالعشرات ، وربما بالمئات الآن – أدركت أنني كنت محاطا أينما ذهبت بوجوه أعرفها وتعرفني . وفي القاهرة تغير هذا الوضع ، إذ وجدت نفسي فجأة في مجتمع يتكون من ملايين لا أكاد أعرف منهم أحداً . كان هذا الوضع فى باديء الأمر مصدر وحدة ووحشة ، وألم وشوق إلى المكان القديم المألوف ، ثم بطبيعة الحال مع مرور الأيام تطورت الأمور ، فأصبحت أشعر وأنا في القاهرة أنني في وطني » [١] .

وفي صيف ١٣٨١هـ/١٩٦١م أنهى القصيبي دراسته في كلية الحقوق ، ثم سافر إلى الولايات المتحدة لمواصلة الدراسات العليا . غير أن سفره أحيط بظروف قاسية . فقبل أن يسافر بأيام تلقت العائلة نبأ مفاجئا مفاده أن أخاه نبيلاً الذي كان يدرس في جامعة جنوب كاليفورنيا بلوس أنجلوس أصيب بغثة بانهيار عصبي أدى إلى نقله للمستشفى ، فتوجه مع أحد أفراد عائلته إلى هناك ، ومنذ ذلك الخريف الحزين إلى أن توفي أخوه بعده بثماني سنين وحياته سلسلة من المرض ، وحياة من حوله شحنات من القلق والأمل والتوتر [٢] . وعن هذه الفترة العصيبة من حياته التى عاشها في الولايات المتحدة للدراسة والتزامه بالوقوف إلى جانب أخيه المريض حتى توفى – رحمه الله – يتحدث القصيبي ذاكراً صدمة حضارية أشد وأعنف من تلك التى واجهته في مجتمع القاهرة ، وذلك اصطدامه بالمجتمع الأمريكي الذي يختلف جذرياً عن مجتمع الخليج ومجتمع القاهرة ، [٣] إذ ليس من السهل على من تعود الحياة في مجتمع شرقي صغير كالبحرين أو كبير كالقاهرة أن يواجه الحياة في العالم الجديد دون شعور حاد وخانق بالقلق والتمزق . « لقد كان جميع الطلاب

---

(١) سيرة شعرية ص ١٩٣ .
(٢) سيرة شعرية ص ٦٣ .
(٣) سيرة شعرية ص ١٩٣ .

السعوديين الذين يصلون إلى أمريكا بدون استثناء تقريباً يعانون الكآبة النفسية والضياع خلال الشهور الأولى من وصولهم .. إن الحياة فى أمريكا بسرعتها وتوترها وحدتها لا بد أن تترك بعض الجراح في نفسية الشرقي الذي يلتقى بها لأول مرة »[١] ثم يعقد مقارنة بين معاناته في مجتمع القاهرة الشرقي الكبير ، وبين معاناته في المجتمع الأمريكي يتضح من خلالها سرعة تكيف الإنسان الشرقي مع مجتمعه الشرقى الجديد رغم الفوارق التي قد توجد بين مجتمع شرقي وآخر ، غير أنه من الصعب سرعة التكيف مع المجتمع الغربي ، ويعود ذلك الفارق لكثير من العوامل النفسية والاجتماعية واختلاف العادات والتقاليد بين المجتمعين ، يقول : «وإذا كان الانتقال إلى القاهرة قد تطلب مني أن أعتمد على النفس ، فإن الحياة في المجتمع الأمريكي تطلبت قدراً أكبر وأبعد مدى . لأول مرة في أمريكا بدأت أتولى بنفسى مسئولية أشياء كنت أعتمد فيها اعتماداً مطلقاً على الآخرين ، بالإضافة إلى مشاكل التأقلم مع البيئة الجديدة .»[٢]

وفى خريف سنة ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م حصل غازي القصيبي على درجة الماجستير ، وبعد تردد قصير حول البقاء لإكمال الدراسة لنيل درجة الدكتوراه أو العودة إلى الوطن ، قرر العودة ليعمل فترة قبل أن يواصل الدراسة ، فعاد إلى المملكة وعمل مساعد مدرس بجامعة الرياض قسم العلوم السياسية التابع لكلية التجارة[٣] .

وقد حفلت حياته في هذه المرحلة بكثير من المآسي التي كان لها أثر بالغ في تكوينه النفسي ومعاناته الشعرية التى سنلمسها من خلال قصائده فيما بعد . وأولى هذه المآسي كما يذكر الشاعر نفسه ، وفاة جدته لأمه التي كانت بمثابة الأم بعد وفاة والدته ، وكان القصيبي حينذاك يحضر مؤتمراً في اليمن عام ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م ، وكان لموت جدته انعكاس سيء على نفسه ، فقد أشعره ذلك ولأول مرة باليتم ومعنى فقدان الأم[٤]

---

(١) سيرة شعرية ص ٦٤ .
(٢) سيرة شعرية ص ٦٤ .
(٣) نفس المرجع ص ٦٨ – ٦٩ .
(٤) نفس المرجع ص ٧٩ .

أما المأساة الثانية فكانت وفاة أخيه نبيل – بغتة – في عام ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م ولم يتجاوز الرابعة والثلاثين من العمر . وحول هذه المأساة يحدثنا القصيبي قائلاً : « لقد كان نبيل بالإضافة إلى كونه شقيقي رفيقاً قريباً إلى قلبي ، وكان إنساناً بسيطا زاهداً في الماديات منصرفاً إلى التأمل والقراءة » [١] والمأساة الثالثة وفاة زوجة أخيه عادل في أوائل ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م . وحول وفاتها يقول : « لقد جاء موتها بعد موت نبيل بشهور قليلة ، صدمة جديدة حركت الجرح الذي لم يندمل بعد » [٢] .

وبعد عودته من اليمن في ربيع ١٣٨٦هـ /١٩٦٦م واصل العمل في الجامعة ، وفي صيف تلك السنة سافر إلى بريطانيا لاختيار جامعة كى يواصل فيها الدراسة ، وقد وقع اختياره على جامعة لندن . وفي نهاية صيف ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م انتقل القصيبي إلى لندن . وحول تجربته في المجتمع البريطاني يقول : « على خلاف اللقاء الأول في المجتمع الأمريكي لم يكن للقاء بالمجتمع البريطاني تجربة مفاجئة أو مثيرة : فمن ناحية لم تكن هناك مشاكل اللغة والتأقلم التي واجهتني في المرحلة الأولى ، ومن ناحية ثانية كنت في السابعة والعشرين من العمر مسلحاً بحصيلة لا بأس بها من التجارب ، ومن ناحية ثالثة ظل ارتباطي بالوطن قوياً طيلة المرحلة الجديدة » [٣] . وما إن هلّ خريف ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م حتى أنهى القصيبي دراسته وعاد إلى وطنه يحمل في جعبته حصاد سنين الغربة وألم الفراق شهادة عالية أهلته لأن يرتقى أعلى المناصب بدءاً بعمله الجامعي مدرساً ، وأستاذاً ، وعميداً ، وانتهاء بعمله سفيراً لبلاده في البحرين ثم في لندن ، ومروراً بتولية مهام وزارة الصناعة والكهرباء ، ووزارة الصحة .

موهبته الشعرية :

بدأ القصيبي يتذوق الشعر منذ أن كان طالبا صغيراً يتبوأ مقعدا في الدراسة الابتدائية،

---

(١) نفس المرجع ص ٨١ .
(٢) نفس المرجع ص ٨١ .
(٣) سيرة شعرية ٨٤ .

وتجلى هذا التذوق « في السهولة الفائقة التي كان يجدها في استظهار المحفوظات الشعرية ، وفي قيامه بترديدها في المنزل بمناسبة وبدون مناسبة » [١] . وكان لتذوقه الشعر أثر – بلا شك – في نفسه منذ نعومة أظفاره ، فهو أحد الدوافع التى فتقت قريحته مبكراً وجعلته يقرض الشعر قبل الثانية عشرة . أما كتابته لأول قصيدة فكانت في سن الثانية عشرة ، وحول هذه المحاولة يقول : « إننى واثق أو أكاد أكون واثقا أن هذه العلاقة لم تولد مع اليوم الذى كتبت فيه شيئا كنت أتصوره وقتها قصيدة فى سن الثانية عشرة ولكنني كنت قبل هذه السن مولعاً بالشعر ، وكنت بالتأكيد مولعاً بالأدب » [٢] .

ولم يتوقف تعلق القصيبي بالأدب عامة والشعر خاصة على تحصيله الخاص واطلاعه الذاتى في هذه السن المبكرة على ما وقع بين يديه من الدواوين الشعرية ، أو على النصوص الأدبية التي كان يقرؤها في الكتب المدرسية ، بل كان لمدرس اللغة العربية دور لا يقل أهمية عن دور تلك الدواوين أو الكتب ، إذ كان ذلك المدرس يشجعه تشجيعاً كبيراً . استمع إليه يقول : « لقد كان من أسباب تعلقي بالأدب التشجيع الذي لقيته من أحد مدرسينا في تلك الفترة .. وكان قارئاً ذواقة يحب القصص ويجيد روايتها .. ولا تزال في مكتبتي حتى اللحظة قصص تلقيتها منه كهدايا تشجيعية في مختلف المناسبات » [٣] .

بيد أن المحاولات الأولى للقصيبي لم تظهر إلا مع السنة الدراسية الأولى من المرحلة الثانوية في البحرين ، أى ما يعادل الصف الثاني من المرحلة المتوسطة اليوم ، وكان وراء هذه المحاولة دافع يرويه قائلاً : « ويقتضى الإنصاف أن أقرر أن الدافع الرئيسي لكتابة قصيدتي الأولى كان وجود الصديق العزيز عبد الرحمن رفيع الشاعر البحريني المعروف ، طالباً معي في الفصل ذاته . كان عبد الرحمن قد بدأ كتابة الشعر قبل لقائنا فى الثانوية بسنة أو نحوها .. وكان يتمتع بمكانة خاصة بين الطلبة والمعلمين بسبب ما كتب من

---

(١) سيرة شعرية ص ١٨ .
(٢) نفس المرجع ص ١٧
(٣) نفس المرجع ص ١٧ .

شعر ، وهما قصيدتان يتيمتان ، وللقب الشاعر الذى تمتع به كنتيجة طبيعية لكتابة القصيدتين .

وهكذا فإنني أعترف أن شيئاً كالغيرة كان الدافع الرئيسي المباشر لكتابة القصيدة الأولى » [١] . ثم استمرت تلك المحاولات الشعرية طيلة السنتين التاليتين . ولم يفت الشاعر أن يسجل ما ينظمه في دفتر خاص ، غير أن ما كتبه لم يرق له ، لأنه لم يختلف في مستواه كثيراً عن مستوى قصيدته الأولى التى لم يحفظ منها كما يذكر في سيرته الشعرية سوى هذين البيتين اللذين ينقصهما كثير من مقومات الشعر ولا سيما الوزن .

يا لهول الخطب الذى ... استشرى بقوم آمنينا

نار مستبدة عاتية ... اشتعلت ثم أبت أن تستكينا

لذلك مزق كل ما نظمه في تلك الفترة بامتعاض ، واليوم ندم على ما فعل ، علماً بأن عدد القصائد التي كتبها حينذاك لا تقل عن ثلاثين قصيدة « ولكن لم تكن هناك غير أبيات معدودة مستقيمة الوزن في المجموعة بأكملها » . [٢]

وبعد مرور سنتين على محاولاته الأولى استطاع أن يتجاوز إطار النظم الذي يفتقر إلى الوزن والشكل كما يقول : « وأعتقد أننى في حدود الرابعة عشرة بدأت أكتب شيئاً يصلح أن يسمى شعراً ، من ناحية الشكل على الأقل .. غير أننى لا أجدني احتفظ بشيء مما كتبت في تلك الفترة ويذكر بيتاً من نهاية قصيدة وآخر من مطلع أخرى. يقول في الأول :

طُرق العلا محفوفة ... بالشوك والدنيا حروب

ويقول في الثاني :

وطن يضيع وعزة تتحطم ... وأسى يجور وغاصب يتحكم

---

(١) سيرة شعرية ص ١٨ .

(٢) سيرة شعرية ص ١٩

ويذكر الشاعر في هذه المرحلة أن من الدوافع التي ساعدته على شحذ موهبته وكانت حافزاً له على الإجادة فيما نظم ، ما كان يدور بينه وبين الشاعر عبد الرحمن رفيع من مساجلات شعرية ، وإن كان النظم الذى تفتقت عنه قريحته في محاولاته الأولي يفتقر إلى الوزن والقافية أحياناً وإلى الإبداع الفني أحياناً أخرى . إذ لم تتجاوز تعبيراته حدود النظم الساذج ، وذلك أمر طبيعي في مرحلة المحاولات الأولى لشاب لم يتجاوز الرابعة عشرة .

إلا أن البدايات الفعلية لكتابة ما يصح أن يسمى شعراً كانت عندما بلغ الشاعر سن الخامسة عشرة . وحول هذه البدايات يقول : « ومع العام الخامس عشر استقامت لي القوافي والأوزان »[١] . وفى العام نفسه استطاع الشاعر أن يحقق أملاً يتمناه كل مبتدىء في نظم الشعر أو أى عمل أدبى وهو نشر قصيدة من قصائده ، وكان ذلك بالنسبة له حلماً يراوده . يقول : « ولقد شهدت تلك السنة حدثاً تاريخياً في مسيرتي الشعرية عندما رأيت أول قصيدة لي منشورة في صحيفة حقيقية هى «الخميلة» التي كانت تصدر أيامها في البحرين ، ومطلع القصيدة :

ماذا يفيد تأوهـــى ودموعـي ليست لياليا بذات رجوع »[٢]

وقد كتب في تلك السنة ما يقرب من عشـر قصائد تشكل موضوعاتها اهتمامات فتى عربي يافع في تلك الفترة المضطربة القلقة من تاريخ العرب .

ولم يقتصر اهتمام الشاعر بنشر قصائده التى يرى أنها تستحق النشر على صحيفة «الخميلة » في البحرين ، بل امتد طموحه إلى ما هو أبعد من هذه الصحيفة المحلية ، فأراد أن يختبر نضجة الأدبي وتمكنه من النظم فهداه طموحه إلى إرسال قصيدة إلى زاوية الصفحة الأسبوعية التي كان يحررها المرحوم صالح جودت في مجلة المصور، وللشاعر فى ذلك قصة نتركه يرويها بنفسه يقول : « كتبت رسالة طويلة إلى صالح جودت وأرفقت له

---

(١) سيرة شعرية ص ٢٢

(٢) نفس المرجع ص ٢٢ .

آخر قصيدة كتبتها ملتمساً منه أن ينشرها بعد أن أخبرته بأنني طالب في الثانوية ، ومطلع القصيدة كالتالي :

تعـــالى نمـــلأ الدنيـا أغـاريـــــدا وألحـانـــاً
تعـــالى نقطف الأحـلام فـالأشـــــواق ترعـانـــا »

ثم يواصل قصته مع صالح جودت قائلاً : « وكم كانت خيبة أملي مريرة عندما تابعت الأعداد التالية من المصور فلم أجد القصيدة ، ولكني وجدت في إحداها تعليقاً منه في باب رسائل القراء يقول فيه : قصيدتك تدل على موهبة لا زالت برعما يتفتح ، اقرأ كثيرا فلا ينقصك إلا التعمق » . ثم يواصل القصيبي القصة قائلاً : « ثم كتب أخى عادل رسالة أخرى بالآلة الطابعة وعلى ورق فاخر ووقعها بالاسم المستعار الذي كنت أكتب به في تلك الأيام « محمد العليني »وكانت الرسالة مليئة بالتعالي ، ومما جاء فيها أن الشاعر تقديراً منه لمكانة صالح جودت يخصه بهذه القصيدة من شعره الذى لم ينشر من قبل في أى من دواوينه المطبوعة . وكم كانت دهشتي بالغة عندما تصفحت المصور بعد أسبوعين– فإذا بالقصيدة واسمها «صورة حبيبتي» تحتل الركن العتيد وهذه بعض أبياتها :

وضعتهـــا فـــوق قلبـي كـــى يستريـــح ويـهـدأ
وقلـت تطفـــىء نـــاري فـــزادت النـــار وقـــدا
قد خـان عهـدي حبيبـي ولم تخـــن هـى عـهـداً »

وقد استمر صالح جودت في نشر قصائدي باسمى المستعار حتى التقيت به في القاهرة بعدها ببضع سنين وأخبرته بالقصة كاملة ، فانفجر ضاحكاً ، وروي لي عدداً من قصص مشابهة تدور كلها حول انخداع الناس بما فيهم النقاد بالأسماء اللامعة ، وعجزهم عن تقييم العمل الأدبي تقييماً موضوعياً بمنأى عن شخص الكاتب [١] . وإن كان هذا

(١) سيرة شعرية ص ٢٣ وما بعدها .

الانخداع قد لا يتحقق اليوم وخاصة عندما بدأ كثير من النقاد يعتمدون فى تحليلهم للنصوص والحكم عليها على النص ذاته دون الإتكاء كثيراً على المؤلف ، وهو ما يعرف في المنهج البنيوى بموت المؤلف ، ويقصد به إرجاء العلاقة ما بين المؤلف والنص أو الكتاب بحيث يتحقق للعمل الأدبي النفاذ إلى القارىء نفاذا مباشراً لا تفسده الوسائط ولا ملابسات الظروف ، ويكون استقبال العمل الأدبي استقبالاً موضوعياً «نصوصياً» لا تشوبه شوائب الانطباعات وما فيها من ذاتية وآنية ومحدودية نفسية وذهنية [١] .

وهكذا استمر القصيبي في نظم الشعر ، وصقل موهبته حتى بدأ يشعر بالتحسن الذي أخذ يطرأ على نتاجه الشعري شكلاً ومضموناً كما يذكر ذلك بقوله : « ومع العام السادس عشر طرأ – فيما أتصور – تحسن واضح على ما أكتب من الشكل والمضمون .. وأجد في أوراقي اليوم ما يقرب من ثلاثين قصيدة مكتوبة فى تلك الفترة » [٢] غير أن القصيبي أدرك جيداً أن النضج الفني لا يمكن أن يتأتي لصاحبه إلا بالقراءة شعراً ونثراً ، والمداومة عليها لأنها الزاد الذي لا يمكن للأديب الاستغناء عنه ، فأكب على قراءة الكتب الأدبية إلى جانب دراسته الأكاديمية ، مما زاده أصالة وعمقاً .

---

(١) د . عبد الله القذامي : ثقافة الأسئلة ص ١٩٤ .

(٢) سيرة شعرية ص ٢٨ .

مكوناته الثقافيــة وحياته العملية

أولاً : مكوناته الثقافية :

بدأ القصيبي حياته التعليمية في مدارس المرحلة التي قبل الابتدائية بالبحرين وتعرف كما ذكرنا آنفاً « بالحديقة » التي أمضى فيها ثلاث سنوات ، ثم انتقل إلى المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم رحل إلى مصر لدراسة السنة الأخيرة من المرحلة الثانوية وكانت تعرف بالتوجيهية ، وبعد أن اجتازها التحق بكلية الحقوق في جامعة القاهرة . إلا أن مواهبه الأدبية بدأت تتفتح في سن مبكرة ، وأصبحت ميوله ورغباته إلى القراءة والاطلاع على كتب الأدب لا يحدها حد ولا يشبع نهمة فيها كتاب أو كتب استمع إليه يقول : « لقد كنت منذ سن التاسعة وحتى اليوم قارئاً مدمناً – إن جاز هذا التعبير – ولا أعتقد أن أسبوعاً واحداً قد مر بي منذ أن أجدت القراءة ولم أنته فيه من قراءة كتابين أو ثلاثة »[١] ولم يبلغ العاشرة حتى قرأ كتب كامل كيلاني وتجاوزها إلى مجموعة طيبة من روايات يوسف السباعي ، وإلى معظم قصص تاريخ الإسلام التي كانت تصدر عن دار الهلال ، بالإضافة إلى كل ما وقع بين يديه من روايات أجنبية مترجمة كأرسين لوبين وروكامبول .

وقد نمت القراءة لديه نمواً كبيراً يتناسب ونموه التعليمي ، فما إن أشرف على أعتاب التعليم الجامعي في مصرحتى تهيأت له سبل القراءة ووسائل الاطلاع على كتب الأدب قديمها وحديثها كما يذكر قائلاً : «من الطبيعي والحالة هذه أن تكون قراءاتي قد غطت حقولاً واسعة ومتنوعة ، لقد قرأت الكتب الأدبية التقليدية من « البيان والتبين » إلى «العقد الفريد » إلى « الأغاني » وقرأت بتوسع في التاريخ والرواية والقصة والسيرة ، بالإضافة إلى ما تطلبته الدراسة الأكاديمية من قراءات واسعة في القانون والعلوم السياسية والاقتصاد وعدد آخر من العلوم الإجتماعية »[٢] .

---

(١) سيرة شعرية ص ٤٠ .

(٢) نفس المرجع ص ٤١ .

وبعد أن أنهى دراسة الحقوق سافر إلى الولايات المتحدة لمواصلة الدراسات العليا ، وقد مكنته هذه المرحلة من التزود بالعلوم السياسية على أيدى بعض المتخصصين ، حتى أنه يذكر أن تلك الفترة كانت من أخصب فترات حياته الثقافية . كما مكنته من إتقان اللغة الإنجليزية التى ساعدته على قراءة كثير من الروايات والقصص الأجنبية بلغتها الأم . بيد أن قراءته للشعر الإنجليزي كانت متواضعة كما يقول : « لقد قرأت بالإنجليزية مئات الروايات والقصص ، إلا أنني لم أقرأ من الدواوين إلا مجموعة تعد على أصابع اليدين ، ولا تتجاوز رحلتي في الشعر الإنجليزي شذرات ومقطوعات من هنا وهناك لشعراء قلائل هم شكسبير ، وبيرون ، وشيلي ، وجريفنز »[١] .

وما إن أنهى دراسة الماجستير حتى عاد إلى المملكة العربية السعودية ليعمل في جامعة الرياض ، ثم عاد إلى بريطانيا ليكمل دراسة الدكتوراه ، وقد تنوعت اهتماماته الثقافية في هذه المرحلة وتوسعت مداركه العقلية ، ولم يقتصر اطلاعه على كتب الأدب العربي ، بل تجاوزه إلى قراءة بعض دواوين الشعراء الرومانسيين الإنجليز ، وبعض دواوين الشعراء الأمريكيين والإنجليز المعاصرين أيضاً . وقرأ للشاعر الألماني « ريلكه » ولعله شاعره المفضل من غير العرب ، وإلى جانب ذلك فقد قرأ عدداً من القصائد المترجمة من الشعر الصيني والهندي والفارسي والياباني والأسباني . ولكنه يعلق على هذا قائلاً : « وهى في مجموعها أهزل من أن تعد إلماماً حقيقياً بالشعر العالمي »[٢] .

ولم تقتصر ثقافة القصيبي على القراءة الحرة والدراسة الأكاديمية ، بل تجاوزها إلى المشاركة الفعلية في كثير من الندوات الفكرية والأمسيات الثقافية والأدبية واللقاءات الصحفية التي كانت هى أيضاً من العوامل الرئيسة التي مكنته من ناصية الثقافة اللغوية والأدبية على حد سواء . أنهى الدراسة حتى عاد في عام ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م لينغمس في دوامات من الأعمال المختلفة التى استنفذت كثيراً من جهده ووقته مما اضطره فى النهاية

---

(١) سيرة شعرية ص ٤١ .

(٢) نفس المرجع ص ٤١ .

يتخلى عن بعضها وحول هذه التجربة العملية المرهقة يقول : «لقد انغمست إثر رجوعي من بريطانيا في دوامة سريعة من العمل . كنت أقضى فترة الصباح في الكلية ، أما فترة ما بعد الظهر فقد كنت أقضيها في مكتب أحد الأصدقاء المحامين الذي سافر لاستكمال دراسته العليا وطلب مني الإشراف على المكتب فى غيابه .

أما فترة المساء فقد كنت أقضيها متنقلاً بين معهد الإدارة ووزارة المالية والاقتصاد الوطني ، إذ كنت أعمل مستشاراً غير متفرغ بالجهتين . وقد زادت هذه المسئوليات ثقلاً عندما توليت عمادة كلية التجارة الأمر الذى اضطرني إلى التخلي عن الإشراف على مكتب المحاماه » [١] . وقد عمل أثناء وجوده في الجامعة وقبل تولى عمادتها مدرساً فرئسياً لقسم العلوم السياسية ، وساهم في وضع النظام المعدل للجامعة . وما إن أنهى عمله كعميد للكلية ببعضة شهور حتى عرض عليه الأديب محمد عمر توفيق ، وكان وقتها وزيراً للمواصلات ، أن ينتقل للعمل معه مديراً عاماً لمؤسسة الخطوط الحديدية في الدمام ، وبشأن هذا العرض الجديد يتحدث القصيبي قائلاً : « لقد وضعني هذا العرض أمام حيرة شديدة وكان القرار غاية في الصعوبة » . ويواصل حديثه قائلاً : « كان العمل شيقاً ممتعاً وقد بـــدأت منذ أول يوم صداقة وطيـــدة بيني وبين الأخـــوة العاملين في المؤسسة » [٢] . ولكن القصيبي لم يمضي وقتاً طويلاً في مؤسسة الخطوط الحديدية رغم حبه للعمل فيها ، وتوطيد أواصر الصداقة والمحبة بينه وبين عامليها ، ولم يكن تخليه عن العمل فيها ناتجاً عن قصور ذاتي أو كره لعمل قد يكون مرهقاً بحكم طبيعته ، ولكن النجاحات التي حققها هذا الرجل المعطاء بفكره وجهده جعلته سريع التنقل من عمل لآخر أعلى مستوى وأكثر مسئولية ، فلم يكمل سنة ونصفاً في عمله الجديد حتى تم تعيينه في عام ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م وزيراً للصناعة والكهرباء ، وقد أمضى في الوزارة ما يزيد على ثماني سنوات ، ثم عين في عام ١٤٠٣هـ/٨٣م وزيراً للصحة إلى جانب الوزارة السابقة [٣] .

---

(١) سيرة شعرية ص ١٠١ .
(٢) نفس المرجع ص ١٠٣ - ١٠٤ .
(٣) التنمية وجهاً لوجه الغلاف ، وسيرة شعرية ص ١٠٤ .

والقصيبي شديد الاهتمام بعمله يحبه كثيرا ، ويتفاني في أدائه ، ويبذل كل طاقاته ليكون رجلاً منتجاً ، وقد يضحى أحياناً بصمته من أجل إنجازه ، وعن تجاربه العملية السابقة يقول : « لقد تعلمت من بقائي في الجامعة سنين طويلة طالباً وأستاذاً قواعد البحث العلمي والمنهج الموضوعي . وأعتقد أنني مسئولا حاولت قدر طاقتي اعتماد الطريقة المنهجية أساسا لصنع القرار . من ناحية أخرى كنت دائماً أذكر نفسي مسئولاً أن السلطة ظاهرة زائلة عابرة ، وأن على المرء أن يبذل أقصى جهده لئلا تؤثر خمر السلطة على اتزانه .. ولا شك أن عملي وزيراً قد ساعدني على أن أرى جوانب من الطبيعة البشرية يصعب الاطلاع عليها إلا من مثل هذا الموقع » [١] .

ولا يزال القصيبي رجلاً مليئاً بالنشاط والحيوية يمارس أعماله الوظيفية بجد ومثابرة ، ويؤديها بأفضل ما يكون وهو يشغل اليوم منصب سفير المملكة العربية السعودية في بريطانيا، وكان من قبل سفيراً لبلاده فى دولة البحرين . وعندما سئل عن الفارق بين عمله كوزير وعمله سفيراً ؟ أجاب قائلاً : « تعودت منذ الخدمة العامة على أن أنظر إليها كعملة واحدة تتعدد وجوهها ومظاهرها ، ولكن جوهرها الأصيل هو أن تعطي من نفسك بقدر ما يمكنك – لا يتغير بتغير المسميات والواجبات . كما علمتني الحياة أن المرء يأخذ من كل عمل بقدر ما يمنح هذا العمل » [٢] .

---

(١) سيرة شعرية ص ١٩٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٩٩ ، والغزو الثقافي ص ١٤١ .

إنتاجه الأدبي والمؤثرات العامة فى شعرة :

القصيبي شخصية متعددة المواهب وخاصة في إطار العمل الأدبي فهو شاعر ، وناثر ، وناقد ، ومحاضر ، وصحفي ، وباحث ، و روائى .

أولاً : إنتاجه النثري :

يشمل الحديث عن إنتاجه النثري جميع مؤلفاته النثرية التي تدور موضوعاتها حول الاقتصاد ، والتنمية ، والسياسة ، والمقال الصحفى ، والكتب النقدية ، والأدبية ، والسيرة الشعرية ، والدراسات الأدبية ، والرسائل الموجهة لبعض الدعاة المسلمين الذين دارت بينهم وبينه خلافات حول آرائه لبعض الدعاة المسلمين الذين دارت بينهم وبينه خلافات حول آرائه الفكرية والعقائدية و الرواية الأدبية. ويمكننا حصر كتبه النثرية حتى كتابة البحث في الآتى :

١ – التنمية وجهاً لوجه
٢ – في رأيي المتواضع
٣ – قصائد أعجبتني
٤ – عن هذا وذاك
٥ – سيرة شعرية
٦ – « ١٠٠ ورقة ورد »
٧ – في خيمة شاعر
٨ – المزيد من رأيي المتواضع
٩ – العودة سائحاً إلى كاليفورنيا
١٠ – من هم الشعراءالذين يتبعهم الغاوون .
١١ – الغزو الثقافي
١٢ – حتى لا تكون فتنة
١٣ – رواية بعنوان : شقة الحرية

صدر كتاب « التنمية وجهاً لوجه » في منتصف السبعينات تقريباً ، وأعيد طبعة عام ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م ، والكتاب من الحجم الوسط ، وعدد صفحاته مائة وخمس وأربعون صفحة مشتملة على ثمانى محاضرات ألقاها الشاعر في مناسبات مختلفة تدور في مجملها حول التنمية ، والصناعة ، وأعباء الوزارة . وأما « في رأيي المتواضع » و « المزيد من رأيى المتواضع » فقد صدر الأول في عام ١٩٧٧م تقريباً ، وأعيد طبعه في منتصف الثمانينات؛ وصدرت الطبعة الأولى من الكتاب الثاني عام ١٤١٠هـ/١٩٩٠م . ويدور محتوى الكتابين

حول آراء القصيبي في موضوعات شتى ، منها : الأدبية ، والنقدية ، والثقافية ، والسياسية ، والموضوعات العامة .

وصدر كتاب « قصائد أعجبتني لأول مرة في منتصف السبعينات أيضاً وأعيد طبعه عام ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م . وهو دراسة نقدية لقصائد مختارة لبعض الشعراء العرب قدامى ومحدثين . أما كتاب «عن هذا وذاك » فقد صدر في طبعته الأولى عام ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م ، وطبع مرة ثانية عام ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، وهو مجموعة من المقالات تتحدث عن موضوعات مختلفة كالوحدة العربية ، والتعليم ، والشعر والشعراء ، والحضارة الغربية ، وغيرها من الموضوعات التي يطرحها الكاتب ويحاول أن يعالج من خلالها الأخطاء الناجمة عن سوء التصرف ، أو يقترح العلاج – على أقل تقدير – والكتاب من القطع الوسط ويقع في مائة وخمس عشرة صفحة . وفى عام ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م أصدر كتاباً بعنوان « سيرة شعرية » ويقع في مائة وإحدى وأربعين صفحة من القطع الكبير . ويتحدث فيه عن نفسه كشاعر ، وهدفه منه أن يكون عوناً للباحثين الذين يتعرضون على نحو أو آخر لأشعاره ، ودليلاً أمام القارىء العادي يسهل له عملية السفر داخل دواوينه [1] . وقد أعيد طبعة للمرة الثانية عام ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م بعد أن أضاف إليه عشرة فصول جديدة ليصبح عدد فصوله ثمانية عشر فصلاً . وقسمه إلى ثلاثة أجزاء . جعل الجزء الأول لسيرته الشعرية ، وقد اشتمل على عشرة فصول ، وجعل الجزء الثاني وهو ثمانية فصول للرد على ما وجه له من استفسارات حول الشعر ، أما الجزء الثالث فخصصه للقصائد المختارة من شعره . أما كتاب « ١٠٠ ورقه ورد» فقد صدر عام ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، وهو من القطع الوسط وعدد صفحاته مائتان وإحدى وأربعون صفحة، يتحدث في كل ورقة من أوراقه عن موضوع أدبي حديثاً فنياً راقياً أشبه ما يكون بقصيدة النثر إن صح هذا التعبير ، كما اختار فيه بعض القصائد الجميلة لعدد من الشعراء العرب والأجانب بعد ترجمة القصائد الأجنبية إلى اللغة العربية ، إلى جانب بعض

---

(١) سيرة شعرية : من المقدمة ص ٩ الطبعة الثانية .

القطع النثرية ، والشعرية المختارة من أدبه ثم صدر له فى عام ١٩٨٨م « في خيمة شاعر» عن دار الريس للكتب والنشر في لندن ويقع في مائة وثمان وسبعين صفحة من القطع الوسط وحول هذا الكتاب يقول القصيبي نفسه تحت عنوان قصة هذه المجموعة « هذه الصفحات ليست « حماسة » جديدة . ولا « ديوان شعر عربي » جديد . إنها أقل شأنا من ذلك ، بكثير . هى جولة عشوائية في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، لا تلتزم بمنهج ولا بتسلسل تاريخي ، ولا « بطبقات شعراء » [1] وفي عام ١٤١٠هـ / ١٩٠م صدر له كتابان الأول بعنوان « العودة سائحاً إلى كاليفورنيا » عن دار الصافي للثقافة والنشر في الرياض تحت سلسلة أدب الرحلات ، والآخر صدر عن منشورات بيت القرآن في البحرين . والكتابان من القطع الوسط ولا تتجاوز صفحات كل منهما ستين صفحة . ويدور الأول حول حياة الشاعر في الولايات المتحدة أثناء سني الدراسة وبعد أن رحل عنها ثم عاد إليها زائراً . وقد تناول حديثه البيروقراطية ، وإعلانات التلفاز ، ورحلة إلى « ديزي لاند » وغيرها من الموضوعات ، والمقالات التي تصف رحلاته وجولاته في أمريكا . ويدور الكتاب الثاني حول تفسير آية « والشعراء يتبعهم الغاوون » . وهى دراسة أشبه ما تكون بالبحث الأدبي، لأن الشاعر يعتمد فيها مقومات البحث وقواعده من حيث توثيق النصوص . وفي هذه الدراسة يحدد الباحث الشعراء الذين تتحدث عنهم الآية . ثم صدر له كتاب « الغزو الثقافي ومقالات أخرى » عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ١٤١١هـ/١٩٩١م . وهو من القطع الوسط وعدد صفحاته مائة وإحدى وأربعون صفحة عبارة عن مقالات في السياسة والاقتصاد والأدب والنقد . وأخيراً نأتي إلى كتابه الأخير «حتى لا تكون فتنة الذي صدر عام ١٤١١هـ/١٩٩١م في البحرين دون ذكر لدار النشر، وهو مجموعة رسائل رد فيها على بعض الدعاة الذين اتهموه بالعلمانية ، وقد فند اتهاماتهم ورد عليها نافياً التهمه عن نفسه . وبعد الانتهاء من إعداد هذا البحث صدر للقصيبى عام١٩٩٤م/١٤١٤هـ رواية أدبية بعنوان « شقة الحرية » فى ستمائة وثمانى عشرة صفحة من القطع الصغير وتدور أحداثها فى مدينة القاهرة فى الفترة الزمنية التى عاشها الكاتب هناك منذ

---

(٢) في خيمة شاعر ص ٩ .

١٩٥٦م وحتى عام ١٩٦١م وقد علق الكاتب قبل بداية الدخول فى الرواية بقوله إن جميع أبطال هذه الروايةوجميع أحداثها من نسج الخيال .

والمتتبع لكتب القصيبي السابقة ، ولا سيما السياسية والاجتماعية منها يلمس فيها حبه لوطنه ، والغيرة عليه ، والفخر بإنجازاته ، والرغبة في أن يراه وقد تبوأ مكانة مرموقة بين أقطار العالم ، ولكن هذا لا يمعنه من أن يبصر بعيوب مجتمعه وأن يكون واقعيا في تقدير ظروفه ومكانته ، وحول أسلوبه النثري يحدثنا الدكتور إبراهيم عوض قائلاً : « وأسلوب القصيبي في نثره منساب أنيق ، وأحسب أنه آنق من أسلوبه فى شعره في بعض الأحيان ، وأكثر انسيابا واستيلاء على النفس . حتى محاضراته في التنمية والاقتصاد ، ومشاكل المجتمع النامى تتسم بهذا الأسلوب الناعم الجميل »[(١)] . وإلى جانب هذا يتسم القصيبي شخصياً بروح الدعابة ، ودماثه الأخلاق ، والصراحة في الحديث ، واللباقة في تناول موضوعاته ، والتمكن من ناصية اللغة تحدثاً وكتابة ، ناهيك عن سعة الصدر وتقبل آراء الآخرين حتى ولو كانت على النقيض من آرائه .

وقد تميز في كتاباته النثرية بعدد من الميزات منها :- سلاسة الأسلوب وحلاوته . فالمتتبع لكتاباته سواء المقالات أو المحاضرات أو الأبحاث يلمس فيها سلاسة الأسلوب ورقته وانسجامه مع نوع الموضوع الذى يتناوله ، فالكلمات رشيقة ، والتراكيب محكمة ، والأمثلة على سلاسة أسلوبه ورشاقته كثيرة نختار منها نموذجاً كشاهد على ذلك ، يقول تحت عنوان « حديث مع القمر »[(٢)] .

« وفجأة .. قطع علينا القمر حبل الحديث

دخل بغته بيننا ، امتزجت أشعته البيضاء

بخصلاتك الشقراء في نافورة نزقة من الضوء

---

(١) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٢٧٠ .

(٢) « ١٠٠ » ورقة ورد ص ٢١ .

التصقت عيناك بوجهه الوسيم. وصمتت شفتاك

ورحت في نصف غيبوبة» .

ولم تتوقف سلاسة أسلوبه وطلاوته على مقطوعاته النثرية بل نجدها ملمحاً بارزاً في غالبية كتاباته حتى محاضراته في الإدارة والاقتصاد كما يذكر ذلك د/ إبراهيم عوض ،(١) وهذا أنموذج من محاضرة بعنوان « الوزير والتحديات الإدارية » يقول فيها : « إن الوزير باختصار هو قائد إدارى ، والقيادة فيما أتصور هى التى يتبناها القائد ، وهذا التعريف يصدق في كل ميدان من السياسة إلى الإدارة عبراً بالألعاب البدنية . وإذا كان من الممكن أن نركن إلى هذا التعريف فإن تحديد الصفات المطلوبة فى القائدأمر بالغ الصعوبة. ثم ينتقل إلى الحديث عن الوزير فيقول : وعلى الوزير وهو يواجه كل ما ناقشنا وما لم نناقش من تحديات إدارية أن يتذكر الأهداف الكبرى التى يسعى إلى تحقيقها . ليس هدف الوزير أن يكون محبوباً من مواطنيه ومراجعيه ، ولا أن يكون مكروها منهم ، ولا أن يخافه موظفوه ومراجعوه ، ولكن أن يدفع بهؤلاء وهؤلاء نحو تحقيق الغايات الرئيسة التي أنشئت من أجلها الوزارة ، واختير هو ليكون أداة المواطنين نحو تحقيقها »(٢) .

وقد علق د / عوض على أسلوب الكاتب من خلال الأنموذج السابق بقوله : « إن الكلام كما ترى ينساب كجدول من الماء خال من الصخور والعوائق والانحناءات ، فلا عبارة ركيكة ، ولا تركيب متعثكل أو متعسف . والقصيبي ينتقل كالنحلة من الاستشهاد بكلام أحد الكتاب السياسيين ،عندما يقول : يذكر الكاتب الأمريكي السياسي المعروف هانس مورجنتا وأنك تستطيع التأثير ... الخ إلى الاستشهاد ببيتين من الشعر لأحد الشعراء العرب القدماء موظفاً بذلك ثقافته السياسية التي تخصص في دراسته العليا في فرع من فروعها وكذلك ثقافته الأدبية التي حصلها بوصفه شاعراً أديباً ناقداً ، وذلك كله في محاضرة عامة في الإدارة ، وهو موضوع جاف ، بيد أن قلم القصيبي قد حوله إلى حديقة

---

(١) أدباء سعوديون ص ٣ .

(٢) التنمية وجهاً لوجه ص ٧٩ – ٨٠ .

خضراء نضرة » .[١] ـــخلو كتاباته من أنواع البديع التي اعتاد بعض الكتاب أن يبهرجوا بها كتاباتهم ، ليضفوا عليها شيئاً من الجمال الفني ، ولتكون وسيلة – من وجهة نظرهم – لشد السامع أو القارىء إلى أدبهم ، لكن كاتباً كالقصيبي ليس في حاجة إلى اتباع مثل هذه الوسائل . وإذا قرأت له قطعة نثرية من كتاباته بعيدا عن مجال المحاضرات والكتابات السياسية والاقتصاديـــة ، فستجـــده ينهج فيها نفس المنهج الذي اتبعه في كتابة محاضراته وندواته مبتعداًعن سلطة البديع والتزويق ، يقول تحت عنوان «شجون الخريف القادم»[٢] .

« السحائب الداكنة المتربصة وراء الأفق . والأشجار التي نسيت
أوراقها والضباب الرمادي الأبله .
أخاف أيتها الصغيرة الجميلة ، من هذا الخريف القادم .
أخاف أن يمس شفاهي فتتحول إلى قطع صامتة من الثلج .
أخاف أن يلمس قلمي فيكف عن زرع الحروف الخضراء .
أخاف أن يتسلل إلى قلبي فيفقد قدرته على الرقص
فى كرنفالات الحنين .
أخاف من هذا الخريف القادم .
أخاف أن يقتل نزق الطفل ، وجنون المراهق ، وفوضى الفنان ،
وفضول الملاح ، وتشرد الترابودور .
أخاف أن يتحول الطفل إلى معلم ، والمراهق إلى فيلسوف ،
والفنان إلى حكيم ، والملاح إلى تاجر ، والترابودور إلى صاحب مكتب عقار »

ـــ تضمين جل كتاباته أبياتاً من الشعر ، وتدل هذه الظاهرة على أن الكاتب ذو قدرة عالية على الابتعاد بكتاباته في أى مجال من المجالات عن الأسلوب العلمي البحث الذي يعتمد على الاستبطان ، وطرح الأدلة ، واستخلاص النتائج ، ولكننا نجده قد سما بكتاباته

---

(١) أدباء سعوديون ص ٢٧٣ .
(٢) « ١٠٠ » ورقة ورد ص ١٧٧ .

إلى أسلوب مزدوج يجمع بين استظهار النتائج المبنية على أسس وقواعد ثابتة ، وبين الأسلوب الأدبي القائم على الاستفادة من معجمه اللغوي وتوظيفه توظيفاً فنياً يضفي على كتاباته – رغم جفاف موضوعاتها – شيئاً من السلاسة والرواء الذى يجذب إليه المتلقي ويمنع أن يتسلل الملل إلى نفسه . وهذه بعض النماذج التي اشتملت على أبيات شعرية وظفها الكاتب في كثير من محاضراته وندواته وكتاباته النثرية عامة . يقول في محاضرة بعنوان «خواطر في التنمية» [(١)] .

إن الذين يرددون : أحيني اليوم وأمتني غداً – قوم أنانيون يعيشون لأنفسهم فقط وما استحق المرء أن يولد من عاش لنفسه . إن شعارنا لا يجب أن يكون ما قاله شاعرنا العربي في لحظة من لحظات اليأس «إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر » ، ولكن ما قاله حكيم قديم وهو يغرس شجرة الزيتون « زرعوا فنحصد ، ونزرع فيحصدون » .

ويقول في موضع آخر من محاضرة أخرى : ولعلنا هنا نرى أن شاعرنا الذي قال :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

وقال :

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضر كوضع السيف في موضع الندى

لم يكن الشاعرعظيماً فحسب ولكنه خبير من خبراء الإدارة العامة » [(٢)] . ويقول تحت عنوان « الصناعة السعودية الأمل والتحدي » : [(٣)]

« على أن الذي يعنيني هنا هو أن النقاش عندنا حول دعم الصناعة لا يزال حامي الوطيس . يقف في طرف من النقاش رجال الصناعة السعوديون داعين الدولة إلى أن تقدم

---

(١) التنمية وجهاً لوجه ص ٤٦ .
(٣) نفس المرجع ص ٨٠ .
(٣) نفس المرجع ص ٨٧ .

لهم مساعدات لا تعرف الحدود ، ومطالبين كل يوم بمعونة مبتكرة جديدة لا تعرفها قواميس المعونات ، شعارهم في ذلك قول الشاعر :

والنفس طامعة إذا طمعتها وإذا ترد إلى قليل تقنع »

ويقول تحت عنوان « الغزو الثقافي » [١] .

« إن أخطر ما في الغزو الثقافي المعاصر أنه أصبح ذا دفع ذاتي تلقائي يتم دون أي مجهود من الجهات الغازية ، ويتم دون أن يدرك ضحية الغزو أنه تعرض لأى خطر ، فيقبل في حماسة بلهاء ، أو بله متحمس ، لا على قبول الغزو فحسب بل على اعتناقه واحتضانه. هنا مكمن الخطر الأكبر : كيف يمكن أن تهاجم عدواً لا تشعر بوجوده ؟ أو كما قال الشاعر القديم .

كيف أحترس من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي .

ـ تتبدى في كتاباته روح الدعابة والنكتة فهو صاحب « فكاهة رائعة وراقية » [٢] . يهدف من ورائها إلى معالجة الموضوع المطروح بالقدر الذي يحتاجه ذلك الموضوع من الجدية أو الهزل . فعندما سئل ذات مرة عن الشعر النبط [٣] ، أجاب قائلاً « أنا بكل أسف لست من خبراء الشعر النبطي ولا أتذوق سوى القليل منه للمجددين من شعرائه – القدامى غالباً – الا أنني استغربت الضجة القائمة حول شعراء النبط هذه الأيام ، وكأنه اختراع جديد مفاجيء الأمر الذي يذكرني بقصة الاسكتلندي الكاثولكي الذي فاجأه جاره اليهودي ذات صباح بلكمة شديدة على وجهة وعندما سأله جاره عن السبب قال : لأنكم معشر اليهود تآمرتم على السيد المسيح ، فقال له جاره : ولكن هذا حدث قبل ألفي سنة ! فرد عليه : ولكن الخبر لم يبلغني إلا البارحة ! » [٤] ومن خلال الدعابة والفكاهة نلمح في

---

(١) الغزو الثقافي ص ٨ .

(٢) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٢٧٤ .

(٣) نوع من الشعر ينظم باللهجة العامية للملكة العربية السعودية .

(٤) سيرة شعرية ص ٢٥١ .

بعض كتاباته شيئا من السخرية التي يتطلبها موقف من المواقف . سخرية خفية مبطنة ظاهرها الدعابة وباطنها النقد اللاذع الموجع ، وقد أشار إلى مثل هذه الوخزات بعض الباحثين [١] واختار له هذه المقالة التي هيكلها الكاتب في شكل « المقامة » وعنوانها عجائب الأخبار فى شعر البيع والإيجار »[٢] . « دخلت على المتأمل الحكيم ، فإذا به في هم عظيم . قال : أواه يا أبا نفيس ، من هذا الزمان الخسيس ، أصبح الشعر بضاعة يتاجر فيها الجماعة . قلت : هون عليك المصاب . فهذا شأن الشعر عبر الأحقاب . وقد عاش الشعراء على العطايا ، وأكثروا من قبول الهدايا . وتطلعوا إلى « الشرهات » [٣] ولم يشبعوا من كلمة « هات » ألم تسمع قول شاعر نحرير يفخر على شاعر فقير :

عطايا أمير المؤمنين ولم تكن ... مجمعة من هؤلاء وأولئكا

وما نلتَ حتى شبتَ إلاّ عطية ... تقوم بها مصرورة فى ردائكا

ألم تسمع ما قيل في داهية الأدباء ، وأشعر الشعراء :

لئن جاد شعر ابن الحسين فإنما ... بقدر العطايا .. واللُّها تفتح اللُّها

وما دام هذا هو الشأن عبر التاريخ ، فلا تكثر على هذا الزمان التوبيخ » . إلى آخر المقامة التى يذكر فيها الكاتب صنوف الشعراء والمتشاعرين ، وتجار الشعر ومشتريه .

– تميز القصيبي في كتاباته بسعة الصدر ، فهو لا يتعصب لأمر من الأمور أو لمذهب من المذاهب الأدبية أو لنظرية من النظريات أو لرأى من الآراء ، بل يحاول أن يأخذ من كل بقدر ما يفيده ، ويرى أن لكل إنسان وجهة هو موليها ، وأن رأيا أو مذهبا واحدا لا يستطيع أن يحتكر الحقيقة المطلقة» [٤] يقول حول وجهة نظره هذه « عندما بدأت دراستي في لندن على يد أستاذ من ألمع أساتذة المدرسة الحديثة في العلاقات الدولية –جون بيرتون –

---

(١) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٢٧٤ .

(٢) المزيد من رأيى المتواضع ص٦٤ .

(٣) الشرهات : جمع شرهة وهى كلمة عامية تعنى الهبة أو الأعطية .

(٤) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٣٤ .

تبينت تدريجيا أن نظرية القوة وحدها عاجزة عن شرح كل ما يدور في عالم السياسة . منذ ذلك الوقت وأنا أدرك أن كل النظريات التي تحاول اختزال مجموعة هائلة من الظواهر ، فى عامل واحد أعجز من أن تشكل تفسيرا موضوعيا دقيقا لهذه الظواهر ، ينطبق هذا على كثير من النظريات . ويستطرد مقررا أنه فقد القدرة فكريا على التعصب أو التطرف لصالح نظرية ، أى نظرية من النظريات بل أى فكرة من الأفكار »[١].

كما تتضح سعة صدره في موقفه من الاتجاهات الأدبية ، وعدم تفضيل أحدها على الآخر . يقول : « إننا نسيء إلى الشعر إذا أصررنا على إدخاله في أحد الأقفاص الثلاثة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . غير أننا نجرم فى حقه إذا اعتبرنا الكلاسيكية أفضل أو أسوأ من الرومانسية أو الواقعية . إن كل شاعر حقيقي يجب أن يكون كلاسيكيا ورومانسياً وواقعياً فى الوقت نفسه يجب أن يكون كلاسيكياً ، فيتحدث بلسان قومه وبالأسلوب الذي يفهمونه وبالموسيقى التي تعودت عليها آذانهم ، وبالكلمات التي يحتويها تراثهم . ويجب أن يكون رومانسيا فيعايش تجارية معايشة شخصية ذاتية مباشرة ، بحيث تمتزج التجارب بالذات ، وتصبح كلا واحداً لا ينفصل . ويجب أن يكون واقعياً فيعيش مع البشر ، ويستنشق همومهم ويلامس مشاكلهم »[٢] .

ولأن القصيبى واسع الصدر ، وينأى دائماً عن التعصب ، نجد عبارة « فقدان القدرة على التعصب » تبرز من حين لآخر في كتاباته . ومن ذلك قوله في موضع آخر عندما سُئل عن موقفه من التطرف حباً أو كرهاً «فقد حاولت جهدي ، وأعتقد أنني نجحت إلى حد كبير أن أجدد من الوجود ومن الكائنات مواقف بعيدة عن التطرف . منذ سن مبكرة تعلمت أن العالم ملىء بالألوان المتشابهة المتشابكة الظلال ، وأدركت أن أولئك الذين لا يرون سوى السواد والبياض مصابون بعمي الألوان . منذ سن مبكرة فقدت القدرة على التعصب »[٣] . والشواهد على سعة صدره وعدم تعصبه كثيرة ومبثوته في صفحات كتبه

---

(١) سيرة شعرية ص ٧٨ .

(٢) سيرة شعرية ص ١٥٠ .

(٣) نفس المرجع ص ١٦٥ .

النثرية ، ولأن مقام البحث لا يتسع لإستعراضها ، نحيل القارىء إلى بعضها .[١] ومن مميزاته : الصراحة و الوضوح،ولم تكن صراحته متصنعة ، بل تصدر عنه بعفوية تامة ، ويلمسها القارىء في معظم مؤلفاته ولقاءاته الصحفية ، فهو كما يشير أحد الباحثين لا يحاول أن يبرز نفسه للقراء في صورة مثالية [٢] بل يصل في صراحته إلى حد التحدث عن عيوبه دون أن يحاول سترها أو تجميلها . استمع إليه من مقالة بعنوان «خواطر حربائية» يتحدث فيها عن ظلـــم الناس « للحرباء » حين يصفون الانتهازي بأنه «كالحرباء » لأن « قدرة البشر على الرياء والنفاق والتزلف والمخادعة تفوق قدرة أى حرباء على أي شجرة في أى غابة من غابات العالم » . ثم يذكر نماذج من الحرباءات البشرية التي صادفته في حياته ، ثم يعقب قائلاً : «في أعماق معظمنا ، وأكاد أقول في أعماقنا جميعاً ، توجد حرباء نشطة تتحكم في عدد كبير من تصرفاتنا اليومية ، الفردية والجماعية » . ثم ينتهى إلى قوله : « ولا أزكى نفسي ولا أبرئها، فلست سوى فرد في غزية . أقول لك أيها القارىء ما قاله الرصافي : لمني ألمك ولا ترضى اعتذاري »[٣] والمتمعن في الفقـرة الأخيـرة يجد أن القصيبي وصل في صراحته إلى منتهاها .

وهذا شاهد آخر تلوح منه صراحة القصيبي واضحة لتؤكد للقارىء أن ما أعلن عنه في النص السابق من صراحة لم يكن أمراً عابراً أو فورة وقتية[٤] .

وإنما هى سمة ملاصقة له ، يقول مجيباً عن سؤال وجه له في إحدى اللقاءات الصحفية بعنوان : هل وجدت أخيرا من يفهمك ؟ »

« لا أدري ماذا تقصد أخيراً . ذلك أنه لم يسبق لي أن اشتكيت في سر أو علن من عدم فهم الناس لي . ولماذا لا يفهمني الناس ؟ هل أتحدث بالسريانية ؟ . أو بلغة أهل بابل

---

(١) أنظر عن هذا وذاك ص ٨٢ ، ٨٤ ، وسيرة شعرية ص ١٥٣ .

(٢) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٢٧٩ .

(٣) فى رأيي المتواضع ص ٧٥-٧٧ .

(٤) د . إبراهيم عوض : مرجع سابق ص ٢٨٠ .

أو بأسلوب بعض الشعراء من أهل الحداثة ؟ لقد كنت قادراً في كل مراحل حياتي أن أتفاعل مع الآخرين فيفهمونني وأفهمهم ، ويفهمون عني وأفهم عنهم »[١] .

هذا الحوار الذي يمثل طرفيه القصيبي ونفسه يلقى الضوء على جوانب أخرى من شخصيته ، يستشعر فيها الصراحة المتجسدة من خلال مجموعة من الصفات الأخلاقية التى انفطرت عليها النفس الإنسانية ، كالأنا ، والطموح والأنانية ، والتواضع ، وإيذاء الآخرين ، والحسد ، والمنافسة ، والكرم ، والقسوة ، والتناقض ، والشجاعة ، والكره ، والحب وما إلى ذلك . ولطول الحوار الذي يتضمن تلك العناصر نكتفي ببعض المقاطع التي يُستدل منها على صراحته .

يقول :

« من أنت ؟

– إنسان

* هناك أكثر من ثلاثة بلايين إنسان . ولكنني أريد أن أعرف من أنت ؟

– أنا أحدهم

* هذا لا يكفي . قل لي من أنت ؟

– سأجيبك عندما أتوصل إلى الإجابة . مرات عديدة تصورت أنني أعرف من أنا ومرات عديدة فوجئت أنني لا أزال أبحث عن نفسي في نفسي .

* ماذا تريد أن تعرف عن نفسك ؟

– أريد أن أعرف مثلاً مدى أنانيتي . أعرف بالتأكيد أنني أناني .. ولكني أود أن أعرف حدود هذه الأنانية .

* أليس هناك اختبار للأنانية ؟

– هناك . ولكنني لن اجتازه . لو كنت مع اثنين في قارب وسط المحيط لا يتسع إلا

---

(١) سيرة شعرية ص ١٦٧ .

لاثنين لما تطوعت بالقاء نفسي فى البحر » .

وفي آخر الحوار يطرح على نفسه بعض الأسئلة أيضاً منها :

* ما علاقة الحب بالكرم ؟

– الحب هو الذي يفرق بين العطاء والإتاوة .

* ولكن ألست تحب الآخرين ؟

– كلا . للأسف . إنني أحب أصدقائي وأقاربي .. ولكنني لا أحب الناس الذين لا أعرفهم .

* هل أنت صريح ؟

– كلا . »[1]

ذلك جانب من صراحة القصيبي وهناك جوانب أخرى يضيق بها البحث ، غير أنني سأقف وقفة قصيرة مع إجابته على السؤال الأخير من حواره . فعندما سئل « هل أنت صريح ؟ » أجاب بكل صراحة : «كلا» ولا يعني هذا بالضرورة أنه فعلاً غير صريح ، لأن اعترافه بعدم الصراحة يدل في حد ذاته على الصراحة ، وإن كانت في بعض الأحيان صراحة غير مطلقة ، كما يذكر د . عوض ، الذي علق على إجابة القصيبي بعدم الصراحة قائلاً : « والحق أنه لا يوجد إنسان يمكن أن يحرز الدرجة النهائية في الصراحة ، إذ مهما بلغ الشخص من الشجاعة والجرأة والتحدي فسوف تظل هناك أشياء لا يستطيع أن يكون صريحاً فيها حتى ولو مع نفسه . ومع ذلك فيحمد للقصيبي أن يقول عن نفسه ذلك »[2] . وفي رأيي أن ما قاله القصيبي هو منتهى الصراحة سواء أكانت تلك الصراحة حقيقية أم هى من صنع الخيال .

ولا تقتصر صراحة القصيبي على كشف عيوبه والإلماح إليها فحسب بل يتجاوزها إلى

---

(١) عن هذا وذاك ص ٩٣ وما بعدها .

(٢) د . إبراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٢٨٣ .

مصارحة المواطنين بالحقائق التي تخفى عليهم ، ويبصرهم بما قد يتراءى له من عيوب وهذا ما نلمحه في هذا النموذج من محاضرة له وهو وزير للصناعة والكهرباء عن مشاكل النمو العمراني والخدمات العامة تحت عنوان فرعي : متى تصل الكهرباء إلى كل بيت؟ يقول : « كم كان بودي أن يكون الجواب سارا ومشجعا يحمل الوعد بخير مقبل عاجل – ولكن الأمانة تقتضى أن أصارحكم وأصارح من خلالكم كل مواطن ، أن الجواب ليس باللذيذ أو اللطيف . إننا نحتاج إلى فترة لا تقل عن عشر سنوات لكي نوصل الكهرباء إلى كل مواطن في المملكة ، إلى كل بيت في كل قرية . هذه فترة طويلة دون شك ، وهى فترة أكثر طولاً بالنسبة لمن ينتظر »[(١)]. بهذه الصراحة الجريئة واجه القصيبي مواطنيه دون أن يوعد بما لم يكن مستطاعاً تحقيقه في حينه حتى يسكت الناس على أقل تقدير . ثم ينتقل في حديثه إلى جانب آخر من الصراحة وهو الكشف عما في المواطنين أنفسهم من عيوب كانت ولا تزال من العوامل المتسببة في انقطاع التيار الكهربائي ، وتعطيل غيره من الخدمات العامة فيقول : « إن ثلث الانقطاعات التي تحصل في الوقت الحاضر ثم لأسباب لا علاقة لها بالشركات : سيارة تصطدم بعمود « إنارة » أو آلة حفر تقطع سلكاً أرضياً .. إن كل من يدعى غير ذلك يتجنى على الحقيقة أو يجهل الحقيقة . ويخدع المواطنين »[(٢)].

ـــ ومن السمات العامة في كتابات القصيبي الاهتمام بهموم الوطن ومشكلاته ، بدءاً بمشاكل التنمية ودور المواطن في المساعدة على حلها ، وإنتهاء بنقل التقنية من البلاد المتقدمة إلى المملكة مروراً بكثير من مقومات الحياة المتحضرة كالزراعة والصناعة والتعليم والصحة وغيرها . يقول من محاضرة بعنوان « خواطر في التنمية » موضحاً بعض المشكلات التي تواجه المملكة أثناء عملية التنمية « إن ضخامة التحديات التي نجا بهها ، وضخامة الموارد المالية المتاحة ، مقرونة بحداثة عهدنا بالتنمية وضعف التجهيزات الأساسية ، ونقص

---

(١) التنمية وجهاً لوجه ص ٣٠ .

(٢) نفس المرجع ص ٣١ .

الكوادر البشرية المدربة ، أدى إلى ظهور وضع غريب يتميز ببعض مظاهر التقدم وبعض مظاهر التخلف متعايشة جنباً إلى جنب »[١] .

وحديث القصيبي عن هموم الوطن ومشكلات المواطنين يطول ويطول ، فجل محاضراته تدور حول الوطن وهمومه وقضاياه ، ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة لها ، وحث المواطنين على الوقوف إلى جانب الدولة من أجل التخلص من تلك المشكلات . ولم يقتصر حديثه على الاهتمام بوطنه فحسب ، وإنما تجاوزه ليصل به إلى هموم الوطن العربي ومشكلاته وتطلعاته وأماني وآمال مواطنيه على اتساع رقعته وتعدد أقطاره واختلاف أهواء أبنائه حكاماً ومحكومين . يقول في حديث شائق عن الوحدة العربية كأمل يراود كل عربى ، وحلم أبى أن يتحقق ، لأنها لم تتوفر لها المقومات الصحيحة الناجحة ، « تحتل الوحدة العربية مكاناً أثيراً في قلب كل عربى وأحلامه من المحيط إلى الخليج . ذلك أنها تمثل رجوع القطع المشتتة إلى الالتحام في كيان واحد ، وظمأ الحدود الكثيرة إلى الاقتراب من بعضها البعض ، وشهوة الأرض الفقيرة المتخلفة إلى أن تصبح أرضاً غنية متطورة . من هنا احتلت الوحدة العربية مكاناً رئيساً في الفكر العربي السياسي ، وفي الكفاح السياسي العربي ، وظلت موضوع اليوم وموضوع الساعة كل يوم وكل ساعة في الحاضر والمستقبل »[٢] .

ومن خلال الحديث السابق وغيره عن أهمية الوحدة والطموح المتزايد إلى تحقيقها لدى فئات الشعوب العربية ، يبدو القصيبي كعادته صريحاً جريئا يبين للقارىء أن هذه الأمنية كانت وما زالت حبيسة النفوس ولا يمكنها أن تتجاوزها لكي تتترجم إلى واقع ملموس. « على أننا إذا كنا قد تكلمنا عن الوحدة كثيراً وغنينا لها طويلا فلا بد أن نعترف أننا لا نزال بعد ثلاثين سنة من استقلال معظم الدول العربية بعيدين كل البعد عن الهدف المنشود . لا يزال لكل دولة ودويلة عربية حدودها المحلية . لا يزال التنسيق هو الاستثناء ، والمنافسة هى القاعدة . لا تزال الخلافات الحادة موجودة تهدأ حينا ، ثم تنفجر على هيئة قفل الحدود بين دولة عربية و « شقيقتها » أو على هيئة حملة إذاعية مسعورة بين دولة عربية و«جاراتها العزيزة » أو على هيئة صدام مسلح بين دولة عربية و «شريكتها »

---

(١) التنمية وجها لوجه ص ٤٢ .

(٢) عن هذا وذاك ص ١١ .

في التاريخ والآمال والمصير المشترك . معنى هذا بصراحة وببساطة أننا لم نستطع أن نحول الوحدة من أمنية فى عالم الأحلام إلى هدف عملي ببرامج محددة » [١] .

– تميز بتنوع الموضوعات ، وعمق الفكرة والابتعاد عن الابتذال والتسطح ، كما أنه يجيد الحوار والإقناع وقرع الحجة بالحجة .

أما بالنسبة لتنوع الموضوعات فلست مبالغاً إذا ما قلت إنها اشتملت عنده على كثير من مناحي الحياة ومقوماتها ومشاكلها . فمنها العامة التي يتحدث فيها عن الوطن والنهوض به كالحديث عن التنمية ، والصناعة ، والكهرباء والتعليم ، والرشوة ، والغزو الثقافي . ومنها الموضوعات الخاصة كالحديث عن الأدب والشعر والشعراء ، والحب ، والحوار مع الآخرين، وحوار النفس للنفس ، وغيرها . يقول حول أسلوب الملك فيصل – رحمه الله – في السياسة الخارجية تحت عنوان فرعى «الواقعية» .

« لقد أجلت الحديث عن هذه الصفة لا لأنها تقل أهمية عن بقية الصفات التي يتصف بها جلالته – بل على العكس لأنها ربما كانت أهم الصفات على الإطلاق .. لقد كانت أهداف فيصل نابعة من قيم إسلامية مثالية ، إلا أن مثاليته لم تكن مثالية ساذجة ولا مبالغة في التفاؤل . لقد أدت تجارب الملك الطويلة واختلاطه بمختلف فئات البشر وأنواعهم ، وتكشّف مختلف جوانب الطبيعة البشرية أمامه ، ومعاصرته لكثير من الأحداث الكبرى التي أدت إلى تبنيه نظرة واقعية تدرك حدود العمل السياسي ، وتدرك الضعف المتأصل في الطبيعة البشرية ، وتعرف أن هناك دائماً هوة تفصل بين الواقع والأمل ، بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل » [٢] .

أما جودة الحوار وقرع الحجة بالحجة فتتبدى للقارىء أكثر ما تكون فى كتابه حتى لا تكون فتنة» الذى يحوى رسائله الكاملة التى رد فيها على بعض متهميه بالعلمانية. ففي رسالته الموجهة إلى ناصر العمر والتي يرد فيها على رسالة الأخير التي اتهمه فيها بالعلمانية

(١) عن هذا وذاك ص ١١ .
(٢) نفس المرجع ص ٦٦ .

تحت عنوان «حتى لا تكون فتنة» نراه بعد أن فند مزاعم العمر طرح عليه بعض الأسئلة التي من خلال الإجابة عليها من قبل القصيبي نفسه استطاع أن يصل إلى بطلان ما اتهمه به ناصر العمر بالعلمانية ، ورسالة القصيبي الموجهة إلى العمر تبلغ ثماني وعشرين صفحة يدرك القارىء من خلالها أن القصيبي قد قرع الحجة بالحجة ، واستطاع أن يبرىء نفسه مما لحقها . ورغم أن اقتطاع جزء قليل منها للاستشهاد به على ما ذكرت يخل بمحتواها إلا أنني سأذكر مثالاً لعله يفي بالغرض . يطرح القصيبي سؤالاً : « ما هى العلمانية ؟» ثم يجيب عليه بتعريف العلمانية نقلاً عن الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة ما نصه « العلمانية هى دعوة إلى إقامة الحياة على غير الدين » .. وتضيف أن « معتقدات العلمانية فى العالم الإسلامي هى : الطعن في حقيقة الإسلام والقرآن والنبوة والزعم بأن الإسلام استنفذ أغراضه .. الخ ثم يعقب بعد انتهاء الإجابة بقوله : « بهذا المفهوم الاصطلاحى المحدد تصبح « علمانية » المسلم كفرا يخرج من الملة ، قولاً واحداً – على ما أحسب ! » .

ثم يطرح على العمر سؤالاً هو : هل تتهم أخاك المسلم بالكفر ؟!! ويواصل حديثه قائلاً : « ها أنذا قد بينت لك يا أخى ناصر العمر أن العلمانية تعني بالمفهوم الاصطلاحى المحدد ، الكفر المخرج عن الملة ، أما عندما تقال دون مفهوم أو اصطلاح محدد فهى لا تعني إلا ما يريد القائل أن تعنيه. وها أنذا يا أخي ناصر العمر أسألك علنيا .. وعليك أن تجيب : ماذا قصدت بالضبط عندما وصفتني بأنني من « العلمانيين » ولا أقبل منك إلا أحد جوابين : إما أن تقف على المنبر نفسه الذى وصفتني من فوقه « بالعلمانية » وتعلن أنه لم يكن في ذهنك عندما استخدمت تلك الكلمة أن تتهمني بالكفر . وإما أن تقف وتقول ما نصه : « ها أنذا أمامكم ، بعد أن ذكرني أخي المسلم غازي عبد الرحمن القصيبي بالحديث الصحيح المتفق عليه عن سيدنا عبد الله بن عمر رضى الله عنهما أن رسول الله ﷺ قال : « أيما رجل قال لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما » ، ها أنذا ناصر العمر ، أشهد أمامكم أني أدين الله بوصمة أخى المسلم غازي بن عبد الرحمن القصيبى

بوصمة الكفر ، وأدين الله بأن ألقاه وقد باء بالكفر أحدنا » . ثم يذكر القصيبي المقالة التى استند إليها العمر في اتهامه « بالعلمانية » ويعقب قائلاً : « استمعت إلى شريط أخى ناصر العمر فلم أجده ذكر دليلاً واحداً على « علمانيتي » . ثم يذكر بأنه سيقوم بنشر المقالة بأكملها مرة أخرى ليطلع عليها العلماء والفقهاء آملاً أن يبينوا له ما قد يكون وقع فيه من زلات جعلته من « العلمانيين» . ثم يستعرض القصيبي بعض الأسس التي استند عليها في الطعن فيما وجه إليه من تهمة « العلمانية » منها : أن ناصر العمر يعتبر الاحتكام إلى الكتاب والسنة خدعة علمانية » وحول هذا الإطار يقول القصيبي : «أسرف أخي ناصر العمر على نفسه ، وأحسبه كان يتحدث ارتجالا ، ويجدر بالعلماء ألا يتحدثوا في الجليل من الأمور ارتجالا ، فقال أنه يعتبر مطالبتي بالاحتكام إلى الكتاب والسنة حيلة من حيل العلمانيين ، أيها المسلون ! هل سمعتم من قبل بداعية جليل ، وأستاذ فاضل ، يرى في طلب الاحتكام إلى القرآن والسنة « مؤامرة علمانية » ؟! إننى أكتب هذه السطور وأنا أتمني أن يكون الكلام المنسوب إلى أخى ناصر العمر مكذوباً عليه . فهو كلام لا يليق بجاهل من عامة المسلمين فضلا عن عالم من علمائهم » . ومنها أن العمر يعتبر «الحوار» مؤامرة علمانية » . وتحت هذا العنصر يقول القصيبي : « لا تنتهى غرائب هذا الشريط ولا عجائبه ! أخى ناصر العمر الداعية ، الأستاذ ، المعلم يطالب بمنع الحوار » ، ويقول ما نصه : أيضاً من أساليبهم ، ومن مبادئهم ما يسمى بمبدأ الحوار .. عندهم مبدأ الحوار .. حاور وهذا المبدأ خطير خطير خطير . – انتهى كلام العمر – ويعقب القصيبي قائلاً : « مبدأ الحوار خطير ؟! ، مبدأ الحوار خطير يا أخى ناصر العمر ؟! لم تخاف الحوار ؟ ، ألست تقول إنك تؤمن بالمجادلة بالتي هى أحسن ، حسناً يا أخي «جادلنا بالتى هى أحسن » ! لا تحاورنا .. «جادلنا بالتى هى أحسن » . يا أخى هل اتهام الناس «بالعلمانية » ، من «المجادلة بالتي هى أحسن » ؟! . كيف تكون إذن ، المجادلة بالتى هى أسوأ .. إطلاق النار عليهم ؟! » . ومن تلك الأسس التي استند عليها القصيبي أيضاً ، أن العمر يعتبر التدرج في التشريع مؤامرة « علمانية » ، ونظام المرافعات مؤامرة علمانية ، وغيرها . ونكتفي بهذا القدر من الرسالة منعاً للإطالة [1] .

---

(١) للاستزادة انظر كتاب « حتى لا تكون فتنة ص ٧ وما بعدها .

ثانياً : إنتاجه الشعري :

دواوينه المطبوعة

بلغت دواوين القصيبي المطبوعة حتى كتابة البحث عشرة دواوين حوت إنتاجه الشعري من سن السابعة عشرة إلى سن الخمسين تقريباً ، وكان صدور أول ديوان له وهو في العشرين من العمر . وبعد أن نفذت الطبعة الأولى لدواوينه السبعة الأولى ، وهى حسب تاريخ صدورها : أشعار من جزائر اللؤلؤ ، قطرات من ظمأ ، معركة بلا راية ، أبيات غزل ، الحمى ، أنت الرياض ، والعودة إلى الأماكن القديمة . طبعت للمرة الأولى في مجموعة شعرية كاملة عام ، ثم أعيد طبعها للمرة الثانية عام ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م . وقد صدر له غير المجموعة الكاملة ثلاثة دواوين أخرى هى على التوالي : ورود على ضفائر سناء ، وعقد من الحجارة ، ومرثية فارس سابق . وله ديوان مترجم إلى اللغة الإنجليزية . وسنتناول كل ذلك فيما يلي بالتفصيل .

أشعار من جزائر اللؤلؤ

هو أول ديوان صدر للشاعر ، طبع لأول مرة فى بيروت عام ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م ويضم القصائد التي كتبها ما بين سنّى السابعة عشرة والعشرين [١] . وهى الفترة التى شهدت أغزر إنتاجه وحوت شعر المراهقة[٢] . وتدور جل قصائد الديوان حول الحب والحرمان والإحساس بالغربة ، والشعور بالأمن والاستقرار الأسرى . يقول « في هذا الديوان كثيراً ما تمثل « الحبيبة » أحد معنيين : أولهما شعور بالأمن والاستقرار الذي يمثله بيت الأسرة الذي تركته في البحرين ، والثاني المستقبل بكل ما ينطوى عليه من تحديات ومجاهل » [٣] .كما ألمحت بعض القصائد إلى الحديث عن البكاء والحنين والألم، والتوق إلى الماضي وذكرياته،والبوح بمشاعر الشوق والوجد، وعدم الاستسلام للحزن والضياع والغربة. وأكثر ما

---

(١) سيرة شعرية ص ٤٩ ، والمجموعة الشعرية الكاملة ص ٩.

(٢) نفس المرجع ص ١٧٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٤٩ .

يكون الحنين والبكاء على فراق الأهل والأحبة والأصدقاء والشعور بالوحدة ، والهروب من الواقع المرير والحرمان القاتل . وحول المضامين الآنفة يقول : « لقد أثار بعض الذين تناولوا « أشعار من جزائر اللؤلؤ » ما يملأ الديوان من روح الحرمان والكآبة واليأس ، واستغربوا ذلك في ضوء ما يعرفونه عني شخصياً من روح التفاؤل والمرح » [١] . والأمر لا يجانب الحقيقة ، فقد كتب الشاعر قصائد ديوانه في دار الغربة بعيدا عن الأهل والوطن ، وفي سن أحوج ما يكون الإنسان فيها إلى من يرعاه ويواسيه في غربته ويقف إلى جانبه في محنته ، ولا أظن أن هناك محنة أقسى وقعا على النفس من محنة الغربة . ويعلل القصيبي نفسه لما احتوته قصائد الديوان من مشاعر الحزن والحرمان والكآبة فيقول : « إن قصائد أشعار من جزائر اللؤلؤ تمثل في الواقع تجارب مراهق غر برىء ، في عالم جديد مصطخب . والمراهقة فى حد ذاتها كثيرا ما توحى بمشاعر حزينة منشؤها الحرمان الجسدى من ناحية ، والقلق النفسى الذى يواكب التأرجح بين مرحلتي الطفولة والرجولة من ناحية أخرى » [٢] .

كما يذكر أن من أسباب الإحساس بالكآبة والحزن الذي ينعكس على قصائد الديوان ، ذلك الجو المأساوي الذي أحاط بولادته ونشأته ، وأيضاً سيكلوجية الحزن نفسه » [٣] .

وحول هذا الديوان يعلق أحد الباحثين قائلاً : « وفي بعض أشعار هذا الديوان غموض منشؤه عدم اهتمام الشاعر بمراجعة المعنى أو الصورة ، إذ يكتفي حينئذ بما يفد على سن قلمه لأول وهلة .. وكثير من الصور عادي ، بل بعضها بال . ومع ذلك ففي بعضها الآخر جمال وطرافة و إبداع » [٤] . ولا خلاف مع الباحث ، ذلك أن هذا هو حال أى شاعر يطبع ديواناً ولما يتجاوز سن العشرين .[٥] فما هذه القصائد التى حواها الديوان إلا ثمرة تجارب محدودة تدور في محيط مراهق غر برىء كما أعلن الشاعر عن ذلك ، ناهيك عن أن كل مبتدىء في تجربة ما لا بد أن يتكىء قليلاً على تجارب الآخرين ويترسم خطاهم

---

(١) سيرة شعرية ص ٥٠ .
(٢) نفس المرجع السابق ص ٥١ .
(٣) المرجع السابق ص ٥٢ .
(٤) د . إبراهيم عوض أدباء سعوديون ص ٣١٩ .
(٥) المرجع السابق ص ٣٢١ .

حتى تتضح له الرؤية ، ومن ثم تكون له ذاتيته واستقلاليته ، وبرغم ذلك فالديوان لا يخلو من تجارب ناضجة كانت في حينها تبشر بأمل واعد . وقد أشار الشاعر نفسه إلى ما ذهبت إليه من رؤية حول الديوان فقال : « إن القيمة الحقيقية لهذا الديوان ، إن كانت له قيمة ، لا تكمن فى روعة القصائد ولا عمقها ، ولكن تكمن فى أن الديوان يعالج بصراحة ما يشغل بال مراهق وحياته من اهتمامات » .[١]

كما لا اختلف مع الباحث حول البناء الشعري لقصائد الديوان ، «فمعظمها جيد التقسيم ، تدور حول موضوع واحد ، ويسودها جو نفسي واحد » [٢]. وقد أشرت إلى موضوعات الديوان آنفاً ، وأضيف أنه يخلو تماماً من القصائد الوطنية ، ولا يفوت الشاعر الإشارة إلى هذه الظاهرة قائلاً : « لقد وجدت في ضوء علاقة الاحترام الوطيدة التي أكنها لأبي أن أتجنب إغضابه ، فتحاشيت نشر ما كتبت من قصائد وطنية ، ولهذا جاء الديوان الأول خلواً منها » [٣]. وقد بلغت قصائد الديوان ثلاثاً وأربعين قصيدة ومقطوعة . كانت النصوص التقليدية منها ثمانية وثلاثين نصاً ، أما شعر التفعلية فلم يتجاوز خمس قصائد . مما يدل على أن الشاعر كان في بداية تجربته الشعرية لا يزال منشدّاً إلى القصيدة التقليدية يأسره هندستها وتشكيلها الموسيقي وزنا وقافية ، وإن اختلفت مضامينها إلى حد ما .

قطرات من ظمأ :

هو الديوان الثاني للشاعر . طبع في بيروت عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م [٤] ولا تدور موضوعاته حول الحب وأيام المراهقة كالديوان السابق ، بل تتحدث ضمن ما تتحدث عنه عن المواجهة مع الذات : يقول « لم يعد البحث عن الحب هو العاطفة السائدة في قطرات من ظمأ كما كانت في أشعار من جزائر اللؤلؤ .. لقد كانت الفترة التى كتبت فيها قطرات من ظمأ مواجهة قاسية حازمة مع الذات .. ثم أن هذه المواجهة مع الذات لا تتخذ شكلاً واضحاً مباشراً إلا في قصيدة واحدة هى « أضواء المنار » [٥].

---

(١) سيرة شعرية ص ٥٦ .
(٢) د . إبراهيم عوض : مرجع سابق ص ٣٣٦ .
(٣) سيرة شعرية ص ٥٦ .
(٤) سيرة شعرية ص ٧١ .
(٥) المرجع السابق ص ٦٦-٦٧ .

وإلى جانب المواجهة مع الذات هناك الحديث عن الحيرة ، والتشاؤم والشعور بالوحدة ، والضياع ، والإحساس بالأسى والاضطراب واحتدام الصراع الداخلى ، والخوف من المجهول . كما تضمنت بعض القصائد تحدى الشاعر للحياة ، واصراره على مواجهتها بكل صلابة . ويضم الديوان ثلاثاً وعشرين قصيدة نظمها الشاعر ما بين سن الواحدة والعشرين والخامسة والعشرين ما عدا سبعاً منها كان قد كتبها قبل تلك الفترة [١] . ولا يختلف الديوان من حيث نمطية القصيدة عن سابقه ، فقد بلغت القصائد التقليدية ست عشرة قصيدة ، في حين لم تبلغ قصائد التفعيلة سوى سبع قصائد . « وقطرات من ظمأ » شأنه شأن «أشعار من جزائر اللؤلؤ لا يحوى قصائد وطنية . وقد أحس القصيبي أن عزوفه عن نظم الشعر الوطني يحتاج إلى تفسير فقال : إن الجواب الصحيح الوحيد لظاهرة عزوفي عن كتابة الشعر الوطني هو أنني لا أعرف لها تفسيراً » .[٢] وفي رأيي أن سيطرة المشاعر العاطفية على تجارب الشاعر ولا سيما في تلك السن المبكرة قد صرفته عن التفاعل مع الأحداث والقضايا الوطنية والقومية .

معركة بلا راية :

طبع هذا الديوان في بيروت عام ١٣٩١هـ / ١٩٧١م [٣] وضم إنتاج الشاعر ما بين سنّى الخامسة والعشرين والثلاثين ، وقد شهدت هذه الفترة من حياة الشاعر العديد من التجارب الحافلة في أكثر من ميدان [٤] . وحول تجارب الديوان يقول القصيبي « في هذه الفترة من حياتي العملية سافرت إلى لندن لاستكمال دراستي العليا للحصول على الدكتوراة ، تزوجت ، ولدت ابنتي يارا ، فقدت ثلاثة من أقرب الأشخاص إلى قلبي،أما على المستوى القومي فقد شهدت تلك الفترة إرهاصات الانهيار الشامل الذي انتهى بمأساة العرب القاتلة في حزيران الأسود » [٥] .

---

(١) سيرة شعرية ص ٦٦ .
(٢) نفس المرجع ص ٧٠ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٤٨ .
(٤) سيرة شعرية ص ٧٧ .
(٥) نفس المرجع ص ٧٧ .

ومما لا شك فيه أن القارىء لدواوين الشاعر الثلاثة يلمس الفارق بين الديوان الأخير والديوانين السابقين ، فديوان « معركة بلا راية » أنضج هذه الدواوين وأعمقها تجارباً، وأدقها تصويراً لمعاناة الشاعر . ولم يخف هذا على الشاعر نفسه إذ قال : « لو قمت باستفتاء بين القراء والنقاد لوجدت أن معركة بلا راية يعتبر الديوان المفضل من دواويني لدى غالبيتهم وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى أن المعاناة الإنسانية التى ولد بين أحضانها أصبحت أغنى وأوسع وأنضج مما يجد القارىء في الديوانين السابقين »[١] . ولا يعنى ذلك بالضرورة أن الديوان قد خلا من الذاتية ، أو أنه أقل ذاتية من سابقيه « كل ما هنالك أن اهتمامات الذات نمت وتوسعت وتأثرت بعدد من التطورات العامة والخاصة ، مما جعل الشعر الذي كتبته في تلك الفترة مختلفاً عن أشعار المراهقة ومقتبل العمر »[٢] .

وحول عنوان الديوان وموضوع القصيدة التى حملت اسمه يقول القصيبي « لم يكن هناك تردد بالنسبة للاسم ، إذا كنت قد قررت قبلها بمدة أن يحمل الديوان اسم القصيدة الأولى من قصائده . وقد اعتقد الكثيرون أن المعركة التي يشير إليها العنوان هى معركة العرب القومية ، ودللوا على ذلك بالقصائد التي تتحدث عن الهزيمة . إن هذا الاعتقاد غير صحيح ، فقد كتبت قصيدة « معركة بلا راية » قبل هزيمة حزيران بستة أشهر . والمعركة التي تتحدث عنها القصيدة ليست معركة سياسية أو عسكرية، ولكنها ملحمة الإنسان مع الحياة نفسها »[٣] . وتدور موضوعات الديوان كسابقيه حول اليأس والزيف والخداع والنفاق والهروب من المدينة وزيفها ، واللجوء إلى ذكريات الطفولة و الحنين إلى الشباب ، والإحساس بالغربة . وقد تميز الديوان عما سبقه بعدم خلوه من القصائد الوطنية التى تدور حول نكسة حزيران ، وواقع العرب المر آنذاك ، كما تضمنت بعض القصائد الوطنية سخرية لاذعة من عدم مصداقية الإذاعات العربية والقائمين عليها ولا سيما أثناء المعركة ، كما مجدت بعض القصائد الفدائي العربي وعملت على إظهار بطولاته الفردية ، وأنبت العرب على ما حل بهم من هزائم ، إلى جانب بعض قصائد الرثاء .

---

(١) سيرة شعرية ص ٧٧ .
(٢) نفس المرجع ص ٨٣ .
(٣) نفس المرجع ص ٨٤ .

وقد اعتبر النقاد ديوان « معركة بلا راية » مرحلة جديدة في مسيرة القصيبي الشعرية تختلف عن النهج الرومانسي الذي رأيناه في ديوانيه السابقين . وحول هذه الملاحظة يقول الشاعر نفسه « إنني لا أجادل في هذا الحكم ، ولكنني أستطيع أن أقول إنني لم أتعمد وأنا أكتبه أن أدخل مرحلة جديدة ، أو أنتهج خطا يختلف عن الخط القديم . إن تفسيري الخاص هو أن التجارب تغيرت ، والمرحلة الزمنية اختلفت ، فجاء الديوان على نحو مختلف» [١] .

والملاحظ على الديوان من حيث منهج القصيدة وهيكلها أن الشاعر قد بدأ يتخلى تدريجياً عن نمطية القصيدة التقليدية ، ولجأ في أكثر قصائده إلى الشكل الجديد ، وذلك أمر طبعي بعد أن ترسخت تجربته ، وتمكن من بناء القصيدة التقليدية . وقد بلغت قصائد الديوان اثنتين وثلاثين قصيدة ، اثنتا عشرة قصيدة تقليدية ، وعشرون من شعر التفعلية ، لذلك جاء هذا الديوان مؤشراً على تغيير القصيبي للمنهج الذي رسمه لنفسه في ديوانية السابقين ، واتجاهه بحرية نحو هيكلية القصيدة الجديدة وتوسيع تجربته وتعميقها شكلاً ومضموناً .

أبيات غزل :

طبع الديوان في الرياض عام ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م ، [٢] وهو عبارة عن مقطوعات شعرية اقتطعها الشاعر من قصائد بعضها لم يكن صالحاً للنشر ، والبعض الآخر لم يجز نشره ، وحول هذه النقطة يقول القصيبي : «لقد كانت الفكرة التي دفعتني إلى طبع الديوان معقولة ومنطقية في رأيي على الأقل . لقد رأيت أن يضم الديوان نوعين من القطع : المقطوعات القصيرة التي لا يمكن تصنيفها كقصائد ، والتي لم أتمكن لذلك من نشرها في الدواوين السابقة ، ومقطوعات قصيرة من قصائد أطول لم تنشر من قبل إما لأن القصيدة الكاملة غير صالحة للنشر، أو غير قابلة للنشر ، وهذا هو الجزء الأكبر

---

(١) سيرة شعرية ص ٨٥ .

(٢) أبيات غزل ، الطبعة الأولى (الغلاف ، والمجموعة الشعرية الكاملة ط ٢ ص ٤١٢ .

من الديوان » [١] إلا أن الشاعر يعترف بفداحة الخطأ الذى ارتكبه بطباعة الديوان بالشكل الذي ذكرناه « ولا بد لي من أن أعترف اعترافاً واضحاً أنني ارتكبت خطأ كبيراً بطباعة هذا الديوان ، وأن أقول إنني لو استقبلت من أمري ما استدبرت لما طبعته على الإطلاق » .[٢]

والديوان بالصورة التى طبع عليها لم يكن في المستوى المطلوب مقارناً بدواوينه السابقة . ويرجع السبب في ذلك إلى أن المقطوعات التى اشتمل عليها تفتقر إلى الوحدة العضوية ، لأنها مقتطفة من قصائد كاملة هذا من ناحية ، وقد أدى الجمع بين قطع كتبت في فترات زمنية مختلفة إلى وجود تباين واضح في المستوى لاحظه القراء من ناحية أخرى .[٣]

ويشير القصيبي إلى سبب تسمية الديوان بأبيات غزل « ليكون العنوان بمثابة إنذار للقارىء بأنه لم يعثر على قصائد متكاملة ، بل مجرد أبيات متناثرة » [٤] . وقد جاء نشر الديوان في الوقت الذى كلف فيه الشاعر بأعباء الوزارة ، ومع هذا فقد قال فيه القراء والنقاد كلمة حق ، إذ أن أحداً من الذين كتبوا عنه لم يزعم أنه عظيم أو رائع . ولئن كنت قد أخطأت في نشر الكتاب فالقراء والنقاد لم يخطئوا في تحليله » .[٥]

وقد تعرض الدكتور إبراهيم عوض لدراسة الديوان وكانت له بعض الملاحظات اقتطف منها قوله : « أما في ديوانه الرابع « أبيات غزل » فإن معنى الحرمان والشعور به لا يبرزان بروزهما في الديوان الأول ، كما أن بعض أشعاره في المرأة هنا تتحدث عن أمله في صمودها إلى جانبه » [٦] . أما من حيث شكل المقطوعات ، فقد استطاع الشاعر أن يقتسم مقطوعاته قسمة عادلة بين النمط التقليدي ، وشعر التفعيلة . غير أن هناك بعض المقطوعات التي خلت من التقفية خلو تاماً كمقطوعة « الحزن » [٧] وهى من شعر التفعيلة. والمقطوعات « صوت » [٨] و « في المساء » [٩] و « مصباحك البعيد » [١٠] من الشعر المرسل حيث نظمت على الشكل التقليدي للقصيدة ، ولكن لكل بيت روي مختلف عن الآخر . ويمكن أن أعتبر مقطوعة « الصيف » [١١] من الشعر المزدوج التي يتفق فيه عروض البيت وضربه في حرف الروي .

---

(١) سيرة شعرية ص ٩١ . (٢) نفس المرجع ص ٩١ . (٣) سيرة شعرية ص ٩١

(٤) نفس المرجع ص ٩١ (٥) نفس المرجع ص ٩٦ (٦) أدباء سعوديون ص ٧٨

(٧)، (٨)، (٩)، (١٠) ، (١١) أنظر المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٦٩، ٤٢٧ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٧.

أنت الرياض :

هو الديوان الخامس للشاعر ولم يشر إلى تاريخ طبعته الأولي ، وربما تكون في عام ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، وقد استنتجت ذلك من تواريخ طبعات الدواوين السابقة واللاحقة، إذ أن بين طبعة كل ديوان والآخر ثلاث سنوات تقريباً ، والديوان السابق له طبع عام ١٩٧٦م واللاحق له عام ١٩٨٢م فالمدة الفاصلة بين طباعة الديوان الرابع والسادس ست سنوات ، وقد اعتاد الشاعر أن يطبع دواوينه كل ثلاث سنوات ، ومن خلال التخمين السابق تكون طباعة الديوان الخامس « أنت الرياض » عام ١٩٧٩م والله أعلم . وقد كتب القصيبي قصائد الديوان فيما بين سن الواحدة والثلاثين والسادسة والثلاثين ، باستثناء ثلاث قصائد كتبها في مرحلة سابقة . وعن الفترة التي كتب فيها قصائده يقول : «تميزت – الفترة– بالاستقرار والهدوء بعد فترة طويلة من السفر والتنفل المستمر».[١] وبلغ عدد القصائد خمساً وعشرين قصيدة ومقطوعة واحدة جعلها خاتمة للديوان . وكان الشاعر عادلاً في تشكيل القصائد ، إذ كتب ثلاث عشرة منها على النمط التقليدي ، وثلاث عشرة على نمط شعر التفعلية . وفي هذا الديوان تضاعف عدد القصائد التي تحررت من القافية ، فقد بلغت ثلاث قصائد هى : « وحين أكون لديك »[٢] ، و« حبك »[٣] و « موت إنسان ».[٤] وحول هذه التجربة التي رأينا بداياتها فى بعض دواوينه السابقة يقول : « إنني أشعر أن نجاحي في هذه التجربة لم يكن كاملاً بقدر ما يتيح هذا الأسلوب من حرية في الاسترسال تسمح بتداعي الأفكار وانثيالها إلا أن قدرا من الموسيقي التي توفرها القافية يضيع ويتبخر »[٥] . كما يجمع في قصيدة « أنت الرياض»[٦] بين الشكل التقليدي وبين شعرالتفعلية ، حيث يجعل المقاطع الثلاثة الأولى على نمط شعر التفعيلة ويجعل المقطوعة الرابعة على النمط التقليدي ، ثم يختم القصيدة بشعر التفعلية .

---

(١) سيرة شعرية ص ١٠١ .

(٢) ، (٣) ، (٤) أنظر المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٨٢ – ٥٤٩ – ٥٠٤ .

(٥) سيرة شعرية ص ١٠٧ . (٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٧٥ .

أما مضامين الديوان فلا تخرج عن الحنين إلى الطفولة البريئة ، والنأى عن المطامع والمطامح والأهواء ، إلى جانب أنه يعكس لأول مرة صوراً من البيئة السعودية على نحو مباشر [١] ، ولا يخلو من قصائد الرثاء . ويظل الحب هو المحور الرئيس لعدد من القصائد ، « ولكنه لم يعد الحب بمعناه العاطفي القديم . الحب هنا ليس صورة متأججة متقدة ، ولكنه حالة من الصفاء والروحانية » .[٢] وكان للهموم العربية ، ولا سيما حالة اليأس التي خدرت الوجدان العربي إثر هزيمة حزيران ، وتصفية العمل الفدائي ، والأمل في معجزة تعيد للعرب كرامتهم المهدورة نصيب لا بأس به من قصائد الديوان ، عكست مدى اهتمام الشاعر بقضايا الأمة وتفاعله معها وتأثيرها على مشاعره وأحاسيسه .

الحمي

هو الديوان السادس للشاعر ، طبع لأول مرة في جدة عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م [٣] . وقد بلغت قصائده سبعا وعشرين قصيدة ، نظمت ما بين سن السادسة والثلاثين والحادية والأربعين .[٤] وفيما يتعلق بشكل القصيدة نجد ثلاث عشرة قصيدة على الشكل التقليدي وأربع عشرة على نمط شعر التفعلية ، ويبدو أن القصيبى قد استقر على عملية التوازن والمواءمة بين النمطين ، وقد حوى الديوان قصيدة بعنوان « المومياء » [٥] تحررت تماماً من القافية . « كما جرب الشاعر تجربة ترجمة بعض القصائد الأجنبية إلى اللغة العربية ، حيث ترجم قصيدة لبيرون بعنوان ، إذن لن نهيم معاً » ،[٦] ومقطوعات من الشعر الياباني مترجمة عن الإنجليزية أيضاً بعنوان « أشعار حب يابانية » [٧] .

وتدور موضوعات القصائد حول محورين رئيسين هما :

١ – الانتقال من مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة .

---

(١) سيرة شعرية ص ١٠٥ .
(٢) سيرة شعرية ص ١٠٨ .
(٣) أنظر الديوان الطبعة الأولى الغلاف ، والمجموعة الكاملة ص ٥٦٨ .
(٤) سيرة شعرية ص ١١٥ .
(٥) ديوان الحمى ص ١٩٥ .
(٦) ديوان الحمى ص ١٢٧ .
(٧) ديوان الحمى ص ١١٥ .

٢ – هزيمة العرب الكبرى ممثلة في زيارة الرئيس السادات إلى القدس المحتلة ، والاتفاق على صلح منفرد مع إسرائيل .

أما المحاور الفرعية فتتمثل في مشاعر الأبوة ، وتجربة معاناة العمل المرهق ، وتطور المجتمع العربي السعودي بسرعة مذهلة ، إلى جانب مشاعر الحب التي تتبدى من خلال بعض القصائد . وحول تجربة بلوغ الشاعر الأربعين يقول القصيبي : « هذه التجربة أو « قصائد الأربعين » إذا استعرنا اسم ديوان الشاعر يوسف الخال – تنتشر في كل مكان من « الحمى » بشكل مباشر واضح حينا ، وبأشكال غير مباشرة أحياناً أخرى » [١] . وعن محور الحب يقول : « الحب الذى تتحدث عنه قصائد الحمى ، في الغالب الأعم ، حب رفيق رقيق تخلص من الحرمان والمراهقة ومن عنف الصبا . الحب هنا دائماً مصدر رقة وحنان » [٢] .

وفيما يتعلق بعنوان الديوان ، فقد اختار الشاعر عنوان إحدى قصائده كالعادة ليكون عنواناً له ، وهى قصيدة « الحمى » التى يدور محورها حول قصة التنمية في السعودية « هذه هى الظاهرة التي تتحدث عنها قصيدة الحمى . القصيدة بلسان المتكلم وتعبر عن معاناة شخصية ، إلا أنه يمكن في بعض مقاطعها أن نتصور الحديث صادراً من مجتمع يحن ببعض قلبه – على الأقل – إلى ماض أكثر بساطة » [٣] .

العودة إلي الأماكن القديمة :

وهو الديوان السابع . طبع للمرة الأولى في البحرين عام ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م [٤] . وقد كتب الشاعر معظم قصائدة باستثناء أربع منها تعود إلى مرحلة سابقة – ما بين الثانية والأربعين والخامسة والأربعين [٥] . وبلغت قصائده سبعاً وعشرين قصيدة ، قسمها

---

(١) سيرة شعرية ص ١١٦ .
(٢) سيرة شعرية ص ١٢٣ .
(٣) نفس المرجع ص ١٢٤ .
(٤) أنظر غلاف الديوان .
(٥) سيرة شعرية ص ١٣١ .

بالتساوى على نمطي الشعر العربي ، ويعتبر هذا الديـــوان امتداداً لديوان الحمى بل جزءاً منه ، يقول الشاعر : « يكاد ديوان العودة إلى الأماكن القديمة » أن يكون جزءا ثانيا من ديوان « الحمى » ، بل إنني لا أعرف أى ديوانين من دواويني يتشابهان كما يتشابه هذان الديوانان » [١] . وهذا الديوان شأنه شأن ديوان الحمى تدور قصائده حول محورين رئيسين هما الأزمة النفسية المتصله بعبـور الشاعر مرحلة الكهولة . وأزمة التمزق العربي الذى تبع مأساة الصلح المنفرد ، بالإضافة إلى محاور فرعية أخرى .غير أن تجارب هذا الديوان أكثر نضجاً ووضوحاً ، وأعنف حدة وإلحاحاً من قصائد «الحمى» ، وحول هذه الظواهـــر يقول القـصيـــبي نفـسـه « ومن هنا يبـدو الحنين إلى الطفـولة ، وإلى الأمـاكن القـديمة أوضح وأعمق وأكثر تفصيلاً منه في أى ديوان .. يبدو الحنين العنيف إلى الماضي في عدد من قصائد الديوان ، ولعله لا يبدو بكل أبعاده وآماده كما يبدو في قصيدة « العود إلى الأماكن القـديمة » [٢] ، والتي اختار الشاعر عنوانها ليكون عنوان الديوان . وحول مناسبتـها وزمن كتابتها يقول : « لقد تصور البعض أنى كتبت هذه القصيدة في البحرين على إثر عودتي للعمل سفيراً للمملكة فيها سنة ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م إلا أنها في حقيقة الأمر كتبت قبل ذلك بسنتين عندما دعتني وزارة الإعلام البحرينية لإحياء أمسية شعرية في البحرين » [٣] .

وقد حوى الديـوان إلى جانـــب تجربتي الأربعين والهـموم الوطنية والعربية ، تجارب أخرى فرعية ، وإن كانت ذات صلة بالواقع العربي المؤلم ومن هذه التجارب « مرثية الناى والريح » [٤] ، التي ترثى بالإضافة إلى خليل حاوي الشاعر العربي المأساوي ، لبنان الجميل الذي ذهب مع الريح نتيجة الصراعات الطائفية والسياسية التي دامت سبعة عشر عاماً قضت على كل مظاهر الحياة في هذا القطر الجميل المتحضر من الوطن العربي . كما أن قصيدة

---

(١) سيرة شعرية ص ١٣١ .
(٢) سيرة شعرية ص ١٣١ .
(٣) نفس المرجع ص ١٣١ .
(٤) العودة إلى الأماكن القديمة ص ٥٩ .

« شعرنا موثنا » [١] لم تكن رثاء للشاعر العربي أمل دنقل فحسب ، بل كانت بكاء على ذهاب الصمود العربي [٢] . ومن المحاور الجديدة االتى تضمنها الديوان محور الألم ، وحول هذه الظاهرة وإن لم تكن جديدة في دواوين القصيبي السابقة إلا أنها أكثر بروزاً في هذا الديوان يقول : « وأعتقد أننا نستطيع أن نتبين في هذا الديوان محوراً جديداً هو الألم . صحيح أن الألم باعتباره رفيق التجربة الإنسانية كان يتفجر في أكثر من قصيدة فى أكثر من ديوان سابق . إلا أنه فى هذا الديوان يكتسي طابعا من الحدة والحرارة » [٣] .

ويرجع الشاعر سبب تجربة الألم الجديدة إلى عملة وزيراً للصحة ، فقد كان قريباً جداً مما يعاني الناس من وطأة الأمراض والآلام والحوادث التي تتقطع لها نياط القلوب ، مما انعكس هذا على شعره في هذا الديوان بالذات . كما حمل الديوان وبصورة واضحة ملامح كثيرة من البيئة السعودية نشم رائحة خزاماها وقيصومها في كثير من قصائده منها «كلمات من ملحمة الوجد » و « يا وطني » و « بنت الرياض » و «ضرب من العشق » [٤] وغيرها .

وقد نبه الشاعر كعادته على وجود قصيدتين من قصائد الديوان قد تحررتا مطلقاً من القافية هما « غريب .. غريب .. غريب » [٥] و «في الظلام» [٦] وقد أشار د / إبراهيم عوض إلى وجود قصيدة أخرى خلت تماماً من القافية أيضاً [٧] هى «كلمات من ملحمة الوجد » [٨] والحقيقة أن ملاحظة د / عوض صائبة ، ولم يتنبه الشاعر إلى ذلك . وقد حوى الديوان قصيدة من الشعر المزدوج بعنوان « وداع » [٩] وسأتحدث عنها في موضعه . ومن الملامح الجديدة في هذا الديوان وجود إشارات تاريخية وأسطورية ، واستيحاء الشاعر للقرآن الكريم ، وإن لم يكن على نطاق واسع وبارز [١٠] .

---

(١)العودة إلى الاماكن القديمة ص ١٠٢ . (٢) سيرة شعرية ص ١٣٣ - ١٣٤ .
(٣) نفس المرجع ص ١٣٦ . (٤) انظر ديوان العودة إلى الأماكن القديمة ص ١٦-٢٢-٤٢-٦٥ .
(٥) الديوان ط ١ ص ٦٨ . (٦) نفس الديوان ص ١٣٥ .
(٧) أدباء سعوديون ص ٣٤٣ . (٨) الديوان السابق ص ١٦ .
(٩) نفس الديوان ص ٨٠ . (١٠) أدباء سعوديون ص ٣٤٧ وما بعدها .

ورود علي ضفائر سناء

وهوالديوان الثامن ، صدر فى طبعته الأولى عن المؤسسه العربيه للدراسات والنشر فى بيروت عام ١٤٠٧/١٩٨٧م [١] ويحوى سبع عشره قصيده كتبت ما بين عامى ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م – ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م وقد اختفت منه ظاهرة المواءمة بين الشكل التقليدى ، وشكل قصيدة التفعيلة إذ لم يتجاوز فيه عدد القصائد التقليدية خمس قصائد. غير أن هناك ظاهره جديدة بدأت تطفو على سطح الديوان ، وكانت لها أصول فى ديوان «العودة الى الأماكن القديمة »وهو تحول الشاعر الى استخدام الأسطورة كمنهج لكثير من قصائده • والمتقصى للديوان يلمح الرمز الأسطورى قد تبدى من خلال القصائد التاليه « قيصر محتضراً » ، و« ساعة الموت شعراً » و « الفرسان » و «حكاية مهر الرياح » [٢] وغيرها . كما تحرر الشاعر من تجربة القصائد غير المقفاة ، إلا أنه زاوج في قصيدة « الفرسان » [٣] بين الشعر التقليدي وشعر التفعيلة ، حيث جعل بعض مقاطع القصيدة على صورة شعر التفعيلة والبعض الآخر على الشكل التقليدي .

أما المضامين الشعرية التى اشتملت عليها القصائد فتدور حول ثلاثة محاور رئيسة هى :

١ – المحور الوطني ويمثله قصيدة « ورود على صفائر سناء » [٤] ويتحدث فيها عن البطلة اللبنانية الشهيدة سناء منصور ، وفي هذه القصيدة التى اختارها الشاعر لتحمل عنوان الديوان – يفخر ببطولة الشهيدة ، ويسخر من الشباب العرب الذين لم يستطيعوا تحقيق مثل هذه البطولة .

٢ – محور الحب ، وعنصره المرأة / الحبيبة العاشقة كما صورها الشاعر في بعض دواوينه السابقة . وفي رأيي أنها ردة غرامية تعاود الشاعر من حين لآخر بعد أن تجاوز الخمسين فتذكرة بأيام الشباب وذكريات الصبا ، وهى من ناحية أخرى عزاء وسلوى يعزي بها نفسه بعد أن أحسّ بوقار الكهولة وأعراض الشيخوخة يزحفان إلى قلبه وجسمه .

---

(١) انظر غلاف الديوان .
(٢) أنظر الديوان ص ١٥–١٩–٤١–٧٩ •
(٣) انظر الديوان ص ٤١ •
(٤) أنظر الديوان ص ٧ .

والقصائد التى تمثل هذا المحور كثيرة منها « قومى افتحى الباب» و «قطرة من مطر» و « مجرد كلمة حب » و « يا ابنة العشرين » و «لو» [١] .

٣ – أما المحور الثالث فيدور حول رثاء بعض الأصدقاء الذين تربطهم بالشاعر علاقات محبة ومودة .

عقد من الحجارة :

وهو الديوان التاسع للشاعر . طبع لأول مرة فى بيروت عام ١٤١١هـ/١٩٩١م [٢] ، لذلك يعتبر من أحدث دواوينه ، وهو متزامن من حيث تاريخ الطباعة مع ديوان آخر سنتحدث عنه لاحقاً [٣] . يحوى هذا الديوان سبع عشرة قصيدة كتبها ما بين عامي ١٩٨٧م – ١٩٩٠م ، ما عدا قصيدتين كتبها عام ١٩٨٦ : إحداهما أنشودة بعنوان « أنشودة الطفل » [٤] والأخرى « ملء عين الزمن » [٥] . وهناك قصيدة ثالثة بعنوان « النبوءة » [٦] بدون تاريخ . وقد عاد الشاعر إلى المساواة بين نمطي الشعر ، فجاءت تسع قصائد تقليدية ، وثمان من شعر التفعيلة ، وذلك يعنى أن الشاعر ومهما كان راغباً في الميل إلى التجديد فهو ميال إلى الحفاظ على هندسة القصيدة التقليدية وزناً وقافية ، وسيطرتها عليه سيطرة لا انفكاك منها .

أما مضامين الديوان فتدور حول عدد من المحاور الرئيسة هى :

١ – المحور الوطني ، ويسلك فيه خطين متوازيين : الأول يتحدث فيه عن الانتفاضة الفلسطينية ، ومن قصائده « عقد من الحجارة » [٧] وقد جعلها عنواناً للديوان ، وقصيدة « يا فتي الحجارة » [٨] ، وإن كنت أرى أن هاتين القصيدتين لا يفيان بحجم الانتفاضة وزخمها وما يبذله أطفالها وشبابها من تضحيات . والخط الثاني تحدث فيه عن هموم الوطن العربي عامة ومن قصائده « النبوءة » [٩] و « ملء عين الزمن » [١٠] .

---

(١) انظر الديوان ص ١٣–٢٧–٣٣–٦٣–٧٥ . (٢) انظر « غلاف الديوان » .

(٣) ديوان « مرثية فارس سابق » . (٤) ، (٥) ، (٦) انظر الديوان ص ١٥–٤٩–٤٠ .

(٧) ، (٨) الديوان ص ٧–٤٧ .

(٩) ، (١٠) انظر الديوان ص ٤٠–٤٩ .

٢ – محور الحب والمرأة . ويمثل هذا المحور عدد من القصائد منها «كلمة من ملحمة الوداع» [١] و « خيمة الأهداب » [٢] . وإلى جانب المحورين السابقين توجد بعض القصائد التي تدور حول تجارب الشاعر الخاصة بتقدم العمر ، فهو يودع سن الأربعين بأسف ومرارة ، ويستقبل سن الخمسين بخوف وقلق . ويمثل هذه التجربة قصيدة « خمسون » [٣] و« حديث مع البحر » [٤] و « هى والبحر » [٥] .

٣ – المحاور الفرعية الأخرى وتتعلق برثائه لعدد من الأصدقاء « الفجر الأحمر » [٦] و « بحرية » [٧] .

مرتبة فارس سابق :

الديوان العاشر والأخير في سلسلة إصدارات الشاعر الشعرية حتى كتابة هذه السطور ، صدر في طبعته الأولى عن تهامة للنشر والمكتبات في جدة عام ١٤١١هـ/١٩٩١م [٨] وهو نفس التاريخ الذى صدر فيه ديوانه السابق ، غير أن قصائد « مرثية فارس سابق » قد كتبت جميعها في عام ١٤١٠هـ/١٩٩٠م ، أى أثناء أحداث الغزو العراقي للكويت . حيث استوحى الشاعر مضامينها من الأحداث ذاتها .

بلغت قصائد الديوان عشر قصائد ، منها سبع على الشكل التقليدي (وأظن أن الشاعر قد وجد أن هذا النمط يتناسب والقصائد الوطنية ، لأن القصائد الوطنية تتميز بالنبرة الحماسية الخطابية التى يبرز فيها العنصر الموسيقي بروزاً ظاهراً ، كما أن القصيدة التقليدية ترتكز في انتشارها على الإلقاء ، في حين أن شعر التفعلية يعتمد على القراءة من قبل المتلقى ، وثلاث قصائد فقط من شعر التفعلية . وقد تناولت كل قصيدة من قصائد الديوان جانباً من جوانب الغزو العراقي للكويت ، فقصيدة « مرثية فارس سابق » [٩] التى جعلها عنواناً للديوان تدور حول معاتبته وسخريته من رئيس النظام العراقي وجيشه ، وأخرى

---

(١) ، (٢) ، (٣) أنظر الديوان ص ٢١–٣٠–٢٣ .

(٤) ، (٥) ، (٦) ، (٧) أنظر الديوان ص ٤٣–٥٩–١٢–١٨ .

(٨) أنظر الغلاف . (٩) أنظر الديوان ص ١١ .

موجهة إلى الكويت يقسم فيها الشاعر بأنها سترجع – بإذن الله – وهكذا بقية القصائد تدور حول محور الأحداث متنقلاً فيها ما بين المعاتبة للنظام العراقي والسخرية منه ، وبين المفاخرة بالمملكة العربية السعودية والإهابة بها لردع العدوان . ويشتمل الديوان على قصيدة متفردة في رثاء الشاعر العربى الكبير «عمر أبو ريشة» بعنوان « ياعمر »[١] وفيها يصور انكسار هذا الفارس المغوار الذى كانت سنابل فرسه تغزو السحاب تصويراً قوياً يحف به الإكبار والإعجاب.[٢]

ـ ديوانه المترجم إلى اللغة الإنجليزية :

قام الشاعر بمساعدة الآخرين بترجمة بعض قصائده إلى اللغة الإنجليزية ، وأصدرها في ديوان أسماه « من الشرق والصحراء » . وقد صدر الديوان عن إحدى دور النشر البريطانية سنة ١٩٧٧م . أما عنوان الديوان باللغة الإنجليزية فهو From The Orient And Desert.[٣]

ويحتوى على خمس عشرة قصيدة اختارها الشاعر من دواوينه الأربعة الأولى . ويروى القصيبي قصة هذا الديوان فيقول : « عندما كنت في ندوة هارفرد الدولية أقيمت أمسية شعرية ساهم فيها الشعراء من أعضاء الندوة ، وكانت الفكرة أن يلقى كل شاعر قصائده باللغة الأصلية ، ثم يلقى ترجمة إنجليزية لها » . و يواصل حديثه قائلاً : « وقد اخترت لهذه المناسبة ثلاث قصائد ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية بمساعدة أحد الزملاء الشعراء الذين يكتبون باللغة الإنجليزية .. بعدها بحوالي سنـــة قام الصديق سليمان السليم بترجمة قصيدة « في شرقنا » إلى الإنجليزية ونشرها في مجلة الكلية التي كان يحضر فيها الدكتوراه في الولايات المتحدة . وقد أخبرني أن ردود الفعل كانت ممتازة ، الأمر الذي أثار فكرة طبع مجموعة كاملة مرة أخرى .. غير أن الفكرة لم تختمر إلا عندما أصر أحد الأصدقاء البريطانيين أن يقوم بنشر الديوان ويتولى هو تزيينه بالرسوم . وقد تم ذلك »[٤].

ومن حديث القصيبي السابق يُفهم أنه شارك فقط في ترجمة القصائد الثلاثة الأولى .

---

(١) مرتبة فارس سابق ص ٦٣ .
(٢) أدباء سعوديون ص ٣٥٣ .
(٣) سيرة شعرية ص ١٠٨ .
(٤) نفس المرجع ص ١٠٨ – ١٠٩ .

والقصيدة الرابعة ترجمها سليمان السليم . أما الإحدى عشرة قصيدة التى تمت ترجمتها في فترة لاحقة وبعد إصرار أحد الأصدقاء البريطانيين على تولى نشرها ، فلم يشر القصيبي إلى من قام بترجمتها سواء بالمشاركة مع القصيبي نفسه أو بدونه . غير أن د/ يوسف نوفل يقول : إن الذى قام بترجمة القصائد كلها هو سليمان السليم . ولكن دون أن يذكر د/نوفل دليلاً يؤكد صحة قوله [١] . كما أن القصيبي لم يشر ولو تلميحا إلى أن الذي قام بترجمة القصائد كلها هو سليمان السليم .

وقد تناول أحد الباحثين العرب الديوان بالدراسة الجادة ، وحول هذه المحاولة الجديدة يقول : « إننا نجد أنفسنا أمام إحدى المحاولات القليلة التي يكون فيها الشاعر العربي هو المترجم أو المساهم في إعادة صياغة قصائد مختارة من شعره في لغة أخرى » [٢] . ومن الكلام السابق : يفهم أن القصيبي نفسه هو الذي قام بالترجمة منفرداً أو بالمشاركة مع غيره . ويمكن أن نستنتج من الأقوال الثلاثة : أن القصيبي شارك مشاركة فعلية في ترجمة القصائد الثلاثة الأولى . أما القصيدة الرابعة فلا خلاف حول من قام بترجمتها . ويبقى الخلاف والشك يحوم حول من قام بترجمة القصائد الإحدى عشرة الأخيرة . والذى أراه أن شخصاً ما قام بترجمتها دون مساهمة القصيبي في تلك الرجمة وإلا لكان قد أشار القصيبي إلى ذلك ، أما عدم إشارته إلى من قام بترجمتها فالأمر لا يعلمه إلا الله ثم القصيبي نفسه ، وغير ذلك يبقى ضربا من التخمين . كما أنه لا يمكننا التكهن بمعرفة السبب الذي دفع القصيبي إلى جعل ترجمتها عملاً لا ينبغي الإفصاح عنه ، كما أفصح عن أربع القصائد الأولى . ولا يمكننا القول بأنه نسى أو تجاهل أن يذكر اسم من تولى ترجمة تلك القصائد . وقد أشار د / عوض [٣] إلى تلك القضية غير أن الخلاف فيها لما يحسم بعد وستبقى ترجمة تلك القصائد سراً حتى يفصح عنه القصيبى أو من قام بالترجمة

---

(١) قراءة في ديوان الشعر السعودي ص ١٩٤ من إصدارات النادي الأدبي بالرياض عام ١٤٠١هـ/١٩٨١م كتاب الشهر : رقم ٣٥ .

(٢) د . صالح جواد الطعمة : الشعر العربي الحديث مترجماً ص ٢٠-٢١ .

(٣) أدباء سعوديون ص ٣٥٧ الهامش رقم ٢ .

وبعد أن أشار د / صالح جواد الطعمة إلى أهمية تلك المحاولة التي قام بها القصيبي عقد مقارنة بين عناوين القصائد الأصول وبين العناوين المترجمة لاحظ من خلالها الفارق – إلى حد ما – بين الأصل والترجمة ، وتوصل منها إلى بعض الملاحظات الهامة وهى عدم احتفاظ الشاعر بالعناوين الأصلية دائماً ، إذ لجأ إلى تغيير عدد منها تغييراً يتفاوت بين التعديل الجزئي والتغيير التام ، ومنها ما يتعلق بمضامين المجموعة المترجمة ، واختيارها من دواوين مختلفة . ومنها ما يدور حول عدم اختيار الشاعر بعض القصائد الوطنية التى قد يكون لها دور فاعل في إظهار القضية الفلسطينية خاصة والعربية عامة إلى الرأى العام العالمي. إلى جانب الملاحظات العامة على النصوص المترجمة كعدم لجوء الشاعر إلى استخدام الشعر التقليدي ولجوئه إلى شعر التفعيلة بمفهومه الغربى وهو يختلف عنه في اللغة العربية. « كما استبعد الطريقة الحرفية الصرفة في معظم الحالات ، ولجأ إلى ما يسمى بطريقة إعادة صياغة القصيدة في بيئتها اللغوية الثانية محتفظاً – إلى حد ما – بعناصرها الرئيسة التي تحدد هويتها في العربية ».[١]

المؤثرات العامة فى شعر :

يقول القصيبي : (إن المؤثر الأول والأخير في شعر الشاعر هو حياته نفسها بكل ما تحويه من أحداث ووقائع)[٢] . وإن كنت لا أتفق معه حول مقولته السابقة إلا أنني سأبحث عن هذه المؤهرات العامة في شعره لا من خلال الشعراء والمدارس الأدبية التي تركت بصماتها على خطابه الشعري ، ولكن من واقع حياته الشخصية ، التي حاولت العواصف الهوجاء أن تطوح بها كما سنرى بعد قليل ، إلا أنها وقفت صامدة شامخة في وجه تلك العواصف التي تركت آثاراً واضحة على مسيرته الشعرية .

---

(١) الشعر العربي الحديث مترجماً ص ٢٦-٢٧ .

(٢) سيرة شعرية ص ٤٣ .

أولاً : تجاربه الشخصية :

لقد مرت تجربة القصيبى الفنية ، منذ أن زاره إلهام الشعر ، بهزات كثيرة ومتنوعة كان لها أكبر الأثر في توجيه مسيرته الشعرية الوجهة التى نراها اليوم . وأولى هذه الهزات : الغربة التي تمكنت منه منذ أن كان حدثاً لا يتجاوز الخامسة عشرة حتى بلغ الثلاثين أو أقل قليلاً ، والتي بدأت معه منذ الشهور الأولى لولادته ، وذلك عندما توفيت والدته وهو لا يزال رضيعاً ، وتولت تربيته جدته لأمه . وإذا كانت الجدة قد تفانت في تربيته وبقية أفراد عائلته فإنها لم تستطع أن تعوضه حنان الأمومة وعطفها .

من هنا أخذت تتولد في نفسه الغربة الروحية وتتنامى شيئاً كلما نما وعيه وأدرك معنى الأم . وقد وجدت الغربة الروحية لديه تربة خصبة لتنمو فيها نمواً سريعاً ولتتلاحم مع الغربة الحسية التي عانى منها منذ سن الحداثة .

والقصيبي لم يغفل أسْر الغربة منذ طفولته حتى ريعان صباه ، بل أحس به منذ اللحظة الأولى ، ولم يترجمه شعراً وكفى ، وإنما كان جزءاً من سيرته ، لأنه واحد من العوامل القوية التي ولدت لديه الإحساس بالحزن والكآبة ، يقول: « لقد ولدت في أحضان بيئة نفسية حزينة » [١] . ويقول أيضاً : « أعتقد أن هذا الجو المأساوي الذي أحاط بولادتي ، وبنشأتي الأولى قد ترك بصمات لا تنمحى فى أعماقي من الكآبة الخفية » [٢] .

ولم تتوقف صدمة الغربة النفسية المتولدة عن فقدان أعز الناس لديه منذ الطفولة ، بل تزاوجت مع الغربة الحسية ، ولا سيما عندما انتقل لأول مرة من مجتمعه الريفي البسيط بل البدوى في البحرين إلى مجتمع القاهرة الحضاري المعقد ، مجتمع المدينة بكل أبعادها ومظاهرها ، مجتمع يختلف تماماً عن المجتمع الذي درجت عليه طفولته ، إلا أن صدمته الحضارية الحقيقية ، قد نجمت عن غربته في المجتمع الأمريكي الذي لا شك يختلف إختلافاً كلياً عن المجتمع الشرقي المدني والريفي على حد سواء . وحول هذه الصدمة

---

(١) نفس المرجع ص ٥١ .

(٢) سيرة شعرية ص ٥٢ .

الحضارية الحقيقية وماخلفت فى نفسه من آثار يحدثنا قائلاً : « غير أن الصدمة الحضارية الحقيقية كانت فى مجتمع الولايات المتحدة ، هذا المجتمع الذي يختلف جذرياً عن مجتمع المملكة أو مجتمع البحرين ومجتمع القاهرة » [١] .

أما الهزة الثانية فهي المرض الجسدى الذي أصابه فترة من الزمن ، وأرى أنه ذو صلة وثيقة بالمرض الروحي الناجم عن آثار الغربة . فمعاناته في غربته وبعده عن الأهل والوطن ولدت عنده آلاماً نفسية إنعكست بدورها على جسده فتسببت مع عوامل أخرى مساعدة فى إصابته بالقرحة . وحول معاناته الجسدية يقول : « لقد أصبت بعد شهور من وصولي الولايات المتحدة بالقرحة ، ذلك المرض المزعج الذي لازمنى سنين طويلة ، كاد ذات مرة – لولا لطف الله – أن يودي بحياتي » [٢]

وكادت الهزة الثالثة أن تأتي على ماتبقى من صمود القصيبي أمام الهزتين السابقتين تلك هى هزة الموت ، هذا الحق الذي لا مفر منه ، ولكنه يخلف في النفوس الحزن والألم والشعور بالأسى ، فقد رزئ الشاعر بادئ ذي بدء بوفاة والدته ، وإن كانت آثارها لم تنعكس عليه إلا فيما بعد ، أى عندما شعر بفقدان الأمومة وأحس باليتم وكُنَه معناه . وقبل وفاة أمه توفي جده لأمه في ظروف كئيبة ، ثم توفيت جدته لأمه ، التي كانت تقوم على تربيته وإخوانه بعد وفاة أمه ، وقد كانت الجدة متفانية في تربيتهم حتى استطاعت إلى حد ما أن تعوضهم عما فقدوا من حنان الأم وعطفها ، لذلك يقول القصيبي عندما علم بخبر وفاة جدته « وعندما عرفت بوفاتها شعرت لأول مرة باليتم ومعنى فقدان الأم » . [٣]
ثم توفى أخوه نبيل بعد أن صارع المرض سنوات عديدة ، وكان عزيزاً عليه أثيراً إلى نفسه ، فجاء موته فاجعة له . ثم كان موت زوجة أخيه عادل بعد موت نبيل بشهور ، ولما تلتئم جراح الأحزان في نفسه.

---

(١) سيرة شعرية ص ١٩٣ .
(٢) نفس المرجع ص ٦٤ .
(٣) سيرة شعرية ص ٧٩ .

وقد انعكس حزن الشاعر وإحساسه بالفجائع التى طوحت به من حين لآخر على مشاعره وأحاسيسه وعواطفه بصورة عامة ، فقال بعد موت زوجة أخيه « لقد جاء موتها بعد موت نبيل بشهور قليلة صدمة جديدة حركت الجرح الذى لم يندمل بعد ».[١] أما وفاة الأصدقاء والأعزاء فلم تقل هزاتهم في نفسه وما خلفوا في دواخله من آلام وأحزان عما خلفته وفاة الأقارب ، لذلك كان الجرح غائراً ، والآثار عظيمة . وقد انعكست تلك الأحزان ومشاعر الأسى على شعره لتصبح ظاهرة يلمسها القارئ لدواوينه . وقد سئل هو نفسه يوماً عن سبب هذا الحزن العميق في شعره ، ونبرة صوته فقال : « أنا لا أحس عندما أكتب إحساسا مباشرا بالحزن ، ولا أتعمد أن ألقي شعري بنبرة حزينة . إلا أنني سمعت هذا السؤال مراراً وتكرارا لابد إذن أن هناك ظلالا من الحزن تتسلل إلى شعري دون استئذاني . ربما لأني أعيش في عالم حزين إلى أقصى الحدود . عالم يموت الأطفال فيه جوعاً . عالم يعج بالمظلومين والمضطهدين . عالم يرحل فيه عنا كل يوم حبيب أو صديق »[٢] وعندما سئل عن كيفية تبرير المكانة التي يحتلها الموت في شعره أجاب قائلا « لا أعتقد أن الموت يحتل في شعري مكانة خاصة أو مميزة ، الموت جزء أصيل كبير في التجربة الإنسانية ولا بد ، وبالتالي أن يكون جزءاً أصيلاً كبيراً من التجربة الشعرية ....إن البعض يقولون أن شعري فى الرثاء أروع شعري وأصدقه . وهذا رأي لا أعارضه ولا أؤيده ، قد يكون صحيحاً وقد لا يكون ».[٣]

ورغم محاولة القصيبى من خلال إجابته على السؤالين السابقين أن يخفف من طغيان مشاعر الحزن على شعره ، إلا أنه لا يمكنه بحال أن يقلل من هذه الظاهرة التي لم تكن ظاهرة عابرة بقدر ماهى جزء من تجربة حقيقية صادقة كان لها أثر ملموس على تجربته الشعرية نراها تبرز من حين لآخر فى ثنايا دواوينه . وليس أدل على ذلك من اعترافه بأن شعر الرثاء لصيق بقلبه .[٤]

وإذا كانت الغربة بنوعيها والمرض والموت من المؤثرات التي تأتى من خارج نفس الشاعر

---

(١) سيرة شعرية ص ٨١ .
(٢) نفس المرجع ص ٢٣٤ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٣٤ .
(٤) سيرة شعرية ص ٣٦ .

فتؤثر فيها إلى حد كبير ، فإن هذه النفس لها دور بارز في تحديد الأُطر التي يصب في مساربها شعره ، ذلك أن هذه النفس في عراك دائم مع أحداث الحياة ، فكل صغيرة وكبيرة فيها تحركه وتثيره ، وكل إنسان فى هذه الحياة عرضة لأن تمر به ظروف مشابهة قد تعدل فى قسوتها ظروف الشاعر وقد تزيد أو تنقص . لكن العبرة هو مدى تأثره بهذه الأحداث أو تلك الهزات وتجاوب أحاسيسه وتفاعل مشاعره معها .

ثانياً : الروافد الأدبية :

مرّ معنا في مكونات الشاعر الثقافية أن بدايته مع القراءة الحرة كانت مبكرة ، قبل أن يتجاوز العاشرة ، وقد أشار القصيبي نفسه إلى حبه للقراء ومداومته عليها ، إذ يقول « لقد كنت منذ سن التاسعة وحتى اليوم قارئاً مدمناً – إن جاز هذا التعبير – ولا أعتقد أن أسبوعاً واحداً قد مرّ بى منذ أن أجدت القراءة ولم أنته فيه من قراءة كتابين أو ثلاثة » [١] . ولأن مصادر ثقافته تميزت بالتنوع ،فإننا سنتناول بداءة تأثره بالتراث العربي القديم لأنه المصدر الأساسي لثقافته .

يقول: « من الطبيعي والحالة هذه أن تكونه قراءاتي قد غطت حقولا واسعة متنوعة . لقد قرأت الكتب الأدبية التقليدية من « البيان والتبيين » إلى «العقد الفريد » إلى « الأغانى» ، وقرأت بتوسع التاريخ والرواية والقصة والسيرة » [٢] .

ولم تتوقف ثقافته الأدبية عند جانب واحد وهو قراءة الكتب الأدبية التقليدية . بل شملت قراءاته أساطين الشعر العربي القديم ، يقول :« أماعن الشعراء القدامى فقد قرأت بعدد كبير منهم بدءاً بشعراء المعلقات ، فالعصر الإسلامى الأول ، فالأموي ، فالعباسى ، فعصور الانحطاط . ولقد أعجبت بجرير وعمر بن أبى ربيعة ، والعباس بن الأحنف، وابن الرومي ، والشريف الرضى ، والشعراء العذريين . ولكن إعجابي كان مقتصراً على قصائد بعينها » [٣] . غير أن المتنبي هو أحب الشعراء القدامى إلى نفسه . وقد بدأت علاقته به مبكرة ، ولكنه لم يعجب به إلا تدريجياً على نحو متزايد بمرور السنين « إنني اليوم أشد

---

(١)سيرة شعرية ص ٤٠ .
(٢) سيرة شعرية ص ٤١ .
(٣) نفس المرجع ص ٣٩ .

إعجاباً بالمتنبي مني يوم أن قرأت ديوانه لأول مرة ، بل لعلني اليوم أكثر تأثراً به مني فى البداية »[١] .

وفي رأيي أن تأثر الشاعر بالتراث الشعري القديم لم يكن كبيراً إلى الدرجة التي يمكن من خلالها أن نصفه بأنه قد اكتسب منهم بعض الملامح الشعرية المتميزة ، كاستخدام النهج التقليدى في بناء القصيدة إلى الحد الذى يطغى على نهجه الذاتي المتجدد ، ولا في استخدام بعض البحور التي أكثر من استخدامها القدامى ، ولا تمسكه بالصور والأخيلة القديمة ، ولا حتى في استخدامه بعض أشكال البديع إلا ماورد لماماوبدون تكلف ، ولا الأغراض والضامين والمعانى .

وإنما انعكس تأثره بهم فى اكتساب اللغة القوية الرصينة حيناً ، والرقيقة حيناً آخر حتى غدا ممسكاً بزمامها وقادراً على استخدامها استخداما يخدم الخطاب الشعري بشكل مميز يمكننا معه القول بأن للقصيبى معجمه الشعرى الخاص . أما تأثره بالأدب المعاصر شعراً ونثراً فقد كان أقوى ، إذ كان واضحاً وضوحاً كبيراً ترك كثيراً من بصماته على إبداعه الفني .

وقد بدأت قراءاته لشعر الشعراء المعاصرين منذ سن الثانية عشرة . بدأها بشوقى وحافظ ، اللذين يذكر سبب إعجابه بهما فيقول : « وأتصور الآن أن مرجع هذا الإعجاب هو تأثير الأساتذة المصريين الذين كانوا يدرسوننا اللغة وآدابها ، بالإضافة إلى قطع المحفوظات الكثيرة التى تضمنتها المناهج لهذين الشاعرين »[٢] .

ولم يتوقف إعجاب القصيبي وتأثره بشعراء الإحياء عند شوقي وحافظ ، بل كان لشاعر كبير يعد امتداداً لتلك المدرسة هو الشاعر عمر أبو ريشة أثر بارز في مسيرته الشعرية . ولنترك القصيبي يروى قصته مع أبي ريشة يقول : « كان لقائى «بعمر أبو ريشة» نقطة تحول في مساري الشعرى ، ولعلى لا أعدو الحقيقة إذا قلت إنني تأثرت به أكثر من أي شاعر آخر.. وقد بهرت بقصائد « أبو ريشة » ووجدت نفسي أمام شعر جديد بطعم جديد

---

(١) سيرة شعرية ص ٤٠ .

(٢) سيرة شعرية ص ٣٥ .

ونكهة جديدة . لقد استمر إعجابي « بعمر أبو ريشة » قوياً على مدى السنين وإن كنت أعتقد أن تأثيره في قصائدي الأولى كان أوضح من تأثيره في قصائدي في المراحل التالية . ثم يذكر القصيبي أبياتاً له من قصيدة بعنوان « المسلول » [١] كتبها في سن السادسة عشرة يقول فيها :

قتل اليأس فيه حلـــم شبابـــه فتهـــاوى مرنحـــا بمصابـــه
ذا هلا عن وجـــوده يحسـب الكون نواحا يزيـــد من أوصابه
ساهماً ترقـص الدموع بعينـيه وتسعـــى الآلام في أهدابـــه

ويعلق القصيبى على الأبيات قائلاً : « ولا أظن أن أحداً من الأدباء بحاجة إلى كثير من الذكاء ليلمس التأثر الواضح بقصيدة « أبو ريشة» الرائعة « مصرع فنان » :

نام عن كأسه وعن أصحابـــه قبل أن ينقـــضى نهار شبابه[٢]

وفي الفترة الواقعة ما بين إعجابه بشوقى وحافظ ، وإعجابه بعمر أبي ريشة استطاع القصيبي أن يكتشف شاعراً آخر ، غدا مفضلا لديه هو محمد مهدي الجواهري وعنه يقول : « عندما أعود إلى قصائدي الوطنية الأولى أجد تأثير هذا الشاعر واضحاً ملموساً » . ثم يذكر أبياتاً من قصيدة له تأثر فيها بالجواهري .

ثـــوري براكين الألم ثوري صواعق من نقم
ثوري صباحاً يمـــلأ الأرجاء يهزأ بالظلـــم
ثوري أنينا يخـــنق ال ألحان يعتال النغـــم

ثم يواصل حديثه قائلاً : « وقد كنت أعجبت إعجاباً خاصاً بالقصيدتين الشهيرتين في رثاء أخيه ، ومطلع الأولى :

---

(١) نفس المرجع ص ٣٦-٣٧ .
(٢) ديوان عمر أبى ريشة جـ ١ ص ٤٢١ .

أتعلم أم أنـــت لا تعلـــم بأن جراح الضحايا فم

ومطلع الثانية :

يوم الشهـــيد تحية وســـلام بك والنضال تؤرخ الأيام» .[١]

وفي تلك المرحلة الأولى من حياته الشعرية استطاع القصيبي أن يتجاوز مدرسة الإحياء متأثراً أيضاً بشعراء مدرسة أبو للو « أو المدرسة الرومانسية » وأول من تأثـر به من شعراء هذه المدرسة هو أبو القاسم الشابي ، الذي يقول عنه : « لقد تأثرت به كثيراً ، كما تأثرت أجيال متوالية من الشعراء العرب بقصيدته المشهورة الجميلة « صلوات في هيكل الحب» .[٢] ثم يذكر مطلعها :

عذبة أنت .. كالطفولة .. كالأحلام .. كاللحن .. كالصباح الجديد

ويواصل حديثه قائلاً : « وعندما أعود إلى الشعر الذي كتبته في تلك الفترة أجـد أصـداء هذه القصيـدة الخالدة ، بل ألفاظها في أكثر من مكان . ثم يذكر بيتا من قصيدة له تأثر فيها بقصيدة الشابي السابقة .

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

ويذكر أبياتاً من قصيدة أخرى :

جمعتنا الأيام يا نشـــوة القلب فضمـــــت مشردا لشريـدْ

نحن جرحان من جروح التقاليد ومن قسـوة الليالي العنـيـدْ [٣]

---

(١) سيرة شعرية ص ٣٦ .

(٢) ديوان الشابي ص ٣٠٣ .

(٣) سيرة شعرية ص ٣٨ .

غير أن القصيبي يقصر تأثره بالشابي على بداياته الشعرية الأولى «لأنه بمرور الوقت وجد أن شعره باستثناء قصائد معدودة كان وسطا لا يرقى إلى مستوى الروعة ، وأنه بانقضاء فترة المراهقة هجر عالمه الشعري إلى غير عودة » (١) .

وممن تأثر بهم في تلك الفترة من شعراء مدرسة أبو للو أيضاً على محمود طه وإبراهيم ناجي. وعن ناجي يقول : « وفي حوالي السادسة عشرة اكتشفت إبراهيم ناجي وبدأ إعجابي الشديد به ، هذا الإعجاب الذي استمر حتى هذه اللحظة والذي يزداد رسوخاً بمعنى الأيام .. إلا أنني لا أجد تأثيراً كبيراً له في شعر تلك الفترة ، بل أجد تأثيره أوضح ما يكون في القصائد التي كتبتها بعد تلك الفترة بسنوات ، والتي جاءت في ديوان قطرات من ظمأ » (٢) .

كما أعجب في تلك الفترة أيضاً بشاعر لبنان الكبير بشارى الخوري «الأخطل الصغير» أعجب بمقطوعاته الغزلية وقصائده الوطنية ، وخصوصاً النونية الجميلة في فلسطين ، إعجاباً كبيراً ، وإن كان لا يستطيع الآن أن يتبين أثر هذا الإعجاب في قصائده التى كتبها في تلك المرحلة (٣) .

وقد أعجب القصيبي في مرحلته الأولى أيضاً بشعراء آخرين ذكر منهم في سيرته الشعرية : إيليا أبا ماضى ، وإبراهيم العريض ، وأمين نخلة ، وسليمان العيسى ، وإبراهيم طوقان ، كما أعجب في مرحلة تالية ببدوى الجبل ، وسعيد عقل ، وشفيق معلوف ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وأمل دنقل ، إلا أنه يعقب على هذا الإعجاب بقوله : « ولكن هذا الإعجاب – فيما أتصور – لم يترك نفس الأثر الذي تركه الشعراء الذين تحدثت عنهم قبل » (٤) .

وفي نفس المرحلة بدأت اهتمامات القصيبي بنزار قباني ، وأخذ يقرأ له . وحول مدى تأثره به يقول : « اكتشفت عالم الشعر الحديث المتحرر من رتابة التفعيلة ، وتوطدت نفسي

---

(١) سيرة شعرية ص ٣٨ .
(٢) نفس المرجع ص ٣٨–٣٩ .
(٣) نفس المرجع ص ٣٩ .
(٤) نفس المرجع ص ٣٩ .

مع اللغة الشعرية الجديدة التى اكتشفتها لأول مرة عند أبي ريشة ، لقد ذكر لي عدد من الأصدقاء ، وكتب بعض النقاد ، أن العديد من قصائد أشعار من جزائر اللؤلؤ تعكس روح المدرسة النزارية ، ولعل في هذه الملاحظة بعض الصحة .. غير أنني أشك في أن تأثري بنزار قباني تجاوز الألفاظ والأسلوب في أي مرحلة من مراحل تجربتي الشعرية » [(١)] .

أما الشاعر الذي أعجب به القصيبي من شعراء مدرسة التفعيلة أكثر من غيره هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . وقد كان لهذا الإعجاب انعكاس واضح على تعميق تجربة قصيدة التفعلية عنده وفى هذا الخصوص يقول : « وإذا كنت قد اكتشفت الشعر الحديث المتحرر من رثابة القافية والتفعيلة مع نزار قباني ، فإن صلتي بهذا الشعر ازدادت عمقاً بتعرفي على إنتاج بدر شاكر السياب ، هذا الشاعر المأساوي العظيم الذى نجح أكثر من أ ى شاعر سبقه في المزاوجة بين التراث والتجديد .. وأتصور أنني في كثير من قصائدي التي كتبتها من الشعر الحديث كنت متأثراً بالسياب في المضمون ، وأحياناً في الأسلوب » [(٢)] . ثم يذكر إعجابه خاصة بقصيدة « المومس العمياء » و « أنشودة المطر » [(٣)] .

ولم تكن قراءات القصيبي وتأثره مقتصرة على الأدب العربي وحده ، بل كانت له قراءات واهتمامات بالآداب الأجنبية قديمها وحديثها ، سواء أكانت تلك القراءات باللغة الإنجليزية فيما يتعلق بالأدب الإنجليزي ، أم مترجماً إلى الإنجليزية أو العربية فيما سواه . غير أن أثار تلك الآداب على شعره لم تكن بالشيء الذي يذكر كما يقول : «فإنني أشك أن يجد ناقد من النقاد تأثيراً كبيراً للشعر الأجنبي فيما كتبت ، اللهم إلا إذا جاء هذا التأثر متسللاً عن طريق أحد الشعراء العرب الذين أعجبت بهم » [(٤)] .

ولكن إذا كان القصيبي يشك في أن يجد ناقد من النقاد تأثيراً كبيراً للشعر الأجنبي على شعره . فنحن نختلف معه – إلى حد ما – حول هذه المقولة . لأن أثار الأدب الغربى في شعره لا تخفى على الدارس سواء تسللت له عن طريق القراءة المباشرة لتلك الآداب أو

---

(١) سيرة شعرية ص ٣٧ .
(٢) سيرة شعرية ص ٣٩ .
(٣) ديوان السياب ج١ ص ٥٠٩-٤٧٤ .
(٤) سيرة شعرية ص ٤١ .

عن طريق قراءاته للشعراء العرب ممن تأثروا بها . وليس أدل على ذلك سوى كثرة ما ترجم من قصائد للشعراء الأجانب ، ولم يكن اختياره لهم سوى انعكاس لآدابهم على شعره خاصة ، وثقافته عامة ، وإن كان يقلل بين الحين والحين من شأن أثر تلك الآداب عليه ، والشواهد على ذلك كثيره ، فقد ترجم أو نقل قصائد مترجمة لكثيرين منهم (كبيرون) الذى ترجم له قصيدة بعنوان « إذن لانهيم معا»[١] و « أشعار حب يابانية » [٢] مترجمة عن الإنجليزية . وقصيدة لشيللي بعنوان « أزاهير من حديقة شيللي » ونقل بعض الأشعار اليابانية المترجمة بعنوان « باقة من أغاني الحب اليابانية » وترجم قصيدة « الزلزال » للشاعر آن فيربرين ، وقصيدة « عن الحب والعقل » للشاعر الباكستاني محمد اقبال ، كما ترجم عن المسرح لشكسبير ، و «الجار» للشاعر رانير ماريا ريلكه و « ذهبت » للشاعر نورمان ماكيج ، و«اللهيب والصقيع» لروبرت فروست ، و « الأمس .. وحده » لروبرت جريفز . كما يذكر بعض الأقوال المقتطفة لكثير من الشعراء والأدباء أمثال كتس بعنوان «قال كتس» وترجم « أنشودة حب » لزورا كروس وقصيدة « الحب القادم » لجون شونيلسون ، و « كيف أحبك » لليزابيت باريت براوننج ، و « لاتذهبوا بهدوء » لديلون توماس ، و « هذا هو الحب » [٣] لسوما تندرا نادج ، وغيرهم . مما يدل على أن مطالعاته في الآداب الأجنبية غربية وشرقية لم تقف عند حد الاستمتاع بها فحسب ، بل كان لها آثار واضحة تركت بعض ظلالها على خطابه الشعري . وقد ظهرت هذه الآثار فى بعض قصائده منها « المومياء » و « الإفلاس » [٤] وكلاهما تأثر فيها بالشاعر الإنجليزي « سى اليوت » وخاصة قصيدة المشهورة « الأرض الخراب » . ومن مظاهر هذا التأثر : التشابه في الأسلوب الذي تظهر ملامحه فى بعض الألفاظ التى استقاها القصيبي من قصيدة الأرض

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٣٢ طـ ٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٦٢٦ .

(٣) أنظر «١٠٠» ورقة ورد ،
ص ٢٧-٥٦-٥٨-٦٠-٨٢-٩٠-١٠٧-١٤١-١٥٩ -١٦٧-١٨٣-١٩٥-٢١٥ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٧٣ - ٦٤٧ .

الخراب . بل وتجاوز الأسلوب إلى المعاني والأفكار . فقصيدة « الإفلاس » للقصيبي تحمل معاناة الإنسان الذي يتمزق من شرور المجتمع وما يحتويه من متناقضات جمة ، فهو عالم محموم دام ، موبوء يثقله الجشع ، والخبث ، والحقد والحسد ، وتكبله الحضارة المادية ببريقها الزائف ، وتنعدم فيه المثل والأخلاقيات يقول :

لا تلقني :
في لجّة هذا الكون المحموم
في قبضة هذا الأفق الدامي
الجهم المسموم
فأنا أحمل فى أعماقى
جبن المهزوم
وتباريح السيف المثلوم
لاتلقينى
فى هذى القفرة حيث الوحشة
حيث الغول .. وحيث البوم »

ويقول سى اليوت من«الارض الخراب »

«أيتها المدينة الزائفة
تحت الضباب الأسمر فى ظهر يوم شتاء
رغم أنى ضرير ، ورغم أنى أخفق بين حياتين
ورغم أنى شيخ هرم بثديين ذا بلتين كأثداء النساء
أستطيع أن أرى فى ساعةالبنفسج ، «وساعة المساء » [1]

ومما تجـدر الإشـارة إليه أن الحركة الأليوتية نقداً وشعراً كان لها أثر بارز على الشعراء والنقاد العرب المعاصرين ولم يفلت منها إلا القليل الذين ما زالت القصيدة العربيةالتقليدية

---

(١) الأرض الخراب – ترجمة د/لويس عوض – مجلة شعر عدد /٤٠ ص ١١٦ ، نقلاً عن الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص ١٤١ للدكتور : عبد الحميد جيدة .

تهيمن عليهم هيمنة كاملة . وقد أشار عدد [١] من الباحثين إلى تأثير اسم « اليوت » في الشعر العربي المعاصر ، فهذا الدكتور محمد النويهي يقول : « ونجد أكثر من يذكر فيه اسم « اليوت » في جدلنا هذه الأيام هو في جدال عن غموض الشعر الحديث ، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له . وهذا أمر يُؤسف له كثيراً ، حتى لنخشى أن يظن القارىء العزبى أن اليوت ليس له ميزة في فنه إلا هذا الغموض ، وأنه لم يقدم لشعرنا الجديد مثلاً يحتذى سواه » [٢] . ولم يقف تأثر القصيبي بالشعر الأجنبي عند حدود «اليوت» بل تجاوزها إلى غيره من الشعراء الأجانب الأخرين ونجد هذا التأثر أوضح ما يكون فى قصيدته « غريب غريب ! غريب » التي تظهر فيها ملامح التأثر بقصيدة لامرتين المشهورة « البحيرة » .

يقول القصيبي

ذكرتك عند البحيرة ..
–حيث تسير القوارب .. يسبح سرب
من البط والبجع المتبختر .. حيث
تنام السماء على خضرة الأرض ..
تستغرب الأرض زرقة الماء –
هل تذكرين البحيرة حين يطل عليها
الرفيق الأنيق الرقيق الوسيم
البعيد القريب ، القمر ؟
.....
وهل تذكرين الثواني العجيبة

---

(١) أنظر محى الدين إسماعيل : مقال له عن السياب بعنوان « المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر » مجلة الآداب – عدد ممتاز خاص بالشعر الحديث عدد (١) سنة ١٩٥٥م ص٥٥–٥٦ والدكتور عبد الواحد لؤلؤة : مجلة الآداب العدد السادس سنة ١٩٧٤م ص ١٩ نقلاً عن د . عبد الحميد جيدة : المرجع السابق ص ١٤٢–١٤٣ .

(٢) قضية الشعر الجديد ص ١٥ .

حين تضم البحيرة يوماً جديداً
وحين تودع ليلاً قديما ؟ ذكرتك
عند البحيرة أحسست أني غريب ! غريب !
غريب !
.....
مر زمان طويل ولم
يسمع البدر شعري فأنكر وجهي ..
غريب عن الصبح .. أدمنت
سيرى في غابة الليل .. عيناى
لا تقويان على طلقة الضوء ».[1]

ويقول لامرتين :

« أيتها البحيرة
لم تكد السنة تنهى مدارها
وقرب الأمواج الشيقة التى كانت مزمعة أن تراها
انظري ، ها إني أفد وحيدا
أجلس على تلك الصخرة
حيث رأيتها تجلس قبلا .
.....
هل تذكرين ذلك المساء
حين كنا نطيف على زورق بصمت
ولم يكن يُسْمع من بعيد فوق الموج
وتحت السماء

---

(١) العودة إلى الأماكن القديمة ص ٧١ .

غير جلبة المجدّفين
الذين كانوا يضربون بإيقاع متواز
أمواجك الجميلة
.....
أيتها البحيرة والصخور الخرساء
أيتها الكهوف والغابات الغامضة
أنت يا من يعف عنها الزمن
أو أنه قد يجدد شبابها ،
احتفظي من هذه الليلة
أيتها الطبيعة الجميلة
احتفظي بالتذكار على الأقل » . (١)

(١) إيليا الحاوي : الرومانسية في الشعر الغربي والعربي ص ٥٠ .

أراؤه النقدية

أولاً : نقده النظري :

اكتسب القصيبي شهرة واسعة – على الأقل – في منطقة الخليج، ولم تأت شهرته من فراغ ، فهو وزير سابق وسفير لاحق ، وصحفي بارع ، وسياسي لبق . كل هذه المراكز الحساسة التى شغلها ، بله حضوره أديباً ومحاضراً وأستاذاً جامعياً ، سهلت له الانتشار داخل المملكة وخارجها ، وجعلت له قراء ومعجبين بأدبه شاعراً وناثراً وناقداً ، ففتحت له الصحافة والتلفاز ودور النشر أبوابها لينشر آراءه السياسية والاجتماعية والأدبية والنقدية . كما أخذ من خلال التلفاز يلقي المحاضرات ويحيى الندوات والأمسيات الشعرية . وبوساطة تلك الوسائل استطاع أن يوصل آراءه النقدية إلى الجمهور لا في الأدب وحسب ، بل وفي الاقتصاد والسياسة والاجتماع وغيرها . ومن هنا كان له حضور نقدي ، إذ لم يبخل أن يدلى برأيه من حين لآخر في اتجاهات الشعر ومذاهبة الأدبية ، ويتعرض للخلافات الدائرة بين أنصار القديم والجديد ، والشكل والمضمون ، وقضية الالتزام ، وذاتية الفن وغيرها ، مما يدور اليوم على الساحة الأدبية داخل المملكة وخارجها ، الأمر الذى يشعر معه القارىء أنه على وعى تام وحضور متجدد بما يطرأ من تطورات أدبية وممارسات نقدية له فيها مشاركات فاعلة .

والمطلع على آرائه النقدية يدرك تماماً أنه على معرفة كبيرة بما يجرى على الساحة الأدبية والنقدية العربية . وقد استطاع بهذا الاطلاع ، وتلك المتابعة أن يفيد كثيراً من آراء الآخرين ، وخاصة فيما يتعلق بالاتجاهات الأدبية كالرومانسية والواقعية اللتين يقف منهما موقفاً وسطا يحاول من خلاله أن يراوح بينهما ولا يتعصب لأى منهما .

فالقصيبي لم يكن شاعراً وكفى ، ولكنه كان إلى جانب ذلك ناقداً يدلى برأيه من حين لآخر دون تحيز لرأى من الآراء ، وإنما ينقل إلى المتلقى انطباعاته الذاتية حول

الموضوع المطروح للبحث أو المناقشة . وإن كان كثيراً ما ينفى عن نفسه في تواضع شرف الاتصاف بالناقد ، فهو يقول في معرض تقديمه لدراسة قصيدة الأطلال :

« وليس عزوفي عن اقتحام الخضم اللغوى انتقاصا مني لأهمية الجانب اللغوي ، والشعر ليس سوى جزء من اللغة ، ولكنه يرجع إلى أسباب ثلاثة أما أولها وأهمها ، فهو أنني لست بناقد ، لا أقول ذلك تواضعاً ولا حياء كاذباً – ولكني أعرفه كحقيقة أعرفها كما أعرف نفسي . النقد شرف لا أدعيه ، ومهارة لا أحسنها ، وحرفة تنقصنى أسبابها»[1] وأرى أن قوله السابق في حد ذاته دليل على موهبة القصيبي النقدية ، وقدرته على ممارسة هذه العملية النقدية لا من جهة اتخاذها حرفة ، وإنما هى بالنسبة له هواية راقية ينميها بالاطلاع والممارسة ويعتمد فيها على ذاتية شاعرة متمرسة ، ومعرفة مباشرة بأسرار القصيدة. وسوف أتعرض للقصيبي ناقداً ، وأقف وقفة متأنية عند آرائه النقدية النظرية أولا ثم أدلف إلى نقده التطبيقي .

استطاع القصيبي أن يوجد لنفسه حضوراً نقدياً جيداً من خلال انتشاره الصحفي ، ومقابلاته التلفازية ، وأمسياته الشعرية . غير أن هذا النقد الذي يعتمد على المنهج الانطباعي لم يبلغ به صاحبه مرتبة المناهج النقدية الفنية ، أو المذاهب النقدية الأخرى ، لأنه لم يكن متخصصا أو ناقداً ممارسا اتخذ من النقد مهنة له ، ولكنه كان ولا يزال ناقداً هاوياً يبث آراءه النقدية بين الحين والآخر عبر قنوات الإعلام المختلفة . لذلك نجد أن منهجه النقدي يعتمد على التذوق الذاتي والانطباع الشخصي للنص الأدبي ، وأحكامه لا تعدو أن تكون تأثرية انطباعية . والذي لا شك فيه أن هذا المنهج يعد واحداً من المناهج النقدية المميزة له نقاده وأنصاره . والانطباعية بصورة عامة « حركة في الرسم والموسيقى والأدب ، هدفها تحريض المشاهد أو القارىء على المشاركة في إعادة خلق تجربة الفنان من جديد . وطريقتها هى الإيحاء بالانطباع أو التأثير عند الفنان أكثر من خلق مزايا موضوعية واضحة دقيقة للأشياء أو الأحداث .. وهى تعنى في النقد الأدبي الأسلوب الذي

---

(١) قصائد أعجبتني ص ٢٣ .

يهتم برد فعل الناقد تجاه العمل الفني ، أكثر من اهتمامه بالموضوع الفني بحد ذاته »[١] .
وقد أشار سيد قطب إلى المقاييس التى يقوم عليها النقد الانطباعي بقوله : « لكى يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب البحث والنقد الأدبي كذلك »[٢] .

ومن أسسه ألا يكون الناقد مسرفا في المنهجية ، بل لا بد من تحكيم الذوق ، وانعكاس الأثر الفني على ذات الناقد حتى يتمكن من إصدار أحكام مقبولة لدى الذوق العام . كما يقول هذا المذهب على أن القياس الأوحد الذي تستند إليه العملية النقدية «ألا يقال إن هذه القصيدة كلاسيكية أورمانتيكية ، بل يقال إنها قصيدة جميلة ، أو رديئة ، المهم هو شعور القارىء أو شعور الناقد ، وليس إلا قارئا مرهف الحس ، سليم الذوق ، المهم هو التأثير ، تأثير الشيء الموصوف فى الكاتب الواصف ، وتأثير الوصف فى قارىء الوصف »[٣] . فالانطباعية ضرورة شعر بها النقاد دائماً ، فحين يكون الناقد مسرفاً في المنهجية ينتهى به الأمر « أن يفلت منه الجوهر ، وينسى أن الكتب لم تكتب لتفسر من جهة أسبابها الخارجه عنها ، ولكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية ، وبالفعل فإن كل النقاد حتى أشدهم منهجية هم انطباعيون في ناحية ما »[٤] .

والنقد التأثري أو ما يعرف أحياناً بالنقد الذاتي الانطباعي « هو النقد القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر ، وأن جانباً كبيراً من الذوق لا يمكن تعليله ، ولا بد من أن يظل في النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الأخرين »[٥] . ومن مزايا النقد التأثري أنه « حفظ للنقد فتنة ولذة ، لم نألفها لدى النقاد الجديين »[٦] .

---

(١) ليليان هير لاندز وآخرون : دليل القارىء إلى الأدب العالمي ، ترجمة محمد الجورا ص ٥٤٥-٥٤٦ .
(٢) النقد الأدبي ص ١٢٠ .
(٣) د . بدوى طبانة : قضايا النقد الأدبي ص ٥٦ .
(٤) كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ، ترجمة كيتي سالم ص ٧٦ .
(٥) محمد محمد الباكير : في النقد الأدبي الحديث ص ١٩ .
(٦) كارلوني وفيللو : مرجع سابق ص ٧٩ .

وقد ارتبـــط المنهـج النقدى الانطباعي حديثاً بالصحافـة ، وكتابة المقالات النقدية ، لأن الصحافـــة هى المكان الفسيـــح الذى يهيىء للناقد التأثري البوح عن مكنونان نفسه من خلال تذوقه الأدبي ، وتأثره بما يقرأ . وهذا النوع من النقد يعطي لذاتية الناقد كل أهميتها « كما أن هـذا النقد لا يتميـــز عن النقد الحدسى ، ونقد التعاطف ، ونقد الإطالة إلا بأنه يرفض أن يُؤلف ، وأن يفـرض على مؤلفات الكتاب نظاماً لا يمكن إلا أن يكون قاسياً » [١] .

وإذا ما صنف القصيبي حسب فئات النقاد المعاصرين نجده أحد النقاد الأدباء . وهؤلاء النقاد يتميزون بحدس فني ، إذ يكون الناقد شاعراً أو قاصا أو كاتب مقال . ومن الأمثلة على ذلك أناتول فرانس ، وبول بورجيه ، وأندريه جيد في الأدب الغربى ، وميخائيل نعيمة فى كتابه «الغربال» ومارون عبود في كتابه « قدماء وجدد » والعقاد في كتابه «الديوان» في الأدب العربي . وربما يكون نقد الأدباء النقاد أفضل من الأنواع النقدية الأخرى ، كالنقد الصحفي ، والنقد الجامعي ، لأن النقاد الأدباء قد مارسوا كتابة الشعر أو النثر ومروا على دروب المعاناة فى لحظات الإبداع والتكوين الأدبي « ولا يستطيع الناقد من هذا النوع أن يتخلى عن روحه وعن نفسه ، أو بالأحرى عن أسلوبه ، إذ يتسم نقدهم بذات النغمة ونفس الروح التي تتسم بها كتاباتهم الأدبية » [٢] . ومن خلال المنهج النقدي السابق يمكن أن نصل إلى آراء القصيبي النقدية مطمئنين إلى سمو ذوقه الذاتي الذي يجمع بين الشاعرية والنقدية ، وإن كان يقول : « وأحسب أن التاريخ إن تذكرني فسوف يتذكرني شاعراً فحسب » [٣] .

---

(١) كالوني وفيللو : النقد الأدبي ، ترجمة كيتي سالم ص ٧٨ .

(٢) مجد محمد الباكير البرازي : في النقد الأدبي الحديث ص ٢٤ .

(٣) جريدة الحياة العدد ١٠٦٧٢ الثلاثاء ٢٨ ابريل ١٩٩٢م /٢٦ شوال ١٤١٢ هـ .

ماهية الشعر في رأي القصيبى :

لم يكن من الغرابة في شيئ منذ أن قال أول شاعر بيتاً من الشعر وحتى اليوم أن يقف الأدباء والنقاد موقفاً متبايناً من مفهوم الشعر ، وألاّ يتفقوا على تحديد أطر موضوعية محددة لمعنى الخطاب الشعري . فكثرت فيه أقوالهم ، واختلفت في معناه تصوراتهم . ومن الطبيعي أن تتباين الآراء وتختلف المفاهيم في رسم حدود متعارف عليها لماهية الفنون الإنسانية عامة ، الفن الشعري خاصة ، ذلك لأن هذه الفنون ماهى إلا انعكاس لما يصطدم بمشاعر وإحاسيس الفنان فتبوح به النفس معايشة ومعاناة لما اختزنه اللاشعور ، وهذه المشاعر وتلك الأحاسيس لا بد أن يخالجها التباين ، ويميزها الاختلاف ، إذ ليس من المنطق أن تتوحد الأذواق البشرية وتلتقي مشاعرهم وأحاسيسهم حول مرتكز واحد ، وإلا كانوا نسخةطبق الأصل فيما يصدر عنهم من فنون . لذلك كان أكثر هذه الحدود أو التعريفات التي وضعها الأدباء والنقاد أو غيرهم من المنظرين لمفاهيم الفنون أشبه ما تكون بالأوصاف التي تقوم على الإلمام ببعض الظواهر الشكلية أو التأثيرات النفسية التي يحدثها الشعر خاصة ، والفنون الأخرى عامة في نفوس المتلقين .

ومن خلال التصور السابق نرى أن أي تعريف لمفهوم الشعر لا يعدو أن يكون وصفاً له لاتحديداً لمعناه . وشاعرنا القصيبي حاول كغيره أن يدلو بدلوه في هذا الجانب فقال: « الشعر هو ذلك الكلام السحري الجميل ... وهو وسيلة من وسائل المتعة الروحية والإثراء الذهني »[١] . ومن الطرح السابق لمفهوم الشعر عنده نجده يبتعد كثيراً عن تلك التعريفات التقليدية التي تناقلها النقاد القدامى من الرعيل الأول[٢] التى تحصر الشعر فى ألفاظ وأوزان وقواف، غير أنه يلتقى معهم في كون الشعر نوعاً من الكلام يسحر النفوس بحسن صياغته ويمتعها بسمو معناه . والقصيبي في وصفه هذا للشعر يقترب إلى حد ما من تعريف الشاعر الألمانى هيرد (١٧٤٤-١٨٠٣م) للشعر الغنائى إذ يقول :

---

(١) سيرة شعرية ص ١٤٧ .

(٢) انظر ابن طباطبا في عيار الشعر ص ٩ ، ومقدمة ابن خلدون ص ٥٦٩ . وقدامة بن جعفر في نقد الشعر .

« هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية » [١] .

والشعر عند القصيبي ليس فقط ذلك الكلام السحري الجميل ، بل هو أيضاً « معاناة نفسية حميمة صامتة تتحول إلى كلمات عبر عملية غريبة أشبة ماتكون بالسحر والألغاز والطلاسم » [٢] . وهو في مفهومه هذا للشعر يلتقي أيضاً مع بعض النقاد الذين أطروا الشعر بأنه« ضرب من النبوغ أو الإلهام ، لا يصدر فيه الشعراء عن حكمة ، ولكنهم كالكهنة الذين يرددون كلاماً حسناً لايفهمون معناه » .[٣] وفي تعريف القصيبى للشاعر يذكر أنه ذلك « الإنسان الذي منح موهبة التعبير عن تجاربه وانفعالاته بطريقة موسيقية معينة »[٤] . ومن خلال الطروحات السابقة تدرك أهمية توافر كثير من العناصر المتلاحمة مع بعضها البعض لتأطير مفهوم الشعر والشاعر في نظر القصيبي ، ويمكن اختزال هذه العناصر في الموهبة والتعبير الصادق عن التجربة الشعورية والانفعالات النفسية بكلام موسق . والموسيقى هنا هى أوزان الشعر وتفعيلاته وقوافيه وكذلك الموسيقى الداخلية الصادرة عن مجموع الألفاظ المنسوجة معاً في بني منسقة تشكل في النهاية مايعرف بالقصيدة الشعرية في أي شكل من أشكالها المعروفة . وللشعر عند القصيبي أهمية سامية للشاعر ، فهو الرئة التى يتنفس من خلالها . كما أنه لا يقل أهمية بالنسبة للقراء ، فهو عندهم عالم جميل من النشوة والظلال والألوان [٥] .

---

(١) انظر W.K Wimsatt. oP. Cit, P.373
نقلا عن النقد الأدبي الحديث ص ٣٥٣ للدكتور : محمى غنيمي هلال .
(٢) سيرة شعرية ص ٢٠٧ .
(٣) د . بدوي طبانة : نظرات في أصول الأدب والنقد ص ٢٥٩ .
(٤) عن هذا وذاك ص ١٩ .
(٥) سيرة شعرية ص ١٤٥ .

عناصر الشعر :

من خلال أراء القصيبي النقدية تتحدد بعض العناصر الهامة لعملية الإبداع الشعرية ، ومن هذه العناصر :

١- العاطفة : هى فى بعض تعريفاتها [١] انفعال نفسى يستحوز على الإنسان حيال الأشياء ، فإذا ما اتصل الشخص بموضوع العاطفة ، كانت ردة الفعل النفسي عنده بحسب الموضوع أو الشيئ الذي حرك في داخله تلك الهزة النفسية . فالمشاعر السارة ماهى إلا انعكاس لمواقف أشبعت في نفس صاحبها حاجة إلى المتعة السارة اللذيذة ، والمشاعر الأليمة،انعكاس لموا قف خلفت في نفس صاحبها إحساساً بالألم والنظرة السوداوية للأشياء. وفي المقابل يقف العقل الواعي المتحكم في تصرفات الإنسان للأشياء . والمهيمن على أفعاله في أغلب الأحيان . ولكن أيهما المتصل اتصالاً مباشرة بعملية الابداع الفنى العاطفة أم العقل؟، وعندما سئل القصيبي عن دور العاطفة والعقل في إبداع القصيدة قال : « إنني خادم القصيدة لا سيدها ، القصيدة هي التى تقرر هل أستخدم رأسى أو قلبي أو أي مزيج منهما . إنني أغبط أولئك الذين يتحكمون في كتابة الشعر ، أما أنا فكتابة الشعر تتحكم فيّ . التجربة نفسها تفرض عليّ الوزن والقافية والكلمات ، وأنا تحت تأثير اللحظة الشاعرة أداة طيعة لا حول لها ولا قوة » [٢].

وإذا كان القصيبي في إجابته السابقة لم يحدد العنصر الموجه لعملية الإبداع الشعري عنده . أهو العقل أم العاطفة ، وأقر بأنه خادم للقصيدة بمعنى أنها تتحكم فيه بدءاً بتكوينها في اللاشعور وانتهاء بولادتها السحرية فإنه يقول في موضع آخر عن ولادة القصيدة ودور العاطفة في تكوينها : « أنا لا أصنع قصيدتي ، القصيدة تولد فى الأعماق التى لا أكاد أعرف عنها شيئاً . فى الأعماق السابحة في الظلام كالأغوار والمحيطات تتكون القصيدة تدريجياً من عشرات العواطف ، من عشرات التجارب ، من كلمة هنا ، من نظرة

---

(١) أنظر في النقد الأدبي الحديث لمجد محمد البرازي ص ٦٢ ، وأصول النقد الأدبي لأحمد الشايب ص ٢٠ . والنقد الأدبي لأحمد أمين ص ٢٠ .

(٢) سيرة شعرية ص ٢١١ .

هناك ، وذكرى هنالك . هذا المزيج الصعب يختمر في هدوء أياماً أو أسابيع أو شهوراً أو سنين ، ثم في لحظة سحرية بسبب أو بدون سبب تنفجر القصيدة ، وأقف مبهوراً أتفرج على هذا الحريق الساحر » [١] .

ومن خلال الحديث السابق نرى أن العاطفة ، والعاطفة وحدها هى العنصر المهيمن على عملية الإبداع .

٢ – صدق التجربة :

عرف النقاد التجربة الشعرية بأنها « الحالة التي تلابس الشاعر ، وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من الموضوعات ، أو واقعة من واقعات الدنيا ، أو مرأى من مرائى الوجود ، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً ، تدفعه في وعى أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل » [٢] . ويؤكد القصيبي على أهمية التجربة الشعرية فيقول : «إن الشاعر الذى لم يعش تجربة ما سوف ينتج لنا « منظومة » لا قصيدة » [٣] ولا يجد القصيبي بأساً فى تناقض الشاعر من تجربة لأخرى ما دام صادقاً فى الانفعال بها يقول : «يكفي الشاعر أن يكون صادقاً مع تجربته عندما يكتب عنها ، ولايهم أن يتناقض معها مستقبلاً . المهم ألاّ يزيف الشاعر أحاسيسه ، ويعرضها للبيع أو للإيجار أو للإعارة » [٤] .

ويعتبر القصيبي شعر الرثاء من أكثر أغراض الشعر تمتعاً بعنصر الصدق في التجربة الشعرية ، لأن الشاعر لا ينبغي أن يزيف مشاعره حيال موقف دراماتيكي وبخاصة إذا كان المرثي لصيقاً به عزيزاً عليه ولنستمع إليه يقول : « إن الشعر الصادق هو ما ينبع من تجربة حقيقية ، حزن حقيقي أو فرح حقيقي ، وحرارة وعفوية قد لا نجدها بنفس القدر فى أغراض الشعر الأخرى » [٥] .

---

(١) سيرة شعرية ص ٢٠٦ .

(٢) أنظر قواعد النقد الأدبي لأسل آبركرومبي

Principles of literary criticim by Prof larcelles Aber crombie.

نقلا عن الشعر المعاصر على ضوءالنقد الحديث للسحرتى ص ٢٩ : ٣٠ .

(٣) سيرة شعرية ص ٢٠٦ . (٤) نفس المرجع ص ١٨٨ . (٥) سيرة شعرية ص ٢١٤ .

غاية الشعر ووظيفته :

إن وظيفة الشعر كغيرها من القضايا الأدبية الأخرى لم تسلم من الخلاف في الرأي بين عامة الأدباء والنقاد ، فكثر فيها الجدل ، وتباينت وجهات النظر : فمنهم من يؤيد أن الأدب ينبغي أن يكون هادفاً ذا غاية أخلاقية أو وظيفة اجتماعية ، بمعنى أنه لا يمكن فصله عن قضايا المجتمع التى يعايشها الشاعر ، لأنه « ذلك الفن الإنساني الرفيع الذي لا يمكن أن تقتصر رسالته على المتعة والسلوى أو اللهو ، وتزجية الفراغ ، بل لا بد أن تكون له غاية في نشدان الحقيقة التى يبحث عنها الإنسان » [١] . ومنهم من يعترض على أن يكون للأدب غاية أو وظيفة سوى أنه « فن جميل يستثير الشعور بالجمال ، وأن الجمال وسيلته التى يحقق بها فنيته » [٢] .

« وقد يكون هناك فريق ثالث يذهب إلى أن ما يبدو في الالتزام بغايات الحق والخير والفضيلة لا يتعارض مع الجمال الذي تحققه الفنية ، فاجتماع ، الغائبين ليس جمعاً بين متناقضين » [٣] .

فإذا مابحُث عن موقف القصيبي من الآراء السابقة نجده يقول : « إن شعرى بلا وظيفة وبلا دور ... وهو جاهل بكل « رطانة » الشعر المألوفة . جاهل « بالحداثة »و «المعاصرة » و « الالتزام » وهو مزاجيّ وعنيد إلى درجة غير معقولة » [٤] . فالشعر عند شاعرنا حر طليق كالطائر المغرد لا تقيده أو ثقة الشعارات الأدبية ولا تكبله الغايات والوظائف ، فهو عنده لا يتعدى حدود التعبير عن انفعالاته وعواطفه . وأنه تعبير عن التجارب النفسية الذاتية للشاعر وحسب . هذه هى مهمة الشعر الأساسية عنده . وفى طرح آخر يرى أن « أي مهمة أخرى تضفيها ظروف الزمان أو المكان لا تعدو أن تكون هامشا « على الأصل ». [٥] وعلى الرغم من رأى القصيبى الواضح ، والمنادي بعدم توظيف الشعر ودفعه إلى معترك القضايا الاجتماعية والأخلاقية ، فإنه قد ترك بصيصاً من أمل بأن يكون

---

(١) د / بدوى طبانة : قضايا النقد الأدبي ص ٢١ .
(٢) نفس المرجع ص ٢١ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٢ .
(٤) سيرة شعرية ص ١٧٨ .
(٥) عن هذا وذاك ص ٨٦ .

للشعر مهمة ولو هامشية . وهو في طرحه الثانى يلتقي مع بعض النقاد الغربيين القائلين بأن « القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات والصور والأفكار والعواطف ، نمر خلالها حين نقرأها شعرياً على قدر الإمكان . وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارئ لآخر ، أى أنها ذات وجود متعدد يكاد لا يأتى عليه حصر . وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول : « إن التجربة الشعرية غاية في ذاتها تستحق مايبذل فيها على وجهها ، وإن قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده . وقد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة ثقافية أو دين ... ولكن هذه القيم يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية » . (١)

ويؤكد القصيبي على عدم إلصاق الغايات أو الوظائف الأخلاقية والاجتماعية بالشعر ، ويرى أنه كالموسيقى التي تعتبر ظاهرة محايدة ليس لها ارتباط بمهمة أوغايةسوى إمتاع النفوس. كما يرى أن إصرار بعض النقاد على إيجاد دور ما للشعر هو إساءة للشعر ذاته يقول : إن الذين يصرون على دور للشعر يسيئون إلى الشعر من حيث يعتقدون أنهم يحسنون . ليس للشعر دور منفصل عن وجوده كشعر ، الشعر غاية في حد ذاته. الشعر يحقق كل أهدافه لمجرد أنه شعر . إن الشعر من حيث المبدأ ظاهرة محايدة كالموسيقي . ليس هدف الشعر إعادة تكوين العالم ، وليس هدف الشعراء إبقاء العالم كما هو... الشعر هو ذلك الكلام السحري الجميل » (٢) . كما يؤكد على أن دور الشاعر ينحصر فى « أن يكون شاعراً هذا كل شئ ... ودوره – بمعنى كونه شاعراً – لا يتغير ولا يختلف باختلاف الحروب والأزمان والظروف » . (٣)

وخلاصة القول حول مرئيات القصيبي فى دور الشعر وغايته أنه يقترب كثيراً من دعاة الشعر للشعر ، الذين يرون أن « الوجود الطبعى للشعر أن يكون عالماً فى ذاته ، مستقلاً كامل الاستقلال من الناحية الذاتية » (٤) . بل نجده شديد الاقتراب من دعاة الشعر الخالص الذين ينادون بأن الشعر نوع من الموسيقى غير أنه موسيقى وحسب ، وفي القصيدة شئ اسمه السحر ، هو الذى يعبر عن حالة عاشها الشاعر قبل أن يعبر عن نفسه ،

---

(١) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ١٨٢ .
(٢) سيرة شعرية ص ١٤٧ .
(٣) عن هذا وذاك ص ٨٦ .
(٤) د/ إحسان عباس : فن الشعر ص١٨٢ وما بعدها .

كما يقولون بأن الشعر سحر صوفي ، وأن الشاعر يصنع بالكلمات مايصنعه الموسيقي بالأصوات».[١] ولا شك أن المقولة السابقة التى جردت الشعر كلية من مهامه وغاياته ، وقصرته على أن يكون شعراً خالصاً وحسب ، كانت وما زالت مثار جدل عنيف بين جمهور الأدباء والنقاد على حد سواء .

الالتزام

واحدة من القضايا التى لم تسلم من الخلاف أيضاً . وتدور حول الغاية التى يمكن أن يحملها الفن عامة والأدب خاصة . ومماقدمه أحد النقاد الغربيين حول هذا المفهوم ربط العمل الأدبى أو الفني بالحياة الاجتماعية ، وتشديده على أهمية المضمون الاجتماعي والفكري والخلقي « واعتبار أن العمل الفني الخالي من المضمون الفكرى عملاً لا يعتد به من وجهة النظر الاجتماعية ولو اشتمل على قيمة فنية كبرى »[٢] .

ولم يقف الأمر بالنقاد الداعين لفكرة الالتزام في الأدب عند تضمين العمل الأدبى غايات ومهام أخلاقية وإجتماعية . بل توسعوا كثيراً وطالبوا بألا يقتصر مفهوم الالتزام على المشاركة فى القضايا التى يعايشها المبدع ، وإنما يقوم الالتزام على الموقف الذى يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان من تلك القضايا ، وهذا الموقف يقتضى صراحة ووضوحا ، وإخلاصا ، وصدقا ،واستعدادا من المفكر الملتزم لأن يحافظ على التزامه دائما ، ويتحمل كامل التبعة التى تترتب على هذا الالتزام »[٣] .

ولكن لا يخفى مافى الضوابط السابقة من تقييد مجحف لحق الأدب والأديب ، الذي يحاول بطبعه دائماً أن يتفلت من عقال القيد والحد من حرية الإبداع ، سواء كانت تلك القيود فنية أو غايات اجتماعية ، ناهيك عن مطالبته بالمحافظة على الالتزام وتحمل كامل التبعة التي تترتب على هذا الإلتزام . وهذا في رأيى ماحدا بكثير من الأدباء عامة والشعراء على وجه الخصوص من التنصل من عملية الإلتزام . وجعلهم يرون فيها قيوداً تحد من

---

(١) د . إحسان عباس : فن الشعر ص ١٨٧ .

(٢) د/ أحمد أبو حاقة : الالتزام فى الشعر العربى ص٢٢ .

(٣) د . أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ص ١٤ .

طاقاتاهم الفنية ، وتقلص من إبداعاتهم التى يرون أنها في الدرجة الأولى ماهي إلا تعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم الذاتية . فأنى يكون الالتزام وبالصورة التي يطالب بها البعض ممن لا يعانون عملية الإبداع ؟ من هنا كان منشأ الخلاف وإثارة الجدل الدائر بين جمهور النقاد حول هذه القضية . ومع ذلك فليس غريباً أن يكون لفكرة الالتزام هذه الأهمية النقدية في الشعر المعاصر ، فهي وليدة العصر حين تحدد مفهوم الأدب بأنه نقد للحياة أو تفسير لها أو توجيه [١] .

وبعدُ ، أين يقف القصيبي كناقد من فكرة الالتزام ؟ نترك الإجابة على السؤال السابق للقصيبي نفسه .يقول : « أعتبر الشعر دائماً غاية في حد ذاته ... ولا أعتقد أنه يوجد هناك « التزام نقدي معروف » . والواقع أنني أرى أن كلمة « التزام من أكثر الكلمات غموضاً واضطراباً حيث إن كل إنسان يفهمها بمعنى مختلف عن مفهوم الآخرين . إن كل نقاش عن الالتزام ينتهى في آخر المطاف بما يشبه « حوار الصم » ، فى تجربتي الشخصية على أى حال . إنني أعتقد أن الالتزام مفهوم سياسي ، ويعنى في معظم الحالات أن الناقد أو القارئ يوافق على المنهج السياسي والخط الاجتماعي للشاعر ، فيعتبره ملتزماً . ومادام هذا المفهوم سياسياً خالصاً ، فإنني أشك فى إمكانية اعتباره مفهوماً نقدياً أو أدبياً نافعاً . إن الذى يعنينا من شاعر ما هو شعره فحسب ، وأعتقد أن تجاوز ذلك للبحث والتنقيب عن « موقفه » أو « التزامه » هو من قبيل الشطط والتعنث ، خاصة وأن أى حكم سنصل إليه سيكون حكماً سياسياً أو حكماً أخلاقياً ولن يكون حكماً نقدياً » [٢] .

ولم يقف الأمر بالقصيبي عند حد الدعوة إلى عدم الالتزام ، أو على الأقل عدم التقيد بقيودة ، بل نراه أكثر دهشة واستغراباً من دعوة النقاد أنفسهم للشعراء كى يكونوا ملتزمين في أعمالهم الأدبية ، يقول: « إنني أستغرب عندما أسمع النقاد يدعون الشعراء إلى إصلاح مجتمعاتهم وتحرير أوطانهم . أستغرب لأن من الشعراء من لايستطيع أن يصلح نفسه

---

(١) د . إبراهيم الحاوي : حركة النقد الحديث والمعاصر ص ١٦٠ .
وانظر د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٣٧٣ .
(٢) سيرة شعرية ص ١٨٦ – ١٨٧ .

فكيف يصلح مجتمعه ؟ ومنهم من لا يستطيع أن يتحرر من أهوائه فكيف يحرر وطنه؟ . وإنني أستغرب أكثر عندما أجد من يتوقع من الشاعر أن يكون مفكراً حكيماً يرسم لبني قومه الطريق ويستجلي لهم دروب المستقبل . إن الشاعر ليس أذكى من غيره ، ولا أحكم من غيره ولا أشد وطنية من غيره . لا يميز الشاعر عن غيره إلا أنه يقول الشعر » . [١] هذا هو رأي القصيبي في الالتزام ، ولا يختلف عنه فى وظيفة الشعر كما رأينا آنفاً . فهو لا يطالب الشاعر بأن يكون غير شاعر ، ولا يحمّل الشعر من الغايات والوظائف سوى أن يكون شعرا . فالشعر– من وجهة نظره – هو غاية في حد ذاته وإمتاع للنفس ، فلا هيمنة لوظيفة أو التزام بغاية إلا في غياب الذاتية وانعدام المحتوى ، « وما يقتضيه من دوافع الإثارة والتأثير ، ويحقق الإمتاع الجمالى ، بالتعبير الأدبي الذي يصب فيه الأديب طاقاته الفنية وقدراته الإبداعية » . [٢]

بيد أن فى بعض الأحيان نجد القصيبي يخفف من حدة اعتراضه على مبدأ الالتزام ويصبح أقل تعصباً مما سمعنا آنفاً من آرائه ، وإن كان ذلك لا يغير من الموقف شيئاً فهو يقول : « ليس على الشاعر أى مسئولية سوى أن يكون شاعراً صادقاً مع نفسه ، والأمر نفسه يصدق بالنسبة للرسام أو الروائى أو الموسيقي . إذا كتب الشاعر شعراً انتهى دوره كشاعر . أما ما يتردد بين الحين والحين عن ضرورة « التزام » الشاعر ، فإنه في رأيي قيد رهيب على حرية الشاعر ذلك أنه يصعب التفريق بين الالتزام والإلزام . هذا هو رأى القصيبي وإلى هنا نراه لا يختلف من قريب أو بعيد عن آرائه السابقة ، ولكن الجديد فى الأمر أنه عقب على رأيه الآنف بقوله : « غير أن ثمة حقيقة وهى أن الأديب الحقيقي يجد من الصعب عليه أن يعيش بمعزل عن قضايا أمته . هذه القضايا تمثل البيئة التي يتنفس فيها ، والتى لا بد أن تنعكس على نحو أو آخر فى إنتاجه . من هنا فالسياسة بأوسع معانيها حقيقة من حقائق الحياة التي يصعب أن تتجاهلها أي تجربة أدبية ناضجة » . [٣]

---

(١) عن هذا وذاك ص ٨٨ .
(٢) د . بدوي طبانه : قضايا النقد الأدبي ص ٥٦ .
(٣) سيرة شعرية ص ١٩٦ .

فالقصيبى مع عدم قتناعته بفكرة الالتزام فإنه لا ينكر الصلة القائمة بين الأديب الحقيقي وقضايا أمته . ومع هذا التناقض البادى في آرائه فإننا لا نظن أنه ينكر فكرة الالتزام برمتها ، بل كل ما في الأمر أنه يرى أن الالتزام يجب أن يكون اختيارياً ، فمشاركة الأديب للقضايا الوطنية والاجتماعية والأخلاقية لا ينبغى أن تفرض عليه فرضاً ، ولا يجب أن تكون أمراً ملزماً كما يؤكد على ذلك بعض أصحاب هذا المبدأ . والواقع كما نرى أن الشعر لا يتنافى وحقيقة الالتزام ، كما أن الشعر ليس ملتزماً بالضرورة ، وإنما يتحقق الالتزام فيه عندما يختار الشاعر أن يقدم أعمالاً إيجابية في تأثيرها ، تمس حياة الناس ومشكلاتهم مساً مباشراً . وليس فى ذلك ما يلغى ذات الشاعر وفرديته ، أو يطمس معالمها الشخصية أو يتناقض وطبيعتها الوجدانية . وإنما يظل الشاعر مع ذلك قادراً كل القدرة على التعبير بأصالة وإبداع عن صدى الحياة وتجارب الناس في وجدانه وتفكيره . « غير أن القيمة الحقيقية لما يكتبه الشاعر تتوقف على مدى « فنية » ما يكتب ، تتوقف على روعة عطائه وصدقه وحرارته ، ولا تتوقف على التزامه موقفاً معيناً أو سيره على نهج معين » . (١)

بين الرومانسية والواقعية

ومن القضايا الأدبية والنقدية التى كانت محط اهتمام القصيبى كغيره من النقاد العرب المعاصرين ،الخلاف الدائر والجدل المثار بين الواقعيين «realists»والخياليين المثاليين « idealists » فالرومانسيون ينادون بأن الأدب ينبغى أن يكون ذاتياً فردياً ، لأن الكاتب يعبر عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحريّة ، ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة » (٢). أما الواقعيون فيرون أن الأدب هو « تصوير للحياة بأمانة مع البحث والنظر في جميع جوانب الواقع المختلفة » (٣) . وهذا يعنى ضرورة لجوء الأديب إلى الواقع والحياة

---

(١) سيرة شعرية ص ١٨٧ .

(٢) د . سيد النساج : في الرومانسية والواقعية ص ١٥ .

(٣) د . عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،ص ١١٨-١١٩ .

وتفاعله معهما « وإبراز المتناقضات فيهما ، وتصوير آلام المجموع ، والدفاع عن الحريات والأحرار ، أى تخليص حياة الإنسان من كل ما يشوبها ويهددها » [١] .

غير أن القصيبي ينهج منهجاً توفيقياً يجمع فيه بين الذاتية والموضوعية فى المذاهب الأدبية . فهو يرى أن محاولة تصنيف الشعراء تصنيفاً جبرياً مؤطراً وجعلهم إما رومانسيين أو واقعيين من الأمور التي تفتقر إلى الدقة العلمية ، كما أنها أساءت إلى الشعر العربى ، بقدر ما أساء إلى العمل السياسي محاولة تصنيق الناس إلى ثوريين ورجعيين ومناضلين وعملاء » . [٢] بل يؤكد أيضاً أنه لا يوجد شعرذاتي بالمعنى الذى يذهب إليه بعض النقاد ، ذلك أن أى شعر حقيقي لا بد أن ينبع من الذات ، ولكنه في الوقت نفسه لا بد أن يتجاوز حدود الذات . ثم يضرب مثالاً على كيفية تجاوز الشعر الذاتي حدود الذات فيقول : « فلنحاول أن نستعرض أكثر أنواع الشعر ذاتية ، وسنجد أن أيا منها لا ينتهي عند حدود الذات . شعر الغزل مثلاً ، وهو المثل التقليدي للشعر الذاتي يفترض وجود إمرأة أي وجود إنسان آخر بجانب الشاعر . ومادام الشاعر قد خرج عن حدود ذاته فلا أعتقد أن من العدل أن نتشبث بمعيار عددي ، فنعتبره ذاتياً مادام اهتمامه ينصب على إنسان واحد ، ونعده واقعياً إذا تعددت محاور اهتمامه» [٣] .

وهو بهذا المنهج التوفيقي الذى يقول به القصيبي كشاعر وناقد ، والقائم كما بينا آنفاً على المراوحة بين الاتجاه الرومانسى والاتجاه الواقعي وعدم تصنيف الشعراء بالضرورة لأى من الاتجاهين ، بل إن كل شعر ذاتى يمكن أن يكون فى نفس الوقت واقعياً مادام الشاعر يربط في إبداعه الفني بين الذات كمصدر إبداع من جانب وبين العلائق الأخرى ذات الصلة بالعمل الإبداعي من جانب آخر . يلتقي مع بعض النقاد ، مثل حسين مروة ، الذى يقول عما يعرف بالواقعية الشمولية : « إن عملية الخلق الفني هي عملية اتصال وجداني

---

(١) د . سيد النساج : مرجع سابق ص ١٠٨ .

(٢) د . غازي القصيبي : عن هذا وذاك ص ٨٤ .

(٣) د . غازي القصيبي : عن هذا وذاك ص ٨٣ .

واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات ، إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة ، التى يبدو فيها كائناً جديداً يختلف فى اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه فى الطبيعة أو الحياة الاجتماعية اليومية » (١) .

فالواقعية الشمولية التى نادى بها بعض النقاد والتى لا تختلف فى مفهومها مع منهج القصيبي التوفيقي بين الرومانسية والواقعية ، تسلم بوجود ذات الأديب في عملية الإبداع بحيث لا يشكل هذا الوجود صلب العمل الفنى ويستغرقه كله ولا يحول ذلك دون موضوعية العمل الفني ، كما أنه من حق الأديب أن يستخدم عاطفته وخياله في عملية الإبداع .وأياً كان الأمر فلا ينبغي أن نقيم الحواجز ونرسم الأطر بين المذاهب الأدبية المختلفة سواء من حيث المضامين أو من حيث الزمن ، لأن هذه المذاهب لا تعرف الحدود ، أو يجب ألاّ تعرفها ، فهي تتداخل مع بعضها البعض زمنياً وموضوعياً ، بل ربما تصل أحياناً إلى حد التزاوج والاندماج ، لأن الأديب الحقيقي لتا يقبل أن يقوقع نفسه ويؤطرها بأُطُر محددة ، بل لا بد له من معايشة الواقع والتفاعل معه قدر الإمكان ، فحينا يكون فى مقدوره أن يصدر عن ذاتية بحتة ، وحينا يمزج بين الذاتية والموضوعية ، وهكذا يجب على الفنان أن يكون مرناً بالقدر الذي تفرضه عليه العملية الإبداعية والواقع المعايش . لأن كل عمل فني أصيل ينبغى أن يعبر عن شكل ما للوجود الإنساني من جانب ، وألا يغفل في نفس الوقت الذات المبدعة المنصهرة في أتون ذلك الوجود من جانب آخر . « وهذا ماحدا بالواقعية الاشتراكية أن تضفى على البطل صبغة رومانتيكية مميزة » (٢) . وخلاصة القول « يرى القصيبى أن على الشاعر أن يكون كلاسيكياً ورومانسياً وواقعياً في الوقت نفسه » (٣) .

---

(١) حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعى ص ١٠٥ مكتبة المعارف بيروت ، عام ١٩٦٥م .
(٢) د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ٢١ .
(٣) د . غازي القصيبي : سيرة شعرية ص ٢٤٧ .

الأصالة والتجديد :

ومن القضايا النقدية الهامة التى أثارها القصيبي في مقابلاته الصحفية ومحاضراته الأدبية قضية الأصالة والتجديد في الشعر . يقول : « إن أي أدب يفتقر إلى الأصالة لا يعتبر أدبياً حقيقياً ... وأي أدب يفتقر إلى المعاصرة لايمكن أن يعتبر أدباً حقيقياً ، بل يجب أن يوضع فى متحف من متاحف التاريخ » (١) . ثم تناول فى بعض محاضراته الخلاف القائم بين المقلدين والمجددين ، وبعد أن فند آراء كل من الفريقين وحججهم حول تلك القضية تطرق إلى ذكر بعض أسباب الخلاف وأجملها في الآتى: « لقد كان من أسباب الخلاف بين المقلدين والمجددين أن المقلدين اعتبروا الخصائص التقليدية للشعر العربى مزايا لا يجب أن يمسها شئ من التعديل أو التحوير ، بينما اعتبرها المجددون شراً خالصاً ينبغي القضاء عليه كلية ليمكن أن يولد شعر عربى جديد مبدع » (٢) . ثم يتحدث عن قضية أخرى ذات علاقة حميمة بالأصالة والتجديد ، بل هي لبها ، وهي قضية الشعر التقليدى والشعر الحديث – أى شعر التفعيلة » فيقول : « أما القضية الثانية فتثير مسألة الهجوم العنيف المتواصل بين الذين يكتبون الشعر التقليدي ، والذين يكتبونه بشكله الحديث ، ولا شك عندى أن هذه الهوة بين الفريقين جنت بدورها على الشعر جناية لا تقل عن تلك التى شاهدناها عند الحديث عن الذاتيين وغير الذاتيين » . وبعد أن استعرض آراء وحجج كل من الفريقين أدلى برأيه قائلاً : « وحقيقة الأمر فيما أتصور أن كلا من الفريقين مصيب في بعض ماذهب إليه ومخطئ في بعض مايدعيه . يصيب أنصار الشعر التقليدي عندما يقولون إن الأذن العربية تعودت عبر مئات من السنين على الأوزان التقليدية والقواعد التى قننها الخليل بن أحمد لا يتجاورها قيد شعرة . ويصيبون عندما يقولون أن كثيراً من قصائد الشعر الحديث المنشورة تتميز بالركاكة والسطحية ، غير أنهم يخطئون عندما يتجاهلون النماذج الرائعة التى أنجرها الشعر الحديث . ويصيبون عندما ينتقدون بعض الشعراء

---

(١) د . غازي القصيبي : نفس المرجع ص ٢٤٧ .

(٢) د . غازي القصيبي : الغزو الثقافي ص ٣٢ .

الشباب لجهلهم بتراث أمتهم الشعرى الخصب . ولكنهم يخطئون عندما يذهبون إلى تمجيد تراثنا الشعرى بحذافيره وكثير منه لا يعدو أن يكون نظماً سقيماً رغم انتظام أوزانه وقوافيه » [١] .

وحديث القصيبي عن الشعر التقليدي والشعر الجديد يجرنا بالضرورة إلى معرفة رأيه حول قيود الوزن والقافية ،فهو يقول : « لا شك أن القافية « قيد » كما أن الوزن «قيد» . ولكنني لم أسمع أن أحداً قد عرّف الشعر – أو الفن عموماً بأنه الانفلات التام من القيود . بل نجده يؤكد على حقيقة هامة وهى « أنه لا بد في الشعر من قيود » .ثم هناك حقيقة أخرى وهي « أن الكتابة بدون «قيود » أصعب كثيراً – فى نظري – من الكتابة « بقيود » والسبب في ذلك أنك عندما تتحرر من « القيد » يجب عليك أن تبحث عن «نمط» آخر يحل محل «القيد » القديم » .ثم يضرب مثالاً على ذلك فيقول : « إن تحرر الشاعر من القافية – مثلاً – يضعه في مأزق أشد قيداً من قيد القافية ذاتها لأنه لابد عليه من إيجاد البديل ، فإذا تحرر الشعر من القافية فقد الكثير من الموسيقى الخارجية وأصبح على الشاعر أن يعوضها بالكثير من الموسيقى الداخلية ، وهذه مهمة عويصة . ولعل المأساة التي يمر بها شعرنا العربى في هذه المرحلة هي تصور الكثيرين أن الشعر الحديث المتحرر من القافية والوزن أسهل من الشعر التقليدى ، بينما الحقيقة هى العكس تماماً » . [٢]

قصيدة النثر :

وفي إطار الأصالة والتجديد يتحدث القصيبى عن « قصيدة النثر » ويبدي فيها رأيه قائلاً : « أقصى تحرر وصلت إليه فى تجاربى هو إهمال القافية نهائياً والتمسك بالوزن وحده . وذلك في قصائد لا تتجاوز عدد أصابع اليدين . ولكني لم أكتب شعراً « حراً » بمعنى الانفلات من الوزن والقافية معاً . أما عن قصيدة النثر فقد تكون أجمل من الشعر ولكنها تبقى قصيدة نثر لا شعر » [٣] .

---

(١) د . غازي القصيبي : عن هذا وذاك ص ٨٤–٨٥ .

(٢) د . غازي القصيبى : سيرة شعرية ص ١٨٣–١٨٤ .

(٣) د . غازى القصيبي : نفس المرجع ص ١٨٠ .

وقد تعرض كثير من النقاد والأدباء لمفهوم قصيدة النثر ، وهل تدخل في باب الشعر أم لا ؟ ومن النقاد الدين عالجوا هذه القضيـة الدكتور شوقي ضيف [١] ، والدكتور عبد العزيز الدسوقي الذي قال عنها: «ثم كان تيار الشعر المنثور» الذي لا يتقيد بوزن ولا بقافية ، وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ ، وجرسها ، وتصوير العواطف والخوالج » [٢].

وخلاصة القول حول قصيدة النثر أن القصيبي يلتقى مع بعض النقاد حول مفهومها ، ويعترف بأنها تفوق الشعر في جمالها ، إلا أنها في رأيه لا تدخل ضمن حدود الشعر وهو قريب في حكمه من رأى الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي ، الذي يقول : « يستطيع الشاعر أن يكتب دون استخدام للعروض ما دام قادراً على أن ينقل بالإيقاع كلماته فلا تتأرجح خفيفة ، ولا تفر منا هاربة باهتة كما هى الحال في أكثر القصائد غير الموزونة التي تقوم حتى الآن » [٣].

الغموض في الشعر :

ثمة قضية هامة تعرض لها القصيبي كغيره من نقاد الساحة الأدبية المعاصرين ، ألا وهى إشكاليـة الغمـوض في الشعر أو « الرمزية » [٤] ، التي يمكـن تعريفها في إيجاز بأنها « فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة ، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صـورة محسوسـة ، وإنما التعـبير عنها بإعادة خلقـها في ذهن القارىء بوساطة رموز غامضة »[٥] وحين سئل القصيبى فى إحدى لقاءاته الصحفيةعن الغموض فى الشعر وهل يشكل مشكلة أم لا ؟ فأجاب قائلاً : لا يقول البعض نعم وبكل تأكيد ، وأزعم أنا ـ وبكل تأكيد ـ أن غموض الشعر ليس بمشكلة . ثم أخذ يناقش جوانب الفضية ليدلل على ما ذهب اليه بأن الغموض ليس بمشكلة فقال: « فى البدء نقول أن النص الشعرى إما أن

---

(١) سنتعرض لرأيه عند حديثنا مفصلاً عن قصيدة النثر .

(٢) د . عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبو للو وأثرها في الشعر الحديث ص ٥٣٣ .

(٣) الشعر رفيقي ص ١٤١ .

(٤) سنفصل الحديث عنه فى موضعه .

(٥) نقلاً عن النقد الحديث صـ ١٥٢ Charles Chadwick ,.Symbolism p.2 للدكتور نصرت عبدالرحمن

يكون غامضاً في ذاته فلا يفهمه أحد حتى قائله ! وإما أن يكون غامضاً في ذات قرائه أو بعضهم .أما النص الغامض في ذاته فهو من قبيل العبث والهراء، ولا يستحق عناء التعليق . وكل نص غامض غموضاً من هذا النوع هو نص لاقيمة له ـ ويستوى بعدُ أن يكون نصاً شعرياً أو علميا أو فلسفياً » [١]

والقصيبى فى تفريقه بين الغموض الناجم عن ذات النص الشعرى وبين الغموض المتمخض عن عدم فهم القراء أو بعضهم للنص يلتقى مع الرأى القائل بأن الغموض الذى لا يتقبله المتلقى «هو وميض يشع فى أعماق الشاعر يصرفه عن حقائق الواقع الى أجواء سحرية يصبح فيها إحساسه الواعى غير منضبط السيطرة على التوازن المدرك للأشياء ، وحقائقها ، ويصبح الخطاب الشعرى عنده مجرد بنى وتراكيب أو شكت أن تفقد السيطرة على مضمون ذلك الخطاب ، غير أنه فى بعض الأحيان يكون رابطاً قليلاً بين الوعى واللاشعور وهذا النوع من الرمز أراه شيئاً من العبثية التى تنهك صاحبها فحسب » [٢] .

ثم يستعرض القصيبي أنواع الغموض الذي يؤدي إلى قصور في فهم المتلقي ويصفها إلى الغموض اللغوي ، والغموض الرمزي ، والثقافي ، والنفسي ، والغموض المركب . والمقصود بالغموض المركب عنده اجتماع الأنواع السابقة فى الخطاب الشعري . وهو يعلق على هذا النوع قائلاً : « إذا اجتمع هذا النوع من الغموض فى الشعر الحديث وقعت الطامة الكبرى » [٣] فمشكلة الغموض عند القصيبي ليست من المشاكل المزعجة لاعتقاده أنه لا بد من وجود حد أدنى من الألفة النفسية والفكرية واللغوية بين الشاعر والقارئ ليستطيع الثانى أن يتذوق شعر الأول « إن الغموض قد لا يكون عيبا فى القصيدة أوعيباً في القارئ ولكنه نتيجة لانعدام الحد الأدنى » [٤] .

---

(١) د/ غازى القصيبى : الغزو الثقافى صـ ٨٠ .

(٢) الباحث : قراءة نقدية فى ديوان هواجس فى طقس الوطن لعبد الله الصيخان بعنوان الخطاب الشرى بين التجربة الشخصية وإشكالية الأغراق فى الرمز ، الحلقة الثانية جريدة المدينة الملحق الثقافي « الأربعاء » ٢٧ ربيع الآخر ١٤١١هـ / ١٩٩١ م ص ١٤ .

(٣) د/ القصيبي : الغزو الثقافى ص ٨٠ .

(٤) د/ القصيبي : سيرة شعرية ص ١٥٢ .

غير أنه ينكر على كثير من الشعراء إغراقهم في الغموض ليصبح عندهم لعبة لا يجيدها سواهم ، بل تغدو القصيدة نوعاً من الأحاجي والألغاز والتعمية ، لذا نجده يصرح قائلاً : « إن اقتناعي بأن تذوق الشعر عملية عفوية شخصية ولّد لديّ نفوراً من الشعر الذى لا يُفهم . إنني مع الذي قال لم لا تقول ما يُفهم ، ضد الذي أجاب لم لا تفهم ما يقال ... فالقصيدة ليست أحجية أو لغزاً أو شفرة » [(١)] .

ويعزو القصيبي مشكلة الغموض إلى بعض العوامل أهمها عدم التواؤم بين التجربة الشعرية عند الشاعر من ناحية ، وعند الملتقى من ناحية أخرى وحول هذه الملاحظة يقول : « تنشأ مشكلة الغموض فى الشعر عندما يتحدث الشاعر عن تجربة لم تمر بالقارئ . يصبح القارئ كمن يقرأ كتاباً بلغة لا يحسنها » [(٢)] .

ومنها أن يلجأ الأديب أحياناً إلى الرمزية لأنه يريد عامداً التلميح إلى مايقصد دون التصريح ، وأحياناً لإخفاء بعض الظلال الشفافة الموحية على موضوع التجربة ،كما يلجأ إلى الرمز لتفجير طاقة شعورية لايمكن تفجيرها إذا عبر عن مكنون نفسه تعبيراً مباشراً. وهذا النوع من الرمز في مثل هذه الحالات « يخدم غرضاً فنياً ويساهم فى إغناء العمل الأدبي ، وفي إخصاب تجربة القارئ . أما الرموز التي لاتخدم غرضاً ولا تغنى أدباً ولا تثير خيالاً – هنا ننتقل من الترميز إلى التعجيز ، ومن عالم الرموز إلى دنيا الأحاجي والطلاسم » [(٣)] .

آراء نقدية متفرقة :

لم تقتصر آراء القصيبي على ما أُلمِع إليه آنفاً ، وإنما تعرض أيضاً لبعض القضايا النقدية والأدبية الأخرى ، التي أرى أنها أقل أهمية من وجهة نظر النقد . لذلك أثرت أن أجمع تلك القضايا معاً ونوجز فيها القول بالقدر الذي تستحق . ومن هذه القضايا :

---

(١) د/ القصيبي : سيرة شعرية ص ١٥٢ .

(٢) د/ القصيبي : نفس المرجع ص ٢٠٦ .

(٣) د/ غازي القصيبي : المزيد من رأيي المتواضع ص ٧٢ – ٧٣ .

قضية الإفلاس الشعرى :

يؤكد القصيبي على أن هناك ما يعرف بالإفلاس الشعري ، وهي ظاهرة شائعة عند الشعراء العرب شيوعها عند التجّار . غير أن معالجة الإفلاس التجاري أهون وأبسط ... أما الأفلاس الشعري فأكثر تعقيداً . الإفلاس الشعرى قد لا يكون واضحاً .وقد يستمر شاعرا مفلساً شعرياً عبر سنين طويلة ، وعبر دواوين عديدة دون أن يكتشف أحد إفلاسه »[(١)] . ثم يعدد وجوه الإفلاس الشعري فيذكر منها : أن يضع الشاعر رحيقه القديم فى قوارير جديدة ، بمعنى أن يجتر تجاربه القديمة فى قصائد جديدة ، وأن يعجز الشاعر عن الحديث بلغة معاصريه ، فيلجأ إلى لغة تأبط شرا والسليك بن سلكة . ومن وجوه الإفلاس الشعرى أن يبحث الشاعر عن لغة مبتكرة – أو عن لغة يفجرها بمعرفته – فيبدأ يتحدث بالمعميات والألغاز والأحاجى التى لا يفهمها أحد . ومن وجوه الإفلاس الشعرى أن يأتى نتاج الشاعر مرقعاً بخرق يمكن إرجاع كل خرقة إلى مصدرها دون عناء »[(٢)]

شعر المناسبات :

يقول القصيبى « إنه ليس بشعر ، بل إنه فى أفضل حالاته نظم ردىء ... غير أن الشاعر قد يكتب قصيد ة تتصادف ومناسبة تكوّن تجربة حقيقية لدى الشاعر . نحن هنا لم نتحدث عن مناسبات ولكن عن تجارب . ولهذ السبب فأنا لا أستطيع أن أعتبر الشعر الذى يكتبه الشاعر عن حزيران الأسود ، أو عند وداع عزيز عليه ، أو مع ضحكة أول أطفاله من شعراء المناسبات . لابد أن ندرك أن المناسبة لا تنفى بالضرورة التجربة »[(٣)] .ربما أصاب القصيبى عندما فرّق بين نوعين من الشعر الذى يقال فى المناسبات بوجه عام . إذ الأول يخلو تماماً من التجربة الحقيقية ، بذلك لا يعدو أن يكون نظماً رديئاً . والآخر ما تلتقى فيه التجربة والمناسبة أياً كان نوعها ، وعندئذٍ قد يوفق الشاعر فى إبداع عمل فنى يرقى

---

(١) د/ غازي البقصيبي : سيرة شعرية ص ٢٥٨ .

(٢) د/ القصيبى:سيرة شعرية صـ ٢٥٨ .

(٣) د/ القصيبى: نفس المرجع صـ ٢٠٧ :

الى مستوى الإعجاب. ولكن ليس بالضرورة أن يكون كل شعر ينظم فى مناسبة شعراً رديئاً ، كما أنه ليس كل شعر يقال فى مناسبة تصادف تجربة يكون جيداً . فمقياس الجودة والرداءة يكون من خلال صدق التجربة التى تذوب فيها المناسبة ، إلى جانب تضافر العناصر الفنية الأخرى للقصيدة . لذلك نجد القصيبى فى موضع آخر يفرق بين التجربة والمناسبة فيقول : « إن المناسبة ليست سوى الزر الذى نضغط عليه للحصول على النور . أما التجربة فهى الطاقة الكهربائية التى لابدمن توفيرها ،وإلا لم يكن للزر أى معنى . ولقد أدى الخلط بين التجربة والمنا سبة إلى إساءة كبيرة الى الشعر . فكم من قصائد جميلة لم تلق حظها من العناية لأنها اعتبرت من شعر المناسبات . وكم قصيدة رفضت لأن المناسبة مرفوضة»[١]

مكانة الشعر فى العصر الحديث :

ويؤكد القصيبى أيضاً على مكانة الشعر رغم مزاحمة كثير من الوسائل الحديثة له ، « فالشعر كان ويظل ، ويبقى عبر المحن والكوارث والحروب ، وعصور الانحطاط ، ومستنقعات الهزيمة لأنه جزء حى من القلب البشرى النابض لايتوقف إلا إذا توقف هذ القلب عن الحركة »[٢] إلا أن مزاحمة الوسائل الحديثة للشعر خلقت له بعض الأزمات منها تضاؤل دوره فى هذا الزمان . ثم يعقد مقارنة بين دور الشعر ودور الصحافة فى زماننا هذا فيقول: « إن الصحفيين الذين يتعرضون كل يوم لرصاص الاغتيال لهم أنصع دليل على أن الشعر تنازل للصحافة عن دوره كوسيلة من وسائل العمل السياسى الفعال »[٣]. ورغم أن الشعر فى العصر الحديث يعيش فترة انكماش وركود بعد أن تخلى عن سلطانه القديم لوسائل الإعلام المختلفة .[٤]

إلا أن « استقراء الواقع الملموس والمشاهد يؤكد أن الشعر لازال يُكتب والدواوين لا

---

(١) د/ القصيبى : سيرة شعرية صـ ٦٥، ٦٦ .

(٢) د/ القصيبى: نفس المرجع صـ ٢٦٨ .

(٣) د/ القصيبى: الغزو الثقافى صـ ٢٧ـ ٢٨ .

(٤) سيرة شعرية صـ ٢٦٣ .

زالت تباع وأن للشعر قراء وللشعراء جمهور سواء كان ذلك فى الغرب أو فى الشرق أو فى الدول الآخذة بأسباب النمو فى العالم الثالث». [١]

ويلتقى القصيبى فى رأيه حول مكانة الشعر فى العصر الحديث مع عدد من النقاد كالعقاد والدكتور سعد دعبيس . لقد قدم العقاد دراسه حول مستقبل الشعر بعنوان «تامريس أو مستقبل الشعر » تعرض فيها لرأى الشاعر الإنجليزى المعاصر « تريفلان» الذى يقول « إن الشعر مدبر فى هذا العصر وقد يظل مدبراً فى العصور المقبلة » . فيرد عليه العقاد مبيناً مدى تشاؤم هذا الشاعر حول مستقبل الشعر قائلاً :« وهنا يبدو لنا وجه الغلو فى قول القائلين إن الشعر يبطل اليوم وبعد اليوم لبطلان بواعثه ودواعيه ، إذ كيف نقول جادين فى القول إن الناس لا يحسون اليوم كما كانوا يحسون بالأمس ، ولا يحبون ولا يغضبون ولا يرجون ولا ييأسون. ولا يرضون وينقمون كما كان ذلك دأبهم ، وكما يكون ذلك دأبهم فى كل حين وبين كل قبيل » . [٢] ولكن العقاد رغم تفاؤله ـ يرى أن بعض وسائل الحضارة الحديثة قد أزاحت الشعر ـ إلى حد ما ـ عن جذب اهتمام الجماهير ، وكان لها أثرها فى صرف بواعث الشعر الى شىء آخر ، وهو مناظر الصور المتحركة ، والتمثيل الماجن ، وأخبار الروايات وقصص الخيانة و الغرام التى تبسطها الصحف لقرائها كل صباح ومساء» . [٣]

وقد أكد الدكتور سعد دعبيس على «أن زمن الشعر لن يمضى أبداً ... بل إن حاجتنا اليه الآن فى عصر الملاحم الصناعية والخوارق العلمية لأشد مما كانت عليه فى العهود الماضية ، وذلك لأن الشعر هو إنسانية الإنسان ... هو الجانب الإلهى فى الإنسان ، وهو وهج المشاعر وإشراقها ، وهو الانطلاق من الواقع المحدود الى نهاية الكون ، وشمولية العالم ، ولا تستطيع أى ابتكارات علمية أن تقتل فى الإنسان هذه القيم » . [٤]

---

(١) د/ القصيبى : عن هذا وذاك صـ ٨١ .

(٢) العقاد/ ساعات بين الكتب صـ ٦٧ .

(٣) العقاد: نفس المرجع صـ ٦٧ .

(٤) د/ سعد دعبيس: حوار مع قضايا الشعر المعاصر صـ ١٦٣ .

كانت تلك آراء القصيبى فى النقد النظرى وقد أشرت اليها بالتفصيل ليُرى من خلالها مدى اهتمام هذا الشاعر بالقضاياالنقدية إلى جانب كونه شاعراً ، وسياسياً ورجل دولة . وفى الصفحات التالية لنا معه لقاءحول نقده التطبيقى .

ثانيا : نقده التطبيقى:

اقتصر نقد القصيبى التطبيقى على الشعر وحده ، إذ لم يُلمح له عبركتبه وندواته ولقاءاته الصحفيه آراء خارج إطاره ، فلم يتعرض مثلاً لدراسة القصة أو المسرحية أو الأقصوصة ، شأنه فى ذلك شأن كثير من النقاد الذين ركزوا اهتماماتهم النقدية على جانب واحد من جوانب الفنون الأدبية . وهذابالطبع ـ يتماشى مع ميوله الفنية ، فهو أولاً وآخراً شاعرأيعتز بشاعريته ، ونقده للشعر ينبثق عن تلك الموهبة و يصدر عن حدثية الشاعر . لذلك قد لا يجد فى دراسته للشعر عناء يذكر مقارنة بخوضه مجالاً آخر من مجالات الأجناس الأدبية الأخرى .

فأحكامه ماهى إلا بوح بمكنونات ذاتية ،وانعكاس لتقارب مع شفافية الشاعر والأحاسيس التى يصدر عنها هؤلاء الشعراء فى قصائدهم ، ولولا ذلك التقارب الروحى بين القصيبى وهؤلاء الشعراء لما استهواه اختيار كثيرمن القصائدالمختلفة فى مضامينها وتجاربها وشعرائها وأزمنتها ولا يجمع بينها سوى الحس الشاعرى المرهف والتجربة الشعوريةالصادقة وهاتان المزيتان كفيلتان بإنجاح العمل الإبداعى وتخليده .

وللقصيبى فى نقده التطبيقى كتابان فقط : الأول بعنوان « قصائد أعجبتنى» والثانى بعنوان « فى خيمة شاعر» .

ويشتمل الأول على دراسات لخمس قصائد مختارة من قديم الشعر العربى وحديثه، وهى « ميمية» المتنبى ، ومطلعها : واحرَّ قلباه ، ومرثية مالك بن الريب لنفسه ، أما القصائد الثلاث الأخرى فهى من الشعر الحديث:الأطلال لإبراهيم ناجى، و «حديث دمية» لأحد شعراء البحرين المرموقين هو إبراهيم العريض ، و«أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد

الصبور . وتعد هذه الدراسات إنموذجاً مبكراً لنقد القصيبى الذى حاول فيه تقييم العمل الإبداعى فى ضوء مفاهيمه النقدية النـظرية التى تعرضت لها سابقاً. وقد صدر ذلك العمل فى طبعته الأولى فى منتصف السبعينات ثم أعيد طبعه سنة ١٤٠٣ هـ/ ١٩٨٣ م .

وقد اعتمد القصيبى فى نقده وتحليله لتلك القصائدعلى المنهج الانطباعى التأثرى الذى مهدنا به لهذه الدراسة ، متناولاً كل شاعر بمقدمة مقتضبة عن حياته وملابستها دون التعرض للتفاصيل أو التعليل لوجهة نظر أو البحث عن حقيقة هاربة ، ثم يعرج بالحديث على جو القصيدة أو مناسبتها يستجلى عنها الموقف الذى قيلت فيه ، والظروف التى أحاطت بها ، فمناسبة القصيدة أوقصتها هى التى تعينه فى الدرجة الأولى.[١] « وهو فى حديثه عن الشاعر يلمس رأى النقاد فيه شارحاً سبب شهرته أو معللاً للغبن الذى وقع عليه . ثم بعد ذلك يبدأ تناول النص مركزاً على استخلاص المعنى الذى أراد الشاعر أن يوصله الى المتلقى رابطاً بين النص وشخصية مبدعه أحياناً ،ومشيراً الى بعض نواحى التأثير فى القصيدة ، مبدياً إعجابه بهذه القصيدة أو ذلك الإيقاع ، مازجاً مشاعره بل مذيبها فيما يكتب ، وملتفتاً الى القاريء كلما لاحت له الفرصة ليقيم بينه وبينه حواراً ، فيسأله مرةً ، ويحاول ان يشركه معه فى الإعجاب بشييء من القصيدة مرةً اخرى، او يروى له حكاية تتعلق بالنص وصاحبه ثالثة ، أو يناقش معه سريعاً إحدى القضايا النقدية [٢] .

وقد جعل القصيبى لكل قصيدة مسمى اقتبسه من الفنون الأخرى غير الشعرية فأطلق على « ميمية » المتنبى اسم «القصيدة المسرحية» ويعلل سبب تلك التسمية بقوله «لا يمكنكم أن تفهموا القصيدة مالم تتصوروا الجو العام الذى أحاط بها وظروف إلقائها. تصوروا مجلس سيف الدولة يحف به القواد رالأعيان ويزخر بأعداد كبيرة من النقاد

---

(١) د/ القصيبى: قصائد أعجبتنى صـ ١٢ .

(٢) د/ أبراهيم عوض : أدباء سعوديون صـ ٣٠٧ ـ ٣٠٨

والشعراء الذين كانوا يبغضون المتنبى وكان بدوره يبغضهم .وتصوروا المتنبى يلقى القصيدة / المسرحية وهو يتنقل فى الخطاب من سيف الدولة الى نفسه الى الجمهور المحتشد الى أعدائه من الشعراء والمتشاعرين »[١]

وأطلق على «الأطلال » اسم «القصيدة / الملحمة » رغم أنها قصيدة عاطفية لا تتوفر فيها عناصر الملحمة الحقيقية ، فلا ملوك ولا أبطال ولا معارك ولا أهوال ولا أساطير ولا خرافات ، ولا أحداث تاريخية، بل مجرد قصيدة حب . وقد أطلق ناجى عليها من قبل هذه التسمية . غير أن القصيبى يعلل سبب تسمية ناجى لقصيدته بالملحمة فيقول : « ويتبادر الى الذهن أن هذه عادة أولع بها ناجى فأطلق اسم الملحمة على هذه القصيدة كما أطلقه على قصائد أخرى منها « ليالى القاهرة » و« السراب » غير أنى أشك أن يكون الغرور وحده هو الدافع الوحيد وراء التسمية .. والسبب الحقيقى فيما أتصور هو أن ناجى كان يعرف أن كل قصيدة خالدة هى فى الوقت نفسه ملحمة وإن كانت بدون آلهة إغريقية تصطرع ... كل قصيدة خالدة هى ملحمة من حيث أنها تعبر عن تجارب إنسانية متنوعة عميقة صادقة ، ومن حيث أنها تعبر عن مشاعر محتدمة مصطرعة مضطربة ، ومن حيث أنها تكشف روح الشاعر ـ لافى بعد واحد أو بعدين ـ بل بكل أبعادها الإنسانية الشاسعة ، وهى بالتالى تكشف روح كل إنسان»[٢] ويستشف من خلال التعليل السابق الذى ذكره القصيبى ليبرر تسميته ناجى لقصيدته بالملحمة ، أنه انعكاس لما أراد أن يعلل به القصيبى نفسه لإطلاق تلك التسمية أعنى القصيدة / الملحمة على قصيدة الأطلال رغم افتقارها كما أُشير سابقاً الى عناصر الملحمة الحقيقية .

---

(١) د/ غازى القصيبى: قصائد أعجبتنى صـ ١٣ ـ ١٤.

(٢) د/ غازى القصيبي : نفس المرجع ص ٤٦ .

وأطلق على « حديث دمية » لإبراهيم العريض القصيدة / الرواية ، ثم يعلل سبب اختياره لهذا الاسم بقوله : (لأن الرواية ضرب من ضروب الأدب الذى يصور الأشخاص كما يوجدون فى الواقع ، والأحداث كما تقع فى الحياة عن طريق حبكة فنية ومخطط ينتظمها من أولها الى آخرها » .[١]

وأطلق على يائية مالك بن الريب« القصيدة / الفيلم » ، لأنها تحتوى كما يذكرالقصيبى على كل ما فى الأفلام السينيمائية من كاميرا تلاحق وتصور كل شيء ، ومن مشاهد تنكشف فسيحة مبسوطة أمام الكاميرا ، ومن مُخرج يتابع كل التفاصيل ، ومن ألوان وأنوار وظلال ، ومن قدر ة على الحركة السريعة ».[٢] ويزيد د/ عوض قول القصبيى الآنف وضوحاً فيقول: « ان مالك بن الريب فى مرثيته يتخيل نفسه وهو يجود بأنفاسه الأخيرة ، إذ كانت قد لدغته حية فى بعض الطريق ....، ثم وقد مات فعلاً ، ثم وها هم زملاؤه يلفونه فى ثوبه ويجروه الى حفرة احتفروها ، ويهيلون عليه التراب ، ثم يخلفونه وحده فى الظلام و الغربة والوحشة ، وينطلقون خفافاً إلى بلادهم وأهليهم ، وهو فى أثناء ذلك يستحضر مشاهد ومواقف من حياته الماضية ، أيام أن كان يعيش فى وطنه حياة سعيدة بين الأهل وفتيات الحى اللائى كن مشغولات به ».[٣] .

وبعد أن فرغ القصيبى من تحليل يائية ابن الريب أصدر بعض الأحكام النقدية التى أحسبها جديرة بإلقاء مزيد من الضوء عليها لأنها تنم عن نفس واعية وذاتية ذواقة ملهمة فى قول الشعر ونقده على حد سواء ، ومن هذه الأحكام أنه وصف تلك القصيدة بالروعة والعظمة ، ثم يعلل سر روعتها قائلاً إنه لايكمن فى لغتها ولا فى فكرها ولا فى صورها وإنما فى أنها تصور بروعة وأمانة ورقة موقفاً حقيقياً لإنسان حقيقى يوشك أن يدخل أبواب أعنف التجارب البشرية: الموت ، تصور هذ الموقف بكل ما فيه من متناقضات وجزع واضطراب بدون حرص على إرضاء جمهور من المستمعين أو كتيبه من النقاد » .[٤] وأخيراً

---

(١) د . القصيبي : قصائد أعجبتنى ص ٤٦ . (٢) د . القصيبي : نفس المرجع ص ٩٣-٩٤ .

(٣) أدباء سعوديون : ص ٣٠٩ . (٤) د . غازي القصيبي : قصائد أعجبتني ص ١٠٥-١٠٦ .

أطـــلق على قصيدة أحلام الفارس القديم « القصيدة / السيمفونية» : «فنحن هنا بإزاء سيمفونية حقيقية تتراوح كلماتها ومقاطعها وتتناغم فى تآلف غريب تعشقه الأذن وترتاح إليه النفس» ويؤكد القصيبى أنه لم يقرأ هذه القصيدة إلا تصور حروفها أنغاماً مجنحة فى الفضاء تدور حوله و تنهمر شلالاً جميلا من اللحون» (١) .

أما الدراسة النقدية الثانية فهى كما يقول القصيبى : « ليست « حماسة» جديدة ولا «ديوان شعر عربى»جديدإنها شيء أقل من ذلك بكثير .هى جولة عشوائية فى الشعر العربى، قديمه وحديثة ، لا تلتزم بمنهج ، ولا بتسلسل تاريخى ولا « بطبقات شعراء » . من عادتى عندما أقرأ ديوان شعرأن أشير الى الأبيات التى تعجبنى فى بعض الدواوين ... وبين يدى القارئ حصيلة الجولة العشوائية . ستفتقد شعراء كبار، لا لشيء إلا لأن الجولة العشوائية . لم تصل إليهم بعد » . (٢)

والقصيبى كعادته ـ فى منهجه النقدى لا يعلل ولا يهمه المبررات ، إنما هى ذاتيته التى تعجب بالشيء فحسب، ثم ينقل هذا الإعجاب الى القراء ، فهو بعيد بالكلية عن النقد الموضوعى الذى يعتمد على أسس وقواعد أ و معايير تعارف عليها النقد المنهجى، بل يكتفى بتحكم الذوق الخاص«وهذه السمة الانطباعية هى التى تضفى على نقده وأمثاله رواء وجاذبية .. فالناقد الجيد ليس آلة نقدية ، بل هو إنسان ناقد . وهذا هو سر جمال وقوة تأثير ما كتبه يحى حقى وسيد قطب وطه حسين ، والعقاد والمازنى ومحمد النويهى مثلا فى النقد الأدبى . إن نقدهؤلاء ليس مجرد نقد ،بل نقد وأدب معاً،وقراءتك لنقدهم هى متعة من الطراز العالى ».(٣) وقد تُعتبر هذه المجموعة الشعرية المختارة نوعا من النقد رغم أن صاحبها لم يمهد لها بدراسة ، ولم يتخللها بأى تعليق . ذلك لأن اختيارها وحده يعنى أن القصيبى قد احتكم الى منهجية معينة ، وأسس خاصة ترتكز على التأثير والانطباعية . وهذا

---

(١) د / غازى القصيبى: قصائد أعجبتنى صـ ١١٣ .

(٢) د / غازى القصيبى : فى خيمة شاعر صـ٩ .

(٣) د ./ إبراهيم عوض: أدباء سعوديون صـ ٣٠٨ .

فى حد ذاته نوع من النقد ، إذ ليست العملية مجرد تصفح لدووايين الشعراء ، واختيار عشوائى ، بل إن هذا الاختيار يعتمد على حدسية الشاعر ، وإن لم يعتمد على تطبيق قواعد مفصلة سلفاً . وإذا كان الاختيار عشوائياً كما يذكر القصيبى ، فالعشوائية تعنى هنا الاختيار غير المقصود المنظم ، وإنما هو اختيار عفوى مبنى على تذوق جمالى يستمتع به صاحب الاختيار دون غيره ، بدليل أن ما اختاره الشاعر هو من وجهة نظره يعد من روائع الشعر أو على الأقل ـ أن اختياره كان مبنياً على ما تتركه تلك الأشعار فى نفسه من إعجاب خاص . وليس بالضرورة أن تترك نفس الأثر فى ذات المتلقى ، وكذلك ليس من الضرورة أن تكون كلها عديمة الأثر . فالعشوائية لاتنفى بالضرورة وجود منهج نقدى خاص اعتمد عليه القصيبى حين طاف فى حدائق الشعر العربى قديمه وحديثه واقتطف لنا من كل حديقة وردة تنفرد بلون ورائحة عن غيرها وهذا ليس بالعمل الهيّن ، لأن الشاعر كان يضع فى اعتباره أن يرضى جمهور القراء كما يرضى نفسه بما يختار . وفى وصف مختصر لهذه المختارات يمكن القول : إنها عبارة عن أبيات متفرقة ونادرا ما يجمع فيه الشاعر بين بيتين ، وبعضها جمل شعرية قصيرة من شعر التفعيلة .كما يصعب على الباحث أن يحددلها أغراضاً معينة بسبب هذا الشتيت المتباين من الأبيات المنتقاة عشوائياً . إذكل بيت منها أو بيتين على الأكثر يحمل مضموناً خاصاً ومغايراً لمضمون أو غرض أو فكرة الأبيات الأخرى . سواء على مستوى أبيات الشاعر الذى تم له الاختيار ـ أم على مستوى كل المجموعات المختارة . فمن الأبيات ما ينطق بلسان العشق والحب والهيام، وربما كانت هذه الفكرة أكثر دوراناً بين الأبيات عامة وذلك إذا ما تمحصنا كل المختارات بيتاً بيتاً . وقد يحمل بعضها حكمة ، أو نصيحة ، أو قولاً مأثوراً ، وقد يشمل بعضها على وصف لشيء ما أو تفصح عن صفة أخلاقية حميدة أو ذميمة ، وربما تضمن البيت حب الوطن وسيطرة عاطفة الانتماء إليه على قائله ، ومالى الى ذلك من المعانى التى يصعب حصرها فى غرض أو أغراض محددة.

ولم يتبع القصيبى فى مختاراته تصنيفاً معيناً ، كما لم يرتب شعراءه وفق خطة زمنية أو عصر أدبى . بل بعثرهم بين دفتى الكتاب حسب ما أملته عليه طبيعة الاختيار وظروفها،

وقد نص هو نفسه بأنه لم يتحذ لهذه العملية منهجاً محدداً ، وإنما كانت اختيارات عشوائية فحسب . وينتمى شعراء هذه المختارات الى عصور أدبية مختلفة فمنهم من ينتمى الى العصر الجاهلى وهم أقل الشعراء عدداً ، إذ لم يتجاوزوا الأربعة شعراء ، من بينهم حاتم الطائى ، وعروة بن الورد . ومنهم من ينتمى الى عصر الإسلام ويعد من المخضرمين كالحطيئة . والعدد الأكبر من الشعراء ينحصر فى شعر العصرين الأموى والعباسى الى جانب بعض شعراء الأندلس ، إذ بلغ شعراء هذين العصرين ما يقرب من ثمانية وعشرين شاعراً كان من بينهم كثير عزة ، وجميل بثينة والعباس بن الأحنف ، وجرير، والفرزدق ، وغيره من العصر الأموى وبشار بن برد ، وأبى نواس ، وأبى تمام ، وابن الرومى من العصر العباسى. وابن سهيل الأندلسى وابن خفاجة من شعراء الأندلس . إلا أن من الملاحظ إهمال فى هذه المختارات لبعض الشعراء البارزين من العصر العباسى ، كالبحترى ، وأبى العلاء المعرى ، وأبى الطيب المتنبى الذى يكن له القصيبى مكانة خاصة ، إذ إنه أحب الشعراء الى نفسه كما ذكر فى غير هذا الموضع .[1] ثم أدلف القصيبى الى عصر الصنعة وغلبة البديع فوقع اختياره على ابن المعتز ، وصفى الدين الحلى ، وابن سناء الملك وغيرهم، ثم حط رحاله ـ أخيراً بين أحضان الشعر والشعراء المعاصرين فكان له فيه جولة غير قصيرة ولا قليلة إذ بلغ عددالذين اختارهم من العصر الحديث ما يقرب من ثلاثة عشر شاعراً مثلوا أغلب المدارس الأدبية المعاصرة.فمنهم من ينتمى الى المدرسة التقليدية كحافظ إبراهيم ، والجوهرى ، ومنهم بعض شعراء المهاجرالأمريكيةكشفيق معلوف ، ومنهم شعراء لبنانيون كالأخطل الصغير ، ومنهم خليجيون كعبد الرحمن رفيع ، وحسين سرحان، وأحمد محمد آل خليفة ، ومن شعراء التفعيلة صلاح عبد الصبور ، ومحمود درويش، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وبدوى الجبل . كما لم ينس الشاعر ما للمرأة من دور فى نظم الشعر وخوض بحرالقريض فكان له هذا اللقاء مع شاعرات العرب كخيرة البلوية، وصفية الباهلية ، وليلى الأخيلية والخنساء وغيرهن ، وتجول أيضاً فى رياض الإماء الشواعر

---

(١) انظر صـ ٦٣.

فعاش لحظات مع فضل ، ودنانير ، وحنان ،وغصن، ومتيم وعريب وغيرهن ، وإن كان لا يتجاوز اختياره لأى من النساء الشواعر أكثر من بيت أو بيتين.

وقد كانت المجموعات الشعرية المختارة على اختلاف شعرائها وتباين مضامينها عملاً يستحق التقدير . إذ إن هذا العمل ليس بالأمر الهين كما أشرت سابقاً ، فهو فى رأيى أصعب بكثير مما لو كانت الأعمال الشعرية المختارة تمثل قصائد أو مقطوعات بعينها ، فلو كان الاختيار كذلك لكان أسهل على الشاعر ، ولكنه قد لا يكون موفقاً الى حد كبير فى اصطحاب القارىء الى التجوال فى هذه الرياض الغناء المترامية الأطراف المشتملة على مختلف الورود والأزاهير لوناً ورائحة وشكلاً .كما أن كل بيت منها يشكل فى حد ذاته قصيدة أو مقطوعة شعرية تحمل فى طياتها فكرة أ و مضمونا يأسر القلب ويحرك المشاعر.

التيارات الفنية

مدخل

إن ظهـور المدرسـة الأدبيـة هو استجابة لحاجات جمالية فى واقع تاريخى اجتماعى محدد . وهى لا تنشأ بإرادة الأديب أو الفنان الفرد ، ولا باتفاق مجموعة من الأدباء أو الفنانين، وإنما هى جزء من بناء عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع ، « وبهذا تكون المدرسة الأدبية أو الاتجاه الفنى غلبة مضمون وتكنيك يعكسان علاقة الإنسان بعالمه، وتحددها طبيعة العلاقات الاجتماعية ، والمثل الثقافية ، والخبرة التكنيكية فى مرحلة بعينها من مراحل التطور الاجتماعى » [١] فهى تيار ومذهب تتجه فيه التيارات الإبداعية وجهات جمالية خاصة فى مختلف أنواع الفنون والآداب « وهى اتجاه فى لغة التعبير وطرق الأداء الفنى والشكل تستند من حيث المضمون ومن حيث الموقف الذى يقفه الأديب أو الفنان من تصور الأشياء ، ومن معاناته النفسية والوجدانية بإزائها ، على لون من ألوان التمثيل الرؤيوى للعالم الموضوعى ،تذهب فيه العبقريةالفنية مذهباً خاصاً متميزاً ، ويتجسد فى تقنية التعبير ، وأسلوب الأداء بخصائص وصفات شكلية ، هى التى يتحدد بهاعادة التيار الفنى ، أو المدرسة الأدبية عن غيرها من التيارات أو المدارس الأخرى» . [٢]

والأمر الأهم فى هذه المسألة أن المدرسة الأدبية أو التيار الفنى ينبغى أن يرتكز فى أساسهما الى جوهر المضمون لا إلى ظواهر الشكل وحده.« والوجه الداخلى لعملية التصور الوجدانى ، أو الوضع الذهنى الرؤيوى الذى يحدد التيار الفنى فى الأدب خاصة ، لابد أن يستند فى حقيقيته إلى البواعث النفسية المستورة فى دواخل الأديب ،والتى تعد الركيزة التى ينبغى أن تنطلق منها،ومن خلالها تتكشف الرؤيا عن الظواهر أو السمات التى من خلالها يسلك الباحثون والنقاد ـ غالباً ـ الطرائق التى تساعدهم على تعيين هوية هذه المدارس أو تلك التيارات مستندين فى عملهم إلى الخصائص التقنية ، وإلى الصفات الأسلوبية الحسية الخارجية ، لا يتعدونها إلى عملية التصور الذهني التي تجري فى داخل النفس والوجدان » [٣]

---

(١) د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ص ١٦١ . (٢) د . ميشال عاصى : الفن والأدب ص ٩٥ .
(٣) د ميشال عاصى : نفس المرجع ص ١٩٧ .

الفصل الثاني

التيار التقليدي أو الكلاسيكي

أصول الإتجاه الكلاسيكى ونشأته .

أول وأقدم مذهب أدبى نشأ فى أوربا بعد حركة البعث العلمى التى بدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، وقد كانت الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة هى الأساس الذى ارتكز عليه ظهورهذا المذهب . ويرجع الفضل فى هذه الحركة التنويرية التى عمت أوربا آنذاك إلى الإيطاليين الذين اعتمدوا فى أفكارهم على كتاب «الشعر» لأرسطو الذى ترجموه إلى اللاتينية سنة ١٤٩٨م ونشر باليونانية سنة ١٥٠٣م « وابتداء من سنة ١٥٢٧ م تتابعت طبعات مؤلفات أرسطو الأصلية ، وكثر التعليق عليها ، واستمر ذلك حتى سنة ١٦١٣م . وقد سيطرت ثلاثة أسماء فى تلك الحقبة كان لدروسها الفضل مع غيرهم بإقامة مذهب كلاسيكى فى فرنسا ، أما هذه الأسماء فهى « فيدا» و«سكالتيجر» و« كا ستلفروا . [١]

وحول أسبقية الإيطاليين فى غرس نواة المذهب الكلاسيكى فى فرنسا خاصة وأوربا عامة يحدثنا د/ غنيمى هلال فيقول: « إن الإيطاليين قد سبقوا إلى التمهيد لنشأة المذهب الكلاسيكى حيث كثرت عندهم ترجمات « فن الشعر » لأرسطو»عن الأصل اليونانى فى القرن السادس و« فن الشعر» لهوارس عن الأصل الرومانى وتوالت شروحهما » . [٢]

وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت فى إيطاليا ، فإن فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية أو التربة التى نمت فيها وأينعت. [٣]

---

(١) فان تيجم : المدارس الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٣٩.

(٢) الأدب المقارن صـ ٢٧٥.

(٣) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه صـ ٤١.

ويعتبر ديكارت (١٥٩٦ ـ١٦٥٠)ممن مهدوا لسيادة المدرسة الكلاسيكية[١] . ثم جاء باسكال (١٦٢٣ ـ ١٦٦٢) صاحـــب الريفيات التى تعتبر أول تحفة نثرية فى الأدب الكلاسيكى « ففيها عقل المدرسة التقليدية ونزعتها إلى الحق والجمال وطريقتها فى تسخير الفن لخدمة الحقيقة ».[٢]

كما يعد الناقد الفرنسى « نوقولا بوالوه » المشرع الأول لقوانين المذهب الكلاسيكى ، والمحدد لخصائصه ، وسماته فى كتابه « فن الشعر» الذى الفه سنة ١٦٧٤م .« ومن فرنسا انتقلت إلى إنجلترا على يد الشاعر الإنجليزى « جون أولدهام » ، ثم الى المانيا وخاصة بعد رسالة « جوتشدر » فى الشعر ونقده».[٣] ويبين فان تيجم كيف استطاع الفرنسيون أن يتوصلوا الى تكوين هيكل المذهب الكلاسيكى ونشره فى أوربا بقوله : «لقدتوصل الفرنسيون فى مدى ثلاثين سنة تقريباً (١٦٣٠ ـ ١٦٦٠م)الى تكوين هيكل متجانس ، وتعلقوا بمبدأ عظيم واحد هو العقل ، وكان كبار العمـــال فى هذا البناء هم «شابلان» و «دوبينال» و « لامسنارديير» وغيرهم».[٤]واستقى هؤلاء النقاد جميعهم من ينبوع واحد هوكتاب الشعر لأرسطو.[٥] وكان «شابلان» منذ سنة١٦٢٠م أول من وعى وعياً تاما المبادىء الكبرى للمذهب الذى سيتكوّن . ومنذ سنة ١٦٣٠ م بدأ بنشر هذا المذهب فى المجتمع الأوربـــى ، « وقد تمـــكن من القيـــام بدور الداعية على أكمـــل وجه» .[٦]

أما الأصول الفنية التى تعصبت لها الكلاسيكية فكانت فى- الأغلب الأعم ـ الأصول الخاصة بفن الدراما عامة ، وفن التراجيديا خاصة ، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية فى الأدب التمثيلى، « ذلك الأدب الذى تميزوا به ولايزالون يُذكرون بفضله ، بينما لا

---

(١) د/ حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى صـ ٢٤ .
(٢) حسيب الحلوى : نفس المرجع صـ٣٢ .
(٣) د/محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن صـ ٣٧٦.
(٤) فان تيجم : المدراس الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٤٠.
(٥) فان تيجم : المرجع السابق صـ ٤٢.
(٦) فان تيجم: المرجع السابق صـ ٤٠.

يكاد يذكر لهم شعر فى الملاحم ،أو شعر غنائى، وكان من روادها فى فرنسا : راسين ، وكوزى ، وموليير ، وثلاثتهم من شعراء المسرح» .[١]

وقد عالج الدارسون البواعث التى أدت إلى ظهور الاتجاه الكلاسيكى كنتيجة للنهضة العلمية التى تزعمتها إيطاليا –كما أشرنا سابقاً ـ ثم أخذت عنها فونسا ولا سيما دراسة الأدبين اليونانى والرومانى . لذلك نجد أن المثل الأعلى للكلاسيكية يتجسد فى الفكر والفن اليونانيين ، وان تعاليمها النظرية تكاد تنحصر فى دراسة التراث الأرسطى، وتوجيه الشعراء والكتاب والفنانين إلى احتذاء الأعمال اليونانية واستلهامها .

مبادىء التيار الكلاسيكى :

ارتكزت الكلاسيكية كاتجاه فنى على مجموعة من الأسس والمبادئ التى اعتبرها النقاد والباحثون المحاور التى تدور حولها،وأهم هذه المرتكزات :

(١) التقليد والمحاكاة :

اعتمد الاتجاه الكلاسيكى على محاولة تقليد القدماء المتأثرين بأرسطو «وحجتهم فى هذا التقليد مستقاة من أرسطو نفسه فى كتابه «فن الشعر » الذى يقرر فيه أن الفن تقليد للطبيعة» ، هذا من جانب و« أن القدماء أمراءالفن عرفوا أسراره وبلغوا فيه غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارهم أو يتحيف من محاسنها» [٢] ، من جانب آخر .إلا أن التقليد فى الفن لايعدو المرحلة العابرة التى ينهض الإنسان بعدها لتجديد رؤيته للأشياء وتلوينها بمعاناته الخاصة مكتشفاً الأبعاد والأساليب التى تميزه عن غيره .

وقد سوغ الكلاسيكيون هذا التقليد بقولهم : « إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة، فإن الطبيعة فى الواقع لاتقلد مباشرة لأنها لا تستطيع أن تقدم نموذجاً يتضمن التقاطيع الكاملة المتزنة التى تؤلف الجمال. وقد قام الأقدمون بعمل الاختيار والتأليف . فالطبيعة إذن

---

(١) د/ محمود مندور : الأدب ومذاهبه صـ ٤٢ ـ ٤٣ .

(٢) عمر الدسوقى: المسرحية صـ ٩٥ .

هى التى نجدها ، والتى نقلدها عندما نقلدهم» . [١] غير أن التمعن فى نظرية المحاكاة كما أرادها أرسطو يجدها مرنة طيعة تقدمية ، فضلاً عن أنها إيجابية تجريبية، وهى بهذا الوضع تمثل الأساس القوى للمذهب الكلاسيكى فى الشعر ، ولكن هذا المعنى لم يلبث أن تغير وخاصة فى فرنسا ،« وأصبحت المحاكاة تعنى تقليد الأدب القديم عند اليونان والرومان ، فالمحاكاة مُسخت إلى أن جُعلت تتبعاً للنماذج والقواعد المستمدة منها » . وقد غدا هذا التقليد ضربة للأصالة ،وأصبحت الشكلية والسطحية من سماته الظاهرة ،« ومن ثم أدت هذه الكلاسيكية المقلدة إلى سقم فى الخيال وكبح لقوة الخلق والإبداع » . [٢]

لذلك يدرك الدارس للأدب الكلاسيكى أنه أدب مغلول مقهور على أمره ،أُطُره مرسومة ، وأشكاله معلومه، وقد قصر عن المغامرة ، والأشكال والصور الجديدة ، «وهو أدب فقد الحرية والمبادرة ، يخطو بخُطا سواه ، ويفهم بفهمه ، ويعانى بمعاناته » . [٣]

(٢) العقل :

إن من خصائص التوازن بين مقومات الاتجاه الكلاسيكى حضور العقل بشكل أولى ملحوظ ، تكون له السيطرة على الأدب الكلاسيكى ،أما الخيال والشعور فهماً مجرد تابعين له . ولماكانت الكلاسيكية تهدف الى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة ، فقدكان من الطبيعى « أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعى المتزن ، الذى يكبح جماح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بإدراك خفاياها وعملها الدفين.[٤] فالتجربة الكلاسيكية تجربة عاقلة لا تفسح للوهم الشعورى بتزييف الحقائق والافتراء عليها وتسفيهها فكل مالا يسيغه العقل الهادىء الرصين الواعى ، تنبذه الكلاسيكية ، « لهذا» كان الأدب

---

(١) .فان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٤٤ .

(٢) د/ إحسان عباس : فن الشعر صـ ٢٣ ـ ٢٤ .

(٣) إيليا الحاوى : الكلاسيكية صـ ٢٩ .

(٤) د/محمد مندور: الفن ومذاهبه صـ ٥٤ .

الكلاسيكى أدباً تحليلياً تكبت فيه الذاتية ، وينبرى نوع من الموضوعية التى تجعل تجربة الفرد تنبذ الطارىء والعارض والآتى ، لتُبقى ما هو عام وثابت ودائم» .[١] والعقل فى ميدان الفن ما يعارض الخيال ولعبه الإلهام الحرة – والدور المنسوب له فى محاصرة الخيال الشخصى ، إن لم يكن فى كبح جماحه ، « وقد سيطرت عقيدة العقل على المذهب الكلاسيكى ، وسادت جميع العقائد الأخرى ، وسجلت فى حقل الفن تطوراً يوازى التطور الذى عانت منه الفلسفة تحت تأثير «ديكارت» ، و باسم المبدأ نفسه» .[٢]

غير أن الأصل فى الإبداع الفنى هو الانفعال . ولكن الانفعال لا يكفى وحده ، بل هو فى حاجة الى عقل يعقله عن الشطط ، وإلى خيال يمثله ويستحضره ، وفى الوقت الذى يطغى فيه العقل عليه يحيله الى أفكار موات «إلا أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الادب ، وإنما عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الأتيكى الذى وصف صاحبه بأنه يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله »[٣] وقد سبق للفكر الأدبى عند اليونان أن شبه الشعر بعربه يجرها جوادان هما الشعور والمخيلة ، ويقوم على قيادتها حوذى حاذق هو العقل .وبسيطرته فقد الأديب الكلاسيكى بداهة الانفعال ، لذلك فالشعر الكلاسيكى أدنى إلى النثرية فيه الى الشعر ؛ فالقطعة تحمل فى ذاتها معناها القاموسى مما أفقدها شاعريتها كما أنها تعبر عن فكرة ؛فالقيمة الفعلية لهذا الأدب هى قيمة عامة تتولد من الاثر منذ بدايته حتى نهايته ، ومن هنا ندرك أن «الكلاسيكية لم تولد شعرا صافيا .وإن أوفى إلينا منها نتاج وقع بين الشعر والنثر ، له من الشعر الإيقاع والوزن والقافية ، وبعض الشجو والصور، من النثر الفكرة الثابتة والواضحة والصور ذات البعدالواحد والسرد والرواية » .[٤]

---

(١) إيليا الحاوى: الكلاسيكية صـ ٢٥.

(٢) فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٥٠ ـ ٥١.

(٣) د . محمد مندور : الفن ومذاهبه ص ٤٥ .

(٤)إيليا الحاوى: مرجع سابق صـ ٣٤.

(٣) العبقرية :

إحدى مبادىء الاتجاه لكلاسيكى ، ولكنها ليست وحدها بكافية ، بل يجب أن نضيف إليها الفن ، «فكل من يتوهم أن االفن مجرداً من العلم يمكنه أن يصنع شاعراً مجيداً يكون معوج التفكير ، بل أن الفن مقزم على العبقرية ، ويعنون بالفن أو الصنعة مجموعة المبادىء و القواعد التى تؤدى بالأثر الفنى الى الكمال ». [١] والكمال يعنى أن تحقيق الجمال الفنى وحده لا يكفى ، أو أنه لا يُدرك إلاّ إذا كانت غايته أخلاقية .

— ومما لا شك فيه — أن يكون العمل الأدبى ممتعاً ، ولكن معظم النقاد يرون أنه يجب أن يكون له مغزى أخلاقى . [٢]

فالخلق عند الكلاسيكين غاية من غاياتهم فى الأدب، ولكن الشاعر الحق هو« الذى يتوافر الإمتاع والإفادة فى شعره» . [٣] ومن هنا ندرك أن الأدب الكلاسيكى أدب هادف يُعْنَى بالأخلاق ، والمحافظة على العادات والتقاليد والمعتقدات السائدة ، بأسلوب يهدف إلى الإمتاع، والإثارة ، والإصلاح . وهو يضع الفن فى خدمة القيم والأخلاق

(٤) مبدأ المعقول والممكن :

ولايعنى هذا المبدأ المعقول الواقعى ، ولا هو ما كان يمكن أن يحدث ، ولكنه ما يُعتقد أن حدوثه ممكن ،فهو إذن يتوقف بالكلية على رأى الجمهور ، ويمكن أن يتغير . فكان بعض النقاد الكلاسيكيين أمثال « شابلان» لا يجيز المعقول العادى المتعلق بالحوادث اليومية ، ويرفض المعقول العجيب الخاص باللحظات الاستثنائية. أما « دوبينال» فكان يرى أن الحقيقى لايصلح موضوعاً للمسرح ،لأن هناك أشياء كثيرة حقيقية يجب ألا تُرى ،

---

(١) عمر الدسوقي : المسرحية ص ٩٥ .

(٢) فان تيجيم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ص ٥١–٥٢ .

(٣) د / محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ٣٨ .

والممكن لن يكون الموضوعى كذلك ، لأن أشياء كثيرة يمكن أن تحدث .[١] وحول المعقولية فى الإبداع الأدبى يقول أحد النقاد « لكى يكون العمل الأدبى مرضياً يجب أن يكون معقولا ، حتى فى أدق تفاصيله ، وشاملاً فى وصفه ومحترماً اللياقات » [٢] أما أرسطو فيقول : « من الواضح أن عمل الشاعر ليس أن يقول ما حدث ، بل ما كان يمكن أن يحدث وماكان ممكناً حسب الضرورة أو المعقول » .[٣]

(٥) الاهتمام بالإنسان والمشاكل الإنسانية :

أولت الكلاسيكية الإنسان ومشاكله الإنسانية العامة عناية خاصة ، حتى ليسمى أدبها بالأدب الإنسانى ، « أى الأدب الذى يعالج مآسى الإنسان من حيث هو إنسان فى ذاته » [٤] و التعمق فى معرفة طبيعية النفس الإنسانية وميولها ، وأهملت الموضوعات الاجتماعية ، أو السياسية ، أو الطبيعية ، «وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ بالفليسوف « ديكارت» فى كتابة « بحث فى الأهواء » وقدكان من روادها وواضعى قواعدها » .[٥]

(٥) اللياقة الأدبية :

تعتبر اللياقة الأدبية أحد الشروط الأساسية للعمل الأدبى من وجهة نظر المذهب الكلاسيكى ، وتَعْنى دراسة العالم الداخلى وتعبّر على وجه التقريب عما يسمى اليوم « التناغم الداخلى » فى العمل الفنى ، والتناغم بين العمل الأدبى وبين الجمهور المتلقى . وقد درس أرسطو فكرة اللياقة الأدبية ، ورأى أن يكون فى العمل الأدبى توافق

---

(١) د/ فايز ترحينى : الدراما و مذاهب الأدب :صـ ١٦٠ ـ ١٦١ .
(٢) فان تيجم : المدارس الإدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٥٨ .
(٣) نفس المرجع صـ ٥٤ .
(٤) د/ محمود مندور : الأدب ومذاهبه صـ ٥٢ .
(٥) عمر الدسوقى : المسرحية صـ ٩٦ .

أخلاقى ، بمعنى أن تكون الأخلاق حسنة والأعمال الممثلة أخلاقية،و أن يكون هناك تشابه بين سلوك الشخص أو طبعه وبين التقاليد ، وعلاقة بين السلوك والطبع أو الوضع،كما ينبغى استمرارية الطباع خلال العمل الأدبى بكامله.[١]

(٧) الوحدات الثلاث :

وهى وحدة العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، مضافاً اليهاوحدة اللهجة .

وحدة العمل : وقد خصص لها أرسطو فصلاً كاملاً ، ولكنها لم تفهم على حقيقتها فى فرنسا إلا فى القرن السابع عشر. وقد اختلفوا فى تفسيرها أول الأمر ثم انتهى بهم البحث الأول إلى وجوب ألا يكون فى التمثلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض ، وتؤلف كلاً متجانساً متدرجاً فى أهميته إلى النهاية .[٢]

وحدة الزمن : أشار اليها أرسطو أيضاً ، وحددها بدورة واحدة للشمس ، وقد التزم الأدباء الكلاسيكيون ماقال به ، ولكنهم اختلفوا حول هذا الزمن ، أيكون يوماً فقط أو يوماً وليلة ؟

وحدة المكان : لم يرد ذكرها فى كتاب الشعر لأرسطو ، وإنما أضافها الإيطاليون ، والفرنسيون فيما بعد ، وقد اختلفوا فى تعريفها ، فقصرها بعضهم على المكان الذى يبدأ فيه التمثيل ولا يتعداه ، وتجوّز البعض فى ذلك ، إلا أنهم اتفقوا على ألا يتعدى حدودالمدينة الواحدة .[٣] ويضاف إلى ثلاث الوحدات السابقة وحدة اللهجة التى توجب الفصل كليا بين الأنواع الأدبية ، مما جعل كل نوع منها مستقلاً ، لا يتصل بغيره من الأنواع . « ومن نقطة الضعف هذه بدأ الرومانسيون هجومهم على المذهب الكلاسيكي» .[٤]

---

(١) فان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٥٦.

(٢) عمر الدسوقى : المسرحية صـ ١٠٨.

(٣) فان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا صـ ٥٦وما بعدها، وانظر عمر الدسوقي : المسرحية صـ ١٠٤ وما بعدها .

(٤) د . فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ص ٤٦١ .

أثر الاتجاه الكلاسيكى الغربى فى الأدب العربى عامة والشعر السعودى خاصة :

أخذت المدارس الأدبية الغربية بصورة عامة تتسلل الى الأدب العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين ، حيث طفقت شمس النهضة العربية تلوح فى الأفق ، وأخذت تشرق بنورها وتنويرها على مصر والشام ، ثم امتد شعاعها ليغمر بقية أقطار الوطن العربى من محيطة الى خليجه ، وقد برز آنذاك تياران متصارعان ينادى الأول بالاتصال بالغرب والأخذ عنه وإعلاء قيمة أدبة والاحتذاء به ، ويدعو الثانى إلى إحياء التراث العربى ، وصيانة اللغة العربية ، والمحافظة على صفاء تعبيرها ، ورصانة جملها ، وإشراق أسلوبها ، ونشر أمهات كتب الأدب ليتذوق الأدباء نصاعة البيان، وجمال النظم .

وتطلع الكتاب والشعراء حينذاك إلى الأساليب المشرقة القوية والتراكيب الفخمة التى قرأوها فى الشعر القديم ، وحاولوا أن يحتذوها ويحاكوها ، وتفاوتوا فى ذلك تبعاً لمواهبهم وثقافاتهم ، وكان من بينهم شعراء موهبون حاكوا النماذج الرفيعة من أشعار الأقدمين، ولا سيما الشعر الأموي والعباسي ، ونسجوا على منواله. وفى طليعة هؤلاء الموهوبين « محمود سامي البارودي » باعث الشعر العربي فى العصر الحديث، ورائد النهضة الأدبية المعاصرة ، ومؤسس المدرسة التقليدية ـ أومدرسة الإحياء – فى الشعر العربى وقد كانت محاكاة الأدب العربى القديم وتقليده فى مختلف عصور ازدهاره مظهراً بارزاً من مظاهر تأثر الشعراء العرب بالاتجاه الكلاسيكى فى الأدب العربى .

ومن مصر انطلقت شرارة الكلاسيكية إلى بقية أقطار الوطن العربي ، فنفثت من روحها فى شعر الشعراء العرب ، وكان البارودي قدوتهم ورائدهم والأنموذج الذى يحتذى فى رصانة أسلوبه ، وجزالة عبارته ، « بل كان له مدرسة قوية تتلمذ عليه فيها شعراء نجباء فجاروه فى متانة أسلوبه ، والبعد عن مظاهر الضعف ، واختلفوا

بعـد ذلك عن أستاذهم تبعاً لإختلاف ثقافاتهم ومواهبهم الشعرية ، وتأثرهم بأحداث زمانهم ».[١] وممن تأثر بمدرسة البارودى من شعراء مصر إسماعيل صبرى ، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم ، وأحمد محرم ، و غيرهم ، و من لبنان : فؤاد الخطيب ووديع البستانى ، ومن سوريا : شفيق صبرى ، وخليل مردم بك، والزركلى ، ومن العراق : معروف الرصافى، وعبد المحسن الكاظمى ، والجواهرى وغيرهم .

وقد ظهرت ملامح هذا الاتجاه فى الشعر العربى السعودى فى الربع الأول من القرن العشرين ، حيث أخذ بعض الشعراء يسيرون على نفس المنهج الذى رسمه البارودى وشعراء مدرسته ، مترسمين خطاه فى معانيه وألفاظه وصوره وأخيلته وأغراضه وأوزانه وقوافيه، وأفكاره وأساليبه . وقد تأثر به فى مستهل المسيرة الشعرية عددمن الشعراء منهم أحمد إبراهيم الغزاوى ، وفؤاد شاكر ، وخالد الفرج ، وضياء الدين رجب ، وحسين سرحان ، ثم تلاهم عدد آخر من الشعراء الذين نهجوا نهجهم إلاأن شعر هم تميز بشىء من الجدة ، ومنهم محمد حسن عواد ، وحسين عرب ، وحمزة شحاته ، وإبراهيم هاشم فلالى ومحمد سرور الصبان ،وعبد الله الفيصل، فقدكان لهؤلاء الشعراء قدر من شعر المناسبات والمديح والديباجة الصافية الأسلوب القديم ، ولهم من الاتجاه الكلاسيكى المجدد تنوع الموضوعات ، والالتحام بقضايا الأمة وطَرْق الموضوعات الشعريةالمستحدثةكالشعر الاجتماعى والوصفى والذاتى ،وإن كانوا إلى جانب ذلك قد تأثروا نسبياً بشعراء التجديد فى الوطن العربى كالشابى وناجى وبشارة الخورى وغيرهم من أصحاب المدراس الشعرية الحديثة ».[٢] أماكلاسيكية القصيبى ـ وهو من أواخر شعراء الرعيل الثانى فى المملكة –فلا تتجاوز معمارية القصيدة وهندستها ، إذ إنه فى كثير من قصائده التى تتجاوز فى تجاربها الشعر الخليلى وزناً وقافية قد راوح بين الكلاسيكية الشكلية والرومانسية بكل أبعادها ، فضمنها من الكلاسيكية إلى جانب شكل القصيدة بعض عناصر

---

(١) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث جـ ٢ ص ٨٦٢ .

(٢) مسعد زياد : الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي المعاصر ، رساله ماجستير مخطوطة ص ٢٤٦ .

الأسلوب. ومن الرومانسية المضمون والصور الجديدة البسيطة والمركبة والألفاظ الرقيقة الحالمة، والموسيقى الداخلية العذبة إلا القليل من هذه القصائد التى كتبها فى مطلع تجربته الشعرية والتى تضمنها ديوانه « أشعار من جزائر اللؤلؤ » إذ جاءت هذه القصائد كلا سيكية محافظة فى صورها الباهتة ، ومعانيها المكررة ونثريتها الرتيبة.

وهو بهذا المنهج التوفيقى الذى واءم فيه بين اتجاهين متباينين يلتقى مع بعض النقاد الجماليين الذى يميلون إلى الاعتراف بأن امتزاج الكلاسيكية والرومانسية فى الفنان الواحد من الأمور الضرورية . فيرى كروتشة أن الشاعر العظيم هو من اجتمعت فيه النزعتان معاً ولذلك نجده يقول : « إذا كان المنحى الكلاسيكى من حيث كمال النقل أو التعبير لازماً للعمل الفنى فإن المنحى الرومانيطيقى من حيث العاطفه ليس أقل منه لزوماً . إن الشعر لا يستطيع أن يكون إما صادقاً وإماعاطفياً ، بل لابد أن يكون صادقا وعاطفياً معاً».(١)

وقد أشار القصيبى نفسه فى بعض المواضع والمناسبات إلى أن على الشاعر أن يكون كلا سيكياً ورومانسياً وواقعياً فى الوقت نفسه . (٢) ومن خلال الرؤية السابقة نستطيع أن نتتبع الاتجاه الكلاسيكى عند الشاعر فى شيء من الحذر ، حتى لايُقحم به فى تيار ليس له فيه سوى معمارية بعض القصائد ودورانها حول محورية المناسبة . إذ لم يتنقب خطى الأقدمين ، كمافعل ذوو الاتجاه التقليدى المحافظ ، ولم يتقوقع فى صدفية الاغراض القديمة المطروقة ، ولم يول الأسلوب اهتماما كبييرا ، كما لم يعنه المحافظة على إشراقة العبارة ورصانة الجمل ، ومتانة التركيب ، ولم يعن بالصور الجزئية المبنيةعلى التشبيه والاستعارة ، والمجاز إلا ما جاء عفوا . أضف إلى ذلك اهتمامه البالغ بالوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة .

---

(١) د / إحسان عباس : فن الشعر صـ ٤٣ .

(٢) إنظر د/ غازى القصيبى سيرة شعرية صـ ٢٤٧

وانظر الفصل الأول من البحث : بين الرومانسية والواقعية صـ٧٩ .

ورغم تخلص القصيبى من بعض رواسب الكلاسيكية فإن بالإمكان تتبع خطابه الشعرى بدءا من مجموعة أشعار من جزائر الؤلؤ، وانتهاء بمرثية فارس سابق ، ومرورا بمجموعاته الأخرى ، وملاحقته فى كل قصيدة يمكن أن يلمح فيها سمة أم إشارة من سمات هذا الاتجاه ، لنعرف إلى أى مدى استطاع أن يفلت فعلا من عقاله ، أو أن يؤثم بينه وبين التيارات الأخرى .

مظاهر الكلاسيكية فى شعره :

١- الالتزام بوحدة الوزن والقافية :

من خلال الدراسة لمجمل قصائد القصيبى يتضح أنه كان موزعا فى إنتاجه الشعرى بين نمطين من أنماط الشعر العربى ، رغم محاولة الموازنة بينهما ، وهما النمط التقليدى الذى حافظ فيه على وحدة الوزن والقافية ، ونمط شعر التفعيلة . يقول من قصيدة بعنوان «عندها»[1] وهى من (الخفيف) :

أنا وحدى .. أجرُّ عبء حنينى ... أنا وحدى .. فشاطرينى شجونى
ابعثىّ فى من سناك شعاعا ... إننى تهت فى ظلام السنين
انظرى لى .. إن الحنين ... بقلبى تتراءى ظلاله فى جفونى
والهوى فى الدماء نار تلظت ... فتعالى إلىّ .. جسّى جبينى

وهكذا تسير القصيدة حتى نهايتها على نمطية القصيدة التقليدية وزنا وقافية ، أما مضمونها فلا يتجاوز استجداء الشاعر لحبيبته ، بأن تتلفت إليه ، وتوليه شيئا من الاهتمام العاطفى ، وتحس بما فى دواخله من لهيب الفرقة والشوق والوجد والضياع .

أنا أدعوك بالذى فىّ من شوقٍ ... جموحٍ وحيرةٍ وجنونِ
فأجيبى : علام ينهلنى الوجد ... وأشفى بصبوتى وظنونى ؟
ولمَ أشكو الظلام وتعفين ... على مهدك الوثير الحنون ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠

وهناك أمثلة كثيرة يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية سنشير إلى بعضها فى الهامش [١]

٢- هيمنة وحدة البيت على العمل الشعرى :

لم يفلت القصيبى - رغم محاولاته الجادة والموفقة فى بناء وحدة عضوية متماسكة للقصيدة ، - من هيمنة بنية البيت الواحد على بعض قصائده على الرغم من التزامه بالموضوع الواحد، وقد لوحظ أن وحدة البيت لا تظهر إلا فى بعض القصائد التى تمتاز بطول النفس والتى تلتزم بالوزن الواحد والروى الواحد . يقول من قصيدة بعنوان «عامان» . [٢] «وهى من الكامل» نظمها بعد نكسة حزيران ، وبلغت أبياتها تسعة وخمسين بيتاً ورويها الراء المتصلة بالهاء المشبعة بألف الإطلاق :

لا ترهب الذكرى وغص فى نارها ... واقذف بروحك فى قرارة عارها
ارقص على أشواكها.. واخطر ... اسيافها .. وانشق سموم غبارها
مت مرة أخرى على صحرائها ... عش مرة أخرى عذاب نهارها

ويقول فى مكان آخر:

لا ترهب الذكرى .. وغص فى نارها ... واستخلص المجهول من أسرارها
واسكب دموعك فى جنازة أمة ... ماتت ممزقة بنصل شعارها
واضحك إذا نضب البكاء.. فربما ... ضحكت لك الأموات خلف قفارها

ويقول أيضاً من مكان آخر :

لكننى أجد الجحيم رهيبةً ... وأراك جامدة الخطى بجوارها
وأخاف قول الناس: « يالك أمة ... لم تذهب الأحداث باستهارها
بالأمس قد قطع اليهود يمينها ... أيرى الخليج غداً ضياع يسارها؟»

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٨٤ - ٩٠ - ١١١ - ١٣٥ - ١٨٦ - ٢٠٠ -٢٥٧ .
(٢)المرجع السابق ٣٣٨.

من نافلة القول أن أشير إلى أن القصيدة تتحدث عن حال الأمة العربية وما وصلت اليه من التمزق والضياع بعد نكسة حزيران الأليمة، وهذا المضمون تبرز ملامحه من مطلع القصيدة حتى آخر بيت فيها ، غير أنه يُلمح من خلال أبياتها ضعف الوحدة العضوية ، ومن السهولة بمكان أن ننتزع واحدا من أبياتها أو مجموعة منها تشكل مقطوعة منسلخة عن جسد القصيدة الأم ، ونجد هذا البيت أو تلك المقطوعة بإمكانها أن تشكل وحدة واحدة مستقلة الدلالة عما سبقها أولحقها من أبيات .ولكن ذلك لا يعنى أن هذه القصيدة رغم طولها تصل فى تفتت وحدتها العضوية وهيمنة وحدة البيت عليها إلى الحد الذى تتسم به القصائد التقليدية التى نجدها عند شعراء هذا التيار وخاصة فى بداياته ،حيث اتسمت تلك القصائد بالضعف البين فى الصلة بين أبياتها .

(٣) مطالع القصائد :

كما يُلمح من كلا سيكية القصيبى عنايته بالمطالع التقليدية المعبرة التى يتخيرها ـ أحياناً ـ عامداً ، وقد يكون هذا المطلع أو ذاك متضمناً فكرة موجزة يدور حولها موضوع القصيدة ، أو لافتاً الذهن إلى نوعها كما فى مطلع القصيدة الآنفة وغيرها من المطالع الأخرى التي يقول فيها من (البسيط) :

نموتُ ... تغلبنا الأقدار .. نفترق نبيلا لو عقل الفانون ماعشقوا [١]

وقوله من (الكامل) :

قدرى كعينيكِ أو كشعركِ أسود روحٌ محلقة وجسم مجهدُ[٢]

وقوله من (البسيط) :

خمسون .. تدفعك الرؤيا .. فتندفعُ رفقاً بقلبك كاد القلب ينخلعُ[٣]

وقوله فى ذكرى شاعرالعروبة «عمر أبو ريشة » وهى من (البسيط) أيضاً :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٥٧.

(٢) نفس المرجع صـ ٧٧٩.

(٣) عقد من الحجارة صـ ٢٣.

الشعـــر لا المـوت فى أقـــدارنا القدرُ تبقى القوافى.. وتبقى أنت ياعمر! [١]

وقوله من (البسيط) :

نهر من الدم .. فامشى فيه .. واغتسلى من الجنـــابة يا أنثى بلا خجـــلِ [٢]

٤ ـ رتابة النغم وبساطة الموسيقى وجمودها وغلبة النثرية على بعض القصائد ومن النماذج على ذلك قوله من «السريع» .

الحب يا صـغـيـرتـــى لفظة لم يبق من يفـهـمـهـا ها هنا

بحـثت عنه .. لم أجـد ظله كـالتـائـه الحـائر ظل السنـــا

الحب فى دنيـــاكم سلعـــة والحب فى دنـيـــا لا يقـتنـى

وتمنحـــون الحب أمـــوالكـم وأمنح الحـب ليـالى المنـى [٣]

وقوله أيضاً من (السريع) :

أريد أن أمضى بعيداً بعيدْ

خلف الغيوم البيض.. خلف النجومْ

أريـــد أن أجتـــاز هذى الحدودْ

أريد أن أنسى الدنى .. أن أهيمْ [٤]

ففى الأنموذجين السابقين نلاحظ طغيان النثرية و سيطرتها على الخطاب الشعرى ، فقد بهتت الموسيقى الداخلية لعدم توفق الشاعر فى اختيار الألفاظ الدافئة المتناغمة التى تؤلف الألفاظ مع بعضها البعض نسيجا موسيقيا داخليا موحيا، بل تلاشت تلك الموسيقى أيضا نتيجة لرتابة النغم الخارجى المنتظم للأبيات و المتمثل فى استخدام بحر (السريع) المعروف بخفوت موسيقاه . إضافة إلى نوع القافية (الروى) الذى اختاره الشاعر وحركته وحرف الوصل المتصل به وذلك فى الأنموذج الأول ، وما خلفه الروى الساكن من تقييد للحركة

---

(١) مرئية فارس سابق صـ ٦٣.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤٩ .

(٣) نفس المرجع ص ١٠٩ .

(٤) نفس المرجع ص ٦٨ .

الموسيقية فى الانموذج الثانى كل ذلك أدى الى رتابة النغم وفتوره.

٥ – امتازت بعض قصائده الكلاسيكية بظاهرتى الاقتباس والتضمين لنصوص من القرآن الكريم ، والحديث النبوى الشريف والأمثال العربية وسنقف طويلاً عندهاتين الظاهرتين فى موضعهما.

ومن نماذج التضمين قوله من (البسيط) :

وهل تهزين لى من نخلة رطباً رعى فى الشوك حتى عاد مهترئا[١]

فقد ضمن الشاعر البيت السابق بعض الألفاظ التى استقاها صريحة من القرآن الكريم، وذلك من قوله تعالى فى سورة مريم، ﴿ وهزى إليك بجزع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ﴾ .[٢]

ومن الاقتباس قوله من (الوافر) :

«سقاكَ الغيث إنك كنت غيثاً » سقى الصحراء دفاقاً عميقاً[٣]

فالشطر الأول من قصيدة للمهلهل يرثى فيها أخاه كليباً مطلعه

أهاج قذاة عينى الادكار هدوءاً فالدموع لها انحدارُ

أما البيت الذى اقتبس منه الشاعر شطره الاول فهو :

سقاك الغيثُ إنك كنت غيثا ويسرا حين يلتمس اليسارُ[٤]

٦ـ الاهتمام بشعر المناسبات ولاسيما الوطنية منها ، والاتكاء على بعض الأغراض التقليدية كالرثاء .

---

(١) عقد من الحجارة صـ ٣٠.

(٢) آية ٢٥ .

(٣) نفس المرجع ص٣٩.

(٤) د/ محمود حسن أبو ناجى : الرثاء فى الشعر العربى ص ٤٨ .

غير أن القصيبى لم تأسره قصائد المناسبات كما أسرت غيره من ذوى الإتجاه الكلاسيكى، وإنما كان يمربها مرورا عابراً ، بل وكان يتخير قيمة المناسبة التى تتطلب تخليداً أو مشاركة إبداعية – وقد أشرنا إلى موقفه من شعر المناسبات فى موضعه[1]، ومن نماذجه الجيدة التى قالها بمنا سبة العيد الخامس والعشرين لجامعة الملك سعود قوله من البحر البسيط:

خمس وعشرون ! ما أبهاك حسناءَ ... حوراء ..خفراء عاش الدّل ميساءَ
فى الشمس عينكِ تعطيها وتسلبها ... شأن الصديقات أسراراً وأنباءَ
كم طاف حولكِ من صب وكم سمعت ... أذناكِ أغنية للوجد خضراءَ!

والقصيدة مع أنها من شعر المناسبات فإنها لا تعدم كثيرا من سمات الشعر الإبداعى ، ففيها من الألفاظ الرقيقة ،و الصور الرشيقة ،واختفاء المناسبة خلف حجب الذاتية، ما جعلها أبعد ما تكون عن شعر المناسبات لولا بوح الشاعر به قبل مطلعها بذلك . استمع اليه يقول فى أبيات أخرى يُلمس منها البعد عن جو المناسبة والإيحاء بمشاعر الحب لهذه الحبيبة الغالية ، مصوراً معاناته القاسية مع رحلة الحياة الطويلة .

بنت الرياض دعانى الأمس فانتفضت ... روحى كقافلة ظمأى رأت ماءَ
يشدنى لك تاريخ .. وملحمة ... من الحنين تجوب النفس هوجاءَ
عمرى هنا .. وسنينى المقمرات هنا ... شئ يحرك فى الأعماق أشياءَ
.....
زرت القفار زرعت البيد أودية ... من الهجير وأهوالاً وأنواءَ
وغبت فى البحر .. أغرتنى مجاهلة ... فرُحت أطلب خلف الموج عنقاء
ورب لؤلؤةٍ فى القاع غافيةٍ ... أنشدتُها من قوافى الشعر عصماء
سلى المرافىء عنى . إننى رجل ... أضنى الموانىء .. إبحاراً وإرساء
وعدت من سفرى ..بالحب ملتصقاً ... فى الحب محترقا ..كالحب معطاءَ[2]

(١) انظر الفصل الأول صـ ٩٥ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٢٢ .

أما الرثاء فللقصيبى فيه قصائد كثيرة ، وقد أشرت إلى حبه لهذا الفن والتصاقه به،[١] فقصائده تتميز فى العاده بصدق وحرارة وعفوية ؛ قد لا نجدها بنفس القدر فى أغراض الشعر الأخرى. [٢]

يقول فى آخر قصيدة رثاء أبدعها فى ذكرى شاعر العرب « عمر أبو ريشة » – رحمه الله – وهى من (البسيط) :

الشعرُ لا الموتُ فى أقدارنا القدرُ ... تبقى القوافى ..وتبقى أنت ياعمرُ
للموت ما جمع الفانون من نشبٍ ... وليس للموت هذا الرائع الوترِ
لم أنس زروتنا ..والقلبُ منكسرٌ ... والحبُ مندحرٌ .. والظلُ منحسرُ
وأنت مثل عقاب هزه شممٌ ... يسومه الكبر ،ما لا يقبلُ الكبر
ياللطريح .. الذى كانت قوادمه ... تطوى النجوم ..فما تبقى ولا تذر

والمتتبع للقصيدة يلحظ فيها صدق التجربة ، وحرارة العاطفة ، والعفوية ، والبعد عن التكلف.

ويقول من قصيدة بعنوان «أماه»[٤] فى رثاء جدته سعاد التى لها فى قلبه منزلة خاصة؛ حيث احتضنته وليداً بعد وفاة أمه ، ومن خلال أبياتها نلمح مدى أنصهار عاطفة الشاعر فى أتون تجربة صادقة المعاناة خلفها اليتم الذى لم يحس به الشاعر رغم وفاة أمه إلا بعد أن فقد جدته ، وقد قال بعد أن علم بنبأ وفاتها :« لقد شعرت لأول مرة باليتم ومعنى فقدان الأم ».[٥]والأبيات من مجزوء الكامل:

---

(١) راجع الفصل الأول ص ٥٤ .
(٢) سيرة شعرية ص ٢١٤ .
(٣) مرثية فارس سابق ص ٦٣ .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٧٧ .
(٥) أنظر الفصل الأول ص ٦ .

هذه القصيدة ياحبيبة فى ... حنيني .. لا رثائكْ
فأنا أحس .. رغم رحلتك ... البعيدة فى فنائك
وأنا أراك وراء دنيا ... الموت.. أمشى فى ضيائك
وأنا أضمك مثل أمسِ ... أدس رأسى فى ردائك

ويقول فى موضع آخر :

رمضان ياأماه أغبرُ ... ما توضأ من إنائك
ظمآن يجتر الظما ... ظمآن يحلم بارتوائك
وصباحه قلب تحجر ... حين أقفر من دعائك
ومساؤه قلب تحطم .. ... حين حنّ الى مسائك

تلك بعض ملامح الاتجاه الكلاسيكى عند القصيبى ، وهى إذا ماقورنت بالخصائص العامة لهذا الاتجاه عند شعرائه المحافظين نجد الفارق كبيراً ، والمسافة واسعة ، إذلم يأخذ من هذا الاتجاه سوى هندسة القصيدة ومعماريتها كما أشرت من قبل. ورغم وجود بعض الملامح المشتركة بين هذه القصائد، ومظاهر هذا التيار عند رواده من حيث الشكل والبناء الفنى وهيكلة القصيدة ،فإن المتأمل فى محتواها الشعرى يستشعر بأن مضامينها ، وأفكارها ومعانيها وتجاربها ،قد نبتت فى تربة لا تتستظل بدوحة الكلاسيكية، ولاتنفس هواءها،وهذا ما يفسر لنا قلة الانتاج الشعرى المتسم بسمة الكلاسيكية عنده بالقياس إلى إنتاجه الغزير المتحرر المتجدد،كما يفسر من جانب آخر ظاهرة الازدواجية فى إنتاحه الشعرى، والتداخل بين التيارات المختلفة ،وذلك لانعدام الحدود الفاصلة بين المدارس الأدبية .فكما لمسنا المراوحة بين الكلاسيكية والرومانسية فى إبداعه الشعرى ،سيتأكد لنا أيضا كيف استطاع أن يزاوج بين الرومانسية والواقعية ،حتى ليعده بعض النقادمن الشعراء الخلجيين القلائل– إن لم يكن رائداً – فى هذا المضمار.[1]

(١) علوي الهاشمي : ما قالته النخلة للبحر ص ٢٤٧.
وأنظر د . ماهر حسن فهمي : تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ص ١٦١ .

ظواهر عامة فى اللغة والأسلوب :

اللغة هى الظاهرة الأولى فى كل عمل فنى يستخدم الكلمة أداة للتعبير ، وهى أهم عناصر الأسلوب ومكوناته ، يستمدمنها قوته ووجوده ، «فاختلاف العبارات، والتراكيب ،يدل على اختلاف الطرائق فى التعبير على الأفكار والعواطف » [١] ولم تقتصر وظيفة اللغة الشعرية على النقل والتفاهم، بل هى وسيلة استبطان ، واكتشاف ، ومن غاياتها أن تثير وتحرك ، وتهز الأعماق وتفتح أبواب التجديد . [٢]

لذلك ينبغى على الشاعر عند تعامله مع اللغة فى بناء القصيدة ، ألا يجعل بنائيتها قائمة على الحروف الأبجدية وحدها ، وإنما لابد من التعامل مع عدد من المؤثرات الأخرى،كاللون والحركة والنوع والمعنى،ومن هنا يبدو التعامل مع اللغة بالمعنى الشامل.[٣] وتأسيساً على ما سبق يتضح أن الدلالات الشعرية لا ترتبط بالضرورة بالنظام النحوى والمعجمى الذى يستعمل الكلمة استعمالاً اشتقاقياً وتركيبياً ، واعتبارها مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات حرفية أو نحوية أو معجمية فقط « وإنما هى تجسيم حى للوجود، بل وجود له كيان وجسم » . [٤] ويتم ارتباطها غالباً بوساطة دلالات التراكيب التى تتحكم فيها عوامل شخصية ، وأخرى خارجية ليس المعنى المعجمى إلا أحدهما ، « وقد يكون هذا المعنى المعجمى من أكثرها تعرضاً لتغيير دلالته ، واكتساب غيرها من مجمل التراكيب فى لغة القصيدة » . [٥] فاللغة الشعرية إذن هى طاقة القصيدة ، وإمكانياتها، لذلك ندرك مدى الارتباط الوثيق بين الدلالة فى اللغة الشعرية وبين شخص الشاعر . والظروف النفسية ، والخارجية المحيطة به ، هذا الارتباط الذى يعد «من أهم ما

---

(١) د/ ابراهيم السامرائى: لغة الشعر بين جيلين صـ ٤٥.
(٢) أدونيس : مقدمة الشعر العربى صـ ٧٩.
(٣) محمد الأسعد : مقالة فى اللغة الشاعرية صـ ٢٣ـ ٢٤ .
(٤) د/ السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث صـ ٦٤.
(٥) محمد الأسعد : مرجع سابق صـ ٢٤.

يميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية والذى يجعلها معرضة للتأثر بالتطور الحضارى» .[١] وهذا بدوره يقود الشاعر المعاصر إلى البحث عن لغة جديدة تواكب وتعايش الحياة الجديدة التى يعيشها، وما تتطلبه هذه الحياة من مقومات عصرية ، حتى يتمكن من التعبير عن أحاسيسه وخوالج نفسه. فالرغبة فى تغيير اللغة ناشئة عن الميل إلى التجديد. [٢]

والذى لاشك فيه أن الشعراء هم سادة اللغة ، وأصحاب الحق الأول فى التصرف بها ، وهم الأفراد الذين تبلغ بهم الأمة استجابتها لتجارب الحياة ،« وهم أكبر قدرة على الصياغة اللفظية، وهذا هو المألوف فى كل لغة » . [٣] وهؤلاء الشعراء الذين تم على أيديهم مالحق باللغة الشعرية من تغييرهم فى مجملهم أصحاب المذهب الرومانسى وغيره من المذاهب الأدبية الحديثة، «إذ بدأوا ينظرون إلى أهمية التجديد الشامل لعناصر التجربة الشعرية بصفة عامة ،فاكتسبت اللغة نوعاً من التجديد اختلف مداه ونوعه من مدرسة الى أخرى » . [٤]

ونحن لا يعنينا فى هذ االمقام رصد مظاهر التجديد كما برزت من خلال تلك المدارس، وإنما سنكتفى بإلقاء الضوء على بعض العناصر التى دارت حولها دعوة التجديد فى لغة الشعر العربى المعاصر ،حتى نتمكن من الوصول الى لغة شاعرنا القصيبى ورصد خصوصياتها فى إطار اللغة الشعرية بصفة عامة . إذ من خصوصيات هذه اللغة ارتباطها ارتباطاً وثيقاً بوجدان الشاعر وأحاسيسه ، وطبيعة التجربة الشعورية التى يمر بها ، حيث أصبح للكلمة الشعرية وظيفة أخرى غير وظيفتها القديمة، « فهى لم تعد وسيلة نقل

---

(١) د/ عبد القادر القط : الإتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر صـ٣٩٦ .

(٢) د/ إحسان عباس: فن الشعر صـ ١٠٩ انظر د/ سعيد الورقى : مرجع سابق صـ٦٤.

(٣) د/ محمد النويهى: قضية الشعر الجديد صـ٣٥٢.

(٤) آمنة عقاد : العواد شاعراً صـ ٣٠٨ .

وإيضاح ، بل وسيلة لبعث صور إيحائية » .[١] كما أصبحت وسيلة للتعبير والخلق معاً، فالشاعر لايقف عند حدو التعبير عن تجاربه، إنما يخلقها بصورة حديثة.[٢] ويتحدد مفهوم الخلق الأدبى بأنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه .[٣] وهذا ما حدا بكثير من الشعراء إلى البحث عن لغة مألوفة تكون قريبة من وجدانهم وواقع حياتهم وتجاربهم ، لغة أقرب الى لغة الحياة اليومية ،« لغة مشحونة بطاقات عاطفية ، وخيالية رقيقة مصورة »[٤] .

ورغم وضوح هذه العناصر الجديدة فى اللغة الشعرية المعاصرة ،فإن كثيراً من الشعراء لا يزالون مشدوين إلى القديم ، ميّالين إليه بفطرتهم العربية التى لاترى فى قطع الحاضر عن الماضى شيئاً مألوفاً ، فنراهم يراوحون بين قديمهم الموروث وجديدهم المكتسب. لذلك نجد كثيراً من الظواهر اللغوية والأسلوبية لا زالت من السمات الغالبة على شعرهم ، ومنهم شاعرنا ، وسوف نتتبعها بالدراسة والتحليل .بإذن الله .

---

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث صـ ٣٧٨.

(٢) أدونيس : مقدمة الشعر العربى صـ ٧٩ ـ ٨٠ .

(٣) د/محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر صـ ٢٧.

(٤) د/ نسيب النشاوى:مدخل الى دراسة المدارس الأدبية فى الشعر العربى المعاصر صـ١٦٤ صـ١٦ .

ظاهرة التأثر :

واحدة من ظواهر اللغة والأسلوب لا يذم بها الشاعر ، ولم يسلم منها . ظاهرة معترف بها فى الآداب واللغات . إذ لابد لأىّ شاعر أن يتأثر بغيره ويؤثر فيه . والتأثر فى أساسه محاكاة ،« والمحاكاة مبدأ لاغنى عنه ، وأنها تتطلب ممن يحاكى استعداداً وموهبة كاستعداد من يحاكيه ، وأنه يعنى فيها بالموضوع والجوهر أكثر من الشكل والعبارة .كما يجب أن تتوافر فيمن يحاكى غيره قوة التمييز بين الجيد والردىء ليحسن اختيار النماذج التى يحاكيها ،كما يجب ألا تعوق المحاكاة ابتكار الشاعر أو تمحو أصالته » .[1] ومن هنا ندرك أن الأصالة المطلقة أمر ليس بالهين تحقيقه ، واذا حققه أديب ما لا يحققه الأغلبية .

غير أن النقاد القدامى شوهوا صورة التأثر وضيقوا على الشعراء الخناق عندما تتبعوا مناحى تأثرهم ،كما يتتبع الشرطى أثر اللص السارق ، وأسموها « سرقات أدبية» .

فالتأثر مسألة لاحرج فيها ،ولكم كما كان الأديب قادراً على احتواء النص الذى تأثر به وإعادة تشكيله تشكيلاً جديداً ،كان ذلك دافعاً لتدفق شعورى كثيف وأكثر عطاءوتميزاً.

والقصيبى فى تأثره كان أكثر شعراء جيله انطلاقاً وتحرراً، فهو لا يلتفت إلى شعر المناسبات ليحاكيه أو يستقى منه لأنه بطبعه يمقت هذا النوع من النظم ، لذلك كان تأثره أكثر ما يكون بالقصائد الوجدانية ذات العواطف الجياشة ، والنبضات الخافقة ، التى طالما وجدناها متغلغلة فى مسارب أدب المتنبى،و الشريف الرضى ، وأشعار المدارس الحديثة كالمهجرية وأبوللو والمدرسة النزارية . والمتتبع للقصيبى فى تأثره يلحظ أنه كثير العناية بين تأثره وبين الاحتفاظ بشخصيته ، فلا تتلاشى شخصيته فيمن يتأثر بهم ، ولا تأتى –من ثم– صورة باهتة أو جامدة ، ولكن رغم تأثره فى كثير من الأحيان ، تظهر فى قصائده التى تأثر فيها بغيره من الشعراء ذاتية واضحة المعالم . وأصالة تنبئ عن تميز فطرى ؛ وإبداعية لها شخصيتها وملامحها المستقلة.

---

(١) د/ على العرينى : ظاهرة التأثر و التأثير فى الأدب العربى ص ٢٦ .

وممن تأثر بهم من الشعراءالقدامى المتنبى . وقد تجلى هذا التأثر فى قوله من قصيدة بعنوان «يا أبا فيصل » [١] من الرمل :

يشكر الحرُّ إذا أكرمتَهُ وترى العبد إمام الجاحدين

فهو صدى لبيت المتنبى المشهور :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا [٢]

كما انعكس أثر شعر المتنبى على قوله من قصيدة بعنوان « رفاق الطريق »[٣] من الخفيف :

لا ترد عند الفراق « وداعاً » ! ربما أضمر الزمـان اجتماعـا

لحظـات الفراق أفجـع من أن نتساقى فيها الأسـى والضياعا

فالبيتان السابقان يلح فيها قول المتنبي :

بأبـــي من وددتـــه فافترقنـا وقضى الله بعد ذاك اجتماعا

فافترقنا حـولا فلمـا التقيـنا كان تسليـمه عليّ وداعاً [٤]

كما تأثر بأبى العتاهية ، وذلك فى قوله من قصيدة « واخالداه» [٥] (من البسيط) :

فقل لمن يعشق الدنيا أتخطبهـا وهى الولود.. وغير الموت لم تلدِ؟

فهو مأخوذ من قول أبى العتاهية: [٦]

يا خاطب الدنيا إلى نفسها تنـح عن خطبهـا تسلـمِ

إن التـــى تخطـب غـرارة قريـــبة العـرس من المأتـمِ

---

(١) مرثية فارس سابق صـ٢٥.

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح العكبرى ج١ صـ ٢٨٨.

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٥٢٦.

(٤) ديوان أبى الطيب المتنبى ج ٢ صـ ٢٧٩.

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٦٢ .

(٦) ديوان أبى العتاهية صـ ١٠٥ .

ولم يتوقف تأثر القصيبى بالشعراء القدامى عند المتنبى وأبى العتاهية ، بل تجاوزهما الى شعراء العصر الجاهلى، فنجده متأثراً بحاتم الطائى ،وقد أخذ عنه قوله فى قصيدة «أباخالد» [١] وهى من الطويل :

سخياً.. إذا ضن البخيل بماله بذلت من الوجدان ما يبخل الندى

فهو من قول حاتم: [٢]

إذا مالبخيل الخب أخمد ناره أقول لمن يصلى بنارى أوقدوا

أما تأثر القصيبى بشعراء العصر الحديث فلا يقف عند حدود شاعر معين ،فقد تأثر بكثير من شعراء المدارس الأدبية المختلفة ،إلا أنه فى تأثيره كان دائماً واضح الشخصية ، محتفظا بذاتيته وأصالته ،وذلك لقدرته على احتواء التجربة ، والتفاعل معها ،والاتكاء على العاطفة،أو التصوير الجيد ،لإخفاء ملامح التأثر . وإذا ماستُعرض جانب من ظواهر تأثره بالشعراء المعاصرين، يُلحظ فى بداياته الفنية أنه كان واضح التأثر بشعراء مدرسة أبولو ، ولا سيما إبراهيم ناجى فى قصيدة « الأطلال »[٣] التى تعد من القصائد المحببة عند القصيبى يقول فى قصيدة «شعر شاحب» [٤] من مجزوء الخفيف :

ويح قلبى من الهوى كان حلماً وأبحرا

فهو مأخوذ من قول ناجى

يافؤادى رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٣٥ .

(٢) ديوان حاتم الطائي تحقيق د . مفيد قميحة ص ٣٧ .

(٣) ديوان إبراهيم ناجي ص ٢٨٥ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٢٨ .

وقد لا يكون التأثر واضحاً ، وإنما يلمح لمحاً من سياق المعنى ، ويدل عليه بعض الألفاظ ، والأسلوب ، وهو حينئذٍ استيحاء واقتباس أكثر منه نقلاً موضوعياً أومعنوياً ، فالشاعر يستمد من غيره دون الذوبان فيه ، لذلك يصعب على المتتبع لهذه الظاهرة فى جل قصائده أن يشير الى قصيدة برمتها ، يكون فيها متأثراً بقصيدة ما لشاعر أو لآخر ، كماهو الحال فى قصيدة « خيمة الأهداب » [١] (من البسيط) ،التى يقول فى مطلعها :

قصدت عينيك .. أشكو الأين والظمأ
فهـل تمدين لى فـى العشب متكـأ

والتى نجد فيها صدى لقصيدة ناجى « قلب راقصة » ، [٢] التى يقول فيها:

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقا فى الفكر والسأمِ

غير أن هذا الصدى خفيف جداً سرعان ما يتلاشى فى ثنايا القصيدة. وممن تأثر بهم القصيبى من مدرسة أبوللو ، على محمود طه وخاصة قصائده ذات الصياغة والديباجة الرصينة ، يقول فى قصيدة «اضحكى» [٣] من (مجزوء الخفيف) :

اضحكى تضحك الدنى واهزجى تهزج المنى
وامرحى تزهر الـــدرو ب وردا وســـونـــا
واخطرى يخـطر لـنسي م طروبـــا مـــدندنا

ففى الأبيات السابقة تسرى روح الملاح التائه الذى يعنى باللفظ الأنيق عناية فائقة ، ويهمل الفكرة أحياناً .[٤] غير أن القصيبى فى قصيدة « جزيرة اللؤلؤ » [٥] نراه أوضح تأثرا بقصيدة الملاح التائه » .[٦] (يقول من مجزوء الكامل) :

---

(١) عقد من الحجارة ص ٣٠ . (٢) ديوان إبراهيم ناجى ص ٤٥ .
(٣) أبيات غزل الطبعة الأولى ١٩٧٦م ص ٣-٤ .
(٤) د . عبد الله الحامد : الشعر الحديث في المملكة ص ١٩٠-١٩١ .
(٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١١ . (٦) ديوان على محمود طه ص ١٩ .

أو ما بدت فى ناظريـــك علىّ بارقـــــة التيـاع
أو ما رثيت لذلك الملاح فـى ليـــل الضيـــاع ؟
ذاك المسافـر لا يسامـــره سوى خفق الشـــــراع

ففى الأبيات السابقة نحس بضياع الملاح التائه وحيرته إذ يقول :

أيها الملاح قم واطـوِ الشراعا لِـم نطوى لجة الليل سـراعا
جدِّف الآن بنا فى هِيـــنةٍ وجهة الشاطىء سيراً واتباعـا
فغـداً يا صاحبـــي تأخـذنا موجة الأيام قذفاً واندفاعا [١]

وقد تأثر القصيبى بشعراء المدرسة العراقية المعاصرة ، وخصوصاً بدر شاكر السياب ، غير أن سمات هذا التأثر لم تكن واضحة المعالم كتأثره بشعراء مصر والشام المعاصرين، إذ لم يتعدَّ هذا التأثير هيكلية القصيدة الحديثة و ترسيخها لديه. أما شعراء الشام الذين تأثر بهم فهم : يوسف الخال ، وخليـــل حاوى ، وأدونيس ، ونزار قبانى ، ومن مصر تأثر بصلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، ويظهر تأثره بأمل دنقل واضحاً فى قصيدة « وبعد أن مضينا » [٢] (من الرجز) :

القمر الذى تسلقنا معا حباله
القمرالذى زعمتِ أنه
يمنحنا دون جميع العاشقين
القمر الذى رمى
فى مقلتيك مرة ظلاله
تدرين ؟ ودع النجوم
تدرين ؟ ضاع فى مجاهل الوجود .

---

(١) ديوان على محمود طه : الملاح التائه ص ١٩ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٨٢ .

فمن الجملة الشعرية السابقة تطل علينا آلام وأحزان أمل دنقل من خلال قصيدته « مقتل قمر »[١] التى يقول فيها :

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
فى كل المدينة
«قتل القمر» !
شهدوه مصلوباً تدلى رأسه فوق الشجر .

ويذكر أحد الباحثين[٢] أن القصيبى كان متأثراً فى قصيدته السابقة « وبعد أن مضيت» بقصيدة «حلم ليلة فارغة» لأحمد عبد المعطى حجازى، التى يقول فيها :

بالأمس طائر الغرام زارنى أليس حقا ما أقول
جناحه أخضر وبالندى جناحه مبلول
. . . . . .
وبعد صمت لم يطل الطائر الأخضر طار
الغصن مازال يميل كأنه ماغادر الغصن ولا اختفى .

وليس بغريب أن يتأثر القصيبى فى قصيدته السابقة بالشاعرين معاً ، فهما صديقان حميمان ، وقارئان لأشعار بعضهما البعض ، ولابد أن يوثر أحدهما فى الآخر – إلى حد ما- وبالتالى انعكس أسلوبهما معا على الشاعر الذى يعجب بهما كثيراً ، وقد أشار القصيبى نفسه إلى تأثره بالشاعرين ، غير أن المقطع الذى يظهر فيه تأثر القصيبى بقصيدة حجازى هو ذلك الذى يقول فيه :

البلبل الذى عشقنا صوته
مع الصباح
يهمس فى قلوبنا
إن الحياة حلوة ...،
. . .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ديوان : مقتل القمر ص ٦٨ .

(٢) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري : الشعر في البلاد السعودية ص ١٢٨ .

البلبل الذى غفا

على يديكِ ـ تذكرين ـ واستراح

رأيته على الطريق جثةً

بلا صداح

رأيت عشه الصغير

يطير من شباكنا

مع الرياح .[١]

أما تأثر القصيبى بأدونيس فكان واضحاً فى الألفاظ والمعانى ، ناهيك عن الأسلوب. ونلحظ صدى هذا التأثر فى قصيدة « عالمنا »[٢] التى يقول فيها وهى من (الرجز) :

لا تحلمى

لا نستطيع أن نخط فوق ماء

النهر اسمينا

أو نمتطى فراشةً

أو نزرع النجوم فى ضباب قلبينا

وهذا يعكس تمرد أدونيس إذ يقول فى قصيدة «إلى سيزيف» :[٣]

أقسمت أن أكتب فوق الماء

ويعلق الظاهرى على ذلك بقوله: « إلاأن تمرد أدونيس تمرد شعوبى يستغل المستوى الفكرى الضحل للشبيبة العربية » .[٤]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٨٣ . (٢) نفس المرجع ص ٣٦٤ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م١ ص ٣٤٨ – دار العودة بيروت ط ٥ ١٩٨٨م

(٤) الشعر في البلاد السعودية ص ١٣٠ .

غير أن القصيـــبى لا يبالى بما يقوله الظاهرى ، فلا تزال لغة أدونيس ومعانيه يأسرانه بل يستحوذان عليه مشاعره ، فهو القائل بعد مرور عشرين سنة على قصيدته السابقة ، من (المتقارب) :

إذا متُّ
هل تكتبين على الماء:
« أرهقه
السير فى المستحيل
فأغفى ! » ؟ [١]

على أن هذه الأصداء التى نراها تلوح بين الحين والحين فى شعر القصيبى، والتى تعكس تأثره بالشعراء المعاصرين، ليست بذى بال إذا ما قُورنت بما خلفه نزار قبانى من بصمات تظهر واضحة المعالم فى شعره ، فكثيرا ما نجد له قصائد تسيطر عليها الروح النزارية ، بل ويفقد معها شخصيته الشعرية ، ويتحول إلى مجرد مردد لبعض الألفاظ والتراكيب التى استهلكها نزار . ومن النماذج على ذلك قوله من قصيدة « فى شرقنا » [٢] وهى (من السريع) :

فى شرقنا لا تستحى الشمس من العيونْ
ولا ينام البدر في مهدِ
من السحابْ
ولا يضيع الفجر فى الضبابْ

فهى تعكس نغمة قباني في حديثه عن بلاد الشرق والسذاجة التى ينعمون بها ، كما فى قصيدته « خبز وحشيش وقمر » .[٣]

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٥٨ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٩٥ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة مجلد ٣ ص ١٣ .

عندما يولد فى الشرق القمر
فالسطوح البيض تغقو
تحت أكداس الزهر
ويترك الناس الحوانيت ، ويمضون زمر
لملاقاة القمر.

وأكثر ما يظهر تأثره بروح نزار يكمن فى غزله العابث الحسى الذى مضغه نزار ولاكه ولاكه ثم لفظه ، وما زالت آثاره تسيطر على شعره سواء ذلك الذى كتبه فى صباه وشبابه ، أما هذا الذى لا يزال القارىء يطالعه فى دوواينه الأخيرة ،وهى قصائد أكثر من أن تُعد تلفها العباءة النزارية [١] يقول من قصيدة «ما تلهين» [٢] وقد عشق كل شيء حتى العشق نفسه . وهى من الكامل :

أنا أعشقُ !
أنا ياحبيبة أعشقُ!
أنا أعشق اليوم الذي
أشرقتِ فيه على دُجاىْ
أنا أعشق الركن الذي
بددتِ فيه أسى صباىْ
أنا أعشق الكف التى
غابت ونامت فى يَدِى
أنا أعشق الخصلات تغمرنى
وتغمر موعدى .

---

(١) إنظر المجموعة الشعرية الكاملة ـ على سبيل المثال صـ ١٦، ٢٢، ٢٨، ٣٠، ٥٦، ٧٠، ١١٩، ١٣٥، ١٦٦، وغيرها كثير . .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ١٧٧.

ومن القصائد التى تبرز من خلالها النزعة النزارية قصيدة « عن هواك وعنك» [١] وفيها يتغنى ببطولاته الغرامية . من الوافر ومطلعها:

نعم أحببـــت قبلك ألـــف مـرهٍ وذقـــت الحـب نشوتـــه ومـرّهْ

ثم يقول :

عرفت الحـب ليـــلا من وصال يخاف من الوداع .. يخاف ذكْرَهْ

. . .

عرفت الغيـــد فى غرب وشـــرق بياضـا صاخـبا .. ونقـاء سمـره
عشقت جمالها .. وسفحت قلبي علـى محرابـه .. وجريـت إثـــره
عشقـت عيونهـا ينبـوع كحـل أحـب غموضـه وأحـب مَكـره
عشقـت شفاهها كرما شهيـــا تفـجر نشوة .. وشذى .. وحُمره

إلى أن يقول :

وماذا عنكِ؟! كيف كبرتِ؟ قولى! وكنـتِ غـــبية النهدين .. غِره

ولا أظن أحدا يقرأ الأبيات السابقة وهى مقتطعة من قصيدة طويلة كلها على هذا الغرار، تطفح بالنرجسية الحسية ، وتنبعث منها زفرات شبقية حرى ، وتفيض بالتغنى ببطولات الغرام العابث ، وتنعى على ذوات الدلال المستباح لا أظن أن أحدا يقرأها ثم ينكر أنها خمرية حب نزارية زُرعت كرمتها واعتصرت عناقيدها فى الغوطة الدمشقية أوالروشة اللبنانية ،وانبعث فوح شذاها مع نسمات الشمال عبقة ندية لتبلل بنداها جبهة الصحراء. وهذا ما حدا بكثيرا من الشعراء فى بدايتهم الشعرية أن ينساقوا وراء هذا الأسلوب النزارى الآسر.

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٧٥.

الاقتباس

سمة من سمات الشعر الكلاسيكى فى المقام الأول : إذ نجد الشعراء يسوقون النصوص القرآنية والأحاديث النبوية ، والأمثال العربية عن قصد ، يطعمون بها أشعارهم ، وتحاول أن تلمس لبعضهم شخصيات شاعرية فتجدها باهتة وقد ذابت فى ثنايا تلك النصوص .

غير أن شاعرا كالقصيبى لم يكن صنو هؤلاء الشعراء الذين تبحث عنهم بين أجداث الألفاظ والعبارات المقتبسة فلا تجد لهم أثراً، وإنما نراه يأخذ من كل طرف بقدر ، بحيث لا تطغى تلك الاقتباسات على روحه الشاعرة . وقد وردت فى شعره بعض الاقتباسات القرآنية لفظا ومعنى ، وهى قليلةنسبيا [١] إذا ما قورنت باقتباسات غيره من الشعراء . ومنها قوله فى قصيدة « أغنية فى ليل استوائى » [٢] من(الوافر):

وهل تدرين ما الكلمات ؟..
زيف كاذب أشرُ
به تتحجب الشهوات ..
أوتستعبد البشرُ .

فقوله « زيف كاذب أشر » مأخوذ من الأية الكريمة ﴿ سيعلمون غدا من الكذاب الأشر ﴾ [٣] .

ومنها قوله أيضا :

وحسبك.. هذه الأنغامُ.. والأنسامُ ..
والأحلامُ ..

---

(١) بلغت اقتباساته من القرآن الكريم ما يقرب من سبعة عشر اقتباساً .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٧٦٥.
(٣) آية ٢٦ القمر.

لا تبقى ولا تذرُ
فقولى إنه القمرُ

فقوله « لا تبقى ولا تذر » هو نفس الأيه الكريمة ﴿ لا تبقى ولا تذر ﴾.[١]

ويقول مخاطبا حبيبته من قصيدة «خيمة الأهداب »[٢] من(البسيط):

وهل تهزين لى من نخلة رطبـــا رعى فمى الشوكَ حتى عاد مهترئا

فهو مقتبس من قوله تعالى ﴿ وَهُزِّى إليكِ بجزع النخلة تُساقطْ عليكِ رطباً جنياً ﴾.[٣]

ويقول من قصيدة « جارتى »[٤] من(الكامل):

هيهـــات يا أختاه كيـف لقاؤنا والعمر خيـــط واهـــن يتقطـع

فهو من قوله تعالى ﴿ وإنَّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت ﴾.[٥]

ويقول من قصيدة فى رثاء والده بعنوان « أبى »[٦] من(المتقارب) :

أقلـــب طرفـى بـين الوجوه فيرتـد طرفـى إلىَّ حسـيرا

فقد أخذه من قوله تعالى ﴿ ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير ﴾.[٧] هذا وقد تعرض د/ إبراهيم عوض لبعض استيحاءات القصيبى للقرآن الكريم مشيرا إلى استيحائه لبعض الآيات القرآنية التى تعرضنا لها كقوله تعالى (الكذاب الأشر)وقوله تعالى (لا تبقى ولاتذر) وغيرها .[٨]

---

(١) الآية ٢٨ المدثر.
(٢) عقد من الحجارة صـ ٣٠ .
(٣) الآية ٢٥ مريم .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ١٣٥ .
(٥) الآية ٤١ العنكبوت .
(٦) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٥٥٦ .
(٧) الآية ٤ الملك .
(٨) د. ابراهيم عوض : أدباء سعوديون صـ ٣٥٠ .

التضـــمـــين

وهو أن يُضمِّن الشاعر بعض قصائده أبياتاً ، أو أشطراً من قصائد شعراء آخرين :ورغم عيوب التضمين المتمثلة فى «إضاعة الشاعر لقصيده لأنه لابد من أن يقدم له ببيت أوأبياتاً ثم يذيله بأخرى ، ليتمكن من لحم أبيات القصيدة ، وهى عملية جراحية غير فنية» .[١] فإن كثيراً من الشعراء يلجأون إليه لتطعيم قصائدهم بالموروث من أشعار القدامى أو المحدثين مما يُستأنس به من أشعارهم ، والقصيبى واحد من الشعراء الذين يتكئون على التضمين ، ولكنه مقل منه إذا ما قورن بغيره.

ومن تضميناته قوله من قصيدة «شباب » [٢] (من المتقارب) :

ويطرق شيخ نحيل كئيب ويهمس « ليت الشباب يعود»

فقوله « ليت الشباب يعود» مأخوذ من قول الشاعر:

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب [٣]

وقوله من قصيدة بعنوان « أبا سمر » [٤] (من الوافر) :

«سقاك الغيث ! إنك كنت غيثاً» سقى الصحراء دفاقاً عميقاً

فقد أشار الشاعر فى هامش القصيدة أنه استعار الشطر الأول من قصيدة للمهلهل يرثى فيها أخاه كليب . [٥]

ولايقف تضمينه عند أبيات أو أشطرٍ للشعراء القدماء ، بل ضمن أيضاً أبياتاً لشعراء محدثين ، كما ورد فى قصيدته « مرثية الناى والريح» [٦] (من الرمل) :

وصفاء النبع من صنّين ..

---

(١) د. عبد الله الحامد : الشعر الحديث فى المملكة ص ١٢٨ .

(٢) المجموعجة الشعرية الكاملة ص٦٥ . (٣) انظر ديوان أبى العتاهية ص .

(٤ ـ ٥) انظر عقد من الحجارة ص ٣٦ . وقد أشرت إلى القصيدة التى اقتبس منها والبيت المقتبس ص١١٤ من هذا الفصل .

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٣٣ .

والأم التى ترحم .. والأهل الغيارى » .

وقد أشار فى هامش القصيدة الى أن هذا البيت مأخوذ برمته من قصيدة لخليل حاوى. وإلى جانب تضمينه للشعر ، فقد ضمن أبياته ألفاظاً وتراكيب من الخطب العربيةالقديمة ، كما فى قصيدته «بعد سنة» [١] من الرمل :

عندما خلّفنا المذياع
ما بين الرمال
جثثا خرجت بلا مجدٍ ..
وأشباه رجال

وقوله من قصيدة « أبا خالد » [٢] (من الطويل) :

وفيّـا وأشبـاه الرجـال مظاهر يسوؤك ما يخفى .. ويرضيك ما بدا
عفيفا وأشـباه الرجـال تزاحمـوا على سَلَـب الدنـيا قياما وقُعّـدا

فقوله فى القصيدتين : « أشباه رجال» ، « وأشبـاه الرجال » مأخوذ من قول الإمام على بن أبى طالب من خطبة له يستنهض بها الناس ويذكر فضل الجهاد . [٣]

كما لايفوته أن يضمن بعض قصائده نتفا من الأمثال العربية ، فقد قال فى قصيدة «بيروت» [٤] (من البسيط) :

نهيـم خلـف سلام عز مطلبه ومل من وعده الممطـال عرقوب

حيث ضمن البيت المثل القائل : « مواعيد عرقوب »[٥] والذى صاغه بعض الشعراء فى قوله :

وعدتَ وكان الخلف فيك سجيةً مواعيدَ عرقـوب أخـاه بيثرب

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠١.
(٢) ورود على ضفائر سناء ص ٣٥.
(٣) نهج البلاغة ج١ ص ٧٥ دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٨١ .
(٥) انظر مجمع الأمثال للميدانى ج٢ص٣١١ .

التكـــرار

ظاهرة لغويـة قديمـة قـدم الشعـــر العربى ولكنها لم تبرز كظاهرةيوليها النقاد اهتماما إلا فى الشعر العربى الحديث ، وقد عده بعض شعراء العصر لونا من ألوان التجديد . ومع أن النقاد والبلاغيـين القدامى قد تنبهـــوا لهذه الظاهرة مثلها مثل التوكيد والإغراء والتحذير ، إلا أن ما كتبوه حولها بقى محصـــوراً فى نطـــاق ضيق . وكذا النحويون فقـــد انصبت دراساتهم لظاهرة التكرار على النواحى النحوية البحثية ، فحذفوا، وقدروا ، دون أن يلتفتوا إلى دلالته الشعورية والنفسية ، ويجعلوها المعيار فى دراساتهم لتلك الظاهرة .

ومن الدراسات الحديثة التى تناولت التكرار وتحرت بعض أشكاله ودلالاته ، دراسة لنازك الملائكة بعنوان « أساليب التكرار فى الشعر»[(١)] وأخرى لهلال ناجى ومصطفى السحرتى تتبعا فيها بعض أشكال التكرار فى ديوان «أحلام النخيل »للشاعر عبد العزيز عتيق . وقد اعتمدت نازك فى دراستها على ما جاء فى شعرها وشعر بعض الشعراء الآخرين من تكرار ،محاولة تفسيره تفسيرا بلاغيا معتمدة منهج القدماء فى الدرس البلاغى إلى جانب رؤيتها الخاصة فى تفسير تلك الظاهرة، كما ميزت فى تلك الدراسة بين استخدام الشاعر المعاصر واستخدام الشعراء القدامى له ،إذ هو عند المعاصرين هامس متصل بخلجات النفس وهواجسها ، بينما هو جهورى عند القدماء ، كما قعّدت لاستخدماته بعض القواعد ، منها وجوب ارتباطه بالمعنى العام فى القصيد ة ، وألا يجيء متكلفاً ، وأن يراعى فيه قواعد الشعر الذوقية والجمالية والبيانية ، كما أشارت إلى أنواعه ، فمنه : تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة وتكرار الصيغة ، وتكرار العبارة ، وتكرار البيت ، وتكرار المقطع ،ثم قسمته من حيث دلالاته وأغراضه إلى تكرار بيانى ،وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعورى، ووضعت لكل الأنواع السابقة أساسين لاغنى عنهما ، الأول عاطفـــى ذو دلالة نفسية يراعى فيه التكرار

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦٣ .

(٢) شعراء معاصرون ص ٦١ .

لتسليط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة . والثانى هندسى يتحكم فى العبارة لإخضاعها لنوع من التوازن [١]

وقد شمل التكرار فى شعر القصيبى جميع الأنواع السابقة متخذا منه بعدا فنياً جديداً غالباً ما ينسجم مع وظيفة اللغة المعاصرة ، مبرزاً القدرة على الدلالة والإيصال وأداء المعانى الرفيعة بشكل فنى جميل.وهو من الأساليب التى يعتمدها فى شعره لنقل الأثر النفسى .[٢]

فالتكرار عنده شأنه شأن الأساليب اللغوية الأخرى يحتوى على إمكانات تعبيرية متميزة، فهو يغنى المعنى ويجلى غموضه ، ويرفعه إلى مرتبةالآصالة ، وذلك إذا تمكن الشاعر من توظيفه توظيفاً متقنا وفاعلاً . أما إذا أخفق فى توظيفه فإنه حينئذ يكون عبئاً على القصيدة تود لو تخلصت منه ، لأنه يتحول بالشعر الى اللفظية المتبذلة [٣]

أولا – تكرار الحرف :

وإذا ماتتبع الباحث أنواع التكرار عند القصيبى يجده يظهر من خلال تكرار الحرف ، وهو أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية فى الدلالة ، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع ، وربما جاء به عفواً أو دون وعى منه .ومن هذا النوع ما جاء فى قصيدة «لا تهيىء كفنى » .[٤]

فقد كرر الحرف « لا » فى عنوان القصيدة ، ومطلعها وبعض أبياتها حوالى ثمانى مرات ، يقول من (الرمل) :

لا تهيىء كفني ! .. ما مِتُ بعدُ لم يزل فى أضلعي برق ورعدُ

...

لا تهيىء كفنى ! .. ما زال لي فى صمود القمم الشماء وعد

لا تغرَّنَّك منى هدأتى لا يموت .. الثأر لكن يستعد

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعراء المعاصر ص ٢٧٦ ـ ٢٨١.

(٢) د . ابراهيم عوض : أدباء سعوديون ص ٣٢٧ .

(٣) نازك الملائكة مرجع سابق ص ٢٦٤ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦١٩ .

لا يغرنّـــك نصـل موغـــل فى عروقى .. فأنا منه أحـــدُّ
لا يغرنّـــك عبـــد مرجـف بانتهائي .. لا يخيف الحرَّ عبد
لا تهيء كفنـــى ! يا سيدي لي مع الثأر مواثيـــق وعهـــد

وقد يُفسر تكرار«لا» فى الأبيات السابقة بأنه تكرار لا شعورى ،توارد دون وعى من الشاعر استدعته تجربة شعورية أليمة انعكست عن الصلح المنفرد بين مصر وإسرائيل . فالشاعر يردد منفعلاً ترديدا لا شعورياً بأنه لا يزال حياً ويطالب بعدم تهيئة كفنه ،فهو وغيره من المناضلين يرفضون هذا الصلح الذى يعد من وجهة نظره موتاً ، وانتهاء للقضية العربية . فالشاعر يملك الإصرار والصمود ولديه الاستعداد للثأر من هذا العدو المتربص بالأمة . ويعزز هذ التكرار العفوى لحرف النفى ما كرره من الأفعال المضارعة :« تهييء» ، «يغرنك» التى من جانبها تؤكد عدم الاستسلام للهزيمة ، وإن كان التعبير بتكرار حرف النفى «لا» وبالفعل «تهييء» وكذلك بالفعل « يغرنك» قد جاء بصورة لاإرادية تطلبه الموقف أو التجربة الشعورية القائمة على حدة انفعال الشاعر.

وقد يكون التكرار إرادياً ، وبوعى من الشاعر للدلالة على التفصيل والإضافة لتوكيد الصورة ، وتوسيعهـا أفقيـاً ،كما فى قوله من « أغنية للخليج » [١] حيث يكرر حرف الجر «عن» فى عددمن الأبيات وهى(من البسيط) :

أتيت أمرح فـوق الرمـــل .. أنبشـــه عن ذكرياتى القدامى .. عن هوى صغرى
عن النجـــوم أذبناهـــــا بأكؤســـنا عن الليالـــى مشينـــاها علـى الوتـــر

والقصيبى يكثر من تكرار حرف الجر «عن» كما نلاحظه فى قصيدة أخرى بعنوان «أغنية حب للبحرين» [٢] من البسيط أيضاً:

وحدثيـــنى عن البنـــت التى ذهلـــت عن القنـــاع .. فألقتـــه من الطـــرب

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٣٠.

(٢) نفس المرجع صـ٨٠٧ .

عن اعتـــنـام زمـــان قبـل فرقتـــــه ٭ عن العيون أصابتـــنا .. ولم تصـــــب
عن الشفـــــاه وما تحويه من عســـــل عن الخصور التى ماست على القصب

فالتكرار فى الأبيات السابقة يسهل التوسع والامتداد ، وزيادة عدد الأشطر عن طريق تأكيد المعنى بإضافة وتكرار الصورة بشكل متتابع أما تكرار حروف المبانى فليس من اليسير على الباحث تتبعها لأنه كثير الدوران فى الالفاظ والتراكيب التى يستعملها الشاعر، وقد تحمل .فى طياتها دلالات نفسية وقد لاتحمل وبالتالى يكون تكرارها مجرد ضرورة تمليها طبيعة الكلمات التى استخدمها الشاعر فى قصيدة ما للتعبير عن الفكرة المطروحة ، وقد يكون تكرارها أحياناً عبئاً على المعنى .

ثانيا – تكرار الألفاظ :

قد يلجأ الشاعر إلى تكرار كلمة ما اسماً كانت أو فعلاً فى أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية فى القصيدة ، وقد يكون التكرار بين آونة وأخرى ،أى فى أبيات غير متتالية . فمن تكرار الأسماء ما نجده فى قصيدة « مجرد كلمة حب » .[1]

حيث كرر كلمة «حب » سبع عشرة مرة فِي اثنى عشرسطراً شعرياً، يقول من (المتدارك) :

لو أنى أحببتك حبَّ القفرِ المطر..
لما أحببتك حباً يكفي
أو حبَّ السيفِ دخول الحرب..
... ...
قولى ! قولى
كيف أحبك حب الأمنِ ..
وحب الخوف
حباً فوق نجوم الوصفْ
كيف أحبك حب اللينِ..
وحب العنفْ
حبَّ الطفل .. وحب الرجل ..وحب الشيخ
وحب الكِبْر
وحب الضعف .

(١) ورود على ضفائر سناء صـ ٣٣.

وتكرار الأسماء كما رأينا فى كلمة «الحب» من الجملة الشعرية السابقة يعتمد على ما أوحته هذه الكلمة من دلالات شعورية . يعانى منها الشاعر ، وعلى ما تحمله من قيم رمزية . فتكرارها تولد عن تفجر أحاسيس الشاعر وما يحمل فى داخله من مشاعر المحبة والود لهذه المرأة / الحبيبة ، بل تجاوز حبه لها كل مظاهر الكون ، تجاوز حب الأرض المجدبة لسقوط المطر ، وتجاوز حب السيف لخوض غمارالمعركة ، فقد غدا حبه لهامتعددا بتعدد انفعالاته اللاإرادية ،حتى عاد الحب معادلاً كل شيء فى الوجود ، حب الأمن ، وحب الخوف ، وحب اللين ، وحب الضعف . وكل نوع من أنواع الحب السابقة له مدلوله وطعمه المميز ، وقد لا يحس به إلا شاعر كالقصيبيى خبر مذاق الحب ومعاناة المحبين فالحب عنده رمز اللقاء والدفء والبقاء والاستقرار ، رمز لكل شيء ينبض بالحياة. ومما يؤكد أن للحب عنده معنى خاصا ونكهة لا يتذوق طعمها إلا من عانى لهيبه واكتوى بناره ما نجده فى قصيدة له بعنوان (حُبّك) [1] حيث يكرر هذه اللفظة إحدى عشرة مرة بداءة بعنوان القصيدة وانتهاء بآخر سطر شعرى منها فيقول:

من (المتقارب) :

وحُبّك قربة مائى ..
وقد أخذتنى القفار إلى صدرها
المتفجر شوكاً ورملا
وحبك صدقى ..
وقد ضاع فى الكلمات الرخيصة
صوت الحقيقية ..
حبك عينياى تقتحمان
دروب الضباب .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٥٤٩ .

فالحب عند القصيبى رمز للعطاء والنماء ، رمز للصدق، ورمز للتضحية ،بل هو رمز للرباط الأبدى الذى يخلد بخلود الدهر ، فهو البقاء المقابل للموت والفناء، لذلك نجده فى قصيدة «وحبنا الشعر» [١] التى يرثى فيها أخاه نبيل يؤكد بتكرار هذه الكلمة على ما تحمله من معان سامية ،وأنها ليست مجرد كلمة مبتذلة تقال فى كل حين لنخدع بها أنفسنا ونخدع الآخرين . والقصيدة من (البسيط) :

أخى! كيف حسبت الموت فرقنا ... وحبُّنا بخلودالدهر ملتصقُ
وحبنا الأفق لاتفنى كواكبه ... وحبنا البحر لا يجتاحه غرق
وحبنا الأرض يطوى الثلج نظرتها ... وفى الربيع يعود العشب والورق
وحبنا الشعر لاتنهار قافية ... إلا وأبدع أخرى غيرها النسق

وقد يعتمد تكرار الأسماء على مافيها من رغبة ـ كما رأينا فى تكرار كلمة «الحب» ، أو على ما فيها من رهبة ، من خلال تجارب الإنسان استجابة مع هذه الأسماء أو نفورا منها كما سنجده فى تكرار كلمة « الموت» وخاصة فى قصائد الرثاء ، تلك الكلمة التى يؤكد تكرار الشاعر لها إحساسه بعظم الفاجعة ، والخلاص من رهبة الفناء ، والانعتاق من حالة الحزن التى تطارده ، فالموت هو الفراق الذى لا يخالجه وعد اللقاء ، والموت نصل من الجحيم فى الضلوع ،كما هو فرحة الغريب بالرجوع إلى الدار الآخرة ،لأن الإنسان بلا شك يحيا فى هذه الدنيا غريباً .

ونجد تكرار كلمة « الموت » فى قصيدة للشاعر بعنوان « ياملك» [٢] يرثى فيها زوجة أخيه . لقد كررها خمس مرات ، غير أن تكرار هذه الكلمة مع قلته بالنسبة لطول القصيدة يوحى بدلالات نفسيه حزينة لا تنفك تسيطر على روح الشاعر سيطرة بالغة.

ومن تكرار الألفاظ تكرار الضمير المنفصل : أنا ـ أنت ـ نحن ـ هم ـ أنتم .إلخ

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٥٧.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٩٦.

إذ يُكثر الشاعر من تكرارها كما فى قصيدة «عندها» .[١]

حيث يكرر الضمير «أنا» و«أنت» لمجرد المقابلة ، فعندما نراه يشكو ألم الفراق والوحدة، يجعل فى المقابل الحبيبة التى تمثل واحة الفؤاد ،وهى خياله ويقينه فى آن واحد.

يقول من (الخفيف) :

أنا وحدى . أجر عبىء حنينى
أنا وحدى .. فشاطرينى شجونى
.....
أنتِ ! يا فاتنة الشباب النَّدِى
أنت! ياواحة الفؤاد الحزين
أنت! شقراء حلم أمسِى و يومى
وخيال الغد الذى يستبينى

وقد يكون الغرض من تكرار الضمير تأكيد التعبير عن الانتماء ، وحب الوطن وإيثار التعبير عن المجموع بصيغة الضمير « نحن» على الصيغة الفردية «أنا» ،كما نلحظ ذلك من تكراره لضمير المتكلمين « نحن» فى قصيدة بعنوان« نحن فهد» ،[٢]حيث كرره تسع مرات فى ستة أبيات بخلاف العنوان . يقول من (الوافر) :

أجل!.. نحن الحجاز!.. ونحن فهد! هنا مجد لنا .. وهناك مجدُ
ونحن جزيرة العرب.. افتداها ويفديها .. غطارفة وأُسد
ونحن شمالنا . .كِبْر أشم ونحن جنوبنا .. كِبْر أشدُّ

إلى أن يقول:

ونحن البيد .. رايات لفهد ونحن جميع من فى البيد فهدُ

---

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٠ .

(١)مرئية فارس سابق صـ ٥١ .

ومن تكرار الألفاظ أيضا ماكان فعلاً ماضيا أو مضارعاً أو أمراً . وتكرار الأفعال يعتمد بصورة عامة على ماتحمله اللفظة من حركة ، أو صورة ، أو حدث يوحى بالتفاعل والصراع إضافة إلى قابلية الأفعال للمزج بين الحدث والزمن فى اللفظ ذاته .[١]

ويسهم تكرار الفعل الماضى ـ غالباً – فى إيجاد قيم شعورية ترتكز على الماضى ، والذكريات الإنسانية ، وما تصحبها من هزة عاطفية بفعل ارتباط الإنسان بالماضى ، وما يحمل هذا الماضى من ذكريات طيبة أو أليمة ، كما فى قوله من قصيدة « فى وداعها» .[٢] التى يكرر فيها الفعل « تركتِ» أربع مرات فى ثلاثة أبيات متتالية يقول من (البسيط) :

تركتِ من ظلمات الليل أودية ... تضم روحى.. وذئبا يرتدى جسدى
تركتَ أشواكك الحمراء فى شفتى ... تركت أطواقك السوداء حول يدى
تركت من كبريائى زهرة ذبلت ... فبعثرتها رياح اليأس فى كمدى

كما يسهم تكرار الفعل المضارع فى نقل التفاعل والصراع والصور المليئة بالحيوية لدلالته على الحركة ، وتعبيره عن المستقبل ، شريطة أن يكون اللفظ المكرر « وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى » .[٣] وذلك كما فى قصيدة « عالم الإنسان » .[٤] التى يكرر فيها الفعل المضارع « أريد » إحدى عشرة مرة فى المقطوعة الأولى المكونة من ثمانية أبيات ، يقول (من البسيط) أيضاً :

---

(١) عمران خضير الكبيسى : لغة الشعر العراقى المعاصر صـ ١٥٦.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٠٩.

(٣) هلال ناجى ومصطفى السحرتى : شعراء معاصرون ص ٦١ ، وانظر د/ عز الدين اسماعيل : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٦٤.

(٤)المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٥٣١.

أريده عـالمـاً لا يسـتـبـيح دمـاً ... ولا ينقّـلُ فى أوزاره القدمـــــا
أريده بسـمـة..لا تعـرف الألمـا ... أريده ضـحكة..لا تذكـر السـأمـا
أريده دون خـوف .. دون عـاصـفـة ... سـوداء تنثـر ليل الرعب.. والعـدمـا
أريده لبنى الإنســان يحــفظهم ... أباً يوزع فى أطفـاله النعـمـا
أريده دون جــوع .. دون مــرتعش ... فى الريح .. يحلم لوسـال الدجى

فتكرار «أريد» فى الأبيات السابقة، والأبيات التى لم نذكرها ، قد أكد المعنى الذى يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقى، وهو المطالبة بعالم إنسانى ينعم بالمثل والمبادىء السامية. وقد ساعد حسن التقسيم فى تلك الأبيات ، كما فى قوله : أريده بسمة .. لا تعرف الألما ، أريده ضحكة .. لا تذكر السأما ، على إشاعة نغمة إيقاعية أغنت موسيقى القصيدة ، كما أضفى ذلك التقسيم أهمية كبيرة على المعانى، وعمّق تأكيدها،« وساعد على إبراز حركة الشعور النفسى بصورة أكثر وضوحاً من التكرار اللفظى ذاته» .[١] أما تكرار فعل الأمر ، فقد يحمل مغزى التحريض والاستحثاث لما فيه من السخرية والإثارة كما فى قصيدة « عامان » .[٢] التى نظمها بمناسبة مرور عامين على نكسة حزيران. والقصيدة عمودية طويلة كرر فيها كثيرا من الألفاظ ، وسأقتطع منها الأبيات التى كرر فيها فعل الأمر « اضحك » حيث يقول من (الكامل) :

واضحك إذا نضب البكاء .. فربما ... ضحكت لك الأموات خلف قفارها
اضحك من الألفاظ نطلقها على ... أعـدائنا .. بدخـانهـا وشـرارها
واضحك من الأفذاذ صفوة يعرب ... قنعـوا من الأزمـات باسـتنكارها
واضحك من التاريخ يسلب أمتى ... حـتى البـقـيـة من قـديم إزارها

---

(١) د/ على البطل : الصورة فى الشعر الجاهلى صـ ٢٢١.
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٣٨.

وتتبدى السخرية واضحة من خلال تلك الأبيات .وقد أكدها بتكرار الفعل «اضحك» الذى يحمل فى دلالته معنى السخرية أيضاً .كما أن تكرار فعل الأمر عنده قد يشيع روح الإحساس بمشاعر اليأس، ومرارة الألم ، ويكشف عن حالة نفسية قلقة تُشْعِر بالوحدة فى عالم متضارب الأهواء ، تتصارع فيه البشرية كأنها ذئاب ضارية . ليقول الشاعر من قصيدة بعنوان « «قفى » ،[١] التى يكرر فيها فعل الأمر « قفى» بدءا من عنوانها وحتى نهايتها ما يقرب من ثمانى مرات وهى من (الوافر) :

قفـى! لا تتركينـى فى الريـاحِ أحـارب بالنـوازف من جراحـى
قفـى! لا تحرمينـى والليالـى نصال فى ضلوعى .. من سلاحى

ويقول فى المقطع الأخير :

قفي ! فالكـون لولا الحـب قبر وإن لم يسمعـوا صوت النواح
قفي ! فالحسـن لولا الحب قبح وإن نظمـوا القصائد فى الملاح
قفي ! فالمجـد لولا الحـب وهـم وإن ساروا إليـه علـى الرمـاح

هذا ،ولا تخلو القصيدة من موسيقى منغمة أوجدها التقسيم فى جل أبياتها .

وتكرار الألفاظ عند القصيبى كثير ،وقد يطول بنا الحديث لو تتبعاه وللفائدة نشير الى بعضه فى الهامش [٢]

ثالثاً : تكرار الصيغ :

ويُقصد به تكرار الأساليب كالنداء ، والاستفهام ، والتعجب ، والشرط ، والقسم ، والنفى ،والفاظ التوكيدالمعنوى ، وإن وأخواتها وغيرها .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٦٢٣ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٢٨ ، ٩٧، ١٤ ، ٢٦٥، ٣٠٩، ١٠٩، ١٨٦، ٢٩٢، وديوان ورود على ضفائر سناء صـ٩ ، وديوان مرثية فارس سابق صـ ٥١ ـ ٥٧. وديوان عقد من الحجارة صـ ٣٠ وغيرها.

والقصيبى من الشعراء الذين يكثرون من تكرار صيغة النداء إلى الحد الذى يجعله يستخدمها كثيرا حتى فى مطالع القصائد ،كما فى قصيدة « ياقلب » [١]و«ياصحراء » و«ياملك» و« يارفيق الأحلام » و« ياأهلا بك » و « يا وطنى» و« ياإبنة العشرين» [٢] و«يافتى الحجارة »[٣] و« ياأبا فيصل» و« يا عمر» [٤]وهذا أنموذج لتكرار صيغة النداء من قصيدة « ياأعز النساء »،[٥]حيث كررها اثنتى عشرة مرة بخلاف العنوان . يقول فى المطلع وهى (من الخفيف) :

يا أعـز النسـاء! همـى ثقـيل هل بعـينيك مـرتع ومـقـيلُ؟

.....

يا أعـزالنسـاء! جـئـتك جـوعـانَ.. طعـامى كـآبة وذهـول

يا أعـزالنسـاء! جـئـتك حـيـران.. فـأين الحـادى وأين الدليل؟

يا أعـزالنسـاء! جـئـتـك ظمـآن فـأين الأكـواب والسلسـبـيل؟

يا أعـز النسـاء! جـئت حـصـاناً مـثـخناً هده السـبـاق الطويل

والتكرار هنا قد يرمى إلى التحفيز ، والإثارة ، وشد انتباه المتلقى ، إلى جانب ما يمنحه تكرار هذه الصيغ من وقفات ، واستراحات أثناء الإلقاء . كما أنه لا يكتفى بتكرار صيغة النداء . بل كرر الشطر كاملاً مع تغييرطفيف فى الكلمة الأخيرة منه حتى يتخلص من الرتابة ، وإشاعة الملل فى نفس المتلقى .

والتكرار فى الفعل «جاء» معززاً بالحال التى تليه يوحيان بمعناة الشاعر النفسية، ويؤكدان حيرته وألمه ، وضياعه ، إضافة إلى ماتميزت به الفقرات من تقسيم موسيقى اعتمد على جملة المضاف والمضاف إليه « أعز النساء » التى تلت حرف النداء والقافية الداخلية

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٤٢، ٢٦١، ٣٩٦، ٤١٧، ٦٣٠، ٦٩٧.

(٢) ورود على ضفائر سناء ص ٦٣. (٣) عقد من الحجارة ص ٤٧ .

(٤) مرثية فارس سابق ص ٢٥_٦٣ . (٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٦٣.

المتمثلة فى حرف النون المسبوق بالألف ،كما فى الكلمات «جوعان ، وحيرن ، وظمآن ، وحصان »، وهو من حروف المد الذى يشكل مع حرف النون إيقاعات متكررة توحى بالحزن لتنسجم مع الجو العام للقصيدة .وقد لمسنا من الأنموذج السابق مالتكرار الصيغ من بُعد نفسى يساعد على معرفةحالة الشاعر ووضعه النفسى . وهناك أمثلة أخرى كثيرة على تكرار الصيغ عند القصيبى .[١]

رابعاً : تكرار التراكيب :

ونعنى به تكرار الجمل والأسطر ، والأبيات ، والمقاطع .ويأخذ تكرار الجمل عند القصيبى أشكالاً مختلفة ، منه ما يكون متتابعاً فى أول الأبيات كما فى قصيدة « أسطورتان» [٢]يقول من (المتقارب):

عرفنا الهوى نظرة أُلقيتْ ... وعذراء من دونها ألف بابْ
عرفنا الهوى شهوة لثّمت ... بطهر الملائك جوع الذئاب
عرفنا الهوى جثة فى القيود ... عرفنا الهوى دعوة لا تُجاب

حيث كرر الشاعر جملة «عرفنا الهوى» فى بداية الأبيات على نحو متتابع . وبهذا التكرار تصبح الجملة المكررة وكأنها إشارة لانتهاء معنى ،وبداءة معنى جديد ، له علاقة مرتبطة بالجملة ذاتها ، إضافة الى ماتحمله الجملة المكررة من معان شعورية تضمنها لفظ « الهوى » ، فهو عنده متعدد الألوان ومختلف الأنواع ، فمنه ما يكون مجرد نظرة بريئة ، ومنه ماهو حسى متمرد يمثل الشهوة الجامحة فى داخل الإنسان ، ومنه مالا يتحقق ألبتة .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : ص ٢٤، ٢٥، ٣٠، ٣١، ٣٥، ٦٣، ١٠٤، ١٤٢، ١٦٠، ٢٧٠، ٢٩٣، ٣٠٢، ٣٠٤، ٣٠٨، ٣٣٢، ٣٥٨، ٥١٤، ٥٢٧، ٥٤٩.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٢٧٣ .

وقد يكرر الشاعر جملة فى بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة ، أو فى نهايتها ، أو فى بداية المقطع ونهايته أو فى بداية القصيدة وخاتمتها .ففى قصيدة « هل تستطعين» [١]

يكرر العنوان السابق فى بداية كل مطلع من مقاطعها ، حيث كرره فى مطلع المقطع الأول ، والثانى ، والرابع ، وتجاوز تكراره فى المقطع الثالث.[٢]ومن أمثلة تكرار الجملة فى بداية القصيدة وخاتمتها قوله فى قصيدة «لو»[٣] (من الرمل) :

آه لو كنت قصيدة

كنت رفرفت على دنياكِ

فقد كرر المطلع السابق فى نهاية القصيدة أيضاً . وهذ االنوع من التكرار يأتى بمثابة خاتمة للقصيدة ينهى به الشاعر دفقته الشعورية ، وبدونه تبقى القصيدة مفتوحة غير مكتملة، فى حاجة إلى ما يتم المعنى المبتور،فلجأ إلى تكرار المطلع فى نهايتها ليكون بمثابة القفل . وقد يكرر الشاعر عددا من الجمل المختلفة فى القصيدة الواحدة ،كما فى « أضواء المنار» .[٤]حيث كرر جملة « فتنتنى ! ألمح فى عينيك » ،وهى عبارة عن شطر كامل فى مطلع القصيدة ختم به المقطع الأول . وكرر فى مطلع المقطع الثانى ، ومنتصفه ، ونهايته جملة « من أنا » ثم كرر :

آه .. يا من تحسب الدنيا خميلا

وتظنُّ الناس إخواناً

وأهلا وقبيلا

آه يا من عشقتنى ذات يومٍ

فارسا يقتحم الشعرَ .. إلى الموت ..

إلى دنيا جديدهْ

آه لو كنت قصيدهْ !

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٣٢٣.

(٢) أنظر أمثلة أخرى فى نفس المرجع ص١٩٥-٣٤٨ ـ ٤٨٢ـ ٦٥٨ـ وانظر ديوان ورود على ضفائر سناء ص ٧٩.

(٣) ورود على ضفائر سناء صـ٧٥.

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٦٩.

فى مطلع المقطع الخامس وقبل البيت الأخير جملة « وبعينيك أرى» ولا يعدو هذا التنوع فى التكرار أن يكون لمجرد التوسع فى إضافة أفكار جزئية جديدة للفكرة العامة فى القصيدة .

أما تكرار الاستفهام مع الضمير « أنا » فيعكس الحالة الشعورية السيئة التى يعانى منها الشاعر والمتبدية فى ذكريات شبابه المتلاشى ، والذى لم يبق له منه سوى العذاب ، والخوف، والبكاء ،كما يوحى بالتأكيد على حنينه لأيام الشباب المنصرمة .

وسأذكر بعض أجزاء النص ليتسنى للقارىء متابعة ما ذكرت :

فتنتى! ألمح فى عينيك ... أغوارى السحيقهْ
وخيالاتى .. وأفكارى .. ... وأسرارى العميقهْ
وحكايات الصبا الأولى ... الحكايات العتيقه
وحنين الأمس.. و القلب ... الذى ظل طريقه
والأناشيد التى يُطعمها ... الصمت حريقه
والأعاصير التى تعبثُ ... بالصدر طليقة
فتنتى ! ألمح فى عينيك ... ميلاد الحقيقة

*

من أنا؟ تعرف عيناكِ ... حكايات شبابى
وارتحالى.. ضاحكاً للهولِ ... فى بحر ضباب
وهيامى بسراب ... يتلاشى فى سراب
من أنا ؟ تعكس عيناكِ ... روايات عذابى
واختنان الفجر فى ليلِ ... أسمِّيه مصابى
وانطفاء اللحن .. والدمعة ... تطفو فى الحباب
من أنا ؟ أقرأ فى عينيكِ ... أسرار الجواب

*

وبعـــينيكِ أرى قـــصـــة حـــربى .. وانتـــصـــارى
وانهـــزام الغـــسق الأســـود فـى زحـــف الـنهـــــار
وانعتاقى من دجى ضعفى.. وأوهـامـــــى وعـــارى
بجـبين لم يعـد فـيـــه مكـــان للـــغـــبـــار
بعـــيـــون تتلقى الشـــمس مـــن غـــيـــر ســـتـــار
وبعـــــــينيكِ أرى أنّ حـــيـــاتـــى بـانتظارى
زورقـــاً ينهل من عـــينيكِ أضـــــواء المـــــنـــار

وقـد كرر الشاعر الشطـــر فى وســـط القصيـدة متتابعاً كـمـا فى قوله من قصيـدة «دعاء» [١] من (الخفيف) :

ذنبه أنَّ قلبه ، وقلوب الناس فى حمأة الوحول ، نظيفُ
ذنبه أنَّ قلبه ، وقلوب الناس موبوءة الدمـاء ، عفيـــف
ذنبه أنَّ قلبه ، وقلوب الناس للبيـــع والشـراء ، أَنـوُف

ومنه مايأتى فى مطلع القصيدة ونهايتها . وهذا النوع يشبه تكرار الجملة الذى يكون فى بداية القصيدة وخاتمتها ، والغرض منه تتمة المعنى وقفل القصيدة . ونجد هذا النوع فى قصيدة « أريد »[٢] من (السريع) :

أريـــد أن أمضـــى بعيـدا بعيـدْ خلف الغيوم البيض .. خلف النجوم

فقد كرر الشطر الأول فى نهاية القصيدة فقال:

خرساء .. لا ليل طويل كئيب أريـــد أن أمضى بعيدا بعـيدْ

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٥٢٩.
(٢) نفس المرجع صـ ٦٨ .

فهو يكرر السطر الأول والرابع فى نهاية القصيدة وهذا التكرار الذى سيطرت عليه صيغة الاستفهام « كيف» التى يُسأل بها عن الحال هو تأكيدعلى قلق الشاعر وحيرته وضياعه .

ثم نصل إلى تكرار المقطع وهو أيضاً قليل ، فقد كرر الشاعر فى قصيدة «أخو العرب » [١] المقطع التالى فى مطلع مقطوعتين منها يقول من (الرجز) :

أقرأ فى جرائد الصباح :
مات فدائى هنا
خر فدائى هنا
لكننى ياسيدى
أظل أحسو قهوتى

فقد كرر المقطع السابق مع تغيير السطر الأول ، الذى وضع بدلا منه :« تردد الأنباء فى المساء » .

ولا جديد فى هذا التكرار ، لأنه قد فرضه مقتضى الواقع الذى نعيشه ،ويعيشه الشاعر بعد النكسة ، فهو إما أن يقرأ كذا ، أو يسمع كذا، وكل مايقرؤه أو يسمعه لايغير من الأمر شيئاً . كما أنه لا يبالى بما قرأ أو سمع ، فيظل يحتسى قهوته بلا اكتراث ، وهذا هو حال الأمة العربية كما صوره الشاعر متجسدا فى ذاته .يقول من قصيدة «أذكرينى» [١] حيث كرر قوله من مجزوء (الرمل) :

اذكرينى .. فأنا وحدي مع الليل الحزينِ
يعبث الشوق بأيامى ويلهو بسنينى

فى نهاية مقطوعتى القصيدة ، وهذا التكرار يأتى كطلب يذيل به مقطوعته التى بدأها بقوله :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٣٩٢.

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٢٤.

عندما يغمـــــرك الليل بأطيـــاف الأمـــانى

وقوله فى بدايةالمقطوعة الثانية :

عندما تومض فى عينيك أضـــــواء المســـاء

وهذ الطلب من الشاعر الذى يؤكده بتكرار المقطع كاملاً فى نهاية المقطوعتين يبرز مدى حالتة النفسية التعبة وقد أمسى مع الليل يجتر مرارة الأحزان فى غياب الحبيبة . كما نلحظ فى هذا التكرار أن الشاعر قد غير بعض الألفاظ فى البيت الاول من المقطع الثانى ، حتى يقتل الرتابة التى قد تنجم عن تكرار ألفاظ المقطعين كاملة ، ولكى لا يعجل الملل والسأم يتسللان الى نفس المتلقى. لذلك استبدل كلمة « وحدى » بقولة «مازلت» ، وقوله فى الشطر الثانى « مع الليل» بقوله « فى ليلى» .

وفى قصيدة «ملء عين الزمن» [١] يكرر قوله (من المتدارك) :

كان لى ولكم

ذات يوم وطن

ملء عين الزمن

حيث كرره فى المطلع والوسط والختام، مع تغيير طفيف فى مقطع الوسط ، فقد استبدل « ملءعين الزمن» بقوله « كان فى حسنه ..كل شيئ حسن » . ومن أنواع التكرار الشائع شيوعاً لافتاً للنظر عند القصيبى ويلحظه كل من يتصفح دواوينه [٢] ، تكرار عنوان القصيدة . ومن نماذج هذا التكرار ما يظهر فى قصيدة « فى شرقنا » [٣] حيث يكرر العنوان فى مطلعها ، وفى بداية كل مقطع أيضاً ، وهذا التكرار يوحى بالتركيز على شئ،

---

(١) عقد من الحجارة صـ ٤٩ .

(٢) انظرالمجموعةالشعرية الكاملة صـ١٦٢ ، ١٨٩ ،٢٠٠ ،٢٣٠ ،٣٢٦ ،٤٧٥ ،٥٠١ ، ٥٣٤ ، ٥٨١ ، ٥٨٦ ، ٦١٥ ، ٦١٩ ، ٦٢٣ ،٦٣٠ ، ٦٣٤ ، ٦٥٨ ،٦٦٣ ،٧١٩ ،٧٤٩ ،٧٦٢ ، وانظر ورود على ضفائر سناء صـ١٣ ،٢٧ ،٣٥ ، وعقد من الحجارة:صـ٢٣ ,٣٦ ، ومرأية فارس سابق صـ٢٥ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة صـ١٩٥ .

معين ، فهو يريد أن يسلط الضوء على الشرق العربى ، وما فيه من سذاجة ـ وقد أشير الى ذلك فى موضعه ـ فيكرر شبه الجملة «فى شرقنا » ليشد انتباه المتلقى ليس غير .

وقد يجمع القصيبى بين أكثر من نوع من أنواع التكرار التى مرت آنفاً فى قصيدة واحدة . ويمكن أن يطلق على هذا النوع منه « التكرار المركب » ، أو « المشترك» . ومن نماذجه مايوجد فى قصيدة « ما تلهين»[1] التى كرر فيها الشاعر أكثرمن نوع من أنواع التكرار إمعاناً منه فى تأكيد أفكاره ، ولشد انتباه المتلقى .فكرر حرف الاستفهام « لِم » ثلاث مرات ، وكرر الفعل «أحلم» ومشتقاته خمس مرات ، وصيغة الضمير « أنا» ست عشرة مرة ،وجملة «أنا أعشق» خمس مرات ،وكرر السطر الشعرى «أناياحبيبةأحلم » مرتين. وليس هناك ما يمنع من أن يجمع الشاعر بين أنماط التكرار المختلفة فى قصيدة واحدة متى ما أحسن استخدامه ،ووظفه توظيفاً فنياً يشد من عضد القصيدة ، وينمى أفكارها الجزئية ويجعل صورها أكثر رشاقة وحيوية .

بيدأن هذا التكرار العبثى الذى وقفنا على جانب منه فى قصيدة القصيبى السابقة ليس له ما يبرره ،كما أنه لم يسهم فى آداء معان فنية راقية ،فهو فى تكراره المتعدد كان كثير الاستطراد فمرة يقول« أنا أحلم» ،وأخرى «أناأعشق » ،وثالثة« أناأنظم» ،ورابعة «أناأغمض» ، وخامسة« أنا أنشد» .وهذه الاستطرادات ، والانتقال من حالة إلى أخرى تنم عن قلق الشاعر وعدم استقراره النفسى وضبابية الصورة التى يريد توصيلها إلى المتلقى، وعدم شفافيتها . وهو –غالباً– ما يتكىء على تكرار الضمير «أنا» إيقاعياً بشكل أقرب إلى التعمية والتعتيم وعدم وضوح الرؤية الفنية للصورة ، فغدت اللفظة من كثرة تكرارها مسطحة مبتذلة فقدت إيحاءها . ومما يؤكد ذلك تكراره للفعل المسند إلى الضمير « أنا» كما فى قوله : «أناأعشق» والذى كرره خمس مرات فى جملة شعرية واحدة من القصيدة دون الحاجة الى ذلك ، بل ولم يستدعيه السياق العام ،أدى إلى الإسهاب والعشوائية ، وعدم التناسق فى العرض . وليس بوسعنا إيراد النص لطوله الذى يستغرق عدة صفحات .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ١٧٧.

وبعد أن استعرضت أنواع التكرار المختلفة عند القصيبى ندرك أن انتشار هذه الظاهرة وشيوعها فى شعره، واستجابته لهذا الأسلوب الجديد فى أداء المعانى وإثرائها ، لم يكن لمجرد الولع به كظاهرة جديدة ، ولا لمجرد التقليد الأعمى ،أو باعتباره حلية يزين بهاالبناء الفنى للقصيدة ، وإنما نجده فى الحالات التى استخدمه الشاعر فيها استخداماً جيداً ووظفه التوظيف الذى يتضافر مع عناصر الخطاب الشعرى ليرفع من قيمته الفنية ،نجده يمثل قدرة عالية للتعبير عن المعانى وأدائها .كما أن اهتمامه بهذه الظاهرة فى أداء المعنى تكمن وراءها دوافع ودلالات فنية تعود فى المقام الأول إلى مهام التكرار ، وتعد صوره وأشكاله ، وأغراضه ، وقدرته على تفجير المعانى النفيسة ذات الدلالات الشعورية ، والأبعاد النفسية. ويتوقف ذلك كله على قدرة الشاعر ،وحسن استعماله لهذه الظاهرة ، إلى جانب تمكنه من أدواته الفنية ولغته التعبيرية .« فالتكرار يشير إلى سمات فنية فى التشكيل اللفظى عند الشاعر من : ثروة لفظية تكمن فى معجمة الأدبى العام، ومعجم القصيدة بوجه خاص » .(١)

وبالتكرار يستطيع الشاعر أن يوحى للآخرين بمضمون معين ليؤكده من خلال تكراره ، مما يساعد على طبع الصورة فى الأذهان ، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدة لضمان الحصول على ما يريده بها .كما فى قوله من قصيدة « قولى له بغداد» (٢) ، التى نظمها أثناء الغزو العراقى للكويت ، حيث كرر فيها الفعل الماضى « رأى » المرتكز على همزة الاستفهام ليؤكد على ما فى هذا الجرم الشنيع الذى قام به صدام حسين من ناكرة تستحق السخرية التى أوحت بها دلالة الفعل « رأى » يقول من (الكامل) :

أرأيت يا بغداد لصك مجرما ... متكبرا ،متجبرا .. متفرعنا ؟!
أرأيته يمشى على أحشائنا ... ولكم جعلنا درعه أحشاءنا ؟!

---

(١) د/ يوسف نوفل : فى الأدب السعودى صـ ١٠٣ .
(٢) مرئية فارس سابق صـ ٥٧.

أرأيتـــه يعـــدو على أطفـــالنا ولقـد حـسبنا جنده أطفـالنا ؟!
أرأيتـه يحـسـو دمـانا بعـدمـا سـالت دمـانا كى يعـيش ويأمنا؟!
أرأيت لصّكِ وهويدخل فـاتحـاً بقـالة ..أو مـخـبـزاً . أو مـخـزناً ؟!!
أرأيت فـارسكِ العظيم وقـد سبى بطيخة؟!! ياللعظيم!! ومـااقتنى؟!!

وقد قرن هذا التكرار بتكرار آخر تمثل فى علامة التعجب تعبيراً عن هول الصدمة وعظم الدهشة ، وعلامات التعجب ، والنقط الموسيقى الذى نراه بين بعض الأشطر من الظواهر اللغوية والأسلوبية التى يلجأ اليها الشعراء للتعبير –أحياناً –عما يخالجهم تعبيرا مبنيا على الاستنكار والدهشة .كـما أن تكرار الفعل « رأى » المقرون بالاستنكار لا يعنى به الشاعر مجرد الرؤية الحسية ،وإنما يريد به أيضاً تفجير ما يوحى من تحريض وإثارة وإخراج اللفظة من مدلولها المعجمى إلى مدلول أكثر إيحاء وثورية .

وقد يكون الغرض من التكرار تقوية المعانى وتأكيدها كـما فى قوله من«رباعيات عاشقة» [1] وهى من (مجمع البحور) : مجزوء البسيط ، الوافر ، الطويل ، المتقارب والأبيات من (مجزوء الوافر) :

شـــوقى اليكِ.. كـــأنه شـوق السـؤال إلى الجـوابِ
شـوق الحـقـيـقـة أنْ تمزّق شـمـسُهـا ليـلَ السـحـابَ
شـوق الحنين إلى الحـيـاة وراء دهليـز الضـبـاب
شـوق الشـبـاب إلى الهـوى شـوق المشـيب إلى الشـبـاب

حيث كرر كلمة « شوق » ست مرات فى الأبيات السابقة وتكراره لها لا يعنى سوى تأكيد المعنى وتقويته ، وإبراز شدة شوقه إلى الحبيبة ، فشوقه كشوق السؤال إلى الجواب ، وشوق الحقيقة إلى الظهور، وشوق الجنين إلى النور ، إلى آخر تلك المعانى التى لولا تكرار كلمة « شوق » لما تم الترابط بينها فى مثل هذا النسيج الفنى الجميل.

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة: صـ ٢٩٢ .

كما أن التكرار قد يضع حدا فاصلا لموقف نفسى خاص «ويحمل دفقة شعورية معينة متناغمة فى وقع موسيقى مقسم ومتساو مع لاحقتها وسابقاتها »[١] كما يحمل مدلولا نفسيا يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ، ومعرفة الأبعاد النفسية ، والدوافع الحقيقية التى يخفيها عن الآخرين، أو التى لا يريد الإفصاح عنها ، فيُهتدى إليها بوساطة التكرار. أضف إلى ذلك أن التكرار « يساعد الشاعر على إيقاف القصائد المتحدرة والمتدفقة وإنهائها بوساطة تكرار بعض أجزائها ، وليس بأختام القصائد وحدها . بل حتى فى إنهاء المقطع وبداية مقطع جديد» [٢]

الاستفهام والنداء والتعجب

كثيرا ما يعمد الشاعر لاستخدام صيغ وأدوات معينة كظاهرة لغوية،يلون بها نسيج خطابه الشعرى ، مما يكسبه قيما فنية جديدة، ويضيف إليه دلالات متعددة تسمو به عن التقريرية والعرض المسطح المتداول ، وتربط هذه الصيغ وتلك الأدوات بين الخطاب الشعرى وبين المتلقين إذا أحسن الشاعر توظيفها .

وقد أكثر القصيبى من استعمال تلك الأدوات ولا سيما الاستفهام والنداء والتعجب ، كما أكثر قبلا من ظاهرة التكرار، وهذا الإكثار لتلك الصيغ ما هو إلاّ تعبير وتصوير لأحاسيس الشاعر تجاه الحياة التى يصدر عنها ، كما أنها توائم بين حدة الانفعال الصادر عن تجاربه الشعورية ، وتفاعله مع قضاياه الوطنية والاجتماعية .والمتتبع لشعره لا يكاد يقرأ قصيدة تخلو من استفهام أو نداء أو تعجب . ولم يقف به الأمر عند استعمال الاستفهام وكفى ،بل وظف كل أدواته المختلفة وبناءاته المتعددة ، فقد استخدم الهمزة بما تتضمنه من معانى التصور أو التصديق مما يكسبه السعة فى الاستفاده من ذلك الاستخدام ، فكان استعماله لها بغرض التصديق أكثر من استعمالها للتصور ، ذلك لأن التصديق يتلاءم ومواقف الشاعر من الحياة ، وحدة انفعالاته المتمخضه عنها . يقول من « قطرات من

(١) د/ عبدالحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر صـ ٦٧ .

(٢) عمران خضير الكبيسي : مرجع سابق صـ١٨٤ .

ظمأ »[١] وهى من (الرمل) :

أغـــريق أنا فى بحـــر على ... موجه ينأى شراع عن شراع؟
أغـــريب ليس فى أحـــلامـــه ... غـــيـــر مـــيناء وتلويح ذراع؟
أوحـــيـــد راح فى درب الأسى ... يتـــمـــشى من وداع لوداع؟

ثم أفاد تكرارها توسيع مجال الاستفهام ، لتكون دلالاته أكثر رحابة ،لتستغرق جوانب متعددة من حياة الشاعر ، وتعتبر بحرية عن حدة انفعاله ، وإحساسه بالحزن المتمخض عن السفر والغربة ومعاناة الوحدة . وغالباً ما يرتبط الاستفهام بالهمزة مع قصائده الذاتية ، أو التى تعكس مواقف عاطفية ، كما فى قوله من قصيدة « أحبك»[٢] والتى يكرر فيها الاستفهام بالهمزة المتضمنة معنى التصديق وهى من (الوافر) :

فديتك! ماوراء الحب ! قـــولى ... أيبقـــى فى الدما هذا الأوارُ؟
أيحضضنا مدى الأيـام ، درب؟ ... أتجمعنا سنـــينَ العمر دارُ ؟
... ...
أنصمد حين ترتعد الفيافـــى؟ ... أنضحك حين يصفعنا الغبار؟
أيحملنى غرامك حين أهـــوى؟ ... أيهدينى يقينـك إذ أحـــار ؟

كما استخدم الهمزة بغرض التصور ـ وهو قليل ـ كمافى قوله من قصيدة « عقد من الحجارة »[٣] مخاطباً أشبال الانتفاضة الفلسطينيةالبواسل ، عاكساً فى تساؤلاته حدة إحساسه وإعجابه بهذ العمل النبيل ، والأبيات من (الخفيف) :

خـبـرونا ـ بالله –من أين جـئـتم ... أمن الورد ؟ .. أم من الصـبـارهْ ؟
من شموخ النخيل ؟ ..أم من هديل ... القمح ؟ .. أم من هواجس المحارهْ
من شـذى البـرتقـال ؟ أم من كـروم ... الفـجـر ؟.. أم من عنادل البـيـارهْ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ١٥١.
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٢٨٧ .
(٣) عقد من الحجارة صـ ٧ .

وقد يلجـأ أحياناً لتأكيـد هذا الاستفهـــام بغير التكرار ، فيستعمله مصحوباً بصيغـة النفى « لم » كما فى قوله »[١] من (الزجر) :

لا تسألى : « ألم تزل تحبنى ؟! »

فالحب ياصديقتى وهم كبير.

أو «بما » أو« لا» «كما فى قوله» [٢]من (البسيط) :

أما تعبت؟!.. فإن القوم قد تعبوا ألا رجعت؟! .. فإن القوم قد رجعوا

وأحيانا يلجأ إلى استخدام أكثرمن أداة استفهامية فى دفقة شعورية واحدة مفصلاً وموسعاً رقعة استفساراته لتتلاءم مع حدة انفعاله يقول من (المتدارك)

«من أنت !؟ وماسمك !؟

من أين أ تيتِ إليَّ؟! ومن ألقانى

فى لجة هذا البحر؟ » [٣]

وقد يستخدم أداتين متتالتين للاستفسار عن مطلوب واحد ، وذلك بغرض التنويع والتلوين ، يقول من (المتقارب) :

لا تجرئين ولاأنا ..

أن نتساءل :

« كيف وأين يكون الرجوع؟» . [٤]

فكيف بينت حال الرجوع ، وأين أفادت مكانه .

وربما يلجأ إلى استخدام الأداة مقرونة بالضمير فى كلمة واحدة كقوله«من المتقارب» أيضاً:

فأينك ؟ أين ترى توجدين وفى أى أفق بعيد السفر ؟ [٥]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٨٨.

(٢) عقد من الحجارة صـ ٢٤ .

(٣)المجموعة الشعرية الكاملة صـ٧١٢ .

(٤)ورود على ضفائر سناء صـ٢٤ .

(٥) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٣٩ .

(وقوله من الرجز) : « أينك يا أخا العرب » ؟ [١]

(وقوله من الخفيف) : قلت فى الحب .. أينه والأماسيّ ؟ [٢]

(وقوله من مجزوء الوافر) : ترى أينك يامن علمتنى قصة السهد ؟ [٣]

وقد أشار د/ إبراهيم عوض إلى استعمال الشاعر لهذا التركيب فى ثلاثة مواضع ذكرناها فيما ذكرنا . [٤]

أما بالنسبة لبنائية الاستفهام عنده فغالباً ما يجىءفى بيت كامل، لكى يسمح للتجربة بالوضوح والاتساع ، واستعراض شتى جوانبها . يقول من (البسيط) :

وهل لديك عصا سحر تلامسنى فتنفض الخوف والإعياء عن أملى ؟

... ...

وهل بعينيـــكِ تيار يروضـــنى فلا أذوبَ إلا فيهما غـــزلى [٥]

وقد يجىء فى شطر واحد ، سوآء فى الشطر الأول من البيت كقوله من (السريع) :

أين شراعـــى ؟ أين مجدافـى ؟ أريـــد أن أعبـــر هذا الخضـــم [٦]

وقوله من (الكامل) :

أختاه! أين الحلم ؟ أين رفيقه ؟ قولى لربِّـــك إنه لم يشـــردِ [٧]

أو فى الشطر الثانى ،ويكون مربوطا بما قبله بحرف العطف كقوله من (البسيط) :

قصدت عينيك أشكو الأين والظمأ فهل تمدين لى فى العشب متكأ [٨]

وقوله من الوافر:

ملأت الليل أحلامـــاً حسانـا فما لك عدت تملأه هموما ؟ [٩]

وقد يحتوى البيت الواحد على استفهامين واحد فى الشطر الأول والآخر فى الشطر الثانى

---

(١) نفس المرجع صـ٣٩٤ .
(٢) نفس المرجع صـ ٥٩.
(٣) نفس المرجع صـ ١٠١ ،
(٤) أدباء سعوديون صـ٣٣٢ .
(٥) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٤ .
(٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٩ .
(٧) نفس المرجع صـ ٩١ .
(٨) عقد من الحجارة صـ٣٠ .
(٩) نفس المرجع صـ ٣٧ .

كقوله من (الرمل) :

أى لغـز ذلـك الحـــب؟ أجـيبى ! ولماذا تهمس الروح «حبيـبى» ؟[١]

وقوله من (مجزوء المجتث:)

مـــاذا أثارك؟ يأســـي؟ مـاذا يهمّـك؟ حـــزني؟ [٢]

وقوله من (الوافر) :

أنصمـــــد حـين ترتعـــد الفيافى؟ أنضحك حين يصفعنا الغبار [٣]

وربما وقع الاستفهام فى جزء من البيت كأن يكون فى صدره أو وسطه أو عجزه ، وأحياناً تحذف الأداة لعطف الجملة المستفهم عنها على جملة محتوية على استفهام ، مراعاة للانسياب الموسيقى ، والتآلف النغمى كقوله من (الوافر)[٤] :

وكيف مشت عيونك فى ضياعى ومدت لى من المجهول دربا

وأحياناً أخرى يحذف الجملة ويكتفى بالأداة فقط كقوله من (المتقارب) :

تموتين ؟ كيف ؟!

ومنك محمد

تموتين ؟ كيف؟!

... ...

وأنت من الدهر أخلد [٥]

وقد يجعل لاستفهامه فى بعض الأحيان جواباً كقوله من (الزجر) :

يا فجرُ !

هل تظننى أحبها؟!»

وقال لى الفجر

«أجل» [٦]

---

(١)المجموعة الشعرية الكاملةصـ١٥٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملةصـ٢٢٢ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٩١ .

(٤) نفس المرجع ص ٢٩٣ .

(٥) نفس المرجع صـ٥٩٧ .

(٦) عقد من الحجارة ص ١٤ .

ويقول من (الكامل) :

أنا ؟من أنا يا أصدقاء [١]

أنا عند بعضكم الملاك ...وعند

بعضكم الرجيم

وقد يسوق الاستفهام بلاجواب كقوله من البسيط :

من أين آتى بشـــعر كـــله فـــرح واليـــأس يرتجـــل الأشعـار سوداءَ ؟ [٢]

هديتـــــي أقحوانـــــات مبللـــة بالدمع .. هل تقبلين الشوق بكّاءَ ؟

وقد يستفهم أحيانا على طريقة تكرار اللفظ على غرار قوله تعالى﴿ القارعة ما القارعة ﴾ [٣]مع فارق البلاغة،واتساع الدلالة بين النموذجين ، كقوله من (السريع) :

الشوق ؟ ما الشوق سوى قبلـــــة تهيـــم فـوق الجـــدول الأشقـــرِ [٤]

والعمر ؟ هل عمرى سـوى لحظـة على جنـاح الموعـــد الأخضـــر

وكذلك النداء والتعجب هما من الظواهر المتكررة الاستخدام أيضا فى شعر القصيبى ، غير أنه يستخدم النداء مستقلاً –أحياناً – عم التعجب مكرراً له فى بدايات الأبيات متتابعاً أو غير متتابع كمقولة من (الخفيف) :

يا أعزَّ النساءِ جئتك جوعان.. طعامـى كآبـة وذهـــول [٥]

يا أعزَّ النساء جئتك حيـران.. فأين الحادى وأين الدليل؟

ويستخدم أحياناً النداء لمناداة الضمير بغرض الاختصار ، وتقليص التركيب ، وشمولية الإيحاء ، كما فى قوله من (المتقارب) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ١٠٤ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٧٢٤.
(٣) آية ١ ، ٢ القارعة .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٢٣.
(٥) المجموعة الشعرية الكاملة صـ ٦٦٤ .

يا أنتِ ! لا تنبشى ألف جرح قدمٍ
وألف سؤال عميق
فإنى نسيت الضماد . .[١]

وقوله من (مجزوء الزجر) :

يا أنـــتِ ! ياغـزالـــةً مصنوعةً من خفـــــر
.....
يا أنتِ ! من ألقاكِ فى الدرب ..وألقى عُمُرى[٢]

وقد يستخدم النداء التعجبى ليزيد من الدهشة والاستغراب فيقول من (مجزوء الكامل) :

يا للهوى! اليـوم ميلاد لأحلامـى الوضـــاءِ [٣]

وقوله من (الخفيف) :

يالعينيكِ ! فى مفاتن عينيكِ تعانى الأهواء ما لا تطيق [٤]

وكثيراً ما يستعمل التعجب مجرداً عن الظواهر الأخرى ، سواء كان قياسياً أم سماعياً ، إيذاناً بشد انتباه المتلقى ، وإشراكه معه فى تجربته، وإيقافاً له على بواعثها النفسية ومدى تفاعل أحاسيس الشاعر معها يقول من (الرمل) أيضا :

ياهدى الحا ئر ! ما أحلى الحياة [٥]
حين يخفق قلب بهواه
فإذا فى أضلع الآخر وقع
من صداه .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٧٤ .
(٢) ورود على ضفائز سناء ص ٢٩ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٦ .
(٤) نفس المرجع ص ١٨٨ ، وأنظرعقد من الحجارة ص ٢٧ .
(٥) نفس المرجع ص ٨٢ .

وقوله من (مجزوء الوافر) :

تُرى أأموت فى عينيكِ ؟! ما أغـــلاه مـــن أربِ![١]

وقوله من (الرمل) :

يا لهذا العرس .. ما أغربـه ثم لم يشعر به حيّ سوانا [٢]

أما التعجب السماعى فهو كثير فى قصائده .

كقوله من (البسيط) :

كل الخدود التى قدكنت أسكنها تقول «من أنت ياهذا؟! وتمتقع[٣]

وقوله من (الوافر) :

أهذا أنـــتَ؟! محمـــولا مسجـى على الحدباء . ياخدن الشبـــاب[٤]

وربما قرن الاستفهام بالتعجب ليضاعف من حدة الإحساس بالألم وخيبة الأمل، فيقول من (الزجر) :

سناء!

ماذا نقول ياسناء؟!

أقلامنا تعفنت من الرياءْ

... ...

ماذا نقول ياسناء؟!

لم يبق ما بين الرجال فارس

فأقبلى

فارسة النساء .[٥]

---

(١) عقد من الحجارة ص ٢٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٧٦ ، وأنظر ص ٦٤٩ ، وأنظر ورود على صفائر سناء ص ٨٠ .

(٣) ورود على ضفائر سناء صـ ١٤ ، وانظر ٣٤، ٤٧ ، ٥٤ .

(٤) نفس المرجع صـ ٧١ ، وانظر عقد من الحجارة ص ٨، ٩، ١٣، ٤٢ .

(٥) ورود على ضفائر سناء ص ٨ .

كما يقرن الاستفهام بالنداء والتعجب ليعزز من تساؤلاته ، ودهشته ، ويبرز ما يعتريه من توتر نفسى ، وشعور باليأس . يقول من (الخفيف) :

يا أعزّ النساءِ همى ثقيلُ هل بعينيكِ مرتع ومقيلُ؟[١]

هل يعينيك حين آوى لعينيك روج خضر وظل ظليل ؟

وغالباً ما يعمد إلى أسلوب الاستفهام والنداء والتعجب فى القصائد ذات الحوار الداخلى ، ليتمكن من تخليصها من العبارات الوصيفية النثرية التى تميل عادة إلى أسلوب السرد والتقريرية المباشرة للمواقف والمشاعر والأحاسيس يقول من (الزجر) :

تقول :

« يا بحر! ألا تأخذنى

نرود كونا أغربا؟»

تقول:

« يابحر ألاتغرقنى

نلم درا أغربا؟ » [٢]

ومنه قوله من قصيدة بعنوان « الزيارة » [٣] فى ذكرى الشاعر حمد الحجى ، وهى من (المتقارب) :

عندما زرته

فى المكان الذي

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٦٣ .

(٢) عقد من الحجارة صـ ٦٠ .

(٣) نفس المرجع صـ ٢٨ .

صبغت كل ألوانه بالسواد

كان فى غرفة باردة

وأساريره

جمرة خامدة

قلت:ماذا عن الشعر؟!»

فارتدت النظرة الشاردة

أو مضت .. لمحةً

ثم عاد الرمادْ

قال : « جفا المراد »

قال : « أشكو الونى والسهادْ »

قلت : « ماذا تريدْ ؟ »

قال : « سجارةً واحدة ! » .

الباب الثالث

التيـــــار الإبـــداعـــــي

ظواهره فى شعر القصيبى وخصائصه الفنية :

مدخل تنظيرى :

شهـد القـرن الثامن عشـر فى أوربا مـولد حدثين عظيـمين على السـاحة السيـاسـية والاجتماعية والاقتصادية من جانب ، والساحة الأدبية من جانب آخر . كما كان الحدث الأول ممهداً للحدث الثانى ومبشـراً بظهوره . أما الحـدث الأول فهـو الثورة الفرنسـية عام ١٧٨٩م ، التى كانت بمثابة إشارة البدء للتحرر والانعتاق من قيود الطبقية والإقطاع وتحكم فئة بعينها فى قطاع عريض من الشعب . وبعد أن استقرت الثورة وتمخض عنها المذهب اللبرالى الذى يدعو إلى الحرية والخلاص من هيمنة الطبقية ، وقويت أرضية الأساس الاجتماعى القائم على دعائم إعلاء الفردية الذاتية ، وتقديم الفرد على الجماعة ، انبثق عن هذا المفهوم التحررى مفهوم فكرى جمالى تبلور فيما بعد ليصبح مذهبا أدبيا وفنيا عريضا عرف بالرومانسية، مذهبا يحمل «فى أعماقه نزعة التحرر والانطلاق وكسر القيود التى كبلت الأشكال والمضامين على حد سواء ، واتجهت ناحية جديدة تخلق أعمالا فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية» [١] ومن هنا ندرك الصلة الحميمة بين الرومانتيكية واللبرالية ، فهما مذهبان متداخلان،كلاهما يستهدف التحرر «الرومانتيكية تسهدفه فى الأدب والفن،والليبراليةفى السياسة وشئون الحكم » . [٢] فالرومانتيكية ثورة – بكل ما تحمل هذه الكلمة من دلالة – على الكلاسيكية ، فقد نادت بتحطيم القيود التى فرضها المذهب الكلاسيكى على الأدب والأدباء، فحطمت القوالب

---

(١) د / سيد النساج : في الرومانسية والواقعية ص ٩ .

(٢) د/ حلمى مرزوق : الرومانتيكية والواقعية فى الأدب صـ١٧ .

الشعرية القديمة ، وكسرت حدودها ونمطيتها ، وتمردت على قوانينها الفنية ، وصرخت بأعلى صوتها منادية بالحرية الأدبية إبداعا وابتكارا . واعتبرت الرومانسية ذات الشاعر المحور الأساس الذى تدور حوله التجربة الفنية ، وجعلت من الأديب سد نفسه ، ومعبرا عنها لذلك يأتى الشاعر الرومانسى « غنائيا صافيا ، ملتهب العاطفة غزيرها متدفق الحماسة ، مرهفا مجنحا ، مجذوبا إلى الطبيعة يناجيها ، مندمجا فيها ، ينطقها ، يحل فيها وتحل فيه، صدفيا متأرجحا بين الحكم والواقع » (١)

وقد تشعبت مفاهيم الرومانسية ، واختلفت معانيها حتى أصبح من العسير على الباحث أن يقف عند مفهوم محدد ، وذلك أمر حتمى ، إذ كيف يمكن أن نحصر مذهباً فى مفهوم مؤطر وقد جاء انتفاضة ضد الأطر والقواعد ،جاء مخلصاً للإبداع من القيود والحتمية .كما أن هذا الاختلاف وذل التشعب يرجع بالضرورة الى إتساع القاعدة العريضة من الفنانين والأدباء الذين يمثلون الرومانسية كمذهب أدبى قلق متحرر من صدفية التقوقع والتحجر . بيد أنهم لم يوفقوا فى رسم أطر محدودة وبلورة ملامح أدبية متكاملة واضحة المعالم « فجاءت الرومانسية أبعد ما تكون عن مدرسة أدبيةراعى تلاميذها نظاماً ألتزموا بقيم إيجابية ثابتة» (٢) لذلك يقول أحد الباحثين « إن الرومانتيكية اتجاه عريض بما يمثل موقفه الاجتماعى الرافض أكثر مما تمثل خصائص إيجابية مشتركة» (٣) ومن هنا ندرك مدى الحيرة التى وقع منها النقاد والأدباء فى تأطير مفهوم الرومانسية ، فتباينت مفاهيمها واختلفت باختلاف ميول وأهواء ونوازع أدبائها . ورغم ذلك ثمة محاولات كانت تتجه لتعريف مضمون الرومانسية كمنهج أو مذهب أكثر من اتجاهها لتعريف الأدب الرومانسى ذاته . لذلك نجد أحيانا فى بعض المباحث التى تعنى بدراسة الأدب الرومانسى كثيرا من التعريفات التى تنتمى الى مفهوم

---

(١) د/ عبد الحميد جيده : الإتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر صـ ١٧٦ .

(٢) عادل الفريحات: إضاءات فى النقد الأدبى صـ ١٥٣ .

(٣) حسام الدين الخطيب : الأدب الأوربي ص ١٥٤ .

أدبى بحث .فقد عرفها ستاندال « بأنها الفن الذى بموجبه نقدم للشعوب فى حالتها الراهنة من العادات والمعتقدات أعمالاً أدبية جديدة ، بأن تعطيها أكبر قدر من المسرّة ».[١] وعرفها البعض « أنها حالة نفسية أكثر منها مذهباً أدبياً فنياً ». [٢]

ومجمل القول إن الأدب الرومانسى هو أدب العاطفة والخيال و التمرد الوجدانى ، والفرار من الواقع المزرى، والتخلص من ربقة الأصول الفنية التقليدية للأدب،كما أنه يمثل روح الثورة والتمرد والانطلاق والحرية[٣]وهو أدب الخيال المشحوذ ، والملتهب فى خدمة الغرض العاطفى ، بدلاً من أن يكون فى خدمة الأغراض العقلية . هذا وقدمهد للرومانسية الغربية كثيراً من العوامل ساعدت على بلورتها كمذهب أدبى ، والتى يمكن حصرها باختصار فى الآتى :

أولاً : العوامل الاجتماعية المتمثلة فى ظهورالطبقة الوسطى البرجوازية ، فى منتصف القرن الثامن عشر ، إلى جانب الطبقات الأرستقراطية ،وحاجة هذه الطبقة إلى أدب يعبر عنها ، وعن توجهاتها الفكرية والعلمية ،ومشاعرها ، وطموحاتها المرتكزة على الذاتية العصامية

ثانياً : العوامل السياسية التى أوجدها ظهور ونمو الحركة القومية على أثر قيام الثورة الفرنسية ، مما دفع بالضرورة اهتمام الشعراء والأدباء بتراثهم القومى ، والمحافظة على الملامح المميزة للوطن ، والانصراف عن الأداب اليونانية واللاتينية القديمة التى عُنيت بها الكلاسيكية .

ثالثاً : العوامل الفكرية التى كان لها أثر بارز فى ولادة المذهب الرومانسى ، وقد صاحب هذه العوامل التعريف بالآداب التى تظهر فيها آثار الروحانية المتعلقة بالمثالية ،وقد

---

(١) فيليب فان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ص ١٩٩ .

(٢) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ٤٠ .

(٣) د/ عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٥٢.

وُجدت هذه النزعة فى الآداب الشرقية ،والأدب الصوفى منها على وجه الخصوص ، وإلى جانب الآداب الشرقية الساحرة كانت هناك منابع أدبية أخرى جديدة أتيح للآداب الأوربية أن تستمد منها كأدب شكسبير والأدب القديم للدول الإسكندنافية « دول شمال أوربا» ، فكانت هذه الآداب مجتمعة عوامل فكرية رافدة استفاد منها الغربيون وتأثروا بها .

رابعاً : التيارات الفلسفية السائدة آنذاك فى أوربا ومالها من دور فاعل فى الأدباء الذين تأثروا بها تأثراً ملحوظاً كروسو ،.ورتشاردز ، وشلّو ، ظهرت آثارها جلية على آدابهم مما عجل بظهور الرومانسية التى مهدت أمامهم الطريق للتخلى عن المذهب الكلاسيكى، والسير فى طريق جديد مغاير ، يتواءم مع ما خلفته تلك الفلسفات من آثار.

خامساً : إنشاء الجمعيات المساند للرومانسية ، وما صاحبها من إصدارات صحفية أدبية ساعدت بدورها على مساندة الرومانسية كتيار جديد ، وقد تبنت تلك الجمعيات التيار الجديد ، ودعمته كمذهب تحررى يعمل على تخليص الفنون من ربقة العقل والتبعية والمحاكاة.

سادساً : ومن العوامل الهامة التى مهـــدت أيضاً للمذهب الرومانسى فى إنجلترا خاصة ، وأوربا عامـــة ، ما نشر عن الطبيعـة وجمالها ووضعها من أدباء إنجلترا أمثال : بوب ، وجمس تومسون ، وتماس كيرى ، رغم أنهم من رواد المذهب الكلاسيكى .[١]

---

(١) رجعنا فى اقتباس العوامل السابقة إلى المراجع الآتية :

أ – إيليا الحاوى : الرومانسية فى الشعر العربى والغربى صـ ٣٧.

ب – د/ يوسف عز الدين : فصول فى الأدب الحديث والنقد صـ٨٩.

ج ـ عادل الفريجات : إضاءات فى النقد العربى صـ ١٥٠ وما بعدها .

الدعائم الفلسفية والنفسية للتيار الرومانسى

أوجز الباحثون والنقاد القول فى الركائز الفلسفية والفنية التى يتمحور حولها هذا التيار وهى :

أولاً : من البدهى أن الاتجاه الكلاسيكى يعتمد فى فلسفته الجمالية على العقل ، فى حين أن الرومانسية تعتمد على عنصرين أساسيين: هما القلب والعاطفة. فالرومانسيون يجحدون هيمنة العقل على الإبداع الفنى ، ويستبدلون به العاطفة والشعور ، وهم يسلمون قيادتهم للقلب لأنه منبع الإلهام ،والهادى الذى لايخطىء ، وهو موطن الشعور ، ومكان الضمير عندهم ، و« وقوة من قوى النفس قائمة بذاتها ، وغريزة خلقية ، تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق » [١]

ثانياً : تطالب الرومانسية بالتحرر من القواعد والتقليد ، وتؤكد أهمية التلقائية ، والغنائية ، وذلك أن الرومانسية تقدمية ، تنظر إلى المستقبل ،ولا تحترم قدسية الأدب القديم ، الذى لم يكن يحترم ذاتية الفرد «فالحقيقة التى ينشدها الرومانسى ذات طابع ذاتى ، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة ، وتتبدى فى ثوب جديد ثائر» [٢]

ثالثاً : يستمد الشعراء الرومانسيون صورهم من نهر الأحلام الحالم ، فهم يميلون إلى أحلام اليقظة والغموض ، وتداخل وظائف الفنون المختلفة وكسر حدودها ، ويعوضهم خيالهم المجنح عما افتقدوه فى دنيا الواقع ،وهوخيال يجسد الأحلام فتصبح كأنها حقيقة، ويرسم صورة مجسدة لمحبوبة وهمية يعشقها الشاعر فى الخيال،وهو خيال يقرب من الجنون.

---

(١) أميل برييه B.Breheir تاريخ الفلسفة ج٢ ص ٤٨٦ ـ ٤٨٧ نقلاً عن حوار مع قضايا الشعر المعاصر. د / سعد دعبيس ص ٦٥ .

(٢) د/ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٩.

والرومانسيون سواء أكانوا متفائلين أم متشائمين يجمع بينهم الهروب من الواقع ، «ويرجع ذلك إلى الخيال الرومانتيكى الفريد من نوعه الذى يجعلهم يشعرون بفراغ فى وجودهم لا سبيل الى ملئه ». [١] وهم يتمنون الهروب من الزمان والمكان إلى أحضان الأبدية والعدم «وهذا التمنى صورة من صور الهروب من الحاضر » [٢]

رابعاً : الأدب الرومانسى أدب الثورية والتحررية ، أدب حطم ما أثقل كاهل الكلاسيكيين من قيود وشكلية وتقليد أدت إلى جفاف أدبهم وموته . لهذا كانت الصلة وثيقة بين الرومانسية كمذهب جمالى فنى وبين الليبرالية كمذهب تحررى . إذ إن كليهما يستهدف الانعتاق والتحرر .

خامساً: مالت الرومانسية إلى استعمال اللغة الرقيقة السهلة الحالمة ، والاقتراب من تعبيرية الريفيين ،«كما جاءت بحشد من الصور والاستعارات والتشبيهات الجامحة الخيال، وأحياناً نراها تجنح إلى الغريب من اللفظ لتجارى رغبتها العارمة فى اكتشاف أساليب تعبيرية جديدة تكون أكثر تأثيراً وإدهاشاً ، وأكثر مفاجأة للقارىء » . [٣]

سادساً :كانت الغاية من الأدب الكلاسيكى نشدان الحقيقة ، ومن ثم كان أدبهم أخلاقى النزعة والهدف ، يسعى دائماً إلى تحقيق الغايات الأخلاقية ، فى حين أن الغاية من الأدب الرومانسى « نشدان الجمال والاستجابة للعواطف ، وهذه العواطف ليست شراً ،بل هى الخير كله ، لأنها مجلى الجمال النابع من الضمير ثائرين على شرور المجتمع ، مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم » . [٤]

سابعاً : ثار الرومانسيون على مبدأ التقليد والمحاكاة الذى نادت به الكلاسيكية ، ونادوا بأن الأدب خلق وإبداع ، فتمردوا على فلسفة المحاكاة وتقليد الطبيعة التى نادى بها أرسطو

---

(١) د/ محمد غميمى هلال : الرومانتيكية صـ٧٧.

(٢) المرجع السابق صـ٨٤.

(٣) د/ عيسى بلاطة : الرومانتيكية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث صـ٧٨.

(٤) محمد غنيمى هلال : الأدب المقان صـ٤٥.

وتابعه فيها الكلاسيكيون . وقالوا إن الأدب يجب أن يعتمد على الخلق ، وأداة الخلق ليست العقل ، ولا الملاحظة المباشرة « بل الخيال المبتكر، أوالمؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن ، أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله» . [١]

ثامناً : كما نادت الرومانسية بمحلية الأدب وحاربوا به الاتجاه الإنسانى العام الذى دعت إليه الكلاسيكية . فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان فى ذاته ، ولا عن المشاعر الإنسانية فى ذاتها ، بل عن أفراد البشرية مجسدين فى ذات الأديب أو الفنان « لذلك تريد أن تضفى على كل إنسان لونه المحلى ،فالأسبانى غير الفرنسى ، وحب موسييه غير حب لامرتين فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة » . [٢]

الرومانسية فى الأدب العربى

ومثلما شهد القرن الثامن عشر فى أوروبا حدثين عظيمين ، شهد الأدب العربى فى مطلع القرن العشرين متغيرات كثيرة دفعه بعضها للبحث عن مذهب أدبى جديد يخلصه من تقوقع الكلاسيكية و تحجرها ، فسلك الفكر العربى أدبياً وثقافياً مسلك الأدب الرومانسى الغربى. وقد غزت الرومانسية الشعر العربى على أيدى شعراء المهاجر الأمريكية كجبران ونعيمة وأبى ماضى والمعلوف وغيرهم . وشعراء مدرسة الديوان .« ويعتبر الشاعر خليل مطران أبا الرومانسية العربية ». [٣] ولكن أحد الباحثين يقول « ربما » كان جبران أول مؤسس للمذهب الرومانسى العربى ، فهو أول رومانسى عربى أدباً وحياة ، وقد كان قبله أصوات خافتة متقطعة فى هذا المجال ، ولكنه هو الذى نفخ من روحه فى هذا المذهب حياة جديدة ، وأعطى له معالم وخصائص مميزة ، واتخذه فلسفة فى حياته » [٤].

---

(١) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه صـ٤٥ .

(٢) د/ محمد مندور : نفس المصدر صـ ٤٥ .

(٣) جريدة عكاظ العدد ٧٥٥ السبت ١٤٠٧/٦/٣ هـ صـ٦ محاضرة للدكتور محمد هدارة .

(٤) عادل الفريجات : مرجع سابق صـ ١٧٦ .

وقد شعر جبران كما شعر من قبله مطران بغربته فى هذه الحياة ، تلك الغربة التى كانت أحد الدوافع التى ولدت عنده مذهباً أو فلسفة جديدةعرفت فيما بعد بالرومانسية . يقول جبران « أنا غريب فى هذا العالم ، أنا غريب وفى الغربة وحدة قاسية، ووحشة موجعة ، غير أنها تجعلنى أفكر دائماً بموطن سحرى لا أعرفه ، وتملأ أحلامى بأشباح أرض قصية ما رأتها عينى ».(١)

ثم نمت الرومانسية العربية وترعرعت على أيدى شعراء مدر سة « أبولو» وروادها «أحمد زكى أبوشادى » و «أبو القاسم الشابى » و« إبراهيم ناجى » و« الصيرفى » و«السحرتى » وغيرهم . ثم تبناها شعراء لبنان وفلسطين «كبشارة الخورى » و «إلياس أبو شبكه» فى لبنان ، و «ابراهيم طوقان» و« فدى طوقان » فى فلسطين .

بيد أن الرومانسية فى الشعر العربى ما بين الحربين العالميتين لم تكن سوى تقليد ممسوخ للرومانسية الغربية ، وغناء بسيط فاتر بعيد عن المعاناة الحقيقة . أما فى مرحلة مابعد الحرب الثانية ، فقدباتت تمثل معاناة الإنسان العربى الذى يتمزق وينزف داخلياً من خلال الحضارة الجديدة التى يعيش فيها ويمارسها . باتت ثورة على الواقع الفاسد والحياة المؤلمة المربدّة التى طالما عانى من وقعها الإنسان العربى ، وأخذت تعكس مافى داخل الشاعر من أمان وأحلام ، قلق وضجر وأحزان وغربة واستلاب . وقد مثل الرومانسية العربية فى مرحلتها الثانية شعراء العراق المعاصرون «كالسياب » و« نازك » و« بلند الحيدرى » و«يوسف عز الدين » و « عبد الوهاب البياتى » وغيرهم. و« أدونيس » و «خليل حاوى» و«أنسى الحاج»و« الماغوط» و« يوسف الخال» فى سوريا ولبنان. و«توفيق زياد » و«محمود درويش » و« سميح القاسم» – إلى حدما –فى فلسطين .و «صلاح عبد الصبور» و«أحمد عبد المعطى حجازى » وغيرهم فى مصر .

ثم اتسعت دائرتها وتشعبت لتشمل جمعاً غفيراً من جيل الشعراء الشباب فى الرطن العربى.

---

(١) المجموعة الكاملة : العواطف ج ٣ صـ ١٦٣ بيروت ١٩٥٥م.

ورغم أن الرومانسية العربية كانت فى بادىء نشأتها انعكاساً للرومانسية الغربية، فإنها لم تصل فى جميع مراحلها إلى ما وصلت إليه الرومانسية الغربية من إلحاد وممارسات سيئة غير أخلاقية أضفت عليها طابع التشاؤم ، وألقت بأدبائها إلى بؤرة الجريمة ، وأوصلت بعضهم إلى هاوية الجنون ، إضافة إلى البحث عن كل غريب مجهول «جانحين بأدبهم الى الغموض والرهبة ،وصوروا الأحلام المفزعة وحالات الرعب ووخز الضمير» .[١]

وبقيت الرومانسية العربية محصورة فى حدود مقاومة الأدب التقليدى ، والدعوة إلى الرجوع للذات ، ووصف تجارب الأديب الفردية والإنسانية فى حدود ما يشعر به أو يصل إلى تفكيره .

وقد شارك الشعراء الخليجيون عامة والسعوديون على وجه الخصوص ذوو النزعة الرومانسية إخوانهم من الشعراء العرب الرومانسيين فى كل اتجاهاهم الفنية بدءا بمضمون القصيدة وموضوعها وانتهاء بالتحرر من الأنماط الشكلية ، فوجدت بذرة الرومانسية فى أرض الخليج تربة صالحة لنموها وترعرعها،حيث اتسعت دائرة المثقفين،وبزرت ملامح الطبقات الاجتماعية ، وكانت النقلة الحضارية والثقافية مفاجئة لكل ذى بصيرة .

وحول هذه النقلة الحضاريةوالثقافية يحدثنا أحد الباحثين قائلاً : (تطورت النقلة الثقافية خاصة فى شمال الخليج ، ثم اتسعت لتشمل أقطار أخرى كالسعودية ، وقد تجلى ذلك فى انتشار الجمعيات الأدبية والأندية الثقافية والمعاهد والجامعات وأتيح للكثيرين أن يتلقوا علومهم بالخارج ، واتصلوا برواد النهضة الثقافية فى الأقطار العربية الأخرى، ومن ثم كان الاتصال بالتيارات الثقافية فى الوطن العربى ».[٢] هذا إلى جانب حياة القلق النفسى التى عاشها بعض الشعراء ، وشعورهم بتخلخل البنية الاجتماعية وانكماش قيمها ،

---

(١) محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه صـ ١١٤.

(٢) د/ ماهر حسين فهمى : تطور الشعر العربى الحديث فى الخليج ـ ٥٩.

ومعاناتهم النفسية وانطوائهم الذاتى ، وتأثرهم بالمدارس الأدبية العربية ، وبشعراء سوريا ولبنان وفلسطين والعراق ، الذين سبقوهم فى التأثر بالاتجاه الرومانسى الغربى ، والإعجاب بأدبائه ، وماتركته الصوفية السلبية المتمكنة فى الشرق من رواسب فى نفوس هؤلاء الشعراء . كل ذلك كان بمثابة المؤشرات التى ساعدت على بروز ملامح التيار الرومانسى فى منطقة الخليج بأسرها .

ظواهر التيار الرومانسى فى شعر القصيبى

أولاً : القلق والتمزق النفسي :

تعتبر ظاهرة التمزق النفسى والشعور بعدم الرضا للواقع الذى يعيشه الشاعر ظاهرة بارزة من ظواهر الرومانسية ، لافى الشعر الغربى فحسب ، بل وفى الشعر العربى أيضاً . فكثير من الشعراء الرومانسيين العرب تعتريهم حالات من الحزن والكآبة نتيجة لهذاالقلق الذى تغطى سحبه الداكنة سماء ذواتهم . وقد غلب هذ القلق والتبرم والشعور بالحزن والكآبة على نتاج الشعراء فى المملكة العربية السعودية بحيث أصبح ظاهرة نفسية تنعكس على خطابهم الشعرى ، ونرى ملامحها فى جل إبداعاتهم ويعلل أحد الباحثين أسباب هذا القلق والتمزق النفسى «بالظروف القاسية ، والحب المعذب، واليتم ، والفقر ، والحرمان » .[١]

يقول القصيبى من قصيدة بعنوان «حرمان » [٢]من (الخفيف) :

ضحكتْ هاهنا الحياة .. فأكواب وأسراب فاتنات حسان

أين كأسى ؟ لا تسألوا .. أنا لا أشرب إلا مرارة الحرمان

ويعلل باحث آخر بأن مايسيطر على أصحاب النزعة الرومانسية من قلق نفسى ، وما يصاحبه من عوارض أخرى مرده إلى «عدم توازن القوى النفسية عند هؤلاء الشعراء الذين طغى الشعور عليهم بذات أنفسهم طغياناً دفعهم إلى النقمة على كل ماهوموجود، والتطلع إلى ما لا يستطيعون تحديده ، خاصة فى عالم السياسة والخلق والأدب » . [٣]

كما أن القلق النفسى وما يصاحبه من تشاؤم ظاهرة طبيعية فى سن الشباب ، سن التبرم والضيق والانطوائية ، وعدم المواءمة بين الواقع وأحلام الأرواح الفتنة ، وآمالها

---

(١) د/ عبد الله الحامد : الشعر الحديث فى المملكة صـ ٣١٢ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : صـ ١٤٧ .

(٣) د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ٥٥ .

الواسعة »[١] وقد انعكست تلك الأعراض على أحاسيس ومشاعر القصيبى فقال (من الكامل) :

ورجعتُ للدنيا .. أجر كآبتى ... خلفى .. أقوم مع الجموع وأقعدُ
أخفيت عن كل العيون مواجعى ... فأنا الشقى على السعادة أحْسدُ
وأنا العليل أحس أدواء الورى ... وأنا المرقط بالجراح أضمد
وأنا المقيد والعُناة تحف بى ... وأنا البخيل يزوره المسترفد [٢]

ولا يقف الأمر بالشاعر القلِق عند حد الكآبة والتمزق النفسى والتبرم من كل ما يحيط به ،بل نجد الحزن أيضاً من الظواهر المصاحبة لهذا القلَق ، ذلك الحزن الذى يسيطر على الشاعر إلى اليأس رغم إخفاء مظاهره عن الأخرين وإدعائه الفرحة ،ورسم ابتسامة باهتة على شفتيه . وإلى جانب الحزن لا يستطيع التخلص من الحيرة والتمزق الداخلى اللذين يصاحبانه فى رحلة الحياة المؤلمة . يقول (من مجزوء الرجز) :

كقطرة من مطر ... تسلقى ، تسوِّرى
وطالعى تمزُّقى ... وشاهدى تحيرى
تأملى العذاب كالضبا ... ب فى تفكرى
وفرقى القناع عن ... زيفى .. وعن تنكرى
أضحك للناس وفى ... روحى دموع الأعصر
وأدّعى الفرحة والحز ... ن سمير سمرى
تصورى هذا الخداع ... كلّه تصورى [٣]

وغالباً ما يُترجم القلق والحزن عند القصيبى إلى خوف وأوهام وهموم تلاحقه أنى اتجه أو استقر ، ويهدّه الألم ، ويقيد خطوه اليأس ، ويحتويه طريق الضياع. يقول من قصيدة

---

(١) جليلة رضا : فى مقدمة ديوان شعاع الأمل لصالح العثيمن .
(٢) المجموعة الشعريه الكاملة صـ ٧٨٢.
(٣) ورود على ضفائز سناء صـ٣٠

بعنوان « قافلة الضائعين» [١] (من المتقارب) :

حوانى طريق الضياع الطويل
وجاء المساء
وأبصرت أشباحه الواجمة
تحملق فىّ
وظلت تردد فى مسمعى :
إلى أين تمضى وهذه الطريق
بدون رجوع ؟
وضج بأذنى عويل الرياح
وروعنى من وراء الكهوف عواء الذئاب
وخلف انحناء الدروب رأيت عيون الوحوش
وكدت أعود
ولكن سداً رهيباً أطل
يسد علىّ طريق الرجوع .

والحيرة والملل وتمزق الفكر من الرواسب النفسية التى يخلفها القلق فى أعماق الشاعر ، حيث غدا يجر خلفه أذيال اليأس ، وخيبة الأمل ، ينفث زفراته الحرى من آن لآن . فاسمعه يقول (من البسيط) :

هل تستطيعين إنقاذى من الملل ... هل ستطيعين إرجاعى إلى مثلى
أنا أمامكِ .. أفكار ممزقة ... وحيرة..«تماس»[٢]ضائع السبِل
ولم ترشف منَ ينابيع الرضا شفتى ... ولم تنور براكين السنى مقلى
مازلت أبحث عن درب لقافلتى ... مازلت أبحث عن مغنى لمرتحلى [٣]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٧٢ .

(٢) الكلمة « تماس» هكذا فى الديوان . ويبدوا أنه قد حذف منها بعض الأحرف .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة صـ٣٢٣ .

واليأس والأوهام ، والآلام النفسية عناصر يفضى بعضها إلى بعض فى قناة القلق النفسى الذى لاينفك ملازماً للشاعر يتعقبه من وقت لآخر ، ومن درب إلى درب ، حتى أصبح ديدنه الذى لامفر منه ،وغدا ملمحاً من ملامح ذاته الحزينة ، نلحظه فى كثيرمن قصائده ،بل شكلت ألفاظ اليأس والأوهام و الأحزان ، والألم والكآبة والضيق والتبرم ،وما إلى ذ لك من الفاظ معجمه الشعرى المميز . (يقول من البسيط) :

لجأت من قسوة الأيام .. فابتسمى ... وكفكفى وحشة الضيف الذى لجأ!
تأملينى ! أنا الجرح الذى هربت ... منه الأساة .. أنا الجرح الذى نُكئا
تأملينى ! أنا الإصرار منهزما ... واليأس محتدما .. والجمر منطفئاً [١]

ويقول فى قصيدة أخرى (من الرمل) :

أنت ياذات العيون الساحرة
تتسلّين بنقش الصفحات العاطر ة
وأنا أسكن فى يأس الجرح الغائرة
أنت لاتدرين ما الحزن..
ولا عرس المعاناة
ولاحلم النفوس الصابرة .[٢]

والتشاؤم والتبرم والضيق ذرعاً بالحياة مسرب من مسارب القلق النفسى تصب فيه ويتغذى منه، وقد يصاحبه حيرة وتساؤلات فلسفية حول رحلة الإنسان ووجوده ،ودوره فى هذا الكون المليء بالتعمية والألغاز ، ووقوفه عاجزاً أمام لغز هذه الحياة وسرها الدفين ، يقول من (الرمل) :

إننى أجهل حتى مقصدى ... أتمنى أننى لم أُولد
أنا فى قفر حياتى ضائع ... سار فى الركب بخطوٍ مجهدَ
لفّنى الليل .. فما أدرى وقد ... وئد النور ، بماذا أهدى
أين أمضى ؟ ياسؤالا لم يزل ... ظامئاً يقرع سمع الأبد

---

(١) عقد من الحجارة ص ٣٠ . و قد رسمت كلمة نُكِئا فى الديوان هكذا « نُكِأ » وهى خطأ مطبعى .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : صـ ٧٨٨.

هـــذه الرحلـــة ما أغربهـــا أُترى نـــدرى مداهـا فى غد [١]

وفى أحايين كثيرة يكاد القلق النفسى وما يصاحبه من أعراض نفسية أخرى أن يودى بالشاعر فيدفعه إلى تمنى الموت ، لأنه – من وجهة نظره – يُعد الخلاص مما علق بنفسه ومما يسيطر عليها من أوهام وهموم وشك وتشاؤم وحيرة وتساؤلات لم يجد لها جواباً . يقول (من المتقارب) :

لماذا أعيشْ
لماذا أودع يوماً وأرقب يوماً
ويدفن عام ويولد عامْ
وما فى الحياة جديدْ
تمر علىَّ الليالى
مكفنة بوجوم عميقْ
تراقص فيه ظلال الملل
سجون مغلفة بالأسى
تسمى حياة
وماذا أريد
مصابىَ ..أنى أجهل ماذا أريد
... ...
إلهى ! .. سألتك :«خذنى إليك»
فإن حياتىَ ضاقت علىَّ » . [٢]

ثانيا ـ الشعور بالوحدة والإحساس بالغربة والضياع :

لقد أحس الإنسان العربى الخليجى بالغربة . هذه الغربة التى كانت نتيجة طبيعية لهذا التغير المفاجئ ، والتبدل الطارئ الذى اعترى بنية التركيبة الاجتماعية على أرض الخليج

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٥٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٠٦.

عامة ، لذلك نجد الشاعر يحلق بأشواقه على أجنحة الخيال بعيدا عن عوالم الواقع الموبوء بالآثام والشرور ، والنفور من أدواء المجتمع ، وعدم الاستقرار الروحى والمادى معاً ، كل ذلك ولد فى نفسه حب العزلة والانطوائية والتقوقع الذاتى يقول(من الرمل) :

مَّر بالكون غريباً
ومضى يدفن فى المجهول أياماً
قصيرهْ
مغرقاً فى لجة الموت أمانيهِ
الكسيرهْ
فإذا ما جمع الليل الندامى
وأطل الفجر مشدوهاً كمن
ينعى حبيبا
فأخبريهم أنه مات غريبا .[١]

ويحدثنا د/ عبد القادر القط عن الغربة والضياع فى جوف المدينة فيقول :«يتحول الإحساس بالغربة والضياع فى المدينة عند الشاعر إلى شعور بضياع وجودى أعم وأعمق من ذلك الذى ينبع من العجز عن مواجهة الحياة والناس فى المدينة ،. فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لاتدرى كنهها ، ولاتدرك مداها ، وهو تمرد على الحياة النمطية الرتيبة التى تقتل فى النفس الانطلاق والتجدد» .[٢] وقد مثل القصيبى الغربة والضياع فى المدينة أفضل تمثيل عندما صور إحساسه الرافض لهذه الغربة الروحية والمادية معاً ، المستجدة فى صخب المدينة وضجيجها فقال من (الرمل) :

أيها الناس ! قفوا فالميْتُ شاعر
كفنوه بالأزاهير وبالورد الندى

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١١٤ .

(٢) د / عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ٤٦٦ .

واقبسوا آخر لمح
شع فى الوجه الرضى
ادفنوه فى رحاب المعبد المهجورِ ..
إنه قد مل ضوضاء المدينة .[١]

ويشكل الحنين مظهراً من مظاهر الغربة ، والمرأة/ الحبيبة واحدة من هذه المحسوسات التى ناجاها الشاعر وحن إليها فهو يقول من (الخفيف) :

أنا وحدى أجر عبء حنينى ... أنا وحدى .. فشاطرينى شجونى
ابعثى فىّ من سناكِ شعاعا ... إننى تهت فى ظلام السنين
انظرى لي .. إن الحنين بقلبى ... تتراءى ظلاله فى جفوني [٢]

ويؤكد الشاعر حنينه للمرأة / الحبيبة ، هذا الحنين الذى دفعته إليه الغربة ، غربة الذات ، وغربة الجسد ، التى حركت فى أعماقه مشاعر الأمل باللقاء ، ونبشت فى قلبه عن بقايا لذكريات دفينة ، كل ذلك دفع به ليصرخ بأعلى صوته معلناً هذا الحنين إلى الحبيبة كلما تذكر الأهل والوطن ، يقول من (المتقارب) :

حبيبة ! لا تتركينى لليل ... كئيب .. وفجر شحيح السنا
ولا تسلمينى لدرب الضياع ... ولا تكلينى لجرح الضنا
أنا وفلول من الذكريات ... وصمت المساء .. وبقيا المنى
أحن إليك حنين الغريب ... إذا ذكر الأهل والموطنا [٣]

وطبعى أن يكون الانتماء إلى تراب الوطن أهم بواعث الحنين عند الشعراءعامة ،وعند القصيبى خاصة ، فقد عشقه بكل أبعاده وسماته ، بعد أن سئم العيش مغترباً ، والجرى

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١١٨ .
(٢) نفس المرجع ص ٣٠ .
(٣) نفس المرجع ص ٣٣ .

اللاهـــث وراء المدنـيـة الزائفة والتـقـدم المـادى الكاذب . يقـــول فى « قـصـيـــدة حب للبحرين » [١] (من البسيط) :

بحرين! هذا آوان الوصل . فانسكبى ... علىّ بحـــــرين من درٍّ ومن رطب
تنفسى فى شجونى .. وادخلى حُرقى ... واسترسلى فى دمائى..واسكنى تعبى
وسـافـرى فى عـيـونى..يا مـعـذبتى ... بالهجر..ياظمـــئى المـعطاء..ياسغبى
يافـرحـتى.. ورياح اليـأس غـاضـبـة ... يانشـوتى..حين يذوى مـوسم العنب
ياضحكتى والدموع الحمر تعصرنى ... ياواحـتى ..وهجيـر القـفـر يعبث بى

والقصيبى من الشعراء السعوديين، بل الخليجيين القلائل الذين استطاعوا أن يصوروا حنينهم وغربتهم وقلقهم النفسى أصدق تصوير ، بل هو من أقدر شعراء الستينيات على تصوير تلك النزعة الرومانسية من حنين وغربة وقلق ـ فى أسلوب يجمع بين رصانة القديم وأصالته وإيقاعه الشجى وشفافية العبارة وحداثة بنائها وقدرتها على الإيحاء بمستوى فوق المستوى الأول للمعنى والصورة. [٢] ومن النماذج الشعرية الوجدانية التى واءم فيها القصيبى بين الآصالة والمعاصرة إلى جانب ما تحويه من شوق وحنين قوله : فى قصيدة بعنوان « أغنية للخليج » [٣] « من البسيط»

أتيت أرقب مـيـعـادى مع القـمـر ... يا ســـاحـــر الموج والشطآن والجـــزرِ
هديتى رعـشـتـا شـوق ..وقـافـيـةَ ... حـمّلتـهـا كل مـا عـانيت فى سـفـرى
أتيت أمـــرح فـــوق الرمل ..أنبـــشـه ... عن ذكرياتى القدامى..عن هوى صغرى

. . .

خليج!مـــا وشـــوش المحّار فى أذنى ... الا ســمـعـتك صـوتاً دافىء الخَـدَر
ولا ترنم مـــلاح بأغـنـيـــة ... إلا وضجت أغانى الغوص فى السحر
حـتى أتيـتك فـامـسح بالنسـيم على ... آهات جـرحى.. .ورشّ الموج فى شررى

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٠٧ .
(٢) د . عبد القادر القط : مرجع سابق ص ٤٦٧ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة : ص ٣٣٠ .

ثالثاً : الهروب من الواقع :

لم تكن ظاهرة التشاؤم والهروب من الواقع المزرى، والفرار إلى العزلة ، والانطوائية ، والانطلاق إلى عالم الرؤى والخيال والأحلام مما يتفردبه القصيبى ،وإنما هى سمة عامة وقاسم مشترك كغيرها من الظواهر الأخرى عند كثير من شعراء التيار الرومانسى العربى . وقد تنبه الباحثون إلى شيوع هذه الظاهرة عند الشعراء فقال أحدهم : « ولا نغلو فى القول بأن الرومانسية هى حركة تشاؤمية ، كانت تلحف بذكر المظاهر الشؤم والعقم فى الوجود ، وتستطلع آيات النعى فى كل مطلع ، وتكره الوعى والصيرورة ، وتهرب من مواجهة الواقع فى عالم الحلم والذكريات» . (١)

ويمكن أن تُلمح ظاهرة الهروب والإحساس بالتشاؤم عند القصيبى فى قوله من قصيدة « أغنية فى ليل استوائى » (٢) (من الوافر) :

أتيتكِ
صحبتى الأوهام والأسقامُ ..
والآلام . . والخورُ
ورائى من سنين العُمْرِ ..
ماناء به العُمُرُ
قرون .. كلِ ثانية
بها التاريخ يُحْتضرُ
وقدّامى
صحارى الموت .. تنتظرُ

وحول هروب الشعراء الرومانسيين إلى الأحلام يحدثنا أحد الباحثين قائلاً: «والحقيقة أن اللجوء للأحلام عند الرومانسيين سببه الرئيسى يكمن فى كونهم يحصرون أنفسهم

---

(١) إيليا الحاوى : الرمانسية فى الأدب الغربى والعربى ص ٤٦ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٦٨ .

فى الداخل من البداية. العالم الداخلى عندهم بداية ونهاية ، وسيلة وغاية .وهذا يجعل الكاتب منهم يلجأ بالضرورة إلى قوقعته ينسج فيها الأحلام التى تحقق له البعد عن الخارج ، أى عالم الواقع . ويظل هكذا منطوياً على نفسه مستغرقاً فى التفكير فى ذاته ليس غير » . [١] وما قاله هذا الباحث ينسحب على القصيبى ، إذ يلمح فى كثير من قصائده العزلة والانطوائية، استمع إليه يقول (من المتقارب) :

سأكتم حبكِ بين الضلوعِ
وأحيا أناجيه فى وحدتى
وإن سألونى:
«أما من حبيبٍ
لديك يبادلك القبلات»
سأصرخ : « إنى وحيد .. وحيد
بلا ذكريات » . [٢]

والقصيبى تسيطر عليه الحيرة حينا ، والضياع النفسى والكآبة حينا آخر، فيحاول الهروب من واقعه المؤلم المليء بكل متناقضات الحياة ،من زيف ونفاق وخداع. ولكن إلى أين فلا يدرى ، وإن كان يراوده أمل بالرحيل نحو الأمل ، يقول من (السريع):

أريد أن أمضى بعيداً بعيدْ
خلف الغيوم البيض .. خلف النجومْ
أريد أن أجتاز هذى الحدودْ
أريد أن أنسى الدُنا.. أن أهيمْ
لأين ؟ لا أدرى ولكنى
أريد أن أمضى بعيداً بعيدْ

---

(١) د / سيد حامد النساج : فى الرومانسية والواقعية ص ١٩ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٥ .

أريد أن أرحل نحو الأملْ. (١)

وتشتد تلك الروح التشاؤمية عند الشاعر،فتطبق عليه وتهاجمه جحافلها من كل جانب ، فقَدَره مسود كشعر حبيبته، وروحه هائمة ، وجسده متعب عليل من عناء الرحلة فى عالم مزيف بحثاً عن الحقيقة ونشدانا للمثالية ، ولكن هيهات أن يلتقيا فى عالم أثقلته الآثام وكبلته الشرور يقول (من الكامل) :

قدرى كعينيك أوكشعرك أسودُ ... روح محلقة وجسم مجهدُ (٢)
يومى بألوان المَرارة متـرع ... ويكاد يغرق فى مرارته الغد
يأوى العذاب إلى جفونى مثلما ... يأوى إلى الوطن الرؤوم مشرد
ويلوب فى جنبى الضياع مسافرا ... حيران يتهم فى الضلوع وينجد

أما العالم المثالى الذى ينشده الشاعر ويهرب إليه فيصوره فى هذه الأبيات قائلاً (من البسيط) :

أريده عالما لا يستبيح دما ... ولا ينقّل فى آوزاره القدما
أريده بسمة ..لاتعرف الألما ... أرديده ضحكة..لا تذكر السأما
أريده دون خوف..دون عاصفة ... سوداء تنشر ليل الرعب..والعدما
... ...
أريده يعرف الإنسان ..يعشقه ... أريده يمنح المحروم ما حُرما
أريده يمنح الأعمى نواظره ... ويمنح الطفلة المشلولة القمما (٣)

وقد تمكنت النزعة التشاؤمية من الشاعر حتى جعلته يفر أحياناً إلى الماضى حيث الفطرة التى لم تفسدها المدنية ، أو يطلب الموت أحياناً أخرى ،لأنه السبيل الوحيد إلى التحرر والخلاص من قيود الواقع المرفوض .يقول فى الحنين إلى الماضى(من البسيط أيضاً) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٨ .
(٢) نفس المرجع ص ٧٧٩ .
(٣) نفس المرجع ص ٥٣١.

سمراءُ اعشرون من عمرى تعاتبنى ... فـأيُّنا أجـدر الخلين بالعـتبِ[١]
سمراء اهل يرجع الماضى إذا رجعتٍ ... رؤاه تخطر بين القلب والهُدُب ؟
وهل يعـــود إذا عـــدنا له زمنٍ ... من البراء..ةمنقوش على الحقب ؟
وهل أعـود صـبـيـاً كله خـجل ؟ ... وهل تعودين بنتاً حلوة الشغب ؟

ومن الحنين إلى الماضى توق الشاعر لأيام الصبا والشباب ، وهو شعور يعاوده كلما أخذ يرى بياض الشيب قد بدأ يغزو مفرقة، وأصبح وقع الأربعين والخمسين من السنين ثقيلا على النفس ، إذ يوحى بالصراع بين الأنا والهموم والحزن والكآبة ويشعر بأن العمر أوشك على النهاية ، فيعود الشاعر القهقرى إلى أيام الصبا وفورة الشباب يقلب صفحات ذكرياته ليعزى بها النفس ، ويخفف من قلقها وآلامها يقول (من الخفيف) :[٢]

عـدتُ كـهـلاً تجـره الأربعـونُ ... فـأجـيـبى: أين الصـبـا والفـتـونُ
ملء روحى الظما..فأين «عذارى» ؟ ... وبقلبى الهـوى .. فـأين الجـفـون ؟
... ...
عـدت بحـرين.. لا الفـؤادَ فـؤادٌ ... مـثل أمسٍ .. ولا الحنينَ حنينُ
عـدت والشـيب بارق عـبـر فـودىً ... وعلى مـقـلتى غـيم هتـونَ

وفى حوار بين الشاعر وابنته يبوح فيه بتحسره على الماضى ،وخوفه من الحاضر المؤلم، والمستقبل الخؤون، وقد حاصرته السنون ،وأوسعته الأيام حرباً تستنزف ما تبقى لديه من عزيمة يقول (من البسيط)

يادميتى احاصرتنى الأربعونَ مُدى ... مجنونة .. وجراحاً أدمت العمرا[٣]
فمن يرد لى الدنيا التى انقشعت ... ومن يعـيـد لى الحلم الذى عـبـرا؟
ما الشيب أن تفقد الألوان نضرتها ... الشيب أن يسـقط الإنسـان مندحـرا
وما بكيت على لهوى ولاعمرى ... لكن بكيت على طهرى الذى انتحرا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨١٠ .
(٢) نفس المرجع ص ٦٨١ . ويلاحظ أن الشاعر بنى نون «الأربعون» على الضم حتى تتناسب وحركة الروى ، وهو خطأ واضح لأن نون جمع المذكر السالم وما يلحق به مبنية على الفتح دائماً .
(٣) نفس المرجع ص ٦٩٦ .

وفى طلب الموت يقول من(البسيط) :

مات الصبى الذى قدكان يسكننى وكنت أسكنه..والكائنات لنا [١]

...

مات الصبى فلا شعر ولا فرح ليولد الكهل دنياه أسى وونى
أقوال والألم المعطاء يشنقنى أقول لو تسمعين الشجو والشجنا
أريد أن تمنحنى الموت والكفنا فقد فتحتكِ عمرى والشبابَ أنا

على أن الرومانسية ليست فى حقيقة الأمر هروباً من الواقع ، بقدر ما هى طموح ورسم لعالم جديد، يشعر فيه الفرد بالرغبة فى التحرر والانعتاق من بعض القيود والإجتماعية ، والضغوط النفسية ، والانطلاق إلى عالم رحب فسيح ، ينشد فيه الدعة ، والراحة ، والطمأنينة عالم يخلو من الزيف ، والنفاق ،والخداع .وهى باختصار أشبه ماتكون بمرحلة المراهقة فى حياة الأمة ، حيث أحلام اليقظة ، وأجنحة الخيال ، وتقديس العواطف ، وشرنقة الذات تلتف حول نفسها » . [٢]

رابعاً : الهروب إلى الطبيعة :

أحس الشاعر الرومانسى بالقلق ، وشعر بالحزن ، فهرب من محاصرة الكآبة إلى الطبيعة ، يتغنى بها ، وبجمالها ،وافتنانها ، وسحرها .هجر المدينة بتصنعها ،وتكلفها، وضوضائها ،وأسوارها ، وانطلق إلى عالم فسيح رحب يبثه همومه وشكواه ، ويبنى فيه أكواخ حبه وعشقه ، يتعلم فيها حكمة القدر ، ويقرأ على صفحات أوراقها ما لم يقرأه فى جدر المدينة وأسوارها ،وآلاتها الصماء، وينعم فيها بحفيف أشجارها ، ورقصات أغصانها، وتناغم طيورها ، وصخب أمواجها ، وخرير جداولها التى أثارت فى نفسه أشجانا وذكريات وحركت فى أعماقه لواعج الشوق ، فهو فى حنين دائم إليها ، يقول شاعرنا (من الخفيف) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٠٢ .

(٢) د / ماهر حسن فهمى : تطور الشعر العربى الحديث فى منطقة الخليج ص ٧٠ .

يا سرابي الوحـــيدَ طال بى الســـير وحيـدا .. وضقـــت بالصـحراءِ (١)

حن عمرى الشقى للواحة الخضراء للأغنـــــيات .. للأنـــــداءِ

ولا يكتفى الشاعر بالحنين إلى الواحة ،وما يظلها من خضرة وارفة ، ومياه ساحرة .بل يعاوده الحنين أحياناً إلى الصحراء ،حياة الفطرة ،والحب ، والوداعة . فهو يحن إلى ليلها ، وقمرها ، وطيب شذاها المنبعث من نوار العرار والخزامى ،فيقول من(الوافر) :

وعدتُ إليكِ ياصحراء..
ألقى جعبة التسيار
أغازل ليلك المنسوج
من أسرار
وأنشق فى صبا نجد
طيوب عرار
وأحيا فيك للأشعار والأقمار(٢)

وتعتبر الطبيعة، وذكريات الماضى من الظواهر الأساسية فى الشعر الرومانسى عامة ،وفى ذلك يقـول « دايشس Daiches» « لقـدتجلى المذهب الإبداعى فى مظهـرين بارزين : الرجوع إلى الماضى وذكرياته ،واتخاذه مثلا أعلى ، واللواذ إلى الطبيعة ، والاتصال بها ،بل الاندماج فيها ».(٣) وعندما لايجد القصيبى واحته الحقيقية ، واحة الطبيعة الخلابة ،ليلوذ بها من واقع مؤلم قاسٍ ، وحياة ملؤها الشقاء والهموم والأسى ، يهرب إلى واحة الحبيبة ، ينشد فيها الحب والأمان والراحة من هم ثقيل ، يقول من (الخفيف) :

يا أعـزَّ النســاء! همــى ثقيـلٌ هل بعينيـكِ مرتع ومقـيلُ ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٦٤ .

(٣) Litt and Society - By Daiches /p 170

نقلا عن الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مصطفى السحرتى ص ٢١٤ .

هل بعينيك حين آوى لعينيـك مروج خـضـر وظـل ظليـلُ ؟
هل بعـينيكِ بعـد زمـجـرة القـفـر غديـر .. وخيمة .. ونخيل ؟ (١)

و الطبيعة عند الرومانسيين بمثابة الأم الرءوم تحنو عليهم ، وتغمرهم بظلها وظليلها ، ودفئها وحنانها ، فينداحون فى أغصانها ، ويتلاشون فى عناقها وحبها،ولايفرق بينهما إلا صوت العقل ، وقلما يوقظهم هذا الصوت يقول فى قصيدة « غريب! غريب! غريب» (٢) من (المتقارب) جمع بين عشيقتين الطبيعة والحبيبة فى عقد من الدرر:

ذكرتكِ عند البحيرة ..
حيث تسير القوارب .. يسبح سرب
من البط والبجع المتبختر ..حيث
تنام السماء على خضرة الأرض ..
تستغرب الأرض من زرقة السماء ـ
هل تذكرين البحيرة حين يطل عليها
الرفيق الأنيق الرقيق الوسيم
البعيد القريب ، القمر ؟
وهل تذكرين البحيرة والصبح يمشى
وئيداً وئيداً ...لكيلا يروح آخر حلم
غفا فوق مقلة آخر حسناء من
عاشقات البحيرة ؟

وفى أحيان كثيرة لا يكتفى الشاعر بالجمع بين الطبيعة والحبيبة ،بل يصل به الأمر إلى حد المزج بينهما، متخذا من المرأة / الحبيبة باعثاً على التغنى بالطبيعة «إذ غدت المرأة

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٦٣ .
(٢) نفس المرجع ص ٧٤٢ .

بعدأن استقلت شخصيتها الفنية والاجتماعية المنظار الذى يرى الشاعر من خلاله بقية الأشياء خاصة الطبيعية / الأم . ولولا المرأة ماكان يمكن أن يرى الشاعر أو يحس بجمال الكون والحياة من حوله » . (١)

استمع إليه يقول مازجاً بين الحبيبة والطبيعة ،(من السريع) :

لا تغضبى ! ما الكون إنْ تهجرى ... وما رفيق الأمل المسكر ؟(٢)
وماالمنى ؟ وما نشيد الهوى ؟ ... وما رحيق الكوثر الخيّر
وفيم يسرى فى الرياض الشذى ؟ ... وفيم يحلو البوح للأنهر ؟
وفيم يشدو بلبل فى الربا ؟ ... وفيم تعلو ضجة السمر ؟

ويتنامى هذا المزج لتصبح عيون الحبيبة هى الطبيعة ذاتها ، فيهرب لائذا بها . يقول (من السريع أيضا) :

أموج فى عينيك .. أمشى على ... الرمال كالطفل ..ألمُّ المحار(٣)
أقطع المرجان ..آوى إلى ... كهفى الذى يحوى كنوز البحار
أشارك النورس آفاقه ... حينا ..وأغف فى ظلال القفار
واتبع الدلفين فى رحلة ... حدودها شواطىء لا تزار

ومن ظواهر الهروب من الواقع أيضاً الحنين الى الطفولة ، وهى ظاهرة بارزة فى شعر القصيبى . فقد أثقلت الحياة وهومها كاهله ففر إلى عالم الطفولة ، وتقمص تلك المرحلة البريئة من مراحل نمو الإنسان لعله يجد فيها ما يخفف عن نفسه آلام الواقع القاسى، وينسيه أحزانه وكآبته التى ما فتئت تطارده فى كل مكان. يقول مخاطباً الصحراء ،ملقيا بنفسه على صدرها ، وكأنها الأم الحنون التى تحتضن طفلها بعد هجر وطول غياب ،هذا

---

(١) علوى الهاشمى . ما قالته النخلة للبحر ص ١٧١ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٢ .
(٣) نفس المرجع ص ٤٧١ .

الطفل الذى أعوزه دفء الأم وعطفها ، وحب الناس وحبها ، وقد رجع يجر أذيال الهزيمة من معركة الحياةالتى خاضها بسيف المشاعر والأحاسيس يقول من (الوافر) :

وعدتُ اليك ياصحراءْ [١]
على وجهى ، رزاد البحر
وفى روحى سراب بكاء
...
رجعت إليكِ مهموما
لأنى لم أجد فى الناسِ
من يؤمن بالناس
رجعت اليك محروماً
لأن الكون أضلاع
بلاقلبِ
« رجعتَ إلىّ ياطفلى ؟»
أجل ..أماه ..عدت إليكِ
طفلاً دائم الحزنِ
تغرب فى بلاد الله ..

وتمثل الطفولة عند الشاعر مرحلة من مراحل العمر البريئة النقية من كل الشوائب،فلا مكر ،ولاخبث ولادهاء ولا تدنسها الغرائز الشريرة التى تفرزها سنو الشباب وأيام الكهولة ، ولاتصبغها هموم الحياة وآلامها بأصباغها السوادوية لذلك يجد الشاعر فيها رمز الوداعة والأمان ، فيتمنى لوعاد طفلاً لا يشغله ما يشغل الكبار من هموم الدنيا ، ولايدنسه ما يدنس وجداناتهم من آثام . ومن هنا لا نجده يحن إلى الطفولة فحسب ، بل ويتمنى لو عاد طفلاً ويموت طفلاً يقول(من الزجر) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٢ .

لو مرة تقول : «لا»
نطهر من نفاقنا
نموت كالأطفال أبرياءْ [١]

وفى قصيدة أخرى نجده يعتب على الزمان الذى سلب منه طفولته ، وأخذمعها كل ماهو جميل عزيز على نفسه ،وترك له وحشة الكهل ، وشراسة الإنسان يقول (من الخفيف) :

ثم جاء الزمان يسرق منى ... الأعزّ ..الأعز .. من أصفيائى
نهب الطيش ..والتشرد فى ... الأحداق ..والغوص فى جفون الظباء
قتل الشعر والقوافى .. فما أنطق ... إلا بغصة خرساء ...
أخذ الطفل من ضلوعى .. وأبقى ... وحشة الكهولة فى ليالى الشتاء [٢]

والقصيبى من أكثر الشعواء الرومانسيين الذين حاولوا الفرار من الواقع المؤلم الحزين، إلى عالم المثل والخيال ،فلم يجد إلا عالم الطفولة الواسع الرحب البرىء، [٣] يلوذ به وينفث فيه آهاته الحرى،فيطلب من حبيبة العمر ورفيقة الدرب أن يفرّا إلى روضة الطفولة يمرحان ويلهوان ولو ساعتين وكفى . يقول من (المتقارب) :

نفرُّ فديتكِ ! نحو الطفولةِ [٤]
لو ساعتينَ
فنأكل فى الشمس تفاحتين
وألقى عليكِ بفزورتين
ونغرق ..نغرقَ فى ضحكتين
...
نفر- فديتك ! - نحو الطفولة
لو ساعتين
وإن ضاع منا طريق الرجوع

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣٥ . (٢) عقد من الحجارة ص ٤٥ .
(٣) انظر بعض القصائد التى يلمح منها الحنين إلى الطفولة : المجموعة الشعرية الكاملة : ٥٦ ـ ٨٤ ـ ١٢٨ ـ ١٣٥ ـ ١٥٤ـ ١٨٦ ـ ٢٩٧ ـ ٣١٢ـ ٣٨٢ـ ٤٨٢ـ ٤٩٤ـ ٦٧٢ـ وغيرها .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٠٥ .

نهيم على وجهنا ليلتين

ونغرق .. نغرق فى ضحكتين

خامساً : الهروب إلى ساحة الحب:

تعتبر ظاهرة الهروب إلى أحضان الحب الدافىء ،وإفراغ الشعراءعواطفهم الملتهبة فيها من الظواهر الرئيسة إلى جانب الطبيعة فى الشعر الرومانسى بوجه عام .وإن الطبيعة والحب ليسا بجديدين على الشعر العربى ،« لكن الجديد فيهما ،أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجى بالوجود الداخلى ، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة فى التجربة العاطفية التقليدية ، ويصبح للشعر مستويان : أحدهما مرتبط بحدود التجربة فى الواقع الخارجى ، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة ، وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع ». (١)

والحب عند الرومانسيين يتجاذبه نوعان من العواطف ، نوع يشكل فيه الحرمان والهموم والأشواق أساس التجربة الشعورية عند الشاعر ،فهو النبع الصافى والحقيقى الذى تتدفق منه تجربتة الشعرية حزينة باكية ،يائسة تظللها أشواقه وتهويماته فى سماء الحب :يقول القصيبى(من الخفيف) :

روعة الحب فى العذاب وفى الحرمان ماشئت عذبينى واحرمينى (٢)

وهذا اللون من الحب يعد فى نظر الشاعر ضرباً من الوهم يصعب تحقيقه، كما هو انعكاس لحالة نفسية قاهرة ، وعاطفة ملتهبة جامحة يقول (من الخفيف) :

يـاابـنـة الـوهـم ! إنمـا أنـت فـى دنيـاى حلم على جـفـونى مُحرَّم
كـل خطـيٍ من الـهـــوى نظرات دامـعـــات .. وخـــــافق يتـألم
وشـفـاه تململَ الشـوق فـيـهـا فـــــأبت أن تبـــوح أو تتكلـم
وفـــراغ يعـــربد اليـــأس فـــيـــه وليـال رهيـــبـة كـجـهنم(٣)

---

(١) د / عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني فى الشعر العربي المعاصر ص ١٤ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٦ .

ويقول من قصيدة أخرى (من الخفيف أيضاً) :

فوق أفق الخيـال .. فوق حدود الشـعر ما تبعتينـــه فى دمـــائي .

لهب عاصف يؤرق روحى وغيوم تثور فى أجوائي [١]

ونتيجة لتلك العواطف المكبوتة التى تحركها عواصف الحرمان ، وتلونها حالته النفسية بخطوطها السوداء ، ويلفها اليأس بضبابيته القاتمة ، يتساءل الشاعر عما إذا كانت الحبيبة ستشاركه هذا الشعور وتحس بما فى داخله من وجد وأرق وشوق وصبابة .يقول (من نفس القصيدة) :

أتحسين يا فتاتى بما فى نغمى من صبابة وشقـاءِ ؟

من بعـــيد يأتيـــكِ فى هدأة الليـــل حنينا مروّع الأصداء [٢]

وحين لايجد الشاعر استجابة حقيقية من المرأة / الحبيبة لتشاركه همومه، وعواطفه ، ونشوته،وصبابته ،يستسلم لليأس، والإنطواء ، ويكتم حبه فى داخله ، (يقول من المتقارب) :

سأكتم حبَّكِ بين الضلوع [٣]
وأحياناً أناجيه فى وحدتى
وإن سألونى : أَذُقْتَ الهوى ؟
سأصمت فى حيرة الجاهلين
وإن سألونى « أما من حبيب

---

(١) المرجع السابق ص ١٦ .
(٢) نفس المرجع ص ١٩ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٥ .

لديكَ يبادلكَ «القبلات؟»
سأصرخ : « إنى وحيد ..وحيد
بلا ذكريات».

ورغم يأسه واستسلامه للوحدة والعزلة ، ورغم كتمان حبه بين ضلوعه ، فإن بارقة من أمل تلوح فى سماء اشواقه فتنير قلبه ، وتفتح أمامه دوربا جديدة لحياة مليئة بالأمانى. يقول (من المتقارب) :

أراكِ وراء ليالى الجفاف ... خيالاً يموج بشتى الصور[1]
ففىَ ناظريكِ أمانى الحياة ... وفى شفتيكِ ابتسام القدر
وألمح وجهكِ عبر الفضاء ... يضيد بها لَاته كالقمر

غير أن الحبيبية تبقى عنده حلماً مستتراً يبحث عنه على أمل اللقاء به .يقول :

أحنُّ لطيفكِ عندالشروق ... واشتاق خطوك عندالسحر.[2]
فأينكِ ؟! أين تَرى توجدين؟ ... وفى أى أفق بعيد السفر ؟
ومن أنَت؟ يامن وهبت الشباب ... لها..وهى حلم نأى و استتر
فتاة الخيال ! لنا موعد ... أعيش على يومه المنتظر

ولكن أى يوم هذا الذى ينتظره الشاعر ليلتقى فيه بالحبيبة ، وقد نأت عنه ووقفت دونها حواجز الواقع الاجتماعى ، لتحول دون تحقيق اللقاء ، وتعود إليه أصداء أغانيه خيبة أمل مُرّة ، وإحساساً قاتلاً بالحرمان واليأس والفشل .فالحب فى نظره وهم كبير ، وضرب من الخيال ، بل عاد كذباً وخداعاً ونفاقاً ، لذلك يطلب من الحبيبة أن تقطع مابينها وبينه من أواصر المحبة والوجد والهوى . يقول (من الرجز):

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٩ .
(٢) نفس المرجع ص ٤٠ .

صديقتى ! انفضى يديكِ من هواى [١]
من عمرى الشريد..من أيامى العجاف
من دمعة فاض بها صباى
من لوعة تحضنها دماى
لا تسألى « ألم تزل تحبنى ؟!»
فالحب ياصديقتى وهم كبير

ويقول فى قصيدة أخرى (من الرمل) :

أيهـــا الحب لقـــد آن الفـــراقُ ... لم يعد فى قلبى الدامى اشتياقُ[٢]
عـــبث اليـــأس بأشـــواق الصِّبـــا ... مـثلمـا يعـبث بالبـدر المحـاق
كل مـــانزعـــمـــه عن حـــبنا ... كـــذب .. كل أغـــانينا نفـــاق

وقد تجلى فى هذا النوع من الحب عنده مظاهر الطهر والعفة ،وتلون بألوان المشاعر النبيلة والأحاسيس المرهفة ، التى ينظر الشاعر من خلالها إلى الحبيبة بأنها فتاة أحلامه التى ينبغى أن يحفها بسياج من المحبة والسعادة التى يحقق من تواجدها حلمه ولو فى كوخ على هام السحب . يقول من المتقارب) :

تعـالى دقـائق نحلم فـيـهـا ... بنافـورة من رذاذ القـمـر[٣]
بأرجـوحـة علقت فى النجـوم ... بأسطورة من حـــديث المطر
بكوخ على الغـيم ..جـدرانه ... ظـلال . وأبـوابـه مـن زهـر
بخيـمـة عطر .. يعب الغـروب ... شذاها .. ويسكر فيـهـا السَّحَر

أمـا النوع الثـانى من ألوان الحب الرومـانسى ، فـهـو ذلك الحب المملوء بالرغـبـة الجامـحة، والطافح بالشـهـوة المائرة،الحب الحسى الذى يصف مـفـاتن المرأة وقـصـصـهـا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٧ .
(٢) نفس المرجع ص ١٦٠ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٠٣ .

الغرامية،ويجسدها رغبة لاهثة وراء الغريزة ، وهذا النوع من الحب الحسى والنرجسى يمثل السمة الغالبة فى شعر القصيبى ويظهر أواره فى كل دواوينه ،حتى بعد أن غزته جحافل الكهولة .

وسيطرة الحب الحسى على القصيبى أثر من آثار الحرمان الذى يعانى منه الشعراء فى منطقة الخليج عامة بسبب الحواجز الاجتماعية والعادات المتوارثة والمفاهيم الأخلاقية التى ينبغى تجاوزها . وهو إلى جانب ذلك امتداد لتأثر هؤلاء الشعراء بالمدرسة النزارية التى جعلت العلاقة التى تحكم الرجل والمرأة علاقة قائمة على تحقيق الرغبات الجنسية والشهوات المليئة بالميل إلى التواصل واللقاء ، متخطية فى ذلك كل المثل والأخلاق والنظرة الطيبة للمرأة باعتبارها مخلوقاً إنسانياً لابد أن يحظى بالرعاية والحب الصادق الدافىء ،والتقدير القائم على أسس من الخلق والعقيدة .

ومن هنا كان جل شعره يدور حول جسد المرأة ، فى تجارب لايبرز من خلالها صدق العواطف ، ولا الحب الشريف ، بل يطل من سياقاتها فحيح الرغبة المحمومة فى إشباع نهمه الجنسى الذى يصور له جسد المرأة وفتنتها ليس غير ، بعيدا عن كل عاطفة إنسانية .يقول من (الخفيف) :

لم يزل فى الكئوس يالعنة الليل ... بقايا .. وفى الظلام سُكارى[1]
فاخطرى تصرخ الغرائز حمراً ... وارقصى تزفر الجوانح نارا
أىُّ إثم على شفاهك قان ... يتصبى الظنون والأفكارا؟
وعلى الوجنتين ..أىُّ خيالٍ ... من جنون الصبا المعربد ثارا؟

ولم تقف حسية القصيبى وحبه المحموم للمرأة عند بعض الأوصاف الظاهرة لجسد المرأة ،بل تجاوزها إلى البوح عما يشتعل فى داخله من شهوة تحترق فتصور له المرأة جسداً

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٠ .

رخيصاً مبتذلاً ، لا يرتبط بعواطف الشاعر ومشاعره النبيلة بقدر ما يرتبط بنزواته ورغباته الجنسية المكبوته ، يقول (من الرمل) :

لا تقولى « أنا أهواك !» ..
لما فى الحب من زهر وخمر
لجنون القبلة الحمقاء
لليل الذى -يجمعنا صدراً بصدر (١)

ولم يكن القصيبى فى حبه صادقا بحال من الأحوال ، فالحب عنده نزوة شيطانية ، ومالمرأة فى تصوره سوى وعاء يفرغ فيه شحناته الجنسية ، يبحث عنها فى كل مكان، ويستبدلها بغيرها فى أى وقت يشاء ، فهى لاتعدو فى عرفه أن تكون سوى وسيلة للتسلية وإشباع للرغبة ، استمع إليه يقول من (الوافر) :

أحبكِ ؟!كيف يرضي الشعر سجنا ؟ أحبك ؟!كيف يغرينى الإسارُ
ولى شوق يجنّ إذا يثنى له قدّ.. وشجعة سوار
ومازالت عيون الغيد تغوى ومازال الصبا كأساً تدار
وفى الدنيا نهود من رخام يثور على تثاؤبها الإزار
ولى فى كل عاصمة غرام ولى فى كل أمسية ديار(٢)

ويقول فى قصيدة أخرى مصرحاً بحبه المتقلب ،وغرامه المتغير .: (وهى من الوافر) :

نعم! أحببت قبلك ألفَ مرّهْ وذقتُ الحبَ نشوته ومُرّهْ
عرفت الحب دنيا من خيال ووهما كالجنون أهيم عبره
... ...
عرفت الغيد فى غرب وشرق بياضاً صاخباً.ونقاء سُمره
وعشت براءة الأطفال حيناً وعشت ضرواة الحيوان فتره(٣)

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٣٣ .
(٢) نفس المرجع ص ٢٨٨ .
(٣) نفس المرجع ص ٣٧٥ .

وقد اتخذ من التعددية فى العشق والغرام مذهباً يتغنى به ، وأصبحت المرأة فى قاموسه نوعا من الطعام أو الشراب يسد به نهمه ، ويورى به ظمأه ، فقد تجاوز عدد النساء المعشوقات فى دنياه الحصر ، وغدون أصنافاً وأنواعاً مختلفة ، كل صنف يرضى به لونا من غروره ، أو يشبع به رغبة من رغباته استمع إليه يقول من (المتقارب) :

وأخرى .. وأخرى يطول الطريق ... ويعيا الفؤاد .. ويعيا العدد[١]
فمنهن من أشتهى للخيال ... ومنهن من أشتهى للجسد
ومنهن من طيفها كالسراب ... ومنهن من حبها كالأبد

ومن خلال رؤيته المتقلبة للحب والحبيبات ، أوقل العاشقات نجده فى بساطة مزرية يقدم عذره إلى المرأة التى خانها وغدر بحبها وانتقل إلى أخرى يبادلها غراماً بغرام ، وكأن الأمر لا يتجاوز فى مفهومه حد الاعتذار .يقول (من الخفيف) :

اعذرينى فليس قلبىَ عندى ... إنه عند غادة شقراءْ
لم أخن حباً .. ولكن قلبى ... فرَّ منى ..فى لحظة هوجاء
اعذرينى ..فالنار تشتاقها الأضلع ... إن كابدت صقيع الشتاء[٢]

ويعترف الشاعر بأن الطريق الذى يسلكه لايفضى إلى الحب ، وإنما هو نزوة وإشباع رغاب ، وشهوة، وخطيئة ، أما الحب فلفظ أجوف وأغنيات زائفة ،ليس له وجودفى هذا العالم العربيد . ويقول (من مجزوء الكامل) :

الحب؟ أين الحب؟ لفظ ... أجوف فقد المعانى
لاتذكروه بربكم ... أخشى عليه من الهوان
العالم العربيد أودى ... بالعواطف والحنان
حتى أغانى الحب زائفة ... الصدى ..حتى الأغانى[٣]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٩٤ .
(٢) نفس المرجع ص ٤٢٥ .
(٣) نفس المرجع ص ٤٣٦ .

وخلاصة القول حول تجربة القصيبى مع المرأة كما أوضحنا من خلال خطابه الشعرى ، وكما رصدها علوى الهاشمى : إنها تصور مزدوج لحقيقة المرأة ينقسم إلى :عاطفة محمومة جامحة تشبع نفسها بالخيال الموهوم ، لأن محورها الحنين والحرمان ، وإلى شوق غريزى إلى جسد المرأة نما فى ظل ذلك الحرمان ، وفى غياب العاطفة الإنسانية الصحيحة والمشبعة إزاء المرأة [١] . والذى يتصفح دواوين الشاعر لايعزه البحث عن تلك الحقيقة التى أشار اليها الهاشمى .فإن كل قصيدة من قصائده أوجلها ، والتى تتحدث عن ظاهرة الحب / المرأة يلمس منها القارىء ازدواجية نظرة القصيبى للمرأة فهى الحبيبة الطاهرة حيناً وهى المرأة المتنمرة التى يجب اصطيادها والعبث بها فى أغلب الأحيان ،وهذا هو ديدن الشعراء الرومانسيين الذين تربوا عالة على المدرسة النزارية .

وإلى جانب الظواهر العامة التى أشرنا إليها تبزر إلى –حدما – ظواهر أخرى أقل منها أثراً فى رومانسية القصيبى ،ويبقى اهتمامه بها محدوداً . ومن هذه الظواهر : الالتفات إلى البيئة المحلية وما تحويه من تراث شعبى وعادات وتقاليد تشيع بين الناس فى المجتمع الخليجى. .«اللون المحلى » هو من الأشياء التى يهتم بها الرومانسيون فى إنتاجهم الأدبى، وفى هذا الإطار يحدثنا الدكتور هداره قائلاً : «فالذاتية لا تعنى الانسحاب من التجربة الخارجية إلى التجربة الداخلية وحدها ،ولكنها فى أحيان كثيرة وصف الانطباعات والمشاهده التى تنعكس عليها مما تراه فى المجتمع » . [٢] وفى ظاهرة الالتفات إلى البيئة المحلية وما تشتمل عليها من تراث وأغانى شعبية يقول القصيبى عن جزيرة «أورال» [٣] من (الرمل) :

السفينة

فى ليالى الغوص ضحك وطرب
الفناجين تُدار

---

(١) ما قالته النخلة للبحر ص١٨٠ .

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر فى السودان ص ٢٧٨ .

(٣) إحدى الجزر البحرينة .

وأساطير البحار
والرجال
بعدإعياء النهار
يسألون الليل عن ذكرى الحبيب
ويشق الأفق صوت
مرهف يحمل إعياء البحار :
« دانهْ دانهْ.
دانهْ دانهْ
ياحبيبى الأسمر الحلو على سيف المحرق
إننى أحضرت دانهْ[١]
لك حتى تتألف»
ويذوب الصوت فى ليل السفينهْ
« ياسقى اللهْ
يارعى اللهْ
ياحبيبتى إنما الحب بلاءْ
إنما الحب بلاء » [٢]

ومن هذه الظواهر أيضا الالتفات إلى النواحى الاجتماعية التى تجد حضوراً واضحاً فى ذاتيته الشاعر ، وذلك كالمشاركة فى مناسبة عزيزة على نفسه ، أو رثاء من رحل عن الدنيا من أقربائه وأصدقائه . فقدوجدت كل هذه الظواهر الاجتماعية طريقها فى تجربة القصيبى الشعرية ، إن كانت غير بارزة كغيرها من الظواهر السابقة . يقول فى قصيدة « أطفلة الأمس هذى » [٣](من البسيط) وقدكتبها بمناسبة عقد قرآن ابنته « يارا»

---

(١) الدانة : الجوهرة أو اللؤلؤة الكبيرة فى اللهجة الشعبية البحرينية .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٥٤.
(٣) عقد من الحجارة ص ٥٢ .

على أحد أبناء عمومتها .

العمر أنت.. وريـــاه..ورونقُـــهُ وأنت أطهر مافيه وأصدقُهُ
يارا؟ أم الحلم فى روحى يهدهدها يارا؟أم اللحن فى قلبى يموسقه
أَمِن عيونك هذا الفجر مشرقُه أفديه فجراً يظل الفجر يعشقه
أَطفلة الأمس هذى ؟؟! أين دميتها وأين مهد أبات الليل أرمقه ؟
... ...
ياوردة القلب ،حيتك الورود ..وما؟ للورد نفحُ عبيرٍ منك أنشقه
تمازج الورد فى دمعى....فيالأب يلقاك بالدمع .والأفراحُ تخنقه

خصائص التيار الرومانسى فى شعر القصيبى

الحديث عن خصائص التيار الرومانسى عند القصيبى يعنى رصد الخصائص العامة لشعره ، لأن شعره فى جملته لا يتجاوز حدود الرومانسية كثيراً وإن كان فى بعض تجاربه يراوح بينها وبين الواقعية التى يستمد مقوماتها من المناخ العربى .أما الاتجاه الكلاسيكى فلا يكاد القارىء يقف عليه فى شعره إلا لماما كما أشرت سابقاً، وهو لا يظهر إلا فى بعض النماذج التى تلمح فيها الكلاسيكية من خلال الشكل ليس غير .

والقصيبى من أقدر الشعراء الخليجيين عامة والسعوديين خاصة على المراوحة بين الرومانسية والواقعية . وقد وصفه بعض الباحثين بقوله : «يمثل الشاعر غازى القصيبى فى تجربه الشعر البحرينى المعاصر القنطرة التى عبرت عليها تلك التجربة من مرحلة الرومانسية المرتبطة بموضوعى المرأة والطبيعة ،إلى مرحلة الواقعية التى أساسها موضوعاً الوطن والإنسان . ولذلك استطاع غازى القصيبى أن يزاوج مزاوجة فنية ونفسية ناجحة بين هذه المواضيع الأربعة » .(١)

ومن خلال التصور السابق سيكون الحديث عن خصائص الشعر الرومانسى عند القصيبى منصباً على الخصائص العامة لتجربة الشاعر الشعرية مع التركيز على بعض السمات الخاصة التى تميز بها التيار الرومانسى . كما أن هذه الخصائص سيعتمد فى

---

(١) علوي الهاشمي : ما قالته النخلة للبحر ص ٣٤٧ .

استنتاجها على دراسة شعره شكلاً ومضموناً . فأما المضمون فقد تعرضنا لدراسته فى شكل ظواهر اسخلصناهامن واقع خطابه الشعرى إلى جانب الظواهر الأخرى التى سنقوم بدراستها فى مواضع متفرقة من هذا البحث . ومن خلال دراسة تلك الظواهر سيتم رصد كثير من السمات التى يمكن أن يطبع بها شعر القصيبى عامة ، والتيار الرومانسى خاصة . أما فيما يتعلق بالشكل فسنفرد له دراسة خاصة فى هذا الفصل أيضاً يتضح من خلالها الرؤية التى بنى عليها خطابه الشعرى.

١ـ لقد طُبعت تجارب القصيبى الشعورية بطابع الذاتية والفردية .واهتم بإبراز شخصيته من خلال تجاربة الشعرية، وغدا قادرا على طبع أدبه بطابعه الخاص ، بما يعبر عنه من عواطف يدفق بها وجدانه،وصور يموج بها خياله . وهذه السمة أهم مايميز الأدب الرومانسى عن غيره من الآداب الكلاسيكية «فبينما كان يطلب من الكلاسيكى أن يكبح جماح مخيلتة ،فإن الرومانسى أصبح حرا فى أن يطلق له العنان ،وأن ينطلق وراء اللامحدود والمطلق » .[١] وتتضح فردية الشاعر وذاتيته وخياله المجنح فى كثير من النصوص . يقول فى قصيده « نحو الشمس »[٢](من الوافر) :

يجول البرد فى الوادى
وتمتد الأصابع الجليدية
وتنثر خلفها مقل الزهور
وأضلع الأعشاش
فترتحل الطيور وتعول الأشجار
مع الريح الشتائيه
وتعرو الأرض تحت الثلج
إغماءة إجهاد
وترتجف الحياة كأنها طفل
يراقب نطع جلاد
...
هنا ، صيفية العينين ،كان الصيف يجمعنا

---

(١) عيسى بلاطة : الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث ص ٨ . دار الثقافة – بيروت ١٩٦٠م .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩٧ .

مع القمر الذى يطفو
على عينيك أحيانا
وفوق النهر أحيانا
ويهرب .. يتبع النجمات.
هنا سطرت فى عينيك
أول ..أعذب الكلمات
هنا ..حدثت عنك النهر ..
والجيران ..والجارات .

٢- ومن سماته القلق النفسى والانطواء على الذات ، والهروب من عالم الواقع إلى ذكريات الماضى ،وأيام الطفولة ، والاندماج فى أحضان الطبيعة،والإحساس بالحرمان والألم والبؤس والكآبة ، وقد تعرضنا لكل هذه الظواهر بالتفصيل .

٣- كثيراً ما تتحول عواطف الشاعر وانفعالاته إلى صور مجنحة مخضبة المشاعر، متجسدة فى إطار من الغلو يعبّر عنه بخيال حسى وصور بعيدة كل البعدعن ، عالم الواقع. يقول فى قصيدة «معركة بلا راية » [١] من (الوافر) :

أحس بأن أيامى
كهذه الليلة الحمقاء :
عاصفة بلا معنى
صراع دونما غايهْ
ومعركة بلا رايهْ
طواف حول دائرةٍ من الأوهام ..
تبدأ كلما قلتُ انتهتْ ..
وتطول قُدّامى

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٥٠ .

وأحلامى
كئوس إن تعبت شربتها وسكرتُ ..
فاستسلمتُ للدربِ .

٤- جدد القصيبى فى استخدام الألفاظ . فهو يؤثر- إلى حد كبير- الألفاظ الراقية المنطوية على المشاهد الحسية والصور الخيالية . وغالباً ما تبتعد ألفاظه عن الفخامة والجلبة والضجيج . وهى منتقاة بعناية فائقة متشبعة بكثير من المعانى الهامسة التى تخاطب الوجدان،فلايحتاج القارىء إلى أذن تسمع بقدر ما يحتاج إلى حس يشعر ، وشعورمرهف يحس .

يقول فى قصيدة « السير فى المستحيل » [1] من (المتقارب) :

تقولين « قلها . »..
ولو قلتها مرةً ..مرتين ..
وعشراً ..وألفا
أيصبح هذا الجليد المعربد فى
الروح صيفا ؟
وهذى الملالة بين الضلوع
أتصبح جمراً به أتدفّا ؟
« أحبك!» ..
ها أنذا قلتها ..
غير أنى مازلت ارتشف الموت صرفاً .
وما زالت الريح تعصف
بين شفاهكِ عصفاً .

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٥٥ .

٥ ـ وقد تميز نتاجه الشعرى بالوحدة العضوية للقصيدة ، والتناسق الشعورى فيها . وخلت أيضاً من تعددية الأغراض ، وباتت تجربة شعورية واحدة .

٦ ـ كما تميز بالبعد عن التكلف ،وكد الصناعة . فجاءت صوره البيانية لتصقل الذوق وترهفه وتسمو به . ولننظر إلى هذه الصورة المبتكرة الموحية يقول(من المتقارب) :

تريدين لون حنينى إليكْ؟ إذن طالعى الشمس عند المغيبْ
تريدين طعم حنينى إليكَ؟ إذن لامسي بيديك اللهيب
تريدين حجم حنينى إليكَ؟ إذن سافرى فى الفضاء الرحيب
حملتكِ فىّ .فأنت الدماءَ وأنت وراء الضلوع الوجيب (١)

٧ـ يغلب على تراكيبه السهولة واليسر ، وأحياناً يشوبها نوع من الرتابة ، ويسيطر عليها التكرار فى الألفاظ والتراكيب والمعانى ،مع طبعها بطابع الجِدة. وقد تعرضنا إلى ظاهرة التكرار بالتفصيل فى الفصل السابق . (٢) أما السهولة والرتابة فيمكن تمثلها فى هذا الأنموذج . كما تظهر منه ظاهرة التكرار أيضاً (يقول من المتقارب) :

عند البحيرة أحسست أنى غريب !غريب
غريب! غريب عن الماء ..أنى امتزجت
بحبات تلك الرمال .. فطعم الرمال بحلقى ..
ولون العباءة لون الغبار .. ووجهى بلون الغبار ..
غريب عن الماء يوشك ينهرنى ويقول «ابتعد!
أنتَ جئتَ من القفر فارجع إليهْ» غريب عن البدر ..» (٣)

٨ ـ ويسلك القصيبى مسلك غيره من الشعراء الرومانسيين فى الجنوح إلى النزعة

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٧٢ .
(٢) انظر ص ١٤٣ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤٤ وأنظر أيضاً ص ٥٩٣ – ٦٤٢ – ٦٧٦ – ٨٠٤ .

الانفاعلية الغنائية. وكأنه أحصى معظم الألفاظ الدالة على الحرمان والقلق واليأس والقنوط والانطوائية والتشاؤم ، فاستخدمها بدافع من مزاجه الكئيب، ولوّنها لتتناسب ومعاناته،وهو بذلك يجعل لنفسه معجماً شعرياً يمعجم فيه تلك البنى ذات الدلالات المعنوية والنفسية القاتمه مع تزواجها بالألفاظ المحملةبالمعانى الحسية التى غالباً مايستقيها الشاعر ممن تأثر بهم وخاصة شعراء المدرسة النزارية ، مع تشيكل تلك البنى بالشكل الذى تقتضيه تجربته الشعوية الخاصة . وحسبنا تمثيلاً على ما أشرت إليه مامرٌ من نماذج شعرية فى ظاهرتى القلق النفسى والغربة. والهروب إلى ساحة الحب .(١)

٩- ويبرز التشكيل الموسيقى فى شعر القصيبى بروزاً قوياً . وكثيراً ما نلحظ موسيقاه من خلال تآلف الحروف فى البنية الواحدة ، وتناسق البنى فى تركيبة الجملة الشعرية أو البيت الشعرى الواحد ، وكذا فى بنائية المقطوعة أومجموع المقطوعات فى القصيدة . ومع أنه ليس من السهولة بمكان أن نضع أيدى القارىء على شاهد معين لتتضح من خلاله تلك الموسيقى ،وإنما يمكن للقارىء أن يلحظها من خلال النصوص ،فإننا سنختار بعض النصوص التى قد تفى بالغرض إلى حدما .يقول فى قصيدة « بحرية »(٢) (من مجزوء الوافر) :

إلى عينيكِ ..منقلبى ... وفى عينيك ..مضطربى
وفى عينيك ..أطرح كل ... ماحُمِّلتُ من نصب
أجوب البحر ملاحاً ... بأشرعة من الذهب
فمن قدر إلى قدر ... ومن عجب إلى عجب
ومن جزر من اللهب ... إلى جزر من السحب

يقول فى قصيدة أخرى بعنوان « قطرة من مطر»(٣) وهى (من مجزوء الرجز):

(١) أنظر فى ذلك ص ٢٠١ من هذا الفصل .
(٢) عقد من الحجارة ص ١٨ .
(٣) ورود على ضفائر سناء ص ٢٧ .

كـــــقـطرةٍ مـن مطرِ تحـــدّرى .. تحـــدّرى
اســـترسلى ناعـــمـــة شـــهـيـــة .. كـــالخـــدر
واشـــــعـــــريني أننى الطفل الذى لم يكبـــرِ
...
كـــقطرة مـــــن مطر تغلغلى فـــى ضـــجـــرِ
فـى قـلـقـى ..فـى حرقـى فى كـــــدرى ..فى سهرى
فى قلبى الذى استـحـال قطعـــة مـــن حـــجـــر
تغلغـــــلى .. تغلغلى وغـســـّلى وطـــهـّرى
ردى إلىّ نـفـــــخـــة من الشـبـــــاب العـطر

١٠ – وأخيراً امتازت بعض قصائده بالسرد الشعرى ، والتوسل بالقصة ، والاتكاء أحيانا على الحوار. وتلك سمة بارزة عند الكثيرين من شعراء هذا الاتجاه .ويمكن أن يُلمح هذا الحوار فى قصيدة « هى والبحر» (١) (من الرجز) ، ذلك الحوار القائم بين المحبوبة وحبيبها الذى تجاوز سن الشباب ودلفت قدماه إلى أعتاب الكهولة ، وقد قمصه الشاعر هيئة البحر الذى ودت الحبيبة لو عشقته ،ولكنها عادت تجر أذيال الخيبة والانكسار والملل .

تقول:

« يابحر! ألا تعشقنى
نذوق طعماً أغربا؟
ويجلس البحر على ركبتيهِ
مفكراً ..مقطّباً
وذات صبح ..غضب الحب..
وكم يفزع الحب غضباً
...
قالت له:

---

(١) عقد من الحجارة ص ٥٩ .

« هذا الوداع!
إننى
ضيعت عندك الصبًا
بعثرت أيامى ..وأنت صامت مُقطِّبُ
ألا تمل الملل ؟!
جبنت يابحر !فهل
أنا عشقت امرأة ..
أم رجلا ؟!»

... ...

وجلس البحر على ركبتيه
مفكراً مُقطِّباً
واعجباً!
أما رأت فى ناظرى
الضو خبا؟
واعجبا
أما رات
مصراع أذنى مُقفَلا
وعجبا! .

ظواهر عامة فى التيار الإبداعي عند الشاعر

أولا – البعد الزماني والمكاني

ليس المقصود بالزمن في الأدب عامة والشعر خاصة الزمن الموضوعي المتمثل فى الوقت كاليوم والساعة ، بل المقصود به « الزمن بصفته «معنى داخلياً » و« صيغة للتأمل ... وهو العنصر الضروري فى كل حقيقة » [١] . لذلك كثيراً مايفهم الناس الزمن فهماً خاطئاً ، ونجدهم يخلطون بينه وبين الوقت ولا يميزون بينهما ، علماً بأن اللغة العربية تعد من أدق اللغات في تحديد المعاني ، وقد فرقت بعناية بين مفهومي لفظ الزمن ولفظ الوقت . ورغم هذا التمييز الواضح بين المفهومين في اللغة العربية إلاَّ أن كثيراً من الباحثين العرب قد وقعوا في إشكإلية الخلط بين مصطلحات الزمن والوقت والدهر[٢] . ولكن الذى يعنى الباحث هنا هو موقف الشعراء والمبدعين من البعد الزمَاني من خلال نتاجهم الفني . ذلك الموقف المنعكس نفسياً وشعورياً على مرآة إبداعاتهم . وهو موقف قديم قدم الزمن ذاته ، يريدون فيه موت الأشياء وانبعاثها ، وتحررها وتحركها ، يريدون انفلاتها من عقالها ، وتحجرها وانتهائها ، ثم تنعكس تلك الرؤى عليهم ليتأملوا ذواتهم وتغيراتها من ميلاد وشباب وكهولة وشيخوخ وموت .

أما المكان فشأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عند المماسة الواعية للفنان «فهو ليس بناءً خارجياً مرئياً ، ولا حيزاً محدود المساحة ، ولا تركيباً من غرف وأسجية ونوافذ ، بل هو كيان من الفعل المتغير والمحتوي على تاريخ ما ... ويحتاج هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره وينمو فيه ».[٣] ومن هنا يتوقف فهمنا للعلاقة بين القصيدة الحديثة والواقع الذي مارس فيه الشاعر إبداعه الفني من خلال جماليات الشكل

---

(١) د/ محمود الربيعي : حاضر النقد الأدبي ص ١٣٦ – ١٣٧ .

(٢) د/ عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربي ص ٢٥٣ .

(١) ياسين الخضير: إشكالية المكان فى النص الأدبي ص٨ .

المكـــاني المتغلغل في مكوناتها . « فالمكان لا يبرز في الشـــعر الحديث شيئاً معزولا مفرداً أو تكويناً بلاستيكياً مجرداً ، أو بناء أجـــوف يحـــتوي على فراغات وجـــدار وغـــرف وسقـــوف ، وإنما يبـرز باعـتبـاره ممـــارسـة ونشـــاطاً إنسـانيين مـرتبطين بالفـعل البشـــري ، ويحـــمـلان من بين مـايحـمـلانه مـواقف وعـواطف وخلجات ومـشـاعـر وانفعالات الكائن الإنساني»[١] .

والأمر الذي لاخلاف فيه هو أهمية هاتين الظاهرتين في دراسة النص الأدبي شعراً أو نثراً . فناقد مثل بيترثون يؤكد في دراسة له عن بودلير «بأن تجربة بودلير فيـما يتعـــلق بالزمن ، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره (فى أزهار الشر) حتى ليمكن أن يقال إنها مفتاح لفهم ذلك الشعر ».[٢] ويرى الدكتور إحسان عباس أن موقف كل شاعر من أصحاب الشعر الحر من الزمن هو الذى يعطي شعره سمة فارقة ».[٣]

وخلاصة القول إن صلة الشاعر الحديث بالبعد الزمكاني صلة وثيقة باعتبارها توقاً داخلياً وتوتراً وتفاعلاً وقوة للخيال . وهو القاعدة الهامه التي تدعم تركيب العمـــل الإبداعى ، وتعد ركيزة وثيقة الصلة بذكريات الشاعر وتاريخه وحضارته ، وانعكاساً لواقعه الذى يتفاعل معه ويصدر عنه إبداعاته . ويمكننا بعد التنظير السابق أن نتتبع هذين البعدين فى شعر شاعرنا ونعرف موقفه منهما .

فمن حيث الزمن : لقد آثر القصيبي أن تكون علاقته به علاقة ذاتية لا فكرية تأملية كما هو الحال عند الشعراء القدامى أعنى شعراء العصر الجاهلي وماتلاه من عصور أدبية . وهذه العلاقة الذاتية هي التي تتمثل في حديثه عن الزمن من خلال رؤيته الخاصة التي يصور بها شعوره بالعمر الذي تجاوز حسابه العددي المرتبط باليوم والشهر والسنة إلى حساب نفسى يوائم مايطمح إليه من تحقيق الرغائب والأمنيات التي يريدها . فهو بعد أن يحقق

---

(١) ياسين الخضير : إشكالية المكان في النص الأدبي ص ٣٩٣ .
(٢) د/ إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر ص٨٣ .
(٣) نفس المرجع ص ٨٣ .

رغائبه لا يبالي بعيشه أو مماته ، ولا يعنيه العمر مادامت سنوه تمر بطيئة مملة . يقول من (الكامل) :

أنا لا أبالـــى بعد ليلتنـــــا أأعيش أم يغتالنـــــى أجلى

ماذا وراد العمـــــر أقطعـــه وسنينه دهـــــر من المـــلل

فالزمن عند الشاعر لحظة حاضرة تُستغل لتحقيق الرغبة ليس غير .

مالعمر إلاَّ نشوة لمعـــت لمع السنا في ناظر جـــذل [١]

ويتشكل الزمن عند القصيبي فى عمر مبدد لا قيمة له . فهو أيام قاحلة كل ما فيها سراب وذكريات مطوية . وهذا يعنى أن الماضي بالنسبة له جامد متوقف أو يكاد يكون منعدماً ، أو هو متوقف عند نقطة معينة كما يقول د/ إحسان عباس عن الزمن عند خليل حاوي.[٢] يقول في قصيدة «لاتسألي» [٣] من (الرجز) :

صديقتى ! انفضي يديكِ من هواى
من عمري الشريد .. من أيامي العجاف
من دمعة فاض بها صباي
من لوعة تحضنها دماي
لا تخجلي بوحي بسركِ الرهيب
بأن حبنا انتهى
فكل ذكرياتنا قد انطوت
وكل مامرّ بنا سراب

وفي محاولة من الشاعر للتخلص من الماضي الذي يعد من وجهة نظره شيئاً منعدماً ، أو منتهياً بما يحمل من ذكريات ، هو حساس بالانتصار على ذلك الزمن المنصرم بما يحمل

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٨ .
(٢) اتجاهات الشعر المعاصر ص ٨٥ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٧ .

من مآس وهمـوم يقـــول (من المتقارب) :

وحتى أحس بأني إنتصرتُ وأنى هزمت مآسي القدرْ [١]

فإحساسه بانتهاء الزمن وتوقفه إحساس اكتسب صفة الديمومة . وهو انعكاس فى بعض الأحيان لحالة شـــعورية قلقة كما رأينا في النموذجين الســـابقين ، كما يعكسه الإحساس بالسعادة نتيجة للحظة شعـــورية متفائلة أحياناً أخرى . يقـــول (من الوافر) :[٢]

يداك تداعبان يدى
وتهمس فى الدجى الكلمات
« حبيبى ! أنت ! وأنا فتاتك » ..
تهمس الكلمات
.....
إلى أن ينتهى الزمن
إلى دنيا بلا آخر

ويقول فى حالة شعورية يلونها إحـــساس بالفـــرح ، وقد وقف الدهر مشـــاركاً له فرحته ، وما الدهر هنا إلاّ الزمن الآني الحاضر الذي يعيشه ويمارس فيه الحياة ، وهو نقيض الماضي المنتهي المتوقف إلى الأبد . والقصيدة بعنوان « كلمات لصديقة »،[٣] من مجمع البحور إذ إن مطلعها من الرجز ، وجزء منها من المتقارب ، ثم يعود إلى الرجز ومنه مطلع الأسطر التي سنختارها ، ثم يبدأ بجملة شعرية من الرمل :

كفرحة المسافر الذى هوى
يقبّل التراب فى المطار

---

(١) الجموعة الشعرية الكاملة ص ١٩٠ .
(٢) نفس المرجع ص ٢٤٠ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٦٩ .

فرحت ذلك النهار

×××

وقف الدهر فما أشعره

يمشى بنا

وقف الدهر هنا

هذه الليلة .. كانت حلمنا

هذه الليلة .. كانت عمرنا

وشاعرنا كغيره من الشعراء المعاصرين متقلب متغير يمر من حالة شعورية إلى أخرى، فهو حينا يسره الزمن ويبهجه ، فيصفه بالتوقف لمشاركته الفرحة والسعادة .

وحينا يكون دائم التبرم والشكوى منه . يقول فى قصيدة بعنوان «أماه»[١] (من مجزوء الكامل) :

أشكو إليك الدهر .. أمرح فى حنانك .. فى عطائك

كما نراه أحياناً أخرى مشرداً عبر ذلك الزمن متنقلاً من مكان إلى آخر لا يحتويه المكان يقول من (الرجز) :

قصي علىّ قصة السنينِ حكاية المشرد المسكينِ [٢]

طوّف عبر قفره الضنين يشرب من سرابه الخؤونِ

وتتجلى نقمة الشاعر على الزمن وكراهيته له ، ذلك الزمن الذي انعدمت فيه الأخلاقيات ، وماتت فيه الكرامات ، ولم يعد فيه إنسان نقى من الشوائب سوى الأطفال الأبرياء . وفي هذا حنين من الشاعر إلى زمنه الماضى وطفولته البريئة التي تمثل وجه الحياة التى يحلم بها الإنسان . يقول (من المتدارك) مخاطباً مولوداً له :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٧٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٥٧١ .

يا أهلابك فى زمن الأفاقين [١]
الكذابين .. المرتدين
....
يأ أهلا بك ..
فى زمن الجوع إلى الأبطال
فى زمن الكافر والدَّجَّالْ
فى زمن لم يبق نقى فيه
غير الأطفال .

ورغم إحساس الشاعر ببطء خُطى الزمن وقسوتها عليه ، فإن الزمن الماضي عنده أحياناً يوصي بذكريات الصبًا . ولكن سرعان مايمضي هذا الزمن مخلفاً ذكرى خرساء لا تفصح عن شئ سوى أن الشاعر يتنفس من خلالها أقبح الأشياء . يقول فى قصيدة بعنوان «الإفلاس» [٢] (من المتدارك) :

ما أقسى خطو الزمن الموغل
فى أحشائى .. ما أقساه
أشنع ما أرتكبت كفاه
ألقى فوق جبينى حُماه
ورمى بين ضلوعى
سود خطاياه .
.....
لكنى فى الزمن الغابر كنتُ
صبياً غِرًا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٣١ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٤٧ .

يهوى الليل .. ويهوى البر .. ويهوى البحرا
يحيا شعرا
يكتب شعرا
زمنٌ مرّا
والآن أعيش على الذكرى الخرساء
أتنفس قبح الأشياء .

ومن خلال حنين الشاعر عبر الزمن إلى طفولته يُلْمَحُ هذا التوافق بينه وبين شاعر كالسياب كان دائم الحنين إلى أيام الطفولة ، والعودة إلى الأم يجد في الماضي عزاء عن الحاضر ، وغدا اهتمامه بالزمن يفرض عليه أن يعدّ سنى عمره سنة سنة . وهذا هو حال القصيبي الذى لا يتوانى عن عدّه للسنين حتى إذا ما وقف أمام الأربعين تراءت له أشباح الكهولة ، وبدا خوفه منها ظاهراً . فالأربعون عنده رمز الكهولة ، وثقل وطأة الحياة وعدم القدرة على تحمل أعبائها .

يقول فى قصيدة «أمام الأربعين» [١] وهى من (الوافر) :

وها أنذا .. أمام الأربعـــينِ يكاد يؤذيني حمل السنينِ
تمر الذكريات رؤى شريط تلوّن بالمباهج والشجـــونِ

ويقول فى قصيدة أخرى (من الخفيف) [٢] :

عدّتُ كهلا تجـره الأربعـــــــونُ [هكذا] فأجيبى :أين الصـبّا والفتونُ ؟
ملئ روحى الظما ..فإين «عذارى» ؟ وبقلبى الهوى ..فأين الجفون ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٥٥ .
(٢) نفس المرجع ص ٦٨١ .

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «يارا والشعرات البيض »[١] (من البسيط) تعكس إحساس الشاعر بعناء الرحلة الطويلة والشاقة فى خضم الحياة ، وشعوره بتعب الروح وانفطار القلب خوفاً من الزمن المتجسد فى سن الأربعين :

يادميتى حاصرتنى الأربعون مُدى مجنونة.. وحرابا أدمت العمرا

فمن يردّ لى الدنيا التى انقشعت ومن يعيدلى الحلم الذى عبرا

كما تعكس أبيات القصيدة تحسر الشاعر على دنياه وأحلامه المنصرمة كلما باغته الزمن وتقدمت به السن . فالزمن عدوه لأن الشاعر العاشق المحب لا زمن له بالمعنى المتعارف عليه عند الناس . بل زمنه لحظات الهيام واللقاء فحسب ، وهو زمن لا يجرى متواصلاً كالماء وإنما يتجزأ قافزاً كالفراشات.[٢] فإذا ماقسى عليه الزمن حاول الفرار مع الحبيبة إلى عالم الطفولة الذي يحس فيه بالخلاص من قهر الدهر وعبثه .يقول (من المتقارب) :

نفرُّ فديتكِ ! من عبث الدهر بالوجنتين
وما يفعل الشيب بالمفرقين
....
نفرُّ فديتكِ ! نحوالطفولة
ممايقولون عنى
(لأنى أغنى
لأنى إلى أن أموت أغنى)[٣]

وكلما تقدم بالشاعر العمر شعر بالخوف والهزيمة ، وداخله الإحساس بالتعب والملل الناجم عن صراعه مع الزمن . فماضيه ضياع ونزف ، وحاضره صراع وحرب . يقول فى قصيدة «السير في المستحيل »[٤] (من المتقارب)

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٩٥.
(٢) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص٢٢.
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٠٧ .
(٤) ورود على ضفائر سناء ص ٥٥ .

سأحمل عمرى المبعثر شعرا ونزفا
وأرحل عنكِ ..
كأنّى ماعشت فى ناظريكِ
الأرقّ الأحبّ .. الأعفّا

... ...
تعبتُ !
وأشبعنى الدهر حرباً وعنفا
بظهرى وجنبى
زرى السيف ينبت رمحا وسيفا
وعينيِ السهاد الذى بالسواد تخفّى
هُزمتُ !
وعاد الطموح كطير جريح
على الفخ رفّا .

وحين بلغ الشاعر سن الخمسين وتجاوزها ، غدا أكثر خوفاً وهلعا من زمنه الآنى ، واستسلم لقسوته ، وبات يجتر طموحاته التى حققها فى ماضيه ، وما هذا إلاّ نوع من العزاء الذي يُلهى به الشاعر نفسه ، ويسكن من روعها لتقوى على مواصلة ما تبقى لها من حياة . يقول فى قصيدة «خمسون »[1] (من البسيط) :

خمسون .. تدفعُكِ الرؤيا .. فتندفعُ ... رفقاً بقلبك ! كاد القلب ينخلعُ
خمسون .. صبّتْ لَكَ الأقداحَ مُتْرعةً ... ونادمتكَ .. فأنت الرِىُّ والشَّبعُ
خمسون .. تحملُ جرح الناس .. ياجلا ... جراحُهُ من عذاب الكون ترتفع
خمسون ما مرّ يوم دون معركَة ... أما تولاّك فى أحضانها الجزع ؟
خمسون .. دبّتْ إلى الفودين فاشتعلا ... -واحُرقة الرأس فيه الشيب والصلعُ !-

(١) عقد من الحجارة ص ٢٣ .

هذا فيما يتعلق بالبعد الزمانى . أما الظاهرة المكانية فتتجلى عند القصيبي فى عدد من الأمكنة الرموز التى تتبلور من خلالها الصورة الشعرية التى ترتفع إلى مصاف الجمال المادى للأشياء ، بحيث يبرز الشاعر فيها خالقا ومبدعاً يمارس السيطرة على مفردات الحياة وإخضاعها لقيم التطور والنمو .

«والمكان هو ذلك التكوين الذي يولّد المشاعر المتناقضة كما لو كان هو القضية المعنية فى بناء الصورة» .[١] ومن الرموز المكانية التى عمد إليها الشاعر وجعلها من المحاور الأساسية التى أقام عليها كثيراً من خطابه الشعرى : الصحراء ، الفيافي والقفار ، الواحة ، البحيرة ، البحر ، الرياض والأنهار ، الأكواخ ، الكهوف ، الدروب والدور ، الجبال ، السحاب ، الصخور ، الرمال ، المساجد ، الأشرعة ، الخيام ، النخيل ، الوديان ، الثغور، القبور ، الأطلال ، الغدران ، الأودية وما إلى ذلك من تلك الرموز التى كان لكل منها دلالته الخاصة فى نفس الشاعر توحى له بتكوين الصورة الشعرية الماثلة فى مخيلته لا كما هي فى الواقع المعاين . فالصحراء والقفر والفيافي مترادفات لمدلول واحد تعنى من منظور الشاعر الوحدة والغربة والضياع والملل . فهو يود لو تخلص منها وفرّ إلى الواحة الخضراء . يقول من (الخفيف):

ياسرابي الحبيب ! طال بى السير ... وحيداً .. وضقت بالصحراء[٢]
حن عمري الشقي للواحة الخضراء ... للأغنيات .. للأنداء

ولم تكن الصحراء رمزاً للوحدة والضياع فحسب ، بل هي رمز للخوف والجفاف والجدب وشح العطاء . لذلك كثيراً ما يرفضها الشاعر ، ويبحث عن مكان أكثر أماناً وطمأنينة . يقول فى قصيدة «من الصحراء»[٣] من (البسيط):

---

(١) ياسين الخضير : إشكالية المكان في النص الأدبي ص ٣٩٥ ، (٢)المجموعة الشعرية الكاملة ص١٧ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٠١ .

ذكرتُ حبَّكِ . والصحراء تعبث بى وللزوابع عصف ملء أجوائى
وخطوتى فىَ امتداد القفر ضائعة تهيم مابين إقدام وإعياء
لا لن أعود من الصحراء ملتفعاً بالخوف .. أعثر فى أذيال ظلماءِ

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «بعد الرحيل» [١] (من الكامل) :

ومضيت فى صحراء قاحلةٍ الصخر فيها يحضن الصخرا
الرمل منتشر على شفتي والشمس تمطر جبهتي جمرا
وعلى عيونى يأس قافلة ظمئت فكادت تشرب القفرا

والصحراء عدو لايمنح ، وهى مكان التغيّر والغياب [٢] . مكان الغول والعطش ، ورمز إليأس وتعثر الخطى . يقول فى قصيدة «العودة إلى الواحة» من (المتقارب) :

خذيني إليكِ
ولا تتركيني
أعود إلى القفر والغولِ ..
لا تتركيني ..
أفتش عن منبع فى الصخورْ
عن الورد فى الرملِ ..
لا تتركيني ..
لقهقه إليأس
في خطواتي .

وقد ترمز الصحراء أحياناً للشجاعة والبطولة . ولم لا وهى موطن العرب الأوائل ، وموئل شعرائهم يشدون إليها رحالهم ويحطون فيها عصا ترحالهم ، وهي كذلك أحياناً عند القصيبي . يقول في قصيدة «هناك»[٣] من (المتقارب) :

ارفعي الرأس قولي : «حبيبي
يجوب القفار التي لم تطأها القوافل ..
.....

(١)المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢١ .
(٢) مقدمة للشعر العربي ص ١٥ : أودنيس .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٤١ .

فقد كان يعشق صحراءه .. يعشق الشمس
والريح والشوك .. يعشق
حتى السراب

ولأن الصحراء في الغالب رمز للعدم والغياب وعدم العطاء نجد الشاعر دائم البحث عن المكان البديل الذي يوفر له الراحة والحب والاطمئنان ، يفتش عن مكان العطاء الماثل في الظل والماء والحبيبة ، لـذلك يقـول (من السريع) :

أريد أن أمضي إلى واحة [١]
وارفة الظل .. بها جدولٌ
وبلبل يصدح للحب
حيث يمر العمر لا وحشةٌ
خرساء .. لا ليل طويلٌ كئيبْ
أريد أن أمضي بعيداً بعيد

ويقول أيضاً :

حنَّ عمري الشقي للواحة الخـضراءِ للأغنيـات .... للأنـــداءِ [٢]

وقد قرن الشاعر بين الواحة وبين السعادة . فمتى اقترب منها اقترب من السعادة ، ومتى نأت الواحة عنه ابتعدت السعادة . فالواحة عنده رمز من رموز الحياة الهانئة السعيدة يحلم دائماً بتحقيقها يقول من (الوافر) :

وتنأى الواحـة الخضـراء عنـي كما تنأى السعادة عن ظنوني [٣]

ومن الأبعاد المكانية البديلةللصحراء ،والتى يطيل الشاعر البحث عنها ليلقي فيها عصا ترحاله باحثاً عن الراحة والاستقرار والحب القديم والذكريات الجميلة. البحيرة التى تمثل

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٩ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٧ .
(٣)نفس المرجع ص ٦٥٦ .

عنده رمزاً للصفاء ونقاء السريرة والوداعة الحالمة . يقول (من المتقارب) :

ذكرتك عند البحيرة .. [١]
– حيث تسير القوارب .. يسبح سرب
من البط والبجع المتبختر .. حيث
تنام السماء على خضرة الأرض ..
تستغرب الأرض من زرقة الماء –

والغدير واحد من تلك الرموز التى توحى لدى الشاعر بالراحة والأمان ، كما توحى بالحب الماثل فى دفئ الحبيبة التي يبحث فى عينيها عن هذه الرموز .

يقول (من الخفيف) :

يا أعز النساء ! همي ثقيلُ هل بعينيك مرتع ومقيلُ [٢]
هل بعينيك – حين آوى لعينيك مروج خضر وظل ظليل
هل بعينيك بعد زمجرة القفر غدير .. وخيمة .. ونخيل

والبحر عند القصيبي رمز الصراع بين الخير والشر ، بين الحق والباطل ، بين التشبث بالحياة والخوف من الموت المتمثل فى غرق الإنسان في لجة الحياة والضياع فى دوّامتها . لذلك يحاول الشاعر الفرار منها إلى عالم مثالي شأنه فى ذلك شأن الشعراء الرومانسيين . إلاّ أنه يستسلم للغرق بعد أن صارع الأمواج ، وألقى بشراعه فى مهب الريح . يقول من (الخفيف) :

أين .. أين المسير .. والبحر طاغٍ والدياجي تمد حولى ستارا ! ؟
والرياح الهوجاء تعصف بالكون .. فتربدّ صفحتاه اغبرارا
وشراعي الضئيل فى ثورة الأمواج .. طفل يصارع الأقدارا
لا رجوع .. البر غير بعيد كلما جئته اختفى وتوارى [٣]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤٢ .
(٢) نفس المرجع ص ٦٦٣ .
(٣) نفس المرجع ص ٨٤ .

.....

أناألقـــيت ياريـاح شـــراعي فـخـذيه .. وأغـرقي البـحّارا

كما أن البحر عنده حيناً آخر رمز العطاء والخير ، والنماء . يقول فى قصيدة «وتعطين كالبحر ».[١] من (المتقارب) :

وتعطين كالبحر .. يا امرأة
شعرها الموج .. يا امرأة عينها طيبة
القاع .. يا امرأة شفتاها
إنبعاث الغريق .
.....
وتعطين كالبحر .. ما أكرم البحر .. يمسح بالزبد
الرخو جبهة هذا الذى جاء
يعبر جمر الوهاد ..
وشوك الطريق .

ومن الرموز المكانية التى تعني للقصيبي وغيره من الشعراء العرب الأصالة والبقاء: النخلة ،إنها رمز التجذر والشموخ ، إنها الارتباط والانتماء ، ارتباط العربى بتراثه وقيمة العريقة عراقة امتداد النخلة وشموخها عبر الزمن الممتد ماضياً وحاضراً ومستقبلاً . ومن هنا ندرك مدى الارتباط الوشيج بين البعدين الزماني والمكاني فى خطاب القصيبي الشعرى الذى يعتبر بؤرة نفسية يتلاقى فيها البعدين المكانى والزمانى ، الضرورة والمصادفة كما يقول أدونيس .[٢]

يقول القصيبي في قصيدة «عقد من الحجارة »[٢] (من الخفيف) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٥٨.
(٢) مقدمة للشعر العربى :ص١٥.
(٣) عقد من الحجارة ص٧.

خـبـرونا – بالله ! من أين جـئـتم أمن الورد ؟ ؟ .. أم من الصـبّاره ؟
من شموخ النخيل ؟.. أم من هديل القـمح ؟ .. أم من هواجس المحّارهْ ؟

ولا يخفى على المتمعن فى قراءة البيتين السابقين ما اشتملا عليه من رموز مكانية إلى جانب النخلة / الرمـز . فالـورد ، والصبّارة ، والقـمـح ، والمحّارة كلها رموز توحي بالعطاء من ناحية ، والانتماء للوطن من ناحية أخرى .

ويقول في قصيدة « حكاية مهر الرياح » [1] (من الرجز) :

من أين جاء ؟
هل ولدته ذات فجرٍ
غيمة بيضاءْ ؟
أم أنجبته فى الربيع نخلة خضراء ؟

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص٨٠ .

ثانيا -المدينة فى شعر القصيبي

المدينة ذلك الكائن الحياتى المتنامي ، الذى يشكل مظهراً من مظاهر الوجود الإنسانى المتحضر عبر العصور . كما تمثل المدينة الحياة الراقية المعقدة ، والمليئة بكل متناقضات الحياة ، مقابل الريف الذي يبرز كظاهرة من ظواهر الحياة الوادعة الرقيقة البسيطة، والبعيدة عن ضجيج الميكنة البشرية وصخبها ودخانها المنبعث من أجوفة البشر وآلياتهم «لذلك لا تمثل فى الشعر العربي نزعة قبول وإعجاب بها . بل يعكس الشعر سلبياتها ويشحن صور الشعراء كراهية لها ».[١] وأبعد من ذلك « نجد أن ثورة الأدب الحديث على المجتمع المدنى ثورة من أجل « الكرامة الإنسانية » فإذا كان ثمة شعور قديم بأن الحياة مشكلة الأنسان فى الريف ، ففي المدينة شعور أكيد بأن الإنسان هو نفسه مشكلة الحياة».[٢] لذلك نلمس رغبة الشعراء الرومانسيين في التغني بالريف هرباً من زيف المدينة وتحجرها ، وبحثاً عن الحياة الهادئة الوادعة ونأياً عن صخب المدينة وغربتها . «وقد وجد الشاعر نفسه تصطدم بقسوة المدينة وتعقدها ومحاصرتها له وانعدام الروابط الإنسانية والاجتماعية فيها»،[٣] وندرة الفرص أمام الوجدانيات والعواطف الرقيقة لتحل محلها هموم شخصية ومتناقضات حياتية تتسابق فيما بينها .

غير أن د/ إحسان عباس يرى أ ن كثيراً من الباحثين يميلون إلى الاعتقاد بأن المدينة فى العالم العربي ليست سوى «قرية» كبيرة ، وأن الشاعر حين يحس بتضايقه من المدينة ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع إنما هو مجرد محاكاة لشعراء الغرب حين يضيقون ذرعاً بتعقيدات الحضارة ، وبالمدينة الكبيرة ممثلة لها » .[٤] ويؤكد د/ إحسان مقولته السابقة بقوله : « لقد كان من المصادفة المحضة أن يكون عدد من الشعراء العرب المعاصرين ريفيي النشاة ثم هاجروا إلى المدن ، فالصدام بينهم وبين المدينة لا يعنى مقتا للحضارة

---

(١) د/ عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعرالعربي المعاصر ص ٢٧٢ .

(٢) د/ منيف منصور : الثقافة العربية الليبية عدد ١٠ سنة ١٩٧٤م ص ٣٥ نقلاً عن الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربي المعاصر ص ٢٧٤ .

(٣) د/ السعيد الورقي : لغة الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٦ .

(٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١١١ .

ووسائلها ، وإنما هو تعبير عن «عدم الألفة» بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة ...كالنفور من الضجيج والزحام والتدافع والإحساس بالحيرة والخوف ... إلخ . وفي قمة ذلك يتولد لديه شعور بالاغتراب والعزلة ، وإحساس بفقدان الحرارة في العلاقات الاجتماعية جملة ».[١] وفي قصيدة « قافلة الضائعين »[٢] (من المتقارب) ، وهى أولى قصائد القصيبي التي تحدث فيها عن المدينة ، وما يعانيه الإنسان / الشاعر من خوف وتشرد فى جوفها ، بل في كهوفها ودروبها المليئة بوحوش البشر ، يقول :

حوانى طريق الضياع الطويل
وجاء المساء
وأبصرت أشباحه الواجمة تحملق فيّ
وظلت تردد فى مسمعيّ
إلى أين نمضى وهذا الطريق
بدون رجوع ؟ »
وضج بأذني عويل الرياح
وروعنى من وراد الكهوف عواء الذئاب
وخلف انحناء الدروب رأيت عيون الوحوش .

ولم يقتصر إحساس الشاعر نحو المدينة على الخوف والتشرد ، بل أحس من خلال معايشته لها أن كل شئ فيها يبعث على الحزن ، ويقود إلى الشعور بالضياع والغربة . يقول من القصيدة السابقة :

وكان سؤال طويل وقال
أنا ياصديق من الضائعين
هجرت المدينه
وأقبلت أدفن بين الدروب
بقايا الليالي الحزينه .

---

(١) د/ إحسان عباس : إتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١١٢ – ١١٣.
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٢ .

ويقول من قصيدة بعنوان «أغنية» [١] (من الرجز) رسم فيها صورة حزينة تعكسها معاناته من خلال الكآبة والوحشة التى يحس بها الشاعر فى شوارع المدينة التي ألقى عليها الغروب غلالته التي توحي بالحزن أيضاً .

أريد أن أغنى
أغنية حزينة
كمشية الغروب في
شوارع المدينة

وفى المقابل يرسم الشاعر صورة للقرية – تلك المدينة الصغيرة – ومافيها من حياة هادئة مطمئنة ، ويشده فيها الحنين إلى البيت والطفولة والقلوب المليئة بالحب والحنان . وقد أشار د/ إحسان إلى أن هذا الميل من الشعراء العرب إلى الريف يمثل نزعة رومنطيقية أصيلة ، وجدت لها تعبيرات مختلفة فى الأدب العربي فى هذا القرن .[٢] يقول القصيبي في قصيدة «قافلة الضائعين »[٣] السابقة : وقد استنتجت ملامح القرية من خلال السياق .

فقد كان لي فى رحاب المدينة
حياة وبيت وطفل صغير
وذات مساء أتتنا الرياح
وسارت ببيتي وطفلى الصغير
وطالعته فى حنان الحبيب
وقلت : «يدي يا أخى في يديك
فقد كان لى خلف باب المدينة
قلب وليد .
.....
وسرنا معاً

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٤٨ .
(٢) اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١١٦ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤–٧٥ .

وحدثني عن مآسي الحنين
وعن بيته وكروم العنب
وما الحديقة من ياسمين .

وقد أدى الضياع الذي أحس به الشاعر فى غربته داخل الدينة ، حيث انعدام الروابط الاجتماعية والإنسانية فيها ، واللهات وراء بريقها الزائف ، وتقوقع الفرد –كل في حدود ذاتيته إلى النفور منها ، ذلك النفور الذي دفعه إلى الحمل عليها وعلى ليلها وما ينضوي تحت جنحه من المتناقضات والشرور والآثام . يقول فى قصيدة « ليلة » [١] (من الكامل) :

وعند الظهيرهْ
سمعنا خطى مقبلات كثيرهْ
وجمعا غفيرا من الضائعين
يسبّون ليل المدينهْ

كما كانت المدينة عند القصيبي مصدر كآبة وشقاء ، فقدَ في ظلها وجوده الإنساني الذي لا يتحقق إلاّ من خلال العلائق الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية التي تربط بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله بوشائج من القربى والحب والمودة ، وتقرب بين نفوس البشر ، وتكسر مابينها من حواجز وتذيب ماحولها من جمود فى العلاقات الإنسانية . لذلك نجده يطالب نفسه بالرحيل عنها ، إذ لا فرق بين أن يحيا في جوفها شقياً أو يموت. يقول في قصيدة بعنوان «طريد» [٢] (من الرمل) :

مالذي يغري طريدا بالحياة ؟
لِمَ لا يدفن أشلاء أمانية الحزينهْ ؟
لِمَ لا يرحل عن هذى المدينهْ
وإذا ما أصبح الفجر كئيباً

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص٧٦ .
(٢) نفس المرجعص٨٢ .

كالمساء
وإذا ماضاقت الدنيا كما ضاقت
قبور الميتين
أي فرق بين أن يحيا شقيا
أو يموت ؟

كذلك لم يستطع الشاعر أن يتكيف مع أجواء المدينة رغم إنتمائه إليها والعيش فيها ، وتنقله من واحدة إلى أخرى . فمرة يعيش فيها حزيناً يشده الشوق إلى الحبيبة ، ولكن هيهات . يقول في قصيدة «الحب والمواني السود»[1] (من الرمل) :

واقف وحدى في الميدان ..
والفجر على الأفق حصان
شدّه الشوق .. وأرخاه العياء
والمدينهْ
تتلقى قبلة الصبح بشئ من حياءْ
وعلى كفيّ منديلك أشذاء حزينهْ
آه ما أقسى طلوع الفجر ..
من غير حبيب .

ومرة أوحت إليه المدينة بالخوف ، وأمسى يتصور البشر فيها وقد تحولوا إلى ذئاب ، متجردين من كل القيم الإنسانية يقول :

وقفت على هذا الميناءْ [1]
فوجدت أمامى جمع ذئاب
بوجوه رجال
إن حيّوا أدمتك الأظفار

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٦٠ .

إن ضحكوا راعتك الأنياب

وإن عضوا أكلوا الأطفال

وتعلمت هناك الخوف .

ومرة ثالثة رَصَدَ الشاعر سلبيات المدينة من خلال معايشته لأصناف شتى من البشر . فمنهم المنافق واللص ، ومنهم الكاذب ، وفيهم الحقير والخطير . وهو بهذا التصوير العفوى يكشف عن وجهها الحضارى الزائف القائم على العلاقات المادية بين البشر ، وما سببته الحضارة الحديثة من تمزق فى العلاقات الإنسانية، إحلال أنواع أخرى قائمة على الصراع والتسابق إلى عرض الدنيا، والعجز عن التواصل والترابط الاجتماعى يقول :

وقفت على هذا الميناءْ [1]

فسمعت الناس ينادون الأقبحْ

« أنت الأجمل ! »

والأكرم « أنت الأبخل »

والبغل « الفحل ! »

واللص «عفيف الذيل !»

وتعلمت هناك الكذب

... ...

ورأيت حقيرا وخطيرا

هذا يجلس .. والناس وقوف

هذا يمشى .. فتسير صفوف .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٦٤ .

ومن سلبيات المدينة أيضا كما صورها الشاعر ، الضجيج الناجم عن مظاهر الحياة الحديثة ، والمتمثل فى زحام البشر ، ووسائل النقل وميكنة المصانع وقد أوجدت كل هذه الظواهر السأم والملل في نفسه . لذلك نراه يرفضها ويحاول التخلص منها . يقول فى قصيدة « مات شاعر »[١] (من الرمل):

إدفنوه فى رحاب المعبد المهجور ..

في ظل السكينة

إنه قد ملَّ ضوضاء المدينة .

كما يربط الشاعر بين المدينة والخطيئة . وربما يكون هذا الربط انعكاسا لإسقاطاته النفسية المختلفة ، ومعاناته الدائمة في ظل غياب المثل الأخلاقية. يقول في قصيدة « فى الظلام »[٢] (من المتقارب) :

برغم الثوانى المليئة وجداً حزينا

بريئا .. بريئا

برغم ارتجال الخطيئة عبر ظنوني

وهذى الشقيّة (مثل حياتي حين تغيبين ..

مثل المدينة بعد الظلام) اختفتْ . فخذيني

إلى بركة النور أغسل فيها بقايا التشرد بين

الموانىء .. أغسل فيها غبار الضياع الرخيص ..

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص١١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ٨٠٥ .

ثالثا – الموسيقى الشعرية وظواهر أخرى

الموسيقى ضرورة من ضروريات العمل الإبداعي الشعري ، بل أساس من أسسه الرئيسة الذي تميزه عن غيره من الإبداعات الأدبية الأخرى ، وهي تعني تلك الأوزان التي تشكل تناسق الإيقاعات المعروفة ببحور الشعر التي تضفي عليه تناغماً موسيقياً تجعله محبباً إلى أذن المتلقى . «ذلك التشكليل الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات . أما الإيقاع الداخلي للكلمات ، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشئ قلما يدخل في التقدير . وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه» .[١] وأهمية الموسيقى الشعرية إلى جانب ذلك تكمن أيضاً كما يذكر إليوت في كونها «تمكن ألفاظ الشعر من تعدّى عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة » .[٢]

فالموسيقى الشعرية واحدة من مقومات الإبداع الشعري التي لا يمكن الاستغناء عنها في خلق أى عمل متميز يجمع فيه الشاعر بين عناصر الشعر الأخرى . ويعلل د/ محمد النويهى حاجة الشعر إلى الوزن بقوله : «ليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة للاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية »[٣] . وإلى جانب الوزن طالب النقاد بضرورة القافية ، وإن كان الاهتمام بها حديثاً قد خفتت حدته ، وحاول البعض أن يتخلصوا منها كلياً أو جزئياً . على أن محاولة التجديد والتحرر من نمطية القصيدة العربية وزناً وقافية أمر لم يكن مبتدعاً أو جديداً ، فقد كان من الطبعي أن يحاول الشعراء العرب بداءة من العصر العباسي وانتهاء بالعصر الحديث التخلص من ذلك الإطار الشكلى الذي يتمثل في الصورة الكاملة للبحر العروضي ، وفي القافية التي يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة من حيث هى صوت مفروض على الأبيات

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٣ .

(٢) د/ محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص ٣١ .

(٣) نفس المرجع ص ٣٣ .

فرضاً دون أن يكون له مبرر كافٍ في كل حالة [١] .

ففي العصر العباسي نلمس كيف ظهرت الدعوة إلى التجديد والخروج على الشكل التقليدي المألوف للقصيدة العربية ، ويبرز إلى الساحة بعض الشعراء كبشا ر بن برد ومن تلاه ليحطموا – أو يحاولوا على الأقل – أن يحطموا جدر الجمود التى رانت على جسد القصيدة قروناً عدة ، ويتمكنوا من الخروج على شكل القصيدة المألوف ، ويبتكروا شكلاً جديداً للتقفية عرف بالمخمسات التي « تتوالى فيه القصيدة في وحدات خماسية الشطور هي أصل الشعر المعروف بالمسمط » . [٢] ثم تلاه ماعرف بالمزدوج الذى تتوالى فيه وحدات القصيدة ثنائة الشطور، فكل شطرين يتحدان فى قافيتهما ، وأكثر ما يعتمد هذا النوع على قالب الرجز ، وقد ابتدعه بشار بن برد نفسه .

ثم شاع التجديد فى الشعر العربي على أيدي شعراء الأندلس ، فظهر منه المشطرات بأنواها (كالمثلثات والمربعات والمخمسات والمسمطات) ، والموشحات التي طبقت شهرتها الآفاق ، وهي تعد القفزة التجديدية الحقيقية فى مراحل تجديد الشعر العربي الأول . ومع ذلك فإن التجديد فيها لا يتعدى حدود الشكل أو الإطار الخارجي فقط . وقد كان من الممكن أن تُعد الموشحات فتحاً جديداً في الشعر العربي لوما أن جِدّتها لا تتجاوز أطر الوزن والقافية « أما موضوعاتها المستوحاه ومعانيها فتكاد تكون نفس الموضوعات والمعاني التي طرقها الشعراء الأقدمون » . [٣]

وفي العصر الحديث خطت حركة التجديد خطوات تكاد تكون موفقة ، ظهرت بواكيرها مع الربع الأول من القرن العشرين ، وحول هذا التيار التجديدى يقول د/ إبراهيم أنيس « أما إليوم فهناك اتجاه عام إلى إحياء « الموشح » والتفنن في أساليبه ولا سيما الذين احتكوا بالعالم الغربى واطلعوا على أساليبه الشعرية ومن هؤلاء شعراء المهجر وبعض الشعراء من الأقطار العربية » [٤] . بيد أن هذه المحاولات التجديدية مع كثرتها وتنوعها لا

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٥.
(٢) د/ شوقي ضيف : فى النقد الأدبي ص ١٠٣.
(٣) د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٤٢.
(٤) موسيقى الشعر ص ٤١٥.

تتجاوز السطحية المحدودة لتشكيل موسيقى القصيدة ، ولم تكن لتضرب فى الصميم ، كما أن التغيير الذى أحدثته لم يكن تغييراً جوهرياً يحدث تشكيلاً صوتياً جديداً في بنية القصيدة، بل كان تغييراً جزئياً لا يتعدى حدود القافية . لذلك لم تتسع حركة التجديد لتصل إلى جوهر التغيير الذى شهدته القصيدة الحديثة في ثوبها الجديد الذي يتناسب ومناطراً على الحياة من مضامين وأفكار وتجارب مختلفة ، وما لازمها من أيدولوجيات وانقلابات حضارية . « وأغلب هذه المحاولات التي حاولت التجديد في الإطار الموسيقى للقصيدة العربية وتشكيل هذا الأطار تشكيلاً فنياً تكاد لا تخرج فى منتهاها عن هذه المحاولة المبكرة التي عرفت بالموشحات وما أشبه ذلك » [١] .

ثم تلى المرحلة التجديدية الحديثة الأولى مرحلة أخرى انصب فيها اهتمام المجددين على التحرر من القافية . وقد عرف هذا النوع من الشعر الجديد « بالمرسل » ويعود الفضل فيه للشاعر عبد الرحمن شكري كما يذكرد/ عز الدين إسماعيل [٢] . غير أن الدكتور شوقى ضيف يعزي نشأة الشعر المرسل إلى توفيق البكري فيقول « ولم يلبث أن تنادى غير شاعر فى أوائل هذا القرن العشرين بالتحرر من القافية ، فإنها تقف سداً يحول دون نظم القصائد الطويلة ، وأسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية وأسماها « ذات القوافي » ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل ». [٣] ولكن كلا من الباحثين لم يحدد على وجه الدقة أسبقية الشعراء في قصيدة الشعر المرسل . والشعر المرسل يعنى تحرر القصيدة من قيود الروى وتنعتق من وحدتها المتكررة والملازمة للقصيدة من مطلعها إلى منتهاها ، فيكون لكل بيت روى مختلف عما قبله وما بعده ، ولا يطرد النغم الموسيقى فى بيتين من أبياتها . وإنما ينتهى بنهاية البيت الأول لتبدأ من جديد في أول البيت الثاني وهكذا دواليك شريطة التزام القصيدة ببحر عروضي واحد .

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٦ .

(٢) د / عز الدين إسماعيل : نفس المرجع ص ٥٩ .

(٣) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ص ١٠٧ . وأنظر د/ نعمان القاضي : شعر التفعيلة والتراث ص٦ .

غير أن هذا النمط من الشعر لم يكن ذا شأن يذكر في تطور موسيقى القصيدة العربية ، إذ لم يضف جديداً ، بل يشعر معه القارئ بخفوت النعمة الموسيقية الناجمة عن عدم اطّراد الإيقاع الموسيقى في أواخر أبياتها . لذلك لم يكتب له النجاح والانتشار لعزوف الشعراء عنه لنبوه عن الأذن العربية التى ألفت فقرات التقفية ووقر فيها إيقاعها نيفا وأربعة عشر قرنا من الزمان [١] . وقد أدى عزوف الشعراء المعاصرين عن كتابة الشعر المرسل إلى البحث عن نوع آخرمن أنواع التجديد الشعري فالتمسوه في نظام المقطوعات الشعرية التى عرفت بالثنائيات والثلاثيات والرباعيات والخماسيات ، وقد تكبر المقطوعة أو تصغر فى القصيدة الواحدة ، أو تكون منفردة بحسب تنوع الفكرة التى يتطرق إليها الشاعر من خلال الموضوع الرئيس الذي اشتملت عليه القصيدة ككل . ويشترط أن يكون عدد أبيات المقطوعات فى القصيدة الواحدة متساوياً ، وتلتزم كل مقطوعة بروى معين دون الخروج عن البحر العروضي الذي بدأ به الشاعر قصيدته ، وأكثر من عنى بهذا النوع من الشعر شعراء المهاجر الأمريكية .

ولم تقف عجلة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدود التحرر الجزئى من قيود القافية كما هو الحال سابقاً ، بل تجاوزتها إلى التحرر الكلي ، فظهرت محاولة جديدة وجادة فى ميدان تجديد التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية عرفتت بالشعر الحر أو شعر التفعيلة . وقد كانت هذه المحاولة أكثر نجاحاً وانتشاراً من المحاولات السابقة المتمثلة في الشعر المرسل وشعر المقطوعات ، كما تجاوزت حدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة فى بنية الخطاب الشعرى العربي . ولم يمض سنوات قليلة على ظهور هذه الحركة التجديدية حتى غدا هذا اللون الجديد من الشعر يشكل مدرسة شعرية جديدة حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية ، وانتقلت بها من حالتي الجمود والرتابة اللتين لازمتاها قروناً طويلة إلى حالة أكثرحيوية وأرحب انطلاقا. وأخذ رواد ونقاد ومريدو هذا النوع الجديد من الشعر يسهمون فى إرساء قواعد هذه المدرسة التي عرفت فيما بعد بمدرسة

---

(١) د/ نعمان القاضى : شعر التفعيلة والتراث ص٧ .

الشـعر الحر أو شعر التفعيلة أو الشعر الجديد. وفى هذا الإطار يحدّثنا أحد الباحثين فيقـــول : « لقد جاءت خمسينيات هذا القرن بالشكل الجديد للقصيدة العربية ، وكانت إرهاصاتها قد بدأت في الأربعينيات ، بل ولا نكون مبالغين إذا قلنا في الثلاثينيات من أجل التحرك إلى مرحلة جديدة مدعاة للبحث عن أشكال جديدة فى التعبير لتواكب هذا الجديد من الفكر المرن ... وقد وجدت مدرسة الشعر الحر الكثير من المريدين ، وترسخت بصورة رائعة في جميع البلدان العربية بدءاً بالملائكة والسياب والبياتي في الأربعينيات ، ثم مالبثت هذه الدائرة أن اتسعت فى الخمسينيات فضمت إليهم شعراء مصريين آخرين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، وفي لبنان ظهر أحمد سعيد «أدونيس » وخليل حاوي ويوسف الخال ، وكذا فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي في فلسطين ، أما فى السودان فقد برز فى الأفق نجم كل من محمد الفيتوري وصلاح محمد إبراهيم » . [(١)] وحول تعريف الشعر الحر تقول الشاعرة نازك الملائكة : «هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه » . [(٢)] ثم تتابع نازك قائلة : «فأساس الوزن فى الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة ، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية فى تنوع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطرتشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

---

(١) د/ أحمد تهامي أحمد : لماذا كانت مدرسة الشعر الحر ، مجلة الفيصل عدد .. ١١٠ إبريل ١٩٨٦م .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٧٨ .

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل جارياً على السن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا » [١] .

ومن خلال تعريف الملائكة لمفهوم الشعر الحر تتضح لنا طبيعته . فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية الخليلية ويلتزم بها ، ولا يتجاوزها إلاّ من حيث الشكل الهندسي للقصيدة والتحرر من الروى الواحد المتكرر فى أغلب الأحيان . فالوزن الموسيقى موجود والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في معمارية القصيدة . وفى هذا المضمون يقول د/عز الدين إسماعيل : « إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، ولكنه أباح لنفسه أن يدُخل تعديلاً جوهرياً عليها كي يحقق بها الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه مالم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه » . [٢] والسطر الشعري هو الأساس الذي تنبني عليه القصيدة وللشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات فيه ، وذلك حسب الدفقة الشعورية عنده . فقد يتكون السطر من تفعيلة واحدة لأن التفعيلة بنية موسيقية منظمة ، وقد يصل عدد التفعيلات إلى ست تفعيلات كبيرة «كمفاعيلن ومستفعلن» أو إلى ثماني تفعيلات صغيرة إذا كان البحر الذي يستخدمه الشاعر يتكون من ثماني تفعيلات صغيرة « كفعولن وفاعلن » .

بيد أن بعض الباحثين لم يحددوا عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، بل تركوها لاختيار الشاعر وفقاً لتنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه فى حالتها الشعورية المعينة . « وقد تبع هذا بالضرورة ألاّ يستخدم الشاعر في السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية ، وذلك لأن استخدام تفعيله مغايرة يقتضي نظاماً ثابتاً لتكرارها في السطر نفسه وفي السطور التالية » [٣] .

أما القافية في الشعر الجديد فهي نهاية موسيقية للسطر الشعرى ، بل هي أنسب نهاية

---

(١) قضايا الشعر الحر ص ٧٩ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ص ٦٥ .

(٣) د / عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص٨٥ .

لهذا السطر من الناحية الإيقاعية . ومن هنا منشأ صعوبتها فى الشعر الجديد وقيمتها الفنية كذلك و« هي في الشعر الجديد كله لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة ، وأنما هى كلمة «ما» من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقى للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها ». [١] كما أن للشاعر حرية اختيار البحر العروضي الذي يستخدمه كوحدة موسيقية للقصيدة سواء كان من البحور المفردة التفعيلات أم المزدوجة . غير أن البحور الصافية هي البحورالمفضلة في بناء الإيقاع الموسيقى لقصيدة التفعيلة ، لاعتمادها على تفعيلة مفردة حتى لا يقع الشاعر في مزالق الأخطاء العروضية ، أو يجمع بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة . والبحور الصافية التفعيلات هى التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات كالرمل والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك ، كما يدخل ضمن تلك البحور مجزوء الوافر مفاعلتن ، مفاعلتن. [٢]

ويعتمد شعر التفعيلة فى جوهره على التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية للواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذبة . فالقصيدة الجديدة إنما هى تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها ، وليس هذا النوع من الشعر مجرد مجموعة من العواطف والمشاعر والأخيلة والتراكيب اللغوية وحسب ، بل هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك فى خلقها كل القدرات والإمكانات الإنسانية مجتمعة . « إن شعر التفعيلة ينطلق من مفهوم مختلف تماماً لما هية الشعر ووظيفته ، ومن ثم فالقصيدة فى مفهوم أصحابه إنما تُنظَّم لتصوير تجربة شعورية كاملة بكل تفاصيلها التعبيرية ، وما يعتلج فى نفس صاحبها من انفعالات مصاحبة ، تضطرب وتتأرجح أو تزيد أو تنقص أو تقوى أو تضعف أو تتجمع أو تتفرق في منعرجات نفسه ومنحنيات وجدانه ، وعلى القصيدة أن تعبر عن ذلك وتصوره وتمثله تمثيلاً صادقاً دقيقاً ». [٣] ثم يشير د/ النويهي إلى أن تسمية شعر التفعيلة « بالشعر الحر » تسمية خاطئة لأن مفهوم التحرر الشعري عند الكثيرين أمر نسبي ، لذلك فهم بعض الذين يقفون من

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٦٧ .
(٢) نازل الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٨٤ .
(٣) د/ النعمان القاضي : شعر التفعيلة والتراث ص ٣٢ .

التجربة الشعرية الجديدة موقفاً سلبياً أن الشعر الحر يعني التحرر من قيود الوزن والقافية معا. وفي معرض ذلك يقول : « اجتهد أنصار الشعر الجديد أن يثبتوا لمعارضيهم أنه لا يزال يحتفظ بموسيقى شعرية ، وإن تكن موسيقاه أكثر اتساعا ومرونة وأقل رتوبا وسيمتريه من موسيقى الشكل القديم ، أى أنهم اجتهدوا في التدليل على أن الشعر الجديد ليس « شعراً حراً » كما سمى خطأ ، وكما سماه بعض أصحابه أنفسهم للأسف الشديد . فهو وإن تحلل من بعض القوانين الوزنية القديمة ومن الشكل الهندسي السيمترى الصارم ، لا يزال يحقق الشرط الذي يجب أن يحققه كل شعر لكي يعد شعرا ، وهو درجة من الاطراد في الإيقاع تميزه على النثر الذي لا يُشترط في إيقاعه اطراد ».[١]

وقد ظهر إلى جانب شعر التفعيلة محاولة أخرى عرفت « بقصيدة النثر» وإن كانت أقل شأناً من حيث الذيوع والانتشار إلاّ أنها أكثر خطراً فى حد ذاتها ، لأنها تقلب مفاهيم الشعر ومعاييره رأساً على عقب ، وتخرجه عن مساره الذي رسمه له الشعراء والنقاد ليسلك دروباً وعرة قد لا يحظى فيها بالنجاح حتى من عامة المتلقين الذين عرفوا الشعر في أبسط صوره كلاماً موزوناً ومقفى على أقل تقدير . بل لاشك أن الغالبية من المثقفين ينكرونه ولا يدخلونه في دائرة الشعر . وهذا النمط من أنماط التعبير الأدبي لا يمت في الحقيقة إلى الشعر بصلة من قريب أو بعيد ، ولا يشاركه فى عنصر من عناصره اللّهم إلاّ وجود العاطفة والخيال والتصوير ، وتلك سمات مشتركة في أي إبداع أدبي . وحول هذا النوع من الإبداع الأدبي يتحدث أنيس المقدسى قائلاً : « وهنا لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور . فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التراكيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية . على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي ، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي . وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن له قطعاً كثيرة تلمس في جميعها هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة ».[٢]

---

(١) قضية الشعر الجديد ص ٥١٧ .

(٢) أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربي ص ٤١٩ – ٤٢١ .

كما أشار الدكتور شوقي ضيف إلى هذين النوعين من الشعر المنثور أيضا، فقال : «ويتسع التجديد عند بعض الشعراء فيستحدثون ماسموه بالشعر المنثور ، وهو نمطان : نمط تنقطع فيه العلاقة بينه وبين الشعر العربي ، فلاوزن فيه ولا قافية ، مع اعتماده الشديد على قوة الخيال والتصوير وإثارة العواطف والمشاعر ، وواضح أن سقوط القافية منه والوزن ينّحيه عن دوائر الشعر ويلحقه بدوائر النثر. أما النمط الثاني فيعتمد على قافية متنوعة ، ولكنه لا يعتمد على إيقاع لوزن من أوزان العروض العربى ، وهو لذلك لا يمكن إدخاله دوائر شعرنا ، لا لأن إيقاعه ونغمه مخالفان لما تعودناه فحسب ، بل لأن نغمه وإيقاعه لا يطّردان في صورة موسيقية منظمة ».[١]

أما الدكتور النعمان القاضي فيقول : « وواضح أن سقوط القافية والوزن من الشعر المنثور بنوعيه وافتقارهما للإيقاع تنحيانهما عن دوائر الشعر ... وقد مضى كثيرون من المعاصرين فى لبنان بصفة خاصة ولا سيما من انغمسوا منهم فى الرومانسية الفرنسية يحيلون هذا الشعر المنثور إلى ما أسموه « بقصيدة النثر » وهي مبهمة تمتزج فيها الحواس بالمجردات ولا تكاد تتضح فيها معالم المعاني ، والغريب في هذا النمط من التعبير النثرى أن يسميه أصحابه بالقصيدة ».[٢] ويبدو أن أول من كتب هذا اللون من النثر المسجوع وأسماه شعراً الشاعر محمد منير وجدي الذي قال عنه السحرتى « لقد اتحف موسيقى الشعر الحر أحد شباب جامعة فاروق الأول ، بشعر صاف رومانتيكي غارق فى الرومانتيكية».[٣] وقد أورد له قطعتين من قصيدتين مختلفتين الأولى بعنوان« نحو الغروب » نذكر مها قوله : « إن الليل عميق يا معبودتي ، لكن أعماقه ضاقت بآلامي ... أحكي له في دمعة أشجاني ، وأرسل في آذان الصمت أغنيتي ... لكن أصداءها ترتد فى ذل إلى قلبى ، فيطويها ! » .

ويقول فى الثانية وهي بعنوان «غريب » :

---

(١) د/ شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ص ٤٨ – ٤٩ .

(٢) شعر التفعيلة والتراث ص ١١ .

(٣) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٠ .

« أود لو استعدتُ ضحكاتي يامعبودتى ، ولثمت فى سعادة طائشة ، تلك النسمات التي تتهافت فى مرح ، لامسه جبينك ... أود لو استعدت ابتساماتى ، فانثرها على زهرات البنفسج ، ثم ألقى بها لتذوى تحت قدميك » .

غير أن قصيدة النثر قد لاقت بعض الرواج فى أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات ، ولا سيما عند قلة من شعراء سوريا ولبنان كأدونيس وأنسي الحاج ، حيث أُطلقت تسمية «قصيدة النثر » لأول مرة من خلال دراسة كتبها أدونيس لمجلة شعر عام ١٩٥٩م بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث » وهي منشورة ضمن كتابة « زمن الشعر ». يقول فيها « إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي وسطحي قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر . فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر . إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعراً » .[١]

وقد تحمس لهذا النوع من التعبير بعض الباحثين الذين تعد قصيدة النثر من وجهة نظرهم عملاً يرقى إلى مصاف الشعر ، بل قد تكون عندهم أفضل من الشعر « فهى تحمل دائماً طموحات الفنان في التجديد والتغيير والتعبير ، وتساعده على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل ، وتجعل الإنسان فى مواجهة مباشرة مع التجربة واللغة وتضعه فى موضع حرج : إما أن يكون شاعراً أو لا يكون ».[٢] بل ويبتعد الباحث بقصيدة النثر أكثر مما خطط لها مبتدعوها ، فجعل منها نقطة التقاء بين اتجاهين متضادين هما الشعر والنثر ، وهى آخر ما يطمح إليه الشاعر المعاصر.[٣] وخلاصة القول إن « قصيدة النثر » لا تتجاوز أن تكون نوعاً من التعبير الإبداعي المتميز بحرارة العاطفة والخيال المجنح والتصوير البارع . غير أنها بعيدة كل البعد عن مفهوم الشعر فى أى شكل من أشكاله ، إذ إنها تفتقر إلى أبسط معاييره وهو التشكيل الموسيقى القائم على الوزن الذى لا يشك فيه شاكٌ أنه العلامة الفارقة التي لا يمكن طمسها بين ما هو شعر وما هو نثر ، ناهيك عن المقومات الفنية الأخرى

(١) زمن الشعر ص ١٦ .

(٢) د/ عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربي المعاصر ص ٣١٧ .

(٣) نفس المرجع ص ٣١٨ .

التي تتطلبها قصيدة الشعر . ومن خلال التنظير السابق يمكن الباحث أن يتتبع بعض الظواهر الموسيقية فى شعر القصيبي :

الشعر المرسل :

للقصيبي خمس تجارب شعرية فى إطار الشعر المرسل . نظمها جميعها فى مستهل حياته الأدبية ، ما بين الأعوام ١٩٥٧م – ١٩٥٩م . ثلاث قصائد منها ضمها ديوانه الأول « أشعار من جزائر اللؤلؤ » والمقطوعتان الأخريان نشرها الشاعر فى ديوانه الرابع « أبيات غزل» . أما القصيدة الأولى فهي بعنوان « سرّ »[١] من (المتقارب) يقول فيها :

هواناً القصير طواه الفراق ... وأسدل ستر الوداع الرهيب
على قصة كخيال الصغار ... ومازلت أجهل كيف التقينا
وكيف احترقنا بدفء اللقاء ... وكيف ترعرع فى لحتين غرام وليد

تمضي القصيدة على هذا النسق حتى نهايتها ، إذ كل بيت منها أقامه الشاعر على روى مختلف عن الآخر . غير أنه جعل بين كل مجموعة من أبياتها فاصلة شكلت منها مقطعاً ، وبلغت القصيدة أربعة مقاطع. والقصيدة الثانية بعنوان « شباب » [٢] (من المتقارب) أيضاً يقول فيها :

ويطرق شيخ نحيل كئيبْ ... ويهمس « ليت الشبابِ يعودْ »
وتلمس امرأة شعرها ... وقد بيضته السنين الطوال
وتفلت من عينها دمعتان ... تقولان « ليت الشباب يعود »

وتتواصل أبيات القصيدة على النمط الذي رأيناه ، كما أخذت شكل المقاطع أيضاً . والمقطعان الأخيران أحدهما بعنوان « في المساء »[٣] (من مجزوء الرجز)يقول فيه :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٣ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٥ .
(٣) نفس المرجع ص ٤٢٢ .

فلتهنأي بنشوة الماء
ولتبتسم عيناك للنجوم
ولينتفض قلبكَ بالحياة
وليعبق الوجودَ من
أريج عطرك السخى
ولتدعى ذكَراى
أخاف أن تشوه المساء

والثاني بعنوان « مصباحك البعيد » [١] من مجزوء الرجز أيضاً يقول فيه :

يؤنسنى مصباحكَ البعيد
يومض خلف لعنهَ الظلام
كابتسامة الرجاء
أحس أن الليل بات
جدولاً من السنى
وإننا في زورق مجنح
أنا وأنت وحدنا
نطوف مابين النجوم
ونستريح فى القمر

تلك تجربة القصيبى فى الشعر المرسل . وهى كما يُلاحظ تجربة مبكرة ، وقد عدل عنها لأنه ربما أحس فيها بأنها تفتقر إلى التشكيل الموسيقى إذ خفتت نغمات الإيقاع مع موت حرف الروى واختفائه من أبيات القصيدة ، وطغيان الرتابة عليها بدلاً من الإيقاع الموسيقى المتأتى من تكرار حرف الروى الذى تعودت عليه الإذن في القصيدة التقليدية .

شعر المقاطع :

تنوعت قصائد المقاطع عند القصيبي، وإن كانت لا تخرج فى شكلها العام عن النظام

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٢٣ .

التقليدي للقصيدة العربية ، ولكنها اختلفت من حيث عدد المقاطع ، وعدد أبيات المقطع الواحد ، وتنوع الروى «القافية » . فتارة يقسم القصيدة إلى مقطعين فقط ، وتارة إلى ثلاثة وقد تكون أربعة أو خمسة ،كما أن كل مقطع قد يحوي فى أقله ثلاثة أبيات ، وأحياناً يصل إلى أحد عشر بيتاً . كما تنوع شكل المقاطع نفسها فمنها ما تكوّن من أربعة أشطر التزم الشاعر فى الشطر الأول والثالث رويا معينا، وفى الثاني والرابع رويا آخر وهو مايعرف «بالمربعات» . وليس للقصيبي من هذا النوع سوى قصيدة واحدة بعنوان «وداع»[١] من مجزوء (المتدارك) وهي مكونة من تسعة مقاطع تشكلت على هذا النسق :

قلت والسكون ... بيننا بكاءْ
ليتنا نموت ... ليتنا هباءْ

وقد كان البارودي من الشعراء المعاصرين السبّاقين للنظم على (مجزوء المتدارك) حيث نظم عليه قصيدته الرشيقة التى تعبق بأريج المرح ، وكأنه تغريد بلبل ، بعثت ورود الربيع النشوة فى قلبه . يقول فيها :

امـلأ القدحْ ... واعص من نصح[٢]
وارو غلتي ... بابنة الفرح
فالفتى متى ... ذاقها انشرح

وقد امتلأت نفس شوقي إعجاباً بهذا اللحن فحاكاه فى بقصيدته المشهورة بعنوان «مرقص »[٣] مرقص التي يقول فيها :

مال واحتجب ... وادّعى الغضب
ليت هاجري ... يشرح السبب

وقد يحتم طول الموضوع وتشعب أفكاره أن يتخلص الشاعر من الروى الواحد خوفاً من تقليص الموضوع عندما يعجزه الروى ، فيجد فى تنوع حرف الروى مخرجاً

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٥٤ .
(٢) د/ شوقي ضيف : البارودي رائد الشعر الحديث ص ٢١٠ .
(٣) الشوقيات المجلد الأول جـ٢ ص ١٤ .

ليسترسل فى نظم قصيدته التي تستوعب مقاطعها كل أفكار الموضوع الذي يطرقه الشاعر . ومن نماذج المقاطع ثنائية الأبيات قصيدة بعنوان «يقول البحر »[١] وهي قصيدة يتيمة أيضاً من (مجزوء الوافر) يقول فيها :

يقول البحر أشياء ولا يشرح معناها
ويتركنى طوال الليل مشغولاً بمغزاها

وعلى النحو السابق تستمر مقاطع القصيدة التي بلغت عشرة مقاطع. أما القصائد ذات المقاطع الثلاثية الأبيات فللقصيبي أيضاً تجربة واحدة هي قصيدة « أريد »[٢](من السريع) يقول فيها :

أريد أن أمضي بعيداً بعيد خلف الغيوم البيض ..خلف النجوم
أريد أن أجتاز هذى الحدود أريد أن أنسى الدنى .. أن أهيم
لأين ؟ لا أدري ولكننى أريد أن أمضي بعيداً بعيد

والقصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع فقط .

وفيما يتعلق بقصائد المقاطع التى تتكون من أربعة أبيات فأكثر نجد تجارب الشاعر فيها كثيرة ومتنوعة، منها على سبيل المثال قصيدة « بعد الآوان »[٣] من (السريع)وهي رباعية الأبيات ، و « وجزيرة اللؤلؤ »[٤] من (مجزوء الكامل) خماسية ، و« درب الخطايا »[٥] من (مجزوء الكامل) أيضاً سداسية و « لولاك »[٦] من (المتقارب) سباعية ، و«عالم الإنسان »[٧] من(البسيط) ثمانية ، وقصيدة واحدة بعنوان « اعترافات »[٨] من (مجزوء المجتث) مكونة من ستة مقاطع كل مقطع يحوي أحد عشر بيتاً .

(١) عقد من الحجارة ص ٥٥ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٨.
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٠٧.
(٤) نفس المرجع ص ١١.
(٥) نفس المرجع ص ٩٢.
(٦) نفس المرجع ص ٣٣.
(٧) نفس المرجع ص ٥٣١.
(٨) نفس المرجع ص ٢١٤.

وقد التزم الشاعر فى جميع قصائد المقاطع بعدد الأبيات في كل مقطع. فإذا كان المقطع الواحد يتكون من أربعة أبيات مثلاً تقيد بهذا العدد في بقية المقاطع ماعدا ثلاث قصائد ، اثنتان منها هما « هزى يدي » [١] من (مجزوء الكامل) ، و« أضواء المنار » [٢] من (مجزوء الرمل) كل منهما مكونة من عدد من المقاطع مجموع أبيات المقطع الواحد سبعة أبيات سوى المقطع الأخير فأبياته ستة فقط . والقصيدة الثالثة بعنوان « كرستينا » [٣] من (الرمل) جاءت متنوعة المقاطع . فالمقطع الأول يتكون من بيتين ، والثاني من خمسة أبيات ، وهكذا تتوالى مقاطع القصيدة الثمانية على هذا النمط .

كما أن للقصيبي قصائد مقاطع مختلفة الأشكال ، وهو نوع من هندسة القصيدة عمد إليه الشعراء فى مطلع الحركة التجديدية المعاصرة ،حيث أخذوا يزيدون بعض التفعيلات على أبيات المقطع ، ويجعلون منها مطلعاً أو خاتمة . ونجد عند القصيبي أربع قصائد من هذا النوع . القصيدة الأولى بعنوان « ليلة الملتقى » [٤] من (المتقارب) ، وهي مكونة من أربعة مقاطع يبدأ المقطع الأول بشطرين ويذيلهما بتفعيلتين ، ثم يختمها بشطر ، وقد التزم في المقطع بروى القاف ماعدا التفعيلتين جعل رويهما حرف الدال الموصولة بحرف المد الألف . يقول :

تمر الليالي .. ولا نلتقي
وينضب نبع الصبّا الريّقِ
وأحيا وحيدا
أناجي كآبة قلبي الشقي

ويبدأ المقطع الثاني ببيت رويّه إلياء الموصولة بألف الإطلاق،ثم ذيله بتفعيلتين رويهما

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤١ .
(٢) نفس المرجع ص ١٦٩ .
(٣) نفس المرجع ص ٢٤٣ .
(٤) نفس المرجع ص ٢٠ .

الهاء الساكنة ، فثلاثة أشطر رويها الباء الساكنة .

فديتك! فيم يمر الشبابُ
بنا .. ذاهل الخطوات شقيّا
فنرنو إليه
وفي شفتينا بريق سرابْ
وفي ناطرينا ظلال عتاب
ونبكي على الأمنيات العذاب

أما المقطع الثالث فيفتتحه بتفعيلتين رويهما الهمزة الساكنة ، فثلاثة أشطر . الأول رويه الهمزة الساكنة ، والثانى والثالث رويهما الألف المقصورة ، ثم يفتتح الجزء الثاني من المقطع بتفعيلتين أيضا رويهما الدال الساكنة فثلاثة أشطر رويها الهمزة الساكنة . ثم يليه المقطع الرابع ويتكون من بيتين دون افتتاح أو تذييل بتفعيلتين كسابقاتها ، ولكنهما يتفقان مع ما قبلهما في روى الهمزة الساكنة .

أما القصيدة الثانية بعنوان « شباب » [١] وقد تحدثنا عنها من خلال حديثنا عن تجربة الشعر المرسل عند الشاعر. [٢] ونعود لدراستها مرة أخرى لكونها تشكل لونا جديدا فى تجربة قصائد المقاطع . والقصيدة كما يبدو قد حُذف منها بعض الأبيات من أماكن متفرقة ، ووضع مكانها نقط تدل على حذفها ، إلاَّ أن ما تبقى منها يفى بغرض الدراسة . يفتتح الشاعر المقطع الأول بتفعيلة من (المتقارب)« فعولن » ثم تليها ثلاثة أبيات من الشعر المرسل . ويبدأ المقطع الثانى بتفعيلة أيضاً وهي كلمة « شباب » التي كررها الشاعر أربع مرات بدءاً بالعنوان وانتهاء بافتتاحية المقطع الثالث . ثم يلي التفعيلة بيتان مختلفا الروى ويذيلهما بتفعيلتين فى سطر وبأخريين في سطر ثان،ويختم المقطع بشطر،وذلك على النحوالتالي :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٥ .

(٢) انظر ص ٢٣٢ من هذا الفصل .

«شباب !!»
وفي الحى جارتنا تختفى
وراء الستـــــــــار
تخاف .. تفاجئها أمهـا
وأنساب كيلا يراني أحد
وأرنو إليها
وترنو إلىّ
وتبقى حكايتنا نظـرات

أما المقطع الثالث فيبدأ بتفعيلة « شباب » !! ثم يليه بيت حُذف شطره الثاني وعوض عنه بنقاط ، ويليه تفعيلتان فشطر واحد ، ثم يختمه ببيت مكرر إذ بدأ به المقطع الأول ، وهذا هو المقطع كما هو مرسوم فى الديوان :

« شباب » !!
وفي الليل أخلو إلى مخـــدعي
... ...
وتمـــــتد كفّى
فترجـــع مملـوءةً بالظـــلام
... ...
ويطرق شيخ نحيـل كئيـــبْ
ويهمس « ليت الشباب يعود »

وهذه قصـيـدة أخرى بعنوان «سر »[1] من (المتقارب) ، وقد ألمحنا إليها عند الحديث عن الشعر المرسل أيضاً . يبدأ المقطع الأول بشطر رويه القاف الساكنة فتذيلة بتفعيلتين ، فثلاثة أشطر مختلفة الروى فخاتمة بتفعيلتين وهى على النحو التالى.

تعالَى ! .. لنقسمَ قبل الفراق
على عهدنا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٣ .

بأن نكتم السـر في صـدرنا
ونسـكنه قلبنا المحتـرق
ونقنع منه بفـيض الحنين
ووميـض الدمـوع

* *

غير أن الشاعر لم يتقيد بهذا النمط في المقطع الثاني الذى جاء على شكل أبيات مختلفة الروى ، والمقطع الثالث عبارة عن أربعة أبيات مختلفة الروى أيضاً ،ولكنه ذيّل الأبيات الثلاثة الأولى بتفعيلتين ، ثم ختم بالبيت الرابع . وجاء المقطع ، الرابع والأخير على الشكل التالي الذي تفنن الشاعر في هندسته ، حيث افتتحه بشطرين ثم تلاهما بشطر ثالث وزعه على سطرين ، ثم شطرين آخرين ذيلهما بتفعيلتين ثم اختتم المقطع بشطرين مع اختلاف روى الأشطر جميعها .

سـأكـتم حـبك بين الضلوع
وأحـيـا أناجـيـه فى وحـدتي
وإن سألـونـي :
« أما من مجيبٍ
لديك يبـادلك القـبـلاتْ ؟ »
سأصـرخ : « إني وحيدٌ .. وحيدْ
بلا ذكريات
وأهرب منهم إلى غـرفـتي
وأخلو برسـمك والذكـرياتْ

ومن خلال النماذج السابقة يُلحظ أن القصيبي قد تلاعب بالقوافي تلاعبا كبيرا إلى جانب التفنن في أشكال بعض التفعيلات التي استخدمها لافتتاح بعض المقاطع أو تذييلها . وقد أضفى هذا التلاعب وذلك التفنن على معمارية القصيدة لوناً جديدا ،وهندسة مغايرة لما تمهد على شكل القصيدة العربية قبل حركة التجديد مما أتاح للشاعر شيئاً من التحرر، والانعتاق من قيود القافية . ولم يقف هذا التجديد ،عند حدود الشكل ، بل تجاوزه إلى

تنويع التناغم الموسيقي وتموجه في المقطع . كما توافق هذا التوزيع الموسيقى وتلون الإيقاع مع الغرض الذي أراد الشاعر ، وهو البكاء على الماضي واجترار الذكريات والتوق إلى الحبيبة . كما في المقطع التالي من قصيدة « قطرات من ظمأ »[١] من(الرمل) :

نشـــوتى ! مـــا أوحش الليل وقـــد
غـــربت عـــيناك عن ليلى الطويلِ

ذهب البـــــدر وعـــــادت نظرتى
منه تســتنجــد بالنجم الضــئــيل

وطـــوى الأفـــق ظـــلام تـــرتـــوى
فـيـــه أشـواقى بالصـمت الثـقـيل

وعـلـى عـــــــيـنَىَّ ترتـد الـرؤى
دمـــعـــة تذكـــر أفـــراح الأصـــيل

وإضافة إلى الأنماط الآنفة من قصائد المقاطع ، نظم القصيبي في مستهل حياته الشعرية أيضا مقطوعة من الشعر المزدوج بعنوان «الصيف»[٢] بعض أبياتها من (الرجز) والبعض الآخر من (مجزوئه) يقـول فيها :

مـــرّ بنا الخـــريف والشـــتـــاء لم نحس بالخـريف والشـــتـــاء
كـنـا نـعـــــــيش لـلـربـيـع وعـنـدمـــــا جـــــاء الـربـيـع
فـــرّ علينا مـســـرعـا ولم يقف لـم يـبـق إلاّ الـصـــــــيـف

فهل يضيع الصيف

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٥١ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص٤٢٧ .

الشعر الحر « شعر التفعيلة »

كان القصيبي من أكثر الشعراء الخليجيين توفيقا في تناوله لتجربة الشعر الحر ، وهو إلى جانب ذلك استطاع أن يراوح بين التجربتين التقليدية والجديدة . إذ بلغ إجمالي إنتاجه الشعري كما هو مرصود في دواوينه مائتين وأربعا وسبعين قصيدة ومقطوعة موزعة على النحو الآتي :

الشعر التقليدي	:	٧٩
قصائد المقاطع	:	٢٦
المقطوعات التقليدية	:	٦٩
الشعر الحر	:	٨٥
مقطوعات الشعر الحر	:	٩
مجمع البحور	:	٦
المجموع الكلي	:	٢٧٤

وقد كانت أولى تجاربه من شعر التفعيلة قصيدة « قافلة الضائعين »[١] (من المتقارب) نظمها عام ١٩٥٩م أي بعد ولادة الشعر الحرعلى يد نازك الملائكة بعشر سنين ، مع مراعاة فارق السن بينهما . وهي تجربة ناجحة بكل المقاييس التي ينبغي توفرها فى هذا النوع من الشعر. وسنرصد منها مقطعين أو «جملتين شعريتين »[٢] كنموذج للدراسة . يقول :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٢ .

(٢) الجملة الشعرية فى شعر التفعيلة هى : وحدة متكررة من الأسطر الشعرية تحمل فكرة فرعية من مجموع الأفكار التى حوتها القصيدة ، وهو ما يقابل المقطع أو المقطوعة فى الشعر التقليدى .

قبيل الغروبْ //٥/١/٥//٥٥/ فعولن فَعَلْ .

جمعتُ ثيابي //٥/١//٥/ فعول فعولن .

وطفت بدور صحابي //٥/١//١/٥//٥/ فعول فعول فعولن .

وودعتهم بدموع الحنينْ //٥/١/٥//١/٥//٥/١//٥٥/فعولن فعول فعولن فعل .

وعدتُ وكانت دماء الشفقْ //٥/١//٥/١/٥//١/٥//٥/ فعول فعولن فعولن فعل .

تغطي الأفق . //٥/١/٥//٥/ فعولن فعل .

* * *

حواني طريق الضياع الطويلْ //٥/١/٥//٥/١/٥//٥/١//٥/فعولن فعولن فعولن فعل .

وجاء المساءْ //٥/١/٥//٥٥/ فعولن فعل

وأبصرت أشباحه الواجمة . //٥/١/٥//٥/١/٥//٥/١//٥/ فعولن فعولن فعولن فعل .

تحملق فيْ //١/٥//٥/ فعول فعل

وظلتْ تردد في مسمعي : //٥/١/٥//١/٥//٥/١//٥/ فعولن فعول فعولن فعل .

« إلى أين تمضي وهذا الطريق //٥/١/٥//١/٥//٥/١//٥٥/ فعولن فعولن فعولن فعل .

بدون رجوع ؟ » //١/٥//٥٥/ فعول فعل

وضج بأذني عويل الرياح //٥/١//٥/١/٥//٥/١//٥٥/ فعول فعولن فعولن فعل .

وروعني من وراء الكهوف //٥/١//٥/١/٥//٥/١//١/٥//٥/ فعول فعولن فعولن فعول .

عواء الذئاب . //٥/١/٥//٥٥/ فعولن فعل .

وخلف انحناء الدروب رأيتُ //٥/١/٥//٥/١/٥//١/٥//٥/ فعولن فعولن فعول فعول .

عيون الوحوش . //٥/١/٥//٥٥/ فعولن فعل

وكدتُ أعود //٥//٥٥ فعول فعل .

ولكنَّ سداً رهيباً أطلَّ . //٥//٥/٥//٥/٥//٥/ فعول فعولن فعولن .

يسدُّ عليَّ طريق الرجوعْ //٥//٥/٥//٥/٥//٥٥ فعول فعول فعولن فعل .

وهكذا تمضي القصيدة على الصورة التى رصدناها في الجملتين السابقتين ومن خلالهما يمكن الوصول إلى الحقائق التالية :

من حيث شكل بنائية القصيدة استطاع الشاعر أن يحقق سمات شعر التفعيلة ، إذ تخلص من بنية القصيدة التقليدية المتجسدة في نظام البيت ذي الشطرين والروى الواحد ، واتخذ من التفعيلة نظاماً لهيكلة القصيدة ، ثم وزع التفعيلات على الأسطر بشكل عفوي تملية طبيعة الموضوع والموقف العاطفي والتجربة الشعرية والدفقة الشعورية . فجاء أقل عدد للتفعيلات في السطر الواحد اثنتين ، وأكثرها ست تفعيلات مروراً بثلاث أو أربع منها في السطر . كما جاء هذا التنوع في عدد التفعيلات ليخدم الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي تدور حوله القصيدة . فعندما يقل عدد التفعيلات يكون ذلك تمهيداً للفكرة التالية كما في «قبيل الغروب » و« جاء المساء » ، وحين تكثر التفعيلات يعني ذلك وضع التلقي في بؤرة الحدث لينصهر والشاعر في أتون التجربة ويتبادل كل منهما نفس المشاعر التي يصدر عنها الشاعر . ومن أمثلة ذلك التفعيلات الرباعية والخماسية والسداسية كقوله :

وضج بأذني عويل الرياح
وروعني من وراء الكهوف عواء الذئاب
وخلف انحناء الدروب رأيت عيون الوحوش .

لذلك نجد الشاعر قد حقق – إلى حد كبير – من خلال التجربة الجديدة السابقة وفي مرحلة مبكرة من إبداعه الأدبي مزايا الشعرالحر المتمثلة في حرية التفعيلة وبعثرة الروى

والتزام القافية – كفاصلة يقف عندها الشاعر ليجدد دفقة شعورية أخرى ، كمايقف عندها القارئ ليرتاح ويأخذ نفساً جديداً ، وكذا التشكيل الموسيقى والتدفق الشعوري . ولا تخلو القصيدة من بعض العلل العروضية .

أما من حيث المضمون فقد كانت القصيدة أداة طيعة في يد الشاعر استطاع من خلال الحرية المتوفرة فى بعثرة التفعيلات الناجمة عن الاهتزازات الشعورية وتمام الفكرة الجزئية المطروحة ، والانعتاق من قيود الروى إلا ما جاء عفو الخاطر مصورا ضياعه وحيرته واغترابه في أسلوب قريب من أذن وقلب المتلقي إعتمد فيه على السرد والحوار .

أما الأنموذج الثاني الذي وقع عليه الاختيار للتدليل على تجربة القصيبي في الشعر الحر قصيدة بعنوان « الحروف »[1] من (المتدارك) أو ما يعرف (بالخبب)، وقد وقع الاختيار على هذه القصيدة لأنها تمثل آخر ما أبدع الشاعر من هذا النوع من الشعر وطبع فى ديوانه الأخير الذى أشرنا إليه فى الهامش، إذ نظمها عام ١٩٩٠م . فالفارق الزمني بين التجربتين اللتين وقع عليهما الإختيار كنماذج للدراسة حوالي واحد وثلاثين عاماً وهي الفترة الزمنية التى أبدع فيها القصيبي جل خطابه الشعري . والقصيدة مهداة إلى أحد أصدقائه الذين تربطه بهم روابط صداقة ومودة قديمة .

واحد كان من جيلنا .	/٥//٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن فاعلن
ضائعاً مثلنا .	/٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن
حائرا مثلنا .	/٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن
الشموس التي حرقتْ رأسنا .	/٥//٥//٥//٥///٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
لم تنلْ جفننا	/٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن
والبروق التي روّعتْ ليلنا.	/٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥/فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
لم تَطُلْ عيننا .	/٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن .

(١) عقد من الحجارة ص٣٢ .

كان أن ركب البحر[1] /٥//٥////٥//٥/ فاعلن فعلن فاع .

في زورق من ونى /٥//٥//٥//٥/ لن فاعلن فاعلن .

ضائعاً حائراً مثلنا . /٥//٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن فاعلن .

باحثاً . /٥//٥/ فاعلن .

عن موانى السنا /٥//٥//٥//٥/ فاعلن فاعلن .

من خلال الجملة الشعرية السابقة يتضح أن تجربة القصيبي الجديدة قد بدأت بداية جيدة ، ثم إنها بمرور الزمن وممارسة نظم هذا النوع الجديد من الشعر ازدادت رسوخاً وتعمقاً شكلاً ومضموناً . فاختياره للبحر العروضى والروى كان اختياراً موفقاَ ، إذ يخدمان موضوع القصيدة ،وهو الشكوى من عذابات الحياة وقسوتها ،ولا سيما عندما يعاني الإنسان ألم الغربة، وينتابه شعور بالحيرة والضياع ،وتتلبد سماء دنياه بسحب اليأس والكآبة ورغم ذلك يبقى صَلباً قوياً تراوده بروق الأمل .

قال : يا إخوتي !

في دروب الضياع الذي

امتص أحلامنا

احتز أيامنا

ألسنا ؟ !

في الحروف التي

لو فتحنا لها صدرنا

نؤّرث قلبنا

يتجلى السنا »

---

(١) يلاحظ وجود تدوير في كلة «البحر» وحرف الجر «في» في السطر الذي يليه .

كما يتضح للباحث من خلال النصوص السابقة أن القصيدة الجديدة قد اعتمدت اعتماداً ملحوظاً على الوحدة العضوية إلى جانب وحدة الموضوع « فلم يعد البيت هو الوحدة وإنما صارت القصيدة تشكل كلا متماسكاً . وتزاوج الشكل والمضمون فالبحر والقافية « الروى » والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع ، وصار الشاعر يعتمد على التفعيلة وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ » .[١]

ولكن حب القصيبي للتراث وانكبابه على قراءة الكتب التراثية شعرا أو نثرا جعله لصيقاً بالشعر التقليدي ، وذلك من حيث الشكل فحسب ، ويتضح هذا من مراوحته بين التجربتين القديمة والجديدة ، فينظم الشعر التقليدي ، كما يبدع شعر التفعيلة،بل إن هذا الإعجاب الشديد بالشعر التقليدي جعله في كثير من تجاربه الشعرية يمزج بين النمطين من الشعر فى القصيدة الواحدة ، وله في هذا المجال أكثر من خمس تجارب [٢] يظهر فيها التزاوج بين الشعر التقليدي وشعر التفعيلة، ومن هذه النماذج قوله من قصيدة « أنت الرياض »[٣] من (المتقارب) .

وحين تغيب الرياض //٥//٥/٥//٥// فعول فعولن فعول.
أحدق في ناظريك قليلاً //٥//٥/٥//٥//٥/٥//٥//فعول فعولن فعول فعولن.
فأسرح في «الوشم» و«الناصريهْ» فعول فعولن فعولن فعولن .
واطرح عند « خريص»[٤] الهمومْ فعول فعول فعولن فعو (فعل).
وحين تغيبين أنتِ فعول فعولن فعولن .
وحين تغيبين أنت
أطالع ليل الرياض الوديعْ

---

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ص ٣٠٠.
(٢)انظر المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٩ – ٣٨٦ – ٦٢٦.
وانظر ورود على ضفائر سناء ص ٤١.
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٧٥.
(٤) « الوشم » ، و« الناصرية » « وخريص » من أحياء الرياض .

فيبرق وجهك بين النجوم
وفاتنة أنت مثل الرياض ترق ملامحها في المطرْ
وقاسية أنت مثل الرياض تعذب عشاقها بالضجر
ونائية أنت مثل الرياض يطول إليها .. إليك السفر
وفي آخـــــر الليل يأتي
المخاض
وأحلم أنّا امتزجنا
فصرتُ الرياضَ ..
وصرتِ الرياضَ

وتفعيلات الأبيات التقليدية كالآتي :

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعول فعولْ فعولن فعو (فَعَلْ)
فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعل
فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعل

ومن تقطيع الأسطر والأبيات السابقة يُلحظ فيها كثرة الزحافات المعروفة في البحر (المتقارب)(كالقبض)وهو حذف الخامس الساكن من عروضه وتحريك ماقبله بالضم ، أي حذف النون وضم اللام ، أو (القصر)وهو حذف الخامس من ضربة وتسكين ماقبله، أي حذف النون وتسكين لام «فَعولْ» ، و(الحذف) وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر تفعيلة الضرب فتصير التفعيلة «فعو» وتنقل إلى « فَعَلْ» بفتح العين وتسكين اللام،[٢] وقال بعض العروضين المعاصرين بكسر العين « فَعِلْ» .[٣]

---

(١) د/ عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ص ١٢٢ . ود/ عبد الله درويش : في العروض والقافية ص٨٤ .
وأنظر الأخفش : كتاب العروض تحقيق د/ أحمد محمد عبد الله ص ١٦٤ .
(٢)د/ يوسسف بكار : في العروض والقافية ص ٩٦ .
(٣) وانظر د/ عمر الأسعد : معالم العروض والقافية ص ٧٦ .

قصيدة النثر

سبق أن استعرضنا رأي القصيبي حول «قصيدة النثر» وهو القائل : « أقصى تحرر وصلت إليه في تجاربي هو إهمال القافية نهائياً والتمسك بالوزن وحده ، وذلك في قصائد لا تتجاوز عدد أصابع اليدين . ولكني لم أكتب شعراً « حرا » بمعنى الانفلات من الوزن والقافية معاً . أما عن « قصيدة النثر » فقد تكون أجمل من الشعر ولكنها تبقى قصيدة نثر لا شعر» .[١] ومن العبارة السابقة يؤكد القصيبي على حقيقتين . الأولى : أنه لم يكتب « قصيدة النثر » بدليل قوله : إنه لم يكتب شعراً حراً بمعنى الانفلات من الوزن والقافية . والمعروف لدى الأدباء والنقاد أن قصيدة النثر لا تتقيد في نوع من نوعيها بالوزن ، وقد تهتم بالقافية في النوع الثاني .والحقيقة الثانية : أن القصيبي يستحسن «قصيدة النثر » . بل قد تكون من وجهة نظره أجمل من الشعر . وبعد أن أثبتنا هاتين الحقيقتين أود أن أسال الشاعر سؤالا يدور حول كثير من النماذج التى اشتمل عليها كتابه « ١٠٠ ورقة ورد » و سأكفيه عناء الإجابة . ماذا تسمى تلك النماذج أو النصوص الأدبية التي تضمنها الكتاب المذكور كما في « بوست كارد »[٢] «من لندن » ، و«حديث مع القمر » ، و« بيروت » ، و« أندلسية » ، و« على بحيرة جنيف » و« رسالة من أمرأة عاشقة » ،و« تذكار من بالي » ، و« ليلة في هنج كونج » ، و«ريودي جانيرو » ، و«رسالة اعتذار » ، و « رسالة إلى امرأة خائفة » وغيرها كثير .

. وستكون إجابتي بذكر بعض النصوص ونترك الحكم للقارئ ومحبي هذا اللون من الإبداع الأدبي ، وليسموه حينئذ ما يسمونه . يقول من الورقة رقم «٢٤» بعنوان «بيروت»[٣] .

ما التقينا نحن من عشر سنين

* *

---

(١) انظر ص من الفصل الأول ، وسيرة شعرية ص ١٨٠.

(٢) أنظر « ١٠٠ ورقة ورد » ص ١٨- ٢١ - ٦٧ - ٧٨ - ١٠٥ - ١١٧ - ١٣٢ - ١٣٨ - ١٥٠ - ١٥٢ - ٢١٢ .

(٣) « ١٠٠ ورقة ورد » ص ٦٦ .

آه يا بيروت ...
أدمتك الرصاصات ..
وداستكَ حراب الفاتحين
وتغيرتَ كثيراً
غاب عن عينيكِ نجم
كان نور السامرين
وانطوت روحكِ في قمقمها
مثل السجين

**

وتغيرت كثيراً
أنت لو أبصرتني
راعك في وجهي شحوب الخائفين
وذهولَ الضائعين
أنت لو أبصرتني
راعك هذا السهم فى ظهرى
وهذا النصل فى صدرى
وإفلاسى من الطهر
وأكوام من الشعر الحزين .

والمتمعن في الجزء الذي اقتطعناه يتبين أن القصيبي لم يكتف ببعثرة الكلمات على الأسطر تشبيها لها بشعر التفعيلة ، بل التزم فيها بحرف الروى الموحد (القافية)-كما يسميها البعض تجاوزاً - في كثير من كلماتها مثل : الفاتحين ، السامرين ، الخائفين ، الضائعين ، الحزين ، وظهري ، صدري ، الطهر وهذا ما ينطبق تماماً على النوع الثاني من « قصيدة النثر » الذي يتحلل فيه المبدع من الوزن ويهتم بالقافية فقط.

أما الوزن فمع أن الشاعر غير مطالب به في مثل هذا النوع من الإبداع الأدبي ، فإنه استخدمه في أكثر أجزائها ، فنجده يجمع بين بحر الرمل :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ، وبين بحر الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعلين . ولتداخل

البحرين أحدهما مع الأخر وامتزاج تفعيلاتهما لم يرض عنها القصيبي واستبعدها من دائرة الشعر علماً بأن القصيبي نفسه استخدم مجمع البحور في أكثر من قصيدة وقد أشرنا إلى ذلك في موضعه مع فارق عدم تداخل التفعيلات مع بعضها البعض أو الوقوع في أخطاء عروضية .

وللقصيبي تجارب كثيرة مثل هذا النوع من الإبداع أشرنا إلى بعضه وهذا أنموذج آخر للتأكيد على أن القصيبي لم يفته كتابة « قصيدة النثر » وإن لم يسمها صراحة. يقول من الورقة رقم «٣٩» بعنوان « على بحيرة جنيف »[1] .

الفجر يعتنق البحيرة
ثم يفترش البحيرة
ثم يمتزجان .. فالفجر البحيرة
والخلايا في الخلايا

**

كنت أنت الفجر

**

إني أتيتكِ مرهق الأعصاب
والأشعار .. محترقا
بأشجاني وآهات البرايا
وأتيتني أندى من الأنداء
أحلم في صِباكِ بما تطاير
من صِبايا .

فالقطعة السابقة من بحر (الكامل) : متفاعلن ثلاث مرات لولا وجود بعض العلل العروضية التي تخرجها من دوائر الشعر . ورغم الإطالة سأختار أنموذجاً ثالثاً يختفي منه

(١) « ١٠٠ ورقة ورد » ص ١٠٥ .

التشكيل الموسيقي ، ويضيع بين سطوره حرف الروى . يقول من الورقة رقم «٨٨» بعنوان «رسالة إلى امرأة خائفة»[١]

تقولين إنكِ خائفة
خائفة من المشى على الطريق الأخضرفي الليلة القمراء
المشى إلى شاطئ الأصداف
وأنا لا ألومكِ
فالسعادة عندما تهبط فجأة على الروح التي أدمنت
الرتابة تخيف .
والشوق عندما يتمرد فجأة فى الضلوع
النائمة على مخدّة الثلج – يخيف .
والشّعر عندما ينفجر فجأة في الشفاه التي تلوك
النثر المعلب يخيف
والسفر بشراع المجهول يخيف.
والرسوّ على جزر المستحيل يخيف .
والنوم تحت النجوم الساهرة يخيف .
وتسلق حراب القلب يخيف .

وفي تعليق يمكن أن يُوجز في كلمات قلائل أقول إن القصيبي وإن لم يطلق على النصوص الأدبية السابقة وغيرها كثر مما ضمنه بين دفتي كتابه الآنف «قصيدة النثر»عامدا أو غير عامد . فإن الباحث وعلى ضوء النماذج التى قرأناها ونقرؤها لرواد «قصيدة النثر» يمكنه الحكم على مارُصد للشاعر من نماذج سابقة بأنها هي «قصيدة النثر» بلحمتها وسداها ، وإن لم يستخرج لها القصيبي شهادة ميلاد .

---

(١)«١٠٠» ورد ص ٢١٢ .

التدوير

ظاهرة قديمة قدم الشعر العربي ، وقد أطلق عليها البلاغيون اسم التضمين الذي عدّوه عيباً من عيوب القافية ، وهو « افتقار بيت إلى بيت آخر ، أو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها ، فيتم وزن البيت قبل أن يتم معناه » [١] .

ومثلوا للنوع الأول بقول الشاعر :

كـأن للقلب ليلة قـيل يغـدي بليلى العـــامـــرية أو يراحُ
قطاة غـــرّها شـــرك فـبـــاتت تجـــاذبه وقـــد علق الجناح

والارتباط في البيتين السابقين بين كأن في البيت الأول وخبرها « قطاة» في مطلع البيت الثاني . وهذا النوع من التضمين أقل عيباً من تالية ، ومثاله قول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجـفـار على تمـيم وهم أصـحـاب يوم عكاظ إني
شـهـدت لهم مواطن صادقات شـهـدن لهم بحسن الظن مني

فالارتباط في البيتين السابقين يمثل كراهية لأنه يعد عيباً من عيوب القافية لوقوعه حقيقة في كلمة القافية « إني » التي جاء خبرها جملة «شهدت» في مطلع البيت الثاني . والبيت المدور في تعريف العروضيين هو ذلك البيت الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني » ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة . ومن أمثلته قول عمر أبي ريشة :

رويدك لا تجـرحي صـمـتك الر هيب ولا تهـتكي مـئـزره

حيث اشترك شطرا البيت السابق في كلمة «الرهيب» . وقد علقت نازك الملائكة على التدوير في الشعر التقليدي قائلة : « وللتدوير في نظرنا – فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته » . [٢] وأشار د/ النويهي إلى أنه لافرق بين ماأسماه العروضيون القدامى بالتضمين وبين مانسميه اليوم بالتدوير فقال « انقسام الكلمة إلى قسمين أولها يتم الشطر

(١) د/ يوسف حسين بكار : في العروض والقافية ص ٣١ .
(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ١١٢ .

الأول من البيت وثانيهما يبدأ به الشطر الثاني من نفس البيت ، هي في نظرنا أقرب إلى التضمين منها إلى التدوير ، لأنهم لايشطرون الكلمة نفسها دائماً نفسها دائماً » ثم يعلق بعد أن استشهد ببيتي النابغة الآنفين قائلاً : « وهذه حقيقة هامة ممتعة لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تململوا أحياناً من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها ، وهذا هو الدافع وراء تلك الظاهرة التي سمتها الناقدة نازك ظاهرة التدوير »[١] ويعزو د/ يوسف نوفل ظاهرة التدوير في الشعر التقليدي إلى الارتباط بتمام المعنى والتدفق الشعوري وسخائه.[٢] ولا يرى خضوعه لغير هذين العاملين مشيراً إلى المحاذير التي ذكرتها نازك في كتابها قضايا الشعر المعاصر .[٣] هذا فيما يتعلق بالشعر التقليدي . أما بالنسبة للشعر الحر «شعر التفعيلة» فتقول نازك : « إن التدوير يمتنع فيه امتناعاً تاماً ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدورا » ثم تذكر أسباب امتناعه ومنها : أن الوحدة في الشعر الحر هي الشطر ، لذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة جورج غانم التالية من المتقارب :

لأهتف قبل الرحيل
ترى ياصغار الرعاة يعود الرّ
فيق البعيد .

ولأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تُشعر بوجود قافية) . ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض »[٤] ويجاريها في هذا المنع د/ نوفل فيقول : «فإنا نؤيدها فيما ذهبت إليه من منعة في الشعر الجديد القائم على نظام الشطر الواحد أي الخالي من (العروض) لأننا سنلتقي بما سميناه « انشطار التفعيلة » وبما ينقلنا إلى بحر آخر عن غير قصد من

---

(١) قضية الشعر الجديد ص ٢٧٨ .
(٢) في الأدب السعودي ص ١٦٥ .
(٣) قضايا الشعر المعاصر ص ١١٢ – ١١٦ .
(٤) نازك الملائكة المرجع السابق ص ١١٦ – ١١٨ .

الشاعر ».[١]

بيد أن الدكتور النويهي لا يرى عيباً في التدوير الذي يعد خطأ عروضياً ليس غير . وهو تقسيم التفعيلة الأخيرة في الشطر إلى جزأين ، جزء منها في نهاية السطر ، والجزء الآخر في بداية السطر الذي يليه . بل يرى أن الشاعر قد يتعمد ذلك كي يحقق إيقاعاً معيناً يتناسب والتدفق الشعوري . ويهاجم نازك لأنها بمنعها هذا النوع كما يقول : «يحرمنا متعة عميقة وهزة قوية نجدها في تنويع الإيقاع والنغم وتقلّب النبرة وتعليق البيت مطابقة لاضطراب العاطفة وتموج تياراتها المتعاقبة ».[٢] ويؤكد د/ النويهى على عدم صحة ماذهبت إليه نازك قائلاً : « والشاعر يحقق هدفه الفني بوسيلتين : إيقاعه ونغمه ، أما الإيقاع فيعتمد اعتماداً أساسياً على الوسيلة التي تنكرها الناقدة ، وهي تقسيم الشاعر التفعيلة إلى قسمين يضع أولهما في آخر البيت ، ويضع ثانيهما في أول البيت التالي ، وهذا يمثل لنا تمثيلاً قوياً عنيفاً مدى قلقلة نفسه وتأرجحها الممزق حين يستولى عليها الانفعال المجتاح ».[٣]

وقد استخدم القصيبي هذا النوع من التدوير . بل ويكثر من تدوير التفعيلات في شعره الحر كثرة ملفتة للنظر ، إذ قلما تخلو منه قصيدة[٤] . ولكنه في بعض القصائد جاء طفيفاً لا يتعدى السطر أو السطرين في القصيدة الواحدة . كما في قصيدة « طريد »[٥] من (الرمل) يقول فيها :

---

(١) في الأدب السعودي ص ١٦٥ .

(٢) قضية الشعر الجديد ص ٢٨٥ . (٣) نفس المرجع ص ٢٨٦ .

(٤) أنظر المجموعة الشعرية الكاملة : ص ٢٢٥ – ٣٢٠ – ٣٢٦ – ٣٥٢ – ٣٦٤ – ٣٨٦ – ٤٠٥ – ٤٦٩ – ٤٧٥ – ٤٨٢ – ٥٠٤ – ٦٤١ – ٦٥٨ – ٦٧٣ – ٦٩١ – ٧٢٥ – ٧٣٣ – ٧٤٣ – ٧٥٦ – ٧٦٥ – ٧٨٤ – ٨٠٤ . وانظر ديوان ورود على ضفائر سناء ص ١٥ – ١٩ – ٣٣ – ٤١ – ٥٣ – ٥٥ – ٥٩ – ٧٥ . ومرثية فارس سابق ص ١٩ – ٣٥.وعقد من الحجارة ص ١٢ – ٤٠ – ٤٧ – ٤٩ – ٥٩ . وكل ماذكرت على سبيل المثال .

(٥) المجوعة الشعرية الكاملة ص ٧٩ .

أنت .. أنت الآن في المخدع /٥//٥/٥//٥/٥//٥/// فاعلاتن فاعلاتن فعِـ
نشوى بالأماني /٥/٥//٥//٥/٥/ لاتن فاعلاتن

ولا نجد مبرراً في السطرين السابقين لقطع التفعيلة وتدويرها . إذ كان بإمكان الشاعر لو أراد الوقوف عند كلمة « المخدع » حتى يتمكن من أخذ نفس أطول أن يضع فاصلة ويصل السطر الثاني بالأول ويقول :

أنت .. أنت الآن في المخدع ، نشوى بالأماني

أو يضع نقطتين كما فعل فى صدرالسطر ويقول :

أنت .. أنت الآن في المخدع .. نشوى بالأماني

فالفاصلة أو النقط الموسيقى تريح القارئ ، وتوحي بالوصل وبذلك يتخلص الشاعر من تحطيم التفعيلة وتجزئتها .

ومثله قوله من نفس القصيدة :

أنت لاتدرين من أمري/٥//٥/٥//٥/٥//٥ فاعلاتن فاعلاتن فا
سوى أنى غريب /٥//٥//٥/٥// علاتن فاعلات

وباستطاعته أن يصل السطرين بالفاصلة أو النقط أيضاً ويسلم من التدوير فيقول :

أنت لا تدرين من أمري .. سوى أني غريب .

ولم يقف التدوير في قصيدة القصيبي عند حدود السطر أو السطرين كما رأينا آنفاً ولكنه يتجاوزه إلى جل أبياتها . وربما يكون في ذلك مايتنافى مع القاعدة العامة التى بنيت على أساسها قصيدة التفعيلة ، إذ إن التفعيلة تشكل الوحدة الأساسية التى ترتكز عليها القصيدة . ومع ذلك قد يُوفق الشاعر في هذا التدوير الذي يجئ طبيعياً مناسباً لحالته الشعورية . ومن أمثلته قوله من قصيدة « حبنا » [1] من (الرمل) أيضاً .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٦ .

ليس كـــالنار .. ولا كـــالريح	فـــاعـــلاتن فـــاعـــلاتن فـــاع
مـــايعـــمـــر صـــدري بالســـرور	لاتن فـــعـــلاتن فـــاعـــلات
ليس كـالسـيل .. ولا كـالمـوج	فـــاعـــلاتن فـــعـــلاتن فـــاع
ما يعرو دمائي	لاتن فاعلاتن

وقوله من نفس القصيدة :

من ذري فيروز .. من شوق بني الأرض فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ف

إلى العدل .. من البيد التي تحلم بالخضرة ..علاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن ف

من جرح بلادي علاتن فعلاتن

وهذا مثال آخر من بحر (الرجز) يقول في قصيدة « عالمنا »: [1]

لا نستطيع أن نخط فوق ماء مستفعلن متفعلن متفعلن م

النهر اسمينا ستفعلن مفعو . وتنقل إلى « فَعْلن »

أو نمتطى فراشة مستفعلن متفعلن

أونزرع النجوم في مستفعلن متفعلن

ضباب قلبينا متفعلن فَعْلن

ويُلاحظ في النموذج السابق نوعان من التدوير . الأول في قوله :

لانستطيع أن نخط فوق ماء

النهر أسمينا

وهذا النوع منعته نازك الملائكة وغيرها من النقاد منعاً باتاً لأن آخر تفعيلة في السطر الأول انقسمت إلى شطرين جزء منها بقى في آخر السطر ، والجزء الثاني جاء في أول السطر الثاني الذي بدأه الشاعر بأل التعريف . وأل التعريف عبارة عن همزة وصل وهو

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٦٤ .

حرف ساكن ولا يصح أن يُبدأ بيت الشعر العربي بساكن.[١]

والثاني في قوله :

أو نزرع النجوم فى

ضباب قلبينا

وهذا النوع من التدوير لا غبار عليه ، إذ لم يشطر الشاعر التفعيلة ، وإنما فرق فيما ينبغي الربط فيهما وهو حرف الجر ومجروره ، حيث جعل حرف الجر في نهاية السطر ، وجعل مجروره في بداية سطر جديد . وكان بإمكان الشاعر أن يتخلص من التدوير بكلا نوعيه لو وصل الكلام وحافظ على الروى كالآتي :

لا نستطيع أن نخط فوق ماء النهر إسمينا
أونمتطي فراشة
أو نزرع النجوم في ضباب قلبينا

وقد حاول القصيبي أن يقلل من التدوير في بعض قصائده عامداً أو بعفوية فوقع في مزالق الجملة الشعرية الطويلة التي لا يستطيع نفس القارئ أن يجاري دفقاتها الشعورية عند الشاعر ، بل يحتاج إلى وقفات متكررة يلتقط فيها أنفاسه ليواصل القراءة من جديد ، ومع ذلك لم يسلم الشاعر من شرك التدوير يقول في قصيدة «غريب ! غريب ! غريب»[٢] من (المتقارب)

وتدرين أنت علام اغتربتُ .. وكيف اغتربت .. وأين
اغتربت .. أبصرتِ أنتِ الصحارى التى تمتطي بروحي ..
وتدمي هجيرا .. سرابا .. قنافذ تشبه بعض الأنام ..

---

(١) نازك الملائكة : مرجع سابق ص ١١٩ .
وانظر كتاب العروض للأخفش تحقيق د/ أحمد محمد عبد الله ص ١١٧ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤٢ .

أبصرتِ أنتِ كفاحي المرير مع العيش ..
والقمع .. والنزعات
المريضة في القلب .. تدرين كم ذا تمنيت لوقلت
« ياقوم ! ها هي ذي – فالبسوها ! – العباءة ..

ونلحظ التدوير في نهاية السطر الأول وبداية الثاني ، ونهاية السطر الثالث وبداية الرابع ، ونهاية الرابع وبداية الخامس ، وهكذا دواليك لو استعرضنا القصيدة على طولها لوجدنا أن الشاعر قد وقع في مزلق الجملة الشعرية الطويلة والمملة ، ومزلق التدوير أيضاً ، وطبع قصيدته بطابع النثرية والرتابة واختفاء العنصر الموسيقي الداخلي الذي قضى عليه طول السطر الشعري إلى جانب طول الجملة ذاتها ، كما أن تحرر القصيدة من الروى تحرراً تاماً زاد الطين بلة ، فاصبحت القصيدة أقرب إلى قصيدة النثر منها إلى قصيدة الشعر لولا موسيقى البحر العروضي التي أضفت عليها شيئاً من التشكيل الموسيقى الخافت .

وقد تُوقع ظاهرة التدوير في خلل موسيقى ، فيتجاوز الشاعر التفعيلة التي نظم عليها القصيدة إلى تفعيلة بحر آخر كما في قصيدة « أفكار صغيرة »[1] من (الرجز)يقول :

كم مرّة صُفعتُ باسمكِ المجيْد مستفعلن متفعلن متفعلن م
أيتها الكرامة تفاعلن فعولن

فالتدوير وقع في آخر السطر الأول وأول السطر الثاني . وإذا جعلنا حرف «الدال» الزائد عن التفعيلة الثالثة فى السطر الأول في أول السطر الثاني كان تقطيعها كالآتي :د أيتهال / كرامة ،وتفعيلاتها : //٥///٥///٥/٥/ « مفاعلتن فعولن » ، وبذلك يكون الشاعر قد خلط بين بحر القصيدة الأساسي وهو (الرجز)وبين بحر آخر هو (الوافر) وتفعيلاته : مفاعلتن مفاعلتن فعولن . وهذا خطأ موسيقى جد هام ينبغي التنبيه إليه والتحذير منه .[2]

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣٥ ٠
(٢) د/ يوسف نوفل : في الأدب السعودي ص ١٦٨ – ١٦٩ ٠

التفعيلات المتنوعة

هي أن يمزج الشاعر بين التفعيلات من بحور مختلفة في القصيدة الواحدة ، وتعرف هذه الظاهرة « بمجمع البحور » . وكان أول من تأثر بها عن الأدب الغربي أحمد زكي أبو شادي ، ومن بعده مضى كثير من الشعراء في هذا الميدان .[١] وقد بلغ إنتاج القصيبي الذي تمييز بهذه الظاهرة ست قصائد هي : «كلمات لصديقة » ، و« ورباعيات عاشقة » ، و« السيمفونية الصامتة » ، و« الحب والموانئ السود » ، و « أشعار حب يابانية »[٢] ، و«الفرسان ».[٣] ففي قصيدة « كلمات لصديقه »[٤] يجمع القصيبي بين بحرين هما الرجز والمتقارب . فجعل افتتاحية القصيدة من الرجز ، وعندما دلف إلى الفكرة الرئيسة انتقل إلى المتقارب وهو بحر أجمل موسيقة وأوقع في النفس ، وأكثر رشاقة في إيقاعه من بحر الرجز الذي عرف باضطرابه وقربه من النثرية ، ثم يعود في المقطع الأخير من القصيدة مرة أخرى إلى الرجز ولكن مع تغيير في نمطها . حيث بدأها بالشكل التقليدي ثم انتقل إلى شعر التفعيلة يقول :

في العالم الذي يموج بالرجال والنساء كيف التقينا دون حلم باللقاء ؟	رجز
* * *	
وحين التقينا ..ابتسمتُ .. ابتسمتِ ضحكنا كأنا رفيقا سنين كأنا حبيبان أمسِ افترقنا وعدنا نجدد عهدَ الحنين كأنا .. كأنا .. وضم ذراعى ذراعك .. فى زحمة العابرين	متقارب
* * *	
تصوري مسافرا في طائرة يحيطها السحاب بالعداء لكنها تطل شبه ساخرة	رجز

(١) د/ يوسف نوفل : في الأدب السعودي ص ١٧١ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٩ – ٢٩٢ – ٣٨٦ – ٥٥٩ – ٦٢٦ .

(٣) أنظر ورود على ضفائر سناء ص ٤١ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦٩ .

تهدر في الفضاء
وفجأة .. تعطلت آلاتها
وطارت الأرض لها

رجز

وحول هذه الظاهرة التي يجمع فيها الشاعر بين أكثر من بحر عروضي يقول أحد الباحثين « أما إذا جعل الشاعر هذا التنقل بين البحور لغرض فنى مقصود ، فهذا يبرر تنوع البحور عنده ، وقد وجدنا غازي القصيبي ينهج هذا المنهج في قصيدة « الحب والموانئ السود »،[١] إذ يتكون البناء العضوي في هذه القصيدة من مقدمة ثم لقطات تشبه (القطع) في فن (السناريو) تمثل كل منها « ميناء » أو بَحْريّة في حياته ، وبعد هذه اللقطات الثلاث مع الموانئ الثلاثة نجد الخاتمة . فكأن الشاعر راوية في عرض درامي، تدخّل فيه الراوي بالمقدمة والخاتمة فاختار لهما بحرا ، وكان « الرمل » بتكرار «تفعيلاته» ، ثم كانت لقطات البناء الدرامي المصوِّر لتجاربه الثلاث فاختار لها بحراً مغايرا ، فكان « المتدارك » بتكرار « فاعلن » بما فيه من إيقاع سريع ، وضربات متلاحقة تناسب قص الأحداث ، ورَصْد الواقع في خضم التجارب الثلاث »[٢] . يقول في المدخل من (الرمل) :

قبل أن ترتعش الكلمة كالطير
قفى !
وانظري أي غريب
أي مجهول طواه معطفي
وخذي صبوتك الحمقاء عني ..
واختفي .

* * *

ويقول من الميناء الأول من (المتدارك) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٥٩ .

(٢) د/ يوسف نوفل : في الأدب السعودي ص ١٧٣ – ١٧٤ .

كنت بريئاً
أهوى الألعاب
أهوى أن انطلق سعيداً
فوق الأعشاب
أن أبني بيتاً من رملٍ
أن أهدمه فوق الأصحابْ .

غير أن ظاهرة تنوع التفعيلات عند القصيبي لا تقف عند هذا الحد ، بل تجاوزته إلى المزج بين عدد من البحور في القصيدة الواحدة ، وله في ذلك أكثر من تجربة مما أشرنا إليه سابقاً . ففي قصيدة « السيمفونية الصامتة » [(١)] يجمع الشاعر بين « البسيط » و«المتقارب» و«الرجز» و«الرمل» ، ثم في المقاطع الأخيرة من القصيدة يعد إلى «المتقارب» ، «فالرمل» ،ويجمع بين نمطي الشعر القديم والجديد . . وفي رأيي أن الجمع بين عدد من بحور الشعر وكذا المزاوجة بين شكلي الشعر لا يأتيان عبثاً أو من فراغ، وإنما يعود ذلك إلى تلون تجربة الشاعر ، وقد أدى هذا التلون أو التباين في التجربة إلى تقسيم القصيدة إلى مقطوعات مختلفة الطول والشكل وذلك حسب التدفق الشعوري الناجم عن أثر الانفعال ، وتغيّر الحالة النفسية عنده من حال إلى أخرى . وبين اختيار الشاعر للبحر الشعري وبين حالته النفسية . يقول د/ عز الدين إسماعيل : « وقد تبلورت هذه المحاولة – يعني جمع أوزان الشعر على يد الخليل بن أحمد – في تحديد طابع نفسي لكل وزن أومجموعة من الأوزان ، فبعض الأوزان ، يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما إلى ذلك من أحوال النفس ، وعلى الشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية » . [(٢)]
وسنستعرض بعض الأمثلة من قصيدة القصيبي السابقة لنتبين من خلالها كيف وُفّق

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٨٦ .
(٢) د / عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص٥٤ .

الشاعر في الجمع بين هذا العدد الكبير من البحور يقول في مطلعها من (البسيط) :

هل تعرفين عـــذاب العود تخنقـــه أناته .. وهو إن داعبتـــه ضحـكا ؟
غنّى لعينيكِ..حتى غبتِ فارتعشت أوتاره.. وارتمى في صمته .. وبكى

* * *

ويقول فى المقطوعة الثانية من (المتقارب) :

وألقيتِ رأسكِ بين يديَّ
وقلت « رأيتَ فلان
مضينا سويًا إلئ دارِه
قضينا المساء
أغنى علي رجع قيثارِه

ويقول فى الثالثة من (الرجز) :

هل يستطيع أن يريكِ
فى القفار روضتين
هل يتستطيع أن يحيل مقلتكِ
نجمتين ؟

ويقول فى الرابعة من (الرمل) :

كل يوم تطرقين الباب .. تأتين إليْ
تقولين : « لقد فكّرتُ فيك »
تشربين الشاى .. تروين حكايات فلانْ
وتميلين علىَّ .

ثم يعود إلي (المتقارب) ، (فالرمل) ، كما يعود إلي الشكل التقليدى فيقول :

ألف سيـمـفـونيـة صـامـتـةٍ عـربدت فى شفـتى تبـغى انفـلاتا
فـاهمـسي إنك ملكى .. وارقـبى كيف أغزو باسمكِ الحلو الحياتا

أما الأنموذج الثانى الذى جمع فيه الشاعر بين خمسة أبحر هو قصيدة «الفرسان »[١] كما جمع بين نمطى الشعر قديمه وجديده . والأبحر التى أقام عليها الشاعر قصيدته هي: (الكامل) ، (الخفيف) ، (الوافر) ، (السريع) ، (الرجز) . فقد اعتبر القصيبى القصيدة مسرحية من نوع ما ، كما يذكر ذلك تحت عنوانها ، ثم قسمها إلى مشاهد مثلما قسم «السيمفونية الصامتة » إلى مقاطع ، وقسم قصيدة « الحب الموانى السود » إلي مداخلة فثلاثة موانئ فخاتمة . وقد جعل المشهد الأول والثانى والثالث والرابع والخامس والسادس ومداخلة المؤلف والمشهد السابع من قصيدة « الفرسان » السابقة من بحر واحد هو (الكامل) ، والمشهد الثامن من (الخفيف) ، والتاسع والعاشر من (الوافر) ، والحادى عشر من (السريع) ، والثانى عشر من (الرجز) ، ثم مداخلة المؤلف الأخيرة من (الكامل) .كما تحدث فى كل مشهد عن شخصية تاريخية سواء من التاريخ العربى والإسلامى أم العالمى .

فالمشهد الأول يدور حول الشخصية الأسطورية الشعبية عنترة بن شداد يقول فيه:

وهناك عنتر .. وهو فى السبعين . .
أعمي . . راح يطلب ناقة ..
حول الديار .

والمشهد الثانى يدور حول الشخصية الإسلامية مصعب بن الزبير يقول فيه :

وهناك مصعب ينجلى
عن وجهه الوضاح صبحُ
وعروسه الحسناء تهمس :
« لا تفارقنى ! »
تُلِحُّ

المشهد الثالث عن شخصية المجاهد الفاتح طارق بن زياد ، والرابع عن يوليس قيصر ، والخامس عن نابليون بونابرت ، والسادس عن دون كشوت، ثم مداخلة المؤلف إلي كل

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٤١ .

امرأة فى الجمهور ، فالمشهد السابع و هو مداخلة عنتر العبسى وجعله من الشعر التقليدى ، والمشهد الثامن مداخلة مصعب وهي من (الخفيف)) أيضا وبالشعر التقليدى ، والمشهد التاسع مداخلة طارق من (الوافر) وجعلها بالشعر التقليدى ، وكذلك المشهد العاشر وهو مداخلة يوليس قيصر الذى نظمه من (الوافر) وعلي النمط التقليدى . أما المشهدان الحادى عشر والثانى عشر وكلاهما من الشعر التقليدى فالأول مداخلة نابليون بونابورت من (السريع) ، والثانى مداخلة دون كيشوت من (الرجز) ، فمداخلة المؤلف الأخيرة وهي من شعر التفعيلة علي البحر (الكامل) . والحقيقة التى لا مراء فيها أنه ليس من السهل علي الباحث أن يعلل استخدام الشاعر لهذا العدد الكبير من الابحر فى قصيدة واحدة إلا بأن كل مشهد منها يعتبر فى حد ذاته قصيدة مستقلة تحمل تجربة متفردة ، وبتعدد التجارب تعددت المشاهد . كما أن هذه التجارب مبنية على مواقف شعورية متباينة فيما بينها استدعى كل موقف أن ينوع الشاعر فى التشكيل الموسيقى ليتواءم مع هذه التجارب وتلك المواقف .

تنوع البحور :

لقد استغل القصيبى أكبر عدد ممكن من بحور الشعر العربى المركبة والصافية والممزوجة. فالمركبة ما تألف شطر البيت فيها من تكرار تفعيلتين مختلفتين ، وهى : الطويل، المديد ، البسيط ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، والمجتث . والصافية ما تألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ، وهى : الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، والمتدارك . أما الممزوجة ، فهى « التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر احدى التفعيلات ، وهما بحران : السريع والوافر »[1]

وهذا جدول يوضح توزيع القصائد على بحور الشعر التى نظم عليها الشاعر :

البحر	قصيدة	شعر حر	مقطوعة	مجزو البحر	المجموع
١ ـ الطويل	٤	×	٢	×	٦
٢ ـ البسيط	٢٦	×	٩	×	٣٥
٣ ـ الوافر	٨	٨	٢	٤	٢٢
٤ ـ الكامل	٦	٤	٢	٨	٢٠
٥ ـ الهزج	×	×	١	١	٢
٦ ـ الرجز	١	٢٤	٢	٥	٣٢
٧ ـ الرمل	٩	١٤	٤	٣	٣٠
٨ ـ السريع	٥	٢	١٠	×	١٧
٩ ـ الخفيف	١٩	١	١٥	٤	٣٩
١٠ ـ المجتث	×	×	×	٣	٣
١١ ـ المتقارب	١٢	٢٧	٧	×	٤٦
١٢ ـ المتدارك	×	١٥	×	١	١٦
مجمع البحور					٦
المجموع	**٩٠**	**٩٥**	**٥٤**	**٢٩**	**٢٧٤**

(١) نازك الملائكة : مرجع سابق ص ٨٥ .

ومن الجدول السابق نستنتج أن القصيبى قد نظم شعره التقليدى وشعر التفعيلة على اثنى عشر بحرا . ولم ينظم على المديد ، والمنسرح ، المضارع المقتضب . كما أنه لم ينظم على الهزج سوى مقطوعة واحدة ، ونظم على مجزوئه مقطوعة ايضا . لقد ادرك القصيبى بأذنه المرهفة وحسه الموسيقى ان أفضل بحور الشعر التى كثر استخدامها من قبل الشعراء القدامى والمحدثين هى البسيط والرجز والرمل والخفيف والمتقارب فنظم عليها أكثر شعره التقليدى منه والحر على حد سواء ، ومن خلال نظمه على تلك البحور يدرك الباحث كيف استطاع الشاعر ان يراوح بين البحر وإيقاعه الموسيقى ، ويغنى موسيقى شعره بمختلف الإيقاعات والنغمات التى لم تكن فى الحقيقة سوى انعكاس لتصوير آلامه النفسية وثورته العاطفية .

وقد جاءت أكثر قصائده التقليدية على البسيط والخفيف والمتقارب والرمل ، لأن هذه الأبحر من أنسب الأبحر التى تتوافق ونفسية الشاعر والإيقاع الموسيقى للبيت ذى الشطرين ، والتى نستشعر منها تدفق الانفعالات . كما تتميز بغنائيتها وتأثيرها فى النفوس كالبحر « البسيط » وانسياب الأفكار والمشاعر وامتداد الجملة كالبحر « الخفيف » . أما قصائده الحرة فجاء معظمها على الرجز والمتقارب والمتدارك والرمل . وهذه الأبحر من الأبحر التى تتناسب والقصائد الوجدانية التى تتطلب إيقاعات مناسبة سلسلة ، كما أن بعضها يعتمد على سرعة الإيقاع « كالمتدارك » ، والبعض الآخر يتميز بالموسيقية الجميلة والغنائية الهادئة « كالمتقارب » . أما الرجز فمن أكثر الأبحر التى نظم عليها القصيبى قصائده الحرة بعد المتقارب ، وربما يعزى ذلك إلى أنه أقرب الأبحر إلى النثرية التى تتناسب وكثير من القصائد العاطفية ذات النغمة الخافتة والرتيبة . ويتضح ذلك فى قوله :

منطرح أنا هنا

فى حفرة الهزيمة

أراقب العناكب القديمة

تنسج فق أضلعى خيوطها

أراقب الصباح والمساء

يتابعان الرحلة العقيمة [١]

ويُلحظ أيضا أن القصيبى نظم شعره الحر على جميع الأبحر الصافية ، كما نظم على البحرين الممزوجين « الوافر والسريع » . غير أنه لم يطبق فى نظمه عليهما القاعدة التى اشترطتها نازك الملائكة ، وهى التنويع فى عدد التفعيلات المكرره مع ضرورة أن ينتهى كل شطر فى القصيدة بالتفعيلة (فعولن) مثلا لأنها كانت منفردة فى شطر الوافر الأصلى [٢] . فمن خلال استقرائى لقصائد التفعيلة التى نظمها القصيبى على الوافر وقد بلغت ثمانى لم أجد فيها واحدة تواقفت فى نظمها والقاعدة المذكورة آنفا . إذ كلها يستخدم فيها الشاعر تفعيلة « مفاعلتن » المكررة فحسب كما فى قوله من قصيدة «معركة بلاراية »:[٣]

أنا بجوار مدفأتى

وأبوابى

تداعبها أيادى الريح .. تفتحها وتغلقها

ونافذتى

يضج زجاجها من قسوة المطر .

أوكما فى قصيدة « أغنية فى ليل استوائى » [٤]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣١٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٦ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٥٠ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٦٥ .

فقولى إنه القمر

أو البحر الذى ما انفك بالأمواج . .

والرغبات يستعر

أو الرمل الذى تلمعُ

فى حباته الدررُ [١]

ولم يطبق القصيبى القاعدة التى أشارت إليها نازك فى البحر الممزوج إلا فى قصيدة واحدة من أصل قصيدتين نظمهما علي البحر (السريع) . القصيدة هي « حكاية النجم المذبوح » [٢] يقول فيها :

كان لنا نجم ضئيلُ ضئيلْ	مستعلن مستفعلن فاعلات
هاجر من حيفا	مستعلن فَعْلن
وجرّب الخوفا	متفعلن فعلن
وفرَّ فى الآفاق	متفعلن مفعولا

***

نحن فى الليل الحزين الطويل	متفعلن مستفعلن فاعلات
نرقبُ أن يلمعْ	مستعلن فعلن
نرقب أن يطلعْ	مستعلن فعلن
فى الوطن المشتاق	مستعلن مفعولا

(١) يلاحظ وجود خلل عروضى فى السطرين الأخيرين « تلمع فى حباته » .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٧٩ .

ويلاحظ كثرة الزحافات وخاصة التفعيلة الأخيرة التى هى فى الأصل « فاعلن » فصارت : « فاعلات » « وفعلن » و « ومفعولا » .

وخلاصة القول إن القصيبى استطاع أن يجمع من خلال اختياره للأبحر السابقة بين ميل القدماء والمحدثين فى اختيارهم لتلك الأبحر مما يحقق لهم جودة الموسيقى ، فأفاد من مميزات الأبحر وطاقاتها وموسيقيتها مما يتلاءم وحالاته النفسية والشعورية إلى أقصى حد .

القافية

لاحظنا من خلال الحديث عن الشعر الحر والتفعيلات المتنوعة وتنوع البحور كيف استطاع القصيبى أن يواكب حركة التجديد الشعرية فى الوطن العربى وأن يفيد منها إفادة مكنته من إتقان عملية التجديد دون تكلف أو إسراف أو خروج على المألوف الذى انتهجه الشعراء المجددين من قبل . وقد تجاوز الشاعر عملية التجديد فى الأشكال والبحور إلى التجديد فى القوافى كى يخرج القصيدة التقليدية عن نمطها المألوف . غير أن هذا لا ينفى التزام القصيبى القافية ذات الروى الموحد فى عدد كبير من قصائده بلغ مائة وثمانى وستين قصيدة ومقطوعة ، فضلا عن التزامه القافية المتواترة فى جميع قصائده الحرة ما عدا قصائد قليلة لا تتجاوز أصابع إليدين تحرر فيها من القافية تماماً . وهذا يدل بالتأكيد على أن القصيبى كان ولا يزال ملتصقا بإيقاع الشعر العمودى وزناً وقافية رغم كل محاولاته التجديدية . وإليك أخى القارئ جدولا توضيحياً يبين استخدام القصيبى للقافية فى شعره التقليدى والتزامه بالروى الموحد .

حرف الروى	وروده فى القصيدة العمودية	فى المقطوعات	فى قصائد المقطوعات	المجموع
١ ـ الراء	١٥	١٦	١٥	٤٦
٢ ـ النون	١٢	٧	٢٥	٤٤
٣ ـ الباء	١٠	٥	١٥	٣٠
٤ ـ الدال	٨	٥	١٣	٢٦
٥ ـ الهمزة	٥	٦	٩	٢٠
٦ ـ اللام	٧	٣	٨	١٨
٧ ـالقاف	٦	٢	٧	١٥
٨ ـ العين	٦	–	٧	١٣
٩ ـ الميم	٣	٤	١٣	٢٠
١٠ ـ الحاء	٢	٣	١	٦
١١ ـ الياء	١	١	٣	٥
١٢ ـ الفاء	١	–	١	٢
١٣ ـ الهاء	١	–	–	١

حرف الروى	وروده فى القصيدة العمودية	فى المقطوعات	فى قصائد المقطوعات	المجموع
١٤ ـ السين	١	–	–	١
١٥ ـ التاء	–	٤	٦	١٠
١٦ ـ الألف	–	٣	٣	٦
١٧ ـ الجيم	–	١	١	٢
١٨ ـ الكاف	١	١	١	٣
المجـــــمـــــوع	٧٩	٦١	١٢٨	٢٦٨

يُلاحظ من الجدول السابق أن أكثر الحروف تكراراً فى قوافى الشاعر : الراء الدال العين اللام النون الباء والهمزة وهى من الأحرف كثيرة الدوران فى قصائد الشعراء ما عدا الهمزة التى تعد مع القاف والكاف والحاء الفاء والياء والجيم من الأحرف المتوسطة الشيوع[1] . وإن كان القصيبى لم يستعمل بعض الأحرف الآنفة إلا قليلا كما هو واضح من الجدول . غير أنه لم يراع فى استخدامه للروى قاعدة معينة حسب تصنيف العروضين له من حيث الكثرة والقلة والندرة ، كما نلاحظ فى حرف السين الذى عدّه العروضيون من الحروف الشائعة الاستعمال بكثرة ولم ينظم عليه إلا قصيدة واحدة . واستخدامه لحرف القاف بكثرة وهو من الأحرف قليلة الشيوع . وعدم مراعاة القصيبى لمثل هذه التعقيدات إنما يعنى أن استخدامه للروى يرجع إلى ميل فطرى وذوق فنى متميز يفرق به بين ما يخّلفه هذا الحرف أو ذاك من إيقاع موسيقى ،وما يتركه من تأثير على أذن المتلقى ، وتوافق هذه النغمية الموسيقية المنبعثة من تكرار حرف الروى مع مشاعره وأحاسيسه وتواؤمها مع الفكرة العامة للتجربة الشعرية . وربما أشار الى مثل هذا المعنى الذى ذهبت اليه مؤلفا نظرية الأدب فقالا : « ورغم كون الجانب الصوتى للقافية أساسيًا ويشكل أحد مظاهرها إلا أنه يمثل جانبًا واحداً من القافية فحسب . ولكن هناك جانبًا أكثر أهمية من الوجهة

(١) د / إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٧٥ .

الجمالية ، وهو وظيفتها العروضية فى كونها تنبئ بنهاية البيت الشعرى ،وتنظم أنساق المقطوعات الشعرية ، (وأحياناً تكون القافية هى المنظم الوحيد) ، وأهم من هذا كله أن للقافية معنى ، وهى بالتالى عنصر أساسى فى قوام العمل الشعرى ، فالكلمات تتقارب مع بعضها بوساطة القافية إما بالترابط أو بالمقابلة .[١]

وقد كان لاهتمام القصيبى بالقافية واقتناعه ـ رغم ما فيها من قيد ـ بما ينجم عنها من إيقاع موسيقى أن جلعه يختار قوافيه غالبا من المراتب العليا فى الكمال الموسيقى ، حيث يعتمد فى اختيارها على تكرار أكبر عدد من الاصوات فى آخر الأبيات وهذا ما يعرف عند العروضيين « بكمال موسيقى القافية » .[٢]

يقول فى قصيدة بعنوان « عامان » [٣] من (الكامل) :

لا ترهب الذكرى . . وغص فى نارها واقذف بروحك فى قرارةنهارها
ارقص على الأشواك . . واخطر على أسيافها . . وانشق سموم غبارها
مت مرة أخرى على صحرائها عش مرة أخرى عذاب عارها

من الأبيات السابقة يُلحظ التزام الشاعر فى قافية القصيدة ـ التى بلغ عدد أبياتها تسعة وخمسين بيتاً ـ ستة أصوات هى : حرف الروى « الراء » وحركته ، وحرف الوصل «الهاء» ، وحرف الخروج « الألف » الناجم عن إشباع حركة « الهاء » ، ثم حرف الردف « الف » المد قبل الروى ، وحركة الحرف الذى قبل الردف كما يلاحظ على قوافى القصيبى أنها قد جاءت مطلقة إلا ما ندر منها ، بمعنى أن رويها يجئ دائماً متحركاً

(١) رنيه وليك ، وآستن وارن : نظرية الأدب ص ٢١٦ .
(٢) د / إبراهيم أنيس : مرجع سابق ص ٢٩٤ .
(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣٨ .

وغالباً ما يجعل مع الروى ردفاً وهو حرف مد «ألف أو واو أو ياء » يكون قبل الروى مباشرة ، كما يجعله موصولاً بأحد حروف المد أيضا أو بالهاء الساكنة التى يجعلها خروجا عند إشباعها بالحركة .

ومما لا شك فيه أن تكرار حرف الروى فى أبيات القصيدة يحقق جزءاً من موسيقاها، ويؤدى هذا الدور متى التزم ذلك الحرف فى عدد من الأبيات ، ولكنه يكون أكثر جودة ووقعاً فى تأدية هذا الدور إذا اجتمع معه حرف أو أحرف أخرى ، وبقدر توفر تلك الأحرف مع الروى يتنامى العنصر الموسيقى دون تكلف أو إغراب وخاصة إذا كانت تلك الأحرف تتوقف عند أحرف التأسيس والردف والوصل وحركة الخروج . وقد حرص القصيبى على استخدام تلك الأحرف فى بعض قصائده كما رأينا فى النموذج السابق ولكن على قلة . وإنما حرصه كان منصبا على استخدام حرف الردف إلى جانب الروى .

وطبعى أن استعمال الردف عمل له أهميته فى اكتمال التشكيل الموسيقى ، فإذا ما عرفنا أن المد يعنى إضافة موسيقية تمتزج بمشاعر وأحاسيس الشاعر وتتكيف معها فى وجوده وعدم وجوده ، وطوله كثيراً وقصره ، عرفنا مدى تحقق العنصر الموسيقى فى شعره الذى كثُر فيه استخدام الردف . وقد يصاحب حرف الردف أحياناً أحرف أو حركات أخر كالوصل مثل قوله : خيالا ـ الطوالا ـ المحالا ـ اشتعالا ـ الرمالا .

أو الخروج مثل قوله : أصدقُهُ ـ يموسقُهُ ـ يعشقُهُ ـ أرمقُهُ ـ تعتقُهُ.

وكثيراً ما تتناوب فى الردف مدة الواو أو الياء ، فتجتمع فى قافية القصيدة ، مثل : العيون ـ سنين ـ جنون ـ الحنين . وقد يوفق الشاعر فى هذا التناوب بين المدتين بحيث تكون الحركة متفقة مع حدة انفعاله وتبرمه ، أو مع هدوئه وحزنه . ففى قصيدة «اذهبى »[1] مثلاً يُلمح مثل هذا التوافق بين الحركتين وبين انفعالات الشاعر . يقول فى حالة الانفعال والغضب والتبرم وقد استخدم معه حركة المد « الواو » وهى من (الخفيف) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩٤ .

اذهبى قبل أن نغيب سويا فى الضباب المعطر الملعون

قبل أن أرتمى كطير غريب وجد العش فى اخضرار العيون

ويقول من نفس القصيدة عندما يهدأ انفعاله ، وتغطى أجواءه سحابة من الحزن مستخدماً حركة المد « الياء » :

طفلة أنتِ .. من رمال بدربى ؟ أوَ ما خفتِ من زحام سنينى

أنت لم تشهدى الهوى يتلاشى كضباب فى فجر يوم حزين

مثلما استعمل القصيبى القوافى المطلقة استعمل أيضا القوافى المقيدة ، ولكن على قلة شديدة . وغالباً ما كان استخدامه لها فى القوافى المنوعة الروى أكثر من القوافى الموحدة . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلي ما يتميز به التنويع فى روى القوافى من حرية ، والانتقال من قافية إلي أخرى يهيئ الذهن لتقبل التقيد المواتم للفكرة الطارئة ، وبحيث يصبح المرورسريعا بين القوافى المختلفة من مطلقة ومقيدة فى القصيدة الواحدة ليضفى على القصيدة ككل شيئا من الموسيقى التى بهتت بسبب التقيد فى بعض القوافى . والغالب فى قوافى الشاعر المقيدة أن يُسبق رويها بحركة طويلة ، على العكس مما غلب على القوافى المقيدة من أشعار العرب وهى أن يسبق رويها حركة قصيرة [١] .

ومن أمثلة القوافى المقيدة التى سُبق رويها بحركة طويلة قوله من قصيدة«اسطورتان»[٢] : العذابْ ـ النقابْ ـ المصابْ . . . إلخ . وقوله من قصيدة « يا أبا فيصل »[٣] : لا يلينْ ـ مبينْ ـ العالمينْ . وقوله : تطولْ ـ يقولْ ـ الذهولْ [٤] ... إلخ . ومن أمثلة القافية المقيدة التى سُبق رويها بحركة قصيرة قوله من قصيدة « وهم » [٥] :

(١) د / إبراهيم أنيس : مرجع سابق ص ٢٨٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٧٣ .

(٣) فارس سابق ص ٢٥ .

(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٥٦ .

(٥) نفس المرجع ص ٥٦ .

محرمْ ـ يتألمْ ـ تتكتمْ ـ كجهنمْ .

ولعل استخدام القصيبى لحركة المد الطويلة قبل الروى المقيد ميزة من ميزات شعره . إذ إن حركة المد الطويلة قبل الساكن ربما تتناسب وعواطفه ، مع ظهور المد واتضاحه ، ومن ثم بروز النغمة الموسيقية التى أوشكت أن تختفى مع موت حركة حرف الروى الساكن ، فطول موسيقى حركة المد تطغى عند النطق على حركة الروى المقيد ، بل وتبدأ حركته فى التلاشى إزاء غلبة حركة المد عليه . أما فى حالة وجود حركة قصيرة قبل حرف الروى المقيد فإن حركة السكون تكون أكثر بروزا لخفة الحركة القصيرة قبلها ، ويتبع ذلك عدم انسياب التنفس وتوزيعه عند النطق ، والوقوف على حركة الروى الساكن ، وهذا النوع من القوافى المقيدة يعرف « بالمجرد أى خلوه من التأسيس والردف »[١] . وأحياناً تأتى قافيته المقيدة مؤسسة كما فى قوله من قصيدة « عقد من الحجارة »:[٢]

الصبارهْ ـ المحارهْ ـ البيارهْ ـ صغارهْ .. إلخ . وذلك إذا اعتبرنا « الهاء » رويا و« الراء » دخيلا وحرف المد « الألف » تأسيساً . وإلا « فالهاء » وصل و« الراء » روى و « الألف » ردف .

وقد أدرك القصيبى أهمية التصريح فجاءت مطالع جل قصائده التقليدية مصرعة تتوافق فيها عروض البيت الأول مع ضربه فى حرف الروى وحركته ووزن التفعيلة كما فى قوله من قصيدة « أطفلة الأمس هذى »[٣] من (البسيط):

العمر أنتِ .. ورياه .. ورونقُه وأنتَ أطهر ما فيه وأصدقُه

وقوله فى قصيدة « دعاء »[٤] من (الخفيف):

ربِّ! إنى عبد ضعيف ضعيفُ حشد الناس حوله ما يخيفُ

---

(١) د/ عمر الأسعد : معالم العروض والقافية ص ١٠٢ .

(٢) عقد من الحجارة ص ٧ . (٣) عقد من الحجارة ص ٥٢ .

(٤) المجمعة الشعرية الكاملة ص ٥٢٩ .

أما القافية فى شعر التفعيلة عند القصيبى فلا تقل أهمية عنها فى شعره التقليدى فقد التزمها فى جميع قصائده التى بلغت حوالى خمس وثمانين قصيدة وتسع مقطوعات إلاّ ما يقرب العشر منها فقد تحرر فيها الشاعر من القافية مطلقاً . وقد أشرنا إليها فى موضع سابق.[١]

وبدهى أن القافية تشكل عدّة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة العمودية ، أو الأسطر فى شعر التفعيلة . وتكرارها يكون جزءاً من الموسيقى الشعرية ، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها .[٢] وحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية كما يتوهم البعض إذا كنا نقصد الدور الفنى الذى تلعبه فى موسيقى القصيدة. « فالقافية قائمة فى الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلاً آخر فى الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة » [٣] والمقصود بالقافية هنا أنها وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة ، أى أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات ، وهى بذلك تأخذ طابع التجديد الذى نراه فى الأوزان . أما الرى فهو حرف من حروف الهجاء لا يدخل فى الإطار الموسيقى إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . والذى يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعرى بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته، وهذا قائم فى الشعر الجديد . وبهذا التعريف للقافية يلغى د/عز الدين إسماعيل أهمية حرف الروى ويعتبره عامل تعطيل من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل إملال لتكراره المستمر من جهة أخرى[٤] . وحول القافية باعتبار رويها يقول د/يوسف نوفل : « من يتوهم أن الشعر الجديد يلغى القافية تماماً ويتخلص من الروى يظلم هذا الشعر . ويضرب مثالا بشعر القصيبى نفسه فيقول : « أمامنا شعر غازى القصيبى

---

(١) انظر ص٨٣ من الفصل الأول .

(٢) د/ إبراهيم أنيس : مرجع سابق ص ٢٧٤ .

(٣) د / عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١١٣ .

(٤) الشعر العربى المعاصر ص ١١٤ .

نجد فيه القافية بارزة لكنها متنوعة ، يراوح بينها فى مقاطع صغيرة . ففى قصيدة «القمر ومليكة الغجر » نرى تعاقب القوافى فى توزيع خاص مثل :

الهزيمة ـ الدميمة ـ العقيمة ـ الكريمة ـ يتيمة ـ القديمة ـ جريمة .

ونرى القوافى التالية فى أثرها :

السحر ـ القمر ـ الغجر ـ السهر ـ الخضر

ثم : التراب ـ الذباب ـ الحراب

ثم : الجراد ـ الحصاد

ثم : الشهيد ـ الجديد . وهكذا دواليك »[١] .

وهذا مثال آخر نجده فى قصيدة « المباراة » [٢] وهو واحد من نماذج كثيرة استخدم فيها القصيبى القافية مع حرف الروى فى شعر التفعيلة مع التنويع فى حرف الروى من حين لآخر وذلك حسب ما تقتضيه الدفقة الشعورية وتمام الفكرة . يقول :

شرف ـ ارتشف ـ نزف ـ انتصف ـ ارتجف ـ لم تخف ـ زحف ـ خزف ـ شرف ـ هدف .

والقافية التالية : حكم ـ عجم ـ للعلم ـ للذم ـ حمم ـ ودم ـ ألم .

وقد تطول القافية فى شعر التفعيلة كما رأينا فى المثالين السابقين وأحياناً تأتى قصيرة لا تتجاوز بعض الكلمات ، وكل ذلك مرتبط بتمام الفكرة والتدفق الشعورى كما ذكرنا آنفا . ومن أمثلة القافية القصيرة قوله فى قصيدة « قيصر محتضرا » [٣] ، من (الرجز)وقد

---

(١) فى الأدب السعودى ص ١٥٦ .

(٢)مرثية فاس سابق ص ١٩ .

(٣) ورود على ضفائر سناء ص ١٥ .

قسمها الشاعر إلى مقاطع صغيرة :

مرهْ ـ معركهْ ـ التهلكهْ

النهارْ ـ الغارْ ـ الفخارْ

الهزيمهْ ـ العزيمهْ ـ الأليمهْ

طعنت (مكررة) ـ أنت (مكررة) .

- النقط الموسيقى :

أكثرَ الشعراء المعاصرون من بعثرة النقط الثنائية والثلاثية بين أبيات القصيدة التقليدية، وأشطر القصيدة الجديدة على حد سواء كثرة ملحوظة . بيد أن استخدامهم لهذا النقط لا أراه عبثا ، بل تتطلبه بعض النواحى الفنية المتعلقة بموسيقى القصيدة « إذ به يتم إحكام مجرى الإيقاع فى التشكيل الموسيقى ، حيث يستخدم الشاعر التنقيط لتنظيم الإيقاع وتحقيق كميات من التوقف يضبط بها مجرى النفس ، وحركة الشهيق والزفير طولا وقصراً».[1] كما أنه يسهم فى الربط بين المعانى ويوثق الصلة بينها، إضافة إلى أنه يجعل نهاية السطر الشعرى مفتوحة مما يساعد على وصله بالسطر الذى يليه للتخلص من ظاهرة التدوير. وقد اهتم القصيبى بهذه الظاهرة اهتماماً بالغاً ، إذ لا تكاد يفلت منه قصيدة تقليدية أو حرة . ومن أمثلته فى القصيدة التقليدية قوله فى قصيدة « وهم »[2] من (الخفيف) :

من بعيد . . أراكِ طيفا جميلا ... فرفٌ فى عمرى الجديب . . وحّوْمْ

يشتهيك الشباب . . تمتد كفى ... بخشوع . . يمتد عمرى المتيم

يا غرور الشباب . . أيقظه الحسن ... ورواه زهوه فتبسم

---

(١) د/ يوسف نوفل : مرجع سابق ص ١٧٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٧ .

ويقول فى قصيدة « كلمة . . من ملحمة الوداع » [١] من الخفيف أيضا:

وتجيئين كالخيال .. يحيّى ثم يمضى وما احتوته الجفونُ
وتجيئين كالسفين .. تراءت ثم غابت خلف الضباب السفين
وغداً تذهبين ؟! ترحل الأزهار صبحا .. ويرحل الزيتون
وغداً تذهبين ؟! قولى لماذا جئت .. سر اللقاء هجر دفين

ومن نماذجه فى شعر التفعيلة قله فى قصيدة « السير فى المستحيل » [٢] من (المتقارب):

تقولين « قلها! » . .
ولو قلتها مّرة.. مرتين ..
وعشرا .. وألفا
أيصبح هذا الجليد المعربد فى
الروح صيفاً ؟
.....
سأحمل عمرى المبعثر شعراً ونزفا
وأرحل عنك . .

---

(١)عقد من الحجارة ص ٢١ .
(٢)ورود علي ضفائر سناء ص ٥٥ .

كأنى ما عشت فى ناظريك

الأرق . . الأحب . . الأعفًا

كأنك لم تجعلى الليل أرجوحة . .

والكواكب سقفا

وقلبى عزفا

كأنك ما كنت أعذب من كل بنت . . .

وأشهى . . وأندى . . وأوفى

وخلاصة القل إن النقط الي جانب توفيره عنصر التشكيل الموسيقى ، وضبط حركة التنفس ، الوصل بين الأسطر فى شعر التفعيلة للتخلص من التدوير كالفاصلة تماما ، نجده يسهم أيضا فى الربط بين المعانى وتواصلها و يحدد موضع الوقف التى تساعد القارئ على تنظيم عملية الشهيق والزفير ، وكذلك لتسليط مزيد من الضوء على التعبير المقصود والفكرة المطروحة وقد لا يكون له معنى يُفهم فى بعض المواضع .

الفصل الرابع

التيار الرمزى

الرمزية فى الأدب مذهب محدد يستند إلى فلسفة جمالية تعتمد فى أصولها على المثالية الأفلاطونية.[١] كما تعتمد على مبادئ شرعها أقطاب الاتجاه والتزموا بالسير عليها تقوم على عناصر متناسقة من الشكل والمضمون ، والصور الشعرية والموسيقى ، واتجاهات فلسفية غيبية ، وجمالية فنية، وتقصٍ للمجهول ، وسبر لأغوار الذات . ويغلب على هذا التيار سيطرة الخيال[٢] سيطرة تجعل الرمزية دلالة أولية على ألوان المعانى العقلية والمشاعر العاطفية. لذلك لا يلجأ الشاعر الرمزى للتعبير عن حالته النفسية تعبيرا مباشرا ، بل يلجأ إلى الخيال ليشكل بوساطته صورا رمزية توحى بحالته النفسية وما يربط بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر .

وحول علاقة التيار الرمزى بالجمال والتصوف يقول مصطفى السحرتى : « وهذا الاتجاه الشعرى الجديد يدين بعبادة الجمال ، ويهيم بالتصوف و يحفل بتجارب العقل الباطن ، ويصبو إلى الغموض والإبهام . وتجاربه الموضوعية موزعة بين الحلم واليقظة ، والنوم والوعى ، والأرض والسماء ».[٣] لقد استعمل الصوفيون الرمز وسيلة لإخفاء معانيهم عن عامة الناس ، وتهويل معتقداتهم وتضخيمها فى نظر الآخرين ، فاستعانوا بمعانى الغزل التقليدية وصوره الشائعة ، وعبروا بها عن حبهم ومعاناتهم لعجزهم عن

---

(١) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ١٠٨ . وانظر د / درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٩٣ .
ود/ عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٥٣ . ود/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٤٧ .

(٢) د / ميشال عاصى : الفن والأدب ص ٢٠١ . د/ فايز ترجينى : الدراما ومذاهب الأدب ص ٢١٨ .

(٣) مصطفى السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٣ نقلا عن :
The Milki of Paradire , By Forrest Fied. P.55

وانظر د/ عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٥٣ .

التعبير بغيرها . وكانت التباشر الأولى لهذا المذهب عند«إدجار ألان بو» الذى قرأ «بودلير» ، قصصه عام ١٨٤٧م ثم ترجمها ونشرها على الناس ، فكانت أول مؤثر فى اتجاه الرمزية الفرنسية » [١]

بيد أن ظهور هذا الاتجاه كمذهب فنى له ملامحه وسماته التى تميزه عن غيره من الاتجاهات الأخرى كالرومانسية والواقعية كان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وذلك فى أعقاب الواقعية و يعد « شارل بودلير » رائدا له فى فرنسا ، كما يعتبر « فرلين » و«فلارمية » من أشهر شعرائه .[٢] وقد تضاربت الآراء حول نشأة الرمزية الغربية . وحول هذا التضارب يقول السحرتى : « الشعر الرمزى ابتدعه الفرنسى « موريا » وكذا « ريمبو » ونحا نحو هذا الأخير شعراء السريالية « ما وراء الواقع » . وعاصر هذا الشعر أواخر القرن التاسع عشر ، وازدهر فى القرن العشرين فى كثير من البلاد الغربية وبعض بلاد الشرق ، ومن رواده الأوائل « ملارمية » و« بول فاليرى » فى فرنسا ، وتبعهما « جورستيفان » فى ألمانيا ، و« بلوك » فى روسيا ، و« رنلك » فى تشيكوسلوفاكيا ، و« يتس » فى إنجلترا مع تفاوت فى الاتجاه والمبدأ ».[٣] وينقل الدكتور / محمد فتوح أحمد عن بعض الدراسين أن أول مبشر بالرمزية مذهبا فنياً واعياً هو الشاعر « فرايدريس فون هردنبرح » المعروف باسم نوفاليس» « عام ١٧٧٢ ـ ١٨٠١ » ، غير أن « لانسر » يحصر الحركة الرمزية ما بين عامى « ١٨٨٦ ـ ١٨٩٨م» ، على حين تحدد بعض المصادر بدايتها بسنة « ١٨٨٠م » . ومن روداها « بودلير « و « بول فرلين » و« رامبو » و « ملارميه » . ومن شعراء الامتداد الرمزى: « ريلكه » الألمانى ، و« بلوك » الروسى ، و« أسكار وايلد » و « آرثر سيمون » الانجيلزى ، ثم « يتس » و « إليوت» . [٤]

(١)/ إحسان عباس : فن الشعر ص ٦٤ .

(٢) د/ درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٩٥ نقلا عن :
The hevitage of Symbolism, P.3

(٣) السحرتى : المرجع السابق ص ١٢٣ نقلا عن :
« تراث الرمزية لبورا» The Legacy of Symbolism , By. C.M. Bowra

(٤) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٧٠ .

ويحدد فان تيجم ميلاد الرمزية بقوله : « ولدت المدرسة الرمزية يوم نشر « مورياس » فى ملحق الفيغارو الأدبى فى الثامن عشر من أيلول ١٨٨٦م رسالة فيما هى تقترح : الكلمة تحتوى تحديداً للشئ ، وقد اعتبرت كأول إعلان عن الرمزية . . . وقدم « بودلير » و«فرلين» كرواد لهذا المذهب . قدم الأول لأنه « الرائد الحقيقى » ، والثانى لأنه وهب الشعر « معنى السر وما يفوق الوصف » ، والثالث لأنه « حطم قيود الشعر القاسية »[١] .

ومن خلال الأقوال السابقة يمكن تحديد نشأة التيار الرمزى بأنها لا تتجاوز النصف الثانى من القرن التاسع عشر كما أشرنا سابقا . وهى حركة مضادة للأدب الرومانسى التى أكدت على عواطف الشاعر الخاصة ومشاعره الذاتية [٢] . وقد شكل هذا المذهب أيضا ثورة على الواقعية والبرناسية [٣] . فالرمزية تؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة خفية ، وأن المشاهد الواقعية ليست إلا ألوانا من الإيهام والتمويه . . . والحقيقة البشرية فى مفهوم الرمزيين لا تتحقق إلا بإرهاف الحس وإمعان التأمل ، وإعمال البصيرة ، والاستسلام لأحلام اليقظة.[٤] من هنا تبرز أهمية هذا التيار فى الشعر الغنائى ، بل يعد من أهم المذاهب الأدبية بعد الرومانسية « وقد ترك آثارا عميقة فى الشعر العالمى حتى اليوم » .[٥]

ومثلما كان الاتجاه الرمزى ثورة على الواقعية والبرناسية ، فهو أيضا ثورةعلى الرومانسية. فقد تمايز هذا الاتجاه عن الرومانسية فى كثير من السمات أهمها : أن القصيدة عند الرومانسيين دفقة شعورية ، وهى عند « فاليرى » مشكلة ذهنية ملتوية ، أو بمعنى أوضح : أن الشاعر ينجز قصيدته الشعرية على مراحل ثم تصل إلى المتلقى دفعة واحدة، ومن ثم يحس المتلقى فى لحظة تأثيرا جماليًا كاملاً لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه

---

(١) فان تيجم : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ص ٢٨٤ .
(٢) د / يوسف عز الدين : فصول فى الأدب الحديث والنقد ص ١٠٨ .
(٣) د/ درويش الجندى : مرجع سابق ص ٧٠ نقلا عن
The Incyclo Pedia Britannica - Symbolism
(٤) د / عبد العزيز عتيق : فى النقد الأدبى ص ٢٥١ .
(٥) د / محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٩٨.

الرمزية رفعت من درجة الذاتية التى نص عليها الرومانسيون حتى جعلت الشعر تعبيراً عن أخص ما يتعلق بالشاعر . وقد كان الرومانسيون يتحدثون عن الحب والرحيل والسياسة . أى يصلون أنفسهم بالحياة . أما الرمزيون فقد توغلوا فى تجربتهم داخل حقل الفن وحده، وقصروا كشوفهم على نواحى الفكر والخيال . وإذا كان الرومانسى ثائرا على المجتمع فإن الرمزى يعتزل المجتمع ويقتصر على مناجاة نفسه ليس غير.[١]

وكما تضاربت الآراء فى نشأة الرمزية الغربية ، اختلف النقاد أيضا فى حدها ، وتباينت الأقوال حول تعريفاتها ، فمنهم من يقول : « إنه تركيب لفظى يستلزم مستويين : مستوى الصورة الحسية التى تؤخذ قالبا للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية التى ترمز إليها بهذه الصورة الحسية »[٢] . وهو لمحة من لمحات الوجود الحقيقى يدل عند الناس ذوى الإحساس الواعى على شئ من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية دلالة تقوم على يقين باطنى مباشر »[٣] . وهو عند يونج « وسيلة إدراك ما لايستطاع التعبير عنه بغيره . فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شئ لا يوجد له أى معادل لفظى . هو بديل من شئ يصعب أو يستحيل تناوله فى ذاته » .[٤] كما أنه رؤى وأحلام نشوى تعزُّ فى عالم الواقع والوعى ، فيلجأ أصحابها إلى اللاوعى يعبرون عنه بالرمز ، وما يعبرون إلا عن أحلام شاردة غامضة لا تؤدى كثيرا بدعوى الفن للفن.[٥]

ومما سبق يمكن القول : إن الرمز نوع من الخيال الموغل فى التحليق والتجنيح فى عوالم الرؤى والأحلام اللاشعورية ، وهو وميض يشع فى أعماق الشاعر يصرفه عن حقائق

---

١ ـ د/ إحسان عباس : فن الشعر ص ٧٢ ـ ٧٣ بتصرف .

٢ ـ د / محمد فتوح أحمد : مرجع سابق ص ٢٠٢ . نقلا عن مجلة علم النفس العدد ٢ ، المجلد ٥ يناير ١٩٥٠م ص ٢٥٨ ـ ص ٢٥٩ .

٣ ـ د / مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٥٣ . نقلا عن عبد الرحمن بدوى : إشبنجلر ص ١١٠ .

٤ ـ نفس المرجع ص ١٥٣ نقلا عن j. Jacobi , The Psychology of yung , p. 11

٥ ـ د/ نعمات فؤاد : خصائص الشعر الحديث ص ٥٤ .

الواقع إلى أجواء سحرية يصبح فيها إحساسه الواعى غير منضبط السيطرة على التوازان المدرك للأشياء وحقائقها ، ويصبح الخطاب الشعرى عنده مجرد بنى وتراكيب أوشكت أن تفقد السيطرة على مضمون ذلك الخطاب . غير أنه فى بعض الأحايين يكون رابطا قليلا بين الوعى واللاشعور . وهذا النوع من الرمز أراه شيئا من العبثية التى تنهك صاحبها فحسب. أما إذا وازن الشاعر فى ربطه بين الوعى واللاشعور دون إسراف أو إغراق فى الغموض بحيث لايصل الرمز إلى حد التعتيم والتعمية ويصبح لغزا من الألغاز فإنه يكون مقبولا، بل محببا إلى نفس المتلقى الذى يملك ناصية الثقافة وحضور الوعى الأدبى .

فالرمز لاينبغى أن يكون مجرد إشارة تاريخية عابرة أو تلاعب بالألفاظ ، أو بنى وتراكيب لغوية يعتورها الخلل ، وإنما يجب أن يكون طاقة من التعبيرات والدلالات التى لاأول لها ولا آخر. إنها بناء لغوى متكامل يحشد فيه الشاعر كمّاً هائلا من الألفاظ بعضها يحمل دلالات ،الآخر يفقدها. لذلك يمكن القول : إن الرمز المقبول هو الذى يضفى على العمل الفنى لوناً من الفنية المبدعة التى تحرك فى نفس المتلقى بواعث العطاء الإدراكى ، وتحثه على أن يكون متواصل الحضور الثقافى ، كما يدرك ما ترجمة الشاعر فى قصيدته. أنه الرمز الذى يتلاحم مع بنية القصيدة ويتوحد مع مضمونها، يراوح الشاعر بينهما قدر جهده . أما إذا انفصل الرمز عن جسد القصيدة لتصبح فتاتا ممزقا لايمكن تلاحمه مع بعضه البعض فإنة يغدو شيئا مقيتا يود القارىء لو لم ينفق فيه الشاعر وقته وجهده جرياً وراء سراب .

إن الرمز الذى لا إشكالية فيه هو الرمز الشفاف النقى الذى تستطيع بعد إمعان النظر فيه أن تسبر أغواره شيئا فشيئا، الرمز الذى يتيح للقارىء أن يتأمل شيئا وراء النص، وهو قبل كل شيء معنى خفى وإيماء . «إنه اللغه التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة، أو هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذى يتيح للوعى ان يستشف عالما لا

حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندماج صوب الجوهر » .[١] إن العلاقة بين القصيدة والرمز الشفاف الموحى علاقة حميمة ، فكل قصيدة شعرية ناضجة إنما نسجتها هذه الرموز التى كانت تكمن فى أعماقها ، ودفعت بها إلى التحليق الذى يسمو بها عن أى تسطح فكرى . فالشاعر غالباً ما يلجأ إلى رموزه الفنية ليعمل على تخصيب الرؤى، وليستطيع أن يمد طرفه إلى غيابات تجربته مما يعطيه القدرة على أن يشق فى حقل الفن رؤى شعريه نبّتها الرمز وثمرها تلك المعانى المختلفة التى ندركها من خلال القصيدة.[٢] فالشعر كما يقول « فرلين » : «يجب ألا يكون وصفا ولاروائيا بل إيحائيا » .[٣]

ومن هنا ندرك قيمة الرمز الجيد وخدمته للخطاب الشعرى إذا تمّ توظيفه توظيفا فنيا ناجحا يصبح هدفا يسعى إليه الشاعر ومطلبا يبذل قصارى جهده للوصول إليه . يقول البياتى:«أما ديوانى« الموت فى الحياة » فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء وأنا اعتبره من أخطر أعمالى الشعرية ، لأننى أعتقد أننى حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتى والجمالى، ومن خلال الأسطورة،والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة .. عبرّتُ عن سنوات الرعب والنفى والانتظار التى عاشتها الإنسانية عامة، والأمة العربية خاصة.[٤]

فالفكرة التى ربما تبدو مسطحة أو صريحة أو معرفة فى سكونها وخمولها يمكن أن يتبدل حالها تماما باستخدام الرمز ، لتتحول إلى فكرة تمور بالنشاط والحيوية ، مكتسبة بذلك أغواراً وأبعاداً لم تكن متوفرة فيها قبل استخدام الرمز . «والرمز نفسه مصدر قوة فى اللغه الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض فى ألفاظ القصيدة أو إيقاعها، وهو إلى

---

(١)أودنبيس : زمن الشعر ص١٦٠ .

(٢) د/ رجاء عيد : دراسات فى لغة الشعر ص٣٤ .

(٣)فان تيجم :المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ص٢٨٠ .

(٤) ديوان البياتى دار العودة بيروت ط٣ ١٩٧٩م مجلد ٢ ، ص٤٢ .

جانب ذلك دليل جامع لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم »[١] لذلك تظهر الصلة بين الرمز واللغة، إذا استعمل الرمزيون اللغة فى التعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة، فخرجت عن كونها وسيلة لنقل المعانى المحدودة ، أو الصور المرسومة الأبعاد ، وأصبحت وسيلة للإيحاء . وعليه « فالأدب لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب الى القارئ ، أو على الأصح الإيحاء بها ، وبالتالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من النفس إلى النفس ».[٢]

وقد أكد بعض النقاد على أن قيمة الرمز تكمن فيما يؤديه من وظيفة نفطن إليها ، ونعترف بها ، فالرمز يجب أن يشخص خبرة عامة يتردد صداها من ضمير إلى ضمير أثناء أزمان متطاولة . ولن يقوى على ذلك ما لم يرتفع على ما هو شخصي أو موضعى ، ويصبح عاملا من عوامل الاتصال المنتجة[٣] . كما ينبغى أن ترتبط الرموز التى يستخدمها الشاعر بتجاربه الذاتية ، فهى تعبير غير مباشر عن خلجاته النفسية الكامنة التى لايستطيع أن يعبر عنها تعبيراً مباشرا ، ولذلك فمهما تكن الرموز ضاربة بجذورها فى التاريخ مرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الإنسانية النمطية (أى بوصفها رموزا حية على الدوام) ، فإنها –حين يستخدمها الشاعر المعاصر– « لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر ، أى بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها . فالقيمة كامنة فى لحظة التجربة ذاتها ، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التى لهذه الرموز ولا إلى قدمها »[٤] . فالرمز كما يشير « بلاكور » رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قُرر ، وإنما بالنسبة إلى ما لم يُقل وما لم يكن قوله ، فهو لا

---

(١) د/ عزالدين إسماعيل : الشعر العربى الشاعر المعاصر ص٢٠٠ . وانظر د/خالد سليمان : أنماط من الغموض فى الشعر العربى ص٣٤ . نقلا عن :
PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRYAND POETICS. P. 833

(٢) /محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ١٠٩ ـ ١١٠ .

(٣) د / مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٨٣ .

(٤) د / عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٠٠ .

يرمز إلى شئ معروف من قبل ، ولكن لشئ يوجده الكشف ويكاد ينشكف»[١] . ومن خلال القيم الفنية للرمز يستطيع الشاعر الرمزى المبدع أن يضفى الطابع الفنى الشعرى على تراكيبه اللفظية ، وينقل أحاسيسه بالحدث المرموز إليه إلى المتلقى مع أبعاده الفكرية، فيصبح الرمز الشعرى محددا معروفا اختلط باللاشعور مع الإيحاء الشعرى فى عملية الفن الجديد . ولذلك « فإن الرمزية المفرطة فى الغموض والخيال تُبعد الشعر عن اللذة النفسية والمتعة الفنية ، وتبعده عن فهم المتلقى ، كما أن الإيغال فى الرمز يبعث السأم فى النفس، لأن قاعدة الرمز تقوم على الصناعة المتكلفة ، وتبتعد عن عفو الخاطر وسهولة السليقة وجمال العبارة والذوق الأصيل »[٢] .

الرمزية فى الأدب العربى

على الرغم من أن الدراسين والنقاد العرب استطاعوا أن يحدودا الفترة الزمنية التى غزت فيها الرمزية الغربية أدبنا العربى بالثلاثينيات من هذا القرن[٣] . فإنهم لم يتمكنوا على وجه الدقة من معرفة أول شاعر عربى معاصر تأثر بهذا التيار وكان له فضل الريادة . فمنهم من يرى أن الرمزية العربية ظهرت على يد الشاعر جبران خليل جبران الذى يُعزى إليه أنه مؤسس مدرستين فى لغة الضاد الرومانتيكية والرمزية .[٤]ففى كتاباته ظهرت الرمزية للمرة الأولى فى الأدب العربى الحديث مختلطة بنزعة رومانتيكية تخيلية . وقد تأثر بأسلوبه ومنحاه كثير من الكتاب والفنانين لا فى المهجر فقط ، بل وفى الشرق الأدنى وشمال أفريقية ولا سيما تونس حيث يمكن أن يقال إن جبران مدرسة صغيرة .[٥]كما يرى عدنان الذهبى أن جبران « كان فى الحقية أول مبشر بفكرة التمذهب من جهة ، كما أنه كان بروحانية كتاباته وإيحاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمذهب الرمزى بالذات ».[٦]

(١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج٢ ص ٤٩ .
(٢) د/ يوسف عز الدين : التجديد فى الشعر الحديث ص ٢١٩.
(٣) د / كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ص ٣٠٠ .
(٤) مارون عبود : جدد وقدماء ص ١١٥ دار الثقافة بيروت ط٢ ١٩٦٣ م .
(٥) د / درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٤٠٦.
(٦) د / محمد فتوح : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٨٥ .

غير أن د/ محمد فتوح يقول : « إذا كان لجبران فضل الريادة فإنه لا يمثل –فى اعتبارنا ـ أول شاعر عربى يتمذهب بالرمزية فى العصر الحديث » وهو يستند فى حكمه هذا على ما ذكره إلياس أبو شبكة،كما أشار إليه صلاح لبكى . يقوله أبو شبكة يكاد يكون مقررا أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبنانى الدكتور أديب مظهر الذى قرأ شعر الشاعر الفرنسى « ألبير سامان »وظهر أثره جليا فى قصيدته « نشيد السكون » التى نُشرت فى حدود سنة ١٩٢٨م . . . ثم ما لبث أن أتبعها بطائفة من القصائد المماثلة تعتبر باكوة هذا الاتجاه فى الشعر اللبنانى ، وأكاد أقول فى الشعر العربى المعاصر ».[١] ويؤكد ما ذهب اليه د/ فتوح كل من الدكتور كامل السوافيرى والدكتور نذير العظمة . يقول الأول : « ومع صعوبة تحديد سنة بذاتها لظهور الاتجاه الرمزى فى قطر،أو ظهورالتأثر به ، نميل إلى أن نجعل بداية ظهوره فى شعرنا المعاصر كانت على يد أديب مظهر ، وأن قصيدته « نشيد السكون » التى احتوت على كثير من سمات وخصائص الرمزية الغربية أول قصيدة رمزية ، وهى فى الوقت نفسه برهان يؤيد وجهة نظرنا »[٢] . أما د/ العظمة فيقول «تجلت المؤثرات المبكرة للمذهب الرمزى فى أديب مظهر الذى بدأ حيانة الأدبية كشاعر رومانسى متأثر بخليل مطران ، ولكنه أصبح فيما بعد واحداً من رواد المدرسة الرمزية الكبار فى الشعر العربى الحديث ، وبهذا مهد مظهر لسعيد عقل فى بنت بفتاح ومريم المجدلية ورندلى ، الذى طور المدرسة الرمزية اللبنانية شوطا أبعد».[٣]

وحقيقة الأمر أن الباحثين لم يعثروا على نص شعرى يمثل الرمزية فى الأدب العربى الحديث قبل قصيدة مظهر الآنفة الذكر ويؤكد ذلك ما ذهب إليه د/ درويش الجندى بقوله: « فأما أول قصيدة فى الشعر العربى الحديث بنيت على هذه الصورة الرمزية الجديدة وزخرت بألوان متعددة متنوعة فهى قصيدة «نشيد السكون » لأديب مظهر . ومنها :

(١) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٩٢ ،، نقلا عن « الياس أبو شبكة » : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٠ وما بعدها . وصلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٧٢ وما بعدها مطبوعات معهد الداسات العربية.

(٢) د / كامل السوافيرى : مرجع سابق ص ٢٩٩ .

(٣) د/ نذير العظمة : مدخل إلى الشعر العربى الحديث ص ٦٨ ـ ٦٩ .

أعد على نفسى نشيد السكون حلوا كمثل النسيم الأســـــــودِ
واستبـدل الأنـــاث بالأدمـــع واسمع عزيف اليأس فى أضلـــعى

واستبقنى بالله يا منشدى

ويعلق د/ الحنبدى عليها بقوله « أرأريت إلى هذه الصورة الغريبة المختلفة من نشيدالسكون ، والنسيم الأسود وعزيف اليأس . . . إلخ »[١] .

غير أن سعيد عقل يُعد زعيم الأدب الرمزى فى لبنان كما يعد الدكتور بشر فارس زعيمه فى مصر[٢] . فقد أصدر سادن الرمزية اللبنانية قصيدته المطولة المجدلية سنة ١٩٣٧م مقدما لها بدراسة تحليلية عن اللاوعى ودوره فى الإبداع الشعرى ليرسخ بها هذا الاتجاه الرمزى ، ولتكون بمثابة إعلان رسمى عن وجود هذا المذهب فى الشعر العربى المعاصر[٣] . كما أنشأ الدكتور / بشر فارس ، وهو من أوائل طلائع المذهب الرمزى ، أكثر من ثلاثين قصيدة نشر طائفة منها فى مجلة المقتطف ، ومجلة الكاتب المصرى . ورمزيته فى هذه القصائد متفاوتة فى الغموض من ناحية الموضوع أو الأداء[٤] .

الرمزية فى الشعر العربى السعودى المعاصر

لقد عرفت الرمزية طريقها إلى الشعر العربى السعودى كما عرفته من قبل إلى الشعر اللبنانى والمصرى والعراقى والفلسطينى ، وظهرت بواكيرها جلية واضحة عند الرعيل الأول من الشعراء أمثال : محمد حسن عواد ، ومحمد سرور الصبان ، ومن تلاهم من الرعيل الثانى كأحمد قنديل ، وحسين سرحان ، وسعد البواردى ، وحسن عبد الله القرشى ، وعبد الكريم الجهيمان ومحمد الفهد العيسى ، وغازى القصيبى . بيد أن رمزية الجيل الأول

---

(١) درويش الجندى :مرجع سابق ص٤٣٧ ـ ٤٣٨ . وانظر الأبيات فى كتاب الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد ص ١٩٣ .
(٢) د/ درويش الجندى المرجع السابق ص ٤١٧ .
(٣) د/ كامل السوافيرى : مرجع سابق ص ٢٩٩ . (٤) مصطفى السحرتى : مرجع سابق ص ١٣١ .

كانت واضحة المعالم سهلة بعيدةعن الغموض والتعتيم ، وتقوم على التوريات والتشبيهات والاستعارات التى يستخدمها هؤلاء الشعراء لإضفاء نوع من الجمال الفنى على قصائدهم[١] . وهذه الرمزية يمكن أن نصفها بالفطرية ، إلا أن ذلك لا يعنى ألبتة أنها واضحة للوهلة الأولى ، ولكن ذلك يعنى إمكان تحديد موضوعها وفحواها ، وأنها غير متأثرة بالمذاهب الرمزية الحديثة بصورة واضحة[٢] .

ثم تطورت الرمزية لتشكل عند الجيل الثانى نوعاً جديداً ، أو مرحلة ثانية من مراحل التيار الرمزى أشبه ما تكون برمزية الصوفية وإن كانت لا تصل فى غموضها إلى ما وصلت إليه الرمزية الصوفية . فهى أقرب منها إلى الفهم والاستيعاب[٣] . ولكن الرمزية عند شعراء الجيل الثالث ـ الشعراء الشباب ـ اتخذت منحى يختلف اختلافا بيناً عن تلك الرمزية التى لجأ إليها شعراء الجيلين السابقين ، والتى عرفت بالرمزية الشفافة التى يستطيع المتلقى أن يسبر أغوارها ويصل إلى فهم مضمونها بعد قراءتها مرة أخرى ، وليست كالرمزية الصوفية التى استخدم فيها الشعراء المعانى الحسية للدلالة على المعانى الروحية ، وإنما كانت رمزية من نوع جديد . رمزية أُشكل أمرها حتى على أصحابها ، واكتنفها الغموض ، واتسمت بالتعمية والإبهام ، فهى أقرب إلى الأحاجى والألغاز منها إلى الرمز . وهى فى رأيى انعكاس سلبى للرمزية الغربية من ناحية ،وتأثر واضح بالرمزية العربية فى مراحلها الأخيرة كما هى عند السياب والبياتى وعبد الصبور وأمل دنقل وحجازى وأدونيس والحيدرى ومحمود درويش ، وسعدى اليوسف ومسلم الجابرى وغيرهم مع الفارق الكبير بين الفئتين ، لأن شعراء الجيل الثالث فى المملكة لم يكونوا على بصيرة واعية بفلسفة التيار الرمزى سواء الغربى منه أو العربى لذلك جاء تأثرهم به فجاً ممسوخا حيناً ، ومحاكاة سطحية أحياناً أخرى ، فتخبطوا فى تيه الرمزية حتى غرقوا فى سِيف صحرائها دون أن

---

(١) مسعد زياد : الاتجاه الإسلامى فى الشعر السعودى المعاصر (رسالة ماجستير ص٤١٧) مخطوطه بمعهد الدراسات الإسلامية القاهرة .

(٢) د/ عبد الله الحامد : فى الشعر العربى المعاصر فى المملكة ص ١٣٠ .

(٣) مسعد زياد : مرجع سابق ص٤٢٠ .

غايتهم، ويحققوا أحلامهم. ومن شعراء هذا الاتجاه: سعد الحميدين، وعبدالله الصيخان ، وعبدالله عبدالرحمن الزيد، ومحمد الثبيثى، وعبدالله الخشرمى وغيرهم . أما القصيبى فهو من أواخر شعراء الجيل الثانى وأصغرهم سنا ، لذلك يشكل حلقة وصل بين شعراء جيله وشعراء الجيل الثالث، وكان أكثرهم اطلاعا على التيارات الفنية الوافدة وربما أقدرهم على دراسة الآداب الغربية بلغتها الأم مما أكسبه شيئا من التعمق والتميز فى الاختيار الأفضل من تلك الآداب التى أفاد منها كثيرا فى تنمية ثقافته الأدبية وصقل مواهبه الفنية مع المحافظة على أصالته وتراثه العربى فجاءت رمزيته أكثر عمقا من رمزية شعراء جيله ، كما كانت أقل غموضا من رمزية شعراء الجيل الذى أعقبه. وبهذه المداخلة التنظيرية يمكن للباحث أن يلج إلى رمزية الشاعر ويسبر أغوارها ويقف على معالمها وأصولها وخصائصها .

إن رمزية القصيبى تعنى بالابتعاد عن الصور الجامدة والجنوح إلى الصور المتحركة الرشيقة الشفافة التى ينبعث من خفتها وحركتها فيض من الإيماء والتأثير، وتعتمد – كما تعتمد الرمزية ككل – على تراسل الحواس واختلاط معطياتها وخلع صفات إحداها على معطيات الأخرى ، فيتخذ من الألوان والأضواد والنغمات والعطور وسائل للتعبير . يقول فى قصيدة «عيناك»[1] (من الخفيف) :

أومأت لى عيناكِ فاختلج العطر ... وطاف الندى .. وصُبَّ الرّحيقُ
وجفتنى عيناكَ فاختنق اللحن ... ومات الصدى .. وغاب البريق

وقوله فى قصيدة «حين أكون لديك »[2] (من المتقارب) :

نشرتُ الشراع وأبحرتُ
لكن أيوجد أجمل من بحر عينكَ

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص١٨٧ .
(٢) نفس المرجع ص٤٨٢ .

إذا تتلاقى النجوم . . وتلمع صفحته
بالمحبة . . يبسم ضوء النهار .

وقوله فى قصيدة « اذهبى »[١] . (من الخفيف) :

اذهبى قبل أن نغيب سويا فى الضباب المعطر الملعونِ

وقوله من نفس القصيدة :

عندما تطفئُ النجومَ . . وتغنالُ شذى الزهر طعنةُ السكين

وقوله (من الرمل)[٢] .

تتلقى قبلةَ الصبح بشئ من حياءْ
وعلى كفىَّ منديلك أشلاءً حزينهْ

وقوله (من الرمل) أيضا[٣] :

الدّجى شوق وعطر ووتْر
ودنا منّا القمر
وامتطينا الحلم مُهراً
وانطلقنا فى متاهات القدرْ

وقوله (من المتدارك)[٤] :

ذهبت . . والصباحُ
يدحرج أضواءه الذابلهْ

ففى النصوص السابقة نجد الشاعر قد راسل بين معطيات الحواس المختلفة وخلع على كل حاسة منها صفة حاسة أخرى ، فالعطر والشذى روائح تشم ، غير أنه لم يتستخدم فى تشكيل الصورة تلك الحاسة ، بل استخدم حاسة اللمس . واللحن صوت يسمع ولكنه لم

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩٤ .
(٢) نفس المرجع ص ٥٦٠ .
(٣) نفس المرجع ص ٥٨٦ .
(٤) عقد من الحجارة ص ٤٢ .

يستخدم فى الصورة المكونة له حاسة السمع ، إنما جعله جسدا ذا روح فهو يختنق . وهكذا فى بقية النماذج المختارة فالضباب معطرّ ، والشذى تغتاله طعنة السكين ، والمنديل أشلاء حزينة ، والدجى شوق وعطر، والأضواء تتدحرج . فهذه الصور الرامزة الغريبة ، وتلك التعبيرات الجزئية الجرئية كانت من المظاهر الرمزية البارزة فى شعر القصيبى . ولم يكن استخدامه لتراسل الحواس من قبيل العبث الفنى ، وإنما يعتمد على تداخل معطيات الحواس وتبادلها بمعنى « أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعاً نفسيا موحدا »[١] . فالشاعر فى هذا التراسل الذى يقيم فيه علاقات غير متوقعة بين الأشياء يسعى إلى أن ينشئ بوساطة الشعر ـ كما يعتقد ملارميه ـ عالما أجمل وأكمل من عالم الواقع ، والشاعر المتميز فى نظره من يقتدر على أن يجد فى عالم الواقع عالما مثالياً خالداً [٢] . وهناك نمط آخر من أنماط تراسل الحواس يُلحظ فى شعر القصيبى يتشكل فى تبادل المادى والمعنوى وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال آخر . ومن أمثلة هذا النوع قوله فى قصيدة « قافلة الضائعين »[٣] من(المتقاب) :

وقلّبتُ عينى فأبصت فيه
هزال الخريف وذلّ الشتاء

وقوله فى قصيدة « أغنية . . لحب لم يكن »[٤] (من المتدارك) :

ومضيتُ وخلّفتكِ ما بين عبيدكِ.
سافرتُ ووجهكِ كالموت الحلو
يطاردنى

وقوله فى « رسالة إلى ميت »[٥](من الرجز) :

١ ـ د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ١١٠ .

٢ـ د/ نصت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ص ١٥٦ . نقلا عن
Gibson / R, Modern French Poets in Poetry, P.90

٣ ـ المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٤.

٤ ـ نفس المرجع ص ٧١٤ .

٥ ـ نفس المرجع ص ٦٠٥ .

وأنتَ من بغضك فى إسار
تود لو خنقت ضوء الشمس فى النهار

وقوله فى قصيدة « ملء عين الزمن [١] (من المتدارك)

. . . ثم جاءتْ ليالى الشجنْ
نعق الموتُ فى الأرزِ . .
اصطبغ الكرم بالموتِ . .
البحرُ أنَّ
وارتمى .

وقوله فى قصيدة « أغنية للخليج » [٢] (من البسيط) :

أمرُّ بالشاطئ الغافى فأوقظه بقبلة وأناديه إلى السمرِ

ففى النماذج السابقة ألبس الشاعر الماديات (المحسوسات) أردية معنوية . فالخريف هزيل ، والشتاء ذليل ، والوجه كالموت ، وأى موت ، إنه حلو المذاق. فتشبيه الوجه بالموت خروج عن المألوف وصورة رامزة ، فبعض الوجوه أجمل ما خلق الله فى الإنسان ، وهو مصدر الجمال والفتنة ، فكيف يكون كالموت الذى تكرهه الأنفس رغم أنه حق لا مفر منه ولكنه موت حلو ، أى أنه محبب إلى النفس المؤمنة بهذا الحق . ومهما خلع الشاعر على الموتِ من أوصاف تحببه إلى النفس يبقى مكروها تفر منه النفوس ، ويؤكد هذا ما فى كلمة « يطاردنى » من معنى الخوف والفزع من الموت مهما رضيت به النفس. فالشاعر يفر من معجبته ووجهها يطارده فى كل مكان كأنه الموت الذى لا مفر منه رغم أنه موت حلو فى نظر الشاعر . وكذلك اختناق ضوء الشمس فى النهار ، ونعيق الموت فى غابات الأرز، والشاطئ النائم ، كلها صور رامزة مبنية على تبادل معطيات الحواس أيضا . إلا أن الشاعر خلع عليها أوصاف معنوية لمعطيات محسوسة .

ونرى انعكاس الصورة فى إضفاء الماديات على المعنويات ، وتحول المعنوى إلى مادى ،

---

١ ـ عقد من الحجارة ص ٥٠ .
٢ ـ المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣١ .

وهذا يتجلى فى لجوء الشاعر إلى تجسيد بعض المعانى والمشاعر وإلباسها ثوباً حسياً ، وقد يتجاوز ذلك أحياناً ويجسدها فى هيئات وأشكال إنسانية تخلع على الصورة بعض الظلال،كما يمنحها حيوية وحركة ، وما الصورة ـ كما يذكر تاندال ـ إلا تجسيد لفظى للفكر والشعور [١] .

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى تجسيد المعانى أو تشخيصها تشخيصاً بسيطاً يعتمد فيه على الوصف المباشر ، أو العلاقات المجازية من تشبيه حذفت منه الأداة ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه ، أو استعارة تخييلية كقوله من (مجزوء الكامل) :

ويهدّنى ألمى . . ويحبو اليأس فى خطوي الوئيدِ [٢]

وقوله (من الرجز) :

قبل انتحار الوهم فى اليقنِ وغضبة الكهل على الجنينِ [٣]

وقوله (من الرمل) :

أنت قربى . . والهوى قيتارةٌ تنثر الأحلام فى عرس لقانا [٤]

فاليأس وهو أمر معنوى جسّده الشاعر فى صورة طفل يحبو ، كما صور الوهم إنسانا ينتحر ، والهوى قيتارة ولكن لا تنبعث منها النغمات التى تطرب الأذن، بل تنثر الأحلام فى عرس اللقاء .

ومن الوسائل التى يعتمد عليها القصيبى فى تجريد الصورة الرامزة إيحاءات الألوان . فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة ، بل هى شتيت من الإيحاءات المعانى المبهمة كما هو الحال عند سعيد عقل وبعض الشعراء الرمزيين الذين يتكئون فى تجريد صورهم على دلالات الألوان ، وإن كانت هذه الإيحاءات اللونية محض انطباعات ذاتية غير

---

(١) د / محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٢٥١ نقلا عن :
W.T.Tindal, The Literary Symbol. P. 105

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٢٧ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٧٢ .

(٤) نفس المرجع ص ١٧٥ .

ملزمة .. ومن الأمثلة التى يبرز فيها الإيحاءات بالألوان وهى كثيرة [١] مبعثرة فى دواوين الشاعر قوله فى قصيدة « شقراء »[٢] (من السريع) :

الشوق ؟ ما الشوق سوى قبلـــة تهيم فوق الجدول الأشقر

والعمر ؟ هل عمرى سوى لحظة على جناح الموعد الأخضر

وقوله فى قصيدة « لعنة الليل » [٣] (من الخفيف) :

فاخطرى تصـرخ الغرائز حمـرا وارقصى تزفـر الجوانـح نارا

وقوله من (مجزوء الهزج) :

كـــلانـــا ذا هـــل الأشـــواق فـــى ليـلاتـــه الحمـــر[٤]

وقوله (من السريع) :

حتـــى إذا عشنـا علـــى ضوئـــه خلّفنـــا للعـــدم الأســـودِ[٥]

وقوله (من البسيط) :

وألمس الفجر . . أنضو عنه أردية بيضاء أنسجها شعراً لحسنائى[٦]

واستخدام الشاعر للألوان تارة يكون وصفا لما من شأنه أن يكون محسوساً وإن لم يكن كذلك فى نظره ، كالواحة التى يتخذها رمزاً للخصب والجمال وفرحة اللقاء ، والصحراء التى يتخذها رمزا للجدب والجفاف والخوف .

يقول (من البسيط) :

---

(١) نفس المرجع ص ١٧٢ ـ ٣٩٩ ـ ٣٢٧ ـ ٤٩٨ ـ ٥٣٨ . وانظر عقد من الحجارة ص ٤٤ . وورود على ضفائر سناء ص ٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٣ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٠ .

(٤) نفس المرجع ص ٦٤ .

(٥) نفس المرجع ص ١٣٩ .

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٠٢ .

ذكرت حبك .. فاهتز المدى أرجـا ينساب من واحة فى الوهم خضـراءِ (١)
ونـــادت القـــلب من دنياك أغـنية تقول : « صحراؤك السمراء صحرائى»

وقوله من(البسيط)رامزا باللون الأبيض إلى نقاء النفس وطهرها :

خليج يا موجة بيضاء . . تنقلها أصابع الشوق من قلبى إلى بصرى (٢)

وقوله فى قصيدة « فى وداعها »(٣) (من البسيط) ، رامزا باللون الأحمر والأسود إلى عذاب النفس وخوفها وسجنها فى سجن الحياة الممل .

تركت أشواكك الحمراء فى شفتى تركت أطاقكِ السوداء حول يدى

فالأشواك الحمراء صورة رمزية يخبئ خلفها الشاعر معاناته النفسية وجراحاته النازفة التى خلّفها رحيل الحبيبة أو رحيل الشاعر عنها ، كما يكشف عن عمق هذه المعاناة بصورة أخرى كائنة فى الأطواق السوداء التى تلتف حول معصميه : فهو مقيد وقيده أسود يكشف عن حالة نفسية سوداوية مغرقة فى الحزن واليأس ومرارة الحرمان .

ولا تختلف الصورة الرمزية السابقة فى استخدام اللون الأسود رمزا للحزن والحرمان وغربة الروح واليأس فى هذه الصورة التالية التى استخدم فيها اللون الأسود ذاته رمزا للحزن ومعاناة الفراق مع فارق واحد هو أن الصورة الأولى استخدمها الشاعر للتعبير بها عن الحزن الناجم عن وداعه للحبيبة وبعده عنها وهذا ما يوحى به عنوان القصيدة « فى وداعها» .

أما الصورة الثانية فهى وإن كانت أيضا تعبر عن حالة من حالات الفراق ، فقد كان هذا الفراق فراقا أبديًا ، إنه الموت الذى ترك خلفه أحزانًا وآلاما وحرمانا لا يمّحى من النفس إلا بمرور الزمن الطويل ، لذلك جاءت صورته أكثر تعبيراً وأدق تصويراً عن الحزن باستخدام اللون الأسود الواصف للدوامة . والدوامة هنا رمز لحالة من الذهول التى يعيشها

---

١ ـ المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٠١ . مع ملاحظة صرف الممنوع من الصرف ، فقد جر كلمة «خضراء» التى وقعت صفة لواحة بالكسرة وهى ممنوعة من الصرف، وصف مختوم بألف التأنيث الممدودة ، غير أن البعض جوز صرف الممنوع فى ضرورات الشعر .

٢ـ المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٣٣ .

٣ ـ نفس المرجع ص ٣١١ .

نتيجة الحزن الشديد الذى ألم به لفقد عزيز عليه ، فهو فاقد الوعى من هول الصدمة . ولم يقف الأمر عند حد الدوامة ، بل كانت دوامة سوداوية محلولكة الحزن . فأى صورة رمزية أبلغ فى التعبير عن نفس تعيش فى غيبوبة الحزن ويمزقها نصل الموت . يقول فى قصيدة « يا ملك »[١](من الرجز) :

والموت يا عروسنا التى مضت
نصل من الجحيم فى ضلوعنا
دوّامة سداءُ
تذرو الجمر فى دموعنا

وأحياناً يستخدم الشاعر اللون رمزا لوصف أمر معنوى ، ولا يكتفى بذلك، وإنما يغيّر من طبيعة الألوان . فالأبيض عنده قاتم ، والأسد مشرق كما يرى فى هذه الصورة التى يتحدث فيها عن الموت أيضا مخاطباً الشاعر أمل دنقل بعد أن رحل إلى الرفيق الأعلى. يقول (من المتدارك) فى ذكرى أمل دنقل[٢] :

يارفيق الحروف التى اغتسلت
فى صميم النقاء
قل لنا كلمتين
عن رفيق الحروف .. القديم .. الجديد ..
العنيف .. الرقيق .. العدو .. الصديق
المسمى الفناء
لونه ؟!
أبيضٌ قاتمٌ[٣]
كخريف الشتاء ؟

---

(١) لمجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٩٧ .

(٢) تفس المرجع ص ٧٧٥ .

(٣) يلاحظ أيضا صرف الممنوع من الصرف فى كلمتى أبيض وأسود، فنونهما حيث لا يجوز التنوين ولكنها ضرورة الشعر .

أسودٌ مشرقٌ

كشحوب العناء ؟

وإلى جانب الرموز البسيطة التى جمعناها من حديقة القصيبى ممثلة فى تراسل معطيات الحواس ، والمزاوجة بين الحسى والمعنوى أو تجسيد المعانى وتجريدها والإيحاء بالألوان . هناك رموز جزئية أيضا تبرز من خلال الخطاب الشعرى مجسدة فى استخدامه للفظ « الحُلُم » تعبيراً رامزاً عن كثير من الحالات والمواقف النفسية ، والمعاناة الداخلية التى تؤثر على الشاعر سلبا وإيجاباً. وقد ورد رمز «الحلم » فى كثير من القصائد بصورة ملفتة للنظر[١] . مما يدفع الباحث إلى تقصى رموزه وإيحاءاته . يقول (من الخفيف)[٢] :

أى سحر يغرى خيالى فيمضى هائما .. حالما بيوم اللقاءِ

ويقول من نفس القصيدة :

ولحلم معطر يفتح الجفن على حضن ليلة قمراءِ

ويقول من (مجزوء الرمل) :[٣]

فتغيبين مع الحلم على جنح الأغانى

ويقول من نفس القصيدة :

عندما تورق فى روحك أحلام اللقاء

ويقول (من الهزج) :[٤]

سلاما نشوة الأحلام من أعماق أعماقى

ومن نفس القصيدة :

لك الأحلام باسمة وما لى غير أشواقى

---

(١) انظر المجموعة الشعرية الكاملةص ٢٩ـ٣١ ـ ٤٠ ـ ٤١ ـ ٤٦ ـ ٨٥ ـ ٩٠ ـ ٩١ ـ ١٤٧ ـ ١٥٢ـ ١٧٧ ـ ١٨٠ ـ ١٩٠ ـ ١٩٤ ـ ٢٠٣ ـ ٣٢٥ ـ ٤٦٤ ـ ٧٢٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١٦ـ ١٧ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٤–٢٥ .

(٤) نفس المرجع ص ٢٦ـ ٢٧ .

إن رمز « الحلم » عند القصيبى متعدد الدلالة والأغراض . فهو عندما يستخدمه يضعه فى بيئة مكثفة التصوير تصل به إلى حد التجديد ، وإن كان فى نهاية المطاف يصب فى معين التخيل وما يطمح الإنسان إلى تحقيقة . فهو حينا حالم بيوم اللقاء متخيل قربه متمن تحقيقه ، وحينا يعنى الآمال التى يود بلوغها ، وأحياناً أخرى يرمز إلى الخيال ، بل هو ضرب من التخيل غير أن الخيال يكون بين اليقظة والنوم ، والحلم ما يراه النائم أثناء النوم وإن كان انعكاسا لما اختزنه الشعور فى بؤرة اللاوعى . ولكن رمزية « الحلم » عند الشاعر لا تقف عند حدود المعانى التى تختبئ خلف هذه الكلمة الشفافة التى تتراءى للقارىء بألوان متعددة لا يمكن حصرها فى دلالة معينة محددة ، بل تتجاوزها إلى أبعاد أرحب ومعان أبلغ يتعامل معها الشاعر باعتبارها محسوسات فيجسدها ويلبسها ثوبا حسيا ، كما يراسل بينها كمحسوسات وبين معطيات الحواس الأخرى . فتارة تكن معطرة كقوله «والحلم المعطر » ، وتارة باسمة كقوله : « الأحلام الباسمة » ، وأخرى مدبرة كقوله (من المتقارب)[١] :

تعالى! فما زال فينا الحنين نـدع أحلامـنـا المدبـــرة

ورابعة تكون أحلاما وضاءة كقوله من (مجزوء الكامـل)[٢] :

ياللهـوي ! اليـــوم ميـلاً لأحـلامـــى الـوضـــاء

وقد تكون أحلاما شرودة كقوله(من الوافر)[٣] :

وتثير فـــى أعماقنـــا سحـرا وأحلامـــا شـــرودة

كما تجاوز القصيبى برموزه على اختلاف أنواعها حدود الدلالات الجزئية البسيطة إلى رموز مركبة سواء كان هذا التركيب على مستوى الصورة الشعرية أو على مستوى الإطار الكلى للقصيدة التى تتلاحم فى بنائه شتى وسائل الآداء المختلفة من ألفاظ وإيقاعات داخلية وخارجية وصوررشيقة وما إلى ذلك من مكونات القصيدة الفنية ، ونرى هذا الرمز الكلى واضحاً فى قصيدة « معركة بلا راية »[٤](من الوافر، التى يقول عنها القصيبى نفسه

١ ـ المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩ .

٢,٣ ـ نفس المرجع ص ٤٦ .

٤ـ نفس المرجع ص ٢٥٠ .

فى سيرته الشعرية : « لقد اعتقد الكثيرون أن المعركة التى يشير إليها العنوان ـ يعنى عنوان القصيدة السابقة ـ هى معركة العرب القومية ودللوا على ذلك بالقصائد التى تتحدث عن الهزيمة . إن هذا الاعتقاد غير صحيح فقد كتبت قصيدة « معركة بلا راية » قبل هزيمة حزيران بستة أشهر .

والمعركة التى تتحدث عنها القصيدة ليست معركة سياسية أو عسكرية ولكنها ملحمة الإنسان مع الحياة نفسها . لقد كتبتُ القصيدة فى أمسية شتائية حزينة قارصة البرد فى حالة نفسية كئيبة شعرت معها أننى لم أقدم شيئا للحياة أو للناس وأن أيامى لم تكن سوى معركة بلا راية »[1] .

أنا بجوار مدفأتى
وأبوابى
تداعبها أيادى الريح ـ تفتحها وتغلقها
ونافذتى
يضج زجاجها من قسوة المطر
وفى الطرقات يعوى الليل
تعوى الريح .. يعى عالم الغاب
وينهمر الأسى كالنهر .
... ...
أحسُّ بأن أيامى
كهذى الليلة الحمقاء :
عاصفة بلا معنى
صراع دونما غايهْ
ومعركة بلا رايهْ

(١) سيرة شعرية ص ٨٤

طواف حول دائرة من الأوهام ..
تبدأ كلما قلتُ انتهتْ ..
وتطول قُدّامى
وأحلامى
كئوسٌ أن تعبتُ شربْتُها وسكرتْ ..
فاستسلمتُ للدرب .

هذه الجمل الشعرية اجتزأناها من قصيدة طويلة نسبيا لتنقل لنا مجموعة من الصور المركبة التى تدور داخل بنية النص من جانب ، وتشكل مع بقية النص رمزا كليا يدور حول معاناة الشاعر الحقيقية وصراعه النفسى مع الحياة التى يشعر من خلالها بقصوره فى حق نفسه وحق الناس من حوله ، لأنه لم يقدم لهم شيئا يذكر . هذا ما أفصح عنه الشاعر . ولكن ماذا يقول النص ذاته ؟ ترى هل يتحدث الشاعر حقا عن معركة حقيقية دارت رحاها بين طرفين هما العرب وإسرائيل وهذا أمر وارد فى الحُسْبان بدليل إشارة النقاد إليه عند تعليقهم على القصيدة ، كما أخبر بذلك الشاعر نفسه أيضا، وأن هذه المعركة كانت خاسرة خاضها العرب دون راية ودراية واستعداد لكسب النصر . ولكن فى رأيى أن المعركة التى تتحدث عنها القصيدة لم تكن سوى معركة الانسان مع الحياة كما أشار الشاعر إلى ذلك فى سيرته ، وإن كان هذا التأكيد قد أفسد ما تضمنته القصيدة من رمزية على المستوى الموضوعى الكلى ، والذى يشير إلى أن المعركة المعنية ليست سوى معركة العرب الحقيقة . ولكن الدلالة الزمانية للنص تؤكد أنها كتبت فى ليلة شتائية فى حين أن معركة حزيران التى قد يوحى بها النص أيضا كانت فى فصل الصيف ولا أظن أن الشاعر أراد تغيير الحقيقة بغيرها . فالشاعر لا يرمز بالمعركة إلى معركة حقيقية ، أى إلى حرب دارت بين طرفين ، وليس هناك أى قرنية توحى بذلك ، بل إن قرائن القصيدة تشير إلى أن المعركة لم تكن سوى معركة الإنسان مع الحياة ، فهى معاناة نفسية تولدت عن إحساس الشاعر باليأس وشعور بالخوف والهزيمة الداخلية المتأتية من خلال الصراع الذاتى له مع الحياة ، هذا الصراع الذى أفقده القدرة على صنع أى شئ لنفسه أو للآخرين فأحس

بعقدة الذنب تطارده من حين لآخر . يقول من نفس القصيدة :

أحسُّ بأن أيامى
كهذى الليلة الحمقاء
عاصفة بلا معنى
صراع دونما غايهْ
ومعركة بلا رايهْ

حقيقة أنها معركة خاسرة كما يقرر الشاعر ، ولكن ذلك لا يعنى أنها معركة مادية حسية قائمة على الصراع بين أطراف متنازعة ، وإنما هى معركة معنوية نفسية قوامها الصراع الداخلى للإنسان، وإحساس بالأحباط والهزيمة ، سواء أكان المعنِىّ به الشاعر نفسه أم أى إنسان آخر . وقد يرشح فهمنا للقصيدة بالصورة التى ألمحنا إليها آنفا وبنينا عليه تصورنا السابق ما يقرره الشاعر فى نهاية القصيدة بأن المعركة التى يخوضها ما هى إلا الصراع بين الواقع والمثال ، صراع بين الخير والشر ، بين الفكر والوعى المخبوء فى باطن النفس وبين رواسبها الصدأة التى تغلف فكر الإنسان وتحد من تطلعاته وطموحاته، بل وتقتل فى شفتيه أجمل القصيد . يقول :

أنا بجوار مدفأتى
وأفكارى
تجوب الليل .. كالريح الشمالية
فى شفتى
يموت لهيب أغنيتى الشتائية.

ولم تقف رمزية القصيبى الكلية التى تترجمها القصيدة كلها عند حدود النص السابق، ولم يكن اختيارنا له قائما على التفاضل بين النصوص . وإنما كان اختيارا عفويا . وقد يكون من بين النصوص الرامزة فى دواوينه ما هو أعمق رمزية وأجود فنية وسنشير إلى

بعضها فى الهامش.[١] ورغم عفوية الاختيار كان النص السابق دليلا على اتجاه القصيبى ـ كغيره من شعراء الرمزية ـ إلى اتخاذ ذاته وأسرار نفسه موضوعاً لشعره ، فطوّف حول معان خفية دفعه إلى تناولها معاناته النفسية وإحساسه بالهزيمة الداخلية ، وشعوره باليأس والإحباط والقصور فى حق نفسه وحق الآخرين . وقد تكون هذه المعاناة انعكاسا لتبرمه بالعالم الحسي الجامد الذى ملأ نفسه بخيبة الأمل ، وهروبا من الواقع على ما هو شائع فى الرمزية الغربية . فالرمز فى الشعر يعتمد على شفافية حدسية تتضوأ بلمعان خاص يتموج خلف الكلمات حيث تستكن التجربة بمشاعرها الخبيئةوراء سراديب الشعور المغلقة أو هو كما يقول « بول فرلين » : «فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بتعريفها من خلال مقارنات أو تشبيهات مفتوحة أو واضحة محسوسة ، ولكن باقتراح ماهي هذه الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام الرموز»[٢] .

ومن خلال الصور الرمزية السابقة التي تعامل معها القصيبي ، يُلحظ أن الرمز عنده يعتمد على تراكيب جديدة ، وصور جديدة ، ورموز جديدة ، ولغة جديدة ، وإن كانت تستمد ظلالها من رمزية كثير من الشعراء العرب المعاصرين[٣] الذين كان لهم فضل السبق من جانب في التعامل مع الرمز ، وفضل التأثير على من تلاهم من شعراء ومنهم شاعرنا القصيبي . ولم يقف اهتمام القصيبي بالرمزية عند حدود مكونات الصورة الرامزة ، بل تجاوزه إلى الاهتمام بالموسيقى الشعرية وعنايته بالألفاظ لأنها سمة بارزة من سمات الشعر ولا سيما الرمزي منه . فقد عنى الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هى أقوى وسائل الإيحاء وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في «سيولة» أنغامها . فلا جمود في الصور عندهم ولكن السيولة هى المنشودة لتوكيد الإيحاء النفسى[٤] فمعظم

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٥٠ ـ ٢٩٧ ـ ٤٧٠ ـ ٤٩٠ .

(٢) د/ رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر ص ٣٥ نقلاً عن:
Symbolism Charles Chadwich , The Here with athowsand Fac newyork , 1965.P . 5

(٣) انظر ص ٢٩٥ من هذا الفصل .

(٤) د/ محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٩٩ ومابعدها .
وانظر د/ محمد هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر في السودان ص ٢٩٥ .

يختلفون في أن هناك نشوة أشبه بالنشوة التي تنبعث من الموسيقى . وفي سبيل ذلك لجأ كثير من الشعراء إلى إختيار الألفاظ والأوزان التى تلائم صورهم وموضوعاتهم فاستخدموا مجزوءات البحور والأوزان القصيرة ليحقق شعرهم ما يريدون من هذه الموسيقى . وممن لجأ إلى مجزوءات البحور والأوزان القصيرة شاعرنا القصيبي ليأتى رمزه أكثر تحررا وانطلاقا وتواؤما مع الحالة النفسية . وحسبنا أن نشير إلى بعض القصائد التى كانت محورا تدور حوله موسيقاه الشعرية الموحية يقول فى قصيدة «قطرة من مطر»[١] (من مجـــزوء الرجز) :

كقطـــرة مـن مطـــر تسلقى .. تسورى
وطـالعـــى تمـزقـى وشاهدى تحيـــرى
تأملـى العـذاب كالضبـــاب فـى تفكـرى
ومـرقى القنـــاع عـن زيفى .. وعند تنكرى
أضحك للناس وفى روحى دموع الأعصـر
وأدّعـى الفرحـــة والحزن سميـــر سمـرى
تصـورى .. هذا الخـداع كلـه .. تصـورى

ويقول فى قصيدة « بحرية »[٢] (من مجزوء الوافـر) :

ألى عينيكِ .. منقلبى وفى عينيك .. مضطربى
وفى عينيكَ .. أطرح كل ما حُمِّلتُ مـن نصـب
أجوب البحر ملاحـــا بأشرعـة مـن الذهـب
فمن قدر إلى قـــــدر ومن عجب إلى عجب
ومن جزر من اللهـــب إلى جزر مـن السحب

وقد كان الرمزيون من أوائل الشعراء الذين دعوا إلى تحرر الشعر من الأوزان القديمة لتساير موسيقاه دفقات الشعور . فأخذوا يراسلون بين الأوزان مثلما راسلوا بين معطيات الحواس ، ويطيلون بين الأبيات أو يقصرون على غير قواعد الوزن المعروفة ، وأخذ بعضهم

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٣٠.
(٢) عقد من الحجارة ص ١٨ .

يطرح الوزن كلية ليتحرر الشعر من قيوده المورونة. فمهدوا السبيل إلى الشعر الحر (شعر التفعيلة) ولم تسلم القافية عند بعض الرمزيين من التحطيم ، فأخذوا يتخلصون منها وأطلقوا على هذا النوع من الشعر « الشعر المرسل » كما أسلفنا .

وكان القصيبى ممن تحرر من قيود البحور الخليلية وتحرر من النمطية القديمة للقصيرة العربية ، وأقام معماريتها على هندسة القصيدة الحديثة محتفظا منها بالوزن متحررا فى أحيان كثيرة من قيود القافية ، ولكنه وزان فى جميع إبداعاته الشعرية بين تقليدية القصيدة وتحديثها فجاء خطابه الشعرى موزعا بين النمطين :الشكل الخليلى وزنا وقافية ، والشكل الجديد وزنا وقافية متغيرة ومختلفة الروى أو وزنا بلا قافية فى قصائد معدودة أشرنا إليها فى موضعها ، محطما معمارية القصيدة التقليدية ومتحررا من شكلها المألوف للتواءم مع دفقاته الشعورية ومعاناته النفسية . يقول فى قصيدة « فى شرقنا »[1] من (السريع) :

فى شرقنا لا تسحتى الشمس من العيون
ولا ينام البدر فى مهدِ
من السحابْ
ولا يضبع البدر فى الضبابْ

ويقول فى قصيدة « السير فى المستحيل »[2](من المتقارب) :

تقلين « قلها ! » ...
ولو قلتها مرة .. مرتين..
وعشرا .. وألفا
أيصبح هذا الجليد المعربد فى
الروح صيفا ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٩٥ .
(٢) ورود على ضفائر سناء ص ٥٥ ..

وهذى الملالة بين الضلوع
أتصبح جمراً به أتدفّا ؟

ففى النموذجين السابقين زاوج الشاعر بين الصور بين الصورة الرافرة والوسيقى الموحية والمعمارية الحديثة للقصيدة .

الصورة الرمزية عند القصيبي

تعتبر الصورة الشعرية في رأى النقد المعاصر حلم الشاعر ، وهى صورة لها مكوناتها ، فربما تبدو واضحة للعيان ولكنها تخفى وراءها عالما أثيريا متموجا منبثقا من اللاشعور . وقد أشار الشاعر والناقد الإنجليزى المعـاصر «سيسل داى لويس» إلى أهميتها قائلا : «إن بمقدور دراسة الصورة الشعرية أن تلقى من الضوء على الشعر مالا تلقيه دراسة أى جانب آخر من عناصره » . ويقتبس من « كولوردج » قوله : « إن الشاعر في هذا العصر يرى أن هدفه الرئيس وأعظم خاصة لفنه هو الصورة الجديدة المؤثرة » . ويرى « سيسل » أن هذا القول يصدق على عصرنا بمقدار مايصدق على عصركولوردج . ويعقب عليه بما يبرز أهمية الصورة وخطرها معا فيقول : « إن الغرابة والجرأة والخصب في الصورة هى نقطة القوة والشيطان المسيطر فى الشعر المعاصر ، ومثل كل الشياطين فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا .. ومع ذلك فالصورة هى الشئ الثابت فى الشعر كله . وكل قصيدة إنما هى في ذاتها صورة »[(١)] .

والصورة تكثيف يهدف إلى الانتشار ، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد وتؤثر في الإدراك الفكرى ، وهى عند « فوكنر » علاقة صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر تقام بحيث تضفى على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات – لونا من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى »[(٢)] . والصورة عند علماء النفس موضوع ينتمى إلى علم النفس كما ينتمى للدراسة الأدبية . فهى كشف نفسي جديد بمساعدة شيئ آخر . وإن المهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف .[(٣)] وهى في علم النفس تعنى الاسترجاع الذهنى ، أى تذكّر خبرة حسية أو إدراكية ماضية وليس بالضرورة خبرة مرئية[(٤)] .

(١) د/ محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى ص ١٢ نقلا عن :
C . day . lewis : the poetic image . P . 16-17 .

(٢) د/ محمد حسن عبد الله : نفس المرجع ص ٣٧ – ٣٨ .
(٣) د/ عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ص ٨٨ .
(٤) رنية وليك ، وأستن وارين : نظرية الأدب ص ٢٥٤ .

من هنا ندرك أن الصورة الشعرية ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفة الحياتية . وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدى من الوظيفية ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخـــرى المجاورة لها . «لذلك فالصورة الشعرية إذن صورة انفعالية نفسية تكونها الدفقة الشعورية التى تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية » . [(١)] . ويرى أودنيس : « أن الصـــورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة . بل هى توحد بين الأجزاء المتناقضة وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة . وهى تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها ، من هنا تصبح الصورة « مفاجأة وَدَهشا » تكون رؤيا ، أي تغير في نظام التعبير عن هذه الأشياء . غير أن هذه الصورة لا تلعب دورها الإبداعى إن كانت نسيجاً صناعياً عشوائيا وليد « الانفعال العابر ، بل هى بحاجة إلى ناظم رؤياوى خلاق تصدر عنه. ومن هنا لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها ، وإنما عن الكون الشعرى فيه ، وعن صلته بالإنسان والعالم والكشف عنهما » [(٢)] .

غير أننا لا نريد في هذه المداخلة أن نتحدث عن الصورة بشكل عام ، وإنما سنقصر الحديث عن الصورة الرامزة ، إذ إن هذا الموضوع امتداد لموضوع الرمزية الآنف الذكر . ومع ذلك سنشيرإلى الصورة عند الرومانتيكيين إشارة عابرة لأن شاعرا كالقصيبى لا يعترف بحدود الاتجاهات الفنية ، فهى عنده متداخلة ولا فرق بين أن يكون الشاعر رومانسيا أو واقعياً أو كلاسيكيا أو رمزيا إلا بالقدر الذى يبدع فيه .

والصورة عند الرمانتيكيين تصور مشاعر وأفكاراً ذاتية إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم

---

(١) د/ السعيد الورقى : لغة الشعر العربى المعاصر ص ١٣٧ .
(٢) أودنيس : زمن الشعر ص ١٥٤ – ١٥٥ .

بالصورة الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التى تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم . وفى أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم [(١)] . وإذا كانت الطبيعة مصدراً هاماً من المصادر التي يعمد الشاعر إليها لاقتناص صوره ، فالشاعر الرومانسي تعود على إسقاط مشاعره عليها وإلباسها من عواطفه ثوبا بشرياً حيا لأنه يكتفى منها أن تقوم بدور الشريك الذى يقاسمه الكآبة والبهجة ، ولم تذب في نظرة تلك الحواجز التى تفصل بين عالمى الذات والموضوع إلا بغية إيجاد امتزاج كلى بينه وبين الوجود الخارجى ، في حين اعتمد الشاعر الرمزى في استخدامه للطبيعة لتشكيل بعض صوره الرمزية على خاصتى التجسيد والتشخيص واتخذ من مظاهرها رموزاً لحالته النفسية « فالصورة الرمزية تسعى دائما إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام بحيث لا نستطيع أن نحلل عقلياً تفاصيل المعانى التي يعبر عنها مثل هذا القصيد ، وإن كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها . والرمزية عندئذ لاتستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة، بل تكتفى بالإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز » [(٢)] . وإذا كانت الصورة الرمزية حدسية تعتمد على الإشارة الموحية لا التقريرية المباشرة والواضحة ، وكان ما تشف عنه من خلجات الذات غامضاً بطبيعته ، فقد أدى هذا إلى إبهامها وكثافة محتواتها . على أنه ينبغى ألاّ يكون إبهامها مطفئاً عطاء القصيدة ولا يصل إلى حد الإغلاق ، بل يراعى فيه « امتزاج المبهم بالمحدد إمتزاجاً يوحى بما لا يعرف كنهه كما كان يرى « فرلين » [(٣)] . وعلى الصورة الشعرية أن توحى إلينا فقط ، ومن وراء هذا الإيحاء ، وعن طريق علاقات متداخلة يتمكن من إدراك المقصود على شريطة أن تكون لديه قدرة أخرى تملك إرادة الخلق . وإذا اتفقنا على أن العمل الشعرى « يتكون من تداخل عالمى الوعى واللاوعى فإننا نستطيع أن ندرك أن الشعر يعتمد على الصورة الرمزية التي تكون غامضة أول الأمر ،

---

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى ص ٣٩٢ .

(٢) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ١١٢ .

(٣) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٤٦ . نقلا عن :
Tindall , Forces ... , P . 249

وسرعان ماتتكشف أسرارها عن طريق الإيحاءات المختلفة لتتخلق في وجدان المتلقى وتصبح تجسيدا يعتمد على الصورة » .[١]

بيد أن الإيحاء في الشعر الرمزي لا يعتمد على الصورة الرمزية التي يقتضيها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب ، بل يعتمد أيضا على موسيقى الشعر وإيحاء الانسجامات الصوتية[٢] . وإذا كانت الموسيقى توأم الخيال في إثارتها للعاطفة فإن أثرها مؤقت لا يلبث أن يزول مع زوالها من صفحة الذهن . أما الخيال فأثره دائم دوام الصورة في ذاكرة المتلقي[٣] . ولا شك أن الصورة الرمزية صورة مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر التي لا تبدو منطقية لأول قراءة ولكن لا يلبث المتلقى بعد تأمل عميق أن يتحسس الخيط الذي يربط بين أمشاج هذه الذخيرة من الصور الإيحائية المركبة. كما أن التعبير الرمزي قد يكون بسيطاً ومركباً في آن . أي أنه يتخذ شكل صورة رمزية مفردة وموزعة بين أجزاء الخطاب الشعري أو يشتمل عليه كلية . ومهما قيل في أهمية الصورة الشعرية فإن أي قصيدة ليست مجرد صور ، ولكنها في أحسن الفروض مجموعة من الصور متآلفة في سياق . إنها صور ذات علاقة لا ببعضها البعض وحسب وإنما علاقة بسائر مكونات الخطاب الشعري . « وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية مهما كانت عميقة أو محيطة ، فإنها ستظل ناقصة من جهة ما ذلك لأن الصورة تبقى صورة ضمن تكوين شامل »[٤] .

ولم يعتمد الشاعر العربي المعاصر في تكوين الصورة الشعرية الرامزة على ثورته

---

(١) د/ رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر ص ٤١ .
(٢) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص ١١٤ .
(٣) د/ أحمد بسام ساعي : الصورة ص ٢٩ .
(٤) د/ محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ص ١٩ .

الداخلية الذاتية فحسب ، بل أخذ يتنقل بين الأساطير ، والقصص والحوار والتكرار والشخصيات التاريخية التراثية والشعبية يستقي منها صورة الرمزية . وقد راوح بعض الشعراء الرمزيين بين الرؤى الباطنية الذاتية وبين ما يستشفه من خلال تلك الأساطير والشخصيات التراثية ليشكل أسلوباً جديداً معتمداً على الصورة النفسية والأسطورية في نفس الوقت ليعطي أكثر من بُعد وأكثر من موقف لتجربته الشعورية . ويتوقف نجاح الشاعر وفشله في تكوين الصورة على مدى قدرته في الإيجاء بكل هذه العناصر وإبراز المعنى العام الذي يسعى إلى الوصول إليه .

وإلى جانب اعتماد الرمزيين في تكوين الصورة على عالم الأساطير والأشباح والشخصيات الشعبية والتراثية بوساطة الربط بين عالم الحس وعالم الغيبيات وبين عالم الشعور واللاوعى اعتنوا أيضا بصياغة الصور المشوبة بالغموض ، وتأنقوا في اختيار الألفاظ المشعة الصورة ، بحيث توحي اللفظة في موقعها وملتحمة بقرائنها بأجواء نفسية رحبة تعبر عما يقصر التعبير عنه وتفيد مالا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، «فتصبح كلمة «الغروب» مثلاً مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية كمصرع « الشمس الدامي» و « الألوان الغاربة الهاربة » و« الشعور بالزوال » والانقباض وانطماس معالم الحياة وإثارة الشكوك وما إليها »[١] . وقد نتج عن هذا الغموض والإبهام الذي صاحب الصورة الرمزية اتجاه القصيدة المعاصرة إلى العمق الذي أكسبها مقدرة رمزية إيحائية ، ونأى بها عن التسطح والمباشرة الذي يأنف منه الرمزيون . « فالتصوير عندهم يستند أساساً إلى الظلال لخلق جو من الغموض والإبهام »[٢] . وأصبحت الصورة الشعرية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة .

---

(١) أنطون عطاس كرم : الرمزية والأدب الغربي الحديث ص ٨٨- ٩٠ .

(٢) د/ محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٢٩٥ .

والباحث في شعر القصيبي عن دور الصورة الشعرية الرامزة في بناء القصيدة يجد أنها لعبت دوراً كبيراً في تكوين الخطاب الشعري عنده حتى أصبحت ميزة رئيسة يعتمد عليها في التمييز بين إبداعاته وإبداعات جيله من شعراء الخليج عامة والسعودية خاصة . فلم تعد الصورة الرمزية عنده تشكيلاً مجازياً أو استعارياً أو تشبيهاً جامعاً بين طرفين ، وإنما تجاوزت حدود علميّ البيان والبديع لتصبح تركيباً باعثاً على المتناقضات والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وإيحاءات وعلامات ورموز وموسيقى وعاطفة . وإذا ما تأملناها في شعره اتضحت للقارئ معالمها الجمالية .

يقول (من الوافر) : [١]

يجول البرد في الوادي
وتمتد الأصابع الجليدية
وتنثر خلفها مقل الزهور .

ويقول من (المتدارك) : [٢]

في الربيع
ينبت الحزن من التربة أعشاباً
وشوكا وورودا
ومع الصيف
يسيل الحزن في كل الوجوه
فهو حبات عرق .

إن المتفحص للصورتين السابقتين يستشعر أنهما تولدتا عن صياغة شعرية جديدة ، وهما إنعكاس لرؤيا شاملة تعيد بناء الواقع من جديد . ففي الصورة الأولى لم يقل إن الوادي أصبح بارداً في موسم الشتاء ، لأن هذا ما يشعر به الإنسان في الواقع المحسوس . بينما في حدسية الرؤيا الشعرية فإن البرد هو الذي يتجول في الوادي . كما أن الجليد

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩٧
(٢) نفس المرجع ص ٤٧٠ .

الناجم عن شدة البرودة يمتدّ ليغطي أرض الواقع . وتلك رؤيا واقعية تتغير في حدسية الشاعر إلى صورة شعرية يعبر عنها بامتداد الأصابع التي تنثر الزهور في جنبات الوادي .

وفي الصورة الثانية لم يتحدث الشاعر عن معاناته وأحزانه التي لا تنفك تطارده في كل موسم من مواسم العمر بصورة مباشرة ، فهو لم يقل إن أحزاني تلازمني من حين لآخر . وإنما استعاض عن الصورة الواقعية بأخرى إيحائية مستخدماً التربة وما تنبته أحياناً من أعشاب أو شوك أو ورود ليوائم بين مايعتور نفسه من حزن وما يخرج من باطن الأرض على سطحها . كما أن الحزن عنده يتحول في فصل آخر من فصول السنة إلى حبات عرق يغسل الوجوه ، ويخلصها من أدرانها ومعاناتها وما لحق بها من وصب . فالحزن في رؤيا الشاعر خلاص للإنسان مما يلحقه من عناء واندحار .

والمتتبع لخطاب القصيبي الشعري يقف على كثير من الصور الرامزة الجديدة . يقول (من الوافر) [1] :

نَمتْ من جبهتي سكين
نمتْ من أضلعي سكين
وأورقت الجراح دما .

ويقول من (المتقارب) [2] :

أعود إليكِ
وظهري ينوء بحمل الرماح
وعيناى في مثل لون الجراح .

إن الصورتين السابقتين تعبير إيحائي عن إحساس الشاعر بالاختناق والضيق والكبث والضياع . إنه إحساس باليأس والخوف من المجهول . فلم يعمد الشاعر للتعبير عن تجربته تعبيراً واقعياً مباشراً ، بل خبأ معاناته وكبته وضياعه ويأسه خلف ستار صورته الرمزية . فالصورة رامزة تومئ وتشير وتوحي ويستشف ذلك من بعض التساؤلات التي تقفز إلى ذهن

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩٢ .
(٢) نفس المرجع ص ٥١٦ .

المتلقي وتوحي بها الجملة الشعرية نفسها ، فلماذا نمت من جبهته وأضلعه سكين ؟ ولماذا ينوء ظهره بحمل الرماح ؟ ولماذا عيناه في مثل لون الجراح ؟

إنها المعاناة المكبوتة في أعماق النفس . إنه اليأس والألم والقلق القاتل الذي أثخن الشاعر بجراحه . غير أن الشاعر لم يلجأ إلى البوح المباشر عن واقعه ، وإنما لجأ إلى الصورة الشعرية الرامزة مستعيناً بها على ترجمة مشاعره . إن الصورة في الجملتين الشعريتين الآنفتين صورة عامة وشاملة لا تعكس موقفاً واقعياً مادياً عيانياً ، بل تترجم رؤى بعيدة ومواقف إنسانية متلوّنة ومتنوعة . إنها قصة ضياع الإنسان في عالم تسيطر عليه مخالب المادية .

ومما سبق يدرك الباحث أن وحدة الصورة الرمزية وحدة نفسية ، فهي تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج عناصر الصورة تدرجاً مبرهناً قائماً على أسس استدلالية واقعية . « والمقياس الأول لنجاحها في أداء هذه الغاية هو تآزر العناصر المشار إليها تآزرا إيحائياً بحيث تخلق في وجدان المتلقى مناخاً شعورياً واحدا ، وفي تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشئ في ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفسي » [(١)] .

كما أن بتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية الرامزة تتوارى بعض العلائق الواقعية أو الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر . وهنا تتجلى خاصية أخرى من خصائص الصورة الرمزية ، فهي صورة رمزية أو «حالة نفسية حقيقية » كما يقول صلاح لبكي . [(٢)] فالصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها ، ولكنها إيحائية وغير واقعية في علائقها وتشكلها الفني ، وهي تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة . ومن ثم يبدو للباحث في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث في صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعية .

---

١ – د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٤٢ – ٣٤٣ .

٢ – لبنان الشاعر ص ٣٥ ، وانظر د/ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٥ – وما بعدها .

والواقع أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي ، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة ، ولكنها واقعية جديدة لا نعتد فيها بالمادي والمحسوس إلاَّ بقدر أثرها العميق في النفس [(١)] . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي ، بل بوجدان الشاعر الذي يحتل فيه كل شئ مكانه . فقد تبدو قصيدة بعنوان « الزلزال» [(٢)] من (البسيط) وكأنها تعالج زلزالا حقيقيا أو موضعا خارجيا هو الزلزال الذى يصيب مدينة أو بلدا ما . ولكن الحقيقة أن هذا الزلزال لايوجد إلاَّ من خلال ذات الشاعر وحدسيته وأحاسيسه . إنه الحب المدمر الذي زلزل كيانه وهدم جُدر روحه . استمع إليه يقول :

بحيرة كنتُ لم تنبض.. ولا ارتعشتْ ... حتى طلعت عليها مثل إعصارِ
حركتْ أعماقها السوداء .. فانتفضتْ ... تمور .. كالَمرجل الطافي على النارَ
وسرتْ ريحُ جنون في شواطئها ... فاستيقظت طفلة في كف جبار
من أين أقبلتِ ؟ يامن حركتْ قلقى ... فثار .. يامن تمشتّ بي كَتيار

ورغم أن الصورة السابقة لاتحمل رموزاً غائمة ، وإيحاءً مبهماً كتلك التي رأيناها من قبل ، فإنها تستخدم بعض وسائله الرمزية ، حيث يعتمد الشاعر في بنائها على تداعي المبصرات الوهمية بدلاً من الترتيب المنطقي لعناصر الصورة ، كما يستعيض فيها عن الرصيد الخارجي لما يخلفه الزلزال من دمار ومآسٍ بتحسس وقعه في ذاته بوساطة الإيحاء الرمزي . فالزلزال عنده لم يكن سوى الحب المدمر القاتل الذي خلفته الحبيبة في نفسه. وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على الصورة الشعرية ، فجعلتها صورة ذات وجود نفسي داخلي تحرص على تمثل الداخل أكثر من حرصها على حضور العلاقات الخارجية. فمعاينة الصورة هنا لا يمكن أن تكون معاينة حسية ملموسة رغم مكوناتها الغارقة في الحسية ، فهى صورة لا تضع في اعتبارها مطلقاً أن مهمتها تزويد المتلقى بحشد من الدلالات والمعاني المعرفية ، ولا أن تدغدغ حواسه بنمنمة حسية

(١) د/ عز الدين إسماعيل : التفسير النفس للأدب ص ٦٦ ومابعدها .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص٥٤٣ .

خـــارجـية كـمـا يقـول د/ السعيد الورقى [١] – وإنمـا هي صـورة شعرية إعتـمـدت هذه التجمعات للمكونات الحسية بغرض إثارة موقف انفعالي قائم من خلال ماتثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية .

وقد استطاع القصيبي في بعض تجاربه الشعرية أن يقترب من لغة الحياة العادية ، وذلك باستعماله بعض مفردات اللهجة العامية الدراجة في البحرين ، وميله إلى مقاربة لهجة الحديث اليومي العادي وتضمين بعض قصائده شيئاً من الأغاني الشعبية . استمع إليه يقول في قصيدة «أوال» [٢] (من الرمل)راسما صورة شعرية شعبية اختار عناصرها من البيئة المحلية .

أطرق الشيخ وجالت مقلتاه

في وجوه السامرين

ثم قال

« قصتي الليلة عن أحلى أساطير الخليج »

.....

ويشق الأفق صوتٌ

مرهقٌ يحمل أعباء البحار :

« دانهْ دانهْ

ياحبيبي الأسمر على سِيف المُحرّقْ [٣]

(١) د/ السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٣٣ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٥٢ . وأوال : جزيرة من جزر البحرين تعرف بحكاياتها الشعبية الأسطورية .

(٣) المحرق : إحدى مناطق البحرين .

إنني أحضرت دانه[١]
لك حتى تتألق »
ويذوب الصوت في ليل السفينهْ:
« ياسقى اللّه
يارعى اللّه
ياحبيبى إنما الحب بلاء
إنما الحب شقاء »
.....
حدثتْ سمراء في الليل صديقهْ
التقينا
شدّ عينىَّ بعينيه ..
إلى أن صاح قلبى:
« أنت حبّى ! »
كدتُ أن أفلت من ركب صديقاتي
إلى دنيا يديهْ
حين ضجت نغمة في شفتيهْ
« يا علي .. صوّتْ بالصوت الرفيع
يامره .. لا تذيبين القناع » .

هكذا نجد القصيبي أدرك أن معرفته بالواقع إنما هي إلا الطريقة التي يعبر بها عن وجوده الذاتي ، كما أن هذا الوجود الخارجي إنما هي إلا الصورة التي رسم أبعادها بإيحاءاته الذاتية . لذلك نرى أن من أهم خصائص هذه الصورة الداخلية « اختفاء الظواهر

---

(١) الدانة : الدرّة أو اللؤلؤة الكبيرة .

الطبيعية المحايدة وتحويلها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكاني»[١] . وقد اتجه القصيبى في بعض صوره إلى خلق عالم غير واقعي بالمعنى المألوف الخارجي الذي تحكمه القواعد المتعارف عليها لنظم الشعر – عالم أقرب ما يكون إلى عالم الخيال والرؤى والأحلام الذي تقوم فيه مكونات الصورة/الحلم بدور الإشارة والرمز ، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رامزة للعالم النفسى الذي يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم .

يقول في إحدى صوره الانفعالية من قصيدة « قافلة الضائعين »[٢] وهى (من المتقارب) :

حواني طريق الضياع الطويل
وجاء المساء
وأبصرت أشباحه الواجمهْ
تحملقُ فيَّْ
وظلتْ تردد في مسمعى :
« إلى أين تمضى وهذا الطريق
بدون رجوع ؟ »
وضج بأذني عويل الرياح
وروّعنى من وراء الكهوف عواء الذئاب
وخلف انحناء الدروب رأيت عيون الوحوش
وكدْتُ أعود
ولكن سدا رهيبا أطلَّْ
يسدُّ علىَّ طريق الرجوع .

---

(١) د/ السعيد الورقى : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٣٥ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٢ .

ففي سياق الصورة السابقة يتراءى لعين المتلقى حشد من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية الموحية بالضياع والتشرد ، حيث نرى طريق الضياع الطويل ، والماء الموحش والأشباح الواجمة ، وعويل الرياح ، والكهوف ، وعواء الذئاب ، وعيون الوحوش ، والسد الرهيب . وكل دال من الدوال السابقة فيه مخزون هائل من الدلالات الانفعالية والايحاءات المرتبطة باللغة ، والتى تؤدى في كل حالة من حالاتها الدلالية إلى إثارة داخلة عاطفية ، وتشف عن رؤى نفسية مشبعة بكابوس الضياع . وقريب من الصورة السابقة قوله في قصيدة بعنوان « الأخطبوط » [1] (من الوافر) :

يدٌ لُفّتْ على عنقي
وثانية على ساقي
وثالثةٌ
ورابعةٌ
أحسُ الأذرعَ السوداء ..
تشربُ من شرايينى
تمصُّ الروح من جسدي
فأين يدي ؟
وأين أضعت سكيني
.....
أحسُ الأذرعَ السوداء تخنقني
وأبصرُ في شراهتها عينه الشوهاء ترمقنى
مصيري .. حين يتبعني الصراع ..
وحين يسحبني ..
إلى أسنانه .. ويظل يمضغني .

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٩٠ .

صورته مرعبة ومثيرة حشد فيها الشاعر عددا كبيرا من البنى المشبعة بالدلالات النفسية المثقلة بالأحاسيس الكابوسية . فالأذرع السوداء ، والعين الشوهاء ، والشرب من الشرايين ، وامتصاص الروح من الجسد ، جميعها صور وتعابير ولقطات سينمائية تثير الرعب في نفس المتقلى أو المشاهد . ففى كل تركيبة من التراكيب الآنفة ، بل في كل مفردة من مفرداتها ركزّ الشاعر على كثير من الدلالات الانفعالية التى تنتقل بالكلمة من مرحلة الدلالة المادية العيانية إلى المرحلة العاطفية والإيحاء الذاتى . لذلك يُلمح في هذه الصورة وغيرها من الصور المتّكئة على الانفعالات النفسية سيطرة الغموض ويشوبها الإبهام والضبابية الرمزية إلى حد كبير ، هذه الرمزية التي تضرب في عوالم ماوراء الحس . غير أن هذا الغموض وذلك الإبهام قد نتج عن اتجاه القصيدة الجديدة عند القصيبي – كغيره من شعراء الرمزية – إلى العمق الذى أكسبها مقدرة رمزية إيحائية وابتعد بها عن المباشرة والتسطّح .

الفصل الخامس

التراث والأسطورة عند القصيبى

تختلف النظرة إلى المعاصرة والتراث باختلاف المفاهيم والأذواق والثقافات ونوعيتها، والرؤية الصحيحة للعمل الإبداعى . وعندما يتطرق الباحث لهذه القضية لا يريد الخوض مع الخائضين فى جدليتها التى عايشناها منذ ظهور المحاولات المبكرة على أيدى بعض شعراء العربية بدءاً بأبى نواس وانتهاء بشعراء الحداثة . ولكننا سنقف عند حدود الرؤية التى تمخضت عن ذلك الجدل .

والذى لا يشك فيه أن التجربة الشعرية الجديدة – بما تنطوى عليه هذه البنية من دلالة – قد أخلصت لروح التراث ، وإن تمردت على أشكاله وقوالبه وقوافيه . فالشعر الحر (شعر التفعلية) لم يلغ التراث ، أو يلق به جانباً ولم يتخلص منه كما توهم البعض . بل هو تأصيل له ، وأوثق صلة وأشد ارتباطاً به . والذى يتجاوز قضية الشكل فى القصيدة الحرة ويتأمل هذا اللون من الشعر بعمق ووعى يدرك جلياً مدى تغلغل التراث فيه .

كما لم يقتصر مفهوم التراث على المأثور من عيون الشعر العربى القديم ، بل تجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك . فهو يعنى التراث الدينى إسلامياً أو مسيحياً أو يهودياً ، وما يشتمل عليه من رموز يستقيها الشاعر من هذا التراث لتشير إلى مواقف أو شخصيات معاصره . وإلى جانب التراث الدينى هناك التراث الصوفى والشعبى ممثلاً فى حكايات السمر والتقاليد المحلية والنماذج الشعبية و« هو كالأسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعى ، وانعكاس له . وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش فى وجدانها »[1] . كما يعتمد الشاعر على الرموز التاريخية المستمدة من التراث، وهو حين يعمد إليها إنما يخلقها خلقاً جديداً تكتسب به حيوية تنافس الخلق الأول .

---

(١) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٣٢٢ .

وقد أشار بعض الباحثين إلى المحاذير التي يجب توخيها تجاه استخدام الشخصية التراثية لتكون معادلاً فنياً لموقف معاصر ، فإذا لم تكن هذه الشخصية غير مميزة تاريخياً عن سواها بما يجعلها وحدها قادرة فنياً للتعبير عن قضية معاصرة ، كذلك إذا اكتفى الشاعر بتعليق همومه وقضاياه في عنق الشخصية التراثية فإن ذلك يمثل خطورة تتربص بالأداء وتذهب بقيمته .[١] لذلك ينبغي أن يُدْرك أن للتراث جانبين : « جانب الدلالة الحقيقية التي يشير إليها ظاهر النص ، وجانب رمزى يشف عنه ذلك الرمز إذا نُظر إليه في ضوء علاقته ببقية القصيدة ، ثم في ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر ، وأخيراً بضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام » .[٢]

ومن هنا فإن ما يمكن أن يقدمه التراث للشعر الحديث ألاَّ يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني تضاف إليه من الخارج رغبة في التدليل على ثقافة الشاعر وإلمامه بالتيارات المعاصرة في الأدب والفن ، بل أن يحسه الشاعر ويؤمن به بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية « وقد يستخدم الشاعر في بنائه الفني الصور والرموز التراثية عامدا إلى إسقاط نفسي وفكري بينهما وبين أدائه الفني » .[٣]

ونخلص مما سبق أن المتتبع لاستخدام الرموز التراثية في القصيدة المعاصرة يلحظ نوعين من الاستخدامات : في النوع الأول : يأتي الرمز عنصراً ضمن عناصر أخرى في القصيدة . أما النوع الثاني فيأتى الرمز إطارا عاما يتحرك الشاعر من خلاله ، وفي حيّزه يتقمص الشاعر شخصية السندباد مثلاً « فيسقط على ملامح السندباد أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد ، بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر ، والشاعر في السندباد ، ومن خلال امتزاجهما وتلاشي كل منهما في الآخر تتجسد الرؤية

---

(١) د/ رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر ص ١٤٩ .

(٢) د/ محمد فتوح أحمد : الرمزى والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٢٣ .

(٣) د/ رجاء عيد : مرجع سابق ص ١٤٩ .

الشعرية وتتكامل القصيدة » .[١] ومن هنا فإن استغلال التراث يجب أن يخضع لما يخضع له استغلال الرمز الأسطوري من مقاييس ، وذلك بأن تكون ثمة علاقة عضوية بين التراث وبين القصيدة ، بمعنى أن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعري ذاته ، وأن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثي بحيث لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة ، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقى هالة من الذكريات والمعانى المرتبطة به [٢] . غير أن بعض الشعراء العرب الذين حاولوا أن يوظفوا التراث في خطابهم الشعري لم يحرصوا كثيراً على تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة ، ثم بين التراث والمتلقى بقدر ما يحرصون على إثقال الخطاب الشعرى باستعاراته واقتباسات وتضمينات للأسماء التراثية ، فغدو بالطبع مجرد إلصاق صفات تراثية لأشخاص تراثية بمن يود الشاعر أن يلصق به هذه الصفات ، لذلك فإنها تظل مجرد لصوق تراثية . وقد يستخدم الشاعر استعاراته واقتباساته التراثية مباشرة من التراث الأوروبي المغلق على المتلقى العربى فتتحول القصيدة أيضاً إلى حشد من الإشارات والرموز التي يستعصى فهمها مما يضطر الشاعر معه إلى تذييل خطابه الشعرى بهوامش وتقريرات نثرية تفسره وتحدد مصادره .

وإذا تتبعنا دواوين القصيبى الشعرية أدركنا نوعية العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بتراثه العربي خاصة والإنساني عامة ، وسيتضح للباحث من خلال النماذج الشعرية المختارة للتدليل على تعامل الشاعر مع التراث بأن العلاقة التي تربط بينهما إنما هى علاقة إستيعاب وتفهم وإدراك واع وبتعمق للمعنى الإنساني والتاريخى ، وليست تأثراً صرفا واحتذاء وتقليدا أو اتكاء على ثقافة المتلقى فيما يحشد من أسماء تراثية . وإن كنا لا نبرئ ساحة القصيبي من عبثية استخدام الشخوص التراثية في بعض الأحيان وأن

(١) على العشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ص ٤٨ نقلا عن أنماط الغموض في الشعر العربي للدكتور / خالد سليمان ص ٥٠ .

(٢) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٣٤ .

حشدها فى القصيدة لا يوحى بأى إغناء فنى لها بل يبقى مجرد واجهة ثقافية يتميز بها ليس غير .

ومن خلال استقراء النصوص التى استوحى فيها الشاعر التراث يتبين أن مصادره التراثية تتوزع بين القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف والمرويات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية والقادة الإسلاميين والمواقع الحربية والرموز الأسطورية .

فقد أفاد الشاعر من بعض آيات القرآن الكريم وضمنها خطابه الشعرى سواء أكان هذا التضمين صريحاً أو تلميحاً . وقد أشار الدكتور / إبراهيم عوض إلى وجود ظاهرة استيحاء الشاعر لبعض آيات القرآن الكريم فى أحد دواوينه وإن لم يكن على نطاق واسع ولا بارز . (١)

وقد عرف الاستغلال الصريح لآيات القرآن الكريم أو جزء منها بالاقتباس المحض وأشرنا إليه فى حديثنا عن الاقتباس (٢) ، وسنسوق بعض النماذج الأخرى .

يقول فى قصيدة بعنوان « سلاما أبا بندر » (٣) (من الوافر) وهى فى رثاء جلالة المغفور له الملك خالد بن عبدالعزيز :

وهز ضلوعى المنظر

رأيتك فى جلال الموت ..

لا أنقى .. ولا أطهر

وحيدا فى رحاب اللّه ..

لا عرش .. ولا عسكر

---

(١) انظر أدباء سعوديون ص ٣٤٩.

(٢) انظر الفصل الثانى ص٣١ .

(٣) المجموعة الشعرية الكاملة ٧٩٣ .

يلفّك «بِشْتَكَ»[١] الأصفرْ
فسبحان الذي أحيا ..
وسبحان الذي أقبرْ
وسبحان الذي يجمع كلّ الناس
في المحشر .

ففي الجملة الشعرية السابقة وظف الشاعر بحسه الشعوري ثلاث آيات قرآنية . الأولى يقول فيها عز من قائل (فإن كذبوك فقل ربكم ذو رحمة واسعة)[٢] .

ويقول في الثانية (ورحمة ربك خير مما يجمعون)[٣] . أما الآية الثالثة فقوله تعالى (قل اللّه يحييكم ثم يميتكم ثم يجمعكم إلى يوم القيامة).[٤] وظف الشاعر الآيات السابقة للتعبير عن عمق الألم النفسى المتمخض عن حزنه العميق ، وقد دفعه هذا الألم إلى الالتجاء لله سبحانه وتعالى الذي بيده ملكوت كل شيئ فهو المحيي والمميت ، وهو الرحيم الذي وسعت رحمته كل شيئ . فعندما تضيق السبل بالإنسان وتوصد في وجهه الأبواب لا يجد بابا مفتوحاً يلج منه سوى باب الرحمن الذي يخفف آلام النفوس ويعمق فيها الإيمان .

والقصيبي من الشعراء الرثّائين الذين يجيدون هذا اللون من الشعر[٥] مستوحياً بعض معانيه من ألفاظ القرآن الكريم وآياته كما في المثال السابق . وهذا نموذج آخر يقول فيه من قصيدة بعنوان « أبا خالد »[٦] (من الطويل) نظمها في ذكرى صديق عزيز عليه :

---

(١) البشت : عباءة الرّجل .
(٢) آية رقم ١٤٧ من سورة الأنعام .
(٣)آية رقم ٣٢ من سورة الأحزاب .
(٤) آية رقم ٢٦ من سورة الجاثية .
(٥) لقد أشار القصيبي في سيرة شعرية بأنه عرف بين النقاد برثائياته ، وأنه شاعر بارع في هذا الفن ، غير أن للدكتور إبراهم عوض رأياً مختلفاً حول هذا الموضوع إذ يقول « والحق أنه لم يعجبنى من رثائياته – يعنى القصيبي – التي طالعتها له إلاّ مرثيته في زوجة أخيه عادل وهى بعنوان « ياملك » . راجع أدباء سعوديون ص ٣٤٥
(٦) ورود على ضفائر سناء ص ٣٥ .

أباخالد ما أخلف الموت موعدا ولا فـرّ مطلوب وطالبـه الردى
ولم تقصر الأعمار عن أجل لها ولا طالتْ الأعمار إلاّ إلى مدى

ففي المثال السابق يدرك الباحث كيف استطاع الشاعر أن يوظف النص القرآني للتدليل على أن الآجال محدودة ، وأن عمر الإنسان مرهون بيد الخالق سبحانه استناداً إلى قولاً تعالى (إذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون)[١] .

ولم يقف إتكاء الشاعر على النصوص القرآنية عند حد الاستشهاد بها على قدرة الله وعظمته ، بل يتجاوزه إلى ما لهذه الآيات من دلالات إيمانية تنعكس على ذات الشاعر وتحرك فيها كوامن النفس المخبوءة في أعماقه ، وتدفع بروحه إلى التفكر والتدبر في ملكوت الله وعظمته . وفي الإيحاء التراثي القرآني مايشير إلى أن الشاعر المعاصر ما يزال وسيبقى على اتصال حميم بتراثه . أما توظيفه للتراث القرآني عن طريق التلميح واستيحاء لمعانيه فنجده مبعثراً بين ثنايا القصائد . يقول في قصيدة بعنوان « جبيل »[٢] (من البسيط) :

تغبّرُ البحرَ .. فيه كـلُ جـاريةٍ كـأنه علـم يختال فـي الشـفق

فقد استوحى الشاعر المعنى السابق من قوله تعالى (وله الجوارى المنشآت في البحر كالأعلام)[٣] . وقوله في قصيدة « النبوءة »[٤] (من المتدارك) :

كنت أنذرتكم
أنها السنة القاحلهْ
سنة الفأر .. والقملِ
والنخلة المائلهْ
كنتُ حذرتكمْ
من مجيئ التى تجلبُ الفقر والجوع
والخوفَ للقرية الأهلهْ
تهلك الزرعَ والضرعَ والحرث والنسل
أنفاسها القاتله .

(١) آية رقم ٢٤ من سورة الأعراف .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٧٩٠ .
(٣) آية ٢٤ الرحمن .
(٤) عقد من الحجارة ص ٤٠ .

استوحى الشاعر مضمون الجملة الشعرية السابقة من قوله تعالى (فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقُمَّل والضفادع والدَّم آيات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوماً مجرمين).[١] كما أن في قول الشاعر : كنت حذرتكم من مجئ التي .. إلى قوله : للقرية الآهلةْ ، استيحاء لقوله تعالى (وضرب الله مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان ، فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع بما كانوا يصنعون)[٢] . ومن الأيات الآنفة لمعاني القرآن الكريم يُلحظ أمران فاعلان : الأول يكمن في حضور الوعى المعرفى بالتراث الدينى والقدرة على توظيفه توظيفا جيدا في عصب الخطاب الشعرى . والثانى نلمحه في سيطرة الشاعر على التوفيق بين الحضور المعرفي وبين السيطرة على هذا الحضور وترجمته بوساطة مشاعره وأحاسيسه إلى رموز وإيحاءات تعكس معاناته وهمومه[٣] .

كما لجأ القصيبي إلى توظيف الأحاديث النبوية الشريفة ، والأمثال العربية والأقوال المأثورة . بيد أنه لم يكثر من استغلالها في عصب الخطاب الشعرى ولاسيما الأحاديث النبوية ، إذ إننى ومن خلال استقرائى لكل نتاجه الشعرى لم أعثر إلا على القليل منها . يقول في قصيدة «دعاء»[٤] (من الخفيف) :

ربِّ إن ترض لا يهم عظيمٌ ... أو كبيرٌ .. أو سيدٌ .. أو شريفُ
ربِّ إصنى من أن أطأطئ رأسى ... لضلال .. وإن طوتنى الحتوف
واجعل الحق بغيتي .. لا تكلنى ... لوجودٍ أساسه التزييفُ

فالبيت الأخير استوحاه الشاعر من قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم « اللهم

---

(١) آية ١٣٣ الأعراف .
(٢) آية ١١٢ النحل .
(٣) مسعد زياد : مقال بعنوان « الخطاب الشعرى بين المعاصر والتراث . منشور بجريدة المدينة السعودية الملحق الثقافى « الأربعاء » ص ٨ في ١١ جمادى الأولى ١٤١١ هـ الحلقة الأولى » .
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٢٩ .

إليك أشكو ضعف قوتى وقلة حيلتى وهوانى على الناس . اللهم يا أرحم الراحمين أنت رب المستضعفين ، وأنت ربى إلى من تكلنى ؟ إلى بعيد يتجهمنى أو إلى عدو ملكته أمرى » [١] . وإن كنت أرى أن العلاقة بين الأبيات السابقة والحديث الشريف الآنف الذكر غير قوية . أما توظيفه للأمثال العربية فيظهر فى قوله من قصيدة «بيروت» [٢] وهى (من البسيط) :

نهيم خلف سلام عزّ مطلبه ... وملّ من وعده الممطال عرقوبُ
عشنا مع الذل .. حتى عاف صحبتنا ... نمنا على الصبر .. حتى ضج أيوب

حيث استوحى الشاعر البيت الأول من المثل القائل : مواعيد عرقوب . والذى قال فيه الشاعر القديم

وعدتَ وكان الخلف فيك سجية ... مواعيد عرقوب أخاه بيثرب [٣] .

كما استوحى الشاعر الشطر الأخير من البيت الثاني من المثل القائل « صبر أيوب » .

واستقى من الأقوال المأثورة قوله من قصيدة « في شرقنا » [٤] (من السريع) :

في شرقنا لا يكرمُ الحب ولا يهان ..
لا يُمدح .. لا يُذمْ
لكنه يعيش في الظلامْ
في نظرةٍ خلف النقابْ
في همسة تلعثمتْ وراء فَمْ

---

(١) محمد رضا : محمد رسول الله ص ١١٣ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٨٤ .
(٣) مجمع الأمثال للميداني : المجلد الثانى ص ٣١١
(٤) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٩٥ .

فالجملة الشعرية السابقة مستوحاة من القول المأثور : « عند الامتحان يكرم المرء أو يهان» .[١]

وقوله في قصيدة « الحب والموانئ السود »[٢] (من المتقارب) :

كنت بريئاً
قالت لي أمي « لا تكذبْ »
قال أبي « الصدق نجاة »
وعشقتُ الصدق
صدق العينِ .. وصدق القلبِ ..
وصدق الكلماتْ .

فهذه الجملة الشعرية مستقاة من القول المأثور : « الصدق منجاة والكذب مهلكة » . ومن خلال التوظيف السابق للحديث النبوي الشريف والأمثال العربية والأقوال المأثورة في الخطاب الشعري عند القصيبي يدرك الباحث كيف وفق الشاعر في الربط بين المأثور وما يحمل من دلالات وبين الحاضر وما يشعر به من متناقضات وسلوكيات تحتاج إلى وقفة مع الذات . فقوله : واجعل الحق بغيتي .. بحث عن الحقيقة التي افتقدها الإنسان المعاصر في زحمة الماديات التى تسيطر على النفوس ، إنه الوجود المزيف لعالم زائف قائم على الكذب والنفاق والخداع والرياء ، وهو ماتضمنه قوله : قالت لى أمي لا تكذب ، إنها المعاناة النفسية من انعدام المثالية التي ينشدها الشاعر ولم يجدها في عالم مثقل بالسلبيات .

---

(١) أحمد الهاشمي : جواهر الأدب ص ٣٢٤ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٦٣ .

وتوظيف الشاعر للموروثات السابقة لم يكن وليد المصادفة . بل هو انعكاس لما أُثقلت به ذاته من هموم ومآسى وآلام وأحزان . إنها المعاناة الحقيقية التى يخفيها الشاعر خلف ابتسامة ذابلة تظللها سحابة من اليأس والأسى .

وإذا تركنا الموروثات الآنفة لننتقل إلى المرويات سواء ما كان منها موثقاً أم كان ذا طابع شعبى أو أسطورى ، فإن الباحث يجد الشاعر يتعامل مع هذه المرويات أو الرموز بنفس المنهج الذي سلكه في استيحائه للتراث الدينى ، فهو يتأملها من خلال موقفه الشعورى الراهن ويبعث فيها النبض والحياة مرة أخرى بإدخالها في سياقه الشعرى الخاص . ومن خلال تتبعنا لدواوينه واستقرائنا للنصوص الشعرية التى أفاد فيها الشاعر من التراث وتوظيفه له توظيفاً موحياً ، يمكن القول إن الشاعر يملك حضورا معرفيا كبيرا ، وقراءة تاريخية متعمقة . فهو على صلة وثيقة وثقافة واسعة باستحضار التاريخ والقص الشعبى والأساطير ووعيها وعيا مدركا ، إذ استطاع بكل مهارة وفطنة أن يستغل أبعاد التراث ودلالاته القديمة مضيفاً إليها من واقعة الشعورى أبعادا ودلالات جديدة هى في الحقيقة انعكاس واقعى لما تنوء به دواخله وتفيض به مشاعره . فالتراث التاريخى بكل شخوصه نجده مبثوثاً في جل قصائده .

يقول في قصيدة بعنوان « بعد سنة » [1] (من الرمل) قالها بمناسبة مرور عام على نكسة حزيران :

إننى أذكر ذاك اليوم ..
– هل مرتْ سنة ؟ –
عندما خضنا مع المذياع
حطين الجديدة
عندما عشنا مع المذياع

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠١ .

مجد القادسيةْ
عندما بشّرنا المذياع
بالنصر على وقع الأناشيد الشجيةْ
....
هُزمتْ أشعار عنترْ
رجعتْ خيل أبى الطيّبِ
لم تصهل مع النصر المؤزّرْ
وارتمى سيف أبى تمام ..
وارتاع الغضنفرْ .

ويقول في قصيدة « أمتى » [1] (من المتقارب) وقد استقرأ التاريخ الإسلامى وفتوحات المسلمين وما كان لهم من دور كبير في دك حصون الشرك وفتح البلاد غربا وشرقاً :

تموتين ؟ كيف ؟ !
ومنكِ محمدْ
وفيكِ الكتاب الذى نوّر
الكونَ بالحق حتى تورّدْ
وطارقُ منكِ ..
ومنك المثنى ..
وأنتِ المهندْ
تموتين ؟ كيف ؟ !
وأنت من الدهر أخلدْ ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٩٢ .

من خلال النموذجين السابقين وغيرهما في مجموعات الشاعر كثر- يمكن القول إن الشخوص التاريخية والمواقع الحربية والقادة والفاتحين كان لها صدى واضح في خطابه الشعرى . فقد أكثر منها إلى حد لافت للنظر .

وطبعى أن البحث لا يتسع لرصد كل ماتعرض له الشاعر من شخوص ونكتفى بالإشارة إلى بعضها في الهامش [١] ، وسنذكر بعضاً منها في صلب البحث : كخالد بن الوليد ، وسعد بن أبى وقاص ، وصلاح الدين الأيوبي ، وهولاكو ، وقيس بن ذريح ، وقيس بن الملوح ، وسلمى ، وهند ، وكليب ، وليلى ، وعنتر ، ومصعب بن الزبير ، وطارق بن زياد وغيرهم .

وقد ظهرت هذه الشخوص والأماكن في بنية الخطاب الشعرى كي تحدد المعالم النفسية لموقف شعورى من مواقفها الدلالية ، وهى في الوقت نفسه تعد انعكاساً لرؤية حضورية زاوج فيها الشاعر بين بعدين زمانيين هما الحاضر والماضى ، بين الواقع والتاريخ المنصرم وكأنه يسترجع بل يعيد للمتلقى رؤية ماضوية في ثوب الحاضر الجديد ليستلهم الناس منها العبر . وكأنى بالشاعر يدعو المتلقيين إلى قراءة التاريخ الإسلامى واستحضاره في حاضرهم ولا يكفى التغنى به ، لأن في قراءته واستحضاره تجديدا لماضى أو شك أن يمّحى وحضارة تستغيث بمن يعيد لها سابق مجدها . ولعل هذه الصور التى استلهمها الشاعر واستمد عناصرها ومكوناتها من بطن التاريخ وأعماقه أصدق ماتكون وعيا بحقيقة التراث وأهميته في إغناء العمل الأدبى .

---

(١) انظر المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٧٦ - ٥٧٩ - ٥٩٤ - ٦٠٠ - ٦١٩ - ٦٣١ - ٦٥١ - ٦٧١ - ٦٨١ - ٦٩٩ - ٧٧٧ .

الأسطورة

لقد كثر الحديث حول الأسطورة ، وتشعبت مفاهيمها ، ولكنها تلتقى في النهاية في مصب واحد يخدم العمل الأدبى بالقدر الذى يراوح فيه الشاعر بين الرؤية الماضوية للرمز الأسطورى وبين انعكاسات الحاضر الذى تتفجر به تجربته الجديدة وبالقدر الذى يتعايش فيه مع مستلهمات الأسطورة ورموزها ، ويتفاعل معها تفاعلاً تتلاشى فيه دلالات رموزها القديمة وتغدو إيحاءات جديدة في الخطاب الشعرى بحيث يمكن القول إن الشاعر استطاع أن يستحضر الأسطورة ويوظفها كما ينبغى . أما إذا مرّ الشاعر بها مروراً عَجِلا ، ولم يكن حضورها في خطابه الشعرى سوى بعثرة بعض الرموز بمعناها الأسطورى القديم حينئذ لم تشكل الأسطورة عنده سوى قنطرة تمتطى ، أو لصوق أسطورية لا تضيف إلى عملية الخلق والإبداع الأدبى بعدا جديدا ، ولا تغنيه ولاتخلق فيه نماء وعطاء جديدين . « غير أن الاتكاء الجيد على الدلالات الأسطورية والتاريخية والتراثية يستطيع أن يمنح العمل الفنى قدرة فريدة في منحه ثراءً مستنبتاً في الإشارة التي تفتح نافذة لدى المتلقى يطل منها على الجانب الأسطورى أو التراثى »[1] وأحياناً تغدو الأسطورة في صلب العمل الإبداعى ضرباً من التباهى أو طريقا للإعلان عن ثقافة الشاعر إذا لم يتمكن من توظيفها توظيفا فاعلاً مستفيداً من رموزها وإيحاءاتها لخلق عمل أدبى عاكساً لطروحات الواقع الذي يعايشه المبدع ، ومستوعباً لمنهجها الذى يقدر دور الخيال الخلاق ، وإلا وقع هذا المبدع الذى لا يتمكن من استيعاب المنهج الأسطورى في مزالق وتجاوزات مضحكة .

والأسطورة في الأصل هى الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية . وهى بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقَدَر ، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية[2] . و« هي نماذج ميراثية من عهود الإنسانية الأول ومصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح

---

(١) د/ رجاء عيد : دراسات في لغة الشعر ص ٢٢٤ .

(٢) Austin warren 8 r enf wellek , The Theory of literafure P. 195 – 196
وترجمة هذا الكتاب إلى العربية بعنوان « نظرية الأدب » .

والسحرة ، وهى صور تغذى الفن والشعر وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها » [١] . ويعرفها كامبل في كتابه « البطل ذو الألف وجه » بأنها الفتحة السحرية التى تنصب منها طاقات الكون التى لا تَنْفَذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية . فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائى والإنسان التاريخي والاكتشافات الكبرى في العالم والصناعة وحتى في الأحلام التي تتناثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة» [٢] . وهى كمصطلح تشير أحياناً إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبارها الجزء القولى المصاحب للطقوس البدائية . وأحياناً تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . [٣] و« هى لا تخرج عن كونها قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل ، حتى إننا عندما نريد أن ننفى وجود شيئ نقول إنه أسطورى ... ويعرفها « ماكس مولر » بأنها تصوير لفترة من الجنون كان على العقل البشرى أن يتجاوزها » [٤] . وفي رأى «مارك شرر» « أن لفظ الأسطورة لا ينفى الأفكار ، كما أنه لا يعنى شيئاً عكسها ، وإنما يعنى الأساس الذي تقوم عليه الأفكار ، يعنى نسيجها الأساس . فالأسطورة هى العنصر الذى تنشط الأفكار عن طريقة » .[٥]

ولا يسع خطة البحث أن تستوعب جميع التعريفات التى ذكرها الباحثون والنقاد حول الأسطورة كتعريف « شلنج» و«فيكون» و«هيردر» و«تايلروفريزر» و«ليفى برول» و«فرويد» و«ينج» وغيرهم ممن تعرضوا لدراسة الأسطورة ومعرفة جوهرها أكثر من سعيهم وراء معرفة وظيفتها . ومن خلال التعريفات السابقة يمكن القول : « إن الأسطورة لا تخرج عن دائرة

---

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص٣٧٩ ط٣.

(٢) Campell , Joseph : The Hero with . athound Faces . P . 3
نقلاً عن لغة الشعر العربى الحديث : د/ السعيد الورقى ص ١٤١ .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز ص ٥ .

(٤) د/ أحمد كمال زكى : الأساطير ص ١٠٧ .

(٥) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٢٦ .

الحكاية التراثية القديمة الموغلة في القدم وهمية كانت أم واقعية بكل مخزوناتها الطقوسية ومحتوياتها الفلسفية وشخوصها الخرافية ورموزها الموحية وتفسيراتها الغيبية وأنماطها الاجتماعية وتجاربها الإنسانية البدائية »[١] .

وقد تمت المحاولات الأولى لحل رموز اللغة الأسطورية على يد الفيلسوف الإيطالى «جيوفانى باتيست فيكو » (١٦٦٨ – ١٧٤٤ م) ، الذى يعتبر على حد تعبير «كاسيرر» « المكتشف الحقيقى للأسطورة ، فقد غاص في عالمها ذي الألوان والأشكال المتعددة وعرف عن طريق دراسته أن لهذا العلم بناءه الخاص به »[٢] . وبعد أن قام العلم الحديث بالكشف عن كثير من القوانين الطبيعية التي تحكم الوجود أصبحت الأسطورة بمعناها التقليدى ليست ذات غاية ، ومن هنا برزت الحاجة إلى توظيفها من جديد على المستوى الفنى باعتبارها بناءً رمزيا يمكن أن يشف عن إيحاءات معاصرة . « ولعل الفضل الأول في ذلك يعود إلى الموسيقى الألمانى « فاجنر » ثم إلى التيار الرومانتيكى الجرمانى الذى حاول بعث الحياة في الأساطير القديمة ، وبهما معاً تأثر رواد النظرية الرمزية في الشعر الفرنسى»[٣] . لذلك كان الرمانسيون أول من أحسوا بثراء الأساطير في مجال الفن فطرقوها بحماس بالغ ، وإن كان طرقهم لها من قبيل الزعم بأنه تلقائى أو عفوى كما يذكر د/أحمد كمال زكى . والمعروف أن الخيال عندهم شيئ سحرى يقع خارج الملكات الواعية ، ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة . ولهذا يتفقون على اعتبار أن الأسطورة جزء من الواقع أو هى متداخلة فيه[٤] وربما كان الشاعر الإنجليزى س . ت إليوت هو أبرز الشعراء المعاصرين الذين التفتوا إلى قيمة المنهج الأسطورى في الشعر نظريا وعمليا .

---

(١) مسعد زياد : مقال بعنوان « الخطاب الشعرى بين التراث والمعاصرة : الحلقة الثانية نشر بالملحق الثقافي لجريدة المدينة السعودية « الأربعاء » بتاريخ ١٨ جمادي الأولى ١٤١١هـ ص ١٤ » .

(٢) أرنست كاسيرر : في المعرفة التاريخية : ترجمة أحمد حمدى محمود ص ١١١ دار النهضة العربية القاهرة .

(٣) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣١٥ نقلا عن
A.G. An .Lehman Symbolist In France . P.287

(٤) د/ أحمد كمال زكى : دراسات في النقد الأدبى ص ١٧٧ .

ويعقب د/ عز الدين إسماعيل بقوله : « ولاشك في أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقاً للمنهج الأسطوري مع تفاوت ، ولكن إليوت هو الشاعر الحديث الذي أكد في أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر» .[(١)] ومن هنا ندرك أن الشاعر المعاصر استطاع أن يوظف الأسطورة والرموز الأسطورية والشعبية في خطابه الشعرى توظيفاً يخدم الصورة الفنية ويعمق من تجربتها والتي تبرز من خلال العمل الأدبى ، حيث وظف قوى الطبيعة والآلهة الخيالية والكائنات الواقعية والتقط منها ما يشاء من التجارب الإنسانية ، واتخذ منها هياكل لشعره شريطة أن يكون خياله من الخصوبة والقدرة والحضور بحيث يتمكن من تجسيم رموزها أو يحللها إلى كائنات حيوية تحس وتتألم وتفكر وتنطق ، وأن يتصور التجربة وينصهر فيها وينفعل بها ويفكر من خلالها ليخلق عملاً جديداً لا تظهر الأسطورة من خلاله إلاّ في أشكالها الرمزية المتحركة والنابضة بالحياة لتسبغ على العمل الإبداعى حركة وحيوية جديدة تكون انعكاسا للحاضر المعايش .

وقد كان وراء استحضار الأدباء الغربيين للأسطورة دوافع وأسباب إلى توظيف الأساطير والتراث الشعبى في نتاجهم الفنى .وحول هذه الدوافع يقول الناقد «راندال جارل» في كتابه « أزمة الشعر المعاصر » : « إننا أمام هذا العالم الآلى ، وإحساس الناس بانهيار القيم الشعرية والفنية فيه،أحس الفنان بالحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطورى الذى يمكن بواسطته الإنسان البدائى أن يؤكد وضعه الإنسانى من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنسانى المشترك ، عن طريق خلق صور من التعبير تفى بحاجته إلى توطيد كيانه الروحى واستقراره الاجتماعى ، وإلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى وخبرته فيهما تجسماً حسيا ، وأن يضفي عليهما الحياة ويضع لهما حدودا ويكسبهما المعنى »[(٢)] .

أما في أدبنا العربى فلم تظهر الأسطورة فيه كمعنى ومنهج بنّاء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية إلاّ بعد الخمسينات من القرن العشرين . وإن كانت

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٣٠ .

(٢) راندال جارل : أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة د/ ماهر حسن ص ٣٢ – ٣٣ .

أولياتها قد نبتت في تربة الأدب المهجري . وحول بواكير الأسطورة في الأدب العربى تقول د/ سلمى الخضراء الجيوسي : « أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أوساط الخمسينات لاستعمال الشعراء العرب الأسطورة فعمدوا إليها يعبرون عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨م ، وعن الشوق العميق في لهفة وأسى إلى العودة لنبض الحياة والكرامة » [(١)] .

وقد كانت الريادة في استخدام الأسطورة بمفهومها الصحيح وكمنهج من المناهج الفنية في الشعر العربى المعاصر لكوكبة من فرسان الكلمة الشاعرة منهم على سبيل المثال : خليل حاوى ، وصلاح عبد الصبور ، ويوسف الخال ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، وأدونيس وبلند الحيدرى ، وشقرا أبو شقرا ، وأمل دنقل وغيرهم . ويعزو بعض الباحثين الأسباب التي نحت بشعراء العربية المعاصرين نحو المنهج الأسطورى إلى تأثرهم بشعراء هذا المنهج من الآداب الأوروبية وخاصة إليوت وإزرا باوند كما يذكر د/ عز الدين إسماعيل فيقول : « لقد صحب حركة التجديد الأخير في شعرنا ميل لعله نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للتأثر بالمنهج الأسطوري الجديد» .[(٢)] أما الدكتور يوسف عز الدين فيعزو ظهور الأسطورة كمنهج فى الشعر العربى المعاصر إلى القهر الروحى ، والذل النفسى، والكبث الفكرى والظلم الاجتماعى ، والفوضى السياسية في العالم العربى ... فهذه الأساطير والرموز دليل معاناة الفكر الداخلية صبت بقوالب جميلة أبعدتها عن التقريرية [(٣)] .

وتفاوت استخدام الشعراء العرب المعاصرين للمنهج الأسطورى وتوظيفه توظيفاً جيدا يخدم الصورة الشعرية ، فمنهم من أفاد من الصورة الأسطورية إلى جانب الثورة الداخلية الذاتية . بل وفي كثير من الأحيان مزج بعضهم بين الأسلوبين لمحاولة خلق أكثر من

---

(١) الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله ص ٥٢ .

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٢٣٢ .

(٣) التجديد في الشعر الحديث ص ٢٦١ وما بعدها

بعد، وأكثر من موقف . وبذلك تغدو الأساطير هى « الأدوات التي نناضل بها على الدوام- كما يقول شرر – من أجل أن نتفهم تجربتنا . فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفى على الوقائع العادية في الحياة العادية معنى فلسفيا . أى أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة ، وبدون تلك الصور التي تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمية ممزقة ، أي مجرد تجربة ظاهرة » [١] . وهذا ما أشار إليه د/ أحمد كمال زكى – وهو ينطبق على بعض الشعراء الذين لم يحسنوا توظيف الأسطورة ، أو قل لم يرقوا في توظيفها إلى المستوى الفنى المرموق – بقوله : « ولقد جرت العادة بأن يستوحى شعراؤنا ما نظمته الملاحم من حكايات أسطورية وشيئاً من الطقوس الأولى ، فكان عملهم أقرب إلى النظم العلمى منه الى الشعر الباحث عن شيئ خطير من أجل قضية خطيرة ، وتغدو نظرية الرموز عندهم شاحبة وكأنها طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوى مقصود لذاته ، مع أنه يفترض في الأدب أساساً أن يكون بناؤه دالا ويفضى بشئ ، فإن اختنق أو غص التمست جرعات الماء من الأسطورة» [٢] .

وقد استخدمت الأسطورة للتعبير عن معاناة الشاعر العربي الحديث ، لما تكتنزه من طاقات تعبيرية موحية ، ولكونها ترتفع عن المباشرة التي يكرها الشاعر المعاصر إلى الصورة والرمز غير المباشرين ، ولكونها في كثير من الأحوال تقدم للشاعر ستارا واقياً يلجأ إليه عندما يريد طرح أفكاره وقضاياه التي لايمكن أن يطرحها مباشرة . لذلك دار استخدام الشعراء للأسطورة في محاور عدة أبرزها : « التوسل المباشر بالرمز » « ويُقصد به الارتكاز على ما في الرمز القديم من قيم شعورية مختلفة الدلالات اكتسبها عبر الطور التاريخى . أضف إلى ذلك التجربة الذاتية للشاعر في إطار متناسق لا يضيق به الرمز ولا

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٢٨ .

(٢) شعراء السعودية المعاصرون ص ٨٥.

تتسع به دائرته ، فيحدث التلاحم بين مفهوم التجربة ومفهوم الرمز ، أو بين الحقيقى وغير الحقيقى ، وهذا هو التعبير الشعورى الحق الذى يعد سمة بارزة في البناء الرمزى والأسطورى [١] . كما تعامل معها الشعراء بوساطة « استلهام المغزى » دون التصريح مباشرة بالرمز الأسطورى . وفى هذه الحالة لا يظهر الرمز أو الأسطورة مباشرة ، وإنما يختفيان وراء الدلالات المتنوعة التي يريدها الشاعر ، ومن ثم ينشأ الربط الشعورى بين الأسطورة وبين التجربة من خلال التقائهما في عملية التكثيف والتركيز النابعة من دلالة الأسطورة لا من عرضها ، ومن مضمونها لا من التصريح بها [٢] . وقد يعمد بعض الشعراء إلى خلق رموز أسطورية جديدة ، أو إلى إنشاء أسطورة جديدة . وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية ذات الطابع الأسطورى [٣] .

ومع أن عدداً من الشعراء العرب المعاصرين قد استخدموا الأسطورة استخداماً جيداً ووظفوها توظيفاً يخدم العمل الأدبى ويكشف عن قدرة فائقة في التعامل معها فإن بعضهم قصر في توظيفها ، أو قل : لم يحسن استغلالها في الخطاب الشعرى واتخذها باعتبارها ميراث ثقافيا عن الأقدمين فاستعملها استعمالاً قصصيا ونثرها أحياناً في أعماله الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجدانى الانفعالى الكامن في هذه الأساطير [٤] .

---

(١) د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٠٠ . وانظر د/ إبراهيم الحاوى : حركة النقد الحديث والمعاصر ص ١٨٣ .

(٢) د/ إبراهيم الحاوى : نفس المرجع ص ١٨٦ .

(٣) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢١٧ .

(٤) جبرا إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز ص ٥٧ .
وانظر د/ أحمد كمال زكى : الأساطير ص ٢١٩ .
ود/ السعيد الورقي : لغة الشعر العربى المعاصر ص ١٤٣ .

بيد أن نجاح الرمز الأسطورى يرجع في أساسه إلى مقدرة الشاعر على استيعابه ، والاقتناع به حتى يصبح بعضا من مشاعره وأخيلته . وقد أشار بعض النقاد إلى هذا المعنى بقولهم : « لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنية جديدة مالم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا ... وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيتارته في عالم الرموز على مشقته وخطره ، ولكن على أن يلون الإحساسُ الفكرة وأن ترفع الصورة الشعرية من استوائها البارد» [١] . فالفنان المبدع هو الذى لا يستهدف رصد الأسطورة في ذاتها وإلاّ كان عليه أن يعلن إفلاسه الشعرى ، وإنما هو يستلهمها ويتبنى أبعدها من أجل تصوير ضياع الإنسان وموته على « قاعدة تموزية» . أي ضياع من أجل أن يصل إلى الحقيقة ، وموت من أجل أن يُبعث لحياة جديدة [٢] .

وخلاصة القول إن المنهج الأسطورى هو تقديم التجربة الشعرية في صورة رمزية متفاعلة مع الشحنات الوجدانية الانفعالية المخبوءة فى الأسطورة ذاتها وترجمتها بالطاقة الخيالية المتولدة من بواطن الشاعر إلى بنية وجودية حسية سرعان مانستكشف لها أبعادا فكرية ودلالات عقلية فالشاعر عندما يستخدم رمزاً أو أكثر من الرموز الأسطورية فإنه يكون قد اكتشف لها « بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو المواقف ، وهذه الشخوص أو تلك المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكى تضفى عليها أهمية خاصة » [٣] . وذلك يعنى أن على المتلقى كى يفهم القصيدة الشعرية المبنية

---

(١) د/ محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص ١٨-١٩ القاهرة سنة ١٩٤٤ م مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . نقلا عن الرمز والرمزية في الشطر المعاصر ص ٣٠١ للدكتور / محمد فتوح أحمد .

(٢) د/ أحمد كمال زكى : دراسات في النقد الأدبى ص ١٧٦ .

(٣) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٠٣ .

على المنهج الأسطورى « أن يستدعى إلى الذاكرة الأسطورة القديمة بأبعادها المتنوعة جزئية كانت هذه الأبعاد أم كلية . ويترتب على هذا أيضاً أن أى قصور لدى القارئ فى استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة سيقلل من فهمه للنص الشعرى الذى يقرؤه ، وربما لا يفهمه على الإطلاق فيصف القصيدة بالغموض »[١] .

وإذا ماانتقلنا إلى دواوين القصيبى لنقرأ قصائده التي استحضر فيها المنهج الأسطورى ووظفه إلى حد ما نجد أول مايوقف الباحث قصيدة بعنوان « هناك »[٢]

(من المتقارب) يقول فيها :

ارفعى الرأس قولى : حبيبى
يواصل ترحاله في صميم الوجود
يجوب القفار التى لم تطأها القوافل ..
يجمع أحلى اللآلئ من ظلمات المحيط ..
يُحلّق في قمم مارأتها الصقور
يسابق في مشيه الريح ..
أقصى النجوم
يعود مع الورود حين يعود الربيع » .

ونلمح في الجملة الشعرية السابقة أن الشاعر استطاع أن يفيد من التراث الشعبى متمثلاً في حكاية من حكاياته التى يرويها التاريخ ، إنها أسطورة السندباد . وإذا كان الشاعر لم يصرح في سياق النص بلفظ السندباد ، فإن بعض البنى الشعرية التي ترتكز

(١) د/ خالد سليمان : أنماط من الغموض في الشعر العربى المعاصر ص ٣٦ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٤١ .

وقد أمد الشاعر بدفقات سخية من المشاعر والأفكار . كما نلحظ قدرة الشاعر على توظيف حكاية السندباد ومايقوم به من رحلات عبر البحار ليجمع كل ماهو نادر ونفيس من اللآلئ والمرجان . ولكن هذه الرحلات تعكس أيضاً مدى معاناة الشاعر واضطرابه وما يواجه من آلام وعنت في مجتمع مادى قاس أشبه ما يكون بمحارة عملاقة متحجرة قلما يفلت منها من يبحث عن الدّرّ .

والسندباد شخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه . فهى عادية على المستوى الجمعى للإنسان ، لأن قصة الإنسانية إجمالاً – في إيجاز – هى قصة المغارة فى سبيل كشف المجهول . وهى غير عادية على المستوى الفردى ، لأننا ألفنا الفرد الذى تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادراً ، وكون السندباد عاديا وغير عادى في الوقت نفسه هو الذى جعله – بغض النظرعن حكاياته القديمة – شخصية رمزية ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نقدر معنى استكشاف الشاعر المعاصر لهذه الشخصية وتفاعله معها .[١] وإلى جانب تلميح الشاعر لحكاية السندباد نجده يصرح بها فى أكثر من قصيدة ،[٢] فيصبح لفظ السندباد هو المحور الرمزي الذى تدور حوله وقائع القصيدة .

يقول في قصيدة « حبك »[٣] (من المتقارب) :

وكالبحر حبّكِ ..
في البحر دنيا نرى بعضها ..
وتغيب الجبال .. تغيب المروج
وفي البحر دفءٌ وبردٌ ..
وفيه صراعٌ وريحٌ ..

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٠٣ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٧١ – ص ٧٢٢ .
(٣) نفس المرجع ص ٥٤٩ .

عليها هيكلية الخطاب الشعرى وسياقه تبوح بذلك . « فالترحال ، والقوافل ، واللآلئ، والمحيط ، والنجوم ، والعودة » كلها قرائن دالة على شخصية السندباد ومرتبطة به، هذه الشخصية التراثية التى تتضارب حول حقيقتها الأقوال . فشخصية السندباد قد تكون حقيقية ونُسجت حولها الحكايات مثلها تماماً مثل الشخصيات التراثية الأخرى الحقيقية التى نسج حولها المؤلفون حكايات شعبية كعنترة العبسي ، والزير سالم وأبى زيد الهلالى وغيرهم . وقد يكون السندباد شخصية وهمية لا وجود لها في الأصل ، وأنما هى من نسج الخيال .

ومع ذلك فالسندباد دائم السفر كثير الترحال ينطلق مع ميناء إلى آخر ومن بحر إلى محيط يجوب الدنيا برحلاته السندبادية . ولم يقتصر الشاعر في استحضار أسطورة السندباد والتلميح لها من خلال بنى النص وسياقاته على الجملة الشعرية السابقة ، بل نجد ذلك مبعثراً في بعض قصائده يقول في قصيدة « بحرية » [١] (من مجزوء الوافر) .

إلى عـــينيكِ .. منقلبى ... وفى عـــينيكِ .. مـــضطربى
وفي عـــينيكِ .. أطرح كل ... مـــــاحُمِّلْتُ من نـصب
أجـــوب البـــحـــر مـــلاحـــا ... بأشـــــرعـــــة من الذهب
فـــــمن قـــــدر إلى قـــــدر ... ومن عـــــجب إلى عـــجب
ومن جـــــــزر من الـلـهـب ... إلى جـــــزر من الســـــحب
أصـــــيـــــــد الدُرَّ من ... محَّارة عـمـلاقـة الغـضب [٢]

فمن الأبيات السابقة نلحظ أن الشاعر قد غيب السندباد والقصة والمقولة ، واستحضر السندباد الرمز وإن لم يشر إليه صراحة . وإنما نستشعره من ألفاظ النص وتداعياته وسياقه ،

(١) عقد من الحجارة ص ١٨ .

(٢) يلاحظ أن الشاعر قد شدد حرف الحاء لكلمة « محارة » حتى يستقيم الوزن .

وفيه الموانئ ترقب صابرةً سندبادْ
ومنذ الطفولة كنتُ أحبُّ البحارْ
وأحمل في أضلعى غربتى وردةً من دموعْ
وأقبلُ حُبَّكِ .. ألقيت فيه القصائدَ ..
والقلبَ .. والذكرياتْ
وأبحرت خلف الكنوزْ
تعلمتُ في غمرةِ الموج أن الحياةَ
تطيب إذا لامستها الشجاعةُ
أن المسافرَ فى الحبِّ ليس يموتْ

فسندباد القصيبى مغرم بالبحر يعشقه منذ الطفولة ويجوبه مغامرا في كل الفصول فينعم بدفئه كما يقاسى برده ، وفيه مواجهة وصراع . إنها انعكاسات الغربة والسفر الدائم وهجر الأهل والوطن تخيم بضبابها على نفسه وروحه . وقد استطاع الشاعر أن يستكشف هذه الشخصية التراثية الرمزية ويتفاعل معها ويستمد منها كثيراً من الطاقات الفنية ، ثم يصدر عنها . فالسندباد شخصية رمزية يجتمع فيها أكثر من مستوى دلالى . فهو كرمز في الجملة الشعرية الآنفة جمع الشاعر بين مغزاه الشعرى العام والمغزى الشعورى الخاص الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعورية الخاصة عند الشاعر . وقد أفادت هذه التجربة الخاصة من هذا المغرى العام بمقدار ما أضافت إليه . فالسندباد الذى ترقبه الحبيبة منتظرة وصابرة في كل ميناء ماهو إلاّ الشاعر نفسه المسافر من ميناء إلى آخر ومن بحر إلى بحر يبحث عن ذاته ، ويفتش عن حقيقته الضائعة بين تلك الوجوه التائهة في خضم الصراع الإنسانى . إنه البحث عن الحب الصادق في متاهات الزيف والخداع ، إنها رحلة الحياة الشاقة التي يتجسد فيها التعانق الحقيقى بين الواقع والخيال ، بين الحقيقة والوهم . وهذا من أهم ميزات الرمز الشعرى .

وإذا كان القصيبي قد لجأ إلى استخدام بعض المحسوسات في خطابه الشعرى كما هو مُدْرَك من البنى التالية : البحر ، الجبال ، المروج ، الموانئ ، أضلعى ، وردة ، الكنوز ، الموج . وإن كانت في سياق النص رمزاً للرحلة الحياتية ومعاناتها وانعكاسا لتطلعات الإنسان ، فإن الشاعر استطاع توظيفها والتعامل معها بحسه الشعرى وخياله الفطرى وأكسبها دلالات فنية موحية أماطت عنها لثام المعجمية .

ومن متابعة الباحث للرموز الأسطورية القديمة التي وظفها القصيبي نجد أنه قد استخدمها من قبله كثير من الشعراء وليس في ذلك عيب . فالرموز موجودة ومعروفة من خلال التراث الشعبى والتاريخ والحكايات الخرافية ، وللشاعر الحق في استغلالها وتوظفها في خطابه الشعري بالصورة التى يرى أنها فاعلة في الربط بينها وبين الواقع الذي يعايشه، وأن يتخذ منها عالماً سحرياً ينفذ من خلاله إلى المغزى الذى ينبض في أعماقه ويتفاعل مع مشاعره وأحاسيسه ليبوح به من خلال الرمز لما بينهما من وشيج الصلات فى معادلة دقيقة بين العقل الباطن والوعى الحاضر . ومن هذه الرموز والشخوص الأسطورية التي تعامل معها القصيبي : فينوس ، كيوبيد شهرزاد ، السندباد ، يوليس قيصر ، نابليون بونابرت ، دون كيشت وغيرها ، مما نجده مبثوثاً في ثنايا خطابه الشعرية ، بعضها وظفه كرموز أسطورية بعد أن سبر أغوارها الحقيقية في واقع تجربته الشعورية الراهنة لكى تضفى عليها أهمية خاصة كما في قصيدة «الفرسان »[1] (وهى من مجمع البحور) التي اعتبرها مسرحية من نوع ما وقسمها إلى مشاهد تناول في كل مشهد أسطورة أو حكاية شعبية تحدث فيها عن رمز من الرموز الأسطورية كعنترة العبسى ، ومصعب بن الزبير ، وطارق بن زياد ، ويوليس قيصر ، ونابليون بونابرت ، ودون كيشت . ثم جعل كل مشهد من المشاهد السابقة مداخلة يعقب فيها على تلك الشخصيات مراوحا بينها كرموز أسطورية

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٤١ .

وبين تجربته الشعورية عاكسا عليها معاناته النفسية الحقيقية . ولنستمع إليه في آخر مداخلة مخاطباً التاريخ منبع تلك الرموز والشخوص التراثية :

ياسيدى التاريخ !
أرهقنا التأمل في بطولات الرجال
وفي نهايات الرجال
مالا يقال .. ومايُقال
هلاّ أجبت عن السؤال ..
فقد برمنا بالسؤال ! [١]

غير أن بعض تلك الرموز قد وردت في ثنايا خطابه الشعري دون أن تُتاح أو تتهيأ المقدرة له كى يتمثلها فى إطارها الرمزى الصحيح ، وإنما تعامل معها بوصفها رموزاً عقلية لا تحمل في بنائية النص سوى دلالتها المحددة القديمة .

وهى في هذه الحالة لا تعدو أن تكون ميراثاً ثقافياً كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وربما يتضح ذلك في قوله من قصيدة «يكفينا» [٢] وهى (من الوافر) :

حبيبى ! لا !
فما هو غير فصلٍ .. واحدٍ .. عابرْ
أطل على حياتنا
وما هو غير سهمٍ .. واحدٍ .. حائرْ
«كيوبيد» رماه .. وردّه .. من قبل
أن نعرف من أينا

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٥٠ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٣٩ .

وأن نُخبر قلبينا
وأن نبدأ حبّينا

وقوله في قصيدة « رباعيات عاشقة » [١] (من مجمع البحور) :

طفتِ في بالى .. فطافت قصة في خيالى .. من ليالى شهرزاد
ورأيتَ الأفق يدعـــــوني إلى مـوعـد عـبـر بحـار السندباد

فكيوبيد ، وشهرزاد ، والسندباد مع أنها رموز أسطورية متداولة عند كثير من الشعراء الذين يستحضرون الأساطير في أشعارهم ولها عندهم أبعادها الرمزية الموحية من خلال التعامل معها وتوظيفها والربط بينها وبين التجربة الشعرية . إلاّ أنها في النموذجين السابقين كانت لا تشير إلى أبعد من دلالتها المعجمية ورمزها الأسطورى القديم ، إذ لم يتمكن الشاعر من توظيفها توظيفاً موحياً كما في النصوص الأخرى السابقة . وقد تكرر بعثرة الشاعر لهذه الرموز في بعض القصائد [٢] التي حاول فيها الاستفادة من حضور المعرفة التاريخية والتى لم يجد فيها الباحث سوى بعثرة هذه الرموز والشخوص الأسطورية التي لم تتخلص من دلالالتها الرمزية القديمة ، ولم يكن تفاعلها مع التجربة الشعورية للشاعر كما ينبغي .

غير أن القصيبي لم يكن الشاعر الوحيد الذي وفق حيناً وأخفق أحياناً في توظيف الرمز الأسطورى في خطابه الشعرى ، بل هي ظاهرة جيل ما بعد الستينيات والسبعينيات من الشعراء العرب الذين حاولوا الاستفادة من الأسطورة واستخدامها الاستخدام الأمثل برموزها

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩٢ .
(٢) انظر ص ٣٥٢ من هذا الفصل .

المتعددة والوصول من خلالها إلى تجاربهم الشعرية الجديدة . فمنهم من تفاعلت تجربته الشعرية مع الرموز الأسطورية وسبرت أغوارها وأفادت منها وصدرت عنها ، ومنهم من كانت تجربته فجة غير متعمقة لذلك لم تُؤد الأسطورة في خطابه الشعرى أكثر من دلالاتها الرمزية القديمة .

الفصل السادس

التيار الواقعي

يخلط كثر من الباحثين والنقاد بين اتجاه الأسلوب التعبيري وتقنيته الشكلية الجمالية – أي بين الاتجاه الفنى ومدارسه – وبين اتجاه البعد الفكرى والمدلول الاجتماعى الكامل في الرؤية التاريخية ، وفي المنطلق الأساسى الذي ينطلق منه الفنان كإنسان ذي رؤية عقلية فلسفية تجاه الموضوعات التى يتناولها في إبداعه الأدبي والفنى ويبنى عليها تصوره الرؤيوى الجمالى كأديب وفنان . فمن الخطأ الفادح النظر إلى الواقعية بمختلف أشكالها وأنواعها بنفس المنظار الذي ننظرفيه إلى المدارس الأدبية الأخرى كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والسريالية وغيرها ، لأن مثل هذا الخلط بين عنصر الفن وملابساته الفكرية ودوافعه الأيدلوجية ومدلولاته الاجتماعية يؤدى بالضرورة إلى تمويه الرؤية الصحيحة لتصنيف المدارس وتصنيف اتجاهات الأبعاد الفكرية في الأدب والفن ، بل من شأنه تشويه هويات هذه الاتجاهات أو تلك المدارس وإقحام ما هو من أنواع المذاهب الفنية فى نطاق ماهو من أنواع المذاهب الفكرية والفلسفية فى الأدب وسائر الفنون الأخرى . إذ ينبغى فهم الواقعية على أنها اتجاه خاص بالرؤية الفكرية والفلسفية عند الأديب أو الفنان سواء أكان كلاسيكي المذهب أم رومنتيكياً أم رمزيا أم سرياليا . فالواقعية تتصل بالمنطق المنهجى لموقف الفنان من الأحداث وتعليل الوقائع ، واستيعاب معنى التاريخ والحياة كإنسان مفكر بالإضافة إلى كونه فناناً مبدعاً .

ومن خلال الرؤية السابقة ليست الواقعية – في نظر البعض – اتجاهاً فنياً جمالياً كالمذاهب المتميزة بتقنية خاصة في أسلوب التعبير ، إنما هى في الحقيقة اتجاه فكرى،

أو ظاهرة فكرية أيدلوجية تتجسد في الفن والأدب، وقد تنساق في مداسه انسياقاً ذاتياً أو موضوعياً في هذا الأسلوب التعبيري أو ذاك، لكنها ترتكز إلى معطيات الواقع الموضوعي من حيث اجتماعية الإنسان لتكوين منهج فكرى ينطلق منه الفنان فى نظرته الفنية إلى العالم . وهى نظرة رؤيوية تتجه اتجاهات أسلوبية جمالية في إحدى المدارس الفنية والأدبية المعروفة ، لكنها تستنبط دائماً مفهوما عقلياً للأشياء والأحداث وبعلاقاتها بعضاً ببعض[١] .

ومما يعزز وجهة النظر القائلة بأن الواقعية كمدرسة فنية إبداعية لايمكن فصلها عن المنهج الفكرى الاشتراكي ما ورد فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ فى تعريف الواقعية الإشتراكية بأنها عبارة عن منهج فنى يتمثل جوهره في الإنعكاس الصادق المحدد تاريخياً في تطوره الثوري ، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ، وتقتضى الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعى هدفاً معيناً هو تربية الإنسان بروح الشيوعية ، والعون الفعال في التحول الثورى للواقع بوسائل فنية[٢] . لذلك تعتبر الواقعية أكثر المذاهب الفكرية الفنية التزاماً بالإنسان في واقعه التاريخى الملموس لأنها ترتبط مباشرة بالناس ومشكلاتهم ومصائرهم وتحررهم وتقدمهم . حيث صبت الواقعية جل اهتماماتها على وصف المجتمع الإنسانى ، وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق ، وفي بُعد عن الأهواء الشخصية . فالفنان الواقعى يضع التحليل موضع التخيل ، ويحل المنظور محل الموهوم ، ويعلى الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سبحات الخيال وهيام العاطفة والوجدان . « ومن هنا أخذ عليها خصومها الإسراف في استخدام التفصيلات الخارجية والصغيرة ، والتقليل من شأن القيم والمثل العليا التقليدية ، كم رأوا أن إدّعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية يعد ذريعة للاستهتار ، وستاراً لنزعاتهم المجافية للأخلاق»[٣] .

---

(١) انظر د/ ميشال عاصى : الفن والأدب ص ٢١١ .

(٢) د/ صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ٨٤ .

(٣) نفس المرجع ص ١٥ .

وقد نشأ المذهب الواقعى على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم وتجاربه وخصائصه وتطبيقاته . وهذا يعنى أنه مذهب موضوعى غير ذاتى ، يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب أو الفنان بأحاسيسه وعواطفه ، متطلعاً إلى استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة وتفاصيل ، مع التزام نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء [١] .

بدأت الواقعية كمذهب أدبى معترف به فى القرن الثامن عشر بروايات« ديفووفيلدنج» ، لكن انتصارها كمدرسة أدبية كان في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تحت التأثير المزدوج بتقدم العلم والعقلانية الفلسية التي اتجهت نحو الواقع ، كالفلسفة الاجتماعية التي دعت إلى العناية باصلاح المجتمع وتقديم خلله من أجل إسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، فالفلسفة المادية ، وأخيراً الفلسفة الوجودية . كما كانت ثورة ضد المبالغات الأسلوبية والعاطفية للحركة الرمانسية [٢] .

وتعد الواقعية من حيث المنهج الفلسفي عكس المثالية لأنها تقوم على عناصر الواقع بما فيه من خير وشر وحقائق يستهدف تصوير الحياة بأمانة مع البحث والنظر في جميع جوانب الواقع المختلفة . فهى على النقيض من المثالية لأنها تحاول إدراك الوجود على حقيقته ، ولا تسمح للخيال أن يزيفه ، كما تربط الفكرة بالمجتمع الذي نشأت فيه ، وبالظروف التي أحاطت بها ، وتدركها وتفسرها في ضوء هذا الربط [٣] لذلك فهى أدب الشعب الذي يصور آلامه وبؤسه ، ويتحدث عن الطبقات الاجتماعية ، ومعاناة الإنسان من الظلم الاجتماعي وفقدان الحرية ، أو يصور الكفاح الشعبى ضد الطبقة العليا المتحكمة في

(١) د/ فايز ترحينى : الدراما ومذاهب الأدب ص ١٩٥ . وانظر د/ سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية ص ٧٦ .

(٢) ليليان هيرلاندز وآخرون : دليلا القارئ إلى الأدب العالمى ص ٦١٥ ترجمة : محمد الجورا . وانظر د/ سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية ص ٧٤ .

(٣) د/ سيد حامد النساج : نفس المرجع ص ٧٦ .

حياته ومصيره ، فهو أدب يقف ضد الخيال المجنح والمثالية ، ولا يعتمد على التاريخ وحوادثه لصياغة نماذجه الأدبية وصوره الفنية [١] . وقد جاءت الواقعية ثورة على التيار الرومانتيكي الحالم ، ثورة استمدت أسبابها من طبيعة التقدم العلمى في القرن التاسع عشر، وخاصة التقدم البيولوجى الذي تمثل في نظرية التطور [٢] .

ظهر المذهب الواقعى في أوروبا نتيجة للتقدم العلمى الذى شهدته البلاد منذ القرن السابع عشر ، والذى استتبع تقريب المسافات بين الأقطار وتكديس الناس في المدن واندفاعهم إلى المادية ، وتطلع الطبقات الغفيرة المعدمة إلى حقها في الحياة «الأمر الذى غير من خبرات الأدباء وأعطى لغتهم وأسلوبهم نظرة إلى الواقع أدق من ذي قبل» [٣] .

وكما كثرت تعريفات الواقعية كثُرت مسمياتها كثرة لم تشهدها أى مدرسة أدبية أخرى ، فهناك عشرات الواقعيات يدعو إليها أصحابها ويستقلون بها عن الواقعية الأم – إن كان هناك أم لهذه الواقعيات – كالواقعية الرعوية عند «شاتوبريان» والواقعية الروحية عند «دوهاميل» ، وواقعية الأنا العميقة عند « بروست » ، ثم الواقعية النقدية ، والشكلية ، والمثالية ، والطبيعية ، والسكونية ، والاشتراكية وغيرها كثير [٤] .

ملامح الواقعية في الأدب العربى :

يرى كثير من النقاد والمبدعين العرب أن قيمة الإبداع الفنى لا تتوقف عند جماليات الشكل . بل لا بد من التلاحم التام بين الشكل والمضمون حتى يؤدى الأدب وظيفته الفنية والمضمونية . لذلك يلح أصحاب مبدأ الالتزام في الأدب على ضرورة تقيد الإبداع الأدبى بالغايات الاجتماعية والخلقية ، وأن الأديب لا يمكنه بحال أن يتحرر من قيود الواقع

---

(١) د/ يوسف عز الدين : فصول فى الأدب الحديث والنقد ص ١٠٠ .

(٢) د/ إحسان عباس : فن الشعر ص ٥٤ .

(٣) د/ ثابت محمد بدارى : الاتجاه الواقعى في الشعر العرب الحديث في مصر ص ١٣ .

(٤) د/ أحمد بسام ساعى : الواقعية الإسلامية فى الأدب والنقد ص ١٢ .

الذي يعيش فيه . فالخيال الشعرى إنما هو في حقيقة الأمر خيال واقعى ، والشاعر لايبدع إلاّ ليسمع الناس صوته ، وإن أوتار معازفه مشدودة بعواطفهم، وهى تعبير عن آرائهم ومعتقداتهم وميولهم ومنازعهم ، وتصوير لبؤسهم وشقائهم ، كما تتغنى بأفراحهم وتتألم لأحزانهم . فالشاعر الهادف هو من يعيش لغيره لا لنفسه ، وكلما فكر في الناس وعايش آمالهم وأحلامهم ، وشاركهم بؤسهم وعزهم وشاطرهم همومهم ومشاكلهم وسّع من أفق حياته ، وأغنى نفسه وأحاط بالكون والإنسانية . فللأدب رسالة لابد له من أن يؤديها ، وهذه الرسالة تقوم على إماطة اللثام عن الفساد الأخلاقى والظلم الاجتماعى ، ونشر الخير والمحبة والفضيلة بين بنى البشر.

لقد ظهرت الواقعية في الأدب العربى الحديث فى بادئ الأمر في الأدب المصرى . وكانت تعرف آنذاك « بمذهب الحقائق » ولعل أقدم كتابة عربية في الاتجاه الواقعي العربى ماكتبه محمد لطفى جمعة في مقدمة قصته الطويلة « وادي الهموم » التي أصدرها عام ١٩٠٥م إذ يقول : « وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية « يعنى الواقعية » أن يلبس الكاتب ملابسه ويتزيا بغير زيّه ، ويتجول في الطرق والأزقة ، ويدخل المجتمعات والمحطات ، ويرقب حركات الناس ... ويبقى طول ليلته ها ئما في الطرقات يدرس الأخلاق والطبائع والعادات ... الخ »[1] .

وفي سنة ١٩١٧ م نشر محمد تيمور في جريدة السفور قصة « في القطار » التي اختار لها أشخاصاً من أنماط مختلفة اجتمعوا في إحدى عربات القطار ، وأجرى بينهم حديثاً مطولاً تناول فيه السبيل الأمثل لإصلاح الفلاح المصري . ومن خلال الحوار الذي تقوم عليه أحداث القصة نجد تيمور يطرح عدة قضايا لصيقة بالبنية الاجتماعية التحتية منها : قضية التعليم ومحاربة الجهل والأمية ، كما يدرس تفكير الحكام المتخلفين أو الذين لا يعنيهم سوى الغنى وجمع المال غير آبهين بالغنى الفكرى والتقدم الحضارى. وإلى جانب تيمور وقف كَل من عيسى عبيد ، وطاهر لاَشين وغيرهما فجاء نتاجهم

(١) حلمى بدير : الاتجاه الواقعى في الرواية العربية الحديثة في مصر ص ١٦٠ .

نماذج حية للواقعية الاجتماعية التي بدأت تشخص الأمراض الاجتماعية فى محاولة لإعطاء الدواء الشافي [١] .

لذلك يمكن القول إن الواقعية العربية بدأت تتبلور في القصة المصرية القصيرة على يد محمد لطفي جمعة ، وعيسى عبيد ، كما أنها أخذت فى الظهور واستكمال نموها في مجالى القصة الطويلة والمسرحية على يد كل من توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين ولاشين ، ثم على يد كل من باكثير ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار والسباعى ومحمد عبد الحليم عبد اللّه وإحسان عبد القدوس وسهيل إدريس . أما في مجال الشعر فكان خط الواقعية فيه ضئيلاً . ولعل مرد ذلك إلى أن طبيعة الشعر أقرب إلى الخيال والتصوير البعيد منه إلى الواقع وخصوصاً في مصر . أما في السودان مثلاً فكان الميل إلى الواقعية في الشعر أقوى حيث نجد الالتزام السياسى والقومى سائداً في التعبير الشعرى مما أكسبه حيوية وجذب إليه قاعدة عريضة من جمهور المتلقين . بينما في لبنان وسوريا فإن رحلة الثلاثينيات تعد فترة حاسمة في تاريخ الرواية الواقعية عند العرب ، وخصوصاً حين وعى بعض أدباء لبنان تخلف الأدب اللبنانى عن شقيقه المصرى ، فكانت هذه انطلاقة جديدة للقصة اللبنانية التى بدأت تستكمل شخصيتها وتتميز بخصائص معينة ، ولا سيما بعد أن أصدر توفيق يوسف عواد سنة ١٩٣٩م رواية «الرغيف» [٢] .

بيد أن التيار الواقعى في الأدب السعودى خاصة والخليجى عامة لمّا تتبلور ملامحه ، ولم يشكل تياراً مستقلاً له سماته المتميزة ، لأن الأدباء السعوديين على قلتهم لم يحصروا إبداعاتهم النثرية والشعرية في قضايا الإصلاح فحسب ، بل عالجوا إلى جانب ذلك موضوعات رومانسية وأخرى لا علاقة لها بقضايا الوطن وهموم المجتمع ، كما لم يقصروا شعرهم على قضية واحدة مثلما فعل أدباء التيار الواقعى والإصلاح الاجتماعى والسياسى فى بعض البلاد العربية . ومن الأدباء السعوديين الذين كانت لهم مشاركات في

---

(١) حلمى بدير : الاتجاه الواقعى في الرواية العربية الحديثة في مصر ص١٦٠ . دار المعرف القاهرة ١٩٨١ م .
(٢) د/ فايز ترحينى : مرجع سابق ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

الأدب الواقعى ونادوا فيها بالإصلاح ، وصوروا تضامنهم مع كفاح الشعوب العربيه والوقوف إلى جانبها في دعم القضايا الوطنية والمصيرية ، وناصروا شعوب العالم الضعيفة ، وناهضوا الاستعمار والمستعمرين ، ونادوا بالسلام ، وهتفوا للحرية ، : ناصر أبو أحيمد ، وسعد البواردى ، وحسين سرحان ، وأحمد العربى ، والقصيبى ، وغيرهم [(١)] .

والمتتبع للواقعية الإشتراكية في البلاد العربية يلحظ عدم تطابقها مع مثيلاتها من الواقعيات في العالم الغربى والاشتراكى (سابقاً) وذلك لاختلاف الدوافع والمسببات. فلكل بيئة ظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في ظهور المذهب وتحدد سماته وأهدافه ، كما أن الواقعية العربية لم تشكل تياراً واضح المعالم محدد القسمات، بل بقيت فى إطار البدايات ، ولا سيما في المرحلة الأولى التي امتدت منذ أواخر الثلاثينات حتى سنة ١٩٦٧م ، وبقيت حييّة خجولة في المرحلة الثانية التي تلت ذلك التاريخ [(٢)] .

وسوف نتتبع التيار الواقعى في شعر القصيبى من خلال مسارات ثلاثة هى : هموم الوطن ، والقومية العربية ، والجانب الأممى أو العالمى .

أولاً : هموم الوطن :

إن أقرب تفسير لمفهوم الوطن والمواطنة هو مكان من الأرض وجماعة من الناس تربط بينهما روابط دينية ولغوية وثقافية واقتصادية واجتماعية ونفسية . أما المكان فيتحدد بموقعه الجغرافى وواقعه الطبيعى مما يميزه عن غيره من الأمكنة . وتأثير هذين العنصرين الوطن والجماع على الإنسان / المواطن لا يحتاج إلى برهان . والوطن / المكان لابد أن تشكله مجموعة من العناصر الطبيعية كالبحر والعيون والنخيل والخضرة كل هذه العناصر الطبيعية من الضرورة بمكان في تشكيل المخيلة الشعرية للشاعر ، وفي تكوين عاطفته وصوره التي تميز تجربته الشعورية .

---

(١) مسعد زياد : الإتجاه الإسلامى في الشعر السعودى المعاصر ص ٢٩٥ محفوظ بمعهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة .

(٢) روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طومسون ص ٦٣ .

أما الشق الآخر المكون لتفسير الوطن فهم الناس / المواطنون الذين تربطهم ببعضهم البعض مجموعة من العلائق ، وإن لم تكن تلك العلائق في مستوى واحد ، فهى تبدأ صغيرة بين عامة الناس ثم تأخذ في التنامى والاتساع والخصوصية بين الرجل والمرأة . المرأة / الحبيبة ، والمرأة / الأم ، ثم تكون العاطفة العامة التي تربط الإنسان بالإنسان في وطنه أولاً ، وبالإنسانية عامة فيما بعد ، ثم تكتمل الحقلة باتصال تلك العناصر مجتمعة وتلاحمها مع الطبيعة لترسم هيكلة الوطن / الإنسان / الطبيعة .وهذه المفاهيم الثلاثة هى المحور الأساس في دراسة الوطن وهمومه . ومن التصور السابق لمفهوم الوطن والمواطنة سيقتصر حديثنا على دراسة الخطاب الشعرى الذى يصف الوطن وآثاره ورموزه وحنين الشاعر إليه وحبه له وتعلقه به ، والذى يصور فيه كفاح الشعب ضد قوى الظلم والطغيان والتنديد بقوى الشر والاستعمار في البلاد العربية ، والمطالبة بالحرية وحث الشعب على العمل والتفانى فى بناء الوطن .

ومما لاشك فيه أن العاطفة الوطنية أصيلة صادقة تنبع من أعماق الانسان ووجدانه ، وتعبر عما يختلج فى النفس من حب وإخلاص عظيمين للوطن ، فينصهر فيه ويخلص فى خدمته ويتغنى بماضيه المجيد ، ومثله العليا الرفيعة ، ويفخر بحاضره ، ويذوب فيه حبا وتعلقا وهياما . والقصيبى يمثل فى تجربته الشعرية المعاصرة القنطرة التى عبرت عليها تلك التجربة من مرحلة الرومانسية المرتبطة بموضوعى المرأة والطبيعة إلى مرحلة الواقعية التى أساسها موضوعا الوطن والإنسان . لذلك استطاع القصيبى أن يزاوج مزاجه فنية ونفسية ناجحة بين هذه العناصر الأربعة . وقد أشرنا لعنصرى المرأة والطبيعة فى حديثنا عن الرومانسية ، وإن كان القصيبى لم يكتب فى موضوع الطبيعة إلا قصائد قليلة تحدث فيها عن الطبيعة حديثا مستقلا كما كان يفعل الرومانسيون ، بل اتخذ منها ومن مشاهدها مادة تشكيلية موظفة للتعبير عن عاطفته الخاصة إزاء المرأة / الحبيبة ، وعن موقفه من الوطن وقضايا الإنسان . وبفضل تلك المزاوجة بين الرومانسية والواقعية التى اتسمت بها تجربة القصيبى استطاع أن يوظف طبيعة الوطن العامة توظيفا معبرا عن إحساسه بالوطن والتغنى بعناصره الطبيعية . يقول : (من السريع) :

في كل شيئ فتنة أو مضت ... فهامت الروح .. وهام البصرْ
البحر حولى .. وخيوط السنى ... تهمى على أمواجه كالمطر
يرنو إلى البدر وفى سمعه ... منه حكايا ما وعاها البشر
والشاطئ الحالم مستغرق ... في صمته . لولا حفيف الشجر
الليل في بدلتنا لوحة ... زخرفها الله بأحلى الصور (١)

فالطبيعة من أهم العناصر التي تحرك عواطف الشعراء وتمس شغاف مشاعرهم ، فيفتنون بها افتناناً يفوق حد العشق . والذى يقرأ قصيدة «أبها» للشاعر التي تدور حول هذه الرقعة الجميلة الساحرة الخضراء يلمس إلى أى مدى اتخذ القصيبى منها حبيبة بل عشيقة فاقت في حبها كل النساء العاشقات . يقول (من الخفيف) :

ياعروس الربى .. الحبيبة أبها ... أنت أحلى من الخيال .. وأبهى
كلما حرك النفوس جمال ... كنت أزكى شذى ٠٠ وأنضر وجها
أى أرض هذه التى شاقت الأرض ... جميعا .. فغارت الأرض منها ؟
ياعرروس الربى .. الحبيبة .. والعشق ... فنون .. وجدت عشقك أدهى (٢)

غير أن افتنان القصيبى بطبيعة الوطن وما انعكس ذلك على أحاسيسه ومشاعره حد من رؤيته البعيدة ، وجعله يقف عند مظاهرها ليس غير دون أن يتجاوزها إلى الوطن نفسه. ولكن عندما يراوح الشاعر بين مظاهر الطبيعة فإنه يتجاوز مظاهر الطبيعة العامة إلى مظاهرها الخاصة للوطن كالنخلة والبحر والشراع وغيرها مماكان يراه في اخضرار عيون الحبيبة .

يقول في قصيدة « عيون » (من الخفيف) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٣٤ .

(٢)نفس المرجع ص ٥٥٤ ٠

ها هنا يولد الربيع .. يموج النخل ينســـاب فى الظلال العـــبـــيـــر

وهنا بحـرى القـديم .. شـراعى وسـفـينى .. والمـرفـأ المـهـجـور

اخـضـرار العـيـون .. يا عـاصـفـات قـــولى - أفـــديك ! - نطيـــر [١]

والنخلة والبحر من خصوصيات العناصر الطبيعية التى ترتبط نفسيا واقتصاديا بحياة الإنسان/ الفلاح لأنهما مصدران رئيسان من مصادر رزقه . فالنخلة هى المكان الذى يمكن أن يلوذ به ، ويتفيأ بظلاله ، ويأوى إليه عندما يعز المكان . والبحر بأهواله ومخاطره وكنوزه هو المظهر الطبيعى الذى يلتصق بنفس الإنسان/ الغواص وحياته . وإلى جانب كون النخلة والبحر مظهرين من مظاهر طبيعية متعددة فإنهما يقعان على طريق يوصل بين ذات الشاعر وهمومه الخاصة ، وهما لدى الشاعر الواقعى يُفضيان به إلى واقع الإنسان/ العامل الكادح الذى تصهره حرارة الشمس وتغسله حبات العرق المتفصدة من جبهته السوداء .

يقول فى قصيدة « ليلة العودة » [٢] (من البسيط) :

وكنتِ أمسِ بقربى .. نخلةً نثرتْ على هجـيـر حـيـاتى الظلَّ والرُّطبـا

ويقول فى قصيدة « يا أعز النساء » [٣] (من الخفيف) :

يا أعـــزَّ النســـاء همِّى ثقـــيل هل بعـــينيكِ مـــرتع ومـــقـــيلُ

هل بعـينيكِ حـين آوى لعـينيك مـــروج خـــضـــر وظل وظليل

هل بعـينيكِ بعـد زمـجرة القـفـر غـــدير .. وخـــيـــمـــة .. ونخـــيل

وقد تحدثنا آنفا عن النخلة/ الرمز ، فهى رمز الأصالة والرسوخ والعطاء . فجذورها

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٤٥٨ .

(٢) نفس المرجع ٢٥٩ .

(٣) نفس المرجع ٦٦٣ .

ضاربة فى أعماق النفس تشد الإنسان إلى وطنه ، وتغرس فى نفسه حب الوفاء والانتماء ، وهى إلى جانب ذلك معطاءة لا تبخل . لذا نجد الشاعر أحيانا يتخيل أنه نخلة يجللها الثمر وتأكل منه الطيور فيقول ـ فى قصيدة « الرؤيا » [١] (من الرجز) :

رأيت أنىٍّ نخلة
تنبت من أكتافها التمور
تأكل من تمورها الطيور
فانتابنى الحبور .

أما البحر فهو صنو النخلة في العطاء ، لذلك غدا رمزا من رموز الوطن – وقد أشرت إليه فى موضعه – فتغنى به الشعراء ، وصوروا ليالى الغوص فيه ، والبحث عن لآلئه وكنوزه وممارسة الصيد فى أعماقه رغم مايخبئ للإنسان من مفاجآت . يقول : (من الرمل) :

حبنا يشرق فى عينيكِ ...
كالبدر على ليل الخليجِ
سلة من لؤلؤ .. حزمةَ فلّ .. قافيهْ
مالذى ألمحه فى العالم الأخضر
ما بين المياه الصافيهْ ؟
أمياتى فى رمال السيف .. أيامى
على البحر .. ليالى الغوص ..
أنوار المنامةْ [٢]
رجع الغوّاص ، يا أغلى اللآلىء، بالسلامهْ .

---

(١) ورود على ضفائر سناء ص ٦٧ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٢٨ .

فالذكريات الدفينة مازالت تحرك فى نفس الشاعر حب البحر وأمسياته ، وليالى الغوص، وأنوار المنامه ، هذه المدينة الجميلة الحالمة الغافية على شواطئ الحب .

والبحر مصدر كبير من مصادر الحياة الطبيعية ، لذلك ربط الشاعر بين عطاء الحبيبة وعطاء البحر فى رؤية واقعية تعكس ارتباط الشاعر بهذا المظهر الحيوى الواقعى والذى هو جزء من الوطن ورمز من رموزه .

يقول فى قصيدة « وتعطين كالبحر » [١] (من المتقارب) :

وتعطين كالبحر ... يقذف بالعشب واللؤلؤ
الرطب والرمل ... يأخذنى فى تجاويفه
النابضات بسر الحيا ة الدفئ العميقْ

وكما وحّد القصيبى بين عاطفته للطبيعة وعاطفته للوطن، يوحد أيضا بين عاطفته تجاه المرأة / الأم والحبيبة وبين عاطفته للوطن . فَصُورَة الأم / الوطن من الصور الدائرة فى الشعر الخليجى وذلك لبساطة التركيب فى هذه العلاقة الفنية التى تجعل الأم بطبيعتها وكأنها وطن صغير يحن إليه الإنسان ويلوذ به وقت الضيق ، ويحس به وقت الخطر ، فيبثه الشكوى ساعة الهم . ولتأصل الإحساس بالأمومة فى ضمير الكائن البشرى ، وكذلك لأن هذه الصورة هى ثمرة أولى من ثمرات العلاقة بين النخلة والمرأة ، ومن هنا كان أكثر ورود الأم وطنا مقترنا بالنخلة التى تحمل نفس صفات الأم / الإنسانة وخصائصها فى البذل والعطاء والصبر [٢] .

وقد وردت صورة الأم / الوطن فى شعر القصيبى على قلة ، على العكس من شعراء الستينيات فى الخليج العرب الذى ينتمى إليهم الشاعر . ومن أنجح هذه الاستخدامات فنيا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص٦٥٩ .

(٢) علوى الهاشمى : ما قالته النخلة للبحر ص ٢٦٢ .

قوله فى قصيدة « ياصحراء »[١] (من الوافر) :

وعدت إليكِ .. ألقيت بمرساتى
على الرملِ
غسلت الوجه بالطَّلِّ
كأنكِ عندها ناديتنى ..
وهمست فى أذنى :
« رجعتَ إلىَّ يا طفلى ؟ »
أجل .. أماهُ .. عدتُ إليكِ
طفلا دائمَ الحزن
تغرَّبَ فى بلاد الله ..
لم يعثر على وكره
وعاد اليومَ يبحثُ فيك عن عمرهْ .

أما الحبيبة / الوطن ، فيوحد القصيبى بين عاطفته تجاه الحبيبة وبين عاطفته للوطن فى كثير من القصائد التى راوح فيها بين جمال الحبيبة / المرأة ، وجمال الطبيعة / الوطن . يقول فى قصيدة « أمرح فى عينيك »[٢] (من السريع) :

أمـرح فى عـينيك .. أمـشى على ... الرمـال كـالطفل .. ألمّ المـحـارْ
أقطع المـــرجـــان .. آوى إلى ... كـهـفى الذى يحوى كنوز البحار
أشـــارك النورس آفـــاقـــه ... حـينا .. وأغـفـوفى ظلال القـفـار

إن البعد الواقعى الذى تتسم به تجربة القصيبى تتمثل ملامحه الأولى فى هذا التتبع لطبيعة الوطن الواقعية من غير أن يكون فى هذا التتبع أى عنصر أو مشهد طبيعى مُتخيَّل

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٦١ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٧١ .

يبعد عن طبيعة الوطن . وهو عندما يتعرض للعلاقة الحميمة بين الحبيبة / الوطن يتعرض لها بشكل من التداعى النفسى حين يقول مخاطباً المرأة / الحبيبة فى قصيدة « نحو الشمس» [١] (من الوافر) :

وأقسمُ أننا أقوى
– بدفئ الحب فى عينيكِ
بالعنب الذى ينمو على شفتيك ..
بالحرف الذى يجتابنى ..
بمخاض رحم الأرض ..
أقسم أننا أقوى
وأنّا سوف نصنع من لهيب الحبِّ
غنيةً
تشق حروفها درباً
يسير عليه طفل الأرض نحو الشمس .

ويمزج القصيبى بين الحبيبة والوطن فى تقابلية جميلة تعكس مدى انصهار الحبية في الوطن ، واتخاذها رمزا من رموزه ، وانصهار الوطن فى عينى الحبيبة ليشكلا معا رؤية خاصة تعمق حب الشاعر للوطن/ الحبيبة .

يقول فى قصيدة « أنت الرياض » [٢] (من المتقارب) :

كأنَّكِ أنتِ الرياض
بابعادها .. بانسكاب الصحارى
على قدميها
وما تنقش الريح فى وجنتيها

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٩٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٧٥.

وترحيبها بالغريب الجريح
على شاطئيها
وطعم الغبار على شفتيها

* * *

أحبّك حبّى عيون الرياض
يغالب فيها الحنينُ الحياء
أحبّك حبّى جبين الرياض
تظل تلفّعه الكبرياءْ
أحبّك حبّى دروب الرياض
عناء الرياضْ صغار الرياضْ .

والحنين إلى الوطن أساسه الشعور بالغربة ، سواء أكانت غربة مكانية حسية أم غربة روحية تنبع من داخل النفس . ويتكون الشعور بالغربة الداخلية نتيجة للإحساس بتناقضات الواقع مما يتطلب من الشاعر اتخاذ موقف محدد في ضوء رؤية واضحة . وتعد الغربة المكانية أو الحنين إلى الوطن من أعمق الأحاسيس وأنبلها لدى الإنسان تجاه وطنه . فالحنين إلى الوطن شوق ولوعة ولهفة إلى كل شئ فى حضن الوطن بلا تمييز أو فحص أو مفاضلة . وأول ما يشتاق إليه الشاعر فى وطنه : أهله وأحبابه وخواصه وأصدقاؤه ومن بينهم المرأة / الحبيبة التى تربطه بها علائق المحبة والذكريات الحلوة فى ربوع الوطن .

يقول فى قصيدة « أغنية حب للبحرين » [1] (من البسيط) :

بحرين ! يادانتى العصماء .. هل حرج ... إذا تأملتُ فى عينيكِ عن كثبِ ؟
إذا ضممتكِ ضم البيد ظامئة ... بشائر الوسم فى عام من الجدب
إذا أخذتكِ فى الأحشاء من وَلِهٍ ... إذا شربتكِ فى الأضلاع من رغب ؟

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٨٠٧ .

.....

بحرين ! هاتى أغانى البحر هامسةً فقد سئمت ضجيج المجد والنشب
وحدثينى عن البنت التى ذهلتْ عن القناع .. فألقته من الطرب
عن الشفاه – وما تحويه من عسل عن الخصور التى ماست على القصب

تلك نماذج من الإحساس الإيجابى بالوطن عند القصيبى غير أنه فى المقابل هناك إحساس معاكس سلبى . ولكن هذا الإحساس السلبى بالوطن لا يرقى إلى اللاوطنية أو خيانة الوطن بقدر ما هو حالة من الضيق والتبرم عكسها على نفسه موقف أو مواقف تتصل بالوطن ، سواء كان ذلك من الناحية الطبيعية أم الاجتماعية أم الفكرية ، لأن من شأن هذا الإحساس السلبى أن يصرف تجربة الشاعر عن هموم الوطن وقضايا الناس من حوله فيبرئ شعره منها . وإذا كان الإحساس السلبى بالوطن لدى الشاعر الرومانسي يعنى فى نهاية الأمر هروباً من الواقع المعايش إلى الواقع الموهوم ، والطبيعة المتخيلة ، فلأنّ الشاعر الرمانسى لا يستطيع أن يبحث لنفسه المأزومة عن مخرج خلال إحساسه العام بما يراه أمامه أو يعانيه أو يحس به من حوله . فمصارحة الشاعر لبنى وطنه كى يصلحوا عيوبهم لا يكفى . بل ينبغى أن يفعل شيئا . يقول فى قصيدة « نحن » [1] (من الكامل) :

لا تخجلوا أنا مثلكم
أحيا وأبسم فى الوجوه لكى
أمزّق فى الظهورْ
أنا مثلكم عبد النفاقْ
ياليتنى أقوى على تحطيم
أوهام الحياهْ
لكننى – والطين ملء دمى –

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ١٠٣ .

أحنُّ إلى الوصولْ
أخشى الكبار .. أثور فى وجه الصغارْ
وأحسّ أحيانا بحقدٍ لا ينام
على الجميعْ .

ويزداد الموقف سلبية عند القصيبى من خلال الصورة اليائسة التى رسمها للواقع مزيفا فيه كل شئ يقول من قصيدة « أحب يافلان » [١] (من المتقارب) :

أنا يارفاق الحرف
جبان كأرنبة لا أطيق حياة السجون
ويرعبنى المخبرون
وأكره لقيا المنون
وأهوى الخلاص
وأمقت صوت الرصاص
أنا أعشق الشعب لكننى
أخاف من السادة الحاكمين

وهذا الشعور العميق بالهزيمة والخوف والجبن الذى يملأ نفس الشاعر نراه مبعثرا فى أكثر من قصيدة . يقول فى قصيدة « الإفلاس » [٢] (من المتدارك) :

لاتلقنى
فى لجة هذا الكون المحموم
فى قبضة هذا الأفق الدامى
الجهم المسموم
فأنا أحمل فى أعماقى
جبن المهزوم
وتباريح السيف المثلوم .

(١) علوى الهاشمى : ماقالته النخلة للبحر ص ٤٢٠ نقلا عن جريدة الأضواء ١٤ يناير ١٩٧١م .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٤٨.

بيد أن هذا الموقف السلبى للقصيبى يتطور مع تطور تجربته الشعورية تجاه الاقتراب من الواقع وتعميق النظر فيه . وتلعب طبيعة الوطن الخاصة دورا فى اقتياد الشاعر الرومانسى / الواقعى إلى ذلك المخرج الواقعى . ولكن التصور الرمانسى الحالم يظل يلون رؤية الشاعر وهو يتلمس طريقة إلى الحقيقة المُرّة .

يقول فى قصيدة « رسالة إلى ميت » [١] (من الرجز) :

لأنى أمجّدُ الحياة
أرش أبياتى على شجعانها
الزراعى دروبها بالأمنياتْ
والناثرى الورد على أحزانها
وأنتَ لا تهوى سوى الرفاتْ
لأننى أحبُّ كلَّ طفلهْ
أحبُّ كلَّ خصلهْ
أحب كلَّ رملهْ
وأعشقُ الجبال والسهول والبحارْ
وأنتَ من بغضك تحيا فى إسارْ .

وهذا التصور على الرغم من رومانسيته التى تلون ملامح الواقعية القاسية لا يستطيع أن يخفى قسوة الواقع التى يحسها الشاعر إحساسا عاما . لذلك نجد هذا الإحساس السلبى آخذا فى الانحسار قليلا ، لأن التصور الرومانسى استطاع أن يخفف من قسوة الواقع [٢] .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٠٥ .

(٢) علوى الهاشمى : مرجع سابق ص ٣٧٢ .

ولم تقتصر وطنية القصيبى على التغنى بالوطن ، والمشاركة فى همومه ، بل تجاوزه إلى مشاركة غيره من الشعراء الخليجيين / سعوديين وبحرينيين فى الكفاح بقلمه وفكره ، فصور معهم كفاح الشعب ضد قوى الشر والبغى والعدوان ، وبكى الشهداء ، وربط مصيره بمصير أمته ، واستلهم مثلها العليا ، ووعى أحداثها ، وما ألم بها من نكبات ، وتفاعل معها وانصهر فى أتونها انصهارا إيجابيا ، وامتزج بها امتزاج الروح بالجسد ، فجاء خطابه الشعرى نبضا حيا ، وترجمة صادقة لما يختلج فى النفوس ، وتنبض به القلوب . استمع إليه يقول فى قصيده « هناك » [1] (من المتقارب) مشاركا أطفال الأمة سعادتهم وحزنهم ، ضحكهم ودموعهم ، سعادتهم وبؤسهم :

وإن هزَّك الشوق سيرى
إلى حيث يجتمعُ الناسُ فهو هناكْ
على كلِّ وجه سعيدٍ
على كل وجه حزينْ
وفى ضحكة الطفل وهو يطارد ظلَّهْ
وفى دمعة الطفل حين يجوعْ
مع البؤساءْ
مع الضائعينْ
لقد كان يعشقهم .. أنتِ تدرينَ ..
كم كان يعشقهم .. كانَ يكتم عشقهْ
ويكتبُ أشعاره في الحِسانْ

وإن كان القصيبى سلبيا أحيانا فى مشاركة الوطن همومه ، والإفصاح عما يدور فى خلده ، ومناوأة الظلم والفساد ، والوقوف إلى جانب الفقراء والبائسين والدفاع عن

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٤١ .

الحريات، فإنه في أحايين كثيرة لا يستطيع أن يكبث شعوره ويخنق الكلمة الصادقة فى دواخله ، فتفتر عنها شفتاه غير آبه بما ستئول إليه النتائج . فها هو يقول فى قصيدة بعنوان « يا وطنى» [١] (من الوافر) ، مخاطبا فيها الوطن بعد نكسة حزيران مذكّرا أنه ليس ممن يجيدون المدح والتصفيق والتمجيد للزعماء ، بل إنه يعر ف أسرارهم ، وكـيف يعملون عـلى تخـدير الشعـوب المغلوبة علـى أمـرها ، وكسب عواطفها ، بل ويعرف كيف يتجر هؤلاء الزعماء بمقدرات شعوبهم ، ويسلبوهم أبسط الحقوق والحريات . لذلك غدا الشاعر فى نظر بعض السلبيين بمنأى عن حب الوطن ومشاركته هويه ومشكلاته :

لأنى لا أجيدُ المدح والتصفيق والتمجيدْ
وأكره أن اسمّى المأتم المشئوم يوم العيدْ
وحين أرى جموع عبيدْ
أقول هنا جموع عبيدْ
يقول الناس إنك لست فى قلبى

* *

لأنى أعرف الزعماءْ
وأعرف كيف تلعب خمرهم بعواطف البسطاءْ
وأعرف كيف يتجرون فى شعبى
يقول الناس إنك لست فى قلبى

* *

وبئس الحب يا وطنى
إذا لم يكسر الأصنامْ
إذا لم ينكأ الآلامْ
إذا لم ينتفض غضبا

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦٩٧ .

ويقطر عطفه لهبا
على المحبوب في وادٍ من الأوهام
ولا والله يا وطنى
ولا والله لن أرضاك شِعرا في دواويني
أتاجرُ فيهْ
وألفاظا منمقةً
من التمويهْ
إذا هتفوا با مجادكْ
أشرتُ إلى جراحك خلف أصفادِكْ
وإن صرخوا « يعيش فلانْ ! »
« يموت فلانْ ! »
صرختُ « تعيشُ ياوطني ! » .

ومن النموذجين السابقين وغيرهما من النماذج الأخرى يمكننا أن ننفى إلى حد ما تهمة الواقعية السلبية عن القصيبي الشاعر – على الأقل في إبداعاته الفنية التي تضمنتها دواوينه الأخيرة « كالحمى » و « العودة إلى الأماكن القديمة » وما تلاهما من دواوين ، وذلك لأن الشاعر في دواوينه الأربعة الأول كان يدور في حلقة الإحساس السلبي بالوطن ، وتجاوز الحديث عن الإنسان / المواطن وما يعتوره من مشاكل اجتماعية واقتصادية ، وما يعاني من أنواع القمع والظلم والجوع والبؤس والحرمان على أيدي زعمائه . وقد أشرت في غير هذا الموضع إلى الاتجاه الفنى الذى سلكه القصيبي في بداية حياته الأدبية ، فهو من أنصار مذهب الفن للفن ، بل ومن أشد خصوم أنصار شعار « الكلمة من أجل الإنسان» ومن المعارضين المتشددين لمبدأ الالتزام في الأدب بمعناه الواقعى المطروح على ساحة النقد الإدبى المعاصر . وقد ساعد هذا الموقف القصيبى فيما بعد إلى أن يراوح بين تيار الرمانسية بأبعادها الفنية والنفسية ، وبين الواقعية كمنهج فني وفكرى ، وأصبح في

نظر بعض الدارسين يشكل القنطرة التي ربطت بين الاتجاهين [١] ، وعبر عليها جيل من شعراء السعودية في السبعينيات والثمانينيات منهم على سبيل المثال : سعد الحميدين ، وعبد الله الصيخان ، وعبد الله الزيد ، ومحمد الثبيثى وعبد الله الخشرمى وغيرهم . ناهجا نفس المنهج ومتحررا من أحادية التيار الأدبى ، بحيث يكون الشاعر رومايسيا وواقعيا وكلاسيكيا وبرناسيا وغيرها فى آن واحد .

ثانياً – القومية العربية :

كان القصيبى أكثر واقعية في تفاعله مع القومية العربية ، والتزامه بالدفاع عنها والوقوف في وجهُ أعدائها ، بل تجاوز ذلك إلى الإعلان عن رأيه صراحة في مخالفته وجهات النظر لبعض زعمائها ، مما يؤكد لنا أن واقعيته السلبية ، ونأيه عن مبدأ الالتزام الواقعى بدأ ينحسر ، ولا سيما عندما تجاوز مرحلة المراهقة والشباب أيضاً ، تلك المرحلة التي كانت كثيرا ماتصرفه عن مشاركة وطنه وقوميته آمالها وأحلامها وأحزانها مشاركة إيجابية فاعلة إلى حد كبير . فقد كان يخصص جل إبداعه الفنى للتعبير عن ذاتية مفرطة في الرومانسية بكل أبعادها . ومن خلال استقرائنا لدواوينه – التى بدأ يزاوج فيها بين الرمانسية والواقعية ، وأصبح للأحداث التى ألمت بالأمة العربية أثر فاعل فى جذب اهتمامه للمشاركة الواقعية والوطنية وبخاصة بعد نكسة حزيران – نلمس أنه لم يكن في منأى عن المشاركة الإيجابية ، وإنما عايش قضايا أمته المصيرية ، والتزم بها وتفاعل معها وانفعل بها انفعالا قائما على الإحساس بالواقع المرير الذى تحاول الأمة العربية أن تتجاوزه. فمن قضية العرب الأولى « قضية فلسطين » إلى الوحدة العربية ، فنكسة حزيران الإليمة ، ثم الحرب الطائفية اللبنانية ، فالحرب العراقية الإيرانية ، والانتفاضة الفلسطينية المباركة ، وأخيراً الغزو العراقى للكويت .

---

(١) علوى الهاشمى : ما قالته النخلة للبحرص٣٦٩ .

لقد شارك القصيبى في كل الأحداث السابقة بعشرات القصائد [١] التى عبرفيها عن موقفه من تلك القضايا ، وهو موقف بلا شك يتسم بالإيجابية ، والإحساس بمعاناة الأمة العربية تجاه تلك القضايا . بل كان صوته مسموعاً في الأوساط الشعبية إلى حد ما ، ويستقبله المتلقى بكل ارتياح لما فيه من الصدق والواقعية ، إلى جانب عدم التفريط في كثير من المقاييس الفنية التي كان ينادى بها قبل تحوله إلى المواءمة بين تيارين أدبيين لكل منهما مقوماته الفنية وأبعاده الفكرية والفلسفية والنفسية . وكانت نكسة حزيران من أكثر القضايا القومية التى استحوذت على اهتمام الشاعر ، وكان لها رد فعل شئ على نفسه ، بل وعلى نفوس الشبيبة العربية آنذاك جميعا ، لأن ماتمخضت عنه تلك المعركة من هزيمة مؤلمة لم يكن متوقعا . كذلك كانت الصدمة عنيفة ، والفاجعة كبيرة، وبقيت آثارها السلبية عالقة فى الأذهان مدة غير قصيرة حتى تمكن المصريون بمساعدة إخوانهم العرب من محو آثار تلك النكسة بتحقيق النصر على العدو الصهيوني في حرب العاشر من رمضان المجيد عام ١٣٩٣/٩٢هـ الموافق لعام ١٩٧٣م . وقد شارك القصيبى بإبداعاته الفنية فى التعبير عن واقعه الناجم عن نكسة حزيران فكتب عددا من القصائد.الأولى بعنوان « بعد سنة » [٢] والثانية « عامان » [٣] والثالثة « الموت في حزيران » [٤] والرابعة «حزيران الأثيم» [٥] . يقول في قصيدة «بعد سنة » [٥](من الرمل) :

مضغ القفل لسانى
وأنا أحلم باليوم الذي أنطق فيهْ

(١) انظر المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٠١ – ٣٦٧ – ٣٩٢ – ٤٠٥ – ٥٢٠ – ٥٤٠ – ٤٧٩ – ٥٤٧ – ٥٨١ – ٥٩٢ – ٦١٩ – ٦٣٠ – ٦٣٣ . وانظر ديوان ورود على ضفائر سناء ص ٧ – ١٥ – ٤١ . وديوان عقد من الحجارة ص ٧ – ٤٠ – ٤٧ – ٤٩ – ٧٩ .

وديوان : مرثية فارس سابق كله ماعدا قصيدة وحيدة في رثاء الشاعر عمر أبي ريشة .

(١– ٤) المجموعة الشعرية الكاملة : ص ٣٠١ – ٣٣٨ – ٤٠٥ – ٥٤٠ .

(٥) نفس المجموعة ص ٣٠١ .

دون أن أخشى رقيباً
دون أن يشتمنى ألف سفيهْ
ما الذى يفعله الشاعر
فى وجه البنادقْ
وهو لا يحمل إلاّ قلمهْ
ولا يحمل إلا ألمهْ
وهو ماذاق لظى الحرب ...
ولا زار الخنادقْ
وهو ما هام على سيناء
ظمآن شريدا
وهو ما حارب في القدسِ
ولا خرَّ شهيدا
وهو لا يصنعُ إلاّ الكلماتْ .

ورغم أن القصيبى لم يصحُ من هول الصدمة إلاّ بعد مرور سنة على نكسة حزيران ، وربما كان مدركا لها –غير أنه أشار إلى سبب صمته الذى يتمثل في مصادرة حرية التعبير عن الذات . ولكنه بعد أن تمكن من الإفصاح عن مخبوء نفسه ، أو بعد أن وجد فى نفسه الشجاعة على أن يقول شيئا ، لم يقل سوى ما يفصح عن موقف سلبى . فدور الشاعر أكبر من إبداء العجز والتهرب من المسئولية ، بل هو أكثر العناصر فاعلية في توجيه مسيرة الأمة والوقوف فى وجه الظلم والطغيان ، وإن كان فى مقطع آخر من القصيدة يشير في شيئ من السخرية إلى عدم نزاهة الإعلام العربى الذى أخذ يعظم من الجانب العربى ويقلل فى نفس الوقت من شأن العدو الصهيونى . و لكن ذلك لا يعفيه من البحث عن مواقف أكثر إيجابية تجاه الواقع المنتكس الذى تعانى منه الأمة .

يقول من نفس القصيدة :

إننى أذكر ذاك اليوم ..
– هل مرتْ سنهْ ؟ –
عندما خضنا مع المذياعِ
حطّين الجديده
عندما عشنا مع المذياعِ
مجد القادسيه
عندما بشّرنا المذياعُ
بالنصر على وقع الأناشيد الشجيّهْ
عندما خلفنا المذياعُ
ما بين الرمالِ
جثثاً خرّتْ بلا مجدٍ ..
وأشباه رجال .

ومع ذلك فإننا نلتمس للشاعر وغيره ممن وقف موقفه الغدر ، وإن كنا نطمح إلى موقف أكثر إيجابية . فقد كان وقع الصدمة قاسيا على نفس الشاعر ونفوس العرب جميعاً ، وما عبر عنه القصيبى ما هو إلا انعكاس لحالته النفسية آنذاك ، والتي كانت ردة الفعل عليها أكبر من أن تتحملها .

بيد أن القصيبي يدرك بعد مرور عامين على نكسة حزيران أنه لم يقل شيئا يذكر ، فأراد أن يصحح موقفه السلبى ليكون أكثر إيجابية ، موضحا جانبا من التضحيات والبطولات التى بذلتها الجيوش العربية في حرب حزيران ، وملمحا إلى بعض الأسباب التي أدت للهزيمة . يقول فى قصيدة « عامان [1] (من الكامل) :

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص٣٣٨ .

لا ترهب الذكرى .. وغص في نارها واقذف بروحك فى قرارة عارها

.. .. ..

«هجمت علينا الطائرات» .. «جيوشنا زحفت تهز الأفق بغية ثارها»

«جبل المكبر قد هوى» .. «أسرابنا في تلْ أبيب .. تحوم فوق مطارها

« الله أكبر ياعروبة طاردى فئران صهيون إلى أجحارها»

«الحرب ضارية» .. فقدنا موقعا باقى مواقعنا على إصرارها»

«الحرب حامية اللظى» .. غدرت بنا واشنطن ..» الجيش يعلن كارها

«وقف القتال» .. «لقد طوتنا نكسة وغدا ننقى الأرض من آثارها»

ولكن القصيبى يعود إلى سخريته التى يستدعيها الموقف فيقول فى شئ من الحزن والأسف والأسى محاولا إخفاء ذلك خلف ستار السخرية :

لا ترهب الذكرى .. وغص فى نارها واستخلص المجهول من أسرارها

واسكب دموعك فى جنازة أمة ماتت ممزقة بنصل شعارها

واضحك من الألفاظ نطلقها على أعدائنا .. بدخانها وشرارها

واضحك من الأفذاذِ صفوة يعرب قنعوا من الأزماتِ با ستنكارها

والقصيدة التى اقتطعنا منها الأبيات السابقة طويلة . وللقصيبى فيها أكثر من موقف لا يتسع مقام البحث لا ستعراضها جميعا . غير أنها من الناحية الفنية لا ترقى إلى المستوى الفنى الذى نلمحه فى غيرها من القصائد التى نظمها الشاعر فى مناسبات مماثلة . فقد اتسمت بالخطابية ، والنبرة العالية ، والنثرية التى سيطرت على جل أبياتها التى بلغت تسعة وخمسين بيتا . ولم يختلف أسلوب القصيبى فى قصيدتيه الآخريين حول نكسة حزيران عن القصيدتين الآنفتين ، فكلتاهما يسيطر عليهما طابع السخرية ، وتعكسان الحالة النفسية التى يعانى منها الشاعر نتيجة لما تمخضت عنه النكسة . يقول فى قصيدة « حزيران

الأثيم»[١](من الرمل) وقد كتبها بعد مرور خمس سنوات على حرب حزيران ، مما يؤكد أن الصدمة كانت عنيفة وما تزال عالقة بالأذهان :

ونغنّى ياحزيرانُ الأثيمْ
لمرور النصل ، جذلانَ ، على
الجرح القديمْ
لضحايانا من الأحياء والأمواتِ ..
للنكسة .. للعِرضِ الغبّى المستباحْ
للإذاعات التى تنقذنا
كل مساءٍ وصباحْ
للشعارات التى تنبح بالمجد العظيمْ
للأكاذيب الصغيرهْ
والزعامات الكبيرهْ
ولشعب فى فلسطين يجوب التيه ..
كالطفل اليتيمْ .

وعلى الرغم من السلبية البادية فى قصائد القصيبى السابقة حول نكسة حزيران فإن للنكسة الأليمة أبلغ الأثر على نفسيته ، وبالتالى على شاعريته مما دفعه لأن يكون أكثر إيجابية من ذى قبل فى نظرته إلى الواقع العربى . بل وغدا أكثر التصاقا وأشد تفاعلا وأوضح رؤيا . وكانت حصيلة ذلك عددا من القصائد الوطنية التى يتحدث فيها عن حال الأمة العربية وما ألم بها من نكسات ، وإن اتسمت غالبية تلك القصائد بطابع السخرية أيضا الذى اتخذ منه الشاعر منهجا فى وطنياته . ومن هذه القصائد :

« مات فدائى [٢] » ، و« أخو العرب [٣] » ، و« السكوت [٤] » و « عودة رمضان [٥] » و« لا تهئ كفنى [٦] » و « يا أعز النساء [٧] » و « يا وطنى [٨] » . وفى القصائد السابقة

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٤٠ .

(٢-٨) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٣٦٧ ، ٣٩٢ ، ٥٢٠ ، ٥٤٧ ، ٦١٩ ، ٦٦٣ ، ٦٩٧ .

يرثى القصيبى لحال الأمة العربية وما آلت إليه ، كما يحث فيها على مواصلة الكفاح ضد قوى الظلم والاستبداد ، والمطالبة بتحرير الأرض العربية السليبة وإرجاع الحق الفلسطينى المغتصب . يقول فى قصيدة « عودة رمضان [١] » (من المتدارك) موضحا حال القدس الشريف تحت وطأة المعتدين الصهاينة ، مذكراً بالجهاد فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، وانتصارات العرب فى العاشر من رمضان ، ويحثهم على معاودة الجهاد مرة أخرى ليخلصوا أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين من الأسر :

القدس بكاءْ
روح تنبض فيها الأشجانْ
عين تتمزّقُ .. والمسجدْ
يتململْ فى أسر الكفّار
القدسُ رجاءْ
يطوى ليل الإرهاب إلى
ليل الإسراءْ
يتحسسُ رايات محمدْ
وكتائبه عبرء الصحراءْ
القدسُ دعاءْ
القدس يرتّل فى محنته آى القرآنْ
يتشبث بالحلم الغضبانْ
فغداً ينفذ صبر البركانْ
ويعود العاشر من رمضان

ويلُمح من القصيدة السابقة صدق العاطفة وحرارتها فى الدعوة إلى الجهاد وتحرير القدس الشريف . كما يعكس الشاعر حال القدس تحت نير العدوان الصهيونى فى

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٤٧ .

عدد من الأسماء والأفعال التى توحى بالحزن والألم والتمزق . ففى هذه الأسماء يبرز الحزن بقوة « بكاء ، أشجان ، رجاء » وفى الأفعال « تتمزق ، يتململ ، يتحسس ، يتشبث » يبرز الألم والبحث عن الخلاص . ثم فى ختام القصيدة يفجر الشاعر فى النفوس الثورة على هؤلاء الكفار المعتدين ويحيى فيها ذكريات الجهاد ، ونلمح هذه الثورة من خلال الأفعال « يثور ، يضج ، تضئ » .

بيد أن ثورة القصيبى الحقيقية تظهر عندما أعلن الرئيس المصرى السابق «محمد أنور السادات » الصلح المنفرد مع إسرائيل ، حيث كان لهذا الصلح أثر أليم ، وانعكاس سلبى على نفوس العرب جميعا وخاصة الأدباء الذين أبدوا استياءهم ومعارضتهم لهذا الصلح ، لأنهم كانوا يرون فيه قضاء على القضية الفلسطينية ، وتمزيقاً لوحدة الأمة العربية . يقول في قصيدة « لا تهئ كفنى »[1] (من الرمل) مخاطبا أنور السادات ، رافضا الأستسلام ، مذكرا بتاريخ العرب والمسلمين الحافل بالأنتصارات ، مؤكدا على صمود الشعوب العربية المسلمة فى وجه الظلم والبغى والعدوان ، هذه الشعوب التى لم تستكن أو تخضع ولكنها كالبركان تستعد للانفجار فى وجه الأعداء لاسترجاع الحقوق المسلوبة .

لا تهيّئ كفنى! .. مامتُّ بعدُ ... لم يزل فى أضلعى برق ورعدُ
أنا إسلامى .. أنا عزّتُهُ ... أنا خيل الله نحو النصر تعدو
أنا تاريخى .. ألا تعرفه ؟ ... خالد ينبض فى روحى .. وسعد

. . . . . .

لا تهيّئ كفنى! .. مازال لى ... فى صمود القمم الشماد وعد
لا تغرنّك منّى هدأتى ... لا يموت الثأر .. لكن يستعد
لا تهيّىء كفنى ياسيدى ... لىِ مع الثأر مواثيق وعهدُ

. . . . . .

قل لمن طار به الوهم « اتّئدْ ! ... ليس للظامئ فى الأوهام وِرْدُ

(١) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٦١٩ .

أى سلم ترتجى من رجل يده بالخنجر الدامى تُمدّ
أىّ سلم ترتجى من رجل ضج فى أعماقه الحقد الألد
دير ياسين على راحته لعنة تتبعه أيّانَ يغدو

وفى نهاية القصيدة يذكر الشاعر أن ما أخذ بالقوة لا يسترد بغيرها فيقول :

سترى إذ تنجلى عنك الرؤى أنه للحرب لا السلم يُعَدُّ
إن ماضُيِّعَ فى ساح الوغى فى سوى ساحتها لا يُستردُّ

ولم تكن هذه هى القصيدة الوحيدة التى يعبر فيها الشاعر عن عاطفته الرافضة للصلح المنفرد مع إسرائيل ، بل له عدد من القصائد التي صور فيها حال الأمة العربية السيّء ومنها قصيدة « أمتى [١] » و « يا أهلا بك [٢] » و « يا أعز النساء» [٣] ، وكذلك قصيدة « النبوءة » [٤] التى قدم لها الشاعر بقوله :« الى الذين صفقوا للصلح المنفرد » وقد حذر فيها من السير فى هذا الطريق الذى لا يؤدى فى النهاية إلا إلى الهزيمة ، وهى (من المتدارك) :

كنتُ أنذرتكمْ
أنها السّنة القاحلهْ
سنةُ الفأر ٠٠ والقملِ
والنخلة المائلهْ
كنت حذرتكم
من مجيءِ التى تجلبُ الفقر والجوعَ
والخوفَ للقرية الآهلهْ
٠٠٠ ٠٠٠
« إنها الغول ياقوم ٠٠ قد
سترت بطنها الهائلهْ

(١- ٣) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٩٢ ، ٥٣٠ ، ٦٣٠ ، ٦٣٣ .
(٤) عقد من الحجارة ص ٤٠ .

واختفتْ فى ثياب العجوز الفقيرهْ
فى آخر القافلهْ» ٠

والقصيدة مليئة بالصور الرمزية الموحية التى تشير إلى أن إسرائل استطاعت بحيلها ومكرها أن تحقق أهدافها من وراء هذا الصلح ، فقد أظهرت للعالم أنها دولة مسالمة تبحث عن الصلح مع العرب ، وتنشد الهدوء والاستقرار لكافة شعوب المنطقة . غير أنها فى الحقيقة تخفى وراء ذلك أطماعا توسعية لا حدود لها ، ولكن دهاءها ومكرها لا ينطليان على ذوى البصيرة . لذلك نجد القصيبى يقول :

أنا أبصرتها
عند منتصف الليل ٠٠ والنومُ
يدفنكم جُثثاً غافلهْ
سمّمتْ بئركمْ
حولتْ ماءها
لعنة سائلةْ
رفعتْ يدها
فأتاها الجراد الذى يأكل
القمرَ الطفلَ ٠٠٠ والطفلةَ الناحلهْ .

وفى الأسطر الأخيرة من القصيدة يتأوه القصيبى من جهل الأمة العربية وغفلتها وانخداعها واستسلامها فيقول :

ذهبتْ ٠٠ والصباحُ
يدحرج ٠٠ أضواءه الذابلهْ
تركتكم ولا شىء فى أرضكمْ
غير أشباحها الذاهلهْ

آه يا أمتى الجاهلهْ !
آه يا أمتى الجاهلهْ !

وقدكان للحرب الطائفية فى لبنان ، والتى استمرت مايقرب من خمسة عشر عاما أكلت فيها الأخضر واليابس ، وخلفت بعدها لبنان الأرز ، لبنان الحضارة والثقافة أشلاء ممزقة ، وجعلته خرابا يحتاج إلى عشرات السنين ليسترد أنفاسه ويستعيد بناءه ، ناهيك عما لحق به من جرّاء العدوان الصهيونى الذى لا يزال يجثم على الجزء الجنوبى منه ، كل هذه الأحداث كان لها صدى عميق فى نفوس الشعراء العرب ومنهم القصيبى . وقد صور مأساة لبنان فى عدد من القصائد منها «بيروت» [١] و « نهر من الدم » [٢] و « ورود على ضفائر سناء » [٣] و « ملء عين الزمن» [٤] .

يقول فى قصيدة « نهر من الدم » (من البسيط) ، وقد قالها بعد مذبحة صبرا وشاتيلا :

نهّر من الدم ٠٠ فا مشى فيه ..واغتسلى من الجنابة .. يا أنثى بلا خجلِ
تأملى جثث الأطفال .. وانفعلى! وطالعى جثث الأشياخ .. واشتعلى!
ماذا يخيفكِ ؟هل بعد الحِمامِ ردىً ؟ وهل سوى الأجل المحتوم من

والقصيدة صورة حزينة متكاملة الملامح ، وفيها يصور موقف الزعماء العرب السلبى من قضية شعب عربى يقتل نفسه بنفسه ، والشعوب العربية تقف مكتوفة الأيدى تتفرج على تلك المناظرة المفجعة تحت تأثير الزعامات العربية التى يبهجها سفك دماء الأطفال والشيوخ والنساء ولا يقلقها سوى المحافظة على أرائك الزعامة ، وإحكام قبضاتها على هذه الشعوب المغلوبة على أمرها لتقتل فى دواخلها حرية الرأى والتحرر والتعبير عن أبسط الحقوق الذاتية . يقول :

(١-٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٥٨١ ، ٧٤٩ .
(٣) ورود على ضفائر سناد ص ٧ .
(٤) عقد من الحجارة ص ٤٩ .

قـالوا «العـروبة !» قلنا أمـة درجتْ ... على الشقاق .. فأضحتْ مضرب المثلِ
في كل شبـر زعـيم رافـعـا علمـا ... يقـول إنى وحـيـد الناس فى مُثُلى
تمـشى الهـزيمـة عـارا فـوق منكبـه ... لكنه فى احـتـفـال النصـر فى شُغُل
فى كل شبـر زعـيم مـدّ قـبـضـتـهْ ... على الجموع .. فلم تفعل .. ولم تَقُلِ
وكـيف ينطق من سـدّوا حناجـره ؟ ... وكـيف يمـشى بعبء القيـد ذوشلل ؟
وفى كل شبـر زعـيم من ينافـسـه ... على الزعـامـة .. أمـسى طعـمـة الأسل

وفى ختام هذا المشهد الدرامى الساخر يبشر الشاعر بمقـدم تباشير النصـر ، وأنه ما يزال فى النفوس أمل يراود الشرفاء من جند الله الذين نذروا أنفسهم للجهاد فى سبيل الله من أجل إعلاء كلمة الحق أو الاستشهاد فى سبيلها . يقول :

نهـر من الدم .. عـبـرَ اليـأسِ وشوشني ... بأنه سـوف يَسـقى الكونَ بالأملِ
وقـال إنّ دم الأطفـال مـبـتـهـلٌ ... عند الذى لم يُضـيّعْ جـرح مـبـتـهلِ
وقـال إن خـيـول الله قـادمـة ... وقـال إن بـنـود الـلـه لـم تـملِ
نهـر من الدم فى قلبى .. يبـشّرنى ... كـمـا أبشّره .. أن الشـهـادة لى

وتتوالى مآسى الأمة العربة واحدة تلو الأخرى . ولكنها قد تهون أمام المأساة الفلسطينية . مأساة شعب مشرد بأسره . بيد أن البقية الباقية ممن يعيشون فى أحضان الوطن المسلوب قد غدت مع مرور الزمن جزورا راسخة وضاربة فى أعماق الأرض ، بل فى أعماق النفس المقهورة . وقد ترجمت هذه الفئة الصابرة تجذرها وسكونها إلى ثورة عارمة ، انتفاضة شعبية لا تضاهيها أىّ انفاضة تحررية فى أىّ بقعة من بقاع الأرض . إنها انتفاضة الحجارة التى أضرم أوراها أطفال الجوع والمرض والتشرد داخل الأرض المحتلة وفى بطون السجون ودهاليز المعتقلات رغم أنف العصابات الصهيونية التى لا تدخر جهدا فى القضاء عليهابكل أشكال العنف وأدواته وجبروته متجردة من وجوه الإنسانية . فمن تكسير عظام الأطفال ، إلى حرق الشيوخ في الأفران ، وتغذيب الشباب ، وهدم المنازل ، وتشريد الأبرياء إلى غير ذلك من أفانين الإجرام والقهر والحقد الدفين الذى يبتدعه مجرمو الحرب

فى إسرائيل مع إشراقة كل يوم وعلى مرأى ومسمع العالم قادة وشعوبا .

وقد كان لهذه الإنفاضة أثر عظيم فى تحريك مشاعر الشعراء لا على مستوى الشعوب العربية فحسب ، بل وفى جميع الأقطار المناضلة من أجل الحرية والتخلص من عبودية الاستعمار باشكاله المختلفة . وكان للشاعر القصيبى كغيره من شعراء المملكة العربية السعودية موقف رائع دفعه إلى التغنى بما حققه أبطال الحجارة من انتصارات أقلقت فئران العصابات الصهيونية ، وجعلتها تفر هاربة من جحر إلى جحر ، بل وأقضت مضاجع مجرميها وحرمتهم لذة النوم ، وافقدتهم صوابهم . يقول فى قصيدة بعنوان « عقد من الحجارة » [1](من الخفيف) يفخر فيها بعناصر هذه الانتفاضة ويستهلها مندهشا مستفسرا عن ولادتها وانبثاق أبطالها ، واستخدام الحجارة سلاحا يصمدون بها فى وجه حثالة من البشر المتنمّرة رغم ما تملك من مختلف أنواع السلاح المدمّر :

خبرونا – بالله ! ـ من أين جئتم ... أمن الورود ؟ .. أم من الصبارْ ؟
من شموخ النخيل ؟ .. أم من هديل ... القمح ؟ .. أم من هواجس المحارْ ؟
من شذى البرتقال ؟ .. أم من كروم ... الفجر .. أم من عنادل البيارْ ؟
هكذا تصبح الحجارة سيفا ... عندما تصبح السيوف حجارْ
وإذا العار صار عارا مرارا ... غسل العار فى المنية عارْ
وإذا ماغدا الكبار صغارا ... أرسل المجد فى الطريق صغارْ

وفى نهاية القصيدة يعرج القصيبى كعادته ليرسم صورة مأساوية عن حال الأمة لعربية تمزقا واختلافا وطمعا ، وهى صورة حقيقية لا تفارق وجه هذه الأمة فيقول:

لاتقولوا : « وأين يا قوم أنتم ؟! » ... فلقد تقنع اللبيب الإشاره
نحن عشرون جارة .. قد علمتم ... أعلمتم هموم عشرين جاره
جارة تعلق الحدود من العشق . ... وأخرى بالعشق تعلن غاره
جارة شفها الحنين .. فباتت ... تشتهى ضم أختها بحراره

(١) عقد من الحجارة ص ٧ .

ثم نأتى إلى ختام وطنيات القصيبى ، وهى عبارة عن مجموعة شعرية كاملة بعنوان «مرثية فارس سابق » أصدرها بمناسبة الغزو العراقى للكويت . وقد أشرنا إليها بالتفصيل فى الفصل الأو ل. [١] . وسنكتفى بالإشارة إلى قصيدة واحدة من تلك المجموعة يصور فيها الشاعر جانبا من جوانب المأساة الخليجية ، وسنشير إلى بقية القصائد فى الهامش للرجوع إليها عند الحاجة . يقول فى قصيدة « رسالة من صغار الكويت إلى (أبى الثوار) [٢] » ويعنى بأبى الثوار رئيس النظام العراقى صدام حسين ، والقصيدة من بحر الرجز :

يا أيها المناضل العظيم !
يأيها المجاهد القديم
ويا (أبا الثوار)
من الكويت يسأل الصغار
ما الفرق بين إسرائيل
عربدتْ في كل بيت
واحتلتْ الخليل والقدس وبئر زيت
وما جرى بالأمس فى الكويت ؟؟ .

وبعد أن استعرض القصيبى في الجملة الشعرية السابقة كثيرا من الاستفهامات المشوبة بالسخرية والإنكار ، والتى تدور حول الفارق بين احتلال إسرائيل كعدو قديم للعرب وبين أحد مدعى البطولة العربية الذى ربما كان له دور القيادة وقد ألقى العرب على عواتقه تحرير فلسطين – أو على الأقل هذا تصور البعض – لكنه أدار لهم ظهره ، وغدا يبحث

(١) انظر الفصل الأول من هذا البحث ص ٥٥ .
(٢) مرثية فارس سابق ص ٣٥ .

عن فريسة سهلة المنال فلم يجد أمامه سوى دويلة الكويت العربية الشقيقة يغزوها محاولا ضمها إلى ممتلكاته ، ناسيا أو متناسيا ما لهذا العمل الإجرامى من عواقب وخيمة لا ولن يسكت عليه العرب ، بل وغيرهم من دول العالم ، فكانت النتيجة حربا مدمرة وقودها العراق والكويت .

ثم يعاود الشاعر سخريته من أبى الثوار متسائلا . ما الذى سيقوله لإطفال الكويت عندما يسألونه عن سبب غزوه لكويتهم فيقول :

هل ستقول يا (أبا الثوار)
هناك – يا صغار – فارق كبير
فها هناك – المستعمر الجبار
من زمرة اليهود .
وها هنا المغتصب الجزار
مطهر الجدود ؟ !
أم ستقول يا (أبا الثوار)
الأحتلال ليس نوعاً واحدا لكنه مختلف الأسماء.. والألوان
والأشكال .. والظلال
ففى فلسطين يُسمى ا حتلال [1]
وفى الكويت اسمه استقلال ؟ ! .

---

(١) لجأ الشاعر إلى استبدال همزة الوصل بأخرى همزه قطع حتى يستقيم الوزن العروضى .

ثالثا – الجانب الإنسانى :

ومثلما شارك القصيبى فى التغنى بالوطن والحنين إليه ، ووصف همومه وآلامه وأفراحه، ومثلما شارك فى الوقوف إلى جانب الأمة العربية يطرب بماضيها المجيد ، وينافح عن حاضرها ويستحث كوامن الهمم فى نفوس شعوبها وزعمائها ليتخطوا محنهم ويضحوا فى سبيل إعلاء شأنها وتحررها ، كان له أيضا مشاركات إنسانية وإن كانت لا ترقى إلى مستوى أشعاره فى هموم الوطن والجانب القومى لا كمّا ولا مستوىً فنيّاً . ومن خلال تتبعى لكل قصائد مجموعاته الشعرية العشر لم أعثر ولو على قصيدة واحدة يتحدث فيها عن الجانب الإنسانى حديثا واضحا ، أو يصور فيها قضية من القضايا العالمية التى تعرض لها كثير من الشعراء السعوديين الذين سبقوه كقضايا الحريات ، والتمييز العنصرى ، أو الوقوف إلى جانب الأمم النامية، أو مناصرة الدول المناهضة للاستعمار وما إلى ذلك من تلك القضايا العالمية والإنسانية التى كان بإمكانها لو تعرض لها أن تضفى على بعض أشعاره طابع الإنسانية والأنعتاق من قوقعة الذاتية والإقليمية . وكل ما وقعت عليه عيناى بعد لأى وتصفح لجميع أشعاره عشرات المرات قصيدتان واحدة بعنوان « الهنود الحمر» [(١)] . والأخرى بعنوان « عالم الإنسان » [(٢)] . في القصيدة الأولى ، وبعد أن يتحدث عن حياة الهنود الحمر مصورا مآسيهم مع البيض الدخلاء آنذاك على بلادهم ، وما يتعرضون له من أنواع القتل والتنكيل على أيديهم وقد غدوا اليوم بقايا من حضارة تعرض فى المتاحف ويتفرج عليها السائحون ، يعقد الشاعر مقارنة بين هؤلاء الهنود الحمر وما واجهوا من صفوف الاضطهاد وبين الشعب الفلسطينى المشرد وما يواجه من صنوف القتل والتعذيب والظلم على يد الصهاينة المعتدين . ومن خلال هذه المقارنة يخرج الشاعر بأن القضية الفلسطينية قد آلت إلى متحف من المتاحف ليخلدها التاريخ وصمة عار فى جبين العالم . يقول فى هذه القصيدة وهى (من الكامل) :

(١-٢) المجموعة الشعرية الكاملة ص ٢٨٣ ، ص ٥٣١ .

كانوا يحبون الطبول
ويزمجرون على الخيول
حتى إذا جاء المساء تحلقوا
حول الزعيم يدخنون
ويثرثرون
ويهددون الأبيض الملعون
بالموت الزؤام .
... ...
حتى إذا جاء الصباح
حملوا الفئوس
ومضوا إلى البيض اللئام
لكن سيلا من رصاص
سد الدروب فلا خلاص
وتساقطوا مثل الذباب
... ...
مرت سنون
واليوم ماذا عن حضارتهم ؟
نقوش
ملء المتاحف .. أو بقايا من سلالتهم
على السواح تعرض .. ثم يبتسم الدليل .

وبعد أن صور حال الهنود الحمر وصراعهم من أجل البقاء . وما يعانون من البيض الدخلاء . يرسم في هذه الجملة الشعرية صورة مشابهة للشعب الفلسطينى الذى يعيش نفس المعاناة من الدخلاء الصهاينة فيقول :

قل يا أخى
والنجمة المعقوفة الشوهاء
تلمع في المنائر
والمسجد الأقصى يردد ما
يرتله اليهود من الشعائر
هل يبصر السواح يوما ما
حضارتنا بقايا
ملء المتاحف
أو سبايا
فى حانة من تلْ أبيب .

وفى القصيدة الثانية يتحدث الشاعر عن « عالم الإنسانية » كما يريده هو ، ولكن كيف يتصوره القصيبى ويريده ؟ استمع إليه يقول (من البسيط) :

أريده عالما لا يستبيح دما ... ولا ينقّل فى أوزاره القدما
أريده بسمة .. لا تعرف الألما ... أريده ضحكة .. لا تذكر السأما
أريده دون خوف .. دون عاصفة ... سوداء تنشر ليل الرعب والعدما
.....
أريده يعرف الإنسان.. يعشقه ... أريده يمنح المحروم ماحرما
أريده يمنح الأعمى نواظره ... ويمنح الطفلة المشلولة القمما

وعلى هذا النهج تمضى القصيدة فى مثالية قصيبية ترسم العالم كما يريده الشاعر وكما يصوره له خياله الشعرى ، ولكن أين نجد هذه المثالية ونحن نعيش فى عالم تسيطر على قاطنيه شهوة المادة وحب الذات ؟

الخـــــاتـمـة

استنباط أهم التصورات والنتائج التى انتهى إليها البحث

إن دراسة التيارات الفنية فى شعر الدكتور غازى عبد الرحمن القصيبى تعد الدراسة الأكاديمية الأولى التى تناولت بالتفصيل حياته وأدبه شعراً ونثراً . فالبرغم من وجود بعض الدراسات التى دار معظمها حول جوانب معينة وجزئية من شعره ، فإن هذه الدراسات جاءت قاصرة ولم تف بالغرض ، وينقصها الشمولية والعمق ، لذلك كانت غاية هذا البحث شمولية الدراسة والتعمق وتناولت جوانب متعددة فى حياته وأدبه لم يتطرق إليها الدارسون والباحثون ، كما اعتمدت الدراسة المنهج التحليلى النقدى فى معالجة النصوص التى كانت المحور الأساس التى دارت حوله هذه الدراسة ومن خلاله تم التوصل إلى أهم التصورات واستبطان الأفكار التى برزت من خلال البحث .

١- نشأ القصيبى محروماً رعاية الأم التى توفيت وهو طفل لم يتجاوز شهره السابع بعد ، فعاش فى صغره وشبابه منطوياً قليل المشاركة مع الآخرين ، تلازمه الكآبة ويسيطر عليه القلق النفسى ، وإن كانا غير ظاهرين جليين ، مما انعكس ذلك بدوره على شعره . ففى كثير من قصائده يلمح الدراس هيمنة الجو المأساوى الحزين ، والقلق النفسى واليأس والحرمان على حياة الشاعر . غير أن هذه الظواهر التى رأيناها تلبد سماء حياته بقتامة سوداوية لم تكن انعكاساً لفقدان الأم فحسب ، وإنما كان للمآسى والظروف السيئة التى مر بها القصيبى فى حياته الأولى وفى سن شبابه ما يعزز تلك الظواهر .

٢- وقد يكون لتلك الانعكاسات الحزينة أثرها الإيجابى فى تفتيق موهبة القصيبى الشعرية فى سن مبكرة ، فقد ذكر الشاعر نفسه أن قريحته تفتقت وقرض الشعر ولما يتجاوز الثانية عشر ، بيد أن محاولاته الناجحة كانت فى سن الخامسة عشرة تقريباً ، تلك السن التى استقامت له فيها القوافى والأوزان ، وتحقق له أيضاً ما كان يصبوا إليه

كل من يقرض الشعر فى مبكرة وهو نشر بعض قصائده فى إحدى الصحف البحرينية المحلية .

٣- كان القصيبى شاعرا وناثرا ، تميز أسلوبه النثرى بالأناقة والإنسيابية وهو من وجهة نظر بعض الباحثين « آنق من أسلوبه فى الشعر فى بعض الأحيان وأكثر انسيابا واستلاء على النفس ، حتى فى محاضراته فى التنمية والاقتصاد ومشاكل الناس تتسم بهذا الأسلوب الناعم الجميل » [1] . وإلى جانب ذلك يتسم شخصيا بروح الدعابة ودماثة الأخلاق ، والصراحة فى الحديث ، واللباقة فى تناول موضوعاته ، والتمكن من ناصية اللغة تحدثا وكتابة ، ناهيك عن سعة الصدر وتقبل آراء الآخرين حتى ولو كانت على النقيض من آرائه .

٤- رغم أن القصيبى يشكك فى أن يجد ناقد من النقاد تأثيراً كبيرا للشعر الأجنبى على شعره فإن آثار الأدب الغربى فى شعره لاتخفى على الدارس المتعمق ، سواء تسللت له تلك الآثار عن طريق القراءة المباشرة لتلك الآداب الأجنبية ولا سيما الأدب الإنجليزى ، أم عن طريق قراءاته لشعر الشعراء العرب ممن تأثروا بها ، وليس أدل على صحة رأينا حول هذه المسألة سوى كثرة ما ترجمه القصيبى نفسه من قصائد للشعراء الأجانب وضمنه بعض دواوينه وكتبه وإن اختياره لترجمة كثير من الأعمال الأدبية ما هو إلا انعكاس لآدابهم على شعره خاصة وثقافته على وجه العموم .

٥- والقصيبى شاعر متعدد المواهب جمع بين فنون الأدب من شعر ورواية ونثر فنى ومقالة .. إلخ . كما جمع بين الأدب والسياسة ، وبين الأدب والنقد . فهو إلى كونه شاعراً نجده ناقداً يدلى برأيه من حين لآخر ، واستطاع أن يوجد لنفسه حضوراً نقدياً جيداً من خلال انتشاره الصحفى ومقابلاته التلفازية ، وأمسياته الأدبية ، وهو لا يقف بآرائه النقدية عند حدود النقد النظرى ، بل نراه يخوض أيضاً تجربة النقد

١- د/ إبراهيم عوض : إدباء سعوديون ص ٢٧ .

التطبيقى، حيث يتجه إلى نقد وتقويم بعض الأعمال الشعرية على ضوء المنهج الانطباعى وروافده الأدبية والثقافية . فهو نقد قائم على التأثر الذاتى الوجدانى أكثر من ارتكازه على المفاهيم والمقاييس النقدية الموضوعية .

٦- برزت الرومانسية فى شعر القصيبى بروزا كبيراً إلى جانب التيارات الفنية الأخرى ، وتلونت جل قصائده بظواهرها العامة والخاصة كالقلق النفسى والتمزق الروحى ، والشعور بالوحدة والإحساس بالغربة والضياع ، والهروب من الواقع ، وسيطرة الروح التشائمية والهروب إلى أحضان الطبيعة حينا والطفولة أحياناً أخرى . ووقف الشاعر شاكياً أحزانه باكياً حاله وما آل إليه من الكآبة والألم النفسى ، فوجد ذاته هائمة فى ساحة الحب ملتجأة إلى أحضانه يبثه عواطفه ، وينفث فيه أحاسيسه وعواطفه ، هرباً من مشاعر اليأس والحرمان التى يلفها الحزن بضبابيته القائمة ، فكانت المعادلة الرئيسة بينه وبين المرأة / الأم ، والمرأة / الوطن ، والمرأة / الحبيبة ، وقد تنوع غزل القصيبى فى المرأة / الحبيبة خاصة ما بين معنوى عفيف وحسي فاحش ، كما يشوب خطابه الشعرى تجارب شعرية عاطفية متنوعة يهيمن على جلها الخوف والشك والحذر والحرمان والكآبة والحزن والبحث عن عالم مثالى .

٧- نوع القصيبى فى تجاربه الشعرية فتنوعت ما بين كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية ، غير أنه حاول دائماً المواءمة بين هذه التيارات ، فنهج منهجاً توفيقياً يجمع فيه بين الذاتية والموضوعية فى المذاهب الأدبية ، وكانت مراوحته بين التيارات الأدبية أكثر وضوحاً فى الرومانسية والواقعية ، وهو يمثل فى تجربته الشعرية المعاصرة القنطرة التى عبرت عليها تلك التجربة من مرحلة الرومانسية المرتبطة بموضوعى المرأة والطبيعة إلى مرحلة الواقعية التى أساسها موضوعا الوطن والإنسان .

٨- وكما راوح الشاعر بين الرومانسية والواقعية ، وُفّق أيضاً فى المواءة بين الشعر التقليدى والشعر الجديد ، وكان عادلاً فى تجاربه - إلى حد ما - فكتب ما يقرب من

نصف إنتاجه الشعرى على الشكل الشعرى الجديد ، واستطاع من حيث بنائية القصيدة أن يحقق سمات شعر التفعيلة ، ولكن حبه للتراث جعله أيضاً لصيقاً بالشعر التقليدى وذلك من حيث الشكل ليس غير ، وليس أدل على إعجابه الشديد بالشعر التقليدى سوى المزج فى بعض تجاربه بين النمطين من الشعر فى القصيدة الواحدة .

٩- يصر القصيبى دائماً من خلال سيرته الشعرية ولقاءاته الصحفية وأحاديثه الأدبية على مقولة ينفى فيها كتابته لقصيدة النثر رغم اعترافه بأنها قد تكون أجمل من الشعر ، ولكنها تبقى قصيدة نثر لا شعر . ونحن مع القصيبى فى كون قصيدة النثر تبقى نثراً فنيا لا شعرا ، ولكننا نؤكد أنه كتب قصيدة النثر وأكثر منها وأبدع ، والشواهد على ذلك كثر استعرضنا منها فى سياق الحديث عن قصيدة النثر ما يرجح قولنا .

١٠- لقد طبعت تجارب القصيبى الشعورية بطابع الذاتية والفردية ، واهتم بابراز شخصيته من خلال خطابه الشعرى ، وغدا قادرا على طبع أدبه بطابعه الخاص ، وهو بذلك ابتعد كل البعد عن التقليد والمحاكاة ، واتخذ لنفسه طابعا خاصا ساعده على تكوينه عدد من العوامل الخارجية والذاتية مما جعله لصيقاً بالتيار الرومانسى خاصة ، فهو رجل تميز بحساسية مفرطة ، ومزاج متقلب ، فأصبحت نفسه مزيجا متداخلا من الأحساسيس المتباينة تلتقى فيها البساطة مع الاعتداد بالنفس ، والتفاؤل بالشك ، وسوء الطوية والانفعال بالمرح ، والوداعة بالشراسة ، وهو إلى جانب ذلك مرح صريح واسع الصدر .

١١- وأخيرا نجد الصورة الفنية القصيبية أكثر وضوحاً وجلاء من خلال تجديده فى استخدام الألفاظ ، والتنوع الموسيقى ، والصور الشعورية . فقد كانت صياغته الشعرية جديرة بالاهتمام من قبل الدارسين ، فهو يؤثر - إلى حد كبير - الألفاظ الراقية المنطوية على المشاهد الحسية والصور الخيالية ، وغالبا ما تبتعد ألفاظه عن

الفخامة والتعقيد . كما يجنح إلى النزعة الانفعالية ، وكأنه أحصى معظم الألفاظ الدالة على الحرمان والقلق واليأس والقنوط والانطوائية والتشاؤم ، فاستخدمها بدافع من مزاجه الكئيب ولونها لتتناسب ومعاناته النفسية ، وهو بذلك اختص لنفسه بمعجم شعرى يمعجم فيه تلك البنى والدلالات المعنوية والنفسية القاتمة ، مع تزاوجها بالألفاظ المحملة بالمعانى الحسية .

ولم يقتصر تجديد القصيبى على الألفاظ فحسب ، بل كان للتشكيل الموسيقى أثر واضح فى خطابه الشعرى، فهو بارز بروزاً قويا يلحظه الدارس من خلال تآلف الحروف فى البنية الواحدة ، وتناسق البنى فى تركيبه الجملة الشعرية ، أو البيت ، وفى بنائية المقاطع أو القصيدة . وإلى جانب الألفاظ والموسيقى عنى القصيبى عناية فائقة برسم الصورة الشعرية العفوية والتفنن فى إبداعها ، فابتعدت صوره عن الجمود والتكلف ، وجنحت إلى الحركة والرشاقة والشفافية ، ولا سيما صوره الرامزة التى ينبعث من خفتها وحركتها فيض من الإيحاء والتأثير ، وتعتمد فى أساسها على تراسل الحواس واختلاط معطياتها ، مع ارتكازها على محورى الموسيقى الشعرية وإيحاء الإنسجامات الصوتية . وقد غدت الصورة الشعورية عنده سمة رئيسة يعتمد عليها فى التميز بين إبداعاته وإبداعات جيله ، وأصبحت تركيبا باعثا على المتناقضات والصياغات الجديدة التى تحتوى على اشتقاقات جديدة ، وإيحاءات وعلامات ورموز وموسيقى وعواطف .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

مؤلفات غازى عبد الرحمن القصيبى

أ – الدواوين الشعرية :

١ – أشعار من جزائر اللؤلؤ — بيروت ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م ط ١، مطبعة دار الكتب .

٢ – قطرات عن ظمأ — بيروت ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م ط ١ ، مطبعة دار الكتب .

٣ – معركة بلا راية — بيروت ١٣٩١ هـ – ١٩٧١م ط ١، مطبعة دار الكتب .

٤ – أبيات غزل — الرياض ١٣٩٦ هـ – ١٩٧٦م ط ١ مكتبة دار العلوم .

٥ – أنت الرياض — (لم يدون عليه مكان وتاريخ الطبع)

٦ – الحمى — جدة ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م ط ١

٧ – العودة إلى الأماكن القديمة — البحرين ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م ط ١ ، دار الصقر.

٨ – ورود على ضفائر سناء — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م ط ١ .

٩ – عقد من الحجارة — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٤١١هـ – ١٩٩١م ط ١ .

١٠- مرثية فارس سابق	تهامة للنشر والمكتبات ، جدة ١٤١١هـ - ١٩٩١م ط ١ .
١١- From the orient and desevt	لندن ١٩٧٧م ط ١ .
١٢- المجموعة الشعرية الكاملة	« أشعار من جزائر اللؤلؤ ، قطرات من ظمأ ، معركة بلا راية ، أبيات غزل ، أنت الرياض ، الحمى ، العودة إلى الأماكن القديمة » .
ب- الكتب النثرية :	مطبوعات تهامة ط ٢ جدة ١٤٠٨هـ- ١٩٨٧م .
١٣- التنمية وجها لوجه	تهامة للنشر / الكتاب العربى السعودى ط ٢ جدة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩م .
١٤- حتى لا تكون فتنة	المنامة - البحرين ط ١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م .
١٥- سيرة شعرية	تهامة للنشر ط ٢ جدة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
١٦- شقة الحرية	مكتب رياض الريس - لندن - قبرص ط ١٤٠٣هـ - ١٩٩٤م .
١٧- العودة سائحا إلى كاليفورنيا	تهامة للنشر - الكتاب العربى السعودى ط ٢ جدة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .
١٨- عن هذا وذاك	دار الصافى للثقافة والنشر ط ١ جدة ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .
١٩- الغزو الثقافى	المؤسسة العربية للدراسات والنشرط ،

بيروت ١٤٠١ – ١٩٩١م .

٢٠– فى خيمة شاعر — دار الريس للكتب والنشر ط ١ ، لندن ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م .

٢١– فى رأيى المتواضع — الرياض ط ١ ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م .

٢٢– قصائد أعجبتنى — دار ثقيف للنشر والتأليف ط ٢ ، الرياض ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م .

٢٣– «١٠٠» ورقة ورد — تهامة للنشر ط ١ ، جدة ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م .

٢٤– المزيد من رأيى المتواضع — دار الرفاعى للنشر والطباعة ط ١ ، الرياض ١٤١٠ – ١٩٩٠م .

٢٥– من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون — منشورات بيت القرآن – البحرين ط ١ ، ١٤١٠ – ١٩٩٠م .

ثانيا – أ – المراجع العربية والمترجمة

٢٧– أبو حاقة – الدكتور أحمد
الالتزام فى الشعر العربى ، دار العلم للملايين ط ١ ، بيروت ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م .

٢٨– أبو ريشة ، عمر
ديوان عمر أبو ريشة ، دار العودة ط ١ ، بيروت ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م .

٢٩– أبو شبكة ، إلياس
روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ط ٢ دار المكشوف بيروت ١٩٤٥م .

٣٠– أبو العتاهية
ديوان أبى العتاهية ، دار صادر ، بيروت ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م .

٣١– أبو ناجى ، الدكتور محمود حسن
الرثاء فى الشعر العربى ، دار مكتبية الحياة ، ط ١ بيروت ١٤٠١ – ١٩٨١م .

٣٢– ابن أبى طالب – الأمام على
منهج البلاغة، دار الأندلس ، تحقيق : عبد العزيز سيد الأهل ، بيروت ، بدون تاريخ ورقم الطباعة .

٣٣– ابن جعفر – قدامة
نقد الشعر ، ط ١– القاهرة ١٩٣٤م.

٣٤– ابن خلدون
مقدمة ابن خلدون ، دار القلم ، بيروت ط٤ ١٤٠١هـ – ١٩٨١م ، وأخرى مصورة عن النسخة الفرنسية ، بدون تاريخ .

٣٥– ابن طباطبا ، محمد أحمد
عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط١ ،

٣٥- ابن طباطبا ، محمد أحمد — عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط ، بيروت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م .

٣٦- الأخفش ، سعيد بن مسعدة — كتاب العروض ، تحقيق د/ أحمد محمد عبد الدايم المكتبة الفيصلية ط١ ، مكة المكرمة ١٤٠٥ - ١٩٨٥م.

٣٧- أدونيس - علي أحمد سعيد — زمن الشعر ، دار العودة ، ط ٣ بيروت ١٩٨٣م .

٣٨- أدونيس - علي أحمد سعيد — مقدمة للشعر العربى ، ط ١ دار العودة ، بيروت ١٩٧١م .

٣٩- أودنيس - علي أحمد سعيد — الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، ط ٥ بيروت ١٩٨٨م .

٤٠- الأسعد ، الدكتور عمر — معالم العروض والقافية ، الوكالة العربية للتوزيع ، ط ١ الأردن ١٩٨٤م .

٤١- الأسعد ، الدكتور محمد — مقالة فى اللغة الشاعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ بروت ١٤٠٠ - ١٩٨٠م .

٤٢- إسماعيل ، الدكتور عز الدين — الشعر العربى المعاصر ، دار العودة ، ط٢ بيروت ١٤٠١ - ١٩٨١م .

٤٣- » » » — الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى ، ط ٧ القاهرة ١٩٧٨م .

٤٤- » » » — التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب ، ط ٤ مصر بدون تاريخ .

ط ٥ ، القاهرة ١٩٨٣م .

٤٦- أنيس ، الدكتور إبراهيم — موسيقى الشعر ، دار القلم ، ط ١ ، بيروت ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .

٤٧- أنيس ، الدكتور إبراهيم — الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٩م .

٤٨- بدير ، حلمى — الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١م .

٤٩- البرازى - مجد محمد الباكير — فى النقد الأدبى الحديث ، مكتبة الرسالة الحديثة ط ١ ، الأردن ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م .

٥٠- البطل ، الدكتور على — الصورة فى الشعر الجاهلى ، دار الأندلس، بيروت ط ١ ١٩٨٠م

٥١- بكار ، الدكتور يوسف — فى العروض والقافية ، دار الفكر ، ط ١ ، عمان ١٩٨٤ .

٥٢- بلاطة ، عيسى — الرومانتيكية ، ومعالمها فى الشعر العربى الحديث ، دار الثقافة ط ١ ، بيروت ١٩٦٠م .

٥٣- البياتى ، عبد الوهاب — ديوان البياتى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢م .

٥٤- ترحينى ، الدكتور فايز — الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ١ بيروت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م .

٥٥- تليمة ، الدكتور عبد المنعم — مقدمة فى نظرية الأدب، دار العودةط،

بيروت ١٩٨٣م .

٥٦- جاريل ، راندال — أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة : د/ ماهر حسن ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة .

٥٧- جارودى ، روجييه — واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طومسون ، دار الكتاب العربى ، ط ١ ، القاهرة ١٩٦١م .

٥٨- جبرا ، جبرا إبراهيم — الأسطورة والرمز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ، بيروت ١٩٨٠م.

٥٩- جبران ، خليل جبران — المجموعة الكاملة ، بيروت ١٩٥٥م .

٦٠- الجندى ، الدكتور درويش — الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف ط ٣ ، مصر ١٩٨٤م .

٦١- جيدة ، الدكتور عبد الحميد — الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، مؤسسة نوفل ، ط ١ بيروت ١٩٨٠م .

٦٢- الحامد ، الدكتور عبد الله — الشعر الحديث فى المملكة العربية السعودية ، نادى المدينة المنورة ط ١ ، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م .

٦٣- الحامد ، الدكتور عبد الله — فى الشعر العربى المعاصر فى المملكة العربية السعودية ، دار الكتاب السعودى ط ٢ ، الرياض ١٩٨٦م .

٦٤- الحاوى ، الدكتور إبراهيم — حركة النقد الحديث والمعاصر ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، بيروت ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م .

٦٥- الحاوى ، إيليا — الكلاسيكية ، دار الثقافة ، ط ٢ بيروت ١٩٨٣م .

٦٦- »» »» — الرومانسية فى الشعر الغربى والعربى ، دارالثقافة ط ٢ ، بيروت ١٩٨٣م .

٦٧- حجازى ، أحمد عبد المعطى — الشعر رفيقى ، دارو المريخ ، الرياض ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م ، بدون رقم الطبعة .

٦٨- الحقيل ، عبد الكريم بن حمد — شعراء العصر الحديث فى جزيرة العرب ، مطابع الفرزوق ، الرياض ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م .

٦٩- الحلوى ، الدكتور حسيب — الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ، ط١ ، حلب ١٩٥٣م .

٧٠- الخطيب ، حسام الدين — الأدب الأوروبى ، دمشق ١٩٧٢م .

٧١- الخضير ، ياسين — إشكالية المكان فى النص الأدبى ، دار الشئون الثقافية ط ١ ، بغداد ١٩٨٦م .

٧٢- درويش ، الدكتور عبد الله — فى العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعى ط ٣، مكة المكرمة ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م .

٧٣- الدسوقى ، الدكتور عبد العزيز — جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث، الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١م .

٧٤- الدسوقى ، عمر — المسرحية ، دار الفكر العربى ، ط ٢ ، القاهرة .

٧٥- الدسوقى ، عمر — فى الأدب الحديث ، دار الفكر العربى ، ط ٨ ، ١٩٧٠م .

٧٦- دعبيس ، الدكتور سعد — حوار مع قضايا الشعر المعاصر ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٨٥م .

٧٧- دنقل ، أمل — ديوان مقتل القمر ، دار العودة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٥م .

٧٨- الربيعى ، الدكتور محمود — حاضر النقد الأدبى ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٧م .

٧٩- رضا ، محمد — محمد رسول الله ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م .

٨٠- زكى ، الدكتور أحمد كمال — الأساطير ، دار العودة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩م .

٨١- » » » — دراسات فى النقد الأدبى ، در الأندلس ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٠م .

٨٢- » » » — شعراء السعودية المعاصرون ، دار العلوم، ط ١ ، الرياض ١٩٨٣م .

٨٣- زياد ، مسعد محمد — الاتجاه الإسلامى فى الشعر السعودى المعاصر ، مخطوط بمعهد الدراسات الإسلامية القاهرة ١٩٨٧م .

٨٤- الساسى ، الدكتور عمر الطيب — الموجز فى تاريخ الأدب العربى ، تهامة للنشر ، ط ١ ، جدة ١٩٨٦م .

٨٥- ساعى ، الدكتور أحمد بسام — الصورة بين البلاغة والنقد ، المنارة للطباعة والنشر ، ط ١ ، جدة ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م .

٨٦- » » — » » — الواقعية الإسلامية فى الأدب والنقد ، دار المنارة ، ط ١ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م . جدة

٨٧- السامرائى ، الدكتور إبراهيم — لغة الشعر بين جيلين ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ورقم طباعة .

٨٨- السحرتى ، مصطفى — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر ط ٢ ، جدة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

٨٩- سليمان ، الدكتور خالد — أنماط من الغموض فى الشعر العربى الحر ، جامعة اليرموك ، الأردن ١٩٨٧م.

٩٠- السوافيرى ، الدكتور كامل — الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ط١ ، القاهرة ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م .

٩١- السياب ، بدر شاكر — ديوان السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م .

٩٢- الشابى ، أبو القاسم — ديوان أبى القاسم الشابى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢م .

٩٣- الشايب ، أحمد — أصول النقد الأدبى ، مكتبة النهضة المصرية ط ٧، القاهرة ١٩٦٤م .

٩٤- الشوباشى ، محمد مفيد — الأدب ومذاهبه ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠م .

٩٥- شوقى ، أحمد — الشوقيات ، دار الفكر ، بيروت ، بدون تاريخ طباعة .

٩٦- ضيف ، الدكتور شوقى — البارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف . ط ٥ ، القاهرة ١٩٨٨م .

٩٧- » » » — فى النقد الأدبى ، دار المعارف ، ط ٦، القاهرة ١٩٨١م .

٩٨- ضيف ، الدكتور شوقى — فصول فى الشعر ونقده ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١م .

٩٩- الطائى ، حاتم — ديوان حاتم الطائى ، تحقيق د/ مفيد قميحة ، دار المطبوعات الحديثة ، جدة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م

١٠٠- طبانة ، الدكتور بدوى — قضايا النقد الأدبى ، دار المريخ ، الرياض ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

١٠١- » » » — نظرات فى أصول الأدب والنقد ، عكاظ للنشر ، ط ١ ، جدة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

١٠٢- الطعمة ، الدكتور صالح جواد — الشعر العربى الحديث مترجما ، النادى الأدبى الرياض ١٤٠١هـ .

١٠٣- طه ، على محمود — ديوان على محمود طه / الملاح التائه ،

دار العودة بيروت ١٩٨٦م .

١٠٤- الظاهرى ، أبو عبد الرحمن — الشعر فى البلاد السعودية فى الغابر والحاضر ، مؤسسة دار الأصالة المعاصرة للطابعة والنشر ، الرياض . بدون تاريخ ورقم الطباعة .

١٠٥- عاصى ، الدكتور ميشال — الفن والأدب ، مؤسسة نوفل ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٠م .

١٠٦- عباس ، الدكتور إحسان — فن الشعر ، دار الثقافة بيروت . بدون تاريخ ورقم طباعة .

١٠٧- » » » — اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨م .

١٠٨- عبد الرحمن ، الدكتور نصرت — فى النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، ط١ ، عمان ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م .

١٠٩- عبد الله ، الدكتور محمد حسن — الصورة والبناء الشعرى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣م .

١١٠- عبود ، مارون — جدد وقدماء ، دار الثقافة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٦٣م .

١١١- عتيق ، الدكتور عبد العزيز — علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .

١١٢- » » » — فى النقد الأدبى ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧١م .

١١٣- العرينى ، الدكتور على — ظاهرة التأثر والتأثير فى الأدب العربى ،

مكتبة الخريجى ، الرياض بدون تاريخ ورقم طبعة .

١١٤- عز الدين ، الدكتور يوسف — فصول فى الأدب الحديث والنقد ، دار العلوم ، ط ١ ، الرياض ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م .

١١٥- » » » — التجديد فى الشعر الحديث النادى الأدبى، ط ١ ، جدة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

١١٦- العشماوى ، الدكتور محمد زكى — قضايا النقد الأدبى المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م .

١١٧- العظمة ، الدكتور نذير — مدخل إلى الشعر العربى الحديث فى النادى الأدبى ، ط ١ ، جدة ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م .

١١٨- عقاد ، آمنة — محمد حسن عواد شاعرا ، دار المدنى ، ط ١ ، جدة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م .

١١٩- العقاد ، عباس — ساعات بين الكتب ، مكتبة البسفور ، القاهرة ١٩١٥م .

١٢٠- على عشرى زايد — الرحلة الثامنة للسندباد ، دار ثابت ، القاهرة ١٩٨٤م .

١٢١- عوض ، الدكتور إبراهيم — أدباء سعوديون ، مكتبة شقير ، الطائف ١٤١٢ هـ - ١٩٩١م

١٢٢- عوض ، الدكتور لويس — الأرض الخراب / ترجمة ، مجلة شعر عدد ٤٠ .

١٢٣- عيد ، الدكتور رجاء
دراسات فى لغة الشعر ، منشأة المعارف، الأسكندرية ١٩٧٩م .

١٢٤- الغذامى ، الدكتور عبد الله
ثقافة الأسئلة ، النادى الأدبى ، ط ١ ، جدة ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢م .

١٢٥- فان تيجم
المدارس الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٣م .

١٢٦- الفريجات ، عادل
إضاءات فى النقد الأدبى ، منشورات محمد أسامة الكرم ط٢ ، دمشق ١٩٨٥م .

١٢٧- فضل ، الدكتور صلاح
منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، دار المعارف ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨٠م.

١٢٨- فهمى ، الدكتور ماهر حسن
تطور الشعر العربى الحديث فى منطقة الخليج ، مؤسسة الرسالة ط ١ ، بيروت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م .

١٢٩- فؤاد ، الدكتور نعمات
خصائص الشعر الحديث ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٨٠م .

١٣٠- القاضى ، الدكتور نعمان
شعر التفعيلة والتراث ، دار الثقافة ، ط١ ، القاهرة ١٩٧٧م .

١٣١- القط ، الدكتور عبد القادر
الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة الحديثة ، ط ٢ ، بيروت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م .

١٣٢- قطب ، سيد
النقد الأدبى ، دار الفكر العربى ، بدون

تاريخ ورقم طباعة .

١٣٣- كارلونى وفيللو — النقد الأدبى ، ترجمة / كيتى سالم ، منشورات عويدات ط ٢ ، بيروت ١٩٨٤م .

١٣٤- كاسيرر ، أرنست — فى المعرفة التاريخية ، ترجمة / أحمد حمدى محمود ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ طباعة .

١٣٥- الكبيسى ، عمران خضير — لغة الشعر العراقى المعاصر ، وكالة المطبوعات ط ١ ، الكويت ١٩٨٢م .

١٣٦- كرم ، أنطون عطاس — الرمزية والأدب العربى الحديث ، دار الكشاف بيروت ١٩٤٩م .

١٣٧- المتنبى ، أبو الطيب — ديوان أبى الطيب المتنبى ، شرح العكبرى ، دار المعرفة ، بيروت ، بدون تاريخ ورقم الطباعة .

١٣٨- مرزوق ، الدكتور حلمى — الرومانتيكية والواقعية فى الأدب العربى ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٣م .

١٣٩- مروة ، حسين — دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٧٢م .

١٤٠- المقدسى ، أنيس — الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث ، دار العلم للملايين ، ط ٦ ، بيروت ١٩٧٧م .

١٤١- الملائكة ، نازك — قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ط ٧ ، بيروت ١٩٨٣م .

١٤٢- منذور ، الدكتور محمد — الأدب ومذاهبه ، دار النهضة ، مصر بدون تاريخ ورقم طباعة .

١٤٣- » » » — فى الميزان الجديد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، القاهرة ١٩٤٤م .

١٤٤- الميدانى — مجمع الأمثال ، دار الكتاب العربى ، بيروت

١٤٥- لبكى ، صلاح — لبنان الشاعر ، بيروت ١٩٥٤م .

١٤٦- ناجى ، إبراهيم — ديوان إبراهيم ناجى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م .

١٤٧- ناجى ، هلال ومصطفى السحرتى — شعراء معاصرون ، ١٩٦٢م . بدون مكان ورقم الطباعة .

١٤٨- ناصف ، الدكتور مصطفى ناصف — الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، ط ٢ ، بيروت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م .

١٤٩- النساج ، الدكتور سيد — فى الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب القاهرة ١٩٨١م .

١٥٠- النشاوى ، الدكتور نسيب — مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية فى الشعر العربى المعاصر ، مطابع ألف باء، دمشق ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠م .

١٥١-نوفل ، الدكتور يوسف — فى الأدب السعودى ، منشورات دار الأصالة ط ١ ، الرياض ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

١٥٢- » » » — قراءة فى ديوان الشعر السعودى ، النادى الأدبى ، ط ١ ، الرياض ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م .

١٥٣- النويهى ، الدكتور محمد — قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧١م .

١٥٤- الهاشمى ، أحمد — جواهر الأدب ، المكتبة التجارية الكبرى، ط ٢٦ ، القاهرة ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥م .

١٥٥- الهاشمى ، علوى — ماقالته النخلة للبحر ، البحرين ، بدون تاريخ ورقم طباعة .

١٥٦- هايمن ، ستانلى — النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، دار الفكر العربى ، القاهرة. بدون تاريخ ورقم طباعة .

١٥٧- هدارة ، الدكتور محمد مصطفى — تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ، ط ١ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢م .

١٥٨- هلال ، الدكتور محمد غنيمى — النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة بدون تاريخ ورقم طباعة . ودار العودة بيروت ١٩٧٣م .

١٥٩- » » » — الأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٢م .

١٦٠- » » » — الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣م .

١٦١- هيرلاندز ، ليليان وآخرون — دليل القارئ إلى الأدب العالمى ، ترجمة / محمد الجورا دار الحقائق ، ط١ ، بيروت ١٩٨٦م .

١٦٢- الورقى ، الدكتور السعيد لغة الشعر العربى الحديث ، دار النهضة العربية ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٤م .

١٦٣- وليك ، رنييه وأستن وارن نظرية الأدب ، ترجمة الدكتور / عادل سلامة دار المريخ ط ١ ، الرياض ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢م .

المراجع الأجنبية

164 - Abercrombie, Prof . lascelles .	Principles of literary criticism .
165 - Bowra , C . M .	The Heritage of symbolism london - Mucmilan co , ltd 1959 .
166 - Bowra , C . M .	The legcy of symbolism .
167 - Campell , joseph.	The Herow with athound faces Meridian Books , New york 1966 .
168 - Chadwick charles.	Symbolism , Methuen , Britain 1971 .
169 - Gibson . R .	Modern French poets in poetry Cambridge universty press 1961 .
170 - J . C . Ransom	Princeton Encyclopedia of potry and poetics , princeton university press Enlarged Ed , 1974 .
171 - J . Jacobi	The psychology of jung .
172 - Legmann . A . G .	The symbolist Aesthetic in

France Basil Black , well , oxford 1950 .

173 - Lewic (c . Day) . The poetic Image , london 1961 .

174 - Tindall - W . Y . The litreray symbol , columbia universty press new york 1955 .

175 - Tindall - W . Y . Forces in modern British literature , vintag Book Newyork 1950 .

الصحف والمجلات

١٧٦- جريدة الحياة	بيروت	العدد ١٠٦٧٢	١٩٩٢م
١٧٧- ملحق المدينة الثقافى « الأربعاء »	السعودية	« ٣٧٧	١٤١١هـ
١٧٨- ملحق المدينة الثقافى « الأربعاء »	السعودية	« ٣٨٠	١٤١١هـ
١٧٩- جريدة عكاظ	السعودية	« ٧٥٥	١٤٠٧هـ
١٨٠- مجلة الفيصل	السعودية	« ١١٠	١٩٨٦م
١٨١- مجلة عالم الفكر	الكويت العدد الثانى - المجلد الرابع ١٩٧٣م		
١٨٢- مجلة الثقافة العربية الليبية	ليبيا العدد ١٠ ١٩٧٤ م		
١٨٣- أمسيات خليجية	برنامج تلفازى أذيع من تلفاز المملكة العربية السعودية بتاريخ ١٤١٢هـ .		

الفهـــــرس

المقـدمـــة : ١ – ٨

الفصل الأول : حياته وأدبه ٩ – ١٠٥

– سيرته الذاتية . ٩

– مكوناته الثقافية وحياته العملية . ٢٠

– إنتاجه الأدبى والمؤثرات العامة فى شعره . ٢٤

إنتاجه النثرى . ٢٤

إنتاجه الشعرى . ٢٤

– المؤثرات العامة فى شعره . ٥٩

– آراؤه النقدية . ٧٤

نقده النظرى . ٧٤

نقده التطبيقى . ٩٨

الفصل الثانى : التيار التقليدى أو الكلاسيكى . ١٠٦–١١٧

– مظاهر الكلاسيكية فى شعره . ١١٨

– ظواهر عامة فى اللغة والأسلوب : ١٢٦

ظاهرة التأثر . ١٢٩

الاقتباس . ١٣٩

التضمين . ١٤١

التكرار . ١٤٣

الاستفهام و النداء والتعجب . ١٦٣

الفصل الثالث : التيار الإبداعى أو الرومانسى ١٧٣–١٨٢

– ظواهره فى شعر القصيبى وخصائصه الفنية . ١٨٣

– ظواهر عامة فى التيار الإبداعى عند الشاعر : ٢١٨

البعد الزمانى والمكانى . ٢١٨
المدينة فى شعر القصيبى . ٢٣٣
- الموسيقى الشعرية وظواهر اخرى : ٢٤٠
الشعر المرسل . ٢٥٠
شعر المقطوعات . ٢٥١
الشعر الحر . ٢٥٩
قصيدة النثر . ٢٦٦
التدوير . ٢٧٠
التفعيلات المتنوعة . ٢٧٧
تنوع البحور والنقط الموسيقى . ٢٨٣
القافية . ٢٨٨

الفصل الرابع : التيار الرمزى ٢٩٩-٣٤٠
- الرمزية فى الأدب العربى . ٣٠٦
- الرمزية فى الشعر العربى السعودى . ٣٠٨
- الصورة الرمزية عند القصيبى . ٣٢٧

الفصل الخامس : التراث والأسطورة عند القصيبى ٣٤١-٣٦٨

الفصل السادس : التيار الواقعى ٣٦٩-٤٠٧
- ملامح الواقعية فى الأدب العربى . ٣٧٢
- هموم الوطن . ٣٧٥
- القومية العربية . ٣٩٠
- الجانب الأممى أو الإنسانى . ٤٠٥

الخاتمة : استنباط أهم التصورات والنتائج التى انتهى إليها البحث. ٤٠٨-٤١٢
المصادر والمراجع : ٤١٣-٤٣٣
فهرس الموضوعات : ٤٣٤