

## العتبات النصية في شعر محمد القيسي العنوان أنموذجاً

إيهام زياد الوردات\*

### ملخص

يهدف هذا البحث إلى رصد عتبة العنوان في شعر محمد القيسي، وإظهار الأبعاد الدلالية والجمالية التي برزت في تجربته الشعرية، وفق منهج استقرائي تحليلي في نماذج مختارة تكشف عن اللغة الشعرية الإنتاجية التي عبر بها عن العديد من جوانب الحياة المختلفة، وإن تعدد العتبات التي تناولها القيسي في شعره أسهمت في تقوية النص وتجذده؛ لما نتجته من مروعة وتشكيل للصور الشعرية التي تقيم علاقات بين أشياء متألّفة تفاجئ القارئ، وتجذبه نحو كشف الرؤى المضمرّة في النص.

**الكلمات الدالة:** العنوان، المنازل، البحث عن العائلة، الشوارع، العنوان الاسئلة، العنوان التقرير، العنوان في تقنيات مختلفة.

### المقدمة

يتخذ هذا البحث من عناوين المجموعات الشعرية لمحمد القيسي محورا له، حيث يتناول (العنوان) من زوايا مختلفة وكيفية ارتباطه بمضامين القصائد وكذلك كيفية ارتباطه بالعتبات النصية الأخرى.

فتناول موضوع العائلة، وعلاقتها بالشاعر من منظور شخصي (عائلة الشاعر)، والعائلة من منظور جماعي (العائلة الفلسطينية) التي كانت تعيش كباقي العائلات في المناطق المجاورة ثم ما لبثت أن تشتتت شملها وتوزعت في مختلف الأقطار.

وقريبا من شتات العائلة كان شتات الشاعر نفسه (عازف الشوارع) و(الشاعر الجوال)، حيث كان لهذا التجوال الكثير في حياته أثر كبير في صياغة معاناته وتجربته الحياتية شعرا. وقد تناول البحث موضوعات فرعية أخرى...

### منهج الدراسة

تقوم هذه الدراسة على منهج استقرائي تحليلي يكشف عن جماليات عتبة العنوان في شعر محمد القيسي، وجاءت الدراسة لتكشف عن هذه العتبة من خلال اختيار نماذج دالة من دواوين محمد القيسي.

### مشكلة الدراسة وأهميتها

درست العتبات عند غير شاعر من الشعراء القدماء والمعاصرين، ولم نزل بعد في حاجة للكشف عنها في نصوص من شعراء آخرين، لذا فإن رصد هذه التقنية في شعر محمد القيسي غاية هذه الدراسة التي لم يتناولها باحث من قبل.

### دراسات تناولت التجربة الشعرية

عُني الدارسون بالتجربة الشعرية عند محمد القيسي، فقد أفردوا لها مؤلفات وأبحاثاً، أهمها: رسالة دكتوراه "المظاهر الغنائية" لمنى الجراح، و"اللتاص في شعر القيسي" لنداء اسماعيل، ورسالة ماجستير "الاغتراب في شعر القيسي" لعمر العامري، ودراسة "شعر محمد القيسي دراسة فنية" لمراد عبدالله اللوح، و"رؤية الموت في شعر محمد القيسي" لملاك شعلبو،... أما العتبات النصية في شعره، فلم تحظ بدراسة متكاملة.

### العنوان

إذا كان من الممكن أن يستغني الشاعر عن عتباته النصية كالإهداء والمقدمة والحواشي وغيرها، فإنه من غير الممكن أن

\* جامعة اليرموك، الأردن. تاريخ استلام البحث 2017/10/27، وتاريخ قبوله 2018/6/3.

يستغني عن (العنوان)، فهو المفتاح الرئيس للكتاب، وهو الهوية الأولى التي يعرف بها الكتاب، والموحي الأهم بمضامين ما بين الدفتين، حتى غدا عند كثيرين، وخاصة في مجال الكتابات الأدبية، مركزاً لجذب القارئ إلى الكتاب من خلال ما يحدثه من دهشة لدى القارئ، ولذلك نجد العرب قديماً قد تفننوا في صياغة الكثير من عناوين مؤلفاتهم، فنجد في مجال النحو مثلاً: الإنصاف في مسائل الخلاف، للأنباري، وانسحب هذا حتى على الدراسات القرآنية، فنجد مثلاً: الإتيان في علوم القرآن للسيوطي، وغير هذا كثير. والعنوان "يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة، ويحوزها في العالم إلا بالعنونة هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للحياة، ومن هنا خطورة العنوان وقوته الفتك بالمجهول والعدم وإنجاز الحضور؛ بوصفه حدثاً يقع في اللغة وباللغة". (حسين، 2005).

يقول الإدريسي: "وما دام العنوان يقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف، وحيل بسرعة إلى خارج النص. وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل؛ حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان" (الإدريسي، 2015).

وإذا كان للعنوان في تراثنا القديم وظيفة التعبير عن المضمون، فإن له الآن مع تطور الدرس اللغوي، ومع تعدد الأشكال الأدبية وتنوعها إضافة إلى كثرة العلوم وتفرعاتها، وظائف متعددة تتماشى وطبيعة التطور في الأنواع الكتابية المختلفة، ويرى بسام قطوس بأنه "مصطلح إجرائي ناجح في مقارنة النص الأدبي، ومفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية" (القطوس، 2002).

## العنوان والتجربة الممتدة

### البحث عن العائلة

قد يشكل العنوان عتبة أولى لتجربة الشاعر في سيرته الشعرية عامة، وذلك باتخاذها وسيلة فنية للتعبير عن هاجس يراوده ويلح عليه في حياته. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما للتجربة الشعرية الفلسطينية على امتداد قرن كامل من خصوصية وتفرّد في طبيعة الظرف الذي عاشه الشعب الفلسطيني في مختلف نواحي الحياة؛ فإن هذا يشكل عاملاً مساعداً في زيادة خصوصية الأدب الفلسطيني عربياً، وقد يكون عالمياً، وحول هذا يقول محمد القيسي "ربما يعني ذلك أننا نشترك في خصوصية الحياة ذاتها، واكتشافنا كشعراء هلامية هذه الحياة وغياب العدالة فيها... ناهيك عن إصرارنا على المواجهة والاستجابة لتحدي الموت بكافة أشكاله، فضلاً عن النفي والتشريد وغياب الأرض والبيت. كل ذلك قاد في النهاية إلى لغة وإلى طرائق فنية مختلفة ومغايرة للسائد الشعري دون أن يعني هذا الرأي موقفاً ضدياً أو فوقياً من الشعر العربي" (القيسي، 1994).

ونظراً لأهمية العنوان والتصاقه المباشر بالنص وبصاحب النص وبقارئ النص، فإن تتبع وجوده المباشر والإيحائي داخل النصوص يكشف عن مكنونات فنية تخدم في الوقت نفسه أية محاولة لفهم الموضوع المشترك بين النص وصاحبه.

### العائلة: الهاجس المتجدد

لم يكن (كتاب حمدة) أول ما كتب الشاعر محمد القيسي عن محيط العائلة، ولكن يمكن القول إنه الكتاب الذي جمع شتات العائلة المبعثر في صفحات دواوينه، وضمهم في صيغته الفنية، وقدم تعريفاً قد يكون مباشراً ببعضهم، وبما أنه أسمى الكتاب (كتاب حمدة) فهذا يوحي بأن الشاعر سينقل لنا شيئاً من الحقيقة عن (حمدة) ومحيطها.

بعد العنوان يبدأ الشاعر الكتاب بعبئة تعريفية تحت عنوان (إشارات)، ومن ضمنها يقدم تعريفاً بأسطورة (ممنون) وهو بطل مصري يُقتل في حرب طروادة، وأمه (أورورا) وكان كلما نزل الندى على تمثال (ممنون) قالوا هذا بكاء أمه عليه.

خلا الكتاب إلا من عناوين أربعة هي: إشارات، نص الوحشة/ كتابك، الأخت، أورورا، ممنون، وبالتالي جاء الكتاب بلا فهرس. جاء إخراج العنوان (إشارات) مختلفاً عن بقية العناوين؛ فقد جاء على الشكل التالي:

إشارات:

أما بقية العناوين فجاءت بخط أسود ينتهي بالعنوان، مثل:

نص الوحشة/كتابك

ممنون

أما باقي نصوص الكتاب فلم تكتب لها عناوين،

ولكنها كانت تبدأ بخط أسود ينتهي بدائرة سوداء هكذا:

وقد تبدو هذه النقطة السوداء الكبيرة علامة حداد من الشاعر، وضعها بدلاً من أن يضع عنواناً لكل مقطوعة. وقد أحاط الكتاب بحياة (حمدة) الممتدة من قبل الهجرة إلى وصف جنازتها، تحدث عن أقاربها وجيرانها والحزن والرحيل وما يرسم صورتها في عيني ولدها، وهنا تجد الإشارة إلى نصين في هذا الكتاب، الأول يؤرخ لوفاة الأم، يقول فيه (القيسي، 1989):

وَلَا ضَوْءَ فِي جُبَّتِي  
ظَهيرةٌ لَمْ أَجِدْ صَوْتِي  
ظَهيرةٌ يَوْمَ السَّبْتِ  
السَّادِسِ مِنْ تَشْرِينِ الْأَوَّلِ،  
مِنَ الْعَامِ الرَّابِعِ وَالثَّمَانِينَ  
فِي السَّاعَةِ الْحَادِيَةِ عَشْرَةَ،  
وَدَقَائِقِ خَمْسٍ بِالثَّانِيَةِ،  
عَلَى تَوْقِيْتِ الْقُدْسِ  
قُلْتُ لِيُوسَفَ قَدَّامَ حَمَّالَةِ الْمَوْتِ:  
- يَا أَخِي  
قَلْ لِهَذَا الْهَوَاءِ أَنْ يَتَمَدَّدَ  
مِنْ أَجْلِ حَمْدَةٍ  
وَهِيَءٌ لَهَا نَعِيًا.  
ثُمَّ أَسْنَدَنِي بِفِرَاقِ عَمِيمٍ

وهو في هذا النص الذي عمَد فيه إلى تأريخ الحادثة (حادثة الموت) يبدو إيقاعه خافتاً كأنه في جنّاز، فتوافقت دلالة العنوان ودلالة النص ودلالة الإيقاع في نظامٍ سيميائي متجانس مُتجد الأبعاد، ومن هنا: "فإن مكنم التعليل سيكون دوماً في مساحات اللاوعي التي تختزن أسباب المعاناة الذاتية، وتفرض تشكيلاتها على بناء النص، وتقنياته الإيقاعية، وبهذا المفهوم تغدو ألحانها بمعزل عن الرؤية؛ بقدر ما تصير معبرة موسيقياً عن تلك الرؤية ومجسدة لها". (جابر، 2016)

أما النص الثاني فهو يشير فيه إلى بعد الأحداث التي وقعت في سيرة عائلته ويؤرخ لها مستشعراً حتمية الموت الذي شغله الإنسان منذ لحظة الخلق الأولى، وظل هاجساً يطارده ويجعل ملذات الحياة لا قيمة لها عنده. (السعودي، 2015). يقول (القيسي، 1989):

كُنْتُ أَهْيءُ مَشَارِبَ وَخَطَطًا لِعُفْرَانِي  
وَأَعَدُّ قَائِمَةً بِأَسْئَلَةٍ  
لَا يَجِيبُ عَلَيْهَا أَحَدٌ  
لَا يَجِيبُ عَلَيْهَا سِوَاكَ  
عَمَّا سَلَفَ مِنْ قِصَصِ رَوَيْتَهَا لِي  
ذَاتَ خَيْمَةٍ بَارِدَةٍ،  
وَمَطَرٍ غَزِيرٍ.  
عَنْ رِحْلَةِ غَزَّةٍ مِثْلًا عَامَ 1917م  
رَفَقَةً خَالْتِي،  
وَكُنْتُ طِفْلَةً وَفِي عَيْنَيْكَ رَمْدٌ  
بَحْنًا عَنْ آخِرِ سِنْدٍ لَكُمْ،  
عَنْ خَالِي الْكَبِيرِ، وَقَدْ  
أَخَذْتَهُ الْحَرْبُ إِلَى تَرْكِيَا وَلَمْ تُعْده  
عَنْ أَبِي الذِّي ضَيَّعْتَهُ الْفَرَسُ،

أو الخندق،  
فوصلته الرصاصه عام 1946م  
وانتهيت إلى أرملة،  
عن كفر عانة ويافا  
عن حاكورة النخيل قرب دارنا  
عن بكائياتك حول الموت،  
عن زكية عام 1951م  
عن فاطمة وقد حملوها لتموت أمامك  
وكنت ألهو عام 1958م  
أسئلة لا تنام،  
ولا جواب لها الآن  
أليس قاسياً أن تغيبني  
وأن أدور من فلك إلى فلك  
بينما بلا قنديل  
جانحاً إلى كتابك هذا  
دون وثائق أو مستندات  
ترتكز إليها لغتي  
وتضفي عليّ  
طابع التوبة واليقين!

إذا كان هذان النصان يقومان على التأريخ المباشر للحدث العائلي والوطني فما بين بدايتهما ونهايتهما، وما بعد ذلك أيضاً تقيض نصوص الشاعر بحديثها عن العائلة بصورها وعناصرها ومكانها وزمانها وعلاقاتها المختلفة، حتى أننا نجد أنه يجعل كلماته وأشعاره عنصراً من عناصر العائلة التي ظلت تشكل له هاجساً طوال مسيرته الشعرية، فنراه يقول في كتاب الحصى والماس (القيسي، 2002): " قعدت بدوري أتفكر في مسار عائلتي من الكلام، عبر النظر في معطى الأربعين سنة الماضية، هي عمر الكتابة".

والشاعر يفيدنا تحت عنوان (خارج النص) وهو بمثابة تقدمه تعريفية، يفيدنا أن قصائد الديوان تنتمي إلى فترات متباعدة نسبياً، وحين قام بجمعها رأى أنه قام بجمع عائلة مجبرة على الشتات، يقول (القيسي، 2002): "لا بأس من القول إنني أحببت موجوداتي هذه التي سللتها من رقاغ النسيان، مثلما رأيت ضرورة أن أعيد لها حقها في الهواء والوجود، كابن عائد يأخذ مكانه الطبيعي في العائلة قبل أن أحك صيفاً أبدياً في حفرة الصمت والغياب".

وتظل العائلة العنوان الممتدة من عناوين الدواوين إلى المقدمات إلى العناوين والهوامش وغيرها من العتبات حتى تكتمل العناصر والخطوط بالعائلة الممتدة داخل نصوص القصائد، فنجد على سبيل المثال، يحتفي بعائلة اللون عدة مرات في مجموعته (كل هذا البهاء وكل شفيف)، يقول (القيسي، 1992):

كل هذا البهاء:

حرير اليبدين، سلاسة عائلة اللون

زرقة ثوب المدى

ثمة عناوين مجموعات أخرى تشترك وتشترك في موضوعة العائلة سواء أكان بشكل مباشر، مثل كتاب الابن-سيرة الطرد والمكان، أم غير مباشر، مثل كتاب شتات الواحد. أما كتاب (مجنون عبس)، فهو ما يمكن أن يكون السارد الأكبر لمسيرة العائلة الكبرى (العرب والعروبة)، وفيه تقوم القبيلة بالتخلي عن شاعرها وتبعده عن حبيبته (عبله) كما أبعدت الشاعر، وأبعدت الشعب عن فلسطين، يقول فيه (القيسي، 1991):

سأستدعي الأنعام والمراعي

والصبيّة اللاهين،

وَمَنْ عَقَرُوا الناقَةَ  
 في الشعبِ الذي خيمَ فيه أهلنا  
 أولَ مرّةٍ  
 لاجئينِ إلى كلاً قليل  
 وماءٍ يَشح  
 اذهبي واشتري للضيوف تمرا  
 ويقول فيه (القيسي، 1991):  
 أيتها القارةُ العربيةُ  
 أهكذا تصيفين،  
 حتى لثُرسلِي عنتركِ الوحيد  
 مُغلّقاً إلى المهالكِ  
 وطاويًا سهامه الأخريرة  
 وسيقه في الرّمل

ولكنه يأتي في نهايات الديوان بشيءٍ من التفاؤل، فيرى عبس - فلسطين مثل طائر الفينيق الذي يُبعث بعد غياب، لتستمر مسيرة العائلة، يقول (القيسي، 1992):  
 دَعُوا نُوومَ الضُّحى، دَعُوا عبس،  
 سيأتي غيرُ واحد،  
 سيأتي غير محمد القيسي  
 في يوم ما  
 في جبلٍ أو عصر قادم  
 ويغني لها ثانيةً،  
 وتُفِيقُ

لا تقف عتبة العنوان في المجموعة عند علاقتها بعناوين القصائد ثم نص القصيدة فحسب؛ فالشاعر محمد القيسي شاعر متمرس لتجربته الشعرية موضوعياً وفنياً، فلو تصدى دارسٌ لموضوع (العائلة) في شعر محمد القيسي لوجد زخماً موضوعياً يتصف بالوعي والإدراك، وهذا ليس بغريب على شاعر عايش التجربة العامة (الشعب الفلسطيني) والتجربة الخاصة (الأم والأب والأفراد والأقارب). ثم يجد الباحث زخماً فنياً في موضوع (العائلة) يتأتى من خلال الأشكال الشعرية المختلفة والكثيرة التي صاغها الشاعر في تجربته؛ ومنها نجد عتبة الحواشي، لتمتد الصياغات العائلية لديه جميع الامتدادات الفنية التي قدمها الشاعر. ومثل هذا ما نجده في حاشية قصيدة (سهرة عائلية 3)، حيث يقدم فيها ملخصاً لما آلت إليه كثير من أحوال العائلات الفلسطينية، يقول في الحاشية (القيسي، 2002):

هنالك سهرات أخرى  
 من حيوات المنزل والساحة والغابة  
 إذ تتشابك أقدار وحكايات، ويقوم الزاوي  
 في هيكله العظمي، وينهض موتى شريقيون،  
 إلى إصباحاتٍ تتعلم بشبابيك العنود، هنالك مثلاً  
 سهرةٌ قلبي في العتمة، وأنا أكتبُ  
 والمرأة في هجعتها المنسابة  
 لكنّ العائلة انفرطتُ

هكذا تشتبك حالة الشاعر بعنوان المجموعة وبالعائلة الفلسطينية وهي تواجه المحتل ثم وهي تواجه أماكن الشتات في شتى الأقاليم. ولكننا لا نعدم أن نجد شذرات سريعة أنية تبدو فيها العائلة في فرح وسعة، ومنها قوله في قصيدة (قرابة) وهو يخاطب الأنتى (القيسي، 1992):

لكنك في غمضة عين  
خليت بساتين خضراء  
ومنزلاً عائلتي  
أرحب

### المنازل

إذا كانت العائلة قد (انفردت) في مسار محمد القيسي الشعري، فلا بدّ من مكان جديد يجمع به نفسه وما يستطيع ممن تبقى حوله من مفردات العائلة وأشائها.

لم يجد الفلسطيني أمامه سوى الأفق، وليس غريباً أن نسمع أو نقرأ عن عائلة فلسطينية اتجه أحد أفرادها إلى الأردن وآخر إلى لبنان، وثالثٌ مضى غرباً مع البحر. ومحمد القيسي يبحث عن شتات ذاته في (شتات الواحد)، ويبحث عن شتات العائلة في كتاب (حمدة) وغيره من مجموعات وقصائد، ويبحث عن شتات شعبه المطرود والموزع فوق جميع خطوط الطول ودوائر العرض. ولعلنا نجد في ديوانه (منازل الأفق) حالة الرومنسية الحاملة التي توجد المنزل رغم استحالة إيجاده، توجده في الخيال، أو تجعل من الأفق منزلاً أو من الشارع وغير هذا.

نلاحظ في (منازل الأفق) أن الحبيبة ترافق الشاعر أكثر مما كانت ترافقه في مبيت العائلة، وسواءً أكانت حبيبة مجسدة أم خيالية فإن الشاعر لا بدّ أن يبحث عن يشاركه منزله الجديدة بعد فقدان العائلة والمكان، وقد مرّ بنا أن الحبيبة كانت تخفف من حدة الحزن والخراب، حيث يقول (القيسي، 1992):

لكنك في غمضة عين  
خليت بساتين خضراء  
ومنزلاً عائلتي  
أرحب

يقول في (منزل 14) مستشعراً وحدته بغيابها (القيسي، 1992):

مرتويًا بالجدول  
مرتويًا بقطوف أغانيك  
وطائر أضلاعي الأعزل  
مرتويًا بروتين الفضة  
وحديث أصابعك الأجل

وهو في مجموعته (شتات الواحد) يحاول أن يجمع شتات الدار الضائعة في قصيدة عنوانها (قصيدة الدار)، وهي قصيدة كتبها في عمان 1987م، يحاول فيها أن يتذكر تفاصيل غابت عنه من زمن بعيد، حيث تنقسم القصيدة إلى خمسة عناوين فرعية، هي: القرميد، الطاقة، النافذة، الحيطان ثم الباب. يقول في قصيدة (القرميد) (القيسي، 1989):

إذا مرّ قرميدك البلدي  
تهياً عشرون ضلعاً على باب صدري  
وطوق قلبي الرضا  
والهدوء

أما في قصيدة (النافذة) فقد كان أكثر إيضاحاً في رسم مشهد الذاكرة، اتخذ فيها مسار الوصف المباشر، اليومية، يقول فيها (القيسي، 1989):

ونافذة من خشب  
لأم محمد  
تُطل على شارع لم يُعبّد  
وحاكورة للخضار  
مُسوّرة بالبلح

تُطلُّ على الأفقِ والناسِ  
من تحتها يذهب البائعون إلى سوق يافا  
كما يسرح الحاصدون إلى قمحهم  
ويمرُّ الرِّعَاءُ  
تمرُّ الصبايا إلى العين من تحتها  
ومنها تُطلُّ وتنده أم محمد  
على أخواتي  
ومنها يصيحُ أي يا محمدُ

كتبت قصيدة (الدار) عام 1987م، وهي قصيدة تأتي على الدار القروية الفلسطينية بشيءٍ من التفاصيل، ونشرت مجموعة (منازل الأفق) بطبيعتها الأولى عام 1985م، بمعنى أنه وفي مسيرة بحثه عن منازل الأفق الحاملة التي يرسم فيها شيئاً من الحياة في أوروبا، وشيئاً من الحياة في البلدان العربية، يأتي بعد منجذباً بذاكرته نحو تفاصيل الدار الفلسطينية في القرية المسلوية، ليعيش الشاعر تناقضات المراحل والأماكن معاً، بحثاً عن المنزل القديم (العودة) والذي لم يبق منه سوى مفاتيح حملها أصحابها إما أملاً بالرجوع بعد أيام كما قيل لهم، وإما رمزاً باقياً في أيدي الأجيال، التي تحمل مفتاحاً ليس له باب، يقول في قصيدة (الباب) وهي الأخيرة من قصيدة (الدار) (القيسي، 1989):

ولجَّ أبي  
والضيفُ على مَبَعْدَةٍ في الظلِّ  
يَقِظُ كَانٌ، وكانَ الليلُ  
يَسْتَرسلُ في ملكوتِ لا يجرحه شيءٌ،  
غيرُ صريرِ البابِ  
جمَعَ بعضَ القهوةِ والخبزِ،  
وظلَّ صريرُ البابِ  
يقرَعُ خلفَ أبي، ظلَّ البابِ  
مفتوحاً لرجالٍ يأتونَ سريعاً  
وأنا أكبرُ حتى غابَ  
ظلُّ أبي،  
والبابُ!

### عازف الشوارع

ربما اتسعت (منازل الأفق) بخيالات الشاعر وأحلامه، ولكن في النهاية لا بد له من مكان يأوي إليه، ويحط فيه جسده المنهك، الجسد الذي رفضته المدن والعواصم والحدود بمختلف أنواعها وأجناسها. إذن لا بد من الاعتراف بالواقع الذي كان الشارع جزءاً رئيساً منه، يقول القيسي (القيسي، 1988):  
وقال تلميذ الشوارع شعراً.

يا شوارعُ، يا نحبَّ العابرين، رأيت سروالا وسيدة، وسلَّة ياسمين ورأيت سيدة تغني الشعر في شفقٍ من البلور، غيماً أبيضاً، وبدًا تحاول مرحباً، فاستأنس روجي، رمشتُ فلم أجد بين الشوارع شاعري.

هل كان هذا المختصر؟ أعني مختصر ما آل إليه الشاعر، ومختصر ما آل إليه الشعب الفلسطيني؟  
حتى الشاعر صار خفأً في غمضة عين، إذن قد يختصر هذا النص الحكاية، وقد يخبي وراءه مضموناً سياسياً فيه معنى الرفض الكامل للشعب الفلسطيني في كل سياسات العام.

فالشاعر وإن كان يلقب بـ(الشاعر الجوال) فإنه ليس الجوال الوحيد م بين أبناء شعبه، وهو كذلك ليس العازف الوحيد في شوارع الغربة والرفض.

في مجموعته (عازف الشوارع) يجعل محمد القيسي من نفسه تلميذاً للشوارع، بعد أن كان له بيت كما تقول ذاكرته، وكان له

قرية وعائلة وجبران، ولكن وبما أن حالة الشاعر حالة طارئة غير معتادة فإنه يعد نفسه تلميذاً في مدرستها وتعاليمها، يقول (القيسي، 1989):

أنا تلميذُ الشوارع  
تلميذُ محطّات الأتوبيس الكثيرة  
وسوق الخُضار  
أصعدُ كلَّ العزّيات  
أو أمشي على رجلي  
مُستسلماً لنعمة التجوال  
بأكرا أصل الأرزقة، وأصل الحارات  
حيثُ يتراشقُ الأولادُ بالحصى  
والسباب المُحبّب  
وأرى يقظة الخلق الأولى  
وأحصدُ قمحي  
فسلاماً أيتها الأبنية المطعونة  
بتفاصيل نهارها  
سلاماً  
ثم سكت

ولكن هذا السكوت كان أنياً، فعازف الشوارع يهدأ حيناً ثم يعود سيرته الأولى في العزف والغناء والكلام، والعزف لديه هو أن يكتب شعراً يرصد فيه حالته وحالة شعبه الموزع في الشتات، يقول (القيسي، 1988):  
وتلميذُ الشوارع قال إنَّ الأبجدية في الصراع وليس في المدياع، أو ما تنشرُ الصحفُ البعيدة، ليس في الوسطة العرجاء والتوفيق، في هذا الصديق أو الرفيق، وليس فيما ترسمُ الحلقاتُ.  
فالعزف لديه ليس لهواً ولا تسلية، بل هو الصراع الذي يسكت المدياع ويستمر هو في إعلاء صوته فوق كل الصحف والشعارات المزرکشة.

ظلت كلمة الشوارع تتردد في مجموعاته الشعرية، ملازمة له كاللازمة الغنائية، منها ينطلق وإليها يعود، حتى جاءت بعض عناوين الدواوين لديه مشابهة أو مكلمة لمعنى (عازف الشوارع)، الصادرة عام 1987م، ثم تلتها المجموعات التي تحمل معنى الشتات والضياع والعزف المنفرد، فكان لديه:

- شتات الواحد 1989م.
- صداقة الريح 1993م.
- أذهب لأرى وجهي 1995م. وهو طبعة مزيدة من ديوان (كل هذا البهاء)
- ناي على أيامنا 1996م.
- مخطوطات الموسيقي الأعمى 1999م.
- عائلة المشاة 1990م(نثر).
- كتاب الإبن: سيرة الطرد والمكان 1997م(نثر).

ليظل المشي والعزف ديدنه بعد أن أيقن أنه في حالة جبرية باتفاق الأمم عليه وعلى شعبه، وعلى صوته، فاضطر إلى التجوال بعد فقدان الوطن، واضطر إلى العزف على بحور الشعر بعد أن كملت الحضارة الحديثة صوته وصوت شعبه، حتى نجده في حديقة (هايد بارك) لا يستطيع الكلام، وهي حديقة الديمقراطية في لندن، يقول (القيسي، 1998):

هذا الأحد المشمس  
من أخذ الموعد مني  
من غطى الشمس، وأخفاها عني  
لأدور وحيداً في ضوضاء الهايد بارك.



في هذا السياق تجدر الإشارة إلى قصيدة (سوناتات الشوارع) في ديوانه (شئات الواحد)، فالعنوان يحمل المعنى نفسه تقريباً في (عازف الشوارع) وقد جاءت مكونة من خمس قصائد هي:

1- البيت. 2- طوبى لنجم ضل. 3- أعشاش. 4- بلدان. 5- مرثاة القصب.

وفي مقطوعة أو سوناتا (طوبى لنجم ضل)، يجمع الشاعر معاني الضياع بالبيت القديم الضائع إلى حاضره الآن في جوّ موسيقي (سوناتي) يبدأ وينتهي بالجملة نفسها التي يعلن فيها حالة اليأس من كل شيء، يقول (القيسي، 1989):

طوبى لكل شيء

طوبى لكل نصلٍ يهتدي إلى غزالنا

عبر نقاط الضوء

طوبى لصيفٍ جرح، طوبى لكلّ فيء

طوبى لمقهى لم يُعد

طوبى لبيت قد بُعد

طوبى لأرصفةٍ وبلدانٍ تغيمُ ولا نرى

طوبى لما فقدته أيدينا وعزّزت الرياح غيابه

طوبى لنجمٍ ضلّ

طوبى لكل شيء

يرتبط العزف بكلمة (الشوارع) وبكلمات غيرها في مواطن كثيرة من مجموعات القيسي، فنرى عنوان (عازف الشوارع) حاضرًا بين حين وآخر، فيسمى نفسه عازف البرتقال، يقول (القيسي، 1988):

عازف البرتقال

قال طال المطال

ما بكى أو شكا

إنما أو شكا

أن يهزّ الغياب

صدره فشدا

ويسمى نفسه (عازف الكحل)، في عنوان قصيدة يقول فيها (القيسي، 1992):

قومي لتفريق شقائق وجهك ويُزاح الغيمُ

يُتاح لعازف الكحل سبيلُ النعناع

ذُبُل العُصفُر أو كاد

وفي ديوان (شئات الواحد) نجد قصيدة (المغني) التي يعبر فيها عن تعبه وحالة يأسه، يقول (القيسي، 1989):

تعب المغني من ربابته، وأثر أن ينام

في آخر المنفى بلا شفقةٍ

ويمحو ما تساقط من كلام

وفي كتاب (الحصى والماس) نجد حضورًا واضحًا لمفردات العزف، مثل مزمور فلسطيني، مزمور، عزف منفرد، على العمود

الفقري، أغنية القمر الراجف، مزمور كنعاني، مزمور ليبي، عزف الرجوع، خمسون أغنية قصيرة، أغنية، مزمور أندلسي.

وهو في نهاية المطاف يدرك أن حالة اللاجدوى ستكون هي نهاية مطافه في شوارع هذا العالم، يقول (القيسي، 1988):

ما الذي أعزفه الآن؟

ليس في مكنتي أن أقول الجديد

أو أكرر ما قلت

لهذا يتوجني الصمت

يتوجني بهالاته الغامضة

ويلبسني عباءة سوداء

دون أن يعطيني شارة الموت

أو تذكره الرحيل القادم

وهو لا ينسى أن يوجه خطاب الخسارة هذا إلى أمه، وأن يعلمها بأنه صار (كهل الأسفار)، يقول (القيسي، 1989):

أنا ابنك هذا الخاسر الأكيدُ

كهلُ الأسفار

وكاسرُ الأواني

آخر سلسلة على صدرِ أورورا

الطاعنة في الماء

وبعد كل هذا يأتي الشاعر في ديوان (الأيقونات والكونشيراتو) وهو ديوان مطبوع قبل وفاته بعامين ليغير آتته الموسيقية في قصيدة

(أيقونة طلب المغفرة) لتصير إزميلاً حزيناً، يقول (القيسي، 2001):

وحيداً محتشداً بالأضدادِ

أدقُّ بإزميل الحزن صناديقَ الوقت

**عناوين أخرى والإعداد الخارجي**

قد يكون كتاب (الحصى والماس) آخر مجموعة طُبعت في حياة محمد القيسي، وقدم القيسي له بمقدمة تبين آلية إعداد هذه المجموعة، يقول: "وإذا فرغت من جمعها من متون بعض الصحائف والمجلات العربية، وما عثرت عليه طيَّ أوراق قديمة خاصة وجديدة، بثُّ أراها بعد طويل تأملها خيوطاً مكملة لنسيج التجربة الشعرية الخاصة التي تنفرد على صفحات أكثر من عشرين مجموعة شعرية".

فالكاتب عملية غريبة لقصائد لم تنشر ولا ينتظمها تاريخٌ معين في كتابها، ولكنه رأى فيها ما يكمل نسيج تجربته الشعرية.

في مقدمة هذه المجموعة ربما أجد الدليل إلى ما يمكن أن أذهب إليه في تحليل عنوان هذه المجموعة، يقول القيسي: "هكذا رحلت أغرب كل ما ينتسب لي من كلام، أمزق بعضه وأبقي على البعض الآخر جانباً حتى صار إلى ما شكّل حبات هذا الكتاب" (القيسي، 2002).

فما هي حبات هذا الكتاب؟ أليست هي القصائد المتنوعة ما بين الحصى والماس؟ هنا لا تأخذ في رأيي - أية دلالة سلبية، فالحصى والماس تشكيل من تشكيلات البحر والنهر، فالحصى ألوان والماس ألوان والقصائد ألوان ملونة ما بين قصيدة طويلة وقصيدة قصيرة، ومباشرة وغير مباشرة، وذات قيمة فنية عالية إلى ذات قيمة فنية أدنى، فالحصى والماس تشكيل من تشكيلات النهر الجاري، وهذه المجموعة واحدة من التشكيلات الشعرية الكثيرة في تجربة محمد القيسي، خاصة وأنه يشير إلى تعدد الأشكال الفنية فيها، يقول (القيسي، 2002): "مثلما تتوزع البنى الشعرية فيها بين أكثر من شكل شعري واحد، حيث تتجاوز قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، في الوقت الذي تتناثر بينهما قصائد ومقطوعات تنتسب إلى الشكل الكلاسيكي المعروف للقصيدة العربية".

تجدد الإشارة هنا إلى أن محمد القيسي كان دائم التكرار لعناوين دواوينه داخل الديوان في عناوين القصائد وفي مضامين القصائد، من سارا إلى عازف الشوارع إلى مجنون عيس وغير هذا كثير، ولكننا لا نجد ذكراً للحصى والماس داخل الديوان نفسه، ومن البدهي ألا نجد ذكراً له بعد ذلك كونه آخر كتاب طُبع في حياة الشاعر في أغلب الظن.

وقد يكون من باب المفارقات ألا يتكرر عنوان الديوان في الديوان نفسه، ثم نجد قصيدة في الديوان عنوانها (قديس التكرار).

(قديس التكرار) هي المقطوعة أو القصيدة الأولى من (كتاب اليأس الباذخ)، وهو كتاب مضموم في صفحات كتاب (الحصى

والماس)، يعترف فيه الشاعر أنه سادراً في التكرار، يقول (القيسي، 2002):

واقفاً أبتكر الليلة وجه ابن حمدة،

قال القديس السادر في التكرارُ

واقفاً أبتكر على نافذتي

هذا الظل النوراني وأطلقه نحو الأرض

ليرى

في ممرات الطفولة

في القبو العميق العميق،

كتاب اليأس الباذخ  
وشعلة الأخضر في الهواء الطلق!  
وأرى أن المقصود بـ(التكرار) هنا هو تكراره نفسه في شعره وتجواله وديدن أيامه المؤارة بالمفاجآت السياسية والشخصية، وما يوضح لنا أن(التكرار) هو تكرار الشعر والحياة اليومية قوله في المقطع(هـ) من القصيدة نفسها:  
وعلى مصطبة القصيدة نفسها  
ثانية أبتكر لَفلاق الأيام محمد  
سنجاباً أبيض أطلقه نحو الأرض  
فيهرب بي مني  
هذا الهجاء العازفُ عني  
اللائب والجواب على مصطبة المقهى  
أغنية ولهى  
سأقول له مهلاً  
يزداد الصبح هنا ليلاً  
تزداد البوابة قفلاً!

#### (الأيقونات والكونشيرتو) والإعداد الداخلي

إذا كانت مجموعة(الحصى والماس) تمثل تجربة الشاعر في لملمة الأشعار المبعثرة عبر سنوات طويلة، وإعادة تدوينها بمختلف أشكالها من الحصى إلى الماس؛ فإن مجموعة (الأيقونات والكونشيرتو) تمثل تجربة الشاعر في تصنيف قصائده داخل الديوان تبعاً لاعتبارات فنية وموضوعية.

والأيقونوغرافيا مصطلح استخدم أول مرة في القرن الثامن عشر، ويعني الكشف عن تمثيل الشخص في صور، سواء أكان هذا التمثيل تمثيلاً طبيعياً للشخص أم تمثيلاً رمزياً، سواء أكانت الشخصية دينية أم دنيوية، وتهدف البحوث الأيقونوغرافية إلى توضيح الفكرة وراء نموذج مصور معين خاصة إذا كان هذا النموذج رمزاً.

والأيقونة لفظ يستخدم كثيراً في المسيحية، وتمتاز الأيقونوغرافية المسيحية بعدد وفير من الصور، والمتعددة من النماذج، وقد بدأت في القرون الأولى بالرسوم الجصية في المقابر، ثم تطورت حتى أصبحت "لغة" رمزية معقدة.

هذا ويكمن جوهر الأيقونوغرافية المسيحية في قراءة المعنى وتفسيره الروحي المتضمن في الصور والأيقونات (غريال، 1987). وفي هذا السياق يمكن طرح السؤال التالي:

هل كان محمد القيسي متقصدًا العنوان وفق معرفة كافية بمصطلح(الأيقونات)؟ ثم هل كان متقصدًا ربط الأيقونات بالكونشيرتو؟ وفق ما يعطي كل من المصطلحين من معانٍ معجمية وأبعادٍ رمزية؟

بتعريف مصطلح(الكونشيرتو) سنتضح الصورة أكثر، وستكون أكثر اتضاحاً عند النظر في قصائد المجموعة وعتباتها النصية الأخرى.

أما الكونشيرتو فهو اسم كان يطلق في الموسيقى الأوروبية على مقطوعات مؤلفة للمجموعة الآلية(أوركسترا) ثم تطورت إلى تأليف آلي على صيغة (السوناتا)، وتختص بالأداء عادة آلة مفردة مع الأوركسترا (غريال، 1987).

فالأيقونات تنتمي إلى مدرسة الرسم والنحت والتشكيل، والكونشيرتو ينتمي إلى عالم الصوت والموسيقيا، ولعل(الإهداء) في هذه المجموعة يكون أولى العتبات التي تعطي بعض التفسير.

يقول في الإهداء (القيسي، 2001):

إهداء

ليس إلى غيرك

أيقوناتك

أما الكونشيرتو

فلها

ينقسم الإهداء إلى قسمين: الأيقونات، ويهدها الشاعر إلى نفسه، وليس إلى أحدٍ سواه، ويقول إنها أيقوناته هو (أيقوناتك).  
والقسم الثاني الكونشرتو، ويهدي هذا الكونشرتو لها (الأنثى)، وربما يقصد أيضًا أنها شريكة في صناعة الكونشرتو، وقبل أن  
نبحث نحن عن الأيقونات، بحث الشاعر نفسه عنها، فنراه يقول في قصيدة (أيقونة الخيميائي) (القيسي، 2001):

من باب الحيرة أبدأ بحثي، قال

عن الأيقونات

وأما الصافية، فلا بد هناك..

وراح يضيق، يضيق

فلا ينضو عنه ثياب النوم

ولا يبكي

-لن تجد الراحة قال الخيميائي،

إذا لم تنتظر داخل أضلاعك

وأشار إلى الصدر: هنا راحتك،

اذهب في الأرض، عليك بقلبك،

حيث تكون تكون الأيقونات

لماذا بحث القيسي عن الأيقونات في (أيقونة الخيميائي)؟ إن رواية (الخيميائي) للكاتب البرازيلي (باول كويلو) تقوم في فكرتها  
على البحث؛ البحث عن الكنز والثروة؛ ولكن هذا البحث يقود إلى البحث عن الحكمة فيتحصل (سانتياغو) بطل رواية (الخيميائي)  
على الكثير من الحكمة وهو في طريقه إلى أهرامات مصر للبحث عن الكنز.

ومن هنا قال الخيميائي للقيسي في قصيدته (القيسي، 2001):

ولن تجد الأيقونات

إذا لم تنتظر داخل أضلاعك

أما الحلم الذي تحدث عنه القيسي في قوله (القيسي، 2001):

قبل قليل

كان كلِّم الأم وحيداً يسترسل في

غفوته الليلية. كان يرى حلمًا:

بين يديه كتاب يتصفحه حينًا

ويطالع أدوار الخيميائي:

وفي الحلم استمع هناك إلى صوت

في الصحراء يخاطبه:

قلبك مرأتك

فاصغ إليه...

فهو مستعاز من الحلم الموجود داخل رواية (الخيميائي) إذ حلم (سانتياغو) بوجود الكنز في الأهرامات فقرر الرحيل من أجل  
حفر الأرض الموصوفة والبحث عن الكنز.

أما ما يجمع القيسي وبطل الرواية من شبه فهو أن كليهما في حالة بحثٍ وترحال، (الشاعر الجوال) يمشي ويرحل ويبحث عن  
وطنٍ فلا يجده إلا مشتتًا في كل الأوطان؛ بل إنه يعترف بشناتته وضلاله في (أيقونة الخروج) حيث يقول (القيسي، 2001):

يا نطَّارَ المملكة الغامضة،

أعينوني كوحيد الأرض،

أعينوا هذا الابن على ما

تبلوه الأيام وراء البوابة.

أعمى، وأسيرًا في دوامات العشقِ أحوماً

ألا يدركني أحدٌ

فأحطُ يدي على الأيقونات،

ولا يتواصل مفقودي

وفي نهاية المطاف؛ فما الأيقونات إلا قصائده التي تبحث عن بيت ومكان وشعب وذات، حيث يرى أنه فقد مع كثيرين كل هذه الأشياء دفعة واحدة، يقول في (أيقونة الجغرافيات والمزامير) (القيسي، 2001):

أسدلت ستار الرحمة

قبل ختام المشهد

أغلقت المشهد فأمامي جُغرافياتٌ

ومزامير أرممها في الأيقونات

وأبعثها في قوارب لرجوعي

النصف الأول من عنوان المجموعة هو (الأيقونات)، والنصف الآخر من العنوان هو (الكونشيرتو) والكونشيرتو كما مر بنا ينتمي إلى عالم الموسيقى، ومر بنا في الإهداء أن (الكونشيرتو) لها؛ أي لأنثى يقصدها الشاعر، وهي إذا جاز التعبير (عازفة الكونشيرتو). بادئ ذي بدء يتكون قسم (الكونشيرتو) في المجموعة من سبع حركات، وقد يردنا هذا إلى درجات السلم الموسيقي السبع: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي.

ولكن إيقاع الموسيقى أقل حضوراً، إيقاع الجسد وحضور الأنثى هما الطاغيان على هذا القسم من الديوان، وهنا نعود إلى عتبةٍ أخرى في هذا الديوان ليس لها عنوان يقول فيها القيسي: "أنجز هذا العمل الشعري (الأيقونات) ما بين شهري تموز 1998م وكانون الثاني 1999م، في الجزء المتاح من فلسطين المحتلة ما بين غزة ورام الله والبيرة وجفنا ومخيم الجلزون وأماكن متخيلة أخرى، وهو العمل الأول للشاعر في أرض الذاكرة الأولى" (القيسي، 2001).

فالأيقونات 1- كتبت في فلسطين، والأيقونات 2- كتبت كما تشير نهايات القصائد في عمان، ويتراوح تاريخ الكتابة ما بين عامي 1999م-2000م.

أما قسم (الكونشيرتو) فكتب في عمان عام 2000م باستثناء الحركة الأولى منه كتبت في عمان وباريس ونجد في (الأيقونات) حضوراً بارزاً للجغرافيا الفلسطينية وحضوراً بارزاً أيضاً ل (حمدة)، وهذا أمرٌ طبيعي كونه كتب هذه القصائد في فلسطين عند عودته إليها بعد غياب طويل.

لم تعب الأنثى - أياً كانت- عن صفحات القيسي الشعرية والنثرية على حدٍ سواء، فهو واحدٌ من الشعراء العرب الذين انشغلوا بسيمياء الأنثى والدلالات الكثيرة التي تختزنها لغوياً وثقافياً؛ " فقد شغلت المرأة مكانة مميزة في مسيرة الشعر العربي قديماً وحديثاً، لا سيما المرأة المحبوبة" (الطوالبة، بني ياسين، 2016) وقد جاء حضور الأنثى الحبيبة أو الخدينة حضوراً جسدياً طغى على كل شيء وجعله ثانوياً في معظم حركات الكونشيرتو. فيكون هذا الديوان (الأيقونات والكونشيرتو) قد جمع الحبيبتين: الأم والخدينة، وكانت الأيقونات له لأنه هو الذي يبحث عن الأم والوطن، وكان الكونشيرتو لها لأنها هي التي امتلكت مفاتيح الإيقاع الجسدي.

أعطى الأيقونات لأمه ووطنه كونها تحمل بعداً جمالياً وفنياً متنوع التشكيلات، وكونها أيضاً تحمل شكلاً من أشكال الفن الديني المسيحي، فأطغى على قصائده بهالة من الهدوء والحضور لا نجدها في الكونشيرتو، فنجده يبحث عن الحكمة في (أيقونة الخيميائي)، في حيث نجده يقول في الكونشيرتو (القيسي، 2001):

من يعزف هذا الكونشيرتو العجري

وينزعني نحو القارب...؟

أكثر من خيط، غير الضوء

وأكثر من لمسة

ورجفة أعضائك بين يدي

ويقول أيضاً (القيسي، 2001):

من يعزف هذا الكونشيرتو العجري

ويضرم فينا النار كمفتتحٍ لنهارٍ آخر

من يعزفنا

من يعزفنا

إن هذا العزف يختلف عن عزفٍ جاء في (أيقونة باب البيرة) يقول فيه (القيسي، 2001):  
 دامياً بالغروب وأسمعُ عزفاً شفيفاً  
 فقلت وداعاً للوركا  
 وداعاً لهذا الحبق  
 ثم ها أنذا في مدينة قلبي  
 في البيرة الآن وحدي، وما من أحد  
 ويختلف أيضاً عن قوله في (أيقونة طلب المغفرة) وهو يخاطب حمدة (القيسي، 2001):  
 أحتاج إلى تنسيق الآلام،  
 وأحتاج إلى سارية،  
 أنتِ دليلي الأرضي إلى  
 أيقونات الصافية،  
 دليلي في صحراء يديها اليابستين  
 تجلي لي في هالات الأنوار،  
 تجلي لي  
 وليغمري نورك  
 فأصير إلى محو  
 فإذا شارفتُ أمام السور العالي  
 إذا ذاك سألهجُ بإشارات العشق،  
 أخفُ إلى شرفتها الضوئية،  
 وأكلم حالي:  
 يا امرأة سنيني الأربع،  
 أعطيني لمستك الأولى،  
 لأواصل فوق بساطي الأرضي سؤالي

لقد اعتمدت مجموعة (الأيقونات والكونشروتو) على حركة الثنائيات، فنجد الأيقونات رسماً وتلويناً ونحتاً وتشكيلاً، ونجد الكونشروتو فناً موسيقياً. ونجد الحكمة والبحث عن الذات والروح في الأيقونات، ونجد الجسد وحركاته وحضوره في الكونشروتو. ونجد الأنثى الأم بكامل هيبتها ووقارها في الأيقونات، ثم نجد الأنثى الخدينة بكامل جسدها وصخبها في الكونشروتو. ونجد الحضور الجغرافي البارز لمدن الوطن في الأيقونات ثم نجد الحضور الجغرافي البارز لمدن العالم في الكونشروتو. ومثل هذه الثنائيات لا نجدها في مجموعة (الحصى والماس) لأن تلك المجموعة كما سلف تعتمد الإعداد الخارجي للقصائد المبعثرة عبر الزمان والمكان، أما قصائد (الأيقونات والكونشروتو) فهي معدة إعداداً داخلياً وأعياناً لحركة الكونشروتو الموسيقية والشعرية أيضاً، لنجد في نهاية المطاف توافقاً موضوعياً وتوافقاً سيميائياً بين عنوان الديوان (كتاب الحصى والماس)، ومضمونه المختلف الأطوار والإشارات. ونجد توافقاً أيضاً بين عنوان الديوان (الأيقونات والكونشروتو) ومضامينه القائمة على الثنائيات.

### العنوان في تقنيات مختلفة

#### - العنوان والقصيدة القصيدة

ربما تكون قصيدة (أيقونة التجربة) من ديوان (الأيقونات والكونشروتو) مثلاً جيداً على توافق العنوان مع القصيدة التي تحمل في مضمونها قصة، متكاملة العناصر؛ فهذه القصيدة القصصية تتضمن الزمان والمكان، والشخص والحدث الدرامي والعقدة والحل، وبما أن الشاعر أحد شخصها فقد ألقى عليها صفة (التجربة)، ومختصر القصة أن امرأة لا يُعرف أصلها كانت تعيش في رام الله، وفي أول سنة يسكن فيها الشاعر رام الله تراه المرأة وتسحبها إلى بيتها وهو في أول شبابه وتحاول أن تغويه ولكنه يهرب. وبعد خروجه وهجرته من فلسطين عاد في السبعينيات بتصريح لزيارة فلسطين، عاد وسأل عن المرأة فقالوا له: عندما افتقدوها خلعوا باب الدار وجدوها قد نحرّت بالسكين، وعند تشريح الجثة وجدوا أنها رجلٌ وعندها علم الجميع لماذا كانت

تغطي وجهها، حيث كانت تقول يوجد عيب خلقي في شفثيها، فذعر الناس وخاصة النساء اللواتي كنَّ يعطينها الأسرار ويكشفن عن خصوصياتهن الجسدية لها. وذعر الشاعر عندما سمع الخبر. بالطبع غفل الشاعر أو تغافل عن خصوصيات النساء وخطورة مواقفهن مع الرجل المرأة، وأعطى الأهمية الأولى لخصوصيته هو، فأعطى العنوان ما يخصه هو، أو ما يخص تجربته مع هذه المرأة.

ومما جاء في القصيدة (القيسي، 2001):

سقيفتها الطينية فوق الشارع، لا شباك لها

وأمام الباب يُرى زيدٌ للماء

أمر قريباً منه إلى دار زميلٍ لي

كان العام الأول لي في رام الله

وتلميذاً جدُّ نحيلٍ كنت،

شربتُ من الزير ونادتني

كانت تتمدد فوق حصيرتها

شدتني من طرف قميصي

شدتني بأصابعها في رفق

وقد بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة (فَعْلَن)، التي تتناسب مع تدفق الموضوع القصصي وسرعة أحداثه.

#### - قصيدة الأسئلة.

يتواءم عنوان قصيدة (عبدالله يسأل عن مكاتيب مريم) مع البناء الفني للقصيدة الحافل بأدوات الاستفهام، وكذلك يتواءم مع الدلالة السيميائية المكونة في نفس الشاعر، تلك النفس المؤارة بالأسئلة على الصعيد الشخصي، وعلى الصعيد الجمعي، يقول فيها (القيسي، 1983):

هل كُتِب علينا الجوع!

آه مريم

كم أن وشاحك غامض

كم أن يديك تلوحان بعيداً

ويقول فيها (القيسي، 1983):

أين إذن يلجأ يا مريم

أين هي البرية

أين هو الأنف لأنقل قدمي

مريم أين هي الطلقة

أين يداي هنا

أينك؟!!

ويمكن أن أشير هنا إلى أن الأسئلة الموزعة في القصيدة فيها شيء من أجواء (نشيد الأنشاد) عدا عن بناء القصيدة بشكل عام؛ فهو يضعنا من خلال بنائه اللغوي في أجواء (نشيد الأنشاد)، ومثل هذا قوله (القيسي، 1983):

مريم يا قصب الروح

وكتابي المفتوح

يا أختي

أيتها الطالبة يدي ونشيدي

وقد جاء في (نشيد الأنشاد): "قد سلبت قلبي، يا أختي يا عروسي" (العهد القديم).

ويقول القيسي (القيسي، 1988):

ولا تنزف قامة عبدالله

إذ يتوزعه الصدر ولا  
يأكل من تفاحك شيئاً  
أين إذن يلجأ يا مريم  
أين هي البرية  
أين هو الأفق لأنقل قدمي  
مريم أين هي الطلعة  
أين يداي هنا  
أينك؟!

وجاء في (نشيد الأُنشاد): "أين ذهب حبيبك أيتها الجميلة بين النساء؟! إلى أين تحول حبيبك فنبحث عنه معك؟ (العهد القديم).

### - قصيدة التقرير

في قصيدة (تقرير موجز لشخص بين الشرفة والطريق بين الواحدة والسادسة) نلاحظ عنواناً طويلاً للقصيدة، ويكاد يكون أطول عناوين محمد القيسي، ويبدو أن القيسي كان واعياً أو قل كان قاصداً أن يكون العنوان طويلاً، وسبب ذلك أنه القصيدة (تقرير)، فهو يريد أن يقدم تقريراً عن شخص ما، فأوضح التفاصيل العامة العنوان، فنرى العنوان قد تضمن شخصاً ومكاناً محدداً وزماناً محدداً أيضاً، وعلى طريقة التقارير الرسمية، وفي هذا طاقة سيميائية توحى بمضمون القصيدة التي جاءت بأسلوب تقرير مبنى على أسلوب الجمل الخبرية، يقول في بدايتها (القيسي، 1983):

رجلٌ واحدٌ  
غرفةٌ واحدة  
وسريران وخشب، شاسعان كبرية  
ووحيدان،  
أو مثلما خيل الآن لي:  
لعبتان وطفلان لا يبكيان  
صالةٌ باردةٌ  
(دقت الساعة الواحدة  
كان مذياعه صامتاً  
ويداه مجردتين)  
ثم يتابع الشاعر جملة التقريرية التي تصف حال الرجل والأشياء من حوله بتفاصيلها حتى ينهي تقريره بقوله:  
رجلٌ واحدٌ  
غرفةٌ واحدة  
وسريران، وامرأة في الغياب  
وكتابٌ

### - قصيدة الاحتجاج

لم يقدم القيسي احتجاجه في قصيدة (احتجاج شخصي) بطريقة مباشرة أو كما يمكن أن يتوقعه المتلقي، مع أن عنوان القصيدة يوحي بالمباشرة، ولكنه قدّم احتجاجه بالأسئلة الإنكارية المتضمنة معاني الاحتجاج والرفض، ولكن بأسلوب سيميائي يمكن أن ينتقل بشفاافية إلى شعور المتلقي، الذي يمكن بدوره أن يتقمص الدور ويعلن احتجاجه؛ لأن لغة الأسئلة والاحتجاج لم تكن في موضوع مباشر، فكان من الممكن أن تمثل حالات مختلفة كثيرة، ومنها يقول (القيسي، 1974):

تساءلتُ يا حبة القلب  
كيف تمر الثواني  
ويهدر نهر الدقائق؟



ونحن بعيدان، نعبر تيه المنافي  
ولما تهب الحرائق؟  
ومنها يقول:  
لماذا يمر سحب النهار  
وتبعد عن ناظري المراكب؟  
ويزحف في داخلي الليل  
أشعل كل الشموع ولا  
ألتقي بك.. أمضي  
وأحضن بين يدي الحقائق؟

### الخاتمة

استطاع القيسي باعتماده تقنية عتبة العنوان أن يقدم قراءة للحياة اليومية التي عاشها، ويضفي عليها طابعاً جديداً، كما قدّم صوراً تمتاز بالجدة والابتكار، صوراً تتيح تعدد القراءات، وهذا ينم عن قدرات الشاعر وذائقته الفنية. وأخيراً، يتضح لنا أنّ العنوان بنية رئيسية من بنى النص الشعري، وليس عنصراً زائداً، وهو عنصر مهم في تشكيل الدلالة، والإشارة إلى المعنى الكلي للنص، أو اختصار المعنى في كلمة أو كلمتين.

### المصادر والمراجع

العهد القديم

- الإدريسي، ي، (2015)، عتبات النصفى التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص 46.
- جابر بن، (2016)، البنى الأسلوبية في سنية ابن زيدون، الجامعة الأردنية: مجلة دراسات، المجلد 43، العدد 1، ص 141.
- حسين، خ، (2005)، سمياء العنوان: القوة والدلالة - النمرور في اليوم العاشر -، لذكريا تامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، م 21، ع 3، ص 350.
- السعودي، م، (2015)، تشكيلات الصورة الشعرية في كتاب الموت ل(محمد المقدادي)، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، المجلد 42، ملحق 2، ص 1437.
- الطوبالية، ع، بني ياسين، م، (2016)، وصف المرأة في شعر بشار بن برد: دراسة تحليلية، الجامعة الاردنية: مجلة دراسات، المجلد 43، ملحق 3، ص 1443.
- غريال، م، (1987)، الموسوعة العربية الميسرة، لبنان: دار نهضة لبنان، م 2، ص 190، ص 1519.
- قطوس، ب، (2002)، سيمياء العنوان، عمان: وزارة الثقافة، ص 49.
- القيسي، م، (1974)، رياح عز الدين القسام، العراق: منشورات وزارة الإعلام، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (42)، ص 9، ص 10.
- القيسي، م، (1983)، كم يلزم من الوقت لنكون معاً، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص 45، ص 47، ص 46، ص 23.
- القيسي، م، (1988)، عازف الشوارع، عمان: دار الكرمل، ص 44، ص 41، ص 51، ص 65، ص 100، ص 102، ص 89، ص 91.
- القيسي، م، (1989)، شئنا الواحد، بيروت: المؤسسة العربية، ص 41، ص 47، ص 51، ص 138، ص 15.
- القيسي، م، (1989)، كتاب حمدة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 87، ص 88، ص 30، ص 32.
- القيسي، م، (1991)، مجنون عبس، عمان: منشورات وزارة الثقافة، ص 53، ص 179.
- القيسي، م، (1992)، كل هذا البهاء وكل شفيف، بيروت: دار المنتبي، ص 77، ص 78، ص 28.
- القيسي، م، (1994)، الموقد والذهب - حياتي في القصيدة -، الأردن: منشورات وزارة الثقافة، ص 220، ص 166.
- القيسي، م، (1998)، ماء القلب، رام الله: وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ص 44.
- القيسي، م، (2001)، الأيقونات والكوشيرتو، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 9، ص 75، ص 73، ص 47، ص 21، ص 6، ص 140، ص 142، ص 34، ص 11، ص 56.
- القيسي، م، (2002)، كتاب الحصى والماس، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ص 5، ص 6، ص 189، ص 3، ص 87، ص 90.

## The Textual Sills in the Muhammad Al-Qaysi's Poetry Title as a Model

*Eham Ziad Al-Wardat\**

### ABSTRACT

This study aims at detecting the title of Muhammad Al-Qaysi's Poetry and revealing the semantic and aesthetic dimensions which his poetic experience has monopolized, for achieving this aim title inferential approach was employed using selected models of the poets works revealing the irony of a defensive method taken and a reaction that contributed in strengthening the text and rejuvenating it through allowing equivocation and forming the poetic images which establish relations between unfamiliar things that surprize the reader and attract him to reveal the hidden vision in the text.

**Keywords:** Muhammad Al-Qaysi, Textual, Sill, Poetry, Semantic, Aesthetic, Title.

---

\* Yarmouk University, Jordan. Received on 27/10/2017 and Accepted for Publication on 3/6/2018.