المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

الخصائص الأسلوبية

في شعر محمد عواض الثبيتي

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير

في الآداب

تخصص (دراسات أدبية)

إعداد الطالبة

فوزية بنت محمد بن إبراهيم البطي

الرقم الجامعي

٣٣١٢٠٥٣١٦

إشراف

د/ حمد بن عبد العزيز السويلم

أستاذ النقد الأدبي المشارك بقسم اللغة العربية في جامعة القصيم

العام الجامعي

١٤٣٧هـ- ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٦م- ٢٠١٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

إجازة الرسالة

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة القصيم

كلية اللغة العربية والدِّراسات الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة القصيم
Qassim University

الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي

Stylistic Mohammed AL-Thubaiti Pome characteristics

إعداد الطالبة: فوزية بنت محمد البطي

الرقم الجامعي: (٣٣١٢٠٥٣١٦)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	د. حمد بن عبد العزيز السويلم	أستاذ مشارك	أدب ونقد	
المناقش الخارجي	د.عبد الحميد سيف أحمد الحسامي	أستاذ مشارك	أدب ونقد	
المناقش الداخلي	د. محسن سيد يونس عثمان	أستاذ مشارك	أدب ونقد	

في يوم الأربعاء: ١٤٣٩/١٢/١٢هـ الموافق: ٢٠١٧/١١/٠١م

الإهداء

إلى كل من تتلمذت على يديه يوما ما في الحياة، أو على مقاعد الدراسة.

إلى أمي وأبي، فدعواتكما أساس النجاح بعد توفيق الله تعالى.

إلى زوجي الفاضل الذي كان لي نعم العون والسند، فهيَّأ لي الظروف الملائمة لإنجاز هذا البحث.

إلى أبنائي: مهرة، وأصيل، وسليمان.

ملخص الرسالة العربي

تتضمن هذه الدراسة التي تقع في ثلاثة فصول شعر محمد عواض الثبيتي، وذلك وفق المنهج الأسلوبي، وهو منهج يتمحور حول معطيات علم اللغة العام، ويستثمر فروع اللغة المختلفة استثمارا نقديًّا وجماليًّا ويعده وسيلةً في تحليل النص الأدبي، والكشف عن بنيته العميقة من خلال الدراسة التطبيقية على الأعمال الكاملة لمحمد الثبيتي. فتحدثت في المبحث الأول عن اختيار الثبيتي للأصوات والكلمات والجمل.

ثم تحدثت عن الفصل الثاني، وهو الانزياح في شعر الثبيتي بنوعيه الاستبدالي المرادف للعدول اللغوي كالمجاز والاستعارة، وكذا الانزياح التركيبي كالتقديم والتأخير والحذف والالتفات.

وأخيرًا ختمت البحث بدراسة لأهم الظواهر الأسلوبية في شعر الثبيتي، وتتمثل في: أسلوب التكرار بأنماطه المتنوعة كتكرار الصوت، اللفظ (الاسم والفعل) العبارة، المقطع، ويليه أسلوب التناص بأشكاله الأربعة، وهي التناص: مع القرآن الكريم، والتناص مع الحديث الشريف، والتناص مع الشعر، والتناص مع التراث، وأخيرا أسلوب المفارقة بأنواعها المختلفة: كمفارقة العنوان، والمفارقة اللفظية، ومفارقة الإنكار، ومفارقة السخرية، ومفارقة التحول، ومفارقة الفجاءة، ومفارقة الأدوار، والمفارقة التصويرية.

وقد لمست الارتباط الوثيق في شعرية الثبيتي بين العاطفة والفكر من جهة، اللغة والأسلوب من جهة أخرى، مؤملة بدراسة أخرى تقوم على دراسة شعر شاعرنا وفق المنهج النفسي، والمنهج السيميائي وهذا ما أوصي به.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين، نبينا محمد عليه أفضل صلاة وأزكى تسليم.

أما بعدُ:

فقد ترك الشاعر محمد بن عواض الثبيتي[1] منجزا شعريًّا يكشف عن ملكة إبداعية، تمتلك إمكانات جيدة في تشكيل اللغة، فالشاعر واحد من كبار شعراء المملكة العربية السعودية الذين أغنوا الساحة الأدبية والثقافية بالمزيد من إسهاماته في المجال الشعري المعاصر، وهذا البحث يهدف إلى دراسة خصائص الأسلوب الشعري، والقيم الجمالية الكامنة في شعر الثبيتي التي تجلت آثارها، وانعكست أسرارها في طرق أدائه للمعنى، أو الكيفية التي شكل بها شاعرنا نصوصه الشعرية، وقد حاولت ما وسعني جهدي أن أتلمس هذه الخصائص ودلالتها المتنوعة، وأتناولَها بالعرض والتحليل.

وقد دفعني إلى دراسة شعر الثبيتي جملة من الدوافع يمكن إيجازها فيما يأتي:

١- يعد شعر محمد الثبيتي من روائع الشعر العربي المعاصر؛ بما فيه من صفاء اللغة، ورونق الأسلوب.

٢- محاولة تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما جدّ في حقل الأسلوبية، وإبراز فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.

---

(١) وهو: محمد بن عواض بن منيع الله الثبيتي، من مواليد قرى بني سعد جنوب الطائف، غرب المملكة العربية السعودية في ٢٧/مارس/ ١٩٥٢م، عاش طفولته المبكرة فيها، ودرس هناك ست السنوات الأولى قبل أن ينتقل للعيش مع عمه في مكة المكرمة، ويكمل ما تبقى من دراسته العامة، حتى تخرجه في كلية المعلمين بدرجة بكالوريوس في العلوم الاجتماعية. عمل بعد تخرجه في الكلية معلما في مدارس التعليم العام قبل أن يفرّغ بشكل كامل للعمل في المكتبة العامة بمكة المكرمة. قدّم الثبيتي خلال مسيرته الأدبية مجموعة من الأعمال الشعرية، وقد تولى النادي الأدبي بحائل طباعة شعره كاملا بعنوان (ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة).

يعد محمد الثبيتي واحدا من أبرز أدباء ما يعرف بأدب الحداثة في المملكة العربية السعودية، والذي بدأت تتشكل ملامحه في ثمانينيات القرن العشرين، وقد فازت قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس) بجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠٠م. وقد كانت وفاته يوم الجمعة ١٤ يناير ٢٠١١م، بعد غيبوبة كاملة طويلة لازمته منذ شهر مارس عام ٢٠٠٩م وحتى تاريخ وفاته.

٣- خصوصية اللغة الشعرية عند الثبيتي في جميع المستويات (اللغوي/ الجمالي/ الموضوعي) فهي ذات ثروة ثرية بالأساليب والخصائص الفنية، بما يمكن القول: إنها تقع في ذروة الإبداع الأدبي.

٤- أن شعر محمد الثبيتي- وفق علمي- لم يلتفت أحد إلى دراسته أسلوبيا بصورة متخصصة من قبلُ، فضلا عن عدم وجود دراسة مستقلة بأي منهج من مناهج النقد النصية التي تركز على الرسالة اللغوية.

وعلى الرغم من التفرد والتميُّز في لغة الشعر عند الثبيتي، لم أقف على دراسة تكشف عن هذه الخصوصية والثراء، فكل ما وجدته من دراسات حول الشاعر؛ هي جهود تذكر وتشكر، ولكنها ذات رؤية مختلفة عن المنهج الذي سأتبعه في بحثي هذا، حيث إنني لم أقف على أيِّ دراسة كاملة تتناول اللغة والأساليب الشعرية عند الثبيتي كاملة، بل كانت تتحدث عن شاعرية الشاعر بوجه عام، أو تنفرد بدراسة قصيدة معينة، وأهم هذه الدراسات ما يأتي:

١- دراسة الباحثة: منى المالكي (السردية الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، أمل دنقل ومحمد الثبيتي أنموذجا) عام ١٤٢٤هـ، وقد ألقت هذه الدراسة الضوء على تموضع السرد داخل النص الشعري وكتابها (عندما يحكي الثبيتي) الذي جاء في قسمين، الشاعر والشعر.

٢- دراسة الدكتور: حسين الواد أجنة الثبيتي في تضاريسه وهو بحث في مجلة علامات ج٥٢، م١٣ النادي الأدبي بجدة عام ١٤٢٥هـ.

٣- دراسة الدكتور: سعد البازعي ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية الصادر عن شركة العبيكان عام ١٤١٢هـ.

٤- دراسة الدكتور: طارق سعد شلبي في كتابه (الوجوه والدروب، قراءة في شعرية محمد الثبيتي)، وهو البحث الفائز بجائزة محمد الثبيتي في أبحاث الشعرية في دورتها الأولى عام ١٤٣٤هـ، الصادر عن نادي الطائف الأدبي، وجاءت الدراسة في تمهيد حول الشعر والشاعر والقراءة، يعقبها ستة فصول، تناول في الفصل الأول (الذات-التبدي والزهو) وكان حديث الفصل الثاني عن (المرأة- جدل الوجوه المتغيرة) في حين جاء الفصل الثالث عن (الشعرية- البوح والتجلي)، ثم (الصوت -أصداء الرؤية) في الفصل الرابع، وتحدث الفصل الخامس عن (التركيب – آفاق التصوير المقارنة والتفاعل)، والفصل

السادس تضمن (الصياغة والتلقي- تجديد الوعي وتحري البديل).

٥- دراسة علي الأمير في كتابه (الثبيتي يتلو أسارير البلاد، الإيقاع ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء)، الصادر عن نادي جازان الأدبي بالتعاون مع الدار العربية للعلوم ناشرون في عام ٢٠١٤م، وفيه يلقي الناقد علي الأمير الضوء على جانب من جوانب الإبداع عند الشاعر محمد الثبيتي، فيطوف محلقا في نص (ترتيلة البدء) عاكفا على دراسته من ناحية الإيقاع والدلالة.

٦- دراسة الدكتور: عبدالحميد الحسامي في كتابه (مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي)، صدر عن دار الكفاح ونادي الأحساء وهو كما يحمل عنوانه يدرس الأسطورة.

٧- دراسة محمد الراشدي في كتابه (أيقونة الرمل)، الصادر عن مؤسسة الانتشارالعربي ونادي أبها الأدبي.

٨- دراسة راشد فهد القثامي في شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي، الصادر عن مؤسسة أروقة عام ٢٠١٥م.

٩- دراسة محمد الراشدي لأيقونة الرمل، التلقي النقدي لتجربة الشاعر محمد الثبيتي، ومقاربة منجزه الإبداعي الصادر عن نادي أبها عام ٢٠١٤م.

١٠- الدكتور إبراهيم الشيخ في كتابه تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، وهو الفائز بجائزة محمد الثبيتي في الدورة الثانية فرع أبحاث الشعرية عام ١٤٣٦هـ، وهو يتحدث- كما يحمل عنوانه - عن الأسطورة.

١١- دراسة الدكتور: سعيد السريحي في كتابه (عتبات التهجي قراءة في سيرة محمد الثبيتي) الصادر عن دار جداول للنشر والترجمة في بيروت في ٢٠١٥/١/٢٦م، وهو يحمل في داخله معالم الخطوات الأولى نحو عالمين يبدوان منغلقين، فهما يحتاجان ضربا من المعاناة في تفهمهما وولوج سديمهما وأيضا كتابه (الكتابة خارج الأقواس).

١٢- دراسة الدكتور: حسن مشهور في كتابه (متتالية التجديد سوسيولوجيًّا الثبات والتحول، دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا) الذي طبعه نادي جازان الأدبي عام ١٤٣٧هـ، حيث تناول مقاصد التجديد، ومحدودية الإنتاج، وتأملات تجريدية في المخرج الأدبي للثبيتي في الباب الأول، وتناول الباب الثاني التيه (البعد

الرابع)، وعروة (الثبيتي صعلوك من زمن آخر)، وديلما الثبات والتحول.

١٣- الدكتور محمد متالي لمرابط أحمد محمدو في شعرية التناص، أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، وهو الفائز بجائزة محمد الثبيتي في الدورة الثالثة عام ٢٠١٦م.

إضافة إلى مجموعة من المقالات في المجلات الأدبية والأوراق النقدية، ومنها: جدلية الحداثة والتراث في شعر محمد الثبيتي للدكتور سعيد السريحي (نادي حائل الأدبي)، واحتشاد السيرة الشعرية في قصيدة محمد الثبيتي بين استواءين لمحمد العباس، وغواية الوجود الشعري في قصائد محمد ومحمود، للدكتور جريدي المنصور، ملتقى النص جدة٢٠١٠م ومرايا النخل والعراف للمقالح.

ولما خلت هذه الدراسات من التناول الأسلوبي الذي يتعمق في لغة الشاعر نهضت بهذا الجانب.

و لم يخل طريق البحث من العوائق، فإن بحثي على أساس أنه تطبيقيًّا قد جابهته بعض الصعوبات، وقد سعيت بكل ما أوتيت من جهد في تخطيها، وقد تمثلت أهم الصعوبات في تعدد المدارس الأسلوبية، وتبعا لذلك تتعدد اتجاهاتها وطرق تناولها للنصوص، وقد واجهتها باتباع الطريقة التي تعتمد على النص والتعبيرات المستخدمة لنقل الرسالة من الباث إلى المتلقي، وتحليل خواص هذه التعبيرات على مستويات التحليل اللغوي؛ لاكتشاف المضامين النفسية الكامنة في اللغة الشعرية، ومحاولة إيجاد علاقة بين هذه المضامين وبين الأدوات اللغوية التي استخدمها الشاعر للتعبير عنها، سواء أكان ذلك عن قصد أم عن طريق استشفاف الدلالات المؤدية لذلك.

ولبلوغ ما أرمي إليه كان من الضروري اختيار المنهج المناسب، فاعتمدت المنهج الأسلوبي الذي يعنى بدراسة النص، لكونه رسالة لغوية يستعين بها الأديب لتوصيل تجربته الشعورية، ومن أجله يستنطق البحث طبيعة المستويات اللغوية للنصوص الشعرية، وطبيعة الخطاب وأنساقه التي تبدأ من النص ذاته، فالأسلوبية بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل إبداع ذي طبيعة لغوية، من غير أن تبتعد عن جماليَّات النص؛ ذلك أن المنهج الأسلوبي منهج داخلي، يقوم على التحليل والإحصاء أحيانا، فالدراسة تقوم على الفك والتركيب، والتوفيق بين العناصر الموزعة في النص كله لتشترك معا في دلالة واحدة، وتكرار

هذا الإجراء على مستوى النصوص جميعا يكون لتكثيف دلالة الظاهرة، فإذا ما لاحظت كثافتها على مستوى النص الواحد، وذوبانها على مستوى النصوص جميعها عدت بها إلى السياق الواحد لتكشف مضمونا نفسيًّا، قد يكون وليد موقف معين في حياة الشاعر؛ لذا عمدت عند دراسة بعض الظواهر إلى عدم اللجوء إلى الإحصاء الشمولي على مستوى النصوص، ولعل أبرز التساؤلات التي كانت متعلقة بهذا البحث قبل إجرائه ما يأتي:

١- ما أبرز الخصائص والظواهر الأسلوبية الجمالية التي امتازت بها اللغة الشعرية عند الثبيتي؟.

٢- ما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التي امتازت بها لغة الثبيتي الشعرية؟، وما أثر هذا الاختيار في التراكيب النحوية والنظم الشعري على مستوى العبارة والجملة والسطر الشعري والقصيدة؟، وما مدى الثبوت والانزياح في قواعدها واستعمالاتها؟، وما مدى إسهاماتها في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف؟.

٣- ما الأثر الذي يتركه الإيقاع الموسيقي الداخلي في لغة الشعر؟، وما أثر ذلك في اختياراته على مستوى اللفظ والمجاز؟.

وللإجابة عن الإشكالات السابقة، وحتى نتمكن من الدراسة المنظمة للموضوع اخترت أن تقوم الدراسة على مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة متمثلة في العناصر الآتية:

أما الفصل الأول، فسأتحدث فيه عن الاختيار الذي يمثل الضلع الأول من مثلث الأسلوبية، ويتكون من ثلاثة مباحث هي:

أ- اختيار الثبيتي للأصوات متمثلا في الموسيقى الداخلية؛ لأن حركة الشعر الحديث أذابت ثنائية (الوزن والقافية)، وصارت الطاقة الإبداعية، تتولد عن الدلالة.

ب- اختيار الثبيتي للكلمات متمثلا في المعجم الشعري.

ج- اختيار الثبيتي للجمل متمثلا في أنماط الجمل الإنشائية الطلبية.

أما الفصل الثاني فسأخصص الحديث فيه عن الضلع الثاني من مثلث الأسلوبية، وهو الانزياح، ويتكون من مبحثين هما:

أ- الانزياح الاستبدالي، وسأركز فيه على العدول اللغوي كالمجاز والاستعارة.

ب- الانزياح التركيبي، ويشمل التقديم والتأخير، والالتفات، والحذف.

ويجئ الفصل الثالث مكملا آخر أضلاع المثلث الأسلوبي، وسأعرض فيه أهم الظواهر

الأسلوبية الجمالية عند الثبيتي، ويندرج تحته ثلاثة مباحث هي:

أ- التكرار.

ب- التناص.

ج- المفارقة.

وختمت البحث بخاتمة اشتملت على خلاصة، وعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

ويليها فهارس فنية تشمل: فهرس الآيات القرآنية، وفهرس الأحاديث الشريفة، وفهرس الأشعار، وفهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وبعد هذا كله، أقول: إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكاناتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد القضايا والظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر محمد الثبيتي، التي تظل مفتوحة تحتمل المزيد من القراءات، ولكنها تأمل أن تكون محاولة في دراسة الشعر السعودي الحديث، وأن تكون مدخلا نقديًّا لدراسات أكثر تفصيلا، وأعمق تناولا، وأرحب سعة وأفقا من هذه الدراسة في ظل المناهج النقدية الأخرى، وهذا ما أوصي به.

وفي النهاية، أحمد الله تعالى على ما يسر وأعان لإتمام هذا البحث، ثم بعد ذلك يبقى الدعاء رمزا للشكر والعرفان، لكل من أمدني بالعون والتشجيع في إعداد البحث، وعلى رأسهم والدايَ الكريمان. عذرا فلا أملك كلمات شكر تفيكما حقكما غير: ﴿رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا﴾[1].

كما أزجي شكري وامتناني لإخواني وأخواتي، وأخص منهم صويحبات الرحلة العلمية شقيقتيَّ مزنة، وتلك التي لم تلدها أمي صديقتي نورة.

وأرفع أجمل عبارات الشكر والعرفان إلى زوجي العزيز: عبد الرحمن الربعي جزاء دعمه لهذا العمل كلما فترت عزيمتي، ووجد الملل إلى نفسي سبيلا.

كما أتوج شكري بدعواتي بالسعادة في الدارين إلى أستاذي الفاضل د/ حمد بن عبد العزيز السويلم الذي أشرف على هذا البحث ورعاه حق رعايته، إذ تولى الإشراف عليه

---

(١) الإسراء: ٢٤.

أكثرُ من مشرف، وما هذا البحث إلا ثمرة من ثمار توجيهه وإرشاده بما آتاه الله من علـــم، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير ما يُجزى به محسن على إحسانه.

وكذلك أوجه شكري وتقديري للأستاذين المناقشين على تفضلهما بقبول مناقشة هذا العمل، ولا شك في أن ما يسديانه من توجيه وإرشاد سيثري هذا البحث.

ولن أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة القصيم ممثلة في قسم اللغـــة العربيـــة في كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، ولا أنسى كلية العلوم والآداب في عنيـــزة، بمـــا أتاحت لي من فرصة لمواصلة الدراسة.

هذا، وأسال الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، فما كان فيـــه مـــن صواب فمن الله، وما كان فيه من خطأ فمن نفسي ومن الشيطان، والحمد لله الذي بنعمتـــه تتم الصالحات.

الفصل الأول
أسلوبية الاختيار

ويتناول ثلاثة مباحث:

تمهيد حول مبدأ الاختيار.

المبحث الأول: اختيار الأصوات.

المبحث الثاني: اختيار الكلمات.

المبحث الثالث: اختيار الجمل.

المبحث الأول
اختيار الثبيتي للأصوات

ويشتمل على ما يأتي:

الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة.

التجانس الصوتي.

الترديد.

تمهيد حول مبدأ الاختيار:

إن جميع مستعملي اللغة كتَّابًا وشعراء يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني، إضافة إلى محور التأليف، ومن هنا فإن كل مستعملي اللغة على اختلاف أغراضهم مضطرون إلى اعتماد محور الاختيار والتأليف، بيد أنهم لا يتساوون إذا ما نظرنا إلى الاختيار بوصفه مبدأ أسلوبيًّا؛ أي بوصفه اختيارا ممتازًا من اختيارات مستعملي اللغة الاعتيادية.

إن الاختيار في جوهره واحد، لكنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة وكيفية تحققه؛ الأمر الذي يضفي عليه ميزة معينة، تجعله لصيقا باللغة المتميزة، فثَمة إذن اختياران، أحدهما لسانيّ أو كلاميّ، يستخدم في الاستعمال العادي للغة، وثانيهما: متميز يستخدم في الاستعمال غير العادي للغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي[١]، والمتمثل في علاقات الغياب، وهي ذات طبيعة إيجابية تقوم على إمكان الاستبدال على محور عمودي، فكل كلمة في أي جملة هي اختيار حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها، إما لتشابه صوتي بينهما، وإما لتشابه نحوي، وإما لتشابه دلالي... الخ.

ترتكز الدراسة الأسلوبية على مبدأين أساسيين هما الاختيار والعدول، ولعل تعريف الأسلوب على أنه اختيار، أصبح من التعريفات الشائعة في مجال الدراسات الأسلوبية[٢]، فالأسلوب عند (بالي) يعني: «إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولا شك في أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي»[٣].

وبالرجوع إلى معاجم اللغة، نجد أن معنى الأسلوب في لسان العرب يقال: «للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ في أساليب من القول؛ أي أفانين منه»[٤].

وهو عند ابن خَلْدُون (ت١٤٠٤م): «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام على أساس إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا على أساس

---

(١) البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م، ص٥٣، ٥٤.

(٢) ينظر مثلا: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٨٩ وما بعدها.

(٣) السابق، ص٧٥.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ط٢، ج٧، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م. ص٢٢٥.

إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض...، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص»[١]، «والاختيار مبدأ مسلمٌ به، يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادرًا على التوصيل»[٢]، ولما كان الأمر كذلك، فإنه يتبادر إلى الذهن تساؤلٌ عن السبب الذي دفع المبدع لأن يختار هذه الكلمة، أو هذا الأسلوب أو التركيب دون غيره؟ وهل الاختيار في العملية الإبداعية متعلق بالمنشئ، أو المتلقي، أو النص ذاته؟ ولمعرفة الإجابة حول هذه التساؤلات، نبدأ بموقف علماء العرب القدماء من الاختيار.

موقف علماء البلاغة والنقد القدامى من عنصر الاختيار:

إن مقولة (لكل مقام مقال) تؤكد اهتمام النقد العربي القديم بالعلاقة بين الأسلوب والاختيار؛ وهذا يعني أنه يجب على المبدع أن يراعي مستويات المخاطبين، فخطاب الخاصة وفقا لمكانتهم لا يتناسب أن يكون خطابًا للعامة، وإنما لا بد أن يخاطبهم بأسلوب يتلاءم مع مدى ثقافتهم.

وتشير مقولة (موافقة الكلام لمقتضى الحال) على وجه الخصوص إلى مبدأ الاختيار، وكيفية اختيار الشاعر لألفاظه وانتقائها، إذ لابد أن يكون الموقف موجها لعملية الاختيار التي تتصل اتصالا وثيقا بعملية التلقي من قبل القارئ الذي يتلقى النص «تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره»[٣]

وتؤكد أقوال علماء البلاغة والنقد القدامى أهمية عنصر الاختيار في الإبداع، ومنهم قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): «... وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف»[٤]، فالكلام السابق يشير إلى أن الجاحظ كان مؤمنا بمبدأ الاختيار.

وقد أشارت كتب النقد القديم إلى أهمية الربط بين الأسلوب وطبع المنشئ، من ذلك

---

(١) المقدمة، ابن خَلْدُون، ط١، تحقيق: دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص٥٧٠-٥٧١.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، ط١، دار العلوم، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣، الرياض- المملكة السعودية، ص٣٧.

(٣) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ١٩٩٤، ص١٩٠.

(٤) البيان والتبيين، الجاحظ، ط٧، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م، ص١٤.

قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ): «والشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء»[١]، وهذا يعني أن عملية الاختيار عملية فردية تتصل اتصالًا وثيقًا بالمبدع، فقد يسهل لفظ عند شاعر، ويتعسر عند غيره، وهذا راجع إلى اختلاف الطبع عند الشعراء، ذلك أن سلامة اللفظ تابعة لسلامة الطبع، وهذا يؤكد تنبه العلماء القدماء إلى أن الاختيار عنصر جوهري وفعال في العملية الإبداعية.

أما ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) فيقول في تعريف البلاغة: «البلاغة تخير اللفظ في حسن إفهام»[٢]، يستنتج من التعريف السابق أن الاختيار عنصر جوهري من جانب المبدع، «فهو يستطيع أن يختار ما يريد مادام أنه مقتنعٌ بأن ما يختاره أكثر تعبيرًا عن تجربته وموقفه ورؤيته؛ ولذلك للمبدع أن يختار ما يريد مادام اختياره يحقق له هدفه ومراده. وهناك أمر آخر، وهو ضرورة تحقق الفهم من المتلقي والإفهام من المبدع أو الباث، وهي عملية تغدو محورية وأساسية؛ لأن الاختيار يجب ألاَّ يلغي شخصية المتلقي؛ لأنها هي التي تعيد قراءة ما قاله المبدع، فالمتلقي يدخل في عملية صراع من أجل فهم النص وإفهامه، فإذا كان الاختيار موفقا؛ فإن عنصر الفهم والإفهام سيتحقق»[٣].

وقد فطن عبد القاهر الجُرْجَاني (ت ٤٧١هـ) إلى أهمية الاختيار ومدى تفاوت المبدعين في الأساليب، وكأنه يؤكد أن عملية الاختيار عملية فردية فنراه يقول: «فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدًا، أو لا تحسن أبدًا»[٤].

---

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ط٢، ج١، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٩٣-٩٤.

(٢) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ط٥، ج١، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م، ص٢٤٧.

(٣) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط٤، دار المسيرة، عمان، ٢٠١٦م-١٤٣٧هـ، ص١٥٩.

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م. ص٤٨.

ولعلنا نكتفي بما تم عرضه، وإن كانت كتب التراث تكتظ بالأقوال التي تؤكد أهمية الاختيار بوصفه عنصرًا يوفر التماسك والتناسق في النص الإبداعي، إذ إن الاختيار غير المنتقى بعناية؛ لا يحقق الهدف المنشود، وعلى هذا تصبح عملية الاختيار عملية جوهرية تحقق الفهم والإفهام.

الاختيار من وجهة نظر الأسلوبية الحديثة:

شاع في الدراسات النقدية الحديثة تعريف الأسلوب بأنه اختيار، فمعالجة الأسلوب بوصفه اختيارًا، احتلت حيزًا كبيرًا في مجال الدراسة الأسلوبية.

«وقد شاع في الدراسة الأسلوبية أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يستخدمها للتعبير عن حالة واحدة أو موقف معين، وهذا يعني أن للمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام الذي يختاره يخدم رؤيته وتصوره وموقفه. ولكن هذا الأمر لم يبق مجرد عموميات، وإنما بدت هناك تحديدات لعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية، وقد ميزت خمسة مستويات للاختيار هي:

١- اختيار الغرض من الحديث: وفيه يريد المتكلم – بناء على أسس محددة- الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل: الإبلاغ...

٢- اختيار موضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، وبناء على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة.

٣- اختيار الرمز اللغوي: يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات- لغة معينة أو لهجة ما- وهذا الاختيار مهم جدًّا في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية.

٤- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلا: جملة استفهامية، أو جملة خبرية.

٥- الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليًا»[1].

إذن فالاختيار عملية انتقاء يقوم بها المبدع جاعلا المتلقي والنص في حسبانه، «وانطلاقا

(١) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص١٦٣-١٦٤.

من هذا الارتباط؛ فإن الباحثين الأسلوبيين ينطلقون من أحد ثلاثة اختيارات:

١- ينطلق بعضهم من المرسل فيدرس اختياراته حال ممارسته عملية الإبداع، وبذلك فإن الأسلوب عندهم اختيار أو انتقاء.

٢- وينطلق بعضهم من المتلقي، لذلك يدرس ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المتلقي حيال المنبهات الأسلوبية في النص. وهكذا فإن الأسلوب -هنا- قوة تضغط على حساسية المتلقي.

٣- وينطلق بعضهم من مبدأ عزل المرسل والمتلقي عند دراسة الأسلوب؛ لذلك تراهم ينطلقون من وصف النص ذاته، وبذلك فإن الأسلوب عند هؤلاء إما أن يكون عدولا عن النمط اللغوي الشائع، وإما أن يكون إضافات جديدة إلى تعبير محايد، وإما أن يكون مميزات متضمنة في السمات اللغوية التي تتنوع بتنوع السياق»[(١)].

والواقع أن كل شحنة تعبيرية تقوم على ثلاثة أمور، هي المرسِل، والمرسَل، والمرسل إليه، ولا يمكن أن يحل واحد منها محل الآخر.

ولهذا فإن هذه الدراسة سوف تبدأ بمبدأ الاختيار عند الثبيتي، ويشتمل هذا الفصل على اختيار الثبيتي للأصوات، ثم اختياره للكلمات، وأخيرًا اختيار الأساليب.

الاختيار إذن هو مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية، وهو اختيار واع للكلمات كما يرى شكري عياد[(٢)]، وهو أيضا في نظره يتجاوز حدود الكلمة المفردة إلى التركيب أو الجملة، والتركيب يقتضي صياغة الكلمات المختارة وفق نظام مخصوص؛ لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية، والبلاغية، والجمالية.

ويعد المستوى الصوتي عنصرًا مهمًا من مكونات النص الشعري، حيث يتآزر مع بقية مكوناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللغة الإبداعية، وتتجلى أهمية التراكيب الصوتية في كونها إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، التي تجعل منه خطابًا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، ومن خلالها يبرز الإبداع الشعري عند الشاعر، فضلًا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع البناء الأسلوبي.

---

(١) مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢ العدد ٣و٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٤م، ص١٥٣-١٥٤.

(٢) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، دار العلوم، ط١، الرباط، ١٩٨٣م، ص٤٣.

ونظرًا لأن الإبداع في شعر الثبيتي يتجلى في قصائده الحرة؛ فإن دراستي في هذا الفصل ستختص بدراسة الإيقاع الصوتي الداخلي، مشكِّلاً ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في شعر الشاعر.

أولا: الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

الأصوات هي أصغر وحدة في بناء النص، وقد أكد «الاستقراء أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد عن الخُمسِ، أو عشرين في المائة فيه، في حين أن أربعةَ أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»[(١)].

وانتشار الأصوات في النص يوفر معاني كثيرة، يكتسب كل معنى وفق صفة الأصوات، فإذا كانت الأصوات مجهورة ازداد المقام تفخيما؛ لأن الصوت المجهور يتصف بالقوة التي تشد انتباه السامع فيدرك معناها، وإذا كان الحديث في مقام الحزن والشفقة كان للأصوات المهموسة نصيبٌ وافر، فهي أصوات خافتة مرهفة الحس، توقظ الوجدان والمشاعر.

(أ) الأصوات المجهورة:

تتميز الأصوات المجهورة بقوتها ووضوحها السمعي وترددها العالي، وهي بهذا توائم سياقات الفخر والحماسة التي تستدعي النبرة الخطابية، ولا يمنع ذلك من مقدرتها –الأصوات المجهورة– على التعبير عن سياقات أخرى، حيث يوظف الشاعر الأصوات (الباء، الدال، الراء، النون، الميم، اللام، الهمزة، الطاء) للتعبير عن حالة الإلحاح على مواصلة الحب، ومقابلة الغدر بمزيد من الوصال، ومن النماذج التي تضافرت فيها هذه الأصوات المجهورة قول الشاعر في قصيدة (بصمات نازفة)[(٢)]:

أحبّكِ رغم جنونِ الجراحْ
ورغم جفاف الدروبِ
ورغم الخطوبِ
ورغم انتحار المنى واحتضار الصباحْ
أحبّكِ حينَ يموتُ الربيعُ
وحين يزول الرحيقُ

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢م، ص٢٦٥.

(٢) الأعمال الكاملة، محمد الثبيتي، ط١، نادي أدبي حائل بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م، ص٢٧٩-٢٨٠.

ويذوي البريقُ
وحين تثور الليالي وتقسو الرياحْ
أحبّك وجه الحياة الكئيبِ
وطعم الكفاح المريرِ
ووهج الهجيرِ
أحبّك لون الدماء وصوت السلاحْ

فمن الملاحظ في هذا النص تراكم الأصوات المجهورة التي تناسب مقام الإصرار على الحب، فقد كرر الشاعر صوت الراء أربع عشرة مرة، ويدل وضوحه في السمع وتردده العالي على جو العتاب؛ وذلك لما يشعر به من جفاء المحبوبة، كذلك الباء صوت شفوي مجهور انفجاري، والهمزة صوت شديد، وفد عمل هذان الصوتان على تكوين دلالة الفخر في قوله: (أحبك، البريق) بينما اكتسب الباء معنى اللوم والعتاب في قوله: (الخطوب)، ثم جاء حرف الدال وهو صوت لثوي أسناني انفجاري حاملا دلالة الفخر والاعتزاز بالنفس في قوله: (الدروب)، فهو ماض على حبه مهما تجف دروب الوصال، والجيم صوت مجهور قوي يدل على الصمود والتحدي، والطاء من الأصوات المجهورة الشديدة المطبقة والمستعلية، ومن نواتج الاستعلاء التفخيم كما في قوله: (الخطوب) كذلك الجيم صوت مجهور شديد يتجلى في قوله: (جنون، الجراح، جفاف)، والميم صوت شفوي مجهور جسد الشاعر من خلاله صورة من صور البطش، من خلال الكلمات الآتية (ورغم، المنى، يموت، الدماء)، فالأصوات السابقة أصوات شديدة أكسبت النص قوة، فالنص يعبر عن ألم شديد كما يكشف لنا عنوان القصيدة (بصمات نازفة)، فالنزف قوي، والشاعر يعبر عن ألمه جاهرا بحبه. فهو بدوي خشن في حبه؛ ولذا استخدم الأصوات الصفيرية (السين والصاد) التي توحي بالهمس والرقة، لتصور ما تحدثه هذه الأصوات من أنين.

(ب) الأصوات المهموسة:

تتسم الأصوات المهموسة بقلة الوضوح السمعي، مع طول المدة الزمنية التي يتم إنتاجها فيها «وربما كانت هذه الصفات سببا في مناسبتها لموضوعات الحب والحنين»[1]، في بعض

(١) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، قاسم البرسيم، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م، ص١٧٨.

المواقف دون بعضها الآخر، ومن نماذج ذلك قول الشاعر في قصيدة (قراءة ثالثة)[1]:

حينَ تصيرينَ جُرحًا مُتوهّجًا يُضيءُ
مساربَ الألَمِ،
وحين تتحولينَ إلى هوسٍ ليليٍّ
يُبَعْثِرُ الأشياء
ويقلّبُ معايير الحزنِ
يَنفصلُ وجهِي
يهربُ منّي
يتلمَّسُ طريقًا مُلتهبًا ينقلهُ
إلى أرضٍ عذراء مُهدّدة بالخصبِ
وهُناك
تدركهُ دهشة الطفولةِ
فيندثر بالصقيع والبَرَدِ
ويسقط على قارعة الحلم
حينَ أقرأ حزنكِ
أَفْتحُ نافذةً على السماءِ
وأعبرُ أحداق مدينة
حين أقرأ حزنكِ
أمتشقُ لغة كاهنٍ
وأعبثُ في أوراق مجنونْ

ومنها السين، والهاء، والثاء، والقاف، والكاف، فالثاء صوت لثوي أسناني مهموس أسهم في دلالة إظهار الحيرة كقوله: (يبعثر، فيندثر)، أما السين فصوت لثوي احتكاكي مهموس دل على الهمس والانخفاض في (يسقط، هوس، مسارب، يتلمس)، والكاف حرف لهوي حنكي مهموس انفجاري يناسب حالة الكبت الذي ينفجر كالبركان، فقد جاء

(١) الأعمال الكاملة، ص٣٢١-٣٢٣.

صوت الكاف ليدل على حالة الشاعر الذي يعيش مكبوتًا مقهورا، فتنفجر أحاسيسه مرة واحدة انفجار صوت الكاف، في قوله: (حزنك، وهناك)، كذلك نجد حضورا لصوت الهاء الانفعالي في قوله: (دهشة الطفولة، هوس، يهرب، وجهي، ملتهبا، مهددة، متوهجا) والذي يناسب حالة الألم المسيطرة على الشاعر، وأما صوت الهاء فإن فيه «انسجاما مع النغم، وراحة في النفس، وتخفيفَ حالة الأسى، التي تهيمن على النص، فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد عضلي، ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية وزفراته الحرة عبر ترديد حرف الهاء»[(١)].

(ج) التجنيس الصوتي:

يعدّ الجناس من السمات الموسيقية البارزة في الشعر العربي، ومن فنون البديع اللفظية التي بها عُني العرب عناية فائقة [(٢)]، وقال الخليل (ت١٧٣هـ): الجنس لكل ضرب من الناس والطير، والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها»[(٣)].

وعرفه عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) بقوله: «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وهو في ظاهره قريب من التكرار والترديد [(٤)].

وعلى هذا فالجناس الذي يقصد هو تشابه لفظين نطقا واختلافهما معنى، إذ يتم باختيار لفظين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، وهذا يعد ضربا من استغلال الطاقة الموسيقية للأصوات المتشابهة لفظا دون المعنى.

---

(١) ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفِلَسْطِيني المعاصر، عبد الخالق العف، السلطة الوطنية الفِلَسْطِينية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م، ص٢٤٨.

(٢) كابن المعتز في البديع، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر وغيرهما.

(٣) البديع، عبدالله بن المعتز، ط١، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ ٢٠١٢م، ص٣٦.

(٤) ثمة فرق دقيق بين البنى الثلاث (التكرار، الترديد، الجناس)، فالجناس الذي اعتمدته الباحثة يكمن في دراسة الجناس من الاختلاف في الدلالة بين اللفظين؛ فإذا كان اختلاف الدلالة ناتجًا عن استعمال خاص بالشاعر فهو الترديد، وإن دل اللفظان على المعنى اللغوي الأصلي فهو التكرار، وإن كان الاختلاف في المعنى مع اتفاق اللفظين فهو الجناس. ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمدالهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص٦٥.

يقول عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ): «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ها هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه، أو ما هو بهذه المنزلة»[(١)]؛ ذلك «أن اللغة هي مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة، وعندئذ نستسيغ أيضا ما دأب عليه اللسانيون من تعريف العلامة بأنها تشكُّلٌ لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى» [(٢)]، وبذلك يساعد التجانس الصوتي على تكوين الموسيقى اللفظية، وطاقة تصويرية ذات دلالة إبداعية معنوية، وقد رسم الثبيتي لنفسه مسارا إيقاعيًّا خاصًّا من خلال الجناس، وهو مسار كان له التأثير البالغ في كثير من شعراء المملكة المعاصرين، وتبلغ ذروة الولع بهذه التقنية في ديوانه (موقف الرمال)[(٣)] يقول في (موقف الرمال موقف الجناس)[(٤)]:

أنت والنخل طفلان
واحِدٌ يَتَرَدَّدُ بَينَ الفُصُولِ
وثَانٍ يُرَدِّدُ بَينَ الفُصُولْ:
...
تَسْرِي الدِّمَاءُ مِنَ العُذُوقِ
إلَى العُرُوقْ
فَتَنْتَشِي لُغَةُ البُرُوقْ:
• أَيُّ بَحْرٍ تُجِيدْ

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ط١، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ-١٩٩١م، ص١١.

(٢) اللسانيات وأسسها المعرفية، عبدالسلام المسدي، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص٣٠.

(٣) ينظر: شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، ولد متالي لمرابط أحمد محمدو، نادي الطائف الأدبي، السعودية، ١٤٣٨هـ، ص١٧٧.

(٤) الأعمال الكاملة، ص١٣-٢٧.

أَيُّ حِبْرٍ تُرِيدْ
• سَيِّدِي لَمْ يَعُدْ سَيِّدِي
ويَدِي لَمْ تَعُدْ بِيَدِي
قَالَ:
أنتَ بعيدٌ كأَنَّكَ مَاءُ السَّمَاءْ
قُلْتُ:
إِنِّي قرِيبٌ كأَنِّيَ قَطْرُ النَّدَى
أَلْمَدَى والمَدَائِنُ
قَفْرٌ وفَقْرُ
والجَنَى (والجَنَائِنُ)
صِبْرٌ وصَبْرُ
وعَرُوسُ السَّفَائِنِ
لَيلٌ وبَحْرُ
ومِدَادُ الخَزَائِنِ
شَطْرٌ وسَطْرُ
...
أَمْضِي إِلَى المعــْنَى
وأَمْتَصُّ الرَّحِيقَ مِنَ الحَرِيقِ
...
فِي سَاحَةِ العَثَرَاتِ
مَا بَينَ الخَوارجِ والبَوارجِ
ضَجَّ بِي
صَبْرِي
وأَقْلَقَنِي
مُقَامِي

يحيل عنوان النص إلى عالمين رؤيوين هما الأول عالم النفري في (مواقفــه ومخاطباتــه)،

فالموقف هنا رؤيوي مدفوع بنـــزعة تأملية؛ والثاني عالم أبي تمام، ولعل الشاعر يعي طبيعـــة الحداثة التمامية التي قامت على البديع المجسد لطبيعة الرؤية المتصلة بفلسفة المعاني؛ ولهذا نرى الشاعر يحيل إلى خصوصية تمامية كانت مدار جدل بينه وبين اللغويين[1]، هـــذا الأســـلوب الزاخر بالتجانس الصوت يدل على قدرة الشاعر على استغلال الطاقة الصوتية، إذ يعمد إلى اختيار مفردتين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، محدثا هذا التخالف البسيط مفارقة دلالية قوية.

فالقارئ لقصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) يستوقفه التشابه الصوتي في عدد مـــن الكلمات التي يقع بينها تشابه وتغاير في الوقت نفسه، فالدوال المتشابهة ينتج عنها مدلولات مختلفة، ذلك أن طبيعة الجناس تقوم على مزج فريد يقيم مفارقة ثرية، يكمن أثرها في وقعها الجمالي على المتلقي، حين يبحث عما يخفيه هذا التشابه من مفارقة دلالية.

يوحي نظام القصيدة المتوازن بتشابه صوتي بين كل من (احتمال واكتمـــال، يتـــردد ويردد، شاهدا وشاهرا، الرحيق والحريق، المسالك والمهالك، الخوارج والبوارج،...).

ومع إعادة النظر وتفحص الكلمات المتشابهة يتوصل القارئ إلى التمييز بين الكلمـــتين المتجانستين صوتيًّا، وذلك لوجود سمة ميزت بينهما وهو الصوت الفارق بين الكلمتين.

يبرز التجانس الصوتي المفارقة الدلالية، إذ يفرق ما جمعه التركيب في الجملـــة الاسميـــة (أنت والنخل)، حيث اتخذ الشاعر من النخل معادلا موضوعيًّا للصمود والثبات الذي ينشد عنه، وهو يتحدث عن بداية حياته الأدبية، فالنخل يبقى صامدا على الرغم مما يواجهها من رياح عاتية، غير أنها لا تستطيع اقتلاعها من جذورها العميقة.

فالجناس بين الكلمات السابق ذِكرُها يؤول إلى موقفين متغـــايرين ســـلبي وإيجـــابيٍّ، فـــ(احتمال) تحكي سلبية الذبول بينما (اكتمال) تنشد إيجابية البهجة والروعة وقمة الجمال، و(يتردد/ويردد) يشيران إلى سلبية التغير والتبدل وإيجابية الجهر والإعلان وحب الحياة.

وهكذا نلاحظ أن الكلمات المتجانسة متوازية على المستوى الدلالي، فكلمة (شاهدا) تربطها علاقة دلالية بكلمة (الرجال)، بينما كلمة (شاهرا) ينظر إليها في علاقتها الدلالية مع

---

(١) ينظر: عبد الحميد الحسامي، مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، دار الكفاح للنـــشر والتوزيـــع ونادي الأحساء الأدبي، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ، ص١٠١-١٠٢.

كلمة (الجمال)، فنجد أن لكل سطر شعري دلالةً مختلفة عن الآخر، ويرجع ذلك الاختلاف للاختلاف الصوتي بين (د / ر)، وأكثر من ذلك تبدو الكلمتان داخل سياقهما متباينتين دلاليًّا، إذ إنّ كل واحدة تؤكد انتماءها إلى فئة معينة، وهي هنا فئة الاستمرار في معاينة الرجال واكتساب تفكيرهم في تلمس ذلك في قوله (شاهدا)، في مقابل عدم الاستمرار في قوله: (شاهرا) فلما بلغ مبلغ الرجال شهر سيفه وأذاعه في وجه عدوه؛ لأن الإشهار حد قاطع للاستمرار ولذلك قال: (شاهدا) مادام يضع نهاية، فنظرًا للاختلاف الصوتي المميز اختلفت الدلالة كليًّا.

ويتصاعد الجناس ويقوى في المقطع الثاني من القصيدة حين يقول الشاعر[1]:

أَمْضِي إِلَى المَعْنَى
وأَمْتَصُّ الرَّحِيقَ مِنَ الحَرِيقِ
فَأَرْتَوِي
وأَعِلُّ
مِنْ
مَاءِ
الــمَلاَمِ
وأَمُرُّ مَابَينَ الــمَسالِكِ والــمَهَالِكِ
حَيثُ لاَ يَمٌّ يَلُمُّ شَتَاتَ أَشْرِعَتِــي
ولاَ أفقٌ يَضُمُّ نثارَ أَجْنِحَتِــي
ولاَ شجرٌ
يَلُوذُ
بِهِ
حَمَامِي
...
فِي سَاحَةِ العَثَرَاتِ

(١) الأعمال الكاملة، ص٢١-٢٩.

مَا بَينَ الخَوارجِ والبَوارجِ
ضَجَّ بِي
صَبْرِي
وأَقْلَقَنِي
مُقَامِي
...
لِلبَائِتِينَ عَلَى الطَّوى
والنَّاشِرِينَ لِـمَا انْطَوى

تتجلى معاناة الذات (الشاعر) النبيلة في سبيل الوصول إلى المعنى الذي ينشده، فالشاعر مهموم يتحرى الظفر بالمعنى الذي يسعى إليه، وينتج الدلالة (الرحيق) بما تحيل إليه اللغة، وإن كان واقعه (حريقا)، فمهمة الشاعر صعبة (إنتاج القصيدة)، حيث يبحث عن الرحيق وهو أطيب الشعر من (الحريق).

ومن ثم تكشف الجناسات عن المعاناة التي يلقاها الشاعر في سبيل إنتاج القصيدة، فهو يمر بين (المسالك والمهالك)، فتارة تأتي القصائد مطواعة، يكتب ألفاظها بما تفيض به ثروته اللفظية، وتارة تكون دروب القصيدة مهالك يتعثر فيها الشاعر، ولا يجد من يمد له يد العون، ويأخذ بيده، فلا يم يلم شتات أشرعته، ولا أفق يضم نثار أجنحته، ولا شجر يلوذ به حمامه، وعلى الرغم من ذلك يتبدى لنا صمود الشاعر وثباته، فيمضي إلى المعنى الذي يبحث عنه متخذا من المهالك التي مر بها نقطة انطلاق وتحدٍّ أمام الصعاب، حتى بدت لنا ذاته القلقة التي نفد صبرها، وطال زمن مكثها وضجرها في ساحة العثرات، وقد تزاحمت الإحباطات ما بين (الخوارج والبوارج)، فالجناس يؤول إلى موقفين متغايرين في ساحة التاريخ العربي المأساوي، من لدن الخوارج بانغلاقهم وتشددهم وتطرفهم، وصولًا إلى البوارج رمز الاستعمار وغلبة الآخر الغربي، واستحواذه على الأمة، وكلاهما يحمل دلالة الموت[1]، وعلى الرغم من العثرات؛ مضى الشاعر إلى المعنى الذي ينشده، وأطال النظر فيها، فضاقت عن

(١) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، مرجع سابق، ص٤٢.

سجاياها الأسامي، إنها (لعبة رص الكلمات من أجل استدراج القارئ)[١].

ويتلون الجناس في هذه القصيدة[٢] ممثلا جناسا من زاوية مختلفة:

هَذَا الذي

دَخَلَتْ إلَى أَفْلاكِهِ العَذْرَاءُ

ذَاكَ الذي

خَلَدَت إلَى أَكْفَاهِ العَذْرَاءُ

إذ نجد تجانسا صوتيًّا بين كلمتي (أكفاه وأفلاكه)، والسمة المميزة بينهما راجعة إلى التبادل الموضعي بين صوتي (الفاء والكاف)، وليس إلى اختلافهما، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه كلما تقلص عنصر المشابهة في صوتيم واحد، كان التجانس الصوتي في حدوده القصوى[٣].

(د) الترديد:

ويقصد به «إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا. هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه الشاعر. وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك»[٤]، مع «ملاحظة البعد المكاني لكون الترديد يجمع بين الدّالين أو الدّوال على نحو بنائي مخصوص» [٥].

وقد عرف ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) الترديد بقوله: «هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه»[٦].

يحقق الترديد في النص الشعري تنوعا دلاليًّا وتكثيفا إيحائيًّا، فإذا ترددت الكلمة في إطار سياق شعري محكم تحقق الانسجام والتماسك في مستويي التكوين الجمالي للنص، والأثر

(١) شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص١٧٧.

(٢) الأعمال الكاملة، ص١٣.

(٣) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ص٨٥.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٠.

(٥) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م، ص ٣٦٥.

(٦) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، الجزء ١، مرجع سابق، ص٣٣٣.

الانفعالي لدى المتلقي.

ومن نماذج الترديد قول محمد الثبيتي في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[١]:

أَنِّي أحَدِّقُ فِي المَدِينَةِ كَي أَرَاكَ
فَلا أَرَاكْ
إلاَّ شَمِيمًا مِنْ أَرَاكْ

ردّد الشاعر لفظة (أراكْ) غير أنها تعلقت بمعنى آخر غير موجود في اللفظة المرددة أولا، ففي الأولى تدل على معنى الرؤية، وفي الثانية اسم شجرة السواك المسماة بـــ(الأراك).

ويدخل تحت بنية الترديد «حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتـــها، انطلاقا من أنها لعبت دورا موسيقيًّا ودلاليًّا ما، لا بنصيب تكراره وحده وإنمـــا بهـــذا» [٢]، وهي تفيد دلالات منها:

- تعميق دلالة النفي كقوله[٣]:

أَنِّي أحَدِّقُ فِي المَدِينَةِ كَي أَرَاكَ
فَلا أَرَاكْ

- التقارب بين الحقيقة والمجاز كقوله[٤]:

هذه أولى القراءات وهذا
وجه ذي القرنين عادْ
مُشربًا بالملح والقطران عادْ

فـــ(عادْ) الأولى حقيقة والثانية مجاز.

إذن فالترديد يسهم في تكاثر التكرارية التوافقية، وذلك حين، يُشحن النص بدلالات أكثر من خلال ترديد كلمة من الجملة الأولى في الثانية، وهذا ما يبرز قدرة الترديد في تنمية الدلالة وإثرائها.

---

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٠.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٦٠.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٢٠.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٦٠.

المبحث الثاني
اختيار الثبيتي للكلمات (المعجم الشعري)

ويشتمل على ما يأتي:

١- حقل اللون.

٢- حقل أعضاء الجسد.

٣- حقل النبات.

٤- حقل الصفات.

٥- حقل الحيوان.

٦- حقل الحياة والموت.

٧- حقل الأفلاك.

٨- حقل الغربة والحنين إلى الوطن.

٩- حقل الزمان والمكان.

تأتي اللفظة المفردة في المستوى الثاني بعد الصوت في تحليل الشعر، إذ هي «الأساس الذي يبنى عليه النص»[١]، ومما تجدر الإشارة إليه أن الألفاظ التي وضعت ضمن المعجم الشعري لا تكمن أهميتها من حيث هي مجرد ألفاظ فقط، دون أن يتعداها إلى الجملة، أو ما يثيره التعبير في الذهن[٢].

ولو تناولنا كلمات النص من زاوية معجمية (lexicad load) فسنجد أن أغلب مفردات النص الشعري لا تتسم بمحدودية الدلالة، فهي قد تتعدى محمولها الدلالي الأساسي إلى مجالات دلالية أخرى إن لم يؤطرها الشاعر بما يقصر دلالتها على الهدف الذي يرمي إليه، ويترجمه رسما عبر النسق البنيوي للشعر[٣].

ولعل أفضل مفهوم لمصطلح المعجم الشعري ما حدده (أوين بارفيليد) الذي خصص له كتابا مستقلا (poetic Dection) عرّف فيه المعجم الشعري بأنه «عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليًّا»[٤].

ويتّصل المعجم الشعري للشاعر عمومًا، بما تراكم من ألفاظ الأمّة على مرّ العصور، غير أنّ الشاعر ينمّي مفرداته الخاصّة تبعًا لتجربته، فضلاً عن تأثّره بالتطوّرات الحضاريّة، وتحصيله المكتسب، وإنَّ شيوع ألفاظ معينة في قصائد شاعر، هو ما يشير إلى أنّ تجربة خاصّة تكوّنت لدى الشاعر، تحتاج إلى شبكة لفظيّة ذات دلالات معنويّة ونفسيّة تناسب هذه التجربة، وتعبّر عن تلك الحالة الانفعاليّة التي تسيطر على الشاعر، ثم إنّ إلحاح تلك الألفاظ واختيارها يؤكّد هذه الحالة التي تضغط عليه[٥].

ومن هنا اهتمت الدراسات اللغوية -قديما وحديثا- بدراسة المعجم الشعري، وجعله مركز الدراسات التركيبية والدلالية، ولما كان معجم الثبيتي مليئًا بمتناقضات الصورة التي

(١) في سيمياء النص، محمد مفتاح، ط١، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٢م، ص٤٢.

(٢) ينظر: الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، ط١، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م، ص١٦١.

(٣) ينظر: متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، حسن مشهور، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ١٤٣٧هـ ٢٠١٦م، ص١٢٦.

(٤) الجذور والأنساغ، مرجع سابق، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، ص١٦٢، ١٦٣.

(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص ٩٦.

تجتمع فقط في منظومة الصورة المبدعة التي تسجل ببراعة على المستوى النصي معجما غير مسبوق الإبداع، وهذا يمكن وصفه بالضبط معجما خاصًّا بالكلمة في سياقه الشعري، وربما هذا ما حقق للشاعر الانتشار والقبول، حتى بين أوساط المتلقين ممن لم يعتدْ هذه الطريقة.

إن القارئ لشعر الثبيتي سيجد أن معجمه ثريٌّ، «فالمفردات قد تم انتقاؤها بعناية، ثم تم قصر دلالتها لتخدم غرضًا دلاليًّا محددا في ثنايا النص فقط»[(١)]، ولعل مرد ذلك حرص الشاعر على إيجاد مقاربة لتحقيق شروط وحدة النص الذي أكده أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وهو في الواقع يستحق بحثا مستقلا لعمقه وخصوصيته، فالأمر أبعد من مجرد كلمة خاصة، إنه استخدام إبداعي يلامس الحس الجمالي عند المتلقي، فيبعث المفاجأة والحيوية والدهشة، وصيرورة النص وسيرورته نحو عوالم لم تكتشف بعد.

وفي ضوء هذا الاهتمام فإن دراسة المعجم الشعري عند الثبيتي تنصب على تأمل الدلالات الشعرية التي تحتملها المفردات داخل النص، وتبين تواردها من خلال حصر الألفاظ التي استخدمها الشاعر بكثرة، فتكونت لديَّ تسعة حقول دلالية.

١- حقل اللون:

تعد الألوان من العناصر الدلالية المهمة، حين يوظفها الشاعر في سياق دلالي غير المعنى الحقيقي للون، ليشير كل لون من الألوان إلى رمز معين وإيحاء وفق السياق الذي يرد فيه اللون.

ويلجأ الكثير من الشعراء إلى توظيف اللون في منتجهم الشعري؛ لأنها تعبر عن الطبيعة، فتشير إلى المدلولات من خلال الدوال الطبيعية التي تمثلها، وتستخدم كذلك «كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله لإبراز الشكل أكثر حدَّة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالا»[(٢)].

إن من الألوان الواردة في شعر الثبيتي (الأبيض، والأسود، والأحمر، والأزرق)، وما يتفرع عنها من ألوان، وقد تفاوتت فيما بينها من حيث عدد المرات التي ورد فيها كل لون، وعند تتبع دوال الألوان نجدها تستخدم في سياقات متعددة، ومن خلال استقراء قصائد

(١) ينظر: متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، مرجع سابق، ص١٢٦.

(٢) الأسلوبية، بيرو جرو، ترجمة: منذر عياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤، ص١٧.

شاعرنا، ودراسة الألوان دراسة إحصائية نستنتج أن اللون الأسود بدرجاته هو اللون الأكثر انتشارًا في شعر الثبيتي، حيث بلغت نسبة استخدامه (١٩٪) للفظ الأسمر، و(١٤٪) للفظ الأسود، وقد تساوت في الأقلية كل من الوردي، واللازوردي، والأرجواني، من مجموع الألوان الفرعية، حيث استخدم كل لون منها مرة واحدة فقط.

فالنسبة السابقة تشير إلى الأهمية الدلالية للون الأسمر في شعر الثبيتي، حيث يرمز إلى الحزن والألم اللذين طغيا في شعره، حيث يعاني من فراق الحبيب والغربة والحنين إلى الوطن؛ الأمر الذي سبب حزنًا عميقًا في شخصيته؛ انعكست على الألوان التي يستخدمها في شعره، مما جعل اللون الأسمر يطغى استخدامه عنده على سائر الألوان.

اللون الأسود إذن (بلفظه الصريح ولفظ سمراء) أكثر الألوان ورودا في شعر الشاعر. وقد جاء تأكيدا وتواصلا لما هو متوارث معروف. وإذا كان بالإمكان التمييز بين ثلاثة سياقات لورود اللون الأسود، فإن هذه السياقات لا يبتعد بعضها عن بعض، بل بينها صلات قوية، تؤكد تقاربها وتوافقها معا، وهذه السياقات يمكن توزيعها على ثلاثة محاور هي:

١- محور الجمال والزينة، وذلك على نحو قول الثبيتي في قصيدة (الرقية المكية)[١]:

فَسَقَيتُ رُوحي سلسبيلاً مِنْ مَنَابعِ مائِهَا
ونَقَشْتُ إِسْمِي في سواد ثيابِها

فوصف الثياب بالسواد ألقى ظلالا من الهيبة والقوة والجمال في معرض حديثه عن الرقية المكية التي يشير فيها إلى الكعبة المشرفة.

وحين يتحدث إلى محبوبته نجد اللون الأسود بلفظ (سمراء) يدل على الجمال والزينة، كقوله في قصيدة (أَهْدَرَت اسْمَكِ)[٢]:

أَبحثُ عنكِ.. لأجدك
أجدُكِ.. لأبحثُ عنكِ
ألقّنكِ أغنية بدويّةً ارتجلتْها يومًا

(١) الأعمال الكاملة، ص٣٠٤.

(٢) السابق، ص٣١٠.

صبيةٌ سمراء

٢- محور المقاومة، ونلمح دلالته في قصيدة (قراءة)[١]:

مررتُ بوادي الخوفِ
أتلو كتابَ الخوفِ
أطوي نهارًا غامقًا وأشيع الطِّيبَ
فِي قريةٍ مأهولة بسواد الجوعِ..
يا لسواد الجوع رانَ على الأرض وطالا.

ولا شك في أن اللون الأسود قد أعطى مؤشرًا مهما على طبيعة إدراك الشاعر لعالمه، وهو إدراك لا يبعث على التفاؤل بقدر ما يدعو إلى الإحباط، فوصف جوع القرية بالسواد، يكشف عن سلوك مفعم بالقسوة والغضب، استمد معانيه من شدة الخوف وتكراره مرتين، وكان اللون الأسود إشارة إلى ذلك، حيث إن الشاعر وظفه توظيفًا جماليًّا لتجسيد تلك المعاني، وجعلها أكثر ملائمة لذهن المتلقي.

٣- محور الحزن والكآبة، ومن شواهده قول الثبيتي في قصيدة (اختناق)[٢]:

سَمْرَاء
أَرْوقةُ الشُّعاعِ تَزاحَمَتْ
فِيهَا الظلالُ وغامَ وجهُ المشرقِ
سَمْرَاء
سَوطُ الليلِ يُلهِبُ أَضْلُعِي
...
حتَّى ظنَنْتُ بأَنَّهُ لَم يُخلَقِ
لا تعشقِي، سَمْرَاء

ومثله-أيضا- قصيدة (النغم الثاني الشوق المهزوم)[٣]:

وقَفتْ هناكْ

(١) السابق، ص١١٥.
(٢) السابق، ص٢٥٠.
(٣) السابق، ص٢٨٩.

خلفَ السَّرابِ نَحيلَةٌ
سَمراءَ، فِي نظراتِها إلْهَامُ
...
فوقفْتُ أَرْقُبُهَا
وألمحُ بيننَا
بحرًا، تموتُ بشطّهِ الأحلامُ
ومتاهةً

فبروز اللون الأسود الوارد بلفظ (سمراء) في القصيدتين السابقتين يومئ بالخط الدلالي العام الذي يسيطر على البنية اللغوية، وهو جو الحزن والكآبة؛ إذ إن تزاحم أروقة الشعاع حتى غيّم جهة شروق الشمس، ووقوف المحبوبة خلف السراب، وهي في حال نحيلة، وكون البحر وقف حائلا دون الوصال يموت بشاطئه حلم اللقاء والوصال ينقل إلينا الإحساس القوي بالهزيمة والقهر واستحالة اللقاء، ولكن في الوقت ذاته يحاول الشاعر أن يكسر جدران الحزن، ويرفض الاستسلام له، وذلك ما تعززه الدوال التي تبعث على التفاؤل والإيجابية، وهذا ما نجده في اللفظين (لا تقلقي – الشوق مهزوم)، وبالأخير عنون قصيدته، واللفظان من الألفاظ التي تبثّ معاني الفرح والسعادة، ومن ثم تخفف قتامة الموقف، ومأساوية الرؤية التي شحنها اللون الأسود ودرجاته.

ويأتي في مقابل الأسود اللون الأبيض الذي يشير إلى الصفاء والنقاء والطهر؛ لأن العرب إذا قالت: «فُلاَنٌ أَبْيَضُ وَفُلاَنَةٌ بَيْضاء فَالمعنى نَقاء العِرْض مِنَ الدنَس والعُيُوب»[1]، ومن نماذج هذه الدلالة قول الثبيتي في قصيدة (المغني)[2]:

ابتداءً منَ الشيبِ حتّى هديلِ الأباريقِ
تسترسلُ اللغةُ الحجريّةُ
بيضاءَ كالقارِ..

والبياض –هذا في سياق المدح– إشارة إلى صفاء اللغة الحجرية ونقائها وطهرها، كما

(١) لسان العرب، ج١، مرجع سابق، مادة بيض، ٥٥٢.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٦٧.

يدل أيضا على كرم اللغة الحجرية وعطائها الذي يسترسل ولا ينقطع.

وقد ينحرف اللون الأبيض من دلالته المباشرة إلى دلالات أخرى جديدة، وعند تتبع اللون الأبيض ودلالته الإيحائية نجد أنه في معجم الثبيتي يتمازج لونيًّا مع الأحمر وفق المزاج الشعري، وذلك على نحو قول الثبيتي في قصيدة (ترتيلة البدء)[١]:

يا دمًا يدخل أبراج الفتوحاتِ
وصدرًا ينبت الأقمارَ والخبز الخرافيَّ
وشاماتِ البياضْ

فهنا يختلط اللون الأحمر بالأبيض، فالموصوف يدخل في نطاق الأحمر بلون الدم والأبيض، وهذا لا يعني التناقض، فاللون هو الرمز على المستوى النصي بمشاعره الإيقاعية، فالدم هو التضحية، والخيال الأسطوري البطولي هو الأداة لتتحرر ليس بالفتوحات العادية التاريخية كما نعرفها فقط، بل بفتوحات العقل والعاطفة التي تحررنا من الداخل، إنه يتحدث عن الأحمر أي عن الدم الذي يسري في داخلنا، إنه دم جديد يبعث فينا الجدة والجمال والانفتاح؛ لنصل إلى قمة الجمال الناصع النادر، كما الشامة إلى الراحة والتكامل؛ لأن الأبيض كما هو معروف يحمل في طياته الألوان الأساسية كلها، والأحمر متطور عند الثبيتي ليصل إلى الكمال اللوني المتطور بانفتاحنا واستجابتنا للأحمر.

ويرتبط اللون الأحمر ببعض الدلالات التي تدور حول القوة والبأس، فالعرب: إِذَا ذَكَرَتْ شَيْئًا بالمَشَقَّةِ والشِّدَّة وصفَته بالحُمْرَة[٢]؛ لذلك يوصف الصيف بالحمرة دلالة على شدته، لما يجد الناس فيه من المشقة والتعب، فقد «كَنَّى بالأحمر عَنِ الْمَشَقَّةِ وَالشِّدَّةِ»[٣]، كما يقال عن السنة شديدة القحط: سنة حمراء، «أي شديدة الجدب؛ لأن آفاق السماء تحمر في سني الجدب والقحط»[٤]، ومن شواهده قول الثبيتي في (الأوقات)[٥]:

وأَفَقْتُ مِنْ وطَنِي فَكَانَتْ حُمْرَةُ الأَوقَاتِ مُسْدَلَةً

(١) السابق، ص٦١.
(٢) ينظر: لسان العرب، ج٣، مرجع سابق، مادة حمر، ص٣١٩.
(٣) ينظر: السابق، ص٣١٩.
(٤) السابق، مادة حمر، ص٣١٨.
(٥) الأعمال الكاملة، ص٤٥.

ومثله في قصيدة (البشير)[١]:

رأى زَمنًا أَحْمَرًا

ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها

فوصف الشاعر للزمن بالحمرة وتمزق الأحشاء فيه إشارة إلى الميلاد، وقد «عادل الإنسان بين الأم والأرض؛ فأحشاء الأرض كأحشاء الأم، تعطي الحياة»[٢].

كما يرمز إلى الفرح والسعادة كما في قوله في قصيدة (الأجنة)[٣]:

وخيولُ ليلٍ أَمطرتْ شبقًا على البيداءِ

فَاحْمَرَّتْ نُبوءات البُرُوجْ

كثيرا ما توصف الحرب وأدواتها باللون الأحمر لشدتها على الناس، «وربما كان للتوافق اللوني بين لون الدم والحمرة دخل في مثل هذه الدلالات»[٤]، وذلك على نحو قول الثبيتي في قصيدة (أيا دار عبلة عمتِ صباحًا)[٥]:

كتبتُ على صفحات البيارقِ

ملحمةً من دمي

وألبست أرصفة الوطن المتمرّدِ

ثوبًا قشيبًا من الأرجوانْ

فقد استعار الشاعر كلمة (الأرجوان) للتعبير عن اللون الأحمر، فالأرجوان صبغ أحمر شديد الحمرة، فالجملة كناية عن كثرة الدم الذي أهدر في ذاك الوطن، حتى امتلأت به أرصفة الشوارع.

واللون الأخضر لون الراحة والاطمئنان، فهو لون الطبيعة، ولون الأشجار المعطاءة، ترتاح النفس إليه، وتهدأ وتسكن عند رؤيته، فهو مبعث للهدوء والراحة، ودلالته لا تخرج عن الخط الدلالي العام له الذي يتمثل في الخصب والنماء، ولكن الشاعر استطاع أن ينوع

---

(١) السابق، ص٩٢.

(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت، ١٩٧٣م، ص٢٦.

(٣) السابق، ص٩٤.

(٤) اللغة واللون، أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص١٢٤.

(٥) الأعمال الكاملة، ص١٧٩.

سياقات وروده تنويعا أسهم في توسيع نطاقها الدلالي.

وسياقات اللون الأخضر تكاد تنحصر في اتجاهين هما:

١- الحديث عن الطبيعة.

٢- الحديث عن الإنسان.

وفي حديث الشاعر عن النبات يتجلى اللون الأخضر كمدرك بصري مباشر، يعبر عن استمرار الحياة ونضارتها في عناصر الطبيعة، وذلك نحو قوله في قصيدة (أَهْدَرَت اسْمَكِ)[١]:

أول خاصِرةٍ تكْشُفُ عَنها سَواعِدُ
البَنَفْسَجِ
تَمْتدُّ بَحْرانِ أَخْضَران

فالشاعر يمنح البحر لونًا أخضر؛ إشارة إلى الصفاء، فقد قيل: «مَاء أَخْضَرُ: يَضْرِبُ إِلى الخُضْرَةِ مِنْ صَفائه، وخُضارَةُ، بِالضَّمِّ: الْبَحْرُ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِخُضْرَةِ مائِه»[٢].

ومثله -أيضا- في (قراءة أولى)[٣]:

يَا خضراء،
يا مُدَجَّجة بالسَّرابِ والعشقِ
يا مَصْلُوبَة بالفَرَحِ على صهوةِ
جوادٍ عربيّ
يا ظِلاً نَابتًا علَى شُرفاتِ زَمَنٍ
مُغلق.

فإعطاء صفة الاخضرار للشجرة يوحي باستمرارية العطاء والوفاء، فهي زينة الصحراء، وهي سبب سعادته.

وكذلك يدل اللون الأخضر على الحسن والإشراق فقد: «قِيلَ لِلرَّجُلِ إِذا مَاتَ شَـابًّا غَضًّا: قَدِ اخْتُضِرَ، لأَنه يُؤْخَذُ فِي وَقْتِ الحُسْنِ والإِشراق»[٤]، ومن نماذجه قول الـشاعر في

(١) السابق، ص٣٠٩.

(٢) لسان العرب، ج٤، مرجع سابق، مادة خضر، ص١٢٠.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٣١٩.

(٤) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ج٤، مادة خضر، ص١٢٠.

قصيدة (البابلي):

تنامى بداخلهِ الموتُ
فَاخْضَرَّ ثوبُ الحياةِ عليهْ

وقوله كذلك في قصيدة (الأجنة)[١]:

واعتنقَ الكتابةْ
يفترُّ عن ريحانة وقبائل خضر وأسئلةٍ
مُذابةْ

إن اللون الأخضر عند الثبيتي يرتبط بأسطورة الخصب، إذ نراه يتشبث بالحياة فيمارس فعاليات تدرأ عوامل الفناء، فتتجدد جدلية الحياة والموت، وينتصر الخصب على الجدب، فالشاعر ينتهز لحظة عودة (تموز) للحياة مورقًا فيملؤها ربيعًا وحياةً[٢].

واللون الأزرق يشير في سياق وصف الطبيعة إلى الجمال والصفاء، فاللون الأزرق للسماء يبعث الراحة في النفس، وهو ينعكس على الماء فتزرقّ المياه لنشر الراحة في النفوس ووصف الماء بالأزرق دليل على الصفاء، كقولنا: «الزُّرقُ المياهُ الصافية»[٣]، ويمثله قول الشاعر في قصيدة (عاشقة الزمن الوردي)[٤]:

من ثبج البحرِ،
والغيمِ
في زرقةِ الشفقِ المتعلّقِ
في اللانِهايَةْ

فاستخدام الشاعر للون الأزرق مرتبط بمعاني الصفاء والشفافية، وهي معانٍ استمدها من الطبيعة المتمثلة في صفاء السماء، ونقاوة البحر.

وقد جمع الشاعر أربعة من الألوان في مقطع واحد في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)، وذلك عندما يقول:

---

(١) الأعمال الكاملة، ص٩٦.

(٢) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، مرجع سابق، ص٤٥- ٤٧.

(٣) لسان العرب، مرجع سابق، ج٦، مادة زرق، ص٣٩.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٢٤٥.

أَلاَ دِيَمَةً زَرقاء تَكتَظُّ بالدِّمَا
فَتَجْلُو سَوادَ الماءِ عَنْ ساحِلِ الظَّمَا
أَلاَ قَمَرًا يَحْمَرُّ فِي غُرَّةِ الدُّجَى
ويَهْمِي على الصحراءِ غيثًا وأَنْجُمَا
فَنَكْسُوهُ مِن أحزانِنَا البيضِ حُلَّةً
ونتلُو على أبوابِهِ سُورةَ الحِمَى
أَلا أيُّها المخبُوءُ بينَ خيامِنَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ حتَّى تَورَّمَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ فَاصْنَعْ لَهُ يَدًا
ومُدَّ لهُ فِي حانةِ الوقتِ مَوسِمَا

إن جمع الألوان: (الأزرق، والأسود، والأحمر، والأبيض)، يعد تعبيرًا متكاملًا ومتباينًا عن الأحزان التي تتعلق بالحزن على فراق الوطن.

إننا نجد أن دلالة التضاد تجمع بين الأبيض والأسود؛ ولذلك فإن الجمع بينهما في سياق واحد، يبرز القيمة الجمالية الناتجة عن تجاور الأضداد، وقد يكون الجمع بين الأزرق والأحمر لإبراز المفارقة بين دلالة كل منهما، فالأزرق للديمة وهي قطرات الماء الصافية، بينما جاء الأحمر في سياق شدة الظلمة (الدجى).

٢- حقل أعضاء الجسد:

اكتسب حقل الجسد في شعر الثبيتي حيزًا واسعًا؛ وحقق حضورًا كبيرًا، حيث كثرت وتنوعت مفردات هذا الحقل في نتاجه الشعري ومنها (الدم، العروق، الحلوق، القلب، القدم، الشرايين، الصدر، الدمع، الوجه، اليد، الكف، الفؤاد، ساعديك، مقلتيك، كبدي، الأصابع،....) وغيرها من الأعضاء. ومن نماذجها المتكررة في شعر الثبيتي، تكراره للفظة الدم، إفرادًا وجمعًا، فلا تكون الحياة إلا به، فمنها قوله في قصيدة (تحية لسيد البيد)[1]:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفل يومًا
وأنتَ الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ

(١) السابق، ص٩.

وقوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[١]:

تَسْرِي الدِّمَاءُ مِنَ العُذُوقِ
إِلَى العُرُوقْ

وقوله في قصيدة (ترتيلة البدء)[٢]:

يا دمًا يدخل أبراج الفتوحاتِ
وصدرًا ينبت الأقمارَ والخبز الخرافيَّ
وشاماتِ البياضْ.

وقوله في قصيدة (المغني)[٣]:

ابْتَكِرْ للدماءِ صهيلاً
تَدَثَّرْ بِخاتِمَةِ الكلماتْ
بالبخورِ الذي يتناسلُ في الطرقاتْ
ابْتَكِرْ للرماحِ صبوحًا
دماؤك موغلةٌ في القناديل
وجهكَ مُنتجعٌ لِلُّغاتْ

وغيرها من المواضع التي ورد فيها لفظ الدم، والدم في شعر الثبيتي ذو بعد أسطوري عميق، حيث تأتي مفردة الدم في سياقات مختلفة لتعزز نزوع الشاعر نحو تجسيد الخصب؛ حيث يغدو دالاً على الحياة والإخصاب والتحول، فالدم مصدر للحياة والخلود[٤].

كما سجل تكراره لكلمة (القلب) إفرادًا وجمعًا، وما يرادفها من مفردات اللُّب كالفؤاد والصدر، مرات كثيرة، وذلك لأن شعره العاطفي يغلب على ديوانه، وربما يرجع السبب في تكراره كلمة القلب إلى إدراكه أنه طريق الإحساس، كما ترتبط الكلمة ومرادفاتها عنده بالحب والهوى، وكذلك بالحزن والألم، والفرح والأمل، وأما تكراره للنفس والروح فقد كان ذكرها المتكرر يعود إلى انحسار هذه المرادفات على منبعي الخير والشر في الإنسان.

---

(١) السابق، ص١٦.

(٢) السابق، ص٦١.

(٣) السابق، ص٦٩.

(٤) مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتين ص٥٨-٥٩.

ومن أمثلة ذلك ذكره كلمة القلب مفردة في شعره، ومنها قوله في قصيدة (الأسئلة)[١]:

بين نارينِ أفرغتُ كأسيَ
ناشدتُ قلبي أن يستريحْ
هل يعودُ الصِّبَا مُشرعًا للغناء المُعَطّرِ
أو للبكاءِ الفصيحْ؟

«هنا تتجسد الحيرة في أوضح صورها وأجلاها، ما القادم؟، وما سيكون عليه غنـــاء أم بكاء؟ هل؟ أم هل؟»[٢].

وقوله في قصيدة (قرين)[٣]:

في الصَّبَاحِ
وقَفْتُ مَليًّا
فَأَلْفَيتُ صَومَعَتِي مَنْزِلَكْ
فَاسْتَشَاطَتْ عُرَى القَلْبِ

وقد كررها ثلاث مرات في قصيدة (قلادة)[٤]:

- لغةٌ أسْتَهَل بِها وطنِي.. أسْتَهِلُّ
بِها قلب معشوقتِي
لغةٌ طَعنتْ فِي البكاءِ طويلاً
وعادَتْ على القلبِ مُثخنة بالغناء
...
هل في الأرضِ مُتَّسعٌ لهذا القلبِ

في حين نجد أن الشاعر قد سمى إحدى قصائده في هذا الديوان باسم (قلب)، و لم يذكر فيها لفظة أو مفردة القلب نهائيًّا ولا أي من مرادفاتها، أما لفظة (القلوب) بالجمع فقد جاءت

---

(١) السابق، ص ١٢٥.

(٢) متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، مرجع سابق، ص ١٣٠.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٣٩.

(٤) السابق ص١٠٩-١١١.

كذلك مكررة كثيرًا، مثل قوله في قصيدة (برقيات حب إلى غائبة)[١]:

أجيءُ إليكِ
أضيءُ النهارْ
أسائلُ عنكِ الموانيَ،
البحارْ
أفتّشُ عَنكِ قلوب المحارْ

أما مفردة الفؤاد فقد وردت في عدة مواضع، منها تكرارها مرتين متتاليتين في قوله في قصيدة (صوت من الصف الأخير)[٢]:

يا مُوقدَ القناديلِ نبض فُؤَادِه
احْذَرْ فؤادَكَ واحْذَرِ القِنْدِيلا

وليس أدل على اهتمام الشاعر بهذا المعجم من ذكره لأكثر من عضو من أعضاء الجسد في قصيدة واحدة وذلك عندما يقول [٣]:

فيذرفُ من مُقلتي أَدمُعَهْ
وأُغْمدُ في رئتيه السؤالَ
فيرفعُ عن شفتي إصبعَهْ

٣-حقل النبات:

للشجر والنبات دلالات مهمة في شعر الثبيتي، وقد أجاد استخدام كلمات دلالية عدة في هذا الحقل، وأكثرَ من استخدام كلمة النخل والنخيل، فالذات الشاعرة تطلبه برمزيته الثابتة عندها، فالنخل لم يعد نخلا عاديًّا، إنه رمز مشبع يمتاز بالحيوية النصية التي تكفل الحركة الداخلية للقصيدة، حيث تحفل كلمة (نخل) بدلالة رمزية ثرية، فهي ترمز للأصالة والشموخ والبقاء والمقاومة، غير أن شاعرنا أضفى على النخل من معانيه الخاصة؛ أي من معجمه الشعري ما جعله يؤاخي بينه وبين النخل، فاكتسب منه معناه ثم جعل نفسه والنخل فرعين لشيء ما في قوله:

---

(١) السابق، ص١٥٧.
(٢) السابق، ص٢٢٣.
(٣) السابق، ص٦٣.

أنت والنخل طفلان، ومرة أخرى: أنت والنخل فرعان.

وكذلك الأراك، والشجر بوجه عام، والزهور، كما ذكَر أنواعًا خاصة من الزهـــور، منها النرجس، والبنفسج، والعرار، والياسمين، والريحان.

كما ذكر من دلالات النباتات: الرحيق، والعطر، والثمر، والفاكهة، والتمر، والعنب، ومن أمثلة هذا الحقل قوله في ختام قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)[١]:

هيه يا عنقاءُ
يا بعثًا جديدًا وشبابًا من لهيبٍ
ورمادْ
هيه يا عنقاءُ
يا بحرًا غريقًا تاه فيه السندبادْ
هيه يا عنقاءُ
هزّي شجر الريحان، يهمي شعرك العملاقُ
أمطارَ الشتاء
مزّقي نهر البنفسج، والعقي
وهج الدنانْ
واشرقي من لا مكان.. ولا زمانْ

استخدم الشاعر من مفردات هذا الحقل: الشجر، والريحان، والبنفسج، وكلها جـــاءت في إطار التفاؤل بالقادم والأمل في المستقبل السعيد، الذي ستشرق عليه شمس يوم جديد.

ومنها قوله في قصيدة (الصعلوك)[٢]:

يفيقُ منَ الجوع ظهرًا
ويبتاعُ شيئًا منَ الخبز والتمر والماءِ
والعنبِ الرازقيِّ الذي جاءَ مُقتحمًا
مَوسِمَهْ

(١) السابق، ص١٩١.

(٢) السابق، ص٧٢.

- مَنْ يُعلِّمُني لعبة مُبْهَمَةْ
- تَرَجَّلْ عنِ الجَدْبِ واحْسِبْ خطاياهُ
واسْفكْ دَمَهْ

فذكر من دلالات النباتات: الخبز الذي يُصنع من دقيق الحبوب كالقمح والشعير، والتمر، والعنب.

ومنها قوله في أول قصيدة (أَهْدَرَت اسْمَكِ)[1]:

أنت
آخر ورقَةٍ مِنْ أَجنْدةِ السَّرابِ
أول خاصِرةٍ تكْشُفُ عَنها سَواعِدُ
البَنَفْسَجِ
تَمْتدُّ بَحْرانِ أَخْضَرانِ
صحراءُ مَشْدُودةٌ إلى سعفِ النَّخلِ،
لون آخر من ألوانِ الخوفِ المتجمّدِ
على أهدابِ المساءِ
وحَوافِرِ التَّعَب
أهدرت اسمكِ الرائحةُ البارودُ
وقصائدُ اللصُوصِ
كتبتكِ في لائحةِ الربيعِ المليئةِ
بالشوارعِ والحبرِ والذباب
كنتُ أبحث عنكِ
في حناجر الوقتِ
وبينَ مقاطعِ الماءِ
وحينَ يلتهمني اليأسُ
أعيدُ البحثَ من جديدٍ

(١) السابق، ص٣٠٩-٣١٠.

فذكر: البنفسج، والنخل، وأشار إلى لون الشجر الأخضر، وهذه القصيدة على الرغم مما فيها من شوق وحنين، ولهفة إلى اللقاء، نجد أنها تحمل بين كلماتها معانيَ الأمل في الوصال والقرب، وقد أكدها بقوله: (وحينَ يلتهمني اليأسُ أعيدُ البحثَ من جديدٍ) والنخلة ذات دلالة رمزية في نصوص الثبيتي؛ مما يجعلها ثيمة من الثيمات المركزية في تجربته فتتبدا عنصرًا أسطوريًّا[١].

٤ -حقل الصفات:

إن النظر في ألفاظ محمد الثبيتي، يكشف عن مجموعة من الصفات يمكن تلخيصها فيما يأتي:

أ- ألفاظ تحمل دلالة سلبية في ذاتها، أو قد تحمل دلالة كريهة نابعة من اللفظ ذاته دون الحاجة إلى أن تقترن بألفاظ أخرى تصاحبها؛ ومن هذه الألفاظ: الغيبة، والذم، وقد اجتمعتا متتاليتين في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) للتعبير عن غيره كل ما في الكون وحقده على شجر النخل، الذي اجتمعت فيه أجمل الصفات وأكمل المزايا، وذلك حين يقول [٢]:

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ
يَغْتَابُكَ الشَّجَرُ الهَزِيلْ
ويَذُمُّكَ الوتَدُ الذَّلِيلْ
وتَظَلُّ تَسْمُو فِي فَضَاءِ اللهِ
ذَا طَلْعٍ خُرَافِيٍّ
وذَا صَبْرٍ جَمِيلْ

ب- ألفاظ تحتاج إلى مصاحبات لكي تتراوح دلالتها إلى دلالة سلبية: مثل: الرقص، والسكر، والخمر، والهوى، ومن هذه الألفاظ قوله في قصيدة (عاشقة الزمن الوردي)[٣]:

كمَا تورِقُ الدالياتُ

---

(١) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، ص١٢٨-١٣١ز

(٢) السابق، ص١٩.

(٣) السابق، ص٢٤٤.

ويَرْتعِشُ الموجُ
صوتُكِ يطعَنُ خَاصرةَ العِشْقِ
يَنْخَعُ أَوردَةَ الجرحِ
يَعْبُرُ كُلَّ المسافاتِ
كُلَّ الحدُودِ
يُعانِقُ لَحْنَ العنَاقِيدِ
يَرْقُصُ،
يشربه (الفالس)، و(الجيرك)
تشربه قبلات السنابلْ
ويجترّه النبع
في زمن الصحو
في لحظات التألّق
حينَ يجنُّ الرباب

إن الشاعر- في هذه القصيدة- يعبر عن حبه وعشقه لتلك المرأة العاشقة، التي يطرب الكون لصوتها، فيرقص معه رقصات عدة، وذاك الصوت العاشق الذي يرتعش في نشوة العشق ولذته، وفي قوله: (يشربه (الفالس)، و(الجيرك) الفالس هو رقصة عالمية، والجيرك نوع من الإيقاع الذي يُرقص عليه بطريقة معينة، وفيه كناية عن سُكر الراقصين والمطربين بصوت هذه العاشقة وكأنهم يثملون منه.

ومن هذه الألفاظ كذلك قوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[1]:

يا وارد الماء عِلّ المطايا
وصُبَّ لنا وطنًا في عيونِ الصبايا
فما زالَ في الغيبِ مُنتجعٌ للشقاء
وفي الريح من تعبِ الرَّاحلينَ بقايا
إذا ما اصْطَبَحْنَا بشمسٍ مُعتَّقةٍ

(١) السابق، ص ١٠٥.

وسكرنا برائحة الأرض وهي تفورُ

بزيتِ القناديلِ

شبه الشاعر الوطن بالشراب الذي يُصب في الكؤوس، كما شبه الشمس بالخمر المعتقة، كناية عن نشوتهم بطلوع الصبح وإشراقة الشمس بعد تعب الليل الطويل، ثم ختم هذا المقطع بقوله: (وسكرنا برائحة الأرض وهي تفورُ بزيتِ القناديلِ)، في تعبير عن نشوتهم برائحة الأرض، المشربة بالندى في الصباح، فصار السكر والخمر هنا من المعاني ذات الدلالات الإيجابية في حب وعشق الوطن، وانتفت عنهما الدلالات السلبية المعروفة.

ج- ألفاظ ذات دلالة إيجابية على نقيض النمطين السابقين: مثل: الشوق، والحب، والجمال، والحسن، والدلال، وغير ذلك، ونلاحظ أن الشاعر قد جرد ألفاظه من الدلالات الجنسية، إلا أنها أخذت وضعها الطبيعي في مجال الغزل العفيف، بعيدًا عن الصريح في غالب الأبيات، ونراه من خلال حبه للمرأة يعبر عن العالم الواقعي الذي يحلم بأن تشرق شمسه من جديد، ليتخلص من العذاب والشقاء، كما نرى ذلك صريحا في قوله في قصيدة (صَفحةٌ من أوراقِ بدوي)[1]:

ماذا تريدين؟ لن أهديكِ راياتِي

ولن أمدّ على كفَّيكِ واحاتِي

أغرّكِ الحلم – في عيني مشتعلٌ[2]

لن تعبريهِ... فهذا بعض آياتِي

إن كنت أبحرت في عينك منتجعًا

وجه الربيع، فما ألقيت مرساتِي

هذا بعيري على الأبواب منتصب[3]

لم تُعشِ عينيه أضواء المطاراتِ

وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي

تهدهد العشق في مرعى شويهاتِي

---

(١) السابق، ص٢٠٣.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (مشتعلا)؛ لكونها حالا.

(٣) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (منتصبًا)؛ لكونها حالا.

إننا نلاحظ أكثر الألفاظ في النماذج السابقة قد انزاح إلى دلالته غير الأصلية وفق السياق الذي ترد فيه، ومما هو جدير بالذكر عن شيوع ألفاظ الجنس البذيئة أن «من الطبيعي أن يطفو على سطح الشعر عيب آخر من عيوب الواقعية اللغوية وهو البذاءة وألفاظ الجنس. لقد كانت البذاءة في تراثنا القديم نابعة غالبا من بساطة نفوس أهل الصحراء، وصدق طويتهم، وصراحة أخلاقهم التي تشبه الصحراء في انفتاحها وانكشافها، ولكن البذاءة عند شعرائنا المعاصرين هي بذاءة تمرد وثورة... وقد يفسر بعضهم هذه الظاهرة لا بأنها ثورة على الكبت، بل بأنها تعبير عن هذا الكبت وتأكيد له»(١)

ولعله «من الإنصاف للحقيقة أنه يجب ألا يكتفى برد سبب شيوع تلك الألفاظ إلى الكبت الذي يعانيه الشاعر المعاصر، ولكن السبب الأقوى راجع فيما -نظن- إلى تلك السلسلة المتصلة الحلقات من الإحباطات السياسية والفكرية التي يعيشها الأديب العربي المعاصر، وكأني بهذا الأديب- شاعرا كان أم ناثرا- يشاهد بأم عينيه التراجعات الفكرية والسياسية لأمته، فيرتد إلى الجنس، أي يرتد إلى الأنثى مجردا من رومانسيته، مجردا من مثاليته، يتعرى، يتشفى؛ ليعوض عن الفشل الاجتماعي الذي هو جزء منه، وليعيد خلق حياة، ترتد إلى عوالم موغلة في القدم، وعوالم لم تدجنها الحضارات والفلسفات، ولا تدخل في عوالم الإحباطات المتتالية»(٢).

وقع الثبيتي كغيره من الشعراء في هذا الأمر، نتيجة الإحباطات المحيطة به، كالفقد والفقر والمرض، إضافة إلى الهموم المحيطة به كفرد في المجتمع المسلم تجاه حرب العاشر من رمضان، وكذلك رحيل الملك فيصل رحمه الله.

٥- حقل الحيوان:

إن هذا الحقل من الحقول المهمة للإنسان عمليًّا ووجدانيًّا، فهو حقل يتميز بالحياة والحركة والأهمية البيئية والاقتصادية، فهو أحد مصادر غذاء الإنسان ولباسه وانتقالاته، وكذلك هو حقل مثير لمخاوف الإنسان لما يتضمنه من عناصر، تشكل خطرًا على حياته، وهذا جعل هذا الحقل قوي الحضور في شعر الثبيتي، خاصة ما يتعلق منه بالبيئة الصحراوية التي كان يعيش فيها ويندمج بها، ويتأثر بكل ما يعايشه من حوله

(١) الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٧٧، ١٧٨.
(٢) السابق، ص١٧٩.

ومن هذه الكلمات التي وردت في شعر الثبيتي: الجمل، وما في معناه مثل: (العيس)، والخيل، والكلاب، والعنكبوت، والذباب، والنمل، والشويهات، كما كرر كلمة (الطير) على الإجمال، واختص منها النسور في قصيدة (تحية لسيد البيد) التي افتتح بها ديوانه، وكررها ثلاث مرات، فقال في قصيدة (تحية لسيد البيد)[١]:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفل يومًا
وأنتَ الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ
مَرْحَبًا سَيِّدَ البِيد..

أما الخيل فقد ذكرها أكثر من مرة بلفظها، وكذلك أكثر من مرة بلفظ الخيول، فقال في قصيدة (تقاسيم)[٢]:

لم يبقَ من خيلِ الفتوحِ
سوى الأعنّةِ والسُّروجْ
فأنا هُنا،
شطرٌ بلا معنى
وقافية لجوجْ

أما العنكبوت، فقد ورد مرتين، منهما واحدة في قصيدة (يقولون.. ويقولون) حين يقول الشاعر[٣]:

أنخشى سياجًا حقيرًا
يطوِّقهُ حولنا العنكبوتْ
حبيبي سنحيا
فما ضاقَ بالحبِّ صدرُ الحياةِ الفسيحْ

كما كرر كلمة (الذباب) في ثلاث قصائد، منها قصيدة (البابلي) التي كرر فيها وحدها لفظة الذباب خمس مرات، ومنها قوله[٤]:

---

(١) الأعمال الكاملة، ص٩.
(٢) السابق، ص ٢١٣.
(٣) السابق، ص٢٧٦.
(٤) السابق، ص٨١-٨٢.

مسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيدُ القريبُ المُسَجّى
بأجنحة الطيرِ
شاختْ على ساعديهِ الطحالبُ
والنملُ يأكلُ أجفانهُ
والذبابْ
ماتَ ثُمَّ أنابْ
وعادَ إلى منبعِ الطينِ مُعْتمرًا رأسهُ
الأزليَّ
تَجرَّعَ كَأسَ النبوءةِ،
أوقدَ ليلاً منَ الضوءِ،
غادرَ نَعليهِ مُرتَحِلاً في عيونِ المدينةِ
طافَ بداخلها ألف عامٍ
وأَخرجَ أحشاءَها للكلابْ.

ونرى الشاعر في هذه القصيدة قد ذكر أنواعًا من الحيوانات، منها الطير، والنمل، والذباب، والكلاب، مكررًا إياها عدة مرات على مدار القصيدة التي تحدث فيها عن سنة الموت والحياة.

٦- حقل الحياة والموت:

شغل كل من الموت والحياة مساحة كبيرة من معجم الثبيتي الشعري، فالموت عنده يعبر عن التشاؤم، والحياة تعبر عن التفاؤل، كما أنه اهتم كثيرًا بسنة الموت والحياة في شعره، والألفاظ التي تدور في فلكيهما، كالقبر، والكفن، والمنية والمنايا، والقتل، والفقد، واليتم، والبكاء، والطوى، كما نظم قصيدة في رِثَاءِ الملك فَيصل وسمَّاها (الخَطْبُ الجَلِيلُ)، وفيها من ألفاظ الموت، وما يتعلق به الكثير، فالموت أحد الموضوعات التي استهوت شعراء الحداثة، غير أن تناولهم له على النقيض مما تحدث عنه الشعر العمودي، فالشاعر الحداثي يوظف «فكرة الموت مثلما يتناول فكرة الحب، أو الحياة...»[1].

(١) مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، إبراهيم محمود خليل، ط١، دار المسيرة، عمّان، ٢٠٠٣م، ص٣٠٥.

فلفظة الموت في التركيبين (أَحَقًّا طَواكَ المَوتُ)، و(ولَمْ نَتَخَيَّلْ أَنْ تَموتَ كمَا جـــرَى) عميقة الدلالة بما تضمنته من قوة الحيرة التي رسمها الشاعر، «وهي بهذا تختـــلف اختلافا جوهريًّا عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه، لعوامل الانحلال والسكون»[(١)]، وذلك عندما يقول[(٢)]:

غدورٌ هِي الأيَّامُ، والشَّرُّ أَغْدَرُ
وأَيدِي المَنَايَا فِي النفوسِ تَخَيّرُ
أَحَقًّا طَواكَ المَوتُ يا فيصلَ الهُدَى
أَلاَ إنَّهُ الخَطْبُ الجليلُ المُدّمّرُ
مُصَابُ هَوى فوقَ القُلوبِ فمَا أَرَى
سِوى مُقْلةٍ تَبْكِي وقَلْبٌ يُفَطَّرُ
وكارثةٌ أَلْقَتْ بِنَا فِي جَحِيمِهَا
ونَازلة حَلَّتْ بنَا لا تُقَدَّرُ
رَحَلْتَ وفِي الأكبادِ أَعْقَبْتَ حَسرةً
وأَيّ فُؤادٍ مَا بَكَى، كيفَ يُعْذَرُ
فُجِعْنَا ومَا كِدْنَا نُصَدِّقُ أَنَّهُ
سَيَأتِيَ يومٌ، فيهِ تَفْنَى وتُقْبَرُ
ولَمْ نَتَخَيَّلْ أَنْ تَموتَ كمَا جرَى
وأنَّ سِلاحًا فِي مُحيَّاكَ يُشْهَرُ
ولكنَّها الأقدار تَجري بِحكمةٍ
ويَمْلِي بِمَا فيها كتابٌ مُقدَّرُ
قَضَيتَ شهيدَ الحقِّ والمبدأ الذي
عليهِ وقَفْتَ العُمْرَ، تَحْمِي وتَنْصُرُ

وأما الألفاظ المتعلقة بالحياة فهي أقل من تلك المتعلقة بالموت؛ نظرًا لحالة الألم والحـــزن التي طغت على قصائد الشاعر، وما يتعلق بها من خيبات العشق والهوى وآلامـــه، والغربـــة

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ص٣٠٥.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٢٣١-٢٣٢.

والحنين إلى الوطن، ومن هذه الألفاظ: (الحياة، الوجود، العيش، البقاء، الخلـود)، وهـذا الأخير كرره الشاعر مرتين متتاليتين في مطلع قصيدة (صوت من الصف الأخير)[١]:

هَل كنتَ يومًا في الحياةِ رسولا
أَمْ عَاملاً في ظِلِّها مَجْهولا
تَسخُو بروحكَ للخُلودِ مَطيّة
وحُبِيتَ حظًّا في الخلودِ ضَئيلا

ونلاحظ أنه ذكر الخلود هنا مع ذكره للحياة، حيث ينكر الشاعر على المعلمين الرضا بالوقوف في الظل والاختفاء من معركة الحياة، والقناعة بالجهالة بين الناس، ويجتهـد كـل منهم في بذل روحه، وفنائها في سبيل خلود الآخرين من أصحاب الصفوف الأولى ممثلاً في أعمالهم العظيمة، ثم انتفاء ذكره بعد موته لأنه لم يعمل عملاً يُخلد اسمه في التاريخ، فحظـه من الخلود أيام عمره التي قضاها في الحياة الدنيا فقط، يعلم غيره ما تعلمه ويقدمه جاهزًا إلى العلا.

كما نلمح أخيرا تفوق لفظ الموت على لفظ الحياة من الناحية الإعرابية إذ يـرد لفـظ الموت عمدة تارة وفضلة تارة أخرى.

٧- حقل الأفلاك:

ترددت كثير من مفردات الأفلاك في معجم الثبيتي اللغوي، ومن نماذجهـا: الـسماء، والنجم والنجوم، والعذراء، والجوزاء، والثريا، والفلك والأفلاك، والفضاء، والشهاب، وقد ذكرها لأغراض كثيرة، تارة في موضع التعبير عن العشق والهوى، وتارة في الشوق للـوطن والحنين إليه، وتارة في الفخر والحماسة، وأحيانًا أخرى في التعبير عن الحـزن والألم، فنـراه يقول في قصيدة (مساء وعشق وقناديل)[٢]:

مساءً
تمرّ السحابةُ
ينهمر الأفق اللازورديّ
نورًا

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٢١.
(٢) السابق، ص١٧٠-١٧١.

ونارًا
وماءْ
وبحرًا من الظمأ المتوهّج،
نحسو بقاياه
حينما يصدر عنه الرُّعاءْ
وحين يقول هجير المفازةِ
يا للسماءْ
ويا للربيع الجريءِ
الذي كان – فيما مضى–
هاجسَ الأنبياءْ

ذكر الشاعر في المقطع السابق السحابة، والأفق، والسماء، حيث أراد الشاعر فيها أن يعبر عن عدم الإحساس بالوقت في حالة الوجد والشوق، فحال الظمآن لا يخفى على أحد كما أن الشمس لا يخفى توهجها على أحد، كما أن هجير الصحراء وشدة حرها، يجعل رمالها تشتاق للمطر، وكأنها تنادي السماء لتسقيَها من مائها.

ونرى الشاعر في القصيدة نفسها يستخدم بعض ألفاظ الأفلاك في التعبير عن حالة الحزن والوجد، والشوق والعشق، فنراه يقول[1]:

في انتظارِ المساءِ الخُرافيِّ
ترسُو مراكبُنَا البابليّةُ
خفَّاقةَ الأشرِعَةْ
وريحٌ مُحمَّلةٌ بالضجيجِ
تُديرُ نُجومَ المجرّةِ حولَ
ضِفافِ الخليجِ
وتعبثُ بالصوتِ والماءِ والأمتعَةْ

(١) السابق، ص١٦٧.

٨- حقل الغربة والحنين إلى الوطن:

تعلق الشاعر بوطنه بصفة عامة، وبالصحراء بصفة خاصة تعلق المحب بالمحبوب، نراه في قصائد عدة يعبر عن هذا الحب والشوق إلى الوطن، وقد استخدم عدة مفردات للتعبير عن هذه العلاقة الوطيدة بينه وبين وطنه وأهله، ومنها: الغربة، غريب، الوطن، الديار، المدينة، الصحراء، القوافل، الأرض، القوم، الحي، وغيرها، فيقول الشاعر في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)(١):

أيا كاهنَ الحيِّ
هَلْ في كتابِكَ مِن نَبإِ القومِ إذْ عَطَّلُوا
البيدَ واتَّبَعُوا نَجمةَ الصُّبحِ
مَرُّوا خفافًا على الرملِ
يَنْتَعِلُونَ الوجَى
أسفرُوا عَن وجوهٍ مِنَ الآلِ
واكتَحَلُوا بالدُّجَى
نظروا نظرةً
فَامْتَطَى غَلَسُ التِّيهِ ظَعْنَهُمُ
والرياحُ مواتيةٌ للسفرْ
والمدى غربةٌ ومطرْ
أيا كاهنَ الحيِّ
إنَّا سلكنا الغمامَ وسَالَتْ بنا الأرضُ
وإنَّا طرقْنا النوى ووقفْنَا بسابعِ أبوابِهَا
خاشعينَ
فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ

٩-حقل الزمان والمكان:

إن الحديث عن الزمان والمكان في شعر الثبيتي له أهمية عظيمة، نبدأ بالمكان؛ لأنه وثيق الصلة بجميع الحقول السابقة، كما أنه يمثل الميدان الرحب الذي تدور حوله أحداث الشاعر،

(١) السابق، ص٩٩-١٠١.

حيث صور لنا من خلاله صورًا متعددة، رسمها للعالم بصفة عامة، وللوطن بصفة خاصة من خلال الأحداث التي مرت به وعايشها.

إن الشاعر يتجاوز في استدعائه المكانَ المظهرَ الجغرافي المجرد إلى التعبير عن شاعريته وجمالياته، من خلال تشكيل المكان الرمزي الذي انزاح عن مرجعيته الأصلية، ويوحي بالحالة الاجتماعية والنفسية للذات في ارتباطها به مما يمنح المتلقي مساحة للتأويل(١).

ومن دوال المكان في شعر الثبيتي: (الصحراء، ونجد، وشام، ودجلة، والنيل، والجنوب، والشمال، وسيناء، والجزيرة، والقدس.

وثنائية الصحراء والمدينة تؤدي دورا بارزًا في شعر الثبيتي وفق طرائق إبداعية شتى، «فهو شاعر مسكون بالصحراء وبحمولتها الرمزية، وحتى حين تحضر المدينة لديه فإنها تحضر على نحو صحراوي، أي حاملة سمات الصحراء أو مشتبكة بصحراء»(٢).

فنراه يقول في قصيدة (الفرس)(٣):

مُذْ أَهْدَرَتْكِ مَوانئُ البحرِ القديمِ
وأَرْمَدَتْ عينيكِ مَنْزِلة الهلالْ
وقَفَ السؤالْ
غَمَرتْ جنوبَ الشمسِ غاشيةُ الشمالْ.
مُذْ كنتِ خاتمةَ النساءِ الـمُبْهَمَاتْ
يَبِسَتْ عيونُ الطيرِ واشْتعلَتْ
حُشاشاتِ الرمادْ
إنْ قامَ ماءُ البحرِ
يأتي وجهُكِ النامي على شفقِ البلادْ
يأتي طليقًا

(١) سهيل الفتياني/ قراءة في تجربة محمد الثبيتي: المدينة فضاء شعري، مجلة توران، العدد٤، النادي الأدبي الثقافي بمنطقة حائل، ١٤٣٦هـ، ص٢٨.

(٢) جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن، سعد البازعي، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة: المشهد الثقافي (١)، الرياض، ٢٠٠٩م، ص١٤٦.

(٣) السابق، ص٧٨-٧٩.

مُوثقًا بالريح والريحان والصوت المـُدَجَّجِ
بالجِيادْ.

وكذلك اهتم الشاعر ببعض الأماكن اهتمامًا خاصًّا، كالبحر، والنهر، ورمال الصحراء، والربا، وغيرها من الأماكن التي تناثرت كلماتها في ديوان الثبيتي[١].

إن القارئ لشعر محمد الثبيتي يلمح توظيفه لتقنية أنسنة المكان التي تعد «رؤية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، حيث يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة و...، ويجعلها كأي إنسان تتحرك، وتحس وتعبر، وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله»[٢].

وتعني أنسنة المكان تحول المكان إلى إنسان يتأثر ويؤثر، وهو بذلك يستطيع أن «يختلس دور البطولة، أو المشاركة في أحداث الحياة اليومية للإنسان»[٣].

ومن نماذج الأمكنة التي طبعها محمد الثبيتي بسمات أو بخصائص إنسانية جعلت منها مكانا متماشيا مع الإنسان مكتسبا لأخلاقه وطباعه لفظة (الطريق)، «باعتباره من مفردات المكان الحاضرة بوعي في تجربة الثبيتي، يتضمن حضوره اختلافا يتجسد في التحامه بطقس الخلق الشعري، وتفرده بمشهد حياة مستقل، في ثنائية أكدتها التجربة في مواضع مختلفة»[٤]، منها قوله في قصيدة (تحية لسيد البيد)[٥]:

مَرْحَبًا سَيِّدَ البِيدِ..
إِنَّا انْتَظَرْنَاكَ حَتَّى صَحَونَا عَلَى وقْعِ نَعْلَيكَ
حين استكانت لِـخـُطْوَتِكَ الطُّرُقَاتُ

يغلف الشاعر- في النص السابق- الطرقات بغلاف إنساني، حيث يجعله جزءا من استكانة الفضاء لسيد البيد.

---

(١) كما في قصيدة موقف الجناس موقف الرمال، أيا دار عبلة عمت صباحا.

(٢) أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٣م، ص٧٠.

(٣) شعرية المكان قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، إبراهيم أحمد ملحم، ط١، عالم الكتب، إربد، الأردن، ٢٠١١م، ص٧٠.

(٤) أيقونة الرمل التلقي النقدي لتجربة محمد الثبيتي ومقاربات في منجزه الشعري، محمد الراشدي، ط١، نادي أبها الأدبي بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، بيروت، لبنان، ٢٠١٤م، ص١١٨.

(٥) الأعمال الكاملة، ص١٠.

يتجاوز الشاعر قلق مفهوم الوطن الذي اعتاد عليه الشعراء منذ الأزل إلى مفهوم آخر للوطن، إنه وطن غير عادي، حيث يجعله تارة لغة يستهل بها وطنه كقوله في قصيدة (قلادة)[١]:

لغةٌ أسْتَهِلُّ بِها وطنِي.. أسْتَهِلُّ
بِها قلب معشوقتِي
لغةٌ طَعنتْ فِي البكاءِ طويلاً
وعادَتْ على القلبِ مُثخنة بالغناء

وتارة أخرى يجعل الوطن أنثى (الحبيبة) على نحو ما يوظفه الشعراء، غير أنه يمنحها وطنا بمساحة جرح، وذلك في قوله في قصيدة (آيات لامرأة تضيء) [٢]:

حينَ تَنْطفِئُ امرأةٌ فوقَ كَفِّي
أَرفعُهَا للقمرْ
أعِدُّ لَها وطنًا من جراحْ

كما يسقط الشاعر أيضا على لفظ (المدينة) صفات إنسانية سلبية كالفقر والقفر، كقوله[٣]: المَدَى والمَدَائِنُ
قَفْرٌ وفَقْرُ

وكذلك الهموم والقلق اللذان يدوران القلب في كل ليلة؛ وذلك في قوله [٤]:

تُحِيلِينَ لَيلَ المَدِينَةِ
أسئلةً
وهُمُومًا

ويجرد الفقد مدينة الثبيتي من كل مظاهر الجمال، فيكسوها الترهل كقوله[٥]:

ترهّل صحو المدينةِ..

---

(١) السابق، ص١٠٩.
(٢) السابق، ص١٢٢.
(٣) السابق، ص١٧.
(٤) السابق، ص١٤٢.
(٥) السابق، ص١٩٣.

كما يجعل شاعرنا المدينة رمزا يشير إلى البشاعة والخوف في قوله[١]:

ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها

إلى غير ذلك من النماذج والدلالات التي تكشف لنا كم تغدو مدينة الثبيتي مدارا للحزن والجراح.

كما يعد عنصر الزمن عنصرا فنيًّا مهما، ووسيلة من وسائل التشكيل في التجربة الشعرية المعاصرة؛ فالمتتبع لشعر الحداثة يدرك أن الزمن وامتداده كان من أبرز العناصر التي أحاطت بشعراء الحداثة، «فهم يعبرون عن تجاربهم باستغلال الطاقة الزمنية، ورموزها في اللغة»[٢]، فتدور فيه مجموعة من الدوال، والمفردات التي أحسن الشاعر استخدامها في أبياته ونوع فيها، ومنها الزمن المطلق، مثل: العهد، والوعد، والدنيا، والدهر، والزمان، والأزمنة، ومنها المقيد مثل: اليوم، والأمس، والغد، والشهر، والعام والسنة، والعيد، والليل والنهار، والمساء والصباح، وفصول السنة من ربيع وخريف، وصيف وشتاء.

وقد وظف الشاعر مفردات الأزمنة في مواطن عدة، منها قوله في قصيدة (سألقاك يوما)[٣]:

سألقاك يوما ورَاء السَّديمِ
ضِفَافًا منَ الضوءِ
يَختالُ فيهَا شَميم العَرَارِ
ونَكْهَة مَاءِ المَطَرْ
سألقاك
يَا زمَنًا يَتَجَدَّدُ دَومًا
ويَمْتَدُّ فَوقَ حُدُودِ القَمَرْ
سألقاك
أَعرِفُ أنَّ الطَّرِيقَ إليكِ

(١) السابق، ص٩٢.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٥٢.

(٣) الأعمال الكاملة، ص١٣٥-١٣٦.

مرَافِئَ[١] للحُزنِ
وأَرْصِفَة[٢] للسَّرابْ
وأنَّ مَسَافَاتكِ الدَّائريّةَ
تَتْعَبُ فِيهَا جِيَادُ السَّفَرْ
وأعْلَمُ أنّكِ هَاجَرْتِ فِي ذَاكرةِ
الرَّمْلِ
أَزْمِنَةً وعُصُورًا
تَعُبُّ لُهَاثَ الهَجِيرِ
ولَمْ تَتَعوّد شُرْب الهَزِيمَةْ[٣]
أعلَمُ أنَّكِ
شببْتِ عن الطَّوقِ
غَامَرْتِ فِي حَلَبَاتِ التَّحَدِّي
صِرْتِ وُعُودًا تُثِيرُ الغَضَبْ
وصِرْتِ وُجُودًا يُحَرِّكُ فِي الليلِ
أفْقًا جَدِيدًا
ويَخْفقُ أَجْنحةً مِنْ لَهَبْ

عبر الشاعر في هذه القصيدة عن مشاعر الوجد والشوق، والحنين والأمل في لقاء الحبيب، مستخدمًا مفردات زمانية عدة، منها: (يومًا، وزمنًا، وأزمنة، والليل)، كما استخدم كلمات تعبر بصورة غير مباشرة عن الوقت ومرور الزمن، وهي: (السفر، وهاجرت).

ولم تتوقف استخدامات الشاعر لألفاظ الزمان على معاني الحزن والألم، بل استخدمها

(١) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (مرافئُ) لكونها خبر (أن).

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (وأرصفةٌ) لكونها معطوفة على خبر (أن).

(٣) هكذا وردت في ديوانه، ولها مثيلات كثيرة ولعل الصحيح والله أعلم: (الهزيمْ) بدون نقط لأن الوقف على مثلها يكون بلا تنقيط، ينظر: المفرد العلم في رسم القلم، السيد أحمد الهاشمي، ط١، إعداد: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار الباز، مكة المكرمة- الرياض، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م، ص١٠٢.

ووظفها في معاني التفاؤل والأمل[١].

(١) كما في قصيدة أغنية للرؤيا مثلا.

المبحث الثالث

اختيار الجمل (الأساليب الإنشائية الطلبية)

ويشتمل على ما يأتي:

تمهيد حول أساليب التعبير في لغة العرب.

١- أسلوب الأمر.

٢- أسلوب الاستفهام.

٣- أسلوب النداء.

تمهيد حول أساليب التعبير في لغة العرب:

علم المعاني هو «علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال»[١]، ويكون اللفظ مطابقا لمقتضى الحال إذا كان مطابقا لأحوال المخاطبين، وبذلك يكون هذا اللفظ إما كلامًا يحتمل الصدق أو الكذب وهو الخبر، أو يكون كلاما لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو الإنشاء، وذلك كما قال الخطيب القَزْوِيْني (ت٧٣٩هـ): «الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء»[٢].

ويمكن بواسطة الخبر والإنشاء التعبير عما يجول في الذهن من خبايا وملامح تكشف للمتلقي الحالة النفسية التي يكتب بها المبدع عند إنتاجه للنص، وذلك من خلال توظيفه للأسلوب بطريقة تجعل من خطابه الشعري رسالة للمتلقي، يستمتع بها عند قراءته لنص يصف فيه الشاعرُ -مثلا- النخلَ الذي تغنى به كثيرا، أو تجعله يشعر بذلك الحزن الشديد الذي كان يشعر به المبدع حينما توفي الملك فيصل -رحمه الله- فاحترق قلبه ألما وحزنا عليه.

فالأساليب البلاغية هي أساليب يوظفها الشاعر المبدع في سياق خطابه الشعري؛ ليصل بالملتقي إلى فهم مراده ورسالته التي يرسلها خلال النص الذي ينتجه، معبرا به عن حالات نفسية متعددة وتجارب شعورية خاضها في حياته، فينقل المتلقي، إليها وكأنه يعيشها واقعا فعليًّا.

تنقسم أساليب الكلام في اللغة العربية إلى قسمين، الأول الأسلوب الخبري، والثاني الأسلوب الإنشائي، وقد جرت عادة الدارسين في مجال الدراسات الأسلوبية على تخطي دراسة الأسلوب الخبري على أساس أنه يتسم بثبات الدلالة وجفافها، بينما يتسم الأسلوب الإنشائي بحركة الدلالة وحيويتها.

وليس من شك في أن وجود الأساليب الخبرية بجوار الأساليب الإنشائية في النص الأدبي من شأنه أن يثري العملية الإبداعية؛ فيحدث تلونا في أسلوب النص، فيبعث فيه الحيوية

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، القزويني، ط١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ص٢٣.

(٢) السابق، ص٢٤.

والجدة من خلال أسلوب الالتفات من بنية أسلوب إلى بنية أسلوب آخر؛ وهذا يجعل النص في أوج إبداعه الأدبي فتتحقق قيمته الإنسانية في نفس المتلقي، هذا إلى جانب أن المزاوجة بين الأساليب الخبرية والإنشائية من شأنها رفع رتابة الملل عن السامع، على حد قول حازم القرطاجني (٦٨٤هـ).

ونظرا لأن الدراسات الأسلوبية تصب اهتمامها على الصيغة اللغوية في إنتاج الأديب، ولعل الشاعر يميل إلى التعبير بالأساليب الإنشائية على الخبرية ويفضلها، ولا سيما أنه شاعر عانى من الألم الكثير؛ لذا سأدرس في هذا المبحث الأساليب الإنشائية دون الخبرية، أما أحوال التركيب الخبري، فستتم دراستها في الفصل الثاني من فصول هذه الدراسة وهو فصل الانزياح.

ينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشائي طلبي، وإنشائي غير طلبي، ويعنى البلاغيون بالإنشائي الطلبي وهذا «يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب»[(١)]، وبالإنشاء غير الطلبي «ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب»[(٢)]، ويندرج تحت القسم الثاني أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، وكم الخبرية، ونحو ذلك.

لا يكاد البلاغيون يلقون بالا إلى القسم الثاني لقلة المباحث المتعلقة به، ونظرًا لأن أكثره الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء[(٣)]، أما القسم الأول وهو الإنشاء الطلبي، فالأساليب الطلبية في البلاغة العربية تدخل ضمن دائرة علم المعاني، وهي تشكل مع الخبر مقومات هذا العلم، وتمتاز بنية الطلب باستدعائها «مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب»[(٤)]

وتكمن أهميته في الجمع بين هذين القانونين في علاقتهما الضدية، لأنه إذا كان الخبر «يمثل اللغة في جانبها الثابت، فإن الطلب يمثلها في جانبها المتحرك»[(٥)]، ويشمل الإنشاء

(١) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ٢٠٠١م. ص١٣.

(٢) السابق، ص١٣.

(٣) ينظر: السابق، ص١٣.

(٤) السابق، ص١٣.

(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ٣١٩.

الطلبي كما قسمه البلاغيون تسعة أقسام: «أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمنٍّ، وترجٍّ، ونداء»[١].

والملاحظ أن اهتمام علماء المعاني بالإنشاء الطلبي فاق اهتمامهم بالإنشاء غير الطلبي، فإن الذي «يهتم البليغ بالبحث عنه هو القسم الأول؛ لأن فيه من المزايا واللطائف ما ليس في القسم الثاني»[٢]، «وأما النحويون فيوجهون عناية خاصة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النحو، بل عقدوا لبعضه أبوابا خاصة»[٣].

ولا تقتصر مهمة الأساليب الطلبية الأدائية على السياق الذي يتحملها فيه منقطعا عن الأصل، وإنما يعمل السياق على توليد ناتج إضافي، أي في خدمة السياق، وخاصة السياق الخارجي الذي يضم طرفي الاتصال، كما يضم الظروف المصاحبة، فالحركة الذهنية في استدعائها لبنية الطلب تدور بين ثبوت المتصور، أو حصول الانتفاء، وهذا الحصول له مستويان:

الأول: المستوى الذهني الداخلي، الثاني: المستوى الخارجي الذي يطابق المستوى الداخلي من حيث بناؤه الشكلي، ومن حيث إنتاجيته الدلالية[٤]؛ ولذا سأدرس هنا الأساليب الإنشائية الطلبية بمختلف أنواعها، وذلك نظرا إلى أن أغلب الأساليب التي عبر بها الثبيتي تنتمي إلى اللغة الشعرية الانفعالية الطلبية لا غير الطلبية.

اختار شاعرنا محمد الثبيتي التعبير بالأسلوب الإنشائي الطلبي في كثير من نصوصه الشعرية؛ وذلك نظرا لما يحققه هذا الأسلوب من تنوع وثراء في الأغراض البلاغية، إضافة إلى قدرته على التعبير عن المعاني المجازية، إذ إن الإنشاء الطلبي يتميز بـ«دلالته الثرية بالمعاني... وقدرته على التعامل مع تضاريس النصوص»[٥].

والأساليب الإنشائية في اللغة العربية تعبير عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه

---

(١) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص١٤.

(٢) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م، ص٦١.

(٣) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص١٤.

(٤) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٢٧٨-١٧٩.

(٥) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ص٢٦٧.

بغرض المشاركة، فهي تخلق في اللغة حيوية تجذب القارئ إليها «فالأساليب الإنشائية أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها»[١]، ويرى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي أن هذه الأساليب تعرب عن حيوية اللغة بأربعة عوامل رئيسة:

«**أولها**: العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية – وخاصة منها الطلبية– النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول، أو استجابة بالفعل، أو تعليق، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.

ثانيهما: العامل النحوي أو الصرفي، فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم)، أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر، أو صيغة ما أفعَلَه!، أو أفعل به! في التعجب) أو تسهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

ثالثها: العامل المعنوي البلاغي، فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

رابعها: العامل النفسي المنطقي، فهذه الأساليب تنبني بقيام حوار، قد تفضي إليه، وقد لا تفضي إليه، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها»[٢].

وبهذه الأساليب الإنشائية تتنامى حركية النص وتنشيط دلالته بهذه الأساليب الإنشائية، وتقوى قنوات الإبداع بين أطراف المثلث الإبداعي: (النص، وصاحب النص، والمتلقي)، ويصبح دور المتلقي في سياق هذه الأساليب دورا حيًّا، ويتحول المتلقي إلى طرف مشارك، وذي موقع مهم في كشف جماليَّات العمل الإبداعي من ناحية، واستمرار بقائه وحياته من ناحية أخرى.

واستطاع الثبيتي استغلال هذه الأساليب الإنشائية استغلالا أضحى واضحا في إبداعه، وأصبح من الملامح الأسلوبية التي تشكل بناء الأسلوب عنده؛ ولذا حاولت في هذا المبحث تحديد الصيغ التي يفضلها شاعرنا، وبيان طريقة تشكيله لها، وما تولده من دلالات مجازية

(١) دلالات التراكيب، محمد محمد أبو موسى، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٢٣٠.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٣٤٩-٣٥٠.

تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر في النص الشعري.

ونظرا إلى ما ترتئيه الأسلوبية من حيث دراستها «للبنى اللسانية المهيمنة في النص التي مارست توترا أدبيًّا فيه، ومارست تأثيرا في المتلقي، وغالبا ما يبحث الأسلوبي في الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية في النص، ومن ثم في القارئ»[١].

وفي ضوء ما تقدم ذكره، فإن «الدراسة المتمهلة للنص بهدف اختبار أسلوبه تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه»[٢]؛ ولذلك، فإنني سأعرض دراسة الأساليب الإنشائية الطلبية، ومن أبرز هذه الأساليب استخداما في شعر محمد الثبيتي أسلوب الأمر، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب النداء.

أ- أسلوب الأمر:

ينفرد كل نص أدبي بنظام فني خاص تبعا للمؤشر الأسلوبي المكوِّن له، وهو الذي قد يرد في سياقه بنسبة ورود عالية، فيجعله «يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، ويساعدنا على فك شفرة النص، وإدراك كيفية أدائه لدلالته»[٣]، وبارتباط المؤشر الأسلوبي البارز بالدلالة —ارتباط الشكل بالمضمون- يكون النص إبداعيًّا، وأكثر حيوية؛ إذ إن الشكل «ليس حلية، ولا مجموعة قواعد، بل تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات، وبأعماق الموضوع»[٤].

وأسلوب الأمر هو «طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم، إذا كان الأمر حقيقيا»[٥]، وسأتناول هذا الأسلوب على أنه أسلوب إنشائي انزاح به المبدع عن معناه الحقيقي، ووضعه لغير ما وضع له في الأصل «إلى معانٍ أُخَر تستفاد من سياق الكلام وقرائن

(١) نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، ط١، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٣٤.

(٢) إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٥٩.

(٣) السابق، ص٢٥٧.

(٤) درجة الصفر في الكتابة، رولان بارت، ط١، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ١٩٨١م، ص١٢.

(٥) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م، ص٣١٣.

الأحوال»[١]، والحق أن نظرة فاحصة لهذا المتغير الأسلوبي كفيلة بأن تدلنا على انزياح الشاعر به عن الأصل لأغراض بلاغية عدة لا مجال لذكرها هنا.

إن طبيعة الدراسة الأسلوبية تحتم علينا الوقوف على طرائق استخدام الشاعر لهذا المتغير الأسلوبي، ومن ثم الانتقال إلى تبين الدلالة، ولعل أول ما يجذب الانتباه في شأن طرائق استخدام محمد الثبيتي لأسلوب الأمر هو استخدام الشاعر له على نحو مكثف مقارنة باستخدام الشاعر لبقية الأساليب الإنشائية الطلبية الأخرى؛ وذلك لأن طبيعة تجربة الشاعر تقوم في أهم وجوهها على الطلب (طلب اللقاء ووصال الحبيبة، طلب الرجوع إلى الوطن...)، ومن ثم فلا سبيل للشاعر في هذه الحال إلا أن يكثر من الأمر، لكنه ليس الأمر القائم على معنى الاستعلاء والإلزام، وإنما الأمر القائم على معانٍ مجازية (كالرجاء، والتوسل، والاستعطاف، والدعاء، والتحريض، وغيرها).

ويمتاز أسلوب الأمر «بمواصفات تساعده في إنتاج دلالته وفق شروط تبعده عن باقي البنى التي يمكن أن تتداخل معه، فحدّد المراد منه بأنه: صيغته اللفظية، لا مطلق الدلالة النفسية»[٢]، ومن هنا تم حصر صيغ الأمر في (فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر)، ومن النماذج الدالة على صيغ الأمر في نص الثبيتي الشعري ما يأتي:

الصيغة الأولى: صيغة فعل الأمر الذي غلب الصيغ الأخرى، وهي الأكثر حضورا في شعر محمد الثبيتي، فتأتي في المرتبة الأولى ومنها قوله في قصيدة (الظمأ)[٣]:

اخْتَرْ هَواكَ على هواكَ عَسَاكَ
أَنْ تلقى هُنَاكَ إلَى الطريقِ طرِيقا
وامْخُرْ صَبَاحَ التِّيهِ مُنفرِدًا فَمَا
أحلَى الصَّبَا خِلاًّ
ومَا أحلى الصَّباحَ رفيقا

بدأ الشاعر قصيدته بأسلوب الأمر، وقد كرره في القصيدة مرة ثانية قبل أن ينتقل منه

(١) فن البلاغة، عبد القادر حسين، ط٢، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ص١١٦.
(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٢٩٢.
(٣) الأعمال الكاملة، ص٤٩.

إلى أسلوب الاستفهام الذي أراد به تقرير جمال الصباح وحلاوته ولذته.

الصيغة الثانية: صيغة المضارع المقرون بلام الأمر: وهذه الصيغة وردت بنسبة ضئيلة جدًّا، فاحتلت المرتبة الثانية مع فرق شاسع بين ورودها مقارنة بالصيغة الأولى، كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[١]:

مُطِرْنَا بِوجْهِكَ فَلْيَكُنِ الصُّبح مَوعدنَا
للغناء
ولْتكُنْ سِدرة القلبِ فواحةً بالدماء
سَلاَمٌ عليكَ
سلاَمٌ عَلَيكْ

استخدم الشاعر – في هذه الأبيات- أسلوب الأمر في صيغة المضارع المقرون بلام الأمر، وذلك في قوله: (فليكن، ولتكن)، وهو هنا أبلغ من استخدام فعل الأمر الصريح، فهو يوحي بالرجاء والأمل.

إن الشاعر يستدعي دلالات النزوع إلى المعرفة عبر نداء كاهن الحي، ويقترن هذا النداء بدلالات السعي الشاق، وتتوالى الدلالات ملحة على رغبة في الاحتماء، وقد استحال الكاهن غاية ومآلاً.

الصيغة الثالثة: صيغة اسم فعل الأمر، وهي قليلة الورود في اللغة، ولها أمثلة محددة، وهي كذلك نادرة الورود في ديوان الثبيتي، ووقفت على مثالين لاسم فعل الأمر، وهما:

(هيتَ)، من قصيدة قرين[٢]:

قلتَ لي:
هيت لك
هيت لك
سرتُ خلف خطاك أجرر خطو المساكين
لم أسألك

(١) السابق، ص١٠٣.

(٢) السابق، ص٣٨.

استعار الشاعر خطابه الشعري هذا من النص القرآني في سورة يوسف عليه السلام، وهو قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾[١] وهيت لك، إما اسم فعل أمر، بمعنى أقبِلْ، وبادِرْ، وأسرِعْ، أو اسم فعل ماض بمعنى تهيأت، وهي هنا أقرب للنوع الأول؛ لكونها اسم فعل أمر، وكأنه يدعو القرين ليتبعه، ولهذا سار خلفه كالمسكين يجر خطاه دون أن يسأله: إلى أين.

والثاني (هلمَّ) في قصيدة (أغانٍ قديمة لمسافر عربي)[٢]:

يا حادي العيس[٣] –فلنرحل– هلمّ بنا
فالحائرون كثير، قَبْلَنَا رحلُوا

الشاعر هنا يخاطب حادي العيس، ويبرز النص ذات الشاعر الآملة بالرحيل إلى معنى الأمل في الحياة، ومستقبل زاهر بلا تيه ولا ضياع.

ويستنهض همته باسم فعل الأمر (هلم بنا)، وهو بمعنى أقبلوا.

ويشكل أسلوب الأمر ظاهرة أسلوبية في بناء النص الشعري عند الشاعر، أدى به أغراضًا أسهمت في توضيح رؤى الشاعر، كما ساعدت المتلقي في الكشف عن مرامي النص وأبعاده، وقد لاحظتُ أن الشاعر محمد الثبيتي قد استخدم أسلوب الأمر على مستوى النص الشعري في المطالع (بداية النص) على نحو قليل، كما في قصيدة (قراءة سابعة)[٤]:

تذكّريه جيدًا
كان ورمًا جميلاً

كما ورد أسلوب الأمر في حشو قصائد الثبيتي على نحو أكثر من السابق، كقوله في قصيدة (الأسئلة)[٥]:

أيها النازلون فؤاديَ
هل صار نورًا دمي؟

---

(١) سورة يوسف، الآية ٢٣.

(٢) السابق، ص٢٧٠.

(٣) والعيس جمع أعيسُ وعيساءُ وهي إبل بيض يخالط بياضها شُقْرة، وهي كرائِم الإبل، والحادي هو من يسوق الإبل بالحداء، وهو الغناء لها.

(٤) السابق، ص٣٢٥.

(٥) السابق، ص١٢٦-١٢٧.

قُلْ لِلَيلى تَجيءُ صباح الأحدْ
إنَّها تقِفَ الآنَ بين الزُّلالِ وبينَ الزّبدْ
قل لَهَا:
ظاهرُ الماءِ ملحٌ وباطنهُ من زبدْ
قل لَهَا:
أنتَ حِلٌّ بِهذا البلدْ
أنت حَلٌّ لِهذا الولدْ

كما أتى الشاعر بأسلوب الأمر في خواتيم النصوص الشعرية على نحو أقل من وروده في الحشو كقوله في ختام قصيدة (وضاح)[١]:

صَاحِبِي..
لاَ تَمَلَّ الغِنَاءَ
فَمَا دُمْتَ تَنْهَلُ صَفْو اليَنَابِيعِ
شُقَّ بِنَعْلَيكَ مَاءَ البِرَكْ

لابد من الإشارة هنا إلى شيئين: أولهما: مجيء أسلوب الأمر في ثنايا النصوص غالبا ما يأتي في صدارة السطر الشعري كقوله في قصيدة (تقاسيم)[٢]:

إنّه يطرقُ البابْ
حيّوه.. حيّوه
قدْ جاءكُم من أقَاصِي الغيَابْ
افتحوا البابْ

وقليلا ما يأتي في غير الصدارة كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٣]:

يا أرضُ كفِّي دمًا مُشرَبًا بالثآليلِ
يا نَخلُ أَدْرِكْ بنا أول الليلِ

أما ثانيهما: فهو أن أسلوب الأمر في ثنايا قصائد الثبيتي غالبا ما يأتي متواليا، وفي أحوال

(١) السابق، ص٤٢.
(٢) السابق، ص٢١١.
(٣) السابق، ص١٠٥.

قليلة يجيء متفرقا معزولا كقوله في قصيدة (صوت من الصف الأخير)[١]:

يا مُوقدَ القناديلِ[٢] نبض فُؤَادِه
احْذَرْ فؤادَكَ واحْذَرِ القِنْديلا
فالكونُ يَمٌّ زاخرٌ يُنْسَى به
من شادَ صَرْحًا أو أَنَارَ سَبِيلا
والأمسُ خلفَ خُطاكَ قَفْرٌ صَامتٌ
وغدٌ أمامكَ في الطَّريقِ قَتِيلا
فَارْفَعْ بِفِكْرِكَ للشَّبابِ منارةً
وارْبَأ بِه أَنْ يطلبَ التبجيلا

يلاحظ من القصيدة السابقة الكثرة والتنوع لأفعال الأمر التي استخدمها الثبيتي تجاوبا مع تنوع مشاعره وأمزجته النفسية، وهو الذي يعكس مدى سيطرة حالات شعورية معينة على الشاعر، فضلا عن كونه يقيم هذا التنوع من أجل إكساب إبداعه الأدبي حركة متجددة، إما على مستوى المبنى أو المعنى.

كما يهدف استخدام أسلوب الأمر إلى القيام بوظيفة المنبه (تنبيه القارئ) ليطمئن المبدع على أن المتلقي على درجة عالية من اليقظة؛ ليضمن تمام دائرة الاتصال بينه وبين المتلقي والنص بوصفه باثا جماليًّا، إضافة إلى أنه وسيلة لتخفيف حدة الملل الذي قد يصيب المتلقي خاصة في القصائد الطويلة، ومن ثم يقوم الشاعر بتنبيهه بين الحين والآخر، ليجعل متلقيَه على يقظة تامة لتلقي دفقة الخاطر، الأمر الذي يجعل ذهن المتلقي حاضرا ومشدودا إلى النص؛ حتى يدرك مراد النص ودلالته، فيكون مشاركا، فيتذوق العمل الإبداعي.

هذا ومن مجالات دراسة استخدام أسلوب الأمر في أعمال الثبيتي الشعرية (هيئة المسند إليه) من حيث عدده، وجنسه. فمن ناحية العدد فقد ورد أسلوب الأمر في معظم نصوص الثبيتي الشعري مفردا وبنسبة عالية، وبهذا احتل المرتبة الأولى، وذلك على نحو قوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٣]:

---

(١) السابق، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (القنديل) ليستقيم الوزن.

(٣) السابق، ص٩٨.

أَلا أيُّها المخبُوءُ بينَ خيامنَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ حتَّى تَورَّمَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ فَاصْنَعْ لَهُ يَدًا
ومُدَّ لهُ فِي حانةِ الوقتِ مَوسِمَا

وقوله في قصيدة (صلاة)[1]:

اخلعْ هُنَا نعليك
ثُمّ انهض على قدم الثباتْ
واصعد إلى العتباتْ
وارفع يديك إلى السماءِ
قبّل نوافذه
ومرّ على صراط البينات البينات.

ثم يأتي بعده في المرتبة الثانية أسلوب الأمر في صيغة الجمع، وهو قليل جدًّا وقد ورد في قصيدتين هما: قوله في قصيدة (تقاسيم) [2]:

إنّه يطرقُ البابْ
حيّوه.. حيّوه
قدْ جاءكُم من أقَاصِي الغيَابْ
افتحوا البابْ
ثُمّ أقيموا لهُ فِي صدور المجَالسِ
مُتَّكَأ وشرابْ
إنّه يطرقُ البابْ
حيّوه.. حيّوه
قدْ أمّكُمْ
وجلا نور طلعتِهِ همَّكُمْ

(١) السابق، ص٢١٤.

(٢) السابق، ص٢١١-٢١٢.

فافتحوا البابْ
ثُمّ أقيموا لهُ فِي صدور المجَالسِ
مُتَّكَأ وشرابْ
وفَاكِهة وكتابْ

وكذلك قوله في قصيدة (هوامشُ حذرةٌ على أوراقِ الخليل)[١]:

أَفيقُوا أيُّها الشُّعَراء إنَّا
مَلَلْنَا الشِّعْرَ أغنية مُعادةْ

وإذا ما وجهنا النظر إلى جنس المسند إليه في أسلوب الأمر في شعر الثبيتي رأيناه قد جاء مؤنثًا في كثير من أبياته، ولعل هذا يتضح من النماذج السابقة، ومنها كذلك قوله في قصيدة (الأجنة)[٢]:

يَا أرضَ ابْلَعِي تعبَ العُرَاةْ
هذا كتابُ الرملِ والشَّيطانُ مَصلوبٌ
على بابِ البناتْ

وقوله في قصيدة (نشاز في نغمة الحب)[٣]:

فيكِ إصرارٌ وفينا كبرياءْ
فافعلي ما شئتِ نفعلُ[٤] ما نشاءْ
وامْلَئِي دنياكِ سُخْفًا تافهًا
نَمْلأ الآفاق شعرًا وغناءْ

أما مجيئه مذكرًا فهو متكرر أيضًا، حيث يخاطب الحبيبة بخطاب المذكر كما يخاطبها بخطاب المؤنث، كقوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[٥]:

يَا طَاعِنًا فِي النَّأي

(١) السابق، ص٢٥٥.
(٢) السابق، ص٩٤.
(٣) السابق، ص٢٨٣.
(٤) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (نفعلْ)، لأنها جواب الطلب (افعلي)، وبه يستقيم الوزن.
(٥) الأعمال الكاملة، ص٢٠.

إسْلَمْ[١]،
إذا عثَرتْ خُطاكْ
واسْلَمْ،
إذا عَثَرتْ عُيُونُ الكَاتِبِينَ عَلَى خَطَاكَ

وكذا قوله في قصيدة (صوت من الصف الأخير)[٢]:

يا مُوقدَ القناديلِ نبض فُؤَادِه
احْذَرْ فؤادَكَ واحْذَرِ القِنْديلا
فالكونُ يَمٌّ زاخرٌ يُنْسَى به
من شادَ صَرْحًا أو أَنَارَ سَبِيلا
والأمسُ خلفَ خُطاكَ قَفْرٌ صَامتٌ
وغدٌ أمامكَ في الطَّريقِ قَتِيلا
فَارْفَعْ بِفِكْرِكَ للشَّبابِ منارةً
وارْبَأ بِهِ أَنْ يطلبَ التبجيلا

ومن التقنيات اللافتة في استخدام شاعرنا لأسلوب الأمر في خطابه الشعري قيامه على آلية التكرار، وقد جاء هذا التَّكرار في صورتين:

الأولى: التكرار على مستوى البيت الواحد في القصائد العامودية، ومن شواهده قول الشاعر في قصيدة (صوت من الصف الأخير)[٣]:

يا مُوقدَ القناديلِ نبض فُؤَادِه
احْذَرْ فؤادَكَ واحْذَرِ القِنْديلا

أما الصورة الثانية: فهي التكرار على مستوى القصيدة، ويمثل هذه الصورة قول الثبيتي في قصيدة (تقاسيم)[٤]:

١

(١) هكذا وردت في ديوانه، والهمزة فيها همزة وصل، لكنه جاء بها همزة قطع للضرورة.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٢٢٣-٢٢٤.
(٣) السابق، ص٢٢٣.
(٤) الأعمال الكاملة، ص٢١١-٢١٢.

إنّه يطرقُ البابْ
حيّوه.. حيّوه
...
٢
إنّه يطرقُ البابْ
حيّوه.. حيّوه

أما من حيث تعيين المسند إليه من عدمه، فإن شاعرنا يميل إلى تعيين المسند إليه في أسلوب الأمر، غير أن هذا الميل لم يخلُ من عدول الأمر عن معناه الأصلي -كما سبق أن بينا- في أغراض الأمر المجازية، ومنها قوله في قصيدة (سألقاك يوما)[1]:

رَبيعيَّةَ الحبِّ
حينَ تصيرُ المواسِمُ أَشْرِعةً
تَلْطُمُ المَوجَ
كُونِي أَنْتِ النَّسيمْ
وحَينَ تصيرُ الشَّواطِئُ ظِلاًّ
لعينيكِ
كُونِي الرَّبَابَةَ واللحْنَ
والذكرياتِ
وكُونِي النَّدِيمْ

فالشاعر هنا يعين المخاطب في أسلوب الأمر، حيث بدأ قصيدته بخطاب (ربيعية الحب)، وأنهى هذا الشطر بأسلوب الأمر، حيث يقول لها: (كوني الربابة واللحن والذكريات... وكوني النديم)، غير أن الشاعر قد لا يُعَيِّن المسند إليه أحيانًا، وقد يعينه إيهامًا وليس حقيقة، وكأنه يرمي من وراء ذلك إلى جعل دلالة الأمر بعيدة عن شبهة الاستعلاء والإلزام، ومن ذلك قوله في قصيدة (الظمأ)[2]:

(١) السابق، ص١٣٨-١٣٩.
(٢) السابق، ص٤٩.

اخْتَرْ هَواكَ على هواكَ عَسَاكَ
أَنْ تلقى هُنَاكَ إلَى الطريقِ طرِيقا
وامْخُرْ صَبَاحَ التِّيهِ مُنفرِدًا فَمَا
أحلَى الصَّبَا خِلاًّ
ومَا أحلى الصَّباحَ رفيقا

بدأ الشاعر قصيدته هذه بأسلوب الأمر، و لم يعين المسند إليه، على سبيل الإيهام، وكأنه هنا يخاطب نفسه على سبيل التجرد، ويوجه نصيحة لها في صورة نصيحة لآخر مجهول، ولهذا لم يعين المسند إليه هنا، لأن الأمر بهذا الأسلوب يُلبي رغبة الشاعر المتسمة بالعجز والضعف إزاء اختيار الهوى (المتمثل في الحب) على هوى النفس (المتمثل في الميل لكل جميل)، كما يوجه الأمر لذاته في صورة النصح للآخر المجهول، بأن يعتمد على نفسه منفردًا، ليمضي يومه منذ الصباح إلى المساء، وقد أخذ قراراته بكل استقلالية وانفرادية.

والواضح أن المسند إليه يتنوع في ديوان الثبيتي تنوعا جاء نتيجة تنوع حالات الشاعر الشعورية، وعدم استقرارها من ناحية، وتنوع مزاجه النفسي من ناحية أخرى.

ولأسلوب الأمر أهمية كبيرة في شعر الثبيتي؛ نظرا لما يتضمنه من معان مجازية، تكشف عن مضامين الجمل في نصوصه الشعرية، إذ يخرج أسلوب الأمر إلى أغراض أخرى مجازية كثيرة، منها:

١- الزجر والتقريع:

ومنها قوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[١]:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطنًا في الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
واسْفَحْ علَى قِلَلِ القَومِ قَهْوتَكَ المُرَّةَ

(١) السابق، ص٩٧.

المُسْتَطَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً بِاللَّظَى
وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا
ثُمَّ هَاتِ الرَّبَابَةَ
هاتِ الرَّبَابةْ

في هذه الأبيات، يوجه الشاعر خطابه في عدة أوامر، وهي: (أَدِر، صُبَّ، زِدْنا، أَدِر، اسفح، أَدِر، قلِّب، هاتِ، هاتِ)، ونلاحظ تكرار بعض الأفعال، ليعبر بها عن حبه لوطنه الذي يسكر عقله، وعلى الرغم من ذلك، فما زال في غربته مع أولئك الذين غادروا أوطانهم وقلوبُهم تشتاق إليها، فهو يقرع نفسه وإياهم على غربتهم لعلهم يفيقون من أوهامها، ويعودون إلى الوطن.

٢- الرجاء والاستعطاف:

كقوله في قصيدة (الفرس)[١]:

نَاجَيتُهَا:
صَدئت لياليكِ القديمةُ فَاحرِقِي خَبَثَ
النُّحَاسِ
وأَشْرِعِي زمنَ الصَّهيلْ

فالشاعر هنا يناجي محبوبته ويستعطفها بطلبه منها أن تنسى الماضي بكل آلامه، وتنظر للمستقبل بكل آماله.

٣- الحث والتحريض:

ومنها قوله في قصيدة (المغني)[٢]:

ابْتَكِرْ للدماءِ صهيلاً
تَدَثَّرْ بِخاتِمَةِ الكلماتْ
بالبخورِ الذي يتناسلُ في الطرقاتْ
ابْتَكِرْ للرماحِ صبوحًا

(١) السابق، ص٧٨.
(٢) السابق، ص٦٩، ٧٠.

دماؤك موغلةٌ في القناديل
وجهكَ مُنتجعٌ لِلُّغاتْ
ابْتَكِرْ للطفولةِ شكلاً..
كتابًا تطارحهُ الخوفَ،
تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ،
تكتبُ فيه حروفَ الندمْ
ابْتَكِرْ للطفولةِ عرسًا تُعلِّق فيه التمائمَ
واللعبَ الورقيَّةَ.. والأغْنياتْ

في هذه الأبيات، يحث الشاعر ذاك المخاطب على ابتكار الأمل من داخل لحظات الألم، ليحمي نفسه من اليأس، ويسعى لتغيير ذاك الواقع الأليم إلى سعادة وفرحة.

٤- الالتماس:

كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[١]:

شُدَّنَا فِي سَاعِدَيكْ
واحْفَظِ العُمْرَ لَدَيكْ
هَبْ لَنَا نُورَ الضُّحَى
وأَعِرْنَا مُقْلَتَيكْ
واطْوِ أَحْلامَ الثَّرَى
تَحْتَ أَقْدَامِ السُّلَيكْ

في خطاب الشاعر لكاهن الحي، يوجه له عدة التماسات في صورة فعل الأمر، ليجـــدد الروح فيهم بعد فقدان الأمل في تحقيق أحلامهم في الصحراء المترامية الأطراف. وهي التي لا يحقق فيها أحلامه إلا طائر السليك الذي يعيش فيها ويقصد به الشاعر الصعلوكي.

٥- التعليل والتقنيع:

كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

يا وارد الماء عِلّ المطايا

---

(١) السابق، ص١٠٢.

(٢) السابق، ص١٠٥.

وصُبَّ لنا وطنًا في عيونِ الصبايا
فما زالَ في الغيبِ مُنتجعٌ للشقاء
وفي الريحِ من تعبِ الرَّاحلينَ بقايا

في هذه الأبيات يوجه الشاعر الأمر لوارد الماء، فيطلب منه أن يعلو المطايا، لترتوي من عطش السنين، ثم استخدم فعل الأمر (صُب لنا وطنًا) ليخفف عنهم حنينهم إليه في غربتهم، ثم علل هذه المطالب بالجملتين الخبريتين بعدهما اللتين عبر فيهما عما يلاقونه من شقاء في غربتهم وترحالهم، فهذه المطالب ليست إلا للتخفيف من ألم الغربة وشقاء الرحيل.

٦- النصح والإرشاد:

ومنها قوله في قصيدة (قلادة)[١]:

صباح الخير
كُونِي طفلةً، كُونِي تراتيلاً[٢] لهذا الصمتِ
فرّي عن جذوعِ النخلِ واعْتَنِقي دَمًا حُرًّا
صباحًا خافقًا بالمنِّ والسَّلْوى
وبالأطفالِ والحَلْوى

في هذه الأبيات يوجه الشاعر خطابه لمحبوبته ناصحًا إياها بعدة نصائح، يرشدها فيها لأن تحافظ على براءتها وعفويتها كطفلة بريئة، وكأنشودة تقطع الصمت بحلو النغمات، وتسمو للمعالي وتترفع عن الدنايا.

إن طبيعة بنية الأمر في شعر الثبيتي ترسم مسار الصورة الشعرية وإيحاءاتها، وتظهر مدى العلاقة بين العناصر المكونة لها، وهي توضح كيفية العلاقة بين المبدع والمخاطب، وهي التي تدور حول إرادة المبدع واختياره، ومحاولات تحقيق تلك الإرادة من خلال استحضار المخاطب.

ب- أسلوب الاستفهام:

لكل إنسان أسلوبه الخاص به في ممارسة الحياة والعيش فيها، والأسلوب في الأدب يقوم

(١) السابق، ص١١٠.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولكنه جاء بها مصروفة لخفتها.

على أساس أن لكلٍّ «إيقاعه الخاص يتميز به كما يتميز بخط يده، وله صوره الخاصة به»[١]، وبصمته في تركيب النص الأدبي وبناء جمله، والعلاقات الخاصة بها والإشارات التي تحملها هذه البنية بمختلف أبعادها الإيقاعية والدلالية والنفسية إلى المتلقي، وقد يفرز الأسلوب إيقاعا معينا كأسلوب الاستفهام الذي «يثير في النفس حركة، ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر»[٢]،

إنه من الأساليب التي اعتمد عليها شاعرنا محمد الثبيتي في بنية تراكيبه الشعرية لأداء البث الشعري بمستوياته المختلفة، فهو «إبداء لما في النفس من فضول معرفي، وبوح لما في القلب من وجدان الذات، وكشف عما في الضمير حيرة حيرى، فإذا ما كان مخبوءا يغتدي مكشوفا، وإذا ما كان مستكينا يمسي معرى»[٣] .

فالاستفهام في دلالته الأصلية «طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به»[٤]، لكن «طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة، تتخلق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دورا مزدوجا في الصياغة»[٥].

وهذا يعني أن الاستفهام في مجال البنى الأسلوبية قد انزاح عما وضع له في الأصل اللغوي وهو – الاستخبار- واكتسب آفاقا رحبة لتحقيق دلالات جديدة وغايات مقصودة.

ومن هنا يأتي دور الاستفهام في زيادة الفاعلية، بما يضيفه من تأثير على انبثاق الدلالة، ذلك أن الشعر كما يراه (بول فاليري): «لغة داخل اللغة»[٦].

ويتم الاستفهام الذي يشكل ظاهرة أسلوبية في شعر الثبيتي من خلال أدوات مخصوصة

---

(١) تشريح النص محاولات أربع، نور ثرب فراي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، ١٩٩١م، ص٣٤٩.

(٢) أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فوده، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة، د-ت، ص٢٩٦.

(٣) السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، ط١، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، ١٩٩٨م، ص١٧٣.

(٤) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مرجع سابق، ص٦٣.

(٥) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٥م، ص١٩٥.

(٦) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط٣، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٥٦.

هي: (الهمزة- هل- ما- مَن- أيّ- كم- كيف- أين- أنَّى- متى- أيّان)، وتمثل أدوات الاستفهام «المفتاح الموسيقي الذي يحمل فورا إلى الذهن الاستفهام»[١].

ويتم الاستفهام والجواب في اللغة العربية على طريقتين:

الأولى: تقوم على استخدام أداة تدل أصالة على سؤال يتعلق بالمفرد، أو بنسبة كاستخدام (الهمزة وهل).

الثانية: تقوم على التقديم والتأخير في الكنايات: (مَن، ما، مَن، ماذا، متى، أيّان، أين، كيف، أنَّى، أي)؛ وذلك لأن المستفهم عنه بها هو ما تتضمنه الكناية نفسها من معنى.

والقول بتضمن هذه الأدوات معنى الاستفهام «يقوم على أساس ما دل عليه المصدر بإحدى هذه الكنايات من استفهام، حيث لم تذكر أداة استفهام، و لم يقولوا بتقديرها قبلها، بل لم يصح ذلك فيها، غير أن الدارس يرى أن لها استعمالات مختلفة أكثرها في غير الاستفهام، وأن مكانها في أكثر استعمالاتها في أثناء الجملة لا في صدرها وتقديمها في صدر الكلام عند إرادة الاستفهام هو الذي خلصت به الجملة للاستفهام، فمن المقبول الذهاب إلى أن الاستفهام في جميع هذه الكنايات يستند إلى ما طرأ على نظام الجملة من تغير»[٢].

دور الاستفهام في إبداع النص:

بعد أن وقفنا على الهيئات الأسلوبية للاستفهام يجدر بنا الآن أن نقف على دور الاستفهام في إبداعية فن الشعر، ومدى إسهام أسلوب الاستفهام في رسالة هذا الفن القولي.

في البداية ننوه على أنه ربما لم يقصد بالاستفهام في كلام العرب الاستخبار، ولعل هذه سمة أسلوب الاستفهام في إطار فن الشعر، فلم يكن الشعر فنًّا تقريريًّا حتى يأتي الاستفهام فيه للاستخبار عن أمر بـ(نعم) أو (لا).

إن النص الأدبي كما يقول (ريفاتير) فريد من نوعه دائما، وهذا التفرد أسهل تعريف نستطيع أن نقدمه للأدبية، وهذا التفرد هو الذي يكسب النص أسلوبيته من ناحية، ويضفي على فن الشعر عمقا يبعده عن سطحية التعبير، ويصبح لغة داخل الشعر، وأما ما يذكره

---

(١) الألسنية العربية، ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١، ص٩٤، ٩٥.

(٢) في النحو العربي- نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، مهدي المخزومي، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ص٢٧٤، ٢٧٥.

محمد الطرابلسي من أن الاستفهام في الشعر قد يأتي للاستخبار[١]، اتسم بالبرودة واقترب من النثرية التي يتسم فيها اللفظ بالتقرير والتجريد إلى حد بعيد.

كانت منازل الاستفهام ومواقعه من الظواهر الأسلوبية البارزة في خطاب الثبيتي الشعري التي تلفت الانتباه، إذ إن الشاعر لا يأتي بأسلوب الاستفهام في موضع محدد في جميع قصائده، وإنما يأتي به من خلال منازل متنوعة بين المطلع والحشو والخاتمة، لكن استخدام الشاعر له في المطالع جاء على سبيل الاستهلال، وهو أكثر حضورًا من الموطنين الآخرين (الحشو والخاتمة)، فمن استهلاله بالاستفهام قوله في قصيدة (أغنية)[٢]:

أَأَنت هُنَا؟
أَأَنت هُنَا قَابَ قَوسينِ مِن أَرَقِي العَذْبِ
كَي لاَ أَنَامْ
* * *
أَأَنت هُنَا
يَا التِي أَسْكَنَتْنِي حَدَائقَهَا
وحَبَتْنِي شَقَائقَهَا
وسَقَتْنِي رَحِيقِ الغَمَامْ

بدأ الشاعر قصيدته بأسلوب الاستفهام الذي جاء مكررا مرتين، ثم أتبعه بأسلوب نداء وجملة من الأخبار، فهو ينتقل من حالة إلى أخرى، ويربط بين أبياته بعدة أساليب جمعت بين الإنشاء والخبر؛ الأمر الذي جعل القصيدة تتمتع بالحيوية والحركة وتجدد الدلالات، كما أن الاستفهام المكرر أدى دورا بارزا في تماسك بناء النص وتلاحمه على نسق بديع.

واستعان الثبيتي بالاستفهام في المطالع لأداء وظيفتين:

أما الأولى: فهي أسر ذهن المتلقي وشد انتباهه إلى أقصى درجة؛ لما يحمله الاستفهام من ترقب وحيرة، حيث إن إثارة الاستفهام «تدفع إلى التفكير وتلمس الجواب»[٣].

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٣٥٠.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٣١.

(٣) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، العدد ٦، السنة الثانية، ١٩٨٤م، ص٢٣.

وأما الثانية: فهي أن الاستفهام في مطلع القصيدة، يمثل بؤرة التعبير، أو يمثل الفكرة الأم التي يدور حولها النص.

قد لا يكون للاستهلال بالاستفهام في مطلع النص أي وظيفة سوى أنه بناء تقليدي، وعرف أدبي يتبعه الشاعر في مقدمة القصيدة.

ويأتي الاستفهام في ثنايا قصائد شاعرنا في المرتبة الثانية، والحق أن هذا المتغير الأسلوبي يؤدي إلى تجدد حركة الكلام ومجراه في النص الشعري؛ وهذا يفضي بالضرورة إلى تحول الدلالة من ناحية، ومن ناحية أخرى يشد انتباه المتلقي.

ومن نماذج هذا النوع قول الثبيتي في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[١]:

أَيُّ بَحْرٍ تُجِيدْ
أَيُّ حِبْرٍ تُرِيدْ

ويأتي في المرتبة الأخيرة استخدام الثبيتي لأسلوب الاستفهام في خواتيم قصائده، ومن نماذج ذلك قوله في نهاية قصيدة (الأجنة)[٢]:

مَنْ يلقي بوادي الجن شيئًا من نحاسْ
مَنْ ذا يُغنِّي: لا مساسْ
مَنْ ذا يريق الراية الحمراءَ
مَنْ يحصي الخُطَا
مَنْ ذا يعرِّي قامة الصحراء
مِن سربِ القَطَا

ختم الشاعر قصيدته بخمس جمل استفهامية استخدم فيها أداة واحدة وهي (مَن) التي يستفهم بها عن العاقل، وهذا التكرار في الختام يريد الشاعر به تقرير رغبته وتأكيدها في توقف الحروب وسفك الدماء.

وإذا ما نظرنا إلى شأن المستفهم عنه في الخطاب الشعري، فإن ثنائية الحضور والغياب تتساوى عند شاعرنا، وإن غلب التعيين أحيانًا على أجوائه، سواء أكان المستفهم عنه معينًا

(١) الأعمال الكاملة، ص١٦.

(٢) السابق، ص٩٦.

أم غير معين، إذ تنشطر عملية الاستفهام في كل مظاهرها إلى هذين البعدين؛ لذلك يتخذ المستفهم عنه هذه الثنائية بؤرة الدخول إلى آفاق المستفهم عنه لدى الثبيتي، ليجعل منه منطلقا أسلوبيًّا، بغية الكشف عن جوانب من دلالات وإيحاءات حضور المستفهم عنه أو غيابه.

١- الحضور:

يسهم أسلوب الاستفهام في اتساق النص الأدبي، ويقوي فيه التفاعل بين السياق والمعنى (السطحي والعميق)، وهو أسلوب طلبي يجعل المتلقي طرفا مشاركا في العملية الإبداعية، ولعل الحضور السياقي للآخر عن طريق تعيين المستفهم عنه على هيئة (أنت – هي – هو) من أبرز مظاهر حضور المتلقي في بنية النص، ويمتاز شعر الثبيتي بتوظيفه الفعال لهذا الحضور كقوله في قصيدة (الأجنة) [(١)]:

هل أَورَقَتْ جُثُثُ[(٢)] العناكبِ تحت أجنحة النساءْ
هل أَزْهَرَ الجرحُ القديمُ على مصابيح الشتاءْ

فهذا الحضور السياقي للمستفهم عنه المعين (جُثُثُ العناكبِ/ الجرحُ القديمُ) في هيئة (هي، هو)، وتوجيه الخطاب نحوها كان له الدور البالغ في ميلاد النص وانفتاحه، من خلال توجيه حركة الاستفهام في مسارين:

الأول: أفقي نحو جثث العناكب والجرح القديم. والثاني: عمودي نحو نفسه (الشاعر) الحائرة.

وجلي من السياق أن استخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام المتمثل في (هل) التي كررها مرتين ليس للدلالة على الاستخبار كما قد يُظن؛ نظرا لأن المستفهم عنه شيئان معينان، بل هو بغرض السخرية والاستهزاء من الأمل في عودة الحلم الذي لم يتحقق، وهذه العودة تتجلى في قوله: (هل أَورَقَتْ جُثُثُ العناكبِ)، وكأن هذه الجثث التي كانت تعيش في الجوانب والأركان المهملة، شأنها-في ذلك- شأن الحلم المهمل، حتى ماتت تحت أجنحة النساء التي هي كناية عن التحليق في سماء الأمنيات والأحلام.

ومن مظاهر حضور الاستفهام في لغة الثبيتي الشعرية حذف الأداة والاكتفاء بالتنغيم

---

(١) السابق، ص٩٣.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (جُثَثُ)؛ لأنها جمع جُثة.

تحقيقا للإيجاز، ومن خلال دراستي لديوان الثبيتي، يتضح لي أنه تم حذف أداة الاستفهام في بعض الأبيات، ولكن عند قراءتي للنص بطريقة شعرية، أجد أن أدائي له يحتم علي تنغيم الصوت عند المواضع التي حذفت فيها أداة الاستفهام، لكنها توحي بوجوده وأثره، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (أقول: الرمال ورأس النعامة)[١]:

كيف أرسم وجهك / وجهي

صباحي/ صباحك

فحذف الشاعر أداة الاستفهام (كيف) والتقدير: كيف أرسم وجهي؟ وكذلك قوله: كيف يبدو صباحي؟ كيف يبدو صباحك؟ وقد حذف معه ما يستفهم عنه وهو حال صباحه وصباحها، حيث جاءه الجواب:

أمتد جسرا

تصيرين نهرا

يشب الترقب

فكان البيت الأول معبرا عن حال صباحه هو، حين قال: (أمتد جسرا)، والبيت الثاني معبرا عن حال صباحها هي حين قال: (تصيرين نهرا)

وكذلك قوله في قصيدة: (تَغْرِيبَةُ القَوافِلِ والمَطَر)[٢]:

أَيَا مُورِقًا بالصبايا

ويا مُتْرَعًا بلهيبِ المواويلِ

أَشعلْتَ أغنيةَ العيسِ فَاتَّسعَ الحُلْمُ

فِي رِئَتَيكْ

سَلَامٌ عَلَيكَ

سَلَامٌ عَلَيكْ

حيث بدأ البيتين الأول والثاني بالاستفهام بالهمزة، ثم حذفها في البيت الثالث، والتقدير: (أأشعلت أغنية العيس فاتسع الحلم)؟

---

(١) الأعمال الكاملة، ص١٩٥.

(٢) السابق، ص١٠٣.

٢- الغياب:

يقصد به الغياب السياقي الظاهر للمخاطب والمتلقي، وحضوره في بنية القول، ويندرج هذا النوع من الغياب والحضور ضمن مفهوم المتلقي الداخلي الذي يتحتم حضوره داخل كل تواصل لغوي، إذ يدخل المتلقي ضمن دائرة الاعتبارات المطروحة من قبل الخاطب قبل البدء بعملية الصياغة القولية والأدبية؛ لأنه يقيم صياغته ويشكلها نظميًّا على أساس حضوره من ناحية، ومواجهة ردود فعله من ناحية أخرى، وسواء أكان الغياب جزئيًّا أم كليًّا، بحيث لا يلتمس له أي حضور، فإن حركة المعنى تبقى على إطلاقها من دون تحديد(١)، وكثيرا ما يرد هذا النوع في أسلوب الثبيتي الشعري في سياق التفاؤل على نحو قوله في قصيدة (الصدى)(٢):

مَنْ قالَ: إنَّ النهارَ لهُ ضِفَّتانِ
وإنَّ الرمال لها أَوردَةْ

فهذا السؤال منفتح على مسائل تفاؤلية متشعبة، وموجه لكل متلقٍّ (داخليًّا كان أم خارجيًّا)، إذ تتعدد نماذج المتلقي الخارجي، وتتعدد أشكاله من الفرد إلى الجماعة، وهو يمتاز بحق في إطار واقعي أحيانا، وفي إطار متخيل أحيانا أخرى، فهو حاضر بالقوة أو بالفعل؛ مما يعني أنه عنصر رئيس في عملية الاتصال.

أما المتلقي الداخلي فإن حضوره ذو طابع استقلالي، يتعالى باستقلاليته على الخطاب ذاته، سواء أقلنا بأن هذا المتلقي كان متلقيا أنموذجيًّا، أم متلقيا عموميًّا، وهذه العمومية تصل به إلى المستوى العالمي؛ لأنه لا ينحصر في زمن أو عصر أو مكان(٣)، فالشاعر يستفهم عن قائل غير معين في كناية عن التفاؤل بالحياة، على الرغم مما فيها من آلام وأحزان، فهو يستفهم عن أولئك المتفائلين في أسلوب استفهامي إنكاري تعجبي.

ومن أمثلة الغياب السياقي للمتلقي في النص السابق توجيه حركة الاستفهام إلى بعد

(١) ينظر: المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، يادكار لطيف الشَّهْرُزُوْري، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٢م، ص١٧٤.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٧٥.

(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٢٧٥.

مجهول لتصوير الحالة النفسية القلقة، على نحو قول الثبيتي في قصيدة (فاتحة)[١]:

حينَ حَاصرني وجهُكِ الشَّفَقِيُّ
تسَاءَلْتُ
كيفَ مَخَرْتِ النَّزِيفَ
وأنتِ مُحَمّلةٌ بالقدرْ

تتمركز الدلالة حول الغياب، ولو ذكر الشاعر المستفهم عنه وحدده لانحصرت دائرة الإيحاء، وضاقت دائرة المعاناة، ولكنه بهذا العموم حول مجرى الصورة من التركيز على نقطة بعينها، إلى بحث متواصل عن متلقٍّ يشاركه تجربته، وهذا التعمد لغياب المتلقي الخاص من خصائص أسلوب الثبيتي في شعره، فالشاعر يتعمد طرح سؤاله في مكان، لا يوجد فيه سوى نفسه؛ لكي يحافظ على حيوية خطابه الشعري من خلال انفتاحه المتمثل في عدم تحديد مخاطب بعينه، وبقاء سؤاله كما هو من دون جواب.

كما أن من الظواهر الأسلوبية البارزة في أسلوب الاستفهام عند الثبيتي، ما تفطن إليه النقاد أمثال دريد الخواجة، وهي ظاهرة (القصيدة السؤال)، وهي التي «لا تطالعنا بالأسئلة فقط، بل تطول وتمتد في سؤال قد يشمل القصيدة بكاملها أو جلها، وظاهرة القصيدة السؤال تشير وتؤكد القلق الذي يعاني منه الشاعر...، ثمة شيء في أعماقه ليس على ما يرام...، شيء لا يرضي الرغائب...، وعندما يجد نفسه عاجزة بعجز داخلي أو خارجي، يتفجر –غضبا– سؤالٌ، ويعلو صوت تداعياته.

ومن هنا تنبع حرارة إنسانية في شعره، خاصة ونحن نراه يكافح عجزه أو يستسلم لمآله»[٢].

ومن النماذج على القصيدة السؤال قصيدة الثبيتي التي وسمها بما يناسب مضمونها (الأسئلة)[٣]:

أَقْبلُوا كالعصافير يَشْتعلونَ غناءً

(١) الأعمال الكاملة، ص٣١٥-٣١٧.

(٢) سوق الأدب والنقد في القصيم، دريد يحيى الخواجة، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، المملكة العربية السعودية، بريدة، الإصدار الحادي عشر، د ت، ص١٧٦.

(٣) الأعمال الكاملة، ص١٢٥-١٢٦.

فحدَّقْتُ في داخلِي
كيفَ أَقْرَأ هذي الوجوهَ
وفي لغتِي حجرٌ جاهلي؟
بين نارينِ أفرغتُ كأسيَ
ناشدتُ قلبي أن يستريحْ
هل يعودُ الصِّبَا مُشرعًا للغناء المُعَطّرِ
أو للبكاءِ الفصيحْ؟
لو جرحتُ ذراعي ما ابتلَّ كفَّي ولا معصمي
أيها النازلون فؤاديَ
هل صار نورًا دمي؟

ومثله أيضا قوله في قصيدة (وضاح)[1]:

صَاحِبِي..
مَا الذي غَيَّرَكْ
مَا الذي خَدَّرَ الحُلْمَ فِي صَحْوِ عَينَيكَ
مَنْ لَفَّ حَولَ حَدَائِقِ رُوحِكَ هَذَا الشَّرَكْ
...
هَلْ ستَهجسُ بالحُبِّ- بينَ اتِّسَاعِ الحَنِينِ
وضِيقِ المَيَادِين-
لَو طَوَّقَتْكَ خُيُولُ الدَّرَكْ
هَلْ سَتُوقِظُ أنشُودَةَ الرُّوحِ فِي غَابَةِ
الخَيزَرانِ الأَنِيقَةِ لَو أَنْكَرَتْ مظهركْ

فالشاعر -هنا-، يبدأ استفهاماته بنداء، موجه لصاحبه (وضاح اليمن) «ولا شك في أن اختيار الشاعر لوضاح لم يكن عبثًا، بل يأتي في سياق الهاجس الأسطوري فهو شاعر

(١) السابق، ص٤١.

اختلطت أخباره الحقيقية بالأساطير»[١]، ثم عمد الشاعر إلى توجيه استفهامات متتالية، تحرك الوجدان أمام أسباب التغيير التي حلت بصاحبه، وغيرته من حال إلى حال، ثم يبدأ في نصحه وإرشاده وحثه على الثبات على مبادئه السابقة دون يأس أو قنوط؛ وذلك وليحدوه الأمل في الوصول إلى ما يريد، فجاءت القصيدة في أغلبها في صورة أسئلة فيها نداءات، وكل نداء يرمز إلى دلالة تربط بين المعاني الكامنة في الصديق الحميم، حيث نجد «وراء القصيدة السؤال تخطيطا ودراية باللعبة الفنية في خط بنائها، وشكل القصيدة الكلاسيكية يتحرك في بعد تركيبي متقن داخل وحدة الموضوع، بدأت بالسؤال؛ لتحرك الوجدان أمام المسؤولية التاريخية، ثم انتقلت إلى الإجابة؛ لتؤكد المشاركة، ثم استصرخت الهمم؛ لاتخاذ الموقف اللازم»[٢].

للاستفهام في خطاب الثبيتي الشعري دلالات ووظائف، استعان بها الشاعر ليطرح قضاياه في أسلوب أكثر تأثيرا في نفس المتلقي، وهذا أفضل لو ألقيت هذه المعاني معراة من أسلوب الاستفهام الذي انزاح به الشاعر عن الأصل فيه، وهو الاستخبار والإلزام، ومن هذه الدلالات البلاغية التي خرج إليها الاستفهام عند الثبيتي ما يأتي:

١- الاستنكار والتعجب: كقوله في قصيدة (الطير)[٣]:

مَا بَالُ هَذَا الطَّيرِ كَمْ غَنَّى غِنَاءً نَابِيَا
حَتَّى ادْلَهَمَّ التِّيهُ وانْكَشَفَتْ مِنَ البَيدَاءِ سَوأَتَهَا
فَعَادَ يَمُصُّ مِنْ ظَمَأٍ وريدَهْ

فالشاعر هنا يستخدم أسلوب الاستفهام، ليستنكر به، ويتعجب من ذاك الصوت النابي الذي سمعه من الطير، ليعبر به عن استحالة الوصول إلى طريق يُهتدى به، سواء في الليل المدلهم الحالك السواد، وفي تلك المفازة التي لا علامة فيها يُهتدى بها أو يُستدل بها على سبيل النجاة والخروج منها.

٢- إظهار الحسرة: ومنها قوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[٤]:

---

(١) مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، مرجع سابق، ص٩٥.

(٢) سوق الأدب والنقد في القصيم، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٤٧.

(٤) السابق، ١٩.

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ
هَلْ تَرْثِي زَمَانَكَ
أَمْ مَكَانَكَ
أَمْ فُؤَادًا بَعْدَ مَاءِ الرُّقْيَتَينِ عَصَاكْ

أراد الشاعر أن يظهر الحسرة على حال النخل، وما آل إليه بعد أن صار ذكرى من الماضي وغدر به الأحبة، فكان الاستفهام أقدر على إظهار مدى حسرة الشاعر في سياق الرثاء، فكان استفهامه مكتوما، خاصة إذا عرفنا أن الشعر أُبدع؛ لينشد ويكون الإلقاء حينئذ من روافد إبداعية النص، والوقوف على أوضح دلالاته.

٣- بيان الكثرة: كقوله في قصيدة (الطير)[١]:

كَمْ مِنْ يَدٍ صَبَّتْ عَلَى آثاره لحنًا رماديًّا
وكَمْ بِكْرٍ رَأَتْ يُمْنَاهُ قَانِيَةً وشَمَّتْ فِيهِ رَائِحَةً بَلِيدَةْ
وارَثْهُ صَهْبَاءُ الرمال عَنِ الرِّجَالِ
وطَوَّقَتْ بغبَارِهَا الذَّهَبِّي هَامَتَهُ وجِيدَهْ

فالشاعر هنا يستفهم ليس بغرض السؤال وإنما بغرض بيان كثرة تأله بالمواقف غير المحددة، وهي التي لا يقدر على اتخاذ قرار فيها لكونها غير واضحة الملامح، وفي البيت الثاني كناية عن كثرة زواجه من الأبكار، وعلى الرغم من ذلك لم يتغير حاله البائس، مع طول سفره وتعبه.

٤- السخرية والاستهزاء: ومنها قوله في قصيدة (الظمأ)[٢]:

فمَتَى؟
مَتَى كانت ليالي الـمُدلـِجينَ خَلِيلةً
ومَتى؟
متى كانَ الظَّلامُ صديقا

فالشاعر هنا يكرر الاستفهام بـ(متى) ليؤكد –بها- سخريته واستهزاءه من تغير

(١) السابق، ص٤٧.
(٢) السابق، ص٤٩.

الأحوال، حتى صارت ليالي المدلجين –وهم السائرون في أول الليل– خليلة لهم، وهذا يوحي بمحبة هؤلاء لتلك الليالي، ففيها يحلو السهر، ويحلو البوح بأسرار المحبين وأناتهم ولذاتهم، وكيف صار الظلام صديقا بعد أن كان الصباح رفيقًا، فالشاعر يسخر من أُنس هؤلاء بالظلام دون النور، والليل دون الصباح.

٥- الحيرة الناتجة عن عدم الرضا بواقعه النفسي والاجتماعي المعيش: ومنها قوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) [١]:

إذا عَثَرتْ عُيُونُ الكَاتِبِينَ عَلَى خَطَاكَ
ومَا خَطَاكْ؟!
أَنِّي أحَدِّقُ فِي الـمَدِينَةِ كَي أَرَاكَ
فَلا أَرَاكْ
إلاَّ شَمِيمًا مِنْ أَرَاكْ.

في هذه الأبيات يستفهم الشاعر بأداة الاستفهام (ما) عن خطا النخل التي هي كناية عن آثاره وأعماله، وهو هنا يعبر عن القِدم والعراقة والأصالة والشموخ متمثلة في النخل، ولكن آثار العظماء وأعمالهم مع الواقع الأليم، لم يعد لها أثر في قلوب الحاقدين، فلا يرونهم إلا آثارًا بالية كأعجاز نخل خاوية، وأعواد أراك ملقاة في صحراء نائية.

٦- اللوم والتقريع: كقوله في قصيدة (الأعراب)[٢]:

ليتَهُم سَألُونِـيَ
كيفَ مخرتُ لَـهُم جانبَ اللّيلِ
حتَّى تدلَّتْ عناقيدُهُ
واستوى تحتَ عرشِ غدائِرِهِ
قَمرٌ ناصعٌ
وغرامٌ مُباحُ

في هذه الأبيات، بدأ الشاعر بأسلوب التمني، وأتبعه بأسلوب الاستفهام، ليعبر عن لومه

(١) السابق، ص٢٠.

(٢) السابق، ص٣٤.

لخصومه الذين يطاردونه، فأسلوب الاستفهام، يوضح مدى استغلال الثبيتي لهذه الميزة الأسلوبية، وشحن النص بالاستفهام من بداية النص حتى نهايته؛ ليجعل النص كله يتفجر ويتحرك، لا تعرف اللفظة فيه السكون، بل تصبح كل لفظة في النص تدفع الدلالة نحو غايته، فلا تكاد تحس في النص ضعفا.

٧- التضجر: كقوله في قصيدة (الصعلوك)[١]:

يفيقُ منَ الخوفِ ظُهرًا
ويَمضي إلى السوقِ
يحملُ أوراقَه وخُطاهْ
- مَنْ يُقاسمني الجوعَ والشِّعرَ والصَّعْلَكَةْ
مَنْ يُقاسمني نشوةَ التّهْلكةْ؟
- أنتَ أسطورةٌ أثخنتْهَا المجاعاتُ
قُلْ لِي:
متى تثخن الخيل والليل والمَعْرَكَةْ

بدأ الشاعر قصيدته بثلاث جمل خبرية، أتبعها بجملتين استفهاميتين، استخدم معهما (مَن) للاستفهام عمن يقاسمه تلك اللحظات الأليمة، وهو استفهام يعبر به عن ضجره من حاله المحزن وواقعه الأليم، فلا أحد يشارك غيره لحظات الألم، ولا آلام الموت والتهلكة، ثم انتقل للخبر مرة أخرى في قوله: (أنتَ أسطورةٌ أثخنتْهَا المجاعاتُ)، ليعود للأساليب الإنشائية مرة أخرى بادئًا بالأمر ومنتهيًا بالاستفهام؛ وهذا يجعل القصيدة تتنوع دلالاتها، وتمتلئ بالحيوية والحركة.

٨- التقرير والتأكيد: ومنها قوله في قصيدة (الظمأ)[٢]:

مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟
طَعَامهُ ورَقٌ
مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟

(١) السابق، ص٧١.
(٢) السابق، ص٥٢.

منامُهُ أرَقٌ
مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟
مُدَامُهُ مُوسِيقَى

في هذه الأبيات يكرر الشاعر استفهامه ثلاث مرات بغرض التقرير وتأكيد حال المستجير من الهجير وهو الشاعر نفسه، فطعامه الورق، ومنامه الأرق، وتُسكره الموسيقى.

٩- الاستبطاء والاستنكار: كقوله في قصيدة (القرين)[١]:

- أما زلتَ تتلو فصول الرمال؟
- أقامر بالجرحِ..

أقرعُ بوّابةَ الاحتمالِ

- (أأشعلتَ فاصلة الارتيابْ)؟
- دمي مشرع للتحوّل والانتصابْ
- أتدرك ما قالت البوصلةْ؟
- زمني عاقرٌ

قريتي أرملةْ

في هذه الأبيات يستنكر الشاعر على ذاته المتشظية/ القرين استمراره على وضعه في تتبع فصول الرمال واقتفاء أثرها، ويستبطئ الوصول إلى النتيجة، فلا يزال الارتياب والشك يحول بينهما، وما زالت توقعاته وما يستشعره مما حوله، ويكاد يحدده بدقة كما تحدد الاتجاهات عن طريق البوصلة بكل دقة؛ ذلك لأن زمانه لم يعد فيه أمل؛ ليأتي له بآمال جديدة، وكذلك فأن المرأة العاقر؛ فقدت الأمل في أن تأتي بمولود.

١٠- التأمل والوصف: كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

يا كاهنَ الحيِّ
هَلاَّ مَخَرْتَ لنا الليلَ في طُورِ سِيناءَ
هلاَّ ضَربتَ لنا موعدًا في الجزيرةْ

(١) السابق، ص٦٣-٦٤.

(٢) السابق، ص٩٩.

في هذه الأبيات، عبر الشاعر عن وصفه لليل في طور سيناء، متقمصا شخصية النبي موسى عليه السلام، في صورة أسلوب استفهامي صدَّره بـ(هل) المتصلة بـ(لا)، في تنويع منه لأساليبه الاستفهامية؛ مما يضفي حيوية وحركية على أبياته الشعرية.

فالشاعر يوزع الاستفهام بهذه الهيئات السابقة في بناء قصائده ليجعل منه نقاط إحياء للدلالة من ناحية، ويقوي به قنوات الإبداع من ناحية أخرى.

وهكذا يتبين مما سبق عرضه أن الثبيتي قد وظف أسلوب الاستفهام واستغل طاقاته الدلالية، والاستفهام -في الديوان موضوع الدراسة- بوصفة متغيرا أسلوبيًّا قد فتح آفاقا رحبة نحو دلالات جديدة منزاحة عن المألوف اللغوي، الأمر الذي جعله لا يهدف إلى إقامة حوار بين طرفين، وإنما يهدف إلى بث ما يتلجلج في وجدان المبدع، وتمكينه مما يدور في داخله، ومن ثم تمكين المخاطب من تبين حال الذات الشاعرة.

ونتيجة للاستقراء الكلي لشعر الثبيتي يظهر أن الشاعر قد استخدم عددا كبيرا من أدوات الاستفهام، وقد تفاوت استخدامه لها من أداة إلى أداة أخرى، فبعض الأدوات كانت أكثر انتشارا في المنجز الشعري عند الشاعر، وهذا يعني أن وجود أسلوب الاستفهام بهذه الدرجة في شعر الثبيتي، يجعل منه ملمحا أسلوبيًّا بارزا في قصائده، وبهذا لا يعد حالة طارئة على التركيب، وإنما هو داخل في إطار التركيب ومتفاعل معه.

ويتضح التفاوت في استخدام الشاعر أدوات الاستفهام (ماذا، هل، مَنْ، كيف، كم، ما، الهمزة، متى، أين)، وهذه الأدوات مرتبة وفق كثرة ورودها في أبياته، فقد أكثر الشاعر من استخدام أداة الاستفهام (ماذا: إحدى وثلاثين مرة)، ثم (هل: اثنتين وعشرين مرة)، ثم (مَن: سبع عشرة مرة)، ثم (كيف: ثلاث عشرة مرة)، ثم (كم: اثنتي عشرة مرة)، ثم (ما: إحدى عشرة مرة) ومثلها (الهمزة: إحدى عشرة مرة)، ثم (متى: ثماني مرات)، ثم (أي: ثماني مرات)، وأخيرًا (أين: مرة واحدة)، على حين انعدم استخدامه لبعض الأدوات مثل (أيَّان)، و(أنَّى)، ولا شك في أن كل هذه الصيغ الاستفهامية جاءت معبرة عن كل تساؤل حيَّر الشاعر، وأرهقه الوصول إلى إجابته أو الغرض منه.

ج- أسلوب النداء:

يعد النداء أسلوبا من الأساليب الطلبية، ووسيلة مهمة من الوسائل النحوية والبلاغية التي يكون لها وقعها الخاص في الشعر، من حيث إضفاء الحيوية والحركة على المعاني،

وتخفيف وطأة الطول في القصيدة عند مجيئه في أشباه المطالع.

كما يسهم أسلوب النداء في بناء القصيدة ويعين مراحلها، أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع؛ حيث إنه يتردد في أشباه الطوالع كثيرا؛ فهي [١]، بمثابة مفتاح جديد لموضوع جديد؛ حيث تفيد هذه المسافة الزمنية بين نداء وآخر داخل إطار القصيدة نفسها في إعطاء فرصة لتحليل الفكرة التي يريدها الشاعر وعرضها؛، ومن ثم ينتقل إلى فكرة جديدة.

والمقصود بالنداء هو طلب المنادى بأحد أحرف النداء الثمانية، وتتمثل أدوات النداء في: يا، وأيَا، وهيَا، وأيْ، والهمزة، والسياق الأصلي لـ(أيا وهيا) هو نداء البعيد حسًّا أو معنى، أما سياق (أيْ والهمزة) فهو نداء القريب، أما (يَا) فإنها مزدوجة السياق بمعنى صلاحيتها لنداء القريب والبعيد، على الرغم من تخصيصها من قبل بعض العلماء لنداء البعيد[٢]، ويجب التنبه إلى أن أدوات النداء تتبادل السياقات فيما بينها، فقد ينزل البعيد منزلة القريب، والقريب منزلة البعيد، وفق قرائن السياق، ومتطلبات التعبير والأداء الفني[٣].

ويقوم إنتاج دلالة النداء على طلب الإقبال من المخاطب بـ(يا) أو إحدى أخواتها، أو على تنبيه المتلقي بغية الإقبال والإصغاء إلى ما يجيء بعده، من أمر أو نهي، أو استفهام أو خبر، وليس المقصود منه الذات، ولا يكون الغرض منه في «مألوف العادة إلا التماسا لحاجة، وهو من أجل ذلك لا يصدر إلا عن محتاج إلى عون، أو راغب في صريخ...، ويعني ذلك أن الشخصية الشعرية محتاجة»[٤].

وأسلوب النداء من الأساليب التي استعان بها الثبيتي على مستوى النص، ومن الواضح الجلي أن استخدام النداء عند الشعراء -كاستخدام الأمر والاستفهام- في «تلابيب العمل الفني، لم يأت به المبدع ويُرجى من ورائه تلبية، وإنما يكون وسيلة من وسائل إحياء البث

(١) للمزيد ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٣٦٧.

(٢) ينظر: مواهب الفتاح في شرح وتلخيص المفتاح، أبو يعقوب المغربي، ج٢، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٣٧، ص٣٣٤.

(٣) ينظر: دراسات في المعاني والبديع، عبد الفتاح عثمان، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٠٧.

(٤) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١١م، ص٨٢.

الشعري لدى المتلقي، حيث يمثل النداء نقاط تنبيه وتنشيط؛ لأنه يتم برفع الصوت ومده»[١]

وقد ألفيت أسلوب النداء في شعر الثبيتي حاضرا بنسبة عالية جدًّا، فقد ورد على سبيل المثال تسع مرات في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)، أما بالنسبة إلى أحرف النداء، فلا يجهد الباحث نفسه في أن يجد أن أكثر الأدوات ترددا هو حرف النداء (يا)، وهي «أم الباب؛ لأنها تدخل في النداء الخالص، وفي النداء المشوب بالندبة، أو الاستغاثة، أو التعجب»[٢]، فهي أكثر حروف النداء -فيما يبدو- في العربية حضورًا، فالقرآن الكريم مع كثرة النداء فيه لم يأت نداء في ثنايا آياته بغير (يا).

إن للنداء أحكامًا نحوية معروفة في الفكر النحوي، تتعلق ببنية تركيب النداء من حيث عناصره والعلائق البنيوية فيما بينها، ومن حيث الأحكام الإعرابية والعوامل المتحكمة في ذلك ذكرا أو حذفا، والشاعر المتمكن هو الذي يمتلك قدرة البناء والتجاوز، أعني بذلك تمكنه من استحضار القواعد النحوية، وتجاوزها في الوقت ذاته إلى عالم من الخيال والإبداع، كي تعطي النداء وتثريه بدلالات جديدة تتجاوز جبرية الالتزام في القاعدة النحوية.

وقد شاع استخدام شاعرنا لأسلوب النداء في منتجه الشعري كثيرا، وعادة ما تكون البنية الشكلية لأسلوب النداء على النحو الآتي:

أداة النداء + اسم المنادى أو وصفه + أمر أو نهي.

وقد اتخذ النداء في خطاب الثبيتي الشعري صورتين بارزتين، هما النداء بذكر الأداة، والنداء بحذف أداة النداء، فالنداء الوارد عن طريق الأداة (يا) ظاهرة أو محذوفة بنوعيه (المنادى العاقل، والمنادى غير العاقل) قد شكل ظاهرة أسلوبية بارزة يجدر الوقوف عندها في منجز الثبيتي الشعري؛ وذلك نظرا لتواتره بشكل لافت للانتباه، وبيان ما دفع الشاعر لإيراده بهذه الكثافة.

ولعلي أقف على دائرة الإحصاء النحوي لأسلوب النداء، وذلك على النحو الآتي:

١- إن مجموع النداءات في شعر الثبيتي سبعة وتسعون نداء، واحتل النداء المبدوء بلازمة الأداة (يا) في ثنايا القصيدة أو ختامها المرتبة الأولى بنسبة ٩٧٪ سبعة وتسعين في المائة،

(١) الألسنية العربية، مرجع سابق، ص ٨٧، ٨٨.

(٢) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص١٣٧.

بينما شكل النداء أول القصيدة بنسبة ضئيلة تبلغ ٣٪ ثلاثة في المائة.

٢- جاءت أغلب حركات المنادى الإعرابية بالفتحة؛ لكون المنادى عنده غالبا ما يأتي نكرة غير مقصودة أومضافًا بنسبة تقدر بـــ٧٣٪ ثلاثة وسبعين في المائة، أما حركـــة البنـــاء فجاءت لتكمل النسبة المتبقية وهي ٢٦٪ ستة وعشرون في المائة.

وأكثر أدوات النداء حضورًا في خطاب الثبيتي الشعري هي الأداة (يا)، ولا غرابـــة في ذلك- كما سبق الحديث عنها أثناء الحديث عن أدوات النداء- كقوله في قصيدة (موقـــف الرمال موقف الجناس)[١]:

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ
يَغْتَابُكَ الشَّجَرُ الهَزِيلْ
ويَذُمُّكَ الوتَدُ الذَّلِيلْ

والنداء بـــ(يا أيها) فيه أوجه من التأكيد، وأسباب من المبالغة، منها: ما في (يـــا) مـــن التأكيد والتنبيه، وما في (ها) من التنبيه، وما في التدرج من الإبهام في (أي) إلى التوضـــيح، ولهذا اختارها في خطابه للنخل عندما أراد أن يخبره بعزه وشموخه وكبريائه، حتى إن الشجر الهزيل يغتابه في غيابه، والوتد الذليل يذمه غيرة منه.

وتأتي في المرتبة الثانية (يا) بنسب ضئيلة (الهمزةُ)، ولم ترد إلا متصلة بـــ(يا)، كقوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

أيا كاهنَ الحيِّ
إنَّا سلكنا الغمامَ وسَالَتْ بنا الأرضُ
وإنَّا طرقْنا النوى ووقفْنَا بسابعِ أبوابِهَا
خاشعينَ
فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ:

ثم (وا)، كقوله في قصيدة (أيا دار عبلة)[٣]:

قفي يا ابنة العمِّ

---

(١) الأعمال الكاملة، ص١٨.

(٢) السابق، ص١٠١.

(٣) السابق، ص١٨٢- ١٨٣.

ها أنا أنقع أوردتي في جراح
الليالي
وأصرخ وا عبلتاهْ!!
وها أنا ذا
أتمدّد فوق بقايا رفاتي
وأصرخ... وا عبلتاه!!

(أيَا)، كقوله في قصيدة (مرثية قصيدة)[١]:

أيَا حشرجاتٍ بصدرِ الجحيمِ
أجفَّ الأوارُ، وذابَ الرَّمَقْ؟
وهل حلَّقَتْ في سَماءِ الضبابِ
حروف تَجرُّ ظلالَ الغَسَقْ؟

الكاهن في شعر الثبيتي كائن أسطوري عارف بالأسرار، ولعل النداءات التي أطلقتها الذات التي تطلب من الكاهن وهو الشاعر أن يقوم بمهامه لم تأتَّ إلا لما يعتقده من قدرات الكاهن الخارقة[٢]، وقد تحذف أداة النداء، ولحذفها دلالة في نفس البليغ، وهي أن المنادى هو في أقرب منازل القرب من المنادي، حتى لم يحتج إلى ذكر أداة نداء له لشدة قربه، وهذا يليق بمقام دعاء الرب جل وعلا، فإذا قال الداعي (يا رب)؛ فهو يعبر بذكر أداة النداء عن شدة حاجة نفسه لما يدعو به، أو يعبر عن ألمه أو استغاثته أو ضيق صدره، أو نحو ذلك من المعاني[٣]، ومن نماذج حذف الأداة والاكتفاء بالمنادى وحده، قول شاعرنا في قصيدة (تحية لسيد البيد)[٤]:

مَرْحَبًا سَيَّدَ البِيدِ..

يخاطب الشاعر ذاته ويمنح نفسه «الموقع اللائق به وفي هذا النص تجريد أسلوبي يشي

(١) السابق، ص٢٦٤.

(٢) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر الثبيتي، مرجع سابق، ص٨٠.

(٣) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، ط١، ج١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م، ص ١٨٤.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٩.

بالتعظيم، وينطلق فيه الشاعر من موقع التعالي على العالم»[١]، فحذف الشاعر أداة النداء، والتقدير: (مرحبًا يا سيد البيد)، وهذا الحذف يبين شعور الشاعر بقرب المنادَى منه روحيًّا ووجدانيًّا، فسيد البيد على الرغم من عظمة مكانته وقدره، نجد أن هذه العظمة يقابلها محبة ومودة قربته من القلوب، وأسكنته فيها.

واستعمال الثبيتي لأسلوب النداء بذكر الأداة تارة وحذفها تارة أخرى، هو انعكاس لبنية نفسية، وحضور فكري بين الثبات والتمرد، والحركة والسكون، وبين الانفعال والاتزان، والتروي والاندفاع، والهدوء والغضب...، وكل ثنائية من هذه الثنائيات السالفة الذكر يملي حدها الأول الواقع، ويملي حدها الثاني الذات الشاعرة، ولما كانت تلك الثنائيات راسخة في كثير من قصائد الثبيتي الشعرية؛ فإنها تشير إلى شرخ عميق في نفسية الثبيتي.

كما يأتي النداء بوصفه أحد الأساليب الإنشائية الأكثر استخداما بنسبة تلي أسلوبي الأمر والاستفهام، كما يأتي متراسلا مع هذين الأسلوبين (الأمر والاستفهام) بدرجة لافتة، حيث يأتي إما سابقا عليهما أو لاحقا لهما، وقد يتوسط بينهما.

١- أسلوب الأمر، ومن شواهده قوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

أيا كاهنَ الحيِّ
إنَّا سلكنا الغمامَ وسَالَتْ بنا الأرضُ
وإنَّا طرقْنا النوى ووقفْنَا بسابعِ أبوابِهَا
خاشعينَ
فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب النداء، ثم أتبعه بعدة جمل خبرية، ليصل في النهاية إلى أسلوب الأمر متمثلاً في قوله: (فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ)، ولا شك في أن هذا التنوع في الأساليب الإنشائية والتنقل بينها وبين الأساليب الخبرية يؤثر في المتلقي، بما يثير خياله ويؤثر في لغة النص حيث يثري دلالات الأبيات.

---

(١) مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر الثبيتي، مرجع سابق، ص٧٨.

(٢) السابق، ص ١٠١.

٢- أسلوب الاستفهام، كقول الثبيتي في قصيدة (وضاح)[١]:

صَاحِبِي..
مَا الذي غَيَّرَكْ
مَا الذي خَدَّرَ الحُلْمَ فِي صَحْوِ عَينَيكَ
مَنْ لَفَّ حَولَ حَدَائِقِ رُوحِكَ هَذَا الشَّرَكْ
عَهِدْتُكَ تَطوِي دُرُوبَ المَدِينَةِ مُبْتَهِجًا
وتَبُثُّ بِأَطْرافِهَا عَنْبَرَكْ

بدأ الشاعر قصيدته بالنداء المحذوف، والتقدير: (يا صاحبي)، وأتبعه بعدة استفهامات في ثنايا قصيدته، يستفهم بها عن التغير الذي لحق به ولاحظه عليه.

٣- أسلوب النهي: كقوله في قصيدة (وضاح)[٢]:

صَاحِبِي..
لاَ تَمَلَّ الغِنَاءَ
فَمَا دُمْتَ تَنْهَلُ صَفْو اليَنَابِيعِ
شُقَّ بِنَعْلَيكَ مَاءَ البِرَكْ

في هذه الأبيات، التي افتتحها الشاعر بالنداء المحذوف، وتقديره: (يا صاحبي)، ثم أتبعه بأسلوب النهي متمثلاً في (لا) الناهية، حيث اتخذ أسلوب النداء سلمًا؛ ليصل به إلى أسلوب النهي في خطاب، يتضمن النصح والمحبة.

٤- أسلوب النفي: كقوله في قصيدة (صَفحةٌ من أوراقِ بدوي)[٣]:

يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي
أو تشعلين دماء البحر في ذاتِي
فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي
ولا عبير الخزامى من عباءاتِي

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب النداء، وأتبعه بأسلوب النفي على التأبيد باستخدامه حـــرف

(١) السابق، ص٤١.
(٢) السابق، ص٤٢.
(٣) السابق، ص٢٠٤.

النفي (لن).

٥- أسلوب التمني: كقوله في قصيدة (تقاسيم)[١]:

وحدهُ البابليّ استفَاقْ
وحدهُ البابليّ
ومضَى في ليالي المحَاقْ
وحدهُ البابليّ
ليتهُ لم يَكُنْ وحدهُ
ليتهُ لم يَكُنْ بابليًّا
ويا ليتهُ لم يكُنْ كَوكبًا
في سماءِ العِرَاقْ

أتْبع الشاعر في هذه الأبيات أسلوب التمني بأسلوب النداء قبل أن يعيد مرة ثانية استخدامه لأسلوب التمني، وذلك لتأكيد رغبته في تحقيق أمنياته.

وظف الشاعر النداء في بناء القصيدة، وفي لحمتها المعنوية، ليؤدي دورا ساعد على تنشيط المتلقي وتنبيهه، فطول النص إن لم تتحقق له مثل هذه الوسائل الأسلوبية؛ يفقد كثيرا ويضعف تردد الباث لدى المتلقي، وقد استعان الثبيتي بالنداء -بوصفه وسيلة أسلوبية واضحة- في الديوان، لأداء وظائف تبلغ بالنص غايته.

وقد وجدت النداء يسهم في بنية القصيدة، فقد استعان الشاعر بالنداء في بداية القصيدة لبيان ما للموضوع الذي يطرحه من أهمية، تستدعي لفت انتباه المنادى، ثم يطرح موضوعه مفصلا بعد ذلك، وقد ألفينا ذلك في إطار نداء المحبوب كقوله في قصيدة (يا امرأة)[٢]:

يا امرأة
بينَنَا قَدَحٌ صامتٌ
كَيفَ أَعْبُرُ هَذَا الفضاءَ السَّحِيقَ
لِكَي أَمْلأَهْ

(١) السابق، ص٢١٣-٢١٤.

(٢) السابق، ص٤٣، ٤٤.

* * *

يا امرأة
بَينَنَا بَرْزَخٌ مِنْ جُنُونِ
وسُهْدٌ تَشَرَّبَ مَاءَ العُيُونِ
وحُزنٌ يَسُدُّ فَضَاءَ الرِّئَةْ
يا امرأة
بَينَنَا عَاذِلٌ لا يُرى
وعَينٌ مُجَافِيَةٌ للكَرَى
وليلٌ قناديله مُطْفَأَةْ
يا امرأة

هذه القصيدة بدأت بالنداء ابتداء بعنوانها، ثم أول بيت فيها؛ ليأخذ المنادى كل مأخذ، ويهيئه لتلقي ما يود بثه بعد ذلك، وقد كرر النداء عدة مرات خلال أبيات القصيدة بين جمل إخبارية عدة، لم يتخللها إلا جملة إنشائية استفهامية واحدة وهي قوله: (كَيفَ أَعْبُرُ هَذَا الفضاءَ السَّحِيقَ لِكَي أَمْلأَهْ)، ولا شك في أن الاستهلال بالنداء يؤدي دورا فاعلا في القصيدة، حيث أسهم في بيان موضوع تلك القصيدة وتمحورها حول تلك المرأة التي يخاطبها الشاعر؛ مما يلفت انتباه المتلقي ليكون مستعدًّا ذهنيًّا ونفسيًّا لتلقي ما بعد النداء.

فالشاعر يعمل على تكرار حرف النداء والمنادى بين فترة وأخرى؛ ليظهر للمتلقي مدى حسن العلاقة ومدى القرب بين صاحب النص والآخر، وكل ذلك من الوسائل التي يستعين بها المبدع لإثراء دلالته والانتصار لها، وبعد أن يأتي المبدع بالنداء بهذه الصورة نراه يطرح مفصلا القضية بعد ذلك.

ومن نماذج النداء في الحشو قول الشاعر في قصيدة (أغنية)[1]:

وسَقَتْنِي رَحِيقَ الغَمَامْ
يَا التِي رُوحُهَا لَثمَتْ وجَعِي
ومَلاَئِكُهَا هَدْهَدَتْ مَضْجَعِي

(١) السابق، ص٣١-٣٢.

ثُمَّ أَسْرَتْ بِرُوحِي جَنُوبًا وشَامْ

فالشاعر هنا ينادي المحبوبة ليعبر لها بندائه عما يتمناه قلبه منها، فالشاعر هنا يتمنى أن تعود به الأيام لسابق عهده بها وسعادته معها؛ ولذا لجأ إلى الخطاب بأسلوب النداء الذي توسط بين عدة جمل خبرية، ومن الملاحظ هنا أن استخدام الشاعر لأسلوب النداء في حشو القصائد وثناياها أكثر منه في المطالع، فيكون النداء حينئذ أشبه بمقطع جديد لموضوع جديد، وهذا يشير إلى وعي المبدع بأهمية النداء في الحشو؛ «وذلك لأنه يحدث تنبيها متأزما على حد النهاية؛ الأمر الذي يرفع من حيوية البيت الإيقاعية، ويزيد -في الوقت نفسه- من تفاعل الباث والمتلقي على حد سواء»[١].

ومما ورد فيه النداء في ختام القصيدة قوله في قصيدة (يا امرأة)[٢]:

يا امرأة
بينَنَا قَدَحٌ صامتٌ
كَيفَ أَعْبُرُ هَذَا الفضاءَ السَّحِيقَ
لِكَي أَمْلأَهْ
* * *

يا امرأة
بَينَنَا بَرْزَخٌ مِنْ جُنُونِ
وسُهْدٌ تَشَرَّبَ مَاءَ العُيُونِ
وحُزنٌ يَسُدُّ فَضَاءَ الرِّئَةْ
يا امرأة
بَينَنَا عَاذِلٌ لا يُرى
وعَينٌ مُجَافِيَةٌ للكَرَى
وليلٌ قناديله مُطْفَأَةْ
يا امرأة

(١) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، فاضل أحمد القعود، ط١، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٢، ص١٩٥.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٤٣، ٤٤.

حيث اختتم الشاعر قصيدة (يا امرأة) بالنداء، كما افتتحها بالنداء، وذلك لتأكيد خطابه لتلك المرأة واختصاصها به.

وقد يجيء النداء مكررا على مستوى عدة سطور شعرية متتالية رأسيًّا كقوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[١]:

يَا بَدْرَهَا
وهُدَى البَصِيرَةْ
يَا فَخْرَهَا
وهَوى السَّرِيرَةْ
يَا مُهْرَهَا
وحِمَى العَشِيَرةْ
يَا شَعْرَهَا
ومَدَى الضَّفِيرَةْ

فالملاحظ –هنا– أن النداء القائم على التكرار ما هو إلا مناجاة من الشاعر لمحبوبته، مقررا من خلال جملة من الأوصاف التي ترتبط بحبه لها، إنه يرسل النداء غير منتظر ردا من محبوبته، وإنما بغيته من هذا النداء بث ما يحس به نحوها، والإفضاء ببعض ما فِي داخله واصفا فقط إلا، فالشاعر عندما يكرر النداء في كل بيت، يرمي إلى تنبيه السامع إلى أوصاف الجمال التي يصف بها تلك المحبوبة التي يتألق فيها حسنها.

يأتي المنادى معينا في خطاب الثبيتي الشعري، إذ يكون علما عاقلا معينا في أكثر شعره، فيتوجه الشاعر بالنداء إلى منادى يعي ما يريده منه المنادي عن طريق الغرض الذي ورد فيه النداء، ومن نماذجه قول الشاعر في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

أيا كاهنَ الحيِّ
أَسْرَتْ بِنَا العِيسُ وانْطَفَأَتْ لُغةُ المُدْلجينَ
بوادي الغضَا

(١) السابق، ص٢٦.

(٢) السابق، ص٩٩.

كَمْ جلدْنَا متُونَ الرُّبَا
واجْتَمَعْنَا على الماءِ
ثُمَّ انْقَسمْنَا على الماءِ
يا كاهنَ الحيِّ
هَلاَّ مَخَرْتَ لنا الليلَ في طُورِ سيناءَ
هلاَّ ضَربتَ لنا موعدًا في الجزيرةْ
أيا كاهنَ الحيِّ
هَلْ في كتابِكَ من نَبإِ القومِ إذْ عَطَّلُوا
البيدَ واتَّبَعُوا نَجمةَ الصُّبحِ

في هذه الأبيات كرر الشاعر نداءه لكاهن الحي ثلاث مرات، وقد نوع في أسلوب النداء، فتارة يناديه بالهمزة و(يا)، وتارة يناديه بـ(يا) فقط، وهذا التنوع يجعل المتلقي يتخيل هذا الكاهن وقربَه وبعدَه من الشاعر عند ندائه له، مع تنوع دلالات النداء الذي ارتبط بعدة استفهامات.

وقد يكون المنادى مطلقا غير معين، ومن شواهده قوله في قصيدة (سألقاك يوما)[1]:

سألقاك.. يا أنتِ
يا مَنْ شَربتُ وإيّاكِ نَخبَ البُطولةِ
صرفًا
علَى رَقصَاتِ السُّيُوفِ
ويا مَنْ نَقَشْتُ خيَالَكِ وشْمًا
علَى سَاعِدَيَّ
وصغْتُ علَى شَفَتَيكِ الفَرَحْ

فالشاعر هنا يخاطب امرأة لم يحدد من تكون، وإنما ذكر أوصافها التي قد توجد في كثير من النساء، فالإطلاق هنا جاء من قوله: (يا أنتِ)، ثم ما ذكره من أوصاف لها، يعبر بها عن أنها كانت سببًا لسعادته في يوم من الأيام، عندما كانت تحمل تلك الأوصاف.

(١) السابق، ص ١٣٧.

وقد يكون المنادى صفة من صفات المخاطب، كقول الثبيتي في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[١]:

أَيَا مُورِقًا بالصبايا
ويا مُتْرَعًا بلهيبِ المواويلِ
أَشعلْتَ أغنية العيسِ فَاتَّسعَ الحُلْمُ
فِي رِئَتَيكْ
سَلاَمٌ عليكَ
سلاَمٌ عَلَيكْ

في هذه الأبيات وجَّه الشاعر نداءه لصفات من صفات المخاطب، فوجه نداءه أولا بوصفه (مُورِقًا بالصبايا)، ثم وصفه ثانيًا بكونه (مُتْرَعًا بلهيبِ المواويلِ)، وهذا النداء يحرك خيال المتلقي، ويوحي بدلالات متنوعة.

وقد يخاطب الشاعر ذواتٍ غير عاقلة فيحولها إلى ذوات عاقلة، تعي منه ما يريده منها المنادي، وهذا الأسلوب شائع في الشعر القديم والحديث معا، حيث يقول سعيد الغانمي: «إن الشعراء يخاطبون أشياء وموضوعات لا تسمع ولا تجيب، ولكنهم يخاطبونها وينتظرون منها أن تفهم خطابهم، وهذا يعني أنهم يحولون هذه الموضوعات غير العاقلة إلى ذوات عاقلة فيؤنسنونها بقوة الالتفات»[٢]، وهذه الذوات التي يخاطبها الشاعر هي ذوات شعرية منبثقة من الشعر نفسه، وليست شيئا خارجا عن أسواره، ومع ذلك «فإن وجود المنادى يبقى وجودا افتراضيًّا، أو لنقل: التفاتيًّا أسيرا للشعر»[٣].

وفي ضوء هذا الحديث وبعد قراءة شعر الثبيتي الخاص بهذا النوع من الأسلوب، وجدت أن شواهد النداء للذوات غير العاقلة كثيرة ومتنوعة، منها ما يأتي:

١- أن يكون المنادى شيئا من الموجودات الحية على سبيل الحقيقة أو المجاز، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة (ترتيلة البدء)[٤]:

---

(١) السابق، ص١٠٣.
(٢) أقنعة النص، مرجع سابق، ص٥٣.
(٣) السابق، ص٥٤.
(٤) الأعمال الكاملة، ص٦١.

يا غرابًا ينبش النارَ
يُواري عورة الطينِ وأعراس الذبابْ
حيث تمتدُّ جذور الماءِ
تمتدُّ شرايين الطيورِ الحمرِ،

فالشاعر هنا يخاطب الغراب، على سبيل المجاز، فهو أول من وارى ميتًا، ولذا وجه إليه الخطاب، في كناية عن كل من يسعى ليواري خطيئته.

٢- أو يخاطب شيئا من الموجودات الجامدة، كقوله في قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)[١]:

ساقَهَا الحوريّ
يا سيفا خرافيًّا تجرّد

فالشاعر هنا يخاطب السيف الخرافي في كناية عن ساقها الحوري، وشدة بياضها ولمعانها.

والواقع أن ميل الشاعر إلى مخاطبة الموجودات سواء أكانت حية أم جامدة يعكس رغبته في الاندماج بالأشياء التي تحيط به؛ ليبث إليها نجواه؛ وذلك لأنه «يحرص على إحياء الأشياء حوله، وتأنيسها، ومخاطبتها، وخلق الإحساس الإنساني فيها، فتبكي لأوجاعه، وتحن لحنينه، وتسمع أقدس عواطفه، وأنبل اختلاجاته»[٢].

٣- كما قد يكون المنادى معنى من المعاني، ومن نماذجه قوله في قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)[٣]:

يا شيئًا مهيبًا
حار بين الماء والصرح الممرّدْ

فالشاعر هنا يستلهم قصة النبي سليمان عليه السلام مع الملكة، حيث وصف هذا الشيء بأنه مهيب، في كناية عن جمال ساق الملكة الحوري، الذي حار بين نقاء الماء وبريق الصرح الممرد.

---

(١) السابق، ص١٨٩.
(٢) دلالات التراكيب مرجع سابق، ص٢٦٦.
(٣) الأعمال الكاملة، ص١٨٩.

وبعد هذا، فإن أسلوب النداء في شعر الشاعر له دلالات يخرج بها عن الأصل فيه، وهو التصويت للمنادى، لاستجابته وإقباله، ومن هذه الدلالات ما يأتي:

١- التعجب: كقوله في قصيدة (مساء وعشق وقناديل)[١]:

يا للسماءْ

ويا للربيع الجريءِ

الذي كان – فيما مضى-

هاجسَ الأنبياءْ

لجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى أسلوب النداء؛ ليعبر به عن تعجبه من جمال السماء وبهجة الربيع.

٢- الندب والتوجع: كقوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[٢]:

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ

هَلْ تَرْثِي زَمَانَكَ

أَمْ مَكَانَكَ

أَمْ فُؤَادًا بَعْدَ مَاءِ الرُّقْيَتَينِ عَصَاكْ

يخاطب الشاعر هنا النخل، ويسائله وهو في حالة توجع على حاله، ويدل على الندب والتوجع ذكرُه الرثاءَ على الزمان والمكان.

٣- التحسر: كقوله في قصيدة (أيا دار عبلة)[٣]:

أيا دار عبلة

عمتِ صباحًا

ويا دِمَن الذكريات الحبيبة

مَن غالَ في صدرك الصبوات

وذرّ على شعرك الذهبيَّ

الرمال

---

(١) السابق، ص١٧١.

(٢) السابق، ص١٩.

(٣) السابق، ص١٨٠ -١٨١.

أيا دار عبلة
فوق ضباب البنادق
ينـــزحُ وجهك
ترفل فيه المآتم
والفرح الجاهليّ
أيا دار عبلة
يا ألمًا مبهمًا
ويا حلمًا يستقرّ على قمّة
الجرحِ
واللحظة العاثرةْ

في هذه الأبيات وجه الشاعر نداءه لديار عبلة في تحسر على الماضي الجميـــل والـــزمن الغابر بذكرياته الخالدة.

وبعد هذه النماذج، يمكن القول بأن أسلوب النداء يمتاز من بين جميع الأساليب الطلبية بتأكيد بعد الانفتاح، إذ إنه انفتاح وانتشار باتجاه العالم الخـــارجي والعـــالم الـــداخلي[1]، وبالإضافة إلى ذلك نرى أن أسلوب النداء مرتبط بالحالات النفسية عند الثبيتي، خاصة تلك التي يتوجس فيها الشاعر قلقًا وألمًا بالقلق والألم، ففي هذه الحالات تكون اللغـــة العاديـــة عاجزة عن استيعاب كل ما يخرج من أعماق الذات الشاعرة، ومن ثم يجد الـــشاعر نفـــسه مضطرا إلى اللجوء إلى أسلوب النداء الذي يستطيع استيعاب تلك الأحاســـيس والمـــشاعر الكامنة في نفسه، ومساعدته على التخلص منها بنفثها نحو الخارج.

وبعد التأمل في أسلوب النداء في النماذج السابقة نجد أن الاستهلال بالنـــداء قـــد أدى وظيفة فاعلة في بنية النص، حيث أسهم في إبراز ما يهم الشاعر تمهيدا للشروع في التفاصيل، وهذا من شأنه لفت انتباه المتلقي؛ ليكون مستعدا ذهنيًّا ونفسيًّا لتلقي ما بعد النداء.

وبعد هذا العرض الذي تناول الأساليب الإنشائية الطلبية يمكن القول، بأن الأســـاليب

(١) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر-، كمال أبو ديب، ط١، دار العلـــم للملايـــين، بـــيروت، ١٩٧٩، ص٦٩.

الإنشائية تمثل عناصر إبداعية على مستوى النص والمتلقي، فأما على مستوى النص فتمثل كثافة الدلالة وديمومتها، حيث لا تعرف السكون بل تظل تتنامى، كما مثلت إما عناوين أو مفاتيح يندرج عنها الباث الشعري، أو أقساما داخل النص، يلتفت كل قسم إلى الآخر آخذًا بالدلالة نحو الغاية.

أما على مستوى المتلقي، فقد مثلت – الأساليب الإنشائية الطلبية- محطات إشعاع، تنبهه وتكرس فيه علاقات الاتصال، فيظل المتلقي على علاقة مستمرة مع النص، إضافة إلى ما فِيها من عوامل التخفيف، حيث تعمل على إزالة ما قد يحدث له من ملل نتيجة لطول النص، فتجدد لديه دفعات النشاط؛ ليظل ماثلا أمام النص، يعيه ويتأمله.

الفصل الثاني
أسلوبية الانزياح

ويشتمل على ما يأتي:

تمهيد حول الانزياح.

المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي.

المبحث الثاني: الانزياح التركيبي.

تمهيد:

الانزياح أسلوب رفيع من القول، وقد كان مدارَ اهتمام الدراسات الأسلوبية على أساس أنه قضية أساسية في تشكيل جماليَّات النص الأدبي، يخرج فيه المنشئ كلامه عن النمط المألوف إلى نمط غير مألوف، لغاية بلاغية ومعنوية، ولتحقيق سمة جمالية وإبداعية في الكلام.

فما مفهوم الانزياح؟ وما أنواعه؟:

مفهوم الانزياح:

الانزياح لغة: زاح الشيء يزيح زيحا وزيوحا وزيحانا، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزحته وأزاحه غيره[١].

أما الانزياح اصطلاحا: فقد تباينت تعريفاته لدى النقاد والأسلوبيين، فهو عند (ريفاتار) «انزياحٌ عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه خرقٌ للقواعد حينا، ولجوءٌ إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة»[٢].

«ومن الناحية العلمية يعد الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها، أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف؛ انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية، فإن تقل: (كذبت القوم، وقتلت الجماعة) فإنك لا تعمد إلى أي خاصية أسلوبية، أما قولنا[٣]: ﴿فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ﴾ [البقرة: ٨٧] فيحوي انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا تقتلون)»[٤].

فالانزياح إذن هو «اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو العدول في

---

(١) لسان العرب، ج٧، مرجع سابق، مادة زيح، ص١٢٢-١٢٣.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط٣، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ت، ص١٠٣.

(٣) أي في الآية الكريمة.

(٤) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٦٣.

مستوى اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق»[١]، ويظهر من التعريف أن الانزياح هو الفيصل بين اللغة العادية واللغة الأدبية (الفنية).

ويبدو أن مصطلح الانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية، ولعل (جان كوهن) أول من خص مصطلح الانزياح بحديث مستفيض في معرض حديثه عن لغة الشعر كإحدى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية، وقد استلهم جان كوهن المفهوم ليعني به ظاهرة فردية خاصة بكاتب أو بمبدع[٢].

وإذا نظرنا إلى مصطلح الانزياح في الأدب العربي فإننا نجد أن أول من استخدم هذا المصطلح هو عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية)، وأورد عددًا من المصطلحات في كتابه إلى جانب الانزياح مثل العدول والانحراف ومصطلح الانزياح ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecrat) ومفهوم الانزياح ليس بجديد في الأدب العربي، فقد جاء في بعض كتب البلاغة والنقد القديمة ما يدل على مفهوم الانزياح، وقد فطن نقاد العرب القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، يقول ابن جني (ت٣٩٣): «إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدِم هذه الأوصافَ كانت الحقيقة ألبتة»[٣].

فكل هذه المصطلحات تنتمي كما يراها عدنان ذريل إلى عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها[٤].

أما في الدراسات العربية فقد أخذ مصطلح الانزياح حظه من التعدد والاختلاف في المسميات مثل (العدول)، و(الالتفات)، و(الضرورة الشعرية)، و(شجاعة العربية)١ و(إقدام العرب على الكلام)... الخ، غير أنها تلتقي جميعها حول مفهوم واحد هو الإتيان بالجديد المخالف للسابق العادل عنه، وبهذا يتأكد انتباه العرب القدامى إلى وجود مستويين للكلام،

---

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددّة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ٢٠٠٩، ص١٥.

(٢) ينظر: مصطلحات النقد العربي السيماوي؛ الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص١٧٠.

(٣) الخصائص، ابن جني، ط١، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ١٤٣٣هـ- ص٥٩٨.

(٤) ينظر: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص٢٦.

واعترافهم للشعراء بأنهم «أمراء الكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم»[١].

إن الانزياح أهم الأركان التي تقوم عليها الدراسة الأسلوبية، وذلك لما فِيه من استغلال لإمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة، حتى عدّه نفر من أهل الاختصاص كل شيء فيها، وعرفوه بأنه «علم الانزياحات اللغوية»[٢]، «ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية، ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية،؛ ولذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال: (سبيتزر)، و(جورج مونان)، و(تودرف)، و(جان كوهن) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسًا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص»[٣].

«وهذا يجيز لنا القول: إن الانزياح يعد من أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان وما سيجيزه على الدوام أمران اثنان:

أولهما: أن الأسلوب من حيث هو طريقة الفرد الخاصة في التعبير، سيظل دائما مقترنا بالانزياح أو العدول عن طرائق أخرى فردية (أساليب كتاب آخرين)، أو جماعية (أساليب الأدب واللغة عامة).

وثانيهما: أن الأسلوبية نفسها كانت قد جعلت الانزياح منذ نشأتها عماد نظريتها»[٤].

ويتخذ (سبيتزر) من مفهوم الانزياح «مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها»[٥]، ويرى (سبيتزر) أن الأسلوبية «تحلل

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ط٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص١٤٣، ١٤٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص١٦.

(٣) أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب الخرشة، ط١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ- ص١٤.

(٤) أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مرجع سابق، ص١٤.

(٥) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٢.

استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي»[١].

قد عُني عدد من المهتمين بالمجال الأسلوبي[٢] بظاهرة الانزياح، فهذا (محمد عبد المطلب) يرى أن أهم المباحث الأسلوبية «يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو كما يقول (جان كوهن): (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة، وهو الذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته؛ وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين:

الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي. والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها»[٣]، عن طريق شحن النص الشعري بطاقات أسلوبية وجمالية لإحداث تأثيرٍ في المتلقي.

أما المستوى العادي فهو الذي يعتمد القواعد النحوية في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تشكيل هذه العناصر، وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهورُ مثالية اللغة في استخدامها المألوف. وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هي التي كانت وراء كثير من المقولات النظرية في الدراسات النحوية واللغوية، كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، ثم الولوج إلى تنويعات على الاسم والفعل والحرف، من حيث الجمود والاشتقاق، أو من حيث الأصول والتجرد والزيادة، إضافة إلى تصور الزمن وعلاقته بالفعل، ومن ثم نجد أن الحروف أصبح لها تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية في التراكيب اللغوية.

وإذا كان النحاة واللغويون أقاموا مباحثهم على النظرة المثالية للمستوى العادي، فإن النقاد والبلاغيين وهم المعنيون باللغة الأدبية قد ساروا في منحًى مغاير للنحاة واللغويين، فقد حرص البلاغيون على إقامة مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية في الأداء الفني، والعدول

---

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، نور الدين السد، ط١، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص١٨٠.

(٢) من أمثال: أحمد محمد ويس في الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ويوسف أبو العدوس في الأسلوبية الرؤية والتطبيق وغيرهما.

(٣) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٦٨.

عن القواعد والمعايير التي تحكم اللغة لعادية.

غير أن هذا الانزياح لا يعني إنكار البلاغيين لمثالية المستوى العادي من اللغة الذي أقامه النحاة واللغويون، من إبراز الكلام في صورة مثالية تلتزم بالقواعد في دقة متناهية، ولا يعني إلغاء الغاية الأولى من الكلام؛ لأن انتهاك القواعد اللغوية إلى حد تضيع معه الفائدة، يصبح نوعا من الفوضى الكلامية التي لا يسعى إلى تحقيقها أي فرد، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية، ومرآة ينعكس عليها انزياح المستوى الفني، ومعيارا يقيسون عليه مقدار هذا الانزياح.

من هنا كان حرص البلاغيين واضحا على التذكير بالمستوى العادي، والتنبيه إليه في مثل قولهم: (أصل المعنى)، غير أن هذا الاعتداد بالأصل لا يتعدى مجرد الإشارة إليه؛ لأنه يخلو -في نظرهم- من أي قيمة فنية، فإذا كان النحوي يهتم بما يفيد أصل المعنى، فإن البلاغي يبدأ منطقة حركته فيما يأتي هذه الإفادة من عناصر جمالية.

من هذا المنطلق؛ فإن علم المعاني تدور مباحثه في كثير من جوانبها حول الانزياح عن النمط المألوف وفق مفهوم أهل اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا الانزياح يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب(١).

مما سبق يمكننا أن نقول: إن الدراسة الأسلوبية تنصب على اللغة الأدبية؛ لأنها تمثل التميز الفردي في الأداء بما فيه من اختيار، وبما فيه من انزياح عن المستوى المألوف، بخلاف اللغة العادية التي يتم تبادلها بين أفراد المجتمع بشكل مباشر.

إن الانزياح اللغوي «قد يكون اختيارا يلجأ إليه المنشئ مختارا، ويكون-غالبا- ذا مبررات فنية وغايات جمالية يهدف إليها، كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه، أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب.

وقد يكون -أي الانحراف- اضطراريًّا يعوّل عليه صاحب الأثر الأدبي -كما يفعل الشاعر مثلا- حينما تضطره المحافظة على الميزان الشعري أن يسلك دروبًا يباح له فيها ما لا يباح للناثر»(٢).

---

(١) ينظر: السابق، ص٢٦٩، ٢٧٠.

(٢) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص٢١.

ومن الخروج على اللغة العادية، يتشكل ما يسمى (الخاصية الأسلوبية) وهي «نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة؛ بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمّا تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي»[١]؛ ولذلك ذهب بعض المنظرين إلى أن الأسلوب «نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي.

وتقوم هذه المغايرة بين نوعي الخطاب على ركيزة أساسية، تتمثل في أن الخطاب الأدبي يستمد مادته من معجم لغته التي ينتمي إليها ويقوم بتأليفها؛ كي تؤدي وظيفتها في بث الفكر وتوصيل المعلومات، ونقل المشاعر والأحاسيس، وإظهار الانفعالات على أساس أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنه -أي الخطاب أو النص الأدبي- قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعة، أو يخرج عن النمط المألوف للغة، أو يبتدع صيغا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا في غير ما وضع له في أصل اللغة، وهذا الخروج عن الاستعمال العادي للغة يُطلق عليه الأسلوبيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات، لعل أبرزها مصطلح (الانحراف)» [٢]، أي الانزياح.

لذلك اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح في النص الأدبي،؛ لأنه يمثل في الواقع أسلوب النص الذي يتميز به عن غيره من النصوص الأخرى، «فإذا كان النص وليدا لصاحبه، فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته» [٣].

أنواع الانزياح:

تحدث كثير من الباحثين عن أنواع الانزياح، حتى بلغت عند بعضهم إلى خمسة عشر انزياحا، وهذه الانزياحات يمكن تصنيفها إلى خمسة أنواع، هي:

الأول: الانزياحات الموضعية والانزياحات الشاملة: فيمكن تصنيف الانزياحات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالانزياح الموضعي يؤثر في جزء محدد من السياق، فالاستعارة-مثلا- يمكن أن توصف بأنها انزياح موضعي عن اللغة العادية،

---

(١) التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، لطفي عبد البديع، ط١، النهضة المصرية، مصر، ١٩٧٠، ص١٠٧.

(٢) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص٢٠.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٨٨.

أما الانزياح الشامل فيؤثر في النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة من النص، وهذا يعد انزياحا شاملا، ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية.

الثاني: الانزياحات السلبية والانزياحات الإيجابية: وذلك تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انزياحات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة، وقصرها على بعض الحالات، كما توجد انزياحات إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وفي الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية نظرا للاعتداء على القواعد اللغوية، وفي الحالة الثانية تنجم التأثيرات نظرا لإدخال شروط وقيود على النص، كما هو الحال في القافية مثلا.

الثالث: الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية: ويمكن تصنيف الانزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المراد تحليله إلى انزياحات داخلية وانزياحات خارجية، فالانزياح الداخلي يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته، والانزياح الخارجي يظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

الرابع: الانزياحات السياقية والصوتية، والنحوية والصرفية، والمعجمية والدلالية: وذلك وفقًا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه.

الخامس: الانزياحات التركيبية والاستبدالية: وذلك وفقا لتأثيرها في مبدأَيِ الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فالانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، أما الانزياحات الاستبدالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف، أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف[1].

أنماط الانزياح في لغة محمد الثبيتي الشعرية:

تنوعت تقسيمات الانزياح. وسوف تعتمد الباحثة في هذا الفصل تقسيم (جون كوهن)، حيث قسم الانزياح إلى قسمين تندرج تحتهما جميع أشكال الانزياح وهما:

(١) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص١٥٥، ١٥٦.

الانزياح الاستبدالي والانزياح التركيبي[١]، وبتآلف هذين القسمين يكتب النجاح للغة الشعرية عند المبدع؛ ولهذا فقد تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين، يحوي المبحث الأول الانزياح الاستبدالي عند الثبيتي، والمبحث الثاني الانزياح التركيبي عند الثبيتي.

(١) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، الرياض، ٢٠٠٣، ص١١١-١٢٨.

المبحث الأول
الانزياح الاستبدالي

ويشتمل على ما يأتي:

تعريف الانزياح الاستبدالي.

أنواع الانزياح الاستبدالي.

تعريف الانزياح الاستبدالي:

الانزياح الاستبدالي «هو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية»[١]، وهو أكثر المستويات اللغوية مرونة، حيثُ إنه «يخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف»[٢].

وهو- أعني الانزياح الاستبدالي- عند (جان كوهن) «خرقٌ لقانون اللغة أي انزياحٌ لغويٌّ يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[٣].

أنواع الانزياح الاستبدالي:

تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، «وهو مجال التعبيرات المجازية التصويرية، من تشبيه واستعارة، وغيرها»[٤].

ومما لا شك فيه أن من أهم أنماط الانزياح تلك التي يأتي بها منشِئُها عن طريق أسلوب الاستعارة التي تلفت الانتباه، وكذا أسلوب المجاز؛ وذلك «لتميزه وقدرته على إحداث الأثر في النفس عن طريق التخييل والتصوير، وكذلك نجد أن الاستعارة تشكل وسيلة عظمى يجمع المبدع بوساطتها في الشعر بين أشياء مختلفة، ما كان لها أن تجتمع قبل استعماله لها، والاستعارة يجب أن تكون بعيدة أكثر مما ينبغي لها عن الخبرة العامة؛ لأنها حينئذ ستكون مجرد عبارة مسكوكة، فوظيفة الاستعارة تقودنا مما عرفناه إلى ما لم نكن نعرف، وينبغي أن تثير دهشة مفاجئة، ومع ذلك تمثل نغمة الصدق الخيالي التي لا يمكن أن نخطئها»[٥].

إن من يطالع شعر الثبيتي يجد أن لغته «تتسم بالكثير من المراوغة والرمزية، وهي بذلك تشجع القارئ على المضي قدما في البحث عن المعنى، ومن هنا أشاد الباحثون بريادته لتوظيف الانزياح في الشعر السعودي الحديث، وذلك من ديوانه الأول (عاشقة الزمن الوردي١٩٨٢م).

---

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١١١.

(٢) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢١٢.

(٣) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٢٥.

(٤) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص١١٩.

(٥) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١١٢.

إن مفرداته الشعرية تقوم في بنيتها على التجافي عن المعنى المألوف، ومحاولة استدعاء معنى آخر أكثر عمقا وإثارة، وهو ما جعله يمسك بتلابيب لغته الشعرية، ويوجهها كيفما شاء»[١].

ولعلنا ننتقل إلى عرض الانزياح الاستبدالي ودراسته في بعض قصائد الثبيتي، ومنها قوله في قصيدة (ترتيلة البدء)[٢]:

مِن شِفَاهي تقطُرُ الشَّمسُ
وصمتـــِي لُغةٌ شاهقةٌ تَتلو أسارير البلادْ
...
حيث تمتدُّ جذور الماءِ
تنفضُّ اشْتِهَاءات الترابْ

تسيطر أسطورة الميلاد والخصب (أدونيس وتموز) على الرؤية الشعرية عند الثبيتي؛ ولذا يُلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر استخدم فيها لغة شعرية جديدة، تكتظ بانزياحات عدة، تفاجئ المتلقي، وتجعله يفكر ويمعن النظر في هذه المعاني التي نشأت عن تلك العلاقات اللغوية المستحدثة بين كلمات القصيدة، ففي قول الشاعر: (من شفاهي تقطر الشمس) استخدام غير متوقع لاسم (الشمس) بعد الفعل (تقطر)، والمتوقع أن يقطر الماء من شفاهه، وليس الشمس، فالشمس كتلة مادية حقيقية، غير أنها يستحيل تجسدها أو تجزؤها، فكيف تقطر من شفتي الشاعر؟ وكيف تتحول إلى قطرة ماء باردة، وهي في الأصل كتلة نار متوهجة؟.

غير أن حرارة تلك الدمعة التي انسابت من عين الشاعر لتجري على خديه تشق طريقها إلى شفتيه لتقطر في النهاية منها منسابة إلى الأرض، جعلته يشبه حرارة ألمها ولهبها بحرارة الشمس المحرقة، وكأنها كتلة شمس ملتهبة انسابت من عينيه، وشقت طريقها تاركة أثرها حتى وصلت إلى شفتيه لتقطر منها نارًا محرقة متوهجة؛ وهذا يجعل القارئ يتخيل هذه القطرة الملتهبة وكأنها شمس صغيرة تتدحرج في خفة لتسقط عن شفتي الشاعر في ألم وحرقة.

(١) ينظر: شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص١٠٠-١٠١.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٦٠.

وكذا قول الشاعر: (وصمتي لغةٌ شاهقة تتلو أسارير البلاد) يلاحظ فيها أن العلاقة بين مكونات الجمل غير مألوفة، ليس بينها أي انسجام معجمي، حيثُ إنه من المتوقع أن يصف الصمت بأنه (طويل، عميق، ممل، كئيب)، غير أنه وصفه بضده، وهو اللغة المعبرة بالكلمات عن الحديث الذي هو نظير الصمت وضده، وكأن هذا الصمت في حد ذاته يتحدث عن معاناة الشاعر وذكرياته التي عبر عنها بـ(أسارير البلاد)

ولم يكتفِ الشاعر بهذا الانزياح الجديد الخاص بوصف الصمت، بل انتقل منه لانزياح آخر انبثق من الانزياح الأول في سلاسة منقطعة النظير، حيث استخدم لفظ (شاهقة) في وصف اللغة، بينما المتوقع أن يستخدم معها لفظ (جديدة، فصيحة، عربية، غريبة، عامية، ركيكة) وغيرها من الألفاظ التي توصف بها اللغة مدحًا وذمًّا، غير أن اختيار لفظ (شاهقة) وهو لفظ يستخدم في وصف المباني أوحى بعراقة هذه اللغة وقوتها وفصاحتها وأصالتها، ومن ثم بلاغة صمته الذي تعبر عنه ملامح وجهه بكل ما تحمله ذاكرته من قصص وحكايات وأسرار، اختزنها من خلال ترحاله في البلاد.

أما قول الشاعر: (حيث تمتد جذور الماء)، و(تنفض اشتهاءات التراب) يلاحظ أن العلاقات بين مكونات الجمل في السطرين السابقين غير عادية وغير مألوفة، غير أنها استطاعت أن تخلق انسجامًا بين عناصر متنافرة، وكلمات لا تنسجم معجميًّا، فكيف تكون الجذور من الماء!! وكيف يشتهي التراب!!

وكذلك في قول الشاعر: (حيث تمتد جذور الماء) كان من المتوقع بعد أن يذكر الشاعر امتداد الجذور أن يضيفها إلى (النبات، الشجر، الإنسان، سلالة بشرية، نوع من أنواع النباتات أو الأشجار أو حتى الزهور)، ولا شك في أن الجذور وسيلة ثبات النبات في التربة، ووسيلة اتصال الإنسان بأصوله وأجداده، فلا بد أن تكون جذورًا قوية، من شيء قوي، غير أن الشاعر أضاف الجذور إلى الماء، حيث شبه الماء بالشجرة العريقة، التي تمتد جذورها في التربة.

وجاء وصفه للماء بأنه شجرة تمتد جذورها في أعماق الرماد، كناية عن الأمل في انتهاء هذا الحزن والأسى والألم الذي اشتعل في قلبه وتحول إلى رماد، يكاد ينطفئ لولا بصيص الأمل؛ لينفض عنه كل تلك الأحزان، ولأجل هذا كانت إضافة الشاعر الجذور للماء إضافة في غاية الجمال، تعبر عن الأمل في الغد المرتبط بالماضي الحزين وما يحويه من آلام.

وفي قول الشاعر: (تنفض اشتهاءات التراب) في هذا السطر، استكمل الشاعر الصورة السابقة في انزياح استبدالي عجيب، تجاوز فيه المفردات العادية شائعة الاستخدام على سبيل الحقيقة إلى مفردات مادية، حيث أضاف الاشتهاءات المعنوية التي تتعلق بكل ما فيه من روح، إلى التراب المادي الذي لا روح فيه، بل هو مقبرة الأرواح، وهذا هو الذي توقعه القارئ، ويخطر على ذهنه بمجرد قوله: (تنفض اشتهاءات) أي أن تضاف هذه الاشتهاءات إلى (الشباب، الرجال، النساء، البشر، الإنسان،.... إلخ).

غير أنه أضاف إليها التراب، حيث شبه الماء الذي جعل له جذورا كجذور الشجرة في البيت الأول، بالإنسان الذي ينفض التراب عن نفسه وثيابه في البيت الثاني، و لم يكتف بذلك، بل شبه التراب بالإنسان ذي الرغبة والشهوة، حيث أضاف إليه لفظ (اشتهاءات)، واشتهاءات التراب هنا يقصد بها تراب الرماد الذي يشتهي للنار التي تشعله من جديد، وهي الآلام المتجددة، ولكن الأمل الذي لا يزال في قلبه ينفض تلك الرغبات ويمنيه بالقادم الأجمل، وكأن جذور الماء تمتد لتطفئ اشتهاءات الرماد ذات الرغبة في التأجج والاشتعال من جديد، وهنا يتضح مدى عمق الألم والحزن، وقوة الرغبة في التخلص منهما والخروج من دائرتهما المغلقة.

ومن النماذج الجيدة أيضا في شعر الثبيتي على هذا النوع من الانزياح قصيدة (المغني)[1]:

ابتداءً منَ الشيبِ حتّى هديلِ الأباريقِ
تسترسلُ اللغةُ الحجريّةُ
بيضاءَ كالقارِ..
نافرة كعروقِ الزجاجةِ

فقول الشاعر: (ابتداءً منَ الشيبِ حتّى هديلِ الأباريقِ) في هذا السطر، يتوقع القارئ أن يقول الشاعر (هديل الحمام).

غير أنه عدل عن ذلك، وجعل الهديل للأباريق، وهو بهذا الانزياح جعل صوت الماء الذي ينساب من الأباريق كصوت الحمام حين يتقارب ويتناغم أفراده ويتعالى صوت هديله.

(١) السابق، ص٦٧.

والشاعر هنا اختصر في صورة جمالية، وانزياح عجيب نهاية الإنسان حين يبدأ مرحلة الشيب ويعلوه المشيب، فهي مرحلة النهاية التي تنتهي في هذه الدنيا بماء ينسكب في هدوء من الأباريق، التي عبر بها الشاعر عن غسل الموت، وهو المرحلة التي تلي الشيب، فحتمًا من بلغ المشيب سينتظر الموت القريب، وكأن الموت راحة من عذاب الدنيا، فجعل صوت استرسال الماء منه وخريره كهديل الحمام.

وفي قوله: (تسترسلُ اللغةُ الحجريّةُ) استطاع الشاعر أن يذيب الفواصل بين مكونات النص الأدبي، ويخرق المألوف في العلاقات اللغوية، ليجعل منها كيانًا واحدًا مستقلاً، يثير خيال القارئ، ويحفز ذهنه ليرسم البنية العميقة، التي تمثل أحاسيس الشاعر ومشاعره الصادقة، ولعل القارئ يتوقع أن توصف اللغة بأنها (فصيحة، عريقة، قديمة، متجددة،... إلخ).

غير أن الشاعر اختار لها وصف (الحجرية) في تعبير انزياحي جديد، يعبر به عن قدم اللغة العربية وصلابتها وقوتها، بل فصاحتها التي تلازمها منذ قديم الأزل، فهي لغة عريقة الأصل، قديمة العهد، كقدم العصر الحجري الذي هو أقدم العصور البشرية، وهذا لأن اللغة العربية كانت لغة آدم عليه السلام منذ خلقه الله عز وجل، واختاره لخلافة الأرض، ومنها انبثقت جميع اللغات الأخرى، فهي اللغة الأم، التي لازمت خلق آدم عليه السلام، واستمرت منذ العصر الحجري إلى يومنا هذا.

وقول الشاعر: (بيضاءَ كالقارِ) خرج فيه الشاعر عن المألوف تمامًا، عندما شبه الضد بضده، والمتبادر إلى ذهن القارئ عندما يقرأ وصف البياض في قوله: (بيضاء) أن يتبعه تشبيه لهذا البياض بأنه كبياض (الثلج، الشمس، القمر، النور، غرة الخيل، اللؤلؤ، الشيب،... إلخ)، إلا أن الشاعر في هذا الانزياح الاستبدالي المقصود، استبدل وصف تشبيه البياض بضده، فشبهه بالقار الأسود، وقد يكون هذا من باب السخرية والاستهزاء بمن ينكر عراقة اللغة أصالة، أو من باب التشكي والحزن على ما آلت إليه هذه اللغة العريقة بعد أن استبدلت فصاحتها باللهجات العامية التي شوهت جمالها الأصيل، ونخرت في جذورها العريقة والأصيلة.

وفي قول الشاعر: (نافرة كعروقِ الزجاجةِ) ابتعدت العبارة في هذا البيت عن المألوف في اللغة، حينما أضاف الشاعر لفظ العروق إلى الزجاجة، وهما لفظان غير متجانسين

معجميًّا، إذ العروق لكل كائن حي فيه روح وقلب ينبض، وخاصة الرقبة منه، حيث تظهر فيها العروق بارزة واضحة، فأضاف الشاعر العروق للزجاجة لبيان شدة نفور هذه العروق وبروزها، إذ الزجاجة في العادة شفافة تشف عما فيها، كقول الشاعر في نفس القصيدة:

كيفَ أُغْمِدُ أوردتي في السديمْ..
كيفَ أخرجُ من شبقِ الطينِ
موتًا يتيمْ؟
ابْتَكِرْ للدماءِ صهيلاً
تَدَثَّرْ بِخاتِمَةِ الكلماتْ
بالبخورِ الذي يتناسلُ في الطرقاتْ
ابْتَكِرْ للرماحِ صبوحًا
دماؤك موغلةٌ في القناديل
وجهكَ مُنتجعٌ لِلُّغاتْ
ابْتَكِرْ للطفولةِ شكلاً..
كتابًا تطارحهُ الخوفَ،
تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ،
تكتبُ فيه حروفَ الندمْ
ابْتَكِرْ للطفولةِ عرسًا تُعلِّق فيه التمائمَ
واللعبَ الورقيَّةَ.. والأغْنياتْ

في هذه الأسطر الشعرية تحمل لغة الشاعر الشعرية سيلاً عاطفيًّا وبحرًا وصفيًّا يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية، وأحاسيسه الداخلية، فينزاح بلغته عن المعهود في الاستخدام اللغوي، مذيبًا الفواصل بين مكونات النص الأدبي، خارقًا للمألوف في العلاقات اللغوية، ليجعل من أبياته كيانًا واحدًا مستقلاً مثيرًا للقارئ، ومحفزًا لذهنه، ليبدأ في تخيل هذه العلاقات اللغوية وربطها بحقيقة المشاعر الوجدانية.

ففي قول الشاعر: (كيفَ أُغْمِدُ أوردتي في السديمْ..)، و(كيفَ أخرجُ من شبقِ الطينِ موتًا يتيمْ؟) نجد أن أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند ورود الفعل (أُغمِد) هو ما يُمكن أن يُغمد في غماده، مثل (السيف، الخنجر)، غير أن الشاعر انزاح عن هذين اللفظين إلى لفظ

آخر وهو (أوردتي)، حيث جعل أوردته التي يجري دمه فيها كالسيوف والخناجر، التي تُغمد في غمادها، و لم يكتف بهذا بل زاد في انزياحه ليجعل السديم وهو الضباب الخفيف، غمادًا لهذه الأوردة، وهذا يوحي بمدى التيه الذي هو فيه حتى كأن حياته تفنى في هذا السديم الذي يحيط به، وتمتص الأوردة دمه مع أحلامه وأوهامه.

أما في السطر الثاني، فقد تناغمت الكلمات غير المتجانسة معجميًّا لتشكل انزياحًا استبداليًّا ذا تركيب مميز وجديد، إذ جعل الطين فيه كإنسان شديد الشهوة والرغبة، فانزاح عن اللفظ المتبادر إلى الذهن وهو (الإنسان) إلى لفظ آخر بعيدٍ عنه، ولكنه يوحي بأصل خلق الإنسان، وهو الطين، فجعل الشهوة والرغبة متأصلة فيه كتأصل الطين في خلقه، و لم يكتف الشاعر بهذا الانزياح الذي كنى فيه عن الإنسان بأصله، بل جاء بلفظ الموت الذي هو نهاية كل مخلوق، ليجمع بين الأصل والبدء، والختام والنهاية في انزياح مبتكر ارتقى فيه بمعاني الكلمات إلى آفاق جديدة، لا يمكن أن تتبادر إلى ذهن المستمع ابتداءً، وجعل الموت كالطفل الذي تيتم في صغره، وهذا كناية عن حتمية الموت، وأنه لا أب له ولا تعدد له، بل هو موت واحد لكل مخلوق يولد، وكأن لفظ اليتم يوحي بموت كل من كُتب عليه الموت بعدما كُتبت له الحياة لا محالة.

أما وقول الشاعر: (ابْتَكِرْ للدماءِ صهيلاً)، و(تَدَثَّرْ بِخاتِمَةِ الكلماتْ)، و(بالبخورِ الذي يتناسلُ في الطرقاتْ) في هذه الأسطر الشعرية، فنجده قد استمر على ديدنه في ابتكار تركيب الكلمات وتناغم معانيها على الرغم من عدم انسجامها معجميًّا، والانزياح هنا متأخر وليس متقدمًا كما في الأمثلة السابقة، وهذا يجعل القارئ يعود فيتوقع الكلمات التي كان من المفترض أن تُستخدم قبل أن يفاجئه الشاعر باستخدامه، فالصهيل لا يكون للدماء أبدًا، وإنما هو للخيل، فلمَّا ذكر الشاعر الصهيل، تبادر إلى ذهن القارئ صهيل الخيل، غير أنه سينتبه إلى أن الصهيل أضيف للدماء، فكيف يكون صهيل الدماء؟! إن في هذا التعبير كناية رائعة عن سرعة جريان الدماء (دماء الولادة والخصب) في عروق الخيول وأوردتها، وتدفقها فيها، حتى صارت كأن لها صوتًا كصهيل الخيل حين تعدو، ثم قال: (تَدَثَّرْ بِخاتِمَةِ الكلماتْ)، فالفعل (تدثر) وهو في صيغة الأمر، يستلزم أن يأتي بعده وسيلة لهذا التدثر، وهو أي نوع من أنواع الدثار والأغطية، غير أن الشاعر جعل ما أطلق عليه (خاتمة الكلمات) هو هذا الدثار، في كناية عن استئناسه بهذه الخاتمة، والتجائه إليها، كمن يلتجئ للغطاء ليحميه

من البرد، وكذلك خاتمة الكلمات تجدد فيه الأمل، وتحميه من اليأس، لأن فيها حثًّا وتحفيزًا له على الاستمرار بعد أن ختم كلماته وحديثه معه.

ثم جاء قول الشاعر: (بالبخورِ الذي يتناسلُ في الطرقاتْ) ليمثل الدثار الثاني الذي انزاح إليه الشاعر، ليوقع معنًى غريبًا وغير مألوف، فجعل البخور دثارًا لآلامه وأحزانه، حتى يخفيها عن أعين الناس، والبخور هنا كناية عن الأحلام المستقبلية، ونظرًا لأن الآلام والأحزان كثيرة ومتجددة، وصف الشاعر هذا البخور بكائن حي يتناسل ويتكاثر ليتمكن من الإحاطة بالآلام والأحزان المتجددة والمتكاثرة.

وهذا الانزياح جاء متأخرًا كذلك، ليجعل القارئ يعود ليقرأ البيت مرة ثانية ويتأكد من الموصوف بالتناسل ليجد أنه البخور الذي وُصفت به الأحلام، والذي بها تتدثر آلام البشر وأحزانهم في طرقات الحياة ودروبها.

وفي قول الشاعر: (ابْتَكِرْ للرماحِ صبوحًا) لا زال الشاعر ينزاح عن معاييره الأصلية في ألفاظ أبياته وكلماتها، خاصة وهو يتحدث عن الحلم والأمل في الغد، والمتبادر إلى الذهن أن الرماح يُبتكر لها ما يتعلق بها مثل (يد طويلة، أسنان حادة، أشكال جديدة)، غير أن الشاعر أراد أن يبتكر لها صبوحًا، وهو ما يُشرب أو يؤكل في الصباح، وكأن الرماح تشتهي ما تتناوله بأسنتها أول ما تُصبِح، كمن يبحث عن صبوحه من أول نهاره، في كناية عن شوقها للعمل، وما تحمله من أمل.

أما في قول الشاعر: (دماؤك موغلةٌ في القناديل) فقد منح الشاعر هذه الجملة نكهة خاصة مميزة، وجعلها تظهر بشكل مختلف عن اللغة المعهودة، ليحدث طفرة وجدانية لدى القارئ، عندما وصف الدماء بأنها موغلة، فالمتبادر إلى الذهن أنها قد تكون موغلة في (التراب، الماء، الأرض... إلخ)، غير أنه انزاح إلى لفظ آخر وهو القناديل، فجعل الدماء كالزيت الذي يُشعل به القنديل، في كناية عن إشراقة شمس الحرية بعد بذل الدم في سبيلها.

وفي قوله: (وجهكَ مُنتجعٌ لِلُّغاتْ) يتبادر إلى الذهن أن الوجه يوصف بأنه (جميل، قبيح، مُشرق، مُعتم، سعيد، مُغتم... إلخ)، غير أنه انزاح إلى معنى آخر ولفظ غريب، لا ينسجم معجميًّا مع لفظ الوجه، وهو الجملة المركبة من المضاف والمضاف إليه، حين قال (منتجع للغات)، في كناية عن الراحة المستمدة من النظر في هذا الوجه حتى صارت الراحة المستمدة من النظر إليه، كتلك التي يجدها الناس في المنتجعات التي يذهبون إليها لأجل الراحة

والاستجمام، بل انزاح مرة أخرى في إضافة المنتجع للغات بدلاً من الناس، وهذا كناية عن تنوع لغاتهم بتنوع أجناسهم وبلدانهم، وكأن في هذا الوجه راحة للجميع على اختلاف ألسنتهم وبيئاتهم.

أما قول الشاعر: (ابْتَكِرْ للطفولةِ شكلاً..)، و(كتابًا تطارحهُ الخوفَ)، و(تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ)، و(تكتبُ فيه حروفَ الندمْ) فنجده يؤكد أن الطفولة أمر معنوي، والأشكال من الأمور المادية، غير أن الشاعر هنا أراد أن يرسم ملامح مرحلة الطفولة في صورة جميلة، وكأنه يبتكر لها شكلاً فريدًا، كلوحة جميلة يشكلها الفنان ويلونها حيث يشاء، في كناية عن قدرته على اختيار سعادته أو شقائه منذ كان في طفولته،

وفي السطر الثاني استمر في انزياحه مع الطفولة التي أراد أن يبتكر لها كتابًا، وكأنه يكتب فيها ملامح وخطط مستقبله، غير أن الشاعر لم يكتف بهذه الانزياحات، بل تمادى في انزياحات أخرى، فجعل هذا الكتاب كحبيب أو عشيق يطارحه مشاعره، التي يتبادر إلى ذهن القارئ ابتداءً أنها مشاعر الحب والغرام، ثم يفاجأ بأنها مشاعر خوف وترقب للمستقبل المجهول.

وفي قوله: (تقرأ فيه محاقَ الكواكبِ) أخذ الشاعر يصف هذا الخوف، ويعبر عنه بانزياحات أخرى، تأخذ القارئ إلى معان بعيدة تمامًا عن باله، وبين أن هذا الخوف من المستقبل المجهول سببه ماضٍ مؤلم، عبر عنه بقوله: (محاقَ الكواكبِ) وهو وقت غروبها واختفائها، في كناية عن إخفاقات قديمة سجلها في ذهنه ككلمات سُطرت في كتاب طفولته الحزينة

ثم استمر في انزياحه مع ما يُكتب في هذا الكتاب من حروف، وأول ما يتبادر على ذهن القارئ أنها الحروف الأبجدية التي تُكتب بها الكتب بالمداد، غير أنه يفاجأ بأنها حروف أضيفت إلى (الندم) في كناية عن تسجيله لكل لحظات الندم على ما فات في حياته.

وقول الشاعر: (ابْتَكِرْ للطفولةِ عرسًا تُعلِّق فيه التمائمَ)، و(واللعبَ الورقيَّةَ.. والأغْنياتْ) ما زال الشاعر في وصفه للطفولة ينزاح في تعبيراته وكلماته وألفاظه عن أصل وضعها، ويأتي بألفاظ أخرى تباغت القارئ وتبهته، فعندما أراد أن يصف السعادة المنشودة في تلك الطفولة البائسة، وصفها بأنها (عُرس)، مما يجعل القارئ يعود ويتخيل الطفولة كفتاة تتأهب لعرسها وتتزين له، في سعادة غامرة وفرحة بمستقبل يحمل معه آمالاً سعيدة،

و لم يكتف الشاعر بهذا الأمل، بل أراد أن يحميه من الحسد، فجعل خوفه عليه يدعوه إلى تعليق التمائم؛ حتى يتم عرس طفولته وأحلامه على خير، دون أن يتعرض لحسد الحاسدين، وكيد الكائدين وأعين الحاقدين، ولما ذكر الأغنيات، ذكرها معطوفة على التمائم المعلقة واللعب الورقية التي عُلقت معها، والأغنيات معنوية، وليست مادية، ومن ثم فإن هذا الانزياح أراد به أن يجعل الأغنيات مصدرًا للسعادة يتمسك به في عرس طفولته، ويزينه بها كما يزينه باللعب الورقية ويتمسك بسعادته من خلالها.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدة (البشير)[1]:

أَنَا خَاتَمُ المَاثِلينَ علَى النَّطْعِ
هذَا حُسامُ الخَطيئَةِ يَعْبرُ خاصِرَتِي
فَأسَلْسِلُ نَبْعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دَمًا
فِي عُروق العَذَارَى
أنَا آخِرُ الموتِ
أَول طِفلٍ تَسَوَّرَ قامتهُ
فرأَى فَلَكَ التِّيهِ
والزَّمَنَ المُتَحَجّرَ فِيهِ
رَأى بَلدًا مِن ضَبَابٍ
وصَحْراءَ طاعنةً فِي السَّرَابْ
رأى زَمنًا أَحْمَرًا
ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها
وتَقَيَّحَ تَحْتَ أظَافِرِهَا الماءُ
حتَّى أَنَاخَ لها النَّخلُ أَعْناقهُ
فَأَطالَ بِهَا... واسْتَطَالْ
وأَفْرَغَ مِنهَا صَدِيدَ الرمال

تتجلى الأسطورة في النص منذ الاستهلال، فالبشير يحيل على المسيح، وتسهم الخلفية

(١) السابق، ص٩١-٩٢.

الأسطورية لأسطورة الفداء والصلب بتعزيز مظاهر التجلي، فالشاعر يقدم نفسه تكفيرًا للخطيئة بالمفهوم المسيحي[١].

تضمن النص السابق مجموعة من الانزياحات الاستبدالية التي حققت عنصر المفاجأة للمتلقي، فمنحت النص حيوية واستمرارية، وتجديدًا وتعددية في التلقي والفهم، إذْ إنها انزاحت عن أصل وضعها اللغوي، إلى ذكر مفردات أخرى لا تنسجم معجميًّا، وجمعت بين حقول لغوية مختلفة وغير متوائمة، غير أنها أدت إلى اتساع أفق الصورة التي يرسمها الشاعر، وإثراء الخيال فيها، فقول الشاعر: (هذَا حُسامُ الخَطِيئَةِ يَعْبرُ خاصِرَتِي) انزاحت عبارة الشاعر هنا عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، حينما أضاف الشاعر الحسام للخطيئة، على أساس أن الخطيئة جندي مقاتل، يحمل سيفه وحسامه البتار، أو أنها حاكم ينفذ حكم القصاص في كل مخطئ بسيفه، فالخطيئة لا تحمل حسامًا، ولكنها تتسبب في محاكمة صاحبها والقصاص منه، فكأنها صارت حكمًا له وعليه، وهذا الانزياح هو كناية عن استشعاره عظم خطيئته وذنبه، حتى إن هذا الإحساس يكاد يقتله.

وقول الشاعر: (فَأسَلْسِلُ نَبْعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دَمًا فِي عُروق العَذَارَى)، يلاحظ في هذا السطر أن الغموض يكتنف العلاقة القائمة بين الفعل والفاعل وتوابعهما، كما هو واضح في المصاحبات المعجمية غير الملائمة، مما يُعد خروجًا عن دائرة المألوف، والمسوغ له كون الشاعر يعبر عن واقع مؤلم، يرسم له صورة حلم جميل في خياله، فهو خروج من الحقيقة الماثلة إلى الخيال المرسوم، وحيث إن الفعل (أسلسل) يتوقع المتلقي أن يكون المفعول به (لصًّا، قاتلاً، بابًا، بوابةً،.... إلخ)

وغيرها من الماديات التي يمكن أن تُسلسل، غير أن الشاعر انزاح إلى مادة أخرى تصلح للانسياب والاندفاع، فأضاف النبع المُسلسل إلى النار، والنار لا يخرج منها الماء بل يُطفئها الماء، ولا تجري منها الأنهار، ولا تتفجر منها الينابيع، بل اختتم بيته بانزياح أكثر انحرافًا عن المعنى المألوف، فجعل هذا النبع الذي يتفجر من النار نبع دمٍ لا نبع ماء!!.

ففي هذا السطر يوظف أسطورة الميلاد، وهذا كله ليقدم صورة إلى المتلقي تحمل حلم الشاعر في تحرره من آصار الخطيئة وآثامها التي تسلسلت بها حريته، حتى صار أسيرًا لها

(١) ينظر: مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، ص٨٠.

تحرقه نيرانها، بعد أن كان كالعذارى في طهرها وحيائها وعفتها

وكذا قول الشاعر: (أنَا آخِرُ الموتِ)، و(أَول طِفلٍ تَسَوَّرَ قامتــهُ) نلاحــظ أن اللغــة الشعرية عند الثبيتي تراعي الاتفاق بين المرسل والمتلقي على المحتوى المضموني، وليس الإيحاء الشعري، لأن لغة الشعر ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفــة، إنمــا هــي محاولــة لاكتشاف ما هو مجهول، ووصف الشاعر نفسه في هذا البيت بأنه (آخر الموت)، هو وصف منه لإدراكه حقيقة الموت، وأنه آخر المطاف، فحقيقة نهاية كل مخلوق ذي روح هي الموت، وليس للموت آخر إلا في دار الحق، فالمجاز هنا يتعلق بكونه استشف حقيقة النهاية، ولــيس كونه آخر من يواجه هذه الحقيقة،

وهذا ما أكده في السطر التالي حين قال: (أول طفل تسور قامتــه)، ووصــفه نفــسه بالطفل ليبين عظمة الموت بالمقابلة بضعف الخلق أمامه، ويتمثل الانزياح في هذا البيــت في قوله: (تسور قامته)، فالتسور لا يكون للقامة، ولكنه يكون لكل ما له سور أو بنيان، مثــل (البيت، الحديقة، البستان، الدار، السور، البناء، العمود... إلخ)

وكأن الشاعر يريد أن يقول: إن نهاية كل مخلوق كُتبت عليه منذ بدايته، وهــي هــذا الشيء العظيم المحاط بالأسوار وهو الموت فالشاعر هنا يبشر بالميلاد، ولكي يؤكد واقعيــة الموت جسده في صورة إنسان في قوله: (قامته)، فانزاح به عن معناه المعنوي إلى معنى مادي، يتجسد فيه كإنسان عظيم القامة قوي البنيان، لا يقدر عليه أحد من المخلوقين، ولا يستطيع أن يسبر أسراره أو أن يحيط بأغواره

ولا يزال الشاعر في قوله: (فرأَى فَلَكَ التِّيهِ)، و(والزَّمَنَ المُتَحَجّرَ فِيهِ) يسعى لبيان حقيقة الموت في انزياحاته اللغوية غير المتوقعة، فيقول في وصفه لما رآه من حقيقة المــوت: (فــرأَى فَلَكَ التِّيه) وهذا كناية عن الضياع والضلال، فكلمة الفلك من المشترك اللفظي، وهي هنــا بمعنى التلِّ المستدير من الرمل، وحوله فضاء، والتيه هو المفازة لا علامةَ فيها يُهتدى بها، فهو لم يرَ إلا تلاً من الرمال في الصحراء المترامية الأطراف التي لا يستطيع أن يهتديَ فيهــا إلى طريق أو علامة

ثم انزاح في تعبيره عما رآه في هذا التيه فقال: (والزَّمَنَ المُتَحَجّرَ فِيهِ)، والزمن كما هــو معروف شيء مادي لا يتجسد، ولا يتمثل في شيء معنوي، بل إنه يوصف بأنه: (قــصير، طويل، ماضٍ، حاضر، آتٍ) وغير ذلك من المعاني المعنوية، غير أن الشاعر انزاح في وصــفه

للزمن ليجعله متجسدًا في صورة الحجارة، فوصفه بأنه (حجري) في كناية عن توقف الزمن، وعدم تغير أحداثه، وعدم تغير حقائقه، فالشاعر يواجه موت الواقع بالإصرار على الحياة؛ ولذلك يستلهم أسطورة الميلاد.

وقول الشاعر: (رَأى بَلدًا مِن ضَبابٍ)، و(وصَحْراءَ طاعنةً فِي السَّرَابْ) لم يقف عند حده السابق في وصفه الموت بانزياحات عدة، بل تجاوزه بإضافة ألفاظ انزاحت كثيرًا عن المعهود من القول، وجعلته يطلب تأويلاً، حيث يقول إنه: (رأى بلدًا من ضباب)، والبلد لا تكون من الضباب، وإنما قد يحيط بها الضباب من كل مكان، ولكنه وصف البلد بأنها من ضباب في كناية عن الضياع والضلال، وعدم القدرة على الاهتداء إلى الحق وحقيقة الموت.

ثم تابع انزياحاته في وصفه لهذه الحقيقة التي شبهها بصحراء انزاح في معناها ليقول: (وصَحْراءَ طاعنةً فِي السَّرَابْ)، فالصحراء في العادة توصف بأنها (شاسعة، قاحلة، ممتدة، واسعة، جرداء) وما إلى ذلك، غير أن الشاعر لا يزال في هذه القصيدة ينزاح في المعاني ويأتي بمفردات تناسب غيرها من الألفاظ ليصف بها كلماته، فيأتي بمعنى لغوي غاية في التأثير والتركيب الانزياحي المستجد، فيصف الصحراء بأنها طاعنة، والطعن لا يكون إلا لمخلوق حي، يطعن في السن أو في الكبر

و لم يكتفِ بهذا الانزياح غير المتوقع، بل تجاوزه إلى انزياح آخر مستمد من سابقه، فجعل طعن الصحراء في السراب الذي يرتبط بها، وكأنه يعود بالانزياح الأخير إلى المعنى الأصلي والتركيب المعقول لغويًّا في نسبة السراب إلى الصحراء، بعد أن طاف بالقارئ في معانٍ لغوية أخرى انزاح بها عن التركيب الأصلي لتركيب آخر أحدث أثره المعنوي في نفس القارئ، وأثار خياله مع صورة الصحراء التي بدت له امرأة عجوزًا طاعنة في السن.

ثم أفاق على كونها صحراء شاسعة، لا يفارقها السراب كلما امتد بها المقام والسير، في كناية أيضا عن الضياع والضلال، وعدم القدرة على الاهتداء إلى الحق وحقيقة الموت، وقول الشاعر: (رأى زَمنًا أَحْمَرًا) نلاحظ هنا أن انزياح الشاعر تجاوز الانزياح من مادي إلى معنوي أو نقيض، بل انتقل إلى انزياح بين معنوي ومعنوي، وإن كان المعنوي الآخر وهو اللون الأحمر توصف به الماديات، غير أن المعنوي الأول وهو الزمن لا يمكن أن يوصف بالألوان، وذلك نظرا لأن الشاعر أراد أن يجعل الزمن بلون الدم الأحمر، فقد انزاح في وصفه له ليصف لونه بأنه دموي أحمر، في كناية عن دموية البشر، وجرأتهم على الدماء والقتل.

أما في قول الشاعر: (ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها)، و(وتَقَيَّحَ تَحْتَ أظَافِرِهَا الماءُ)، و(أَنَاخَ لها النَّخلُ أَعْناقهُ)، و(فَأَطالَ بِهَا... واسْتَطَالْ)، و(وأَفْرَغَ مِنهَا صَدِيدَ الرمال) فنلاحظ أن قد انتهك قوانين اللغة المعيارية، في قوله: (مدنًا مزق الطلق أحشاءها)، لأنه أعطى للمدن صفة الآدمية على وجه العموم، والأنوثة والأمومة على وجه الخصوص في توظيف لأسطورة الميلاد، وفي الحقيقة فإن هذه الصفات ليست لها ولكنها للإنسان، حيث شبه المدن بالنساء الحبلى التي توشك على الولادة وتعاني آلام الطلق، وهذا كناية عن معاناة أهل هذه المدن لينشأ منها أملٌ جديد يتمثل في أحد أبنائها.

و لم يكتف الشاعر في انزياحه في وصف المدن بصفات الآدميين بوصف الولادة فقط، بل استمر في هذه الانزياحات في باقي السطور التي يتحدث فيها عنها، فجعل لها أظافر يتقيح ما تحتها، وذلك في قوله: (وتقيح تحت أظافرها الماء)، وكعادة الشاعر الذي يخلق من الانزياح انزياحًا آخر أكثر عمقًا وتأثيرًا من الانزياح الأصل، فإنه انزاح فيما يتقيح تحت الأظافر، وهو الذي يكون عادة (اللحم، الجلد، الجرح)، فالفعل (تقيح) لا يوافق فاعله (الماء)؛ لأن الماء لا يتقيح، إلا أنه أراد أن يجعل الماء الصافي الذي يرمز فيه إلى صفاء الحياة كجرح يملؤه القيح والصديد.

فكأن حقيقة هذا الكون تنساب في خفة من إدراك عقولنا، كانسياب الماء، غير أنها مع ما تحمله من توقعات صادمة وأحوال محبطة ومؤلمة، صارت كماء متقيح يؤلم شكله ولونه وريحه كل من ينظر إليه، ويعرف حقيقته.

ولا يزال الشاعر على ديدنه في انزياحاته التي يصف بها حقيقة الموت، فيقول: (حتَّى أَنَاخَ لها النَّخلُ أَعْناقهُ)، والعلاقة هنا بين الفعل (أناخ) لا توافق الفاعل (النخل)، فالإبل هي التي تنيخ أعناقها لصاحبها، وليس للنخل أعناق، بل هو جريد ذو سعف يتمايل في الآفاق، فأراد الشاعر أن يوضح حقيقة استسلام الخلق لحقيقة الموت وإذعانهم لها على غير إرادة منهم كنخلة تميل بأغصانها إلى الأرض، وكأنها ناقة مستسلمة لصاحبها في كناية عن الاستسلام والخضوع التام على الرغم من الفارق الجسدي، وفارق القوة بين المُنيخ والمُناخ له.

وفي قوله: (وأَفْرَغَ مِنهَا صَدِيدَ الرمال) تجاوز في انزياحاته بعد أن جعل الماء متقيحًا، فجعل الرمال كالجرح الذي تقيح وامتلأ صديدًا، والمتوقع إضافة الصديد إلى (الجرح، الجلد،

اللحم، الفم) وكل ما يتعلق بالبشر، غير أنه فاجأ القارئ بإضافة الصديد إلى رمال الصحراء التي بدأ في وصفها قبل ذلك بأوصاف آدمية، وكل هذا من باب الكناية عن حقيقة المـــوت الصادمة والمؤلمة، والتيه فيه وعدم الوصول إلى حقيقته.

ومنه أيضا قوله في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[١]:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطنًا في الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
واسْفَحْ علَى قِلَلِ القَومِ قَهْوتَكَ المُرَّةَ
المُسْتَطَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً باللَّظَى
وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا

في هذه القصيدة رسم الشاعر صورة غريبة خرق بها اللغة وقواعدها باستخدام الانزياح في وصفه للصبح والوطن، وهذا الخرق الذي خرج فيه عن الكلام العادي والمألوف، أعطى عباراته أدبيتها وشعريتها المميزتين، ويتمثل هذا في قول الشاعر: (أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ) وذلك عندما انزاح في هذا السطر الذي يصف فيه الصباح إلى التشخيص، فالمهجة وهي الروح لا تكون إلا للمخلوقات الحية، والمتوقع للقارئ أن تضاف المهجة إلى (الإنـــسان، الحيـــوان، القلب، العقل)، وكل ما يمكن أن يتعلق بالكائن الحي، ولكن الشاعر أضافها إلى الـــصبح، ليعبر عن تتابعه وتواليه، وكأن حركته ومجيئه بعد الليل ترتقي بها إلى مرتبة الأحياء، حيـــث يروح ويغدو، وكأن إشراقة الشمس في الصباح هي تنفس روحه ومهجته؛ لتثبت وجودها للكون كله.

وقول الشاعر: (صُبَّ لنَا وطنًا في الكُؤُوسْ.. يُدِيرُ الرُّؤُوسْ) يظهر الانزياح هنا حيـــث جعل الشاعر صفة (الصب) للوطن، بينما الصب يكون لكل ما هو سائل أو مائع، مثـــل:

(١) السابق، ص٩٧.

(الماء، الشراب، العصير، النبيذ، الخمر)، وقد أراد الشاعر بهذا الإسناد، حيث أسند فعل الصب إلى الوطن وأوضحه بأنه (في الكؤوس)، و(يدير الرؤوس)؛ ليؤكد أن حب الوطن يسكر ويعمي القلب عن كل سلبيات هذا الوطن، ويجعله يراه أجمل الأوطان، ويشتاق إليه في سكرة حبه له.

وفي قول الشاعر: (وزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ) جنح إلى الجمع بين المتضادين في المعنى الانزياحي الاستبدالي، فالبيت السابق يشبه فيه الوطن بالخمر التي تدير الرؤوس، وفي هذا البيت يشبهه بالشاذلية وهي القهوة، بل يطالب بالزيادة منها، والخمر يؤدي إلى الإسكار، والقهوة تؤدي إلى الإفاقة، فكأن حبه لوطنه يسكر عقله، وحقيقة بعده عنه تجعله يفيق من هذا الإسكار، ويتقوى عليه به كشرب القهوة والزيادة منها

وكذا قول الشاعر: (واسْفَحْ علَى قُلَلِ القَومِ قَهْوَتَكَ المُرَّةَ المُسْتَطَابَةْ) فنجد الانزياح هنا يتمثل في قلة المسفوح على كثرة المسفوح عليه، فالمسفوح هو القهوة التي يرتشفها الشاعر، ويحتويها فنجان، والمسفوح عليه قلل القوم، وهي كبيرة وكثيرة، فانزاح بمعنى القهوة إلى معنى آخر، يوحي بأنها كزخات المطر التي تلامس كل شيء حين تسقط على الأرض، كما أن السفح يكون للشيء الكثير، وفنجان القهوة يحتوي على القليل، في كناية عن أثر القليل على الكثير، كأثر الأمل البسيط في دهاليز الحزن واليأس الكثيرة.

وقول الشاعر: (أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً بِاللَّظَى)، و(وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا) ذكرنا من قبل أن الشاعر في هذا القصيدة ينزاح إلى التشخيص في وصفه للصباح، وقد كرر لفظه هنا وأضاف إليه وصفًا آخر وهو (ممزوجة باللظى)، والمزج يكون لشيء مادي بشيء مادي، ولكنه هنا يتحدث عن مهجة الصباح، أي روحه التي انزاح لها في إضافتها إليه، فمزج هذه الروح وهي شيء معنوي لا يُرى باللظى وهو لهب النار، وهو شيء مادي.

ثم استمر في فكرة الانزياح فقال: (وقَلِّبْ مواجعنَا فوقَ جَمْرِ الغَضَا)، حيث استمر في وصف المادي بالمعنوي والمعنوي بالمادي، فجعل المواجع كالشواء الذي يُشوى ويُقلب على جمر الغضا، والغضا: شجر من الأثل، خشبه صلب جدًّا، وجمره يبقى زمنًا طويلاً لا ينطفئ، واختاره الشاعر للكناية عن شدة الألم وطول الحزن الذي يعاني من وجعه ووطأته.

ومن نماذج الانزياح الاستبدالي أيضا قوله في قصيدة (فواصل من لحن بدوي قديم)[١]:

حين يصحو الحبّ في عينيك
دفئًا وظلالاً
وصباحًا حائرًا
يلقي على الكونِ سؤالاً
ينتشي سيفي المحلّى في يَمينِي
وتغنيني العشيّات الثمالى

ففي هذه السطور الشعرية يعبر الشاعر عن الحب بصُورٍ انزياحية جديدة عن النمط التعبيري المتعارف عليه، تعبر كلها عن التفاؤل والسعادة، وبهجة وسعادة الحب؛ وهذا يعمل على إذابة الفواصل بين مكونات النص الأدبي، وخرق المألوف في العلاقات اللغوية، لتجعل منه كيانًا واحدًا مستقلاً يثير القارئ ويحفز ذهنه لتجاوز البنية السطحية، إلى البنية العميقة التي تمثل بصدق أحاسيس المبدع الذي عاش أجمل قصص الحب وأروعها.

فقول الشاعر: (حين يصحو الحبّ في عينيك)، و(دفئًا وظلالاً)، و(وصباحًا حائرًا)، و(يلقي على الكونِ سؤالاً) في هذه السطور تحمل اللغة الشعرية للشاعر دفقًا عاطفيًّا ووصفيًّا عميقًا، يفصح فيه الشاعر عن حالة الحب الوجدانية التي تعتريه، فينزاح في لغته عن السبيل المعهود،؛ ليكون علاقة غريبة بين الفعل والفاعل، فالفعل (يصحو) يأتي بعده فاعل مادي مثل: (الإنسان، الرجل، الطفل، الحيوان،... إلخ)

غير أن الشاعر جعل الفاعل معنويًّا وهو الحب، وكأن الحب ينام هانئًا سعيدًا في عيني المحبوبة، ويصحو بصحياها، فبمجرد أن تفتح عينيها لتنظر إلى المحبوب، يصحو معها الحب القابع فيها، ويتحول (دفئًا وظلالاً)، وهو انزياح آخر في وصف الحب الذي جعل حرارته دفئًا، وراحته ظلالاً يتفيأ فيها من وهج الحياة وشدتها؛ وذلك لأن الحب قد يخبو ويهمد، وقد يصحو ويشتعل، كما هو حال الإنسان، فهو في تقلب مستمر بين نوم وقيام، وكل هذا فيه كناية عن نظرة الحب في عيني المحبوبة وإليها، فالحب معها دافئ في حرارته، وفي ظله الراحة والانتعاش.

---

(١) السابق، ص١٧٦.

ثم انزاح في وصف المعنوي بالمعنوي الذي لا ينسجم معه معجميًّا، فقال: (وصباحًا حائرًا)، فالصباح في العادة يوصف بأنه: (مشرق، بارد، جميل، لطيف، هادئ)، فكيف يوصف بالحيرة، والحيرة وصف للعاقل وليس للمعنويات، وكأنه يريد أن يصف حيرة المحبين في الصباح، فوصف بها الصباح نفسه؛ وذلك لأن الصباح حين يشرق نحتار في أمره، ولا نعلم ما يحمله هذا اليوم من خير أو شر، وكذلك الإنسان حين يدخل حالة الحب، يحتار في أمره ولا يعلم ما الذي يحمله له هذا الحب من خير أو شر، ثم جعله (يلقي على الكونِ سؤالاً)، فلا يزال الشاعر في انزياحه مع الصباح يشبهه بالعاقل، والصباح في الأصل كان انزياحًا في وصفه للحب، وهو هنا يستمر في وصفه للحيرة التي يقع فيها المحبون، بل وانزاح في علاقة الفعل بالمفعول به، وجعل إلقاء السؤال على الكون، حيث جعل الكون كالإنسان الحكيم الذي يجيب عن أسئلة الحيارى والتائهين؛ ذلك لأن الكون له اتساعه وشموله، كما أن للحكيم اتساعَ معلوماته، وشمول أفكاره وآرائه.

وفي قول الشاعر: (ينتشي سيفي المحلّى في يَمينِي)، و(وتغنيني العشيّات الثمالى) يتوقع القارئ أن يأتي بعد الفعل (ينتشي) لفظ يعبر عن العاقل، غير أن النص انزاح عن هذا اللفظ واستبدله بلفظ آخر لغير العاقل وهو (سيفي) ليسند الانتشاء إلى السيف، والسيف لا ينتشي وحده، بل صاحبه الذي ينتشي فيحركه انتشاءً، فجاء الانزياح ليعبر عن حالة النشوة التي تغمر الشاعر، فيحرك لها سيفه رقصًا وطربًا، وانتشاءً وسعادة.

وفي قوله: (وتغنّيني العشيّات الثمالى) انزاح النص في لفظة (وتغنيني) إلى فاعل آخر لا يُنسب إليه الغناء، فاختار له (العشيات) وهي جمع (عشية) ووقت العشية لا يُغني ولا يُطرب، بل هو وقت يُغني فيه المغنيات، وهو اللفظ الذي يتوارد على ذهن القارئ حين يرى الفعل (تغني)، و لم يكتف الشاعر بهذا الانزياح الأول، فأتبعه بانزياح ثانٍ، فوصف العشيات المعنوية بوصف لا يوصف به إلا العاقل وهو لفظ (الثمالى)، فالشاعر هنا جعل العشيات كنسوة ثملت من الشراب، فصارت تغني وتطرب، في كناية عن تلك اللذة التي تعتري المحب في ليله الذي يلتقي فيه بالمحبوب، فكأن الليل يتغنى من حوله، ويشمل معه من لذة الحب والشوق.

وفي قصيدة: (في أحضان السكون)[١]:

هنا أنحرُ الليلَ، أغني الزمان
هنا أتلقَّى حديث القمرْ
هنا أقتلُ الشِّعرَ عند الغروبِ
وأبعثهُ حينَ يأتي السحرْ
هنا أصهرُ النورَ حتَّى يذوب
وألقي به في عيون الزهرْ
هنا يرقد الهمُّ في خاطري
ويسلبني أملي المنتظَرْ

في هذه القصيدة تجاوزت عبارات الشاعر دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى إيحائية، انزاح بها عن المعاني اللغوية المعتادة، إلى تركيبات أخرى ابتعد بها عن اللغة المألوفة، والكلام العادي، ليستمد منها أدبية نصه وشعريته، فانزاحت عباراته عن دلالاتها الحقيقية، إلى دلالات أخرى مجازية، وهذه الانزياحات تولد الدهشة والغرابة والاستغراب في عقل المتلقي، وتؤثر في نفسيته واستجابته، حيث تحفز ذهنه وتثيره ليرسم في خياله تلك الصور الجديدة التي ما عهدها من قبل.

ففي قول الشاعر: (هنا أنحرُ الليلَ، أغني الزمان) خرج الشاعر في هذا البيت عن القيود القديمة، وخرق حواجز اللغة المعيارية، وانزاحت عبارته عن الصيغ المألوفة، عندما أسند الليل إلى النحر، فالنحر فعل يكون لما يُمكن نحره من الكائنات الحية، كالكبش، والتيس، والبقر، وغيرها مما يُنحر، غير أنه أسند إليه الليل، والليل وقت مادي، فكيف له أن ينحر الليل؟.

إن هذا الانزياح عمل على تنشيط ذهن القارئ وإثارته، ليتخيل كيف ينحر الشاعر الليل، ليتبين له أن في هذه العبارة كناية عن مرور الليل عليه سريعًا، وكأنه يولد ليُنحر، وينتهي حزينًا متألمًا، ثم أتبع هذا الانزياح بانزياح آخر شبيه بسابقه، فالفعل (أغني) يكون مفعوله في العادة (أغنية، أنشودة، أرجوزة، قصيدة) وما إلى ذلك، غير أنه جعل المفعول لفظًا غير متوقع وهو (الزمان)، فالزمان ليس أغنية، ولا يتغنى به أحد، ولكن الشاعر أراد بهذا

(١) السابق، ص٢٧٧.

التعبير الكناية عن عدم الاهتمام، بما يأتي به الزمان، فهو ليس إلا أغنية يتغنى بها بين شفتيه، يمر ويمضي، كمرور الأغنية ومضيها في زمن قصير.

وفي قوله: (هنا أتلقَّى حديث القمرْ) استطاع الشاعر في هذا البيت أن يعبر عن حالته في ليله، بانزياح فريد يعبر به عن جرأته في التعامل مع اللغة، حيث تتعدد إمكاناته اللغوية التي لا حصر لها؛ لتعبر عن أحاسيس ومشاعر عميقة، فالحديث في العادة يكون لمن له القدرة على النطق والكلام، ولكنه أضافه هنا للقمر، والقمر لا يتكلم ولا يتحدث، ولكنه أراد بهذا الانزياح الإشارة إلى تلذذه بالنظر إلى القمر وتأمل أنواره، وكأنه يحدثه في سكون الليل وصمته حديثًا صامتًا.

وفي قول الشاعر: (هنا أقتلُ الشِّعرَ عند الغروبِ)، و(وأبعثهُ حينَ يأتي السحرْ) نجد أن أول ما يستوقف القارئ في مطلع القصيدة قوله: (أقتل الشعر)، فالفعل (أقتل) لا يلائم المفعول (الشعر)، فهذا أمر غير طبيعي وغير معتاد،؛ وهذا أدى إلى مفاجأة المتلقي الذي كان يتوقع أن يقول الشاعر: (أقتل الرجل، القاتل، المذنب، الحيوان،...)، إذْ إن فعل القتل خاص بقتل الإنسان، وقد يختص بالحيوان، وعندما يتعلق بالإنسان فقد يكون قصاصًا، أو انتقامًا، ولكنه عدل إلى استخدام لفظة (الشعر) مع فعل (القتل)؛ لرغبة الشاعر في بيان كثرة إلقائه للشعر، وكأنه يقتله تعبًا وانتقامًا بهذه الطريقة.

وفي قوله: (وأبعثهُ حينَ يأتي السحرْ)، انزياح آخر شبيه بالأول، فالشاعر يريد أن يقتل الشعر عند الغروب، ثم يبعثه وقت السحر، في انزياح عن المعنى المألوف، ليتضح فيه الكناية عن تسليته بالشعر من جديد في وقت السحر، وكأنه قد بعثه من بعد موته السابق الذي وصفه فيه بالقتل

وكذا قول الشاعر: (هنا أصهرُ النورَ حتَّى يذوب)، و(ألقي في عيون الزهرْ) فلا يزال الشاعر مستمرًّا في انزياحاته الاستبدالية التي تتعلق بالفعل والفاعل ومفعوله، فالفعل (أصهر) يكون مفعوله في المعتاد: (الحديد، المعدن، الماء،...)، غير أنه استبدل هذه الكلمات بـ(النور)، وانزاح في الفعل الذي بعده ليصفه بالذوبان، والذوبان لا يكون للنور، بل يكون للجليد والثلج، فيتمثل الانزياح هنا في فعلين لمفعول وفاعل واحد، والفعلان هما: (أصهر)، و(يذوب)، فكأنه يصهر النور؛ حتى يصل به إلى مرحلة الذوبان

ثم انتقل الشاعر إلى انزياح آخر في السطر التالي، فقال: (وألقي في عيون الزهرْ)، والزهر

هي الليالي الثلاث من أول الشهر، وعليه فإن لفظ (عيون) يضاف إليه في العادة الماء، أو ما فيه روح لتعبر عن أداة البصر، غير أن الشاعر هنا أضاف العيون إلى الزهر في انزياح استبدالي، استبدل به الماء بالليالي الثلاث الأولى من كل شهر، وكأنها ماء يجري في عيون، وذلك كناية عن صفاء ليلها وجماله في وقت السحر، مع ذاك الضوء الخافت الذي يبدو كأنه صُهر حتى ذاب واختفى.

وفي قوله: (هنا يرقد الهمُّ في خاطري)، و(ويسلبني أملي المنتظَرْ) استمرارٌ للانزياحات السابقة مع الأفعال، فإنه من المتبادر إلى ذهن القارئ أن الفعل (يرقد) يكون فاعله (الإنسان، الرجل، الطفل، الناس،...)، غير أن الشاعر أسند إليه فاعلاً غير متوقع من حيث اللغة المعجمية، وهو (الهم)، فالهم لا يرقد ولا ينام، ولكن الشاعر أراد أن يعبر عن طول ملازمة الهم له، وكأنه يرقد معه وينام، ثم إن الرقود يكون في مكان معد للنوم كالسرير وشبهه، ولكنه جعل رقود الهم في خاطره، ليؤكد ملازمته له في كل حال، واستغراقه لجميع أحواله.

وفي قوله: (ويسلبني أملي المنتظَرْ)، يلاحظ أن الفعل (يسلب) يكون فاعله في العادة شيئًا ماديًّا، فالسلب يكون لمال أو متاع، ولكن الشاعر انزاح عن المعنى المعتاد ليجعل السلب لشيء معنوي وهو (الأمل)، فكأن هذا الهم الراقد في خاطره سارق ومنتهب، يسلبه ويحرمه أعز ما عنده، وهو أمله المنتظر.

وكذلك قصيدة (بصمات نازفة)[1]:

أحبّكِ رغم جنونِ الجراحْ
ورغم جفاف الدروبِ
ورغم الخطوبِ
ورغم انتحار المنى، واحتضار الصباحْ
أحبّكِ حينَ يموتُ الربيعُ
وحين يزول الرحيقُ
ويذوي البريقُ
وحين تثور الليالي وتقسو الرياحْ

(١) السابق، ص٢٧٩.

ففي قول الشاعر: (أحبّكِ رغم جنون الجراحْ)، و(ورغم جفاف الدروبِ) يظهر الانزياح جليًّا في هذين السطرين، ففي السطر الأول أضاف الشاعر الجنون إلى الجراح، والجنون في العادة، يضاف إلى ما كان له عقل، والجراح لا عقل لها لتفقده بالجنون، ولكن الشاعر استطاع في هذا الانزياح النادر الدال على الخيال القوي والقدرة الإبداعية على تجاوز اللغة العادية إلى لغة غريبة، يشكل بواسطتها صورة جديدة لا توجد عند غيره، استطاع أن يكني بها عن حبه لمحبوبته، على الرغم من جنون آلام الجراح ومعاناتها.

كما أنه في انزياح مشابه أضاف الدروب إلى الجفاف، وإن كانت الدروب جزءًا من الأرض التي قد توصف بالجفاف، غير أن الدروب في العادة لا توصف بهذا الوصف، بل توصف بالطول والقصر، والسلاسة والوعورة، غير أن الشاعر انزاح إلى لفظ الجفاف؛ ليعبر به عن جفاف أعشاب وأشجار الدروب لا الدروب نفسها.

وفي قول الشاعر: (ورغم انتحار المنى، واحتضار الصباحْ) نجد أن لفظ (الانتحار) يضاف إلى من له القدرة على قتل نفسه، وهو الإنسان بوجه عام، غير أن النص انزاح هنا إلى لفظ آخر وهو (المنى)، وهي جمع مُنية وهي الأمنية، ثم انزاح في التركيب التالي، وأضاف الاحتضار إلى الصباح، والصباح لا يحتضر، بل من كان ذا روح هو الذي يحتضر، فكانت إضافة الانتحار للمنى للكناية عن اليأس من تحقيق الأمنيات، فكأنها تنتحر يأسًا وحزنًا؛ لأنها لن تتحقق، وأما إضافة الاحتضار للصباح، فهو صورة أخرى من صور اليأس، وكأن الصباح يعاني سكرات الموت، فلا تكاد شمسه تشرق.

وفي قوله: (أحبّكِ حينَ يموتُ الربيعُ)، كما سبق، انزاح النص في إسناد الربيع للموت، والموت لا يكون إلا لذوي الأرواح، بينما الربيع في الحقيقة لا يموت، ولكنها إشارة أخرى منه لليأس وفقدان الأمل.

وقول الشاعر: (وحين تثور الليالي وتقسو الرياحْ)، الإثارة تكون لما له إحساس ومشاعر، غير أن الشاعر استبدل الفاعل هنا بالليالي التي تفتقد الشعور والإحساس، في انزياح بدلالة اللفظ المعجمية عن دلالتها الأصلية إلى دلالة أخرى، وتجاوز إلى انزياح آخر في قوله: (وتقسو الرياح)؛ ذلك لأن القسوة من سمات البشر، والرياح لا توصف في العادة بالقسوة، بل توصف بالشدة، فكانت هذه الانزياحات تعبيرًا من الشاعر عن كل ما يعتري الإنسان من مشاعر الحزن الثائرة، خاصة حين يخلو بنفسه في الليالي الطوال، فتدمره تلك

الأحاسيس، وكأنه ريح شديدة عنيفة تدمر ما حولها حين تعصف به.

وبهذا القدر أكتفي -لصعوبة الحصر- بما تم عرضه وتحليله كنماذج من الانزياح الاستبدالي في شعر محمد الثبيتي، وإن كان شعر الثبيتي، يزخر بالكثير من نماذج الانزياح الاستبدالي، التي أثرى بها الشاعر لغته الشعرية، فلا تكاد تخلو قصيدة منها، حيث تشكل ظاهرة مميزة في أسلوبه الشعري، وتعبر عن خياله الخصب، وبراعته اللغوية، وسأنتقل إلى المبحث الثاني الذي يكمل النوع الآخر من الانزياح في لغة محمد الثبيتي الشعرية، وهو الانزياح التركيبي.

المبحث الثاني
الانزياح التركيبي

ويشتمل على:

تمهيد.

أولا: التقديم والتأخير.

ثانيا: الحذف.

ثالثا: الالتفات.

إن مما يؤكد أهمية الانزياح أنه يشمل أجزاء متعددة ومتنوعة من النص الأدبي، فإذا كان قوام النص الأدبي يشكل في النهاية كلمات وجملا فإن الانزياح قادر على أن يجيء في كثير من كلمات النص الأدبي وجمله، وهذا ما يطلق عليه في النقد الحديث بـ(الانزياح التركيبي)، الذي «يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه»[١]، ويتضمن هذا النوع من الانزياح «طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض، انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة»[٢]، والانحرافات التركيبيَّة كما يرى صلاح فضل «تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب»[٣].

«فالعدول التركيبي يعد خروجا عن النظام النحوي المألوف وخرقا لأصوله؛ لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدة منزاحة لتشكل عالما لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كيانًا مفردًا يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص»[٤].

إن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على الخصوص يختلف عن تركيب العبارة في الكلام العادي أو النثر العلمي، وعلى هذا تكاد تخلو الكلمات فيهما -الكلام العادي والنثر العلمي- من أي قيمة جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة الجمالية بما يتجاوز إطار المألوف[٥].

ذلك أنه إذا جاء التركيب بينًا فيه «أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه، حتى لا يُشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأنه ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت لِلذي جاء عليه حُسنًا وقَبولا تَعدمهما إذا أنت تركتَه إلى الثاني»[٦].

---

(١) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١١١.

(٢) السابق، ص١٠٣.

(٣) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢١١.

(٤) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر حمد، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٣م. ص٦٩.

(٥) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٢٠.

(٦) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص٢٨٦.

ولذلك فإن المتكلم حين يخرج من الحدود المعيارية المطردة ويلجأ إلى الانزياح التركيبي فإنه يسعى إلى تحقيق هدفٍ دلاليٍّ لا يستطيع إنجازه من خلال الحدود المعيارية التي تحقق المستوى النفعي، في حين أن الخروج عن المألوف هو ما يحقق الوظيفة الإبداعية.

وقد التفت الدارسون المحدثون إلى هذا البعد، إذ يرى (محمد زكي العشماوي) أن الانزياح التركيبي «يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ التي يخلعها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليءٍ بالإيحاءات الجديدة، عندئذ نستطيع أن نسمي مثل هذا الأديب أديبا، ونستطيع أن نسمي أدبه خلْقا؛ ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادي، وبنى على أنقاضه شكلا آخر، شكلا من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحية»[(١)]، بهدف تحقيق سمات جديدة للنص الأدبي تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بقوانينها الصارمة.

وبناء على ما سبق فإن الوقوف عند بعض مظاهر الانزياح المتعلقة بالمستوى التركيبي في نص الثبيتي الشعري، سيكشف عن تميز اللغة الشعرية عند الثبيتي، حيث إنها حافلة بالتنوع في الأساليب، وهذا يكون من خلال التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

أولا: التقديم والتأخير:

تنهض ظاهرة التقديم والتأخير في لغة العرب على مخالفة الترتيب المألوف في نظام الجملة، وذلك من خلال انتهاك نظام الرتبة في التركيب اللغوي، أو كما يقول (جان كوهين) على أساس «الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات»[(٢)]، بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الألفاظ من مواقعها الأصلية إلى مواقع أخرى جديدة، لغرض فني وجمالي يروم تحقيقه «فيرتب الألفاظ بخلاف ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني؛ وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله»[(٣)].

ويتفق علماء اللسانيات والنقاد على أن الاستخدام اللغوي ينقسم إلى قسمين، هما:

١- المستوى العادي (normallusage)، أو اللغة المعيارية (Atandard Language).

---

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٦.

(٢) بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٨٠.

(٣) المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشروق العربي، بيروت، د -ت، ص١١٤، ١١٥.

٢- المستوى الفني (Artistic uaage)، أو اللغة الأدبية (Literary Language).

ويعد مبحث التقديم والتأخير من وجهة النظر الأسلوبي مبحثا مهما على مستوى التركيب، فهناك من التراكيب ما هو ذو ترتيب بسيط يطرق الذهن كثيرا، ولكن لمجرد العدول يشير إلى قصدها، ذلك القصد هو إبراز كلمة من الكلمات أو تركيب على هيئة مخصوصة لتوجه التفات السامع إليها، تلك خاصية أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها في لغة الثبيتي الشعرية، «هذا النوع من الدراسة غاية في الدقة، ويتطلب حسًّا لغويًّا مدربا، ولطفا عاليًا في الذوق الأدبي، يضاف إليه معرفة نادرة بالظروف الفيولوجية للغة المدروسة؛ لذلك لم يمارس حتى الآن إلا في حيز ضيق» (١).

إن هذا الجانب اللغوي (التقديم والتأخير) له أهمية بالغة في إعادة تركيب اللغة من المستوى العادي إلى مستوى إبداعي أكثر انفتاحا، وقد تنبه كثير من اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب القدامى إلى هذه الظاهرة، وأولوها عناية كبيرة، وأشاروا إلى أثرها الدلالي، فقد رأى سِيْبَوَيْهِ (ت ١٨٠هـ) أن من أهم أغراض التقديم والتأخير العنايةَ والاهتمام، يقول مشيدا بهذه الظاهرة: «إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم»(٢).

أما عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) فيعقد بابا يسميه (القول في التقديم والتأخير)، فيقول: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر»(٣).

وليس التقديم والتأخير اللغويان إلا «إعادة ترتيب مواقع الأدلة حسب قوانين لا يقبلها النثر، وهما يلعبان دورا في إدخال القراء إلى متاهة تتسع وتضيق من دائرة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر»(٤).

---

(١) اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو، القاهرة، ص١٨٨.

(٢) الكتاب، سِيْبَوَيْهِ، ط٣، ج ١، تحقيق: عبد السلام هارون، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص٣٤.

(٣) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٤) الشعر العربي المعاصر (دراسة بنيوية تكوينية)، محمد بنيس، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م،

وهذا النوع من الانزياح «لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء أو نادرا فيه»[١]، حيث إن «اللغة العربية تتميز بأن الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاؤون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجاراة لظروف القول وملابساته، ويحدث هذا الأمر ولا سيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جملته إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير»[٢].

وباستقراء أعمال الثبيتي الشعرية وجدتُ أن أسلوب التقديم والتأخير يمثل ظاهرة أسلوبية وظَّفها الشاعر لإثراء دلالته وتعميقها، فيأتي الشاعر بأسلوب التقديم والتأخير تبعا لمقتضيات معنوية هي أس هذه الظاهرة، وأخرى –لاشك– صوتية أحيانا، فللأهداف المعنوية دلالات ومقاصد تثري فاعلية الرسالة اللغوية؛ وهذا يضاعف إحساس المتلقي بها، فيزداد إبداع الدلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى، والمعاني المقصودة في الحقيقة «طاقات تعبيرية تلحق المعاني الظاهرة، فتزيدها تدقيقا وتأكيدا»[٣].

وكما قلت إن ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الذائعة الانتشار في إبداع الشاعر التي تفوق الحصر، فقد أثبته الشاعر في مواقع مختلفة على مستوى النص، وكانت هيئاته على النحو الآتي:

١- تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية:

إن الرتبة المحفوظة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعديًا، وفي هذا النمط من التقديم والتأخير، عنصران قائمان في الصياغة والتركيب هما الثابت والمتغير، فأما الجانب الثابت فيتمثل في وجود أطراف الإسناد، وما

ص١٨٥.

(١) فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، سامح الرواشدة، ط١، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، ١٩٩٩م، ص٥٣، ٥٤.

(٢) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص ٦٩.

(٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص ٢٨٦.

يتصل بهما من متعلقات، أما الجانب المتغير فيتمثل في تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغير –أحيانًا– في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي، وإعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحويله[١]، أو تثبيت حكمه وتوصيفه في الجملة مهما يكن موقعه فيها، وهذا يتعلق بـ(المفعول به)، و(المتعلق) من الجار والمجرور والظرف (شبه الجملة).

ومن المهم في هذا المقام الإشارة إلى أن طبيعة التحول في تقديم (المفعول به) على عامله تأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى[٢]، فمهما تبدل موقعه (المفعول به) في الجملة، فإنه لا يتغير حكمه في التركيب، وهذا يرتبط بتقرير البلاغيين –المتقدم– في كون المتكلم يقدم في كلامه ما هو أهم في نفسه، ومقدم في ذهنه.

وخلاصة القول فإن حركة (المفعول به) الأفقية داخل الصياغة، يكسب الدوال طابعًا مكانيًّا، يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي، فالأصل تقديم العامل على معموله، لكن حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المعمول (المفعول به) المقدم يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث[٣].

فمن الملاحظ أن تقديم الجار والمجرور هو الصورة الغالبة في التقديم والتأخير في النص الشعري عند محمد الثبيتي، جاء على هيئات متنوعة، وكان الغرض منه –بصورة عامة– هو التخصيص والاهتمام والعناية بشأن المقدم[٤]، ويمكن أن نعزو سبب هذا النمط من التقديم والتأخير إلى ما يتمتع به الجار والمجرور من مرونة وسهولة في التحرك أفقيًّا، ومن نماذج تقديم الجار والمجرور قول الشاعر في قصيدة (موقف الجناس موقف الرمال)[٥]:

أَنْتَ والنَّخْلُ صِنْوانِ

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٣٣.

(٢) البلاغة العربية، قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٢٣٦.

(٣) السابق، ص٢٨٤.

(٤) يقتصر الهدف من التقديم والتأخير في كتب النحاة القدماء حتى يكادوا يتفقون على ما ذكرناه، راجع: ابن جني، الخصائص، والسكاكي، مفتاح العلوم،.

(٥) الأعمال الكاملة، ص١٣.

هَذَا الذي تَدَّعيه النَّيَاشينُ
ذَاكَ الذي تَشْتَهيه البَّسَاتينُ
هَذَا الذي
دَخَلَتْ إلَى أَفْلاكِه العَذْرِاءُ
ذَاكَ الذي
خَلَدَت إلَى أَكْفَالِه العَذْرَاءُ
...
حينَ اسْتَبَدَّ بكَ الهَوى
فَشَقَقْتَ بينَ القريتَين عَصَاكْ
وكَتَبْتَ نَافِرةَ الحروفِ بِبَطْنِ مكَّةَ
والأَهِلَّةُ حولَ وجهِكَ مُسْتَهِلَّةُ
والقَصَائِدُ فـــي يديكَ مصَائِدُ

قد تقدم شبه الجملة المتمثل في الجار والمجرور في عدد من سطور النص السابق فمنـــها قوله: (إلى أفلاكه العذراء)، و(إلى أكفاله العذراء) على الفاعل، فالتحرك الأفقي بالتقـــديم والتأخير أدى إلى تغير الدلالة، ذلك أن الأصل تقديم الفاعل على المفعول، لكـــن التفاعـــل الذهني اقتضى الانحراف عن هذا الأصل لإثارة الذهن وتقوية الحكم وتقريره فـــ(دخلت إلى أفلاكه العذراء) يختلف عن (دخلت العذراء إلى أفلاكه)، و(دخلت إلى أكفالـــه العـــذراء) يختلف عن (دخلت العذراء إلى أكفاله)، فتقديم الجار والمجرور أخذ طابعا تصويريًّا مميزا، هذا بجانب التركيز الدلالي على اللفظ المتقدم (إلى أفلاكه، إلى أكفاله) لتكثيف الدلالة عن طريق إثارة الذهن.

وإذا ما وصلنا قول الشاعر (حين استبد بك الهوى) يستوقفنا الجار والمجـــرور (بـــك) المتقدم، إذْ إن الأصل (استبد الهوى بك) فلنتأمل كيف استطاع الشاعر التركيب بهذه الهيئة من إسقاط دقيق للتخصيص والقصر، ثم يفاجئنا الشاعر بتقديم شبه الجملة (فـــشققت بـــين القريتين عصاك) على المفعول به، ولا شك في أن لهذا التقديم نكتة بلاغية يحسن الوقـــوف عندها، حيث إن تقديم الجار والمجرور المتمثل في الظرف يبين عظمة المكان، فجاء التقـــديم لشبه الجملة لإفادة التخصيص والقصر، ويستمر الشبيتي في سلسلة التقديم للجـــار والمجـــرور

فيقول (والأهلة حول وجهك مستهلة)، فالأصل أن يقول: (والأهلة مستهلة حول وجهك).

ومن نماذجه –أيضا– قوله في قصيدة (مسافرة)[١]:

طَلعتِ علينا كضوءِ الفنارْ
يــَمــوجُ على ردهاتِ المطارْ
وجئتِ كموّالِ عطرٍ عنيفٍ
تراقصَ من حولنا وأنارْ
تــَمازجَ فيه احتراقُ الطيوبِ
ونجوى العزوبِ وصوتُ الكنارْ
...
وحقل ثريّ من الأبنوس
أغارت عليه حقولُ التتارْ
وألوانُ طيفٍ تلفّ المساءَ
فلون يُغيرُ، ولونُ يَغارْ
ولون ترامتْ عليه الظنون
...
وآخر يسبح فيه النهارْ
...
وتنسج من حولهن الغيوم
سديمًا رقيقًا بعيد القرارْ
وترحل في ظلّهن قلوب
وتلهث من دونهن بحارْ
...

يُرصد في هذه القصيدة مواقعُ عدة متمثلة في تقديم الجار والمجرور على الفاعل تتجلى في قوله: (تمازج فيه احتراق الطيوب)، و(أغارت عليه حقول التتار)، و(ولون ترامت عليه

(١) السابق، ص٢٠٧-٢٠٩.

الظنون)، و(وآخر يسبح فيه النهار)، و(وتنسج من حولهن الغيوم)، و(وترحل في ظلهن قلوب)، و(وتلهث من دونهن بحار)، وعند إرجاع هذه الجمل الشعرية إلى بعدها المعياري تكون وفق الترتيب الآتي:

تمازج احتراق الطيوب فيه / أغارت حقول التتار عليه/ ولون ترامت الظنون عليه/ وآخر يسبح النهار فيه/ وتنسج الغيوم من حولهن/ وترحل قلوب في ظلهن/ وتلهث بحار من دونهن.

ولعل السر وراء تقديم الجار والمجرور في الأمثلة السابقة إفادة التخصيص والاهتمام بالمتقدم (الجار والمجرور)، بما يحيل إليه من تخصيص المديح للمحبوبة وقدرتها القاهرة في انكسار ضعفها، فهي تجمع بين متغايرات شتى، تجمع بين ضعف الغيرة وانكسارها جنبا إلى جنب مع بطش الإغارة وعظم تأثيرها، وبهذا انطوت تلك المحبوبة على عالم يجمع بين المتغايرات التي يجلو تأثير المحبوبة في المحيطين بها، إضافة إلى أن تأخير الفاعل في الأمثلة السابقة من قبيل تشويق المتلقي لمعرفة القوة القاهرة التي تقوم بها المحبوبة.

ويعدُّ التقديم والتأخير من الأساليب التي تكشف عن موهبة الشاعر الحقيقية، ومدى تأثره بموقفٍ ما من مواقف الحياة الحزينة أو المفرحة، فهو تعبير حقيقي عن سياق الحال الذي يؤطر تجربة الشاعر[١]، ومثل ذلك قول الشاعر في قصيدة (شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم)[٢]:

تُحَدّثُ عنكِ ملاعبُ قَيسٍ
وليلَى
وكُلُّ التُّخومِ التي عَشِقَتْهَا الغُيُومُ
ورَفَّتْ عَليهَا دِمَاءُ القَبِيلَةْ

يبدو أن اهتمام الشاعر بأمر المحبوبة هو ما دفعه إلى تقديم الجار والمجرور في قوله: (تحدث عنك ملاعب قيس وليلى)، ومقتضى الظاهر للعبارة أن يقول: (تحدث ملاعب قيس وليلى عنك)؛ لأنه أراد أن يعطي المتقدم الاهتمام والعناية مؤخرا الفاعل؛ ليتم الوقوف على

(١) لمزيد من التفصيل حول هذا الأسلوب ينظر: القيم الجمالية في شعر القروي، إيمان محمد حسين القرشي، أطروحة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٠، ص ١٢٣-١٣٠.

(٢) الأعمال الكاملة، ص١٤٣.

المتقدم للاهتمام ولفت الانتباه، ونظرا لقدرة الشاعر على استخدام اللغة بإمكاناتها المختلفة التي تتيح «الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى، تحقيقا للتأثير الذي يريده»[١]، وكان سِيْبَوَيْهِ قد ذكر سببا عامًّا لتقديم أحد عناصر الجملة وهو الاهتمام والعناية، حيث قال عند ذكر الفاعل: «كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهو ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم»[٢]، وليكن في علم القارئ ودارس الأسلوبية أن الشاعر قد يلجأ لأسلوب التقديم والتأخير لأسباب ثلاثة تتفرع من السبب العام الذي ذكره سيبوبه، وهذه الأسباب هي:

الأول: سبب إيقاعي (موسيقي).

الثاني: سبب نفسي يرجع إلى شخصية صاحب النص.

الثالث: سبب تركيبي لغوي.

كما في قول الشاعر في قصيدة (الطير)[٣]:

كَمْ مِنْ يَدٍ صَبَّتْ عَلَى آثاره لحنًا رماديًّا
وكَمْ بِكْرٍ رَأَتْ يُمْنَاهُ قَانِيَةً وشَمَّتْ فِيهِ رَائِحَةً بَلِيدَةْ
وارَثْهُ صَهْبَاءُ الرمال عَنِ الرَّجَالِ
وطَوّقَتْ بغبَارِهَا الذَّهَبِيِّ هَامَتَهُ وجِيدَهْ

فتقدم الجار والمجرور على المفعول به لبيان حالة الطير -ويقصد بالطير نفسه- التي توحي بالكآبة والحزن في ذات الوقت، لتأمله بالمواقف غير المحددة وهي التي لا يقدر على اتخاذ قرار فيها؛ لكونها غير واضحة المعالم فوصفها باللون الرمادي، ولما التبس عليه الأمر قدم الجار والمجرور (بغبارها)، وهي رمال الصحراء التي تحيط به من كل جانب على المفعول به (هامته وجيده)، فهذه المخالفة في الترتيب كشفت لنا انزياحا في التركيب يتبعه معنى دلالي أوسع مما لو جاء على الترتيب اللغوي كما في الشكل الآتي:

(البنية السطحية تخالف مقتضى الظاهر):

عَلَى آثَارِهِ لَحْنًا رَمَادِيًّا

---

(١) شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١١٣.

(٢) الكتاب، ج١، مرجع سابق، ص٣٤.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٤٧.

وطَوّقَتْ بغبَارِهَا الذَّهَبِـيَّ هَامَتَهُ وجِيدَهْ

البنية العميقة حسب مقتضى الظاهر (الأصل اللغوي):

لَـحْنًا رَمَادِيًّا عَلَى آثَارِهِ

وطَوّقَتْ هَامَتَهُ وجِيدَهْ بغبَارِهَا الذَّهَبِـيِّ

٢- تقديم الجار والمجرور على الخبر:

ومن نماذج تقديم الجار والمجرور على الخبر قول الشاعر في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) [١]:

يا وارد الماء عِلّ المطايا

وصُبَّ لنا وطنًا في عيونِ الصبايا

فما زالَ في الغيبِ مُنتجعٌ للشقاء

وفي الريحِ من تعبِ الرَّاحلينَ بقايا

إذا ما اصْطَبَحْنَا بشمسٍ مُعتَّقةٍ

...

يا نَخلُ أَدْرِكْ بنا أول الليلِ

ها نحن في كبدِ التيهِ نَقْضِي النوافلَ

ها نحن نكتبُ تحتَ الثرى

مطرًا وقوافلَ

...

فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ

هذه القصيدة وسمها صاحبها بـ(تغريبة القوافل والمطر)، ولعل النص يأخذ من عنوانه نصيبا. فجاءت بعض تراكيبه بصورة غريبة، حيث تتبدى فيها غير حالة من التقديم، وهي (وصب لنا وطنا في عيون الصبايا)، و(فما زال في الغيب منتجع للشقاء)، و(في الريح من تعب الراحلين بقايا)، و(يا نخل أدرك بنا أول الليل)، و(ها نحن في كبد التيه نقضي النوافل)، و(ها نحن نكتب مطرا وقوافل)، و(فرتل علينا هزيعا من الليل والوطن المنتظر) ولا شك في

(١) السابق، ص١٠٥، ١٠٦.

أن في ذهن المتلقي مستوى معياريًّا يمكنه من أن يعيد إليه الترتيب الأصلي لهذه الجمل الشعرية، وذلك على النحو الآتي:

وصب وطنا لنا في عيون الصبايا/ فما زال منتجع للشقاء في الغيب/ وبقايا في الريح من تعب الراحلين/ يا نخل أدرك أول الليل بنا/ ها نحن نقضي النوافل في كبد التيه/ ها نحن نكتب مطرا وقوافل تحت الثرى/ فرتل هزيعا من الليل والوطن المنتظر علينا، وحين نوازن بين مستويي التركيب في بعديه (المعياري / الانزياحي) نجد فرقا مهما بينهما.

فالشاعر في المثال الأول: (وصب لنا وطنا في عيون الصبايا) أراد أن يجدد ويعزز الوعي بمكانة الوطن مفصحا عن العلاقة الوثيقة التي تربطه بوطنه، ولعل الجملة تفسر بسابقتها في النص حينما قال الشاعر: (صب لنا وطنا في الكؤوس)، هذه الجملة تختصر العلاقة بين الإنسان العاشق والوطن المعشوق الذي قد يتفلت منه الوطن حقيقة أو ظنا، فيذهب باحثا عنه من خلال تضاريسه أو يغمض عينيه ويتخيّله عالما جميلا.

فتلك الجملة الشعرية: (صب لنا وطنا في الكؤوس) تقدم عالما شعريًّا مختصرا يشد القارئ إلى قلب الوطن الموجوع بنا، وعلى هذا فالوطن المصبوب خمرا في عيون الصبايا صورة مركبة غريبة، تبرز لأجل ذلك درجة مرهفة من التوحد الجامع بين الذات الشاعرة والوطن، ويذّكر في سياق هذا التعزيز بأهمية الوعي بالوطنية بالطبيعة الخمرية الفريدة للوطن.

وقد غدت الصورة التركيبية للوطن المصبوب مظهرا عبقريًّا في لغة الشاعر من خلال تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور لنا) الواقع في محل نصب مفعولا به ثانيًا على المفعول به الأول.

ويستمر الثبيتي بالتغني بوطنه فيقول: (يا نخل أدرك بنا أول الليل / يا نخل أدرك أول الليل بنا) يكشف تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور بنا) على المفعول به الأول المكانة التي يحملها الشاعر في قلبه لوطنه، فهو يحب وطنه حد العشق الذي جعله يتجول في ربوعه طالبا من أصحابه في الرحلة والذين يشاركونه وطنيته، رامزًا لهم بشجر النخيل الذي يتميز بعراقة جذورها وعمقها في الأرض طالبًا منهم أن يسيروا أول الليل حتى إذا ما توسط الركب كبد التيه قضى الراحلون النوافل بعد أن قضوا الفرائض، (ها نحن في كبد التيه نقضي النوافل/ ها نحن نقضي النوافل في كبد التيه) مقدما الجار والمجرور على الخبر، وفي قوله: (ها نحن نكتب تحت الثرى مطرا وقوافل/ ها نحن نكتب مطرا وقوافل تحت الثرى) يتجلى التفرد والمزية

اللذان يحتلهما الوطن في قلب الشاعر الذي كتب حبه تحت ذرات الرمال، لتصبح كالنحت لا تمحوه الرياح.

ويختتم الثبيتي هذا النص بترتيلة من الليل والوطن المنتظر.

ومنه -أيضا- قول الشاعر في قصيدة (قرين)[١]:

في الصَّبَاحِ
وقَفْتُ مَليًّا
فَأَلْفَيتُ صَومَعَتِي مَنْزِلَكْ
فَاسْتَشَاطَتْ عُرَى القَلْبِ
لَكِنَّنِـــي حِينَ أَبْصَرْتُ عَينَيكَ
رَدَّدْتُ:
لِلَّهِ مَا أَجْمَلَكْ

فأصل الكلام وفق مقتضى الظاهر: وقفت مليًّا في الصباح، لكن التقديم والتأخير عمّق الدلالة عن طريق الإثارة والتشويق، وهو عنصر مهم في إحداث الشعرية، فالـــشاعر أرد أن يستوفي التقديم الشحنات النفسية التي امتلأت بها نفسه؛ فوقف في الصباح مليًّا، وكأنه يرى في الصباح متنفسا للهموم التي تنجلي بانتهاء الليل، فبعد أن أفرغ شحنات غضبه، ذهب إلى صومعته، ثم ردد: لله ما أجملك.

ومثل ذلك قول الشاعر في قصيدة (عيناك وألوان طيف)[٢]:

لعينيكِ
أَبـــْحرتُ عبرَ فصولِ الخريفِ
وسافرتُ في جسد الليلِ

إن أول ما يستوقف القارئ لهذه القصيدة افتتاح الشاعر لها بقوله: (لعينيك) حيث تقدم شبه الجملة (الجار والمجرور) على الفعل والفاعل (أبحرت)، إذ الأصل في الجملة من حيـــث الترتيب (أبحرت لعينيك عبر فصول الخريف)، وبهذا يكون الشاعر قد خالف النظام اللغوي

(١) السابق، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٢٣٥.

المألوف، حيث قدم شبه الجملة من الجار والمجرور على الفعل والفاعل لإفادة تخصيص المكان الجسدي (العين)، ولعل إبراز المعنى المقصود إلى المتلقي هو الذي فرض على الشاعر مثل هذا التقديم الذي جعل الجملة أكثر شعرية، فموقع اللفظ أسهم في تفسير القيمة الفنية للتقديم؛ لأن تصدير الشاعر لنصه بالمفردة المختارة تحمل شحنة يتقبلها المتلقي، وتمثل إحدى مراحل الاتصال بين المعنى وبينه، فتقديم الجار والمجرور دال على مدى حرص الشاعر على تسليط الضوء على عيني المحبوبة التي تبدو مآلا وغاية.

وهذا من شأنه تأكيد عظم الدلالة وتقريرها في ذهن المتلقي، مع ما يثيره من إيحاءات، إن الشاعر استطاع أن يزيد الالتفات إلى المتقدم عن طريق التقديم الذي شكّل بعدا إدراكيًّا لوعي الثبيتي بالأجزاء المتشابكة في صياغتها، «وهو ليس إدراكا آليًّا وذهنيًّا، وإنما هو إدراك خلاق يكثف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل فيها التفاعلات بفنيَّة تستمد قيمها من النحو الإبداعي»[١].

«فتحريك الكلمة أفقيًّا إلى الأمام، أو الخلف، يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي»[٢]، «فالتقديم والتأخير يرجع إلى فنيَّة المبدع، وهذه الفنية المتشابكة مع حسه الشعوري واللاشعوري، هي التي تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة»[٣].

٣- تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية:

إن الرتبة المحفوظة في الجملة الاسمية، تعرف بتقديم المبتدأ على الخبر، أو المسند إليه على المسند، غير أنه ثمة سياقات تعدل عن هذا الترتيب، حيث يتقدم فيها الخبر على المبتدأ أو المسند على المسند إليه، وقد استنبط علماء المعاني جملة من المسوغات لهذا العدول التركيبي، هي في حقيقتها أقرب إلى التعليلات النفسية، المتعلقة بنفسية المبدع، «وبناء العبارة في أصله بناء خواطر ومشاعر ومعان ومقاصد قبل أن يكون هندسة ألفاظ، وتصميم قوالب، وإذا كان السياق سياقًا فياضًا وحافلاً، أبدت هذه الزحزحات الخفيفة للكلمات غنًى وفيضًا»[٤]

(١) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٢٩.

(٢) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص١٦١، ١٦٢.

(٣) في البلاغة العربية، رجاء عيد، ط١، مؤسسة كليواباترا، القاهرة، ١٩٨٣ ص٤٩.

(٤) دلالات التراكيب، مرجع سابق، ص١٩٢، ١٩٣.

في الدلالات اللغوية.

إن معظم مسوغات العدول التركيبي تعود إلى عرض العناية والاهتمام بالمقدم به، ولننظر إلى عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) حيث يقول: «واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئًا -أي التقديم- يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام» [١]، ومعظم المسوغات التي ذكرت بوصفها تعليلات لمظاهر (التقديم) تعود إلى هذا الأصل، فقد ذكر البلاغيون أن المسند قد يتقدم على المسند إليه، إما للتشويق أو للتفاؤل، أو لغيرها من المعاني، التي تعود إلى انطباع المنشئ بالنسبة للمقدم، وموقفه منه، إيجابًا وسلبًا، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتمامًا من المتكلم، موجهة للمقدم، قد يكون مع المقدم، فيوصف بالإيجابي، وقد يكون ضده، فيوصف بالسلبي [٢].

ومن نماذج تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ قول الثبيتي في قصيدة (تقاسيم)[٣]:

صلاة
اخلعْ هُنَا نعليك
ثُمّ امضِ على قدم الثباتْ
واصعد إلى العتباتْ
وارفع يديك إلى السماءِ
قبّل نوافذه
ومرّ على صراط البينات البينات

وقوله في قصيدة (نشاز في نغمة الحب[٤]:

فيكِ إصرارٌ وفينا كبرياءْ

يلاحظ أن الشاعر عدل عن الترتيب اللغوي (إصرار فيك وكبرياء فينا) إلى لغة ذات سمات فنية فقوله: (فيك إصرار، وفينا كبرياء) ما كان ليمتلك من الأهمية والتكثيف الدلالي لولا تقديم الجار والمجرور (فيك، فينا) في السطر الشعري، ففي هذا التقديم تبرز العناية

(١) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص ١٠٧.
(٢) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص٦٥ -٦٧.
(٣) الأعمال الكاملة، ص٢١٤.
(٤) السابق، ص٢٨٣.

والخصوصية، ويكمن محل الاهتمام، فالمقصود هو إصرار المحبوبة وكبرياء ذات الشاعر بالتعبير بضمير الجمع للتفخيم، وليس على غيرهم، ولذلك جرى التقديم والتأخير.

ومن شواهده أيضا قصيدة (يا امرأة)[١]:

يا امرأة
بيننَا قَدَحٌ صامتٌ
كَيفَ أَعْبُرُ هَذَا الفضاءَ السَّحِيقَ
لِكَي أَمْلأَهْ
يا امرأة
بَينَنَا بَرْزَخٌ مِنْ جُنُونِ
وسُهْدٌ تَشَرَّبَ مَاءَ العُيُونِ
وحُزنٌ يَسُدُّ فَضَاءَ الرِّئَةْ
يا امرأة
بَينَنَا عَاذِلٌ لا يُرى
وعَينٌ مُجَافِيَةٌ للكَرَى
وليلٌ قناديله مُطْفَأَةْ
يا امرأة

من الملاحظ أن النص ابتدأ بنداء يعقبه جملة اسمية تقدم فيها الخبر (الجار والمجرور) على المبتدأ الموصوف بالصمت، وهذا العدول عن الترتيب اللغوي كثف الدلالة عن طريق إبراز البعد المكاني (بيننا) الذي استوقف الذات الشاعرة وشغلها، وقد مثل الحاجز عن التواصل مع المحبوبة، والمبتدأ المؤخر موصوف بـ(صامت، جنون، عاذل لا يرى)، وهذه الأوصاف تنبئ عن طبيعة الصلة بالمرأة المخاطبة، وطلب التواصل معها، وفي المقطع الأول جاء التساؤل بعد المبتدأ الموصوف ليكشف عن تشوق الذات الشاعرة لتلك المرأة والتواصل معها (كيف أعبر هذا الفضاء السحيق لكي أملأه)

وقوله قصيدة (ترتيلة البدء)[١]:

(١) السابق، ص٤٣، ٤٤.

جئتُ عرّافًا لهذَا الرَّملِ
أسْتَقْصِي احتِمَالات السَّوادْ
جئتُ أبْتَاعُ أسَاطيرَ
ووقتًا ورمادْ
بينَ عينيَّ وبين السبتِ طقسٌ ومدينةْ
...
هذه أولى القرَاءاتِ
وهذا ورقُ التِّينِ يبوحْ

ففي قوله: (بين عيني وبين السبت طقس ومدينة) انزياح واضح، فقد قدم الشاعر المسند (بين عيني وبين السبت) الواقع خبرا للمبتدأ (طقس ومدينة)، لاهتمامه بيوم السبت، وما يحويه هذا اليوم من تقلبات الطقس وانتقالات وتغيرات في المدينة التي يعيش فيها على أمل هذا الانتظار، فمدار التقديم هنا الاهتمام بشأن المقدم، وبهذا التركيب يؤدي بهذه البنية دورا واضحا في تنبيه المتلقي بشأن المقدم، ومثل ذلك قوله في قصيدة (عشقت عينيك)[٢]:

عشقت عينيك بحرًا لا قرار لهُ
عمري شراعٌ على شطآنه قلقُ
عشقت عينيك أنواءٌ معربدةٌ[٣]
وموسمًا عاصفًا في طبعه النـــزقُ
عشقتها شفقًا ناءٍ[٤] تجاذبني
فيه الطفولة والأحلام والألقُ
...
ماذا بعينيك؛ شوق أم مكابدةٌ

(١) السابق، ص٥٩.

(٢) السابق، ص٢٨١.

(٣) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (أنواءً معربدةً)؛ لأنها حال من العينين، ينظر السطر ما قبل السابق.

(٤) هكذا وردت في ديوانه، والأصل (نائيًا) بالنصب؛ لأنها صفة لمنصوب، لكنه جاء بها غير منصوبة لإقامة الوزن.

عنيفة.. أم نداء فيهما لبقُ

والحقيقة أن التقديم والتأخير يرتبط بنفسية الشاعر، وما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر، قد تكون من الأهمية له، فتشغله بحيث تتصدر كلامه فيقدمها[١]، وقد تهمه عناصر أخرى، فتأتي متأخرة وتتقدم العناصر ذات الأهمية، ومن هنا يتبين لنا أن التقديم والتأخير ليس تغييرا في ترتيب عناصر الجملة مع بقائها ثابتة في مواقع أخرى، ومختلفة في علامتها الإعرابية، ومن ثم وظيفتها في السياق «وأي تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر»[٢]، دون أن ينقص التركيب أي عنصر.

ومن ثم يصبح التركيب مكتملا من حيث مكوناتُه، على أننا قد نجد تغيرًا ما في التركيب، حيث يهتم الشاعر بإظهار عناصر ويترك أخرى، كما هو الحال في الحذف، وهو ما سنعرض له.

ثانيا: الحذف:

تمثل قضية الحذف إحدى القضايا المهمة التي تناولتها البحوث الأسلوبية والبلاغية والنحوية، بوصفها انحرافا عن مستوى التعبير اللغوي العادي، والحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها جميع اللغات البشرية، وهو في العربية أشد وضوحًا «ونحن نرى أن ثبات هذه الظاهرة في العربية ووضوحها يفوق غيرها من اللغات؛ لما جبلت عليه العربية في خصائصها الأصيلة من ميل إلى الإيجاز»[٣]، فهي لا تكتفي «بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضا حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من بأس»[٤].

«عدت الدراسات اللغوية الحديثة ظاهرة الحذف من مقاييس اتسام النصوص الأدبية بالعمق الجمالي والفني»[٥]، فالحذف يكثف دلالات النص الأدبي، وهو يرفد بنية النص بطاقة

(١) ينظر: من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م، ص٣٣١.

(٢) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٣١.

(٣) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص٩.

(٤) مجمع اللغة العربية، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة، ١٩٧٧، ص٢٣٢.

(٥) اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، عبد السلام المسدي، مجلة الأقلام، العدد٩، السنة ١٨، بغداد، ١٩٨٣، ص٧٧.

إيحائية منطوية على أبعاد فنية ونفسية، بغية تقديم ما يسهم في تبلور النص الأدبي، واتضاح جوانبه المتعددة، فهو بنية توليدية من نتاج تحولات البنية العميقة،؛ لذلك يجب الارتداد إلى البنية العميقة في أثناء التحليل دون الاكتفاء بمظاهر البنية السطحية [١].

يعرف (بيوجراند) الحذف بقوله: «إنه استبعاد العبارات السطحية لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، ومن هذا الاستبعاد يستطيع القارئ أن يتلمس المعاني التأويلية الصحيحة للنص، معتمدا على السياق اللغوي والسياق الموقفي؛ فوجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كلّ منها مع النص والموقف»[٢].

ويرى علماء النص في الحذف علاقة داخلية تقع في النص، وتسهم في ربط أجزائه عن طريق افتراض العنصر المحذوف الذي تدل عليه عناصر لغوية سابقة أو لاحقة[٣]، فقد ذكره (هاليدي) ورقية حسن بقولهما، هو: «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة قبلية»[٤]، والمظهر البارز لطبيعة الحذف هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص، «إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم يظهر في الجملة الثانية فراغا بنيويًّا يهتدي، المتلقي إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى»[٥].

و«يكثر الحذف في النصوص دون الجمل المنفصلة، ويساعد على ذلك أن النص بناء يقوم على التماسك، والاتساق، وهذان العاملان يساعدان منشئ النص على الاختصار، وعدم الإطالة بذكر معلومات فائضة»[٦].

والحذف لا يحسن في كل حال، فعلماء اللغة القدماء والمحدثون يشترطون في الحذف ضرورة وجود الدليل على المحذوف، إما من لفظه أو سياقه.

---

(١) ينظر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص١١.

(٢) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بيوجراند، ط١، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٤٥.

(٣) ينظر: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، محمد خطابي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩١، ص٢١.

(٤) السابق، ص٢١. نقلا من كتاب هاليداي، ورقية حسن، ص١.

(٥) السابق، ص٢١.

(٦) الدلالة والنحو، صلاح الدين حسنين، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، د – ت، ص٢٥٣.

فالحذف مدار اهتمام علماء العربية، فهذا (ابن جني ت ٤٦٣هـ) يعقد بابا سماه (في شجاعة العربية) يقول فيه: «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف»[١]، وقد التفت البلاغيون والنقاد العرب إلى قيمة الحذف في النص الأدبي إذ جعلوه مقتصرا على أحد طرفي الإسناد، «وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدهما اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية»[٢].

وقد اختلف المنظور النحوي عن مثيله البلاغي في زاوية النظر إلى ظاهرة الحذف، فالحذف في نظر النحاة له معايير تجيزه أوْ لا[٣]، أما البلاغيون فقد تجاوزوا ما يقوله النحاة ورأوا في الحذف مظهرا من مظاهر الإبانة والإفصاح، فالحذف عند الإمام عبد القاهر الجُرْجَاني (ت٤٧١هـ) ضرورة، وهو أفصح من الذكر، يقول مبينا دور الحذف في الدلالة: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى الحذف أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»[٤].

ويوقفنا على أسرار حذف المسند إليه النفسية قائلا، بعد أن عرض أبياتا فيها حذف للمسند إليه: «فتأمل هذه الأبيات كلها واستقْرِها واحدا واحدا، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف، إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليْت النفس عما تجد، وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن ربَّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[٥]، ويقول في موضع آخر: «أنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به»[٦].

---

(١) الخصائص، ابن جني، مرجع سابق، ص٥٤٤.

(٢) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣١٣.

(٣) للاطلاع على رأي النحاة ينظر مثلا: القرطبي في (الرد على النحاة).

(٤) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٤٦.

(٥) دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٥١.

(٦) السابق، ص١٥٣.

وقد سارع (ابن الأثير ت٦٣٧هـ) إلى وضع مقياس عام، يرتكز عليه الحذف، وهو أن «الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه من لغو الحديث، ولا يجوز بوجه ولا سبب»[١]؛ «لأن الدليل يعد مرشدا للقارئ؛ كي يهتدي إلى إيجاد المحذوف، وكيفية اختيار مكان المحذوف وتقديره، ومن ثم يثير لدى المتلقي الرغبة في إتمام النص بالحصول على العناصر المحذوفة، وتلك العناصر من بين المتطلبات التي تهمّ المتلقي»[٢].

هكذا يكون النص الإبداعي ملتقى الذوق الفني والإعجاب الذي يمتنع تفسيره بالقواعد المقررة على المنطق والملاحظة، وهذا ما يدل على طبيعة اللغة العربية التي تميل إلى الإيجاز الشديد، «وبذلك كان الرماني من الأوائل السباقين الذين التمسوا العلة البلاغية للحذف، وأنها ليست في الاختصار فقط، وإنما هو أمر نفسي بحت يجعل مجال الإحساس والشعور متسعا أمام السامع، فيتوهم كثيرا من الأشياء التي يحتمل أن يحمل معانيها اللفظ المحذوف، والمفهوم من الكلام في آن واحد ويشير إليها، وهذا هو المغزى البلاغي للحذف، قد نقله كثير من المتأخرين عن الرماني في تعليل إيجاز الحذف وبيان سره البلاغي»[٣].

ويقع الحذف غالبا على ما تضاءلت أهميته في النص، أو طغى عليه حضور العنصر الحاضر، فكأن «وجوده لا قيمة له؛ لأنه متمثل في الموجود من الألفاظ الأخرى»[٤]، ولكن «اقتصار الحذف على هذا الجانب يعد تقزيما لدوره، ففي الحذف جوانب مهمة تتجاوز أهمية الحاضر وغيابه، فقد أصبح عنصرا حافزًا للمتلقي؛ لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه، بوصفه منتجا ومسهما له، ومسهما في تشييده»[٥].

من هنا يستمد الحذف أهميته لكونه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر شحنة

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ط٢، ج٢، قدمه وعلق عليه: د. أحمد. الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ص٢٦٨.

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي الفقي، ط١، ج ٢، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٠٩.

(٣) أثر النحاة في البحث البلاغي، عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٢٤٣، ٢٤٤.

(٤) بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص٢٦٣.

(٥) قصيدة (إسماعيل) لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجماليَّاته، سامح الرواشدة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م٣٠، العدد٣، ٢٠٠٣، ص٤٧٢.

فكرية توقظ ذهن القارئ[١]، حيث يستثير فكر المتلقي حول هذا المحذوف، الأمر الذي يجعل المنشئ يتصرف بوجوه النحو طبقا لمبدأ الاختيار والانتقاء الذي يمليه عليه المعنى أو الغرض المقصود[٢]

ومهما يكن من أمر فإن الحذف من أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع، ليوفر لإبداعه حياة في خيال المتلقي، وهو بذلك يقيم عرى اتصال قوية بين المتلقي والنص، فقد «يقصد الشاعر أن يتجاوز عن أمر، أو يعظم أمرا على حساب المحذوف، أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص»[٣]؛ لذا يجب الاهتمام بالجانب التركيبي في الخطاب الأدبي، «هذا التركيب خاضع لقياس الاختيار الذي يعد عملية أساسية؛ ذلك لأن المتلفظ يعمد إلى تكسير الجملة العادية بحثا عن تركيب غير عادي، هو نواة أدبية الخطاب، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمفهوم الاتساع»[٤].

ودراستنا للحذف بوصفه ظاهرة أسلوبية في خطاب الثبيتي الشعري تخالف طريقة القدماء الشائعة في دراسة الظاهرة البلاغية، من حيث الاهتمام بالشاهد فقط دون الاهتمام بالهدف الذي ينبغي له أن يكون الغاية من الدرس البلاغي، ونعني به الكشف عن أسرار التعبير ودلالته الكامنة في خصائصه التركيبية.

وللحذف طرق عدة: منها ما يفسر بحرف أو أكثر، ومنها ما يفسر بكلمة واحدة أو أقل، ومنها ما يفسر بجملة أو أكثر، وقد يصل الحذف إلى ما يفسر بموقف كامل أو صورة كاملة، وبناء على ذلك سأقف عند عدد من الأمثلة التي تبين طبيعة الحذف، وكيف يؤدي دوره في بنية النص الإبداعي، ومن أبرز مظاهر الحذف الشائعة في خطاب الثبيتي:

١- حذف المسند إليه (المبتدأ):

يتصدر حذف المسند إليه عن طريق الاستئناف أكثر مظاهر حذف المسند إليه، وهو نوع من الحذف يعتري التراكيب الإسنادية، بوصفه عنصرا لغويًّا لا تحصل فائدة الخبر إلا به، فإن حذفه يقدم نموذجا أسلوبيًّا مميزا، فغياب المبتدأ يشكل في أحيان كثيرة دلالة تفوق

(١) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص١٣٧.

(٢) ينظر: الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٢.

(٣) قصيدة (إسماعيل) لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجماليَّاته، مرجع سابق، ص٤٧٢.

(٤) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤، ص٨٦.

حضوره في التركيب، ذلك أن المحذوف لا يستغنى عنه إلا بقرينة تدل عليه، وكثيرًا ما يرد في اللغة معتمدًا على عنصر واحد هو الخبر يقدر فيه المبتدأ المحذوف، ذلك أننا نفكر بجمل ولا يمكن للعنصر الواحد أن يكون مفيدًا بمفرده، فلا بد من تقدير اعتماده وإسناده إلى عنصر آخر منويٍّ ذهنًا حتى تتكون منهما جملة، ومن ذلك قول الثبيتي في قصيدة (تعارف)[1]:

غُرْفَةٌ بَارِدَةْ
غُرْفَةٌ بَابُهَا...
لاَ أَظُنُّ لَهَا أَيَّ بَابٍ
وأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةْ
غَبَشٌ يَتَهَادَى عَلَى قَدَمينِ
...
قُلْتُ: مَنْ؟
قَالَ: حَاتِمُ طَيٍّ وأَنْتَ؟
فَقُلْتُ:
أَنَا مَعْنُ بن زَائِدَةْ

ظهر حذف المبتدأ مرارًا في هذا النص، فقد وردت كلمة (غرفة) مرتين تعلن لنا عن غياب المسند إليه، وهذه الكلمة المكررة تتكئ في كل مرة على مبتدأ محذوف دل عليه السياق، ويمكن تقديره بـ(هذه)، وكذلك حذف المبتدأ وأبقى الخبر المقدم في قوله: (قلت: من؟) والتقدير (من أنت) وفي قوله: (قال: حاتم طي وأنت؟) حذف المبتدأ المقدر بالضمير (أنا) وحذف المبتدأ المؤخر في الجملة الثانية وتقديره (وأنت من؟)

ومن يمعن النظر في هذا النموذج يجده معبرا عن إحساسه بالغربة والألم، وقد أثرا في بدايات جمل الشاعر التي أخذ يصف بها محتويات المكان من حوله قبل أن يتم التعارف، فصار يختصر ويوجز في الكلام ليبرز حالة الحيرة والاغتراب التي كان يعيشها الشاعر، والشاعر بهذا الصنيع جعل المسند أول ما تتلقاه عين المتلقي؛ مما يجعل هذا المسند مفتاحا

(١) الأعمال الكاملة، ص٣٥، ٣٦.

للنص ينطلق منه الشاعر، ويبني عليه أفكاره ومعانيه، إضافة إلى الحذف البصري للخبر.

ومثله- أيضًا- في قصيدة (القرين)[١]:

مقيمٌ على شغف الزوبعةْ
له جانحان[٢]، ولي أربعةْ
يخامرني وجهه كلّ يومٍ
فألغي مكاني وأمضي مَعَهْ

تتمثل ظاهرة الحذف في هذه الأبيات في قول الشاعر (مقيمٌ على شغف الزوبعةْ)، حيث حذف المسند إليه (المبتدأ) في السطرين الأولين من النص والتقدير: قريني)، وتنحصر دلالة الحذف هنا في التعظيم والتفخيم لما فيه من الإبهام، حيثُ إن عظم قدر القرين عند الشاعر يغني عن ذكره، ويجعل فيه إبهامًا أيضًا لمن يجهل هذا المحبوب، حيث «يندرج في دائرة المبدع واتصال حركته الذهنية بما يتحدث عنه، إذ تنتاب المبدع في مثل هذه السياقات حالتان متضادتان، إحداهما تجعل نظرته إلى المسند إليه قائمة على نوع من التقدير والتعظيم لما فيه من الإبهام، والأخرى تجعلها قائمة على الامتهان والتحقير، وهو ما يجعل السياق مزدوجا في فاعليته الإنتاجية»[٣]، وفي مجال الوصف يقول الثبيتي في قصيدة (عاشقة الزمن الوردي)[٤]:

كمَا تورِقُ الدالياتُ
ويَرْتعِشُ الموجُ
صوتُك يطعَنُ خَاصرةَ العِشْقِ
يَنْخَعُ أَوردَةَ الجرحِ
يَعْبُرُ كُلَّ المسافاتِ
كُلَّ الحدُودِ
يُعانِقُ لَحْنَ العنَاقِيدِ

فقوله: (كمَا تورِقُ الدالياتُ... ويَرْتعِشُ الموجُ): هو قول يصف به صوت المحبوبة

(١) السابق، ص٦٣.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: جناحان.

(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٢١٩.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٢٤٤.

الذي دل على وصفه له قوله: (صوتُكِ يطعَنُ خَاصرةَ العِشْقِ)، والتقدير: (صوتك يطعن كما تورق الداليات ويرتعش الموج)، وحذف المسند إليه في مجال الوصف دائما ما كان يأتي لغرض التعظيم والتشويق لهذا المحذوف.

فالشاعر في مفتتح النص أخفى الموصوف وصرح بالوصف، حيث جعل صوتها حين تبدأ بالحديث كبدايات أوراق الداليات، وهو العنب الأسود، وكأن صوتها حين تهمس به يحرك فيه أحاسيس الحب والشوق والأمل، كموسم جديد مثمر تورق أشجاره كما يثمر صوتها العاشق حبًّا وعشقًا. ولم يكتف بهذا التعبير، بل استمر في الإثارة بحذف المبتدأ ليخبر عنه بأنه (يَرْتعِشُ الموجُ) فصوتها يتدفق في ضعف الموج الهادئ الذي لا تكون حركته إلا ارتعاشة ضعيفة على سطح البحر، كهمسات صوتها حين تهمس بها إليه، فكأن الكون كله ينصت ليستمع لهذا الصوت الضعيف الرقيق الذي يهمس بأرق كلمات الحب.

ولا شك في أن الحذف هنا حرك مشاعر الإثارة والترقب؛ ليتمكن القارئ في السطر الثالث من معرفة هذا الذي لم يصرح به الشاعر ويصفه بهذه الأوصاف الرقيقة، وهو صوت المعشوقة الذي صرح به في السطر الثالث (صوتُكِ يطعَنُ خَاصرةَ العِشْقِ).

وقد يتوالى حذف المسند إليه مكونا شريطا تتكثف فيه الدلالة، ويزداد إحساس الشاعر بما يطرحه من معان، ومن هذا قوله في قصيدة (سألقاك)[1]:

لألقاكِ حُلْمًا
أعانقُ فيهِ جُذورَ كيانِي:
التَّمَرُّد والكِبْرِياءْ

حذف الشاعر المبتدأ من الجملة الاسمية الثانية، والتقدير: هما التمرد والكبرياء، والحذف هنا لغرض التأكيد والحصر، فهو يؤكد أن جذور كيانه تتمثل في عنصرين أساسيين هما التمرد والكبرياء، التمرد على الواقع، والكبرياء أمام المصاعب، وهذا بلا ريب يوصل المعنى إلى المتلقي في إيجاز وحسن بيان.

٢- حذف المفعول به:

قد تتركب الجملة من المسند والمسند إليه وحدهما، وقد يزاد عليهما من الألفاظ بغرض

(١) السابق، ص١٣٨.

استيفاء الدلالة، وهو ما يسمى (فضلة) وهو أنواع كثيرة منها: المفعول بـه، وهـو أكثـر الفضلات حذفا وأوسعها انتشارا في شعر الثبيتي، ويكون حـذف المفعـول كمـا يقـول (عبد القاهر الجُرْجَاني) «في كل موضع كان القصد فيه أن تثبت في نفسه فعلا للشيء، وأن تخبر بأن من شأنه أن يكون منه، أوْ لا يكون إلا منه، أوْ لا يكون منه، فالفعـل لا يعـدّى هناك؛ لأن تعديته تنقض الغرض وتغير المعنى»[١]، وقد ورد حذف المفعول به كثيرا في شعر الثبيتي، ومن أمثلة هذا اللون من الحذف قول الشاعر في قصيدة (الأعراب)[٢]:

لَيتَهُم حِينَمَا أَسْرَجُوا خَيلَهُم
وتَنَادَوا إِلَى سَاحَتِـي
أَوقَدُوا نَارَهُمْ تَـحْتَ نَافِذَتِـي
واسْتَرَاحُوا

فقد حذف الشاعر المفعول به للفعل (استراحوا) المتمثل في شبه الجملة والتقدير (مـن تعبهم)، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الحذف في حديثه عن الأعراب حين يـسرجون خيلـهم، وينتقلون ليوقدوا النار، ويستريحوا من تعبهم، وبحذف الشاعر مفعول (استراحوا) يكون قد أسر ذهن المتلقي نحو الفعل ذاته؛ ليبين أن القصد هو التعبير عن سرعة الأحـداث، وتتـالي حدوثها بغير تراخٍ أو ترتيب أو تأخير، وبهذا يكون التركيب في غنى عن هذا المفعول.

٣- حذف التمييز:

إن من ضروب الحذف حذفَ التمييز، وقد أتى في موضع واحد فقط عند شاعرنا محمد الثبيتي، وهو قوله في قصيدة (البابلي)[٣]:

فَاقْتادهُ وثنٌ عبقريٌّ إلى حيثْ
لا تُشرق الشمسُ
بعد ثلاثٍ أَتَى مُورقًا

حذف الشاعر تمييز العدد (ثلاث)، وهدفه من هذا الحذف إثراء المعنى عن طريق تخيـل عدة تمييزات تحتمل تحقيق هذا التمييز المحذوف، ويمكن أن يكون التقدير: (ثلاث سـاعات/

(١) السابق، ص١٥٥.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٣٣.
(٣) السابق، ص٨٧.

ثلاث ليال/ ثلاث سنين)، والشاعر هنا قد وضع الجملة في إطار مفتوح غير محـــدد بتمييـــز معين، ليعطي المتلقي وفرة من الاحتمالات، والمبدع من هذه الناحية يمنح المتلقي أفقا أرحب يختار من خلاله ما يتوافق مع فهمه، وبذلك يظل العمل الفني حيًّا لا يموت.

٤- حذف الفعل:

يمثل حذف الفعل مظهرا من مظاهر العدول الأسلوبي الذي يتم من خلالـــه انجـــذاب الذهن إلى موضع الحذف الذي تم التعبير فيه عن المعنى المقصود بلفظ أقل من المتعارف عليه واف بالمراد لفائدة[١]، «حيث يمثل العنصر المحذوف جدلا ذهنيًّا يحدث فيه نشاط قرائي يقدم فيه المتلقي أكثر من توقع للعنصر اللغوي المحذوف، دون أن يتم حسم توقع هذه التوقعـــات للعنصر اللغوي المحذوف من التركيب»[٢]، حيث إن «كل بنية تركيبية، وكل وقفة دلالية، لا تحسم إنتاجها، وإنما تطرحه تحت سيطرة التأجيل»[٣]، «هذا التأجيل هـــو ســـر خلـــود النصوص العظيمة التي ما زالت تشغلنا حتى يومنا هذا نمارس فيها التحليل، والتأويل، دون أن يدعي ناقد، أو دارس أنه قد قال فيها الكلمة الأخيرة»[٤].

ومن نماذج هذا اللون من الحذف عند الثبيتي قوله في قصيدة (مساء وعشق وقناديل)[٥]:

تنشقّ عنها جراح المدينةِ
هنا أيُّها الزمن المتسربل بالوهمِ
تأتي البراعم مُثقلةً بالسؤالِ
وتولدُ كلّ الرياحينِ

وقوله أيضا في قصيدة (الوهم)[٦]:

وأتيت مع شمس الصباحْ

---

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، يوسف أبو العدوس، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكـــة الأردنيـــة الهاشمية، عمان، ١٩٩٩، ص٩٠.

(٢) الخطاب الشعري في الستينيات، هشام محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٢٥٣، ٢٥٤.

(٣) هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، محمد عبد المطلب، دراسات أدبية، الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص١٤.

(٤) السابق، ص١٢.

(٥) الأعمال الكاملة، ص١٦٩.

(٦) السابق، ص٢٥٧.

وهمًا بخاصرةِ الربيعْ
عِطرًا يـــَموج على الدروبِ
...
نورًا تألَّقَ في مسافاتِ المدى

الواضح من القصيدتين أن الشاعر حذف الفعل في كلتيهما، حيث يتبدى الحـــذف في القصيدة الأولى في السطر الثاني، ويمكن تقديره بـــ(قف)، كمـــا حـــذف الفعـــل المقـــدر بـــ(أتيت) في السطر الثالث والرابع من القصيدة الثانية، وبهذا الحذف تعطل الدور الوظيفي للمحذوف، وأصبح ذكره مخلا بالتركيب وشاعرية الجملة؛ لأن حسن العبارة يرجـــع «في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفى به العبارة، ويشتد به أسرها، ويقوى حبكهـــا، ويتكـــاثر إيحاؤها، ويمتلئ مبناها»[(١)].

٥- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به:

يعمد شاعرنا إلى حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية ويقتصر على المفعول به دون غيره من عناصر التركيب اللغوي المألوف، ومن نماذج ذلك قول الشاعر في قصيدة (أقول: الرمال ورأس النعامة)[(٢)]:

اسكبي في يدي لغة الرمل..
أغنية الماء

فقد حذف الشاعر المسند والمسند إليه؛ لأنهما مفهومان من السياق في السطر الـــسابق له، وتقدير المحذوف (اسكبي)، كما حذف حرف العطف وأسقط أحد نقاط الحذف بهدف الإيجاز والاختصار، واكتفى بذكر المفعول في السطر الشعري ليجعل منه نقطة الارتكاز التي يدور حولها النص، فالشاعر أراد التعبير عن سلاسة اللغة وجمالها بعد أن عبر عن كلماتهـــا، بأنها تنسكب على الألسنة كانسكاب الرمل في اليدين، بل كانسياب الأغنية الخفيفة الـــتي تنساب كالماء، فالشاعر هنا شبه تشبيها بتشبيه، ووصفا بوصف في تركيب إبداعي؛ أضف

(١) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، ط٤، مكتبة وهبة، مصر، القـــاهرة، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، ص١٥٣.
(٢) الأعمال الكاملة، ص١٩٦.

إلى هذا كله أن الحذف – هنا- جعل المتلقي شريكا في العملية الإبداعية، لأن إشـــراكه في الإنتاج الدلالي يتيح له أن يتدخل مباشرة في إحضار الغائب اعتمادا على السياق وقرائنـــه، بهدف الوصول إلى الدال المحذوف.

٦- حذف الحروف:

يندرج هذا النوع تحت سياق الاختصار والإيجاز، وحذف الحروف ظاهرة بـــارزة في أسلوب الثبيتي الشعري، وإن من أكثر الحروف المحذوفة في نصوص الثبيتي الشعرية أحـــرف النداء؛ حيث يحذف الثبيتي حرف النداء في بدايات قصائده أحيانا كثيرة، وأحيانا يحذفها في وسطها، ومن مظاهر حذف حرف النداء، قول الشاعر في قصيدة (سألقاك يوما)[1]:

سألقاك يوما ورَاء السَّديمِ

...

رَبيعيَّةَ الشَّوقِ

يَسْكُنُنـــي الصَّمْتُ والوجْدُ

...

رَبيعيَّةَ الحبِّ

حينَ تصيرُ المواسِمُ أَشْرِعةً

تَلْطُمُ الـــَموجَ

كُونِي أَنْتِ النَّسِيمْ

فقد حذف الشاعر حرف النداء، والتقدير: (يا ربيعية الشوق/ يـــا ربيعيـــة الحـــب)، وحذف حرف النداء –هنا– مطلب يطلبه السياق، فالشاعر يسرع إلى المحبوبة وتأخذه فرحة اللقاء، فليس أمامه إلا مراعاة المطلوب بسرعة مخاطبة ربيعية الشوق والحـــب دون حـــرف النداء؛ إشعارا بلهفته إلى اللقاء، هذا من ناحية، وإشعارا بمدى قربها الروحي والمكاني منـــه، وبقربها إلى نفسه لم يحتج إلى نداء من ناحية أخرى، وبهذا جعل المنادى في صدارة الـــسطر الأول من المقطع الثاني والثالث من القصيدة، والعرب تصدر كلامها بالأهم.

فنلاحظ أن شاعرنا يتجه إلى حذف حرف النداء حين يعتريه الهم والحزن، ويخيم الأسى

(١) السابق، ص١٣٥-١٣٩.

على مخيلته، ومن ذلك قوله في قصيدة (اختناق)[١]:

سَمْرَاء
أَرْوقةُ الشُّعاعِ تَزاحَمَتْ
فِيهَا الظلالُ وغامَ وجهُ المشرقِ
سَمْرَاء
سَوطُ الليلِ يُلهِبُ أَضْلُعِي
ويزيدُ من عبثِ الهمومِ بِمفرقِي
أَرهقتُ أحلامي، ذَبَحْتُ قصائدِي
فِي معبد الشمسِ التي لَمْ تُشرقِ
وصهرتُ في قلبِ الجحيمِ دفاتري
ودفعتُ في لُججِ المخاطرِ زَورَقِي
كَمْ ماتَ فجرٌ في جدارِ حديقَتِي
حتَّى ظنَنْتُ بأَنَّهُ لَم يُخلَقِ
لا تعشقِي، سَمْرَاء
إنَّ الليل يغتالُ الزهورَ
إذا نَمَتْ.. لا تعشقِي

فالحالة الشعورية ودوافع الإبداع لا تسمح للشاعر بالسيطرة على ملكاته، ولا بالاحتفاظ بالتركيب كاملاً؛ مما يتناسب مع حالة الفقدان التي يعيشها المبدع، وما تزدحم به نفسيته من معاني اللوعة والأسى؛ وهذا يجعله يأتي بالمنادى مجردا، فبدلا من أن يقول: (يا سمراء)، قال: (سمراء) حاذفا ومعبرا عما لا يستطيع التعبير عنه لو ذكر حرف النداء المحذوف، ذلك أن حذف حرف النداء دال على قرب المنادى من الشاعر، «هذه الطريقة التي تشير إلى قربها (أي المنادى) من النفس، ومثولها في القلب، فيخاطب خطاب الأنيس المفاطن من غير حاجة إلى تنبيه أو نداء»[٢]، وحرف النداء يقدر في كل مواضع الحذف

(١) السابق، ص٢٤٩، ٢٥٠.

(٢) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مرجع سابق، ص١٥٩.

السالف ذكرها بـــ(يا)، ولا يقدر سواه عند الحذف؛ وذلك لأن (يا) هي أم حروف النداء، وأكثرها استعمالا.

٧- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر:

يستخدم الشاعر هذا اللون من الحذف؛ ليمنح المتلقي فرصة التفكير في الإجابـــة عـــن السؤال المطروح، وبهذا يكون المتلقي شريكا للمبدع في العملية الإبداعية، ومن نماذج هـــذا الحذف قوله في نص (القصيدة)[١]:

القَصيدةُ
إمَّا قَبَضْتَ عَلَى جَمْرِهَا
وأذَبْتَ الـــجَوارحَ فـــي خَمرِهَا
...
فَحَتَّامَ أَنْتَ خلالَ الليالي تـــَجُوسْ
وعلامَ تَذودُ الكَرَى
...
كيفَ تأتِي القَصِيدةُ
ما بينَ ليلٍ كئيبٍ ويومٍ عبوسْ؟

ومثله-أيضا- قوله في قصيدة (صوت من الصف الأخير)[٢]:

هَل كنتَ يومًا في الحياةِ رسولا
أَمْ عَاملاً في ظِلِّها مَجْهولا
...
هَل أَنْصَفُوكَ بـــِما يصوغ بيانهم
أو عوّضُوكَ عنِ الطُّموحِ بديلا
ماذا جنيتَ، سوى العقُوقِ منَ الذي
أَسقيتُهُ[٣] نـــخبَ العلومِ طويلا

---

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٩٧، ٢٩٨.

(٢) السابق، ص٢٢١، ٢٢٢.

(٣) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم: (أسقيتَه) بفتح التاء؛ لأن الخطاب فيه كما سبَق ولحِق للمعلم.

يعرض الشاعر في النصين السابقين عن الإجابة عن الأسئلة التي طرحها، على الرغم من كون الأسئلة تقريرية تحتاج إلى جواب، فالحذف في نص (القصيدة) فيه إيحاء وتصوير لمعاناة المبدع في سبيل نظم القصيدة في نطاق، يخالف المألوف من حديث الشعراء عن مشقة نظم الشعر والمعاناة في الإبداع، وذلك حين يقع التصوير في نطاق أسئلة، تكشف عن وجه من المعاناة فريد، لا ينبع من النظم نفسه، وإنما يرتبط بالموقف والرؤية، وتتابع الصورة التي تبين المعاناة في الإبداع، فيعود الشاعر للتعبير عنها بلغة أقرب ما تكون إلى اللغة المباشرة معبرة عن الأرق الذي ينتابه بسبب سؤاله:

كيفَ تأتِي القَصِيدةُ

مابينَ ليلٍ كئيبٍ ويومٍ عبوسْ؟

وهذا السؤال يبوح بالترقب، والتساؤل عما عساها أن تقوله القصيدة، فهو يدل على الطموح وعلى الدور الذي تؤديه القصيدة في حياة الناس.

أما الحذف في نص (صوت من الصف الأخير) ففيه إيحاء بمدى ما يضطرم في نفس الشاعر من حزن وألم نحو الحال الظالمة للمعلم منذ عقود قديمة، فلما ثقل على الشاعر تقرير إجابات عن تلك الأسئلة المطروحة ألقاها في صورة استفهام محذوف الإجابة؛ ليشتت المتلقي حين يحاول الإجابة عنها مطالبا إياه أن يملأ هذه الفراغات من خلال إعمال خياله، واستدعاء الإجابات المحذوفة لا لمجرد استكمال الدلالة، بل لإضافة آفاق أرحب إليها، وبهذا يصبح المتلقي في حال مساوية لحال المبدع حينما ألقى الأسئلة مبعثرة دون إجابة.

وبناء على ما سبق عرضه يمكن القول: بأن الشاعر محمد الثبيتي قد وظف تقنية الحذف في منجزه الشعري توظيفا جيدا في إنتاج الدلالة وإبداعها بما يحقق الغايات والدلالات التي سعى إلى تحقيقها، ويلبي مقتضيات لغته الشعرية، وتطوير العملية الإبداعية من خلال إشراك المتلقي في إعمال فكره لاستدعاء الدال المغيب في النص، وبهذا يكون الحذف قد مثل نقطة الالتقاء بين المبدع والمتلقي، الأمر الذي عزز من شعريته، وعكس مدى فاعليته في الخطاب الشعري، ذلك أن الحذف يكون «عنصرًا مهمًّا من عناصر الاتساق الداخلي للنص»[1].

«فللحذف وظيفة مزدوجة؛ حيث إنه ينشط الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط المتلقي

(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٢٢١.

من ناحية أخرى، فضلا عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب والنطق والصمت، فالمباينة ببين كلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر، كما يستدعي الحاضر الغائب»[١]، فضلا عن كثافته الدلالية المقصودة.

والحقيقة أن الصياغة اللغوية للحذف تعتمد على إسقاط جزء من الكلام، سواء أكان المحذوف جملة أم فضلة؛ وهذا يعني أن في ذلك مخالفة لمقتضى الظاهر، ومثلها المخالفة لمقتضى الظاهر عن طريق التحول في الخطاب من صيغة إلى أخرى تتيح للمتلقي فرصة التفاعل مع المبدع، وهو ما يطلق عليه أسلوب الالتفات.

ثالثا: الالتفات:

يدور لفظ الالتفات في اللغة حول معاني التحول والانصراف من جهة إلى أخرى، فيقال: لفتَ وجهه عن القوم: صرفه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، واللفت: ليٌّ الشيء عن جهته، ولفتٌ فلانا عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات[٢].

ولا يختلف مفهومه في اصطلاح البلاغيين كثيرا عن معناه اللغوي، فهو يدل على «التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر»[٣].

«إن الأصمعي (ت٢١١هـ) أول من اقترح (للالتفات) اسمه الاصطلاحي في البلاغة»[٤]، ثم بلغت العناية به إلى الحد الذي جعل ابن المعتز (٢٩٦هـ) يورده في بداية الحديث عن محاسن الكلام[٥].

ويشرح ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) في كتابه (العمدة) كيفية حدوث الالتفات، فيرى أنه يتم حين «يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[٦].

ويرى (محمد عبد المطلب) أن هذا الانتقال يعتمد على المخالفة السطحية بين المنتقل عنه

---

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت، ص١٣٩.

(٢) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ج١٢، مادة لفت، ص٣٠١.

(٣) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص٢٢٣.

(٤) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ط١٣، دار المعارف، القاهرة، ص٣٠.

(٥) البديع، مرجع سابق، ص٧٣.

(٦) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، الجزء ٢، مرجع سابق، ص٤٥.

والمنتقل إليه، غير أنه لابد من إعادة الانتظام لهذه المخالفة بالنظر في المستوى العميق وإيجاد نوع من التوافق والانسجام بين طرفي الالتفات، إذ إنه لكي تتحقق بنيه الالتفات –بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق– لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه والملتفت إليه،؛ لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها[١]؛ ولهذا فإن الشرطين الواجب توافرهما لتحقيق الالتفات هما وجود تعبيرين يُستخدم في ثانيهما طريق مغاير لطريق الأول، وأن يكون التعبير الثاني معدولا به عن مقتضى الظاهر، وخلاف ما يتوقع السامع[٢].

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية تنبع من كونه «يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير»[٣]، وبذلك يمثل الالتفات «خاصية بارزة في حركة الصياغة موضعيًّا، حيث تتحور اللفظة في موضعها تحورا غير مألوف، يفرز دلالة فيها كثير مما لا يتوقعه المتلقي، وفيها كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة»[٤].

ومما هو جدير بالذكر –هنا– أن علماء البلاغة اختلفوا في تحديد مجال الالتفات وانقسموا في ذلك إلى فريقين[٥]:

الفريق الأول: ضيق دائرة الالتفات واقتصرها على المخالفة في الضمائر، وهو ما ذهب إليه جمهور البلاغيين كالسكاكي، والقَزْوِيْني، وغيرهم[٦].

في حين ذهب الفريق الثاني: إلى توسيع تلك الدائرة حتى شملت –إلى جانب المخالفة في الضمائر– المخالفة في صيغ الأفعال، والمخالفة في العدد، وعلى رأس هذا الفريق ابن الأثير[٧].

---

(١) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٣٩٢، ٣٩٧.

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، مرجع سابق، ص٧٧.

(٣) مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص٢٢٤.

(٤) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص١٨٨.

(٥) لست هنا بصدد الحديث عن القول في هذا الخلاف، ولذلك اكتفيت بالإشارة إلى رأي كل من الفريقين.

(٦) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ط١، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤٠٣هـ- ص١٩٩، والإيضاح في علوم البلاغة، ج٢، مرجع سابق، ص٨٥.

(٧) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء ٢، مرجع سابق، ص١٧٩-١٨١.

ومن صور الالتفات «التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب. والشرط اللازم لتحقق الالتفات –في أي من هذه الحالات الست– أن يعود الضمير إلى واحد، كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى المذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى، ومن الالتفات أيضا الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي»(١).

وبما أن المجال لا يسمح بدراسة الالتفات كله وحتى لا يكون الحديث عن الالتفات أمرا فوق طاقة هذا المبحث، فإن الباحثة ستخصص الحديث عن أسلوب الالتفات في حدود ما ذهب إليه الفريق الأول أي في الضمائر فقط، بما يظهر من الصور الست السابقة بشكل لافت في شعر محمد الثبيتي؛ لكون أسلوب الالتفات في الضمائر أحد السبل التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه إلى النص، فعن طريقه يعيد المتلقي قراءة النص، ويتعمق في بنيته اللغوية الخاصة؛ من أجل اكتشاف تثني الكلام وتلفته، واكتشاف المجال الدلالي الذي انتقل إليه إثر انتقال حركة الضمائر من صيغة إلى أخرى.

فالضمائر «تعمل على تعليق ذهن المتلقي وشغله بصفة دائمة بما يواجهه من ضمائر تدفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه»(٢)، فالالتفات إذن له غاية يقصدها المبدع، كما أن له دلالةً نفسية ترتبط بمتلقي النص؛ إذ يدفع عنه الملل والضجر لما يتميز به، فالالتفات «يكسر آلية عملية التوصيل ما بين النص والمتلقي؛ لأنه يحدث اهتزازا في مرجعية الضمير على المستوى السطحي للصياغة، فينتبه المتلقي لذلك بإعادة الاستقرار للضمير في مستوى البنية العميقة، وإذا لم يتنبه إلى هذا الانزياح عن مقتضى الظاهر حدث خلل لديه في مرجعية الضمير، وفقد تواصله مع النص، وقلّ بالتالي انفعاله به، وإدراكه لمراميه وجماليَّاته»(٣).

«أما بالنسبة للمبدع فإن الانزياح في الضمائر يتيح له حرية كبيرة في إضفاء الحيوية

(١) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص٢٢٣.

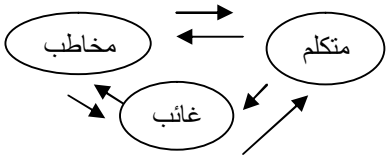
(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص١٤٣-١٤٤.

(٣) تحولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري، دار الحضارة، مصر، د ـــ ت، ص٣٠٦.

على تراكيب النص، من خلال تعدد زوايا الرؤية؛ لأن بنية الالتفات تسهم في خلق (الفجوة: مسافة التوتر) في جسد النص، وتمنح المتكلم حرية كبيرة في المناورة»[١].

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مرجع سابق، ص١٣٦.

و«يُنتِج الانتقال من إحدى صيغ الضمائر (التكلم/ المخاطب/ الغائب) إلى صيغة مغايرة ستَّ صور، يمكن استخلاصها في الرسم المخطط الآتي:



(مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية)»[١].

ويعد الالتفات في شعر محمد الثبيتي آلية فعالة برزت كظاهرة أسلوبية في نماذج عدة من نصوصه الشعرية، مكسبة التعبير دلالات وإيماءات خاصة أضفت على التعبير عمقا وحيوية، وسأعرض فيما يلي عددا من النماذج التي تبين أهم أنواع مجريات السياق الضمائري المسمى بالالتفات في الديوان موضوع الدراسة، كما سأوضح من خلال عرض النماذج مدى أهمية الالتفات من الانزياح التركيبي في تعضيد وحدة النص دلاليًّا، ومن صور الالتفات في شعر الثبيتي ما يأتي:

١- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك:

يحقق الالتفات فائدة إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك التحولات التي لا يتوقعها في سياق التعبير، وما توحي به من إيحاءات ودلالات خاصة، ونظرًا لأن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن في تقوية نشاط السامع، وإيقاظ إصغائه إليه، فلا يمل من الأسلوب الواحد، ولهذا نجد أن الشاعر الثبيتي قد لجأ إلى هذا الأسلوب في قصائده الشعرية، ومن أهم ما يظهر من التفات في شعره هو الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب نقيضه، ومن نماذج هذا النمط قول الشاعر في قصيدة (أغنية)[٢]:

أَأَنتِ هُنَا؟
أَأَنتِ هُنَا قَابَ قَوسينِ مِن أَرَقِي العَذْبِ
كَي لاَ أَنَامْ
* * *
أَأَنتِ هُنَا

(١) المستويات الأسلوبية في شعر بلندر الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، مصر، دسوق، ٢٠١٠م، ص٢٨٤.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٣١، ٣٢.

يَا التِي أَسْكَنَتْنِـــي حَدَائِقَهَا
وحَبَتْنِي شَقَائِقَهَا
وسَقَتْنِي رَحِيقَ الغَمَامْ
* * *

يَا التِي رُوحُهَا لَثِمَتْ وجَعِي
ومَلاَئِكُهَا هَدْهَدَتْ مَضْجَعِي
ثُمَّ أَسْرَتْ بِرُوحِي جَنُوبًا وشَامْ

بدأ الشاعر قصيدته بصيغة المخاطب (أنتِ)، ثم التفت إلى صيغة الغائب (هي/ هـــا)، حيث يجد المتلقي نفسه أمام ضمير غائب مرجعيته المخاطب نفسه أو جزء منـــه، فالـــشاعر يخاطب محبوبته بصيغة الاستفهام (أأنتِ هنا) ليعبر عن تمنيه وجود الحبيبـــة بقربـــه حيـــث يستشعر روحها تحوم حوله يحلق معها بذكرياته، وعبّر عن هذا القـــرب بعبـــارة (قـــاب قوسين)[1]، وفي تعبير من الشاعر عن قرب روح محبوبته منه جعله أقرب إليه من أرقه مـــع روحها وخيالها، وقد وصف أرقه بأنه (عَذب)، كجدول ماء ليصف لذته بهذا الأرق الـــذي يجعله قريبًا منها، ويجعلها قريبة منه ولو في خياله وأوهامه.

واستمر في خطابه لها باستخدام حرف النداء (يا) وبعدها الاسم الموصـــول (الـــتي)، ليلتفت فجأة إلى ضمير الغائب والحديث عنه بالأفعال (أسكنتني/ حبتني/ سقتني/ لثمـــت/ هدهدت/ أسرت)، كما استخدم ضمير الغائب مع الأسماء (حدائقها/ شقائقها/ روحهـــا/ ملائكها)، ليعبر اشتياقه لها في بعدها الجسدي عنه مع قرب روحها إلى خيالـــه، واســـتخدم الأفعال الماضية ليعبر بها عن ذاك القرب الذي كان قبل الابتعاد الجسدي، وبه يتمثل أسباب الاشتياق إليها، واستشعار قربها في بعادها عنه، فهي التي أسكنته حدائقها، واستقر حبـــه في قلبها وتغلغل فيه، وهي التي حبته شقائقها، أي قلبها الذي يشبه شقائق النعمان ذات الزهـــر الأحمر، وهي التي سقته رحيق الغمام، أي ماء المطر، فهي كفراشة جميلة تنتقل من زهرة إلى زهرة، لتسقي حبيبها رحيق المطر، في إشارة إلى حياة قلبه بحب تلك المحبوبة، كما يحيي المطرُ

(١) والقاب، المقدار، ومن القوس: ما بين المقبض وطرف القوس، وهما قابان. يقال: بينهما قاب قوس: كنايـــة عـــن القرب. وفي التنـــزيل العزيز (فكان قاب قوسين أو أدنى) أي: طول قوسين. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٥، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٣٢هـ-٢٠١١، ص٧٩٣.

الأرض بعد موتها.

وهي التي لثمت روحها وجعَه، ليعبر بكل رقة عن التناغم العذب بين هـذين القلـبين لدرجة أن الروح تستشعر آلام المحبوب، وتسعى للتخفيف عنه دون أن ينطق بوجعـه أو أن يظهر ألمه، وهي التي هدهدت ملائكها مضجعه، في تصوير يعبر عن مدى الراحة والهـدوء التي يستشعرها المحبوب مع حالة الحب التي يعيشها مع محبوبته، وكأنه يحلق معها في السماء بين الملائكة، وتهدأ خلجات نفسه لتنام في هدوء واطمئنان بين يديها، ثم أسـرت بروحـه جنوبًا وشامًا، في إشارة منه إلى ما يعتري المحب من مشاعر الحب والغرام حتى إنـه يحلـق بعيدا، ويرتحل هنا وهناك بقلبه مع دقات قلب المحبوبة التي تعبر بها عن أسمى مشاعر الحـب وأصدقها وأرقها، فكيف لا يستشعر وجودها في غيابها، وقربها في بعدها؟!

وهذا هو جمال الالتفات في هذه الأبيات، حيث استمر في قصيدته على نهج الالتفـات من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة في تعبير رائع عن القرب في البعد والوجود في الغياب، فيقول مبتدئًا ختام قصيدته بالخطاب ملتفتًا إلى الغيبة:

يَا التي سَكَنَتْ غُرْفَةً لاَ تُمسُّ سَتَائِرُهَا
وحِينَ لَـمسْتُ قُيُودِيَ كَانَتْ ضَفَائِرُهَا
فَاحْتَجَبْتُ بِأَحْشَائِهَا أَلفَ عَامٍ وعَامْ
وصِرْتُ أُغَنِّي بِلاَ شَفَتَينِ
وأَحْيَا بِلاَ رِئَتَينِ
وأُلْـجِمُ بَينَ يَدَيهَا خُيُولَ الكَلاَمْ

خاطب الشاعر المحبوبة مستهلا هذا الخطاب باستخدام أداة النداء (يا) وبعدها الاسـم الموصول (التي)، ليلتفت من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب والحـديث عنـه بالفعـل (سكنت)، كما استخدم ضمير الغائب مع الأسماء (ستائرها/ ضفائرها/ بأحشائها/ يديها)، ليعبر عن سعادتها بحبه واستقرارها في قلبه، لدرجة أنها تستغني عن الوجود كله به، فلا تُفكر حتى في النظر للخارج، وإنما تبقي على ستائر تلك الغرفة كما هي، لتحتويها فيهـا، تلـف حوله ضفائرها كقيد ناعم يبقيه إلى جوارها، ليحتجب بأحشائها ألف عام وعام، في تعـبير عن قوة هذا الاحتواء بين الحبيبين لدرجة أن الحبيب يرى نفسه قد صار هو ومحبوبته جسدا واحدا تختلط أحشاؤه، وتتحد دائما وأبدا، فصار يغني بلا شفتين، ويحيـا بـلا رئـتين، في

تصوير لحالة العشق التي يعيشها الشاعر، ويعيش بها في قربها وبعدها، لدرجة أن قلبه يغني طربًا في أعماقه دون أن تتحرك بغنائه شفتاه، ومحبوبتُه صارت رئتيه التي يتنفس بهما.

كما أنه يحرص على كل كلمة يقولها لها كي لا يجرحها بجماح كلماته وعباراته، وإنما يلجمها بين يديه، وينتقيها انتقاء قبل أن يبثها إياها، حيث تتناغم كلمات الشاعر في تشكيل صورةِ قربِ المحبوبة في بعدها، ووجودها في غيابها، فهي الحاضر الغائب، القاصي الداني في كل وقت وفي كل حين، ومن ذلك – أيضا– قول الشاعر في قصيدة (الطير)[١]:

يَا أَشْعَثًا عَقَرَ الطَّرِيقَ وشَلَّ بَادِرَةَ الخُصُوبَةِ
بَعْدَمَا وَهَنَتْ قَوادِمُهُ وأَضْحَى ورْدُهُ غِبًّا
وعَقَّتْهُ الطَّرِيدَةْ
قالَ الذي مسَّتْهُ نارُ الصَّالحينَ:
إذَا رأيتَ البدرَ مُكتملاً بأحداقِ النِّساءِ
وقَامتِ الجَوزَاءُ بينَ النَّخلِ سافرةً
تدُورُ الأرضُ دورَتَها الجديدةْ...

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب الخطاب المتمثل في (يا) النداء، ليعبر بخطابه عن كثرة ترحال هذا الأشعث وكثرة مسيره، الذي كان دون نتيجة، دل عليه قوله: (يا أشعثًا عَقَرَ الطريق وشلَّ بادرةَ الخُصوبة)، فالبادرة من كل شيء أوله، والخصوبة هي القدرة على الإنجاب والإنتاج، فكان كثرة مسيره وترحاله دون نتيجة؛ سببا في جعله عاجزا عن فعل أي شيء.

ولكي يؤكد هذا العجز التفت من أسلوب الخطاب إلى الغيبة، فقال متحدثًا عنه: (بعدما وَهَنَتْ قوادمُهُ وأضحى ورْدُهُ غِبًّا وعقَّتْهُ الطريدة)، فجعل معركته في الحياة وتحقيق أحلامه فيها كالورد، وهو نور كل شجرة يُشم، ووصفه بأنه بعيد، كحلمه البعيد المنال، ولتأكيد فشله في تحقيق حلمه والوصول إلى مراده، وكأن طريدته عصته وأبت أن تكون له بين يديه، وكذلك حلم وصوله إلى تلك المرأة، الذي لم يتحقق وفشل فيه.

واستمر الشاعر في التفاته من المخاطب إلى الغيبة بعدما استخدم هاء الغيبة في قوله: (قوادمه/ ورده/ وعقته)، فاستخدم فعل الغائب (قال) ليعبر به عن قوله الذي قاله له، ودل

(١) الأعمال الكاملة، ص٤٧، ٤٨.

على ذلك وصفه الذي قال: إنه (الذي مسَّتهُ نارُ الصالحين) وهو كناية عن كثرة سفره وترحاله، فنار الصالحين هي تلك النار التي يشتهر بها كرماء العرب، ويوقدونها ليعلم من يمر بها أنه يوجد هنا بيت، يكرم الأضياف، ويستضيف الرحَّل.

ومثله قول الشاعر في قصيدة (القرين)[1]:

مقيمٌ على شغف الزوبعةْ
له جانحان، ولي أربعةْ
يخامرني وجهه كلّ يومٍ
فألغي مكاني وأمضي مَعَهْ
أفاتحه بدمي المستفيقِ
فيذرفُ من مُقلتي أَدمُعَهْ
وأُغْمدُ في رئتيه السؤالَ
فيرفعُ عن شفتي إصبعَهْ

• أما زلتَ تتلو فصول الرمال؟

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب الغيبة، في حديثه ووصفه لهذا القرين، بإضافة هاء الغائب إلى كلماته، مثل: (له/ وجهه/ معه/ أفاتحه/ رئتيه/ إصبعه)، وأخذ يعبر عن حبه الشديد له وتعلقه به، وكأنه يحتويه داخل قلبه، حتى نبت له جانحان يضمانه ويحتويانه، فلا يصل إليه أحد، وكأن قرينه حين يذرف الدمع يذرفه من عيني الحبيب الآخر، والمعنى أنه يبكي إذا بكى حبيبه، وكأن دموع القرين تنساب من مقلتيه هو، ثم يوجه إليه ذاك السؤال الذي له وقع الألم الشديد الذي يسببه في قلب القرين، وكأنه خنجر أصاب رئتيه، وهنا يلتفت الشاعر من الغيبة إلى الخطاب في حالة تشظي الأنا، فيقول مخاطبًا إياه: (أما زلتَ تتلو فصول الرمال؟)، وكأن الرمال لها فصول أربعة كفصول السنة الأربعة، وتتلو هنا ليست بمعنى تلاوة الكلمات، وإنما هي تلاوة المتابعة، أي أنه يتبع فصول الرمال، ويقتفي أثرها.

ولا شك في أن الالتفات من الغائب إلى المخاطب يؤدي إلى المشاركة في الحدث الشعري على مستويين، وهما مستوى الغياب عن طريق مرجعية ضمير هاء الغائب، في بث

(١) السابق، ص٦٣.

وصف التمازج الجسدي والنفسي، وعلى مستوى الحضور عن طريق مرجعية ضمير (تـــاء) المخاطب، في مخاطبة الشاعر لذاته المتشظية، وسؤاله ذاك السؤال الذي يتألم منه، ولا يجد له جوابًا.

وقول الشاعر في قصيدة (الفرس)[١]:

أَسْرَجْتُهَا بالحُلْمِ والشَّهواتِ
والصَّبْرِ الجميلْ
عَانَقْتُهَا..
فَامْتَدَّ صَدْري سَاحلاً مُرَّا
تَنُوءُ بهِ تواريخُ النخيلْ
نَاجَيْتُهَا:
صَدئت لياليكِ القديمةُ فَاحرِقِي خَبَثَ
النُّحَاسِ
وأَشْرِعِي زمنَ الصَّهيلْ

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب الغيبة، مستخدمًا الأفعال: (أسرجتها/ عانقتها/ ناجيتـــها)، حيث يتحدث عن تلك الفرس التي أسرجها لينطلق بها في سبيل تحقيق أحلامه والوصول إلى شهواته، متسلحًا بالصبر الجميل، وقد عانقها في حب وضمها إلى صدره لينـاجيها ويهمـــس لها، وهنا التفت الشاعر من الغيبة إلى الخطاب ليشاركه القارئ أحلامه التي يناجي بها فرسه، ورغبته في التخلص من ذكريات لياليها القديمة كافة.

فخبث النحاس هو الشوائب التي تنتج عن إحمائه وطرقه وانصهاره، فهو يريد منـــها أن تحرق كذلك هذه الشوائب، فلم يكفه التخلص منها، وذلك حتى لا تبقى لها باقية، ولتنظر للأحلام المستقبلية التي رسمها في زمن تشرع فيه فرسه صهيلها، وهي تعـــدو بـــه لتحقيـــق أحلامه وآماله، والوصول إلى غاياته وطموحاته.

وقول الشاعر في قصيدة (قلادة)[٢]:

---

(١) السابق، ص٧٧-٧٨.

(٢) السابق، ص١٠٩.

تفُوحينَ من حُمّى شبابِي قصيدةً
أشاطرها لوني وشكلَ أناملي
أطارحُهَا الأسماءَ والأحرفَ التي
تصوغُ على وجهي تفاصيلَ قاتِلي
وألقِي على أفراحِهَا رونقَ الضُّحَى
وأسقي مُحيَّاها صباباتِ ساحِلِي

بدأ الشاعر أبياته بأسلوب الخطاب: (تفوحين)، حيث وجه كلامه للحبيبة التي شبهها بالوردة ذات الرائحة الجميلة الفواحة، التي تفوح عطرًا تستقيه من شبابه ليصوغها شعرًا وكلمات لقصائده، ثم التفت فورًا في الأبيات التالية إلى أسلوب الغيبة، ليتحدث عن هذه المحبوبة، ويعبر عن مدى حبه لها وتناغمه معها، وكأنه يشرح البيت الأول الذي خاطبها فيه في أبياته التالية؛ ليكون حديثه عنها في حضورها لا يختلف عن حديثه عنها في غيابها، بل إنه في غيابها يهيم شوقًا بها، ويتحدث عنها مفتخرًا متباهيًا بوردة شبابه وعطر قصائده.

واستخدم الشاعر هاء الغائب في الأفعال: (أشاطرها/ أطارحها/ أفراحها/ محياها)، ليعبر بها في جمل رائعة عن حالة التمازج التام بينهما، واصفًا لذة الحديث بينهما وتبادل الكلمات والحروف والمسميات.

ويظهر الارتباط في معنى الالتفات وغرضه الذي أفاد وصف حال الشاعر العاشقة والهائمة في هوى الحبيبة، ذات الأوصاف الفريدة.

٢- الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك:

إن الغرض الموجب لاستعمال الالتفات لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبًا كثيرة، لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على وفق الموضع الذي ترد فيه، وقد لجأ الشاعر الثبيتي إلى الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو يلجأ إلى نقيض ذلك، خاصة عندما يتعلق الحديث بذاته كشاعر أو عاشق،؛ ولما في هذا الالتفات من تعميق وتعميم للمعنى.

وقد يكون فيه خصوصية أخرى وفق السياق الوارد فيه، ومن شواهده في ديوان الثبيتي

قول الشاعر في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[١]:

أَمْضِي إِلَـــى الـــمَعْنَى
وبينَ أَصَابِعِي تَتَعَانَقُ الطُّرُقَاتُ
والأَوقَاتُ، يَنْفَضُّ السَّرَابُ عَنِ الشَّرَابِ
ويَرْتَـــمِي
ظِلِّي
أَمَامِي
أَفْتَضُّ أَبْكَارَ النُّجُومِ
وأَسْتَزِيدُ مِنَ الهُمُومِ
وأَنْتَشِي بِالـــخَوفِ حِينَ يـــَمُرُّ مِنْ
خَدَرِ
الوَرِيدِ
إِلَى
العِظَامِ

يلاحظ – هنا – تدرجا في حدة انفعالات الشاعر، ومن ثم كثافة الالتفات، فقد بـــدأ أبياته بالحديث عن نفسه مستخدمًا ضمير المتكلم (الياء)، في قوله: (أمضي/ أصابعي/ ظلي/ أمامي)، وقد لجأ إلى الالتفات الذي يمثل الانقسام الذاتي الذي يعانيه الشاعر في بحثـــه عـــن المعاني التي يريد التعبير عنها في قصائده وأبيات شعره، فهو يسعى إليهـــا في دروب اللغـــة، حيث تتعانق أساليبها وتراكيبها وتتشعب هنا وهناك، فيرى المعـــاني الجميلـــة مـــن بعيـــد كالسراب يحسبه الظمآن ماءً، ولكنه هنا يخبرنا بأنه عندما يأتي لهذا السراب، يجـــده مـــاء وشرابًا حقيقيًّا، في إشارة منه لقدرته على الوصول إلى المعاني المرادة في اتساع اللغة المترامية الأطراف كالصحراء.

وهنا التفت الشاعر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليتحدث عن ظله كجزء منـــه في هذه الصحراء، فجعل ظله يعبر عن تعبه وإنهاكه من كثرة المشي والترحال، فظله جزء منه

(١) السابق، ص٢٣، ٢٤.

هو نفسه، ولا شك في أن التفات الشاعر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيه دلالة أكيدة على ما اعترى الشاعر من تعب ونصب في سبيل البحث عن المعاني البديعة، والوصول إليها على الرغم من كل الصعاب.

ثم التفت الشاعر مرة أخرى من ضمير الغائب وبسرعة إلى ضمير المتكلم؛ ليتحدث عن حاله في طريقه الصعب، مستخدمًا الفعل المضارع بقوله: (أفتض/ أستزيد/ أنتشي)؛ ليعبر بها عن استمرار الصعوبات التي تواجهه في إخراج قصائده على الوجه الذي يرتضيه لموهبته الشعرية، فيكني عن صغار النجوم بالفتيات الأبكار في ليلة عرسها، وكأن الشاعر من طول سهره، يرى أنه أول من يرى بزوغ تلك النجوم الصغيرة وولادتها، وما تحويه من جمال وسحر ولذة.

ثم يعبر عن تعبه وكده بالاستزادة من الهموم، وكأنها طعامه وشرابه وزاده في حياته، ويستكمل الصورة في تعبيره عن انتشائه بالخوف من عدم الوصول إلى المعنى المراد أو عدم تلقي القارئ له بالقبول أو الفهم،؛ لما لهذا الخوف من لذة تسري في عروقه، وهنا يلتفت الشاعر مرة أخرى من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليتحدث عن هذا الانتشاء ويصفه وصفًا دقيقًا كما يحدث في جسده، فيستعمل فعل (يمر) ليعبر عن هذا الإحساس الذي يشعر به في كل أنحاء جسده، بالدم الذي يسري في العروق ذات الخدر والزرقة، ليصل إلى عظام الجسد فترتوي وتنتعش به.

يقول الشاعر في قصيدة (قرين)[١]:

سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْسًا تَهَاوتْ
وبَدْرًا هَلَكْ
وكِلاَنَا تَغَشَّتْهُ حُمَّى الرمال
فَلَمْ يَدْرِ أَيَّ رِيَاحٍ تَلَقَّى
وأَيَّ طَرِيقٍ سَلَكْ

راوح الشاعر –في النص السابق– في ضمير المتكلم بين التثنية والجمع فقد تحدث

(١) السابق، ص٣٧.

الشاعر في البداية بأسلوب المتكلم، وعبر عنه بالجمع في قوله: (نبكي/ نندب)، والمثنى (كلانا)، ثم التفت بعده مباشرة إلى أسلوب الغيبة فقال: (تغشته/ يدرِ/ تلقى/ سلك)، والمتأمل في النص يجد أن هذا الالتفات المفاجئ يعبر به الشاعر عن تغير حالة الحزن والبؤس التي يعيشها الشاعر مع قرينه الذي هو نفسه، فعبر عنها بقوله: سادران على الرمس نبكي، في كناية عن حزنهما وبكائهما على الحب الذي انتهى وفني، فالسادران هما التائهان اللذان تحير بصرهما من شدة الحر، والرمس هو القبر المستوي أو التراب الذي يُحثى على القبر.

فبكاؤهما هنا على هذا الحب الذي طواه الثرى، وشبهه بالشمس المشرقة حين تغيب، والبدر المنير حين ينقص، ثم ثنى في تعبيره عن الرفيقين ليلتفت منه إلى أسلوب الغيبة، ليعبر عن تلك الحالة الحزينة البائسة التي وصف فيها حاله مع المحبوبة، بعد أن هلك ذاك الحب الكبير وطواه الثرى بين رمال الصحراء المترامية الأطراف، حتى ثارت تلك الرمال وتغشتهم من كل مكان كالحمى تعصف بضحيتها، وتحيط بها من كل جانب، ولعل حديث الشاعر بضمير الجمع (نبكي/نندب) ما هو إلا تنبيه على البكاء والاحتراق وحمى الرمال.

ومن نماذج تحول الصياغة من المتكلم إلى الغائب ونقيض ذلك، والتي نجد أن الشاعر التفت في شعره إلى غائب آخر، وتجيء المفاجأة عندما يكون الغائب هو المتكلم نفسه، ولكن الذات الشاعرة انشطرت، لشد انتباه المتلقي الذي قد يجد الملل سبيلا إلى نفسه إزاء جريان الأسلوب على وتيرة واحدة، وذلك نجده في قول الشاعر في قصيدة (قرين)[1]:

في الصَّبَاحِ
وقَفْتُ مَليًّا
فَأَلْفَيتُ صَومَعَتِي مَنْزِلَكْ
فَاسْتَشَاطَتْ عُرَى القَلْبِ
لَكِنَّنِي حِينَ أَبْصَرْتُ عَينَيكَ
رَدَّدْتُ:
للَّه مَا أَجْمَلَكْ

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم، من خلال الأفعال: (وقفتُ/ فألفيتُ)، وأضاف ياء

(١) السابق، ص٣٩.

المتكلم إلى الصومعة (صومعتي)، ثم التفت من الخطاب إلى الغيبة ليتحدث عن جزء لا يتجزأ من ذاته، وهو (عُرى القلب)، وهي مداخل القلب وروابطه، حيث عبر بها عن نفسه عندما يتملك منه الغضب، ليوحي للقارئ بأن هذا الغضب كان نابعا من أعماق القلب، لكون صومعة الشاعر ومكان عزلته عن الناس، حيث أصبح هو منزل المحبوب ومقر إقامته، غير أن رؤيته ذلك الحب والحنين في عينيه، جعلته يهدأ ويردد: لله ما أجملك، ولهذا التفت الشاعر من الغيبة إلى المتكلم مرة أخرى، باستخدامه ياء المتكلم (لكنني)، وتاء الفاعل (أبصرتُ/ رددتُ).

ومن نماذج هذا النمط –أيضا– قول الشاعر في قصيدة (الصعلوك)[1]:

يفيقُ منَ الخوفِ ظُهرًا
ويَمضي إلى السوقِ
يحملُ أوراقَه وخُطاهْ
– مَنْ يُقاسمني الجوعَ والشِّعرَ والصَّعْلَكَةْ
مَنْ يُقاسمني نشوةَ التّهْلكةْ؟

يتقنع الثبيتي بقناع الصعلوك كنموذج للتمرد الفني والاجتماعي والبحث عن البديل، وهذا الاستدعاء ليس عبثا بل توجهه رؤيا عميقة ولهذا يفتتح الشاعر أبياته بالحديث عن الغائب، وعبَّر عنه بالأفعال: (يُفيق/ ويمضي/ يحمل)، وكذلك بهاء الغائب التي أضافها إلى: (أوراقه/ وخطاه)، في وصفه لذاك الذي يمضي في حياته بين الناس يحمل أوراقه، ويجر خطاه في حزن وأسى وألم، ليلتفت منه إلى أسلوب المتكلم، معبرًا عن مقولته وسؤاله الاستنكاري، الذي عبر به عن حالة الحزن والشقاء التي تعتريه وحده، فلا يقاسمه جوعه الذي يعاني منه أحد، ولا أحد ينظم معه شعره الحزين، ولا أحد يتصعلك معه تائهًا في الشوارع، ولا يقاسمه نشوة انتصار الموت ولذته، وتهلكته أحد للخلاص من بؤسه وشقائه في هذه الحياة، وقد عبر عن أسلوب المتكلم باستخدام ياء المتكلم في الفعل الذي كرره مرتين: (يقاسمني)؛ ليعبر به عن وحدته في هذه الحياة وحزنه الأبدي.

ومنه أيضا قول الشاعر في قصيدة (البشير)[1]:

(١) السابق، ص٧١.

أَنَا خَاتَمُ المَاثِلِينَ علَى النَّطْعِ
هذَا حُسامُ الخَطِيئَةِ يَعْبرُ خاصِرَتِي
فَأسَلْسِلُ نَبْعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دَمًا
فِي عُروق العَذَارَى
أَنَا آخِرُ الموتِ
أَول طِفلٍ تَسَوَّرَ قامتهُ
فرأَى فَلَكَ التِّيهِ
والزَّمَنَ المُتَحَجّرَ فِيهِ
رَأى بَلدًا مِن ضَبابٍ
وصَحْراءَ طاعنةً فِي السَّرَابْ
رأى زَمنًا أَحْمَرًا
ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها
وتَقَيَّحَ تَحْتَ أظَافِرِهَا الماءُ
حتَّى أَنَاخَ لها النَّخلُ أَعْناقهُ
فَأَطالَ بِهَا... واسْتَطَالْ
وأَفْرَغَ مِنهَا صَدِيدَ الرمال

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم المفرد (أنا)، وصار يصف نفسه بأنه خَاتَمُ المَاثِلِينَ علَى النَّطْعِ، والمقدمين على الموت، وأخذ يعبر عن استشعاره عظم خطيئته وذنبه حتى إن هذا الإحساس يكاد يقتله، لكثرة ما يعذبه ويحرقه، وعاد ليستخدم ضمير المتكلم (أنا) ليؤكد به أنه (آخر الموت)، وكأنه نهاية الموت والمراد أن الموت آخره ونهايته، وهنا يلتفت الشاعر من أسلوب المتكلم إلى أسلوب الغيبة، بينما لا يزال يتحدث عن نفسه.

وذلك عندما استخدم الأفعال: (تسور/ تقيح/ أناخ/ أطال/ استطال/ أفرغ)، كما استخدم في تعبيره عن الطفل الفعل (رأى) عدة مرات، حيث تدرج بذاكرته فيما رآه وعاينه في حياته منذ أن كان طفلاً، ولكنه يعرف جيدًا أن الموت هو النهاية الحتمية، لمن عاش حياته

(١) السابق، ص٩١، ٩٢.

في ضياع وضلال، كأنه في مفازة وتيه لا علامةَ فيها يُهتدى بها، فهو لم ير إلا تلاً من الرمل في الصحراء المترامية الأطراف التي لا يستطيع أن يهتدي فيها إلى طريق أو علامة، وكأن الزمن قد توقف به فلم تتغير أحداثه، ولم تعد لديه القدرة على الاهتداء إلى سبيل الحق، في هذه الحياة التي تشربت حمرة الدم، بسب دموية البشر وجرأتهم على الدماء، وصارت المدن تعاني من أجيال لا تحمل أملاً جديدًا، وتنوء بحمل أسلافها من الآلام والمحن.

ولعل الشاعر بهذا الالتفات استطاع أن يوضح صورة مقاربة لجيل يعاني من قسوة الحياة، حتى إنها تطحنه بين راحتيها، فلا يجد فيها متنفسًا، ولا بريق أمل للحياة بصورة أفضل وأجمل.

ويقول الشاعر في قصيدة (صَفحةٌ من أوراقِ بدوي)[1]:

أنا حصان قديم فوق غرّته
توزع الشمس أنوار الصباحاتِ
أنا حصان عصيّ لا يطوعه
بوح العناقيد أو عطر الهنيهاتِ
أتيت أركض والصحراء تتبعني
وأحرف الرمل تجري بين خطواتي

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم (أنا) ليظهر مؤكدا فخره واعتزازه بنفسه، حيث شبه نفسه بحصان قديم، ومن هذا التشبيه التفت إلى أسلوب الغيبة مستخدمًا هاء الغائب في وصف غرة حصانه في قوله: (فوق غرته توزع الشمس أنوار الصباحاتِ)، وهذا كناية عن استيقاظه المبكر لاستقبال الصباح، ورؤية شروق الشمس مع بدء نزول أشعتها على أهل الأرض.

ثم انتقل مرة أخرى من الغيبة إلى المتكلم مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا)، حتى يؤكد للقارئ تشبيهه لنفسه بحصان يستعصي ترويضه وتطويعه، فالتفت معه إلى أسلوب الغيبة ثانية بإضافة هاء الغائب إلى (يطوعه)، وقد كان يستطيع أن يستبدله بياء المتكلم فيقول (غرتي)، و(يطوعني)، غير أنه لما شبه نفسه بالحصان رأى أن يستمر في وصفه للحصان الذي يصف

(١) السابق، ص٢٠٤.

به نفسه ليؤكد مدى التشابه بينهما في الأصالة والتمرد على الواقع؛ ولتأكيد هذا التشابه صار الشاعر ينتقل في التفاتاته مرة للمتكلم ومرة للغائب.

وهنا يشبه نفسه بالحصان بطريق غير مباشر، فنسب الركض إلى نفسه مستخدمًا الأفعال (أتيت/ أركض/ أحرف الرمل)، ومضيفًا ياء المتكلم إلى: (تتبعني/ خطواتي)، فهو يركض في صحراء لا يرى إلا هي أمامه وخلفه، فكأنها تتبعه في كل مكان، مع ما يتركه أثر حبات الرمل على قدميه في أثناء جريه وركضه، وكأنها تحدثه بما تركه عليها من آثار تدل على خطواته، وتدل بها آثار خطواته على الرمال، كأنه حصان ينطلق في تلك الصحراء يعدو ويركض فيها متمردًا على الواقع، معتزًّا بأصالته، ساعيًا إلى غد أجمل، مهما لاقى من مصاعب، والأمثلة على هذا النوع من الالتفات كثيرة في إبداع الثبيتي، ولعلي أكتفي بما تم عرضه لأنتقل إلى الحديث عن الصورتين الخامسة والسادسة للالتفات.

٣- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم أو نقيض ذلك:

لما كان الالتفات من الظواهر التعبيرية التي يُعنى علم الأسلوب برصدها وتحليلها في لغة الأدب، ولونًا من ألوان مخالفة مقتضى ظاهر العبارة أو سياق الكلام، فإن قيمته تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه الشاعر بين العنصرين[١]، وهذا ما سنراه ظاهرًا واضحًا في التفات الشاعر في قصائده من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم ونقيض ذلك، وما يحققه هذا الالتفات من خلال النماذج الآتية:

يقول الشاعر في قصيدة (الأوقات)[٢]:

وأَفَقْتُ مِنْ تَعَبِ القُرَى
فَإِذَا الـمَدِينَةُ شَارِعٌ قَفْرٌ ونَافِذَةٌ تُطِلُّ عَلَى السَّمَاءْ
وأَفَقْتُ مِنْ سَغَبِ الـمَدِينَةِ خَائِفًا
فَإِذَا الهَوى حَجَرٌ عَلَى بَابِ النِّسَاءْ
وأَفَقْتُ مِنْ وطَنِي فَكَانَتْ حُمْرَةُ الأَوقَاتِ مُسْدَلَةً
وكَانَ الحُزنُ مُتَّسَعًا لَأَنْ نَبْكِي فَيَغْلِبَنَا النَّشِيدْ
ونَسِيلَ أغنية بشَارِعِنَا الـجَدِيدْ

(١) ينظر: استثمار العدول الأسلوبي، عيد محمد شبابيك، مقال على الشبكة العنكبوتية، www.alukah.net.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٤٥، ٤٦.

وأَفَقْتُ مِنْ زَمَنِـــي فَأَيقَظْتُ الكَرَى
وغَسَلْتُ بالـــمَاءِ الـــمُهذَّبِ مُقْلَتَيك
فَسَالَ مَاءُ السَّيفِ بَينَ شِفَاهِنَا والقُبْلَةُ الأولَى
فَأَوغَرْنَا صُدُورَ الطَّيرِ كِي تَشْدُو مُبَكِّرَةً
فَنُشْعِلَ قُبْلَةً أخْرَى عَلَى بَابِ الـــهَوى الشرقِيْ

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم، حيث أضاف تاء الفاعل إلى الفعل: (وأفقتُ) الـــذي كرره أربع مرات، ليصف به ما آل إليه حاله لما حل بالقرى، وما أصابه من المرض الشديد الذي أدى به إلى الإغماء ثم الإفاقة على سوء الحال في تلك المدينة الصغيرة، الـــتي تحتـــوي أهلها، ويعرف بعضهم بعضًا، وكأن شوارعها كلها ذابت بينها الحدود والفواصل؛ لتكـــون شارعا واحدا، وكأن بيوتها تداخلت وتمازجت لتكون بيتا واحدة، تطل نافذته على السماء لا يفصلها عنها أي فواصل، ولا يحدها أي حدود.

ثم حل بها ما حل بها، فصارت تفتقر إلى البشر ومظاهر الحياة فيها، بعد أن خلـــت في نظر الشاعر من الناس وغيرهم من مظاهر الحياة، ولهذا أفاق من تعب وجوع خائفًا، لكنـــه وجد أن الهوى والعشق تغلق عليهما تلك المرأة باب قلبها فلا تفتحه لأحد بعد ذلك، فهـــو متمكن منها حارس لها، يمنعها من الاندماج مع الدنيا القائمة خارج إطار قلبها ومحبوبهـــا، ولكن إفاقة الشاعر جاءت متأخرة، حيثُ انتهى كل شيء، ولم يعد هناك مجال للتراجـــع أو التعديل.

وهنا استخدم الشاعر ضمير الجمع في أسلوب المتكلم في الأفعال: (نبكـــي/ فيغلبنـــا/ ونسيل)؛ ليعبر عن حاله وحال تلك المرأة الوحيدة التي تشاركه أحزانه، ويـــشاركها قلبـــها ووجدانها، وقد اتسع الحزن بهما، في تعبير بليغ عن شدة الحزن وأنينه، حتى وصل به الحـــال إلى البكاء المرير والكثير الذي وجد له متسعا كافيا من الحزن وألم النفس، فيغلبهما نـــشيد الأمل، ليتحول إلى أغنية كالسيل الذي يجري في شوارع المدينة الجديدة، في إشـــارة منـــه لتحول نشيد الحزن الذي غلب بكاءهم إلى أغنية تملأ أرجاء الشارع الجديد، فالماضي بحزنه وألمه لا يزال حاضرا في هذا الحاضر ذي المستقبل المجهول الذي يحدوه بصيص الأمل.

وهنا رجع الشاعر إلى ضمير المتكلم المفرد الذي عبر عنه بالأفعال (وأفقتُ/ فأيقظـــتُ/ وغسلتُ)؛ ليلتفت من ضمير جمع المتكلم الذي عبر به عن حاله وحال محبوبته إلى ضـــمير

المخاطب، ليصف حال محبوبته وحدها عندما تحدث عن مقلتيها فقال: (وغسلتُ بالماء المُهذَّبِ مُقلتيك)، ليبدأ في وصف حالة الحزن التي ألمت بمحبوبته، وهي التي أراد أن ينسب إليها العفة والطهارة، فشبه دموع الحنين والحب التي غمرت مقلتيها، بالماء الذي وصفه بالمهذب في كناية عن عفة هذا الحب وطهارته وبراءته، وذلك لأن الحب المتبادل بينهما بريء طاهر؛ وهي السبب في هذا الطهر وتلك البراءة.

ثم انتقل الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم مرة أخرى بصيغة الجمع في قوله: (شفاهنا)؛ ليعبر به عن رونق هذا الحب المتبادل وجماله، حيث ترجم بين شفاه المحبين في قبلة أولى يرتشفان فيها الضرَب الذي سال بين شفاههما نقيًّا كماء السيف.

واستمر الشاعر في استخدامه لضمير المتكلم بصيغة الجمع في الأفعال: (فأوغرنا/ فنشعل)؛ ليعبر في هذا الالتفات المتقن عن شدة الحب واللوعة بين الحبيبين، ورقة هذا الإحساس الذي نما بينهما، حتى إن الطير غارت من حبهما، وقامت تشدو في الصباح الباكر بهذه المشاعر الجياشة، حيث جعلتها تترنم بها بين الأحبة، وصارت القبلة بينهما كالنار المشتعلة المتوهجة، التي تعبر عن عنفوان هذا الحب، وما يتضمنه من محبة صادقة وغيرة شرقية، وبراءته وعفته في ذات الوقت.

ومنه -أيضا - قول الشاعر في قصيدة (ترتيلة البدء)[1]:

جئتُ عرّافًا لهذَا الرَّملِ
أسْتَقْصِي احتِمَالات السَّوادْ
جئتُ أبْتَاعُ أسَاطيرَ
ووقتًا ورمادْ
بينَ عينيَّ وبين السبتِ طقسٌ ومدينةْ
خدرٌ ينسابُ من ثدي السَّفِينةْ
هذه أولى القرَاءاتِ
وهذا ورقُ التِّينِ يبوحْ
قُلْ: هُو الرَّعدُ يُعرِّي جسدَ الموتِ

(١) السابق، ص٥٩، ٦٠.

ويستثني تضاريس الخصوبةْ
قُلْ: هِيَ النَّارُ العَجِيبَةْ
تستوي خلف المدارِ الحُرِّ تِنِّينًا جميلاً..
وبكارةْ
نخلةٌ حُبلى،
مخاضًا للحِجَارةْ

بدأ الشاعر أبياته بضمير المتكلم، وذلك في قوله: (جئتُ/ أستقصي/ جئتُ/ عينيَّ)، وكذلك بدأ في وصف نفسه حيث جعل منها عرافًا يضرب الرمل، يستقصي به الأوهام الحزينة والظلال الكئيبة، والأساطير والبقايا الأليمة، ويعبر عن شوقه واشتياقه ليوم السبت؛ يوم اللقاء المنتظر ومع اشتياقه تنساب من عينيه دموع الشوق واللهفة والحنين، وهو يرقب تقلبات الطقس وتغيرات أحوال المدينة، ويضرب الرمل لعله يستقصي به أملاً يحلق في سماء أحلامه وأوهامه، ويسمع بوح أوراق التين والشجر وحفيفه، في هدأة السكون والليل الطويل.

وهنا يلتفت الشاعر من أسلوب المتكلم إلى أسلوب الخطاب مستخدمًا فعل الأمر (قُل) الذي تتمثل فيه حالة الأسى والحزن القابعة في ذات شاعرنا، الذي لم يرد أن ينسب هذا القول لنفسه مباشرة، فالتفت به من المتكلم إلى الخطاب، وكأنه يأمر نفسه بأن تتجرأ، وتقول هذا القول الذي شبه فيها الرعد بالريح والموت بالإنسان، واستثنى من هذه التعرية تضاريس الخصوبة في جسد الموت، وهي ما يعتري جسد الإنسان عندما يبلغ مرحلة الرجولة بالنسبة للرجل، أو مرحلة الأنوثة بالنسبة للمرأة، في كناية عن رغبته في التخلص من كل ما يؤلمه ويحزنه، والإبقاء على ما يمتعه ويسعده.

واستمر الشاعر في التفاته من المتكلم إلى المخاطب مستخدمًا فعل الأمر ذاته (قُل)؛ ليستكمل تعبيره عن حالة الحزن والأسى التي تجتاحه، واللهفة التي تحرقه، كنار تخرج من فم تنين[1]، فكل دفعة منها كعذرية الفتاة، فهي تحترق لأول مرة، ولا يتكرر احتراقها، وكنخلة حُبلى، لا ترمي إلا بأطيب الثمر وهو البلح، فنتاجها طيب حلو، وكذلك هذا الشوق

(١) التنين: حيوان أسطوري ذو شكل يجمع بين الزواحف والطير. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩٢.

المرتقب لأول لقاء واللقاء البكر لن يأتي إلا بأجمل الأمور وأطيبها، وختم مقولته بعبارة (مخاضًا للحجارة) كنهاية تشاؤمية تشبيه تلك البداية التشاؤمية التي بدأت بتقصي احتمالات السواد.

وكأن هذا الانتظار الطويل الذي يشبه انتظار الحامل البكر لأول ولادة لن يسفر إلا عن أمور قاسية كالحجارة، في كناية عن توقع الأسوأ متمثلا في استعارة تصريحية شبه فيها المولود الجديد بالحجارة، أما إن كان مقصد الشاعر بالمخاض من النهر الكبير هو الموضع القليل الماء الذي يعبر فيه الناس النهر مشاةً وركبانًا، فهي نهاية تفاؤلية، حيثُ إن تلك الحجارة في ذاك المخاض تعين الناس على العبور؛ لأنها تقلل من منسوب الماء، فهي كناية عن الأمل والتفاؤل.

ومن ثم فإن أسلوب الالتفات هنا يجعل القارئ في حيرة من أمره، حيث يحتار في توقع النهاية، أهي نهاية تشاؤمية، أم نهاية تفاؤلية، وهذا يثير الذهن ويُعمل الفكر، ويضيف جمالاً من نوع آخر على عبارات الشاعر وجمله الشعرية المنتقاة بعناية.

إن أسلوب الالتفات بوصفه ظاهرة أسلوبية؛ يشيع استخدامها في لغة الشعر؛ يمتاز بطاقة إيحائية؛ لأن بناءه يعتمد على الانزياح عن الأصل اللغوي، ومفهومه يتسع ليشمل كل تحول أو انكسار في نسق التعبير، لا يتغير به جوهر المعنى أو البنية العميقة له.

ومن خلال الاستقراء لبعض قصائد الثبيتي في (الأعمال الكاملة) نجد أن الشاعر قد لجأ إلى أسلوب الالتفات – في أكثر من موضع وبأكثر من صورة –؛ لكونه طاقة تعبيرية متمثلة في انتقال الكلام من أسلوب إلى أسلوب، مرتبط بالمخاطب والمتلقي[١]، فالمتلقي يزداد تنبها ونشاطا بفضل هذا الأسلوب، وأما ما يخص المبدع، فإن الالتفات أداة من الأدوات الأدائية الأسلوبية، وهو يقوم النص من خلاله برصد هذه الطاقات التعبيرية؛ لأنها تعطي الأداء قيمته الأسلوبية[٢].

إن الانزياح بجميع أنواعه التي تحدثت عنها في هذا المبحث ذو بعد دلالي، يكشف عن قدرة فائقة لاستغلال طاقات اللغة الإبداعية، فهي تفتح المجال أمام المتلقي، وتشغل ذهنه؛

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق ص٢٠٩.

(٢) ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص١٣٢.

ليكتشف عدة تأويلات وتخيلات توازي تصورات الشاعر نفسه إن لم تتفوق عليها.

كما يبدو للباحثة أن المبحث الأول من هذا الفصل والذي تضمن الانزياح الاستبدالي الذي يمثل الانزياح في الدلالة، بينما يتمثل الانزياح اللغوي في المبحث الثاني الذي تضمن الانزياح في التراكيب اللغوية، كالتقديم والتأخير، والحذف والالتفات، وبهذا تعاضد شِقَّا الانزياح في اللغة الشعرية عند الثبيتي الذي «كان يتجاوز المستوى المعياري لفهم القارئ متوسط الثقافة، ليحلق في سماوات الرمزية، وتضمين الميثالوجيا العالمية التي تنطلق بدلالات لا يلتقطها إلا القارئ الفطن، وصاحب القدر العالي من الثقافة»[1].

(١) متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، مرجع سابق، ص٥٦.

الفصل الثالث

ظواهر أسلوبية في شعر الثبيتي

ويتضمن ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: التَّكرار.

المبحث الثاني: التناص.

المبحث الثالث: المفارقة.

المبحث الأول
التَّكرار

ويتضمن ما يأتي:

تمهيد.

أسلوب التكرار عند العلماء والبلاغيين العرب القدماء.

أسلوب التكرار عند النقاد الأسلوبيين وعلماء البلاغة المحدثين.

أنماط التكرار في شعر الشبيتي:

١- تكرار الصوت.

٢- تكرار الفعل.

٣- تكرار الاسم.

٤- تكرار العبارة (الجملة).

٥- تكرار المقطع.

تمهيد:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية ذات القيمة العالية، والمبدعون يكثرون من توظيفه في النص الأدبي؛ لأنه يمنح العمل الأدبي جمالاً ويكسبه ثراءً دلاليًّا. وقد «ورد التكرار في الموروث البلاغي، ووضعت له حدود تدور حول التأكيد، وبلاغته في رأي القدماء تتجسد في الفائدة»[(١)]، ولكنه في العصر الحديث أصبح يشكل وسيلة أسلوبية؛ خاصة عند شعراء الحداثة الذين أدركوا القيمة الجمالية للتكرار.

ولذا حظي باهتمام كبير من النقاد المحدثين، «فضلاً عن كون التكرار ظاهرة أسلوبية تستحق الحفاوة لذاتها كان من أكبر الحوافز التي دعت كثيرا من العلماء والباحثين إلى دراسته؛ ما وجّه إلى القرآن الكريم من طعن بسبب كثرة التكرار فيه، وذلك ممن يجعلون مواءمة التكرار للفكرة أولاً، وأن له وظيفة مزدوجة الأداء ثانيًا، تحمل مع التوثيق للمعنى ودفع المساهلة في القصد إليه قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولا، والوجدان به تعلقا»[(٢)].

إن كلمة (تكرار) في الأصل لاتينية، مأخوذة من (petere)، ومعناها: يحاول مرة أخرى، والتكرار مصدر دال على المبالغة من (الكر)، ويقصد به: التكثير في الأفعال، والتكرار بالمعنى العام: الإعادة، فهو «مصدر كرّر، إذا ردّد وأعاد، فالكر: الرجوع، ويقال: كرّه، وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكرُّ: مصدر (كرّ) عليه يكر كرًّا، وكرورًا، وتكرارًا. ويقال: كرر الشيء تكريرًا، وتكرارًا، أي أعاده مرة بعد أخرى»[(٣)].

التكرار عند العلماء والبلاغيين العرب القدماء:

عرف العلماء والبلاغيون العرب القدماء ظاهرة التكرار، فالتفتوا إليها وكانت محل اهتمامهم، فهذا الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في طليعة المتكلمين في التكرار وترديد الألفاظ، فقد كان تكرار اللفظ من أظهر سمات أسلوبه، ولا سيما في كتابه الموسوم بـــ(البيان والتبيين)، فلا تكاد تقرأ فصلا من فصول كتابه هذا إلا وتطالعك هذه السمة الأسلوبية، فليس التكرار

---

(١) علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، محمد كريم الكواز، ط١، منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، بنغـــازي، ١٤٢٦هـ، ص١٥٢.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، ط١، عالم الكتب، لبنان، بيروت، ١٣٩٨هـ، ص٨٦.

(٣) ينظر: لسان العرب، ج١٢، مرجع سابق، مادة كرر، ص٦٤.

عِيًّا مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ مالم يتجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث.

وقد أشار إلى التكرار بقوله: «وجملة القول في الترداد: أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك قدر المستمعين ومن يحضر من العوام والخواص. وقد رأينا الله ﷻ ردّد ذكر قصة موسى وهود، ...وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة؛ لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبيّ غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب»[١]، ويفهم من مقولة الجاحظ أنه لابد من الحذر في استعمال أسلوب التكرار، فلا يستعمل إلا عند الحاجة، وعلى القدر اللائق.

ويقرر ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) أن: «للعرب المجازاتِ في الكلام، ومعناها: طرق القول ومآخذه، ففيها: الاستعارة والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار...»[٢]، كما يبين أن «التكرار مستخدم في مذاهب العرب؛ بغيةَ الإفهام والتوكيد، كما أن من مذاهبهم الاختصار؛ إرادة التخفيف»[٣].

كما خصص ابن جني (ت٣٩٢هـ) بابًا في الاحتياط قائلا: «اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته، واحتاطت له، ومن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه...، أما الضرب الثاني فهو تكرير الأول بمعناه»[٤].

وقد تحدث ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في كتابه (المثل السائر) عن التكرار عند حديثه عن الإطناب، فعرّفه بأنه: زيادة اللفظ على المعنى لِفائدة، كما بين أقسامه فجعلها في قسمين: «أحدهما: يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر: يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى، كقولك لمن تستدعيه: أسرِعْ أسرِعْ، أما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ، كقولك: أطعِني ولا تعصِنِي، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية، ولا فائدة للتكرير إلا التوكيد»[٥].

---

(١) البيان والتبيين، الجزء ١، مرجع سابق، ص١٠٥.

(٢) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ط٣، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، مصر، القاهرة، ١٩٧٣هـ، ص٢٠.

(٣) السابق، ص٢٣٦.

(٤) الخصائص، مرجع سابق، ص٦٩٩-٧٠٠.

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب، ج٢، مرجع سابق، ص٣٤٤-٣٥٥..

وتتوالى جهود العلماء في الحديث عن ظاهرة التكرار، وإن اختلفوا فيما بينهم على قيمته مابين مؤيد ومعارض، غير أن حديثهم يدور في جملته حول بلاغةِ ظاهرةِ التكرار الأسلوبية عبر بيان الداعي إلى وجودها، ولعلي أكتفي بما تم عرضه من جهود بعض العلماء.

أسلوب التكرار عند الأسلوبيين وعلماء البلاغة المحدثين:

وظَّف المحدثون من البلاغيين أسلوب التكرار بوصفة ظاهرة أسلوبية شائعة، ومنهم (نازك الملائكة ت ٢٠٧م) التي كان لها اليد الطولى في بسط نظرة جديدة للتكرار في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، فهي ترى أن التكرار في «حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه»[(١)]

«والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورًا تعبيريًّا مهمًّا، فتكرار لفظةٍ ما أو عبارةٍ ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على تفكير الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثَم فهو لا يفتأ يظهر في أفق رؤياه بين وقت وآخر»[(٢)].

كما رأت – أيضا– «أن التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة»[(٣)]، بمعنى: أنه لكي يكون للتكرار أهمية في القصيدة ينبغي «أن يؤديَ اللفظ المكرر معنى يضيفه إلى القصيدة، وأن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، فضلا عن كونه مادة فاعلة في بنية القصيدة...، وعلى الشاعر أن يميز تكراره بشيء من التغيير في اللفظ؛ حتى لا يأتي باردًا أو غير فني»[(٤)].

والتكرار لا يأتي في القصيدة من باب الترف اللغوي، وإنما له ارتباطه بالحالة النفسية للشاعر، وما يريد أن يوصله من رسائل ومضامين فكرية تحملها القصيدة، وفقا لرؤيته

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٧٦.

(٢) السابق، ص٢٧٦.

(٣) السابق، ص٢٦٣، ٢٦٤.

(٤) لغة الشعر السعودي الحديث دراسة نقدية لظواهرها الفنية، هدى الفايز، ط١، مطبوعات النادي الأبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م، ص١٢٩، ١٣٠.

الشعرية التي يمتلكها، فهذا الدكتور محمد مفتاح يتحدث عن أهمية التكرار فيقول: «إن تكرار الأصوات، والكلمات، والتراكيب ليس ضروريًّا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال، أو محسّن، أو لعب لغوي»(١)، ويستدرك مقولته السابقة قائلا: «ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»(٢).

وللتكرار «جانبان من الأهمية، فهو يركز المعنى ويؤكده، ويمنح النص كذلك نوعًا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه، أو فرحه أو حزنه»(٣)، كما يبين منذر عياشي «أن للتكرار وظيفةً مهمة تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه؛ لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى»(٤)

وبذلك فهو «يؤدي رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، ولا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلاليّ عبر التراكم الكمي للكلمة، أو الجملة، أو الحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر، وارتأى تأديتها عبر التكرار»(٥)، فليس التكرار مفرغا من الدلالة، بل «يضفي ضربات إيقاعية مميزة، لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله؛ وهذا ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفًا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية»(٦).

ولهذا لا يمكن إغفال قيمة التكرار الجمالية، فهو من مظاهر اللغة الشعرية، التي «تسهم في بناء القصيدة وتلاحمها، بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر؛ تتشكل منها لحمة القصيدة وسداها...، لكنها تتحول إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء

(١) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ١٩٨٥هـ، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٣٩.

(٣) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص٢٥٩.

(٤) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م، ص٨٣.

(٥) القصيدة العربية المعاصرة، كاميليا عبد الفتاح، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م، ص٣٠٤.

(٦) الأسلوبية والصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني داود، ط٢، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م، ص٦٧.

والتوترِ، والشحنةُ العاطفيةُ هي الشرارةُ الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبورًا جماليًّا موفقا»[١].

وقد نظر الدكتور علي عشري زايد في أشكال التكرار، وصوره تبعا للوظيفة الإيحائية التي ينوطها الشاعر به، وقسمه إلى قسمين: أحدهما: التكرار البسيط الذي لا يتجاوز فيه الشاعر تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة دون تغيير، وبيَّن أن هذا القسم يكشف عن ضعف أدوات صاحبه، والقسم الثاني: هو التكرار المعقد الذي تتجلى فيه براعة الشاعر وعبقريته[٢].

إذن أصبح التكرار في القصيدة الحديثة يشكل نظامًا خاصًّا داخل كيان القصيدة نابعًا من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب؛ ليوفر للتكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير[٣].

ولعلي أكتفي بما تم عرضه من جهود علماء البلاغة والأسلوبية في العصر الحديث، ليتسنى لي الانتقال إلى دراسة أنواع التكرار الواردة في شعر محمد الثبيتي.

أنماط التكرار في شعر الثبيتي:

إن الناظر في شعر الشاعر يجد أن الأسلوب الشعري في خطاب الثبيتي ينحو نحو الاتكاء على التكرار وتوظيف طاقته الصوتية والموسيقية؛ بغية إثراء بنية نصوصه الشعرية، فالتكرار له دلالة وحضور مميزان، وفي هذه الدراسة ستقوم الباحثة بدراسة التكرار في الديوان من حيث الأنماط الآتية:

أولا: تكرار الصوت (الحرف):

يلجأ الشاعر في بناء قصائده إلى تكرار الحرف؛ ليشد من تماسك النص وترابطه، والصوت يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية؛ ولذا كان

---

(١) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، فتحي محمد رفيق أبو مراد، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م، ص١١١.

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ط٤، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٦٥.

(٣) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب (حساسية الانبثاقية الشرية الأولى – جيل الراد والسيتات)، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٠٤.

«الصوت في اللغة العربية له إيحاء خاص، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، فهو يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويشيع في النفس جوًّا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه»(١).

فإذا وظف الشاعر التكرار الصوتي فهو إشارة إلى أنه «يعتمد التكرار بغية تنمية الجانب الموسيقي وتنويعه»(٢).

إن تكرار بعض الحروف يثري الإيقاع الداخلي في القصيدة؛ إذ يمنح النص دورًا موسيقيًّا تطرب له النفس، وتلتذ له الأذن، «فيحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة»(٣).

ومن ذلك قول محمد الثبيتي(٤):

أَنَا خَاتَمُ المَاثِلينَ علَى النَّطْعِ
هذَا حُسامُ الخَطِيئَة يَعْبُر خاصِرَتي
فَأسَلْسِلُ نَبْعًا مِنَ النَّارِ يَجْرِي دمًا
فِي عُروق العَذَارَى
أَنَا آخِرُ الموتِ
أَول طِفلٍ تَسَوَّرَ قامتهُ

هذه الأسطر الشعرية من قصيدة أطلق عليها صاحبها عنوان (البشير)، فهو يشير إلى البشارة القادمة من رحم الموت، فالثبيتي بقوله: (أنا آخر الموت) يقدم نفسه فدائيًّا للشعراء، بل العالم بأسره، هذه النهاية تنطوي على روح الاستشراف، فمن يعبر حسام الخطيئة (الموت) خاصرته؛ يعود طفلاً، وكأنها ولادة جديدة (أول طفل تسور قامته).

يلاحظ في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر قد وظّف حرف النون مفردًا ومضعفًا ست مرات في (أنا، الماثلين، النطع، نبعا، النار، أنا)، والنون حرف مجهور و«من أكثر الحروف

(١) فقه اللغة، محمد المبارك، ط٣، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٨م، ص٢٦٠.

(٢) ينظر: جماليات القصيدة المعاصرة، طه عمران وادي، الشركة اللمصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٠م، ص١٢٣.

(٣) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص٩٤.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٩١.

ارتباطًا بالصوت الذي تدل عليه»[١] إذ، يدل على الظهور والبروز، وهو ما يناسب مقام الاعتزاز بالنفس، فقد جعل نفسه خاتم الماثلين على النطع، وآخر الموت، وهو ما يكشف رؤيته الاستشرافية، وقد ساعد صوت النون الشاعر في إبراز المعنى الذي يعبر عنه في أوضح صورة، ويحقق تكرار الصوت سمة مميزة لجزء من قصيدة، ومن نماذج ذلك قوله[٢]:

حينَ تَنشقُّ دَوامةٌ
عَن دِماءِ الوريدْ
عن غيابٍ جديدْ

شكل تكرار صوت الدال في هذه الأسطر «سمة صوتية مميزة، ولاءم بانفجاره الدلالة التصويرية الممثلة في الدم المتدفق، وأوجد تكراره رابطةً ما مع تكرار متخيل موازٍ؛ هو تكرار الدوران في الدوامة»[٣].

ومن نماذج تكرار حرف النفي (لا) قول الشاعر[٤]:

غُرْفَةٌ بَارِدَةْ..
غُرْفَةٌ بَابُهَا..
لاَ أَظُنُّ لَهَا أَيَّ بَابٍ
وأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةْ
غَبَشٌ يَتَهَادَى عَلَى قَدَمينِ
وصَمْتٌ يَقُومُ عَلَى قَدَمٍ واحِدَةْ
لاَ نَوافِذُ،
لاَ مَوقِدٌ،
لاَ سَرِيرٌ،
ولاَ لَوحَةٌ فِي الجِدَارِ، ولاَ مَائِدَةْ...

(١) التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص١٥.

(٢) الأعمال الكاملة، ص١٤٩.

(٣) الوجوه والدروب قراءة في شعرية محمد الثبيتي، طارق سعد شلبي، نادي الطائف الأدبي، ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م، ص١٧٤، ١٧٥.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٣٥.

نجد في هذا المقطع من القصيدة أن الشاعر كرر حرف النفي (لا) ست مرات، وغرض الشاعر من تكرار حرف النفي في هذا المقطع هو تصوير المناخ الذي تم فيه التعارف، وكأن الشاعر تعمد تعرية المكان الذي تم فيه التعارف من كل وسائل الحياة، كما يفصح تكرار النفي عن خطاب المنع الذي يلف مكان التعارف؛ إذْ إن الصورة التي يرسمها الشاعر للمكان تبعث في النفس شعورًا بالملل والسأم، كما أنها من خلال تكرار حرف النفي تستبعد أي قيمة إيجابية، يمكن أن يوصف بها هذا المكان.

أ- تكرار أصوات المد:

تمنح أصوات المد النص الشعري مزيدا من الموسيقى العذبة، فالشعر الذي يعبر عن آلام النفس وآمالها، وأفراحها وأحزانها تناسبه حروف المد التي تريح القلب بمد النفس عند النطق بها، وعند تكرار المدود تطرب الأذن وتأنس النفس لما فيها «من امتداد ولين»[(١)].

إن المد في الحروف يكسبها صفة القوة، فالألف والواو والياء حروف مجهورة امتازت عن غيرها من الأصوات بصفة المد، وقد جاء في (تهذيب المقدمة اللغوية) أن الواو «يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر، (بينما الياء) يدل على الانفعال المؤثر في البواطن»[(٢)].

إن أهم ما تتصف به حروف المد من اتساع وخفة في النطق جعلت منها عنصرًا مهمًّا في «جماليات التشكيل الصوتي، وفي توضيح ما يسمى بالتآلف اللحني للشعر، وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي، وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة، منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت، وكثيرًا ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزًا لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه، وهذا هو عنوان أهميتها، ومتى قررنا هذا المبدأ؛ فهمنا أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي، أو تكوين المعنى»[(٣)].

ومن نماذج ذلك قول الشاعر[(٤)]:

وَالَّليلُ يَعْجَبُ منِّي ثُمَّ يَسْأَلنْي

---

(١) الخصائص، مرجع سابق، ص ٧١٥.

(٢) تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، ط٣، دار السؤال، دمشق، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٥م، ص٦٤.

(٣) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣م، ص٥١.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٢٩٩-٣٠١.

بوَّابَةُ الرِّيحِ مَا بوَّابةُ الرِّيحِ

...

إِلَيْكَ عَنِّي فَشِعْرِي وَحْيُ فَاتِنَتِي
فَهْيَ الَّتِي تَبْتَلِي وَهيَ الَّتِي تُوْحِي

...

قَصَائِدِي أَيْنَمَا يَنْتَابــُنــِي قَلَقِي
وَمَنْزِلِي حَيْثُمَا أُلْقِي مَفاتيحِي

يزخر هذا النص بذيوع حرف المد الياء، ولعل اتساع حروف المد سبب في اتساع دلالتها المتنوعة، فالشاعر يوظف الحركات الطويلة كي تنقل للمتلقي مشاعره وأحاسيسه العميقة.

ويتفق الباحثون على أن الحزن والأسى والشجن هي أكثر الدلالات التي يستوحيها الشعراء من الأصوات الصائتة، وأن الحزن هو المجال الأوسع الذي تختص به تلك الأصوات(١).

وقد لمست الباحثة إيقاعًا نغميًّا شجيًّا ينبع من صوت الياء، ينسجم وحالة الشوق للحرية والانعتاق، لترفع عما في الواقع من كذب وزيف، ولا تبالي إن عز عليها ذلك، فلها وجودها في مجال الشعر، وما تصدر عنه من قلق نبيل.

وقد دفعت هذه المشاعر الشاعر إلى استعمال حرف المد (الياء)؛ ليتناسب مع شوقه للحرية.

ب- تكرار الأصوات الحلقية:

يجمع الشاعر بين أصوات ثقيلة الأداء على اللسان، غليظة الوقع على الآذان، محدثة نغمًا صوتيًّا لافتًا تتجلى بها شاعرية الشاعر المبدعة، إذ أحال التنافر الصوتي إلى سمة جمالية تميز النص، يقول في قصيدة (الظمأ)(٢):

لِلَّه ما تهواه
بَلْ لِلَّهِ ما تلقَاهُ فــِي البطحاءِ

(١) ينظر: السابق، ص٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٥٠.

إذَا غَنَّى بـــَها طيرُ الضُّحَى
فَتَأَجَّجَتْ طربًا فَبَلَّلَهَا لُعَابُ الشَّمْسِ
فانْقَلَبَتْ حَريقا
فَفَرَتَ مِنْ قيظِ الشُّمُوسِ
إلى صبَابَاتِ الكُؤوسِ
فمَا ارْتَوَتْ شفتَاكَ من ظَمأٍ
ومَا أبقَيتَ للأقداحِ ريقا

نلاحظ ازدحام النص بحروف حلقية (الهاء، والحاء، والغين، والعين) مع أصوات غليظة فخمة (الطاء، والضاد، والصاد، والظاء)، ومع ذلك نجد بطئًا لافتا يتيح المجال رحبًا أمام المتلقي، ليتمثل الكلمات واحدة تلو الأخرى، وقد أخذت تتراكم مكونة صورة كلية ممتدة، تنطوي على ما يحمله شعور الشاعر من غرابة وإدهاش وتبدلات عجيبة(١).

ففي الكثير «من الأعمال الفنية بما فيها الشعر طبعا تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلف بذلك جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي، يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج، وعلى كل الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة»(٢).

ثانيا: تكرار الفعل:

لقد احتل هذا النوع من التكرار مساحة جيدة من شعر الثبيتي، حيث يؤدي هذا التكرار الوظيفة الدلالية التي يريدها المبدع، وفيه يلجأ الشاعر إلى تكرار فعل بعينه في نص شعري، والفعل عنصر جوهري في العبارة للاهتمام بالحدث وتنبيه السامع عليه، فهو يعطي النص امتدادًا وتناميًا في الصور والأحداث، لذلك يعد «نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص»(٣)، والأفعال تتكون من أصوات يحدث تكرارها وقعا موسيقيًّا عذبًا، فالكلمات «التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر أن يخلق بها جوًّا موسيقيًّا

(١) ينظر: الوجوه والدروب قراءة في شعرية الثبيتي، مرجع سابق، ص ١٧٢.
(٢) نظرية الأدب، مرجع سابق، ص٢٠٥.
(٣) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص٤٨.

خاصًّا يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة، تكمن وراءها فلسفة»[١].

وقد تواترت في شعر محمد الثبيتي أنماط مختلفة من تكرار الفعل، ومن شواهد ذلك قوله[٢]:

وأَفَقْتُ مِنْ تَعَبِ القُرَى
فَإذَا الـــمَدِينَةُ شَارِعٌ قَفْرٌ ونَافِذَةٌ تُطِلُّ عَلَى السَّمَاءْ
وأَفَقْتُ مِنْ سَغَبِ الـــمَـــدِينَةِ خَائفًا
فَإذَا الـــهَوى حَجَرٌ عَلَى بَابِ النِّسَاءْ
وأَفَقْتُ مِنْ وطَنـــي فَكَانَتْ حُمْرَةُ الأَوقَاتِ مُسْدَلَةً

هذه الأبيات من قصيدة (الأوقات) نلاحظ فيها أن توظيف تكرار الفعل له حضور فاعل عند الشاعر، لتعجبه من تسارع الحياة وتناقضها من حوله، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات التي أصابت الأوقات (الزمن)، لينقل تجربته الخاصة لتثير إحساسًا عند المتلقي، فتكرار الفعل (أفقت) أربع مرات متتالية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبي واحد (فعل وفاعل) يستوعب دهشة الشاعر من الواقع الذي يعيش فيه، فالقرية تعب والمدينة قفر؛ ولذا جعل من تكرار فعل الإفاقة وسيلة لتأكيد المعنى الذي يريد التعبير عنه، وهو الدهشة والتعجب.

ويلجأ الثبيتي أحيانا إلى تكرار البداية ويقصد بها تكرار اللفظة أو العبارة في بداية أكثر من سطر على مستوى القصيدة، ومن شواهد هذا الضرب من التكرار قوله[٣]:

١
أَجيءُ إليك.. مُخبًّا مُخبّا
أجيءُ إليكِ
ولِي بينَ نهديكِ
بيتًا وحبّا

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٩٩.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٤٥.
(٣) السابق، ص١٥٣ــ١٦١.

وماءً وعشبًا[١]
أجِيءُ إليكِ
...
٢
أجيءُ إليكِ
مع الغيثِ أَهْمِي
وأبذرُ بين جراحكِ اسمي[٢]
...
٣
أجيءُ إليكِ
أضيءُ النهارْ
أسائلُ عنكِ الموانِي،
البحارْ
أفتّشُ عَنكِ قلوب المحارْ
٤
أَجِيءُ إليكِ
عَرفْتُ.. عرفْتُ
إليكِ الطَّريقْ
...
٥
أجيءُ إليكِ
وللحبِّ واجهةٌ
من مرايا

(١) هكذا وردت الكلمات الأربع في الديوان منصوبة، ولعل الصحيح والله أعلم أنها مرفوعة لكون الأولى منها مبنـــدأ مؤخرًا، والباقيات معطوفة عليها.

(٢) هكذا وردت في ديوانه، ولعل الصحيح والله أعلم أن تكون الهمزة في (اسمي) همزة قطع؛ ليستقيم الوزن.

...

٦

أجيءُ إليكِ

أرتِّل بين يديك القصيدةْ

...

هذه القصيدة موسومة بـــ(برقيات حب.. إلى غائبة) والأبيات مفعمة بالمشاعر الجياشة التي رسمها تجاه المحبوبة الغائبة لعله يعوض عنها، فكرر الشاعر (أجيء) اثنتي عشرة مرة، وجاء تكراره لازمةً تكرارية في بداية كل مقطع، باستثناء المقطع الأخير الذي لم يفتتح بالفعل المكرر (أجيء)، وهذا النوع من التكرار «قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يساعد على إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه» [(١)]، ففي هذه اللازمة التكرارية يسلط الشاعر الضوء على الذات الشاعرة، والمحبوبة التي تمثل البديل الذي يلوذ به للتخلص من السلبيات التي تؤرق ذاته.

كما نلمح أيضًا تكرار الشاعر لكلمة (رأى) أربع مرات[(٢)]:

أنَا آخرُ الموتِ

أَول طفلٍ تَسَوَّرَ قامتهُ

فرأَى فَلَكَ التِّيهِ

والزَّمَنَ المُتَحَجّرَ فِيهِ

رَأى بَلدًا مِن ضَبَابٍ

وصَحْراءَ طاعنةً فِي السَّرَابْ

رأى زَمنًا أَحْمَرًا

ورأى مُدُنًا مَزَّقَ الطَّلْقُ أَحْشَاءَها

وتَقَيَّحَ تَحْتَ أظَافِرِهَا الماءُ

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ط١، مكتبة الكتاني ودار الكندي، الأردن، عمـــان، ٢٠٠١م، ص٤٧.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٩١.

حتَّى أَنَاخَ لها النَّخلُ أَعْناقهُ
فَأَطالَ بِهَا.. واسْتَطَالْ
وأَفْرَغَ مِنهَا صَدِيدَ الرِّمَالْ

جاء هذا النص مرتبطًا برؤية الشاعر، حيث تقمص الشاعر شخصية البشير، وعمد إلى تكرار كلمة (رأى)، على أساس أن البشير إنما اكتسب صفته هذه من كونه قد حظي برؤية ما يبشر به، وقد أسهم التكرار في تماسك النص ووحدته على الرغم من بروز حركة المفردات والسطور الشعرية، وذلك من خلال استخدام حرف العطف في خمسة أسطر واستخدام أداة الوصل (الفاء) في سطرين، فجاء التكرار مع هذه الأدوات دون أن يخل بوحدة النص وتماسكه.

يرتبط تكرار الفعل بموقف البشير الذي حمل البشرى في هذا النص، وقد بدأ البشير خطابه في هذا المقطع عن نهاية الموت بضمير المتكلم فقال: (أنا آخر الموت أول طفل تسور قامته)، وهذا التعبير مرتبط بطبيعة البشرى التي يحملها البشير، فالبشير يستشرف نهاية الموت وترتبط هذه النظرة للمستقبل بنظرة البشير للماضي في قوله: (أول طفل تسور قامته)، فتسور القامة يعني أن هذه الرؤية أو البشرى تتجاوز حدود القدرة الحسية للجسد؛ ولهذا فالبشير يرتقي على زمنه وحدود عالمه الحسي المشاهد، ليربط بشراه بالتاريخ البشري الطويل.

كما جاءت كلمة (رأى) في التكرار الرابع لتعبر عن آخر صور الموت، ولكن الموت في هذه الصورة يحمل دلالات الخصوبة؛ لأنه قد ارتبط بالولادة، وكأن الشاعر قد أراد في تكراره الأخير أن يفصح عن البشرى التي حملها البشير في هذه القصيدة، وهي الحياة التي تتجدد وتعقب صور الموت والجدب.

ثالثا: تكرار الاسم:

يرد تكرار الاسم عند الثبيتي في كثير من قصائده؛ وذلك لما يشكله ذلك التكرار من حالة نفسية يعيشها الشاعر، بل إنها تسيطر على موقفه وملفوظه أحيانًا، فهو يعنى بتكرار لفظ معين؛ لأنه يشكل عنده قيمة فنية ومعنوية، حتى يصل من خلالها إلى مبتغاه في إحداث

الصدمة للمتلقي، ومن ثم توصيل الرسالة التي يريد، وذلك على نحو ما نجده في قصيدة (البابلي) يقول[١]:

فَاقْتادهُ وثنٌ عبقريٌّ إلى حيثُ
لا تُشرق الشمسُ
بعد ثلاثٍ أَتَى مُورقًا
وتَكَوّرَ في مُلتقى الشَّاطئين
وحينَ تساقطَ من حوله الليلُ
كان يُعانِـي الصداعْ
الصداع
الصداعْ

إن إلحاح الشاعر في قصيدة (البابلي) على لفظة (الصداع) مُعَرَّفة بـ(أل) ثلاث مرات دون أن يفصل بينها يدل على رغبته في أن يبوح بمعاناته الداخلية، فعبر عنها بـ(الصداع) الذي يدل على تتابع المعاناة؛ لذا كرره للفت الانتباه، وعبر عنه بالاسم الذي يدل على الثبات والدوام.

رابعًا: تكرار العبارة (الجملة):

وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة فيكررها مستقلة في ثنايا النص، فتكتسب صبغة إيحائية تكشف عن حالة شعورية عند الشاعر، تجعله يتجاوز تكرار الحرف واللفظ إلى تكرار الجملة، وهذا النوع أقل أنواع التكرار ورودا في شعر الثبيتي، وغالبا ما يكون في بداية كل مقطع، ومن نماذجه قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)[٢]:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطنًا فِـي الكُؤُوسْ
...
أدر مهجة الصبح...

(١) السابق، ص٨٧-٨٨.

(٢) السابق، ص٩٧-١٠١.

خامسا: تكرار المقطع:

يقصد به تكرار عدد من الأسطر الشعرية تشكل مقطعا من مقاطع القصيدة «وعليه تعين أن نضع في تصورنا ونحن بصدد دراسة التكرار أن يحوي في داخله نماذج لتكرار الحروف أو الكلمات أو العبارات في بعض الأحيان، ولكن ما يعنينا هو تكرار المقطع نفسه بوصفه بنية مكتملة، يفترض أن تشتمل على معنى فرعي مكتمل أيضا»[١].

ويعد تكرار المقطع واحدًا من أنماط التكرار التي وظفها الثبيتي كموضوع جوهري في توصيل الرؤية الشعرية إلى المتلقي، في بعض من قصائده، يقول في قصيدته (البابلي)[٢]:

مسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيدُ القريبُ المُسَجّى
بأَجنحةِ الطيرِ
شَاخَتْ على ساعديهِ الطحالبُ
والنملُ يأكلُ أَجفانهُ
والذُّبابْ
ماتَ ثُمَّ أَنَابْ

كرر الثبيتي هذا المقطع خمس مرات لازمةً على مدار القصيدة، مع سيطرة الأفعال الماضية سيطرة تامة (مسه الضر، شاخت، مات)، وكان الثبيتي في كل مرة يعيد تكرار بداية المقطع ثم يقوم بتغيير نهايته، فالبابلي في المقطع السابق (مات ثم أناب)، وفي التكرار الثاني والثالث والرابع (مات موت التراب)، ثم يعود الثبيتي في المقطع الأخير ليكرر قوله[٣]:

مسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيدُ القريبُ المُسَجّى
بأجنحة الطيرِ
شاختْ على ساعديهِ الطحالبُ
والنملُ يأكلُ أجفانهُ
والذبابْ

---

(١) التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، لبنان، ص ١٢٥.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٨١.

(٣) السابق، ٨٩.

ماتَ ثُمَّ أنابْ
ماتَ ثُمَّ أنابْ
ماتَ ثُمَّ أنابْ

إن توظيف التكرار المقطعي كان جزءًا من استراتيجية الشاعر للكشف عن رؤيته التي يبثها من خلال النص، وهي رؤية مقاربة لدورة الحياة والموت، التي تمثل عملية مستمرة وغير منقطعة على المستوى الكلي للوجود الإنساني، لكن البعد الفردي يتجلى في حالة الاغتراب النفسي التي يعاني منها الشاعر، وعلى الرغم من بروز صورة الموت في معظم أجزاء القصيدة (مات موت التراب) نجد أن النهاية تأتي لتغلِّب جانب الحياة على الموت، من خلال تكرار اللازمة (مات ثم أناب)، وعليه يمكن القول بأن أسلوب التكرار في النموذج السابق قد جاء محملا بطاقة دلالية وإيقاعية معا؛ لأن «تكرار اللازمة في كل مقطع شعري ينظم الدفقة الشعورية، ويمتع الأذن برنينه»[(١)].

وترى نازك الملائكة أن أثر التكرار في النص الشعري عموما يتمثل في أمرين:

١- التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك يمثل أحد الأضواء غير الشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر.

٢- التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، سواءٌ أكانت دوافع نفسية أم تركيبية[(٢)].

وانطلاقًا من استقراء النماذج التي أوردتُها على كل نمط من أنماط التكرار السابقة، فقد توصلت إلى عدد من النتائج التي من أهمها ما يأتي:

١- كثرة استخدام الثبيتي لأسلوب التكرار بكثافة عالية، وعلى نحو بارز في لغته الشعرية.

٢- التكرار في بعض أشعار الثبيتي أسهم في إبراز فاعلية الحدث نتيجة ازدياد حِدة التوتر؛ مما يعمق من جمالية الصورة البلاغية، ويعبر عن حالة الانفعال العاطفي القصوى، ويبرز شدة التوتر في الانفعال الكامن في نفس المبدع.

---

(١) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٤٣.

٣- يأتي التكرار في القصائد الطويلة ليمنحها طاقة جديدة، ويزيد أصواتها تآلفًا وانسجامًا، كما يمنح مضمونها وضوحًا وبيانًا.

٤- التكرار يحقق غاية التواصل بين الباث والمستقبل، وهذا هدف الفنون جميعًا؛ لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده؛ مما ينتج عنه دلالات التكثيف والاستئناف للفكرة المثارة.

٥- التكرار ظاهرة ملازمة للشعر عموما، فقد يكون لأهداف جمالية وفنية، وذلك إذا استطاع الشاعر توظيف التكرار لأجل بلورة رؤيته الشعرية، وتأكيد موقفه.

٦- التكرار تقنية حديثة أغرم به شاعرنا، إنه يكرر أصواتا أو ألفاظا (الفعل والاسم) أو مقطعا بأكمله ليجعل منه إيقاعا معينا هادفا إلى التأكيد على شيء معين بالذات ليحدث في النفس هزة ودفعة إلى الأمام إذ إن «اللغة التكرارية لغة العاطفة»[1] وهذا أظهر براعة الشاعر في توظيف طاقات اللغة وإمكانات التعبير في قوالب خاصة ذات صلة بفكر الشاعر ووجدانه.

(١) ينظر: اللغة العليا النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص٢٣١.

المبحث الثاني
التناص

ويشتمل على ما يأتي:

تمهيد.

التناص في بعده اللغوي.

التناص في بعده النقدي.

التضمين بديلاً جذريًّا للتناص.

أنماط التناص في شعر الشبيتي:

١- التناص مع القرآن الكريم.

٢- التناص مع الحديث الشريف.

٣- التناص مع الشعر.

٤- التناص مع الأسطورة والتراث.

تمهيد:

التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية منها مؤخرا، وهو حديث الوفادة على المشرق العربي، وقد اختلفت النظريات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية في الغرب.

وقبل الحديث عن دلالة التناص في بعده الأدبي يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، علما أن مفهوم التناص لغويًّا لا يسعفنا في التعرف على المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم، «فعلى الرغم من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية»[١].

التناص في بعده اللغوي:

يعود لفظ التناص إلى الجذر اللغوي (نصص)، وقد أورد ابن منظور كلمة (التناص) بمعنى الالتقاء والاتصال، حيث يقول: «هذه الفلاة تناصُّ أرض كذا وتواصيها، أي: تتصل بها»[٢]، بينما يرد مفهوم الانقباض والازدحام تحت جذر (نصص) عند صاحب تاج العروس، يقول: «انتص الرجل انقبض، وتناص القوم ازدحموا»[٣]، ولعل المعنى الأخير من تعريف الزبيدي يؤكد فكرة التناص بدلالته الحديثة، فتشابك النصوص واتصالها معا قريب جدًّا من فكرة ازدحامها في نصٍّ ما.

فالمادة اللغوية (نصص) تتولد عنها عدة معانٍ متقاربة تنتمي جميعها إلى حقل دلالي واحد، «وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية هو دلالتها على عملية التوثيق، ونسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها»[٤]، أما التراكم الذي يكون (بجعل الشيء بعضه فوق بعض) فلا يقوم إلا على التمايز والتفاعل والتشارك، وفي إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقة بين

---

(١) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرْجَاني، محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٥م، ص١٣٧.

(٢) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج١٤، مرجع سابق، مادة نصص، ص١٦٢-١٦٥.

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي، ط١، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، باب النون، فصل الصاد، مادة (نصص)، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٤م.

(٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرْجَاني، مرجع سابق، ص١٣٧.

المعنى اللغوي والاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللفظية تحتوي على المفاعلة، والمفاعلةُ لا يمكن تحققها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء[١].

إذن فالنظرة اللغوية المستمدة من مادة نصص تسمح بالقول: إن لمفهوم التناص جذورًا لغوية، وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

التناص في بعده النقدي:

أما مصطلح التناص فله دلالته النقدية في الدراسات الأدبية، فقد ظهر لأول مرة على يد الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا التي عرفته بأنه: «ذاك التقاطع داخل التعبير، مأخوذ من نصوص أخرى»[٢]، ومنذ ذلك الوقت أصبح التناص يستخدم «كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي»[٣].

ويرى- لحميداني- أن باختين أول من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على «تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد، بالإضافة إلى بعض المصطلحات، كتعددية الأصوات، وتعددية اللغات التي تلتقي مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص»[٤].

إذن مفهوم التناص هو صدى لآراء باختين الحوارية، وهو يوضح الاتفاق والانسجام المتكامل لآراء باختين وكريستيفا.

وبحسب (رولان بارت) فالتناص هو: «إعادة توزيع النص للغة، والنص هو حقل إعادة التوزيع، أي أنه المركز الذي تدور النصوص وأشلاء النصوص في فلكه، فيحدث التفكيك، والانبناء.. فكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة، حيث تعرض هذه الاستشهادات موزعة كمقاطع ومدونات، وصيغ ونماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي، كما أن

---

(١) السابق، ص١٣٧.

(٢) السابق، ص١٤٧.

(٣) التناص عند عبد القاهر الجُرْجَاني، محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد والأدب، ج٣، مجلد١، ١٩٩٢م، ص٥٩.

(٤) التناص وإنتاجية المعاني، حميد لحميداني مجلة علامات في النقد والأدب، ج٤، مجلد ١٠، ربيع الآخر، ٢٠٠١، ص٦٧.

التناص مجال عام للصيغ، وهذه الصيغ هي استجلابات لاشعورية عفوية، وليست محاكاة إرادية مقصودة تمنح النص الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج»[١].

وهناك الكثير من التعريفات التي صيغت لمصطلح التناص، وفي كل الأحوال فإن معظمها يركز على ظاهرة التفاعل بين النصوص، فقد عرفه (ميخائيل باختين) بـــأنه: «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها»[٢]، وهناك أيضًا تعريف (روبرت دى بوجراند) للتناص بأنه: «المبدأ الذي تنشأ به النصية لأي نص بعينه، نتيجة التفاعل بين هذا النص والنصوص الأخرى»[٣].

في حين عرفه الدكتور محمد عناني، بأنه: «العلاقة الكائنة بين اثنين أو أكثر من النصوص، إلى حد يؤثر في أسلوب أو أساليب قراءة النص الجديد، أو النص المتداخل الذي يسمح بالدخول في متنه إلى تضمينات وأصداء، أو تأثيرات من نصوص أخرى»[٤]، أما الدكتور سعيد بحيري، فقد عرف التناص بأنه: «ما يختص بالتعبير عن تبعية النص لنصوص أخري، أو تداخله معها»[٥].

وهكذا، فإن التناص كما يرى حميد لحميداني أنه «لم يكن المفهوم النقدي الأول بهذا المعنى، وإنما سبقه مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهد لظهوره، مثل الحوارية»[٦].

والتناص أساسه التفاعل والتشارك بين النصوص، وهذا يقتضي الحفظ والمعرفة بالنصوص السابقة؛ «لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحد،

---

(١) آفاق التناصية (دراسات مترجمة) رولان بارت، ترجمة: محمد البِقَاعِي، الهيئة المصرية للكتاب، القـــاهرة، ١٩٩٨، ص٤٢، ٤٣.

(٢) التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، شربل داغر، مجلة فصول، مجلد١٦، العدد١، ١٩٩٧، ص١٢٧.

(٣) النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص٤٩١.

(٤) المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي وعربي، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمـــان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٤٦.

(٥) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد بحيري، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية للنـــشر، لونجمـــان، ١٩٩٧م، ص١٢٧.

(٦) ينظر: التناص وإنتاجية المعاني، مرجع سابق، ص٦٧.

يجمع بين الحاضر والغائب، وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مبدع»[١]، وهذا ينسجم مع ما طرحه محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية[٢]، فهي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانًا وجلي أحيانًا أخرى، بل إن قطاعًا كبيرًا من هذا النتاج الشعري يعد تحويرًا لما سبق، ذلك أن المبدع أساسًا لا يتم له النضج إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة[٣].

ولعل هذا يقودنا إلى ما اشترطه ابن خَلْدُون لإنتاج الشعر، إذْ إنه وضع شروطًا من أهمها الحفظ من جنس العمل الأدبي، فيقول: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب؛ حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها...، ومن كان خاليًا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ. فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، إنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شرطه نسيانَ ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيتها وقد تكتفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة»[٤].

وإذا كانت الإنتاجية شكلاً من أشكال التناص الذي يعتمد على التفاعل والتشارك بين النصوص، والتفاعل يقتضي نصوصًا متعددة، فيمكن جعل التناص قضية نقدية لها جذورها في الموروث النقدي.

التضمين بديلاً جذريًّا للتناص:

يرى بعض الدارسين في التضمين مصطلحًا قادرًا على أن يكون بديلا عن التناص[٥]، فإذا علمنا أن التناص مصطلح أوربي حديث وافد، وهو في الوقت نفسه قلق مضطرب غير

---

(١) التناص الشعري، قراءة لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩١، ص٨.

(٢) ينظر: التناص وإنتاجية المعاني، مرجع سابق، ص٨٣-٨٤.

(٣) ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرْجَاني، مرجع سابق، ص١٤١-١٤٢.

(٤) المقدمة، مرجع سابق، ص٥٩٢.

(٥) ينظر: مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، عدد٢، ١٩٩١م، ص٨٧-٩٠، وقد أورد تركي المغيض في دراسته (مصطلح

مستقر، يعاني من تعددية في الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا في حقل النقد العربي بعدة صياغات وترجمات، كالتناصية النصوصية، وتداخل النصوص، والنص الغائب والنصوص المهاجرة، وتضافر النصوص، وتفاعل النصوص، والنصوص المزاحة وغيرها[١].

إن استخدام الكثير من الباحثين للتضمين بمفهوم لا يختلف عن مفهوم التناص هو الذي عزز هذا التوجه على أساس أن التضمين كان بديلاً جذريًّا عن التناص، فهذا عز الدين إسماعيل يعد التضمين من أهم عوامل التطور الفني للقصيدة العربية الجديدة، والشاعر المعاصر في نظره يختلف عن الأقدمين، فهو يؤمن أنه ثمرة الماضي التراثي كله، وهو وسط آلاف الأصوات التي لابد من حدوث تآلف وتفاعل بينهما، وهو عندما يضمن كلام غيره بنصه إنما هو دلالة على التفاعل بين أجزاء التاريخ الفكري والروحي للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يتكلمون بلغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية[٢].

أما أحمد الزعبي فيشير صراحة إلى أن الاقتباس والتضمين شكلان من أشكال التناص، يستخدمهما بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي، أو السياق الشعري، سواء أكان هذا التناص تناصًّا تاريخيًّا أم دينيًّا أم أدبيًّا، وهذا ما يدعوه التناص المباشر، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما التناص غير المباشر فهو تناص يستنتج استنتاجا، ويستنبط استنباطا من النص، وهو تناص الأفكار والرؤى أو الثقافة، تناص روحي لا حرفي، فالنص يفهم من خلال تلميحاته وإيماءاته، وشفراته وترميزاته[٣].

التناص ومفهومه في النقد الحديث) أقوالا لكل من توفيق الزيدي، وعبد المللك مرتاض ورولان بارت تظهـــر أن التناص هو تضمين نص لنص آخر.

(١) ينظر: السابق، ص٨٩-٩٠.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م، ص٣١١.

(٣) ينظر: التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥م، ص١٦.

أنماط التناص في شعر الثبيتي:

إن القارئ لشعر محمد الثبيتي يرى أن التناص وسيلة أسلوبية اعتمدها الثبيتي في كثير من قصائده، وإن المتفحص لمواقع التناص في الديوان يجد تناصًّا متنوعًا وأشكالاً متعددة، فتارة يكون لفظيًّا، وتارة يكون إيحائيًّا.

وقد جاء التناص في شعر الشاعر على أنماط أربعة:

الأول: التناص مع القرآن الكريم.

الثاني: التناص مع الحديث الشريف.

الثالث: التناص مع الشعر.

الرابع: التناص مع الأسطورة والتراث.

أولا: التناص مع القرآن الكريم:

وقد تردد هذا النوع من التناص في عدة مواضع، وهذا يُتوقع من شاعر نشأ نشأة إسلامية، ومن مواطن هذا الضرب قوله[١]:

قل لَهَا:

أنتَ حِلٌّ بِهذا البلدْ

أنت حَلٌّ لهذا الولدْ

ففي هذا النص تقاطع مع النص القرآني بشكل مباشر من قوله تعالى: ﴿وَأَنتَ حِلٌّۢ بِهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ۝٢﴾[٢]، وقد منح التناص هذا النص فضاء من الدلالة، وهو رحابة المكان، وكونه حلالاً لليلى التي عقد معها ميعادًا في يوم الأحد.

وقد اعتمد الثبيتي على الإحالة في معظم تناصاته المباشرة مع القرآن الكريم، ومن أمثلة التناص المباشر مع نصوص القرآن عن طريق الإحالة، قوله في قصيدة (قرين)[٣]:

فَرَّقَتْنَا النَّوى زَمَنًا

ثُمَّ لَمَّتْ شتَاتَ نَوانَا

عَلَى بُقْعَةٍ مِن حَلَكْ

---

(١) الأعمال الكاملة، ص١٢٧.

(٢) **البلد: ٢**.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٣٨.

قُلْتَ لِي:
هَيتَ لَكْ
هَيتَ لَكْ
سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ

قام الشاعر في هذا المقطع بتوظيف النص القرآني عن طريق الإحالة المباشرة، وذلك في قوله: (هيت لك) الذي يحيل إلى قوله تعالى: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾﴾[1].

وقد وظف في نصه (هيت لك) للإحالة إلى قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في سورة يوسف، حيث أسهمت العبارة في إثراء النص، فالشاعر في قصيدته يحاور قرينه الشعري الذي فارقه منذ زمن، ويدل على ذلك عنوان القصيدة (قرين) فهو نكرة، بينما استخدم الشاعر العنوان نفسه في قصيدة (القرين)- بإضافة (أل) التعريف.

وهذه القصيدة تسبق قصيدة (قرين) زمنيًّا، فقد أنكر الشاعر قرينه، ولكن جمعتهم الصدف، فاستغل الشاعر الشحنة الدلالية التي منحها النص القرآني لـــ(هيت لك) التي ارتبطت بزوجة العزيز[2]- كرمز للفتنة والغواية، ليوضح مقدار الفتنة والغواية التي تعرض لها عندما دعاه شيطان الشعر.

وعلى الرغم من أن حالة الشاعر في هذه القصيدة تتماهى مع حالة النبي يوسف عليه السلام من حيث التعرض للفتنة والغواية، غير أن موقف المخالفة بين الشاعر والنبي يوسف عليه السلام في هذه القصيدة كان هو الأبرز، فالظروف التي تحكم العلاقة بين الشاعر وقرينه في القصيدة مخالفة للعلاقة بين النبي يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، فالشاعر قد جمعته بقرينه مواقف سابقة، ولكن مرور الزمن والظلام الذي غطَّى مكان اللقاء بين الشاعر وقرينه كانا السبب في

(١) **يوسف: ٢٣**.

(٢) البداية والنهاية، ابن كثير، مجلد١، تحقيق: عبد الله عبد المحسن التركي، عالم الكتب، الرياض، ٢٠٠٣م، ص٤٦٨_٤٧٠.

استنكار الشاعر لقرينه، بينما كانت زوجة العزيز تحاول أن تغوي النبي يوسف عليه السلام فرفض النبي الانقياد لها، هذا من جهة،

ومن جهة أخرى كان الشاعر من خلال توظيفه لقول امرأة العزيز: (هيت لك) يحاول أن يصور للمتلقي ما تعرض له من إثارة وإغراء حتى عاد للشعر، كما أن توظيفه لـــ(هيت لك) لا يعني أن موقف القرين مشابه لموقف امرأة العزيز؛ لأن القرين لا يحاول إغواء الشاعر إلى طريق الخطأ كما فعلت امرأة العزيز مع النبي، بل على النقيض تماما كان قرين الشاعر في هذا الموقف هو الموجه للشاعر، وإغراؤه للشاعر في هذا الموقف يقارب موقف السحر الذي يشعر به المتلقي عند انبهاره بالقصيدة.

كما نجد هذا التناص غير المباشر مع القرآن الكريم في شعر محمد الثبيتي، يتكون عن طريق الإيحاء، نتيجة استخدام ألفاظ وظيفيّة، ومن ذلك النوع الذي يكشف بقوة عن دلالات النص واتجاهاته الموضوعية والنفسية، فالإحالة هنا تكون دلالية أكثر منها تناصًّا، من حيثُ إنها تختزل الفكرة كسياق إلى كلمة تدل على السياق نفسه، فيختفي النص القرآني من القصيدة، في حين أن القصيدة تلمح إليه، ونجد ذلك عند الشاعر محمد الثبيتي في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[1].

قَالَ:

يَا أَيُّهَا النَّخْلُ
يَغْتَابُكَ الشَّجَرُ الهَزِيلْ
ويَذُمُّكَ الوتَدُ الذَّلِيلْ
وتَظَلُّ تَسْمُو فِي فَضَاءِ اللهِ
ذَا طَلْعٍ خُرَافِيٍّ
وذَا صَبْرٍ جَمِيلْ

وفي هذا المقطع نجد تداخلاً واضحًا عن طريق الإيحاء مع أكثر من آية واحدة من الآيات القرآنية، ولكن بشكل غير مباشر؛ الأمر الذي سوف يعتمد لاحقًا على وعي وإدراك وسعة معرفة المتلقي، في تحديد العلاقة غير المباشرة بين النص الشعري وما يتناص معه من

(١) الأعمال الكاملة، ص١٨-١٩.

آيات قرآنية، حيث يمكن الربط هنا بين هذا النص الشعري وما يتناص معه من آيات، فصورة النخل الذي يرتقي في السماء توحي بقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾﴾[1]- كما يوحي قول الثبيتي (وتظل تسمو في فضاء الله) بقوله تعالى: ﴿مَن كَانَ يُرِيدُ ٱلْعِزَّةَ فَلِلَّهِ ٱلْعِزَّةُ جَمِيعًا إِلَيْهِ يَصْعَدُ ٱلْكَلِمُ ٱلطَّيِّبُ وَٱلْعَمَلُ ٱلصَّـٰلِحُ يَرْفَعُهُۥ ...﴾[2].

وفي قوله (ذا صبر جميل) تناص مع قصة نبي الله يعقوب عليه السلام.

وقد يكون الإيحاء التناصي واضحًا أكثر، كما في قصيدة: (يقولون.. ويقولون)[3]:

حبيبي
بماذا تجيب؟
وهل للتفاهة غير السكوتْ؟
وماذا علينا؟
أنخشى سياجًا حقيرًا
يطوِّقهُ حولنا العنكبوتْ
حبيبي سنحيا
فما ضاقَ بالحبِّ صدرُ الحياةِ الفسيحْ

وفي هذا المقطع من القصيدة يوظف الثبيتي عن طريق الإيحاء قوله تعالى: ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾﴾[4].

وقد استغل الثبيتي دلالة الضعف لبيت العنكبوت في الآية السابقة في الرد على منتقديه، وشبه الثبيتي الحجج والأقاويل التي اعتمد عليها خصومه ببيت العنكبوت، فهي تشبه بيت العنكبوت في براعة الصياغة، ولكنها أيضا كحال بيت العنكبوت في ضعفها ووهنها عند

(١) إبراهيم: ٢٤.
(٢) فاطر: ١٠.
(٣) الأعمال الكاملة، ص٢٧٥-٢٧٦.
(٤) العنكبوت: ٤١.

الاختبار، فالعنكبوت تبني بيتها لتواجه به ما يتهددها من أخطار، ولكنها تخسره عند أول اختبارات الطبيعة، فالثبيتي يرى أن خطط خصومه في تلفيق الأكاذيب عنه وما بذلوه فيها من جهد ووقت لا تلبث أن تنهار، ويتبين زيفها عند أول امتحان لمصداقيتها، ومما يؤكد ذلك أن الشاعر قد أشار إلى لمجهول في عنوان قصيدته (يقولون): وذلك ليؤكد أن المصادر التي اعتمد عليها خصومه هي الأهواء والميول وليست الحقائق.

وتتضح استراتيجية المقطع الشعري- كجزء من نص أكبر (قصيدة)، بما فيها من تناص يدرك عن طريق الإيحاء مع مواقف أو مشاهد قرآنية، في قصيدة (تقاسيم)- حتى إن العنوان يوحي بقوة إلى فكرة (التقطيع) هذه، فكل مقطع يبدو منفصلاً، حيثُ إن له عنوانًا مستقلاً، ويبدو متصلاً من حيثُ إنه تحت عنوان فرعي لعنوان رئيس، وذلك لو تـــأملنا مليًّا المقطع المعنون بـــ(صلاة)[1]:

اخلعْ هُنَا نعليك
ثُمّ انهض على قدم الثباتْ
واصعد إلى العتباتْ
وارفع يديك إلى السماءِ
قبّل نوافذه
ومرّ على صراط البينات البينات.

يبدو واضحًا هنا أن الشاعر يحيل المتلقي إلى قصة موسى عليه السلام، عندما كلمه الله سبحانه وتعالى، عند النار التي رآها موسى، وذلك في قوله تعالى: ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِىَ يَٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّىٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ۝١٢﴾[2].

كان هذا المقطع هو الأخير في القصيدة، وللخاتمة بعد دلاليّ من حيث استيحاء تلك الصورة لتكون خاتمة القصيدة، فقد أراد الشاعر في النص أن يصور عظمة الشعر وقدسيته، فالثبيتي يرى أن الشعر وادٍ مقدسٌ، وذلك ليؤكد أنه أضاف ظرف المكان (هنا) للمرحلة

(١) الأعمال الكاملة، ص٢١٤.
(٢) **طه: ٩– ١٢.**

الأولى من مراحل ولوج عالم الشعر وهي خلع النعال، والثبيتي في هذا الموقف يقوم بدور الموجه وهو الذي عرف الطريق من قبل، والأمر بخلع النعلين يعبر عن ضرورة تواصل الشاعر مع هموم واقعه وقضاياه بشكل مباشر، وبعد أن يتصل الشاعر بواقعه يبدأ في ارتقاء الدرجات في عالم الشعر، حتى يصل إلى المرحلة التي يمتلك فيها اللغة، ويتقن أسرارها، والقدرة على تشكيلها.

ثانيا: التناص مع الحديث الشريف:

كما أقام الثبيتي بعضًا من تناصاته مع نصوص الأحاديث النبوية الشريفة، حيث أفاد منها في شعره مثلما أفاد من القرآن الكريم، وإن كانت إفادته من الحديث بشكل أقل من القرآن، ففي قصيدة (أقول: الرمال ورأس النعامة)، وهذا تم على نحو غير مباشر وعن طريق الإيحاء، يقول الثبيتي[1]:

(... وجاء الزمان غريبًا
وعاد غريبا
ورائحة الليل والأقحوان
الطريق/ المسافة/.../..

فقد تقاطع مع قول الرسول ﷺ: ((بدأ الإسلام غريبًا وسيعود كما بدأ غريبًا، وهو يأرز بين المسجدين، كما تأرزُ الحية في جحرها))[2].

وكانت الإلماحة الذكية من الشاعر في المقطع كلمة الإسلام الواردة في الحديث بكلمة الزمان، ولعل عنوان القصيدة يفصح عن الرؤية العامة للنص، وعن الظلم وما يصاحبه من صور الخوف، وعلاقة المقطع السابق بالحديث النبوي يمكن الكشف عنها عند توضيح العلاقة بين (الزمان) في القصيدة و(الإسلام) الواردة في الحديث، فالإسلام كان في بداية أمره غريبًا في مكة، ومن ثم ارتفع نجمه من بعد الهجرة إلى يومنا هذا، ولكنه حالة ستتبدل وسيعود غريبًا في يومٍ ما.

---

(١) الأعمال الكاملة، ١٩٧.

(٢) مختصر صحيح مسلم للإمام مسلم بن الحجاج النيسابوري، الحافظ المنذري، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، ط٣، ١٣٩٧هـ- ١٩٧٧م، المكتب الإسلامي، دمشق، باب: بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا كما بدأ وهو يأزر بين المسجدين، ص٢٤.

نلاحظ أن غربة الزمان في قصيدة الثبيتي ترتبط برؤية الشاعر لواقعه، وليس بنظرته إلى المستقبل على غرار الحديث الشريف، وهذا الأمر يحيل القارئ إلى الواقع والظروف التي وجد الشاعر فيها نفسه، وكأنها قد طبعت نظرته بسوداويتها، فواقعه الذي يعيشه وما يغطيه من مشاكل لا يمكن له حتى في المستقبل أن يتغير عما هو عليه، لأن اغتراب الإسلام في الحديث متعلق بما يحدث له من مشاكل في المستقبل، حيث يبدو أن الماضي هو المتسبب في اغتراب الزمان عن واقعه، فالماضي في نظر الشاعر هو المسؤول عما يحدث في الحاضر والمستقبل، كما أن صلاح الحاضر والمستقبل مرهونان بإصلاح الماضي، وحل مشاكله.

وترى الباحثة أنها أمام مسألة بيان حالة من الصراع بين التكوينات الشعرية التي صفها التراث على امتداداته التاريخية، ومعطيات النمط الحداثي بتشكيلاته وتحدياته الفنية، دون الخلط بينهما، أو تكرار تجربة التوفيق بوصفها حلاً وسطًا، فالأمر عند الثبيتي له أبعاد تتوقف عند حدود فلسفته الشعرية، فاحترامه للقوالب لم يكن إلا موقفًا أدبيًّا، أما تجربته الشعرية فقد كانت مساحته الخاصة وعالمه الخاص الذي يحرص على تشكيله وفق نموذجيته التي اختارها، على نحو من ذلك التمرد الذي يجد مع نفس صاحبه توافقًا مع موقف الالتزام، حيث تبدو المسألة عند الثبيتي مسألة خيارات متعددة، لا مجال لاختيارها كلها، كما أن الانتقاء ليس مدخله، وإنما الأمر متروك لما يفرضه إيقاع القصيدة ونبضها في لحظة تولدها.

ثالثا: التناص مع الشعر:

تتداخل في شعر محمد الثبيتي الكثير من النصوص الأدبية، وهذا يدل على قدرة الشاعر في تمثل الشعر وتوظيفه معنويًّا وفنيًّا، علاوة على دوره في الجانب النفسي الذي أتاح للشاعر أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بكل وضوح، ومن أمثلة التناص المباشر مع النصوص الأدبية الحديثة تناصُّ الثبيتي مع الشاعر أحمد شوقي، يقول الثبيتي[1]:

قالوا بِأَنَّكَ في الحياةِ مُجاهِدٌ
(تَبْنِي وتُنشئُ أَنفُسًا وعُقُولا)
ضَحِكُوا لشوقي حينَ قالَ مُفَلْسفًا
(قُمْ للمُعلِّمِ وفِّهِ التبْجِيلا)

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٢٢.

وهذا يتناص مع قول أحمد شوقي [١]:

قـــمْ للمعلِّـــم وفِّـــه التبجـــيلا كاد المعلـــمُ أن يكـــون رســـولا

فالشاعر الثبيتي يقتبس النص مباشرة، ويضعه بين علامتي تنصيص، مع تحوير بسيط، إذ يوجه الخطاب إلى شوقي في قوله: (تبني وتنشئ أنفسًا وعقولا).

والقصيدة تحمل عنوان (صوت من الصف الأخير)، وهي أول قصيدة في أول ديوان للشاعر، ويتضح من عنوان القصيدة إحساس الثبيتي العميق بدور المعلم، كما يتضح تأثير حياة الثبيتي الشخصية في رؤيته في هذه القصيدة؛ بما يتعرض له من إهمال وتهميش من ناحية أخرى فهو معلم وقد عمل في المطعن.

ثم يأخذنا الثبيتي إلى شخصية (الصعلوك) من طريق آخر ويتناص مع عالم الصعاليك في قوله (من يقاسمني نشوة التهلكة)، في قصيدة أخرى تحمل نفس العنوان، ليتناص فيها مع المتنبي، حيث نجد في هذه القصيدة نص المتنبي، كما تحضر بعض متعلقاته فيها فتحيل إلى النص الغائب، ومن ذلك قوله في قصيدة (الصعلوك)[٢]:

يفيقُ منَ الخوفِ ظُهرًا
ويَمضي إلى السوقِ
يحملُ أوراقَهُ وخُطاهْ
– مَنْ يُقاسمني الجوعَ والشِّعرَ والصَّعْلَكَةْ
مَنْ يُقاسمني نشوةَ التّهْلكةْ؟
– أنتَ أسطورةٌ أثخنتْهَا المجاعاتُ
قُلْ لِي:
متى تثخن (الخيل والليل) والمَعْرَكَةْ

والثبيتي في هذا المقطع من القصيدة لم يصرح بالنص الغائب، ولكنه أشار إليه من خلال ذكر بعض متعلقاته كالخيل والليل والمعركة، وهو بيت المتنبي[٣]:

الخَيْلُ وَاللّيْـــلُ وَالبَيْـــداءُ تعَـــرِفُني وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ

(١) الشوقيات، أحمد شوقي، ج١، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ص١٨٠.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٧١.
(٣) ديوان المتنبي، المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م، ص٣٣٢.

وتعتقد الباحثة أن، سيرة المتنبي هي الشهادة الرئيسة التي يقف الشاعر محمد الثبيتي بسببها على إدانة الماضي والحاضر، جاعلًا إياها، الشاهد الحقيقي الذي يمكنه من أن يقف على التردي الذي عاشته الأمة وتعيشه، وبعض مواقفه، مستحضرًا أجزاء شعره وتعابيرها، التي تعبر عن ذلك الوعي المأساوي الذي كان يعيشه المتنبي مع نفسه ومع السلطة ومع الواقع العربي المتردي، الذي كان يستشعره لمستقبل أمته، وكأن الشعر عند الثبيتي هو الشهادة على زمن لم تعد فيه شهادة الأفراد قائمة، فالشاعر إذن قد تأثر بكبار الشعراء تأثرًا خلاقًا؛ لأنه «كلما قل الاشتراك في المقومات بين النصوص التراثية والمبدع زاد التميز، وظهرت الأصالة الإبداعية في النص الجديد»[(١)].

كما يتناص الثبيتي أيضًا في قوله: (يحمل أوراقه وخطاه) مع الفيلسوف اليوناني الذي حمل فانوسه نهارًا وذهب يبحث عن إنسان.

رابعا: التناص مع الأسطورة والتراث:

يستحضر الشاعر من خلال التناص غير المباشر هذه الرموز الأسطورية، ويبدو أنه من أكثر شعراء المملكة العربية السعودية التصاقًا بعالم الأسطورة التي أصبحت جزءًا كبيرًا في عالمه الشعري، حيث غدت معظم قصائده الشعرية تحتوي على الرموز الأسطورية، وقد شكلت الأسطورة في شعره منطلقًا إبداعيًّا تميزت به تجربته الشعرية المعاصرة، وقد وظف الأسطورة بمعناها الحضاري محاولاً أن يقدم الواقع المعاصر في صورة أكثر وضوحًا[(٢)]، ومن شواهده قوله في قصيدته (تحية لسيد البيد)[(٣)]:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يومًا
وأنتَ الذي في عروقِ الثرى نخلةٌ لا تَمُوتْ

وقد كرر الثبيتي هذا المقطع ثلاث مرات في القصيدة، ولكن الثبيتي كان في كل مرة يعيد فيها تكرار المقطع كان يدخل عليه شيئا من التغيير، فعند تكراره ثانيَ مرة قال[(٤)]:

---

(١) تجليات التراث العربي في شعر العزازي من خلال ديوانه"عيون سلمى"، حامد كساب، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ص٧٥.

(٢) ينظر: تجليات الأسطورة في الشر المعاصر، دراسة في شعر محمد الثبيتي، إبراهيم سند الشيخ، ط١، ١٤٣٦هـ، نادي الطائف الأدبي، السعودية، ص٥٠.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٩.

(٤) السابق، ص١٠.

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يومًا
وأَنْتَ الذي فِي حُلُوقِ المَصَابِيحِ أغْنِيَةٌ لاَ تَمُوتْ

ثم يختم القصيدة بتكرار ثالث[١]:

سَتَمُوتُ النُّسُورُ التي وَشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يومًا
وأَنْتَ الذي فِي قُلُوبِ الصَّبَايَا هَوًى لاَ يَمُوتْ

ونلاحظ أن الثبات في نص المقطع واقع تمامًا إلا في نهايته، حيث يكتسب شكلاً جديدًا في كل نهاية، وهذا التغيير يكسب الصورة جمالاً وقيمة؛ لأنه ينبع من الموقف الذي يعيشه سيد البيد، فصورته في الثرى نخلة لا تموت، وصورته في حلوق المصابيح أغنية لا تموت، وصورته في قلوب الصبايا هوى لا يموت، حيث يعتمد التناص غير المباشر لاستدعاء الرمز والأسطورة، من خلال شخصية (لقمان)- صاحب أسطورة النسور السبعة، وهذا مثال للرمز والأسطورة الذين حفلت بهما أعمال الثبيتي الشعرية.

ويرتقي (التناصّ) في شِعر الثبيتي إلى لُعبة الأقنعة التواصلية مع التراث، وهو بارع في هذا على نحوٍ متميّز، يبرز ذلك في قصيدته المشهورة (أيا دار عبلةَ عِمْتِ صباحا)- على سبيل المثال- التي جاءت متقمّصة لصوت عنترة، في انكساره وانتصاره فيقول[٢]:

غريقٌ بليلِ الهزائمِ سَيفِي
ورُمحي جَريحٌ
ومُهْرِي على شَاطئِ الزَّمنِ العربيِّ
يَلُوكُ العنانَ
أعَانقُ في جسدي شبحًا
مُثخنًا بالجراحِ
ومرْثيَّةً للكميّ الذي ضاعَ من يدهِ
الصولجانْ

(١) السابق، ص١٠.

(٢) السابق، ص١٧٧.

وفي قصيدته (تغريبة القوافل والمطر)، يتقمص الشاعر شخصية شهيرة من صعاليك العرب في الجاهلية، وهي شخصية (السُّلَيك بن السُّلَكَة)، الذي كان مشهورًا بأنه أهدى الناس بالمسالك والأراضين، حيث يمنحه الثبيتي هويةً شِعريةً مبتدعةً، بوصفه رائدَ تغريب القوافل العربية ومستمطر صحوها، إذْ يناجي كاهن الحيّ ويستنبئه عن الوطن المنتظر، مستهلاً بذلك القصيدة، بقوله[1]:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطنًا فِي الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
واسْفَحْ علَى قِلَلِ القَومِ قَهْوتَكَ المُرَّةَ
المُسْتَطَابَةْ

ويجدر بالذكر أن الثبيتي قد وظف في إبداعه مفردات ورموزًا تبعث مناخًا أسطوريًّا في النص مثل (العراف، أساطير، طقس، ورق التين، تنين، بكارة، مخاض الحجارة، وجه ذي القرنين، أصلاب الشياطين، أحشاء الرماد، الموت، الطيور الحمر، الطاعون، الخبز الخرافي، شامات البياض)، فالثبيتي يقرأ خطوط لغة التضاريس ويفرغها من ذاكرتها؛ لهذا تظهر لغته مشابهة للغة الطقسية.

ويبدو أن الشاعر محمد الثبيتي، لم يتمثل تجربة التعبير بالتناص، تمثلا قائمًا على وعيٍ ما، بقدر ما كان التناص يأتي كنوع من الملامسة غير الواعية للكثير من مظاهر الواقع الذي يتبدى في صور شعرية خاضعة للنـــزوع الفني للشاعر، متأثرًا بكل مشاربه الفكرية والتاريخية والجغرافية والأدبية، الأمر الذي يتضح كثيرًا في شعره نتيجة الأشكال النصوصية (التناص) التي مارسها واستدعاها بطرق مختلفة، وفي مواقف ومناسبات شعرية شتى، وتقع ما بين استدعاء الشخصيات الأدبية وتوظيف المعجم الشعري، واستدعاء الرمز والأسطورة والوقائع والشخصيات التاريخية.

(١) السابق، ص٩٧.

وهكذا اتضح لنا ما يؤديه التناص بأنماطه المتعددة من وظائف أسلوبية متنوعة تكشف عن رغبة الشاعر في تأكيد أهمية المعنى انطلاقًا من المقطع الشعري، وعن طريق مخاطبة وجدان المتلقي وإحالته إلى موضوعات وقضايَا خارجية، فيها من قوة التأثير والفاعلية ما يكفي لجعله مشدودًا للنص الشعري.

وبعد عرض تناص الثبيتي مع الشعراء السابقين توصلت إلى النتائج الآتية:

١- القراءة الواعية تكشف عن براعة الثبيتي في تناصه مع من سبقه من كبار الشعراء، كالمتنبي وأحمد شوقي، حيث بدت نصوصه أحيانا كأنها جزء حقيقي من النص الغائب، إيحاءً وموقفًا وأسلوبًا.

٢- لم يكن تناص الثبيتي مع النص السابق تناصًّا سلبيًّا يكتفي بالتكرار ورسم العبارة ذاتها، بل فتش في النص الغائب وحمل بذوره مع تحويره إلى صياغة نصية جديدة ذات دلالة إنتاجية حديثة.

٣- كشفت دراسة التناص عن مدى تأثر الثبيتي بأساليب الشعراء القدامى؛ وهذا يعني أنه استنطق نصوصهم ونهل من معينهم، ونقل تجاربهم وفق تصوراته الخاصة، ومنظوره الشعري، وإن كان بينه وبينهم اختلاف في الزمان، غير أنه استطاع أن يتفاعل مع نصوصهم ويقتبس من أشعارهم.

المبحث الثالث
المفارقة

ويشتمل على ما يأتي:

تمهيد.

المفارقة لغة.

المفارقة في النقد الأجنبي.

المفارقة في النقد العربي.

أنماط المفارقة في شعر محمد الثبيتي:

١- مفارقة العنوان.

٢- المفارقة اللفظية.

٣- مفارقة السخرية.

٤- مفارقة التحول.

٥- مفارقة الإنكار.

٦- مفارقة الفجاءة.

٧- مفارقة الأدوار.

٨- المفارقة التصويرية.

تمهيد:

تعد المفارقة تقنية أسلوبية ضرورية من تقنيات بناء النص الشعري، ومن ثمَّ فإن التعرف على هذه التقنية، وإماطة اللثام عنها يمثل مدخلاً نقديًّا وحيويًّا للتعرف على شعرية الثبيتي قبل دراسة شعره، على أساس أنه بنية نصية متكاملة ذات علاقات متراكبة، تمثل المفارقة جانبا مهمًّا من جوانب هذه البنية، ولما كانت المفارقة تشكل ملمحا واضحًا في شعر محمد الثبيتي؛ كان اختياري لهذا المبحث.

والحقيقة أن دراسة شعره أتاحت طريقًا لمعرفة طبيعة المفارقة، ووظيفتها الشعرية، وصورها المختلفة، كما أن وقوع شعر الثبيتي تحت سيطرة المفارقة ليس بدعًا؛ ذلك أن المفارقة تبدو واضحة في مظاهر الحياة جميعًا، بل إن المرء ليدَّعي (أن ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة دون مفارقة)[١]، حيث تتجلى المفارقة في صور شتى من الحياة والمواقف، وتتكون عندما يكون أثرها مزيجًا بين الألم والتسلية، أو حين يقول المرء نقيض ما يعنيه، أو يمدح قاصدًا الذم أو يذم قاصدا المدح، أو حين توضع الأضداد بعضها بجوار بعض بقصد إبراز ما يحمله ذلك الوضع من سخرية...، وغير ذلك من الأمثلة التي تصنع المفارقة.

وقد بدأتُ هذا المبحث ببيان مفهوم المفارقة لغة، واصطلاحًا في النقد الأجنبي والعربي، ثم دراسة أنماط المفارقة في شعر محمد الثبيتي.

المفارقة في اللغة:

الافتراق في الكلام، يقال: فرقتُ بين الكلامين فافترقا، وفرقتُ بين الرجلين فتفرقا وفارق الشيء مفارقة وفراقًا: باينه، وتفارق القوم: فارق بعضهم بعضًا، ويقال: (وقف فلان على مفارق الحديث، أي: على وجوهه، وفرق لي: أي بدا وظهرا)[٢].

المفارقة في النقد الأجنبي:

إن المفارقة مصطلح غربي، وقد وظفه الشعراء الكبار من الغربيين في شعرهم، من أمثال شكسبير، وإليوت، وبايرن، وتوماس مان، وبوب، وشيلي وغيرهم، وقد شاعت المفارقة عند الشعراء المحدثين.

---

(١) موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مجلد ٤، دار المأمون، العراق، بغداد، ص٣٥.

(٢) ينظر: لسان العرب، ج١٢، مرجع سابق، مادة فرق، ص٢٤٣-٢٤٥.

ولم تعرف العربية مصطلح المفارقة، ولم يدخل في دراساتها إلا من وقت قريب عن طريق الترجمة، والحقيقة أن هذا المصطلح -تحديدًا- سبَّبَ جدلاً واسعًا في الغرب، فهو مصطلح غامض، وشائك ويثير الالتباس، كما «أن مسألة إيجاد تعريف محدد لهذا المصطلح المراوغ العصي على الفهم تعد مسالة صعبة جدًّا؛ نظرًا لتاريخه الطويل المتشعب، فهو أشبه بجسد قطعت أوصاله- دونما اتفاق مسبق- ووزعت بين الكثير من اللغويين والفلاسفة والبلاغيين، وآخرين تداولوه بأشكال مختلفة، وطوروه بحيث أصبح له في كل سياق يرد فيه معنى مختلف وجديد»[(١)].

«والمفارقة (irony) مشتقة من الكلمة اليونانية (ironiea) وهي تعني التظاهر بالجهل، والجهل الكاذب»[(٢)]، «وقد وردت المفارقة لأول مرة في كتاب (الجمهورية) لأفلاطون، حيث أطلق (سقراط) على أحد ضحاياه مصطلح (آيرونيئيا)، وهي تعني: طريقة ناعمة في خداع الآخرين، ويبدو (أن المفارقة لم تظهر في الإنجليزية حتى عام ١٥٠٢م، ولم يجرِ استعمالها بشكل عام حتى بواكير القرن الثامن عشر. فقد استعملها (داريدان) مثلاً مرة واحدة، لكن اللغة الإنجليزية كانت غنية بمفردات تجري على الاستعمال اللفظي بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر، مثل: يسخر، ويهزأ، ويعير، ويغمز، ويتهكم، ويزدري، ويحتقر، ويهين...»[(٣)].

وقد تطور مفهوم المفارقة حتى عد العالم كله كمسرح يتسم بالمفارقة، وأن البشر ممثلون فقط، تلك هي المفارقة الكونية، وقد ظهر هذا المفهوم في الفترة الرومانسية، حيث يعد كل من (فريدريك شليجل) و(كيركيجور) الممهدين الحقيقين للبحث في صميم المفارقة الأدبية، حيث إن (شليجل) يعد أول من أدخل مصطلح المفارقة في مجال الأدب، وقد بحث في المفهوم الرومانسي للمفارقة فرأى «أن وضع المفارقة الميتافيزيقي عند الإنسان، أنه كائن

---

(١) مفهوم المفارقة في النقد الغربي، نجاة علي، مجلة نزوى الإلكترونية، مؤسسة عمان، بتاريخ: ٢٠٠٩/٧/١م)، ص٢٥.

(٢) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، كلية العلوم والآداب الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، جوان، ٢٠٠٧نسخة إلكترونية، ص٣.

(٣) موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص٢٨.

محدود يجتهد في أن يدرك حقيقة غير محدودة لا يمكن أن يفهمها»[١]، أما الفيلسوف الألماني كيركيجور «فقد ركز على العلاقة بين صانع المفارقة ولغته، وذلك من خلال كتابه (فكر المفارقة)»[٢]، وقد «اتجه بشكل رئيس في مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعوه بالطورين: الجمالي، والأخلاقي من التطور الروحي، كما يرى أن من يمتلك مفارقة جوهرية فإنه يمتلكها طوال النهار، وهو لا يتصف بالمفارقة بين وقت وآخر، بل إنه يعتقد أن الوجود كله يقع في باب المفارقة، ولا يتخذ المفارقة وسيلة كي ينال إعجاب الآخرين»[٣].

أما (أوجست فيلهلم) «فإنه يفهم المفارقة على أنها توازن بين الجد والهزل، أو بين التصور والمألوف، والتصور عنده هو نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه، يزيد وينقص في وضوح التعبير»[٤].

إن التعريف القديم للمفارقة هو: قول شيء والإيحاء بنقيضه، قد تجاوزته مفهومات أخرى كثيرة، منها مثلاً: «أن المفارقة هي قول شيء بطريقة تستفز عددًا غير نهائي من التأويلات المختلفة»[٥]؛ «ولذا يعترف (دي. سي. ميويك)-وهو من أهم دراسي المفارقة – بصعوبة تعريف المفارقة، ويرى أن الكتابة عن هذا الموضوع أقرب ما تكون إلى المخاطرة، وهي أشبه عنده بمحاولة لملمة الضباب، وهو يقر بأنه من العسير عليه كناقد أدبي أن يجد تعريفا دقيقًا ومختصرًا يمكن أن يشمل كل أنواع المفارقة، ويستبعد ما قد يقع خارج نطاقها، ونراه على الرغم من ذلك قد اجتهد في تعريفها فقال: بأنها فن قولِ شيءٍ ما دون أن يقال بشكل فعلي، وهو فن يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح» [٦].

وبعد عرض اجتهادات علماء الغرب في تعريف المفارقة، وبيانها، يُلمح البحث –بإيجاز سريع– لبعض جهود النقاد العرب في تعريفها.

---

(١) السابق، ص٣٧.

(٢) السابق، ص٣٥.

(٣) السابق، ص٣٣.

(٤) مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، ط١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٣٢١.

(٥) موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص٣٥، ص٣٦.

(٦) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، محمد سليمان، ط١، دار اليازوري العلمية، عمان، ٢٠١٦ ص١٨٦.

المفارقة في النقد العربي:

إن من المصطلحات التي تتردد بكثرة في النقد العربي المعاصر مصطلح (المفارقة)، كما أن «هناك من الباحثين من تتبع وجود مصطلح المفارقة في عدد من المصادر القديمة المهمة كـــ(العمدة) لابن رشيق (ت٤٦٣هـ)، و(المثل السائر) لابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) فلم يجدوا فيها ذكرًا له...»[١]، وكذلك تتبعوا بعض المعاجم التي جمعت المصطلح النقدي، والبلاغي، والفلسفي في التراث العربي فلم يجدوا –أيضا – له ذكرا، ومن هذه المعاجم (المعجم النقدي العربي القديم) لأحمد مطلوب»[٢]، كما صرح بذلك محمد العبد في كتابه (المفارقة القرآنية) فقال: «لم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة لغوية وبلاغية من ذكر لمصطلح المفارقة»[٣].

وتذهب الدكتورة نبيلة إبراهيم إلى جعل المفارقة «فنًّا بلاغيًّا لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من تجديد الحديث له» [٤]، ومن ثم فإن عدم وجود هذا المصطلح لا يعني عدم وجود مصطلحات أخرى تبنَّت جانبًا من جوانبها، حيث نجد في الاستعمال البلاغي مصطلحات اقتربت من مصطلح المفارقة مثل «التعويض، والتشكيك، والتشبيهات، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح»[٥].

ومن هنا فإنه يجدر بنا بيان الفرق بين المفارقة والهجاء: «فالهجاء نمط من الكتابة يتم فيه السخرية من التكلف الاجتماعي والرذيلة، ويهزأ الشاعر من خلاله بالأشخاص المنحرفين والضالين، وبعيوب المجتمع، ويكون غرضه الإصلاح، بيد أن المفارقة تعتمد على البعد عن الاتهام بشكل مباشر...، وبذلك تجعل الأشياء تهرب منها بمجرد أن تقترب نحوها»[٦]، فالمفارقة يمكن أن تكون «لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين، (صانع المفارقة، وقارئها)، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناها

---

(١) السابق، ص٢٧.

(٢) السابق، ص١٨٧.

(٣) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مرجع سابق، ص١١.

(٤) السابق، ص١١.

(٥) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، مرجع سابق، ص١٨٨.

(٦) المفارقة، نبيلة إبراهيم، ج٧، ع٣، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بتاريخ١٩٨٧/١/١م، ص١٤٠.

الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه؛ ليستقر عنده»[١].

وعلى هذا فالمفارقة إذن انحراف لغوي يخلق للقارئ دلالات عدة يتحرك بسببها، وهي «تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي، أو عاطفي، ولكنها تصدرُ أساسا عن ذهن متوقد، ووعي للذات بما حولها»[٢].

ولذا «فإن لغة المفارقة، لغة ذات إيحائية تستدعي إعمال الخيال والإبحار فيه، فهي لغة تتعمد عدم الإفهام على نحو مباشر، على أساس أنها لغة تجعل الأشياء تهرب منها بمجرد أن تقترب نحوها؛ لأن هذا هو الذي يفتح المجال للقارئ ويضعه أمام قراءات وتأويلات كثيرة الأمر الذي يمنحه متعة القراءة، ولذة اكتشاف خفايَا الأفكار الجديدة التي تخبئها له هذه المفارقات؛ ليكون المبدع الثاني لهذه الظاهرة الأسلوبية المميزة ذات البناء المحكم بمهارة، وهي التي يحدث فيها الاتصال بين المعنى عند صاحبها، والتأويلات عند متلقيها عن طريق اتصال سريّ»[٣].

إن التأمل في جماليات أسلوب المفارقة يعني «تأملا في ماهية الشعر، فيما يغدو به الشعر شعرا، وما تغادر بقدرته الأشياء عاديتها وألفتها لتكتسب الدهشة، وتضيء لحظات استكشاف شعري، فهـــي محاولة للوقوف على مصب القصائد، لتنقل التجربة من ضبابية التصفيق وعبارات الإعجاب إلى رؤية التحليل المستمتع بعد إدراك»[٤].

---

(١) المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٦..

(٢) المفارقة، مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣) السابق، ص٥، ٦.

(٤) ينظر: أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، سعد البازعي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيـــضاء، المغـــرب، ٢٠٠٤، ص١٧.

أنماط المفارقة في شعر الثبيتي:

للمفارقة أنماط مختلفة، وظف الشاعر الثبيتي معظمها بشكل واضح في شعره، وسأحاول تتبع هذه الأنماط فيما يأتي:

١- مفارقة العنوان:

العنوان في الأعمال الإبداعية هو الرسالة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي؛ ولذا نجد أن الثبيتي يوظف أسلوب المفارقة في قصائده بداية من العنوان المنتقى بشاعرية فائقة، حيث تؤدي لغة العنوان وتركيبته الصوتية، والسياقية دورًا فاعلاً في الإيحاء بدلالة النص لدى الثبيتي؛ وليس ملزمًا أن تشمل جميع القصائد على مفارقات في عناوينها، ولكن تحتوي الكثير من قصائد الثبيتي على مفارقات في عنواناتها؛ ليعبر بها عن الواقع الذي يعيشه، أو الحالة السلبية التي تسيطر عليه وعلى المجتمع من حوله.

ومن هذه المفارقات قصيدته التي عنونها بـــ(تهجيت حلمًا تهجيت وهمًا)، حيث جمع بين حالتين متضادتين، وهما: الحلم والوهم، فالأحلام يُرجى منها أن تكون واقعية، والوهم خلاف الواقع، ونظرًا لأن الشاعر في هذه القصيدة يعبر عن حلمه في عودة زمن الحب القديم بلوعته ولذته، نجد أن تلك الذكريات باتت عودتها في المستقبل وهمًا يستحيل الوقوع، فعبر عن أحلامه التي تراوده، ويتحدث بها مع نفسه في لحظات خلوته بها، بأنها وهم يستحيل الوقوع، وقد عبر عن هذا التضاد بين الحلم والوهم في قوله في مطلع القصيدة[1]:

يَحْرُقُ العِشْقُ وجْهِيَ، أَثْمَلُ
مِن نَكهةِ النَّارِ،
فِي رِئَتِي يَلتقِي زمَنُ الفرحِ المُتجَهِّمِ
والانتظَار
تَسَلَّلْتُ مِن حَلكاتِ السُّؤالِ
العَقِيمْ
تَوضَّأْتُ فِي غيمةٍ خرَجَتْ من
غَدَائرِ لَيلَى
تَسَلَّقْتَ واجهةً للمسافاتِ،

(١) الأعمال الكاملة، ص١٤٧-١٤٨.

حدّقتُ في عينِ مَعشُوقتِي
– وهْيَ فِي شَرْنَقَاتِ المواعيدِ
نَائمَةٌ –
فَتَهَجَّيتُ حُلْمًا
تهجّيتُ وهْمًا
قرأتُ مدَامعَهَا
صفحةً.. صفحةً
وعَقرْتُ لأحلامهَا الصوتَ والكلماتِ
عقرتُ التسَاؤلَ
حينَ تَلبسُ ذَاكرتِي
كَمْ تَبَقَّى مِنَ الليلِ.. كَمْ
سنةٌ.. سَنتَان
كَمْ تَبَقَّى مِنَ العُمرِ.. كَمْ
ساعةٌ.. ساعتَان

ومنها أيضًا قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء) حيث يدور عنوانها حول نفس المعنى، وهو التضاد بين الحلم والوهم، والتضاد هنا بين الحلم والمستحيل الذي كنى عن تفاصيله بأحد المستحيلات الثلاثة، وهي العنقاء، فيعبر عن حلمه من خلال قصيدته وكلماته فيها، فيقول في جزئها الثاني[1]:

زورقٌ يأتي من الصحراء ممشوقًا كمارِدْ
كشهاب فصلته الريح من قلب عطاردْ
ينبري كالهمس، كالرؤيا...
يحلق كالنعاسْ
جاء محمولاً على موج الرّمالْ
جاء منحوتًا على ريح الشمالْ

(١) السابق، ص١٨٧-١٨٨.

جاء كالليل الغريبْ
جاء كالصبح المريبْ
فيه من رائحة الفردوس أسرارٌ مضيئةْ
ومصابيحُ جريئةْ
فيه نهرٌ من رحيق لا يزولْ
فيه أطفالٌ وأشباحٌ وخوفٌ وذهولْ
فيه أصوات تقولْ
ليلة الحلم الطويلةْ
ليلة الحلم الجليلةْ
ألفُ عمرٍ
ألفُ شهرٍ
ألفُ ليلةْ

ثم نراه يخاطب المستحيل متمثلاً في العنقاء في آخر القصيدة، ويطالبها بتحقيق المستحيلات التي يحلم بها، ولكن واقعه يأبى له أن تتحقق، وذلك في قوله[1]:

هيه يا عنقاءُ
يا بعثًا جديدًا وشبابًا من لهيبٍ
ورمادْ
هيه يا عنقاءُ
يا بحرًا غريقًا تاه فيه السندبادْ
هيه يا عنقاءُ
هزّي شجر الريحان، يهمي شعرك العملاقُ
أمطارَ الشتاء
مزّقي نهر البنفسج، والعقي
وهج الدنانْ

(١) السابق، ص١٩١.

واشرقي من لا مكان.. ولا زمانْ

كما وظف شاعرنا المفارقة في عنوان قصيدة (وجهٌ من دخان)، فقد عهدنا أن الوجوه تكون ذات ملامح مميزة لأصحابها، وأما الدخان، فلا شكل محدد له، ولا ملامح محددة، وقد أراد بهذا العنوان التعبير عن آلام قلبه التي تسببت فيها تلك المرأة التي انخدع فيها حتى صار وجهها له كأنه غريب الملامح، بل إن ملامحه باهتة غير واضحة، كأنها تشوهت من أدخنة الغش والخداع، والآثام قائلا[١]:

كبقايا الوحل أنت كالمياه الآسنَةْ
كطريقٍ قَبَعتْ فيه الطيورُ المُنْتَنَةْ
كفراغٍ في تخومِ الأرضِ مخنوقِ السَّنا
يصمتُ الإحساسُ فيه وتموتُ الأزمنَةْ
وجهُكِ الصخريُّ يبدُو في الزوايا كالحٌ[٢]
عبثتْ فيه الخطايا، شوّهته الأدخنَةْ
أيّ روضٍ يستحيلُ الطيبُ في أحضانه
ندبة في غرّة الفجرِ، وذكرى مُحزِنَة

كما نلحظ المفارقة في عنوان قصيدة (بصمات نازفة) من خلال الاستعارة المكنية، فكيف للبصمات أن تنـــزف؟ إذ يقول[٣]:

أحبّكِ رغم جنونِ الجراحْ
ورغم جفاف الدروبِ
ورغم الخطوبِ
ورغم انتحار المنى، واحتضار الصباحْ
أحبّكِ حينَ يموتُ الربيعُ
وحين يزول الرحيقُ
ويذوي البريقُ

(١) السابق، ص٢٧٣.
(٢) هكذا وردت (كالحٌ) في الديوان مرفوعة والصحيح والله أعلم (كالحًا)؛ لكونها حالا من فاعل يبدو.
(٣) السابق، ص٢٧٩-٢٨٠.

وحين تثور الليالي وتقسو الرياحْ
أحبّك وجه الحياة الكئيبِ
وطعم الكفاح المريرِ
ووهج الهجيرِ
أحبّك لون الدماء وصوت السلاحْ

فالشاعر هنا يعبر عن ذلك الحب الذي نشأ وسط الجراح وتحت السلاح، والرغبة في الكفاح، على الرغم من كل الظروف المحيطة التي لا تسمح بنشأة هذا الحب، بل ولا تسمح حتى بميلاده، غير أنه وُلد ليحمل بصمات تلك الجراح، وكأنها بصمات دموية تنـــزف حزنًا وألمًا، وتحمل معها ذكريات الجراح.

ومثلها المفارقة في عنوان قصيدة (أَهْدَرَت اسْمَكِ) من خلال الاستعارة المكنية، فكيف للاسم المعنوي أن يُهدر؟ فليس إهدار اسمها إلا إهدارًا لحبها الذي كان يحيا به قلبه فيما سبق، فمات حبها في قلبه، وموت حبها ليس إلا موتًا لحياة قلبه بها، ولحياتها في قلبه، فجعل تلك المفارقة اللفظية في عنوان القصيدة؛ ليعبر بها عن تخلصه من ذكرياتها كلها، حتى إنه نسي اسمها الذي أهدره، فيقول الثبيتي في قصيدته(١):

أنت
آخر ورقَةٍ مِنْ أَجنْدةِ السَّرابِ
أول خاصِرةٍ تُكْشُفُ عَنها سَواعِدُ
البَنَفْسَجِ
تَمْتدُّ بَحْرانِ أَخْضَرانِ
صحراءُ مَشْدُودةٌ إلى سعفِ النَّخلِ،
لون آخر من ألوانِ الخوفِ المتجمّدِ
على أهدابِ المساءِ
وحَوافِرِ التَّعَب
أهدرت اسمكِ الرائحةُ البارودُ

(١) السابق، ص٣٠٩-٣١٠.

وقصائدُ اللصُوصِ
كتبتكِ في لائحةِ الربيعِ المليئةِ
بالشوارعِ والحبرِ والذباب
كنتُ أبحث عنكِ
في حناجر الوقتِ
وبينَ مقاطعِ الماءِ
وحينَ يلتهمني اليأسُ
أعيدُ البحثَ من جديدٍ

تلك بعض نماذج مفارقة العنوان في قصائد الثبيتي الشعرية، وفي هذا دليلٌ واضح على ميله إلى استخدام هذه التقنية الأسلوبية أحيانًا حين يختار عناوين قصائده.

٢- المفارقة اللفظية:

قد ترتكز شاعرية أي شاعر على حدة المفارقة التي يصهر بها همومه في دائرة الوجود الإنساني، والأحلام السرمدية، ويوزع مفارقته الشعرية بين الاندهاش والتعجب، والسخرية والاستفهام،...، وقد يأتي الشاعر بكلمتين معًا، كلّ واحدة منهما توحي بالمعنى الّذي يناقض الآخر، وهذا التناقض لا يكون إلاّ بسبب المراوحة بين التفاؤل والتشاؤم على إحساس الشاعر.

يقصد بالمفارقة اللفظية أو (المفارقة بالطباق): «الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة»[١]، ذلك أنها تعني إبراز التناقض بين طرفين متضادين أو متقابلين، أو هي: «نمط لصيق بالمباشرة يجمع بين متنافرين في الدلالة»[٢]، وتأتي بمعنى «انقلاب الدلالة»[٣]، في إطار البناء الشعري للنص بداية بالجزئيات وانتهاء بالقصيدة ككل؛ لأن «القيمة الفنية لأسلوب الطباق إنما هي في قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة في وجهي الحياة أو الأشياء؛ حيث تتآزر في هذه الإبانة

(١) كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ط١، مطبعة محمود بك، الآستانة، ص٢٣٨.
(٢) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق، ص١٥.
(٣) موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص٣٢.

مختلف وسائل التركيب اللغوي، وعلى ذلك فلا يكفي النظر في الطباق على أنه شيء قائم بذاته»[١].

«ويمكن تحديد المفارقة اللفظية على أنها المفارقة التي يكون فيها المعنى الظاهري واضحا ولا يتسم بالغموض، وذا قوة دلالية مؤثرة، وكثيرا ما يكون المعنى فيها هجوميًّا، وخاصة في شعر الهجاء، وهذه المفارقة يتعمدها الشاعر، ويخطط لها عند التضاد بين الظاهر والمضمر...، كما أن التضاد في المفارقة اللفظية يكون فيه المعنيان الظاهر والباطن في مواجهة مباشرة، على خلاف أنماط المفارقة الأخرى التي تتطلب خفاء وعمقًا في البحث عن طريق المفارقة داخل بنية القصيدة، وقد تحتاج إلى استنباط من مجمل القصيدة وتحليلها، أو ربطها بسياق خارجي عن القصيدة نفسها»[٢].

وقصائد الثبيتي مليئة بالمفارقات اللفظية، وقد حصرت بعضًا من تلك المفارقات اللفظية التي رسمها الشاعر من خلال العناصر الآتية:

١- المفارقات اللفظية بين اسمي المكان (القريب - البعيد)، وتجيء في أسلوب الثبيتي لتخدم غرض الهجاء، ومن نماذجها قوله في قصيدة (البابلي)[٣]:

مسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيدُ القريبُ المُسَجَّى
بأَجنحةِ الطيرِ
شَاخَتْ على ساعديهِ الطحالبُ
والنملُ يأكلُ أَجفانَهُ
والذُّبابْ

فالتضاد هنا بين (البعيد) و(القريب)، في قوله: (مسَّهُ الضُّرُّ هذا البعيدُ القريبُ المُسَجَّى)، والقرب والبعد يتضادان لفظًا، ولكنهما قد يتفقان شعورًا وإحساسًا، فكم من قريب من العين بعيد عن القلب، ونقيض ذلك صحيح، فالمفارقة بين اللفظين الواقع يدل عليها.

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ط٢، منشأة المعارف، مصر، الإسكندرية، ١٩٩٨م، ص٢٢٠.

(٢) جماليات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبيح، مرجع سابق، ص٢، تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٤/٢٢هـ.

(٣) الأعمال الكاملة، ص٨١.

٢- المفارقات اللفظية التي تبدو في أسلوبها ممكنة وطبيعية؛ لكونها متعلقة بقدرة الذات الإلهية الخارقة، ومن نماذجها قول الثبيتي في قصيدة (سَألقاكِ يومًا)[١]:

سَألقَاكِ يَومًا ورَاء السَّديمِ
ضِفَافًا منَ الضوءِ
يَختالُ فيهَا شَميم العرَارِ
ونَكْهَة مَاءِ المَطَرْ
سَأَلْقَاكِ
يَا زمَنًا يَتَجَدَّدُ دَومًا
ويَمْتَدُّ فَوقَ حُدُودِ القَمَرْ
سَألقَاكِ
أَعرِفُ أنَّ الطَّرِيقَ إليكِ
مرَافِئَ[٢] للحُزنِ
وأَرْصِفَةً[٣] للسَّرابْ
وأنَّ مَسَافَاتكِ الدَّائريّةَ
تَتْعَبُ فِيهَا جيَادُ السَّفَرْ
وأعْلَمُ أنّكِ هَاجَرْتِ فِي ذَاكرةِ
الرَّمْلِ
أَزْمِنَةً وعُصُورًا

فالمفارقة هنا بين (سألقاك يوما) و(هاجرتِ)، وذلك حين يقول الشاعر: (وأعْلَمُ أنّكِ هَاجَرْتِ فِي ذَاكرةِ الرَّمْلِ)، فهنا يصرح الشاعر بأسباب هذا التعب في السفر، وهذه المعاناة كلها في لقاء الحبيبة، التي يتمنى لقاءها، وهو لقاء مستحيل إلا في الخيال والأحلام؛ لكونها قد أصبحت مجرد ذكرى بعد وفاتها، ومواراتها التراب، وهو يعلم ذلك حقًّا؛ ولذا كنى عن موتها بقوله: (وأعْلَمُ أنّكِ هَاجَرْتِ فِي ذَاكرةِ الرَّمْلِ)، مشبها الموت بالهجرة (وأعْلَمُ أنّكِ

(١) السابق، ص١٣٥-١٣٦.
(٢) هكذا وردت في ديوانه منصوبة والصحيح والله أعلم (مرافئُ) بالرفع لكونها خبر أن.
(٣) هكذا وردت في ديوانه منصوبة والصحيح والله أعلم (أرصفةٌ) بالرفع لكونها معطوفة على خبر أن.

هاجرت)؛ وذلك لأن المهاجر يستقر في مكان هجرته ولا يعود ثانية إلى المكان الذي غادر منه، وكذلك الموت،

وفي قوله: (ذَاكرةِ الرَّمْلِ) ربط بين الموت والإنسان، ووجه الربط بينهما ذكر الموت بالرمال، حيث يُقبر فيها الموتى، فكأن هذه الرمال تخزن هذه الأجساد التي كانت تطؤها قبل ذلك في ذاكرتها، كما يخزن الإنسان ذكرياته في ذاكرته، فلا الرمال تُخرج الموتى من قبورهم، ولا الإنسان يخرج ذكرياته من ذاكرته؛ ونظرًا لأن هذا اللقاء بات مستحيلاً في الدنيا فإنه يعلم أنه سيلقاها في الآخرة، لإيمانه بحقيقة البعث بعد الموت؛ ولذا وصف هذا اللقاء بأنه سيكون (يَومًا ورَاء السَّديمِ).

وكذلك نرى في قوله: (مرافئ للحزن/ وأرصفة للسراب/ وأعلم أنك هاجرت في ذاكرة/ الرمل/ أزمنة وعصورا)، فالشاعر هنا يعبر عن حيرته في كيفية لقاء حبيبته التي يسعى للقائها يومًا، فيتحير أين سيكون هذا اللقاء وكيف؟، فنجد المقابلة بين المرافئ التي تكون في الموانئ للسفن والأرصفة التي تملأ المُدن، وليست حيرته مجرد حيرة مكانية، بل هي كذلك حيرة زمانية، فنجده يقابل هنا بين الأزمنة الغابرة المتمثلة في التراث القديم، وهو الذي عبر عنه بقوله: (ذاكرة الرمل)، وغيرها من الأزمنة، سواء الماضية قريبًا والحاضرة، وهي التي عبر عنها بقوله: (أزمنةً وعصورًا)، ودل على ذلك قوله لها: (أعلَمُ أنَّكِ شببْتِ عن الطَّوقِ).

وهذا يعبر به عن قرب الزمان الذي افترقا فيه، ولكنه صار بالنسبة له في شوقه للقائها بعيدًا، وكأنه من التراث القديم، وقد أعطى الثبيتي مفردة الرمل حيوية خاصة عبر استخدامه المتنوع لبنيتها اللغوية، فهو يستخدمها بصيغة المفرد مرة كما في النموذج، وبصيغة الجمع تارة أخرى كما في قصيدة الظمأ[1].

٣- الجمع بين الثنائيات المتضادة غير الممكنة، ولكنها غير مستحيلة، وبعد طول تأمل في تلك المفردات المتناقضة وجدت أن الثبيتي يوظفها في مواقف أربعة، تتمثل في الآتي:

أولا: أن يأتي ذكرها لتجسيد الحيرة التي يعيشها الشاعر، كالجمع بين (العنف واللباقة)، وذلك على نحو قوله في قصيدة (عشقتُ عينيك)[2]:

---

(١) ينظر: شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص ١١٦-١١٧.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٢٨٢.

ماذا بعينيك؛ شوق أم مكابدةٌ
عنيفة.. أم نداء فيهما لبقُ

فالشاعر هنا يجسد حيرته في فهم حبيبته، وما تحمله عيناها، أهو شوق إليه؟ أم مكابدة عنه؟ أهي عنيفة أم لبقة؟؛ ليبين التضاد في شخصيتها المحيرة وهي التي وصفها قبل ذلك في غموضها بموج البحر والغيب.

ثانيا: وتأتي المفارقة اللفظية؛ لتعبر عن الازدواجية التي تعيشها الشخصية، وحالة التناقض التي تمور بداخلها، ومن ذلك قوله في قصيدة (عاشقةُ الزَّمَنِ الورْدِي)[١]:

لأنّكِ تستعجلينَ الرحيلْ
لأنّكِ عاشقة الماء والنار
والمستحيلْ

فقوله واصفًا إياها: (لأنّكِ عاشقة الماء والنار) فيه مقابلة بين الماء والنار، فهما ضدان لا يتحدان، في كناية عن المتناقضات التي تعيشها تلك المرأة، وتظهر له بها حتى إنه ليحتار معها وفي حالها.

ثالثا: وقد تأتي المفارقة اللفظية محققة لغرض الغزل، ونلمس ذلك في التضاد مابين السبب والنتيجة، كما في قوله في قصيدة (صَفحةٌ من أوراقِ بدوي)[٢]:

يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي
أو تشعلين دماء البحر في ذاتِي
فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي
ولا عبير الخزامى من عباءاتِي
هذي الشقوق التي تختال في قدمي
قصائد صاغها نبض المسافاتِ
وهذه البسمة العطشى على شفتي
نَهرٌ من الريح عذريُّ الحكاياتِ

(١) السابق، ص٢٤٥.
(٢) السابق، ص٢٠٤.

فالشاعر هنا يعبر عن الحالة التي تعتريه حين يلقى تلك المحبوبة، فيقابل بين (البحر) و(الرمل)، وبين (البسمة) التي تكون عن ري بعد ظمأ، وبين (العطش) الذي يظهر في جفاف الشفتين، وهذا كله بسبب جمال تلك المحبوبة، وما تُحدثه رؤياها في نفسه نتيجة لحالة الحب والهيام التي يعيشها مع محبوبته.

رابعًا- كما تطالعنا المفارقة اللفظية المتعلقة بعناصر الزمن كـــ: الليل والنهار، الصباح والأصيل، الغروب والسحر، الأمس والغد...، وتدور جميع الألفاظ الدالة على الزمن حول فلسفات ثلاث:

أولا: الدلالة على العموم والشمول لكل الأوقات، وذلك على نحو قول الثبيتي في قصيدة (برقيات حب إلى غائبة)[١]:

أجيئكِ من شاطئ الأمسِ
بالذكريات السعيدةْ
أخبِّئُ بين ضفائرك
اليومَ
والغدَ
والحلمَ
والأغنياتْ

تتجلى المفارقة في النص السابق في قوله: (الأمس/ اليوم/ الغد) حيث جمع الشاعر بين الأضداد؛ لتحقيق غرض المديح تجاه المحبوبة التي سيطرت على حياته، ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

ثانيًا: أن يأتي أسلوب المفارقة اللفظية الزمنية محققًا لغرض المدح والإطراء، كما في قصيدة (النغم الأول: الحبُّ في الصحراء) التي يطري فيها معشوقته ويثني على حبهما الذي كان يمنح حياته الراحة والهدوء والسكينة كنسمة رقيقة في مفارقة زمنية بين وقت هذه النسمات الباردة الذي يتنوع بين الصباح والأصيل، فيقول[٢]:

---

(١) السابق، ص١٦٠.

(٢) السابق، ص٢٨٧.

كنَّا نعيشُ الحبَّ في الصحراءْ
وحْيٌ من السماءْ
...
كنسمةِ الصباحِ، كالأصيلْ

ثالثًا: أن يكون استخدام الثبيتي لأسلوب المفارقة اللفظية الزمنية جاء مبرزًا للحيرة المسيطرة على نفس الشاعر، وقد تنفس في قصائد عدة مستخدمًا فيها هذا النمط من المفارقة، وقد كان لهذه القصائد نصيب الأسد، من المفارقات اللفظية الزمنية التي جاءت محملة بالحيرة، واليأس، والقنوط، ومنها قوله في قصيدة (الرَّحِيلُ إلَى شَواطِئِ الأَحْلامِ)[1]:

كالنارِ، كالإعصارِ قُودِيني إلَى
قدَرِي، ولا تَسْتَسْلِمِي لِعنَادي
يا نَجم إنْ سألَ الشعاعُ: فَإنَّني
سافرتُ في ركبِ الزهورِ الغَادي
صَحبِي هناكَ على السفوحِ تركْتُهُم
ينعونَ جهلي، وانْقِيَادَ فُؤادِي
وملاعبَ الأنسِ الرضيعِ هَجرْتُهَا
وهجرتُ فيهَا مَضجعِي ووِسَادي
عجبًا.. أَتَذْبُلُ في الربيعِ خَمائلي
ويضيعُ في ليلِ الشتاءِ جِهَادي

فالمفارقة هنا بين الربيع والشتاء تبرز الحيرة والحزن واليأس في نفس الشاعر، فينسب ذبول خمائله إلى الربيع الذي تورق فيه الخمائل والأشجار، وتينع الزهور وتثمر الثمار، بينما ينسب الجهاد والاجتهاد في الحياة إلى ليل الشتاء الذي يسكن فيه الخلق، وتقل حركتهم، حيث تبرز فلسفة التهكم بغرض بيان حالة اليأس والحزن التي تعتريه.

ومن شواهده أيضا قوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[2]:

---

(١) السابق، ص٢٢٦.

(٢) السابق، ص١٣.

هَذَا الذي فِي الخَرِيفِ احْتِمَالٌ
وذَاكَ الذي فِي الرَّبِيعِ اكْتِمَالْ

فالمفارقة الزمنية هنا بين (الخريف) وما يحمله من ذبول وفناء حياة وتشاؤم، و(الربيع) وما يحمله من بهجة وإقبال حياة وتفاؤل، فالأول كناية عن تقلب أحواله كما هو الخريف متقلب الأحوال، يحتمل البرد ويحتمل الحر، ويحتمل نزول المطر ويحتمل إشراقة الشمس، والثاني كناية عن كمال أخلاقه وخلاله، كما الربيع قد اكتمل فيه كل شيء جميل، من زرع وشجر، وفاكهة وثمر.

٣- مفارقة السخرية:

ويقصد بها: أن يأتي المبدع بموقف «يناقض ما ينتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مخالفًا للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها»[١]، كما أن توظيف السخرية في كشف الحالات السلبية في الشعر ليس بالأمر الهين؛ إذ إنها تحتاج إلى دراية وخبرة مؤسستين بالذكاء والحنكة، حتى يستطيع الشاعر اقتناص اشتغالاته اللفظية والعقلية، وتوصيلها إلى القارئ بالأسلوب الذي يختاره، وهو في أغلب الأحيان يقودنا إلى الإضحاك بوصفه إطارا للتحول الدلالي.

وتتجلى سخرية الثبيتي في الكثير من قصائده من الواقع الأليم الذي يفرق بين المحبين وبين الأهل، ويؤدي إلى غربتهم وابتعادهم عن الوطن، ودلالات السخرية لا تشكل مصدرًا خصبًا للإضحاك فقط، وإنَّما تكون – أيضًا- مصدرًا للمرارة والألم والقلق، ومثال ذلك قوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[٢]:

أَمْضِي إِلَى المَعْنَى
وأَمْتَصُّ الرَّحِيقَ مِنَ الحَرِيقِ
فَأَرْتَوِي
وأَعِلُّ
مِنْ
مَاءِ

(١) فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق، ص١٨.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٢١.

المَلاَمِ

فالمفارقة هنا بين (الرحيق) و(الحريق) من جهة، وبين (الري والعل)، و(ماء الملام) من جهة أخرى، فأما قوله: (وأمتص الرحيق من الحريق) في استعارة مكنية، حيث شبه نفسه، وهو يأتي بأجمل المعاني من هنا وهناك، بالنحلة التي تمتص الرحيق من الأزهار، فحذف المشبه به وهو النحلة، وكنى عنه بشيء من لوازمه وهو امتصاص الرحيق، ولكنه هنا لم ينسب الرحيق إلى الزهور، وإنما نسبه إلى الحريق، فشبه الزهور التي هي أجمل الكلمات والعبارات بالحريق وهي استعارة تصريحية، ووجه الشبه حرارة المعنى، وشبه دخان الحريق بالرحيق وهي استعارة تصريحية أخرى، فالبيت كله تشبيه تمثيلي، تداخلت فيه الصور الجمالية.

وأما قوله: (فأرتوي.. وأَعِلُّ.. مِنْ.. ماءِ.. الملام): الري هو الشرب إلى أن يزول العطش، والعل هو الشرب بعد الري، فالشاعر يقول: إنه يرتوي ويعل من ماء الملام، والمقصود به ماء البكاء، وهو دموع العين، فشاعرنا جعل نفسه تتعطش إلى الشرب من ماء الملام، فهو يرتوي منه ويعل، وهذا من باب السخرية من حاله، فكيف له أن يرتوي حبه من سيل دموعه الذي ينساب حزنًا على فراق محبوبه؟!

إن أهم ما يلحظ في النموذج السابق هو أن الذات تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم، فيبدأ الشاعر تعريف نفسه بهذا المقطع (أمضي إلى المعنى/ وأمتص الرحيق من الحريق/ فأرتوي وأعلّ من ماء الملام)، وهنا نلمس طغيان الجناس على هذه القصيدة بهذه النسبة الكبيرة، وهذا شيء يلفت الانتباه إلى أنه لفظٌ زخرفيٌ للمرة الأولى، تعد المعنى مقصدها الفني الذي تسعى إليه، فلا تفصل بين الشكل والمضمون.

ولذا لم تتكرر جملة (أمضى إلى المعنى) ثلاث مرات مفرغة من الدلالة، وعلى عادة القصيدة في تأكيد تأسسها على عناصر ثقافية غير مصطنعة، تلجأ إلى استخدام عبارة (ماء الملام) لتفتح منها نافذة تحيل إلى المدونة الشعرية الأكثر تمثيلا لفكرة امتزاج الشكلي بالمعنوي، وهي مدونة أبي تمام[١].

ومن نماذج سخرية الثبيتي قوله في قصيدة (المُغنّي)[٢]:

---

(١) ينظر: محمد الثبيتي إحياء ما قبل النفطي من أجل ابتكار ما بعد النفطي، حاتم الزهراني، الفيصل، الجمعة٢٧/جمادى الأولى/١٤٣٨هـ، ٢٤/فبراير/٢٠١٧م وقد تمت زيارته بتاريخ ٥/٥/١٤٣٨هـ.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٦٧.

ابتداءً منَ الشيبِ حتّى هديلِ الأباريقِ
تسترسلُ اللغةُ الحجريّةُ
بيضاءَ كالقارِ..
نافرة كعروقِ الزجاجةِ

المفارقة هنا بين لفظ (بيضاء) ووصفها (كالقار) ذي اللون الأسود، وتشبيه بياضها بالقار من باب السخرية والاستهزاء، وذلك في أثناء حديثه عن قدم اللغة وصلابتها وقوتها، التي قد تصل أحيانًا إلى حد الجمود.

٤- مفارقة التحول:

تبنى هذه المفارقة على «تحول في الدلالة من إيجابية إلى سلبية أو على نقيض ذلك، من سلبية إلى إيجابية،»[١]، والمفارقة المبنية على التحول من الإيجاب إلى السلب في شعر الثبيتي جاءت أكثر من تلك المبنية على التحول من السلب إلى الإيجاب، ولعل هذا يعود إلى حالة الحزن والشوق والوجد التي تسيطر على شاعرنا في غالب قصائد ديوانه.

فمن نماذج التحول من السلب إلى الإيجاب في ديوان الثبيتي، قوله في قصيدة (قرين)[٢]:

لِي ولَكْ
نَجْمَتَانِ وبُرجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ
ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ
سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْسًا تَهَاوتْ
وبَدْرًا هَلَكْ
وكَلاَنَا تَغَشَّتْهُ حُمَّى الرِّمَالِ
فَلَمْ يَدْرِ أَيَّ رِيَاحٍ تَلَقَّى
وأَيَّ طَرِيقٍ سَلَكْ

(١) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، مرجع سابق، ص٢٠.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٣٧.

وتتمثل مفارقة التحول هنا في قوله: (ونندب شمسًا تهاوت)، وبعدها (وبدرًا هلك)، فالتحول من الشمس إلى البدر، هو تحول من السلب إلى الإيجاب؛ هذا لأن مغيب الشمس يعبر عن نهاية اليوم وتهاوي الآمال معه، وبداية ليل طويل، بينما هلاك البدر يعبر عن انجلاء الليل، بل انتهاء الشهر وإقبال يوم آخر وشهر آخر يحمل بين طياته الأمل والتفاؤل في تحقيق الأمنيات البعيدة.

ومن نماذج التحول من الإيجاب إلى السلب في ديوان الثبيتي، قوله في قصيدة (وضَّـــاح)[1]:

صَاحِبِي..
مَا الذي غَيَّرَكْ
مَا الذي خَدَّرَ الحُلْمَ فِي صَحْوِ عَينَيكَ
مَنْ لَفَّ حَولَ حَدَائِقِ رُوحِكَ هَذَا الشَّرَك
عَهِدْتُكَ تَطوِي دُرُوبَ المَدِينَةِ مُبْتَهِجًا
وتَبُثُّ بَأَطْرَافِهَا عَنْبَرَكْ
صَاحِبِي..
هَلْ ستَهجسُ بالحُبِّ – بينَ اتِّسَاعِ الحَنِينِ
وضِيقِ المَيَادِين –
لَو طَوَّقَتْكَ خُيُولُ الدَّرَكْ
هَلْ سَتُوقِظُ أنشُودَةَ الرُّوحِ فِي غَابَةِ
الخَيزرَانِ الأَنِيقَةِ لَو أَنْكَرَتْ مَظْهَرَكْ
صَاحِبِي..
لاَ تَمَلَّ الغِنَاءَ
فَمَا دُمْتَ تَنْهَلُ صَفْو اليَنَابِيعِ
شُقَّ بِنَعْلَيكَ مَاءَ البِرَكْ

(١) السابق، ص٤١-٤٢.

هذه القصيدة احتوت مقابلات عدة، تفيد التحول من الإيجاب إلى السلب، وذلك في الأبيات السابقة:

المفارقة بين الخدر والصحو في قوله: (ما الذي خدَّر الحُلم في صحو عينيك)، فهو هنا يتساءل عن سر هذا التحول الذي يراه في عينيه، فبعد أن كانت تشرق نظرتها كالنهار حين تصفو سماؤه من السحب والغيوم، فيكون نهار ذلك اليوم صحوًا رائعًا، تزين سناءه الشمس الساطعة، أصابت نظرة عينيه الذبول، وكأنها تخدرت حتى إنها لا تكاد ترتفع نظرتها لأعلى.

وكذلك المفارقة بين الحدائق والشرك في قوله: (مَن لفَّ حول حدائق روحك هذا الشرك)، فكأن روحه كانت حديقة غناء يرتادها الطير مبتهجًا، فامتلأت بالأشراك التي جعلت الطير ينفر منها، ويخشى ولوجها.

وأيضًا المفارقة بين الاتساع والضيق في قوله: (هل ستهجسُ بالحب – بين اتساع الحنين وضيق الميادين)، فهو يقابل بين الحالة الإيجابية التي كانت تعتريه حين يجول في طرقات المدينة من اتساع الحنين إليها، وكأنه يعانقها بخطواته ولمسات يديه، ثم تحول هذا الاتساع إلى ضيق منها، وكأن الميادين المتسعة قد ضاقت عليه بما رحبت، وما عادت تحتويه.

وأخيرا المفارقة بين الينابيع والبرك في قوله: (فما دمتَ تنهلُ صفو الينابيع...، شُقَّ بنعليك ماء البِرَك)، فالينابيع ماؤها صافٍ، والبرك ماؤها عكر كدر، فالشاعر هنا يبين تحول المخاطب من تلك الحالة الإيجابية التي كانت تعتريه بسبب الصفاء الذي يحيط به، غير أنه لما تحول هذا الصفاء والنقاء إلى ما يشوبه الكدر والشوائب والعلائق؛ صارت حالته سلبية تخشى ولوج هذا المجتمع، فهو هنا يحثه على أن يستمر كما كان ينهل من الصفاء والنقاء ليتخذهما زادًا لها، يقتحم به ماء البرك العكرة بنعليه لا يخشى شيئًا مطلقًا.

وأيضًا من نماذج التحول من الإيجاب إلى السلب في ديوان الثبيتي، قولُه في قصيدة (قراءةٌ ثالثة)[1]:

حينَ تصيرينَ جُرحًا مُتوهّجًا يُضيءُ
مساربَ الألَمِ،
وحين تتحولينَ إلى هوسٍ ليليٍّ

(١) السابق، ص٣٢١-٣٢٢.

يُبَعْثِرُ الأشياء
ويقلّبُ معايير الحزنِ
يَنفصلُ وجهِي
يهربُ مِنّي
يتلمَّسُ طريقًا مُلتهبًا ينقلهُ
إلى أرضٍ عذراء مُهدّدة بالخصبِ
وهُناك
تدركهُ دهشة الطفولةِ
فيندثر بالصقيع والبَرَدِ
ويسقط على قارعة الحلم.

فالمفارقة هنا بين حالها قبل أن تكون جرحًا وبعد أن كانت، وذلك في قوله: (حينَ تصيرينَ جُرحًا مُتوهّجًا يُضيءُ مساربَ الألَمِ)، والمسارب جمع مسرب وهو مجرى الألم ومكانه الذي يسري فيه، فكأنها تحولت من داء إلى دواء، ومن برء إلى جرح، ومن أمل إلى ألم.

وقوله: (وحين تتحولينَ إلى هوسٍ ليليٍّ... يُبَعْثِرُ الأشياء... ويقلّبُ معايير الحزنِ)، فهذه مقابلة بين حالها قبل، حتى وإن لم يصرح به، ولكنه قوله: (تتحولين) أفاد هذا التحول، من الإيجاب وهو ضد السلب المذكور، حيث إنها بالنسبة له (هوس ليلي) يقض مضجعه، ويقلق نومه، ويسهر بسببه طوال ليله، ليس هذا فقط، فالعشق كذلك يفعل بالمحبين، ولكن له لذة يذوقونها في لياليهم مؤتنسين بتلك الذكريات الجميلة، التي تحولت إلى ذكريات أليمة تبعثر كل ذكرى عبقة مضت، وتحدث الفوضى في حياته، وتودي به إلى حزن له معايير مختلفة تماما عما سبق، فهو حزن لا ملامح له ولا معايير، حزن دائم لا يفارقه ولا يكاد عنه يُبين.

ثم تتجسد المفارقة بين السعي نحو تحقيق الحلم، ثم الخذلان في قوله: (فيندثر بالصقيع والبَرَدِ... ويسقط على قارعة الحلم)، حيث صار يتلمس طريقه الملتهب بالعقبات وهو يحلم بأن يصل إلى أرض شابة ندية خصبة بالأماني السعيدة، وحياة عن الحزن بعيدة، غير أنه

أدرك كم كان حلمه طفوليًّا بعيدًا عن الواقع المؤلم، فتجمد حلمه المتأجج، ليسقط منه فاقدًا الأمل في استعادته مرة أخرى.

٥- مفارقة الأدوار:

يعبِّر هذا النمط من المفارقة عن «تخلي صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة، ليؤدي دورًا جديدًا مفارقًا لما عرف به»[١]، ومنها قول الشاعر في قصيدة (المُغنّي)[٢]:

قلتُ:
لوجهكَ لونُ البراري
للجرحِ وجْهانِ:
من ظمأٍ نادمتْهُ الحناجرُ
من وطنٍ للطريق المهاجرِ
يَحْتدُّ صوتُ المُغنّي..
يُكبِّلُ فِي قامةِ الريحِ امرأةً
وكتابًا
وقبرًا قديمْ

فتتجسد مفارقة الأدوار هنا في أنه يستنكر أن الوطن صار للطريق المهاجر، فالمعتاد أن الوطن يكون للاستقرار والأمن والأمان، ولكنه هنا جعل الهجرة، كأنها وطن له فتبدلت الأدوار بينهما.

كما أن سيرة حياة الشاعر وتقلبه بين الحيرة والألم، والاضطراب والبؤس، والشقاء والتعاسة، ومحاولة إدراك السعد، ثم ارتباطه ببيئته الصحراوية القاسية، جعلته يتوجه إليها فيقول في قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)[٣]:

زورقٌ يأتي من الصحراء ممشوقًا كمارِدْ
كشهاب فصلته الريح من قلب عطاردْ

---

(١) فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق، ص٢٣.
(٢) الأعمال الكاملة، ص٦٨-٦٩.
(٣) السابق، ص١٨٧.

ينبري كالهمس، كالرؤيا...
يحلق كالنعاسْ
جاء محمولاً على موج الرّمالْ
جاء منحوتًا على ريح الشمالْ
جاء كالليل الغريبْ
جاء كالصبح المريبْ

حيث استبدل الأدوار هنا فجعل الصحراء كالبحر، تأتي فيها الزوارق محمولة على أمواجها، تدفعها الريح إلى الأمام.

كما تتمثل مفارقة الأدوار في تحول الدور من الإيجاب إلى السلب، كما نقرأ له في قصيدة (الظمأ)[1]:

مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟
طَعَامهُ ورَقٌ
مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟
منامُهُ أرَقٌ
مَاذَا هُنَا لِلمُسْتَجِيرِ مِنَ الهَجِيرِ؟
مُدَامُهُ مُوسِيقَى

فالشعر هنا يطرح عدة استفهامات متشابهة، ويجعلها محصورة الإجابة في ثلاث حالات يتجلى فيها تبادل الأدوار، حيث جعل الورق طعامًا للمستجير من الهجير، والمقصود به الورق الذي لا يتغذى عليه الإنسان عادة، بل هي أوراق الصحراء ذات الأشواك التي لا تصلح إلا كغذاء لما يدب فيها من دواب، ثم جعل المنام أرقًا، والمعتاد أن المنام للراحة والأرق للسهر، وأخيرا جعل المدام وهو الخمر، موسيقى تبعث على النشوة واللذة، والفرق بينهما أن لذة الموسيقى لا يعتريها ما يعتري لذة الخمر، وكل هذه المفارقات في الأدوار توضح حالة الحزن واليأس التي تسيطر عليه، وهي التي تودي به إلى الهلاك.

(١) السابق، ص٥٢.

اختار الثبيتي أسلوب مفارقة الأدوار ليعبر به عن قصيدة كاملة، كما هو الحال في قصيدة (وجهٌ من دخان)، حيث إنها من بدايتها إلى نهايتها قد فارق فيها الشاعر لشخصية المرأة التي توصف بالجمال متجسدًا فيها، بل هي رمز للجمال نفسه، فيجعلها رمزًا لكل شيء ينافيه، كالوحل، وطريق امتلأ بجثث الطيور المنتنة، وغيرها من الصور التي فارقت فيها المرأة الجمال الذي يُنسب إليها، كما أنه جعل وجهها كالوهم حين صوره كالدخان. وكل هذه المفارقات يعبر فيها عن كرهه لتلك المرأة التي دامت على الخطايا، متناسية أن جمالها يبدأ من طهرها وعفافها فيقول[١]:

كبقايا الوحل أنت كالمياه الآسنَةْ
كطريقٍ قَبَعتْ فيه الطيورُ المُنْتِنَةْ
كفراغٍ في تخومِ الأرضِ مخنوقُ السَّنا
يصمتُ الإحساسُ فيه وتموتُ الأزمنَةْ
وجهُكِ الصخريُّ يبدُو في الزوايا كالحٌ
عبثتْ فيه الخطايا، شوّهته الأدخنَةْ
أيّ روضٍ يستحيلُ الطيبُ في أحضانه
ندبة في غرّة الفجرِ، وذكرى مُحزِنَةْ

٦- مفارقة الإنكار:

تعد مفارقة الإنكار «منحنًى يفيض بالسخرية، ولكنه يتوسل بالسؤال؛ لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق»[٢]، كما أن الفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار يكمن في أن النمط الأول (مفارقة السخرية) يعتمد على اللغة الخَبَرية، في حين يعتمد النمط الثاني (مفارقة الإنكار) على لغة الإنشاء[٣].

(١) السابق، ص٢٧٣.
(٢) فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق، ص٢٠.
(٣) ينظر: السابق، ص٢٠.

وقد برز هذا النمط من المفارقة بصورة واضحة في بعض قصائد الشاعر، ولعل هذا يعود إلى إنكار الشاعر فراق المحبين، وفراق الأوطان، ومن مفارقات الإنكار في شعر الثبيتي قوله في قصيدة (لا لوم علينا)[١]:

إذا نَزَفَتْ جِرَاحُ الحُبِّ يومًا
وفاضَتْ بالدمِ القانِي قلوبُ
وغامَتْ في جَوانحنَا الأمَانِي
ولاحَ على مفَاتنهَا شُحُوبُ
وقادتْنَا الحياةُ إلى صراعٍ
معَ الآلامِ واخْتلفَت دُرُوبُ
فلا لومٌ علينَا إذْ عَشِقْنَا
ولكن كيفَ نَسْلو أَو نتُوبُ

تتضمن القصيدة السابقة أسلوب مفارقة إنكار؛ وذلك عن طريق استخدام أداة الاستفهام (كيف) التي تحمل معنى التعجب والإنكار من حال العشق في قوله: (فلا لومٌ علينَا إذْ عَشِقْنَا)، وقوله: (ولكن كيفَ نَسْلو أَو نتُوبُ)، فالعشق أمر بدهي يقع فيه الناس على اختلاف أجناسهم وألوانهم، ولكن الفراق بين المحبين هو القدر الذي يقع عليهم، فكيف لهم أن يتوبوا عن هذا الحب أو يسلوه وينسوه، بعد أن تغلغل في شراينهم واخترق جدران قلوبهم؟! فالشاعر ينكر الفراق بين المحبين بسبب صراعات الحياة، واختلاف دروب معيشتهم فيها، وما تولده فيهم من آلام وجراح قلبية.

كما تبرز مفارقة الإنكار في استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (هل) المكررة مرتين، والمتبوعة بأداة استفهام أخرى هي (ماذا) في قصيدة (صوتٌ من الصفِّ الأخير)، حيث ينكر الشاعر هنا على المعلمين الذين يُعرفون بأنهم مربون للأجيال، كونهم مجهولين غير معروفين، فيقول[٢]:

هَل كنتَ يومًا في الحياةِ رسولا

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٦١.

(٢) السابق، ص ٢٢١-٢٢٢.

أَمْ عَاملاً في ظِلِّها مَجْهولا
تَسخُو بروحكَ للخُلودِ مَطيّة
وحُبيتَ حظًّا في الخلودِ ضَئيلا
ووقَفْتَ من خلفِ المسيرةِ مُعرضًا
عَنْ أَنْ تكون معَ الصفُوفِ الأولَى
تتسَابقُ الأجيالُ في خَوضِ العُلا
وقعدتَ عنها، – هل أقولُ كسُولا–؟
ماذا أعاقكَ أنْ تَخُوضَ غِمارَهَا
سعيًا ــ وغيركَ خاضَهَا مَحْمُولا

فالمعلمون يبذلون أقصى جهدهم في تبليغ رسالة المعلم، مع ما فيها من تعب وملل من تكرار وإرهاق، وكيف أن كل واحد منهم يبذل روحه في سبيل خلود الآخرين من أصحاب الصفوف الأولى ممثلاً في أعمالهم العظيمة، وينكر عليهم أنهم لم يكونوا حقًّا على قدر المهمة التي أنكرها عليهم قائلاً: (هَل كنتَ يومًا في الحياةِ رسولا... أَمْ عَاملاً في ظِلِّها مَجْهولا) متمثلاً قول أمير الشعراء:

قُــمْ للمعلّمِ وَفِّــهِ التبجيــلا كــادَ المعلّمُ أن يكونَ رسولا[1]

وفي قول الشاعر: (ماذا أعاقكَ أنْ تَخُوضَ غِمارَهَا سعيًا ــ وغيركَ خاضَهَا مَحْمُولا): استعارة مكنية، شبه فيها السعي إلى العلا بمعركة، وهي التي يعود عليها الضمير المستتر في قوله: (عنها) و(غمارها)، فحذف المشبه به وهو المعركة وأتى بشيء من لوازمه وهو (تخوض) و(خاضها)، والمقابلة بين الصورتين في استفهام إنكاري يستنكر عليه تخاذله مع قدرته على السعي خوضًا إلى العلا بما يملك من إمكانات بينما خاضها غيره ممن هم دونه في ذلك على أكتاف الآخرين أمثاله، ممن لا طموح لهم ولا سعي إلى العلا.

٧- مفارقة الفجاءة:

يعتمد هذا النمط على كسر أفق التوقع عند المتلقي، حيث إن من معاني الفجاءة «حدوثَ ما لا يتوقع»[2]، وقد عبّر بعض النقاد عن هذا النوع من المفارقة بمصطلح الفُجاءة،

(١) الشوقيات، أحمد شوقي، ج١، مرجع سابق، ص١٨٠.

(٢) في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، ط١، مكتبة الأقصى، الأردن، عمان، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م، ص٦١.

الفُجاءة، وذلك «لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة جدًّا»[١]، ومن نماذجها في شعر الثبيتي قوله في قصيدة (الأوقات) مصورًا معاناته مع الشوق والوجد[٢]:

هَذَا صَبَاحٌ واقفٌ بالبَاب
هَذَا عَاشِقٌ طِفْلٌ يُبَاغِتُهُ الرِّفَاقُ
مُضَرَّجًا بالشَّهْوةِ الأُولَى فَيَقْطُرُ
مِنْ مَلاَمِحِهِ حَيَاءٌ نَاصِعٌ ويَبُوحُ
باللَّونِ البَهِيِّ
ويَرْتَقِي شَجَرَ الفُؤَادْ
مُتَعَثِّرًا بالجُوعِ والحُمَّى وخَارِطَةِ البِلاَدْ.
وجْهٌ صَبَاحِيٌّ، وأَسْئِلَةٌ، وصَوتٌ شَاحِبٌ،
وأَصَابِعٌ سُمْرٌ يُلَوِّنُهَا المَدَادْ...

إن الحزن والألم يمثل مصدرا «من مصادر الشعرية في القصيدة، حيثُ إنها تبدأ وتنتهي بغير ما هو متوقع» [٣]، فالنص السابق يشير إلى تضارب مشاعر الشاعر، لا على أساس النفي، بل على أساس المفارقة، وذلك في قوله بعد أن عبر عن مشاعره الوليدة في الحب والعشق، ورغبته التي كان يلجمها حياؤه عن البوح بها، فاستلهم شجاعته وباح بعشقه، وكأنه يرتقي بها في فؤاد حبيبه، غير أن المفاجأة جاءت في قوله: (مُتعثرًا بالجوع والحُمى وخارطة البلاد)، وكأن من يسير في دروب الحب يقف في طريقه عثراتٌ تتنوع بين الجوع والشوق للذة هذا الحب، والرغبة في تذوق حلاوته، وبين الحمى والألم وعذاب المحب حين يُحرم من هذه اللذة، وبين تخبطه هنا وهناك حتى يصل إلى مراده، كمن يتتبع خريطة البلد ليعرف كيف يصل إلى مبتغاه، وبين هذا وذاك وتلك، يتعثر المحب في خطاه إلى حبيبه.

كما أن من شواهد مفارقة المفاجأة عند الثبيتي قولَه في قصيدة (تعارف)[٤]:

غُرْفَةٌ بَارِدَةْ..

---

(١) فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) الأعمال الكاملة، ص٤٦.

(٣) أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، مرجع سابق، ص١٨٦.

(٤) الأعمال الكاملة، ص٣٥-٣٦.

غُرْفَةٌ بَابُهَا..
لاَ أَظُنُّ لَهَا أَيَّ بَابٍ
وأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةْ
غَبَشٌ يَتَهَادَى عَلَى قَدَمينِ
وصَمْتٌ يَقُومُ عَلَى قَدَمٍ واحِدَةْ
لاَ نَوافِذُ،
لاَ مَوقِدٌ،
لاَ سَرِيرٌ،
ولاَ لَوحَةٌ فِي الجِدَارِ، ولاَ مَائِدَةْ...
حِينَ أَجَّجْتُ نَارَ الحَقِيقَةِ حَولِي
وهَمْهَمْتُ بِالقَولِ:
لاَ فَائِدَةْ
كَانَ يَثْوِي بِقُرْبِي حَزِينًا
ويَطْوِي عَلَى أَلَمٍ سَاعِدَهْ
قُلْتُ: مَنْ؟
قَالَ: حَاتِمُ طَيٍّ وأَنْتَ؟
فَقُلْتُ:
أَنَا مَعْنُ بِنْ زَائِدَةْ

فقد جاءت المفاجأة في ختام هذه القصيدة، لتبين أن هذا التعارف تم بين شخصيتين خياليتين، كل منها كان لها وصف مميز في التاريخ، فالكرم لحاتم الطائي، والشجاعة لمعن بن زائدة، فقوله: حاتم طي، كناية عن الجود والكرم، وقوله: معن بن زائدة كناية عن السخاء والبأس والشجاعة، وهذه الأبيات ينعي فيها الشاعر حميد الخلال وبقايا مكارم الأخلاق التي اشتهر بها العرب والمسلمون في سالف الزمان، ويدل على ذلك قوله عمن كنى عنه بحاتم طي: (ويطوي على ألمٍ ساعده)، فهي في ظاهرها كناية عن شدة الألم، ولكنها في الحقيقة كناية عن قصر يده وساعده عن الجود والكرم اللذين اعتادهما واشتهر بهما حاتم الطائي، وكذلك الشجاعة والبأس والسخاء فيما اشتهر عن معن بن زائدة، فكلها أخلاق باتت

حبيسة الغرف الباردة، لا تجد بابا يفتح لها ولا نافذة تتنفس منها، أو تلقي بظلالها على الناس، فيتفيؤها في هذا الزمان الذي غابت فيه مكارم الأخلاق.

وكذلك من شواهد مفارقة المفاجأة عند الثبيتي قوله في قصيدة (مساءٌ وعشقٌ وقناديل)[١]:

عشقُهَا
يَمْتطِي فرحَ الأمسياتِ
وحزن الوطنْ

فحينما قال: (يَمْتطِي) توقعنا أن يقول: (الحصان/ الجواد)، ولكن المفاجأة أنه يمتطي فرح الأمسيات، ثم جاءت المفاجأة الثانية في قوله: (حزن الوطن) بعد حرف العطف، إذ توقعنا أنه يعطف فرحا على فرح، لكنه عطف حزن الوطن على فرح الأمسيات على سبيل الاستعارة، فامتطاء الحصان يصل بصاحبه إلى مراده، وكذلك فرح الأمسيات ليس إلا ثمرة سعي سابق، وفي: (وحزن الوطن) عطف الشاعر صورة امتطاء حزن الوطن على صورة امتطاء فرح الأمسيات؛ ذلك أن الحزن يأتي فجأة وبسرعة كحال الحصان عندما يسرع فإنه يصل فجأة قبل المتوقع وبسرعة.

٨- المفارقة التصويرية:

عرف النقد العربي القديم والبلاغة العربية القديمة لونًا من التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد، وقد عولج تحت اسم (الطباق) في صورته البسيطة، وتحت اسم (المقابلة) في صورته المركبة، أما المفارقة التصويرية فهي: «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر؛ لإبراز التناقض بين وضعين متقابلين، هما: طرفا المفارقة، وبينهما نوع من التناقض ليس في جملة أو بيت كما في الطباق أو المقابلة، وإنما يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها»[٢].

كما يشترط أن يحمل هذا التناقض رصيدًا نفسيًّا ووجدانيًّا من شأنه أن يوضح هذه المتناقضات بعضها على بعض، فتزداد قوة في التأثير وعمقا في الوجدان، وهي: «فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل»[٣]، والأديب

(١) السابق، ص١٦٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٣) السابق، ص١٤٠.

المعاصر يستغل هذه العملية في تصوير بعض المواقف التي يبرز فيها هذا التناقض؛ ليلفت نظرنا إلى شيء يريد إبرازه، أو فكرة يريد توضيحها.

وللمفارقة التصويرية شكلان في الشعر، فمنها: ما استمد مفارقته من الواقع المعاصر، والآخر: استمدها من التراث، وقد برز هذان الشكلان في شعر الثبيتي، فمن نماذج الشكل الأول قوله في نص (القَصِيدَةْ) التي جاءت فيه مقابلات عديدة بين حال القصيدة المفترض وحالها الواقعي، حيث يقول في مطلع القصيدة(١):

القَصِيدةُ
إمَّا قَبَضْتَ عَلَى جَمْرِهَا
وأَذَبْتَ الجَوارحَ فِي خَمرِهَا
فَهْيَ شَهدٌ علَى حدِّ مُوسْ

فقوله: (فَهْيَ شَهدٌ علَى حدِّ مُوسْ) مقابلة بين الشهد وحلاوته وحد الموس وشدة ألمه، وفيها تشبيه مؤكد، شبَّه فيها القصيدة بالشهد وهو العسل، وحد الموس هنا هو السكين الذي يقطع الشهد، في كناية عما تحتويه القصيدة من لذة وألم.

ويقول في نفس القصيدة(٢):

كيفَ تأتِي القَصِيدةُ
ما بينَ ليلٍ كئيبٍ ويومٍ عبوسْ؟
وماذَا تقولُ القصيدةُ بعدَ
غروبِ المُنَى
واغترَابِ الشُّمُوسْ

فالمقابلة هنا بين الليل واليوم، في قوله: (ليلٍ كئيبٍ) تشبيه مؤكد، شبه فيه الليل بإنسان كئيب، وفي قوله: (ويومٍ عبوسْ) تشبيه مؤكد شبه فيه اليوم بإنسان عبوس.

ثم يختم قصيدته بقوله(٣):

فَعَلَى الطُّرَقَاتِ تُدَارُ المنايَا

---

(١) الأعمال الكاملة، ص٢٩٧.

(٢) السابق، ص٢٩٨.

(٣) السابق، ص٢٩٨.

وفِي الشُّرفَاتِ تدورُ الكؤوسْ
والقَصَائدُ كالنَّاسِ تَحْيا
لهَا يومُ سعدٍ
لها يومُ بُوسْ

حيث ختمها بالمقابلة بين (يوم سعد) و(يوم بؤس)، فهناك قصائد تكتنفها السعادة ويحتويها الفرح والأمل، وغيرها يحيط بها البؤس ويلم بها الحزن والألم.

أما الشكل الثاني من أشكال المفارقة التصويرية (المستمد من التراث) فمن شواهده قوله في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)[1]:

وأَجُوبُ بَيدَاءَ الدُّجَى
حَتَّى تُباكِرُنِي صَبَاحَاتُ الحِجَا
أرِقًا
وظَامِي
• إنِّي رَأَيتُ.. أَلَمْ تَرَ!؟
• عَينَايَ خَانَهُمَا الكَرَى
وسُهَيلُ أَلْقَى فِي يَمِينِ الشَّمْسِ
مُهْجَتَهُ وولَّى، والثُّرَيّا حَلَّ فِي
أَفْلاَكِهَا
بَدْرٌ
شَآمِي

لجأ الشاعر هنا إلى مقابلات تراثية من التراث اللغوي العربي، وكذلك من تراث أهل الجزيرة، فقابل بين (السهيل) وبين (الثريا)، والسهيل: نجم من النجوم اليمانيَّة، قيل: عند طلوعه تنضج الفاكهة وينقضي القَيْظ، وكأنه يتفاءل بانتهاء تجواله وأرقه في الليل بشروق الشمس، وانتهاء ظمئه بظهور السهيل في السماء، ليسلم روحه إلى الشمس قبل إشراقها، فينتهي الأرق، وينقطع الظمأ،

(١) السابق، ص٢٥.

ليس هذا فقط، بل إن نجم السهيل تستبشر بطلوعه العرب باديتها وحاضرها، وهو من ألمع النجوم في السماء، ولهذا النجم عدة مسميات عند العرب فهم يسمونه (سهيل اليماني)؛ نظرا لوجوده في أقصى جنوب السماء أي جهة اليمن، حيث يظهر مقابلا للنجم القطبي الشمالي، لذلك فنجم سهيل يشير إلى جهة الجنوب، ويسمى أيضا (البشير اليماني)، ولهذا اختار الشاعر هذا التعبير الموفق: (وسُهيل ألقى في يمين الشمس.. مُهجته وولى) ففترة إشراقه قصيرة جدًّا، إذ يختفي ضوءُه ويتلاشي مع ارتفاع الشمس في السماء.

بينما الثريا: هي سبعة نجوم، وتطلق على النجم المضيء المتلألئ، وهنا استعارة مكنية، حيث شبه الثريَّا بالإنسان الذي يحل في مكانٍ ما، كما أنه شبه الثريَّا بالبدر، وتقدير الجملة: (والثريا كبدر شآمي) فهو تشبيه مؤكد، وأما وصفه للبدر بالشآمي، فهو في مقابلة وصفه للسهيل باليمين، فجعل الثريا التي هي كالبدر في الناحية الشمال، لتكتمل تلك الصورة الجمالية حول الشمس في بدء إشراقها في تعبير متناغم وراقٍ عن التفاؤل والاستبشار بعد ذاك الليل الطويل، وبين: (يمين) و(شآمي) طباق يوضح المعنى ويقويه.

إن الشعرية في هذا النص تتأتى من خلال التعبير بالمفارقة التي تصادم التشبيهات التقليدية

وأخيرا أقول: إنه بعد استقراء جميع النماذج السابقة التي أوردتُها على كل نمط من أنماط المفارقة، وغيرها الكثير مما لم يتسع المقام -هنا- لذكرها جميعا فقد توصلت إلى النتائج الآتية:

١- اتضحت المعرفية والمنهجية التي فرضتها إشكالية تحديد مصطلح المفارقة من جهة، وصعوبة التعامل مع المفارقة في نظرياتها المعقدة، وأنماطها المتعددة من جهة أخرى.

٢- ينبغي للقارئ أن يرفض المعنى الحرفي للنص، ولا يكتفي بإضافة معان أخرى، بل يجب عليه ألا يتجاهل التنافر والتعارض بين الكلمات.

٣- لا بد أن يتمكن القارئ من الإمساك بمفاتيح النص الداخلية والخارجية، حتى يُمكنه استشفاف ما إذا كانت الفقرة تحتوي على مفارقة أوْ لا؟ كما تمكنه من تحديد نمط المفارقة، وتوجيهها، وبيان بلاغة أسلوبها.

٤- أن هناك أنماطا من المفارقة حينما يلحظها القارئ في نص الأديب عموما يعتقد أنها متعارضة مع المعنى الحقيقي أو المتوقع، وحينها لا يجب عليه أن يتهم الأديب باللعب اللغوي، بل عليه أن يجتهد في تأويلها، وبيانها.

٥- أن أسلوب المفارقة يحقق أغراضا كثيرة كمباغتة القارئ لإثارة انتباهه، وتحفيزه على التأمل، وتنشيط فكره، ومنحه حسًّا اكتشافيًّا.

٦- تعد المفارقة تقنية أدبية، ووسيلة بلاغية للمراوغة، حملت إلينا الموقف الفكري للشاعر من العالم بأسره.

٧- يمارس الثبيتي في مفارقاته دور استدراج القارئ، والإيقاع به في فخ النهايات غير المتوقعة؛ ليحقق غرض الضحك المرّ، وذلك حينما يكتشف القارئ أنه يضحك على نفسه.

٨- يظهر الثبيتي بهذه التقنية الأسلوبية الفرق بين الحياة المعيشة والحياة المأمولة بأسلوب فني واضح، يتجسد في النهايات الساخرة.

٩- فصَل الثبيتي نتيجة اختياره لأسلوب المفارقة بين التنامي الذي يحدث في أثناء زمن القراءة للنهاية المتوقعة، وبين الانطباع الكلي عن القصيدة الذي لا يتولد إلا مع الكلمة الأخيرة غير المتوقعة.

الخاتمة

أما وقد وصلت إلى خاتمة البحث، فالحمد لله وكفى وسلام على عباده الذين اصطفى.

أما بعد:

فإذا كان من واجبنا نحو العربية العمل على صيانتها ومحاولة إثرائها بإنجاز مثل هذه الدراسات الحديثة؛ فإن هذا البحث قد عني بدراسة الخصائص الأسلوبية في شعر محمد الثبيتي، وقد توصل البحث إلى عدد من النتائج منها ما يلي:

١- ظهر إبداع الثبيتي في الموسيقى الداخلية، إما عن طريق الصوت نفسه مجهورًا كان أم مهموسًا، وإما عن طريق اللفظ، وما ينتج عنه من خلال الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات كالمجانسة والترديد...، وإما عن طريق الجملة والتركيب اللغوي، وقد ورد الإيقاع الداخلي بأشكال وأنماط مختلفة جاءت لتؤكد دلالات أسلوبية متعددة تبرز عبقرية الثبيتي في إثراء دلالة النص الأدبي.

٢- كشفت دراسة المعجم الشعري عند الثبيتي عن حضور بارز لتسعة حقول دلالية تفوق فيها حقل اللون من حيث كثرة عدد ورود مفرداته، حيث غلب على مفردات بقية الحقول اللغوية، والحق أن مفردات الثبيتي تتميز بالتنوع، بما يمكن وصف خطابه الشعري بأنه خطاب حزين في المقام الأول، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ثروة رصيده اللغوي واتساع معجمه الشعري الذي ينتج عنه ثراء نصوصه الإبداعية.

٣- أبانت الدراسة عن اهتمام كبير من قبل الشاعر بالأساليب الإنشائية، ولاغرو في ذلك فهي تعد أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها على حد تعبير الطرابلسي، ولها إسهام كبير في إثراء العمل الإبداعي؛ لما تتميز به هذه الأساليب من إمكانات صوتية وتركيبية ونفسية، فإفراد الحديث عن الجمل الإنشائية الطلبية في شعر الثبيتي لا يقلل من شأن الجمل الخبرية، وإنما السبب في ذلك راجع إلى تركيز الشاعر على هذا النمط من الجمل وتكرار أدوات الاستفهام، والأمر والنداء بما يسفر عن حدة الانفعال والتوتر، والحيرة عند الشاعر؛ مما دفعه إلى اتباع الأسلوب الإنشائي الطلبي لبثٍّ ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس؛ ليريح نفسه من جهة، ويشرك متلقيه في خطابه من جهة أخرى.

٤- وجدت أسلوب الأمر يتردد في مواضع مختلفة من النص الشعري فمرة في الصدارة وأخرى في الحشو، كما أن تنوع المسند إليه تنوعا لا يكاد يأخذ بيد الباحث نحو اتجاه معين أو نزوع خاص، فقد يكون المخاطب إنسانا ما، وقد يكون المخاطب نفسه (هو)، وقد يكون جريا على عادة القدماء. وتنوعت صيغه، غير أن صيغة فعل الأمر غلبت الصيغ الأخرى في عدد ورودها، وقد خرج فعل الأمر عن حقيقته إلى معان أخرى تطلبها السياق، وللمبدع في ذلك تصرفات كشفت عن حيوية اللغة الشعرية من ناحية وبراعة الشاعر في تعامله مع اللغة، كما ألفيت الثبيتي يوظف أسلوب الأمر ليعمل على التخفيف من حدة طول القصيدة، وقد جاء الأمر في نهاية النص يمثل دعوة جديدة لقراءة النص مرة أخرى، وللأمر في بنية النص -بصفة عامة- وظيفتان: الأولى: وظيفة التنبيه حيث يوفر المبدع سبل الإصغاء للمادة المطروحة، والأخرى: بيان طبيعة العلاقة بين الباث والمتلقي، والوقوف على طبيعة هذه العلاقة يفسر كثيرًا من رؤى النص الإبداعي.

٥- حاز حرف النداء (يا) -بوصفها أم الباب- المقدمة، وقد جاء أسلوب النداء مكثفا على مستوى النص الشعري وقد يحذفها، وعلى ذلك يهتم الشاعر بالنداء بوصفه من وسائل الإبلاغ التي تقوي العلاقة بين النص والمتلقي، خاصة حينما تطول القصيدة. وتزداد هذه النتيجة وضوحا إذا ما علمنا أن النداء تكرر في بداية النص ممثلا العنوان بالنسبة للنص، حيث يعمد المبدع بعده إلى تفصيل الموضوع المطروح للتعبير عن الأزمة الذاتية، كما ألفيت النداء في بنية النص يمثل قسما جديدا يطرح وراءه معاني أخرى، فيكون النداء حينئذ أشبه بمقطع جديد لموضوع جديد. حيث يمثل به الشاعر تخلصا إلى الموضوع الرئيس بعد أن قدم ومهد، كما يؤدي النداء في بنية النص الطويل دورا مهما في إزالة الملل الذي قد يصيب المتلقي، فيحيي علاقته بالنص مرة أخرى، إذ قد يصيب طول النص المتلقي بالغفلة، أما من حيث المنادى فقد وجدت الثبيتي يذكر اسم المنادى صراحة، وقد يكون عامًّا غير متعين، وسيظل النداء في بنية العمل الإبداعي نداء لا يرجى من ورائه إجابة ليظل أثره دائما.

٦- أما عن دور الاستفهام في إبداع النص فقد رأيت أن الاستفهام شأن الأمر والنداء لا ينتظر من ورائه إجابة، بل يظل يعمل في نفس المتلقي، وقد حرص الثبيتي على

الاستفهام بوصفه أحد الوسائل البلاغية التي تعمل على إحياء قنوات الإبلاغ في مطلع القصائد التي تصدرت بالاستفهام.

٧- كشفت دراسة الانزياح الاستبدالي أن الوقوف على معاني الشبيتي، لا يتم إلا من خلال استجلاء صوره الشعرية؛ لأن الصورة تشكل لبنة مهمة وحجرا أساسا في بنية النص؛ لذا اتسم توظيف المجاز في لغة الشبيتي الشعرية بالجمع بين المتناقضات التي لا تربط بينها صلة من حيث التصاحب المعجمي؛ مما يجعلها تميل إلى اللامقبول في مستوى البنية السطحية، بينما تكون متماسكة ومترابطة ومنسجمة في مستوى البنية العميقة، كما شكلت الاستعارة المكنية حضورا بارزا لرغبة الشاعر في محاورة محيطه، وجعله شريكا له في المعاناة عبر التشخيص والتجسيد والمخالفة بين المادي والمعنوي بالقدر الذي منح هذا النوع من الانزياح حيوية.

٨- استغل الشبيتي الانزياح التركيبي ليكون مركز الالتقاء بينه وبين القارئ، حيث يشكل نمط التقديم والتأخير خروجا عن الرتب المحفوظة للتعبير اللغوي المألوف، فقد كشف التقديم والتأخير في كثير من الشواهد التي مرت بنا سابقا عن أهمية اللفظ المقدم ومكانته لدى المبدع، كما يعد أسلوب الحذف من أبواب البلاغة التي يتمثل فيها الاتساع في أحد معانيه التي يمنح النص متعته، إذ جعل الشاعر بوساطته فسحة للمتلقي لإعمال الذهن في تقدير المحذوف، فالمتلقي ذو إسهام كبير في إبداع النص حيث يقوم بإتمام الحلقة المفقودة التي تكتمل بها رسالة النص، أما الالتفات فسعى إلى الكشف عن أنماط العلاقات المتنوعة بين النصوص، وإثارة العواطف، وإشراكه بمواطن الجمال أنى كانت، فدراسة الضمير في العمل الإبداعي بوصفه واحدا من مجاري الأداء الإبلاغي يعد أمرا مهما في الوقوف على طبيعة المراسلة الأدبية وتغافل دراسة الضمير يعد إغفالا لكثير من جماليَّات العمل الإبداعي، وقد ألفيت نزوع الشاعر إلى استخدام الضمير- عبر الالتفات- وانتقاله من صيغة لأخرى، ولعل ذلك يثري استدعاء المتلقي، ويحيي قنوات التواصل بينه وبين العمل الفني؛ مما يجعله يعايشه وينشئه تارة أخرى بعد ما أنشأه المبدع، ولعل كثافة الضمير الحاضر مؤكدا مدى العلاقة بين صاحب النص وقارئه، وشاهد آخر على إزالة العوائق النفسية بين الطرفين، مما يعني أن أسلوب الالتفات يعضد من وحدة النص عضويًّا تارة وشد انتباه القارئ إليه لفهم مراده تارة

أخرى.

٩- أظهرت الدراسة توظيف الثبيتي للتكرار توظيفا فنيا عاليا، حيث أسلوب التكرار بأنماطه المختلفة عنصرًا إيقاعيًّا مركزيًّا في وظيفة إنتاج الدلالة وإيصالها للمتلقي، ابتداء من تكرار الصوت المفرد ثم تكرار اللفظ، وأخيرا تكرار المقطع، ويكشف التكرار عن مدى ما تزدحم به نفسية المبدع تجاه الموقف الذي تعيشه التجربة، وقد يكون لتَكرار المقطع الحظ الأوفر من وراء هذا التكرار، الذي لم يكن بطريقة عشوائية خارجة عن إرادة الشاعر، بل هو من صميم العمل الإبداعي، فله دور واضح في كشف رسالة النص.

١٠- إن أسلوب المفارقة بجميع هيئاته المختلفة حمل إلينا الموقف الفكري للشاعر من العالم حوله، كما استطاع الثبيتي استدراج المتلقي من خلال أسلوب المفارقة وإيقاعه في فخ النهايات غير المتوقعة التي لا يتضح مغزاها إلا مع الكلمة الأخيرة من القصيدة.

١١- إن الثبيتي يتناص في بعض نصوصه مع القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الشعر العربي، ولعل الجمع بين المصادر الثلاثة يعد تعبيرًا عن المرجعية الشعرية التي شكلت شعر شاعرنا، فالتقاطع مع النصوص الأخرى فيه دلالة أكيدة على براعة الشاعر على حد قول محمد عبد المطلب: «إن أكثر المبدعين أصالة من كان في تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبًّا صالحا لاستقبالها»[1].

وأخيرا أقول: إن محمد الثبيتي رائدٌ من رواد شعر الحداثة الذين يشكلون اللغة تشكيلا أسلوبيا حافلا بالدلالة، فهو صاحب تجربة بارزة في هذا النوع، فشعره في مجمله يشكل مدونة خصبة للدراسة والتحليل؛ الأمر الذي يجعل الباحث مهما يبذل من جهد لن يستوفي مواطن الإبداع في شعر الثبيتي. ومن هنا أرى أن الشاعر لا يزال بحاجة إلى دراسات، تتناول جوانب تتصل بالرؤية وبفنية التعبير عنها. كما أرى أن شعر الثبيتي بحاجة إلى التناول بأدوات نقدية أخرى، كالمنهج النفسي والسيميائي؛ لكي تكون مكملة للدراسات التي أنجزت عن شعره كالدراسة الأسلوبية والأسطورية.

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص١٦١.

فحسبي من هذا العمل شرف المحاولة في أن أكون قد قدمت جزءا يسيرا من جهدي فإن أصبت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١- القرآن الكريم.

٢- الأعمال الكاملة لمحمد الثبيتي، النادي الأدبي بحائل بالتعاون مع مؤسسة الانتشار العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٩م.

ثانيا: المراجع:

١- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م.

٢- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٥٢م.

٣- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلندر الحيدري، دار العلم والإيمان، مصر، دسوق، ٢٠١٠م.

٤- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٥- إبراهيم سند الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر، دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، نادي الطائف الأدبي، السعودية، ١٤٣٦هـ.

٦- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، ط٢، قدمه وعلق عليه: د أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.

٧- ابن جني، الخصائص، ط١، تحقيق، محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ -٢٠١٢م.

٨- ابن خَلْدُون المقدمة، ط١، تحقيق: دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.

٩- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ط٥، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

١٠- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ط٣، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، مصر، القاهرة، ١٩٧٣هـ.

١١- ابن كثير، البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله عبد المحسن التركي، عالم الكتب، الرياض، ٢٠٠٣م.

١٢- ابن منظور، لسان العرب، ط٢، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

١٣- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ط١، مطبعة محمود بك، الآستانة.

١٤- أبو يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح وتلخيص المفتاح، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٣٧م.

١٥- أحمد الزعبي، التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥م.

١٦- أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.

١٧- أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ط١، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ.

١٨- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، الرياض، ٢٠٠٣م.

١٩- أحمد مختار، اللغة واللون، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٠- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م.

٢١- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م.

٢٢- أرسطو طاليس، في الشعر، ط١، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٣- أسامة البحيري، تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة، مصر، د ـــ ت.

٢٤- أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، ط٣، دار السؤال، دمشق، ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م.

٢٥- أماني داود، الأسلوبية والصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، ط٢، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م.

٢٦- بيروجرو، الأسلوبية، ط٢، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م.

٢٧- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط١، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣م.

٢٨- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م.

٢٩- الجاحظ، البيان والتبيين، ط٧، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

٣٠- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦م.

٣١- جون كوين، بناء لغة الشعر، ط٣، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٩٣م.

٣٢- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م

٣٣- الحافظ المنذري، مختصر صحيح مسلم للإمام مسلم بن الحجاج النيسابوري، ط٣، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، ١٣٩٧هـ-١٩٧٧م، المكتب الإسلامي، دمشق.

٣٤- حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.

٣٥- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.

٣٦- حسن مشهور، متتالية التجديد سوسيولوجيا الثبات والتحول دراسات في الشعر السعودي الحديث: الثبيتي أنموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م.

٣٧- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م.

٣٨- خالد سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، ط١، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

٣٩- خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ١٩٩٩م.

٤٠- خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي (منهج وصفي تحليلي)، ط١، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٧م.

٤١- دريد يحيى الخواجة، سوق الأدب والنقد في القصيم، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، المملكة العربية السعودية، بريدة، الإصدار الحادي عشر، د ت.

٤٢- دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، العراق، بغداد، د. ت.

٤٣- رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ط١، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.

٤٤- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، منشأة المعارف، مصر، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٤٥- رجاء عيد، في البلاغة العربية، ط ١، مؤسسة كليواباترا، القاهرة، ١٩٨٣م.

٤٦- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٧- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ط١، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

٤٨- رولان بارت، آفاق التناصية (دراسات مترجمة) ترجمة: محمد البِقَاعِي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

- درجة الصفر في الكتابة، ط١، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ١٩٨١م.

٤٩- ريمون طحان، الألسنية العربية (النحو-الجملة-الأسلوب)، ع٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م.

٥٠- رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ط١، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، دمشق، ١٩٧٢م.

٥١- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، (دراسة في ديوان أمل دنقل)، ط١، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، ١٩٩٩م.

٥٢- سامح الرواشدة، قصيدة (إسماعيل) لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجماليَّاته، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م٣٠، العدد٣، ٢٠٠٣م.

٥٣- سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١١م.

٥٤- سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

٥٥- سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤م.

٥٦- جدل التجديد: الشعر السعوديفي نصف قرن، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة: المشهد الثقافي (١)، الرياض، ٢٠٠٩م.

٥٧- سعيد الغانمي، أقنعة النص، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ١٩٩١م.

٥٨- سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، والشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م.

٥٩- السكاكي، مفتاح العلوم، ط١، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ.

٦٠- سِيْبَوَيْهِ، الكتاب، ط٣، تحقيق: عبد السلام هارون، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٦١- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط١، الرباط، ١٩٨٣م.

٦٢- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط١٣، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

٦٣- صبحي الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط١، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦٤- صلاح الدين حسنين، الدلالة والنحو، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، د-ت.

٦٥- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ١٩٨٧م.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، ١٩٩٦م.

- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٨م.

٦٦- طارق سعد شلبي، الوجوه والدروب قراءة في شعرية الثبيتي، نادي الطائف الأدبي، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.

٦٧- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٦٨- طه عمران وادي، جماليَّات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٠م.

٦٩- عباس رشيد الددّة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ٢٠٠٩م.

٧٠- عبد الحميد الحسامي، مرايا العراف البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي، دار الكفاح للنشر والتوزيع ونادي الأحساء الأدبي، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ.

٧١- عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفِلَسْطِيني المعاصر، السلطة الوطنية الفِلَسْطِينية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م.

٧٢- عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي، البلاغة العربيـــة، ط١، دار القلـــم، دمشق، ١٩٩٦م.

٧٣- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتـــاب، تـــونس، د. ت.

٧٤- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنـــشر، تـــونس، ١٩٨٦م.

٧٥- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط٥، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ٢٠٠١م.

٧٦- عبد العليم السيد فوده، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الـــشعب، مصر، القاهرة، د-ت.

٧٧- عبد الفتاح عثمان، دراسات في المعاني والبديع، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٣م.

٧٨- عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهـــضة مـــصر، القـــاهرة، ١٩٧٥م.

٧٩- عبد القادر حسين، فن البلاغة، ط٢، مؤسسة الرسالة، القاهرة، د. ت.

٨٠- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط١، دار الصفاء للنـــشر والتوزيع، الأردن، عمان، د. ت.

٨١- عبد القاهر الجُرْجَاني، أسرار البلاغة، ط١، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ-١٩٩١م.

- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شـــاكر، دار المـــدني، جـــدة، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

٨٢- عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٣م.

٨٣- عبد الله بن المعتز، البديع، ط١، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

٨٤- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ط١، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، ١٩٩٨م.

٨٥- عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م.

٨٦- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.

٨٧- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.

٨٨- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ط١، عالم الكتب، لبنان، بيروت، ١٣٩٨هـ.

٨٩- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ٢٠٠٥م.

٩٠- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٩١- فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ط١، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ٢٠١٢م.

٩٢- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٩٣- فتحي محمد رفيق أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م.

٩٤- فندريس، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو، القاهرة، د. ت.

٩٥- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ٢٠٠٤م.

٩٦- قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م.

٩٧- القَزْوِيْني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ط١، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٩٨- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.

٩٩- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

١٠٠- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، النهضة المصرية، مصر، ١٩٧٠م.

١٠١- المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.

١٠٢- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٥، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

١٠٣- مجمع اللغة العربية، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٠٤- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ط٢، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٠٥- محمد المبارك، فقه اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، بيروت، ١٩٦٨م.

١٠٦- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٠٧- محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر (دراسة بنيوية تكوينية)، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

١٠٨- محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩١م.

١٠٩- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١١٠- محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ط١، دار اليازوري العلمية، عمان، ٢٠١٦م.

١١١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب (حساسية الانبثاقية البشرية الأولى-جيل الراد والسيتات)، دمشق، ٢٠٠١م.

١١٢- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م.

- البلاغة والأسلوبية، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، ١٩٩٤م.

- بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٥م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.

- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرْجَاني، ط١، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٥م.

- هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١١٣- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، د. ت.

١١٤- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي وعربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م.

١١٥- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة السابع من إبريل، ليبيا، بنغازي، ١٤٢٦هـ.

١١٦- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط٤، مكتبة وهبة، مصر، القاهرة، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.

- دلالات التراكيب دراسة بلاغية، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٩م.

١١٧- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ط١، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٤م.

١١٨- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ١٩٨٥م.

- في سيمياء النص، ط١، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٢م.

١١٩- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

١٢٠- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة لقضية السرقات، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩١م.

١٢١- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م.

١٢٢- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م.

١٢٣- منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

١٢٤- مهدي المخزومي، في النحو العربي-نقد وتوجيه، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

١٢٥- موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١، مكتبة الكتاني ودار الكندي، الأردن، عمان، ٢٠٠١م.

١٢٦- مولاي علي بو خاتم مصطلحات النقد العربي السيماوي؛ الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

١٢٧- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.

١٢٨- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ط١، مكتبة الأقصى، الأردن، عمان، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.

١٢٩- نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، كلية العلوم والآداب الإنسانية، جامعة محمد خضر، بسكرة، جوان، ٢٠٠٧م، نسخة إلكترونية.

١٣٠- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، ط١، دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧م.

١٣١- نور ثرب فراي، تشريح النص محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، ١٩٩١م.

١٣٢- هدى الفايز، لغة الشعر السعودي الحديث دراسة نقدية لظواهرها الفنية، ط١، مطبوعات النادي الأبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

١٣٣- هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٣٤- ولد متالي لمرابط أحمد محمدو، شعرية التناص أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، نادي الطائف الأدبي، السعودية، ١٤٣٨هـ.

١٣٥- يادكار لطيف الشَّهْرُزُوْري، المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٢م.

١٣٦- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.

١٣٧- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٩٩م.

ثالثًا: الرسائل العلمية:

١- أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.

٢- إيمان محمد حسين القرشي، القيم الجمالية في شعر القروي، أطروحة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.

١٣٨- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى بالجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٧٣م.

رابعًا: الدوريات والمجلات:

١- أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليَّات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبيح، مجلة ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، ١٥نيسان/إبريل ٢٠٠٨م، تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٤/٢٢هـ.

٢- حاتم الزهراني، محمد الثبيتي إحياء ما قبل النفطي من أجل ابتكار ما بعد النفطي، الفيصل، الجمعة٢٧/جمادى الأولى/١٤٣٨هـ-٢٤/فبراير/٢٠١٧م وقد تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٥/٥هـ.

٣- حامد كساب، تجليات التراث العربي في شعر العزازي من خلال ديوانه (عيون سلمى)، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد رقم ٧٦، ١يناير، ٢٠٠٩م.

٤- حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد والأدب، ج٤، مجلد١٠، ربيع الآخر ٢٠٠١م.

٥- سهيل الفتياني، قراءة في تجربة محمد الثبيتي: المدينة فضاء شعري، مجلة توران، العدد٤، النادي الأدبي الثقافي بمنطقة حائل، ١٤٣٦هـ.

٦- شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مجلـــد١٦، العدد١، ١٩٩٧م.

٧- شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد ٦، السنة الثانية، ١٩٨٤م.

٨- عبد السلام المسدي، اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، مجلـــة الأقـــلام، العدد٩، السنة ١٨، بغداد، ١٩٨٣م.

٩- مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، عدد٢، ١٩٩١م.

١٠- محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجُرْجَاني، مجلة علامات في النقد والأدب، ج٣، مجلد١، ١٩٩٢م.

١١- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، ج٧، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بتاريخ١/١/١٩٨٧م.

١٢- نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى الإلكترونية، مؤسسة عمـــان، بتاريخ: ١/٧/٢٠٠٩م).

فهرس الموضوعات

إجازة الرسالة ٣
الإهداء ٤
ملخص الرسالة العربي ٥
المقدمة ٦
الفصل الأول: أسلوبية الاختيار: ١٣
المبحث الأول: اختيار الثبيتي للأصوات: ١٤
تمهيد حول مبدأ الاختيار ١٥
أولا: الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة ٢٠
(أ) الأصوات المجهورة ٢٠
(ب) لأصوات المهموسة ٢١
(ج) التجنيس الصوتي ٢٣
(د) الترديد ٢٩
المبحث الثاني: اختيار الثبيتي للكلمات (المعجم الشعري): ٣١
١- حقل اللون ٣٣
٢- حقل أعضاء الجسد ٤١
٣-حقل النبات ٤٤
٤-حقل الصفات ٤٧
٥- حقل الحيوان ٥٠
٦- حقل الحياة والموت ٥٢
٧- حقل الأفلاك ٥٤
٨- حقل الغربة والحنين إلى الوطن ٥٦
٩-حقل الزمان والمكان ٥٦
المبحث الثالث: اختيار الجمل (الأساليب الإنشائية الطلبية): ٦٣
تمهيد حول أساليب التعبير في لغة العرب ٦٤

أ- **أسلوب الأمر** ٦٨
١- الزجر والتقريع ٧٨
٢- الرجاء والاستعطاف ٧٩
٣- الحث والتحريض ٧٩
٤- الالتماس: ٨٠
٥- التعليل والتقنيع ٨٠
٦- النصح والإرشاد: ٨١
ب- أسلوب الاستفهام..... ٨١
١- الحضور..... ٨٦
٢- الغياب..... ٨٨
ج- أسلوب النداء..... ٩٦
الفصل الثاني: أسلوبية الانزياح:.....١١٣
تمهيد ١١٤
مفهوم الانزياح ١١٤
أنواع الانزياح.....١١٩
أنماط الانزياح في لغة محمد الثبيتي الشعرية ١٢٠
المبحث الأول: الانزياح الاستبدالي:.....١٢٢
تعريف الانزياح الاستبدالي.....١٢٣
أنواع الانزياح الاستبدالي ١٢٣
المبحث الثاني: الانزياح التركيبي: ١٤٦
أولا: التقديم والتأخير.....١٤٨
١- تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية.....١٥٠
٢- تقديم الجار والمجرور على الخبر ١٥٦
٣- تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية ١٥٩
ثانيا: الحذف: ١٦٣

١- حذف المسند إليه (المبتدأ) ١٦٧
٣- حذف المفعول به ١٧٠
٣- حذف التمييز ١٧١
٤- حذف الفعل ١٧٢
٥- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به ١٧٣
٦- حذف الحروف.....١٧٤
٧- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر ١٧٦
ثالثا: الالتفات: ١٧٨
١- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك ١٨٢
٢- الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو نقيض ذلك: ١٨٨
٣- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم أو نقيض ذلك: ١٩٥
الفصل الثالث: ظواهر أسلوبية في شعر الشبيتي:.....٢٠١
المبحث الأول: التَّكرار: ٢٠٢
تمهيد: ٢٠٣
التكرار عند العلماء والبلاغيين العرب القدماء.....٢٠٣
أسلوب التكرار عند الأسلوبيين وعلماء البلاغة المحدثين ٢٠٥
أنماط التكرار في شعر الشبيتي.....٢٠٧
أولا: تكرار الصوت (الحرف): ٢٠٧
تكرار أصوات المد ٢١٠
تكرار الأصوات الحلقية.....٢١١
ثانيا: تكرار الفعل.....٢١٢
ثالثا: تكرار الاسم: ٢١٦
رابعًا: تكرار العبارة (الجملة):.....٢١٧
خامسا: تكرار المقطع: ٢١٨
المبحث الثاني: التناص: ٢٢١

تمهيد ٢٢٢
التناص في بعده اللغوي ٢٢٢
التناص في بعده النقدي ٢٢٣
التضمين بديلا جذريا للتناص ٢٢٥
أنماط التناص في شعر الثبيتي: ٢٢٧
أولا: التناص مع القرآن الكريم ٢٢٧
ثانيا: التناص مع الحديث الشريف ٢٣٢
ثالثا: التناص مع الشعر ٢٣٣
رابعا: التناص مع الأسطورة والتراث ٢٣٥
المبحث الثالث: المفارقة: ٢٣٩
تمهيد ٢٤٠
المفارقة في اللغة ٢٤٠
المفارقة في النقد الأجنبي ٢٤٠
المفارقة في النقد العربي ٢٤٣
أنماط المفارقة في شعر الثبيتي: ٢٤٥
١- مفارقة العنوان ٢٤٥
٢- المفارقة اللفظية ٢٥٠
٣- مفارقة السخرية ٢٥٧
٤- مفارقة التحول ٢٥٩
٥- مفارقة الأدوار ٢٦٣
٦- مفارقة الإنكار ٢٦٥
٧- مفارقة الفجاءة ٢٦٧
٨- المفارقة التصويرية ٢٧٠
الخاتمة ٢٧٥

الفهارس الفنية للرسالة: ٢٨٠
فهرس الآيات..... ٢٨١
فهرس الأحاديث الشريفة..... ٢٨٢
فهرس الأشعار..... ٢٨٣
فهرس المصادر والمراجع:..... ٢٨٤
أولا: المصادر ٢٨٤
ثانيا: المراجع..... ٢٨٤
ثالثًا: الرسائل العلمية ٢٩٨
رابعًا: الدوريات والمجلات..... ٢٩٨
فهرس الموضوعات ٣٠٠
الملخص الإنجليزي..... ٣٠٥