



The Rhetoric of Metapoetry and Mechanisms of Self-Criticism in Ghazi Al-Gosaibi's Poetry Collection *Garden of Sunset*

Dr. Mqbulah Ali Alhusayni*

Malhusayni@ut.edu.sa

Abstract

This study investigates the rhetoric of metapoetry and mechanisms of self-criticism in Ghazi Al-Gosaibi's poetry collection *Garden of Sunset*, focusing on instances where poetry becomes an object of reflection and critical examination. Employing rhetorical analysis informed by modern theories of metapoetry and classical Arabic rhetorical devices, the study applies a functional criterion to identify metapoetic passages in seven of the collection's eleven poems. The analysis explores three interconnected dimensions: the limitations of poetic expression, the questioning of inherited poetic conventions, and the relationship between poetic identity and literary legacy. The findings reveal that the poet's awareness of poetry's limitations develops from questioning and self-evaluation to acknowledging its inadequacy before death. His reconsideration of conventional poetic practices, including elegiac mourning, addressing the moon, and invoking abandoned campsites, challenges their expressive value, while poetic engagement with Al-Mutanabbi becomes an act of homage rather than rivalry. Furthermore, poetry emerges as an alternative autobiography through which the poet seeks to preserve his identity beyond death. The study concludes that metapoetic awareness becomes particularly pronounced in elegiac contexts, where Al-Gosaibi simultaneously occupies the positions of creative poet and critic of his own work.

Keywords: Metapoetry, Elegiac Context, Self-Criticism, Arabic Rhetoric, Self-Awareness.

* Assistant Professor of Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language, College of Education and Arts, University of Tabuk, Saudi Arabia.

Cite this article as: Alhusayni, M. A. (2026). The Rhetoric of Metapoetry and Mechanisms of Self-Criticism in Ghazi Al-Gosaibi's Poetry Collection *Garden of Sunset*, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, 8(4): 51 -50
<https://doi.org/10.53286/tg7m2y23>

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.



بلاغة الميتاشعر وآليات النقد الذاتي في ديوان «حديقة الغروب» لغازي القصبي

د. مقبولة علي مسلم الحصري*

Malhusayni@ut.edu.sa

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة (الميتاشعر) في ديوان «حديقة الغروب» للشاعر السعودي غازي القصبي، أي المواضيع التي يتخذ فيها الشعر من نفسه موضوعاً للتأمل، والمساءلة والنقد، ويعتمد البحث التحليل البلاغي منهجاً حاكماً، مفيداً من مفهوم (الميتاشعر) في النقد الحديث، ومن أدوات البلاغة العربية كالاستفهام، والتجريد والالتفات، والتضمن، ويطبّق معياراً وظيفياً يميّز الشاهد (الميتاشعري) من مجرد ذكر الشعر؛ فيحصر الظاهرة في سبع من قصائد الديوان الإحدى عشرة، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة ومدخل وثلاثة مباحث ونتائج: يعرض المدخل مفهوم (الميتاشعر)، وحدوده، والتمييز بينه وبين الوعي الميتاشعري والنقد الذاتي، وأشكاله ومعيّار تحديد الشاهد واختباره، والتعريف بمدونة البحث، ويتناول المبحث الأول "القصيدة أمام عجزها"؛ فيرصد تدرّج وعي الشاعر بحدود القول، من السؤال إلى الحكم على النص إلى الاعتذار عنه، ويتناول المبحث الثاني "مساءلة الأعراف الشعرية"؛ فيقف عند موقف الشاعر من الغزل بالقمر، والبكاء في الرثاء، والوقوف على الطلل، ومعارضة المتنبي، ويتناول المبحث الثالث "الذات الشاعرة بين الوصية والأثر"؛ فيدرس تحول النتائج الشعري إلى سيرة بديلة، تحفظ الذات بعد غيابها، وقد انتهى البحث إلى أن الوعي الميتاشعري في الديوان، يتجلى في ثلاثة مستويات: وعي بعجز الأداة الشعرية يتدرج من السؤال إلى الحكم على النص فالاعتذار عنه فالإقرار بلا جدواه أمام الموت، ووعي بالأعراف الموروثة يسائل مخاطبة القمر، والبكاء في الرثاء، ويستدعي الطلل للسؤال عن جدوى الاستعادة، ويحوّل المعارضة من المنافسة إلى الوفاء، ووعي بالذات الشاعرة يُلمّي سيرتها على من يخلفونها ويعوّل على أثرها المكتوب، كما كشف البحث أن هذا الوعي يشتد في سياق الرثاء، وأن الشاعر يجمع فيه بين موقعي المبدع، والناقد لنصه.

الكلمات المفتاحية: الميتاشعر، سياق الرثاء، النقد الذاتي، البلاغة العربية، الوعي بالذات.

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الحصري، م. ع. م. (2026). بلاغة الميتاشعر وآليات النقد الذاتي في ديوان «حديقة الغروب» لغازي القصبي، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، 8(4): 50-51. <https://doi.org/10.53286/tg7m2y23>

© نُشر هذا البحث وفقاً لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أجريت عليه.

المقدمة

لم يعد الشعر في كثير من تجاربه الحديثة، والمعاصرة يكتفي بأن يعبر عن العالم، بل صار يلتفت إلى نفسه وهو يعبر عنه؛ فوسائل أدواته، ويختبر قدرته على التعبير، ويعيد النظر في الأعراف التي ورثها، وهذا الالتفات هو ما تسميه الدراسات النقدية الحديثة (الميتاشعر) Metapoetry، أي الشعر الذي يتخذ من الشعر نفسه موضوعاً له: القصيدة ولغتها، والشاعر ووظيفته، وفعل الكتابة وحدوده، وليست الظاهرة طارئة على الشعر العربي؛ فقد تتبع فخر الدين (2015/2021)، ص 13، جذورها في شعر المحدثين العباسيين، ووصلتها بشعر الحداثيين في القرن العشرين، ورصدها كزاد (2025) في الشعر الجزائري الحديث، متخذاً شعر محمد الصالح خبشاش أنموذجاً؛ بيد أن (الميتاشعر) لا يتحقق بمجرد ورود لفظ الشعر، أو القافية في النص، وإنما يتحقق حين يتحول هذا الحضور إلى موضوع للتأمل، أو المساءلة، أو النقد داخل القصيدة نفسها؛ وهذا هو المعيار الذي يعتمده هذا البحث في تحديد شواهد.

ويُقصد بالميتاشعر في هذا البحث أنه: كل موضوع في القصيدة أو في عتباتها يتخذ فيه الخطاب من الشعر موضوعاً يتأمله أو يسأله أو يقوم، سواء أكان هذا الموضوع أداة القول، أم عُرفاً من أعراف القصيدة، أم نصاً شعرياً سابقاً، أم نتاج الشاعر نفسه، بشرط أن تدل على ذلك قرينة في بنية النص. ويُستعمل «الوعي الميتاشعري» لما يُستدل عليه من هذه المواضع، و«النقد الذاتي» لصورة خاصة منها يقوم فيها الشاعر شعره، على ما يفصله المدخل.

وتبرز في هذا السياق تجربة الشاعر السعودي غازي القصبي (1940-2010)، وهي تجربة تجاور فيها الشاعر، والأكاديمي، والوزير والروائي، وقد عُرف القصبي بوعي لافت بصنعتة، حتى إنه أفرد لتجربته الشعرية كتاباً نظرياً يستعيد فيه مسيرته ويراجعها، هو «سيرة شعرية» (القصبي، 1988). ويمثل ديوانه «حديقة الغروب» (القصبي، 2007) المرحلة المتأخرة من هذه التجربة؛ فقصائده الإحدى عشرة كُتبت بين عامي 2002 و2006، ويغلب عليها الرثاء والوداع ومراجعة العمر، وهي موضوعات تدفع الذات إلى الحساب، ومن ذلك حسابها مع الشعر نفسه، ولا يقتصر هذا الحساب على قصيدة العنوان التي تُفتتح بقوله: «خمسٌ وستون.. في أجفانٍ إعصارٍ» (القصبي، 2007، ص 13)، بل يمتد إلى سبع من قصائد الديوان، يحضر فيها الشعر موضوعاً للسؤال والاعتذار والمراجعة.

وقد حظي الديوان وقصيدته الأولى باهتمام نقدي ملحوظ، فقارب السماعيل (2019) قصيدة «حديقة الغروب» مقارنة تداولية، ودرست الجهني (2020) التماسك النصي فيها، وقدم حسين (2020) دراسة أسلوبية لها، وتناولت الهزاني (2021) جماليات المفارقة فيها من منظور بلاغي نقدي، ووازن الشدوخي (2025) بينها، وبين قصيدة «الحي» موضوعياً وفنياً، وقرأت عقيد (2022) الديوان في ضوء نظرية الحقول الدلالية، ودرس آل عجم (2024) جدلية الموت والحياة في شعر القصبي عامة، وهو السياق الذي يكشف هذا البحث صلته بالوعي الميتاشعري.

ومع أهمية الدراسات التي أمكن الوقوف عليها فإن خمساً منها انصرفت إلى قصيدة العنوان وحدها، ولم تتخذ أيّ منها (الميتاشعر) موضوعاً لها؛ ومن هنا يسعى هذا البحث إلى إضافة تتمثل في ثلاثة أمور: أولها توسيع المدونة من القصيدة الأولى إلى الديوان كاملاً، والكشف عن قصائد لم تنل حظها من الدرس؛ بيد أن الوعي الميتاشعري فيها أوضح، كقصيدة «شاعر البحرين» التي يحكم فيها الشاعر على شعره بأنه صار «صخرًا.. في تأبيه» (القصبي، 2007، ص 54)، وقصيدة «يا أعزّ الرجال!» التي يعلّق فيها في الحواشي على صلة نصه بقصيدة المتنبي (القصبي، 2007، ص 69)، وثانيها ضبط مفهوم (الميتاشعر) بمعيار وظيفي يميز الشاهد الميتاشعري من مجرد ذكر الشعر، واختبار هذا المعيار على القصائد المستبعدة،



وثالثها قراءة الظاهرة بأدوات البلاغة العربية، كالاستفهام، والتجريد، والالتفات، والتضمين، بدلاً من الاكتفاء بالوصف العام.

وتتحدد إشكالية البحث في سؤال رئيس هو: كيف يتجلى (الميتاشعر) في ديوان «حديقة الغروب»، وما الوسائل البلاغية التي يتوسل بها الشاعر لتحويل الشعر من أداة للقول إلى موضوع له؟ وتتفرع عنه أسئلة ثلاثة:

كيف يعبر النص عن وعيه بحدود القول الشعري، وعجزه أمام الموت، والفقد؟ وكيف يتعامل مع الأعراف الشعرية الموروثة، كالوقوف على الطلل، والبكاء في الرثاء، ومخاطبة القمر، ومعارضة القصائد السابقة؟ أحتفي بها أم يسائلها؟

وإلى أي حد يبلغ الميتاشعر في الديوان مستوى النقد الذاتي؛ فراجع فيه الشاعر نتاجه، ويحدد ما يريد أن يبقى منه؟ ويهدف البحث إلى رصد مواضع (الميتاشعر) في الديوان وفق معيار محدد، وتحليل آلياتها البلاغية والأسلوبية، والكشف عن صلة الوعي الميتاشعري بالسياق الوجودي للديوان، أي سياق الشيخوخة، والفقد ومراجعة العمر، كما يهدف إلى بيان الكيفية التي يتحول بها الشاعر داخل نصه، إلى ناقد لتجربته وتجارب غيره، وتنبع أهمية البحث من أنه يصل بين مفهوم نقدي حديث، والأدوات البلاغية العربية الموروثة. ومن أنه يتناول مرحلة متأخرة من تجربة شاعر سعودي بارز، تتكشف فيها المراجعة، ومن أنه يقدم قراءة للديوان تتجاوز القصيدة الأولى التي استأثرت بمعظم الاهتمام النقدي.

ويعتمد البحث التحليل البلاغي منهجاً حاكماً، مفيداً من مفهوم (الميتاشعر) في النقد الحديث، ومن أدوات التحليل البلاغي العربي، ويبدأ بحصر القصائد التي يتحقق فيها المعيار الوظيفي للميتاشعر، وهي سبع قصائد من إحدى عشرة، ثم ينتقي منها الشواهد الأقوى دلالة، ويحللها في مستوياتها التركيبية، والتصويرية، والتناسية. وتوثق الشواهد من الطبعة الأولى للديوان (القصبي، 2007) بذكر الصفحة. فمفهوم الميتاشعر يحدد ما يُعدّ شاهداً، والتحليل البلاغي يحدد طريقة قراءته. ويستعين البحث بأدوات من خارج البلاغة في موضعين محددين لا يتجاوزهما: الأول الملاحظة الأسلوبية للتكرار والبنية الصيغية، حين تتوقف الدلالة على بنية لفظية متكررة، كتكرار الجذر في «عثرُ، تعثرُ، تغرُ»، ولازمة «وإن مضيت.. فقولِي»؛ والثاني المقاربة التناسية، حين يقوم الشاهد على نص سابق معلن، كمعارضة القصبي لامية المتنبي وتضمينه بيتاً من شعره. وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة ومدخل وثلاثة مباحث ونتائج: يعرض المدخل مفهوم (الميتاشعر)، وحدوده، والتميز بينه وبين الوعي الميتاشعري والنقد الذاتي، وأشكاله ومعيار تحديد الشاهد واختباره، والتعريف بمدونة البحث، ويتناول المبحث الأول «القصيدة أمام عجزها»؛ فيرصد تدريج وعي الشاعر بحدود القول، من السؤال إلى الحكم على النص إلى الاعتذار عنه، ويتناول المبحث الثاني «مسألة الأعراف الشعرية»؛ فيقف عند موقف الشاعر من الغزل بالقمر، والبكاء في الرثاء، والوقوف على الطلل، ومعارضة المتنبي، ويتناول المبحث الثالث «الذات الشاعرة بين الوصية والأثر»؛ فيدرس تحول النتاج الشعري إلى سيرة بديلة، تحفظ الذات بعد غيابها، ثم تأتي النتائج التي انتهت إليها البحث.

مدخل: الميتاشعر ومعيار الشاهد ومدونة البحث

أولاً: مفهوم الميتاشعر

يقوم (الميتاشعر) على التفات الخطاب الشعري إلى ذاته؛ فالقصيدة لا تكتفي فيه بأن تكون وسيلة لقول التجربة، بل تجعل من القول نفسه موضوعاً لها (فخر الدين، 2021/2015، ص 47-48؛ Hutcheon, 1980, p. 1)، ويمكن فهم هذا الالتفات في ضوء تمييز ياكبسون (1988، ص 31) بين الوظيفة الشعرية التي تركز الرسالة فيها على ذاتها، والوظيفة

الميتالغوية التي يتخذ فيها الخطاب من اللغة موضوعاً للكلام؛ غير أن هذا التمييز لا يفيد إلا في تسمية الاتجاه الواصف في الخطاب؛ فالوظيفة الميتالغوية عند ياكبسون يتجه فيها الكلام إلى السَّكْن اللغوي نفسه، والميتاشعر ليس هو الوظيفة الشعرية ولا الوظيفة الميتالغوية، وإنما خطاب شعري يتخذ من الشعر موضوعاً له. ولذلك يعتمد البحث في تحديده على الدراسات المتخصصة في الكتابة الواعية بذاتها.

وأقرب هذه الدراسات إلى تحديد المفهوم دراسة هاتشيون (Hutcheon, 1980, p. 1, 7) للميتاقص؛ فقد عرّفته بأنه قصّ يتضمن تعليقاً على هويته السردية واللغوية، وميّزت فيه بين صيغة صريحة يتحول فيها الوعي بالكتابة إلى موضوع معلن داخل النص، وصيغة ضمنية يتجسد فيها هذا الوعي في بناء النص دون أن يُصَحَّح به. وعزّفت ووه (Waugh, 1984, p. 2) الكتابة الميتاقصية بأنها كتابة تلفت الانتباه، على نحو واعٍ ومتهجي، إلى كونها صنعة، لتطرح أسئلة عن العلاقة بين التخيل والواقع. وإذا نُقل هذا التحديد من القص إلى الشعر، أمكن تحديد الميتاشعر بأنه خطاب شعري يتضمن تعليقاً على هويته الشعرية: على لغته، وأدواته، وأعرافه، وصلته بنصوص سابقة.

ويختلف النقاد في طبيعة الميتاشعر: أهو شكل أم موقف؟ فمن يعدّه شكلاً يقصره على القصيدة التي تتخذ الشعر موضوعاً معلناً، على نحو ما استقر في تقليد القصائد المكتوبة في «فن الشعر» منذ رسالة هوراس، فيصبح نوعاً من القصائد يُعرف بموضوعه. ومن يعدّه موقفاً يرى فيه نزعة واعية بذاتها يمكن أن تظهر في أي نص، وهو ما ذهبت إليه ووه (Waugh, 1984, pp. 5, 14). حين عدّت الميتاقص نزعة كامنة في الرواية نفسها، لا نوعاً فرعياً منها، وما تقتضيه الصيغة الضمنية عند هاتشيون (Hutcheon, 1980, p. 7)، التي لا تعلن عن نفسها في موضوع النص. ويأخذ هذا البحث بموقف يجمع بين الرأيين: فالميتاشعر عنده موقف واعٍ من الشعر، لكنه لا يثبت إلا بتجليه في شكل نصي تدل عليه قرينة؛ ولذلك جاء معيار الشاهد وظيفياً في شرطيه الأول والثاني، نصياً في شرطه الثالث.

وليس هذا الوعي غريباً عن التراث الشعري العربي؛ فقد عرفت القصيدة العربية منذ قرونها الأولى حديث الشاعر عن شعره، وفخره بقوافيه، ومحاورته أسلافه؛ وقد بيّنت فخر الدين (2021/2015، ص 13، 29، 118-119) أن الشعراء المحدثين في العصر العباسي جعلوا من القصيدة ميداناً لمساءلة الأعراف الشعرية الموروثة، وأن هذه النزعة عادت بصورة أخرى لدى الحدائين في القرن العشرين؛ ويعني ذلك أن (الميتاشعر) ليس مفهوماً مستورداً يُسقط على النص العربي، بل هو اسم حديث لممارسة لها جذور في التراث، وهو ما يسوّغ مقارنته بأدوات البلاغة العربية (فخر الدين، 2021/2015، ص 27-28).

ثانياً: الميتاشعر والوعي الميتاشعري والنقد الذاتي

تتقارب في هذا البحث ثلاثة مصطلحات دون أن تترادف. فالميتاشعر هو الظاهرة النصية نفسها، أي المواضع التي يصير فيها الشعر موضوعاً للخطاب، وهو ما حدده التعريف الإجرائي في المقدمة. والوعي الميتاشعري هو ما يُستدل عليه من هذه المواضع، أي إدراك النص لكونه شعراً ولحدود أدواته وأعرافه؛ فهو لا يُدرك مباشرة، وإنما يُستنتج من قرائن الميتاشعر، ولذلك لا يُنسب إلى الشاعر أو إلى النص إلا حيث تقوم هذه القرائن. أما النقد الذاتي فصورة خاصة من الميتاشعر، يتجه فيها الحكم التقويمي إلى شعر الشاعر نفسه، كقوله: «فصار شعري صخرًا.. في تأبيه» (القصبي، 2007، ص 54).

فكل نقد ذاتي يتخذ الشعر موضوعاً هو ميتاشعر، وليس كل ميتاشعر نقداً ذاتياً؛ فمساءلة عُرف مخاطبة القمر في «بدر الرباض» ميتاشعر لا يقوم فيه الشاعر شعره. ويميز البحث كذلك بين النقد الذاتي بهذا المعنى و«المراجعة الذاتية» التي يحاسب فيها الشاعر سيرته وحياته، كما في مطلع قصيدة العنوان: فالأولى تتجه إلى الشعر، والثانية تتجه إلى الذات.

ثالثاً: أشكال الميتاشعر

يتخذ الميتاشعر أشكالاً متعددة، يمكن ردها، في ضوء التمييز بين الصيغتين الصريحة والضمنية عند هاتشيون (Hutcheon, 1980, p. 7)، وفي ضوء أنماط العلاقات النصية عند جينيت (1982، كما ورد في: بلعابد، 2008، ص 26)، إلى خمسة أشكال، يحتاج إليها تحليل مدونة هذا البحث:

1- الميتاشعر الصريح: وفيه يصير الشعر أو إحدى أدواته موضوعاً معلناً للقول، كالحديث عن القصيدة والقافية والمحبرة وفعل الكتابة.

2- الميتاشعر الضمني: وفيه لا يُصْرَحُ بالشعر موضوعاً، وإنما يتجلى الوعي به في بناء النص، كأن تحكي القصيدة فعل قولها، أو تكشف آلية اشتغالها، أو تعطل عُرفاً من أعرافها وهي تستعمله.

3- الميتاشعر التناسي: وفيه يتحدث النص عن نص شعري سابق أو يحاوره، كالمعارضة والتضمين المعلن، وهو ما يقابل علاقة «الميتانصية» عند جينيت (1982/2016، نص الترجمة، فقرة 10)، أي علاقة التعليق التي تربط نصاً بنص آخر يتحدث عنه.

4- الميتاشعر العتباتي: وفيه يعلّق الشاعر على نصه في عتباته، كالعنوان والإهداء والحاشية، وهي من «المناص» الذي عدّه جينيت (1987، كما ورد في: بلعابد، 2008، ص 42، 142) منطقة انتقال بين النص وخارجه، توجّه قراءته دون أن تكون جزءاً من متنه.

5- النقد الذاتي: وهو الشكل الذي يُقَوِّم فيه الشاعر شعره، ويجتمع غالباً مع الشكل الصريح. وتتوزع هذه الأشكال على مباحث البحث: فيغلب الصريح والنقد الذاتي على المبحث الأول، ويغلب الضمني والتناسي والعتباتي على المبحث الثاني، ويتصل المبحث الثالث بالذات الشاعرة، وأكثر شواهد من الشكل الضمني.

رابعاً: معيار الشاهد الميتاشعري واختباره

لا يُعد كل بيت يرد فيه لفظ «الشعر» أو «القافية» أو «القلم» شاهداً ميتاشعرياً؛ ولذلك يعتمد هذا البحث معياراً وظيفياً يقوم على ثلاثة شروط:

1- أن يكون الشعر، أو أحد مكوناته كالقصيدة والقافية والقول وأداة الكتابة، أو أحد أعرافه، موضوعاً للخطاب لا مجرد وسيلة له.

2- أن يؤدي هذا الحضور وظيفية تأملية أو نقدية، كالمساءلة، أو التقويم، أو الاعتذار، أو الإحالة الواعية إلى نص سابق.

3- أن تقوم على هذه الوظيفة قرينة في بنية النص نفسه، لفظية أو تركيبية أو تناصية، لا تأويل خارجي عنه. ويخرج بهذا المعيار ما يرد فيه ذكر الشعر عرضاً، كتشبيه المحبوبة بـ«درة العقد النظيم» (القصبي، 2007، ص 60)، وما يُحمل على (الميتاشعر) من تشخيص الطبيعة، أو مخاطبة الوطن دون قرينة تصله بفعل الكتابة، ويدخل فيه في المقابل ما يلحق بالنص من عتبات يكتبها الشاعر بنفسه، كالحواشي التي يعلّق فيها على مصادر قصيدته؛ لأنها تنقل الشاعر من موقع المبدع، إلى موقع الناقد لنصه.

ولاختبار المعيار طُبّق على القصائد الأربع التي استُبعدت من المدونة، فتبين أنها تسقط عنه لأسباب مختلفة. ففي «دمع الخيل» (القصبي، 2007، ص 23-24) لا يرد ذكر الشعر ولا أدواته أصلاً، فلا يتحقق الشرط الأول. وفي «لبنان» يُستدعى رمز من التراث الشعري في قوله: «عنترُ هذا الزمان...» (القصبي، 2007، ص 45)، لكن عنتره يُستدعى فيه فارساً

مقاتلاً لا شاعراً، ولا يتجه الخطاب إلى الشعر ولا إلى عُرف من أعرافه، فلا يتحقق الشرطان الأول والثاني. وفي «عن امرأة نارية» يرد معجم النظم في قوله: «رَأَيْتُكَ دُرَّةَ الْعَقْدِ النُّظْمِ» (القصبي، 2007، ص 60)، وهو تشبيه للمحبوبة يقوم على صورة النظم، فيحضر فيه لفظ الصنعة دون أن يصير الشعر موضوعاً. وفي «لك الحمد!» يقرّ الشاعر بقصور قوله: «لك الحمد! لا أوفيك حمداً» (القصبي، 2007، ص 64)، وهو أقرب المستبعدات إلى الميتاشعر: لأن فيه إقراراً بقصور القول، غير أن القصور فيه قصور الحمد عن حق المحمود، لا قصور القصيدة عن وظيفتها، فلا يتحقق الشرط الأول.

وهذا يميز المعيار بين ثلاث درجات: غياب الشعر من الخطاب، وحضوره اللفظي دون وظيفة، وحضوره موضوعاً للتأمل أو المسألة أو التقويم. ويُطبّق المعيار نفسه داخل القصائد السبع؛ فليُستبعد منها ما لا تقوم عليه قرينة، كتشخيص الورد في قوله: «والوردُ أطرقُ بيبكي عهدَ آذارٍ» (القصبي، 2007، ص 16). كما يتفاوت ما بقي من الشواهد في قوة قرينته، وهو ما يُشار إليه في موضعه من التحليل.

خامساً: مدونة البحث

صدر ديوان «حديقة الغروب» في طبعته الأولى عن العبيكان في الرياض سنة 1428هـ/2007م، ويضم إحدى عشرة قصيدة مؤرخة بين عامي 2002 و2006، هي: «حديقة الغروب» (2005)، و«بدر الرياض» (2003)، و«دمع الخيل» (2002)، و«محسون!» (2002)، و«حياة!» (2005)، و«لبنان» (2006)، و«عادل» (2006)، و«شاعر البحرين» (2004)، و«عن امرأة نارية» (2003)، و«لك الحمد!» (2006)، و«يا أعزّ الرجال!» (2004).

ويغلب على الديوان الرثاء؛ فخمس من قصائده مرثٍ في راحلين من الأهل والأصدقاء، هم الأخت والأخ، وأحمد بن سلمان، ومحسون جلال، ويوسف الشيراوي، وسادسة في تكريم الشاعر أحمد بن محمد آل خليفة. وتتوزع قصائده بين الشكل العمودي، وشعر التفعيلة، وقد أسفر تطبيق المعيار السابق على قصائد الديوان عن تحقيقه في سبع منها: «حديقة الغروب»، و«بدر الرياض»، و«محسون!»، و«حياة!»، و«عادل»، و«شاعر البحرين»، و«يا أعزّ الرجال!»، أما القصائد الأربع الباقية؛ فيحضر فيها الشعر حضوراً عرضياً لا يرقى إلى الوظيفة الميتاشعرية، واللافت أن خمساً من هذه القصائد السبع قصائد رثاء أو وداع، وأن السادسة، «شاعر البحرين»، تكريم لشاعر صديق يغلب عليه الحنين إلى زمن انقضى، وكأن الوعي بالشعر في هذا الديوان يشتد حين يواجه الشاعر الموت، والفقد فيسأل عما تستطيعه القصيدة أمام الفقد، وعما سيبقى منه، ومن شعره بعد الرحيل. وهذا ما تتبّعه المباحث الثلاثة الآتية.

المبحث الأول: القصيدة أمام عجزها

يتتبع هذا المبحث المواضع التي تلتفت فيها القصيدة في «حديقة الغروب» إلى حدود قدرتها؛ فالشاعر لا يتحدث فيها عن الشعر بوصفه قوة، بل بوصفه أداة تقصر عن بلوغ ما يريده منها، ويتدرج هذا الوعي في الديوان على خمس درجات: سؤال عن القول، ثم حكم على النص، ثم موازنة بين شعر الذات، وشعر الآخر، ثم اعتذار عن التقصير، ثم إقراراً بلا جدوى القصيدة أمام الموت، ويتوزع هذا التدرج على مطلبين.

المطلب الأول: من السؤال إلى الحكم

1- «ماذا أقول؟»: العجز في صورة سؤال

يخاطب الشاعر في قصيدة «حديقة الغروب» رفيقة دربه، معدداً ما منحته إياه، ثم يتوقف عند حد الكلام (القصبي، 2007، ص 15):

مَنْحَتْنِي مِنْ كَنْوَزِ الْحَبِّ.. أَنْفَسَهَا وَكُنْتُ لَوْلَا نَدَاكِ الْجَانِّ الْعَارِي

ماذا أقول؟ وددتُ البحرَ قافيتي والغيمَ محيرتي... والأفقَ أشعاري

يخرج الاستفهام «ماذا أقول؟» عن طلب الفهم إلى معنى التحير والإقرار بالعجز؛ فالشاعر لا يسأل مخاطبًا ينتظر منه جوابًا، بل يواجه نفسه باللحظة التي تنفذ فيها الكلمات أمام عطاء يفوقها، واللافت أن السؤال يتجه إلى فعل القول ذاته، لا إلى مضمونه؛ فالمعضلة ليست فيما يُقال، بل في إمكان القول أصلًا.

ثم يأتي الجواب في صورة تمنٍ لا في صورة قول: «وددتُ»، وهو تمنٍ لما لا سبيل إليه؛ أن تتسع أدوات الشعر حتى تصبح عناصر الكون: البحر قافية، والغيم محبرة، والأفق أشعارًا، وهذا التمني يعترف ضمناً بأن الأدوات الفعلية، أي القافية التي في يده، والمحبرة التي على مكتبه، لا تفي بالمراد؛ فالصورة التي تبدو احتفاءً بالشعر هي في جوهرها إعلان عن قصوره. ولا يخفى ما في لفظ «البحر» من إيهام التناسب؛ فالمراد به البحر الطبيعي بقرينة «الغيم» و«الأفق»، غير أن له معنى آخر هو البحر العروضي، وهذا المعنى يناسب «القافية» التي قرُن بها، فيجتمع في الشطر الواحد معجم الكون، ومعجم الصنعة الشعرية؛ فالشاعر يتمنى بحرًا لا تحده الأوزان، وقافية لا تنتهي عند روي، وبهذا يجمع البيت بين الاستفهام الدال على العجز عن القول، والتمني الدال على قصور الأداة، وهما الدرجتان الأوليان من الدرجات التي يتتبعها هذا المبحث.

2- «أكتب الشعر العقيم»: العجز في صورة حكم

في قصيدة «حياة!» التي رثى بها أخته، يتجاوز الشاعر السؤال إلى الحكم؛ فبعد أن يصف برودة الموت وهي تسري إلى الأشياء، يصف فعل كتابته هو (القصبي، 2007، ص 38):

وأنا أحسُّ برودة الأشياء..

في قلبي..

أحسُّ برودة النصلِ المُغلغلِ

في الصميمِ

.....

أحتضنُ الوجومَ.. وأغمسُ

الأقلامَ في الدمعِ المَجْمَدِ..

أكتبُ الشعرَ العقيمَ

القصيدة هنا ترصد لحظة كتابتها؛ والأفعال المضارعة المتتابعة «أحتضن، أغمس، أكتب» تضع القارئ داخل فعل الإنشاء وهو يجري؛ فيجتمع في الموضوع موضوع الرثاء وفعل كتابته، وتنتقل المحبرة من «الغيم» في قصيدة العنوان إلى «الدمع المَجْمَد»؛ فالمادة التي كانت متجددة سيالة صارت متجمدة، وقد سرت إليها برودة الموت التي تتردد في القصيدة: «وجهك بارد»، «برودة الأشياء»، «برودة النصل».

وتأتي الصفة «العقيم» حكمًا صريحًا على النص، والعقم نقيض الإنجاب والإحياء؛ وهنا يكتسب عنوان القصيدة دلالة الكاملة؛ فاسم الأخت «حياة»، والشاعر يسأل قبل ذلك بأسطر: «فمن يرثُ الروحَ في الكهلِ السقيم؟» (القصبي، 2007، ص 37)، فالشعر عقيم لأنه لا يعيد «حياة»، ويتضح بذلك التلاعب الدلالي بالاسم الذي بلغ ذروته في قوله: «(أم كنتِ أنتِ هي الحياة؟!)» (القصبي، 2007، ص 36)، وبهذا يحكم الشاعر على قصيدته، من داخلها، بأنها عاجزة عن أداء الوظيفة التي كُتبت من أجلها.

المطلب الثاني: من الموازنة إلى الاعتذار

3- «فصار شعري صخرًا»: الموازنة بين شعر الذات، وشعر الآخر

يتحقق النقد الذاتي، بمعناه المحدد في المدخل، في قصيدة «شاعر البحرين»، التي كتبها في تكريم صديقه الشاعر أحمد بن محمد آل خليفة؛ فالقصيدة المكرّسة لشاعر آخر تبدأ بمحاكمة الشاعر لنفسه (القصبي، 2007، ص 53-54):

بحرين! كان الشبابُ الحلُّ ثالثنا واليومُ ثالثنا شبيبٌ أواريه
وكان شعري بحرًا.. في تدفّقه فصار شعري صخرًا.. في تأبيه

يقوم البيت الثاني على مقابلة تامة: «كان/ صار»، «بحرًا/ صخرًا»، «تدفّقه/ تأبيه»، والتأني هو الامتناع؛ فالشعر الذي كان يتدفق على صاحبه صار يمتنع عليه، ويستعيد البيت لفظ «البحر» ليعلن تحوله؛ فالبحر الذي تمناه الشاعر قافيةً في قصيدة العنوان؛ صار هنا ماضيًا انقضى، ويتصل اختيار لفظ «البحر» بالمكان المخاطب في القصيدة، أي «البحرين».

ويكتمل معنى هذا الحكم حين تضعه القصيدة في مقابل حكم آخر على شعر الصديق (القصبي، 2007، ص 55):

تغيّر الناس.. إلا شاعرًا غَرِدًا شاب الربيع.. وما شابت قوافيه

فالمقابلة هنا تمتد عبر القصيدة كلها، الشاعر يوارى شيبه، وشعره قد صار صخرًا، وصديقه قد شاب ربيع، ولم تشب قوافيه؛ وهذا يتحول التكريم إلى موازنة نقدية بين تجربتين، يقوم فيها الشاعر شعره بمقياس شعر غيره؛ فيخرج شعره هو المقصّر، وهذا الموضع يحقق النقد الذاتي بالمعنى المحدد في المدخل؛ لأنه لا يكتفي بوصف الذات، بل يحاكمها بمعيار خارجي معلن.

4- «إذا تعتّر شعري»: الاعتذار عن التقصير

وفي ختام القصيدة نفسها يتحول الحكم إلى اعتذار (القصبي، 2007، ص 56):

يا صاحبي في القوافي! جئت محتضنًا عمرًا قضينا معًا أبهى لياليه
أقول: "يا شاعر البحرين! معذرة!" إذا عثرتُ بحقي لا أوقيه
إذا تعتّر شعري في محابره كما تعتّر دمعِي في مآقيه

يفتتح الشاعر اعتذاره بـ«أقول»، ثم يضع كلامه بين علامتي تنصيص؛ فهو يحكي فعل قوله داخل القصيدة، ويقتبس نفسه كما يُقتبس نص آخر، وبذلك تفصل القصيدة بين صوت الشاعر الذي يروي، وصوته الذي يعتذر. والاعتذار عن التقصير في حق الممدوح، أو المرثي معروف في الشعر العربي؛ بيد أن علته هنا ليست عظم المقام، بل تعتّر الشعر نفسه، ويتكرر الجذر (ع ث ر) ثلاث مرات: «عثرتُ، تعتّر، تعتّر»، وهذا التكرار الاشتقاقي يجسد المعنى في بنية الكلام؛ فيوافق تكرار الجذر المعنى الذي يقرره البيت، ثم يأتي التشبيه الذي يسوّي بين الشعر والدمع: «تعتّر شعري في محابره / كما تعتّر دمعِي في مآقيه»؛ فمفعلاً التعبير كلاهما مسدود، وهو ما يصل هذا البيت بـ«الدمع المجدّد» في قصيدة «حياة»، ويؤكد أن عجز الشعر، وعجز البكاء في الديوان وجهان لحالة واحدة.

5- «لويّفدى»: الإقرار بلا جدوى القصيدة أمام الموت

وفي قصيدة «عادل» التي رثى بها أخاه، يبلغ هذا الوعي درجته الأخيرة (القصبي، 2007، ص 48):

تفرّق أصحابُ الطريق.. فلا أرى أمامي سوى اللحد الذي يحضنُ للحد

على كلّ قبرٍ من دموعٍ قطرةً وقافيةً.. تفدي المودّع.. لو يُفدى!

يعطف الشاعر «القافية» على «القطرة»؛ فيجعل الدمع والشعر قربانين يوضعان على القبور، وتنهض القافية بفعل «تفدي»، وهو فعل يستدعي صيغة الفداء المألوفة في الخطاب العربي؛ لكن «لو» الامتناعية تنقض الفداء فور إعلانه؛ فالقافية تريد أن تفدي، والمودّع لا يُفدى، وتختتم علامة التعجب البيت بنبرة التحسر على هذه المفارقة. ولقوله «على كل قبر» دلالة تتجاوز البيت؛ فالشاعر يصف عادة استقرت لديه، هي أن يترك على كل قبر قافية، وهذا وصف دقيق للديوان نفسه الذي جاءت أكثر قصائده رثاءً؛ فالبيت يشير إلى «حديقة الغروب» كلها بوصفها مجموعة من القوافي الموضوعة على القبور، ويقر في الوقت نفسه بأنها لم تفد أحداً.

وهكذا، يكشف هذا المبحث أن الوعي الميتاشعري في الديوان، يقوم على إدراك متدرج لحدود القصيدة، يبدأ بالسؤال، وينتهي بالإقرار، ويتجلى هذا التدرج في شبكة صور متماسكة تتحول عبر القصائد؛ ف«البحر» الذي تمناه الشاعر قافيةً صار «صخرًا»، و«المحيرة» التي كانت «غيمًا» صارت «دمعًا مجمدًا»، ثم صارت «محابر» يتعثّر فيها الشعر، وهذه التحولات ليست متفرقة، بل تنظم في مسار واحد يرسم انتقال الأداة الشعرية من الامتلاء إلى النضوب، كما يكشف المبحث أن هذا الوعي يرتبط بالموث ارتباطاً وثيقاً؛ فأكثر مواضعه وردت في سياق الرثاء أو الوداع، وهو ما يرجح أن الوعي بحدود القصيدة يقترن في الديوان بمقام الرثاء.

المبحث الثاني: مساءلة الأعراف الشعرية

إذا كان المبحث الأول قد كشف وعي القصيدة بحدود أدائها؛ فإن هذا المبحث يتتبع وعيها بالتقاليد التي ورثتها؛ فالقصبي في «حديقة الغروب»، لا يستعمل الأعراف الشعرية استعمالاً مسلماً به، بل يستدعيها ليضعها موضع السؤال؛ فهو يستدعي عُرف مخاطبة القمر ثم يُسقطه، ويستدعي البكاء في الرثاء ثم يمتنع عنه، ويستدعي الطلل في سؤال عن جدوى الاستعادة، ثم يبلغ هذا الوعي ذروته في قصيدة يعارض فيها المتنبي، ويعلق عليها بنفسه في الحواشي. ويتوزع ذلك على مطلبين. وتتفاوت شواهد هذا المبحث في قوة قرينتها؛ فأقواها ما تشهد له قرينة صريحة من النص أو من عتباته، كحواشي القصبي على قصيدة «يا أعزّ الرجال!»، ووصفه خطابه للقمر في «بدر الرياض» بأنه «عادة»، ويليها امتناعه عن البكاء في «محسون!»، وأضعفها استدعاء الطلل، الذي يحتمل أن يكون استعمالاً للطلل في مقام الذاكرة والرثاء، لا مساءلة للعُرف نفسه. ولذلك يُبين مع كل شاهد نوع القرينة التي يقوم عليها.

المطلب الأول: مساءلة أعراف الغرض الشعري

1- مخاطبة القمر: العُرف الذي يرفضه موضوعه

تقوم قصيدة «بدر الرياض» (2003) على مشهد يبدو في ظاهره مأثوفاً في الشعر العربي، وهو شاعر يسهر ويحاور القمر؛ بيد أن القصيدة تكشف منذ البداية أن هذا الحوار عادة متكررة:

قلتُ له، كعادتي (القصبي، 2007، ص 19-20):

"أهلاً وسهلاً...

بالنديم في السَّمَر"

قلتُ له، كعادتي:

"يا مرحباً.. بزينة الأفاق

يا مرحباً.. بزورق الأثواق"

يحمل قوله «كعادتي»، وعيًا صريحًا بأن مخاطبة القمر صيغة جاهزة؛ فالقمر في هذا الخطاب «نديم»، و«زينة الآفاق»، و«زورق الأشواق»، وهي نعوت استقرت في معجم الغزل والسمر، ويكرر الشاعر عبارة «قلتُ له، كعادتي» مرتين؛ فيُظهر تمسكه بالصيغة، ويضع الترحيب بين علامتي تنصيص، ويخالف فيه القافية الرائية التي تقوم عليها القصيدة إلى قافية: «الآفاق/الأشواق»؛ فيبدو الكلام المعتاد كأنه نص محفوظ يُستعاد، منفصلاً عن نسيج القصيدة.

ثم يأتي الرفض من حيث لا يُنتظر (القصبي، 2007، ص 20):

لكنه أشاح عني واجماً

وضنّ بالسلام

وضنّ بالكلام

فالقمر، موضوع الغزل الأثير، يمتنع عن أداء دوره في المشهد، ثم يتكلم ويقلب الأدوار؛ فيصبح هو من يسائل الشاعر، ويُسمعه ما لا تتسع له صيغ السمر (القصبي، 2007، ص 21):

"أما ترى الجراح.. والصغار الميتين..

والدخان.. والشّرّز؟

قل لي، وأنت واحد من البشّر،

أهكذا فعلُ البشّر؟"

والقرينة هنا صريحة، هي لفظ «كعادتي» ورفض القمر للخطاب المعتاد؛ ولذلك يُعدّ الموضع شاهداً على الميتاشعر الضمني الذي يعطّل فيه النص عُرفاً من أعرافه وهو يستعمله؛ فالخطاب الغزلي يُعرض، ثم يُكشف عجزه عن ملاقة الواقع، على لسان موضوعه نفسه، ويضطر الشاعر إلى الانتقال من الغزل إلى الهجاء: «عقولهم من الحَجَز / قلوبهم من الحَجَز» (القصبي، 2007، ص 21-22)، ثم تنتهي القصيدة بقوله: «وعدتُ وحدي.. للسهَر» (القصبي، 2007، ص 22)، فالسهر الذي كان مجلس سمر مع «النديم»، صار سهراً منفرداً بعد أن غاب النديم وسقطت الصيغة.

2- البكاء في الرثاء: العُرف الذي يمتنع عنه الشاعر

البكاء ركن من أركان الرثاء العربي منذ الخنساء، التي اشتهرت باستنهاض عينها في مطالع مراثيها، وفي قصيدة «محسون»: يتوقف الشاعر عند هذا الركن، ويسأل عنه (القصبي، 2007، ص 28-29):

أ أبكيك؟.. يدعوني إلى الدمع مشهدٌ كئيبٌ.. وينهاني عن الدمع مشهدٌ

عهدتُك تأبى الدمع كِبَرًا.. وترتضي بدمع حبيسٍ في الضلوعِ يُصدُّ

تعدُّ بكاء العَيْنِ عَجْزًا.. وذُلَّةً وتبكي بقلبٍ واهنٍ يتفصّدُ

أ أبكيك؟! لا أبكيك! أكتّم في دمي بكائي.. ويبعدو أنمي المتجلّدُ

يخرج الاستفهام «أ أبكيك؟» إلى معنى التردد بين داعيين متقابلين، يجسدهما البيت الأول: «يدعوني/ينهاني» و«مشهدٌ/مشهدٌ»؛ فالمشهد الأول مشهد الموت الذي يستدعي الدمع، والثاني صورة الراحل الذي كان يأبى الدمع، ويحسم الشاعر التردد لصالح الثاني؛ فيمتنع عن البكاء وفاءً لخلق المرثي، وهنا مفارقة لافتة: المرثي هو من يحدد شكل رثائه، والقصيدة تعطلّ ركنها الأساس احتراماً له؛ فتغدو مرثية عن الامتناع عن البكاء.



بيد أن الشطر الأخير يكشف ما وراء هذا الامتناع، «ويبدو أنني المتجلد»؛ ففعل «يبدو» يفصل بين الظاهر والحقيقة؛ فالتجلد مظهر، والبكاء مكتوم «في دمي»؛ وبذلك لا يُلغى العُرف، بل يُنقل من العين إلى الدم، ومن الظاهر إلى الباطن، على مثال المرثي نفسه الذي «يبكي بقلب واهن يتفصّد»، والقصيد، وهي تفعل ذلك، تكشف للقارئ آلية اشتغالها؛ إذ تصرّح بأن التجلد مظهر لا حقيقة.

ويتصل بهذا الوعي ما تتكرر به مقاطع القصيدة: «أحسّون! هل أروي حكايةً ثائر...»، ثم «حكايةً ناغم»، ثم «حكايةً صاحب» (القصبي، 2007، ص 29-31)؛ فالشاعر يتردد بين وجوه القول الممكنة في المرثي، ويجعل من هذا التردد بنية للقصيدة.

3- الطلل: السؤال عن جدوى الاستعادة

الوقوف على الأطلال أعرق أعراف القصيدة العربية؛ يقف الشاعر على آثار الديار فيستعيد الماضي، وفي مطلع «يا أعزّ الرجال!» يستدعي القصبي هذا العُرف في صورة سؤال (القصبي، 2007، ص 70):
والمغاني الطلول.. هل تستردُّ الفرَح الغابِر.. المغاني الطلول..؟

الاستفهام هنا إنكاري؛ فالجواب المضمّر أن الطلول لا تستردّ شيئاً، والسؤال هنا سؤال عن جدوى الاستعادة؛ فالطلل يُستدعى في سياق الرثاء والذاكرة، ولا تقوم في البيت قرينة كافية على أن الشاعر ينقد العُرف الطللي نفسه، ويؤكد بناء البيت هذا المعنى؛ فعبارة «المغاني الطلول» تفتتح البيت وتختتمه على طريقة رد العجز على الصدر؛ فالسؤال محصور بين طرفي الطلل، يدور فيه ولا يخرج منه، كما تدور الذكرى على الأطلال دون أن تعيد ما مضى، ويليه سؤال آخر من الجنس نفسه: «والزمان الذي دفنناه ظهراً / أتري يرجع الزمان الجميل؟» (القصبي، 2007، ص 70).

ولذلك يُعد هذا الموضوع أضعف شواهد المبحث؛ فميتاشعريته تقوم على استدعاء العُرف في صيغة السؤال عن جدوى ما يستعيده، لا على مساءلة العُرف صراحة، فهو أقرب إلى الشكل الضمني، ويُقرأ في ضوء الشاهدين التاليين اللذين تقوم عليهما قرائن صريحة.

ومما يلفت الانتباه أن القصيدة تبدأ بسؤال موجه إلى الراحل: «يا أعزّ الرجال!... ماذا تقول» (القصبي، 2007، ص 69)، وهو صدى لسؤال «ماذا أقول؟» في قصيدة العنوان (القصبي، 2007، ص 15)؛ فالسؤال عن القول الذي طرحه الشاعر على نفسه ينتقل هنا إلى الراحل، وسنرى أن الراحل سيجيب في آخر القصيدة بلسان المتنبي.

المطلب الثاني: المعارضة بوصفها وفاءً، والشاعر ناقدًا لنصه

يقتضي تحول القصبي من منشئ للنص إلى قارئ له، وشارح، وناقد، إطاراً نظرياً يحدد طبيعة هذا التحول. وقد ميّز جينيت (1982/2016)، نص الترجمة، الفقرات 4، 8، 10؛ بلعابد، 2008، ص 48) بين أنماط من العلاقات التي يقيمها النص بغيره، منها «الميتانصية»، وهي علاقة التعليق التي تربط نصاً بنص آخر يتحدث عنه، و«المناص»، وهو ما يحيط بالنص من عنوان، وإهداء، وحواشي. وعدّ جينيت (1987، كما ورد في: بلعابد، 2008، ص 48، 129-131) الحواشي التي يكتبها المؤلف نفسه جزءاً من المناص التأليفي الذي يوجّه قراءة النص ويقع على حدوده؛ فهي ليست من متن النص، ولا خارجة عنه تماماً. وعلى هذا الأساس تجمع حواشي القصبي على «يا أعزّ الرجال!» بين النمطين: فهي مناصّ تأليفي من حيث موقعها، وتعليق ميتانصي من حيث وظيفتها؛ إذ تتحدث عن صلة القصيدة بلامية المتنبي، وتوثق ما ضمّنه منها. غير أن تعليق الشاعر على نصه لا يكتسب بذلك سلطة على قراءته؛ فقد نبّه وليك واران (1956/1992، ص 62، 202-203) إلى أن ما يصرح به المؤلف عن مقاصده وثيقة عن عمله، لا معيار يُحكم به على معناه. ولذلك يتعامل البحث مع هذه الحواشي بوصفها خطاباً

نقدياً كتبه الشاعر عن نضبه، يُحلّل كما يُحلّل النص، لا تفسيراً نهائياً له. وبهذا يتحدد موقع القصبي في هذا المطلب: فهو قارئ لنص المتنبي حين يعارضه، وشارح لنضبه حين يحدد مصادره، وناقذ حين يميز ما أخذه مما أضافه.

1- العتبة: الشاعر يكشف مصدره

تحمّل قصيدة «يا أعزّ الرجال!» حاشية على عنوانها يقول فيها الشاعر:
«سيلحظ عشاق المتنبي في القصيدة أصداء كثيرة لقصيدة المتنبي التي تبدأ: "ما لنا كلنا جو يا رسول".. وكنا - يوسف وأنا - نعشقها» (القصبي، 2007، ص 69).

في هذه الحاشية يغادر الشاعر موقع المبدع إلى موقع الناقد؛ فهو يحدد مصدر نضبه، ويوجه قراءته، ويخاطب قارئاً مخصوصاً هو «عشاق المتنبي»، وتكشف الحاشية عن معارضة صريحة؛ فالقصيدة تنهج نهج لامية المتنبي في بحر الخفيف، وقافية اللام المضمومة؛ غير أن الجملة الأخيرة، «وكنا - يوسف وأنا - نعشقها»، تغير وظيفة المعارضة تغييراً جوهرياً؛ فالمعارضة في التقليد العربي منافسة لنص سابق، ومحاولة لمجاراته، أو تجاوزه، أما هنا فهي استدعاء لنص أحبه الصديقان معاً، والتناص نفسه يصبح ذكرى مشتركة، ومعارضة المتنبي تصبح ضرباً من الوفاء للراحل.

2- «خيمة القصيد»: القصيدة مكاناً للذكرى

وفي جولة الشاعر في ذاكرة الصداقة، يجعل للقصيدة مكاناً بين أمكنتها (القصبي، 2007، ص 72):
أدخلُ الآن، باسمًا، عالمَ الذكرى وأمشي فيه.. وأنتَ الدليلُ

.....

.....

وهنا خيمةُ القصيد... أعِدْ لي "ما لنا كلنا جو يا رسول؟"

تأتي «خيمة القصيد» بين «واحة الصداقة»، و«قاعة الدراسة»، و«مدخل الوزارة»؛ فالقصيدة مكان في سيرة الصديقين، تتساوى في ذلك مع الدراسة والعمل، ولا تخلو «خيمة القصيد» من دلالة على الصنعة؛ فمصطلحات العروض العربي مأخوذة من الخيمة؛ إذ سُمّي البيت بيتًا، وسُمّيت أجزاؤه أسبابًا وأوتادًا، على مثال حبال بيت الشَّعر وأوتاده؛ فحين يجعل الشاعر للقصيد خيمة؛ فإنه يستعيد الاستعارة الأولى التي قامت عليها تسمية بيت الشَّعر. ويطلب الشاعر من صديقه، «أعدْ لي»؛ فيستعيد طقساً مشتركاً هو إنشاد مطلع المتنبي، ثم يضع المطالع بين علامتي تنصيص؛ فيحضر نص المتنبي في القصيدة حضوراً حرفياً معلناً.

3- التضمين المحوّر: الراحل يجيب بلسان المتنبي

يسأل الشاعر صديقه الراحل عن الموت: «كيف كان اللقاء بالموت؟ قل لي!» (القصبي، 2007، ص 76)، ويتوالى السؤال: «أملحُ هذا الردى... أم فطيع؟» (القصبي، 2007، ص 77)، ثم يأتي الجواب على لسان الصديق (القصبي، 2007، ص 77):

قلتُ لي باسمًا.. لَدَيَّ جوابٌ والتفاصيلُ، يا صديقي، فضولُ

"إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنفِ فسِ أنَّ الجِمامَ" شرٌّ وبيلُ

ويوثق الشاعر في الحاشية أصل التضمين: «من بيت المتنبي الشهير: "إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنفِ أنَّ الجِمامَ مرُّ المذاقِ"» (القصبي، 2007، ص 77)، والبيت الأصلي من قافية المتنبي التي مطلعها «أثرها لكثرةُ العشاق / تحسبُ الدمعُ



خلقة في المآقي» (المتني، 2008، ص 813)؛ فحور القصبي خاتمتها من «مُرّ المذاق»، إلى «شُرّ وبيل»؛ ليوافق رويّ اللام في قصيدته، واللافت أن علامتي التنصيص تحيطان بالقدر المقتبس وحده، وتتركان «شُرّ وبيل» خارجهما؛ فالشاعر يميز بدقة بين ما أخذه وما أضافه، وهو صنيع يقترب من التوثيق النقدي أكثر من التضمين الشعري المعتاد. ووظيفة هذا التضمين في القصيدة دالة أيضاً؛ فالسؤال عن الموت لا يجيب عنه الراحل بكلامه، بل بكلام المتني، ومعنى البيت أن خوفنا من الموت وليد إلفنا للحياة؛ وبذلك يصير الموروث الشعري لغة مشتركة بين الحي والميت، يستعيران منها ما يعجزان عن قوله.

4- الخاتمة المستعارة: القول الأخير للمتني

وتنتهي القصيدة بقوله (القصبي، 2007، ص 78):

يا أعزَّ الرجال! انتصفَ الليلُ..
كلانا في صبحه مشغولُ
نمّ قريباً.. لديك حزني وضحكي
"فعلّى أيّ جانبيك تميلُ؟!"

وفي الحاشية: «الشطر للمتني» (القصبي، 2007، ص 78)، وهذا الشطر عجز بيت من اللامية نفسها التي عارضها القصبي، وتماهه: «وسوى الروم خلفَ ظهرِكَ رومٌ / فعلى أيّ جانبيك تميلُ» (المتني، 2008، ص 981)؛ فالشاعر يختم معارضته بشطر من القصيدة المعارضة؛ فتلتقي القصيدتان في الخاتمة كما التقتا في الوزن والقافية؛ بيد أن الشطر ينتقل من سياق إلى سياق؛ فهو عند المتني تصوير لإحاطة الأعداء بسيف الدولة؛ فلا يجد جهة يميل إليها إلا وفيها عدو، وهو عند القصبي خطاب لصديق راقد في قبره، يميل على أيّ جانبه فيجد «حزني وضحكي»؛ فالجهتان اللتان أحاطتا بالمدح عداوةً صارتا تحيطان بالمرثي وفاءً؛ وبهذا يكمل التحوير الدلالي في الخاتمة التحوير اللفظي في بيت «إلف هذا الهواء»، وتنتهي القصيدة التي بدأت بسؤال «ماذا تقول؟» إلى قول مستعار، ويمكن أن يُقرأ هذا الختام إقراراً بأن ما يمكن أن يُقال في هذا المقام قد قيل من قبل، وأن الوفاء للصديق يكتمل بأن يُختم رثاؤه بالنص الذي أحياه معاً.

وهكذا يكشف هذا المبحث أن الوعي (الميتاشعري) في الديوان يمتد من الأداة إلى التقليد؛ فالشاعر يستدعي أعراف الغزل، والرثاء، والطلل، والمعارضة، ثم يضعها موضع المساءلة؛ فمخاطبة القمر عُرف يرفضه موضوعه، والبكاء ركن يتمتع عنه الشاعر وفاءً للمرثي، والطلل يُستدعى للسؤال عن جدوى الاستعادة، وهو أضعف هذه الشواهد قرينة، ولا تهدم هذه المساءلة الأعراف، بل تعيد توظيفها؛ فالرثاء يظل رثاءً وإن امتنع عن البكاء، والمعارضة تظل معارضة وإن تحولت من المنافسة إلى الوفاء. ويبلغ هذا الوعي ذروته في «يا أعزَّ الرجال!»؛ حيث يجمع الشاعر بين الإبداع، والنقد في نص واحد: ينظم القصيدة، ويعلق على مصادرها، ويميز بعلامات الترقيم بين ما اقتبسه وما حوَّره.

المبحث الثالث: الذات الشاعرة بين الوصية والأثر

بعد أن وقف المبحثان السابقان عند وعي القصيدة بأداتها وبتقاليدها، يتناول هذا المبحث وعي الشاعر بذاته الشاعرة. فكيف ينظر إلى نفسه وهو يقف على عتبة الغروب؟ وكيف يريد أن يُروى بعد رحيله؟ وما الذي يعوّل عليه ليبقى؟ وتتركز الإجابة في قصيدة العنوان التي تقوم على حركة واضحة: تبدأ بمحاكمة الذات لنفسها، ثم تنتقل إلى إملاء الشاعر سيرته على من يخلفونه، ثم تنتهي إلى الإحالة على الأثر المكتوب. وتتوزع هذه الحركة على مطلبين.

المطلب الأول: من التجريد إلى الوصية

1- الذات تخاطب نفسها

تُفتتح «حديقة الغروب» بخطاب يوجهه الشاعر إلى نفسه بضمير المخاطب (القصبي، 2007، ص 13-14):
خمسٌ وستون.. في أجفانٍ إعصارٍ أما سئمت ارتحالاً أُنْها الساري؟
أما مللتَ من الأسفار.. ما هدتُ إلا وألقتك في وعشاء أسفارٍ؟
أما تعبتَ من الأعداء.. ما برحوا يحاورونك بالكبريت.. والنار؟

هذا الأسلوب هو ما سماه البلاغيون التجريد، وهو أن ينتزع المتكلم من نفسه شخصاً آخر يخاطبه، ووظيفته هنا أن يقيم مسافة بين ذاتين: ذات عاشت الارتحال، والأسفار، والعداوات، وذات تقف خارجها لتسألها، والاستفهام المتكرر «أما سئمت؟ أما مللت؟ أما تعبت؟» استفهام تقريرى؛ فالسائل يعرف الجواب، ويريد من المسؤول أن يقر به، ويؤدي تتابع الأسئلة وظيفة حجاجية؛ إذ يراكم مقدمات تفضي إلى نتيجة واحدة.

ثم يأتي الإقرار (القصبي، 2007، ص 14):

بلى! اكتفيتُ... وأضناني السُّرى! وشكا قلبي العناء!... ولكن تلك أقداري

يعود الشاعر إلى ضمير المتكلم في «اكتفيتُ، أضناني، قلبي»، وهذا هو الالتفات من الخطاب إلى التكم، وبه تلتئم الذاتان اللتان فرق بينهما التجريد؛ فيصير المسؤول هو المجيب، واختيار «بلى» دقيق نحويًا؛ فهي تنقض النفي الذي في «أما سئمت؟»، وتثبت ما بعده؛ فالمعنى: بلى سئمتُ ومللتُ وتعبتُ، ثم يأتي الاستدراك «ولكن تلك أقداري»؛ فيحوّل الشكوى إلى تسليم؛ وبهذا يرسم المطلع مسار المراجعة الذاتية كاملاً: الذات تنقسم لتحاكم نفسها، ثم تلتئم لتقر، ثم تسلم.

2- الذات تُملي سيرتها: لازمة «وإن مضيتُ.. فقولِي»

بعد هذا الإقرار تنتقل القصيدة من محاكاة الذات، إلى صياغة ما سيُقال عنها، وتوزع القصيدة على ثلاثة مقاطع، يوجه كل منها إلى مخاطب، وينتهي كل منها بلازمة واحدة تتغير خاتمتها:

وإن مضيتُ.. فقولِي: "لم يكن بطلاً لكنه لم يقبل جهمة العار"
(القصبي، 2007، ص 15)

وإن مضيتُ.. فقولِي: "لم يكن بطلاً وكان يمزج أطوارًا بأطوار"
(القصبي، 2007، ص 17)

وإن مضيتُ.. فقولِي: "لم يكن بطلاً وكان طفلي.. ومحبوبي... وقيثاري"
(القصبي، 2007، ص 17)

الأولى موجهة إلى رفيقة الدرب، والثانية إلى «بنت فجر» في مقبيل عمرها، والثالثة إلى البلاد التي «نذر العمر.. زهرته» لعزها، وتقوم اللازمة على بنية واحدة، شرط يستشرف الموت «وإن مضيتُ»، ثم أمر بالقول «فقولِي»، ثم نص يوضع بين علامتي تنصيص؛ فالشاعر لا يترك سيرته لمن يرومها، بل يملها عليهم بنصها؛ وهذا الموضع من الميثاشعر الضمني؛ لأن القصيدة تصوغ نصاً آخر سيُقال بعدها، وإن لم تتخذ الشعر موضوعاً معلناً.



ويتكرر الشطر الأول «لم يكن بطلاً» ثلاث مرات دون تغيير؛ فنفي البطولة ثابت في الشهادات الثلاث، وهو حكم الشاعر على نفسه، يرفض به الصورة البطولية التي قد يروى بها، أما الشطر الثاني فيتغير بحسب الشاهد؛ فرفيقة الدرب تشهد بالكرامة: «لم يقبل جبهة العار»، و«بنت الفجر» تشهد بالتعدد: «يمزج أطواراً بأطوار»، وكأن الشاعر يعترف لمن لم تعرف إلا غروبه بأنه لم يكن صورة واحدة، والبلاد تشهد بالصفة الشاعرة: «وكان طفلي.. ومحبوبي... وقيثاري». وتقوم الشهادة الأخيرة على استعارة «القيثار» للذات الشاعرة؛ فالبلاد تقول، في نص يمليه عليها الشاعر، إنه كان «قيثارها». وهذه الاستعارة تجعل الشاعرية صفة للذات، لكنها لا تجعل الشعر موضوعاً مباشراً للتأمل أو المساءلة؛ ولذلك لا يعدّها البحث شاهداً ميتاشعرياً قائماً بذاته وفق الشرط الأول من معياره، وإنما قرينة مساندة على حضور الهوية الشعرية في الوصية. ويقوّي هذه القرينة ما يسبقها في المقطع نفسه: «تركتُ بين رمالِ البیدِ أغنيتي / وعند شاطئكَ المسحورِ.. أسماري» (القصبي، 2007، ص 17)؛ إذ يُذكر فيه النتاج الشعري أثرًا تركه الشاعر في المكان.

المطلب الثاني: الأثر المكتوب

1- «لم أبغ قلبي»: أخلاقية الكتابة

وفي المقطع الموجه إلى البلاد نفسه يقول:

إن ساء لوكِ فقولي: لم أبغ قلبي ولم أدنّس بسوق الزيفِ أفكاري

(القصبي، 2007، ص 17)

يلفت هنا تحول في الصوت؛ فبعد «فقولي» كان المنتظر أن تتكلم البلاد عن الشاعر بضمير الغائب: «لم يبغ قلمه». لكن الكلام جاء بضمير المتكلم: «لم أبغ»، ولا يستقيم أن يعود الضمير على البلاد؛ فهو عائد إلى الشاعر، والكلام حكاية لقوله بلفظه؛ فالشاعر يطلب من البلاد أن تبليغ شهادته هو كما قالها، لا أن تشهد عنه؛ وكأن هذه الشهادة تحديداً لا يرضى الشاعر أن يروى غيره بصيغته؛ وبهذا يجمع المقطع الأخير بين صوتين: صوت الشاعر في «لم أبغ قلبي»، وصوت البلاد في «كان طفلي.. وقيثاري».

والقلم في البيت أكثر من أداة كتابة؛ إنه الموقف. ويقرن الشاعر نفي البيع بنفي التدنيس؛ فيصل أداة الكتابة بمضمونها: «قلبي»، و«أفكاري»، ويجعل «سوق الزيف» مجازاً لعالم تُعرض فيه الكلمة للمساومة؛ (فالمتشاعر) هنا يتخذ بعداً أخلاقياً؛ إذ لا يسأل الشاعر عن قدرة القلم كما فعل في المبحث الأول، بل عن نزاهته.

2- «واقري كتي»: النص سيرةً بديلة

وفي المقطع الموجه إلى «بنت فجر» يقابل الشاعر بين شبابها وغروبه:

هذي حديقةٌ عمري في الغروب.. كما رأيت... مرعى خريفٍ جائعٍ ضارٍ

.....

لا تتبعيني! دعيني!.. واقري كتي فبين أوراقها تلقاكِ أخباري

(القصبي، 2007، ص 16)

تتوالى ثلاثة أفعال أمر: «لا تتبعيني، دعيني، اقري»؛ فالشاعر يصرف المخاطبة عن شخصه إلى نصوصه، ويجعل الكتب بديلاً عنه، والتعبير «تلقاكِ أخباري» يمنح الأخبار فعل اللقاء؛ فالنصوص هي التي تسعى إلى القارئ وتلقاه، كما كان يمكن للشاعر أن يفعل لو بقي، ودلالة ذلك أن الشاعر الذي يعرف أنه في «الغروب» يعول على نتاجه؛ ليكون حضوره الباقي،

ويزداد هذا المعنى وضوحاً حين نلاحظ أن المخاطبة «بنت فجر»؛ فالكتب رسالة من الغروب إلى الفجر، يودعها الشاعر لمن تأتي بعده.

3- «يا صاحبي في القوافي»: الشعر هوية مشتركة

ولا يقتصر الأثر المكتوب على نتاج الشاعر وحده؛ ففي «شاعر البحرين» يعرف الشاعر صداقته بصاحبه بالشعر:

يا صاحبي في القوافي! جئتُ محتضناً عمرًا قضينا معاً أبهى لياليه

(القصبي، 2007، ص 56)

فالساحب ليس صاحباً في السفر أو العمل، بل «في القوافي»، والإضافة تجعل الشعر فضاء الصحبة ومادتها، ثم يطلب من البحرين أن ترد لشاعرها ما أعطاه:

أقول: «بحرين!.. كم غناك فابتسمي له.. وضمّيه تحنائنا.. وغنيّه

وهدهديه.. بلحن من مزامره وطوقيه.. بعقيد من لآليه»

(القصبي، 2007، ص 57)

فالشاعر الذي غنى المكان يُطلب أن يُغنى بألحانه هو: «بلحن من مزامره»، و«بعقد من لآليه»؛ فالشعر يعود إلى صاحبه تكريماً، وهذا يقابل ما رأيناه في «حديقة الغروب»؛ حيث تشهد البلاد بأن الشاعر كان «قيثارها»، وإن كانت قرينته هناك أضعف؛ ففي الموضعين يصبح الشعر رابطة بين الشاعر والمكان، يعطيه الشاعر للمكان، ثم يستعيده المكان ليحفظ به صاحبه.

وهكذا يكشف هذا المبحث أن الذات الشاعرة في «حديقة الغروب»، تمر بثلاث حركات. الأولى محاكمة الذات لنفسها بأسلوب التجريد، والالتفات، والثانية إملاء سيرتها على الشهود في لازمة «وإن مضيت.. فقول» التي تنفي البطولة، وتثبت الكرامة، والتعدد والشعر، والثالثة الإحالة على الأثر المكتوب بوصفه حضوراً باقياً، والقاسم المشترك بين هذه الحركات، أن الشاعر لا يترك صورته للمصادفة؛ فهو يكتب ما سُيقال عنه، ويحدد من يقوله، ويميز بين ما يقوله الشهود بأصواتهم وما يبلغونه بلفظه؛ وبذلك تصبح القصيدة وصية مكتوبة نصاً يؤسس لتلقيه بعد غياب صاحبه.

النتائج

انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

1- يتحقق المعيار الوظيفي للمبتاشعر في سبع من قصائد «حديقة الغروب» الإحدى عشرة، ولا يتحقق في الأربع الباقية لغياب الشعر موضوعاً للخطاب؛ فالمبتاشعر ظاهرة بارزة في الديوان، لا تقتصر على قصيدة العنوان التي انصرفت إليها أكثر الدراسات السابقة. وقد أمكن تحليل آلياتها بأدوات البلاغة العربية، كالاستفهام بأغراضه، والتجريد، والالتفات، ورد العجز على الصدر، والتكرار الاشتقائي، وإيهام التناسب، والتضمين.

2- يتدرج الوعي بحدود الأداة الشعرية على خمس درجات: السؤال في «ماذا أقول؟»، والحكم في «أكتب الشعر العقيم»، والموازنة في «فصار شعري صخراً» مقابل «ما شابت قوافيه»، والاعتذار في «إذا تعثر شعري في محابره»، والإقرار بلا جدوى القصيدة في «قافية تفدي المودع لو يُفدى». ويتحقق النقد الذاتي، بمعناه المحدد في البحث، في درجتي الموازنة والاعتذار، ويرافق هذا التدرج تحول في صور الأداة: من «البحر» إلى «الصخر»، ومن «الغيم» محبرة إلى «الدمع المجمد» و«المحابر» التي يتعثر فيها الشعر.

- 3- يقتزن الوعي الميتاشعري في الديوان بسياق الفقد؛ فخمس من القصائد السبع التي تحقق فيها المعيار قصائد رثاء أو وداع، والسادسة تكريم لشاعر صديق يغلب عليه الحنين إلى الماضي.
- 4- يستدعي الشاعر أعرافاً شعرية موروثة في سياق المساءلة، وتتفاوت قرائن ذلك: فهي صريحة في عُرف مخاطبة القمر الذي يرفضه موضوعه، وفي البكاء الذي يمتنع عنه الشاعر وفاءً لخلق المرثي، وأضعف في الطلل الذي يُستدعى للسؤال عن جدوى الاستعادة. ولا تهدم هذه المساءلة الأعراف، بل تعيد توظيفها.
- 5- يجمع القصبي في «يا أعزَّ الرجال!» بين موقعي المنشئ والمعلِّق على نصه؛ فحواشيه مناصّ تألّفي يؤدي وظيفة ميتانصية. يحدد فيها مصدر المعارضة، ويوثق التضمين الذي حوّر فيه بيت المتنبّي من «مُرّ المذاق» إلى «شُرُّ وبيل»، ثم يختم القصيدة بشطر من اللامية المعارضة نفسها؛ فتتحول المعارضة من المنافسة إلى الوفاء.
- 6- تتصل الذات الشاعرة في قصيدة العنوان بالميتاشعر من خلال الوصية والأثر: فلازمة «وإن مضيت.. فقول» تنفي البطولة، وتوزع الشهادة على ثلاثة مخاطبين، والإحالة إلى الكتب في «واقري كتي» تجعل النتاج المكتوب حضوراً باقياً، أما استعارة «القيثار» فقرينة مساندة على الهوية الشعرية، لا شاهد ميتاشعري قائم بذاته.

المراجع

- آل عجم، م. (2024). جدلية الموت والحياة في شعر غازي القصبي. *مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية وآدابها*، (13)، 462-411.
- بلعابد، ع. (2008). *عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)*. الدار العربية للعلوم ناشرون؛ منشورات الاختلاف.
- الجهني، ن. (2020). التماسك النصي في قصيدة «حديقة الغروب» للقصبي. *مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث*، 6(2)، 119-75.
- جينيت، ج. (2016). *أطراس (المختار حسني، ترجمة)*. مجلة حكمة.
- <https://hekma.org/%d8%a3%d8%b7%d8%b1%d8%a7%d8%b3/> (العمل الأصلي نُشر 1982)
- حسين، م. (2020). «حديقة الغروب» لغازي القصبي: دراسة أسلوبية. *مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بجامعة الأزهر فرع كفر الشيخ*، 4(1)، 478-417.
- السماعيل، إ. (2019). قصيدة «حديقة الغروب» للقصبي: مقارنة تداولية. *مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية والعلوم الاجتماعية*، 2(3)، 266-231.
- الشدوخي، خ. (2025). مقارنة موضوعاتية وفنية بين قصيدتي «حديقة الغروب» و«الحى» لغازي القصبي. *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها*، 4(3)، 23-1.
- عقيد، و. (2022). ديوان حديقة الغروب للشاعر غازي القصبي (ت 2010م): دراسة نقدية في مرآة نظرية الحقول الدلالية. *مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بسوهاج*، 28(1)، 795-688.
- فخر الدين، ه. (2021). *الميتاشعرية في التراث العربي: من الحدائين إلى المحدّثين* (آية علي، مترجمة). دار أدب. (العمل الأصلي نُشر 2015)
- القصبي، غ. (1988). *سيرة شعرية* (ط. 2). مطبوعات تهامة.
- القصبي، غ. (2007). *حديقة الغروب*. العبيكان للأبحاث والتطوير.
- كرّاد، م. (2025). الميتاشعرية في الشعر الجزائري الحديث: محمد الصالح خبشاش أنموذجاً. *المعيار*، 29(4)، 1035-1023.



- المتنبي، أ. (2008). *ديوان المتنبي*، ضمن: أبو العلاء المعري، *اللامع العزيزي: شرح ديوان المتنبي* (محمد سعيد المولوي، محقق). مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.
- الهزاني، ح. (2021). من جماليات المفارقة في قصيدة «حديقة الغروب» لغازي القصبي: دراسة بلاغية نقدية. *مجلة العلوم العربية والإنسانية*، 15 (1)، 73–105.
- ويليك، ر. ووارن، أ. (1992). *نظرية الأدب* (عادل سلامة، مُعَرَّب). دار المريح للنشر. (العمل الأصلي نُشر 1956)
- ياكيسون، ر. (1988). *قضايا الشعرية* (محمد الولي ومبارك حنون، مترجمان). دار توبقال للنشر.

References

- Āl 'Ajīm, M. (2024). Jādaliyyat al-mawt wa-al-ḥayāh fī shi'r Ghāzī al-Quṣaybi [The dialectic of death and life in Ghazi Al-Gosaibi's poetry]. *Majallat al-Jāmi'ah al-Islāmiyyah lil-Lughah al-'Arabiyyah wa-Ādābiḥā*, (13), 411–462. [in Arabic]
- Al-Hazzānī, H. (2021). Min jamāliyyāt al-mufāraqah fī qaṣīdat "Ḥaḍīqat al-ghurūb" li-Ghāzī al-Quṣaybi: Dirāsah balāghīyyah naqdiyyah [Aesthetics of irony in Ghazi Al-Gosaibi's poem "Garden of Sunset": A rhetorical and critical study]. *Majallat al-'Ulūm al-'Arabiyyah wa-al-Insāniyyah*, 15(1), 73–105. [in Arabic]
- Al-Juhānī, N. (2020). Al-tamāsuk al-naṣṣi fī qaṣīdat "Ḥaḍīqat al-ghurūb" lil-Quṣaybi [Textual cohesion in Al-Gosaibi's poem "Garden of Sunset"]. *Majallat al-Jāmi'ah al-'Arabiyyah al-Amrikiyyah lil-Buḥūth*, 6(2), 75–119. [in Arabic]
- Al-Mutanabbī, A. (2008). *Diwān al-Mutanabbī* [The collected poems of Al-Mutanabbī]. In Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, *Al-Lāmi' al-'Azīzī: Sharḥ Diwān al-Mutanabbī* [Al-Lāmi' al-'Azīzī: A commentary on the collected poems of Al-Mutanabbī] (Muḥammad Sa'īd al-Mawlawī, Ed.). Markaz al-Malik Fayṣal lil-Buḥūth wa-al-Dirāsāt al-Islāmiyyah. [in Arabic]
- Al-Quṣaybi, Gh. ' (1988). *Sīrah shi'riyyah* [A poetic autobiography] (2nd ed.). Maṭbū'āt Tiḥāmāh. [in Arabic]
- Al-Quṣaybi, Gh. ' (2007). *Ḥaḍīqat al-ghurūb* [Garden of Sunset]. Al-'Ubaykān lil-Abḥāth wa-al-Taṭwīr. [in Arabic]
- Al-Samā'īl, I. (2019). Qaṣīdat "Ḥaḍīqat al-ghurūb" lil-Quṣaybi: Muqārabah tadāwuliyyah [Al-Gosaibi's poem "Garden of Sunset": A pragmatic approach]. *Majallat al-Jāmi'ah al-Islāmiyyah lil-Lughah al-'Arabiyyah wa-al-'Ulūm al-Ijtīmā'iyyah*, 2(3), 231–266. [in Arabic]
- Al-Shadūkhī, Kh. Ṣ. (2025). Muqāranah mawḍū'ātiyyah wa-fanniyyah bayna qaṣīdatay "Ḥaḍīqat al-ghurūb" wa-al-Ḥummā li-Ghāzī al-Quṣaybi [A thematic and artistic comparison of Ghazi Al-Gosaibi's poems "Garden of Sunset" and "Fever"]. *Majallat 'Ulūm al-Lughah al-'Arabiyyah wa-Ādābiḥā*, 4(3), 1–23. [in Arabic]
- 'Aqid, W. (2022). *Diwān Ḥaḍīqat al-ghurūb lil-shā'ir Ghāzī al-Quṣaybi* (d. 2010): Dirāsah naqdiyyah fī mir'āt naẓariyyat al-ḥuqūl al-dalāliyyah [The collection *Garden of Sunset* by poet Ghazi Al-Gosaibi (d. 2010): A critical study through the lens of semantic field theory]. *Majallat Kulliyyat al-Dirāsāt al-Islāmiyyah wa-al-'Arabiyyah lil-Banāt bi-Sūhāj*, 28(1), 688–795. [in Arabic]
- Balla'ābid, ' (2008). *Atabāt* (G. Genette: *Min al-naṣṣ ilā al-manāṣṣ*) [Paratexts (G. Genette: From the text to the paratext)]. Al-Dār al-'Arabiyyah lil-'Ulūm Nāshirūn; Manshūrāt al-Ikhtilāf. [in Arabic]
- Fakhr al-Dīn, H. (2021). *Al-mītāshī'riyyah fī al-turāth al-'Arabī: Min al-ḥadāthiyyīn ilā al-muḥdathīn* [Metapoetry in the Arabic heritage: From the modernists to the later innovators] (Āyah 'Alī, Trans.). Dār Adab. (Original work published 2015). [in Arabic]
- Genette, G. (2016). *Aṭrās* [Palimpsests] (Al-Mukhtār Ḥusnī, Trans.). Ḥikmah. <https://hekmah.org/%d8%a3%d8%b7%d8%b1%d8%a7%d8%b3/> (Original work published 1982). [in Arabic]
- Ḥusayn, M. (2020). "Ḥaḍīqat al-ghurūb" li-Ghāzī al-Quṣaybi: Dirāsah uslubīyyah ["Garden of Sunset" by Ghazi Al-Gosaibi: A stylistic study]. *Majallat Kulliyyat al-Dirāsāt al-Islāmiyyah wa-al-'Arabiyyah lil-Banāt bi-Jāmi'at al-Azhar, Far' Kafr al-Shaykh*, 4(1), 417–478. [in Arabic]



- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press.
- Jakobson, R. (1988). *Qaḍāyā al-shiʿriyyah* [Questions of poetics] (Muḥammad al-Walī & Mubārak Ḥannūn, Trans.). Dār Tūbqāl lil-Nashr. [in Arabic]
- Karrād, M. (2025). Al-mitāshīʿriyyah fī al-shiʿr al-Jazāʾirī al-ḥadīth: Muḥammad al-Ṣālīḥ Khabshash anmūdḥajan [Metapoetry in modern Algerian poetry: Muhammad Al-Saleh Khabshash as a case study]. *Al-Miʿyār*, 29(4), 1023–1035. [in Arabic]
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Methuen.
- Wellek, R., & Warren, A. (1992). *Nazāriyyat al-adab* [Theory of literature] (ʿĀdil Salāmah, Adapt.). Dār al-Marriḥ lil-Nashr. (Original work published 1956). [in Arabic].

