د. أحمد كُريّم بلال

بَوَّابةُ الرِّيحِ والنَّخِيْلِ

دراسة نقدية في أثر شاعرية التَّبيتيّ في الشعراء السعوديين

دراسات

الانتشار العربي

ⓒ نادي مكة الثقافي الادبي ، ١٤٣٨هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

بلال ، احمد كريم
بوابة الريح و النخيل. / احمد كريم بلال .- مكة المكرمة ، ١٤٣٨هـ

..ص ؛ ..سم

ردمك: ٥-٥-٩٠٨٣٩-٦٠٣-٩٧٨

١- الثبيتي ، محمد بن عواض بن عودة ٢- الشعر العربي - نقد - السعودية - العصر الحديث أ.العنوان

ديوي ٨١٠,٩٥٣١ ١٤٣٨/٩٧٩٣

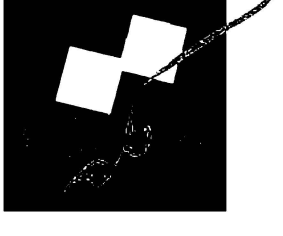
رقم الإيداع: ١٤٣٨/٩٧٩٣
ردمك: ٥-٥-٩٠٨٣٩-٦٠٣-٩٧٨

د. أحمد كُريّم بلال

بَوَّابةُ الرِّيحِ والنَّخيْلِ

دراسة نقدية في أثر شاعرية الثَّبيتيَ في الشعراء السعوديين

شبكة كتب الشيعة
shiabooks.net
mktba.net رابط بديل



مؤسسة الانتشار العربي

بَوَّابةُ الرِّيحِ والنَّخيْلِ

دراسة نقدية في أثر شاعرية الثَّبيتيّ في الشعراء السعوديين

د. أحمد كُريّم بلال

دراسات

نادي مكة الثقافي الأدبي
مكة المكرمة ـ الزاهر ـ 6586
هاتف: 025480133 / 025480144
فاكس: 025480508
المملكة العربية السعودية
البريد الالكتروني: adbimakkah@hotmail.com
الموقع الالكتروني: www.makkahclub.org.sa

مؤسسة الانتشار العربي
ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-9953-93-086-2

الطبعة الأولى 2017

المحتويات

إهداء 7
المُقَدِّمَةُ 9

مَدْخَلان

(1) مُحَمَّد الثّبيتيّ سِيْرَةٌ شِعْريّةٌ 21
(2) الشَّاعرُ... مُتَأَثِّرًا.. وَمُؤَثِّرًا 37
الفصل الأوَّل: المعجم الشعريّ 45
(1) الرمل 48
(2) النخل 53
(3) الريح 59
4 ـ (القنديل) 67
5 ـ (الشراع) 74
6 ـ (الرئة) 83
7 ـ (الخاصرة) 90
8 ـ (التضاريس) 98
الفصل الثّاني: التَّصْوِيرُ الشعريّ 103
(1) عدم المواءمة بين أطراف التركيب النحويّ 110
أولًا: عدم المواءمة بين النعت والمنعوت 112
ثانيًا: عدم المواءمة بين المضاف والمضاف إليه 114

ثالثًا: عدم المواءمة في الفاعلية والمفعوليّة 119
رابعًا: التعلُّق بجار ومجرور غير موائمين 121
(2) الإرداف الخُلْفيّ 126
(3) الصور المقلوبة 136
(4) استلهام عناصر الصورة الثّبيتيّة 140
الفَصْلُ الثَّالِثُ: حَدِيْثُ الشِّعْرِ عَنِ الشِّعْرِ 145
(1) أوجاع الشعر ومكابدات الوصول 147
(2) دور الشاعر 151
(3) أنوثة القصيدة ـ الشعر 154
(4) طفولة الشاعر ـ القصيدة 167
(5) الموقف من القديم 173
(6) القَرِيْن 184
(7) نبوّة الشعرِ 197
الفَصْلُ الرابعُ: الرُّؤْيَةُ الأُسْطُوْرِيّةُ والخَوَارِق 209
(1) معجم الأساطير والخوارق 211
(2) أسطورة البابليّ الذاتيّة 225
(3) اختلاق الأسطورة 232
الفَصْلُ الخَامسُ: الثّبيتيّ موضوعًا شعريًّا 239
(1) استدْعاءِ الثّبيتيّ بالاسم أو باللقب 241
(2) الاقتباس من شعر **الثّبيتيّ** والتفاعل معه 249
(3) الثبيتيّ رافدًا ومؤثِّرا 255
قَائِمةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِعِ 259

إهداء

إلى أستاذي الراحل: الدكتور علي عشري زايد، رَحِمَهُ اللهُ وأحسنَ إليهِ.... وحَشَرَه في زمرة الكرامِ البَرَرةِ.. ورزقَه صحبَةَ الأنبياءِ والأخيارِ، فهو أول من تَعَلَّمْنَا على يَدَيْهِ أبْجَدِيَّاتِ النَقْدِ.... وقرأنا مَعَهُ حداثةَ الشعرِ في سلاسةٍ وليـنٍ، ذلكم الرجلُ الذي غَرسَ في نُفُوسِ أبنائه وتلاميذهِ، وأودَعَ عقُولهم: أنَّ البساطةَ والتلقائيةَ والوضوحَ... أفضلُ مَا يُمَيّزُ الناقد، وأنَّ أساليبَ التَّعْقِيدِ والتغريبِ والغموضِ ليْسَتْ - بالضَّرُوْرَةِ - مِنْ آياتِ الإجادةِ والإحسانِ...، وكانَ ﷺ في جميعِ أمرِهِ: الأستاذَ النموذجَ عِلمًا.. وخُلُقًا وبرًّا... وفضلاً.. ودينًا..

المُقَدِّمَةُ

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمدٍ خاتم الأنبياء والمرسلين، لك الحمدُ يا ربَّنا حَمْدًا مليًّا موصولًا، وإن تَصَاغرَ عن شكر عظيم نعمائكَ، وجليلِ عطائكَ. . . . وبعدُ:

فقد كان الشعر العربيّ في السعوديّة حتى عقود قليلة مُلتَحِفًا بُرْدةَ الأقدمين، يستحوذ عليه تيارٌ شعريٌّ محافظٌ، تصاغُ فيه القصيدةُ ما بين قطبي الأصالة الكلاسيكيّة، والوجدانيّة الرومانسية، وعلى طرفي هذين القطبين المتَّزنينِ الكبيرين جموحٌ إلى التقليد المُطلق، أو الإفراط العاطفيّ؛ بينما كانت الحداثة الشعريّة التي راحت تستوي على سوقِها يانعةً خصيبةً في العراق ومصر والشام، كانت تلك الحداثَةُ غير متجاسرةٍ على طرقِ الأبوابِ؛ فلما تهيَّأت لها فرصة الدخولِ تعرَّضت لضغوطٍ وحروبٍ كثيرةٍ ليس من بين أدواتِها الجَدَلُ النقديُّ المُمَنْهَج، أو التحليل الموضوعيّ المُحايد.

كانت للحداثة الشعريّة في السعوديّة إرهاصات مُبكِّرة محدودة، إلا أنّها بدأت بالظهور بكثافة في حقبة الثمانينيات من القرن الميلاديّ الماضي، واستطاعت أن تفرض وجودها

وحضورها على يد مجموعة من الرواد، منهم على سبيل التمثيل: سعيد الحميدين، ومحمد جبر الحربيّ، وعلي الدمينيّ، وعبد الله الصيخان، ومحمد الثّبيتيّ. ومن خلال هؤلاء الروَّاد وغيرهم استطاعت الحداثَة الشعريّة أن تصنع لنفسها مكانًا متميِّزًا بين تيارات الشعر العربيّ المعاصر في السعوديّة.

وكان الشاعر: مُحمَّد الثّبيتيّ ـ من بين هؤلاء الرواد الكبار ـ صاحب رؤية فنيّة متفرِّدة أصيلة؛ استطاعت أن تستحوذ على جمهور من المبدعين الشباب، ربما لأنه صاحب تجربة متوازنة جدًا مع التراث، وربما لبكارة التصوير عِنْدَه وجِدَّته واختلافه، أو لطبيعة القصيدة التي لا تحتجبُ تمامًا ولا تفْصِحُ عن معانيها كُليّةً، ربما لهذه الأسباب ولغيرها كانت تجربته الشعريّة موضع قراءة واهتمام من شباب الشعراء السعوديين ممَّن جاء من بعدِهِ، ومن ثمَّ موضع تأثير شديد فيما أبدعوه من أشعارهم. وقد تأثَّر به ـ إضافةً إلى الأجيال التي تلته ـ بعض أبناء جيله ممَّن لا ينتهجون نهجه الشعريّ الحداثيّ، واستفادوا من رؤيته التصويريّة في بعض صورهم الجزئيّة داخل القصيدة.

ولهذا كلِّه يُمكِنُنَا اعتبار محمد الثّبيتيّ من الشعراء الكبار الذين تجاوزَ فعلهم الأدبي الأفقَ الذاتيّ المحدود؛ ليغيِّر من المشهد الشعريّ الشامل. وآيةُ ذلكَ وبرهانِه: أنَّ نطاقَ التأثير قد يتجاوزُ حيِّز المعنى المنقول، وتخومَ الصورةِ المسْتَمَدَّة من ديوانه، ويتجاوز استخدام ألفاظِه ومعجَمِهِ، يتجاوزُ هذه الأمور

جميعها ليكون التأثّر في أسلوب الصوغِ، ومنهج الإبداعِ، وهذا ممَّا يُحْمدُ للشعراء المتأثرينَ، وممَّا يدلُ على أصالتِهم وفرادتِهم وتميّزهم وحرصهم على الابتكار والتجديد. وهو مما يجعلنا ـ أيضًا ـ نضعُ الثّبيتيّ في مصافِ الشعراء الكبار صانعي التحولاتِ الأدبيّة في مجتمعهم.

فالشاعر قد يبدأ ـ أول الأمر ـ في محاكاةِ الصورةِ وتقليدها واعيًا أو غير واعٍ، ما بين تقليدٍ مُنقادٍ، أو إبداعٍ موازٍ فيه ابتكارٌ وإضافةٌ وخروجٌ عن النسقِ الأسبق. لكنَّ الشاعر المتميّز ـ في مراحل تالية يبدو فيها أكثر نضجًا ـ يفطُن لأسلوب الصوغ، ويتحقَّق من تقنيّةِ الإبداع، ويبدأُ بصُنعِ قصيدتِهِ الخاصةِ الأصيلة، مسْتلهِمًا النهجَ والأسلوبَ لا المادةَ والموضوعَ، ومع تواترِ هذا الصوغِ الذي تُحاكى فيه التقنيّة والصَنعةُ لا عينَ المصنوعِ تترسَّخُ معالمُ المذهبِ الأدبيّ الجديد.

وقد حاولتُ في هذه الدراسة رصد مظاهر التأثير التي تسللت من دواوين الثّبيتيّ إلى دواوين الشعر السعوديّ، فبدأتُ دراستي بمدخلين، عرضتُ في أولهما: سيرةً شعريّة وجيزةً جدًا لمحمد الثّبيتيّ؛ قدمتُ فيها رؤيةً فنيّةً شاملةً لكل أعماله في تَتَبّعٍ تاريخيٍّ لتطور المراحل الفنيّة عنده، وذلك ليكون القارئُ مُلمًّا بأبعاد تجربته واعيًا بها، ثمّ كان المدخل الثاني: حول طبيعة التأثير والتأثّر في الشعر بشكل عام، وبيّنتُ أن هذا الحراك الأدبيّ سُنّةٌ متّبعةٌ منذ قديم العصور، وهي المحكُّ والمعولُ في نشأة المذاهب الشعريّة الجديدة.

وكان أن بدأتُ برصدِ ملامح التأثّر بالثّبيتيّ بدايةً من **المعجم الشعريّ** الذي ميَّزه، فعرضتُ مظاهر المعجم وملامحه عند الثّبيتيّ، ثم مظاهره وملامحه في شعر المتأثرينَ به، وبينتُ بعض الاستخدامات اللغويّة التي ابتدعها الثّبيتيّ محاولًا إكساب المفرداتِ القديمة معانيَ جديدةً، ثم بينتُ كيف انتقلت تلك المفرداتُ بمعانيها الجديدة إلى دواوين الشعراء المتأثّرين به.

ثم ثنيّتُ بالحديثِ عن **التصوير الشعريّ** عند الثّبيتيّ. والتصوير هو أبرز سمات الشعر بشكل عام، ومن ثمَّ كان أبرز ملامح تأثّر الشعراء السعوديين بالثّبيتيّ، ما بين محاكاة الصورة، ومحاكاة الأسلوب التصويريّ، وانتهاج أنماط تصويريّة معيّنة؛ لا أقول إن الثّبيتيّ قد ابتدعها ابتداعًا، لكنّه أكثر من استخدامها وطوَّرها مطوّعًا أبعادها لتتواءم مع تجربته وموضوعه. ولعل هذا المضمار التصويريّ ـ تحديدًا ـ هو مما انتقل بشكل محدود إلى شعر المحافظين ممن يكتبون الشعر العموديّ، فقد نجد أحيانًا بين أبياتهم الشعريّة صورةً جزئيّة رُكِّبت على نحو ما يصنعه الثّبيتيّ في تركيب صوره، مما يجعلها محور إنعاشٍ للقصيدة بمُبَايَنَتِها واختلافها عمَّا حولها من أساليب التصوير التقليديّ.

وكان المحور الثالث من محاور هذه الدراسة متعلِّقًا **بحديث الشعر عن الشعر**، فالثّبيتيّ من الشعراء الذين أفرطوا في الحديث ـ شعرًا ـ عن طبيعة تجربتهم الشعريّة، وصفًا لما يكابده الشاعر الباحث عن المعنى الجديد المبتكر، وعن الدور

المنوط بالشاعر، وموقفه من القديم... إلخ، وكلها معانٍ وأساليب توخاها الشعراء من بعده، ونسجوا فيها على منواله ومنهجه.

ثم تحدثتُ ـ من بعدُ ـ عن **الرؤية الأسطوريّة والخوارق**، وهي من السمات التي تميّز بها الثّبيتيّ، فهو صانع أساطير، لا يستلهم الأسطورة القديمة على نحو ما وُضِعت عليه في أعماق المأثور التاريخي الموروث، وإنما يعيد صوغها مجددًا، وربما ابتكر أساطيره الخاصة ابتكارًا، وهو في ذلك كلِّه متبوعٌ من شباب الشعراء، وأبرز ما في هذه التبعيّة وأقدرُها اتِّباع المنهج والرؤية في ابتداع القصيدة الأسطوريّة التي تجعل من الموضوع المطروح أسطورةً مُخْتَلَقةً مُبْتَكَرةً جديدة.

وأخيرًا كان حديثي عن استلهام الشعراء للثّبيتيّ على اعتبار: **الثّبيتيّ موضوعًا شعريًا**، وكانت بعض هذه القصائد قد كتبت خلال حياته، وجُلُّها بعد وفاته ـ رحمه الله تعالى ـ .

ومن البدهيّ أن الكتابة عن الثّبيتيّ باعتباره موضوعًا شعريًّا تفرض على الشعراء التَّماسَ بشكلٍ ما أو بآخر مع شعره استلهامًا واقتباسًا، أو تفاعلًا معه، وقد يَذْكر الشاعر في قصائده ما يدل على أنَّ الثّبيتيّ كان له رافدًا ومؤثِّرًا.

ونود الإشارة إلى أنَّ هذه الدراسة قد دفعتنا إلى مطالعة العديد والعديد من الدواوين الشعريّة السعوديّة التي توقفنا على

بعضها طويلًا، ومررنا ببعضٍ منها مرورًا سريعًا إذ لم تتح لنا مادةً تخدم دراستنا، بيدَ أنَّ الحديث عن سطر شعريّ أو عدَّة أسطر نقتبسها من ديوانٍ ما كان يقتضي الإلمام بالقصيدة كاملةً والوقوف على أبعادها الدلاليّة، ومحاولة الإحاطة والفهم الشامل، ذلك لأن القصيدة في الشعر الحديث يغلب أن تكون بنيانًا كاملًا متكاملًا لا يُغْني اقتطاع أبيات أو أسطرٍ شعريّة منه دون الإلمام بالسياق كاملًا. وبالطبع سوف يضيق المقام عن ذكر سياق كل قصيدة في كل تحليل نقدِّمه لبعض أبيات منها؛ بيد أننا نودّ أن نطمئن القارئ إلى أن هذا السياق حاضر في ذهن الدارس، ومُوَجِّه لما يختاره من أوجه التأويل، وإن لم نفصح عنه إلا في مواضع محدودة وقليلة اقتضتها ضرورة الدراسة.

وكنتُ في دراستي هذه أبدأ ـ بطبيعة الحال ـ برصد الظاهرة الأدبيّة عند الشّبيتيّ أولًا، ثم أستقصيها عند غيره من الشعراء الذين كتبوا فيها من بعده، وطالما وقفتُ وقفاتٍ طوالًا عند تحليل الظاهرة في شعر الشّبيتيّ قبل الخوض في الحديث عنها عند غيره، بدافع الفهم التام والإحاطة بجوانب القضيّة الأدبيّة قبل التمثيل لها في شعر المتأثِّرينَ به، وفي تناولي لبعض الظواهر الأدبيّة عند الشّبيتيّ حاولتُ ـ أحيانًا ـ ربطها بتراثنا الشعريّ القديم إذا أتيح لي ذلك، دون إفراط ومبالغة وخروج عن الموضوع، ولذا فليس ثمة ما يدعو إلى العجب عندما يجد القارئ ضمن قائمة المصادر الشعريّة المُلحقة بالكتاب قسمًا خاصًّا يضم عددًا محدودًا من دواوين الشعر العربي القديم.

وقد اتَّخذتُ من بعض الحواشي في هذه الدراسة نوافذ أُطِلُّ بالقارئ منها على قضايا جانبيّة تتعلق بشرح مصطلح ما، أو الإشارة إلى أوجه الاختلاف في تفسير قضيّة معينة مما ورد في متن الكتاب. وفي رأيي الخاص ومنهجي في الكتابة أن حواشي الدراسة يجبُ أن تكون ـ إلى حدٍ ما ودون توسّع كبير ـ مصدر إثراء ودعمٍ للقضايا التي أجملها يثيرها الكتاب، فمن حق القارئ ألَّا نحجب عنه ما يفيده، أو أقله أن ندله على ما يمكن أن يستقصي فيه ما اضطررنا إلى إجماله مراعاة لطبيعة الموضوع.

ونود الإشارة إلى أننا تجنبنا دواوينَ الشعراء المُنْتمين إلى جيل الثّبيتيّ، ولم نلجأ إلى أيٍّ منهم إلا في مواضعَ نادرةٍ ومحدودةٍ جدًا؛ لأننا معنيون بمن جاء بعده من الأجيال الجديدة التي يمكن أن نثق ونطمئن إلى تأثّرهم به فعلًا، ولذا كانت معظم الدواوين التي اعتمدنا عليها وأغلبها (وليست جميعها) لزمرةٍ من الشعراء الشباب، بعضهم في سنٍّ دون الأربعين، وبعضهم دون الخمسين، واعتمدنا على دواوين شعريّة أغلبها وأكثرها عددًا صادرٌ بعد وفاة الثّبيتيّ (1432هـ ـ 2011 م). وربما لجأنا إلى بعضِ دواوينٍ لشعراءَ من جيلٍ قَبْلِه، وذلك للإشارة إلى ظاهرة أدبيّة سُبقَ إليها، لكنه طوَّرها وتناولها تناولًا مختلفًا.

بقيت الإشارة إلى أنَّ عنوان كتابنا: «**بوابة الريح والنخيل**» إنّما اتخذناه من الألفاظ المُعجميّة البارزة جدًا عند

الشّبيتيّ التي أكثر من استخدامها إكثارًا مُفرطًا حتى غدت من أبرز سماته، فالريح ـ عنده ـ رمز للحداثة والتغيير والتجاوز والتخطّي، أما النخيل فهي ـ في أغلب استخداماتها ـ رمز للأصالة والانتماء والتراث. ومن هاتين المفردتين اخترنا عنوان كتابنا: لندل من خلال هذا العنوان على منهج الشّبيتيّ في صوغ قصائده، وهو المنهج عينه الذي تأثَّر به الشعراء من بعده، إنه التحديثُ دون استئصال الجذور، منهج الحداثة التي تقيم أواصر الارتباط مع التراث، تحاوره وتجادله وتتفاعل معه دون قطيعةٍ أو ازدراء.

وأخيرًا نحن معترفون بأنَّه ربَّما فاتنا ـ قطعًا ـ مطالعةُ كثيرٍ من دواوين الشعر السعوديّ التي من المُحتَمَلِ أن يكون مبدعوها قد تأثَّروا بالشّبيتيّ فعلًا، وقد اجتهدنا في طلب بعضها ولم نوفَّق في الحصول عليه، ونحن لا نستطيع أن نزعم أن هؤلاء الشعراء الذين قدَّمناهم وتناولنا أعمالهم هم كل المتأثرين بالشّبيتي دون غيرهم من الشعراء، لكننا نستطيع ـ أقله ـ أن نزعم أننا ألممنا إلماما قويًا بتجربة الشّبيتيّ، وقرأناه مراتٍ ومراتٍ، واستوعبنا تجربته وأحطنا بأبعادها بشكل جيد، ثم تناولنا كل الجوانب المُهمة التي قدَّمتها هذه التجربة وانعكست في شعر هؤلاء الشعراء، وقد مثَّلنا للتأثر بشعر الشّبيتيّ في أكثر من خمسين ديوانًا من دواوين الشعر السعوديّ، وإذا غاب عنَّا بعض الشعراء لأننا لم نستطع الحصول على دواوينهم فإن ذلك لا يُقَوِّضُ ما بنيناه، لأن ملامح تأثرهم

ستكون شبيهةً ـ قطعًا ـ بما ذكرناه في فصول هذا الكتاب من ملامح التأثّر عند غيرهم من الشعراء.

على أنّ من دواعي الشكر والامتنان والاعتراف بوافر الفضل وجليل المعروفِ ما غمرني به كثيرٌ من الشعراء السعوديين الذين بادروا مُتَفَضِّلين مشكورين بإرسال دواوينهم إليّ بالبريد، أو يدًا بيدٍ في مكة المكرَّمة والمدينة المنوَّرة خلال فترة العُمْرَةِ المُباركة. ووافر امتناني لأساتذتي وإخواني: الأساتذة الجامعيين الذين أمدوني ببعض الدواوين والدراسات المُهمّة، ومثل هؤلاءِ وهؤلاءِ يعجز لساني عن شكرهم، ولولاهم ـ والله ـ ما استطعت إتمام هذا الكتاب، واللهَ أسألُ أن يجزيَهم عني الجزاءَ الأوفى، إنَّه وليُّ ذلكَ وأَهْلُه.

واللهُ جلَّ وعلا من وراء القصدِ وهو يهدي سواء السبيل

د. أحمد كُريِّم حسين بلال
مدينة ملَّوي ـ المنيا
(شعبان 1437 هـ ـ مارس 2016م)

مَدْخَلان

(1)
مُحَمَّد الثّبيتيّ سِيْرَةٌ شِعْريّةٌ

مرحبًا.. سيدَ البيدِ... .
إنَّا نصبْنَاكَ فوقَ الجراحِ العظيمةِ
حتى تكونَ سمانَا.. وصحراءَنا
وهوانَا الذي يستبِّدُ... فلا تحتويهِ النعوتْ

(الثّبيتيّ ـ موقف الرمال)

محمد عوَّاض الثّبيتيّ شاعرٌ عربيٌ سعوديٌّ مكيٌّ، من محافظة: «بني سعد» في جنوب الطائف، شهدت مولده في سنة (1371هـ ـ 1952م).

فهو شاعرٌ عربيّ ـ في المقام الأول ـ لأنه يكتبُ الشعرَ في سياق تَوجّه عربيٍ عام، استوعبَ في تجربته الشعريّة ـ أولَ الأمر ـ زمرةً من الشعراء العرب الكلاسيكيين والرومانسيين من مصر وسوريا وشعراء المهجر، ثم مضت تلك التجربة تلحق بركب الحداثة في العراق ومصر والشام وبقيّة البلدان العربيّة. وقد لا يكونُ من الإنصافِ حصر تجربة الثّبيتيّ في حيِّز إقْلِيْمِيهَا فقط دون قراءة دورها الفاعل في إطار الشعر العربيّ المعاصر.

وهو من بعدُ شاعر سعوديّ؛ لا لمولده وانتمائه ومواطنته وحسب، وإنما هو سعوديٌّ أيضًا لأننا لا نستطيعُ ـ أبدًا ـ أن نغفلَ عمّا يبدو جليًّا في شعره من مظاهر الانتماء الإقليمي، التي تبدو مرتبطة بالبيئة وتقاليدها الشعبيّة في مفرداته وألفاظه ومعجمه الشعريّ.

وهو ـ أخيرًا ـ من (بني سعد) لأنَّ بني سعد قد أشْبَعَته بروح البداوة التي بدت واضحةً جليةً في شعره ـ فيما بعد ـ[1].

كانت بيئة الثّبيتيّ في «بني سعد» تغذوه (بثقافة الصحراء ومعجمه) في طفولته الباكرة، فضلًا عن نشأته في أسرة مُحبّة للشعر، فجَدّه شاعرٌ، وفي قبيلته شعراء، وفي بيته البدويّ الصغير مكتبة متواضعة أتى عليها قراءة قبل انتقاله للحياة في مكّة المكرّمة مع جدته التي كانت جُمْهُوَره الأوّل، فقد استقبلت في حبورٍ بالغٍ بواكير قصائده الطفوليّة، واستقبلتْ سَرْدَ قراءاته الشعبيّة المتنوِّعة التي استطاع الإلمام بها في مكتبات مكّة، فكانت من روافد تجربته الشعريّة فيما بعد[2].

---

(1) راجع: **الثّبيتيّ يتلو أسارير البلاد ـ الإيقاعات ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء (قراءة أسلوبية)**، علي الأمير، منشورات: نادي جازان الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم. ناشرون، بيروت. الطبعة الأولى: (1435هـ ـ 2014م). ص: 18. وفي تمهيد الكتاب إفادات توثيقيّة مهمة جدًا عن الثبيتيّ، ترجع أهميتها لأنها مستقاة من محمد الثّبيتيّ ـ بنفسه ـ الذي كان صديقًا شخصيًا لمؤلف الكتاب: علي الأمير، فضلًا عن إفادات أخرى جمعها المؤلف من أشخاص مقربين جدًا من الشاعر.

(2) راجع: السابق: 17 و18.

بدأت مطالع تجربة الثّبيتيّ بواكيرها بمعارضة شوقي الذي تأثر به تأثرًا شديدًا، ومن البدهيّ أن تكون قصائده الأولى كلاسيكيّة تقليديّة. كان الظرفُ التاريخيّ في السعوديّة في أواخر الستينيات الميلاديّة (1387هـ تقريبًا) لا يسمح بتجاوز الإطار الكلاسيكي التقليديّ، مع أنّ الحداثة العربيّة ـ إذ ذاك ـ كانت قد بدأت تشقّ طريقها، وتكتسبُ جماهيريّة وقبولًا. ربما كان السببُ في تلكَ التبعيّة قلّة وسائل التواصل في ذلك الوقت، ومن ثمّ صعوبة التعرّف إلى أبعاد التجربة الحداثيّة، وكذا ندرةُ الصحف والمجلّات القادمة من خارج المملكة السعوديّة، وضآلة وسائل الإعلام المختلفة في ذلك الوقت، فضلًا عن طبيعة الجو المحافظ في السعوديّة، ذلك الذي يميلُ إلى إكبار التراثيّ، ويتخوَّفُ من محاولات الخروج عن الموروث بشكل ما أو بآخر[1].

على أنَّ بوادر بحث الثّبيتيّ عن فَرَادة التجربة الشعريّة قد كشفت عن نفسها بعد عِقدٍ من البدايات الأولى، ومع بداية النشر في الصحف والمجلات، فقد كان عنوان أول نص نشره

(1) تحدَّث محمد الثّبيتيّ عن: بداياته الشعريّة، ومعارضاته لشوقيّ وحبه لنزار قبانيّ في، وعن عجزه ـ هو وجيله ـ عن متابعة حركة الحداثة خارج المملكة في حديث تلفزيوني سجَّله مع برنامج **إضاءات مع المذيع تركي الدخيل** أذاعته قناة العربيّة في (يوم الجمعة: 29 جمادى الأول 1422 هـ، الموافق 15 يونيو 2007م). وسوف نشير إلى هذا البرنامج فيما بعد بـ **(برنامج إضاءات)**. والبرنامج موجود على موقع اليوتيوب في الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=CpNXAxV57Wk

الثّبيتيّ «**التحرر قليلاً من أغلال الخليل**»[1]، والعنوان يُعبِّر ـ قطعًا ـ عن الرغبة المبكّرة في الخروج عن الشعر العموديّ، تلك التي تجاوزت ـ فيما بعد ـ الإطار الموسيقيّ إلى التحرر من أساليب التعبير النمطيّة والتقليديّة المألوفة.

كانت بداية الخروج عن الشعر العموديّ ـ كما يقول الثّبيتيّ ـ محدودةً وخجولةً، وكانت مدفوعةً بمحاولة الرغبة في الاكتشاف، إلى أن تم التحوَّل الفعليّ للحداثة ـ شكلًا ومضمونًا ـ وهو في أواخر العقد الثالث من عمره[2].

أما ديوانه الأوَّل: عاشقة الزمن الورديّ فقد صدر سنة (1402هـ ـ 1982م). وقد اصطفى الشاعرُ قصائد هذا الديوان الأول من بين قصائد كثيرة أهملها وتخلى عنها، وكان ذلك بدافعٍ من دوافع النقد الذاتيّ، ومجاوزة مرحلة البدايات بما يمكنُ أن تحمله من أوجه القصور، يقول الشاعر: «مزَّقتُ من أوراقي الكثيرَ، وأحرقتُ الكثيرَ، وخنقتُ في صدري ولاداتٍ فجّةٍ ينقصها الانصهار الكاملُ»[3].

وبالنسبة إلى الإطار الموسيقيّ لقصائد هذا الديوان الأول

---

(1) نُشرت هذه القصيدة ـ كما ذكر أحد أصدقائه المقربين ـ في مجلة: **اقرأ** في سنة: (1398هـ ـ 1978م). انظر: **الثّبيتيّ يتلو أسارير البلاد..**، علي الأمير، ص: 20.

(2) في حديث الثّبيتيّ التلفزيوني مع تركي الدخيل **(برنامج إضاءات)**.

(3) في تقدمة ديوانه: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان محمد الثّبيتيّ الأعمال الكاملة**، منشورات: النادي الأدبيّ بحائل عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى(1430هـ ـ 2009م) ص: 217 و218.

هي في معظمها من الشعر العموديّ الموزون المقفىّ وفقَ البحور العروضيّة الخليليّة. غيرَ أنه يتضمن ـ أيضًا ـ مجموعة من القصائد التفعيليّة، وأخرى تمزج بين العموديّ والتفعيليّ، وفي هذا الديوان يعلن الثّبيتيّ انضمامه إلى موجة الشعر التفعيليّ الحرّ، ويدافع عنه محاولًا إثبات شرعيته ـ فضلًا عن شرعية انتمائه ـ هو شخصيًّا ـ له. يقول الثّبيتيّ: «وأنا بذلك لم آت بجديد، فالشعر الحرّ قد أصبح واقعًا عملاقًا، وعلامةً بارزةً في شعرنا العربيّ، بل إنه أصبح الينبوع الأعذب، والتيار الأقوى على مواكبة واقعنا الحضاريّ وحياتنا المعاصرة»[1].

وفي هذا الديوان الأول تبدو النزعة الرومانسيّة هي الأكثر حضورًا، وتَطلُّ المرأة بقوةٍ من عنوان الديوان ـ نفسه ـ ومن بين سطوره، قد يجوز لنا ـ في أكثر من موضع ـ أن نتجاوز حدودها الأنثويّة الآدميّة لنقيم من المرأة رمزًا، على الأخص حينما نجد الحبّ تجاهها جماعيًا، إلا أنها تظل ـ في مساحات عريضة ـ تلك الأنثى الحبيبة التي ينعكسُ رضاها على الطبيعةِ حُسنًا وإشراقًا (على عادة الرومانسيين).

كما يبدو المعجم البدوي بارزًا بقوة، وتكون الصحراء ـ من خلال ذلك المعجم ـ وسيلة تطهير وإضفاء خيريّة وجماليّة على الحياة.

---

(1) من تقدمة الثّبيتيّ لديوانه: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: ديوان الثّبيتيّ، ص: 219، وقد ذكر الثّبيتيّ مثل هذا القول في إجابة عن سؤال طرحه عليه تركي الدخيل عن سبب تحوّله إلى شعر التفعيلة، في: **(برنامج إضاءات)**.

ويبدو في عاشقة الزمن الورديّ انشغال الشاعر بالهم الجماعيّ العام، فتنعكس صورة العالم الخارجي بشكل لا تخطئه العين، فنحن نلمح قضايا موضوعيّة تمس الإنسان والمجتمع مثل: «المُعلم، الحبّ، الهم العربيّ وتداعياته» كما نجد أحداثًا من صميم الواقع الفعليّ: «تحرير سيناء، اغتيال الملك فيصل رَحِمَهُ اللَّهُ».

أمَّا طبيعة المُعالجة فهي لا تخلو ـ كعادة البدايات ـ من بعض الصور التقليديّة والنمطيّة، لكنها ـ على جانب آخر ـ تُبصِّرنا بإرادة قوية تطلُّ برأسها ما بين لحظة وأخرى باحثة عن بكارة وجِدّة وتجاوز سيتم تحقيقها بشكل أوفى وأكبر فيما بعدُ من دووين.

وفي سنة: (1404هـ ـ 1984م) وبعد مرور عامين على صدور **عاشقة الزمن الورديّ** صدر الديوان الثاني للتِّبيتيّ: **تهجيتُ حلمًا تهجيتُ وهمًا**. ولعل هذا الديوان هو جسرُ التحوّل في تجربة التّبيتيّ، ففي هذا الديوان ـ من ناحية ـ بقايا أصداء رومانسيّة، وإن كانت أقلّ كثيرًا من الديوان السابق. في هذا الديوان صورة البدويّ المعتز ببداوته، وفيه صورة المرأة، لكنها باتت في هذا الديوان أدنى ما تكون إلى الرمز، إنها المرأة البكر التي تسكن الحناجر، وتبحث عن فارسها، بدت المرأة أقرب ما تكون تعبيرًا عن الكلمة الشاعرة ـ نفسها ـ أو تعبيرًا عن مُطلق الجمال الذي قد يتمثَّل في الحرية والحق والخير والمثاليّة.

ومع هذا الديوان ظهرت الرؤية الأسطوريّة الجديدة للتّبيتي

التي يقدم من خلالها جوًا إبداعيًّا تحفّه الخرافة والخيال، وإن كانت تبدو في تؤدة وحذر. كما بدت أصداء دراميّة تَحُوْلُ دون بروز الذات الشاعرة بشكل قوي (كما يحدث في الشعر الغنائي التقليديّ أو في الشعر الرومانسيّ). بدت الذات مُحَاوِرةً ومُحَاوَرَةً، وتضاءل الصوتُ الأوحد الذي يُفْضِي بما عنده من أول القصيدة إلى آخرها. بل وزاد على ذلك: (التَّقَنُّع) بقناع يسترُ رؤيةَ الشاعر ويجعله متحدِّثًا إلى قارئه من وراء حجاب، كما في قصيدة: (أيا دار عبلة عمتِ صباحًا) التي يتكلّم فيها عنترة بن شداد قناعًا ينقل الشاعر من خلاله رؤيته الخاصة[1].

وعلى الرغم من كون عنترة (القناع) يُحاكم عصرنا، ويندب الواقع العربيّ المهيض في زمن عزَّت فيه الفروسيّة، أقول: على الرغم من ذلك بدت أصداء الواقع الخارجي ـ في هذا الديوان عمومًا ـ تنحسر إلى حد كبير. إن القصيدة ابتعدت عن واقعيّة الحدث وألفة الأشياء في العالم المعيش، لقد بدت معالم القصيدة تتضح عند الثّبيتيّ باعتبارها إيغالًا في الخيال وكأنما هي جزءٌ من حلم، أو هي استشراف من خلال اللاشعور والعقل الباطن، إنها إعادة قراءة واكتشاف للواقع والأشياء[2].

ونحن نلاحظ هذا بقوة في عنوان ديوانه: **تهجيتُ** (بداية المعرفة والإدراك والتفاعل مع الأشياء)، ومفعولية هذا التهجيّ

---

(1) راجع هذه القصيدة في **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 177.

(2) هكذا تحدث الثّبيتيّ عن مفهومه للقصيدة الحداثيّة في حواره التلفزيونيّ مع تركي الدخيل في: **(برنامج إضاءات)**، وهكذا بدت بالفعل في هذا الديوان.

واقعة على (**حلم**)، والحلم استشراف ورؤية جامحة قادمة من أعماق اللاشعور والعقل الباطن. أما (**الوهم**) فهو ما يبعد كل البعد عن المنطقيّة والرؤية التقليديّة النمطيّة للأشياء.

ثم كان ديون: **التضاريس** في سنة: (1406هـ ـ 1986م). وهو الديوان الأهم في تجربة الشاعر، بل هو: نقطة التحوّل الكبرى التي ارتبطت بشاعريته. في هذا الديوان انحرفت اللغة انحرافًا بيّنًا عن ألفة التعبير، وأصبحت أكثر إيغالًا في المجاز إلى حد الغموض الذي يقتضي وقفاتٍ طوالًا من القارئ للتأمل والربط والتحقيق والبحث عن الدلالة.

وعنوان الديوان: التضاريس يحمل ـ بطبيعة الحال ـ ملامح هذه التجربة الوعرة، **فالتضاريس**: «ما في الأرض من مرتفعات ومنخفضات»[1]، وهي كلمة جُغرافيّة أحسب أنَّ الثّبيتيّ لم يُسبق إلى إقحامها في مجال الشعر، وهذه الكلمة مما يدلُّ على بداية الجرأة اللغويّة عند الثّبيتيّ.

وسيجد قارئ هذا الديوان زيادة وافرة في استلهام الأساطير وتوظيف إيحاءاتها، فضلًا عن تصاعد النزعة الدراميّة بشكل ملحوظ، وتعدد الأصوات والحوارات داخل القصيدة. وقد يكون الموضوع الأبرز في هذا الديوان ـ وهو موضوع

---

(1) التضاريس جمع: التَضْريس، وهو: حزوز في الأشياء، كما يقال ضَرَس البناء إذا لم يكن مستويًا ولا متسقًا، راجع مادة: (ضرس) في: **المعجم الوسيط**، إعداد لجنة المعجمات وتحقيق التراث بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، مكتبة الشروق الدوليّة (مصر) الطبعة الرابعة (1425هـ ـ 2004م)، ص: 583.

التّبيتيّ المتواتر ـ هو: استبطان التجربة الشعريّة، وحديث الشعر عن: (كتابة الشعر) وعن دور الشاعر في الحياة، وفرحته باستلهام العبارة الشعرية النافرة، ومجاهدته لصنع عالم محفوف بالدهشة والغرابة في تعبيرات بكر جديدة. وطبعًا كان هذا الموضوع مُعَبَّرًا عنه بشكل غير مباشر، من خلال الاستعارات الرمزيّة والأقنعة، والأساليب المجازية العميقة.

على أنَّ ديوان **التضاريس** كان مصدر إزعاج شديدًا للتيار السلفيّ المُحافظ، الذي كان يرى في شعر التّبيتيّ نموذجًا لشعر الحداثة المُناقضُ ـ من وجهة نظرهم ـ للدين[1].

وقد تُرجم هذا الرفض ترجمةً واقعية هُوجِم التّبيتيّ بسببها

---

(1) راجع في ذلك: كتاب: **الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب الحداثة**، عوض بن محمد القرنيّ، هجر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى (1408هـ ـ 1988م). وانظر مهاجمته لشعر التّبيتيّ في الصفحات: 39، 44، 46، 77، وقد ذكر التّبيتيّ في حواره التلفزيونيّ **(برنامج إضاءات)** أن الحوار مع رموز هذا التيار لم يكن متاحًا، وحتى إذا أتيح لم يكن ناجحًا، لأنهم غير قادرين على استيعاب الأدب الحديث وفهمه بشكل جيد. وهذا ما تؤكده ـ بالفعل ـ طبيعة تحليلات مؤلف ميزان الحداثة في الإسلام للصور الفنيّة لشعر التّبيتيّ، نلاحظ أنّ المؤلف ليس في وسعه استيعاب الخيال الجامح الذي تقوم عليه تجربة التّبيتيّ، وهو يقول في أكثر من موضع: إن تصديق ما قاله التّبيتيّ أو الاقتناع به من العبث والجنون. والفكرة ـ طبعًا ـ ليست فكرة تصديق واقتناع، لأن مسألة التصديق والاقتناع قد تكون متعلِّقة بالمقال أو الكتابة المباشرة لا الأدب عمومًا والشعر خصوصًا، فثمة تعاقد ضمني مُضمَر بين الشاعر والمتلقين يُفهم المتلقون بمقتضاه أن ما يقدّمه الشاعر ليس واقعًا، ولا يُقاس على الواقع.

هجومًا موجعًا، وحُجِبَت عنه جائزة النادي الأدبي بجدّة، كما صُودرت نسخ الديوان بتهمة خروجه عن الثوابت[1].

غير أنَّ هذه الأزمة التي تعرَّض لها الديوان وصاحبه كان لها ـ كما ذكر الثّبيتيّ ـ بعض الجوانب الإيجابيّة، ربما كانت سببًا في شهرته، وفي معرفة شباب الأدباء به، ومحاولة معرفة تجربته عن كثبٍ، لقد كان الهجوم الشديدُ داعيًا للبحث عن الديوان، والتحقّق من مدى صحة تلك الاتهامات ـ أقله ـ إن لم يكن محاولة فهمه واستيعاب أسلوبه. لقد كان الأدباء الشباب يسعون إلى الثّبيتيّ ويحاورنه ويسألونه، وأحيانًا يبدون دهشتهم مما اتُّهم به الديوان بعد قراءتهم له ووقوفهم على ما فيه من تقنيات فنيّة[2].

صمَت الشاعرُ طويلًا بعد التضاريس، فلم يصدر له أي ديوان شعري خلال تسع عشرة سنة!! وواقع الأمر أنه بعد أزمة التضاريس قد واجه كثيرًا من المتاعب والمشاكل «زادت من زهده في الأضواء، وكرَّست في نفسه عزلةً هي من ذلك النوع الذي يستهوي الشعراء عادةً، وقد أفاد خلالها الكثير من المراجعات الفنيّة والتأمل الفلسفيّ»[3].

---

(1) كانت هذه الوقائع في سنة: (1411هـ ـ 1991م). وقد تحدث الثّبيتيّ عنها في حواره التلفزيونيّ: **(برنامج إضاءات)**. وبدا تأثره الشديد بها رغم مرور أكثر من عشرين عامًا عليها.

(2) جاء هذا الكلام على لسان الثّبيتيّ في حواره التلفزيونيّ السابق ذكره.

(3) **الثّبيتيّ يتلو أسارير البلاد..**، علي الأمير، ص: 22.

لقد ذكر التّبيتيّ ـ فعلًا ـ أنه تعرض لمضايقات عديدة كانت من أسباب احتجابه، لكنه قال: إن احتجابه لم يكن صمتًا قط بقدر ما كان مراجعة جادة، تخللها نشرٌ محدودٌ لبعض القصائد في الصحف والمجلات، ولم تكن فكرة نشر ديوان جديد مطروحة بشكل تام. إن ديوان: التضاريس قد أصبح ـ على حد قول الشاعر نفسه ـ محنة وسجنًا ثقيلًا لا يستطيع أن يتحرر منه، لا بسبب ما تعرض له من هجوم فقط، وإنما بسبب إفراط الناقدين في مدحه والثناء عليه، لقد وضعه هذا الديوان ـ كما يقول ـ في تحدٍ كبير، إذ ظهر في مظهر غير القادر على تجاوزه، ولم يكن في وسعه ـ قطعًا ـ أن ينشر ديوانًا أقلّ منه في المستوى الفنيّ، كان عليه أن ينتظر طويلًا حتى تهدأ العاصفة من ناحية، وحتى يستطيع الخروج من إسار التضاريس وتجاوزه فنيًّا، ولم يُتَح له هذا الأمر إلا في سنة: (1425هـ ـ 2005م) عندما نشر ديوان: موقف الرمال.

بدت في ديوان موقف الرمال تجربة صوفيّة جديدة من ناحية، وبدت حفاوته بذاته الشاعرة تزداد بشكل أكبر من الديوان السابق، وإن كانت تحتالُ في التخفيّ فهو تارة: (سيد البيد) وتارة: قرينٌ أو صديق خفي يحاور الشاعر من وراء حجاب مستور.

وفي **موقف الرمال** محاولة أقوى وأبرز لتأكيد انتماء

(1) كل ما ذكرناه عن أسباب صمت التّبيتيّ طوال هذه الفترة الطويلة إنما هو إعادة صوغ لما جاء على لسانه في حواره التلفزيونيّ المذكور: **(برنامج إضاءات)**.

الشاعر إلى تراثه العربيّ البدويّ الأصيل، «فالانتماء أقوى ما في صوته، لكنه ليس انتماء الخضوع والاستسلام، إنه انتماء الجدل والحوار»[1]، ولعل هذا الإلحاح على تأكيد انتمائه إلى تراثه الذي بدا بشكل قوي في هذا الديوان ـ مع إخلاصه طبعًا لتجربته الشعريّة الفريدة ـ أقول: لعله بعض آثار أزمة ديوان التضاريس.

وفي **موقف الرمال** لم يتخل الشاعر عن رؤيته الأسطوريّة، وإن بدت الأساطير تلوح خفيّة متوارية يومأ إليها إيماءً وتلميحًا دون تعمّق وإيغال. كما بقيت فكرة الحديث عن: الشاعرية أو «حديث الشعر عن الشعر» هي الأبرز والأظهر.

وبعد مضيّ أربع سنوات على صدور موقف الرمال ظهر الديوان الأخير للثّبيتي: **بوابة الريح** (1429هـ ـ 2009م) ضمن الأعمال الكاملة. وهو ديوان صغير جدًا يتضمن أربع قصائد، وخمسة نصوص نثريّة. ومن بين القصائد الأربع الموزونة قصيدتان عموديتان. أما النصوص النثريّة فلم يقل الثّبيتيّ إنها قصائد (لكن وجودها في الديوان الشعريّ يقول هذا بشكل ضمنيّ) وهي تحمل في طياتها خصائص أسلوبه الشعريّ نفسها وجموحه التصويريّ.

والتعريجُ على كتابة هذه النصوص النثريّة الشعريّة بداية تجربة جديدة ونادرة في شعر الثّبيتيّ المغرم بالإيقاع المفتون

---

(1) **قضايا وإشكالات في الشعر العربيّ الحديث، الشعر السعوديّ نموذجًا**، د. نذير العظمة، النادي الأدبي بجدة، (1422هـ ـ 2001م). ص: 97.

بالموسيقا إلى درجة تكديس الجناس!! إن نصوص الثّبيتيّ تتميّزُ «بثراء إيقاعيّ يصل إلى ذروةَ الإشباع لدى القارئ الذي كان يظنّ أن الخروج عن نظام البَيْتيّة في القصيدة العربيّة قد أضاع أهم مميزاتها»[1] ولذا يحق لنا أن نصف تلك النصوص النثريّة بأنها خروج حاد وغريب عن خطى مشواره الشعريّ الطويل.

وعلى كل حال يمكننا أن نقول: إن في هذا الديوان الأخير الصغير مُصَالحةً غريبة بين الشعر العموديّ والتفعيليّ والنثريّ، ليست المُصالحة في محضِ تجاور هذه الأجناس الشعريّة الثلاثة وحسب، وإنما في إلحاح الثّبيتيّ ـ من جانب آخر ـ على الانغماس في تراثه العربيّ، عودةً إلى الشعر العمودي، وتكثيفًا للمعجم البدويّ، بل وعودةً ملحوظة وظاهرة إلى حد كبير إلى الواقع الاجتماعيّ الحميم الذي بشغل القارئ العادي لا النخبويّ[2]، نجد ذلك في قصيدة: «**الرقية**

---

(1) **مرايا النخل والصحراء، قراءات في نصوص من الجزيرة والخليج**، د. عبد العزيز المقالح، كتاب دبي الثقافيّة، دار الصدى، دُبيّ، الكتاب رقم: (45) الصادر في: (ربيع الأول 1432هـ ـ فبراير 2011)، ص: 97.

(2) يبدو أنَّ من أكبر المعوقات التي واجهها شعر الحداثة في السعودية (وهي العقبة نفسها التي يجدها الحداثيون في العالم العربي) فكرة النخبويّة والانعزال بعيدًا عن الجمهور البسيط الذي يودُ أن يرى في القصيدة أصداء مواجعه وشواغله الاجتماعيّة الواقعيّة الملموسة، وقد ذكرنا أنَّ العالم الواقعي الذي بدا ظاهرًا بقوة شديدة في أول دواوين الثّبيتيّ: عاشقة الزمن الورديّ، ذكرنا أنَّ ذلك العالم الواقعيّ قد بدأ بالتخفي والاحتجاب شيئًا فشيئًا في =

المكيّة»؛ حيث بدت العاطفة الدينيّة بشكل قوي للغاية، كما بدا الشعر مربوطًا بالانتماء الديني في هذه القصيدة وفي شقيقتها العمودية الأخرى التي تضمَّنها هذا الديوان، قصيدة: «**بوابه الريح**» التي يمكن اعتبارها ـ بحقٍ ـ تلخيصًا فنيًّا لمسيرته الشعريّة.

ونحن لا نقول إن الثّبيتيّ في هذا الديوان الأخير قد تخلى عن منهجه الشعريّ، أو عن موضوعه المتواتر المتعلق بوصف المعاناة الشعريّة ورحلة اقتناص القصيدة، وإنما نقول إن ملامح الاتزان والمُصالحة قد بدت في هذا الديوان متوازيةً ومتوازنةً مع ملامح الرغبة في الكشف والمغامرة والتجريب ـ أيضًا ـ (كما ظهر في نصوصه النثريّة).

لقد كانت تجربة الثّبيتيّ تجربةً رائدة ومتميّزة، فقد كانت نصوصه الشعريّة قادرةً على البوح والكتمان في آن واحد. كانت قصيدته تقولُ هامسةً مُومئةً دون أن تبوح بوحًا فاضحًا، إنها تُخَبِّئُ مفاتحَ الدلالة في موضع ما من القصيدة، أو في مواضعَ من قصائدَ أُخرَ يفسِّر بعضها بعضًا، وإدراك القارئ لما في قصيدة ما، أو إدراكه لأسلوب الشاعر وطريقته في صوغ المعاني من قصيدة ما يدفعه إلى قياس غيرها عليها، إذ «تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادًا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح

= دواوينه التالية، وأنَّ الشاعر كان مشغولًا باستبطان تجربته الشعريّة والحديث عن معاناة ذاته الشاعرة في البحث عن بكارة اللغة ودهشتها.

بعض أجزائه، كما أن النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف، والتماس الخصائص النوعية»[1].

إن شعر الثّبيتيّ يقيم معادلة متوازنة بين الغموض والوضوح، بين الجلاء والتخَفيّ، فهو إبداع شعريٌ «ليس من ذلك النوع الذي يهبك دلالته كلها من القراءة الأولى فيفقدك بهجة التعرَّف، ولذة البحث عن المعنى، ومتعة الحيرة بين الوجوه الشتى، وشعره كذلك لا يغمضُ غموضًا يجعلك تُسْتَفَزُّ وتعترض»[2].

وأخيرًا نودّ الإشارة إلى أن قراءتنا للديوان الأخير للثّبيتيّ رَحِمَهُ اللَّهُ تدلنا على أنه كان يحاولُ توجيه تجربته الشعريّة نحو مسار جديد، وقد قال قُبيل نشر هذا الديوان الأخير إنه وهو في هذه المرحلة العمريّة والفنيّة لا يود ولا يستطيع أن يكرِّر مغامرة «**التضاريس**» دون أن يكون ذلك تخليًّا عنها، أو تنصلًا منها. فهي تجربة مرحليّة يريد تجاوزها الآن[3].

غير أن قضاء الله ﷻ قد قدّر له أن يلاقي ربّه

---

(1) **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الثانية، (1410هـ ـ 1990م)، ص: 42.

(2) **الوجوه والدروب، قراءة في شعريّة محمد الثّبيتيّ**، د. طارق سعد شلبي، منشورات نادي الطائف الأدبي (1434هـ ـ 2013م) ص: 28.

(3) في حواره التلفزيونيّ مع تركي الدخيل في: **(برنامج إضاءات)**.

(1432هـ ـ 2011م) قبل استجلاء معالم هذا التوجّه الجديد.

وفي تصوّري لهذا النهج الشعريّ الجديد أظن أنّ ملامحه الكبرى كانت تتعلق بالتعبير عن شواغل الناس وقضاياهم الاجتماعية بشكل حداثيٍّ غير مألوف، ومن الملاحظ أنّ ملامح الحياة الاجتماعيّة لم تستغرق كثيرًا من جهوده، لأنه كان مشغولًا بوصف تجربته الشعريّة والتعبير الدائب عن أصالة تجربته، وعن مكابداته في البحث عن لغة جديدة.

(2)
الشَّاعرُ... مُتَأَثِّرًا.. وَمُؤَثِّرًا

واسْلَمْ...
إِذَا عَثَرَتْ عُيُوْنُ الكَاتِبِيْنَ عَلى خُطَاك

(الثّبيتيّ ـ موقف الرمال)

لا يكون الشاعرُ إلا بغيره من الشعراء، ولا شيءَ من فراغ، فالكلامُ من الكلام. والشعراء الكبار في كل زمان ومكان هم متأثرون، ومن ثمَّ هم ـ من بعدُ ـ مؤثّرون.

وقراءة التاريخ الأدبي تُطْلِعُنا على أنَّ كبار الشعراء وأعلامهم قد استهلُّوا حياتَهم بقراءة الشعر واستيعابه وهضمه، ثم إعادة صوغه، واحتذاء مَنْ سبقهم من الشعراء، ومن لدن الشاعر الجاهليّ: امرئ القيس (ت 88 قبل الهجرة ـ 685م) القائل:

عُوجَا على الطلَلِ المُحيلِ لعلَّنا
نبكي الديارَ كما بكى ابن حذامِ[1]

ومرورًا بأبي نواس (ت: 199هـ ـ 813م) الذي يقول:

---

(1) **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصحَّحه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الخامسة (1425هـ ـ 2004م)، ص: 156.

«ما قلتُ الشعرَ حتى رويتُ لستين امرأةً... فما بالك بالرجال، وإني لأروي سبعمائة أرجوزةٍ ما تُعرفُ»[1].

وقد أصبح أبو نواس ـ فيما بعد ـ مصدر إلهام لغيره من الشعراء، ومنهم: أبو تمَّام الطائيّ (ت: 231هـ ـ 845م)، ذلك الذي لم يبرح عاكفًا على شعر أبي نواس وغيره من الشعراء ثلاثين سنةً بأكملها[2]. ولم يزل يستلهم شعر أبي نواس ـ تحديدًا ـ ويستحضر قصائده ويحاول أن يحذو حذوها في بعض قوله[3].

وفي العصر الحديث كان الشاعر المصريُّ: محمود سامي البارودي (ت: 1322هـ ـ 1904م) على هذا النحو عينه؛ فذلك الرائد الذي كان في طليعة باعثي الشعر العربيّ من كبوته الطويلة، والذي كان شعره مُلهمًا ومؤثرًا في أجيال متوالية من الشعراء العرب الكلاسيكيين؛ إنما هو قارئ واسع الاطلاع، جدّ خبير بالشعر، «قرأ مئاتٍ من قصائد الجاهليين والمخضرمين، وفحول المحدثين. ومُختاراتُهُ التي جمع فيها

---

(1) **أخبار أبي نواس، تاريخه، نوادره، شعره، مجونه**، ابن منظور المصريّ، (ت: 711هـ ـ 1311م) شرح وضبط: محمد عبد الرسول إبراهيم، منشورات: دار البستاني للنشر، القاهرة (1420هـ ـ 2000م)، ص: 49.

(2) راجع: **أخبار أبي تمام**، لأبي بكر محمد بن يحيي الصولي (ت 336هـ ـ 948م)، تحقيق وتعليق: خليل محمود عساكر وآخرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1429هـ ـ 2008م)، ص: 173.

(3) راجع: **السابق**، ص: 141 و142 و274.

نُخَبَ العبَّاسيين مختاراتُ قارئٍ مُستقصٍ... وما من أحدٍ من أبناء جيله ولا من أبناء الجيل الذي تلاه قرأ أكثر مما قرأ من دواوين العرب واستفادت صياغته منه»[1].

وعلى هذا النحو يبدو أنَّ التأثير والتأثر في الإبداع الشعريّ إنما هو سُنّةٌ أدبيّة راسخةٌ ومستقرَّة، وأنَّ «القصيدة تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة كل أسلافه من الشعراء، ومع الشعر المخزون في ثقافته»[2]. على أنَّ ذلك المخزون الثقافيّ، وتلك الذخيرة الشعريّة القارة في ذهن الشاعر الحديث من المُفترضِ أن تكون مُخَلَّطةً هلاميّةً متداخلةً يجترُّ الشاعرُ منها دون وعي، ذلكَ ما تعبِّر عنه العبارة التي صاغها الدكتور الغذَّامي: «إنني أكتبُ لأنني نسيتُ»[3]. وهذا عينُ ما نُصحَ به أبو نواسٍ من أستاذه الذي لم يأذن له في نظم الشعر حتى استوثق من حفظه ألف مقطوعة متنوعةٍ، فلما أن جاءه حافظًا واستوثق من حفظه؛ ما كان منه إلا أن طلب منه نسيانها، ولم يأذن له في نظم الشعر حتى نسيها[4].

---

(1) **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، عباس العقاد (1355هـ ـ 1937م)، مكتبة النهضة المصريّة بالقاهرة. ص: 126.

(2) **الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة ـ قراءة نقدية لشاعر معاصر**، د. عبد الله الغذّامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (1427هـ ـ 2006م) ص: 12.

(3) السابق: ص: 145.

(4) راجع الخبر في: **أخبار أبي نواس**، ابن منظور المصريّ، ص: 48.

إن أصالة الشاعر الحديث وبحثه عن فرادتهِ وتميّزه يستوجب منه ألَّا يُعيد إبداع ما سُبقَ إليه، لكنه لا يملك اختراع كلماتٍ جديدةٍ، ولا يملك تفريغَ اللغة من تاريخها الدلالي الموروث. فاللغة «ليست محايدة، ومن يستخدمها يستعيرها بما علق بها من آثار أصحابها السابقين، وهكذا فهو يتحاور مع صاحبها ومع آثاره، ويحاور الكلمات نفسها ليُخْرِج معناه الجديد، وكل ذلك له علاقة بالتناص»[1]. وهو مصطلح نقدي حديثٌ يعبر عن: تداخل النصوص الأدبيّة، بحيثُ يتمُّ تشكيل النصوص الحديثة اعتمادًا على نصوص تسبقها أو تعاصرها، تتفاعل معها وتذوب فيها ويُعادُ صوغها بكيفيات مختلفة ومتنوّعة[2].

ولأن اللغة ـ كما ذكرنا ـ ليست محايدةً، كما أنَّ الأديب عمومًا والشاعر خصوصًا لا يستطيعان الفكاك المُطلقَ من إسار قراءاته وثقافاته: اعتبر الناقدون أن التناص قدرٌ مقدورٌ على كل

---

(1) وردت هذه العبارات منسوبة إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين ضمن شرح مادة: **dialogic حواري، جدلي، تفاعلي**، في قاموس: **المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم**، د. محمد عناني، الشركة المصريّة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية (1417هـ ـ 1997م) ص: 17.

(2) **راجع: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربيّ**، د. محمد عزَّام، منشورات: اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق (1422هـ ـ 2001م)ص: 29. واصطلاح تناص أشهر ما تم تداوله من مصطلحات كثيرة تعبر عن هذه الظاهرة، راجع بعضها في ص: 30 و31 و40.

إبداع، وكل نص «هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة ومتنوعة.. فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة»[1].

والواقع أنَّ فكرة التأثير والتأثَّر في الشعر هي عمدةُ التحوّلات الأدبيّة والشعريّة الكبرى، فالشاعر الناشئ يبدأ مسيرته الشعريّة في (سياق إبداعيّ جماعي عام) يتضمن المألوف والنمطيّ من التقاليد الأدبية الراسخة، ويحاول هذا (السياق الإبداعي العام) احتواء النص الجديد ليكون مجانسًا تمامًا له. ثمّ تتعمَّق التجربة الشعريّة للشاعر الفذّ المتميّز من خلال روافد ثقافيّة تأثر بها واستلهمها وأضاف إليها من إبداعه الخاص، ويبدأ بصنع (شفرته الخاصة) التي تنحرف عن (السياق الشعريّ العام) رغم انتمائها إلى الجنس الشعري، وتظل هذه الانحرافات والاختراقات تتابع مليًّا ويتأثر بها شعراء آخرون ويعيدون إنتاجها حتى تصبح سياقًا جديدًا مختلفًا[2].

وقد بدأ الانحراف عن (السياق العام) للشعر السعودي التقليديّ والنمطيّ في فترة الثمانينيات الميلادية (1400هـ وما

---

(1) **مقالة: نظرية النص**، رولان بارت، ضمن مجموعة مقالات مترجمة في كتاب: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، ترجمة: د محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (1418هـ ـ 1998م) ص: 42.

(2) راجع فكرة الصراع بين السياق العام والشفرة الأدبية الخاصة وأثرها في تطوير الأدب قي كتاب: **الخطيئة والتفكير**..، د. عبد الله الغذاميّ، ص: 11.

بعدها)، مع التحول إلى الحداثة الشعريّة على يد جماعة من الشعراء السعوديين المتميزين منهم محمد الثّبيتيّ، ولعل هؤلاء الشعراء قد تأثروا بالتجارب الحداثيّة في العالم العربي، أو استرفدوا من روافد شعريّة متقاربة في تلك المرحلة، ومن خلال تفاعلهم معها استطاعوا إبداع شفرة جمالية مختلفة ومُباينةٍ للسياق التقليديّ، وكانت ملامح تجربتهم الفنيّة متشابهة إلى حد بعيد «وكأنَّما يكتبون نصًّا جماعيًا»[1]، وهذه الكتابات الشعريّة الجديدة كانت ـ بالقطع ـ مصدر إثارة كان في وسعها أن تؤثر تأثيرًا قويًا، فقد استطاعت هذه الزمرة من الشعراء وفيهم الثّبيتيّ «فتح كوة في الجدار اتسعت شيئًا فشيئًا ليظهر منها جيل قادم محمَّل بطاقات هائلة نحو قضايا الإنسان الفكريّة والجمالية... فدخلوا مملكة التجريب والمغامرة»[2]، ويبدو أنَّ شاعرية محمد الثّبيتيّ من بين أبناء جيله الرائد كانت تفرض نفسها بقوة على المتلقين والمبدعين، فتجربته في فرادتها، وفي حسِّها الجماليّ المتميِّز: «هي أكثر النصوص التي تتداخل معها نصوص الشعراء الآخرين، وكان مردُّ ذلك ـ إلى جانب أسبقية تجربة الثّبيتيّ وغزارتها ـ هو: ما تمتعت به

(1) **حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعيّ**، د. عبد الله بن أحمد الفيفيّ، النادي الأدبيّ بالرياض (1426هـ ـ 2005م). ص: 61.

(2) **استطيقا التحوّل النصيّ وسلطة التأويل، قراءة أخرى في الشعر السعودي المعاصر**، د. عبد الناصر هلال، النادي الأدبي بالباحة عبر: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م) ص: 24

نصوصه الشعريّة من أصالة جماليّة جعلت أصداءها تجسر المسافة بين التراث الشعريّ والقصيدة الحديثة، ومن ثمّ صنعت فرادةَ تأثِيرها العميق في وجدان المتلقي، بنزوعيهِ: التراثّي والحديث»[1].

ولعل هذه العلاقة المتوازنة مع التراث مما جعل الثّبيتيّ مقروءًا من ذوي التوجهات والتطلعات الشعريّة المختلفة والمتناقضة أحيانًا، وربما امتدت أساليب الثّبيتيّ وطريقته الخاصة في رسم الصور الشعريّة لتشمل قطاعًا عريضًا ومتنوعًا من الشعراء وتؤثر تأثيرًا بيّنًا في أساليب الصوغ المجازي عندهم بعد أن فَتقَ لهم أبوابَ هذه الضروب الإبداعيّة الجديدة[2]. ولعلَ قدرًا من هذه الأساليب التصويريّة والإبداعيّة التي انتهجها الثّبيتيّ وقع تأثيرها ـ أيضًا ـ في بعض الذين يتوجسون ريبةً من التجربة الحداثيّة، وأولئك الذين آثروا أن تظل تجربتهم في حدود الشعر المُحافظ، ولا شكَ أنَّ تأثُّر هؤلاء المحافظين أقلّ وأندر ـ بطبيعة الحال ـ لكنه وارد ومُحتَملٌ وموجودٌ على كل حال.

---

(1) **حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة**، د. عبد الله ابن أحمد الفيفي، ص: 104.

(2) راجع: **تحولات الخطاب الشعريّ في المملكة العربية السعوديّة**، د. عبد الحميد الحساميّ، نادي الباحة الأدبي عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م)، ص: 213 و214.

الفصل الأوَّل

المعجم الشعريّ

لغةٌ أستهلُّ بِها وَطَنِي...
أستهلُّ بها وَجَهَ مَعْشُوَقِتي...
لغةٌ طعنَتْ في البُكَاءِ طَويْلًا
وعَادَتْ عَلى القَلْبِ مُثْخَنةً بِالغِنَاءْ

(الثبيتيّ ـ التضاريس)

القصيدة الشعريّة إنْ هي إلا بناءٌ لغويّ يصنعه الشاعر بحذقٍ وإتقانٍ من: (الكلمات). والكلماتُ ليست مملوكةً لشاعرٍ بعينهِ دون سائر الشعراءِ. إنها مشاعٌ مبذولٌ لكل طالب، يستطيع الشاعر ـ وغيره ـ تحصيلها من خلال معارفه وثقافته وقراءاته المتنوعة.

وتجربة الثّبيتيّ ـ بطبيعة الحال ـ تجربة ثريّة ومتنوعة، ومن ثمَّ يُقدِّم لنا عالمًا فنيًا أبدعه من خلال معجم لغويّ شديد الاتِّساع، ينفتح على حقول دلاليّة متعدِّدة، منها ما يتعلق بالإسلام، والقرآن الكريم، والعبادات، وبعضها يتعلق بألفاظ مرتبطة بالأديان العربيّة القديمة والأديان السماويّة: اليهودية والمسيحيّة، فضلًا عن: التاريخ القديم للجزيرة العربيّة قبل

الإسلام، بما فيه من (أيام العرب)، وأبطالهم وفرسانهم، ومعطيات حياتهم، وكذلك الأساطير العربية القديمة، والموروث الشعبيّ[1].

إن رصدنا لألفاظ الشاعر في مجموعها إنما يعيننا ـ دونما شك ـ على فهم تجربته الشعريّة «وحين يتكون لدينا المعجم الشعريّ لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكوَّنت لدينا ـ بالتالي وبصفة تقريبيّة ـ تلك الدوائر التي تُشكِّل نظرة الشاعر إلى الوجود»[2].

وهذه الحقول الدلاليّة التي أشرنا إليها ضمن المعجم الشعريّ للتّبيتيّ تعبر ـ قطعًا ـ عن دائرة اهتماماته ومصادر تكوين فنه، غير أنّ كثيرًا من عناصر هذا المعجم المذكور وما يتعلق بها من مفردات إنما هي ثقافة عامة، ليست من إبداع التّبيتيّ، ومن ثمَّ قد يتاحُ لغيره من الشعراء الوصول إليها في مصادرها الأصيلة دون وساطة منه. ولذا قد لا نكون معنيّين ـ في هذا المقام ـ بتتبّعِ هذه الألفاظ المعجميّة الدالة على ثقافة عامة مطروحة ومبذولة، وإنما نحن معنيون بما انفردَ به التّبيتيّ من ألفاظ لغويّة عامّة لا ترتبط بإرث ثقافي بعينه، ولا تدل بشكل مباشر على معنى قطعيّ خاص وإنما

(1) راجع في ذلك: **محمد التّبيتيّ شاعرًا**، محمد دبيان غلب الشمريّ، رسالة دكتوراه قُدِّمت لعمادة الدارسات العليا بجامعة مؤتة بالأردن 2014 م (غير منشورة). ص: 88 ـ 93.

(2) **تحليل النص الشعريّ**، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص: 126.

اكتسبت دلالاتها الخاصة وإيحاءاتها المتميِّزة من خلال تجربته الشعريّة حتى كادت تكون علامة عليها، وسمة من سماتها الأسلوبيّة.

ونحن لا نقول ـ بطبيعة الحال ـ إنّ الشّبيتيّ قد ابتدع هذه الألفاظ ابتداعًا، إلا أنه **من ناحية:** قد أكثر من استخدامها، (ومن أكثرَ من شيء عُرِفَ به)، **ومن ناحية أخرى**: استخدمها استخدامًا مجازيًا أو أسلوبيًا في سياق معين بحيث أضفى عليها هالةً رمزيّةً وجعلها تطرحُ رؤىً جديدة، أو تدل على أفكار بعينها دون الدلالة على معناها الواقعيّ المباشر، أو الانسياق وراء دلالاتها المجازيّة التقليديّة الموروثة المعروفة المُتَدَاولة بين الشعراء. من الوارد ـ طبعًا ـ استبقاء التاريخ المجازيّ الموروث للمفردات اللغويّة الشائعة عند الشّبيتيّ، غير أن شاعرية الشّبيتيّ ورؤيته المتفرِّدة المتميّزة لا يمكن أن تكتفيَ بالمورث دون أن تتجاوزَ تبعاته الدلاليّة السَلَفيّة وتطبعه بطابعها الخاص.

وهذه (الكلمات العامّة) التي اخترناها من بين معجم الشّبيتيّ الواسع الثريّ كان معيار اختيارنا لها كونَها من أوسع الكلمات انتشارًا وشيوعًا في ديوانه، ما يجعلنا نعدُّها من الكلمات المفاتيح، «وهي التي يصل معدل تكرارها في عمل معين أو لدى مؤلف معين إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية»[1]، وتلك الكلمات المفاتيح التي لا تفتأ تطفر

(1) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (1412هـ ـ 1992م)، ص: 239.

من بين كتابات المبدع ما بين حين وآخر هي التي يكون في وسعها أن تُطلعنَا بشكل غير مباشر على شواغله العظمى، وأن تبوحَ برغائبه الدفينة المُلِحّة، وتبينَ أوجهَ فرادته الشخصيّة[1].

ومناط التعويل على تأثّر الشعراء السعوديين بالثّبيتيّ في معجمه اللفظيّ لا يكون بمجرد وجود هذه الكلمات المفاتيح في شعرهم، إنما يكون من خلال استقصاء طابعه الخاص في استخدام (هذه الألفاظ بعينها) مُجَدَدًا بنفس طاقتها الرمزيّة أو دلالتها الفنيّة الجديدة التي تبدَّت بها من قبل في قصيدته.

(1) الرمل

الرمل مفردة صحراويّة، ومن هذا المنظور لا يُسْتغربُ أن تكون مفردةً شائعة عند شعراء الجزيرة العربيّة. وهي في إحدى دلالاتها المتنوِّعة **قد** «تحيل في شعر محمد الثّبيتيّ إلى المكان، ولا تلبثُ ـ في رحاب السياقِ ـ أن تحفر في الأذهان دلالة العشق والارتباط»[2]. ويمتدُ هذا المكان بشكل واسع جدًا، يمتد ليشمل الوطن السعوديّ والعربيّ في عمومه، فالثقافة العربيّة الصحراويّة مرتبطة جدًا بالعروبة بمفهومها الواسع، ارتباطها بجزيرة العرب مهد العروبة ومنبت الإسلام.

وإذا كانَ الرمل بمثابة جزء من صميم الوطن السعوديّ الصحراويّ البدويّ فإن استخدامه دالا على الوطن إنما هو

(1) راجع: **السابق**، الصفحة نفسها.

(2) **الوجوه والدروب**...، د. طارق سعد شلبي، ص: 298.

مجاز مُرْسل، ومن مهام المجاز الأسلوبيّة: «تلخيص خواص الأشياء في وجدان المتحدث واختزالها إلى خاصية فريدة يتمركز عليها انتباهه»[1].

والرمل في مرحلة مبكرة أمارة البداوة، وموضع الزهو والفخار؛ لأنه علامة انتماء، يقول العاشق البدوي لحبيبته:

فلن تُزيلي بقايا الرمل عن كتفي

ولا عبير الخزامى من عباءاتي[2].

ويبدو الشاعر ـ في سياق رؤيته لمهمّة الشاعر ـ عرافًا يستشرف مستقبل الوطن:

جئت عرافًا لهذا الرملِ

أستقصي احتمالات السواد[3].

ومن هذا المُنْطَلق يبدو الرمل مصدر زهو في صورة كتلك التي ذكرناها عند الثّبيتيّ، في شعر راشد القثّامي:

ستـــرى أرضـــكَ والـــرمـــلَ الـــذي

كـم تـســامـى عـابـرًا كـل الـحـدود[4]

---

(1) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، د. صلاح فضل، ص: 251.

(2) في **قصيدة صفحة من أوراق بدويّ** ديوان: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 204.

(3) في قصيدة: **ترتيلة البدء**، ديوان **التضاريس**، ضمن: **السابق**، ص: 59.

(4) قصيدة: **أيها الغائب**، ديوان: **سمادير**، منشورات النادي الأدبيّ =

إن عطف الخاص (الرمل) على العام (الأرض) ليس حشوًا، فالإطنابُ يعبر عن وظيفة عاطفية تجاه دلالة الألفاظ المُكرَّرة، والرمل الذي يتسامى يمثل خصوصية من خصوصيات هذا الوطن الصحراويّ البدويّ.

وعلى هذا النحو ـ أيضًا ـ يبدو الرمل معادلًا للوطن في شعر إبراهيم صعابيّ:

أقولُ: أبي شامخ كالجبال

له جسدٌ في الرمالْ

وروحٌ تحلِّق عبر الظلال[1]

ليست هذه القصيدة مجرد رثاء تقليدي لأب مُتَوَفّى، إن الأب ـ في أكثر من موضوع من هذه القصيدة ـ يبدو مُعبِّرًا عن صورة جماعية من صور العروبة، والجسد المُغروس في الرمل هو صورة قوية من صور الانتماء لا إلى الوطن السعودي فقط، وإنما انتماء إلى العروبة بشكل شموليّ مُطلق.

وقد يكون الرمل عند الثّبيتيّ ـ إضافة إلى إشارته إلى المكان الوجدانيّ ـ دالًا على الشعر نفسه، وهو ـ إذ ذاك ـ لا

= في الباحة عبر: الانتشار الأدبي، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ ـ 2012م) ص: 32.

(1) في قصيدة: **أبي أيها العربي، وكان الوداع**، ديوان: **أخاديد السراب**، نادي جازان الأدبيّ، الطبعة الأولى، (1430هـ ـ 2009م)، ص: 63.

يفتأ محتفظًا بالدلالتين معًا في آن، فهو شعر، لكنه شعر مرتبط بالمكان متوحِّدٌ بالتراث، يقول القرينُ في حواريّة مع الذات الشاعرة:

● **أما زلتَ تتلو فصول الرمال؟**

ـ أقامر بالجرح...

أطرقُ بوابةَ الاحتمالْ[1]

إن الذاتَ الشاعرة تراوغ قرينها (المُلْهم)[2]، ولا تُؤَمِّن إيجابًا على سؤاله، فهي لا تزال تطرق بوابة الاحتمال باحثةً عن لغتها الخاصة، وعن فصول رمالها التي لا يزال بحثها دائبًا عنها، لأن الشاعر عليه أن يكون في تجاوز إبداعي مستمر.

وقد تكون الرمال في معجم الثّبيتيّ دالة على الشعر الموروث في لغته العتيقة التي يسعى الشاعر لتجاوزها، والرمل ـ إذ ذاك ـ ليس دالًا سلبيًا، وإنما هو يوثّق ارتباط اللغة القديمة بالمكان التاريخي الذي صدر عنه هذا الموروث. يقول الشاعر عمَّا يمكن أن نعتبره القصيدة التقليديّة التي رمز إليها برمز الطير:

وكم بكر رأت يمنَاه قانيةً.. وشمّت فيه رائحةً بليدهْ.

---

(1) **قصيدة القرين**، في ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 63.

(2) يبتكر الثّبيتيّ شخصيّة وهميّة يتحاور معها، وهي شخصية يمكن أن نسميِّها: القرين، على نحو ما كان شائعًا في شعر الجاهلية، وسوف نعود لتفصيل هذا الأمر في الفصل الرابع.

واَرْته صهباءُ الرمال عن الرجال

وطوَّقت بغبارها الذهبي هامته وجيدهْ.[1]

إن القصيدة البكر لا تَسْتأنسُ الطيرَ البليدَ الخامل، فهذا (الطير/ الشعر) ثملٌ باللغة القديمة المعتَّقة، مَكبَّل بقيود الرمل، ومن ثمَّ هو عاجز عن التحليق.

وعلى هذا النحو الدلاليّ تبدو (الرمال/ القصيدة) في شعر ماهر الرحيليّ. يقول الشاعر مخاطبًا الحبيبةَ:

اهـربـي الآن واختـفـي عـن دمـوعـي

وانثري الرمل في ربوع سعـــــيري[2]

إن فرار الحبيبة قد يكون إيجابيًا للشاعر الرومانسيّ، لأنه مصدر إلهام شعريّ، ومن ثم يكون غياب الحبيبة مردفًا: (بالرمال / الشعر)، تلك التي تُنثر في سعير الفراق.

أمَّا الرمل بدلالته على اللغة العتيقة التي يحاول الشاعر الحداثيّ أن يتمرد عليها فمن نماذجه في شعر محمد يعقوب ما يقوله الشاعر في حوارية مع طرف ما يُمكن ـ من سياق القصيدة في مجملها ـ تأويله على أنه النموذج الجماليّ المنشود، أو شبح اللغة البكر التي يراودها الشاعر. يقولُ الشاعر على لسان ذلك الشبح:

---

(1) قصيدة: **الطير**، في ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 47.

(2) قصيدة: **ليس رغمًا**، ديوان: **مداي**، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى (1334هـ ـ 2013م) ص: 110.

في سلطة الرمل

انحيازٌ

لم يكن للبحر بدٌّ من فضاء أرحبِ.

حاول...، ولو عبثًا،

تفقَّد أضلعي.. فأنا هنا...

في كبريائي (أختبي)[1].

إن اللغة تستفز شاعرها للخروج من سلطة (الرمل/ اللغة التقليدية)، وتدعوه للثورة والبحث عن فضاء أرحب، والتطلع إليها وهي مخبوءة في جوهر كبريائها.

(2) النخل

النخلة شجرة عربيّة أصيلة، ومن ثمّ كانت رمزًا قويًا للانتماء إلى العروبة، وثمَّةَ شيءٌ من حنينٍ يربط العربي بالنخيل، فهي ابنة البيئة العربيّة، وهي نَبتةُ الرمل والصحراء والبداوة ، وهي ـ من هذا المنطلق ـ في معجم الثّبيتيّ وفي رؤيته لمهمته الشعريّة تغدو رمزًا ثريًّا ذا دلالات فيَّاضة: وطنًا. شعرًا..

---

(1) قصيده: **سوى اعترافك بي**، في ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، منشورات النادي الأدبي الثقافيّ بجدة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م). ص: 18. وهذه القصيدة بيتيّة عموديّة موزونة مقفاة، وهي من وزن: الكامل. غير أنها مكتوبة على شكل الشعر التفعيلي، وهذه ظاهرة شديدة الشيوع في الشعر السعودي الحديث، لعلها محاولة في كسر الإطار النمطي الجامد للرسم الكتابيّ العمودي.

تاريخًا.. تراثًا..إلخ. إنه يقيم معها علاقة وجدانيةً تعبر عن انتمائه، فهو ابن هذا التراث والوطن والتاريخ، يقول الثّبيتيّ:

قمرٌ في يدي

نخلةٌ قَبَّلتني.. وطالتْ

فناولتُها كبدي[1]

ويكاد الشاعرُ صالح الزهراني يستلهم هذا المعنى بعينه في بيته:

وكيف أخرج عن جلدي لأشرحَ عن

قلبي، وعن نخلةٍ تختالُ في كبدي؟[2]

ويبدو النخلُ في هذا المقطع من شعر الثّبيتيّ دالًا بشكل قوي على الشعر تحديدًا، وإن لم يحل ذلك دون دلالته الجانبية التي تقودنا نحو التاريخ والتراث والوطن، يقول الثّبيتيّ:

هذا الترابُ يمزِّق وجهي..

وهذا النخيلُ يمدُّ إلي يدَه[3]

وكذلك يبدو النخيل دالًا على الشعر في هذا المقطع

---

(1) في قصيدة: **قلادة**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: ديوان الثّبيتيّ، ص: 110.

(2) قصيده: **نبوءة العمائم**، في ديوان: **تراتيل حارس الكلأ المُباح**، منشورات نادي الباحة الأدبيّ، (1419هـ ـ 1998م) ص: 94.

(3) قصيدة: **الصدى**، **ديوان التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 75.

للشاعر: عبد الرحمن الغامديّ الذي ينتقد فيه الشعراء التقليديين الذين أنهكوا الشعر بغزليّاتهم:

قد أسرجوا للنخل وجهًا باردًا

أسطورةً رعناء

لا وجعٌ بها

إلا النساءْ[1]

وفي مرحلة جديدة يتوحَّد التّبيتيّ بالنخل شعرًا ووطنًا وتراثًا في آن، يَتِمُّ ذلك عبر متوالية تصويريّة على رأس كل مقطع من قصيدته: **موقف الرمل موقف الجناس**:

أنتَ والنخلُ.. فرعانِ

(...)

أنتَ والنخلُ... صنوانِ

(...)

أنتَ والنخلُ.. طفلانِ

(...)

أنتَ والنخلُ... سيانِ[2]

---

(1) قصيدة: **الفجر الموءود**، في ديوان: **أوجاع أنثى**، نادي الباحة الأدبيّ، (1427هـ ـ 2006م) ص: 84.

(2) ديوان: **موقف الرمل**، ضمن: **ديوان التّبيتيّ**، ص: 11، 13، 15.

وفي موضع آخر يعلن الشاعر تمامَ توحده بالنخلة (التراث ـ اللغة ـ الوطن) بشكل قاطع منغرس في صميم تراب الوطن، يقول الثّبيتيّ:

وأنتَ الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تموتُ[1].

وهذا التوحدّ مع النخلة يبدو بشكل قوي في قصيدة: «**ابنة النخل**» لماهر الرحيليّ، التي يبدو جدًا تأثرها بقصيدة: **موقف الرمال** وبمعجم الثّبيتيّ. وابنة النخل يمكن جدًا أن نعدَّها القصيدة، أو العبارة الشعريّة، وهي تلتقي ـ قطعًا ـ مع دلالة النخلة في معجم الثّبيتيّ، يقول الشاعر:

كلانا من ربـــــوع النخـل جئنا

وماءُ النخل يجري في العروقِ

ورثت من النـــخيل صمودَ قلبٍ

وأورثنـــــي التمسَّكَ بالرفيـــق!

ورثتُ الرفعـــــةَ الشمّاءَ منهُ

وأورثني الجـلادةَ في الطريقِ!

كلانـــــا بـــــاذلانِ بـــلا حسابٍ

وتوجِعُـــــــنا رمال من عقوق!

---

(1) قصيده: **تحية لسيد البيد**، في ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتي**، ص: 9.

تعالي في خضمّي لستُ أقوى

على بعد عن النَفَسِ الرقيقِ!

تعوَّدنا الجفافَ.. وليسَ فينـــا

سوى حبٍّ تغلـــــغل في العذوقِ

كلانا... في ظلال النخل نمنا

ولكن بينـــنا قلـــــقُ الغـــــريقِ!

فأنت قريبةُ النبضـــــاتِ.. لكن

لبعدِ الجذعِ أنفاسُ الحـريقِ!![1]

إن فكرَّة التوحد مع النخل أبرز ما في هذه القصيدة (كما هو الحال عند الثبيتيّ) فضلًا عن تكرار كلمة: (كلانا) التي تتوافق دلاليًا مع ثنائية: (أنت والنخل) في قصيدة الثّبيتيّ. وكذا صورة: **رمال العقوق** في البيت الرابع تلتقي مع معجم الثّبيتيّ في الرمل، وقد يجوز لنا تأويل دلالتها على نحو ما نفهمه من معجم الثّبيتيّ من كون الرمال وشيجة تواصل مع المكان، من ثمّ تكون رمال العقوق تعبيرًا عن الاغتراب، أو الإفراط في الإحساس بالقطيعة مع المجتمع، هذا المعنى موجود أيضًا في القصيدة نفسها عند الثّبيتيّ:

يا أيُّها النخلُ

يغتابك الشجرُ الهزيلُ

(1) ديوان: **مداي**، ص: 88 و89.

ويذمُّكَ الوتدُ الذليلُ[1]

وكذلك فكرة التوحّد مع النخيل عند الرحيليّ: (**ماء النخل يجري في العروق**) (**حبًّا تغلغل في العذوقِ**) يبدو قريبًا من المعنى التوحديّ نفسه عند الثّبيتيّ دلالةً ومُعجَمًا:

تسري الدماءُ من العذوقِ

إلى العروقِ[2]

وعلى الرغم من هذا التوارد بين القصيدتين في المعجم والدلالة تظل لكل قصيدة منهما أسلوبها الخاص المتوافق مع رؤية كل شاعر، فالثّبيتيّ ينطلق من رؤية دراميّة تُبديه مُخَاطبًا من هاتفٍ مجهول (**أنتَ والنخلُ...**) بينما يصدر الرحيليّ عن رؤية الشاعر الغنائي الذي يرى الكون من خلال ذاته، ومن ثمّ يفرض ضمير المتكلم هيمنته وحضوره: (كلانا...). فضلًا عن اختلاف طبيعة المُعالجة التصويريّة، فقصيدة الرحيليّ أميل إلى الكلاسيكية. والرؤية الكلاسيكيّة تحاول الحفاظ على وضوح الحدود الفارقة بين أطراف الصورة: (**ورثت من النخل...، أورثني...، ورثت منه....**).

من الحقّ أن صورة الثبيتيّ تتدرج في الوصول إلى التوحّد: (**فرعان، صنوان، طفلان**) لكنها تتلمس التداخل في كل مرحلة بوسائل طريفة، حتى تنتهي بالتوحّد التام: (**أنت**

---

(1) قصيدة: **موقف الرمل، موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمل**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 18.

(2) **السابق**: ص: 16.

والنخلُ سيّان). أما قصيدة الرحيليّ فهي تبقي على الفواصل الحدوديّة بين الشاعر والنخلة كما ذكرنا، ولا تنتهي بالتوحّد التام كما في قصيدة الثّبيتيّ، وإنما يظل الجذع بعيدًا (**لبعدِ الجذع أنفاسُ الحريق**).

(3) الريح

تشيع مفردة: (الريح) كثيرًا في دووايين الشعر العربيّ المعاصر، كما تشيع ـ أيضًا ـ في شعر الثّبيتيّ. وهي لا تدل ـ قطعًا ـ على معنى واحد عند كل الذين استخدموها، فالريح كلمة من مفردات الطبيعة التي لا تربط بتاريخ دلالي ضيق محصور في إطار دائرة بعينها، ومن ثمّ كانت «قيمته الجمالية مُتَبَدِّلة متغيرة، بشكل دائم، مما يجعل تاريخه مستمرًا وغير محدد نهائيًا. ولعل هذا مما يميزه من الرمزين الأسطوري والتاريخي اللذين يمتلكان وجودًا محددًا في الذاكرة الاجتماعية»[1]. ولذا بدت الريح في الشعر العربيّ المعاصر متفاوتةً في دلالاتها سلبًا وإيجابًا ما بين شاعر وآخر، وربَّما بدت متفاوتة في دلالتها الرمزيّة عند شاعر واحد ما بين قصيدة وأخرى تبعًا لاختلاف تجربته وأبعادها الفنيّة، ومما استنبطه الناقدون من دلالاتها عند مجموعة متنوعة من الشعراء: رمزيّة الخراب والدمار، والاغتراب الفرديّ، وكذا التيه الجماعي

(1) **وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية**، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1417هـ ـ 1997م)، ص: 80.

بأشكاله النفسيّة والروحيّة، وعلى نحو آخر قد يبدو أكثر إيجابيةً: تحمل دلالة الجليل والجميل والثورة والبعث والتجاوز والتخطي[1].

وفي شعر الثّبيتيّ يجوز أن نتأوَّل الريح دالةً ـ أيضًا ـ على التجاوز والتخطيّ، لكن هذا التجاوز والتخطي عند الثّبيتيّ ليس مطلقًا ولا مُنفتحًا على كل ما في المجتمع من موروثات كما استخدمها بعض الشعراء العرب. لقد ذكرنا أن الثّبيتيّ يُلحُّ بإصرار شديدٍ على إثبات بنوَّته لهذا التراث، وأنه فرع من دوحته العتيقة الضاربة بجذورها في أعماق الثرى. وأنَّ اختلافه هو اختلاف التنوّع لا اختلاف البَيْنِ والقطيعة. وهو في استخدامه لمفردة الريح يدل على الشعر ـ نفسه ـ متجاوزًا لغته التقليديّة النمطية المُعادة المُبْتَذَلة بتراكيبها ومجازاتها، لا بألفاظها ومفرداتها، فهو ـ قطعًا ـ لن يبتدع لغةً جديدةً، لكنه

(1) راجع: **السابق**، من ص: 82 إلى ص: 86، وقد لاحظ المؤلف أن الريح في القرآن الكريم (وهو بالطبع رافد معجمي وثقافي كبير للشعراء) لاحظ أنها: تأتي دالة على الدمار والخراب والعقم والجدب، إذا كانت مفردةً، كما تأتي دالةً على الخصب والنماء والخير حين تسوق المطر إذا كانت جمعًا، راجع ص: 81. والواقع أن هذا القياس يكادُ يَغْلبُ بالفعل، لكنه ليس صحيحًا بشكل مطلق، فالريح في صيغة الإفراد قد تأتي بدلالة إيجابية كما في قوله تعالى ﴿وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ﴾ [يونس ـ 22]، وقوله تعالى على لسان نبي الله يعقوب: ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ﴾ [يوسف: 94]. وقد جاءت الريح دالة على الدمار والخراب في صيغة الجمع كما في قوله تعالى: ﴿فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ﴾ [الكهف: 45].

سيبتدع أسلوبًا جديدًا في الصوغ اللغوي...، أسلوبًا عابرًا متجاوزًا.. وربما يشتد فيكتسحُ التقليدَ والجمود والتحجُّر. يقول الثّبيتيّ:

يحتدُّ صوتُ المغني

يكبِّلُ في قامةِ الريحِ إمرأةً

وكتابًا

وقبرًا قديما[1].

إن (المغني / الشاعر) باحث عن الجمال: امرأةً مكبَّلةً بالريح. وقد أشرنا إلى دلالة رمزيّة الريح على التجاوز والتخطي للمنهج الشعريّ القديم، وقلنا إن هذا التجاوز لا يقيم قطيعةً مع التراث، وإنما يستمد منه ويعيد صوغه. وهذا ما عبر الشاعر عنه من خلال هذه التوليفةِ التصويريّة المُبتكرة، فالقصيدة امرأة، وكتاب، وقبر قديم، ولا تخفى دلالة الكتاب على الفكر والثقافة، ودلالة القبر القديم على الجانب التراثي والفكري الموروث الذي يعيد الشاعر إحياءه من رقدته في ثوب جديد تصوغه الريح.

ونحن نجد الريح (بالمعنى والمعادلة التصويريّة نفسيهما) تقريبًا في شعر علي الأمير، يقول الشاعر في قصيدته: **ذاكرة لمنتجع الريح:**

---

(1) قصيدة: **سألقاك يومًا**، ديوان: **تهجيت حلمًا، تهجيت وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 137 و138. وقد همزَ الشاعر كلمة امرأة وهي (ألف وصل) ضرورةً لمراعاة الوزن العروضي.

رسمتُ نفسي بكفِّ الريحِ قـــــافلةً
تسقي الغمامَ حداءَ الطينِ والدِّمنِ[1]

إن فكرة العلاقة الجدليّة بين (الريح الحداثيّة) والتراث لاتزال ماثلة في عنوان قصيدة علي الأمير: (ذاكرة لمنتجع الريح) فالريح التي تنتجع بعيدًا وتتجاوز متخطيةً تحتفظ بذاكرة التراث الذي تنتمي إليه. أمَّا القصيدة فهي تعيد تصوير شاعرها بكف الريح، لكنه في صورته الجديدة التي حملتها الريح إلى حيثُ تحلِّق بين الغمام لا تنقطع عن ماضيها الأرضي، فهو: قافلة تصحبُ في عليائها الشعريّ (حداء الطين والدمن). إن هذا الصوغ المقلوب: (قافلة تسقي الغمام) وليس العكس إنما يدل على المعنى الذي يتوخاه الثّبيتيّ في شعره دومًا، إنها فكرة الاستقاء من التراث والتواصل معه.

وصورة صعود الريح بالشعر والتحليق علويًّا موجودة عند الثّبيتيّ:

ويرتقي في حبال الريحِ تسبيحي[2].

إن الارتقاء هو لونٌ من ألوان السمُوّ، وقداسة الشعر عند الثّبيتيّ من مسوغات هذا الارتقاء، ومن ثمّ كان الشعر تسبيحًا، ولعل «إدخال التسبيح ـ هنا ـ إضفاء للمقدَّس على المسألة بتمامها، وبلورة لمهمة إبداع الشاعر كما تراه الذات

(1) **بوصلة واحدة لا تكفي**، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1995م)، ص: 11.

(2) **قصيدة:** بوابة الريح، **ديوان: بوابة الريح**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ:** ص: 299.

الشاعرة»[1]، أمَّا الريح الرامزة إلى التغيير والمجاوزة لما هو تقليديّ إنما هي وسيلة الارتقاء.

وهذه الدلالة عينها، ـ فضلًا عن استخدام المعجم الشعريّ نفسه ـ موجودة عند الشاعر: مُعَبِّر النهاريّ:

أوقفتُها ـ الروحَ ـ في زفزافةِ الريحِ

كشمعةٍ ضـــــوَّعت زُهـــــــدَ التسابيحِ[2]

ومن الصور التي ابتكرها الثّبيتيّ صورة: (بوابة الريح)، وهي تعبّر ـ في سياق معجمه ـ عن فكرة التجاوز عينها، فبوابة الريح مصدر عاصفة التغيير والتجاوز، ومنها تخرج الرياح الحاملة للقاح التجديد، وخصوبة التعبير، يقول الثّبيتيّ:

عند بوابةِ الريح.. أجهشَ

بوابةُ الريحِ

بوابةُ الريحِ

بوابةُ الريحِ

فانبثقَ الماءُ من تَحْتِهِ غَدِقَا[3].

إن الشاعر (العائد إلى الحياة في دورة من دورات

---

(1) **الوجوه والدروب..**، د. طارق سعد شلبي، ص: 53.

(2) قصيدة: **أعطاف الأسئلة**، ديوان: **بسملة**، نادي المدينة المُنوَّرة الأدبي، (1436هـ ـ 2015م) ص: 27.

(3) **قصيدة البابليّ**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 83.

الخصوبة ضمن سياق هذه القصيدة) يتلمّس بوابة الريح لإتمام دورة الخصوبة التي تكتمل بإبداع القصيدة، ومن ثمّ ينبثقُ الإبداع ماءً غدِقًا بُعَيْدَ تجاوزه لبوابة الريح.

وقد عاد الشاعر مجددًا إلى صورة: بوابة الريح ـ نفسها ـ في آخر دواوينه، الذي حمل عنوان: بوابة الريح، وفي قصيدة تحمل العنوان عينه يقول الشاعر:

ـ والليل يعجبُ مني، ثم يسألني:

بوابةُ الريح! ما بوابةُ الرِّيـــــحِ[1]

إن الليل في هذه القصيدة يمكن أن يكون رمزًا لأولئك الذين عجزوا عن التواصل مع شعره، أو لم تستطع أعينهم إدراك قيمه الجمالية، وطالما صُوِّرت القصيدةُ في شعر الثّبيتيّ على أنها مصباح أو قنديل[2]. ومن ثم يمكن أن نفهم معنى الدهشة والتساؤل الحائر من الليل حول ما تعنيه بوابة الريح. وصورة بوابة الريح نراها عند الشاعر حسن الزهرانيّ:

للعابرينَ.. فتحتُ بابَ الريحِ

في جزر المفاصلْ...

---

(1) **قصيدة:** بوابة الريح، **ديوان: بوابة الريح**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ:** ص: 299.

(2) يقول الشاعر في هذه القصيدة عينها: **(وهي التي أطلقتي في الكرى حُلُمًا ** حتى عبرتُ لها حلمَ المصابيحِ)**، السابق: ص: 300، وسنتحدث في هذا الفصل عن (القنديل) ضمن حديثنا عن المعجم الشعريّ.

ومزجتُ ناصيةَ

الحداءِ بدمعِ

أعقاب القوافلْ..[1].

ونلاحظ أن هذه الأبيات تعيد ـ أيضًا صوغ فكرة جدليّة الحداثة انطلاقًا من التراث، فالشعر العابر من باب الريح يتوازى مع مزيج من الحداء والقوافل.

وصورة الريح تتجاور مع صورة الباب المفتوح ـ أيضًا ـ في شعر راشد القثاميّ:

لا تنس الريح فقد أدمت نزوَ الشعراءِ

فمالوا عن صمتِ المعنى

لا تنسَ الريحْ

فَلَنَا بابٌ مفتوحٌ تعبرهُ الأشياءُ[2].

ويجدر بنا أن نشير إلى أن ثلاثية: (الرمل، والنخل،

---

(1) قصيدة: **بدائل البدائل، في** ديوان: **أوصاب السحاب،** منشورات نادي الباحة الأدبي (1427هـ ـ 2006م) ص: 119، والقصيدة عمودية من بحر الكامل، مكتوبة بالطريقة التفعيليّة. وصورة بوابة الريح عند الثّبيتيّ التي ظهرت بقوة في ديوانه بوابة الريح (1430هـ ـ 2009م) كانت في الواقع أسبق من هذا الديوان، فقد ذكرنا ـ آنفًا ـ مقطعًا من ديوان: التضاريس الصادر سنة (1406هـ ـ 1986م) وردت فيه عبارة بوابة الريح، كما أن قصائد ديوان بوابة الريح سبق نشرها في الصحف والمجلات قبل ظهورها مجموعةً في الديوان.

(2) قصيدة: **لا تنس الريح،** ديوان: **سمادير،** ص: 18

والريح) إنما هي من أوسع الكلمات انتشارًا في شعر الثّبيتيّ، فلا يكاد القارئ يفتح صفحة من صفحات الديوان دون أن يرى واحدة من هذه الكلمات الثلاث.

إن الموضوع الأحبَّ والشاغل الأكبر لمحمد الثّبيتيّ في كل دواوينه هو: التعبيرُ عن تجربته الشعريّة الجديدة المتفرِّدة وعن معاناته في المضيِّ وراء المعنى واقتناصه، وهو يجعل هذا الموضوع مدخلًا للتعبير عن انتمائه وإخلاصه لتراثه وتاريخه، ربما ليقول لنا إنه لا يقيمُ قطيعةً مع التراث كما يُشاع عن الحداثةِ، وإنما يخرج من رحِمِها ابنًا يحملُ إرثها العريق في كل قسمة من قسمات تجربته، دون أن يكون هذا الإرث معوقًا يحول دون البحث عن الطريق المنفرد، والرؤية الشخصية.

وهذه الألفاظ في معجم الثّبيتيّ طالما اجتمعت في قصيدة واحدة، أو في فقرة من فقراتها[1]، ولا غرابة في ذلك،

---

(1) يكثر اجتماع هذه المفردات الثلاث في القصيدة الواحدة من قصائد الثّبيتيّ، ومن أبرز القصائد التي تجتمع فيها هذه المفردات بشكل كثيف: قصيدة: **الفرس**، والفرس تعبير مجازي، أو رمز للقصيدة الجموح والمعاني الأصيلة النافرة التي يحاول استئناسها وترويضها، راجع القصيدة في ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 77. وقد نجد في قصائد الشعراء السعوديين من يجمع هذه الثلاثية في قصيدة واحدة بالمعنى نفسه ـ أيضًا ـ راجع على سبيل المثال قصيدة: **جسد**، للشاعر عبد الله عُبَيْد، في ديوان: **جنائزية رجل الملح**، منشورات نادي جازن الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، بيروت (1434هـ ـ 2013م) ص: 113 و114، وراجع ـ أيضًا ـ قصيدة: **وشاية الغربة** للشاعر: أحمد قرَّان الزهراني، في ديوانه: **لا تجرح الماء**، دار رياض الريس لندن وبيروت =

لأن دلالاتها عند الشّبيتيّ تدور في فلك واحد، فالرمل والنخل صنوان في تعبيرهما عن الوطن والانتماء والتراث، ثمّ إن الريحَ ـ وهي رمز التجاوز والتغيير والحداثة في الشعر ـ تظل تعلنُ انتماءها وارتباطها بوطنها وتاريخها وتراثها. إنه يجعل من هذه الكلمات الثلاث رموزًا لهذه الفكرة، مراعيًا لأبعاد تجربته التي تنأى عن التعبير المباشر والكشف الصريح، لأن الرموز تعبر «عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة صُنعها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة»[1].

4 ـ (القنديل)

وهو بدلالته على النور يحمل طاقة إيجابيّة بنَّاءة. يقول الشّبيتيّ في مرحلة مُبكرة في قصيدته: (المعلم) في ديوانه الأوَّل:

يا مُوْقدَ القنديلِ نبضَ فؤادِهِ

= (1430هـ ـ 2009م). ص: 19 و20. وقد اكتفينا بالإشارة ـ هنا ـ حتى لا يكون تحليلنا مُعادًا، لأن القصائد التي أشرنا إليها تظهر فيها المفردات الثلاث بالإيحاءات والرموز نفسها التي سبق أن عرضناها منفردةً في تحليلاتنا السابقة.

(1) **الرمزيّـــة**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (1412هـ ـ 1992م) ص: 42

احذر فؤادَكَ... واحذرِ القنْدِيلا[1]

القنديل ـ في هذا البيت ـ يمثِّل قيمة إيجابية، غير أنّ الثّبيتيّ يتجاوز في هذه الصورة وصفَ المعلم بأنه حامل المشعل التنويريّ (وهو وصف تقليديّ)، ويجعل المعلمَ مُسرجًا لهذا القنديل من نبض فؤاده، ثم يُدهش القارئ بأنه يجعل القنديل (وهو قيمة إيجابية) موضع تحذير، في إشارة ذكيّة لما يمكن أن يلاقيه المعلم ـ فيما بعد ـ من جحود طلابه.

وفي دواوين الشعر السعودي نجد فكرة: (الخيريّة) التي ارتبطت بها دلالة القناديل في معجم الثّبيتيّ، نجدها عند كثير من الشعراء حاملة لهذه الدلالة عينها، فمن ذلك: الربط بين المعلِّم والقنديل على النحو نفسه الذي بدا في قصيدة الثّبيتيّ كما في قصيدة: **تحية معلِّم متقاعد**، للشاعر: محمد الشدويّ، يقول الشاعر:

مُعلِّمي قد أزفَ الرحيلُ

في عُنُقي معروفك الجميلُ

لا ينطفي... كأنَّه قنديلُ[2]

---

(1) ديوان: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 223.

(2) **نقوش في كهف الوجدان**، منشورات النادي الأدبي بالباحة عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م) ص: 136.

على أنَّ الخيريّة والإيجابيّة التي تعبر عنها القناديل لا تفتأ ترتبط عند الثّبيتيّ بالشعر إبداعًا، وتغدو إضاءة القناديل تعبيرًا عن وهج الشاعريّة، أو مهمة الشاعر التبصيريّة. ومن ثم يقول الثّبيتيّ: في قصيدة: تغريبة القوافل والرمل:

وفي الريحِ من تعبِ الراحلينَ بقايا

إذا ما اصطبحنا بشمسٍ معتَّقةٍ

وسكرنا برائحة الأرض وهي تفور

بزيت القناديلِ[1]

قد يبدو الشاعر ـ في هذه الفقرة ـ ممتزجًا بالكون في عناصره الطبيعية منتشيًا به شمسًا معتَّقةً وأرضًا خمريّةً فائرة، وهذا واردٌ ومقبول، غير أننا نستطيع ـ أيضًا ـ ربطها بالمعجم الثبيتيّ من خلال (الريح) الذي يحمل بقايا الراحلين. ومن ثمَّ يمكن أن تكون الدلالة متعلِّقة بالفيض الإبداعي الجامح المتحرر، الذي يبحث عن جذوره ويعوَّل على الاستمداد منها وإن بدا غريبًا نافرًا غير مألوف.

إن الشاعريّة ـ إذن ـ شمسٌ عتَّقها الراحلون، وانتشى بها الشاعر. وصورة (الأرض، الوطن، المكان، الانتماء) التي صارت خمرًا تفور في الكؤوس إنما تفور بزيت القناديل لتدل على البصيرة، فضلًا عمَّا تحمله القناديل من دلالة الخيريّة.

---

(1) ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 105.

وفي قصيدة: المغني (وهو صورة رمزية للشاعر) يكون ذلك (المغني / الشاعر) مُخاطَبًا من (القرين) أو قوى الإلهام الغيبيّة بعبارة:

دماؤكَ موغلةٌ في القناديل[1]

إن الربط بين الشاعرية والدماء تقليدي، فلطالما أفاض الشعراء بأن قصائدهم من نبض قلوبهم، ومن تحبير دمائهم...إلخ، أما تجاوز الثّبيتيّ وبكارة عبارته فهي تتجلى في تصوير دماء الشاعر موغلة في القناديل، لتعبر عن فحوى جديدة للشاعريّة تتضمن فكرة التبصير والإنارة.

وفي دواوين الشعر السعودي نجد صورة القناديل مربوطة بفكرة الإبداع الشعري، ولا شك أنها تأثرت بالثّبيتيّ في هذا التصوير. وعلى هذا النحو نجد: (الحبيبة / القصيدة) عند الشاعر: عبد الرحمن الغامديّ تضيء قناديل الخصوبة، ومن ثمّ الإبداع، يقول الشاعر:

وأنتِ التي عطَّرتني حنايا

أضاءت بدربي..

قناديلَ خِصبي[2]

وفي لحظة نادرة تلتحم (الأغنية / القصيدة) بالقنديل عن عبد الله ناجي:

---

(1) ديوان: **التضاريس**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 69.

(2) قصيدة: **صلي لأجلي**، ديوان: **أوجاع أنثى**، ص: 39.

تبيع المدينة أجفانَها للحمام

وتكتحلُ الأغنياتُ بضوء القناديلِ[1]

وفي موضع آخر للشاعر نفسه تغدو القناديل قصائد، عندما تصل الذات المُبدعة إلى مرحلة تتجاوز فيها مخاوفها وتستحوذ جرأة اقتناص العبارات الشرود:

نازلةً تعبر حقلَ الخوفِ

لتبحثَ عن آخرةٍ لقناديل قصائدها[2]

ونجد هذا المعنى نفسه عند الشاعر: محمد حسن العُمريّ:

الشِعرُ قنديل وردٍ. إن بكى سَحَرًا

شجٍ تنائيتُ، يا ظنِّي.. وإنكاري[3]

وأوجاع المكابدة الشعريّة للوصول إلى المعنى الجديد المتفرِّد هي (حُمىّ) تنعكس على: (القناديل / القصائد)، لكنها

---

(1) قصيدة: **اكتمالات الماء**، ديوان: **الألواح**، نادي المنطقة الشرقيّة الأدبي، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2013م) ص: 19.

(2) قصيدة: **قراءة في سفر الماء**، ديوان: **أتصاعد في الصمت**، دار الخزامى للنشر والتوزيع، عَمَّان، الأردن، الطبعة الأولى (1428هـ ـ 2007م) ص: 19.

(3) قصيدة: **الموال التهاميّ**، ديوان: **مقامات في البرهة الشعريّة**، نادي الباحة الأدبي عبر: الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ ـ 2012م) ص: 16.

ـ على ذلك ـ حُمى مشتهاة، كما نجد في شعر: راشد القثّامي:

إنَّ في حمى القناديلِ اشتهاء لا يُناشزْ[1]

وهذا الحضور الإيجابيّ للشعر في حضرة القناديل عند الثّبيتيّ يعني ـ بطبيعة الحال ـ غياب القناديل في لحظات الأفول، ففي قصيدة: (يا امرأة) يبدو الشاعر غير قادر على التواصل مع هذه المرأة (بكل ما تحمله من دلالات مطلقة تتجاوز دائرة الأنوثة الآدمية، وتمتد لتعبّر عن جمالية الإبداع الشعري، وخصب الولادة الشعريّة) إن الليل المنطفئ القناديل من معوِّقات التلاقي، ومن ثمّ النضوب والعقم الشعريّ. يقول الثّبيتيّ في قصيدة: يا امرأة:

يا امرأة:

بيننا عاذل لا يرى

وعين مجافيةٌ للكرى

وليل قناديله مُطفأه[2]

وهذا المعنى ـ بعينه ـ يبدو مع غياب القناديل ـ أيضًا في دواوين الشعر السعوديّ.

يقول الشاعر أحمد قرَّان الزهرانيّ معبرًا عن لحظة من لحظات الأفول الشعريّ:

---

(1) قصيدة: **أرض المفاوز**، ديوان: **سمادير**، ص: 21.

(2) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 44.

أعبرُ الآن وروحي

بين كفيّ...

وقنديلي سرابْ[1]

وحين تشيخ القناديل يكون النضوب الشعريّ ولحظات الأفول، وعندها لا يكون ثمة جدوى ويستوي النقيضان في الشعر (إعرابًا وإغرابًا). كما نرى في شعر عبد الله الفيفي:

أعرب لهاتكَ... أو أغرب.. فقد هـرمتْ

كلُّ القناديلِ، لا زيتٌ... ولا شَرَرُ[2]

---

(1) قصيدة: **سفر البدء سفر الانتهاء**، ديوان: **لا تجرح الماء**، ص: 55.

(2) قصيدة: **مكاشفات أخيرة في مهبّ الليل**، ديوان: **فيفاء هبة الطفولة**، منشورات نادي جازان الأدبي عبر: الدار العربية للعلوم، بيروت (1433هـ ـ 2012م) ص: 168. وهذه القصيدة مؤرخة بسنة 1998 م، بينما كان نموذج الثّبيتيّ المذكور آنفًا، ذلك الذي ربطنا فيه بين الأفول الشعري وانطفاء القناديل، كان ذلك النموذج من ديوان: موقف الرمال سنة 2005، بيد أن فكرة الربط بين القناديل والشعر ـ في مجملها ـ تعود عند الثّبيتيّ إلى ديوان التضاريس 1986م، ومن ثمّ كانت أسبق من قصيدة عبد الله الفيفي. إضافة إلى الثّبيتيّ ذكر في حديثه التلفزيوني (**برنامج إضاءات**) أنه كان ينشر قصائده في الصحف والمجلات قبل صدورها في موقف الرمال، كما ذكر أنّ ديوان موقف الرمال كان مُعدًّا للنشر سنة 1998م، وأن ظروفًا قد أخرت نشره ثمانية عشر عامًا. ولعل قصيدة: يا امرأة تكون من بين ما نشر في ذلك الوقت، وعلى فرض عدم سبقها لقصيدة عبد الله الفيفي، لا تزال فكرة الربط بين الشعر =

5 ـ (الشراع)

ومن المفردات التي تشيع في شعر الثبيتيّ: (الشراع)، وهو يحمل في طيات دلالاته الإيحائية والمجازيّة معنى: (النجاة). فهو آلة عبور السفن، وهو مناط وصولها بعد أن تخوض أهوال البحار العاصفة. يقول الثّبيتيّ:

سينبلج الفرح ألوان طيف

تمزِّقُ عن وجْهِنا الأقنعهْ

وتبهرُ راهب حزنٍ

قضى العمرَ لم يبرح الصومعهْ

ولم يشهد الشمسَ تبهرُ وجهَ الصَّباحِ

ولم يشهدِ الأشرعهْ[1]

إن الشراع ـ هنا ـ هو مطلق النجاة، إذ يكون ظهور الأشرعة من علامات السعادة واندحار الأحزان. ومن ثمَّ التواصل مع الحبيبة.

وكعادة الثبيتيّ يحاول دائمًا التعبير عن تجربته الإبداعيّة

= والقنديل قائمة وموجودة في شعر الثّبيتيّ من سنة 1986 م، وبدهيّ أنَّ الشاعر المتأثر قد لا ينقل المعنى بحرفيّته، وهو وإن استلهم الفكرة الكليّة والإطار العام فهو يعيد صوغها صوغًا جديدًا وفق رؤيته الذاتية الخاصة.

(1) في قصيدة: **عيناكِ ألوان الطيف ديوان**: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 246.

وربطها بكل ما تقدمه قصيدته من دلالات متنوعة حتى في مرحلته الرومانسيّة الأولى، يقول الثبيتيّ:

عندما تعشقين

تهزُّ العواصف متنَ الشراعِ

وتنزفُ عطرًا جراحُ اليراعْ[1]

إن العواصف تغادر حقلها الدلاليّ بين مفردات الرحلة البحريّة العصيبة لتستقرَّ في معجم الشاعر معبِّرة عن عواصف العشق المحرِّكة لشراع الإبداع. ثُم إنَّ هذه الأشرعة قد أصبحت من خلال التشبيه: (متن الشراع) متونًا للكتابة[2]، وهي ـ بالتالي ـ تستدعي إلى السياق: (اليراع) الذي يدوِّن في المتن أوجاع شاعره. وهكذا تم نقلُ المعنى في حقول: (الكتابة والتأليف والإبداع). وهذا النقلُ الدلاليُّ للشراع من

(1) في قصيدة: **الرحيل إلى شواطئ الأحلام**، في **الديوان السابق** نفسه: 229.

(2) المتنُ هو: «الظهر» و«متن الكتاب» هو الأصل الذي يُشرح وتُضاف إليه الحواشي «**المعجم الوسيط**»، مادة: (م، ت، ن)، ص: 853. ولو قلنا إن المتن ـ هنا ـ هو ظهر الشراع لفسدت الصورة، لأن السفينة ـ إذ ذاك ـ تتراجع إلى الخلف، بينما يبدو سياق الصورة إيجابيًا، فضلًا عن ظهور (اليراع) في السياق، الأمر الذي يتطلب ربطه بالمتون من خلال تأويلها على أنها ما يكتب فيه، واعتبار العواصف التي تهز المتون هي عواصف العشق وتبعات تفاعل المحبوبة مع من يحبها.

(عالم البحار) إلى عالم الكتابة الشعريّة نجده عند الشاعر عبد الله بيلا[1] في قوله:

تفيقُ أغنيةٌ على صخبٍ

يموِّجهُ التلعثمُ في خيوطِ اللحنِ

ترجع في غيابتها المعاني

بحرٌ... تبحَّرَ في دمي

---

(1) عبد الله بيلا من أصول إفريقيّة، وهو ـ طبقًا للأوراق الرسميّة ـ يحمل جنسية بوركينافاسو، غير أنّه ولد في مكة المكرّمة، وعاش حياته كلها في السعوديّة التي درس في مدارسها وجامعاتها، وشارك ناشطًا في منابرها الثقافيّة، ونشر شعره في نواديها الأدبيّة. وهو بهذا الشكل ضمن منظومة الشعر السعوديّ، ومحسوب عليها، رغم اعتباره ـ وفق الأوراق ـ أجنبيًا مُقيمًا. أما ما يبدو في بعض شعره من آثار أصوله الإفريقية ماثلًا في بعض الموضوعات التي تعرَّض لها كالرِّق والتمييز العنصريّ الذي مورس ضد الأفارقة، وبعض رموز مقاومة الرِّق والتمرُّد على الاستعباد؛ أقول إن هذا الجانب في شعره مجرد رافد ثقافي إنساني عام، ومن البدهيّ ألا يكون انتماء الشاعر إلى إقليمه مانعًا دون الانخراط في الجانب الإنساني العام، سنجد ـ قطعًا ـ شعراء سعوديين معنيين بالإنسان وجوهر إنسانيته، ونود الإشارة ـ في هذا الصدد ـ إلى الشاعر أسامة عبدالرحمن وغيره، وفي شعره ـ مثلًا ـ تُستلهم فكرة الرِّق والاستعباد كما في قصيدته: الأرض الزنجيّة، ضمن: ديوان: **هل من محيص**، دار الشباب بقبرص ومؤسسة الكميل بالكويت (1408هـ ـ 1988م) ص: 104.

جزرٌ تنامُ على شراعي[1]

إن عناصر البحر موجودة ـ بالفعل ـ في هذا المقطع، لكننا لا نستطيع ـ بحالٍ من الأحوال ـ الاستغراق في دلالاتها الحرفيّة المباشرة، ولا حتى في دلالاتها المجازية المألوفة المُسْتَنْفَدة، ولعل هذه العبارات تمهيد لاستجلاب الشراع بمعناه الشعريّ. فالأغنية / القصيدة: (تتموّج) وتبدو في جدليّة طريفة، فهي على محدوديتها تستطيع احتواء العالم، واختصار الأوسع في الأضيق، فهي (بحرٌ) في الدماء، و(جزرٌ) في الشراع.

إن في إمكاننا أن نفسِّر الشراع ـ هنا ـ على أنّه الشعر (أو المتن الذي تندرج فيه القصائد). أما الجرز ـ نفسها ـ فهي القصائد التي تسللت إلى هذا المتن، وألفت سُكناهُ ألفةً تتضمن كل ما في طمأنينة النوم والاسترخاء. ويظل الشراع في هذه الصورة علامة النجاة من خلال الممارسة الإبداعية نفسها.

ومن الطريف أن تكونَ فكرة اتساع التجربة الشعريّة وانفتاحها؛ تلك التي عبَّر عنها عبد الله بيلا بحضور الأوسع في الأضيق: (**بحرٌ تبحَّرَ في دمي، جزرٌ تنامُ على شراعي**)، من الطريف أن تكون هذه الفكرة موجودةً ـ أيضًا ـ عند الشّبيتيّ من قبلُ، وأن تكونَ مرهونةً بتدفّق فيوض الإبداع:

وأمرُّ ما بين المسالك والمهالك

---

(1) قصيدة: **صباحٌ مُرَمَّمٌ بالنجوم**، في ديوان: **صباحٌ مُرَمَّمٌ بالنجوم**، منشورات نادي أبها الأدبي عبر: الانتشار العربي، بيروت (1436هـ ـ 2015م)، ص: 50.

حيثُ لا يمٌّ يلمُّ شتاتَ أشرعتي

ولا أفق يلمُّ نثارَ أجنحتي....

ولا شجـــــرٌ يلوذ به حمامي[1]

فنحن نجد في هذا المقطع شتات الشراع أوسع من اليمّ، والجناح أوسع من الأفق، والحمام أكثر من الشجر المَلَاذ. والشراع في هذه المنظومة عنصر يعبِّر عن الشعر ضمن عناصر تصويريّة أخرى كثيفة، كلها تحاول تصوير زخم التجربة الشعريّة واستفاضتها.

والشراعُ ـ من بين تلك العناصر التصويريّة ـ فيه إيحاء بالأمان، لأنه وسيلة الوصول. غير أنّ الشراع ـ نفسه ـ قد لا يكون في مأمن حين يكون الشاعرُ مُغتربًا، ويشعر أن تجربته الشعريّة لم تحقق ما يصبو إليه من قبول، يقول الشّبيتيّ:

مضى شراعي بما لا تشتهي ريحـــي

وفاتني الفجر... إذ طالت تراويحي

أبحرت تهوي إلى الأعماق قافيتـــــي

ويرتقي في حبال الريح تسبيحـــــــي[2]

---

(1) قصيدة: **موقف الرمال، موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ** ص: 21 و22.

(2) قصيدة: **بوابة الريح**، ديوان: **بوابة الريح**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 299.

على الرغم من ظهور تَأثُّر الثبيتيّ ببيت المتنبي المشهور:

ما كلُّ ما يتمنى المرء يدركُهُ
تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن[1]

إلا أنّ هذا التأثر يمضي بالمعنى نحو آفاق جديدة ومختلفة تمامًا، على الأخصِّ عندما نستظهر الدلالات التي نستشفُّها من معجم الثبيتيّ، فقد استطعنا ـ من قبلُ ـ الربط بين الريح والتجربة الشعريّة العاصفة الجموح، ثم ربطنا ـ من بعدُ ـ بين الشراع والفنّ الشعري باعتبار الشراع دالًا على النجاة، والنجاة وليدة خوض غمار المكابدات الإبداعيّة. ومن هذا المُنْطلق نستطيع تأويل البيت وفهمه في إطار الاغتراب النفسي وفي حيّز الأزمة الوجدانية التي يعانيها الشاعر؛ لأن تجربته الشعرية ـ في مجملها ـ لم تحقق ما تطلع إليه من رضا جماهيري مطلق، فالريح ـ هنا في هذا البيت ـ هي تجربته الشعريّة العاصفة التي اشتهت الاستحواذ والتوغُّل، غير أن نجاته الماثلة في (الشراع) لم تمض إلى حيثما دفعتها تلك الرياح، وإن التحفت بأردية المتنبي[2].

---

(1) **ديوان أبي الطيب المتنبي**، تحقيق ومراجعة: د. عبد الوهَّاب عزَّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة (1363هـ ـ 1944م) ص: 469.

(2) نود الإشارة ـ هنا ـ إلى أن استحضار الثّبيتيّ لشخصية المتنبي في البيت السابق على هذا البيت في قوله: (**مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي**)، يدل على استحضار التراث وإعلان التواصل معه، والإيماء بأن تجربة الثّبيتيّ لا تعلن القطيعة، وإنما تعتبر نفسها =

ومن هذا المُنْطَلق نستطيع فهم مُسوِّغات الجمع بين (التهاوي والارتقاء) في البيت التالي (**تهوي إلى الأعماق قافيتي، ويرتقي في حبال الريح تسبيحي**) فَتَهَاوِي: **القافية** إنما هو نتيجةٌ لانحراف الآمال عن المسار الذي حاولت الرياح استشرافه، بينما ارتقاء: **التسبيح** ثمرةٌ من ثمار إدراك الشاعر لسمو إبداعه الفنيّ ونورانيته، وإن لم يكن مرضيًا عنه تمام الرضا من السواد الأعظم. والارتقاء التسبيحيّ في حبال (الريح) تحديدًا إنما هو مزيد من الشعور بالتواصل مع (التجربة الأصيلة التي يعبر عنها الريح) في عنفوانها وجموحها، وإن هوت القافية إذ لم تلاق ما أملته من رضا وقبول[1].

وفكرة الشراع المأزوم الذي لا ينسجم مع تطلعات

= تنوعًا في الامتداد بهذا التراث، ونضيف إن استحضار صوت المتنبي ـ أيضًا ـ فيه محاولة للتوحد، والتدثّر بعباءة شاعر العربيّة الأعظم، ربما لتأكيد ارتقاء الذات الشاعرة (رغم اختلاف تجربتها)، واضطلاعها بدور موازٍ لدور المتنبيّ ومتمِّم له.

(1) كانت نقطة انطلاقنا في هذا الفهم الاعتماد على مُعجم الثّبيتيّ، واعتباره بمثابة الكلمات المفاتيح التي نفهم منها التجربة الشعريّة في مجملها، ويرى أستاذنا د. طارق شلبي في كتابه الثريّ الرائد: **الوجوه والدروب قراءة في شعريّة محمد الثّبيتيّ**، يرى أستاذنا د. طارق شلبي أن الجمع بين التهاوي والارتقاء في البيت المذكور يدل على اتساع الرؤية في نص الشاعر، أو أنَّ نصّه الشعريّ يتسم باللقاء المتصالح بين الأضداد والمتغايرات، راجع: ص: 53، وطبعًا لا مجال لرفض هذا التأويل وإن اختلف عمَّا قدَّمناه من تأويل، ولعل في هذا ما يدل على ثراء تجربة الثبيتيّ ـ نفسها ـ واتساعها لرؤى وتأويلات مختلفة، ولنا حديث في الفصل الثاني عن فكرة تصالح الأضداد في شعر الثّبيتيّ.

الريح ـ تلك التي أطلنا الوقوف أمامها في شعر الثّبيتيّ؛ نجدها ـ أيضًا ـ عند محمد إبراهيم يعقوب:

يا ساقيَ الريحِ: غيضَ الماءُ، وانكشَفتْ

محَّارةُ الصَّمتِ... خانَ المدُّ أشرعتي[1]

إن الشراع المأزوم في هذا البيت من شعر محمد يعقوب هو حالة من حالات القلق الناجم عن مخافة انقطاع الإلهام، أو نضوب الإبداع. وهذا البيت (فضلًا عن تلاقيه مع المعجم الشعريّ الثبيتيّ في لفظتي الريح والشراع) يُبرز دلالة الشعور بالاغتراب وخيبة الأمل، فالريح لم تلتق الشراع لأن الماء (حياةً وإبداعًا وخصوبةً) قد انحسر. فإذا كانت قافية الثبيتيّ قد هوت إلى الأعماق، فإن الأعماق عند محمد يعقوب قد انكشفت تمامًا، ومن ثمَّ كان الصمتُ والنضوبُ. وكانت هزيمة الشراع الذي خانه المد.

وفي سياق (الشراع المأزوم) في رحلة البحث عن المعنى يستصرخ الشاعر حاتم الزهرانيّ قرينَه المُلهم بأن يمدَّ يدَ العونِ نحو أشرعته تباعًا نحو اللُّجَةِ:

يا صاحبي: خذ بيد الأشرعهْ

رهوًا، إلى موجٍ بلا أقـــــــــنعهْ[2]

---

(1) قصيدة: **أبجدية الطين**، في ديوان: **جمر من مروا**، الانتشار العربي، بيروت، (1431هـ ـ 2010م) ص: 31

(2) في قصيدة: **ألوان مائية**، ديوان: **الياء يائي**، المؤسسة العربيّة =

وهو ما يمكن أن يكون محاولةً للفرار من النضوب وانحسار المدِّ الإبداعي تأميلًا في إبحار صريح مكشوف.

وأخيرًا تبدو متلازمة: (الشراع والريح) في سياق مراوغ عند الشاعر: عبد الله ناجي:

قد يعودُ من البحرِ

من دون أغنيةٍ

تتأرجح في شفة الريح

ما بين

أشرعةٍ يشتهيها الوصولُ

وأشرعةٍ يشتهيها الخطر[1]

والمراوغةُ ـ في هذا السياق ـ قد تبدو حين نمعن النظر في السياق الكليّ للقصيدة، فالمرأة في هذه القصيدة معشوقة تترقرق في قلب الشاعر ظافرًا بها إذا عاد من رحلة حبّ، على حين تكون كل رحلاته محفوفة بالمخاوف، متأرجحة بين الظفر والفشل، ومنها رحلته إلى البحر التي استشهدنا بها في هذا المقطع. ومن ثمَّ تبدو الرحلة إلى البحر تعبيرًا رمزيًّا شموليًا للرحلة نحو الخطر بشكل عام ومطلق، ويكون تذبذب الشراع

= للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1431هـ ـ 2010م)، ص: 125.

(1) قصيدة: **نهر امرأة**، ديوان: **أتصاعد في الصمت**، ص: 42.

بين الوصول والخطر صورة من صور التخبّط قَدَرًا بشكل نَعْجزُ عن فهمه، وتُقَيَّدُ فيه إرادتُنا، ولهذا كانت الصورة مقلوبةً (لتدل على هذا الاستلاب والانصياع القهريّ)، فالوصول والخطر يزحفان نحو الأشرعة دون أن تكون ـ هي ـ المدفوعةُ لقدرها نحو أيٍ منهما.

وعلى جانب آخر نستطيع تأويل الصورة على أنها: نحوٌ من أنحاء مطاردة المعنى الشعريّ الجامح، وتخبُّط ما بين فرحة الوصول، ومرارة الإخفاق الخَطِرة، ومن هنا نستطيع أن نفهم دلالة (الأغنية / القصيدة) في شفة الريح (بدلالته الرمزيّة في المعجم الشعري الثبيتيّ). ومن هذا المنطلق ـ أيضًا ـ نستطيع أن نفسِّر المرأة المعشوقة بأنها رمز للإلهام وخصوبة الإبداع.

6 ـ (الرئة)

وفي معجم الثّبيتيّ تشيع كلمة: **رئة**، غير أنها تتجاوز في معجمه الدلالة على هذه البَضْعَةِ من الجسد لتدل على: مُطلق الحياة وجوهرها بما تعنيه من مشاغل وجدانية وعاطفية. وهي ـ تبعًا لذلك ـ يمكن أن تنوبَ عن كلمة: **قلب** التي ابتذلها الرومانسيون في حديثهم عن الدلالة الوجدانية العاطفيّة. فضلًا عن دلالة القلب الخافق على استمرارية الحياة[1]. ولعل في

(1) استخدام كلمة رئة ـ على حد علمي وقراءاتي ـ نادر ومحدود جدًا في الشعر قديمه وحديثه، وقد جاءت الرئة في بعض أبيات الشعر القديم التي ذكرها ابن منظور في لسان العرب، دالة على «عضو =

استخدام الثّبيتيّ لهذه المفردة عدولًا عن: **القلب** ملمح من ملامح معادلته الشعريّة التي توازن «بين الإيقاع التراثي والتخييل اللغويّ، والاستبدال الدلاليّ في علاقات عناصر اللغة»[1]، بحثًا دائبًا عن لغة جديدة بكر غير مُنْتَهَكة. يقول الثّبيتيّ:

= التنفس» دلالة حرفية، ومما جاء فيها منسوبًا إلى شاعر جاهلي قديم اسمه دريد قوله: (... **فليس بحامض الرئتين محضِ**)، يقول ابن منظور: **حامض الرئتين** الرجل الذي لا يقبلُ الضيمَ. راجع: **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة (1401هـ ـ 1981م)، مادة (رأي) الجزء الثالث، ص: 1544، وقد وجدت في شعر زهير بن أبي سلمى (ت 13 قبل الهجرة ـ 609م) بيتًا يمكن أن تكون فيه الرئة بمعنى القلب، في قوله: **(وصبري حينَ جِدِّ الأمرِ نفسي*** إذا ما أرعدتْ رئةُ الجبانِ)**، يقول أملك الصبرَ على ترويض نفسي في المواقف العسيرة التي ترعد فيها رئة الجبان خوفًا، ولعله نقل المعنى من القلب إلى الرئة لما يكون من لوازم الخوف والرعب التي تبدو في صوت النَفَس المرتَفع (ومصدره الرئة). راجع: **شعر زهير ابن أبي سلمى**، صنعة الأعلم الشنتمريّ، تحقيق: د. فخر الدين قبادة، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1413هـ ـ 1992م). ص: 284، وهذا الاستخدام النادر لا يعوَّل عليه في استهلاك المجاز وجعله شائعًا ومبتذلًا، ولعل الثّبيتيّ قد تأثَّر بزهير في هذه المفردة ونقلها إلى شعره بهذا المعنى الجديد. ونحن في هذا الصدد نوصي بدراسة المعجم اللفظيّ عند الثّبيتيّ دراسة مستقلَّة تُقارن فيها مفرداته باستخداماتها في التراث، وباستخداماته عند غيره من الشعراء الكلاسيكيين والرومانسيين، للوقوف على جرأته اللغوية في تحرير المفردة من سياقها التاريخي وإعادة صوغها وفق رؤية جديدة.

(1) **تشريح النص مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة**، =

يا امرأةْ

بيننا برزخٌ من جنونِ

وسُهدٌ تشرَّبَ ماءَ العيونِ

وحزنٌ يسدُّ فضاءَ الرئةْ[1]

إنَّ المرأة ـ في سياق هذه القصيدة ـ قد يصح أن تتجاوز دائرة الأنوثة الآدمية، وتمتد لتعبّر عن جمالية الإبداع الشعري، وخصب الولادة الشعريّة، ومن ثمَّ يكون افتقاد التواصل مع هذه المرأة نوعًا من الانكسار النفسي الذي يتمثَّل حزنًا يسدُّ فضاء الرئة: (القلب.. الحياة.. الوجود).

وفي موضع آخر مناقض لهذا الذي استشهدنا به يقول الشّبيتيّ:

ويا مُثْرعًا بلهيب المواويل

أشعلتَ أغنيةَ العيسِ.. فاتسع الحلْمُ

في رئتيكَ[2]

لقد استطاع الشاعر إعادة صوغ الماضي في الحاضر

= د. عبد الله الغذاميّ، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، الطبعة الثانية (1426هـ ـ 2006م) ص: 97.

(1) في قصيدة: **يا امرأة**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 43.

(2) في قصيدة: **تغريبة القوافل والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 103.

مستكشفًا لغة جديدة تتجاوز ميراث القدماء فقد (أشعل أغنية العيس في مواويله). وعندها اتسع الحلم في رئتيه: (وجدانه.. قلبه.. حياته.. شعوره.. إلخ).

ومن هذا المنطلق الدلاليّ عينه نجد استخدام لفظة (الرئة) في بعض دواوين الشعر السعوديّ. يقول إياد الحكميّ:

يمَّاه

كيفَ لولدٍ مثلي

أن يستحضرَ وجهَ الله؟

كان يراهُ على كفَّيكِ

إذا نَفَضَتْ عن رِئتيهِ الشكَّ فَحَسَّ الآه[1]

إن الأم هي مصدر اليقين للشاعر، وهي التي تنفض بوادر الشك المبكِّر الذي يعتمل في رئة (قلب.. تفكير.. وجدان) الصبي المراهق في رحلة بحثه عن الإيمان بالله.

وإذا اعتبرنا الرئة (في معجم الثّبيتيّ) تلك التي تعادل القلب في دلالته؛ هي: منبع الحياة في شِقَّيْها: المادي والوجداني، فإن الرئة ـ إذ ذاك ـ تكون بمثابة الكينونة المطلقة

(1) في مقطع شعري يحمل الرقم: (25) ضمن قصيدته الشعريّة المطوَّلة التي تشمل ديوانًا كاملًا عنوانه: **100 قصيدة لأمي**، من منشورات: نادي جازان الأدبي، عبر: الدار العربيّة للعلوم، بيروت، (1436هـ ـ 2015م) ص: 31.

للذات، أو تكون خلاصة الوجود، ومناط التميّز. وفي هذا المنحى الدلالي نجد تفاعل الذات الشاعرة مع قرينها كما تقدمه قصيدة الثّبيتيّ:

أفاتحهُ بدمي المستفيقِ

فيذرفُ من مقلتي أدمعهْ

وأغمد في رِئتيه السؤالْ

فيرفعُ عن شفتي إصبعهْ[1]

إن القرين المُلْهم في جدليّة حوارية دائمة مع الذات الشاعرة، ولحظات الانهمار الشعري تتبلور كاشفةً مستفيضة عندما يغمد في (رئتيه) السؤال، ومن ثمّ يتعمق السؤال ـ وفقًا لهذه الدلالة التي يقيمها معجم الثّبيتيّ ـ في مركز وجدان القرين أو في خالص كينونته.

ويمكن أن نجد معنى الكينونة والوجود في (الرئة) عند الشاعر: محمد إبراهيم يعقوب، في سياق البحث عن مفردة جديدة ولغة متميزة ومتفرِّدة، يقول الشاعر:

لمن غنَّيتَ لا تدري

سبيلُ العارفينَ غِنا

كمفردةٍ بلا رِئةٍ

---

(1) قصيدة: **القرين**، في ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 63.

قضت جدرانَها شَجَنًا[1]

إن الشاعر (وقد أدرك أن [الغناء / الشعر] هو سبيل العارفين، ومرتبة الرقيّ والوصول) يستنكر غناءه الذي لا يرضي طموح المتطلعين إليه، فهذا الغناء كمفردة بلا رئة، فهي لا تزال حبيسة جدران الماضي، بلا حياة ولا وجود. أو هي بلا شعور ووجدان. وكل تلك الدلالات السلبية التي بدت مع غيبة الرئة مما ينوب عن دلالة غيبة القلب أيضًا، لكن غيبة (القلب / الرئة) مما يعني انتفاء الكينونة والوجود بشكل مطلق.

وفي هذه الدائرة الدلاليّة نفسها تقول الشاعرة: نادية البوشيّ:

فما لــ صدى اللومِ لا يرعوي

عن مقارنةِ اليومِ بالأمسِ

يحشو في رئتيه الرمادْ!![2]

إنه البحث عن اللغة الجديدة ـ بعينه ـ يتراءى، وتظل أصداء تلك اللغة الجديدة تلتفت إلى الماضي تنقيبًا عن الذات في تراث الأجداد. وعلى الرغم من التوتر الدلالي الذي يبدو ناجمًا في هذا المقطع بسبب غياب القرينة التي يعوّل عليها

(1) قصيدة: **تفاصيل الذي يأتي**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 40 و41.

(2) قصيدة: **صدى**، ديوان: **فتنة البوح**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض (1430هـ ـ 2009م)، ص: 89.

إسناد ضمير الغائب في كلمة (رئتيه) وضمير الغائب المستتر في الفعل (يحشو). نحن لا نعلم على وجه اليقين صاحب الرئتين المحشوَّتين بالرماد، ولا نعلم القائم بهذا الحشو، فالفاعلية والمفعوليّة مشاع بين: (صدى اللوم، واليوم، والأمس). ولعل هذا مما يجعل الدلالة ثريّة في تعبيرها عن ديمومة الجدليّة الغريبة بين الأمس واليوم. وعلى كل الأحوال تظل الرئتان المحشوتان بالرمادِ موضع يقين في دلالتها على الهَلَكَةِ والأسى والاحتراق، وكل ذلك واقع في الرئة، التي يمكن أن تكون القلب، أو الكينونة المطلقة.

وعلى هذا النحو ـ عينه ـ نرى دلالة الرئة في شعر عبد الله الفيفي:

تُعِيْدينَ تكوينَهُ من جـــــــديدٍ

كأنْ ليسَ من قبلُ قدْ كانَ شيًّا

تربينَ في رئتيه انتفاضَ الصِّباحاتِ صوتًا حنونًا جريًّا[1]

إن المُخاطبة في هذين البيتين هي (سيدة من نضار المعاني)[2]، فهي الملهمة، أو هي القصيدة نفسها، ومن ثمّ فهي تعيد تكوين الذات الشاعرة مجددًا حين تجعل

(1) قصيدة: **مهرة الشمس**، ديوان: **فيفاء هبة الطفولة**، ص: 183 و184.

(2) **السابق**: ص: 181.

(رئتيها/كينونتها ووجودها) حاضنة للصباحات بما تدل عليه تلك الصباحات من أمل أو إشراق.

7 ـ (الخاصرة)

يستخدم الثّبيتيّ كلمة: (خاصرة)، وهي «الوسط»، وفي الإنسان تقع «ما بين الورك والأضلاع»[1]. وهي في شعر الثّبيتيّ قد تبدو وكأنها لا تبعد عن معناها المعجميّ، غير أنَّ مزيدًا من التأمل وإنعام النظر قد يجعلنا نقف على معانٍ إيحائية جيدةٍ تمنح هذه المفردة تأويلًا ثريًا. فالخاصرةُ التي تفصل بين نِصْفَي الإنسان إنما تَفْصِل بينَ عَالمين متناقضين: عَالمٍ علويٍ فيه (العقل والفؤاد والسمع والبصر)، وآخر سفلي فيه: (الأحشاءُ والفَرجُ). فإذا كان النصف العلوي يحقِّقُ إنسانيةَ الإنسانِ، فإن النصف السفليَّ علامة حيوانيتهِ وشهوانيته، ولذا يمكننا أن نقولَ: إن الخاصرة هي الحد الفاصل بين عالم الروح الإنساني، وعالم المادة بما فيه من بهيميّة وشهوانية. يقول الثّبيتيّ:

أنا خاتمُ الماثلين على النطعِ

حسامُ الخطيئةِ يعبر خاصرتي

فأسلسلُ نبعًا من النارِ يجري دمًا

في عروق العذارى[2]

---

(1) **المعجم الوسيط**، مادة خصر، ص: 237

(2) قصيدة: **البشير**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتي**، ص: 91

تبدو فكرة قصيدة: (البشير) في مجملها معبِّرة عن الدور الإيجابي الذي يقوم به الشاعر في الحياة البشريّة، فهو الفدائي الأخير (آخر الماثلين على النطع) الذي يمنح الحياة البشريّة معناها ووجودها. إنه يستوعب القصور الإنساني المُطلق (الخطيئة) ليصنع من خلاصته (نبعًا من النار أو الوهج الإبداعي) ويَضُخَّه في قلوب (العذارى / المعاني البكر الجديدة)[1].

غير أن المثول على النطع في الثقافة العربيّة (والسعوديّة خصوصًا) مرتبط بضرب العُنُق، ومن ثمّ كان قطع الخاصرة خارج الإطار المألوف للصورة التقليديّة للإعدام. أما التأويل الدلاليّ الذي افترضناه من قبلُ فإنه يجعل عبور سيف الخطيئة

(1) يقول د. عبد الحميد الحساميّ: «في هذا النص تتجلى أسطورة الفادي المسيح» انظر: **مرايا العراف ـ البنية الأسطوريّة في شعر محمد الثّبيتيّ**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الإحساء، السعوديّة، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م) ص: 55، وفكرة الفادي المُخلِّص من الخطيئة هي أساس العقيدة النصرانية، وهي مرتبطة في جوهر اعتقادهم بأن المسيح ـ عليه السلام ـ كان فاديًا للبشر مُخلصًا لهم من الخطيئة التي أورثها آدم لذريته عندما أكل من الشجرة. وأنه لولا صلبُ المسيح ـ في زعمهم واعتقادهم ـ لظلَّ الإنسان مرتهنًا بهذه الخطيئة الأبدية. ولم يشر الثّبيتيّ في قصيدته ـ طبعًا ـ إلى هذه الواقعة بشكل مباشر، وسياق القصيدة في مجملها لا يسمح بامتداد هذا التأويل واعتماده بشكل كليّ، وإن جاز اعتبار مطلع القصيدة الذي استشهدنا به آنفًا ملوِّحًا ومشيرًا من طرف خفيٍ إلى هذه الواقعة على سبيل الاستعارة الرمزيّة.

للخاصرة نوعًا من التطهير الذي تقتضيه طقوس الشاعريّة الفدائية التي تعوِّض القصور الإنساني المُطلق المصوَّر بالخطيئة. ومن هذا المُنْطَلق كان قطع الخاصرة محاولةً للفصل بين عَالَمَي الروح والمادة، تأهيلًا لاستكمال الدور المنوط بالشاعر.

وفي مواضع أُخرَ يتجاوز الثّبيتيّ: (الخاصرة البشريّة) إلى صورٍ من قبيل: (خاصرة العشق). وسيكون من البساطة والتسطيح أن نقف عند الحدود الخارجية المحدودة لهذه الصورة المُبتكرة حين نقول إنها صور تشخيصيّة يتمثل فيها المشبّه إنسانًا. ولا شك أن الصور التشخيصيّة قائمة، غير أنها تكون أثرى وأعمق حين ننظر إليها من خلال هذه الفرضيّة التأويليّة التي افترضناها. يقول الشاعر:

كما تورق الدالياتُ

ويرتعشُ الموجُ

صوتكِ يطعن خاصرةَ العشقِ[1]

إنها صورة إيجابية لتدفّق صوت الحبيبة الذي يأتي متزامنًا مع بدائع الطبيعة (على نهج الرومانسيين). أما طعنُ هذا الصوتِ لخاصرة العشق فقد يبدو للوهلة الأولى سلبيًّا إذا فهمنا فحواه على أنها قتل للعشق وإزهاق لروحه. إلا أن إيجابيته

(1) في قصيدة: **عاشقة الزمن الورديّ**، ديوان: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 244.

تتجلى عندما نفهم أنه يستخلص الجانب الإنسانيّ ويفصل بين الروحي والجسديّ، أو يثيرهما معًا في نفس الشاعر.

وعندما ينتقل الشاعر بالخاصرة نحو معنى جديد خارج إطار الطعن والنفوذ قد نستطيع إضفاء دلالة مختلفة انطلاقًا من المعنى الواقعي في بداية التأويل. يقول الثّبيتيّ مخاطبًا (المرأة/ القصيدة):

ما بيننا شبحٌ قادمٌ من صدى الحلمِ

يشهدُ أعراسَ عينيكِ

يشهدُ مولدكِ الموسميّ

يُيَمِّمُ وجْهَكِ شطرَ المداراتِ

صوبَ السَّديمِ الذي يلجُ الغيبَ

يرهق خاصرةَ المُستحيْلِ[1]

إن إخصاب: المرأة / القصيدة مُرتهن بقدوم ذلك الشبح، وهذا الشبح الغامضُ هو الذي يدفعها نحو تخوم المجهول، ويضفي عليها بدائع الإدهاش والغرابة، ومن ثم يرهق الشبح خاصرة المستحيل. ولعل هذا الإرهاق هو تعبير عن الاحتضان القوي الذي يدل على الشوق العارم، أو الشهوة الجامحة. أما كون هذا الاحتضان المرهق واقعًا على

(1) في قصيدة: **أغنية الرؤيا**، ديوان: **تهجيت حلمًا، تهجيت وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 165.

الخاصرة تحديدًا فهو مما يدل على التملّك والسيطرة التامة. وهو ـ فضلًا عن ذلك كله ـ يدل على الألفة الشديدة التي أضفيت على المستحيل، مما يشي باستئناس الغرابة التي تسعى إليها القصيدة. ولو استحضرنا تأويلنا السابق الذي افترضنا فيه كونَ الخاصرة هي الحد الفاصل بين المادي والمعنويّ، فإنه مع تشخيص المستحيل يمكننا أيضًا أن نقول إن الشبح القادم من الحلم إلى القصيدة يوازن بشكل دقيق ومنضبط بين المادي والروحيّ حين يقبض بكل عنفوانه على خاصرة المستحيل.

وفي دواوين الشعر السعوديّ يمكننا أن نلاحظ غزارة استخدام هذه المفردة التي اقتحمت عالم القصيدة تأثّرًا بالمعجم الثّبيتيّ. وفي وسعنا ـ أيضًا ـ إسقاط المحور التأويلي الذي اخترناه وقراءتها على ضوئه. يقول إبراهيم صعابيّ:

يا أيَّتها المغروسة في حلمي

اختاري أن آتي..

كالفارس مهزومًا في موكب نصرٍ وأماني

أو آتي

كالفارس مزهوًّا بهزيمةِ أحلامٍ ورهانِ

(.....)

اختاري أن أحيا في لُغتي

أو تطعنَ كفِّي خاصرتي[1]

إن القصيدة ـ في جملتها ـ مبنيّة على فكرة التحوّل بين المتناقضات، فضلًا عن التداخل الغريب بين تلك المتناقضات. وهذا السياق يمكن أن يحل إشكاليّة الخيار الثاني المطروح على الحبيبة، فمادام الفارس المهزوم يأتي منتصرًا، والمنتصر يأتي مهزومًا: فالحياة في اللغة يمكن أن تكون موتًا(على اعتبار اللغة التي تراوده سجنًا لا يُرضي طموحه)، وكذا الانتحارُ بطعن الخاصرة ليس انتحارًا بقدر ما يكون تحرّرًا من هذا السجن. أو ربما كان نوعًا من التَّطهر الذي تستقيم من خلاله تلك الرؤى المتباينة المتمازجة حين تنفك تلك التناقضات الثنائيّة بانقسام الجسد المطعون في الخاصرة[2].

---

(1) في قصيدة: **خاتمة البوح**، ديوان: **من شظايا الماء**،نادي جازان الأدبي (1422هـ ـ 2001م) ص: 74 و75.

(2) (تطعن كفي خاصرتي) صورة شبيهة بصورة الثّبيتيّ: (حسام الخطيئة يعبر خاصرتي). وقد أشرنا إلى أن المثول على النطع عند الثّبيتيّ والموت بسيف الخطيئة التي تدل على القصور الإنساني هو إشارة رامزة إلى الدور المنوط بالشاعر، إلا أنَّ الموت في نموذج الثّبيتيّ لم يكن اختيارًا، وإنما هو عقوبة قدريّة. وفي هذا النموذج الذي قدمناه واعتبرنا طعن الكف للخاصرة نوعًا من التطهير الذي تنفك به عرى المتناقضات، في هذا النموذج يكون الموت اختيارًا، لأن كف الذات الشاعرة هي الطاعنة. وهذا التحرر والتطهُّر يمكن أن يكون مستلهمًا من القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿. . . فَتُوبُوٓاْ إِلَىٰ بَارِئِكُمۡ فَٱقۡتُلُوٓاْ أَنفُسَكُمۡ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ عِندَ بَارِئِكُمۡ فَتَابَ عَلَيۡكُمۡۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾ [البقرة: 54). غير أن استخدام لفظة الخاصرة تحديدًا، وهي واحدة من معطيات المعجم الثّبيتيّ هو الذي =

وفي هذا المضمار نفسه يكون البحث عن الذات مرتبطًا بشقِّ الخاصرة، كما جاء في شعر: علي الأمير:

قمرٌ عيَّرتهُ المسافاتُ

إذ راح يبقُرُ خاصرةَ الأفقِ

يبحثُ عن وجهه[1]

ولعله من التزيّد أن نقول إن تجسيد الأفق ثم شقّ خاصرته يحيل إلى النموذج الإنساني الذي عوَّلنا عليه في الفصل بين ما هو مادي وروحي فيه، وأن الشاعر حين يبقر خاصرة الأفق يفتِّش عن ملامح وجهه بين وجهين متناقضين من أوجه الوجود.

وفي نموذج جديد للشاعر عبد الرحمن الغامديّ نجد لفظة: (الخاصرة) مرتبطة بالحديث عن مكابدات الإبداع الشعريّ، يقول الشاعر:

كم أقْسَمَتْ للريحِ

أنَّ الحظَّ عانَدَها..

وأنَّ حروفَها حمراءُ

= ساعد على دعم هذا الجانب التأويلي، لأن طعن الخاصرة ـ كما أوضحنا ـ فصل للجانب (الإنساني) العلوي من الجسد عن الجانب السفليّ (البهيمي).

(1) قصيدة: **عائد نحو وجهي**، ديوان: **بوصلة واحدة لا تكفي**، ص: 37.

لمْ تُقرأْ

ولم تُنْقَشْ بخاصرةِ الرجالْ[1]

في هذا النموذج تبدو العبارة الشعريّة الشموس بكرًا تبحث عن فارسها، وتضل الطريق نحوه مرارًا، وآية البكارة أن حروفها الحمراء (ولعل للون دلالة الرغبة والاشتهاء، أو دلالة النضارة والارتواء) لم تُقرأ بعد، ولم تنقش بخاصرة الرجال. ولعل حضور الخاصرة في هذا السياق مما يدل على الرغبة والتوق والولع والاحتضان..إلخ، فضلًا عن دلالتها على الوقوف في المنتصف بين الإنساني والغريزيّ. فهي توَّاقة إلى (الرجل / الشاعر)، مُحبًّا عاشقًا، ورجلًا فَحْلًا[2]

---

(1) في قصيدة **احتواء**، ديوان: **أوجاع أنثى**، ص: 29 و30

(2) فكرة الأنثى التوَّاقة إلى رجلها هي فكرة رئيسة في هذا الديوان: **أوجاع أنثى**، والعنوان يعبِّر عن هذه الفكرة بشكل كبير، غير أن هذه الأنثى طالما كانت رمزًا إلى العبارة الشعريّة البكرة العاشقة المُولَّهة التي تنتظر فارسها. وهذه الفكرة موجودة بقوة ـ أيضًا ـ عند الثبيتيّ الذي يكثر تصويره للشعر في صورة المرأة، واللغة في صورة أنثى. وصورة (القصيدة ـ الأنثى) موجودة بقوة ـ من قبلُ ـ في تراثنا الشعري، فالشاعر القوي المُجيد عندهم فحلٌ، ومنه تسمية كتاب: **طبقات فحول الشعراء** لمحمد بن سلام الجمحي (ت232هـ ـ 246م). ومن أقوى نماذج تصوير الشعر بالأنثى قول أبي تمَّام الطائيّ (ت: 231هـ ـ 845م): **(والشعرُ فرجٌ ليست خصيصتُه *** طولَ الليالي إلا لمفترعِهْ)** ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة (1407هـ ـ 1987م) ص: 350، وقد استلهم الثّبيتيّ هذا البيت في قوله: **(أنتَ افترعتَ بنات النوى)** وفي قوله: =

8 ـ (التضاريس)

استخدم الثّبيتيّ كلمة: (التضاريس) استخدامًا محدودًا للغاية، ومع ذلك ارتبطت به ارتباطًا كبيرًا، فهي عنوان ديوانه الثالث الذي أثار الكثير من الجدل، وربما كان هذا الجدل ـ كما سبق أن ذكرنا ـ سببًا في شهرة هذا الديوان وذيوعه، ومن ثمَّ شهرة كلمة: تضاريس وارتباطها الشديد بمحمد الثّبيتيّ.

وقد أشرنا ـ من قبلُ ـ إلى دلالة التضاريس في عنوان الديوان على اللغة الجديدة الوعرة الحادة التي يستخدمها الثّبيتيّ، وهي تمثِّل انحرافًا كبيرًا عن أسلوبه في ديوانيه السابقين[1].

وقد وردت كلمة تضاريس في ديوان الثبيتيّ مرة واحدة فقط ـ فضلًا عن العنوان ـ في قصيدة: ترتيلة البدء:

قل: هو الرعد

يعري جسد الموتِ

ويستثني

تضاريس الخصوبهْ

قل: هي النارُ العجيبهْ[2]

= **(أفتض أبكار النجومِ)**، قصيدة: **موقف الرمال موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 11 و24.

(1) راجع ما كتبناه عن التضاريس في المدخل الأول: **سيرة شعريّة**.

(2) ديوان: **التضاريس**، ضمن: ديوان **الثّبيتيّ**، ص: 59.

ولعل في هذا المقطع ما يدعم تحليلنا لعنوان التضاريس، فنحن نجدها ـ هنا ـ مضافة إلى (الخصوبة)، و«تكاد أسطورة الخصب تستحوذ على الذات الشاعرة، وتستحوذ على رؤيتها، فتتكرر الإحالات إليها بمظاهر مختلفة»[1]. والخصوبة في هذا الموضع وغيره من المواضع التي يعالج فيها ـ في هذا الديوان ـ من خلال رؤية أسطوريّة، يمكن تأويله بالإنتاج الشعريّ، وتضاريس الخصوبة إنما هي الوعورة التي تلازم الموت والبعث، والوعورة التي تصاغ فيها العبارة الشعريّة المستثناة بعد نيران المخاض والولادة العسيرة.

ومن الشعراء الذين أكثروا من استخدام هذه المفردة مستلهمًا دلالة الوعورة ـ كما يفهم من السياق ـ أحمد قرَّان الزهراني، وهو يربطها بمظاهر (الإنتاج الشعري المُبْدَع) الذي كان معبَّرًا عنه في شعر الثبيتيّ بصورة: (تضاريس الخصوبة).

يقول الشاعر أحمد الزهراني:

وأنا كم مرة

أوغلت في

بعضِ التضاريس اللذيذة[2]

---

(1) **مرايا العرَّاف**. ، ص: 41، وراجع الفصل الخاص بأسطورة الخصب، ص: 39 ـ 63.

(2) في قصيدة **عبث**، ديوان: **لا تجرح الماء**، ص: 97.

وهذا المخاض الشعريّ هو: (تضاريس جنون) كما يقول في قصيدة أخرى:

أعبر الآن اشتهاءً

ظمئي..

خبزي..

تضاريسَ جنوني[1]

أما حالة النضوب الشعريّ عنده فهي (تضاريس قحط) تخرج خارج إطار ذاته وتعكس رؤية سوداوية للعالم:

ومن تضاريس قحط في مواسمه

ترمَّد الماءُ في عينيهِ.. والدِّيمُ[2]

وفي منحى دلالي جديد تُستخدم (التضاريس) في صور جديدة مع استبقاء دلالة الوعورة أيضًا، يقول أحمد الزهراني:

ولا معنى لوجه الصورة الخرساءِ

خلفَ البابِ..

تُنسيني تضاريسي..[3]

---

(1) في قصيدة: **سفر البدء سفر الانتهاء**، في **الديوان السابق** نفسه، ص: 58.

(2) في قصيدة **تجاعيد**، ديوان: **بياض**، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، وبيروت (1424هـ ـ 2003م) ص: 63.

(3) قصيدة: **تواشيح**، في ديوان: **لا تجرح الماء**، ص: 64.

فالتضاريس التي تضاف إلى (الذات الشاعرة) تعبِّر عمَّا يعتمل فيها من خلجاتٍ ومكوناتٍ، وهذه المكونات النفسيّة الوعرة حين تغدو تضاريس يمكن أن يُستشفَ ما فيها من مصاعب وأوجاع. ومع ذلك فقد أصبحت تاريخًا وملمحًا من ملامح أصالة هذه الذات بحيث يغدو من الواجب مقاومة نسيانها.

ونجد (التضاريس) ـ أخيرًا ـ في وعورتها ضمن قصيدة للشاعر حسن محمد الزَّهراني، يقول الشاعر:

وأهدي البدر

قاموسَ نواميسَ المعاني

وتضاريسَ الثواني[1]

وفي هذا التعبير الفريد (تضاريس الثواني) يمكن استشفاف المفارقة القائمة بين الزمن العجول المحسوب بالثواني، والأحداث الجسام، أو الانفعالات النفسيّة الحادة التي تجعل هذه الثواني (وعرة ذات تضاريس).

(1) قصيدة: **تعهُّد**، ديوان: **تماثل**، دار الكنوز، بيروت (1426هـ ـ 2005م) ص: 78 و79.

الفصل الثّاني

التَّصْوِيرُ الشعريّ

فَمَضَيْتُ للمَعْنَى
أُحدّق في أساريرِ الحبيبةِ كَي
أُسمّيها...
فضاقتْ عن سجاياها الأسامي

(الثبيتيّ ـ موقف الرمال)

التصويرُ تقنيّةٌ مهمةٌ من تقنيات الفن، فالصورة قاسم مشتركٌ بين الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة: كالرسم والسينما والنحت والعمارة. والفارق ـ طبعًا ـ بين كل هذه الفنون هو طبيعة المادة التي تُصنعُ منها الصورة، فالصورة في تِلْكمُ الفنونِ حسيّةٌ ماديّة، لكنها في الفنون الأدبيّة ـ لاسيما الشعر ـ صورةٌ لغويّة غير ماثلة في المكان، يتم استقبالُها وإعادة تشكيلها وتصوّرها في ذهن المتلقيّ استئناسًا بنماذجها الحسيّة الماثلة في الطبيعة.

ولعل شيوع استخدام كلمة «تصوير شعري» ما يجعلنا نفترض أنَّ الصورة الشعريّة هي ـ في الأساس ـ صورة بصريّة، والحقّ أن التصور البصريّ للصورة هو الأعمّ بين جمهور المتلقين، فالصورة الشعريّة في أبسط تعريف: «صورة رسمت

بكلمات»[1]. لكنها قطعًا ليست مجرد التصوّر البصري، لأن الصورة **من ناحية**: تحاول «تجسيد الحقائق النفسية والشعوريّة والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها»[2]، ولا يكون ذلك تبعةً مُباشرة ولا نتيجة قطعيّة أكيدة للتصور البصري. ومن **ناحية أخرى**: ليست كل صورة شعرية قابلة ـ بالضرورة ـ للتصوّر البصري باعتبارها عناصر فعليّة قائمة في الحيز المكانيّ، وهذا ما يكونُ ـ على الأخص ـ مع الشعر الحداثيّ؛ ذلك بأنَّ «أطراف الصورة في القصيدة الحديثة على قدر كبير من التباعد، والشاعر هو الذي يقرِّب بينها، لأنه يكتشف العلاقات بروحه وخياله وليس بحواسه، ومن ثمَّ فإنه يهتدي ـ بوحي من الروح والخيال ـ إلى تلك العلاقات الأكثر خفاءً وعمقًا»[3]، وتمثيلًا لذلك نقدِّم هذه الصورة من شعر الثّبيتيّ:

وخيولُ ليلٍ أمطرتْ شبقًا على البيداءِ

فاحمرَّت نبوءاتُ البروجْ[4]

---

(1) مقال نقدي عنوانه: **طبيعة الصورة الشعريّة**، سي داي لويس، ترجمة: د. محمد حسن عبدالله، والمقال منشور ضمن مجموعة من المقالات ترجمها: د. محمد حسن عبد الله، ونشرها في كتاب: **طبيعة اللغة الفنيّة**، دار المعارف، القاهرة، 1985م، ص: 46.

(2) **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، د.علي عشري زايد، منشورات مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الرابعة (1423هـ ـ 2002م) ص: 71.

(3) **السابق**: ص: 69.

(4) قصيدة **الأجنّة**، في ديوان: **التضاريس**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 94.

قد يصح أن نتصوّر في المخيِّلة البصريّة خيولًا، لكن العلاقة المتشابكة بين أطراف الصورة الشعريّة تَقمع هذا التصور، فتشبيه الخيول بالليل مما لا يمكن تصوّره، وقد نحتال لنقول: هي خيول سوداء؛ فما بلا إمطارها؟ وما دلالة إمطارها شَبَقًا!! ثم إنَّ توابع هذا المطر الغريب ليست في الريِّ ولا في الخصوبة؛ إنها في احمرار النبوءات!! وهذه النبوءات إنما هي نبوءات بروج!

لا أحسب الصورةَ الماثلة في خيال القارئ عند قراءة هذه الصورة إلا عناصر مفككة مجموعة في حيز مكاني واحد دون قدرة على الربط بينها، ولا إقامة علاقة دلاليّةً فوريّة جامعةٍ بين أشتاتها، فنحن «عندما نتلفظ بكلمة ما فإننا نعوض الحضور الحقيقي للشيء بمفهوم مجرد، أما الخطاب الكثيف فإنه يقاوم المعنى المجرد ليفرض الحضور شبه الفيزيقي للكلمات»[1]، وليس في وسع المتلقّي ـ إذ ذاك ـ أنَّ يعوِّل على هذا التكوين البصريّ المُشَوَّشَ الماثل في مُخيِّلتهِ في اكتشاف الدلالة، وإنما قد يعوِّل على إيحاءات عناصر الصورة المُبهَمة المتداخلة، وما يمكن أن يكون مطمورًا في ثناياها من فروسية واقتحام (**الخيول**)، ومن عطش وجدب (**البيداء**)، ومن لذة وخَدَر ونشوة (**شبق**)، ومن علو وكبرياء (البروج)، ثم استكشاف ما يمكن اختياره من بين دلالات (الحمرة) ما بين

(1) **الأدب والدلالة**، تيزفتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب ـ سوريا، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1996م) ص: 116.

دلالات الدمويّة، أو الجمال، أو الخجل... إلخ، ثم ربط هذا كله بسياق القصيدة وعنوانها، وبمفاتيح الدلالة عند الشاعر.

ونحن ـ في مضمار حديثنا هذا ـ لا نريدُ أن نقدِّم تصورًا دلاليًا محددًا لهذه الصورة، وإنما لتكون مجرد مثال أردنا من خلاله أن نوجِّه القارئ إلى تَفَهُّم طبيعة (التصوير الشعري الرائد) عند الثّبيتيّ، تلك التي كانت مصدر إثارة للعديد من الشعراء السعوديين، وكانت حافزًا لهم في إبداع يستلهم شعريّته التي تتعمَّد «إنتاج المدهش والمغاير من المعاني الحية التي لم تكن أبدًا ملقاة في الطريق، بل مما تتوق إليه نفس الشاعر وتتوخى المستحيل للوصول إليه»[1].

إن القصيدة الشعريّة فنٌّ، والفن تَجَاوُزٌ للمألوف والمعتاد، ولكي تحتل القصيدة موقعها في جنسها الأدبيّ الشعريّ تحقق تجاوزها ومن ثمَّ فنيَّتها من خلال ممارسات أسلوبيّة تصبح اللغة المألوفة المعتادة من خلالها شعرًا. فلو افترضنا أنَّ النثرَ هو المستوى المألوف من مستويات الكلام، ذلك لأنه لا يحملُ أيَّ قيمةً فنيّةً[2]؛ «فإننا من الممكن أن

(1) **مرايا النخل والصحراء**، د. عبد العزيز المقالح، ص: 93 و94.

(2) نحن نقصد بالنثر هنا النثر اليوميّ المألوف، أو نثر الكتابات العلميّة، أو النصوص القانونيّة... إلخ، ولا تتضمن هذه الفرضيّة النثر الفنيّ الأدبيّ قطعًا، فهذا الأخير تتم فيه المجاوزة ـ أيضًا ـ وإن كانت دون مستوى المجاوزة الشعريّة.

نتخذ منه المستوى العادي، ونجعل الشعرَ **مجاوزةً** تقاسُ درجته إلى هذا المعيار»[1].

---

(1) **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة 1993م. ص: 25. ومصطلح: مجاوزة إنما هو ترجمة اختارها د. أحمد درويش بعناية لكلمة: **Ecart** الفرنسيّة في ترجتمه لهذا الكتاب في طبعته الأولى سنة 1985م، يقول د. درويش: «ترجمنا ـ هنا ـ مصطلح **Ecart** بـ **المجاوزة** واضعين في الاعتبار المصطلحات المقابلة في البلاغة العربيّة، وأولها كلمة: **(المجاز)** بمعنى طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام، راجع الهامش: (*) في ص: 23 من الكتاب المذكور. ومما يجدر بالذكر أنه قد ظهرت ترجمة مغربيّة للكتاب ـ نفسه ـ سنة 1986م؛ قدَّمها: محمد الولي ومحمد العمري استخدما فيها كلمة: **انزياح** تعبيرًا عن المصطلح نفسه. وقد شاع اصطلاح: انزياح شيوعًا كبيرًا في الكتابات النقديّة فيما بعد، ويبدو أن السبب في ذلك شيوع الترجمة المغربيّة للكتاب واشتهارها بشكل يفوق المصريّة، وقد لمستُ ذلك حين وجدت هذه الترجمة المغربيّة في قائمة مصادر ومراجع كثير من الكتابات النقديّة التي طالعتُها، ومنها كتابات مصريّة. ولسنا ـ قطعًا ـ بصدد المقارنة بين الترجمتين، غير أنني أبرر استخدامي لاصطلاح مجاوزة رغم شيوع (انزياح) لا لما ذكره د. درويش فقط، وإنما لتبعات دلالية أخرى تتعلق بإيحاءات انزياح بالحركة الثقيلة التي تتطلب جهدًا مبالغًا فيه، وليس الأمر على هذا النحو في المجاوزة التي تدل على سرعة العبور، فضلًا عن تعبيرها عن منحى إيجابي يمثِّل التخطِّي نحو المستوى الأرقى. وقد كان من بين أسباب اختياري لـ (**مجاوزة**) تحديدًا ما قاله الدكتور: حسام عقل في حوار دار بيننا حول هذين الاصطلاحين: **(انزياح / مجاوزة)** جاء فيه عيبه على مصطلح (**انزياح**) دلالة هذا الأخير على الحركة العفويّة التلقائية غير المقصودة مقابل ما يتمتع به مصطلح (**المجاوزة**) من دلالة الإجراء البلاغي =

فالنثر ـ غير الفنيّ ـ توصيليٌّ نفعيٌّ هادفٌ، ومن ثمَّ يُسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقيّة، أما المجاوزة الشعريّة فهي تصنع لغة شعريّةً «تتعالى على التسمية والتحديد. هي لغة تتعامل ـ بالفعل ـ مع الوجود، لكن دون أن تُسَمِّيه أو تسمي أشياءه، ومن دون أن تفسره، إنها تُوَاريه من خلال تَوْريته، أي توحي به مخفيًا»[1].

وعلى هذا الأساس فإن من الطبيعيّ جدًا أن يكون في كل شعر مجاوزة ما، فالمجاوزة اصطلاح واسع، والمجاز ليس إلا طرفًا واحدًا من أطرافها المتعددة، وكل الوسائل التي تُقِيْمُ الشعرَ وتُباعد بينه وبين مألوف الكلام إنما هي مجاوزات، وهو ما يعني أنَّ قدرًا مشتركًا من المُجاوزات التي تتحقق بها شعريّة الشعر يمارسه جميع الشعراء، فالتحوّل إلى الموسيقا ـ مثلًا ـ إنما هو مجاوزة للكلام العاديّ المألوف، والمجاز، والبديع، والتوازي بين الجمل والمقاطع.. إلخ ـ أيضًا ـ كل هذه الأمور ضمن أنواع المجاوزة التي لا نجدها بالكيفية نفسها ولا التواتر في الكلام النثري المألوف. ومن هنا يمكن اعتبار المجاوزة مسألة ذات بعدين:

= المقصود القائم على القصد وتعمّد الانحراف البلاغيّ عن القوالب العرفيّة المعياريّة الموروثة التي نستخدمها في الصوغ اللغوي المألوف.

(1) **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، وآليات التأويل**، د: عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة: عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (1422هـ ـ 2002م) ص: 249.

أحدهما: جماعي يتحقق من خلاله انتماء النص إلى الجنس الشعريّ بدايةً، ثمّ يعبر عن اتجاه شعري معين فيما بعد.

والآخر: فردي تتحقق من خلاله السمات الأسلوبيّة والفنيّة المميِّزَة للشاعر باعتباره صوتًا متفرِّدًا يحاول ألَّا يكون غيرَه.

وأحسبُ أنَّ تطورَ الشعر واختلاف اتجاهاته ومشاربه إنما هو ثمرة من ثمار الصراع القائم بين قطبي المجاوزة: الجماعيّ والفرديّ، فالشاعر المُجدِّد ـ بشكل عام ـ يحاول تجاوزَ المجاوزة القارّة المتأصِّلة بإبداع فرديٍ مُخْتلفٍ يعكسُ أسلوبَه الشخصيّ، ويحاول تخطِّي الشائع من الصور والمجازات التي أرست علاقات لغويّة مألوفة من خلال «إعادة كشف وتجديد ما رثّ من هذه العلاقات، ولأن النموذج في تبدّل مستمر فليس هناك صورة شعريّة تُحرز القيمة المطلقة»[1].

ثمَ يُقَدَّر لهذا الأسلوب الفرديّ الخاص أن يشيعَ بين زمرةٍ من المتأثرينَ بهذا الشاعر، الذين يتأسونَ به ويعتبرونه نموذجًا جماليًا جديرًا بالاحتذاء، ومن ثمَّ يُصبح الأسلوب الجديد بعد حينٍ من الدهر أسلوبًا عامًا شائعًا، ويتحول إلى مجاوزة جماعية تنتظر شاعرًا جديدًا يتجاوزها.

ونخلص من هذا كلِّه إلى أنَّ التأثير والتأثر بين الشعراء

---

(1) **طبيعة الصورة الشعريّة**، سي داي لويس، ضمن كتاب: **طبيعة اللغة الفنيّة**، ص: 65.

إنما يكون في المجاوزات التي تتحقق بها الصور الشعريّة الفرديّة المُعبِّرة عن الشاعر المُتَأثِّر به، لأن المجاوزة الجماعيّة إنما هي مشاعٌ بين كل الشعراء. ونخلص من هذا ـ أيضًا ـ إلى أن الشاعر المُتأثِّر ستدفعه سليقته الشعريّة وفطنته الأدبية إلى إضفاء سمته الخاص على ما يتأثر به ومحاولة صوغه صوغًا جديدًا يحقق من خلاله فرادته واستقلاله، سواء كان التأثر عفويًا أو مقصودًا.

وسيكون حديْثُنَا فيما وراء هذه التقدمة عن المجاوزات الأصيلة التي شاعت في شعر الثبيتيّ ثم تأسى بها الشعراء من بعده، واتخذوها وسيلة من وسائل التعبير الفنيّ في أشعارهم.

(1) عدم المواءمة بين أطراف التركيب النحويّ

غير مَنْكورٍ أن المجاز هو أوضح ما يكون من خصوصيات التصوير الشعريّ في القصيدة، ومن ثمَّ اعتُبِرَ عمدةَ الشاعريّة، واعتُبِرت القصائدُ التي تفتقرُ إلى المجازِ ـ في الغالب ـ محضَ نظمٍ ليست له أيُّ مزيَّة، إذ لم يتبقَ من المجاوزة سوى الإيقاع العروضيّ.

ويكون المجاز ـ أول الأمر ـ غير مألوفٍ، لأنه يجمعُ بين طرفين متباعدين إلى حد ما، ثم تستبينُ الملاءمة ـ فيما بعد ـ عند اكتشاف علاقة تقوم في الغالب على أواصر المُشابهة الدلالية التي يبينها السياق العام. فالعلاقةُ بين طرفي التشبيه المعقود بين الفتاة الحسناء والغزال ـ مثلًا ـ تكونُ مجهولةً في

بدء استخدام هذا المجاز عند مُبْتَكِرِهِ الأول، ثم تحدثُ اللذةُ والإمتاع الجماليّ عندما يتعرَّف المُتَلقّي إلى أماراتِ المُشابهة الماثلة في: التناسق والجمال، وبعد شيوع هذا المجاز وانتهاكه لا يصبح قادرًا على تحقيق أي لذَّة جمالية، لأنه لم يعد قادرًا على الإدهاش.

أما عدم المواءمة بين طرفي الصورة، تلك التي تتحقق بها المجاوزة ـ فضلًا عن المجاز ـ فتكون في بقاء طرفي الإسناد التركيبيّ متباعدين غريبين غير مألوفين، فلا يستطيع القارئ أن يقيم علاقة تردُّهما إلى حَيِّز المألوفات إلا بعد مجاهدة تأويلية طويلة يقيمها السياق، وقد يعجز عن إقامة هذه العلاقة، فتظلُّ الدوالُ متنافرةً غير متوائمة، ويُستعاضُ عن دلالتها بما تثيره من إيحاء غريب غير مألوف.

وبالطبع لا تكون غيبةُ المواءمة ناتجةً من التركيب النحويّ، فالإسناد في مثل هذه المجاوزات صحيح من الناحية اللغويّة النحويّة، لكنه متنافر وغير متوائم من الناحية الدلاليّة المعنويّة، غير أنَّ التركيب النحوي يظلُّ رافدًا مهمًا من روافد استكشاف الدلالة وإقامتها وتقويمها من خلال: العلاقات التجريديّة القائمة في الفاعلية والمفعوليّة والظرفيّة والوصفيّة... إلخ من وظائف النحو.

وسوف نقدِّم ـ في الصفحات التاليّة ـ نماذج لعدم المواءمة التي شاعت في شعر الثبيتيّ، ثم نبيِّن مظاهر تأسي الشعراء وتأثرهم به في هذا الصدد.

أولًا: عدم المواءمة بين النعت والمنعوت

قد يكون التصوير الشعريّ المجازي قائمًا من خلال الوصف، وهو ـ في هذه الحالة ـ يكون مجازًا قويًا لأن الشاعر لا يزعم المشابهة، وإنا يصف شيئًا واحدًا بوصف متلبِّس به، مثل قول الشاعر في المجاز المألوف: «**قصيدة محبوكة**»[1]، التي تبدو فيها القصيدة من خلال الاستعارة حبلًا معقودًا، أو كتلةً أُحكم وثاقها، والمواءمة في هذا الاستعارة لا تتأتّى من وقوع المشابهة بين القصيدة الجيدة الخالية من الأخطاء والشيء المحكم الوثاق فقط؛ وإنما من شيوع هذه الصورة المجازية ـ أيضًا ـ وأُلفتها.

وفي شعر الثّبيتيّ الكثير من المجاوزات التي تتم من خلال الوصف بصفة غير موائمة، ولعل هذه المجاوزات هي الأكثر شيوعًا في ديوانه، ومنها:

«**الخبز الخرافيّ، الزمن المتحجر، الأحرف الأنثى، البكاء الفصيح، فجرًا أمردًا، فجر كسيح، عبير جريء، أنشودة عذراء، ريحًا مضرجة، لحن جريح**»[2].

---

(1) ديوان: **كأنَّ شيئًا لم يكن**، سعد بن عبد الله الغريبيّ، من منشورات دار الخيَّال، الرياض، السعوديّة، (1437هـ ـ 2015م).

(2) راجع هذه التعبيرات على ترتيبها في: **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 61، 91، 95، 125، 116، 275، 209، 287، 306، ونعتذر للقارئ في هذا الفصل عن عدم ذكر عناوين القصائد التي نستشهد منها عند الثّبيتيّ وعند غيره من الشعراء، كما نعتذر عن عدم ذكر عناوين دواوين الثّبيتيّ داخل أعماله الكاملة، مكتفين =

وفي دواوين الشعر السعودي يبدو تأثر الشعراء بهذه الطريقة على النحو التالي:

- **استلهام الصورة وإبداع صورة موازية**: من خلال إعادة وصف المنعوت في صورة الثّبيتيّ بنعت جديد من إبداع الشاعر، ومن ذلك عند الثّبيتيّ: «**اللغة الحجريّة لغة شاهقة**»[1]، ومما استوحي منه: «**لغة مضيئة، اللغة الخرساء، اللغة المُرَّة، لغة داكنة، لغة خجلى**»[2]. أو من خلال إعادة عينِ الصفة التي جاءت في شعر الثّبيتيّ ممنوحةً لمنعوت جديد، ومن ذلك استخدام النعت الذي جاء في صورة: «**الماء المهذَّب**»[3] عند الثّبيتيّ، في صورة جديدة هي: «**الرمل المهذَّب**» «في شعر حاتم الزهرانيّ»[4]

- **إبداع صور أصيلة على النهج البنائي نفسه:** وفي هذا

= بأرقام الصفحات فقط، لأن هذا الأمر سيكون مرهقًا للغاية مع كثرة الاقتباسات في هذا الفصل، فضلًا عمَّا يقتضيه من زيادة حجم الهوامش زيادة مبالغًا فيها. وعزاؤنا في ذلك أن تناولنا للصورة الشعريّة في هذا الفصل تناول جزئيُّ محدود..

(1) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 60، 67.

(2) راجع هذه التعبيرات على ترتيبها المذكور في: **بما سيجدُّ من تأويل**، نادية البوشيّ، منشورات ضفاف، الرياض وبيروت، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م)، ص: 17، **أتصاعد في الصمت**، عبد الله ناجي، ص: 60، **وقفات على الماء**، إبراهيم صعابيّ، نادي المدينة المنورة الأدبيّ، الطبعة الأولى (1412هـ ـ 1991م) ص: 120، **صباح مرمَّم بالنجوم**، عبد الله بيلا، ص: 27، 30.

(3) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 46.

(4) **الياء يائي**، ص: 113.

الصدد يكون تأثر الشاعر بالتّبيتي إنما هو في نهج البناء التصويريّ من خلال اختيار نعوت غير موائمة للمنعوت، ومن ذلك: **اللوح المصلوب، الضوء الخجول، ارتياب غموس، مطر يابس، الصخور الآبقات**[1].

ثانيًا: عدم المواءمة بين المضاف والمضاف إليه

في إضافة المشبّه إلى المشبّه به أو العكس صورة تشبيهيّة قويّة كالصورة الوصفيّة، لأن طرفي الصورة متلاحمان متماسكان، فإما أن يكون أحد الطرفين بعض الآخر مثل قول الشاعر في ـ مألوف المجاز ـ : **(فمّ السَّمر)**[2] التي تُشخِّص السمرَ إنسانًا، وتدل من خلال الفم على عذوبة الحديث. كما يمكن أن يكون أحد الطرفين مالكًا للآخر، أو مصنوعًا منه، كقول الشاعر ـ في مألوف المجاز ـ : **(ثياب العهر)**[3]. وفي وسع القارئ أن يوائم بين طرفي الإضافة عندما يفهم أن العهر قد تفشى ولم يعد خفيًا، حتى غدا وكأنه ثياب بادية على

---

(1) **لا تجرح الماء، أحمد قران الزهراني، ص: 104، صباح مرمم بالنجوم**، عبد الله بيلا، ص: 84، **بما سيجد من تأويل**، نادية البوشيّ، ص: 74، **جنائزية رجل الملح**، عبد الله عُبَيد، ص: 38، **مدى**، منصور دمّاس، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمّام، السعوديّة (1432هـ ـ 2011م)، ص: 85.

(2) ديوان: **حال**، منصور دمَّاس، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، (1433هـ ـ 2012م)، ص: 61.

(3) ديوان: **نفحات في نصرة الحق**، عبد الملك بن عوَّاض الخديديّ، (لم يذكر اسم الناشر) جدة، السعودية، الطبعة الثانية (1428هـ ـ 2008م) ص: 117.

لابسها. والعهر ـ في هذه الصورة ـ إمَّا مادةٌ صنعت منها الثيابُ قياسًا على قولنا: ثياب القطن، وإما هو مالكٌ لتلك الثياب، قياسًا على قولنا: ثياب الرجل.

أمَّا المجاوزة الإضافيّة في شعر الثّبيتيّ فهي صانعة دهشةٍ وغرابة. فالعلاقة النحويّة وألفة التركيب الدلاليّ قد لا تردُّكَ إلى تصوّر دلاليٍ واضحٍ، ولا بد من مراجعة سياق القصيدة للبحث عن تأويل مناسب. ومن ذلك: «**صهباء الرمل، لهاث الهجير، حناجر الوقت**»[1]. من العبث أن نقول إن لهاث الهجير وحناجر الوقت صورة تشخيصيّة فقط هدفها إظهار الهجير أو الوقت في صورة إنسان، كما أن صهباء الرمال صورة عصيّة على التصور إذا فهمنا منها ما يدل عليه التركيب النحويّ من كون الرمال مكونًا من مكونات صناعة الخمر!! إن الصورة تحاول استنهاض المعنى الشموليّ الخالص مما يمكن أن ينتج من الربط بين طرفي الإضافة، مُطلق: اللهاث الحار، مُطلق الصوت، مُطلق السُكر...، وهكذا يكتسب التركيب: «بدلالته الذاتية على التلازم والارتباط الصور طابع المفارقة الذي يستوقف ويدهش ويحير، والذي يدفع المتلقين دفعًا للإهابة بمؤشرات مستمدَّة من السياق تعلل وتُفسِّر وتوضح»[2].

ويمكننا رصد مظاهر تأثر الشعراء السعوديين بهذا التركيب التصويريّ عند الثّبيتيّ في النقاط التالية:

---

(1) **ديوان الثبيتي**: ص: 47 ـ 136 ـ 310.

(2) **الوجوه والدروب، د.** طارق شلبي، ص: 228.

- **النقل المباشر:** وقد استُلهِمَت بعض المجاوزات الإضافيّة التي ابتكرها الثّبيتيّ بشكل حرفيّ في شعر: محمد الصفرانيّ، فنحن نجد في بعض شعره تراكيب ثُبَيْتِيّةٍ أصيلة مثل: «**كتاب الرمال، ذاكرة الرمال**»[1].

- **استلهام الصورة، وإبداع صورة موازية:** وذلك إما: باستخدام التركيب بمضافٍ جديد مرادف للمضاف الأصلي في شعر الثبيتيّ: ومن ذلك: عبارة: «**كتاب الرمال**» عند الثّبيتيّ و«**سِفْر الرمال**» عند الصفرانيّ[2]. أو بوضع المضاف إليه الموجود عند الثّبيتيّ في موضع المضاف: ومن ذلك تركيب: «**كتاب الرمال**» الذي أشرنا إليه عند الثّبيتيّ، وقد وضع الشعراء لفظة: «**الرمال**» في موضع المضاف ليغدو في تراكيب جديدة مثل: «**رمل الغياب، رمال تخيّلي، رمل الجوع**»[3]. أو باستبدال المضاف إليه في صورة الثّبيتيّ بمفردة

---

(1) راجع: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 94، 136، وديوان: **مواقيت الرمال**، منشورات النادي الأدبي بالباحة عبر: الانتشار العربي، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م) ص: 12، وديوانه: **شارب المحو**، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى (1426هـ ـ 2005م) ص: 33.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 94، وديوان: **مواقيت الرمال**، سفر الرمال ص: 11.

(3) راجع العبارات الثلاث على ترتيبها في الدواوين: **مداي**، ماهر الرحيلي، ص: 190 / **ما بعد السكون**، للشاعر نفسه، دار الفكر العربي، الدمّام (1434هـ ـ 2012م)، ص: 37 / **لا تجرح الماء**، أحمد قرّان الزهرانيّ، ص: 98.

جديدة: وهو الأكثر شيوعًا وتنوعًا، ومن أمثلته:

صور الثِّبيتيّ[1]	الصور المُعَدَّلة عند الشعراء السعوديين
أ ـ صهوة الرمل	صهوات القصائد، صهوة رأسه، صهوة الحلم[2]
ب ـ حناجر الوقت	حنجرة الكلمات، حنجرة الحصى، حناجر الصمتِ[3]
ج ـ رئة النهر ـ رئة اليمّ	رئة العراء، رئة الأحلام، رئة الوقت، رئة الريح، رئة التذكّر، رئة القصيدة[4].

(1) راجع عبارات الثّبيتيّ على ترتيبها الأبجدي المذكور ضمن الجدول في: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 119 ـ 310 ـ (75 ـ 151) ـ 50 ـ 60.

(2) العبارات المذكورة على ترتيبها في الدواوين: **أتصاعد في الصمت**، عبد الله ناجي، ص: 57 / **من شظايا الماء**، إبراهيم صعابي، ص: 45 / **فتنة البوح**، ص: 105.

(3) **صباحٌ مُرَمَّمٌ بالنجوم**، عبد الله بيلا، ص: 12، **مواقيت الرمال**، محمد الصفرانيّ، ص: 16، **دماء الثلج**، أحمد قرَّان الزهرانيّ، ص: 33، و **حناجر الصمت** عنوان قصيدة.

(4) العبارات المذكورة على ترتيبها في الدواوين: **متاهات أوليس ـ قيامة المتنبي**، عبد الله الفيفي، النادي الأدبي بالرياض عبر: المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م)، ص: 82 / **السابق**: ص: 172/ **جنائزية رجل الملح**، عبد الله عُبَيد، ص: 20 / **السابق**: ص: 50/ **فتنة البوح**، نادية البوشي، ص: 27 / **الغزالة تشرب صورتها**، =

صور الثِّبيتيّ	الصور المُعَدَّلة عند الشعراء السعوديين
د ـ لعاب الشمس	لعاب الخطايا[1].
هـ ـ أسارير البلاد	أسارير هذا النهار، أسارير الفضاء[2]

- **إبداع صور أصيلة على النهج البنائي نفسه:** وفي هذا النمط يبدو الشاعر أكثر أصالة وتفرّدًا، فهو يبدعُ تركيبات جديدة متميزة، بينما يظل أثر الثّبيتيّ ماثلًا في استلهام أسلوبه في الصوغ المجازي الإضافي المتجاوز المُدهش بإقامة علاقة بين طرفين في غاية التباعد، ومن أمثلة تلك المجاوزات: «**جبيرة الصمت، دماء الثلج، حليب الحجر، هيل الأحاجي، هديل الغواية، إبل الدوار، رائحة الفجيعة، قامة الدفء، أحشاء العطش، لغة الفجيعة.. إلخ**»[3].

= علي الحازميّ، منشورات: نادي جازان الأدبي عبر: الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م)، ص: 58.

(1) **فيفاء هبة الطفولة**، عبد الله الفيفي، ص: 182.

(2) **بوصلة واحدة لا تكفي**، علي الأمير، ص: 26/ **دون أن نلتقي**، سعيد العواجي، نادي المدينة المنوّرة الأدبي، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م) ص: 11.

(3) جبيرة الصمت في عنوان ديوان: **كسور في حبيرة الصمت**، عبدالله ابن صالح الخميس، منشورات نادي القصيم الأدبيّ (1434هـ ـ 2013م)، ولا يوجد في الديوان قصيدة تحمل هذا العنوان/ **دماء الثلج** عنوان ديوان لأحمد قرَّان الزهراني، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى (1419هـ ـ 1998م)، وهو عنوان قصيدة =

ثالثًا: عدم المواءمة في الفاعلية والمفعوليّة

من مألوف المجاز إسناد الفعل إلى فاعل موائم لما يألفه القارئ، مثل قول الشاعر: «**تزهو بك الأرضُ**»[1]، لأن القارئ يدرك العلاقة المحليّة التي يُعبر من خلالها الفاعل: الأرض عن ساكنيها، ويستطيع أن يستوعب تعبير هذا المجاز عن الكثرة والمبالغة، بينما يعجز القارئ ـ ولو إلى حين ـ عن إدراك دلالة العلاقات الماثلة بين الفعل والفاعل في قول الثبيتي: «**ترهَّل صحوُ المدينةِ ـ يرتعشُ العطرُ**»[2].

ومن مألوف المجاز ـ أيضًا ـ تقييد الجملة بمفعول به ملائم كما في قول الشاعر: «**لو تسألينَ الليلَ**»[3]، فلا بأسَ

= في الديوان، ص: 21، ووردت في القصيدة نفسها ص: 22 / وراجع العبارات الباقية على ترتيبها في الدواوين الآتية: **جنائزية رجل الملح**، عبد الله عُبَيد، ص: 47 / **التي في الصدور**، يوسف الرحيلي، منشورات نادي المدينة المنوّرة عبر: الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م) ص: 18 / **الغزالة تشرب صورتها**، علي الحازميّ، ص: 76 / **الأمر ليس كما تظن**، محمد إبراهيم يعقوب، ص: 28 / **الياء يائي**، حاتم الزهراني، ص: 74 / والعبارتان الأخيرتان في ديوان: **باتجاه الشمس**، أبو الفرج عبد الرحيم عسيلان، نادي المدينة المنوّرة الأدبي، الطبعة الأولى (1430هـ ـ 2009م) ص: 80 / مدى، منصور دمَّاس، ص: 72.

(1) في ديوان: **حال**، منصور دمَّاس مذكور، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمَّام، (1433هـ ـ 2012م)، ص: 11.

(2) **ديوان الثبيتيّ**: ص: 193 ـ 277.

(3) ديوان: **الحب ذو العصف**، للشاعر السعوديّ: =

ـ في منطق الشعر ـ أن يَشْخُصَ الليلُ إنسانًا مسؤولًا، لأنه شَهِدَ أوجاعَ الشاعر، وواكبَ أوجاعه. بينما يحتاجُ القارئ إلى مزيد من التأمل والتأويل ليفطن إلى العلاقات التي من أجلها قد قُيِّدَ طرفا الإسناد (الفعل والفاعل) بمفعولٍ به غير ملائم، ومن ذلك قول الثبيتي: «**أَنْتَعِلُ الآفاقَ، أضاءَ أصقاعَ الصدى، أَصْهَرُ النورَ، يمتطي فرحَ الأمسياتِ**»[1].

ويمكننا رصد مظاهر تأثر الشعراء السعوديين بهذا التركيب التصويريّ الذي لا يوائم بين علاقات الفاعليّة والمفعوليّة في النقاط التالية:

- **استلهام الصورة، وإبداع صورة موازية:** فقد يستخدم الشاعر الفعل نفسه الذي استخدمه الثّبيتيّ في مجاوزته، بينما يصوغ له فاعلًا ومفعولًا مُخْتَلِفَيْن ضمن السياق الجديد، غير أنَّ الفاعل أو المفعول في علاقتهما التركيبيّة غير المتوائمة تثير صورة الثّبيتيّ السابقة، وتجعلنا نستحضرها أثناء القراءة. ومن ذلك قول الثّبيتيّ: **يوشك الماء أن يتخثَّر**[2]، فقد جعل الفاعليّة للضمير المستتر العائد على الماء، وهو ما لا يوائم الإسناد للفعل تخثَّر، ومثله: **تخثَّر الطيفُ** عند الشاعر: علي الأمير[3]. ومن قبيل المفعوليّة قول الثّبيتيّ: **صبَّ لنا**

= أسامة عبد الرحمن، مؤسسة الكميل للنشر والتوزيع، الكويت (1410هـ ـ 1989م)، ص: 51.

(1) **ديوان الثبيتي**: ص: 204 ـ 257 ـ 277 ـ 169.

(2) **ديوان الثّبيتيّ** : ص: 75.

(3) **بوصلة واحدة لا تكفي**: ص: 15.

وطنًا[1]، ومثله: **نَصُبُّ التيهَ** في شعر صالح عودة[2]، وكذلك: **تصبُّ... شَمْسَها** في شِعْر أبي الفرج عسيلان[3].

- **إبداع صور أصيلة على النهج البنائي نفسه:** ومن ذلك في مجال الفاعليّة: **تضوع الحقيقةُ، يقطرُ الهجير، تندلقُ المسافةُ، تعتَّقَ الصمتُ**[4]. وفي مجال المفعوليّة: **تُرخي قداسَتَها، مُدِّي ظلامَكِ، سأنحتُ أمسًا**[5].

رابعًا: التعلُّق بجار ومجرور غير موائمين

لا يخلو الجار مع مجروره من إفادة دلالية مضافةٍ إلى الجملة الأصليّة، «فالنحاة يقولون: إن الداعي القوي لاستخدام حرف الجر مع مجروره هو الاستفادة بما يجلبه للجملة من

---

(1) **ديوان الثّبيتيّ** : ص: 97.

(2) **مدائن الثلج، نادي القصيم الأدبيّ عبر** : مؤسسة أروقة للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م) ص: 78.

(3) **باتجاه الشمس**، أبو الفرج عبد الرحيم عسيلان، ص: 80.

(4) راجع التعبير الأول والثاني في ديوان: **رحم الجهات**، يوسف الرحيلي، نادي المدينة المنوَّرة الأدبيّ، الطبعة الأولى (1437هـ ـ 2016م)ص: 25 و26، وراجع الثاني في ديوان: **ذئاب**، طلال الطويرقي، نادي جازان الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م)، ص: 12، أما الأخير فهو في ديوان: **بسملة**، مُعبّر النهاري، ص: 25.

(5) راجع العبارات الثلاث على ترتيبها في: **بما سيجدُّ من تأويل**، نادية البوشيّ، ص: 26 / **زجاج**، أحمد السيد، نادي جازان الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، الطبعة الثانية (1435هـ ـ 2014م)، ص: 12 / **سمادير**، راشد القثامي، ص: 12.

معنى فرعي جديد»[1]. وقد يكون هذا المعنى الفرعي صانعًا للمجاز؛ لأنه يقيم علاقة غير واقعية، وإن كان هذا المعنى الذي أُضِيفَ إليه حرف الجرّ واقعيًّا.

وفي المألوف المجازيّ يكون **استخدام حرف الجر دالاً على المكان**: كقول الشاعر: **أملي في يدي**[2]. أو **سناك في قلب الضحى**[3]. فالتقنيّة الشعريّة المألوفة لا تستغرب كون الأمل مُجَسَّمًا في مكان بعينه هو اليد (يقينًا لا شك فيه). أو يكون سنا الشخص الممدوح ماثلًا في مكان محدد هو قلب الضحى (سطوعًا وبروزًا). أما المجاوزة التي يستخدمها الثّبيتيّ في شعره من خلال الجار والمجرور فهي عصيّة على الإدراك المباشر، جامحة الخيال، بسبب عدم ملاءمة الجار والمجرور لما يتعلق به. ومنها قوله: «**خَدَرٌ ينساب من ثدي السفينة، لؤلؤة في دم العنكبوت، شبحٌ قادم من صدى الحلم، ندبة في غرّة الفجر**»[4].

ومنه الدلالة على التكوين: إذ يكون الجار والمجرور مفْصِحَيْنِ عن مكونات ما يتعلقان به من كلمات، مثل قول

---

(1) **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة**، عباس حسن، دار المعارف ـ القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة عشرة ـ (1420هـ ـ 1999م)، الجزء الثاني، ص: 436.

(2) ديوان: **مدى**، منصور دماس، ص: 59.

(3) **الأوزان الباكية**، ثريا محمد قابل، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، الطبعة الثانية(1435هـ ـ 2014م)، ص: 7.

(4) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 59، 165، 165، 273.

الشاعر في مألوف المجاز: **ومضة من هدى**[1]، فومضة النور جسمها وتكوينها قوامه: الهدى. ومن هذا النوع قول الثّبيتيّ: **برزخٌ من جنون**[2]، والمجاوزة فيه تبدو من خلال تجسيم الجنون الذي يبدو برزخًا حاجزًا، أو تمييع البرزخ ـ نفسه ـ ليبدو حالةً نفسيّةً معنوية غير منظورة.

ومنه الدلالة على المِلْكيّة أو العلة: مثل قول الشاعر في مألوف المجاز: **يا موكبًا للنور**[3]، فالموكب مملوك للنور، أو النور في تأويل آخر هو علة وجود هذه المواكب. بينما يقول الثّبيتيّ مُجاوزًا: **مرافئ للحزن، أرصفة للسراب**[4]. فليس ثمة ملاءمة يكون الحزن بها علة لوجود المرافئ، أو مالكًا لها، وكذلك الأمر ما بين السراب والأرصفة.

وأخيرًا: الدلالة على الأداة : كقول الشاعر: **أسكرَتْ**

---

(1) **شاعر يستوصف الجمال**، بدر عمر المطيريّ، أروقة للنشر، القاهرة (1434هـ ـ 2013م) ص: 9. وعلى الرغم من نَمَطيّة تشبيه الهدى بالنور إلا أن هذه الصورة المجازيّة تخرج من النمطيّة من خلال قلب التشبيه، فكأنما صيغت الومضة النورانيّة من الهدى وليس العكس، وفي هذا الصوغ البياني مجاوزة طريفة، لكنها تظل مألوفة وقابلة للتصور والإدراك والفهم في يسر وسهولة، ولا تحتاج إلى مشقة ولا عناء في البحث عن تأويل.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 43.

(3) **إجهاشة النبض**، حمد بن محمد علا الله الحكميّ، منشورات: نادي جازان الأدبيّ، الطبعة الأولى، (1430هـ ـ 1990م) ص: 28.

(4) **ديوان الثبيتيّ**: ص: 135 و136.

بالعطر ذاتي[1]، فيغدو العطر أداةَ سُكرٍ، وتتحقق الملاءمة من خلال إحلال المتلقي للخمر في موضع العطر، وتقوم المشابهة على الأثر الموحَّد المفضي إلى السُكر. أما المجاوزة في شعر الثبيتيّ فمنها قوله: **مجدولة بالعواصف، مضرَّجة بالسواحل**[2]، فالعواصف أداةُ جدْلٍ، والسواحلُ أداة تضريج، وكلاهما يبدو غير ملائم من الناحية الدلالية.

أمَّا مظاهر تأثر الشعراء السعوديين بهذا التركيب التصويريّ الذي لا يوائم بين علاقات التركيب الدلالي بين الجار والمجرور وما يتعلق به فهي على النحو التالي:

- **النقل المباشر:** كما في صورة: **خارطة للبكاء**، في شعر الثّبيتيّ، ثمّ في شعر نادية البوشيّ[3].
- **استلهام الصورة، وإبداع صورة موازية**: ويكون ذلك: بتعليق جار ومجرور جديدين للكلمة نفسها التي استخدمها الثّبيتيّ من قبل، فصورة: **خارطة للبكاء** التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة نجد من الصور الموازية

---

(1) ديوان: **رحيل القوافل الضالة** (1403هـ ـ 1983م)، ضمن: **ديوان حسن القرشيّ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1419هـ ـ 1999م)، المجلد الثالث، ص: 437.

(2) **ديوان الثبيتيّ**: ص: 144، 306.

(3) في: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 129، وفي ديوان: **بما سيجد من تأويل**، نادية البوشيّ، ص: 74، وهي في ديوان نادية البوشي موضوعة بين علامتي تنصيص، وثمة بعض قرائن تدفعنا إلى أن نعتقد بأنَّ المُخاطبُ المجهولُ في هذه القصيدة هو: الثّبيتيّ، وهذا مجرد تأويل محتمل، لكنه يدعم فكرة الاقتباس الحرفيّ للصورة.

لها: **خارطة للنور** عند نادية البوشيّ[1]، وصورة الثّبيتيّ: **أرصفة للسراب**[2] توازي صورة: **أرصفةٌ للرحيل** في شعر أحمد قرَّان الزهرانيّ[3]. أو يكون باستخدام الجار والمجرور نفسيهما اللَّذَينِ استخدمهما الثّبيتيّ من قبلُ، مع تعليقهما بمفردة مختلفة، فمثلًا صورة الثّبيتيّ: **برزخ من جنون**[4]، نجد من الصور الموازية لها في دواوين الشعر السعوديّ: **مخلبٌ من جنون، سيجارة من جنون**[5].

- **إبداع صور أصيلة على النهج البنائي نفسه:** ومن ذلك: **الموشَّى بسيفٍ، غيم من البوح، متدَثِّرًا بالبوح، مبللًا بالصافناتِ، حنطة في النوايا، قهوة من الصمتِ**[6].

---

(1) في ديوانها **السابق**، ص: 91، وهو عنوان لقصيدة.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 136.

(3) **لا تجرح الماء**، ص: 20.

(4) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 43.

(5) راجع هاتين العبارتين على ترتيبهما في: **جنائزية رجل الملح**، عبد الله عُبَيْد، ص: 28، **صباحٌ مرمَّمُ بالنجوم**، ص: 55.

(6) راجع هذه العبارات على ترتيبها في الدواوين: **بياض**، أحمد قرَّان الزهراني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1423هـ ـ 2003م)، ص: 56، وفي ديوانه: **لا تجرح الماء**، ص: 18، **ما تلاه عليّ الغياب**، ماهر الرحيلي، منشورات ضفاف، بيروت، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م)، ص: 80، **مواقيت الرمال**، محمد الصفرانيّ، ص: 60، **جمر من مروا**، محمد إبراهيم يعقوب، ص: 64، **بسملة**، مُعبِّر النهاري، ص: 54.

(2) الإرداف الخُلْفيّ

من وسائل صوغ الصورة الشعريّة استخدام تقنيّة: الإرداف الخُلْفيّ، وهو «تناقض ظاهريّ بين عبارتين.. مثال ذلك قولك: **صديقان لدودان**»[1]..، ومن ثمّ تكون المجاوزة بالمزج بين المتناقضات على صورة يستحيل وجودها في الواقع، بلهَ ـ أصلًا ـ تخيلها.

---

(1) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت (1393هـ ـ 1974م)، ص: 374، وهذه العبارة: **إرداف خُلْفيّ**: إنما هي ترجمة للمصطلح الإنجليزيّ **Oxymoron**. ولعل اصطلاح: **إرداف خُلْفي** مما يُعبرُ عن هذه الظاهرة الأدبية الفريدة بشكل ممتاز، فمعناهُ اللغوي يدل على: تركيب الألفاظ المُختلفة بشكل متتابع؛ **فالإرداف**: مصدرُ رباعي للفعل: (أردف) أي: «توالَى وتَتَابع»، ويقالُ: أردف فلانٌ فلانًا أي: «جاء بعده..، وتَبِعَهُ..، وركب خَلْفَهُ..، وأردف الشيءَ بالشيءِ: أتبعَه» أما: **الخُلفُ** (بضم الخاء) فهو: من الإخلافِ. وفي الفلسفة: المُحالُ الذي ينافي المنطق، ويُخالفُ المعقولَ «ولا يخفى أن إرداف الكلمات المتناقضة وتركيبها على هذا النحو الخُلْفيّ مثل: «ظلام مضيء، وقسوة رحيمة... إلخ» مما يُنافي المنطق ويخالف المعقول في ظاهر الأمر، وإن كانت له مبرراته الفنيّة الأدبية، راجع: **المعجم الوسيط**، مادة: (خ، ل، ف) ص: 251، ومادة: (ر، د، ف) ص: 339. ولعل اصطلاح: إرداف خُلْفيّ أكثر إحاطة بهذه الظاهرة التصويريّة من اصطلاح: **مزج المتناقضات**، الذي استخدمه بعض الناقدين، ومنهم أستاذنا الدكتور علي عشري زايد ـ رحمه الله وأحسن إليه ـ راجع كتابه: **عن بناء القصيدة العربيّة**، ص: 80، وذلك لأنه قد لا تكون الكلمة المُرْدَفَة ـ بالضرورة ـ مناقضة للتي تسبقها، وإنما تكون مُخالفة لها في الرمز والإيحاء، وسيأتي بيان هذا كله في الصفحات القادمة بمشيئة الله.

وهذه الظاهرة الأدبيّة الفريدة تشيع كثيرًا في شعر النّبيتيّ، وهي سمة أسلوبية مُبْرزَةٌ من سمات شعره، لكنها ـ قطعًا ـ ليست من ابتكاره، ، ولا هي ابنة الحداثة الشعريّة وإن كانت من ظواهرها. فهي ليست جديدة على الشعر العربي، ومن الممكن استقصاء نماذج متعددة منها في موروثنا مثل عبارة: **يقظان هاجع**، التي نجدها في بيت للشاعر: حميد بن ثور الهلاليّ (ت 70هـ ـ 689م):

يـنـامُ بـإحْـدى مُـقْـلَـتـيـهِ ويـتَّـقـي
بـأُخْـرَى الـمَـنَـايَـا فـهْـوَ يـقْـظَـانُ هـاجِـعُ[1]

على أنَّ وجود هذه الصيغ في شعرنا القديم والشعر التقليديّ المُعاصر لا يُمَثِّل مجاوزة كبيرة، فهو مما «لم يكن مُبهمًا بالدرجة التي تستدعي جهدًا خارجًا عن طاقات القارئ العادي ومنهكًا له، بل إن القارئ قد يجد حلَّ اللغز والإبهام في نفس البيت الذي يحتوي على تعبير **الإرداف الخُلْفيّ**، أو يجده في بيت سابق أو لاحق»[2]، وهو ما يبدو جليًّا في بيت حميد بن ثور الذي ذكرناه.

---

(1) **ديوان حميد بن ثور الهلاليّ**، جمع وتحقيق: د. محمد شفيق البيطار، أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربيّة المتحدة (1431هـ ـ 2010م)، ص: 317، وهو شاعر مخضرم أدرك الجاهليّة والإسلام، وقد اختُلف في تاريخ وفاته اختلافا كبيرًا جدا، فاخترتُ ما اختاره محقِّق ديوانه.

(2) **الإرداف الخُلْفيّ ـ الإكسيمورون** ، د. ريما أبو جابر برانسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الأولى: (1434هـ ـ 2013م) ص: ص 207، ولعل هذا الكتاب الرائد هو أول كتاب =

وللإرداف الخُلْفيّ وظائف إيحائيّة وشعوريّة مُهِمَّة في القصيدة الشعريّة، فهو يقدم مركَّبًا مُتَناقضًا في صورة شيءٍ واحد متكامل مُتجانسٍ، غير متجزِّئ كما قد يبدو في المقابلة والطباق مثلًا، ولعل ذلك مما يدلُّ على أنَّ «التناقض الظاهريّ قد ينطوي على حقيقة عميقة»[1]. ولا يَبْعُد أن يكون صوغ الإرداف الخُلْفيّ نابعًا من رؤية فنيّة شعريّة صوفيّة، ففي إطار هذه الرؤية نجد «الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه: الموت في الحياة، والحياة في الموت، النهار في الليل، والليل في النهار... إلخ؛ هكذا تتلاقى الأطراف المتباعدة في وحدة تامة...، هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي هي وحدة النقيضين وهي واحدة من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية»[2].

ونلاحظ أن الإرداف الخُلْفيّ مما لم يكن مقبولًا في

= عربيّ يناقش هذه الظاهرة بعمق واستقصاء ويحلل نماذج متعددة لها من الشعر القديم والمعاصر. والظاهر أن الكاتبة قد اختارت اصطلاح: **إرداف خُلْفيّ** نقلًا عن مجدي وهبة من بين الكثير من الاصطلاحات المُترجمة التي ذكرتها، ومع ذلك لا يظهر هذا الاصطلاح في كتابها إلا في العنوان والمقدِّمة؛ فهي تستخدم في كل صفحات كتابها وفي تحليلاتها كلمة: **إكسيمورون**. وقد آثرنا استخدام المصطلح العربيّ وارتضيناه وقدَّمنا مسوغاتٍ ترجح استخدامه.

(1) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، ص: 374.

(2) **الصوفية والسورياليّة**، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية: (1414هـ ـ 1999م)، ص: 140 و141.

إطار الرؤية النقديّة التقليديّة للإبداع الشعريّ، فالناقدون القدماء يرونه ضربًا من «من عيوب المعاني»[1] ويقولون: «إن من جهة الصحة تَجَنُّب الاستحالة والتناقض، وذلك بألَّا يُجْمَعَ بين المتقابلين من جهة واحدة.. والمستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أبيض أسود»[2].

غير أنَّ التّبيتيّ ـ وإن شاعت مثل هذه الصور في شعره ـ يختلفُ عن النماذج التراثيّة وعن النماذج الشعريّة السعوديّة التي سبقته في هذا المضمار[3]؛ في كون الإرداف الخُلْفيّ عنده غيرَ مُبَرَّر، فهو لا يتوخى ردَّه إلى ألفة الواقع مع امتداد سياق القصيدة كما يفعل الشعراء القدامى والكلاسيكيون المعاصرون، وإنما يترك الأمر برمَّته للقارئ، ويوكل إليه مهمَّة

---

(1) **معجم مصلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، منشورات: مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى (1421هـ ـ 2001م) ص: 64.

(2) **السابق**: الصفحة نفسها. ونلاحظ عدم استطاعة القراءة التقليديّة الحديثة ـ أيضًا ـ تقبّل هذا النوع من الصور الشعريّة، فالإرداف الخُلْفيّ من أكثر ما يعيبه عوض القرني في شعر التّبيتيّ وغيره، راجع: **ميزان الحداثة في الإسلام**: ص: 39، 44، 46.

(3) عند حسن القرشيّ ـ مثلًا ـ قصيدة عنوانها: **بحيرة العطش**، في ديوان يحمل العنوان نفسه، صدر سنة: (1387هـ ـ 1967م)، راجعه ضمن: **ديوان حسن عبد الله القرشيّ**، الجزء الثاني، ص: 451 ـ 452، وثمة قصيدة عنوانها: **القريب البعيد**، ضمن ديوان: **رحيل القوافل الضالة**، المجلد الثالث، ص: 437، وهذه الصورة موجودة عند التّبيتيّ في قصيدة: البابليّ، إلا أنها عنده: **البعيد القريب**. راجع ديوان **التّبيتيّ**، ص: 81، 83، 85، 87، 89.

فضّ الاشتباك، وهذه مسألة ليست سهلة ولا يسيرة في الغالب، وإنما تحتاج إلى إعمال الفكر والتأويل، ومراجعة القصيدة في سياقها الكامل لاستنباط وكشف طبيعة هذه العلاقة الغريبة المتناقضة، وبيان أسرارها، ومن ثمَّ تذوّقها والشعور بجمالياتها وإيحاءاتها.

وسوف نعرض ـ فيما يلي ـ لبعض صور الإرداف الخُلْفيّ في شعر الثّبيتيّ، ومن ثمّ: صورًا أخرى تشبهها من الشعور السعوديّ نحسب أنها تأثرت بها.

❀ ❀ ❀

في شعر الثّبيتيّ إرداف خُلْفيّ بين الأبيض والأسود، فالشيء ـ في هذه الصور ـ أبيض وأسود في آن واحد. وبعض تلك الصور مما يمكن اعتباره: إردافًا خُلْفيًّا مُباشرًا، وهو «ظهور كلمة ما، ثم إردافها بما هو مناقض لها مباشرةً»[1]، مثل: **زنجية شقراء**[2]، ومنه غير المباشر «وهو ما يعني ظهور كلمة ما ثم إردافها بكلمة تحمل صفات مناقضة لها»[3]. مثل قول الثّبيتيّ: «**شامات البياض**»[4]، فالبياض ليس مناقضًا للشامات، لكن الشامة بلونها الأدكن تحمل صفة

(1) **الإرداف الخُلْفيّ.** د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 151.
(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 189.
(3) **الإرداف الخُلْفيّ..**، ص: 151.
(4) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 61.

مناقضة له، وكذا يكون التناقض واقعًا بين الصفات لا بين الأشياء الحاملة لها.

ومن هذا القبيل ـ أيضًا ـ ما يمكن أن يعرف بالإرداف الخُلْفيّ التشبيهي[1]، ومنه قول الثبيتيّ: **بيضاء كالقار**[2]، والمجاوزة ـ هنا ـ تتحقق من خلال تشبيه الأبيض بمادة لونها أسود: «**القار**»، وإبرازه ـ وهو تكوين شاذ وغريب ـ في صورة المنطقي المألوف، فالتشبيه ـ أصلًا ـ يعمل على تقريب طرفين متباعدين.

ومثل هذه الصور شائعة في دواوين الشعر السعودي بعد الثّبيتيّ، مثل: **الليل الأبيض، بريق الرماد**[3]، ومن الصور الطريفة في شعر عبد العزيز أبو لسه: **كعبتي البيضاء**[4]. ويمكن اعتبار التناقض ـ هنا ـ واقعًا بين صفتي اللون، فمن المعروف أن الكعبة المُشرَّفة مُجلَّلةٌ بالكسوة السوداء. وهذه الصورة الأخيرة قريبة الشبه جدًا بصورة: **زنجية شقراء** عند الثّبيتيّ. إلا أنَّ فكرة التناقض في صورة الثّبيتيّ أقوى، لأن التناقض عند الثّبيتيّ واقع ـ فضلًا عن اللون ـ بين مقتضيات الزنوجة من إسار وعبودية وخضوع، ومقتضيات الشَقَر من فتنة

---

(1) **الإرداف الخُلْفيّ..**، ص: 164.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 67.

(3) راجع هذه الصور على ترتيبها في: **من شظايا الماء**، إبراهيم صعابي، ص: 73 / **فتنة البوح**، نادية البوشي، ص: 47.

(4) **أول القمح، آخر العنب**، نادي الباحة الأدبي، عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2013م)، ص: 94.

وتحرر وانطلاق، وهذا كله مقبول عندما نجعل هذه الصورة الشعرية الفيّاضة بالغرابة تعبيرًا عن: صوغ القصيدة وصراعها بين الخضوع للتقاليد والانعتاق منها. وصورة الكعبة البيضاء هي ـ أيضًا ـ في سياق قصيدتها يمكن أن تكون تعبيرًا عن الشعر في سموّه وقداسته. أما مصدر الغرابة والإدهاش في هذه الصورة الأخيرة فهو ـ في تصوّري ـ وليد المفارقة اللونيّة الماثلة في التصوّر البصريّ.

ولعل من أقوى أوجه الإرداف الخُلْفيّ ما يُعرف بالإرداف الخُلْفيّ الاستعاريّ والرمزيّ، فهما يحتاجان إلى جهد مكثَّف من المتلقيّ لاكتشاف التناقض الذي يستشعره ويحس به دون أن يلمسه بشكل قوي مباشر، لأن الطرفين غير متناقضين، بينما كل واحد منهما يرمز إلى شيء مناقض للآخر، أو يستعار لأحدهما شيء يناقض طبيعة الآخر[1]. وهو ما يكثر جدًا في شعر الثبيتيّ، مثل: **وثن عبقري**، والتناقض ـ هنا ـ لا بين الوثن والعبقرية، وإنما بين ما يتبع الوثن من جمود وتخلف وانقياد وهو مناقض للعبقريّة، وكذا: **رائحة بليدة**، فالرائحة لا تناقض البلادة، لكن من شأنها الانتشار والتغلغل والنفاذ، وهو ما يناقض البلادة. وكذا: **عقوق البيادر**، فالبيادر هي أجران القمح والغلال والحبوب، وهي تدل على الخير والوفرة التي تقتضي العطاء لا العقوق. ومنه:

(1) راجع الإرداف الخُلْفيّ الرمزي والاستعاري في: **الإرداف الخُلْفيّ**..، د. ريما أبو جابر برانسي، ص: 165 و166.

وقار الطفولة، وبالطبع ليس ثمة تناقض بين الوقار والطفولة على مستوى الألفاظ، غير أن الوقار من تبعات اكتمال النضج والعقل مع الكهولة والشيخوخة، بينما تكون الطفولة رمزًا للاندفاع والانطلاق والإقبال. . .إلخ.ومنه: **ماء السيف**، فالماء والسيف ليسا متناقضين، لكن أولهما رمز للحياة، والأخير رمز للموت[1].

ومن أمثلة الإرداف الخُلْفيّ الاستعاري والرمزيّ في الشعر السعوديّ:

- **رخام الحلم، صخرة العرفان، أمنيات يابسة**[2]، وفيها نجد المزج بين الجمود (صخر، رخام، يابسة) والرقّة والأمل (عرفان، حلم، أمنيات). وهي على النهج الدلالي نفسه لصورة الثّبيتيّ: **وثن عبقريّ**.
- **صقيع الانتماء**[3]. وفيها مزج بين الصقيع تعبيرًا عن البرودة، والانتماء وهو دائمًا ما يوصف بالدفء، وهي في تناقضها تشبه صورة: **عقوق البيادر** عند الثّبيتيّ.

---

(1) راجع الصور التي ذكرناها على ترتيبها في: **ديوان الثبيتيّ**: ص: 87، 47، 55، 64، 46.

(2) على ترتيبهما في: **لا عليّ ولا ليًا**، إبراهيم الوافي، نادي الباحة الأدبيّ عبر: الانتشار العربيّ، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م)، ص: 84 / **الأمر ليس كما تظن**، محمد يعقوب، ص: 33 / **بما سيجد من تأويل**، نادية البوشي، ص: 83.

(3) **باتجاه الشمس**، أبو الفرج عبد الرحيم عسيلان، ص: 80.

- **كبوة ناضجة**[1]، وفيها مزج بين السقوط الذي يكون ـ غالبًا ـ مع التهور، مع النضج الذي يقتضي التأني والرويّة. وهي تشبه صورة: **وقار الطفولة** عند الثّبيتيّ.
- **زمزم الدم**[2]، وهي صورة طريفة ومبتكرة، فيها مزج بين ما تدل عليه زمزم من رموز البركة والقداسة والحُرمة...إلخ، مع الدم، الدال على القتل والعنف. وهذه الصورة تشبه صورة: **ماء السيف** عند الثّبيتيّ.

وأخيرًا نود الإشارة ـ بشكل عام ـ إلى أنَّ بعض صور الإرداف الخُلْفيّ الشائعة عند الثّبيتيّ، ومن ثمّ في دواوين الشعر السعوديّ وسوف نمثِّل لها بأمثلة عديدة في الجدول التالي:

الصورة عند الثّبيتيّ[3]	دلالتها	نماذج من الشعر السعوديّ
الفرح المتجهِّم الفرح المرّ	مزج بين الفرح والحزن	أعراس الحداد، الحزن السعيد، خضرة همِّي[4].

(1) **التي في الصدور**، يوسف الرحيلي، وهو عنوان قصيدة في ديوانه، ص: 32.

(2) **صباح مرمّم بالنجوم**، عبد الله بيلا، ص: 80.

(3) راجع الصور التي ذكرناها على ترتيبها في: **ديوان الثبيتيّ**: ص: 47، 142، 147، 278، 186، 79، 186، 225.

(4) على ترتيبها في: **حارس الكلأ المباح**، صالح الزهرانيّ، ص: 97/ **صباح مرمم بالنجوم**، عبد الله بيلا، ص: 10 / **بما سيجد من تأويل**، نادية البوشيّ، ص: 86.

ربيعًا من جحيم الشقاء اللذيذ.	امتزاج الألم باللذة، والمُبْهج بالمُتْعس.	وجع مهاود، الحريق الجميل، لظى نعيمي، جمر الهدية[1].
كسرت أجفانه البهجة موثقًا بالريح.	الشيء يصنع نقيض ما هو معروف عنه.	أكفان من حب، حناجر الصمت، مُتَدَثِّرٌ بالبرد، أكتوي بالجليد[2].
ضجَّت فيه السكينة أصداء صمتي.	يبدو الصامتُ مسموعًا.	جمل الصمت، ضجيج الصمت، ثرثرات الصمت[3].

(1) **ليس يعنيني كثيرًا**، محمد إبراهيم يعقوب، ص: 42 / **الياء يائي**، حاتم الزهراني، ص: 43/ **نفسه**: ص: 84 / **بياض**، أحمد قرّان الزهرانيّ، ص: 91.

(2) **ما تلاه علي الغياب**، ماهر الرحيليّ، ص52، وهو عنوان قصيدة **دماء الثلج**، للشاعر نفسه، ص: 31، **حلم له طعم البلاد**، سعود الصاعدي، ، النادي الأدبيّ بجدة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م)، ص: 13 / **الأحرف التي هي اسمي**، بديعة كشغري، دار النابغة، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى (1437هـ ـ 2015م)، هي عنوان قصيدة ص: 44، وقد وردت في القصيدة نفسها ص: 47.

(3) **سمادير**، راشد القثامي، ص: 96 / **شار المحو**، محمد الصفراني، ص: 23 ، ص: 59.

(3) الصور المقلوبة

الصور المقلوبة مجاوزة للنمط التصويريّ المُعتاد، إذ تبدو الأمور ـ من خلالها ـ بصورة عكسيّة، وتظهر الأمور في وضع مُناقِض للمألوف. ولعل جذور هذا التصوير الحداثيّ الأُوْلَى تعود إلى ما سماه البلاغيون القدماء: «**التشبيه المقلوب**» ذلك الذي يوضع فيه المُشبّه به في موضع المشبّه، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر العبَّاسيّ: محمد بن وهيب الحميريّ (ت: 225هـ ـ 840م):

وبدا الصباحُ كأنَّ غُرَّتَه
وجهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدَحُ[1]

وقد قصد الشاعر إيهام المتلقِّي بأنَّ وجهَ الخليفةِ أتمُّ وضوحًا وجمالًا من الصباح، وفي هذا التصوير ـ كما يقول القزوينيّ ـ وجه من وجوه المبالغة يتسلل إلى سامعه من حيثُ لا يشعرُ، لأن الشاعر قد نقل المعنى دون أن يُظْهِرَ ادعاءً[2].

وهذه الصور التشبيهيّة التراثيّة المحدودة ـ على غرابتها ـ تظل مألوفة وبسيطة، فالتشبيه يضع الحدود والفواصل، ويبقي كُلًّا من المُشبّه والمُشبّه به قائمًا بذاته في المكان، أما علاقة

---

(1) راجع: **الإيضاح في علوم البلاغة**،لجلال الدين محمد بن عبدالرحمن بن عمرو، المعروف بالخطيب القزوينيّ (ت: 739هـ ـ 1338م)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1424هـ ـ 2003م)، ص: 183.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 65.

المشابهة فهي جسر رابطٌ يقيمه المُتلقيّ في فهمه وتصوره وإدراكه. أما الصور المقلوبة في شعر الثّبيتيّ فهي التحام كامل بين العناصر يصعب تفكيكه، ووضع الأمور في موضع مناقض لما يمكن أن تكون عليه في الواقع. وقد تكون الرغبة في المبالغة ـ أيضًا ـ هي الباعث الدلاليّ الذي يستدعي هذا النمط التصويري، لكنها ـ قطعًا ـ ليست الباعث الأوحد، فقد تكون مثل هذه الصور تعبيرًا عن الأوضاع المقلوبة، أو الصور غير المنطقية التي تسود العالم.

ومن هذه الصور ما يضع الذات في موضع الانقياد للعالم، بحيث تكون الإرادة الإنسانيّة ـ إذ ذاك ـ متضائلة هزيلة، يقول الثّبيتيّ:

تشرقُ بي جرعةُ الماءِ

تجنحُ بي طرقاتُ الوباءِ[1]

إن الذات الشاعر ـ في هاتين الصورتين ـ في موضع ضئيل، فهي لا تبتلع الماء، وإنما تُبتَلعُ منه، وتبدو ضآلة الذات ـ هنا ـ في كون الماء الذي يبتلعها مجرد جرعة صغيرة. وفي الصورة الثانية تبدو الفاعليّة مُسندةً إلى الطرقات، فكأن الطرقات هي السائرة في جسد الذات وليس العكس، ومن ـ هنا ـ تبدو هذه الذات مسلوبة الإرادة عاجزة عن اختيار طريقها، فالطريق هو الذي يختاره ويجنح به.

(1) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 65.

ونجد مثل هذه الصور في شعر سعود الصاعدي:

تَمُرُّني الأحداثُ موجعةً

فتتركُ فيَّ جمرًا من حريق[1]

وفي موضع آخر تبدو الذات (أو ما يعبَّر عنها بشكل رمزي) في موضع القوة والبأس والتحكُّم الزائد، وإن كانت في موضع الأزمة والصراع. ومن ذلك قول الثّبيتيّ:

تصيرُ المواسمُ أشرعةً

تلطمُ الموجَ[2]

أشرنا ـ في الفصل الأول ـ إلى أن الأشرعة في معجم الثّبيتيّ ترتبط بالنجاة، وتدل على التجربة الشعريّة التي تتجاوز الصعاب. وهي هنا في هذا الموضع تصارع وتناضل، لكنها تلطمُ الموجَ وتصرعه (وليس العكس). مما يدل على انتصار الذات وسيطرتها. ومثل هذه الصورة نجدها في شعر إبراهيم صعابيّ:

تَعِبَتْ من خطوي طرقي[3]

على الرغم من كون الصورة موحيةً بالإجهاد ومدى الصراع الذي تعانيه الذات الشاعرة في مشوارها الطويل؛ إلا

(1) **حلم له طعم البلاد**، ص: 17.
(2) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 138.
(3) **من شظايا الماء**، ص: 52.

إنها صورة موحية بقوة الإصرار، فالطريق هي أُرهِقَت وليس العكس.

ومثل هذه الصورة الدالة على انتصار الذات وقوة عزيمتها نجدها ـ أيضًا ـ في شعر ماهر الرحيلي:

وأعودُ للصحراء ألفحُ وجهها[1]

وفي صورة جديدة من صور الثّبيتيّ تبدو العناصر مقلوبةً بشكلٍ أكثر إدهاشًا، ومن ثمّ تزدادُ درجة المجاوزة والخروج عن المألوف، يقول الثّبيتيّ:

يا أرضُ كُفِّي دمًا مُشربًا بالثآليل[2]

فالمألوف أن تكون الثآليلُ وهي «البثور»[3] مشربةً بالدم لا العكس، وطبعًا ليست الصورة متعلقة بالجسد في حدوده الضيقة، وإنما تتعلق بالتعبير عن أوضاع غير مألوفة ولا مفهومة تفيض بها الأرض.

وهذه الصورة قريبة جدًا من صورة إبراهيم صعابيّ:

دمي يغادره الجسد[4]

فالدم ـ هنا ـ ينزف جسدًا، إذ يغادر الجسد دمه وليس العكس، وهذه الصورة تدعم اغتراب الشاعر من خلال

(1) **ما بعد السكون**، ص: 18.
(2) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 105.
(3) انظر: **المعجم الوسيط**، مادة: (ثألل) ص: 93.
(4) **من شظايا الماء**، ص: 29، وكُرِّرت مرة أخرى ص: 34.

انسحابه التام المطلق، فالدم قد يكون تعبيرًا عن الحياة العامة التي غادرها الشاعر بينما ظلت عالقة بالآخرين. وهذه الصورة المقلوبة توحي بأن انسحاب الشاعر واغترابه وضيعته مسألة غير مألوفة ولا مُستأنسة.

(4) استلهام عناصر الصورة الثّبيتيّة

ثمة من الصور التي أبدعها الثّبيتيّ ما أعاد الشعراء صوغها مجددًا مستلهمين عناصرها الأولى في تكوين جديدٍ، وفي سياق دلاليّ قد يكون مختلفًا، لكنها ظلت وليدةَ الصورة الأولى، لا تخطئها عين قارئ الثّبيتيّ المتشبّع بأسلوبه، ذلك بأنَّ تلك الصور متفرِّدة ومُبتَكرة وغير نمطية.

ولا يعيب الشاعر المُسْتَلْهِمَ المُستَعيدَ ـ قطعًا ـ إعادة صوغ صور الثّبيتيّ في سياق مختلف، لأن «العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل»[1]، ومادام الشاعر قد انتقل بالصورة إلى أفق مغاير فلا يعيبه أن يكون الثّبيتيّ رافدًا من روافده الفنيّة؛ التي ربما كانت مطمورة في الذاكرة تُعيد نسجَ نفسها من حيث لا يُدرك الشاعر أو يتنبه لمصدر تلك الصورة التي يعيد صوغها من جديد.

ومن هذه الصور صورة تسلُّق الذات، يقول الثّبيتيّ:

---

(1) **التناصية ـ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره**، مقالة نقدية للكاتب: مارك أنجينو، منشورة ضمن مجموعة من المقالات التي ترجمها: د. محمد خير البقاعي في كتابه: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، ص: 66.

.. طفل تسوَّر قامته[1]

ومثل هذه الصورة نجدها في شعر محمد إبراهيم يعقوب:

كبرتَ على اعترافِ النَخلِ

لم تصعد سواكَ جنى[2]

البعد الدلالي في الصورتين يرتكز على فكرة: (الاعتماد على الذات)، ومن ثمّ هي في تسوّر الذات واستعلائها عند الشاعرين، والعناصر التصويريّة واحدة (تسوّر القامة / صعود الذات).

ومن عناصر التصوير التي استخدمها الثّبيتيّ عنصرا: الفرض والنافلة. فالفرض عنده هو الواجب والجوهر، والنافلة هي الفرعيّ والهامشي، يقول الثّبيتيّ:

ها نحنُ في كبد التيهِ نقضي النوافلَ[3]

ويقول في ديوانه الأوّل معبِّرًا عن التأخّر العربي:

إذنْ... نامتِ القافلهْ

فلا الفرضُ أدَّتْ ـ هناكَ ـ

ولا النافلهْ[4]

---

(1) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 91.

(2) **الأمر ليس كما تظن**، ص: 40.

(3) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 105.

(4) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 266.

وفي ديوانه الأخير يُعبِّر عن صورة الفرض والنافلة بشكل مُضمَر:

وفاتني الفجرُ.. إذ طالت تراويحي[1]

ونجد هذين العنصرين مُستلهمين في شعر إياد الحكمي، يقول الشاعر:

صلّيتُ فرضَ الحبِّ،

فرضَ الأصدقاءِ

أقمتُ نافلتينِ

بينهما لنفسي[2]

ومن الصور الثّبيتيّة الأصيلة، صورة التهجِّي التي جاءت عنوان ديوانه: «**تهجّيتُ حلمًا، تهجّيتُ وهمًا**»، وجاءت هذه الصورة عنوانًا للقصيدة الثالثة، وبين سطورها:

حدّقتُ في عينِ مَعشُوقتِي

وهْيَ فِي شَرْنَقَاتِ المواعيدِ نَائِمَةٌ

فَتَهَجَّيتُ حُلْمًا

تهجّيتُ وهْمًا[3]

---

(1) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 299.

(2) **100 قصيدة لأمي**، ص: 97.

(3) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 148 .

وهذا العنصر التصويريّ: (التهجية) يُعاد صوغه في عنوان قصيدة للشاعر عبد الله بيلا: «**تهجئة جديدة لزهر اللوز**»[1].

وأخيرًا تلك الصورة الثّبيتيّة المجدولة بالجناس، تلك التي تقترن فيها رؤية الحبيب النافر (مهما اختلفنا في تأويله) بتضوّع ريح الأراك، فتتراسل الحواس، وتكون الرؤية البصريّة شميمًا من أراك، يقول الثّبيتيّ:

إني أحدِّق في المدينةِ كي أراكَ

فلا أراكْ

إلا شميمًا من أراكْ[2]

وتمثلُ عناصر هذه الصورة مجدولةً بالجناس ـ أيضًا في شعر صالح عودة، يقول الشاعر:

عُدْ إلى قلبي... أراكَ فالضحى سلَّ الأراكـا[3]

يستعير الشاعر عناصر الصورة الثّبيتيّة كاملةً: (الحبيب المفقود، الرؤية المنشودة، والأراك)، ولا يخفى أن المجانسة ـ وهي سمة أسلوبيّة في شعر الثّبيتيّ ـ كانت هدفًا مقصودًا من

---

(1) **صباح مرمّمٌ بالنجوم**، ص: 33، والقصيدة في رثاء الشاعر محمود درويش، وزهر اللوز واحدة من المفردات الشائعة في شعر درويش.

(2) **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 20.

(3) **مدائن الثلج، ص: 40.**

الشاعر أيضًا. غير أن صورة الثّبيتيّ تظل متفرّدة بتراسل الحواس، وربط عبق الأراك المتضوّع في المدينة بالحبيب نفسه، بينما يكون الأراكُ مسلولًا من الضحى في صورة صالح عودة، وإيحاءات السلِّ تستدعي: (السيف) بقوة، وهو مما يناقض الدلالات الإيجابية المرهونة بالبحث عن حبيب مفقود.

وعلى هذا النحو ـ عينه ـ نرى صورة الثّبيتيّ:

أمضي إلى المعنى..

وأمتصُّ الرحيقَ من الحريقْ[1]

والمجانسة ـ عند الثّبيتيّ ـ بين الرحيق والحريق ليست مُفْتَعلة ولا مُتكلَّفة، فالصورة تدل على (المعاناة / الحريق) التي يكابدها الشاعر بحثًا عن (المعنى / الرحيق). وعنصرا الحريق والرحيق يبدوان على هذا النحو في شعر نادية البوشي:

ألأنَّه.. مجدافُنا في لجة الحزنِ الرجيمِ

حريقُنَا...، ورحيقُنا..

درب الغواياتِ الطهورِ.. خطيئة الطهرِ المبين[2]

غير أن الصورة في شعر نادية البوشي أضحت تمتدُ بالدلالة القائمة على التضاد بين الرحيق والحريق من خلال الإرداف الخُلْفيّ، ويغدو الشعر غوايةً طهورًا، وخطيئة طاهرة.

---

(1) **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 21.

(2) **فتنة البوح**، ص: 64.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

حَدِيْثُ الشِّعْرِ عَنِ الشِّعْرِ

إليكَ عنِّي فشِعْري وحيُ فاتنتـــــي
فهي الَّتي تبتلي وهي التي تُوْحِي
قَصَائـــــــدِي أَينَمَا يَنْتَـــــابُنِـي قَلَقِي
ومَنْزِلِي حَيثُمَا ألْقِـــي مَفاتيـــــحِي

(الثبيتيّ - بَوَّابَةُ الرِّيْح)

حديثُ الشعر عن الشعر حديثٌ قديمٌ متجدِّد، فالشاعرُ منذ عصر الجاهليين يستبطنُ ذاته، ويتأمَّل معاناة الإبداع، ويعود من رحلَتِه ليصَف دروبَ الطريق. نجد هذا النوع من الشعر عند امرئ القيس، ذلك الشاعر العتيق:

أذودُ الـقـوافـيَ عَـنِّـي ذِيـادا ذيـادَ غـلامٍ جـريءٍ جَـوَادَا
فـلـمَّـا كَـثُـرْنَ وعـنَّـيـنـنـي تـخـيَّرتُ مِـنْـهُـنَّ سِتًّا جِيَـادَا
فـأعْـزلُ مَـرْجـانَـهَـا جَـــــانِبًـا وآخـذُ مِـنْ دُرِّهَـا المُسْتَجَـادا[1]

(1) **ديوان امرئ القيس**، ص: 56، ونودُّ الإشارة إلى أن الحديث عن الشعر شعرًا مسألة ذائعة نجدها عند كثير من الشعراء القدماء في كل العصور، وأحسب أنَّ أكثر الشعراء القدماء وصفًا لشعره =

كما نجده في شعر المعاصرين على اختلاف توجّهاتهم الشعريّة وأساليبهم الفنيّة. وهو من أبرز الموضوعات التي استغرقت شعر محمد الثّبيتيّ واستحوذت عليه. والحقّ أنّ حديث الشاعر عن شعره من السمات الواضحة البَيِّنة في دواوين الشعر السعوديّ الحديث بشكل عام، فلا تكاد تجد شاعرًا لا يتحدثُ عن غوايته الفنيّة رادًا كل ما يحيط به من موضوعات متنوعة إلى تلك الغواية الشعريّة؛ فكل عِشْق أو انتماء أو حكاية: إنما هي انتماء إلى الشعر بشكل ما أو بآخر[1].

وقد يكون من التزيّد والمبالغة افتراض تأثّر كلّ هؤلاء الشعراء بالثّبيتيّ في هذا المضمار الفني بعينه، فالموضوعُ قديمٌ وعام ومتجدد كما ذكرنا، قد لا نستطيعُ أن نقرَّ بهذا الأمر في يقين يُرضينا، لكننا ـ في الوقت نفسه ـ لا نستطيع أن ننفيه نفيًا قاطعًا، فثمة جوانب موضوعيّة مشتركة قويّة في حديث الشعراء عن شعرهم ابتدعها الثّبيتيّ فعلًا، أو أقله كان سابقًا إليها. وحسبنا من هذا الأمر أن نشيرَ إلى الجوانب الفنيّة والدلاليّة

= وطبيعة صوغه ـ على حد علمي وقراءاتي ـ هو أبو تمَّام. فهو في الأبيات الأخيرة من قصائده لا يفتأ يذكر محاسن شعره، ويذكر معاناته في صوغ القصائد التي طالما وصفها بأنها عذارى لم يُسْبق إليها. وقد أشرنا من قبلُ إلى بعض المعاني التي التقى فيها الثّبيتيّ مع أبي تمام في هذا الشأن. راجع هامش رقم: (2) ص: 178.

(1) **راجع**: **هويّة العنونة في الشعر السعوديّ**، د. عماد الخطيب، الانتشار العربي، بيروت (1435هـ ـ 2014م) ص: 172، وراجع: **تحولات الخطاب الشعري في المملكة**، د. عبد الحميد الحساميّ، فصل: **رؤية الإبداع**، ص: 94.

التي ظهرت في شعر الثّبيتيّ أولًا، ثم وجدناها على نحو شبيه أو مقارب في شعر الأجيال التالية. وبعض هذه الجوانب فيه تقارب دلالي، وبعضه فيه من أوجه الشبه القويّ ما يؤكد التأثّر بتجربة الثّبيتيّ بشكل لا يمكن إنكاره.

(1) أوجاع الشعر ومكابدات الوصول

يعبِّر الثّبيتيّ - في أكثر من موضع - عن أوجاع الإبداع الشعريّة، وعن مُضنِيات الوصول إلى اللغة الخاصة والتجربة الفريدة التي يتميز بها، على أن آلام العبور طالما انتهت باحتفاليات الوصول. وهكذا نرى مكابدة الوصول خوضًا بين المُدى في قصيدة الثّبيتيّ قراءة:

كلَّما أوغلتُ في صدر المُدى

طفقَت يمناي تهمي بالندى[1]

وفي قصيدة: موقف الرمل موقف الجناس:

والقصائدُ في يديكَ مصائدُ

(...)

أمضي إلى المعنى..

وأمتصّ الرحيقَ من الحريقِ

(....)

(1) ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 116.

وأمرُّ ما بين المسالكِ والمهالكِ[1]

وفي قصيدة: القصيدة:

القصيدةُ إمَّا قبضتَ على جمرها

وأذبتَ الجوارحَ في خمرها

فهي: شهدٌ على حدِّ موسْ[2]

إن القصيدة (ندى) و(رحيق) و(شهد) لكن مسالكه محفوفة بالمُدَى، والمصائد، والحريق، والمهالك، فمن رحم المُكابدة تولدُ القصيدة.

وهذه المعاني نجدها ـ أيضًا ـ في دواوين الشعر السعوديّ، يقول سعود الصاعديّ في قصيدة: **زناد الذكرى**:

مهلاً فتاتي..

إنما أنا شاعرٌ يهوى السُهَادْ

كالشَّهدِ يحْضُنُهُ القَتَادْ

حُزْني له ألقُ الدجى

حين انبعاثُ ذوي الرشادْ[3]

إن تجربة الميلاد الشعري تجربة: أليمة / مبهجة، تقتضي التلذُّذ بالسهاد، واستخلاص الشهد من القتاد، وهذه

(1) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 19 و21.

(2) ديوان: **بوابة الريح**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 297.

(3) **حلم له طعم البلاد**، ص: 14.

صورة شبيهة بصورة الشّبيتيّ: (**شهد على حد موس**). وهذا الألم المُستَعذَبُ هو مما يجعل الدجى حالةً من ألقٍ وتوهّج، فالألم يفضي ـ أخيرًا ـ إلى انبعاث القصائد (**ذوي الرشاد**).

وتبدو مكابدة الأوجاع ـ أيضًا ـ في قصيدة: بين حنايا القصيدة، لماهر الرحيلي:

حينَ تُلقِيني القصيدهْ
كلُّ شيءٍ إثرها مثلُ الخرابْ
أستحثُّ الروحَ تجري
بينَ أسرابِ السرابْ
لو أراها.. لا أرى
إلا حروفًا من حِرابْ
حينَ تُلقِيني القصيدهْ
أتلقّى هاتفًا خلفَ العُبابْ
ينقشُ الحرفَ الذي سوفَ يراني
بعدَ حينٍ.. بعد ماضٍ
بعد غيثٍ وعقابْ
بعد سعدٍ... وعذابْ
موجه العاتي يُغنِّي
ويهنيني بأشعارٍ عِذَابْ[1]

(1) **مداي**، ص: 52 و53.

قد لا نستطيع الجزم بدلالة مطلقة للإلقاء في قول الشاعر: **حينَ تُلقِيني القصيدة**، فقد الإلقاء (إنشادًا للشعر) فيكون من قبيل الصور المقلوبة، فالقصيدة هي التي تُلقي الشاعر لا العكس، وقد يكون الإلقاء فعلًا عنيفًا يُمارس ضد الشاعر. والسياق لا يمنع أي تأويل منهما، غير أن المُحصِّلة في كلا التأويلين تتمثل في وقوع الفاعلية على الشاعر نفسه. واعتبار التجربة الشعريّة فاعلةً لا مُنفعلة، فهي شبيهة بصورة: **القصائد المصائد** في شعر الثّبيتيّ، وهي فاعلة عنيفة، فالأحرفُ من حِراب، وهو ما يماثلُ صورة **المُدى** و**حد الموس** عند الثّبيتيّ، كما أن مشوار الشاعر بين: **أسراب السراب** أشبه بالسير بين **المسالك** و**المهالك** عند الثّبيتيّ. وأخيرًا يكون الظفر ممزوجًا ببقية من وجع: **غيثًا وعقابًا، سعدًا وعذابًا**، وهي الثنائية الضدّيّة نفسها عند الثّبيتيّ: **الندى والمُدى / الحريق والرحيق**، **الشهد وحدّ الموس**.

ونجد المعنى ـ عينه ـ في قصيدة: خطيئة الشعراء لنادية البوشيّ:

يااا شعرُ

كم أشقيتَنَا وشقيتَ من صخبِ الغواةِ

غذاؤنا الحسراتُ والآهاتُ

نمضغُها، ونلقف جمرةَ المعنى

ونحلمُ أنْ سنلقفُ من لظاها النورَ[1]

(1) **فتنة البوح**، ص: 63.

لا تزال الثنائية الضدّيّة باديةً من هذا المقطع الشعري ـ أيضًا ـ ما بين **جمرة المعنى والنور**. والشاعر الذي يتلقف جمرة المعنى عند نادية البوشيّ شبيه بذلك الذي يقبض على **جمر القصيدة** عند الثّبيتيّ.

(2) دور الشاعر

في حديث الشعر عن الشعر عند الثّبيتيّ يبدو الشاعر نورًا، أو هو حاملَ مصباح الهِدَايةِ، فيكون الدور المنشودُ للشاعر دورًا تنويريًّا يصنع جمال الحياة وبهجتها. يقول الثّبيتيّ:

وأتيتُ مع شمسِ الصباحْ

(...)

نورًا تألق في مسافات المدى[1]

ويقول في قصيدة: موقف الرمل موقف الجناس:

وأنتَ الذي في حلوق المصابيح أغنيةٌ لا تموت[2]

أما الحبيبة (الشعر) فقد حقق لها حلمها بأن يكون مصباحها الهادي:

وهيَ التي أطلقتني في الكرىَ حُلُمًا

---

(1) قصيدة: **الوهم**، في ديوان: **عاشقة الزمن الوردي**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 257.

(2) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 10.

حتى عبرتُ لها حلمَ المصابيـــــــــحِ[1]

وهذه الدلالة نجدها في شعر حاتم الزهرانيّ:

لغتي مُعلَّقةٌ على فانوسِ حارتِنا

وفي أشجار قريتنا[2]

وتبدو بشكل أكبر في شعر محمد إبراهيم يعقوب:

وليس سواكَ من سيضيء مصباحًا لهذا الليلِ

يؤمن بالقصيدةِ محنةً كبرى[3]

القصيدة محنة كبرى لأنها تضع الشاعر في مواجهة مصيريّة مع الليل، بما يرمز إليه من رجعيّة وجهل، أو بما يمكن أن يكون دالًا عليه من تقليد وجمود لو افترضنا أن المصباح هو الحداثة والتحرر الفنيّ. وعلى كل حال يكون الشاعر حاملَ المصباح ومُجَابِهَ الظلام. وفي شعر الثّبيتيّ ـ أيضًا ـ يبدو الليلُ عدوًا للشاعر عاجزًا عن فهم أبعاد دوره الشعري التنويريّ الذي يعبر من خلال بوابة الريح، وهي رمز التغيير والحداثة:

---

(1) قصيدة: **بوابة الريح**، في ديوان: **بوابة الريح**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 300.

(2) قصيدة: **مقدمة لكلام يسير على قدمين**، في ديوان: **الياء يائي**، ص: 20.

(3) قصيدة: **اسم آخر للقصيدة**، في ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 56.

والليل يعجبُ مني، ثم يسألني:

بوابة الريحِ! ما بـــــوابةُ الريح؟[1]

والشعر في موضع آخر ـ عند الشّبيتيّ ـ يبدو صاحب دور اجتماعي، فالشاعر ماض وراء شعره، ومن ورائه زمرة المساكين:

سرتُ خلفَ خطاكَ

أجرِّرُ خطوَ المساكينِ

لم أسألك[2]

وهذه الصورة موجودة ـ على النحو نفسه ـ في شعر حاتم الزهرانيّ:

لغتي تجيء مع الملائكة الكرامِ

تُعِدُّ أطباقَ الكلامِ لجائعٍ

طردته مائدة الحياةِ[3]

وفي سياق خيريّة الشعر وعطائه الفيَّاض يقول الشّبيتيّ:

يا أيها الشجرُ البدائيُّ ابتكر للطير أغصانًا

---

(1) قصيدة: **بوابة الريح**، في ديوان: **بوابة الريح**، ضمن **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 299.

(2) قصيدة: **قرين**، ديوان: **موقف الرمال**، ص: 38.

(3) قصيدة: **مقدمة لكلام يسير على قدمين**، في ديوان: **الياء يائي**، ص: 20.

وللأطفال فاكهةً[1]

إن الشاعر يستنهضُ (الشعر / الشجر البدائي) ذلك الذي طال احتقانه وجموده؛ ليكون أغصانًا وفاكهةً، أغصانًا للطيرِ الشعراءِ، وثمرًا للأطفال الذين يمكن أن يكونوا رمزًا للمستقبل القادم، أو رمزًا لبكارة الشعر ونقائه.

وصورة الشاعر مانح: (العطاء / الفاكهة) موجودة ـ أيضًا ـ في شعر سعود الصاعدي:

هذا أنا أشعلُ الأبياتَ في لغتي
نارٌ قبستُ لها من نورِ إيماني
هذا أنا أنتقي للناس فاكهةً
من سلَّةٍ ذات أشكالٍ وألوانِ[2]

(3) أنوثة القصيدة ـ الشعر

تبدو القصيدة في شعر الثّبيتيّ أنثى يطاردها، أو يطارحها غرامه، وطورًا تصطفيه لمحبتها، أو يصطفيها لتكون خليلته التي يفيضُ ـ هو ـ بإبداعه وفنِّه عليها جمالًا. ولذا يكون «للتواصل مع المرأة ارتباطٌ وثيق مع عالم القصيدة، وفي شعر الثّبيتيّ إشاراتُ بيِّناتٌ إلى الصفة الجامعة بين التواصلِ مع

---

(1) قصيدة: **قلب**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 114.

(2) قصيدة: **غناء الذات**، ديوان: **حلم له طعم البلاد**، ص: 67، وقد جاءت كلمة: **نارٌ** مرفوعةً في الديوان، ولعلها خبرٌ لمبتدأ مضمر تقديره: (هي)، وقد تكون تمييزًا والرفع من أخطاء الطباعة..

المرأة ومقومات الشعريّة ومُكوِناتِها»[1].

ولعل من مسوغات اختيار صورة الأنثى: طرح المعادل الجماليّ لصورة الأنثى على القصيدة، أو استلهام فكرة العُذْريّة الأنثويّة التي يمكن أن تكون رمزًا للمعنى الجديد البكر الذي لم يُسبق إليه الشاعر، فضلًا عن: فكرة الخصوبة والولادة المتعلِّقة بالمرأة، والتي يصح نقلها ـ مجازيًا ـ للبحث عن المعاني الجديدة واللغة المُستحْدَثة.

وأحيانًا يُصرِّح الثّبيتيّ في شعره بأنوثة القصيدة ـ الشعر بشكل مباشر دون مواربة:

قد كنتُ أتلو الأحرف الأنثى[2]

وهذه الصورة المُباشرة تلقَّفها الكثيرون من الشعراء وبدت في شعرهم على النحو نفسه تقريبًا، يقول الشاعر: سعيد العواجيّ:

رسمتُها في الرملِ في الســـــرابْ

رسمتها أنثى تعيشُ في الضَبَابْ[3]

وفي شعر محمد إبراهيم يعقوب:

مع الإيقاعِ... كنتَ هناكَ

---

(1) **الوجوه والدروب**...، د. طارق شلبي، ص: 124.

(2) قصيدة: **الأجنَّة**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 95.

(3) قصيدة: **أنثى الضباب**، ديوان: **دون أن نلتقي**، ص: 63.

في اللغة التي لم تَحْتَمل يومًا أنوثَتَها[1]

وفي شعر أحمد قرَّان الزهرانيّ:

القصيدةُ...

طعمُ الأنوثةِ في مبتدا الليلِ

(...)

القصيدةُ أنثى

تراقص مرآتها في خشوعٍ[2]

وفي بعض شعر الثّبيتيّ تظل صورة المرأة قويةَ الدلالةِ على تجربة الحبّ، فالتأويل الأقوى للنص الشعريّ ـ إذ ذاك ـ يُصَبُّ في تيار العشق الرومانسيّ، وعلى جانب آخر ليس ثمة موانع تحول دون تطوير الصورة ودفعها نحو البعد الرمزيّ، لتكونَ المرأة معبرةً عن القصيدة أو الشعر، وهذه النماذج تتواتر بوفرةٍ في الديوان الأول للثّبيتيّ: عاشقة الزمن الورديّ، وهذا بديهي، لأن هذا الديوان الأوّل يمثل المرحلة الرومانسية الأولى في حياة الشاعر. ومن هذا القبيل قول الشاعر:

أحبُّكِ رغمَ جنونِ الجراحِ

ورغمَ جفاف الدروبِ

ورغمَ الخطوبِ

---

(1) قصيدة: **نخبًا للذين مضوا**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 22.

(2) قصيدة: **القصيدة**، في ديوان: **لا تجرح الماء**، ص: 13 و14.

ورغم انتحار المنى، واحتضار الصباحْ
أحبُّكِ حينَ يموتُ الربيعُ
وحينَ يزول الرحيقُ
ويذوي البريقُ
وحينَ تثورُ الليالي، وتقسو الرياحْ
أحبكِ وجهَ الحياةِ الكئيب
وطعمَ الكفاحِ المريرِ
ووهجَ الهجيرِ
أحبُّكِ لونَ الدماءِ، وصوت السلاحْ[1]

الفكرة الدلاليّة العامة في هذه القصيدة الصغيرة لن تبرح ـ في التأويل البسيط ـ دائرة التعلق بالحبيبة رغم كل مظاهر القحط الذي قد يكون من تبعاته طَمسُ الفيض الوجداني، غير أنَّ هذا التأويل لا يحول دون تأويل آخر يجعلنا نفهم دلالة المعشوقة التي يتفاني الشاعر في محبتها على أنها الشعريّة نفسها التي يمكن أن تكون مظاهر القحط والجدب داعيًا من دواعي التمسك بها، حتى حينما يصبح العالمُ مجرَّدًا من إنسانيته طافرًا بالدماء والسلاح تظل الشاعرية حبيبة تمنح للشاعر فرصة إبداع عالمٍ موازٍ، أو إعادة تشكيل العالم وترتيبه على هواه.

وتكاد قصيدة: **حبيبتي** للشاعر: أبي الفرج عسيلان تقيم

(1) قصيدة: **بصمات نازفة**، ديوان: **عاشقة الزمن الوردي**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 279.

هذه الجدليّة بين الرمز والواقع، فالصورة التي تتكون تباعًا تجعلنا نتجه نحو التأويل الرومانسي العاطفي بقوة، لولا أن الشاعر يضبط التلقي في نهاية القصيدة مفصحًا عن دلالة الرمز، ويوجِّه القارئ إلى مقصده الفعليّ من الصورة، وأنَّ حبيبته التي يتغزل بها إنما هي القصيدة، ومن ثمَّ تتبددُ جمالية التوتر الجدليّ بين الواقعي والرمزي، يقول الشاعر:

حبيبتي.. قريبة بعيدهْ

حاولت جاهدًا بأن أنام في سريرها

بأن أشم عطرها.. أو أزرع الليمون قرب بابها

لكنها عنيدهْ

كم مرَّةٍ رجوتُها

لو أجلستني قربها.. للحظةٍ

كي أنهي الشايَ الذي بدأتُهُ... وأقرأ الجريدهْ

لكنَّها في كل مرّةٍ تصدُّني

كطفلةٍ مدللةْ

وتشتهي قُربي لها

أظن أنها تريد أن تكون المرأة الوحيدهْ

حبيبتي التي لا تعرفونها

كان اسمُها القصيدهْ[1]

(1) ديوان: **باتجاه الشمس**، ص: 78.

إن الحبيبة عند أبي الفرج عسيلان في هذا النموذج تمارسُ لعبة الاحتجاب والسفور، فهي بعيدة قريبة، تنأى وتدنو، ودلالتها على الحبيبة قوية ولا شك. غير أنه لن يكون عصيًّا على التأويل اعتبار محاولة القرب والوصال من الشاعر هي محاولة اقتناص العبارة الشرود، أو الفوز بالمعنى المُطارد ليس ثمة ما يمنع ذلك وإن لم تكن ثمة قرائن قوية. غير أن الشاعر آثر في نهاية القصيدة الإفصاح عن دلالتها الرمزية بشكل مباشر تمامًا. واستبعد بالتالي فكرة الأنوثة الواقعيّة بما تفيض به من فيوض رومانسية حالمة.

إن فكرة (المرأة / الحبيبة / القصيدة) فكرة سبق إليها الثّبيتيّ، لكنها كانت في شعر الثّبيتيّ صالحة للدلالة على الجانبين الدلاليين بشكل متوازن، أما في قصيدة عسيلان فهي ـ بعد أن أفصح عنها ـ تخسر قدرًا كبيرًا من جمالية التوتر الجدليّ بين الدلالة الرمزيّة والواقعيّة، كما تكمن خطورتها في تعميق الحدود الفاصلة بين الحقيقيّ والمجازي بما يُحجِّم الخيال ويدفعُ القارئ بعيدًا عن لعبة التأويل.

على أنَّ في شعر الثّبيتيّ قصائدَ تُخَاطَبُ فيها المرأة خطابًا تبدو فيه قرائنُ قويّة تدفعنا نحو التأويل الرمزيّ الذي تُعتبر فيه تعبيرًا عن القصيدة والشعر، غير أن شاعريّة الثّبيتيّ لا تّصرحُ ـ بطبيعة الحال ـ بدلالةٍ ما بعينها، إنها تؤثر تركَ هذه القرائن هائمةً لتكون بمثابةِ مفاتحَ دلالةٍ تدفعُ التأويل الرمزيّ نحو الصدراة دون أن تحجبَ فكرة الحبيبة بشكل مُطلق . وفي تصوريّ أن هذا التوتّر في التأويل والحيرة بين ما هو واقعي

ومجازي: إنما هو ثراء دلاليٌّ يجعل القصيدة أكثر حيويّة وإثارة، وأكثر استحواذًا على متلقيها. يقول الثّبيتيّ:

سألقاكِ يومًا وراءَ السديمِ

ضفافًا من الضوءِ

يختالُ فيها شميمُ العرارِ

(...)

شببتِ عن الطوقِ

غامرتِ في حلبات التحدي

صرت وعودًا تثيرَ الغضبْ

وصرت وجودًا يحرِّك في الليلِ أفقًا جديدًا

ويخفق أجنحةً من لهبْ

(....)

أنزفُ بين يديكِ العذابَ.. لألقاكِ حلمًا

أعانق فيه جذور كياني:

التمرَّد والكبرياءْ

وألثمَ فيهِ سماءً مضرجةً بالدماءْ[1]

إن الصورة التي تُظِهرُ فيها قصيدة الثّبيتيّ الحبيبة تجعلنا

(1) قصيدة: **سألقاكِ يومًا**، في ديوان: **تهجيتُ حلمًا تهجيت وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 135 و136 و138.

نتردد كثيرًا في طرح البعد الرومانسي التقليدي، فهذه الحبيبة تطرح تناقضات عديدة، إنها قريبة فهي ابنة الصحراء فيها شميم العرار، وهي بعيدة أقصى البعد، هناك: وراء السديم! هل هو دلال المعشوقة؟

وهل نقول: إنها طرح رمزي للغة الشعر الثّبيتيّ الذي يحاول أن يقيم المصالحة بين الحداثة والتراث؟ وإذا قلنا: إن الحبيبة قد شبت عن الطوق وأصبحت تثير التحديات، وتبعث آفاقًا جديدةً في أعماق الليل، وتخفق أجنحةَ لهيبٍ فيه، ألسنا نبعد كثيرًا عن الطبيعة الرومانسية للحبيبة؟ ألا نقترب بشكل أكبر من الإشارة إلى كون هذه الحبيبة هي لغة الشعر التي يحاول الشاعر استئناسها؟ أليست تلك اللغة هي التي تثير القلاقل والتحديات مع **الليل**؟ وقد أشرنا من قبل إلى كون الليل رمزًا للجمود، وأيدنا قولنا بالبيت الذي يقول فيه الثّبيتيّ:

والليل يعجبُ مني، ثم يسألني:

بوابة الريحِ! ما بـــــوابةُ الريح؟[1]

ومن البدهيّ أن يكون ذلك الليلُ خَصْمًا لشاعرنا:

فقلتُ والسائل الليليّ يرمقنـــي

والودُّ ما بيننا قبضٌ من الريح[2]

---

(1) قصيدة: **بوابة الريح**، في ديوان: **بوابة الريح**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 299.

(2) **السابق**: ص: 300.

إن الاستئناس بشعر الثّبيتيّ ـ إذن ـ والبحث عن مَفَاتح الدلالة في مواضع أخرى من شعره يزيد في يقيننا أنه يقصد بتلك المرأة القصيدة لا الحبيبة، لكنه لا يحجب ـ أيضًا ـ صورة الحبيبة على وجه اليقين، فكل ما أشرنا إليه من صفات الحبيبة المتمردة النفور قد يكون ـ وإن كان في ذلك بعض التزيّد ـ نوعًا من تمرّد الحبيبات.

وأخيرًا: حين يقول الشاعر إنه يلاقي عذابًا ليتصيد حلمًا بالحبيبة، وأنَّ هذا اللقاء ـ وإن كان حلمًا ـ يقيم كبرياءه ويدعم تمرَّده، فإن هذا العذاب قد يكون عذاب الحبِّ، أو عذاب البحث عن القصيدة. وكل ما يذكره الشاعر من تَبِعَات تحقيق الكيان من تمرد وكبرياء، وتبعات السمو رغم عِظَم الآلام من الجائز أن تكون مبذولة في مضمار المرأة المحبوبة، أو المرأة القصيدة، وإن كانت القرائن الدلاليّة تجعلنا نميل بشكل أكبر إلى عدم اعتبار المرأة ـ هنا ـ حبيبةً بما يمكن أن يُفهم من خلال البُعد الرومانسيّ الضيق المحدود. وإن كان هذا البعد لا يزول تمامًا ويظل ماثلًا بإيحاءاته في خلفيَّة الصورة التأويليّة، ولا بأس من التردد بين التأويلين، وذلك مقصودٌ ودال، لأن «الجدل بين اليقين والشك من المحاور الكبرى لجمالية التلقيّ»[1].

وعلى هذا النهج البنائي والدلاليّ ـ نفسه ـ نجد قصيدة:

---

(1) مقال: **سيميائية القراءة**، ميشيل أوتان، ضمن مجموعة المقالات المترجمة في كتاب: **آفاق التناصية**..، ترجمة د. محمد خير البقاعي، ص: 164.

العروج إلى الدمع للشاعر عبد الله بيلا، التي نجد المرأة ـ فيها ـ تقيم جدليّة قويّة بين طرفي: الحبيبة، والرمز إلى الشعر والقصيدة:

أنتَ وحدَك..
ليس سواكَ الذي كان يوقظُ في عينِها الفجرَ
يُلقي على سمعها بالتعاويذِ
ينفثُ في روْعِها من سَنَاهُ
وهي تمعنُ في الغُنْجِ
تفتحُ نافذَتَيْهَا.. رويدًا رويدًا
تُصَبِّحُ بالخير أنفاسَها الفاترهْ[1].

تبدو حدود الحبيبة الآدميّة جليّة في مطلع القصيدة، وما يكون من أمر الشاعر الذي يلقي عليها تعاويذه وينفث في روعها من سناه فهو من المحمول ـ عندئذٍ ـ على المجاز، إشارةً إلى كلمات الغزلِ المؤثِّرة. غير أنَّ قراءة القصيدة ـ فيما بعد ـ تُباعدُ هذه الصورة الآدمية إلى حد كبير:

أنتَ آخرُ شُذَّاذِ هذا المدى الطبقيِّ
فواصل عروجَكَ نحو الغناءِ المُزَنَّرِ بالدَّمعِ
واصلْ عروجَكَ
وامنحْ لعيْنَيْكَ فرصَتَها لاكتشافِك ثانيةً

(1) **صباح مرمّمٌ بالنجوم**، ص: 21.

وهي تهبطُ

حيثُ استقرَّتْ بواكيرُ حزنِكَ[1]

إن محاولات استرضاء الحبيبة ولفت انتباهها في هذا المقطع قد تبدو خارج المألوف الرومانسيّ تمامًا، فالتقرب إلى المحبوبة يبدأ بتصفية النفس واسترجاع القيمة الإنسانيّة بالانحراف عن المألوف الطبقيّ السائد العام، فالشاعر يقيم في نفسه صورة للجمال المثالي بشذوذه عن قبائح العالم، ومن ثمَّ يؤهله ذلك الصفاء الذي استجمع فيه إنسانيته إلى مرتبة العروج نحو الغناء. والغناء في هذه القصيدة ـ كما هو عند الثّبيتيّ ـ صورة من صور الشاعريّة، فالمغني هو رمز شعريّ يستخدمه الثّبيتيّ للدلالة على الذات الشاعر وعلى الشعر[2]، وإنسانية الشاعر التي استصفاها قد أهَّلته للعروج إلى الحبيبة / الشعر في عليائها السامية.

وتحقيق هذه الإنسانيّة المؤهلة للقاء الحبيبة إنما يكون من خلال الحزن والبكاء كذلك، وهما من أخص الخصوصيات الإنسانيّة، ولا شك أنهما ـ أيضًا ـ من أدوات التطهير النفسي، وهو مما يؤهل الشاعر لأن يكون في موضع

---

(1) **السابق:** ص: 23 و24.

(2) راجع: **محمد الثّبيتيّ شاعرًا**، زيد الشمريّ، من ص: 139 إلى ص: 143، وراجع: **مرايا العرَّاف**، د.عبد الحميد الحساميّ، ص: 89، وبجدر بالذكر أنَّ ألفاظ: المغني، الغناء، يغني، نشيد، الربابة، إنشاد، طرب، مواويل من الألفاظ التي تشيع كثيرًا في شعر الثّبيتيّ، والتي يمكن أن نفهم منها ـ في سياق القصيدة ـ الدلالة على الشعر.

اكتشاف تلك الحبيبة له، بل إنها تتدلى من عليائها هابطة نحوه إلى حيث استقرت بواكير حزنه الأرضيّ.

ونودُّ الإشارة إلى أنَّ لفظة: (مزنَّر) إنما هي عدول عن لفظة: (مطوَّق) فالغناء مزنَّر بالدمعِ (مُطوَّق به). والعدول عن كلمة (مطوَّق) إلى مُزنَّر رغم اتفاقهما في الوزن العروضيّ إنما هو عدول هادف، فالزنّار مرتبطٌ بملابس دينيّة عند النصارى والمجوس[1]، ومن ثمَّ يكون الإيحاء بالطقوسِ، ويمكننا الرجوع إلى صورة إلقاء التعاويذ على مسامع الحبيبَة التي استوقفتنا في مطلع القصيدة وإلحاقها بهذه الصورة لكي نستلهم الجو الأسطوريّ المحفوف بالخيال الذي تتشكل فيه القصيدة، ونتيقن أن الحبيبة هي القصيدة.

وفي موضع أخير من هذه القصيدة تبدو الحبيبةُ في صورة قد لا تكون لائقة على الإطلاق إذا كنا لا نزال نتخيَّلها في صورتها الآدمية:

بينما أنتَ وحدكَ

ليسَ سواكَ الذي يثقبُ الآنَ هذا الغِشاءَ

الغليظَ

وينزعُ أثوابها

قطعةً

---

(1) راجع: مادة (زنر) في: **لسان العرب**، المجلد الثالث، ص: 1872، **والمعجم الوسيط**، ص: 403.

قطعةً

لتعودَ كما هي عاريةً كالحقيقةِ

تنضج في الذاكرة[1]

لقد أشرنا في هذا الكتاب ـ من قبلُ ـ إلى فكرة انتهاك عُذْرَةِ اللغة، وهي كما ذكرنا فكرة قديمة جديدة، ظهرت عند أبي تمام، وعادت للظهور عند التّبيتيّ، في أكثر من موضع، ومنها: **(أنت افترعتَ بنات النوى/ أفتض أبكار النجوم/ فأسلسلٌ نبعًا من النارِ يجري دمًا في عروق العذارى)**[2]، وها هو الشاعر عبد الله بيلا يعيد صوغها مجددًا. وهو ما يطرح بقوة فكرة: (المرأة / القصيدة)، على الأخص حين يقول الشاعر إن هذه الحبيبة التي تعرت من ملابسها تنضج في ذاكرته. ونحن ـ وإن زاد يقيننا في هذا التأويل ـ لا نستطيع ـ بالطبع ـ أن نحجب صورة: (المرأة / الحبيبة) من خلفيّة التأويل، فالمرأة الحبيبة تلقي بظلالها القوية على القصيدة جمالًا وخصوبةً وعُذْرَةً، وإن لم يكن حضورها في القصيدة ماثلًا بشكل واقعي. وهذه الجدليّة بين واقعيّة المرأة باعتبارها حبيبة، وباعتبارها رمزًا للشعر وخصوبته وبكارته وجماله تظهر أولَ ما تظهر بقوة في شعر التّبيتيّ، ومن ثمَّ استلهمها الشعراء السعوديين في حديثهم الشعريّ عن الشعر.

---

(1) **صباح مرمّمٌ بالنجوم**، ص: 25.

(2) راجع: **ديوان التّبيتيّ**، ص: 11 و24 و91، وراجع الهامش رقم (2) في ص: 59.

(4) طفولة الشاعر ـ القصيدة

طالما بدت القصيدة طفولةً، وبدا الشاعر طفلًا عند الثّبيتيّ، وقد استُخدم الطفل في الشعر العربيّ المعاصر رمزًا للحزن، كما استُخدم رمزًا للحب الضائع أو العائد[1]. غيرَّ أن شاعريّة الثّبيتيّ شاعريّة تتجاوز وتبحث عن المتفرِّد وغير المألوف.

ولعل من مسوغات استخدام الطفولة والطفل رمزًا للشاعرية والشاعر ما يمكن أن توحي به لفظة الطفل من نقاء وبراءة ودهشة ورؤية بكر للأشياء التي يتعرَّف إليها للمرة الأولى، فضلًا عن سعة الخيال، والربط غير المنطقي بين الأشياء ومسبباتها... إلخ، كل هذه الصفات الطفوليّة في وسعنا أن نستشفها ونحسها عندما تُربط الطفولة بالشعر.

ويبدو الدخول في الشاعريّة وزمرة الشعراء عند الثّبيتيّ اعتناقًا للطفولة، بما يمكن أن يوحي به الاعتناق من اليقينيّة والإيجابيّة، يقول الثّبيتيّ:

وكفي معلَّقةٌ فوق بابِ المدينةِ

منذُ اعتنقتُ وقارَ الطفولةِ

وانتابني رمدُ المرحلهْ[2]

إن الاعتناق ضرب من ضروب الإيمان الراشد، وكل

---

(1) راجع: **عن بناء القصيدة العربية** ...، د. علي عشري زايد، من ص: 107 إلى ص: 113.

(2) قصيدة: **القرين**، في ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 63.

اعتناق قد يُقابل برفض وجحود من الاتجاه المُضاد الذي يعيش في **رمد المَرْحلة** الانتقاليّة دون قدرة على الإنصاف، ومن ثمَّ كان الشاعر الذي اعتنق **وقار الطفولة** محجوبًا مغلول اليد، فَيَدُهُ معلَّقةٌ على باب المدينة، لأنه اعتنق ما لا تدين به هذه المدينة.

وإذا كنَّا قد أوَّلنا الطفولةَ بأنها الشعر والشاعريّة فإن الوقار المتَلَّبس بها هو إدراك من الشاعر لطبيعة الدور المنوط به، فالإرداف الخُلفيّ الرمزيّ الذي يجمع بين نقيضين: **وقار وطفولة** يمكن تفسيره بإعادة طرح المقابل الرمزيّ لكلمة طفولة: (وقار الشعر)، لكن هذا التأويل قطعًا سيفسد المعنى عندما يخرجه من نطاق التناقض؛ لأن الخُلْفَ دال ومقصود، فطفولة الشاعريّة الجديدة التي تجعل الشاعر في موضع الاتهام وسلب الحريّة هي موضع الخلاف والمصادرة. إن الشاعر يريد الاحتفاظ بطفولته الشعريّة في براءتها وسذاجتها فضلًا عن وقارها واعتدادها بذاتها، وهو ما يسبب اغترابه وقطيعته.

وسوف نجد فكرة الجمع بين الطفولة الشعريّة والوقار عند الشاعر ماهر الرحيليّ في المقطع التالي:

العيدُ راحْ!!

وخواطرُ الطفلِ الكبيرِ تلملمُ الذكرى البعيدةَ

من ترانيمِ الرياحْ[1]

(1) في مجموعة قصائد قصيرة لها عنوان موحَّد: **تغريدات شعريّة**..، ديوان: **مداي**، ص: 198.

إن الشاعر ـ في هذا المقطع ـ مأزومٌ أيضًا، فالأزمة تتمثل في ضياع العيد بما يمثِّله من فرح، ومحاولة الاستعاضة عن هذا الفرح الضائع ستكون في إعادة صنع البهجة من خلال الشعر، والشاعر هو ذلك: الطفل الكبير الذي يحاول صنع البهجة من جديد. على أنَّ الطفولة التي تلبَّس الشاعر بها هي طفولة (كبيرة). وقد يجوز أن يكون نعت الطفل بالكبير محاولة لضبط الصورة والحيلولة دون استقبالها بشكل يصرفها بعيدًا عن الشاعر، لكن هذا الأمر لا يمنع من إبقاء دلالات الكِبَر لتقيم توازنًا مع الطفولة بما تدل عليه من تؤدة واتزان، وهو ما يوازي إرداف الوقار بالطفولة في صورة الثّبيتيّ.

وفي موضع آخر يربط الثّبيتيّ بين طفولة الشاعر والنخيل، والنخل كما ذكرنا من قبلُ من الكلمات المفاتيح التي يكثر ورودها في شعره، وهي تدل على الشعر، كما تدل على الانتماء الأصيل، والبنوّة للتراث، يقول الثّبيتيّ:

أنتَ والنخلُ طفلانِ

طفلٌ قضى شاهدًا في الرجالْ

وطفل مضى شاهرًا في الجمالْ[1]

إن الشاعر يُقيم توحُّدًا بينه وبين تراثه وتاريخه ووطنه وشعره ماثلًا في النخل، ومن دعائم هذا التوحّد أن تطول

(1) قصيدة: **موقف الرمال موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 15.

الطفولة النخل أيضًا، فيكونُ النخل باعتباره وطنًا وتاريخًا وأصالةً وشعرًا؛ يكونُ مُتَّسِعًا لتأييد رؤيته الشعريّة البكر. وليس هذا الأمر من خلال التشبيه فقط، وإنما بإقامة علاقة تواز لغويّ محكم إحكامًا شديدًا بين الجملتين:

طفلٌ	قضى	شاهدًا	في الرجالْ
طفلٌ	مضى	شاهرًا	في الجمالْ

فالتوازي يقدِّم طرفين قد لا يكونان متماثلين تمام التماثل، غير أن أحدهما يعكس دلالته على الآخر بطبيعة الحال، وعند تحليلنا للعنصرين المتوازيين «نكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما»[1].

وهذه العلاقة التي أقامها الثّبيتيّ بين الطفولة الشعريّة والنخل يمكن أن نرصدها في كثير من دواوين الشعر السعوديّ. ومنها ما جاء في شعر محمد إبراهيم يعقوب في سياق حديث القصيدة عن **المرأة /القصيدة**، يقول الشاعر:

لها وطنٌ غريزيٌّ،

هويّةُ طفلةٍ خضراءَ من نخلٍ ومن أحزان[2]

يقيم الشاعر محمد يعقوب المعادلة نفسها، فهو يمدُّ

(1) **تحليل النص الشعري**، يوري لوتمان، ترجمة: د محمد فتوح أحمد، ص: 129.

(2) في قصيدة: **امرأة ولكن**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 112.

جسور الانتماء بين اللغة الشعريّة الطفلة والنخيل، فاللغة الشاعرة الجديدة لها هوية طفلة خضراء من نخل، فهي ابنة هذا التراث وربيبته.

وفي شعر إبراهيم الوافي:

النخلُ جاورني وأعطاني السماءَ

ولم أزل طفلي الصغير[1]

إن الشاعر ـ هنا ـ قد استطاع فعلًا أن يقيم التوازن والتصالح مع النخل، فانتماؤه إلى النخيل حقق سموَّه وارتقاءه، مع أنه ظل محتفظًا بانتمائه الطفوليّ، فهو منتم إلى الشعر في بكارته وحداثته، ومتصالح مع النخيل. ونلاحظ حرص الشاعر على نعت طفولته الشاعرة بالصِغَر، خلافًا للتّبيتيّ الذي جعل طفولته منتميةً إلى الكبار بالوقار في **وقار الطفولة**، أو بانخراطها الفعليّ في عالم الرجال: **طفل قضى شاهدًا في الرجال**، وكذلك ماهر الحيليّ الذي بدا الطفل عنده كبيرًا في صورته: **خواطر الطفل الكبير**، لقد كان هذا الأمر عند الشاعِرَينِ في إطار التصالح وإثبات الانتماء وجديّة التجربة، ولعل استبقاء الطفل صغيرًا عند إبراهيم الوافي إنما هو من تبعات التصالح الذي قد تمّ بالفعل مع النخيل، فَنَعْتُ الطفل بالصغير قد يكون في ظاهر الأمر مُضيفًا لجديدٍ؛ لأن الطفولة تقتضي الصغر وتتضمَّنه بشكل عفوي لا يحتاج إلى

(1) ديوان: **لا عليّ ولا ليًا**، ص: 85، والديوان كله قصيدة واحدة طويلة ممتدة..

تنبيه. غير أن النعت ـ في هذا السياق ـ ليس حشوًا ولا غلوًّا، وإنما هو إيماءٌ دالٌ على المصالحة الرابحة التي حققت الانتماء دون تضحية بصِغَرِ ذلك الطفل، أو خروجه عن طور الطفولة في مقابل الانتماء. فاللغة الشاعرة قد حققت انتماءها فعلًا، واستبقت طفولتها دهشةً وبراءة ورؤية مفعمةً بالخيال.

وأخيرًا نجد اقتران الشاعريّة بالطفولة في هذا النموذج للشاعر يوسف الرحيليّ:

أصافحُ طفلاً

فتمتدُّ من راحتي

نخلةٌ داميهْ[1]

إن المصالحة في هذه القصيدة تبدأ من التعرُّف إلى الطفولة، فالطفولة الشعريّة التي صافحها الشاعر هي التي وثَّقت من عرى التراث والأصالة في كيانه، لقد خرجت النخلة من راحته (وهي مجاز سببي عن الكتابة)، فالكتابة التي يقدِّمها الشاعر من خلال مصافحته للطفولة كتابة مغروسة في أعماق التراث نخيلًا.

ولعل في وصف هذه النخلة الوليدة بالدامية ما يعبر عن أوجاع الكتابة ومكابدات الوصول، وقد تكون ـ أيضًا ـ اختزالًا دلاليًا وجيزًا يعبِّر عن ضريبة المصالحة مع التراث، أو

(1) قصيدة قصيرة جدًا عنوانها: **نظرة**، ديوان: **التي في الصدور**، ص: 60.

تعبيرًا عن المخاض الإبداعي، أو استشهاد القصيدة. . .إلخ. ولا نستطيع أن نفرض تأويلًا بعينه، فالصورة قادرة على الإيحاء بالوجع مهما تعددت أشكاله أو تنوعت مسبباته.

(5) الموقف من القديم

للشاعر الحداثّي موقف رافض للقديم، فهو يحاول أن يكون متجاوزًا وعابرًا، ويريد أن ينجوَ من شَرَكِ الانقياد، إنه يريد أن يكون صوتًا منفردًا متميّزًا، يريد أن يصنع لغته الخاصة التي تعكسُ مزاجه وفكره ورؤيته، ولا شك «أنَّ العلامة الأولى للجِدَّة الشعرية هي في إيصال الانفصال. . أي في نفي السائد المُعَمَّم، ورفض الاندراج فيه. . .، فالرفض أو النفي هو بهذا المعنى علامة الأصالة»[1].

وفكرة رفض القديم إنَّما تكون موقفًا فنيًّا يمارسه الشاعر فعلًا إبداعيًا من خلال كتابته، وكذلك قد يكون موقفًا فنيًّا يُعبَّر عنه في سياق حديثِ الشعر عن الشعر، فالشاعر يقول في شعره إنه يتمرد على القديم، يرفضه، يحاوره يجادله، يعبر عن موقفه منه، كل ذلك جائز ووارد مادام الشعر متحدِّثًا عن الشعر.

وفي سياق هذا الموقف الإبداعيّ الفنيّ من اللغة القديمة يبدأ الشاعر تمرّده بشكل عفويّ مباشر في ديوانه الأول:

---

(1) **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب**، أدونيس: علي أحمد سعيد، الجزء الثالث: **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة (1403هـ ـ 1983م)، ص: 251.

مللنا الشعرَ أغنيةً مُعادهْ

مللنا الشعرَ قيدًا من حديدٍ

مللنا الشعرَ كيرًا للحدادهْ

مللنا الشعرَ عبدًا للقوافي

مللنا الشعر مسلوبَ الإرادهْ[1]

لكن الشاعر في سياق بحثه عن اللغة الجديدة، ومع تطوّر تجربته الشعريّة، تخلى كثيرًا عن هذه اللغة الخطابيّة المُباشرة، وغدا يصوغ فكرته في صوغ مجازي أشد كثافةً وأقل مُباشرةً، وهذا ما يتواءم مع طبيعة فكرة التمرّد أصلًا. ومن هذا القبيل ما يبدو في ديوانه الثالث: التضاريس، وإذ يكون الشاعر ـ وفقًا لهذه الرؤية ـ عاجزًا عن الإبداع حينما تستحوذ عليه اللغة القديمة، يقول الثّبيتيّ:

أقبلوا كالعصافيرِ يشتعلونَ غناءً

---

(1) قصيدة: **هوامش حذرة على دفتر الخليل**، ديوان: **عاشقة الزمن الورديّ**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 255، ومن الطريف أن تكون صور هذا المقطع التي تتمرد على الشعر التقليديّ ـ هي نفسها ـ تقليديّة نمطيّة مباشرة قريبة، وقد استوقفتنا صورة: **مللنا الشعر كيرًا للحدادة**، وأظن أن الصورة التشبيهيّة تقوم على فكرة إعادة الصب في قوالب نمطيّة اعتمادًا على مادة قديمة، تلك التي يمارسها الحداد نافخ الكير مع الحديد القديم، والشاعر مع المفردات الموروثة. وهي صورة جديدة تحتاج إلى بعض اجتهاد من القارئ في تأويلها لمعرفة دلالتها..

فحدَّقتُ في داخلي..

كيفَ أقرأُ هذي الوجوهَ

وفي لغتي حجرٌ جاهلي؟[1]

إن إقبال **القصائد / العصافير** على الشاعر مرهون بالتخلص من عبء اللغة الحجريّة الموروثة من عصر الجاهليّة، ويبدو الثقل والجمود في كون هذه اللغة حجرًا رابضًا على ما في الداخل. ومثل هذا المعنى نجده في شعر عبد الله ناجي:

أحمل أجولةَ الشِّعرِ

أنبشُ تحتَ رمادِ التواريخِ

عن لغةٍ لا تقالْ!![2]

يقتربُ هذا النموذج من نموذج الثّبيتيّ في الإحساس بوطأة اللغة القديمة وثقلها، فهي عند الثّبيتيّ حجر جاهلي، وعند عبد الله ناجي: أجولة من الشعر، وكلا الشاعرين مشغول بالبحث عن اللغة الحيّة التي لا تقال، الثّبيتيّ عاجز عن استقبال عصافير القصائد، وعبد الله ناجي يقلب رماد التاريخ ليصل إلى لغته الجديدة البكر التي لا تقال.

وتظل اللغة القديمة عائقًا أمام النفاذ والوصول والحركة

---

(1) قصيدة **الأسئلة**، ديوان: **التضاريس**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 125.

(2) قصيدة: **أتصاعد في الصمت**، ديوان **أتصاعد في الصمت**، ص: 16.

الحرَّة الأصيلة، إنها قيود تعوق الحركة كما يقول الثّبيتيّ:

يا التي سكَنَت غرفةً لا تُمَسُّ ستائرها

وحينَ لمستُ قيوديَ كانتْ ضفائرَها

فاحْتَجَبْتُ بأحشائها ألفَ عامْ

وصرتُ أغنِّي بلا شفتين

وأحيا بلا رئتين

وألجمُ بين يديها خيولَ الكلام[1]

إن خيول الكلام عاجزةٌ عن الانطلاق، فهي مُلجمة بين يدي تلك الفاتنة القديمة، وهي تطوِّق الشاعر بضفائرها، وتحجبه ألف عام! لا يجد صوتًا لغنائه، ولا كيانًا لحياته. وهذه القيود التي فرضها القدماء نجدها ـ أيضًا ـ في شعر طلال الطويرقي:

تركوا ضبابًا لم يرق لهديلنا

تركوا يدًا تغتالُ بهجتنا التي

لم تكتملْ

(.....)

نشروا ملامحهم لنحفظ شكلها

---

(1) قصيدة: **أغنية**، في ديوان: **موقف الرمال**، ضمن **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 32.

بمساحة اللاوعي

وابتكروا بكاءً طافحًا لعيوننا[1]

إن القيود التي تحول دون الحركة لا تزال موجودة عند الطويفري، فاللغة القديمة التي كانت عند التّبيتيّ ضفائر كالغلائل حجبته في غرفة لا تمس ستائرها ألف عام؛ تبدو عند الطويفريّ ضباب القدماء، وهي أيديهم التي تغتال بهجة المحدثين.

والخيول الشعرية مُلجمة عند التّبيتيّ لأن اللغة القديمة تغللها، والقدماءُ ـ هنا ـ يعوقون حركة الشاعر الحديث بملامحهم التي تنشر نفسها في لا وعيهم، وتفرض نفسها على أقاويلهم دون أن يستطيعوا فكاكًا منها!

وفي موضع آخر من شعر التّبيتيّ يتحدث الشاعر عن المقلدين من الشعراء فتصوّرهم قصيدته طيورًا تغني غناءً نابيًا:

ما بالُ هذا الطير كم غنى غناءً نابيًا

حتى ادلهمَّ التيهُ، وانكشفتْ من البيداءِ سوأتَها

فعاد يمصُّ من ظمأٍ وريدَهْ؟[2]

الشعر ـ وفقًا للرؤية الشعريّة العامة ـ وسيلة تجميل للكون، إنه منهل الجمال، ومرآه الحسن، غير أن **الطيور،**

(1) ديوان: **ذئاب**، ص: 28 و37، الديوان قصيدة واحدة طويلة ممتدة..

(2) قصيدة: **الطير**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان التّبيتيّ**، ص: 47.

الشعراء المُقلِّدة تكشف بغنائها النابي يكشف سوءة الكون وتزيده قحطًا وقبحًا، إن الطائر الشاعر يستهلك القديم حتى ينفد، وليس ثمة مورد آخر للتجديد.

وقد ظهرت صورة **الشاعر الطائر** عند الشاعر عبد العزيز أبو لسه في سياق مماثل:

إلام.. ونحن نلوك الغناءْ؟

هو الفرق بين القصيدةِ.. والمصيدهْ

تحاسبنا بالكلام الكثير..

ونحسبها جملةً شاردهْ

هو الفرقُ بين الطيورِ.. وبينَ الطيورِ

بطانًا تروح، خماصًا تجيء

تثور على بعضها فوق غصنٍ من الريح

تبكي.. وتبكي.. وتبكي... ولا تستريح[1]

يستعير أبو لسه تعبير الثّبيتيّ: **القصائد المصائد**[2]

---

(1) قصيدة: **جرِّب غنائي**، ديوان: **أول القمح، آخر العنب**، ص: 78.

(2) وردت عبارة: «**وتغدو القصائد بين يديكَ مصائد**» في قصيدة موقف الرمال، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 19، ويمكن تأويل هذه الصورة تأويلين مختلفين كلاهما لا يناقض سياق قصيدة الثّبيتيّ، أولهما ما ذكرناه في ص: 148 من اعتبار المصائد تعبيرًا عن المكابدة الشعرية والعناء في البحث =

للمشاكلة بين المصيدة والطيور، فثمة نوعان من الطيور أحدهما يطلب القصيدة، والآخر يقع في شراك المصيدة، وهما في عراك دائم فوق أغصان الريح (والريح في معجم الثّبيتيّ تدل على الحداثة والتغيير واللغة الجديدة كما ذكرنا في الفصل الأول)، كما أن الشاعر يستلهم في قصيدته الحديث النبويّ الشريف: «لو أنكم توكَّلون على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير تغدو خماصًا، وتعود بطانا»[1] في تناص مقلوب، فالطير عنده تغدو بطانًا وتعود خماصًا، لأنها لا تجد في القديم ما يغذوها، وهذه الدلالة تتوازى مع دلالة القحط والجدب في قصيدة الثّبيتيّ، التي يمصُّ فيها الشاعر القديم **من ظمإٍ وريده**.

وفي موضع آخر من قصيدة الطير ـ عينها ـ للثّبيتيّ يقول عن الشاعر التقليديّ:

وكم بكر رأت يمنَاه قانيةً..

وشمّت فيه رائحةً بليدهْ.

= عن المعاني، والأخير: اعتبار القصائد مصائد تحاول الإمساك بالشاعر لكي تقيد خطوه وتشده نحو القديم والموروث والتقليدي، وهو يحاول الإفلات منها، ومحاولات الإفلات من المصائد لا تتعارض ـ أيضًا ـ مع المعاناة والمكابدة في سبيل البحث عن المعنى الشعري الجيد..

(1) سند الحديث يتصل مرويًا عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهو الحديث رقم 205 في **مُسْند الإمام أحمد بن حنبل**، تحقيق وتخريج وتعليق: سعيد الأرنؤوط وعادل مرشد، دار الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1995م): ص: 332.

وارْته صهباءُ الرمال عن الرجال

وطوَّقت بغبارها الذهبي هامته وجيدهْ.[1]

الرمال في ـ في هذا الموضع ـ دالة على الشعر الموروث في لغته القديمة التي يسعى الشاعر لتجاوزها، والرمل ـ إذ ذاك ـ يوثّق ارتباط اللغة القديمة بالمكان التاريخي الذي صدرت عنه تلك اللغة الموروثة في تقليديتها ونمطيتها. وهي عندما تغدو خمرًا صهباء تدل على القدم والتعتيق، فضلًا عن السيطرة على العقول واستلابها وامتلاكها والتحكّم فيها. ولذا بدت رائحة الشاعر التقليدي بلدية، وأعرضت عنه المعاني العذارى البكر، إذ بدت يمناه قانيةً وكأنما تشرَّبت تلكم الخمر.

وصورة الشعر التقليديّ الذي أصبح خمرًا في شعر الثّبيتيّ يبدو على النحو نفسه في قصيدة عبد العزيز أبو لسه نفسها، يقول الشاعر:

أتونا بفاكهةٍ من جنانٍ بعيدهْ

وقالوا لنا:

أينَ زيتونكمْ؟

هل لكم في قليلٍ من الخمرِ!

تبقي عليكم قليلاً من العقلِ[2]

---

(1) قصيدة: **الطير**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 47.

(2) قصيدة: **جرِّب غنائي**، ديوان: **أول القمح، آخر العنب**، ص: 76 و77.

إن الانقياد المطلق للغة القديمة والسكر بها هو مما أقعدَ الشاعر التقليديّ وقيّده في شعر الثّبيتيّ، ومن ثمَّ وارته صهباء الرمال عن الرجال. وفي شعر أبي لسه نرى الأمر معبَّرًا عنه بصورة تفاعليّة دراميّة، فالقدماء في موقف الخطاب والحوار مع الشاعر الحديث داعين إلى تقليص الخيال وكفكفة الجموح من خلال «خمر عقلانية» ترد إليهم صوابهم! وهم (من وجهة نظر القدماء التي تبدو من خلال الحس الدراميّ الحواريّ)؛ هم في حالة من الفقر الإبداعي، وإلا فأين زيتونهم؟.

والزيتون الذي تفتقده قصائد المحدثين ـ من وجهة نظر القدماء ـ يجوز أن يكون رمزًا للشعر في قداسته ونورانيته وأصالته، وذلك مستمدٌّ من النص القرآني الكريم[1]، والقرآن رافدٌ أدبيٌّ أوليٌّ رئيسٌ لشعرنا العربيّ المعاصر، ونضيف إلى تحليلنا أنَّ شجرة الزيتون تعيش قرونًا، وهذا مما يضفي على الشعر صفةَ الخلود. وقد سبق الثّبيتيّ إلى الربط بين الطاقة الشعريّة الخلّاقة الباقية الأصيل والزيتون، فالبابليّ (وهو رمز الشاعر):

تَسَرْبلَ زيتونةً فأضاء[2]

على أن التمرَّد على الشعر القديم عند الثّبيتيّ ليس قطيعة

---

(1) في قوله تعالى: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ﴾ [التين 1 و2]، والنورانية في قوله تعالى: ﴿زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾ [النور 35].

(2) قصيدة: **البابليّ**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 86.

مطلقةً، فهو إذ يبحثُ عن لغته الخاصة، وعن حريّة تعبيره بعيدًا عن القديم لا ينفصل تمامًا عن قديمه، فهو في رؤيته الشعريّة طالما عبّر عن كونه ابنًا لهذا التراث، يحاوره ويجادله ويأخذ منه دون أن يكون تابعًا أسيرًا منقادًا بلا فكر ولا رويّة. يقول الثّبيتيّ:

يعاقرني كلَّ يومٍ غيابُ القوافلِ

قلتُ: يؤرقُكَ الزمنُ المتقابلُ

(...)

يحتدُّ صوتُ المغني

يكبِّلُ في قامةِ الريحِ

إمرأةً

وكتابًا

وقبرًا قديما[1]

إن مشكلة المغني الرامز للشاعر: أنه لا يريد أن ينقطع عن تراثه في رحلة بحثه عن ذاته، فهو مهموم بغياب القوافل، إنه يريد استحضارها وإبقاءها وهو ـ بعدُ ـ ابن عصره وزمانه وثقافته. إن مصدر القلق كما يبدو من الحواريّة التي تقوم بين طرفي الذات هو ذلك الزمن المتقابل، كيف يمكن للشاعر ألّا

(1) قصيدة: **المغني**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**: ص: 67 و69.

يخسر الماضي وهو في الحاضر، وكيف يمكن أن يقيم هذه الجدليّة العجيبة بين تاريخه وحاضره؟ يكون الجواب في مقطع تالٍ من مقاطع القصيدة، عندما يقيم المُغني توليفته العجائبيّة بين: (امرأة، وكتاب، وقبر قديم)، وهذه الثلاثيّة مقيّدة في قامة الريح (وقد أشرنا من قبل إلى أن الريح رمز للحداثة والتغيير). ولا تخفى طبعًا دلالة القبر القديم على التراث الحاضر الغائب الذي يعاد صوغه مجدولًا بالريح الحداثيّة.

وفكرة (الأزمنة المتقابلة) التي يمكن تجاوزها بالاصطفاء من الماضي تلك التي بدت في توليفة الثّبيتيّ بين (امرأة وكتاب وقبر قديم)، نجدها في موضع القلق والتساؤل في قصيدة جرب غنائي التي وقفنا عندها من قبل، يقول عبد العزيز أبو لسه:

من يصطفي من؟

ومن يستبيحُ الزمانَ الأخيرَ؟

ويركع بين يدي سَيِّدِهْ؟

هو الفرقُ بين الزمانِ وبين الزمانِ[1]

بينما نجد المسألة قد حُسمت تمامًا عند الشاعر محمد إبراهيم يعقوب:

وجدتُ مُسوَّدات الريح في ورقٍ نحاسيٍ..

(1) ديوان: **أول القمح آخر العنب**، ص: 80.

غسلت بمائها شغفي

ولم أحفل بأغنيةٍ لجديَ في الخزانة إذ أودعها

فجدي ليس يعرف من أنا حقًا ويرقد في عظامي[1]

فكرة الاصطفاء التي أقامتها توليفة الثّبيتيّ تبدو في شعر محمد يعقوب بشكل جليّ، فمسوداتُ الريح (أو أصول الحداثة وبداياتها) موجودة في الورق النحاسيّ العتيق الأثريّ الموروث، غير أن المسألة الانتقائية توجب على الشاعر ألا يحفل ببعض أغنيات جده الذي يجهل كينونته الحداثيّة، إنها فكرة الانفصال المتَّصل، فالجد باقٍ راقد في عظامه، وإن تخطَّاه الشاعرُ؛ فهو الحاضر الغائب، الماثلُ المُتَجَاوَزُ.

(6) القَرِيْن

فكرة القرين المُلهم فكرة قديمة جدًا في الشعر العربيّ، فمنذ عصر الجاهلية تحدَّث الشعراء عن الإلهام الغيبيّ للشعر، وعن المُلهِمين والتابعين الفحول من الجِنَّة، أولئك الذين ينفثون الشعر على ألسنتهم، فيُلجِمُونَ أعداءهم[2]، وتفاخر بعضهم بفحولة الشيطان القرين، كما جاء في شعر الشاعر الأمويّ أبي النجم العجليّ(توفي 130هـ ـ 747م):

---

(1) قصيدة: **خطا في الغياب**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 15.

(2) راجع: **فن الشعر**، إحسان عبَّاس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية (1378هـ ـ 1959م)، ص: 143 و144.

إنِّي وكلُّ شاعرٍ من البـــــــشر

شيطانُهُ أنثى، وشيطاني ذكر[1]

ولسنا نستطيع الجزم بمدى اقتناع الجاهليين بواقعيّة فكرة القرين الشيطان الموحي، فلعل شيوع الطقوس الأسطوريّة المرتبطة بالكهانة والعَرَافة في ذلك الوقت مما خوَّل لهم تصديق هذه الفكرة[2]، ولعل إيمان القدماء بمدى عبقريّة الشاعر وتفرُّده مما سوَّغها وروّج لها[3]. غير أنَّ هذه الفكرة قد تحولت ـ فيما بعدُ ـ إلى نوع من الخيال الشعريّ، وصار استحضار شعراء العصور الإسلاميّة التاليّة لهذه الفكرة مجرد تصوير فني أسطوري له ارتباط بدلالات تتوخاها قصائدهم، أو مجرد تمثيل فنيّ لفحولتهم وقدرتهم على إفحام الخصوم.

وقد عادت فكرة القرين ـ بقوة ـ في العصر الحديث، وارتبطت بالشعر الحداثيّ، وهي تقوم على إبراز تعدد جوانب الشخصيّة البشريّة، فالقرين في الشعر الحديث تقنيّة دراميّة تحول دون التعبير الذاتي المحض، وتعبِّر عن الذات الثانية

---

(1) نقلنا البيت عن كتاب: **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، مادة: **شياطين الشعر**، ص: 271.

(2) يقول الدكتور إحسان عبَّاس رَحِمَهُ اللَّهُ: إن آية تصديقهم لفكرة الشيطان الموحي اتهامهم للنبي صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر، انظر: **فن الشعر**، ص: 143.

(3) انظر: مادة: **شياطين الشعر**، في **معجم مصطلحات النقد الأدبيّ القديم**، د. أحمد مطلوب، ص: 272.

للشاعر التي تحمل ـ في الغالب ـ الجانب الخيِّر. والشاعر يحاول من خلال استخدام شخصية القرين أن يعكس ازدواج الرؤية بين الظاهر والخفيّ في ذاته. ولا تتوخى هذه التقنية الفنية الدراميّة إبراز تباين أو تناقض حاد بين الشاعر وقرينه، وإنما هي معنية بشمولية الرؤية وتكاملها؛ لأن العلاقة الجدليّة بين ظاهر الذات وباطنها يعكس موقفًا من العالم الخارجي الذي تعبر عنه القصيدة، ولذلك لا تكون شخصيّة القرين إقصاءً تامًا مطلقًا للذات؛ وإنما هي إيماءٌ لتناول الموضوع من خلال زاويتين متكاملتين من جوانبها[1].

واستحضار القرين ومحاورته وهيمنته على التجربة الشعريّة سمةٌ لا تكاد عينٌ تخطئها في شعر الثّبيتيّ، وله قصيدتان في ديوانه عنوان أولاهما **القرين**، والأخرى: **قرين**[2]. والعنوان هو أول مواضع اليقين في التأويل، بل إننا نحتكمُ إليه في فهم بعض الجوامح الشاردة التي لا تستقيم مع السياق، ويكون عليه المعولُ «في ضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد

(1) عرضت لفكرة القرين في الشعر العربيّ المعاصر بإيجاز شديد، ويمكن مراجعتها بمزيد من التفصيل في: **النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيات**، د. أحمد كُريِّم بلال، منشورات دار النابغة، القاهرة، الطبعة الأولى، (1435هـ ـ 2014م) من ص: 85 إلى ص: 89.

(2) الأولى ـ تاريخيًّا ـ في ديوان: **التضاريس** ص: 63، والأخيرة في ديوان: **موقف الرمال**، ص: 37، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**.

إنتاج نفسه»[1]. وعندما يقول النّابيتيّ في أول بيت من قصيدة: القرين:

مقيمٌ على شَغَفِ الزوبـــــعهْ

له جانحان...، ولي أربعهْ[2]

فإننا نفهم أنَّ هذا المخلوقَ المُجنَّحَ الغريبَ الماثلَ على شَغف الزوبعةِ إنما هو القرين المذكور في العنوان، ومن الجائز جدًا أن تكون كلمة مقيمٌ خبرًا لكلمة العنوان: القرين، ليكن السياق: «**القرين مقيم على شغف الزوبعة**». وقياسًا على ذلك نستطيع أن نتأوَّل كثيرًا من الخطاب والحوار الذي نجده في شعر النّابيتيّ مع طرفٍ مجهول غير موصوف من السياق على أنه خطاب القرين، إذا كان سياق القصيدة التي نتناولها مما يسمح بهذا التأويل ويدعمه.

لقد اعتبر بعض الناقدين تَوَجُّهَ الخطاب في شعر النّابيتيّ إلى مجهول لا يعرفه القارئ إلا بمشقةٍ وتأويل احتمالي غير قاطع سببًا قويًا من أسباب الغموض[3]، وليس ثمة شكٌّ في أنَّ في **تفسير الشعر بالشعر** جلاءَ هذا الغموض، من خلال قياس سياق القصيدة على سياق «إنتاج كاتبها، وهذان

(1) **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د.محمد مفتاح، ص: 72.

(2) ديون **التضاريس**، ضمن **ديوان النّابيتيّ**، ص: 63.

(3) انظر: **الإبهام في شعر الحداثة..**، د. عبد الرحمن القعود، ص: 267، وانظر: **الوجوه والدروب**، د. طارق شلبي، ص: 272.

سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر، ومن المهم جدًا معرفة السياقين من أجل التحرُّك الفعَّال باتجاه تفسير أي قصيدة»[1].

وعلى هذا الأساس نرى أن القرين في شعر الثّبيتيّ شخصيّة خياليّة تعبِّر عن ذاتهِ المتشعِّبة المتعددة الرؤى، وهي لا تقوم فقط بدور المُلهم ـ كما كان الأمر في الشعر القديم ـ وإنما تحاور الشاعر ـ أحيانًا ـ لترسم له خطى التجربة، ومعالم الطريق الأصوب. وهذه الصورة المُبتَكرَة تسللت إلى دواوين الشعر السعودي من بعد الثّبيتيّ، وأصبحت من السمات الملحوظة، ويغلبُ ألا يشير الشعراء السعوديون إلى أنّ هذا المجهول الذي يخاطبونه هو قرينهم المُتخيَّل، بيد أن فهمنا لسياق شعر الثّبيتيّ، ورؤيتنا لملامح التجربة المشتركة تجعلنا نفهم قصائدهم قياسًا على فهمنا لقصائد الثّبيتيّ.

وفي هذا المضمار يكون على الشاعر ـ غالبًا ـ تعريف المتلقِّي بأن القرين ليس إلا صورة منه، إذ «يكشف عن الرؤية التي تدل على الازدواج والتوحّد»[2]. وهذا ما نراه في شعر الثّبيتيّ في قصيدة قرين:

لي ولكْ

(1) **الخطيئة والتكفير..**، د. عبد الله الغذّامي، ص: 86.

(2) **النزعة الدراميّة في الشعر العربي..**، د. أحمد كُريِّم بلال، ص: 87.

نجمتان وبرجان في شرفاتِ الفَلَكْ

ولنا مطرٌ واحد

كلمًا بل ناصيتي بللكْ[1]

وفي قصيدة: القرين:

أفاتحه بدمي المستفيقِ

فيذرفُ من مقلتي أدمعهْ

وأغمدُ في رئتيهِ السؤالَ

فيرفعُ عن شفتي إصبَعه[2]

إن الشاعر وقرينه شريكان في الإبداع، ومن ثمّ فالعالم الجماليّ المنشود: **نجمتان وبرجان في شرفات الفلك** إنما هو ملك لكليهما معًا، وإذا اعتبرنا **المطر** رمزًا للإبداع الشعريّ فهو إذ يفيض على الشاعر يبلل قرينه في آن.

وفي نموذج الثّبيتيّ الثاني تبدأ الكتابة الشعريّة من الوجيعة واستفاقة الدم، ومن ثمّ نجد القرين باكيًا من عين الشاعر، وعندما يبادره الشاعر بالتساؤلات لتبدأ الكتابة الشعريّة يرفع القرين إصبعه من على فم الشاعر (تقويضًا لعلامة الصمت)، ومن ثمّ تفيض القصيدة.

ومحاولة إثبات التوحّد بين الشاعر والقرين، وأنهما

(1) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 37.

(2) ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 63.

فرعان لأصل واحد، أو صورتان متكاملتان لذات واحدة هو مما نراه في قصائد الشعراء الذين تأثروا بالتّبيتي ـ أيضًا ـ ، ومن هذا القبيل في شعر عبد الله ناجي:

فكنتَ اكتمالينِ في واحدٍ

وثانيكَ..

مُلْتَبِسًا أوَّلَكْ

ومن أنتما؟

أنتما كائنٌ

تقادمَ في النُّورِ حتى هَلَكْ[1]

تشترك هذه القصيدة ـ في مجملها ـ مع قصيدة قرين للتّبيتيّ في أمور عديدة أظهرها وأولها التقارب الموسيقي الماثل في القافية عند الشاعرين (**لي ولكْ / أوَّلك**) (**تِ الفلك، بللك / تى هلك**). فضلًا عن وحدة موضوع القرين بينهما تقريبًا، والتوجّه الخطابي المباشر للقرين في كلا القصيدتين بكاف الخطاب. وفي هذا المقطع ـ كما هو في المقطع الذي أوردناه للتّبيتيّ ـ يحاول الشاعر التماهي مع قرينه، فَهُمَا اكتمالان في واحد، وكلاهما كائن (بصيغة الإفراد). وكذا ينتسب هذا الكائن الملهمُ مع شاعره إلى النور، وهي صورة تتوازى مع انتساب التّبيتيّ مع قرينه إلى الأفلاك وأبراج

(1) قصيدة: **كائن منفي** ، ديوان: **الألواح**، ص: 53.

النجوم، فكلا الشاعرين يحاول تقليد شاعريته شيئًا من الرفعة السماوية.

ومن نماذج صور التوحّد مع القرين الشعريّ في شعر حاتم الزهرانيّ:

ورحتُ أُعْلِي من صوتِهِ

وأرى بإصبعي

كيفَ تحدثُ الجَلَبَهْ

بناتُ أفكارِهِ

شربنَ معي

من قهوةٍ مستفزَّة

رطْبَهْ[1]

عندما يكتب الشاعر يُعلي صوتَ قريْنَهُ، وأفكار الشاعر ما هي إلا أفكار القرين تحتسي قهوتَه المستفزَّة. وقد يكون من المُتاح لنا ـ في هذا الموضع ـ تأويل القهوة المستفزَّة الرطبة بالمعاني الشعريّة، وهي صورة شبيهة بصورة الثّبيتيّ التي يحدِّث فيها قرينه:

واسْفَحْ على قُلَلِ القــومِ

---

(1) قصيدة: **جدار على وشك الطيران**، ديوان: **الياء يائي**، ص: 27، وقد تبدو القصيدة للوهلة الأولى مختلةَ الإيقاع، والسبب في ذلك كتابتها بالشكل التفعيلي مع أنها عموديّة موزونة مقفاة، من بحر المنسرح، وهو بحر نادر الاستخدام جدًا في الشعر الحديث.

قهوتَك المُرَّة المُستطابة[1]

فالقهوة المُرَّة شراب عربيّ شعبيّ أصيل، غير أن سَفحَها على: قُلَلِ القوم مسألةٌ لا يمكن أن تُقْبل بشكل واقعي، إذ «القُلَّةُ من الشيء أعلاه، وخص به بعضهم أعلى الرأس»[2]، وهي بذلك تكون خارجة عن اللياقة، والأمثلُ أن نعتبر القهوة المرَّة التي يسكبها القرين رمزًا للقريض الموغل في عراقة التراث الشعبيّ، وأن صبّها على الرؤوس إن هو إلا غَمْر تلك الرؤوس بالأفكار الشعريّة. ومن ثمّ نجد تقاربًا كبيرًا بين صورة القرين عند حاتم الزهرانيّ وصورته عند الثّبيتيّ.

على أن الحديثَ عن القرين يغدو في مواضع كثيرة عند

---

(1) قصيدة: **تغريبة القوافل والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 97.

(2) مادة: (**قلل**)، **لسان العرب**، الجزء الخامس، ص: 3728، وقد جاءت كلمة قُلَلِ في ديوان الثّبيتيّ بكسر القاف على هذا النحو: (قِلَل)، وهذه الكلمة بهذا الضَبْط معناها: القليلون، فالقِلّة «ضد الكثرة، وجمعها قِلَل» **المعجم الوسيط**، ص: 756، ويجوز على هذا الضبط اعتبار القِلَلِ المسفوح عليهم القهوة هم النخبة المصطفاة. غير أني سمعتها بهذا الشكل (قُلَل) في حلقة: **برنامج إضاءات** التي كان الثّبيتيّ ضيفًا عليها، فآثرت ضبطها كما سمعتُها من الشاعر بصوته، ولمزيد من التأكيد رجعتُ إلى مُسجَّلة أخرى في مناسبة مختلفة للشاعر ينشد فيها هذه القصيدة فوجدناها على هذا النحو عينه، فتأكَّد لدينا صحةُ ما رجَّحناه. وهذه المسجَّلة موجودة على قناة موقع اليوتيوب وعنوانها: محمد الثّبيتيّ بصوته: قصيدة تغريبة القوافل والمطر. ورابطها:
https://www.youtube.com⁄watch⁄v§JFGsJeTu954

الثّبيتيّ حديثًا مع القرينِ بشكل حواري دراميّ، وجُلُّ تلكم الأحاديث محوره التجربة الإبداعيّة والبحث عن القصيدة البكر التي يبتغيها الشاعر ويعاونه قرينه في الوصول إليها. ومن ذلك ما يستبعدُ الشاعر فيه فيوض الإبداع في لحظة من لحظات النضوب، فيأتيه صوت القرين معضّدًا ومحفِّزًا:

ما أبعدَ الماءَ!

لا فالذي عتّقَتْهُ رمالُ الجزيرةِ

واستودعتهُ بكارتَها يردُ الماءَ[1]

وقد يكون القرين في موقف مناقض في لحظات الاحتجاب ـ مثلًا ـ فيكون الصوت المُتحفِّز هو صوت الشاعر نفسه:

قال:

أنتَ بعيدٌ كماء السماءِ

قلتُ:

إني قريبٌ كقطر الندى[2]

ومثل هذه الحواريات بين الشاعر والقرين ما نجده في

(1) قصيدة: **تغريبة الماء والقوافل**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 104.

(2) قصيدة: **موقف الرمال، موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 17.

شعر محمد إبراهيم يعقوب في قصيدته: **مرآتان لنهر واحد**، وعنوان القصيدة ـ نفسه ـ يرمز إلى التقارب بين الشاعر والقرين، فكلاهما مرآة لنهر الإبداع، يقول محمد يعقوب:

قال: اتكأتُ عليكَ

قلتُ: ألم تخن ظلي وتفرط في غيابي؟

قلت: ارتكبتُ خطيئة اللغة الحرون..

فقال: لم تعرف وصايا الماثلينَ أما حكمتهم،

ولم تأخذ كتابي...[1]

إن الشاعر يشكو ـ أيضًا ـ من احتجاب الإبداع وغياب القرين، والقرين يُبينُ له معالمَ طريق الإبداع. وكل هذا إنما يكون في حواريّة جدليّة بين الشاعر والقرين الذي يُمثِّل صورةً من صور الذات الشاعرة.

وقد يكون الحوارُ بشكل مباشر، بحيثُ يكون الطرفان ماثلين، وكل واحد منهما يفضي بما عنده، كما في هذا النموذج:

ماذا هُنا للمستجير للهجير؟

طعامهُ ورقُ.

ماذا هنا للمستجير من الهجير؟

---

(1) ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 85.

منامُهُ أرَقٌ.

ماذا هنا للمستجير من الهجيرِ؟

مدامُه موسيقى[1].

إن الشاعر يُسائل قرينه عن سبيل الفكاكِ من الهجير. وقد يكون الهجير أوجاع الحياة ومتاعبها، ومن ثمَّ يكون جواب القرين بأنه لا فكاك من الهجير إلا بالانغماس في عالم الشعر، فقدر الشاعر أن تكون حياته بين الورق والأرق والموسيقى.

وفي موضع آخر يستبعدُ الشاعر فيوض الإبداع في لحظة من لحظات النضوب، فيأتيه صوت القرين معضّدًا ومحفِّزًا:

ما أبعدَ الماءَ!

لا فالذي عتّقَتْهُ رمالُ الجزيرةِ

واستودعتهُ بكارتَها يردُ الماءَ[2]

ومثل هذا الحوار المباشر مع القرين نجده في شعر: عبد الله ناجي:

ماذا حملتَ لنا؟

روحًا وأغنيةً؟!

---

(1) قصيدة: **الظمأ**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 52.

(2) قصيدة: **تغريبة القوافل والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 104.

حملتُ فيها لكم..

ريحانةً وندى

إني رحلتُ لأني كنتُ مُكتئبًا

وأنتَ؟

مكتئبٌ!

لم أبرح البلدا

فنحن لحنان مصلوبان في وطنٍ

وعمرُنا...

قِصّةٌ مشروخةٌ

وصدى...[1]

إن الحوار ـ في الغالب ـ يهدف إلى إبراز التناقض بين الشخصيات؛ لأن كل شخصيّة تناضل بحوارها عن وجهة نظرها التي تؤمن بها خلال القضيّة موضع الحوار، غير أن الحوار بين الشاعر وقرينه إنما هو حوار بين طرفي الذات، وهو حوار يهدف إلى إبراز التقارب، وهذا ما نراه في هذا الحوار الذي ينتهي بأن الشاعر وقرينه إنما هما قصة واحدة وصداها، وأنهما يعانيان اغترابًا واحدًا.

(1) قصيدة: **غيوم مغتربة**، ديوان: **الألواح**، ص: 71 و72.

(7) نبوّة الشعرِ

منذ عهد اليونان قبل ميلاد المسيح عليه السلام ساد اعتقاد ـ أسطوريّ ـ بأن الشاعر يعتريه «جنونٌ علويٌّ»، وأن الشعراء مَتْبُوعوْن بأرواح خفيّة[1]. أمَّا في شعرنا العربيّ القديم فقد رُوِيَ عن اللغوي الراوية الأديب أبي عمرو بن العلاء (ت: 154هـ ـ 770م) قوله: «كانت الشعراءُ عند العربِ بمنزلة الأنبياء عند الأمم»[2]، ولعل هذه المكانة التي تشبه مكانة الأنبياء إنما كانت لأنَّ العرب القدماء الجاهليين لم يكن لديهم كتابٌ ولا علمٌ إلا ما كان من أمر الشعر، وإنما أنزلوهم هذه المنزلة لِمَا في شعرهم من الحكمة والقدرة على استمالة قلوب الناس ولِمَا كان للشعر من فعلٍ ظاهر ومؤثر في المجتمع[3].

وهذه الرؤية الأسطوريّة للشاعر ومكانته الساميّة المُقدَّسة ربما تضاءلت بالفعل بعد العصر الجاهلي، غير أن بعضًا من

---

(1) راجع: **فن الشعر**، إحسان عبَّاس، ص: 142.

(2) **كتاب الزينة في الكلمات الإسلاميّة العربيّة**، أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازيّ (ت: 322هـ ـ 943م) تحقيق حسين فيض الله الهمداني، منشورات: مركز الدراسات والبحوث اليمنيّة، صنعاء، الطبعة الأولى (1415هـ ـ 1994م) ص: 105، وجدير بالذكر أنَّ أبا عمرو أردف كلامه بأنَّ هذه المنزلة لم تكن إلا أيام الجاهليّة، ثم إنها قد تضاءلت تمامًا بعد اختلاط شعراء البادية بالحواضر، وبعد مجيء الإسلام..

(3) ما ذكرناه ـ في هذا الموضع ـ إنما هو تبرير وتفسير أبي حاتم الرازي صاحب **كتاب الزينة** لمقولة أبي عمرو بن العلاء التي ألحق فيها شعراء الجاهلية بالأنبياء، راجع: **السابق**: ص: 106.

الشعراء القدماء لم يكن يجد حرجًا من تشبيه نفسه بالأنبياء استرفادًا لهذه المنزلة العَليّة، لاسيما في مجال الفخر، وقد كان من أسباب تلقيبِ شاعر العربيّة الأكبر: أبي الطيب أحمد ابن الحُسين بلقب: «**المتنبيّ**» في رأي بعض دارسيه أنّه: كان «في أوَّل عهدهِ يكثر من ذكر الأنبياء، ويردد أسماءهم في شعره، ويشبِّه نفسه بهم، ويقيس أخلاق ممدوحيه إلى أخلاقهم»[1]. وقد أراد شانئوه إغاظته بهذا اللقب الذي يدل على التشبّه بالأنبياء، وكان أبو الطيب يجد في نفسه ألمًا منه أول الأمر، ثم لمَّا شاع اللقبُ أَلِفَهُ وأحبّه[2].

وفي مواضعَ كثيرةٍ من شعر الثّبيتيّ ما يصح تسميته: **نبوَّة الشعر**. ونحن لا نزعم ـ بحال من الأحوال ـ أنَّ الثّبيتيّ قد انتهج سبيل المتنبي في التشبه الأنبياء على سبيل التفاخر والتعاظم والإحساس المتضخم بالذات،وإنَّما نقصد أن الشاعر

---

(1) **المتنبيّ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، أبو فهر: محمود محمد شاكر، منشورات: مطبعة المدنيّ، القاهرة، (1407هـ ـ 1987م)، الجزء الثاني، ص: 233، ومما ذكره أبو فهر في قول المتنبي:

مَا مُقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةَ إلاّ
كَمُقَامِ المَسِيحِ بَينَ اليَهُودِ
أنَا فِي أُمّةٍ تَدارَكَهَا اللّـ
ـهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

(2) راجع، **السابق**، ص: 235 و236، أما ما يتعلق بارتباط هذا اللقب بادعائه النبوة، فقد أثبت المؤلف بطلان هذه المسألة واختلاقها في كتابه، راجع في ذلك الصفحات: من 199 إلى 213.

يحاول (ضمن إطار فنّي تَخَيُّليّ محض) إضفاء شيءٍ من القداسة على التجربة الشاعريّة، ومن ثمّ تكون النبوّة الشعريّة صورة استعاريّة رمزيّة تعبِّر عن الفعل الشعري الإبداعيّ.

ولعل مما يسوِّغُ هذا التصوير (فضلًا عن إضفاء سَمْت القداسة والنورانيّة على الممارسة الشعريّة)، اعتبار القصيدة نوعًا من الإلهام والوحي الفنيّ[1]، وما يُمْكِن أن تمثِّله الحداثة الشعريّة من قيمٍ فنيّةٍ جديدة، وكأنما هي رسالة دَعْوِيَّة يحملها الشاعر الفريد المتمَيِّز الذي يتم اصطفاؤه ليكون مُرْسلًا إلى مجتمعٍ رافضٍ مناهضٍ مقاومٍ معترضٍ. ونضيفُ إلى هذا كلِّه ما ذكره الثّبيتيّ من أنَّه يرى القصيدة نوعًا من الاستشراف، ويراها: أشبه بالحلم[2]، وفي مأثوراتنا الدينيّة الموروثة يكون في الرؤيا شيء من النبوّة[3].

---

(1) في تصوريّ واعتقادي الشخصي أومن بأنَّ القصيدة الشعريّة وإن جاء بين أبياتها أنَّها وحي وإلهام وفيض شعوري..إلخ؛ إنما هي ـ في الواقع ـ عملٌ عقلانيٌّ منظّم، يتم بوعيٍ شديدٍ، ويتعرض لمراجعاتٍ وتصويبات وتعديلات من الشاعر. وربما استسلم الشاعر لفيوض الخيال المجنَّحة التي تذهب به بعيدًا، لكنه حتمًا يعود لمراجعة تلك الفيوض، ووضعها في إطار خطة مُحكمة تتوخاها القصيدة. ويبقى القول بأن الحديث عن الإلهام والوحي وما شابه ذلك إنّما هو فانتازيا تصويريّة تحفُّ القصيدة بهالة أسطوريّة..

(2) سمعناه من الشاعر في حديثه التلفزيوني مع تركي الدخيل، **(برنامج إضاءات)**. (سبق ذكره)..

(3) جاء في **مُسنَدِ الأمام أحمد بن حنبل**، بسندٍ يتصل مرويًا عن أبي هريرةَ رضي الله عنه، عن النبي ﷺ أنَّه قال: «رؤيا المؤمن جزء =

وفي شعر الثّبيتيّ قد تبدو نبوّة الشعر سافرةً عن ذاتها بشكل واضح وصريح، فهو يقول ـ مثلًا ـ عن البابليّ الذي يرمز للشاعر:

تجرَّع كأس النبوءةِ[1]

وفي هذه الصورة يمكن أن نستشعرَ غصص ومرارة المهمة الشعريّة، وأن المشوار الشعريّ على قداسته ونورانيّته موجع ومؤلم. وهذه الصورة نراها في شعر عبد الله الفيفي:

ماذا جنى المتنبئ المحمومُ شعرًا،

غير خيلٍ إذ تكوس...[2]

إن صورة تجرّع الألم تتوازى مع صورة العثرة[3] في شعر عبد الله الفيفي، وكلاهما من تبعات نبوّة الشعر. وهو ما نجده ـ أيضًا ـ في شعر حاتم الزهرانيّ:

كم تعترينِي

= من ستةٍ وأربعينَ جزءًا من النبوّة». الحديث رقم: 7183، الجزء 12، ص: 107.

(1) قصيدة **البابليّ**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 81، وسياق القصيدة التي سنعرض لها مجددًا يؤكد أن المقصودة بالنبوءة ـ هنا ـ النبوّة، لا التنبؤ أي: توقّع الحدث المستقبلي..

(2) قصيدة: **ويصحو السؤال أشجارًا** ديوان: **فيفاء..هبة الطفولة**، ص: 73.

(3) يُقال كاس الحيوانُ إذا مشى على ثلاثٍ من قوادمه، راجع: **المعجم الوسيط**، مادة كوس، ص: 804.

لابيضاضِ البدرِ

من حلل الحروفِ

نبوَّةُ الذعرِ البريء[1]

إن نبوَّة الشعر ـ في هذه القصيدة ـ لونٌ من ألوان الذعر البريء، وهي صورة تعبر أيضًا عن امتزاج النقيضين بهجة وألمًا.

على أنَّ النبوَّة قد تعبِّر عن مكنوناتها بشكل غير مباشر، فيكون السياق التصويريّ موحيًا بهذه النبوّة دون إفضاء أو بوح صريح، يقول الثّبيتيّ في هذا المضمار في مقطعٍ شعريٍ تتلبس فيه نبوَّة الشعرِ بالإشراق الصوفيّ العرفانيّ يقول الثّبيتيّ في قصيدة: **موقف الرمال، موقف الجناس**:

ضمَّني، ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

بميمٍ، وحاءٍ، وميمٍ، ودال

واستوى ساطعًا في يقيني[2]

عنوان قصيدة: موقف الرمال فيه محاكاة لعناوين مواقف الصوفيّ: أبي عبد الله محمد بن عبد الجبار النفَّري (ت: 354هـ ـ 965م)، فهي من قبيل: «موقف العز، موقف

(1) قصيدة: **العابرون على المرايا**، ديوان: **الياء يائي**، ص: 114.

(2) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 11.

القرب، موقف الكبرياء... إلخ»[1]، أما المقصود بمعنى: أوقفني في معناها الصوفيّ، وهو ما يمكن أن ننقله إلى تأويل القصيدة: «أيقظ قابليتي لتلقي التجلّي»[2]. فالوقفة هنا نوع من أنواع التجليّ واستقبال الفيض النورانيّ العرفانيّ. وقد لاحظ الدارسون أنَّ في هذا المقطع من القصيدة «تقمَّص خجل للنبوة، عبَّر عنه الشاعر بميم وحاء وميم ودال، وهي الأحرف المكوِّنة لاسم النبي العظيم محمد ـ عليه الصلاة والسلام ـ الذي ضمَّه جبريل في غار حراء، وهي ـ أيضًا ـ الأحرف المكوِّنة لاسم الشاعر الثّبيتيّ الذي يتعرض لضمٍّ مماثل واستيقاف، وكذلك هي مكونات اسم النفَّري»[3]. ولا بأس أن تكون النبوَّة متلبِّسة بالصوفيّة، والمحصِّلة في نهاية الأمر ماثلةٌ في تعرّض الشاعر لطيف نورانيّ يخوِّله اعتلاء مقام الشاعريّة في قداسته وسموّه.

وهذا الموقف الذي يبدو فيه الشاعر في حضرةِ الشاعريّة ماثلًا باسمه ليتم اصطفاؤه شاعرًا نجده في شعر عبدالله ناجي:

---

(1) راجع هذه المواقف وغيرها في كتاب: **شرح مواقف النفَّري**، عفيف الدين التلمساني (ت: 690هـ ـ 1291م)، تحقيق: د. جمال المرزوقيّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، (1420هـ ـ 2000م) ص: 55 وما بعدها..

(2) من شرح التلمساني لمواقف النفّريّ، راجع: **السابق**: ص: 57.

(3) **تحولات الخطاب الشعريّ في المملكة العربية السعوديّة**، د. عبد الحميد الحساميّ، ص: 57.

من أنتَ؟

عبدُ الله...

ماذا في شِمالِك

تلكَ فأسي

منذُ اختطفتُ قداسةَ الأشجارِ

غنَّى طيرُ حدسي

ناولتني كأسًا مقدَّسةً

ولم أمنحكَ رأسي[1]

ثمَّةَ مواضعُ تلتقي فيها هذه الفقرة الشعريّة مع ما ذكرناه من شعر الثّبيتيّ آنفًا، جوهرها وأهمها فكرة نبوّة الشعر التي لا يُصرَّح بها بشكل مُباشر، ولكنها تُفهمُ من السياق العام، ومن ذلكَ تلقِّي المهمة الشعريّة من قُوّة عُليا، واستلهام فكرة اللقاء الأول بين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه السلام في الغار عند الثّبيتيّ، الذي يقابله ـ هنا ـ فكرة مثول سيدنا موسى عليه السلام بين يدي الله عز وجل في طور سيناء، واستلهام دلالة الآية الكريمة: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا۟ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ﴾[2]، ومثول اسم الشاعر في الحوار (ميم، وحاء، وميم، ودال) و(عبد الله). غير أنَّ عبد الله ناجي (وإن

(1) قصيدة: **رذاذ كونيّ**، ديوان: **الألواح**، ص: 28.

(2) سورة: **طه** : الآيتان: 17 و18.

استلهم فكرة نبوّة الشعر التي سبق إليها الشّبيتيّ) يمضي بصورته نحو أفق جديد ومغاير، فسياق التصوير عند الشّبيتيّ فيه نوع من الامتثال والقبول لأمر لقِوْى العُليا التي تُمثِّل الاصطفاء الشعريّ للشاعر، (**واستوى ساطعًا في يقيني**)، بينما كان السياق عند عبد الله ناجي انتقائي اصطفائي من قبل الشاعر لما يمكن أن يؤخذ من تلك القوى العُليا: (**ناولتني كأسًا مقدَّسةً، ولم أمنحكَ رأسي**)، كما أن الشاعر يحمل فأسًا تمثِّل تمردَه على قداسة الأشجار، فإذا كانت الأشجار صورة تمثل المعاني الشعريّة التي يَحْتَطِبُ الشاعر قداستها فإن في هذا التصوير بعض إيحاءات الانتقاء، كما أن وجود الفأس في يسار الذات الشاعرة لا يمينها إنما هو روح التمرّد والمخالفة والاحتكام إلى الذات المنفردة غير التابعة ولا المنقادة.

على أن استلهام نبوَّة موسى عليه السلام تحديدًا كانت مما سبق إليه الشّبيتيّ أيضًا، يقول الشّبيتيّ عن البابلي وهو رمز الشاعر:

تجرَّعَ كأس النبوءةِ

أوقدَ ليلاً من الضوءِ

غادر نعليه مرتحلاً

في عيون المدينةِ[1]

(1) قصيدة **البابليّ**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 81 و82.

ففي هذه الأبيات يبدو إسقاط قصة موسى عليه السلام على الشاعر، واستلهام قول الله عز وجل على لسان موسى عليه السلام: ﴿إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى﴾[1] وقوله تعالى: ﴿إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[2]. وهذه الآية الكريمة التي جاءت في سياق قصة موسى عليه السلام استُلهمت أيضًا في قصيدة تقاسيم، حيثُ يأتي للشاعر أمرٌ على جهة الاستعلاء:

اخلع هنا نعليكَ

ثم انهضْ على

قدم الثباتْ[3]

ونبوّة موسى عليه السلام تبدو تلميحًا عارضًا ـ أيضًا ـ في شعر محمد إبراهيم يعقوب:

في سياق حديثه عن الانتماء إلى زمرة الشعراء الحداثِيِّين المتميزين الذين أعرضوا عن الانقياد المطلق للموروث، وهذا الانتماء اصطفاء لهذه الزمرة التي ينتمي إليها الشاعر:

لستَ وحدَكَ من رأى نارًا

---

(1) سورة: **طه**: الآية 10.

(2) سورة: **طه**: الآية 12.

(3) القصيدة مُقسَّمة إلى مقاطع معنونة، وهذا البيتُ في صدر مقطع عنوانه: **صلاة**، ديوان: **تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 214.

ولم يذهب ليأخذَ حصّةَ الآتينَ من آبائهم[1]

على أنَّ استلهام نبوَّة الشعر من خلال قصة سيدنا موسى عليه السلام تحديدًا تلك التي بدت لها إشارات تلميحيّة في شعر الشّبيتيّ تظهر بقوة عند الشاعر عبد الله ناجي في ديوانه: الألواح كاملًا، ولعل آية ذلك وبرهانه البيِّن إنما هي في عنوان الديوان نفسه، الألواح وهي تعاليم الله لموسى عليه السلام: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُ فِي ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَيْءٍ﴾[2]، وفي الديوان نفسه إشارات بيّناتٌ عديداتٌ لهذه النبوّة.

ومن وسائل الإيحاء بنبوّة الشعر عند الشّبيتيّ استلهام النص القرآني في الحديث عن الشعراء بحديث شبيه بالحديث عن الأنبياء، ومن ذلك قول الله عز وجل عن أنبيائه عليهم صلوات الله: ﴿سَلَٰمٌ عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ﴾ و﴿سَلَٰمٌ عَلَىٰ مُوسَىٰ وَهَٰرُونَ﴾ و﴿سَلَٰمٌ عَلَىٰٓ إِلْ يَاسِينَ﴾[3]. ويقول الشّبيتيّ عن الشاعر:

سلامٌ عليكَ

سلامٌ عليكَ فهذا دمُ الراحلينَ كتابٌ

من الوجد نتلوهُ[4]

---

(1) قصيدة: **الأغاني لا تخون**، ديوان: **ليس يعنيني كثيرًا**، ص: 45.

(2) سورة: **الأعراف**: الآية: 145.

(3) الآيات على ترتيبها في سورة: **الصافات**، 109، 120، 130.

(4) **تغريبة القوافل والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 103، 104.

ويقول في بوابة الريح عن ذاته الشاعرة:

مُزَمَّلٌ في ثيابِ النُّور منتبذٌ

تلقاءَ مكَّةَ أتلو آيةَ الرُّوح[1]

وفكرة النبوّة وقداستها في هذا البيت تتمثل في استلهام خطاب القرآن للنبي محمد ﷺ: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمُزَّمِّلُ﴾[2]، فضلًا عن النورانيّة، والتلاوة، والتوجّه نحو مكة.

وعلى هذا النحو نجد الشاعر السعوديّ يضفي على ذاته الشاعرة صفة القداسة في إطار المخيّلة الشعرية من خلال استلهام حديث القرآن عن الأنبياء، فمن ذلك في شعر محمد إبراهيم يعقوب:

قال اقترب

لا تخشَ إلا أنتَ

آيتك اشتعال الريح في كفيّكَ

(....)

أنتَ

غيابةُ الرؤيا..

فلا تقصص على أعصاب إخوتكَ

---

(1) ديوان: **بوابة الريح**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 299.

(2) **سورة المزّمل**، الآية: 1.

الذي ظللت بي وجعَ انفلاتِكْ[1]

وفيه محاكاة لحديث النص القرآني عن زكريا عليه السلام: ﴿ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾[2]، وحديث القرآن الكريم عن يوسف عليه السلام: ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾[3].

وأخيرًا نجد استلهام النص القرآني في خطابه لسيدنا محمد ﷺ في شعر أحمد اللهيب:

إنَّا أنزلنا هذا الحزنَ على قلبكَ[4]

وفيه استلهام خطاب الله عز وجل لسيدنا محمد ﷺ: ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَا عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ﴾[5]. وفي كل هذه النماذج التي ذكرناها وغيرها تظل فكرة الإشارة إلى نبوّة الشعر ـ التي بدأها الشّبيتيّ ـ مضمرةً خفيّة يتأولها القارئ، ويسترفد إيحاءاتها من خلال استحضار النص القرآني الماثل في خلفيّة النصوص. وهي ـ قطعًا ـ حيلة فنيّة وأفق خياليٌ يوهم بقداسة الشعر ومكانة الشاعر ودوره.

---

(1) قصيدة: **لا تفارق اسمي**، ديوان: **جمر من مروا**، ص: 69.

(2) سورة: **آل عمران**، الآية: 41.

(3) سورة: **يوسف**، الآية: 5.

(4) قصيدة: **قربان لحزن لا يبصر**، ديوان: **قربان لحزن لا يبصر**، منشورات: الدوسريّ للثقافة والإبداع، البحرين، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م) ص: 13.

(5) سورة: **الزمر**: الآية: 41.

الفَصْلُ الرابعُ

الرُّؤْيةُ الأُسْطُوْرِيّةُ والخَوَارِق

جئتُ عَرَّافًا لِهَذَا الرملِ
أسْتَقْصِي احْتِمَالاتِ السَّوادْ.
جئتُ أبتَاعُ أسَاطِيرَ
ووقتًا وَرَمَادْ.

(الثبيتيّ ـ التضاريس)

الأسطورة قصص خارقة خرافيّة قديمة موروثة تُعبِّر عن تجارب الشعوب في أبعاد وأنحاءٍ متعددة.. دينية واجتماعيّة ونفسيَّة... إلخ. وهي تتضمن ـ في الغالب ـ صراعات بين ثنائياتٍ ضدّية: الخير والشر، الجمال والقبح.. وما شابه ذلك. والأسطورة من شأنها تهويل الأحداثِ، وإظهار أشخاص ذوي قدراتٍ خارقةٍ يقومون بأشياء غير واقعية ولا منطقيّة. وأحداث هذه القصص الأسطوريّة الخارقة تولد ـ عادةً ـ من رحم التاريخ وإن كانت غير واقعيّة، لأن العقل الجماعيّ يعيد صوغ هذه الأحداث وبلورتها من خلال الخيال الشعبيّ الفلكلوريّ بحيث يجعلها خارقة في رؤيتها وفي تفسيرها للكون[1].

(1) استقينا تعريف الأسطورة من كتاب: **مقاربات في مفهوم** =

والأسطورة ـ في اتساع رؤيتها للعالم وتحررها وفي انطلاق خيالها ـ تلتقي مع الشعر في صميم رؤيته الفنيّة الإبداعيّة، فضلًا عن ثراء الأسطورة بالصراع ومحاولة إيجاد التوازن بين تناقضات الوجود «فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع وقوانين الطبيعة وبينه وبين المُطْلق، وإذا رجعنا إلى الأساطير الأولى نجدها تحاول التوفيق بين تناقضات الوجود، وإيجاد معادلة لصراع الخير والشر، والوجود والعدم، والجدب والازدهار، والإنسان والمجهول، وهذا الصراع في الحقيقة هو جوهر كل شعر عظيم»[1].

والاستفادة من الأسطورة وتوظيفها واستغلال إيحاءاتها سمة بارزة من سمات الشعر الحداثيّ، وإن كانت الإشارة إلى الأسطورة تقنية شعريّة قديمة وثمة «لمحات كثيرة هنا وهناك تضع أمام أعيننا فكرة أوليّة عن وجود أساطير عربية، وعن انطواء الشعر الجاهليّ على كثير من الرموز والإشارات الأسطوريّة»[2].

ويعتبر الرافد الأسطوريّ في شعر الثّبيتيّ من الروافد القويّة «التي تفصح عن نفسها في ثنايا نصوصه بأشكال مختلفة، من

= **الأسطورة شعرًا وفكرًا**، د. محمد عبد الرحمن يونس، النادي الأدبي بالباحة، عبر: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى: (1432هـ ـ 2011م)، راجع الصفحات: 42 و43 و44.

(1) **الأسطورة في الشعر العربيّ الحديث**، د. أنس دواد، منشورات: مؤسسة دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة (1412هـ ـ 1992م)، ص: 41.

(2) **السابق**: ص: 57.

خلالها يكشفُ ويُكاشفُ عوالمَ التجربة وعوالم الواقع بما يكفل لتجربته تأصيل نص جمالي»[1]. وهو ما نراه ـ أيضًا ـ بوفرة في دواوين الشعر السعوديّ، غير أننا لا نظنُّ أنَّ تأثير الثّبيتيّ ـ في هذا المضمار ـ هو التأثير الأقوى، وقد يكون من التزيّد اعتبار الثّبيتيّ المصدر الأوَّل لمعرفة الشعراء السعوديين بالأساطير، فالأساطير موروث إنسانيّ عام وشامل ومطروح، وفي وسع الجميع مطالعته في مَظَانّه، وليس من المنطقيّ ولا من المعقول أن نقول إن شاعرًا ما قد تأثر بالثّبيتيّ لمجرد ظهور كلمات من المعجم الأسطوريّ في شعره كان الثّبيتيّ قد سبق إلى استخدامها، فالعنقاء والسندباد وشهرزاد وغيرها ليست من اختراع الثّبيتيّ، واستخدام شاعر من جيل تالٍ للثبيتيّ لمثل هذا المعجم الأسطوريّ الذي استخدمه الثّبيتيّ من قبلُ، أو لأساطير قد سبق الثّبيتيّ إليها لا يعني ـ بالضرورة ـ أنه متأثِّر به، نحن لا نستطيع إثبات ذلك بشكل يقيني، كما لا نستطيعُ نفيَه بشكلٍ قاطع. والمعوَلُ والمحكُّ في ذلك كله: استخدام المعجم الأسطوريّ، وتوظيف الأسطورة بالتقنية نفسها التي استخدمها الثّبيتيّ، أو في سياق مشابه لما استخدمه الثّبيتيّ فيها.

(1) معجم الأساطير والخوارق

من الوارد جدًا أن تكون القصة الأسطوريّة خلفيةً لقصيدة الشاعر، بحيثُ تكون أحداثها الخارقة رموزًا موحيةً ترتبط

(1) **مرايا العرَّاف**..، د. عبد الحميد الحساميّ، ص: 12.

بدلالات جديدة متجانسة بشكل ما أو بآخر مع دلالاتها القديمة. غير أن استحضار القصة الأسطوريّة كاملةً أو الإشارة إليها بشكلٍ تلميحيٍّ عارض ليس التقنية الوحيدة لتوظيف الأسطورة، فمن بين تقنيات استحضار الأساطير المتعددة: نقل كلمات من معجم أسطوريّ دون التعويل على الأسطورة التي احتوت تلك الكلمات، واستخدام هذه الكلمات في سياق النص الشعريّ، وذلك لأنَّ «معجم أي نص شعري يمثل ـ في المقام الأول ـ عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم»[1]، ولذا كان الهدف من اجتلاب كلمات من المعجم الأسطوري إرداف القصيدة بإيحاءٍ مما يَكْمُنُ في تلك المفردات، وبما يُمْكِنُ أن تعكسه تلك المفردات الأسطوريّة من جو غرائبيّ مدهش.

وأوَّل هذه المفرداتِ الأسطوريّة وأبسطها: (**أسطورة ـ خرافة**). واستخدام التشبيه المباشر لما يُراد أسْطَرَتُه بأنه أسطوريّ أو خرافيّ، بحيثُ يدخل المُشبَّه مباشرةً في العالم الأسطوريّ دون واسطة، يقول الثّبيتيّ عن الشاعر الصعلوك:

أنتَ أسطورة أتخنتها المجاعاتُ[2]

وعلى هذا النحو تقول الشاعرة: عبير محمَّد الحمد:

مدينتي..

---

(1) **تحليل النص الشعريّ**، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، ص: 126.

(2) قصيدة: **الصعلوك**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 71.

أسطورةٌ منسيّةٌ

في دفتر الحِقَبْ[1]

وكذلك التشبيه بالخرافة، يقول الثّبيتيّ:

وصدرًا يُنبتُ الأقمارَ..

والخبزَ الخرافيَّ[2]

وعلى هذا النحو يقول الشاعر عبد الله بيلا:

أيا امرأة..

رسفت في جلال القيودِ

على ضوءِ شمسٍ خرافيهْ[3]

وفي هذا المضمار، وعلى نحو شبيه باستخدام كلمتي: (أسطورة ـ خرافة) استخدم الشاعر محمد الثّبيتيّ في معجمه الأسطوريّ كلمة: **طقس** بشكل مباشر، دون تعويل على ماهية تلك الطقوس، وتدخل الطقوس ضمن المعجم الأسطوريّ لما تتضمنه تلك الطقوس بشكل عام من قيمة رمزيّة تتعلق بما هو

---

(1) قصيدة: **هذاء الأنقاض**، ديوان: **يا طولما تغيبْ**، نادي الباحة الأدبي عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى: (1432هـ ـ 2011م)، ص: 133.

(2) قصيدة: **ترتيلة البدء**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 61.

(3) قصيدة: **شمس تليق بإفريقيا**، ديوان: **صباح مرمَّم بالنجوم**، ص: 61.

خارق وخارج عن المألوف، وقد ترتبط الطقوس بالعبادات والشعائر الدينيّة، كما ترتبط بالديانات البدائيّة القديمة، متضمَّنةً جوانب أسطوريّة واعتقادات في قدرة تلك الطقوس على صنع الخوارق، وترتبط الطقوس أيضًا بالفلكلور الشعبيّ في الموالد والأعياد، وفي بعض الممارسات التي يقوم بها الصوفيون. . .إلخ. فكلمة طقوس ـ إذن ـ حينَ تكون مجرَّدةً مطلقةً عامةً غيرَ مقيَّدةٍ؛ تفيض بإيحاءات عديدة من بينها الخارق والأسطوري. يقول الثّبيتيّ:

بين عينيَّ وبين السبتِ

طقسٌ..

ومدينهْ..[1]

ثمة مجموعة عناصر ما بينها (طقس) تقف ما بين الشاعر والسبت. «وهو يدل ـ في زمرة الإشارات الطقسيّة اليهوديّة ـ على الراحة والامتناع التام عن العمل»[2]، مما يُمكن أن نفهم منه الفراغ والراحة بعد اكتمال القصيدة. أما الوصول إلى هذه الراحة فمن بين أسبابها تجاوز الطقس والمدينة،

---

(1) قصيدة: **ترتيلة البدء**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 59.

(2) جاء ذلك في أكثر من موضع في: **القرآن الكريم**، **البقرة**: 62، **النساء**: 47، 154، **الأعراف**: 163، **النحل**: 124، وراجع ـ أيضًا ـ مادة: **السبت** في: **قاموس الكتاب المقدّس**، نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة التاسعة (1414هـ ـ 1994م) ص: 453.

وهو ما يجعلنا نتصور أن الإبداع الشعريّ ـ فضلًا عن الانتماء الذي تمثله المدينة ـ يمر على المستوى التخيليّ بطقوس يُسْتَنْزَلُ بها الإبداع.

وهذا ما نجده في شعر عبد الله ناجي:

حينَ يحملُنا طقسُ أنثى

لبوحٍ جميلْ

سيدركُنا المطرُ العاطفيُّ[1]

القصيدة عند عبد الله ناجي ـ كما هي عند الثّبيتيّ فيما ذكرناه من قبل ـ أنثى، والوصول إلى بوحها يمرُّ بمجموعة من الطقوس.

وفي المعجم الموحي بالخوارق[2] استخدم الشاعر **الرُّقْيَة**، وهي: استخدام صيغ محفوظة أو مُرتجلة من الأدعية المتواترة يُقصدُ بها التوسل إلَى الله لحماية الشيء المرقِّي من

(1) قصيدة: **اكتمالات الماء**، ديوان: **الألواح**، ص: 17.

(2) يدخل في إطار الخوارق أمور من قبيل: معجزات الأنبياء السابقين، وبعض المأثورات الدينية الإسلامية كالإسراء والمعراج ـ مثلًا ـ أو نصرة النبي ﷺ بالرياح، أو نزول الملائكة في موقعة بدر... إلخ، ومثل هذه الأمور تعرض لها الشعراء العرب في شعرهم، واستفادوا من إيحاءاتها ودلالاتها التي تخرج عن إطار الإدراك البشريّ العقليّ المحدودِ بقوانين الطبيعة الواقعيّة. والخوارقُ ـ بشكل عام ـ تبعةٌ من تبعات الأساطير؛ فكل أسطورة تنطوي ـ بالضرورة ـ على مجموعة من الأحداث الخارقة التي يصعبُ تصديقها، ومع ذلك ليست الخوارقُ في جملتها أساطير، ومن =

حسدٍ أو شرٍ أو غيره، ويغلبُ أن يكون الراقي شخصًا مُعتبرًا في المجتمع يحترف هذا العمل[1]. وتدخل الرقية في الإطار الأسطوريّ من جانب الاعتقاد بالخوارق المترتِّبة على تلاوتها، وقد جاءت الرقية في شعر الثّبيتيّ في قصيدة: **الأعراب**:

ليتهم نَظروني حتى أعودَ

فأرقيهمُ..

بالحروفِ التي لا تُرى

والحروفِ التي

تتناسلُ تحتَ الثرى

= منطلق إيمانيٍّ عقائديّ لا نستطيعُ اعتبار مثل هذه الأمور أسطورةً خياليّة لا يقبلها العقل، ومن ثمَّ يعجز عن تصديقها، وقد استنكر القرآن الكريم وصف الكافرين لسير الأنبياء القدماء بأنها أساطير، قال تعالى: ﴿وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ۝٥ قُلۡ أَنزَلَهُ ٱلَّذِي يَعۡلَمُ ٱلسِّرَّ فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ إِنَّهُۥ كَانَ غَفُورٗا رَّحِيمٗا﴾ [الفرقان: 5 و6]. وأضيف إلى هذه الأمور التي استشعر الحرج في معالجتها ضمن الأساطير: الرقى والتعاويذ وتسلط الجن على الإنس والحسد والسحر... إلخ؛ مما ورد أشباه ونظائر له في السنة النبويّة الكريمة. وأفضل أن يتم معالجة ذلك كله تحت مسمى: (الخوارق) الذي لا يتضمن حكمًا مسبقًا على أن هذه الأمور ليست مما نصدقه أو نؤمن به، ومن ثمَّ جعلت عنوان هذا الفصل: **الرؤية الأسطوريّة والخوارق**..

(1) راجع مادة: **رقية** في: **موسوعة التراث الشعبي**، د. محمد الجوهريّ، المجلد الخامس: **المعتقدات والمعارف الشعبيّة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1432هـ ـ 2011م)، ص: 276.

والحروفُ التي

لا تُباحُ ولا تُستباحْ[1]

إن الحروف في شعر الثّبيتيّ مجاز جزئيٌّ عن الشعر، وهي ـ في هذا الموضع ـ تغدو صيغة من صيغِ الرُقى التي يَرقي بها الشاعر الأعرابَ، في محاولة منه لتكريس الانتماء والتواصل. وتُضْفي القصيدة على تلكم الحروف هالة أسطوريّة فهي كائن خفي غير مرئي، يتناسل تحت الثرى، فضلًا عن سؤددها الذي يجعلها لا تُستباح.

ونجد الشعر صيغةً للرقيةِ في شعر ماهر الرحيلي، يقول الشاعر:

قد كنتُ يومًا خاليًا

أرقي تماثيلَ الجمالْ[2]

يحاول الشاعر أن يصرف شعره نحو ما هو أجدى، فهو ـ فيما خلا من الزمان ـ كان يجعل شعره راقيًا لتماثيل الجمال. ومهما اختلفنا في تأويل تماثيل الجمال ليكون دالًا على الغزل أو غيره، يظل الشعرُ في كل تأويل مرقيًّا به، ويظل الشاعر قائمًا بهذه الرقية.

ومن بين مفردات معجم الأساطير والخوارق التي وظَّفها الثّبيتيّ في شعره: **التعميد**، وهو من الطقوس التي بدأتها اليهوديّة، ثمَّ أقرَّتها النصرانيّة، وهم ـ في شرائعهم ـ يعتقدون

---

(1) ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتي**، ص: 34.

(2) قصيدة: **أنَّات غرقى، جدة**، ديوان: **ما بعد السكون**، ص: 29.

بأنَّ التعميدَ بغُسل الجسد بالماء،يؤهل المُعَمَّد للدخول في العهد والميثاق، ويُطهِّره من الخطايا والخبائث[1]، وتصحبُ عملية التعميد ـ عادةً ـ طقوس احتفالية تتلى فيها مجموعة من الصلوات، ويُدْهنُ جسمُ المُعَمَّد بزيوتٍ يُعْتَقَدُ في قداستها[2]، وفي كل هذه الأمور اعتقادات في الخوارق لها جو فلكلوري أسطوري.

وقد استخدم الثّبيتيّ مفردة: التعميد في قصيدة: **آيات لامرأة تضيء:**

حينَ تنطفئ امرأة في السراب

أمتطي صهوةَ الرمل

أشهرُ أجنحتي للعذابْ

أمدُّ لها كفنًا في المدى

وأعمِّدُها بالتراب[3]

لقد ربطنا ـ من قبل ـ بين المرأة والشعر عند الثّبيتيّ، ومن ثمّ يجوز لنا اعتبار المرأة المنطفئة التي يمدُ لها الشاعر الأكفان، ثم يُعمِّدُها هي القصيدة التي يحاول بعثها من جديد،

---

(1) راجع مادة: **معموديّة** في: **قاموس الكتاب المقدّس**، ص: 637.

(2) راجع: **حول الثقافة الشعبيّة القبطيّة**، أشرف يعقوب معوَّض، منشورات: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1431هـ ـ 2010م)، ص: 73.

(3) قصيدة: **آياتٌ لامرأة تضيء**،ـ ديوان **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 119.

وتعميد المرأة / القصيدة ـ في هذا الموضع ـ هو إعادة إنارة لها بإدخالها في ميثاق الشاعر وعهده، وبمقتضى التعميدُ تكون القصيدة قد تطهَّرت بتحوّلها عن مسارها القديم. وقد لاحظنا أن الصورة فيها عدول عن التعميد الواقعيّ بالماء، وتحوّل إلى التعميد بالتراب. والتراب ـ كما هو معروف ـ تعبير عن الوطن والأرض والانتماء. ومن هذا المنطلق تتَّضح لنا رؤية الثّبيتيّ التي لا يفتأ يعبِّر عنها، وهي رؤية تقوم على التحديث مع إبقاء آصرةِ الانتماء إلى التراث، والتعميد بالتراب ـ تحديدًا ـ ، والوصول إليه عبر امتطاء صهوة الرمال؛ مما يجعل الانتماء إلى التراث وسيلة تطهير وخلاص للقصيدة التي انطفأت في السراب اغترابًا ونأيًا.

ونجد صورة التعميد في شعر عبد العزيز أبي لسه مرتبطة بالوطن، إذ تكون مفردات الوطن ـ كما هو الحال عند الثّبيتيّ ـ وسيلة التعميد، يقول الشاعر في قصيدته: **لصوت الأرض طلال مدَّاح**، وهي كما يقول العنوان في الشاعر السعودي الراحل طلال مدَّاح:

لن يأتي عاشقكِ القديمُ

صلي عليه وقبِّليهِ

وعمِّدي عينيهِ

بالبيتِ الحرامِ وزمزمَا[1]

المطرب الراحلُ: (صوت الأرض / الوطن) كما يقدمه

(1) ديوان: **أول القمح آخر العنب**، ص: 89.

لنا العنوان. غير أن ارتباط هذا العاشق الراحل بالأرض يكون ـ أيضًا ـ من خلال تطهّره وانتمائه إليها بالتعميد بـ (البيت الحرام وزمزم)، وهما أخص خصوصيات موطن المغني المكيّ الراحل، وذلك فضلًا عن خصوصيتهما على المستوى السعودي والعربيّ والإسلامي بشكل عام. وهو مما يُعمِّق انتماءه إلى تراثه ووطنه.

وفي نموذج آخر للشاعرة: بديعة كشغري نجد قصيدةً عنوانها: عمَّدْتُكَ في نبع تراتيلي، والعنوان يربط بشكل مباشر بين الشعر والتعميد. فالشعر ـ كما هو بين من العنوان ـ أداة تعميد وتطهير. والحبيبُ يتعمَّد متطهرًا ومنتميًا إلى الشاعرة، وهو ـ أيضًا ـ يُعمِّدها بتعزيز انتمائها إلى الشعر:

عَمَّدتُكَ

في عطرِ غيوبي

عمَّدني

في حبرِ الكلمهْ[1]

وأخيرًا جاءت **التغريبة** ضمن معجم الخوارق في شعر الثّبيتيّ عنوانًا لقصيدة: تغريبة القوافل والمطر. والتغريبة هي عنوان الجزء الثالث من ملحمة شعبيّة أغلب أحداثها مُخْتَلَقة وإن كان لها أصول تاريخيّة، وهي: ملحمة السيرة الهلاليّة. وتدور حول سيرة قبيلة بني هلال التي تغرّبت في تونس، في قصة كبيرة ضخمة واسعة تتناسل منها عدة قصص فرعيّة، اهتم

(1) ديوان: **الأحرف التي هي أنا**، ص: 40.

بها الخيال الشعبي عبر عدة قرون، وشدا بها المغنون الشعبيون في كثير من بلاد الوطن العربيّ[1].

وانتحال قصيدة الثّبيتيّ لعنوان تغريبة بني هلال يوحي ـ في ظاهر الأمر ـ بأن ثمة تقاطعًا مع الحكاية الشعبيّة في أبعادها الأسطوريّة وخوارقها، أو أقله بعض الترابط الدلالي. والواقع أنّ علاقة قصيدة الثّبيتيّ بالتغريبة شاحبة جدًا، فلم يرد في سياق القصيدة اسم أيٍّ من أبطالها، ولا تغريبهم إلى تونس، ولا حروبهم مع الزناتيّ...إلخ، وما كان من إشارة عابرة محدودة إلى السفر أو الاغتراب أو كتاب الراحلين... إلخ يظل احتماليًّا في دلالاته، إذ لا يعلن بشكل يقيني أيٍّ من أحداث التغريبة. ولعل الرابط الأقوى يظل في تشبيه القصيدة برمَّتها من خلال العنوان: (**تغريبة**) بالملحمة الشعبيّة، واستلهام خوارق التغريبة واسترفاد أجوائها الملحميّة الأسطوريّة لتكون في خلفيّة التلقّي عند قراءة هذه القصيدة. فضلًا عن كون القصيدة ـ كغيرها من أعمال الثّبيتيّ ـ تحاول الانغماس في صميم التراث فكريًّا ووجدانيًّا، والتشبّه بالتغريبة إحدى هذه المحاولات، إضافةً إلى خطاب المجهول الذي يمكن تفسيره بالقرين بقوله هات الربابة:

وقلَّب مواجعنا فوقَ جمر الغضا

---

(1) راجع مادة: **تغريبة**، ومادة: **السيرة الهلاليّة** في: **موسوعة التراث الشعبي**، د. محمد الجوهريّ، المجلد الرابع: **المعتقدات والأدب الشعبيّ**، ص: 147 و270.

ثمَّ هاتِ الربابةَ

هاتِ الربابهْ[1]

والربابة هي آلة العزف التي ارتبطت بإنشاد فصول: تغريبة بني هلال، فالقرين ـ في هذه القصيدة ـ مطلوب منه مناولة الربابة للشاعر ليشدو بتغريبته الجديدة. كما يبدو بطلُ القصيدة وموضوعها: «الشاعرُ» في موضع آخر:

مُترعًا بلهيبِ المواويلِ[2]

ولا يخفى أن المواويل هي معزوفة الربابة، وكذلك هي الجنس الشعريّ الغنائيّ الشعبيّ الذي نُظِمت فيه تغريبة بني هلال. وهذا كله مما يؤكد دلالة العنوان: (تغريبة) على نحو إيحائي، بغض النظر عن تعرّض القصيدة للمضامين الملحميّة التي تناولتها التغريبة، أو تقاطع دلالة القصيدة مع دلالاتها.

ومن نماذج التأسّي بالثّبيتيّ في اصطناع هذا العنوان قصيدة قصيرة للشاعر: أبي الفرج عسيلان، ويبدو أنّها تستلهم تغريبة الثّبيتيّ بشكل واعٍ ومقصود، فهي تردد اللازمة التي تشيع في قصيدة الثّبيتيّ: **سلامٌ عليكَ**، والتي يبدو فيها الشاعر أو: يبدو قرينه، (وكلاهما وجهان لعملة واحدة) في صورة نبوّة الشعر، يقول الثّبيتيّ:

---

(1) قصيدة: **تغريبة القوافل والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 97.

(2) **السابق**: ص: 103.

أشعلتَ أغنيةَ العيسِ، فاتسعَ الحلمُ

في رئتيكَ

سلامٌ عليكَ

سلامٌ عليكَ

(...)

سلامٌ عليكَ.. سلامُ عليكَ

سلامٌ عليك فهذا دم الراحلينَ كتابٌ

من الوجد نتلوهُ[1]

وفي قصيدة: التغريبة:

سلامٌ عليكَ

إذا هزَّني

وترُ الكلماتِ

وألقى بقلبيَ

بينَ يديكَ

سلامٌ عليكَ

إذا غصَّ بالحرفِ

حبرُ الكتابةِ

(1) **السابق**: ص: 103 و104.

وهيَ تمدُّ

خطاها إليكَ

سلامٌ على الحرفِ

حينَ يكونُ

وحينَ يموتُ

ويبعثُ حيًّا

على شفتيك[1]

لقد اتفقنا على أنَّ المخاطب المجهول في قصيدة الثّبيتيّ هو الشاعر أو القرين المُلهم، في صورة من صور تجليات الذات الشاعرة. ونحن نجد ـ عند عسيلان ـ مُخاطبًا مجهولًا على النحو نفسه، يمكن أن نعتبره الشاعر (معرفًا بـ أل الجنسيّة لا العهديّة)، فهو الشاعرُ بشكل مُطلق، ومن الجائز أن يكون الثّبيتيّ ـ نفسه ـ هو المُخاطب المجهول في هذه القصيدة، فاستدعاء كلمات شخصٍ ما؛ إنما هو استدعاء لهذا الشخص عينه.

(2) أسطورة البابليّ الذاتيّة

من الرموز الأسطوريّة البارزة التي ابتدعها الثّبيتيّ رمز البابليّ، ذلك الذي «يتخذه الشاعر قناعًا يبوح من خلاله بتجربته، ويؤسطر ذاته بضمير الغائب، أي أنه تحوَّل به عن

(1) ديوان: **باتجاه الشمس**، ص: 74.

الآخر، ليغدو قناعًا للذات»[1]، وهو ـ عنده ـ معادلٌ رمزيٌّ للشاعر.

والواقع أنَّ مدينة بابل القديمة مرتبطة بالعديد من الأساطير وقصص الخوارق، منها أسطورة خلق العالم، وقصة جلجاميش، وحكاية الطوفان، وعشتار...إلخ[2]، وهو مما يجعل من اسم بابل ـ في حد ذاته ـ مصدر إيحاء أسطوريًا عامًا وغير محدودٍ.

على أنّ لبابلَ جانبًا آخر يرتبط بالخوارق، فهي في النص القرآني الكريم ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالسحر[3]، ولذا كانت بابل رمزًا للأساطير بشكل عام، ورمزًا للسّحر كذلك، وقد لاحظ الناقدون شيوع الإشارات الشعريّة إلى بابل لتدل من بين مضامين عديدةٍ على «كلِّ أمرٍ ساحر»[4].

وتوشيةُ الشعر الحداثيّ بالطابع الأسطوريّ الموروث من الشعوب القديمة يجعل الشعرَ في البناء التخيليّ للقصيدة «أشبه بالسحرِ، وهي علاقة ترجع إلى تراث قديم لدى شعوبٍ عديدةٍ

---

(1) **مرايا العرَّاف..**، د. عبد الحميد الحُساميّ، ص: 59.

(2) راجع في ذلك كله: **أساطير بابل وكنعان**، شارل فيروللو، ترجمة: ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربيّ، دمشق، (1410هـ ـ 1990م)..

(3) في قول الله تعالى: ﴿وَٱتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ ٱلشَّيَٰطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَٰنَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَٰنُ وَلَٰكِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَ ۚ...﴾ [البقرة: 102].

(4) **الأسطورة في الشعر العربيّ الحديث**، د. أنس دواد، ص: 233.

نظرت إلى الشاعر نظرتها إلى الساحر والعرَّاف والنبيّ»[1]، فالبابليّ ـ إذن ـ مقرون بالسحر والأساطير عندما يكون رمزًا للشاعر، ربما لأنَّ الشعراء الحداثيين من خلال خيالهم الحاذق، ورؤيتهم المتفرِّدة يخلطون الصور الواقعيّة خلطًا غريبًا يدمِّرون به التكوين المألوف للأشياء في «اعتراض مُنَغَّم على عالم من العادات والتقاليد لا يستطيع الشعراء الحياةَ فيه، لأنهم أناسٌ سَحَرةٌ متنبئون»[2].

والتّبيتيّ لا يذكرُ في شعره تفاصيل من أساطير بابل، ولا يُسمي أحدًا من شخوصها بشكل مباشر وصريح؛ ربما بدا بعضها بشكل إشاريٍّ يحتمل التأويل للتوصُّل إلى عناصر أسطوريّة تشابه وقائع أساطير بابل، لكن كلمة بابل أو بابليّ تحديدًا إنما هي جسر عبورٍ رمزيٍّ إلى الشعر والشاعر، فالبابلي شاعر، والمنسوب إلى بابل منسوب إلى الشعر.

وفي مرحلة أولى يبدو البابليّ الرمز باحثًا عن ذاته وعن منهجه، يتحسس خطاه موجوعًا بألم البحث، يقول التّبيتيّ:

وحدهُ البابليُّ استفاقْ

---

(1) **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر**، د. عبد الغفَّار مكَّاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (1432هـ ـ 2009م)، ص: 63، وقد أشرنا من قبل إلى نبوة الشعر، وتجدر الإشارة إلى أن الذات الشاعرة في شعر التّبيتيّ تبدو كثيرًا في أفقها الأسطوري في صورة الكاهن والعرَّاف، راجع: **محمد التّبيتيّ شاعرًا** ، زيد الشمريّ، ص: 130، **وراجع مرايا العرّاف**، د. عبد الحميد الحُساميّ، ص: 69.

(2) **ثورة الشعر الحديث...**، د. عبد الغفَّار مكَّاوي، ص: 63.

وحده البابليُّ

ومضى في ليالي المُحاقْ

وحده البابليُّ

ليتهُ لم يكن وحدَهُ

ليتهُ لم يكن بابليًّا

ويا ليتهُ..

لم يكنْ كوكبًا

في سماء العراقْ[1]

إن: البابليّ / الشاعر قد استفاقَ باحثًا عن ذاته وهو يؤسس لمذهبه الجديد وحيدًا منفردًا، يمضي دون انقياد لغيره، يصنع كوكب الذات مستعيضًا برؤيته المنفردة عن القمر الذي أنقصه المُحاق.

وفي مرحلة تاليةٍ لمرحلة اكتشاف الرمز يبدو الشاعر البابليّ وقد عرف الطريق، إذ تقلب بين الموت والحياة، واستلهم الماضي استلهامًا انتقائيًا جدليًّا، فلم يبق وحيدًا، ولم يبدُ في ثنايا حديثه آثار الوجع التي أبدتها من قبل: «ليته لم يكن بابليًّا»، يقول الثّبيتي:

دارت الشمسُ حولَ المدينةِ

فانشطرَ البابليُّ

---

(1) قصيدة: **تقاسيم**، ديوان: **تهجيتُ حلمًا تهجيتُ وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 213 و214، وهو مقطع يحمل عنوان: **وحده**، ضمن عدة مقاطع معنونة تندرج في نص القصيدة.

وأصبح نصفينِ

نصفٌ يعبُّ نُخاعَ السنينْ

وآخرُ يصنعُ آنيةً للشرابْ[1]

إن البابلي في هذه القصيدة يموت ويعود إلى الحياة مرات ومرات في استلهام قويٍّ لأساطير البعث[2]، وهو في هذا المقطع الأخير ينشطرُ في دورة من دورات الموت والحياة ليغدو نصفين: أحدهما يعبُّ من نخاع السنين، والآخر يصنع آنيةَ شراب. وقد تكون هذه الدورات المتعددة في القصيدة التي تناوب بين الموت والحياة سفرًا ورحيلًا للبابلي في زخم السنوات التي يعبُّ من نخاعها ليعود مشبعًا بإرث منقول إلى دورة جديدة؛ فهو في دورته الأخيرة يعود صانعَ أوعيةِ شرابٍ يمكن أن يُصبَّ فيها ذلك الموروث المجلوب، ومن هنا

---

(1) ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 88، وقد نقلنا كلمة: «**نصفٌ**» الواردة في السطر الرابع كما جاءت في الديوان على الرفع، وظاهر السياق يدل على أنّها منصوبة بالإبدال من كلمة: نصفين، وليس ثمةَ فضٌّ لهذا الإشكال النحويّ إلا باعتبارها خبرًا لمحذوف تقديره: هو. وأود الإشارة إلى أنَّ هذه الظاهرة اللغويّة موجودة بكثرة في شعر الثّبيتيّ انتقالًا من النصب إلى الرفع على التأويل بحذف مبتدأ مُقدَّر، مثل قوله: (**وجهكِ الصخريُّ يبدو كالحٌ**)ص: 273، وقوله: (**تمتد بحران أخضران**) في قصيدة نثريّة ص: 309، وثمة شواهد كثيرة متعددة تدل على أنّ المسألة تتجاوز أخطاء الطباعة، وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتأمل.

(2) راجع: **مرايا العرَّاف**، د. عبد الحميد الحساميّ، من ص: 44 على ص: 50.

نستطيع أن نتفهَّم دور الشاعر ـ الذي يرمز إليه البابليّ بإيحاءاته الأسطوريّة وخوارقه السحريّة ـ في الموازنة بين الماضي والحاضر والقديم والجديد، والحداثيّ والموروث، وهذا هو المعنى الذي يُلحُّ عليه الثّبيتيّ في كثير من قصيده.

وقد امتدت دلالة رمز البابليّ المربوطة بالشعر إلى دواوين الشعر السعوديّ تأثُّرًا بشاعرية الثّبيتيّ، ومن ذلك نجد في قصيدة: قوافٍ للشاعر محمد حسين العُمريّ:

أبُكًا على حرفٍ يمانٍ بابليٍّ التيهِ، أزديٍّ الصبا

جَرَّحتَ نفسَكَ يا قصيدي؟[1]

إن الشعر هنا مزيجٌ من السحري الأسطوريّ البابليٍّ والتراثيّ الأصيل، فهو في تيههِ وانحرافه وحداثتهِ بابليّ، لكنه بعدُ يمانيّ أزديّ عربي صميم. وهو ما يذكرنا ببابليّ الثّبيتيّ القادم من أزمنة غابرة ليصنع آنية الشراب للمحدثين.

وهذا المعنى يتكرر عند الشاعر ـ نفسه ـ في قصيدة: **أشباه المعاني**، التي تبدو فيها صورة البابليّ أقرب كثيرًا إلى صورة سالفه صانع آنية الشراب عند الثّبيتيّ:

قالَ لي سيدي:

اليمامُ على (بَرْدَى) وأسرابُ

شعركَ نَهَرَانِ،

(1) ديوان: **مقامات في البرهة الشعريّة**، ص: 35.

والبابليُّ على ضفّةِ النهرِ صفَّى مُدَامَه[1]

فالشعر نهر، والبابليّ صانع آنية الشراب في شعر الثّبيتيّ نراه هنا مُصفِّيًا مُدامه على شاطئ النهر ليكون رافدَ تكوين معتقًا.

وفي شعر عبد الله الفيفي تبدو القصائد والمعاني ـ نفسها ـ بابليات، يقول الشاعر:

ليتني أدري بترتيب المعاني في المباني

كي أُغَنِّي

بترانيمِ الأحاسيسِ العذارى،

البابليَّاتِ إذا تزهو ببابي،

كي أعيش العمرَ فنِّيْ[2]

والطابع الأسطوريّ الساحر للقصائد البابليّات مما يجعلها عذارى، إذ لم يُسبق الشاعر إليها من قبلُ. وقد جاءت النسبة إلى بابل دالةً على الشعر نفسه ـ أيضًا ـ في شعر الثّبيتيّ:

---

(1) **السابق:** ص: 71، وقد تبدو القصيدة مختلةَ الإيقاع للوهلة الأولى، إلا أن إيقاعها ينضبط على بحر الخفيف، مع أنها تفعيليّة، واستخدام الأبحر المُركَّبة نادر ومحدود في القصائد التفعيليّة.

(2) قصيدة: **سماء من عبير**، ديوان: **متاهات أوليس، قيامة المتنبي**، ص: 135.

في انتظار المساء الخرافيِّ

ترسو مراكبنا البابليّهْ[1]

وأخيرًا نشير إلى نوع من التناص التخالفيّ مع بابليات الثّبيتيّ، «ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه»[2]، وهذه تبعة من تبعات التفاعل النصيّ مما يخول الشاعر المُتَأثِّر مخالفة الثّبيتيّ. يقول الشاعر: عبد الرحمن معيض سابي:

لم أكن بابليًّا

ولم يوقدُ الدهرَ في راحتيَّ حظوظ الرشيدِ

كنتُ أعبرُ خوفي لخوفي..

وأرسم طوقَ نجاتي هناكْ[3]

إن فهمنا لطبيعة الرمز الشعري الذي يعبر عنه البابليّ في نص شعر الثّبيتيّ الغائب يقودنا إلى فهم مناقضة الشاعر له في هذا النص الماثل، فالبابليّ وهو رمز للطاقة السحريّة

---

(1) قصيدة: **مساء وعشق وقناديل**، ديوان: **تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا**، ص: 168.

(2) **النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربيّ**، د. محمد عزّام، ص: 23.

(3) قصيدة: **البوصلة**، ديوان: **أشواق الصوفيّ**، نادي الباحة الأدبيّ عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ ـ 2012م)، ص: 27.

الأسطوريّة التي تنقل الشعر إلى عالم الخيال الرحب والفرادة والاختلاف، البابليّ هنا ـ عند عبد الرحمن سابي ـ مصدرٌ شعريّ سهل وبليد، وهو منحة مجانيّة رخيصة، وهو لم يؤت حظ الرشيد لينالها![1]، ومن ثَمَّ هو يعتمد على ذاته في إبداع قصيدته، إذ يعبر خوفه نحو خوفه.

(3) اختلاق الأسطورة

اختلاق الأسطورة، أو صنعها، أو الأسطرة ـ كما يشيع في الكتابات النقديّة ـ : نهج في البناء الفني والتصوير الشعريّ، يصوغ فيه الشاعر قصيدته على نحو مُبتَدعٍ كثيف الخيالِ، بحيث يكون صانع أساطير، وقد يستخدم الشاعر بعض ألفاظ محدودة من المعجم الأسطوريّ العام كالعنقاء والتنين والجن... إلخ، دون أن تعوِّل القصيدة على أساطير بعينها ذات ارتباط بهذه الألفاظ، ودون اجترار من أساطير موروثة أو إعادة صوغها أو الإحالة إليها.

وهذا النهج البنائي من سمات أسلوب الثّبيتيّ البارزة في ديوانه، ففي كثير من قصائده يشعر القارئ بالتهويم الأسطوريّ

---

(1) فكرة الموروث الشعري الأسطوريّ المجلوب من بين كنوز الرشيد سبق إليها الثّبيتيّ أيضًا، ففي قصيدة: **فارس الوعد** يتحدث الشاعر عن شخص مجهول يمكن أن نعتبره القرين أو الإلهام الشعريّ نفسه، يقول الثّبيتيّ: «**عمره ألف عام، وجهه ألف صوت مضاء، ابتدا في خيال الرشيد**» راجع القصيدة في ديوان: **تهجيت حلمًا تهجيتُ وهمًا**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 199.

دون أن يقف على رافد أسطوري بعينه تُسْتَرفدُ منه تلك الخوارقُ، وإنما العلَّة في ذلكَ كله أنه يختلقُ الأسطورة ويبتدعها ابتداعًا.

وأحسبُ أنَّ تأثُّر الشعراء بهذه الأساطير المُبتدَعة المُخْتَلقَة المطبوعة بشفرة الثّبيتيّ الخاصة يظل محدودًا وبسيطًا، وقد يجوز القولُ بأنَّ تأثُّرهم وتأسّيهم واقع في أسلوب الصوغ نفسه، وطريقة البناء عينها لا فيما تم اختلاقُه وابتداعه. وقد تكون الصورة الأسطوريّة ـ عند الثّبيتيّ ومن تأسَّى به من الشعراء ـ جزئيّة محدودة في سياق القصيدة، كما قد تكون القصيدة كلّها مصوغة صوغًا أسطوريًّا.

ومن أمثلة اختلاق الأسطورة عند الثّبيتيّ قصيدة: **البشير**، يقول الشاعر:

أنا خاتم الماثلين على النطعِ

هذا حسامُ الخطيئة يعبر خاصرتي

فأُسلسلُ نبعًا من النارِ يجري دمًا

في عروقِ العذارى

أنا آخرُ الموتِ..

أول طفل تسوَّر قامته

فرأى فلك التيهِ

والزمن المتحجر فيهْ..

رأى بلدًا من ضبابٍ

وصحراء طاعنة في السرابْ.

رأى زمنًا أحمرًا

ورأى مدنًا مزق الطلق أحشاءها

وتقيَّح تحت أظافرها الماءُ

حتى أناخَ لها النخلُ أَعناقهُ

فأطال بها.. واستطالْ

وأفرغَ منها صديدَ الرمالْ[1].

تناولنا مطلع هذه القصيدة في سياقٍ موضوعيٍّ مختلف في موضعٍ سابقٍ من هذا الكتاب[2]. وفي وسعنا استئناف تأويل هذه القصيدة وفهمها في إطار ربط عنوانها: البشير بمسألة نبوّة الشعر، ومهمة الشاعر في استشراف الغائب، وتنقية الواقع القبيح، ورؤيته الخاصة لتراثه الماثل في النخيل الذي من شأنه استئصال القبيح وتنقية **(الوطن/ الرمال)** من الصديد. وسنكتفي بهذا التأويل الوجيز ولن نتوقف كثيرًا أمام الدلالة لأننا معنيون بتَتَبّعِ طبيعة التصوير الفني الذي يختلق الأسطورة.

تتجلى الروح الأسطوريّة في هذه القصيدة من خلال التكوين العجيب، الذي تتوالى من خلاله الصور المناقضة

(1) ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 19 و92.

(2) راجع: ص: 90 و91 من هذا الكتاب.

تمامًا للواقع، والمُبَاينة لمألوف الرؤية الواقعيّة. وهذه الصور تتواشج مع التكوين الأسطوريّ من خلال:

- **جدلية الموت والحياة:** فالماثلُ على النطع إنما هو: آخِرَةُ الموت، لأنه آخر الماثلين، ودمه يعود إلى الحياة مجددًا حين يجري في عروق العذارى. ويعود إلى الحياة مجددًا في طور الطفولة، فآخر الماثلين على النطع هو ـ فيما بعد المثول على النطع ـ أول طفل!

- **المفارقة في اجتماع المتناقضات:** فالنبع وهو مائي سائل، يتحول إلى نار، والنار مناقضة للماء، والنبع مُسَلْسَلٌ؛ بينما هو يجري دمًا!

- **غرابة الحدث:** فالطفل يخرج من ذاته ليتسور قامته المحدودة، ثم يرى من خلال ارتفاعه فوق قامة الطفل المحدودة فلك التيه!

- **التشويه:** فالمدينة ممزقة الأحشاء، متقيحة الأظافر.

وسنعرض الآن لقصيدة **هُذاء الأنقاض** للشاعرة: عبير محمد الحمد، وهي قصيدة تتناول قضيّة اجتماعيّة مألوفة، تتعلق بالزيف والغش وكآبة الحياة في المدينة المتلوِّنة المُنافقة.

والموقف من المدينة موقف شعريّ عام في الشعر العربيّ المعاصر، غير أن تناول المدينة من خلال هذه الرؤية الأسطوريّة التي تجعل من المدينة أسطورةً مختلقةً هو مما يخرجُ بالقصيدة عن النمطيّة والتكراريّة والتقليد. وسنتناول من

القصيدة أوجه البناء نفسها التي يمكن أن نعتبرها تأثّرًا بمنهج اختلاق الأسطورة عند الثّبيتيّ الذي أشرنا إلى بعض عناصره.

مدينتي
أسطورةٌ منسيّةٌ
في دفترِ الحقبْ
مخلوقةٌ من اللهبْ
عنقاءُ دونما عُنُقْ
لسانها الطويل لا ثغرَ لهُ
(.....)
مشغولةٌ بعينها العوراءْ
(.....)
مدينتي
تبترُ للظلامِ ساقَها
فتتركُ النزيفَ كي يغرقها،
ويغرقَ الطريقْ
لتقتلَ النهارَ في استجوابِ كفِّها..
دمائِها،
والمبضعِ الصفيقِ!
تسجنُ ما تشاءُ من أطرافِها
وتطلقُ الرأسَ لأنَّهُ (مُوَثَّقٌ)
في ذمَّة التحقيق

(...)

مدينتي

زوَّقها الخذلانُ في مكابرهْ

(.....)

سماؤها وأرضها

والكونُ كلُّ أمرهِ تديرهُ بنفسِها!!

لكنها قعيدةُ الموتِ

على كرسيِّها النقَّالِ

يحملُهَا من ذاتها للمقبرهْ (1)

تبدو عناصر اختلاق الأسطورة في هذه القصيدة من خلال: **جدلية الموت والحياة**، فالمدينة وقد تجسَّدت إنسانًا: تبتر ساقها، وتنزف نزيفًا يبتلع الطرقات، لكنها تظل حيّةً وإن بدت مقطَّعة الأشلاء، ومن بين هذه الأشلاء ينفصل الرأس ويظلُّ مع ذلك مُنطلقًا، ونحن نراها في المقطع الأخير تدير كلَّ شيء رغم أنها قعيدة الموت تساق إلى المقبرة!

وتبدو **المفارقة في اجتماع المتناقضات:** فيكون الخذلان عنصر تذويق، وتكون كل أمور المدينة من أرض وسماء وكون شاسع تحت وطأة تدبيرها مع أنها على كرسيٍّ متحرك قعيدة الموت!

---

(1) اخترنا بعض المقتطفات من القصيدة، ويمكن مراجعتها كاملةً في ديوان: **يا طولما تغيب**، من ص: 136 إلى ص: 138.

وتبدو **غرابة الحدث** : في هذا النزيف الأسطوريّ الذي تغص به الشوارع، وفي الأطراف المتناثرة والرأس المقطوع مع أنَّ المدينة باقية على قيد الحياة، فضلًا عن طبيعة الخِلقة الخارقة والمباينة للمألوف، فهي طويلة اللسان مع أنها لا ثغر لها، وعنقاء دون أن يكون لها عنق. وهذه الصورة الأخيرة: (طول اللسان دون ثغر، وكونها عنقاء بلا عنق) من الممكن اعتباره اجتماع متناقضات، ومن الممكن اعتباره أيضًا: وسيلة من وسائل **التشويه** التي يمكن أن يضاف إليها كون هذه المدينة عوراء مبتورة الساق.

ومما يستوجبُ الذكرَ والتنويهَ أنَّ تداخل عناصر اختلاق الأسطورة وتشابكها بهذا الشكل إنما هو إحكام في البناء الفنيّ محسوب للشاعرة. كما أنه مما يحسب لها التأسي بالأبنية دون المضامين، وهو مما يدل على أصالة تجربتها الفنيّة.

الفَصْلُ الخَامسُ

الثّبيتيّ موضوعًا شعريًّا

يا للثبيتيّ....!
عندي ألفُ آخرةٍ
تدنو إليكَ...
وهذا الكونُ منكَ دنَا

(عبد الله ناجي ـ الألواح)

تناول الشعراء السعوديون محمد الثّبيتيّ في شعرهم باعتباره موضوعًا للقصيدة، وقد ظهرت بعض تلك القصائد في حياة الثّبيتيّ، بيد أنَّ أغلبها بعدَ وفاته رحمة الله عليه. ولا نريدُ أن نقولَ: إن تلكم القصائد التي توالت بعد وفاة الشاعر كانت قصائد رثاءٍ له بالمفهوم الشائع في الشعر العربيّ مما يتضمنه الرثاء من تقاليد فنيّة نمطيّة، ولا بما كان شائعًا من فنون الرثاء في الشعر السعوديّ مما يوصف بأنَّه «تقليديٌّ صرف: ألفاظًا وتراكيبَ وصورًا، وطريقةَ أداءٍ، وكانت قصائد كثيرةٌ منه منسوجةً على المنوال القديم ذاته، لم يبدِّل الشاعر المعاصر فيها إلا أسماء المرثيين، وما يُلائِم الموقفَ الجديدَ الذي هو

فيه»[1]، فكل هذه الأساليب التقليديّة مناقضة تمامًا لمذهب الشعراء المُتَأسينَ بالتّبيتيّ، ومناقضة لمنهج التّبيتيّ الشعري نفسه. وما كان لشاعرٍ أن يتناول التّبيتيّ الحداثيّ بمثل هذه الأساليب العتيقة.

نحن لا نريدُ أن نَصِفَ القصائدَ الشعريّة التي اتَّخذَت من التّبيتيّ موضوعًا **ممّا كُتبَ بعد وفاته** بأنها داخلةٌ ـ أصلًا ـ في نطاق الرثاء، فبعض هذه القصائد وإن عوَّلت على رحيله أو غيابه أو ترجّله وما شابه ذلك؛ لا تنعاه ولا تنهج منهجًا مألوفًا في الرثاء، وإنَّما تتفق تلك القصائد في تجريد التّبيتيّ وتحويله إلى حالة معنوية جمالية. فإن صحَّ اعتبارها قصائد رثاء؛ فهي رثاءٌ حداثيٌّ على منهج التّبيتيّ نفسه، يتحول فيه المَرْثِيّ ـ إن صحَّ هذا الوصفُ الذي لا أميلُ إليه ـ إلى معنىً شموليٍّ، وتتجاوز طبيعة العلاقة بينه وبين مُبدع القصيدة حدودَ الأبعادِ الاجتماعيّة في منظورها الوجدانيّ الإنسانيّ إلى أفق فكريٍّ عقلانيٍّ أوسع، وتبدو العلاقةُ في حيّزٍ من التواصل الروحي الأسْمَى والأرْقَى.

وعندما يكون التّبيتيّ موضوع قصيدةٍ فإنه ـ بطبيعة الحال ـ يكون مُؤثِّرًا بشكل قويٍّ في بناء تلك القصيدة، فهو مُسْتحضَرٌ ماثلٌ في هذه القصائد التي اتخَذَتهُ موضوعًا إما بشخصه وإما بِشِعْرِهِ، ولا يبعدُ أن يَقْتَبسَ الشاعرُ من ديوان

(1) **الحركة الأدبيّة في المملكة العربيّة السعوديّة**، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، (1426هـ ـ 2006م) ص: 268.

الشّبيتيّ، أو يحاكي قصائده، أو يستعين بمعجمهِ... إلخ، فاتِّخاذ الشّبيتيّ موضوعًا شعريًّا يفرض ـ على كل حال من الأحوال ـ التأثر بأعماله.

وفيما يلي سنذكر أوجه حضور الشّبيتيّ في تلك القصائد، وأساليب تناول الشعراء له باعتباره موضوع قصيدة لهم، ومدى تأثرهم بأشعاره في ذلك كله.

(1) استدْعاءِ الشّبيتيّ بالاسم أو باللقب

لا يميلُ شعر الحداثةِ ـ في الغالب ـ إلى التعيين والتحديد، فهو يهدف إلى الشموليّة المُطْلَقَة، والشاعر الحداثيّ يميلُ إلى تقديم عالمٍ معنويٍّ مجرَّدٍ، ولذا يسوقه «خاليًا من المكان والزمان، حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية، فالشيء لا خارج له، والحدثُ لا قبله ولا بعده»[1]، ولذا نجد في بعض القصائد حديثًا عن مجهول مُطلقٍ عامٍ غير محدَّدٍ، من المُمكنُ أن نظنَّه حديثًا عن الشّبيتيّ، كما هو في شعر: نادية البوشيّ:

يومَ ميلادِ لهفتنا
كنتُ أشرحُ للحزنِ درسَ الرحيلِ
وكنتَ تخطُّ على القلبِ «خارطةً للبكاءِ»
على فيضِ هذا الأنينِ التقينا

(1) **اللغة العليا**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (1415هـ ـ 1995م)، ص: 57.

وكان المدى عابثًا يتربَّصُ
ما كان يدركُ
ما كانَ يغفرُ
ما كانَ يعرفُ
أنَّ العصافيرَ منذورةً للغناءْ[1]

وعلى الرغم من وجودة عدة قرائن تجعلنا نشك في أنَّ الثّبيتيّ هو المخاطبُ ـ هنا ـ مثل: الاقتباس الحرفيّ المباشر من ديوانه[2]؛ والحديثُ عن الرحيل، وعن العصافير المنذورة للغناء الذي يمكن أن نعتبره استعارة دالةً على الشعراء.. إلخ مما يجعلنا نميل إلى اعتبار هذا التأويل؛ رغم هذه القرائن يظل الحديثُ عن الثّبيتيّ احتمالَ تأويلٍ غير يقينيّ. أما ذكر الثّبيتيّ باسمه فهو مما لا شكَ فيه، لأنَّ «اسم العلم نموذج للمطابقة المثالية، على شرط أن يكون المرجع ـ وهو المسمى ـ معروفًا للمخاطب»[3].

إن القارئ المُدرك للشفرات الجماليّة التي يصنعها الشعر الحداثيّ قد لا يكون مشغولًا بما يقصده الشاعر تحديدًا، وهو

---

(1) في قصيدة: **مسوّدَة للشجن**، ديوان: **بما سيجدُّ من تأويل**، ص: 74.

(2) عبارة: «**خارطة للبكاء**» التي وُضِعت بين قوسي تنصيص علامةً على الاقتباس، وردت من قبل في قصيدة: **الأسئلة**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 129، وقد أشرنا إلى هذا الاقتباس من قبلُ في سياق حديثنا عن التصوير الشعريّ..

(3) **اللغة العليا**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، ص: 105.

يفهم أن المعنى ـ في الغالب ـ احتماليٌّ، وأنَّ الدلالة يمكن إدراكُها بالإيحاء والحدس والتلميح دون الكشف الساطع، لكنه ـ رغم ذلك كلِّه ـ لا يستطيعُ تجاهلَ مقصديّة الشاعر حين يتم الإفصاح عنها في القصيدة، وماله وللمعنى البعيد وقد أتاه قريبًا؛ إذ أُميطَ له اللثامُ وكُشِفَتْ له الدلالات!

تحاول بعض القصائد وضع القارئ في خِضَمِّ السياق بشكل أوليٍّ مُباشر قبل القراءة والربط والتأويل، حين تكشفُ في عناوينها الفرعيّة عن موضوعها دون مواربة، فلا تتخلى القصيدة عن استخدام العنوان الفنيّ الموحي غير المُباشر، لكنها تؤثر ضبط التلقي من خلال العنوان الفرعيّ الذي يكشف عن دلالة العنوان الرئيس. كما في قصيدة: «**ظل آخر**» للشاعر إبراهيم الوافي التي ذُيِّلت بعنوان فرعيٍّ جاء فيه: «**الثّبيتيّ الذي لا يعود**»[1]. فكلمة الثّبيتيّ يمكن اعتبارها ـ لغويًّا ـ بدلًا من العنوان: «**ظل آخر**»، ومن ثمَّ يكون العنوان الفرعيّ توضيحًا للأصلي، أو بمعنى آخر: يكون العنوان الفرعي: «**الثّبيتيّ الذي لا يعودُ**» إفصاحًا واقعيًّا عمَّا يعنيه الظلُّ الآخر في إيحاءاته المجازيّة.

وقد تصوغُ القصيدةُ عنوانها الفرعيَّ في صيغة إهداء إلى

(1) نُشرت في جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15550، بتاريخ: الخميس 16 صفر 1432 هـ الموافق: 20 يناير 2011م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة.

الشاعر محمد الثّبيتيّ، وتأتي صيغة الإهداء بعد العنوان الأصليّ، مثل:

- **القرين** «إلى أخي محمد الثّبيتيّ حاضرًا غائبًا» لعبد الله الصيخان[1].
- **عد من تجلِّيكَ** «إلى محمد الثّبيتيّ حاضرًا وغائبًا» لمحمد إبراهيم يعقوب[2].
- **تغريبة الرمال** «رماليّة إلى الشاعر محمد الثّبيتيّ» لعبد الله ناجي[3].
- **خروج من حدود السواد لسراج البياض**، «إلى محمد الثّبيتيّ في رحيله الأبديّ» لعبد الله بن عبد الرحمن الزيد[4].
- **صاح بي صاحبي وانكسر**، «إلى (القرين) قصيدة الثّبيتيّ، وإلى محمد الثّبيتيّ شاعرًا..!!» لعلي الأمير[5].

---

(1) ديوان: **زيارة**، من منشورات: نادي الجوف الأدبيّ عبر: دار الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م)، ص: 11.

(2) ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 107.

(3) ديوان: **أتصاعدُ في الصمت**، ص: 57.

(4) نُشرت في جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15599، بتاريخ: الخميس 5 ربيع الآخر 1432هـ الموافق: 10 مارس 2011م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة..

(5) في ديوان: **بوصلة واحدة لا تكفي**، والقصيدة مؤرخة في =

- **إلى سيد الشعر:** «الإهداء: إلى محمد التّبيتيّ» لغرم الله الصقاعيّ[1].

= الديوان بتاريخ: 15 من جمادى الأولى 1410هـ (يوافق: 15 ديسمبر 1989م)، أي قبل وفاة الشاعر بأكثر من عشر سنوات تقريبًا. وقد كنتُ قرأت القصيدة وبدأت بتحليلها وفهمها باعتبار التّبيتيّ موضوعًا لها اعتبارًا بالإهداء الذي جاء تعقيبًا على العنوان، وفهمتُ أن: التّبيتيّ هو المقصود بكلمة: يا صاحبي التي جاءت في العنوان وكُرِّرَتْ في القصيدة، على الأخص حين قرأتُ ما ذكره علي الأمير في كتابه: **التّبيتيّ يتلو أسارير البلاد** من صداقته القويّة مع التّبيتيّ وذكرياته معه أثناء عمل التّبيتيّ في جازان، غير أنني كاتبتُ الشاعر أستوثق منه من تاريخ هذه القصيدة فأكده لي، وفاجأني بأنه لا يقصد التّبيتيّ بهذه القصيدة، وأنَّ إهداء القصيدة له لا يعني بالضرورة أنها قيلت فيه!! فقلتُ له: إن سياق القصيدة يدل على ذلك، كما أنها تستخدم معجم التّبيتيّ ومعانيه، فقال لي بالحرف الواحد: «إن التّبيتيّ مدرسة، وربما تأثرتُ ببعض مفرداته». وقد ذكرتُ هذا الحوار لأنَّ من حقِّ القارئ ـ الذي قد يعود لقراءة هذه القصيدة ـ ألَّا أحبسَ عنه ما أعرفه عن قصيدةٍ أضعها بين يديه، وللقارئ إذا عاد لقراءتها أن يضع في اعتباره ما ذكرته له مما قال الشاعر إذا شاء، وله أن يأخذ بقراءتي إن رضيَ بها، وفي قراءتي أنَّ ما ذكره الشاعرُ ـ مع احترامي وتقديري الكَامِلَين له طبعًا ـ ليس حجةً في الفهم، على الأخصِّ عندما تظهر قرائنُ تأويليّة لفهم مختلف، وسنشير إلى بعض هذه القرائن في سياق تناولنا للقصيدة في هذا الفصل. وعلى كل حال من الأحوال تظل هذه القصيدة أصيلةً ومُهمَّةً في دراستنا هذه، لأنها ـ حتى وإن لم يوضع في الاعتبار أنها عن التّبيتيّ نفسه ـ تبعةٌ قويّة جدًا من تبعات التأثر بشعره.

(1) نُشرت هذه القصيدة قبل وفاة التّبيتيّ بعامين في جريدة: **عكاظ** السعوديّة، العدد رقم: 2836، بتاريخ: الاثنين 26 ربيع الأوَّل =

إن وضعَ إهداءٍ للتّبيتيّ بعد عنوان القصيدة مباشرةً إنما هو: نوع من ضبط استقبال القارئ، يدفعه لإقامة علاقة ما بين ما تقوله القصيدة وما يتضمَّنه هذا الإهداء، والوضعيّة الكتابيّة للإهداء في موضع الصدارة بعد العنوان مباشرةً مما يلفتُ الانتباه إليه بشدّة، فالكاتبُ إذا كان حريصًا على ضبط استقبال قارئه «يضع في الأماكن التي يراها مُهَمَّةً خلال السلسلة المكتوبة تلك المكونات التي لابد للمتلقي من إدراكها مهما يكن مهملًا»[1]، لأنه بذلك يفرضُ تفسيره الخاص على القصيدة، ويحول دون تنبّؤ لا يُرضِيهِ، وهو وإن كان يمنع عن القصيدة بعض الثراء المُحْتَمل في التأويلِ؛ فذلك في مقابل حرصه على كيفيّة استقبالها[2].

أما الإهداء ـ نفسه ـ فله وظيفة تداوليّة تُنَشِّط العلاقة بين المبدعِ وجمهوره الخاص والعام، فله قيمة تواصليّة؛ إضافةً إلى اضطلاعه بدور اجتماعيّ نفعيّ[3]. ونحن نستطيعُ ـ

= 1430هـ الموافق: 23 مارس 2009 م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة.

(1) **معايير لتحليل الأسلوب**، ميكل ريفايتير، ضمن مجموعة من الدراسات ترجمها د: شكري عياد إلى العربية في كتابه: **اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة**، منشورات: أصدقاء الكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة (1419هـ ـ 1999م) ص: 129.

(2) **معايير لتحليل الأسلوب**، ميكل ريفايتير، ضمن: **اتجاهات البحث الأسلوبيّ**، ترجمة: د. شكري عيّاد، ص: 129.

(3) انظر وراجع: **عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص**، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف بالجزائر، والدار العربية للعلوم، بيروت. الطبعة الأولى (1429هـ ـ 2008م)، ص: 99 و100.

إذن ـ فهم الوظيفة التداوليّة على أنَّ القصيدة رسالة إلى جمهورين:

- **جمهور فرديٌّ خاص** يتمثَّل في المُهْدَى إليه الذي يمكن أن نَتَمَثّله مُخاطَبًا في القصيدة، ونؤول ضمائر المخاطَبة بحثُ تكون عائدةً عليه، مادامت القصيدة مُهداةً إليه.

- **جمهور جماعيٌّ عام**، هو المتلقي القارئ لهذه القصيدة، وهو ـ قطعًا ـ المتلقي الأهمّ، غير أن تداول القصيدة معه يتمُ مرورًا بالمتلقي الخاص، باعتباره واسطة يتم من خلالها تبليغ الرسالة الشعريّة.

أمَّا الدور الاجتماعي الذي يمكن أن نفهمه من إهداء هذه القصائد للثّبيتيّ فهو مما يتّضح ـ فيما بعد ـ من خلال قراءة القصيدة، إذ تكشف القصائد عن طبيعة العلائق الروحيّة التي يقيمها الشعراء مع الثّبيتيّ خلال قصائدهم، والتي يمكن اعتبار الإهداء الذي جُعل تذييلًا للعنوان هو الهاجس الأوَّل الذي يَهجسُ بها.

وعلى نحو آخر يتم الكشف عن شخصيّة المُخَاطب بشكلٍ مُباشر في القصيدة، وباسمه الصريح، أو بوصفه، فإذا لم تكن القصيدة تتضمن اسم الثّبيتيّ في عنوانها أو ملحقاته الفرعيّة؛ فإن مجيئه بشكل مباشر في القصيدة مما يخوِّل القارئ إعادة تصويب قراءته، وتعديل تأويله واستحضار الثّبيتيّ مجددًا ليكون موضوع القصيدة، ومن ذلك قصيدة **قُدَّاس** لعبد الله ناجي التي لا يتضمن عنوانها أي إشارة إلى الثبيتيّ، غير أن القارئ يجده صريحًا في البيت الرابع عشر من القصيدة:

يا للثبيتيّ....!

عندي ألفُ آخرةٍ

تدنو إليكَ...

وهذا الكونُ منكَ دنَا[1] .

أما إذا كانت القصيدة تشير بدايةً إلى الثّبيتيّ، فإنّ استدعاءه بالاسم أو باللقب ـ فيما بعد ـ لن يكون كشفًا للقارئ، وإنما هو تدعيم للإشارة المبدئيّة الصريحة، فضلًا عن المناحي الوجدانيّة التي يتضمنها الاستدعاء بالاسم أو اللقب تحديدًا. ومن هذا القبيل قول عبد الله الصيخان:

قمْ يا مُحمَّد

(.....)

يا سيدَ البيدِ

(....)

عدْ يا مُحمَّدْ[2]

وعبارة سيد البيد، هي لقب محمد الثّبيتيّ الذي شاع بعد أن دعا به ذاته في ديوان موقف الرمال. وهو يظهر ـ أيضًا ـ عند محمد إبراهيم يعقوب:

---

(1) ديوان: **الألواح** ، ص: 69، والقصيدة عموديّة بيتيّة من بحر البسيط، إلا أنها مكتوبة بالشكل الكتابيّ للشعر التفعيليّ، ومن ثمَّ قلنا إن اسم الثّبيتيّ يرد في البيت الرابع عشر..

(2) قصيدة: **القرين**، ديوان: **الزيارة** ص: 11 و13 و19.

يا سيدَ البيدِ قم في العمر متَّسع[1]

ومن ذلك في قصيدة: إلى سيد الشعر، لغرم الله الصقاعيّ:

أفق سيد الشعر

(....)

أفق سيد البيد[2]

وبالطبع عبارة: سيد الشعر لم يكن متاحًا فهمُها لولا سابقةُ إهداء القصيدة للشّبيتيّ، فضلًا عن توازيها وتوازنها الصوتيّ مع عبارة: سيد البيد التي اشتهر بها الشاعر.

(2) الاقتباس من شعر الشّبيتيّ والتفاعل معه

ذكرنا أنَّ إشارة العنوان إلى الشّبيتيّ، واستدعاءه إلى القصيدة باسمه أو لقبه، أو بِهِمَا معًا لهو من العلامات والقرائن الدالة على أنَّ الشّبيتيّ موضوع هذه القصيدة، ونضيفُ إلى ذلك أنَّ من بين تلك القرائن: اقتباس الشاعر من شعر الشّبيتيّ بشكل مباشر، أو استخدام كلماتٍ من معجمه ممَّا اشتُهر باستخدامِها، أو تفاعله مع ذلك الشعر في صوغ جديد منه. وذلك لأن كلمات الشّبيتيّ تفترض وجوده، ومن ثمَّ حوار المبدع معه.

---

(1) قصيدة: **عد من تجلّيك**، ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 109.

(2) جريدة: **عكاظ** السعوديّة، العدد رقم: 2836.

ومن الاقتباس المباشر في قصيدة القرين لعبد الله الصيخان:

يا أمير القصيدةِ

يا سيدَ البيدِ

(زدنا من الشاذليّةِ

حتى تفيء السحابةَ

وهاتِ الربابةَ..

هاتِ الربابةَ)[1]

إن إدخال شعر الثّبيتيّ في قصيدة الصيخان يدفع نحو أفق تأويليّ جديد، فالأسطر الشعريّة المنقولة هي من شعر الثّبيتيّ، لكنها ـ أيضًا ـ من كلام الشاعر السارد، وذلك لأننا «عندما ندخل في كلامنا كلمةً لشخص آخر نخلع عليها لا محالة شيئًا من صوتنا، يخضع لمستويات عديدة من الاستلاب والامتلاك.. فالمتكلم إذن لا يستطيع أن يتبخر نهائيًا ويلغي وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه»[2]، ومن هذا المُنطلق نحاول المواءمة بين المُقْتَبَسِ الشعريّ في سياقه، وفي سياق القصيدة الجديدة التي اقتبسته. والفاعلُ

(1) ديوان: **الزيارة**، ص: 13، وشعر الثّبيتيّ فيما بين القوسين في قصيدة: **تغريبة الرياح والمطر**، ديوان: **التضاريس**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 97.

(2) **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1312هـ ـ 1992م) ص: 100.

المُخاطب بعبارات: «زدنا... وهاتِ.. إلخ» في قصيدة الثّبيتيّ هو: القرين المُلهم، أما المُخاطَب بها في قصيدة الصيخان فهو: الثّبيتيّ نفسه، ومن ثمَّ قد يجوز لنا أن نعتبر الثّبيتيّ في هذه القصيدة قد تحوَّل إلى قرينٍ للصيخان، ولنا أن نستأنس بعنوان قصيدة الصيخان ـ نفسه ـ القرين، فإذا كان الثّبيتيّ موضوع القصيدة، فإن العنوان: (القرين) هو وصف للثبيتيّ، والاقتباس من كلام الثبيتيّ لقرينه إنما هو دعم وتثبيت لهذه الرؤية.

أمَّا استخدام معجم الثّبيتيّ فإننا نجد القصائد التي اتخذت منه موضوعًا تكثر من استخدام مفرداته المشهورة وتُقحمها في سياقها، أو تعيد تركيبها على نحو جديد، ومن ذلك على سبيل التمثل المحدود:

عبارة الثّبيتيّ[1]	العبارة التي تم اقتباسها أو إعادة صوغها
التضاريس	ـ على تضاريسك الأولى[2] ـ واقرأْ على التاريخِ ما خبَّأت في دمنا من التضاريسِ[3]

(1) راجع عبارات الثّبيتيّ على ترتيبها في: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 57 و59 / 119 / 49 / 97 / 131 و148 / 97.

(2) ديوان: **الألواح**، عبد الله ناجي، ص: 66.

(3) ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، محمد إبراهيم يعقوب، ص: 109.

صهوة الرمل	ـ صهوة الحلم[1] ـ صهوات القصائد[2]
اختر هواك على هواك	ـ اختر هواك كما شاءت فصاحتهُ[3]
صبّ لنا وطنًا في الكؤوس	ـ صب الرؤوس كناياتٍ معتَّقة[4] ـ فصُبَّ لنا وطنًا من سلام وقافية[5]
تهجيت حلما تهجيت وهما	ـ يحاولُ أن يتهجَّى الضحى[6]
تغريبة القوافل والمطر	ـ تغريبة الرمل[7] ـ بيننا الآن تغريبة تتهادى في الزمان المحال[8]

وإعادة تركيب مفردات الثّبيتيّ هي نوع من التفاعل مع معجم الثّبيتيّ، لكنه تفاعل محدود على مستوى المفردات، إذ يتم نقل المفردة إلى سياق جديد، وتعمل المفردة على صنع

(1) قصيدة: **إلى سيد الشعر**، غرم الله الصقاعيّ، جريدة: **عكاظ** السعوديّة، العدد رقم: 2836.
(2) ديوان: **أتصاعد في الصمت**، عبد الله ناجي، ص: 59.
(3) ديوان: **الأمر ليس كما تظن**، ص: 110.
(4) **السابق**، ص: 111.
(5) قصيدة: **إلى سيد الشعر**، غرم الله الصقاعيّ، جريدة: **عكاظ** السعوديّة، العدد رقم: 2836.
(6) قصيدة: **ظل آخر**، إبراهيم الوافي، جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15550.
(7) ديوان: **أتصاعد في الصمت**، عبد الله ناجي ، ص: 57.
(8) **السابق**: الصفحة نفسها.

دلالة جديدة ضمن سياقها الذي نُقِلت إليه، مع تذكيرها للقارئ بشاعريّة الشّبيتيّ. أما التفاعل الأكبر فهو على مستوى الدلالة، إذ يتم نقل سياق معيَّن بدلالته إلى سياق القصيدة الجيدة التي اتَّخذت من الشّبيتيّ موضوعًا. ومن صور هذا التفاعل ما جاء في قصيدة: صاح بي صاحبي وانكسر لعلي الأمير:

شهدتُ تساقطهُ إصبعًا إصبعًا

وهو يحصي الطيورَ التي اختصمت حوله

أيهم يسبق الرائحهْ[1]

قد نستطيع فهم هذه الصورة عندما نتأملها في سياق صورة الطيور ذات الرائحة البليدة في شعر الشّبيتيّ، وهي رمز للشاعر التقليديّ:

ما بالُ هذا الطير كم غنى غناءً نابيًا

(...)

كم من يدٍ صبَّت على آثاره لحنًا رماديًّا

وكم بكر رأت يمنَاه قانيةً.. وشمّت فيه رائحةً بليدهْ[2]

فالطيور التي تسبق الرائحة في قصيدة علي الأمير يمكن أن تكون تفاعلًا مع صورة الطيور البليدة في شعر الشّبيتيّ، وهي

---

(1) ديوان: **بوصلة واحدة لا تكفي**، ص: 49.

(2) قصيدة: **الطير**، في ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الشّبيتيّ**، ص: 47.

تطوير وتنمية لصورة الثّبيتيّ، فالطيور الخاملة راحت تسبق الرائحة متجاوزةً خمولها، ومن هنا يمكن أن نفهم من قصيدة علي الأمير بعض أبعاد اتِّخَاذ الثّبيتيّ موضوعًا في فاعليّة الدور التحريضيّ الذي تبناه باعتباره شاعرًا.

ومن نماذج التفاعل مع شعر الثّبيتيّ ـ أيضًا ـ هذه الصورة من قصيدة تغريبة الرمال، للشاعر: عبد الله ناجي:

كيف سافرت بي في القوافي بعيدًا

ومازلتُ منصبًا

حيثُ أوقفتني في الرمالْ؟[1]

والمُخاطبُ ـ هنا ـ هو الثّبيتيّ كما هو مفهوم من سياق القصيدة وإهدائها، وهذه الصورة ستبدو جليّة عندما نستحضرُ صورة الثّبيتيّ:

ضمَّني، ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

بميمٍ، وحاءٍ، وميمٍ، ودال

واستوى ساطعًا في يقيني[2]

ومن خلال فهمنا لصورة الثّبيتيّ نستطيع فهم صورة عبد الله ناجي، وما فيها من إيحاء بتبادل الأدوار المتوالي،

---

(1) ديوان: **أتصاعد في الصمت**، ص: 59.

(2) قصيدة: **موقف الرمل، موقف الجناس**، ديوان: **موقف الرمال**، ضمن: **ديوان الثّبيتيّ**، ص: 11.

فقصيدة الشّبيتيّ يُسْتَوقَفُ فيها الشاعرُ من القرين، أو من القوى الخفيّة المُلهمة، ليسطع برهان الشعر في يقينه، ولتتحقق من خلاله نبوّة الشعر في إيحاء بصورة الطُهر والقداسة والوجع والمكابدة الصوفيّة، وهذه الوقفة كانت في الرمال، بما تدل عليه تلك الرمال من انتماء إلى التراث وإلى الوطن. ثم يكون الشّبيتيّ ـ نفسه ـ هو القائم بهذا الدور مجددًا مع الشاعر: عبد الله ناجي، فهو الذي أوقفه في الرمال، وسافر به في القوافي. وهو ما يبرز الفاعليّة التحريضيّة التي يظهر فيها الشّبيتيّ باعتباره موضوعًا في هذه القصائد. ويبين فكرة الالتقاء الروحيّ التي حرص الشعراء على إبرازها، وكأنما أصبح الشّبيتيّ معنىً تجريديًّا خالصًا تندرج فيه أرواح الشعراء.

(3) الشبيتيّ رافدًا ومؤثِّرا

بدا الشّبيتيّ فيما سبق أن ذكرناه في النقطة السابقة مؤثِّرًا من خلال تفاعل الشعراء بشكل مباشر مع شعره، أو الاقتباس منه. وبعض نماذج التفاعل كانت تقدِّم الشّبيتيّ باعتباره صانع أفكارٍ تلتقي معه أرواح الشعراء بشكل مباشر، والتعويلُ على ذلك كله من خلال استلهام شعر الشّبيتيّ ـ نفسه ـ واستخدامه بشكل جديد للتعبير عن هذه الفكرة. ونحن في هذا الموضع نطرح الفكرة عينها، فكرة اعتبار الشّبيتيّ رافدًا ومؤثِّرًا، بيد أن هذا الطرح إنَّما يكون من خلال إبداع تصويريّ مستقلٍّ يبوح الشاعر فيه بأنه تأثَّر بالشّبيتيّ فعلًا، أو يُعبِّر عن رؤيته للشّبيتيّ مؤثرًا ورافدًا استلهمه الشعراء.

ومن هذه النماذج في شعر عبد الله ناجي:

ولماذا كنتَ أنتَ أنا؟

(.....)

ملامحي!

كلُّ هذا الشعر يشبهني

كن ما تريدُ

فكنتَ الروح والبَدَنَا[1]

وفي شعر علي الأمير:

صاحبي..

وجهه الآن لي

(....)

انتزعتُ عيوني من وجهه

(....)

فخطَّ على آخر الأرض جُرحًا

من الثلج

سماه باسميَ حين انحدر[2]

---

(1) قصيدة: **قُدَّاس**، ديوان: **الألواح**، ص: 65 وص: 67.

(2) قصيدة: **صاح بي صاحبي وانكسر** ، ديوان: **بوصلة واحدة لا تكفي**، ص: 48 و49 و50.

ويبدو أثر الشّبيتيّ عند بعض الشعراء جماعيًّا، فهو مؤثِّر في توجّه الشعر بشكل عام، وأثره باق لا يزول، يقول الشاعر إبراهيم الوافي:

سيترك من بعده هدنةً للكلام..

وخارطةً للتذكر...

مُتَّسعًا للصدى...![1]

وهو مصدر إلهام جماعيّ في شعر محمد إبراهيم يعقوب:

صُبَّ الرؤوسَ كناياتٍ معتَّقةً

إن القصائد من كفيكَ تفَّاحُ

إنَّا على البابِ

فاخرجْ من تلعثمنَا

لصوتِكَ البكر يكفي منكَ إلماحُ

يا سيَّد البيدِ

خيلُ الوقتِ ظامئةٌ

فامنح محبيكَ آياتٍ ليرتاحوا[2]

---

(1) قصيدة: **ظلٌّ آخر**، جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15550.

(2) قصيدة: **عد من تجلِّيكَ**، ديوان: **الأمر ليس كما تظنُّ**، ص: 111.

وهكذا بدا الثّبيتيّ في ديوان الشعر السعوديِّ حين تجلَّى فيه باعتباره موضوعًا؛ بدا المُلهمَ والمُعلِّمَ، والمؤثِّر على المستوى الفرديّ والجماعي.

قَائِمةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِعِ

الكُتُبُ مرتبةٌ هجائيًّا، مع وضع(أل وابن) في الاعتبار عند الترتيب؛ في الكتب وفي أسماء المؤلفين.

أولًا

- **القرآن الكريم**، (جلَّ مُنَزِّله وعلا وتباركت أسماؤه).

ثانيًا: المصادر الشعريّة

(أ) دواوين محمد الثّبيتيّ

1 ـ **ديوان محمد الثّبيتيّ الأعمال الكاملة**، منشورات: النادي الأدبيّ بحائل عبر: الانتشار العربيّ، بيروت الطبعة الأولى: (1430هـ ـ 2009م) ويتضمَّن دواوينه الخمسة:

- **عاشقة الزمن الورديّ** (1402هـ ـ 1982م).
- **تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا** : (1404هـ ـ 1984م).
- **التضاريس** : (1406هـ ـ 1986م).
- **موقف الرمال:** (1425هـ ـ 2005م).
- **بوابة الريح:** (1429هـ ـ 2009م).

(ب) دواوين الشعر العربيّ القديم

1 ـ **ديوان أبي الطيب المتنبي**، تحقيق ومراجعة: د. عبد الوهَّاب عزَّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة (1363هـ ـ 1944م).

2 ـ **ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة (1407هـ ـ 1987م).

3 ـ **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصحَّحه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الخامسة (1425هـ ـ 2004م).

4 ـ **ديوان حميد بن ثور الهلاليّ**، جمع وتحقيق: د. محمد شفيق البيطار، أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربيّة المتحدة (1431هـ ـ 2010م).

5 ـ **شعر زهير ابن أبي سلمى**، صنعة الأعلم الشنتمريّ، تحقيق: د. فخر الدين قبادة، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1413هـ ـ 1992م)..

(ج) دواوين الشعراء السعوديين

1 ـ **أتصاعد في صمت**، عبد الله ناجي، دار الخزامى للنشر والتوزيع، عَمَّان، الأردن، الطبعة الأولى (1428هـ ـ 2007م).

2 ـ **أخاديـــــد السراب**، إبراهيم صعابيّ، من منشورات: نادي جازان الأدبيّ، الطبعة الأولى، (1430هـ ـ 2009م).

3 ـ **إجهاشة النبض**، حمد بن محمد علا الله الحكميّ، منشورات: نادي جازان الأدبيّ، الطبعة الأولى، (1430هـ ـ 1990م).

4 ـ **أشواق الصوفيّ**، عبد الرحمن معيض سابي، نادي الباحة الأدبيّ عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ ـ 2012م).

5 ـ **الأحرف التي هي اسمي**، بديعة كشغري، منشورات: دار النابغة، القاهرة، الطبعة الأولى (1437هـ ـ 2015م).

6 ـ **الألـــــــــــواح**، عبد الله ناجي، منشورات: نادي المنطقة الشرقيّة الأدبي، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2013م).

7 ـ **الأمر ليس كما تظن**، محمد إبراهيم يعقوب، منشورات النادي الأدبي الثقافيّ بجدة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م).

8 ـ **الأوزان الباكية**، ثريا محمد قابل، منشورات: وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ، الطبعة الثانية (1435هـ ـ 2014م).

9 ـ **الحب ذو العصف**، أسامة عبد الرحمن، مؤسسة الكميل للنشر والتوزيع، الكويت (1410هـ ـ 1989م).

10 ـ **الغزالة تشرب صورتها**، علي الحازميّ، منشورات: نادي جازان الأدبي عبر: الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م).

11 ـ **التي في الصدور**، يوسف الرحيلي، منشورات نادي المدينة المنوّرة عبر: الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م).

12 ـ **الياء يائي**، حاتم بن عبد الله الزهرانيّ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1431هـ ـ 2010م).

13 ـ **أوجـــــاع أنثى**، عبد الرحمن معيض سابي الغامدي، من منشورات: نادي الباحة الأدبيّ، (1427هـ ـ 2006م).

14 ـ **أوصاب السحـــــــــــاب**، حسن محمد حسن الزهراني، من منشورات: نادي الباحة الأدبي (1427هـ ـ 2006م).

15 ـ **أول القمح، آخر العنب**، عبد العزيز عبد الرحمن أبو لسه، نادي الباحة الأدبي، عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1432ه ـ 2013م).

16 ـ **باتجاه الشمس**، أبو الفرج عبد الرحيم عسيلان، نادي

المدينة المنوّرة الأدبي، الطبعة الأولى (1430ه ـ 2009م).

17 ـ **بسملة**، مُعَبِّر النهاريّ، نادي المدينة المُنوَّرة الأدبي، (1436هـ ـ 2015م).

18 ـ **بما سيجدُّ من تأويل**، نادية البوشيّ، منشورات ضفاف، الرياض وبيروت، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

19 ـ **بوصلة واحدة لا تكفي**، علي الأمير، من منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1995م).

20 ـ **بياض**،أحمد قرَّان الزهراني، منشورات: المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، وبيروت (1424هـ ـ 2003م).

21 ـ **تراتيل حارس الكـــلأ المُباح**، صالح سعيد الزهراني، من منشورات نادي الباحة الأدبيّ، (1419هـ ـ 1998م).

22 ـ **تماثل**، حسن محمد الزهرانيّ، دار الكنوز، بيروت (1426هـ ـ 2005م).

23 ـ **جمر من مروا**، محمد إبراهيم يعقوب، من منشورات: دار الانتشـــار العربي، بيروت، (1431هـ ـ 2010م).

24 ـ **جنائزية رجل الملح**، عبد الله عبيد، منشورات نادي جازن الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، (1434هـ ـ 2013م).

25 ـ **حال**، منصور محمد دمَّاس مذكور، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الرياض، الطبعة الأولى، (1433هـ ـ 2012م).

26 ـ **حلم له طعم البلاد**، سعود الصاعديّ، من منشورات النادي الأدبيّ بجدة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م).

27 ـ **دمـــاء الثلج** ، أحمد قرَّان الزهراني، من منشورات النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى (1419هـ ـ 1998م).

28 ـ **دون أن نلتقي**، سعيد عواجي، من منشورات نادي المدينة المنوّرة الأدبي، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م).

29 ـ **ديوان حسن القرشيّ**، حسن عبد الله القرشي، من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1419هـ ـ 1999م)، المجلدان الثاني والثالث.

30 ـ **ذئاب**، طلال الطويرقي، نادي جازان الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

31 ـ **رحم الجهات**، يوسف الرحيلي، من منشورات: نادي المدينة المنوَّرة الأدبيّ، الطبعة الأولى (1437هـ ـ 2016م).

32 ـ **زجاج**، أحمد السيد، من منشورات نادي جازان الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم، الطبعة الثانية (1435هـ ـ 2014م).

33 ـ **زيارة**، عبد الله الصيخان، من منشورات: نادي الجوف الأدبيّ عبر: دار الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م).

34 ـ **سمادير**، راشد فهد القثاميّ، منشورات النادي الأدبيّ في الباحة عبر: الانتشار الأدبي، بيروت، الطبعة الأُولى (1433هـ ـ 2012م).

35 ـ **شارب المحو**، محمد الصفرانيّ، من منشورات: النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى (1426هـ ـ 2005م).

36 ـ **شاعر يستوصف الجمال**، بدر عمر المطيريّ، منشورات: دار أروقة للطباعة والنشر، القاهرة (1434هـ ـ 2013م).

37 ـ **صباحٌ مُرَمَّمٌ بالنجوم**، عبد الله بيلا، منشورات نادي أبها الأدبي عبر: الانتشار العربي، بيروت (1436هـ ـ 2015م).

38 ـ **فتنة البوح**، نادية البوشي، من منشورات دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض (1430هـ ـ 2009م).

39 ـ **فيفاء هبة الطفولة**،عبد الله الفيفي، منشورات نادي جازان الأدبي عبر: الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، (1433هـ ـ 2012م).

40 ـ **قربان لحزن لا يبصر**، أحمد اللهيب، منشورات: الدوسريّ للثقافة والإبداع، البحرين، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م).

41 ـ **كأنَّ شيئًا لم يكن**، سعد عبد الله الغريبيّ، من منشورات: دار الخيَّال، الرياض، السعوديّة (1437هـ ـ 2015م).

42 ـ **كسور في جبيرة الصمت**، عبد الله بن صالح الخميس، منشورات نادي القصيم الأدبيّ (1434هـ ـ 2013م).

43 ـ : **لا تجرح الماء**،أحمد قرَّان الزهرانيّ، من منشورات: دار رياض الريس لندن وبيروت (1430هـ ـ 2009م).

44 ـ **لا عليّ ولا ليَّا**، إبراهيم الوافي، ، نادي الباحة الأدبيّ عبر: الانتشار العربيّ، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

45 ـ **ليس يعنيني كثيرًا**، محمد إبراهيم يعقوب، نادي الباحة الأدبيّ عبر: الانتشار العربيّ، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

46 ـ **100 قصيدة لأمي**، إياد الحكميّ، من منشورات: نادي جازان الأدبي، عبر: الدار العربيّة للعلوم، بيروت، (1436هـ ـ 2015م).

47 ـ **ما بعد السكون**، ماهر الرحيليّ، دار الفكر العربي الدمّام(1434هـ ـ 2012م).

48 ـ **ما تلاه عليّ الغياب**، ماهر الرحيلي، من منشورات: ضفاف، بيروت، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

49 ـ **متاهات أوليس، قيامة المتنبي**، عبد الله الفيفي، النادي

الأدبي بالرياض عبر: المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

50 ـ **مدى**، منصور محمد دمّاس مذكور، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمَّام، السعوديّة (1432هـ ـ 2011م).

51 ـ **مداي**، ماهر الرحيليّ، مكتبة التوبة، الرياض، الطبعة الأولى (1334هـ ـ 2013م).

52 ـ **مدائن الثلج**، صالح عودة، نادي القصيم الأدبيّ عبر : مؤسسة أروقة للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2013م).

53 ـ **مقامات في البرهة الشعريّة**، محمد حسين العمريّ، نادي الباحة الأدبي عبر: الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ ـ 2012م).

54 ـ **من شظايا الماء**، إبراهيم صعابيّ، نادي جازان الأدبي (1422هـ ـ 2001م).

55 ـ **مواقيت الرمال**، محمد الصفراني، منشورات النادي الأدبي بالباحة عبر: الانتشار العربي، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م).

56 ـ **نفحات في نصرة الحق**، عبد الملك بن عوَّاض الخديديّ، (لم يذكر اسم الناشر) جدة، السعودية، الطبعة الثانية (1428هـ ـ 2008م).

57 ـ **نقوش في كهف الوجدان**، محمد الشدويّ، منشورات النادي الأدبي بالباحة عبر: الانتشار العربيّ، بيروت،، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م).

58 ـ **هل من محيص**، أسامة عبد الرحمن، من منشورات: دار الشباب بقبرص ومؤسسة الكميل بالكويت (1408هـ ـ 1988م).

59 ـ **وقفات على الماء**، إبراهيم صعابيّ، من منشورات: نادي المدينة المنورة الأدبيّ، الطبعة الأولى (1412هـ ـ 1991م).

60 ـ **يا طولما تغيبْ**، عبير محمَّد الحمد، نادي الباحة الأدبي عبر: الانتشار العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى: (1432هـ ـ 2011م).

(د) قصائد نُشرت في الصحف السعوديّة

1 ـ **قصيدة: ظل آخر**، إبراهيم الوافي، نشرت في جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15550، بتاريخ: الخميس 16 صفر 1432 هـ الموافق: 20 يناير 2011م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة.

2 ـ **قصيدة: خروج من حدود السواد لسراج البياض**، عبد الله عبد الرحمن الزيد، نشرت في جريدة: **الرياض** السعوديّة، العدد رقم: 15599، بتاريخ: الخميس 5 ربيع الآخر 1432هـ الموافق: 10 مارس 2011م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة.

3 ـ **قصيدة: إلى سيد الشعر**، غرم الله الصقاعي، نشرت في جريدة: **عكاظ** السعوديّة، العدد رقم: 2836، بتاريخ: الاثنين 26 ربيع الأوَّل 1430هـ الموافق: 23 مارس 2009 م، ويمكن مراجعة القصيدة في نسخة العدد الإلكترونيّة على موقع الجريدة.

ثالثًا: المعاجم والموسوعات القديمة والحديثة

1 ـ **المصطلحات الأدبية الحديثة**، دراسة ومعجم، د. محمد عناني، الشركة المصريّة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الثانية (1417هـ ـ 1997م).

2 ـ **المعجم الوسيط**، إعداد لحنة المعجمات وتحقيق التراث بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، مكتبة الشروق الدوليّة (مصر) الطبعة الرابعة (1425هـ ـ 2004م).

3 ـ **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت (1393هـ ـ 1974م).

4 ـ **معجم مصلحات النقد العربي القديم**، د. أحمد مطلوب، منشورات: مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى (1421هـ ـ 2001م).

5 ـ **قاموس الكتاب المقدّس**، نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة التاسعة، (1414هـ ـ 1994م).

6 ـ **موسوعة التراث الشعبي**، د. محمد الجوهريّ، من منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1432هـ ـ 2011م).

7 ـ **لسان العرب**، محمد جمال الدين بن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (1401هـ ـ 1981م).

رابعًا: الكتب العربيّة القديمة (المُحقَّقَة)

1 ـ **الإيضاح في علوم البلاغة**،لجلال الدين محمد بن عبدالرحمن ابن عمرو، المعروف بالخطيب القزوينيّ (ت: 739هـ ـ 1338م)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الأولى (1424هـ ـ 2003م).

2 ـ **أخبار أبي تمام**، لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 336هـ ـ 948م)، تحقيق وتعليق: خليل محمود عساكر وآخرون، من منشورات: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1429هـ ـ 2008م).

3 ـ **أخبار أبي نواس، تاريخه، نوادره، شعره، مجونه**، محمد ابن جمال بن منظور المصريّ (ت: 711هـ ـ 1311م) شرح وضبط: محمد عبد الرسول إبراهيم، منشورات: دار البستاني للنشر، القاهرة (1420هـ ـ 2000م).

4 ـ **كتاب الزينة في الكلمات الإسلاميّة العربيّة**، أبو حاتم أحمد ابن حمدان الرازيّ (ت: 322هـ ـ 943م) تحقيق حسين فيض الله الهمداني، منشورات: مركز الدراسات والبحوث اليمنيّة، صنعاء، الطبعة الأولى (1415هـ ـ 1994م).

5 ـ **شرح مواقف النفَّري**، عفيف الدين التلمساني (ت: 690هـ ـ 1291م)، من تحقيق: د. جمال المرزوقيّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، (1420هـ ـ 2000م).

6 ـ **مُسْند الإمام أحمد بن حنبل**، الإمام أحمد بن حنبل (241هـ ـ 855م)، تحقيق وتخريج وتعليق: سعيد الأرنؤوط وعادل مرشد، من منشورات: دار الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1995م).

خامسًا: الكتب العربيّة الحديثة، والكتبُ المترجمة

1 ـ **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، ترجمة: د محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (1418هـ ـ 1998م).

2 ـ **اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة**، منشورات: أصدقاء الكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة (1419هـ ـ 1999م).

3 ـ **أساطير بابل وكنعان**، شارل فيروللو، ترجمة: ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربيّ، دمشق، (1410هـ ـ 1990م).

4 ـ **استطيقا التحول النصيّ وسلطة التأويل، قراءة أخرى في الشعر السعودي المعاصر**، د. عبد الناصر هلال، منشورات: النادي الأدبي بالباحة، بالتعاون مع: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1434هـ ـ 2014م).

5 ـ **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، وآليات التأويل**، د: عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة: عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت(1422هـ ـ 2002م).

6 ـ **الأدب والدلالة**، تيزفتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، الطبعة الأولى (1416هـ ـ 1996م).

7 ـ **الإرداف الخُلْفيّ ـ الإكسيمورون** ، د. ريما أبو جابر برانسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الأولى، (1434هـ ـ 2013م).

8 ـ **الأسطورة في الشعر العربيّ الحديث**، د. أنس دواد، منشورات: مؤسسة دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة (1412هـ ـ 1992م).

9 ـ **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب**، أدونيس: علي أحمد سعيد، الجزء الثالث: **صدمة الحداثة**، من منشورات: دار العودة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الرابعة (1403هـ ـ 1983م).

10 ـ **الثّبيتيّ يتلو أسارير البلاد ـ الإيقاعات ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء (قراءة أسلوبية)**، علي الأمير، منشورات: نادي جازن الأدبيّ عبر: الدار العربيّة للعلوم. ناشرون، بيروت. الطبعة الأولى: (1435هـ ـ 2014م).

11 ـ **الحداثة في ميزان الإسلام، نظرات إسلامية في أدب**

الحداثة، عوض بن محمد القرنيّ، هجر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى (1408هـ ـ 1988م).

12 ـ **الحركة الأدبيّة في المملكة العربيّة السعوديّة**، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة عشر، (1426هـ ـ 2006م).

13 ـ **الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة ـ قراءة نقدية لشاعر معاصر**، د. عبد الله الغذّامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (1427هـ ـ 2006م).

14 ـ **الرمزيّة**، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (1412هـ ـ 1992م).

15 ـ **الصوفية والسوريالّية**، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية: (1414هـ ـ 1999م).

16 ـ **اللغة العليا**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، منشورات: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (1415هـ ـ 1995م).

17 ـ **المتنبيّ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، أبو فهر: محمود محمد شاكر، منشورات: مطبعة المدنيّ، القاهرة، (1407هـ ـ 1987م).

18 ـ **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة**، عباس حسن، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الثالثة عشر ـ (1420هـ ـ 1999م).

19 ـ **النزعة الدراميّة في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيات**، د. أحمد كُريِّم بلال، منشورات دار النابغة، القاهرة، الطبعة الأولى، (1435هـ ـ 2014م).

20 ـ **النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربيّ**، د. محمد عزَّام، منشورات: اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق (1422هـ ـ 2001م).

21 ـ **الوجوه والدروب، قراءة في شعريّة محمد الثّبيتيّ**، د. طارق سعد شلبي، منشورات نادي الطائف الأدبي (1434هـ ـ 2013م).

22 ـ **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، منشورات: دار المعارف، القاهرة (1413هـ ـ 1993م).

23 ـ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1312هـ ـ 1992م).

24 ـ **تحليل النص الشعريّ**، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، منشورات: دار المعارف، القاهرة، (1415هـ ـ 1995م).

25 ـ **تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية**، د. عبد الحميد الحسامي، النادي الأدبي بالباحة، بالتعاون مع: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، (1435هـ ـ 2014م).

26 ـ **تشريح النص مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة**، د. عبد الله الغذاميّ، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، الطبعة الثانية (1426هـ ـ 2006م).

27 ـ **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر**، د. عبد الغفَّار مكَّاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (1432هـ ـ 2009م).

28 ـ **حداثة النص الشعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة، قراءة**

نقدية في تحولات المشهد الإبداعيّ، د. عبد الله الفيفيّ، النادي الأدبيّ بالرياض (1426هـ ـ 2005م).

29 ـ **حول الثقافة الشعبيّة القبطيّة**، أشرف يعقوب معوَّض، منشورات: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1431هـ ـ 2010م).

30 ـ **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الثانية، (1410هـ ـ 1990م).

31 ـ **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، عباس العقاد منشورات: مكتبة النهضة المصريّة بالقاهرة. (1355هـ ـ 1937م).

32 ـ **طبيعة اللغة الفنيّة**، د. محمد حسن عبد الله، من منشورات: مؤسسة دار المعارف، القاهرة، (1405هـ ـ 1985م).

33 ـ **عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص**، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف بالجزائر، والدار العربية للعلوم، بيروت. الطبعة الأولى (1429هـ ـ 2008م).

34 **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (1412هـ ـ 1992م).

35 ـ **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، د.علي عشري زايد، منشورات مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الرابعة (1423هـ ـ 2002م).

36 ـ **فن الشعر**، د. إحسان عبَّاس، من منشورات: دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية (1378هـ ـ 1959م).

37 ـ **قضايا وإشكالات في الشعر العربيّ الحديث، الشعر**

السعوديّ نموذجًا، د. نذير العظمة، النادي الأدبي بجدة، (1422هـ ـ 2001م).

38 ـ **مرايا العراف ـ البنية الأسطوريّة في شعر محمد الثّبيتيّ**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الإحساء، السعوديّة، الطبعة الأولى (1436هـ ـ 2015م).

39 ـ **مرايا النخل والصحراء، قراءات في نصوص من الجزيرة والخليج**، د. عبد العزيز المقالح، كتاب دبي الثقافيّة، دار الصدى، دُبيّ، الكتاب رقم: (45) الصادر في: (ربيع الأول 1432هـ ـ فبراير 2011).

40 ـ **مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرًا وفكرًا**، د. محمد عبدالرحمن يونس، من منشورات: النادي الأدبي بالباحة، بالتعاون مع: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ ـ 2011م).

41 ـ **هوية العنونة في الشعر السعوديّ المعاصر**، د. عماد علي الخطيب، من منشورات: النادي الأدبي بالباحة، بالتعاون مع: مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (1435هـ ـ 2014م).

42 ـ **وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية**، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (1417هـ ـ 1997م).

سادسًا: الرسائل الجامعيّة

1 ـ **محمد الثّبيتيّ شاعرًا**، محمد دبيان غلب الشمريّ، رسالة دكتوراه قُدِّمت لعمادة الدارسات العليا بجامعة مؤتة بالأردن (1435هـ ـ 2014م).

سابعًا: المُسجَّلات المسموعة المرئية

1 ـ **حديث تلفزيوني سجَّله محمد الثّبيتيّ مع برنامج إضاءات،** حاوره: المذيع تركي الدخيل أذاعته قناة العربيّة في (يوم الجمعة: 29 جمادى الأول 1422هـ، الموافق 15 يونيو 2007م)، والبرنامج موجود على موقع اليوتيوب في الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch¢v§CpNXAxV57Wk

2 ـ **قصيدة تغريبة القوافل والمطر بصوت: محمد الثّبيتيّ، منشورة على موقع اليوتيوب، ورابطها:** https://www.youtube.com/watch¢v§JFGsJeTu954

التعريف بالمؤلف

- أحمد كُريِّم حسين محمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في (27 محرم 1394هـ ـ 20 فبراير 1974).
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة 1996م، وحصل منها على درجتي: الماجستير: 2003م بامتياز، وعنوان الرسالة: (الكتابة وأثرها في بنية الشعر التفعيلي) والدكتوراه: 2010 م بمرتبة الشرف الأولى. وعنوان الرسالة: (العنوان الشعري وعلاقته ببنية القصيدة).

- **له من الكتب:**
  - **جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، صدر عن: مدارات الخرطوم 2011م.
  - **أصداء السيرة والفجوات الدلالية**؛ (بالاشتراك)، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة 2011م.
  - **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر**، دار النابغة، القاهرة، 2014م.
  - **الرؤى الثورية في القصة والرواية**، دار المناهج، عمّان 2015م.

- **له من الأبحاث:**
  - العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية، **مجلة إبداع**، القاهرة، إبريل 2014م.

- الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين، **الثقافة الجديدة**، القاهرة، مايو 2014م.
- حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي.. قراءة نقدية في رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، **الثقافة الجديدة**، القاهرة، يوليو 2014م.
- تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب، **الثقافة الجديدة**، القاهرة، نوفمبر 2015م.
- مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المُبسَّطة نشرت في الصحف المصرية **(القاهرة، المسائية)**، والسودانية: (الصحافة).

- **حصل على خمس جوائز في النقد الأدبي هي:**

- جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصصي، القاهرة 2011م.
- جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي من السودان، الخرطوم منذ خمس سنوات سنة 2011م.
- جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال الأدبي، القاهرة 2012م.
- جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي، (كتاب الجمهورية)، القاهرة 2012م.
- جائزة (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) الأدبية، القاهرة 2013، وقد نالها عن كتاب (النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر).

- شارك في عدة مؤتمرات في النقد الأدبي، منها مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد)، مؤتمر (أدباء الصعيد ـ المنيا). مؤتمر اللغة العربية على الشبكة ـ جامعة الملك خالد بالسعوديّة.

- البريد الإلكتروني للتواصل مع المؤلف:

ahmedkorimblal@yahoo.com

بَوَّابةُ الرِّيحِ والنَّخيلِ

مُحمَّد الثّبيتيّ من الشعراء الكبار الذين تجاوزَ فعلهم الأدبي أُفقَ الذاتيّة المحدود؛ ليغيِّر من المشهد الشعريّ الشامل؛ وآيةُ ذلكَ وبرهانه: أنَّ نطاقَ تأثيره في الشعراء السعوديين من الأجيال التالية يتجاوزُ حيِّز المعنى المنقول، وتخومَ الصورة المستَمَدَّة من ديوانه، ويتجاوز استخدام ألفاظه ومعجَمِه، يتجاوزُ هذه الأمور جميعها ليكون التأثُّر في أسلوب الصوغ، ومنهج الإبداع، مما يجعلنا ـ أيضًا ـ نضعُ الثّبيتيّ في مصافِ الشعراء الكبار صانعي التحولات الأدبيّة في مجتمعهم. وهذا الكتاب يحاول رصد مظاهر التأثير التي تسللت من دواوين الثّبيتيّ إلى دواوين الشعر السعوديّ.

وقد اتَّخذنا عنوان كتابنا: « بوابة الريح والنخيل » من الألفاظ المُعجميّة البارزة عند الثّبيتيّ، فالريح ـ عنده ـ رمز للحداثة والتغيير والتجاوز والتخطّي، أما النخيل فهي ـ في أغلب استخداماتها ـ رمز للأصالة والانتماء والتراث. ومن هاتين المفردتين اخترنا عنوان كتابنا: لندل على منهج الثّبيتيّ في صوغ قصائده، وهو عين المنهج الذي تأثَّر به الشعراء من بعده، إنه التحديثُ دون استئصال الجذور، منهج الحداثة التي تقيم أواصر الارتباط مع التراث، تحاوره وتجادله وتتفاعل معه دون قطيعةٍ أو ازدراء.

ISBN 978-9953-93-086-2

9 789953 930862

رقم الإيداع: 1438/9793

ردمـــــــك: 978 - 603 - 90839 - 5 - 5