عناصر الإبداع الفنـي

في شعر((محمد الثبيتـي))

ديوان (موقف الرمال) أنموذجًا

بقلم د/ بديع فتح الله عليوه

أستاذ الأدب والنقد المساعد بجامعة الأزهر

عناصر الإبداع الفني في شعر ((محمد الثبيتي)) ديوان (موقف الرمال) أنموذجًا

بديع فتح الله عليوه
قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر الشريف، مصر.
البريد الإلكتروني: Badieeliwa.lan@azhar.edu.eg

ملخص البحث

يدور البحث حول عناصر الإبداع الفني عند الشاعر السعودي (محمد الثبيتي) من خلال ديوانه الأول (موقف الرمال) وهو الأول ترتيبًا في أعماله الكاملة، ويتناول البحث ستة مباحث أولها التعريف بالشاعر ثم دراسة اللغة والتكرار والتناص والصورة والموسيقى كل في مبحث خاص، مبينا من خلال الدرس عناصر الإبداع وروعة النسيج الشعري لدى الشاعر، مستعينا بنماذج من الديوان.

الكلمات المفتاحية: عناصر / إبداع / محمد الثبتي / موقف الرمال / بديع عليوه

Elements of artistic creativity in the poetry of (Muhammad Al-Thubaiti) (Sand position) model

Badi Fathallah Eliwa
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language in Menoufia, Al-Azhar University, Egypt.
Email: Badieeliwa.lan@azhar.edu.eg

Abstract: The research revolves around the elements of artistic creativity of the Saudi poet (Muhammad Al-Thubaiti) through his first collection (The Sand Position), which is the first arrangement in his complete works. The research deals with six topics, the first of which is introducing the poet, then studying language, repetition, intertextuality, image and music, each in a special topic, indicating through The lesson is the elements of creativity and the magnificence of the poet's poetic fabric, with the help of samples from the Divan.

Keywords: Elements / Creativity / Muhammad Al-Thabti / Al-Rimal Platform / Badi Aliouh.

المقدمة

لم يكن الثبيتي فقط مؤصلا لجديد الشعر السعودي وإنما كان نموذجاً احتذاه كثير من الشعراء فساروا على دربه واهتدوا بهداه، وقد دارت الدراسات عن شعر الثبيتي وقيمته الفنية وأثره في غيره من الشعراء باعتبار ذلك هو الملمح الأبرز في شعره، ولكون هذا الجانب هو الأوضح في شعره.

وقد دارت حول شعر محمد الثبيتي عشرات الدراسات الأدبية في أغلب البلدان العربية، وكلها دراسات قيمة ورائعة، وكانت في أغلبها تدور حول هذا الوافد الجديد على الشعر السعودي الذي استطاع أن يحدث نهضة حقيقة وقفزة عملاقة في الشعر السعودي، والذي يشكل علامة فارقة في الأدب السعودي، فينظر النقاد إلى الشعر السعودي قبل الثبيتي بنظرة، وبنظرة أخرى ما بعد الثبيتي، رغم كل هذه الدراسات إلا أنه لم تهتم دراسة منها بعناصر الإبداع الفني جملة، وإنما كلها فروع وعناصر قليلة لا توضح عناصر الإبداع لدى الشاعر ولا تبين ملامحه الفنية جملة، وفي هذه الدراسة أحاول أن أوضح بجلاء أهم عناصر الإبداع الفني عند محمد الثبيتي من خلال ديوانه الأول (موقف الرمال)، على أمل أن أوفق لبيان مناحي الإبداع وأبينها للقاريء الكريم.

ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن أغلب الدراسات التي كتبت عن شعر الثبيتي اهتمت بالتجربة الشعرية وملامح التجديد عنده، سواء في الشكل الشعري وبنيوية القصيدة أو المعاني المبتكرة أو الصورة الفنية لديه، ويمكن أن أقول إن أثر الثبيتي فيمن لحق بركبه وسلك طريقه من الشعراء كان أكثر ذيوعا من شعر الثبيتي نفسه، ورغم عشرات الدراسات التي كتبت حول شعر الثبيتي مثل:

١- أنت والنخل لأحمد إبراهيم البوق

٢- توظيف الشخصية التراثية في شعر االثبيتي لخلف الثبيتي

٣- مرايا العراف: البنية الأسطورية في شعر الثبيتي لعبد الحميد الحسامي

٤- محمد الثبيتي الشاعر المُعنَّى والقصيدة الاستثنائية لعماد حسيب

٥- أيقونة الرمل دلالات استخدام مفردة الرمل في شعر الثبيتي لمحمد الراشدي

٦- عتبات التهجي قراءة أولى في في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي لسعيد مصلح السريحي

٧- الصورة القصصية في شعر محمد الثبيتي لآمال يوسف سيد

٨- الوجوه والدروب قراءة في شعرية محمد الثبيتي سعد طارق شلبي

٩- محمد الثبيتي شاعراً زيد دبيان غلب الشمري

١٠- الطبيعة واغتراب الذات في شعر الثبيتي شيمة الشمري

١١- فراديس الكلم وبواطن النغم قراءة لأعمال الراحل محمد الثبيتي دعاء صابر

١٢- شعر الثبيتي قراءة في مفردة المل محمد بن عبد الرحمن عطا الله

١٣- ماذا تبقى من شاعرية الثبيتي مشعل العدلي وآخرون

١٤- الثبيتي ذلك الصوت الحاثي الأصيل عبد الله بن أحمد الفيفي

١٥- الشاعر محمد الثبيتي حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب عبد العزيز المقالح

وتأتي خطة البحث في ما يأتي:

- مقدمة وبها سبب اختيار الموضوع وأهدافه والدراسات السابقة والمنهج الذي يدور في فلك البحث .
- تمهيد وبه تعريف بالشاعر
- المبحث الأول : اللغة
- المبحث الثاني : الثنائيات الضدية
- المبحث الثالث : التكرار ووتوظيفاته الشعرية
- المبحث الرابع : التناص
- المبحث الخامس : الصورة الشعرية
- المبحث السادس : الموسيقى

- الخاتمة وبها أهم نتائج البحث
- المصادر والمراجع
- الفهرس

وسوف أتخذ من **المنهج الفني** سبيلا لدراسة عناصر الإبداع الفني عند الشاعر؛ فالموضوع فني خالص، مستعينًا بغيره من المناهج إذا اقتضى الأمر ذلك. والله أسأل التوفيق والرشاد.

التمهيد

التعريف بالشاعر:

هو (محمد بن عواض بن منيع الله الثبيتي العتيبي)، شاعر سعودي، يعد واحداً من أبرز أدباء ما يعرف بأدب الحداثة، والذي بدأت تتشكل ملامحه في ثمانينات القرن العشرين.

ولد محمد الثبيتي في إحدى قرى بلاد بني سعد، جنوب مدينة الطائف غرب المملكة العربية السعودية عام ١٩٥٢، وعاش طفولته المبكرة فيها، ودرس هناك سنوات دراسته الأولى قبل أن ينتقل للعيش مع عمه في مكة المكرمة ويكمل ما تبقى من دراسته العامة حتى تخرجه من كلية المعلمين بدرجة بكالوريوس في العلوم الاجتماعية. عمل بعد تخرجه من الكلية معلماً في مدراس التعليم العام، قبل أن يفرّغ بشكل كامل للعمل في المكتبة العامة.

قدم الثبيتي خلال مسيرته الأدبية مجموعة من الأعمال الشعرية كان من أهمها:

- قصيدة تغريبة القوافل والمطر
- ديوان التضاريس.
- ديوان موقف الرمال.
- ديوان تهجيت حلما تهجيت وهما.
- ديوان عاشقة الزمن الوردي.
- ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة). والذي تولى طباعة النادي الأدبي بحائل.

كان محمد الثبيتي منتمياً للتيار الحداثي الذي كان يواجه موجة عنيفة من التيارات الإسلامية داخل السعودية، ففي عام ١٩٨٨، قدم عوض القرني كتابه الحداثة في ميزان الإسلام، الذي باركه الشيخ عبد العزيز بن باز مفتي المملكة العربية السعودية آنذاك وقدم تقريضاً له، وقد تناول الكتاب عدد من الشعراء والأدباء آنذاك، من بينهم الشاعر محمد الثبيتي الذي تناوله الكتاب معتبراً ما

قاله الثبيتي في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) من ذكر لـ(كاهن الحي) إنما هو من شرك بالله، وفي أواخر الثمانينات الميلادية تعرض الثبيتي للاعتقال بسبب قصائده. في آخر لقاء متلفزٍ أجري مع الشاعر الثبيتي على قناة العربية قلل الثبيتي من تأثير التيار المعادي للحداثة ملمحاً إلى جهلهم، ومعتبراً ما كتبه عوض القرني في كتابه إنما كان نابعًا من أسباب شخصية لا علاقة لها بالتوجه الديني.

وفاته:

توفي يوم الجمعة الموافق ١٤ يناير ٢٠١١، بعد غيبوبة كاملة طويلة لازمته منذ شهر مارس عام ٢٠٠٩م وحتى وفاته.

حصل على عدد من الجوائز أهمها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشعر التي نظمها مكتب رعاية الشباب في مكة سنة ١٣٩٧هـ. عن قصيدة "من وحي العاشر من رمضان" .
- جائزة نادي جدة الثقافي عام ١٩٩١ عن ديوان (التضاريس).
- جائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠٠ م، عن قصيدة (موقف الرمال.. موقف الجناس).
- جائزة ولقب (شاعر عكاظ) عام ٢٠٠٧م في حفل تدشين فعاليات مهرجان سوق عكاظ التاريخي الأول.

تعرض لأزمة قلبية بعد عودته من رحلة ثقافية إلى اليمن، عانى على أثرها طويلاً، إلى أن توفي رحمه الله في يوم الجمعة ١٠ صفر ١٤٣٢ هـ – ١٤ يناير ٢٠١١.

إن أهم ما تصبو إليه هذه الدراسة النقدية أو الإضائية بمعنى أدق لعناصر الإبداع الفني عند الشاعر / محمد الثبيتي هو دعوة القارئ لأن يعبرالنصوص كما يعبر الرؤيا، يتلمسها ويحاورها، وبذلك سيكون الشعر بالنسبة له مادة للمحبة والعشق .. حيث النص الخاص بالقارئ هو الذي يتم تخليقه من

العلاقات المتبادلة بين القارئ ونص الكاتب أكثر مما هو بين الكاتب ونصه وإن كان هذا هو الأساس . فمبدعنا / محمدالثبيتي يستخدم لغةً هي بالنسبة له ربَّما فطرية تلقائية ودودة، غير أنها إيحائية أكثر من كونها تصريحية .. إن هوس الإبداع يدفع بالمبدع إلى حالةٍ وسطيةٍ بين جنون الفن وبراءة النفس .. بين ثقل المعاناة وألمها، والتلذذ والاستمتاع بها ... ومن هنا تتبلور خصوصيته .

ديوان (موقف الرمال)

يأتي ديوان (موقف الرمال) للشاعر / محمد الثبيتي حسب الترتيب الزمني الذي تبينه أعماله الكاملة في مقدمة إصدارات هذا الشاعر التي تحتوي على خمسة دواوين هي بالترتيب:

١- موقف الرمال

٢- التضاريس

٣- تهيجت حلماً، تهيجت وهماً

٤- عاشقة الزمن الودي

٥- بوابة الريح . .. وذلك من خلال (فهرس محتويات الأعمال الكاملة)

بما يعنى أنه الملموس الأول الذي بادر به الشاعر إلى الآخر، ومن قبل كان الديوان ملموساً لصاحبه فقط على مراحل كتابة قصائده المتعددة، وبما يعني أيضاً أنها كانت مبادرة لا تخلو من مغامرة، ومغامرة لا تخلو من جرأة، وجرأة لا تخلو من روح اقتحامية تعضدها ثقة بالنفس، ثقة عارية من معاني الغرور والاندفاع الموتور، حيث تطمئن لامتلاك أدوات فن الشعر لغةً وعروضاً وخصائص فنيةً، واقتناع إيماني بصواب الرأي، ووضوح الرؤية، وشفافية ومصداقية الرؤيا، ورسوخ الموقف "الأيدلوجي" الواضح من العالم. وهو ما أكده ورسخه مشروعه الشعري ديواناً في إثر ديوان، وميزه وخصصه وفرَّده بعد ذلك ما تباهى وازدهى به هذا المشروع من سمات فنية مائزة أرهص بمعظمها هذا الملموس الأول.

لعل في مقدمتها أن الشاعر يصدر عن تفكير افتراقى راقي انعتق بحساب فني مبدع من الأسر في الشكل التقليدي لمألوف للشعر القديم (العمودي) فلم يقع في شرك المحاكاة التي عادة ما تغص بالتكرار والاجترار، وتقلصت لديه إلى أضيق الحدود خاصية المشافهة والانشاد، ولم يقف انتاج جماليات نصه على الاتكاء شبه الكامل على المستوى الصوتي المحض المتفتق من الانتظام العروضي الخليلي، وتواتر القوافي وحروف الروي في مواضعها

المألوفة، بل زاوج بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي بموازنة لا تُعلي أحدهما على الآخر بحيث لا يستغني أي من المستويين عن الآخر في النهوض بجماليات الخطاب الشعري وإنفاذ إبداعيته وفرادته، وهذا هو الشعر الكامل.

المبحث الأول

اللغة

(١) عن اللغة والعنوان:

نستطيع أن تقول إن اللغة الأداة التعبيرية للأديب، وأن الألفاظ أوعيه ناقلة للفكرة وموصلة للوجدان؛ لذا يجب على الأديب اختيارها بدقة وبعناية فائقة حتى تؤدي وظيفتها المطلوبة منها، وتكون متوافقة مع فكره ومقصده ووجدانه ومناسبة لمناخه النفسي والعقلي.

وعلى الشاعر أن ينتقي ويختار الألفاظ بدقة تتناسب مع تجربته الشعرية؛ لأن اللفظ هو وسيلتنا لإدراك القيمة الشعرية في العمل الأدبي، وهو الأداة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجربته الشعورية، ففي أي عمل أدبي كما هو في التماثل أو الصورة يوجد تناغم بين الفنان والطبيعة، وفي تجربته الفنية يشكل بالألفاظ تصوراً لما حوله أو لبعض ما حوله، ويقدمه لنا في إطار يحرص – واعياً أو غير واع – على أن يضمنه، أحاسيسه وأفكاره" (١).

فاللغة ليست ألفاظاً ولا مفردات، ولكنها علاقات حميمة يتألف منها الأسلوب فاللفظة لا قيمة لها إلا داخل الكلمة، والكلمة لا قيمة لها إلا داخل الجملة.

"ويرى علماء اللغة أنه من المحال أن نصادر أحكاماً فلسفها شاعر ما أو آراءه دون تحليل مسبق للغة هذا الشاعر، فكل شاعر يتناول الأغراض التي يكتب فيها رؤية معينة مستعيناً في التعبير عنها بوسائل أسلوبية مميزة، وغالباً ما يمكن إيجاد علاقة ثابتة بين بعض هذه الوسائل وبين غرض من الأغراض"(٢).

---

١) انظر الدكتور أحمد كمال ذكي . النقد الأدبي الحديث . أصوله واتجاهاته ص ٣٩ دار النهضة العربية ببيروت ١٩٨١م

٢) د/ علي عزت، اللغة والدلالة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م، ص ٩.

وأود أن أقف وقفةً تأملية سريعة انطباعية على عتبة أي كتاب قبل أن أدلف إلى عالمه كنوع من التهيئة النفسية والوجدانية والفكرية؛ وقفة يفرضها عادةً ما يقترحه العنوان / العتبة ويمده من فضاءٍ دلالي أولي ؛ وقد أوقفني عنوان هذا الكتاب على تلك المجاورة اللفظية: "موقف الرمال" هذان الطرفان المصرح بهما كعنوان يُخبئ نتيجة المجاورة لتكون هذه النتيجة هي محمول الكتاب نفسه فيزج بك منذ الوهلة الأولى إلى داخله بحثاً عن تلك الإجابة ورغبةً في الفوز بلذةِ اكتشافها ؛ وحيث التأمل يحفز في النفس الحدس رحت أُعمل حدسي : ترى هل سيقارب المحمول بين طرفي المجاورة في محاولة لإنتاج تصالح ما بينهما ببلورة ما يربطهما من وشائج ؛ أم أنه سيفارق بينهما مبرزاً لصراع ما كائن بينهما؛ وحيث لم ينجح الحدس في إنتاج الإجابة فقد كان لا بد من الاشتباك والغوص والاستغوار؛ ولكن البداهة و الفطرية توجب الإلماح إلى أن ثمة فكر مغاير غير تقليدي (خارج الصندوق) كان وراء هذا العنوان وتلك أولى سمات طبيعة الشخصية المبدعة أن تكون ذات فكرٍ مغاير وغير تقليدي .

"موقف الرمال" إذن هو العنوان الذي اقترحه، بل اختاره وانتقاه بعناية شديدة، بل أبدعه الشاعر / محمد الثبيتي ليكون عتبة الدخول إلى العالم الشعري المحمول والممتد تحته من القصائد البالغ عددها إحدى عشرة قصيدة بعد القصيدة الافتتاحية (الديباجة) التي جاءت تحت عنوان (تحية لسيد البيد) وهي على التوالي :

١- موقف الرمال وموقف الجناس، وهي كما هو واضح من جزئين .
٢- أغنية
٣- الأعرَاب
٤- تعارف
٥- قرين
٦- وضَّاح

٧- يا امرأة
٨- الأوقات
٩- الطير
١٠- الظمأ

فهو عنوان لا يقف عند حد كونه لافتة ارشادية معلقة على قارعة الديوان، ولا مجرد علامة للبداية، بل هو تجاور لفظي مُقطر ومُصفى وشديد التكثيف لشبه جملة حُبلى بالدلالات، تفتح فضاءً دلالياً رحباً، بما تحيل إليه بداية لفظة (وقفة) من صبغة صوفية تستدعي إلى الذهن مواقف ومخطابات النفري الصوفي صاحب المقولة الشهيرة:

كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

والتي تتكئ على تقنية: أوقفني في موقف كذا

وقال ..

وهو ما تؤكده الهندسة البنائية للقصيدة الأولى التي تحمل نفس العنوان (موقف الرمال، موقف الجناس) في جزئها الأول والتي يستهلها الشاعر بقوله:

ضَمني

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني :

بميمٍ وحاءٍ وميمٍ ودالْ[١]

وقال :

غير أن شاعرنا يسبق فعل الإيقاف: أوقفني.. الذي يبدو رغم ماضيته أقرب إلى الأمر الذي يباين بين الفاعل الأعلى (هو) و المفعول به الأدني (أنا)، و كما يبدو فالموقف ليس عارياً من الحميمية والعاطفية، بفعل الضم : ضمني

١) موقف الرمال ١١

.. الذي ينجز هذه الحميمية العاطفية والاندماج والتوحد ويفتح فضاءً واسعاً لمعنى الحب بين الضام والمضموم .

ودعاني :

بميمٍ وحاءٍ وميمٍ ودالْ.

أي دعاه باسمه .. وقد ينسحب أيضاً على سيدنا محمد صلي الله عليه وسلم باعتباره سيد البيد، بل سيد الخلق أجمعين صلوات ربي وتسليماته عليه .

ألا تستدعي هذه الحالة إلى الذهن حالة ضم جبريل عليه السلام لسيد الخلق محمد في غار حراء حين نزل عليه بأول آيات القرآن ؟!!

أقولُ .. وكم يبدو قولي هذا صادقاً إن تكاتف مجموعة من الإشارات مثل : سيد البيد – ضمَّني – الرمال – الدعوة (دعاني – وليس أسماني) – تقنية التوقيف (أوقفني، وقال) لتدعو بقوة إلى التساؤل : هل يمكن اعتبار ذلك تناصاً مع لحظة تراثية ؟

حيث كل جديد هو بالضرورة خارجٌ من رحِمٍ قديمة ..

لعلها حالة ضم الأب لابنه لحظة أن أسماه محمدا ..

وما تفتحه لفظة : الرمال .. من فضاء دلالي على البداوة والبيئة العربية التي جعلت المفعول به : الذات الشاعرة (المُخاطب) ملتصقة بأحد أهم رموز هذه البيئة : النخل .. لتجلية الغرض من الخطاب الشعري أو الأثر المرجو تركه عبر القصيدة ألا وهو: العلاقة بين الشاعر وبيئته أو وطنه، وهو ما يجعل الخطاب حاملا للهم القومي بامتياز مثل قوله :

- **أنت والنخل فرعان**
- **أنت والنخل صنوان**
- **أنت والنخل طفلان**
- **أنت والنخل سيان .(١)**

---

١) موقف الرمال ١١

وحيث يختصر هذا العنوان – باعتباره مفتاحًا أوليًا وعتبة دخول ومنتج مخصوص بشكل ترميزي؛ كلي، مكثف – المعني المطروح تحته شعريًا علي جسد النصوص، والمتواري الجوهري بين ثناياها وأعطافها .. ويشكل خيال التلقي التأويلي له – للقارئ – متوازية بين الظاهر المرئي والباطن المخبوء؛ أو بين اللفظ والمعني أو الرمز والمرموز إليه وفكرة ممغنطةً تجذبه إلى محمول الديوان لينتج بينه وبين هذا المحمول الإبداعي علاقة اندماجية توحده به، وتجعله أكثر شغفاً للغوص والاستغوار والفوز بلذة الكشف منذ ديوانه الأوَّل.

هكذا ينجح شاعرنا الثبيتي بفكره الافتراقي الراقي، ووعيه بفلسفة العنوان كعتبة ومفتاح أولي يضعه في يد قارئه لا ليدخل به للمرور على عالم ديوانه الشعري مرور الكرام كعابر سبيل، أو كمتلق سلبي يرضى ويقنع بما يجود به عليه الخطاب الشعري من معنى مباشر، ولكن ليمغنط وجدانه

تماماً كما سنجد ال (أنتَ) أو ال (هو) مبني على المجهول دائماً طي خطاب شاعرنا ليكون الذات الشاعرة، ويكون الرجل العربي بشكل عام، ويكون الوطن (المملكة العربية السعودية) أو شبه الجزيرة العربية أو الوطن العربي بشكل عام، ويكون القيمة العربية الاسلامية، ويكون .. ويكون .. ويكون .

فإذا ما تجاوزنا العنوان فسوف نلتقي بمُدخل، أو مفتتح بمثابة تحية، يُكني فيه الشاعر عن ال (أنتَ) بسيد البيد : تحيَّة لسيد البيدِ ..

وهو إذ يرحبُ بهذا السيد :

- **مرحباً سيَّدَ البيدِ .**

ويُقر بصيغة الجمع بتنصيبه سماءً وصحراءً وهوىً يستبدُ ولا تحتويه صفات :

- **إنَّا نصَبناكَ فوق الجراحِ العظيمةِ**

حتى تكون سَمَانا وصحراءنا

وهوانا الذي يستبدُ فلا تحتويه النعوتْ. (١)

فلا يصرحُ بهويته ولكنه يُكني عنه بكادر تصويري يتكرر أربع مرات هو:

- **ستموت النسور التي وشمت دَمَكَ الطفلَ يوماً**

وأنت الذي ..

مرات أربع ليبلور كينونته فنياً من خلال ثلاث حالات هي:

- **في عروق الثرى نخلةً**
- **في حلوق المصابيح أغنيةً**
- **في قلوبِ الصبايا هوىً(٢)**

تنتهي كل منها بعبارة : **لا تموت** .

ويصرح خلالهما بتقريرين بصيغة الجمع

الأولي بالتنصيب والثانية بالانتظار :

- **نصبناك فوق الجراح**
- **انتظرناكَ حتى صحونا .**

لقد حرص الشاعر على اختيار الألفاظ والكلمات والتعبيرات التي تتلاءم مع مناخه النفسي، وتحدد قسماته الداخلية وترصد تضاريسه السيكولوجية من ذلك ما نراه في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) والتي قسمها إلى جزئين (١-٢) وفيها اختار وانتقى ألفاظه بعناية فائقة لتعبر عن مكنون النفس حينا وعن بيئته حينًا آخر، فمما يعبر عن البيئة العربية الأصيلة وتمسك الشاعر بتلابيبها، نجد ألفاظ مثل (الرمال، و النخل والنخيل عدة مرات، والرمل، و الرمال، والشوارع، والمزارع، والبحر والسفينة، والحجارة والساحة والمنارة، وأفول الثريا، وبزوغ الهلال، والشجر الهزيل والمطر، ومكة وغيرها .كلها ألفاظ من واقع البيئة الصحراوية تدل على أصالة الشاعر وتعبيره عن واقعه وبيئته .

---

١) موقف الرمال ١١ وما بعدها

٢) نفسه

اسمع إليه حين ينشد ويقول:(١)

ضمني

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

بميم وحاء وميم ودال

واستوى ساطعاً في يقيني

وقال:

أنت والنخلُ فرعانِ

أنت افترعت بنات النوى

ورفعت النواقيس

هن اعترفن بسر النوى

وعرفن النواميس

فاكهة الفقراءِ

وفاكهة الشعراءِ

تساقيتما بالخليطين

حمراً بريئاً وسحراً حلالُ

أنت والنخل صنوانِ

هذا الذي تدعيه النياشينُ

ذاك الذي تشتهيه البساتينُ

هذا الذي

دَخَلت إلى افلاكه العذراء

ذاك الذي

خلدت إلى أكفاله العذراء

---

١) موقف الرمال ص١١

هذا الذي في الخريف احتمالُ
وذاك الذي في الربيع اكتمال
أنت والنخل طفلان
واحد يتردد بين الفصول
وثان يردد بين الفصول
اصادق الشوارع
والرمل والمزارع
اصادق النخيل
اصادق المدينة
والبحر والسفينة
والشاطئ الجميل
أصادق البلابل
والمنزل المقابل
والعزف والهديل
أصادق الحجاره
والساحة المنُاره
والموسم الطويل
أنت والنخل طفلان
طفل قضى شاهداً في الرجال
وطفل مضى شاهراً للجمال
أنت والنخل سيان
قد صرتَ دَيدَنَهُنَّ
وهن يداك
وصرتَ سماكا على سمكهن
وهن سمَاك

وهن شهدن أفول الثريَّا
وأنت رأيت بزوغ الهلال
تسري الدماء من العذوق
إلى العروق
وتنتشي لغة البروق
أي بحر تجيد؟
أي حبر تريد؟
سيدي لم يعد سيدي
ويدي لم تعد بيدي
قال:
أنت بعيد كماء السماء
قلتُ:
إني قريب كقطر الندى
المدى والمدائنُ
قفر وفقرُ
والجنى والجنائنُ
صبر وصبرُ
وعروسُ السفائنِ
ليلٌ وبحرُ
ومدادُ الخزائنِ
شطرٌ وسطرُ
قالَ:
يا أيها النخلُ
يغتابك الشجر الهزيل
ويذمُّك الوتد الذليل

وتظلُّ تسمو في فضاء الله
ذا ثمرٍ خرافي
وذا صبر جميل
قال:
يا أيها النخلُ
هل ترثي زمانك
أم مكانك
أم فؤاداً بعد ماء الرقيتين عصاك
حين استبد بك الهوى
فشققت بين القريتين عصاك
وكتبت نافرة الحروف ببطن مكة
والأهلة حول وجهك مستهلةُ
والقصائد في يديك مصائدُ
والليل بحر للهواجس والنهارُ
قصيدة لا تنتمي إلا لباريها
وباري الناي
يا طاعنا في النأي
أسلم،
إذا عثرت خطاك
واسلم،
إذا عثرت عيون الكاتبين على خطاك
وما خطاك؟
إني أحدقُ في المدينة كي أراكَ
فلا أراك
إلا شميماً من أراك

وعند شاعر منغمس في التراث الشعري كالثبيتي، تسعنا المقارنة بين اللحظة الأولى في الحدث الشعري لـ«موقف الرمال» وقسم النسيب الكلاسيكي، ولكنَّ الاختلاف هنا هو أن الذي يقف ويستوقف في نص الثبيتي هو الصوت الخارجي الذي يقدم للذات تعريفاتها، ويذكرها بهويتها المفقودة. ومن هنا فعبارات من مثل «أنت بعيدٌ كأنَّك ماء السماء» و «يا طاعنًا في النأي» تستدعي إلى الذاكرة المدربة ابتهالاتِ الشاعر الكلاسيكي بين يدي قسم النسيب. أما اللحظة الثانية، والتي تتحدث فيها الذات عن نفسها، فيمكن الزعم بأنها تعادل قسم الرحلة الكلاسيكي؛ فبالإضافة إلى الفكرة المركزية لهذه اللحظة والمتمثلة في البحث الدائم عن القصيدة، يدعم المعجم الشعري، المبني بشكل تامٍّ تقريبًا على فكرة الرحيل، هذا الزعم: يبدأ القسم بـ«أمضي إلى المعنى» ثم «وأمر ما بين المسالك والمهالك» والتي ترجِّع صدى فكرة المهالك التي يتكبد مشاقها الشاعر في قسم الرحيل الكلاسيكي، ثم «أمضي إلى المعنى» مرة أخرى، «وأجوب بيداء الدجى». ولكن الطرقات تتقاطع، ويستمر السفر لأنه ليس هنالك يمٌّ يلمُّ شتات أشرعة الشاعر، ولأن نجم سهيل الذي كان العرب يستبشرون به، ترك المكان وولى، فحلَّ ظل الشاعر أمامه كناية عن لا نهائية السفر "(١)

أما (لغة الرمال) فحدث ولا حرج، فهي المكون الأكبر والشريك الحاضر باستمرار في كل شعر الثبيتي عامة وفي موقف الرمال خاصة، بداية من تسمية الديوان ومرورا بأغلب قصائده التي لا تخلو من ذكر الرمال ومرادفاتها واستخدامها في رسم الصورة.

وترتكز لغةُ الشاعر "الثبيتي" في مجموعته الشعرية الكاملة على عنصر لغوي أساسي يكاد يتوحد في كل الدواوين الشعرية التي ضمتها المجموعة

١) محمد الثبيتي إحياء ما قبل النفطي من أجل ابتكار ما بعد النفطي حاتم الزهراني – شاعر و ناقد سعودي مجلة الفيصل العدد ٤٨٢ ديسمبر ٢٠١٦

وعليه ينضوي البناء الشعري في تراكيبه الفنية، حيث تتكامل الرؤية في قالب الرمل ومرادفاته الفرعية من غبار وعجاج وتراب وثرى، فأصبح للرمل لغة فنية متميزة استطاع أن يفذلكها الثبيتي ويهندسها في معمارية الرَّمز ودلالات المعنى واستفرد فيها شاعراً بدوياً عشق البيداوات وهام في مفازات الجزيرة العربية وغاص في رمالها الذهبية واستخلص منها لغته الشِّعريَّة الفريدة وشكَّل مُعجمه اللَّفظي منها، ففي بدويَّاتِه العارمة والتي تضجُّ بها أشعاره يلاحظ المتمعن فيها كيف لجأ إلى الرمل ومشتقاته ليصنع منها لغة شعرية فنية تكاملية المعنى مازته من بين بقية أشعاره فنجده يغوص في أحرف تلك اللغة وفي الفصول كافة، ومن على صهوة الرمل ومن بين أمواجه المتحركة بآمالها وآلامها وصديدها وحمى ذعرها يخطُّ كتاب الرمل ويرسم أوردتها السمر على وقع ناقوس بقاياها فتتشكَّل لديه إستراتيجية اللفظ في جُغرافيَّةِ الشِّعر البدوي الأصيل المضمَّخ بعبق الخزامى وريح الشَمال، ومن واقع إحصائية اللفظ في المجموعة فقد ورد ذكر لفظة «الرمل» ما يقارب (٤٥ مرة) بواقع (١٦ مرة) في ديوان «التضاريس» و(١٥) في «تهجيت حلماً تهجيتُ وهماً» و(٦) في «موقف الرمال موقف الجناس» و(٨) في «عاشقة الزمن الوردي».. إضافة إلى مرادفاتها من التراب والغبار والعجاج والطين والثرى. ([1])

موقف الرمال

وللرمال موقفٌ مع «محمد الثبيتي» فهو يستوقفها ويتأثر بحميتها، ويتم توقيفه بها .. يقول:

ضمني

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني

---

١) لُغَةُ الرَّمْل في بَدَوِيَّات «محمد الثبيتي «اعتدال موسى الذكر الله صحيفة الجزيرة الثقافية عدد ٣٣٢ بتاريخ ٢٠١١/٢/١٧ م

بميم وحاء وميم ودال (١)

ويصادقها كما يصادق ما حوله من البيئة المحيطة في انخراط وانسجام تام يقول:

أصادق الشوارع والرمل والمزارع (٢)

ويستسقيها ظمأ ليصوغ من آلامها قدحاً ومن آمالها إبريقاً يمخر فيها صباح التيه في ليالي المدلجين عساه يلقى الطريق حيث المحاق الذي يلوح في أقصى الظلام، يقول:

ظمآن تستسقي الرمال

تصوغ من آلامها قدحًا

ومن آمالها إبريقا (٣)

ويعتبر حمى الرمال داء يصيب كل من يعشق رمال هذه الأرض فتصير روحه متعلقة بها، ولا شفاء له منها .. يقول :

وكلانا تغشيه حمى الرمال (٤)

وفي لغته الرملية ذات الألفاظ الصحراوية والتراكيب البدوية الحارقة لا يتردد في أن تكون الرمال رفيقته في مشواره الشعري، ولا عجب في ذلك فهو من الرمل وإلى الرمل وفي الرمل احتمالاته وتخاطيط عمره عبر الأزمنة الغابرة، ومن خطوط الرمل تتمكن أن تفسر صمته وهذيانه بلهجة الموت واللغة المستحيلة، وكأنه يشير إشارة خاطفة إلى لغته التي اختارها لنفسه واستفرد بها بين كتاب القصيدة الحديثة في زمننا الحديث والتي لن يفهمها إلا من عشق البيد وهام في أسرارها وخزائن كنهها والرمل أعمقها وأكبرها وأبرزها .

---

١) موقف الرمال ١١

٢) السابق ١٣

٣) السابق ص ٥٠

٤) موقف الرمال ٣٧

***(مصاحبة النخيل)**

كما يستخدم النخيل لغة باسقة في شعر الثبيتي، مصاحبا له في دربه، فالنخل والنخيل يكاد يكون حاضرا في كل قصائده، دلالة على هذا الارتباط بهذه الشجرة الباسقة التي تشبهه في كل شيء، فهي في ارتفاعها وعلوها وسموها تشبه شموخه وفخره وأنفتهه، وفي ثمارها تشبه كرمه وعطاءه، وهي في مقاومتها لتيارات الريح والعواصف وغيرها تشبه شجاعته وقوته وتمسكه بأرضه ووطنه، وفي قصيدته(موقف الرمال)(١) يقول:

أنت والنخل فرعان

أنت و النخل صنوان

أنت والنخل طفلان

أنتو النخل سيان

وينادبه في ذات القصيدة مرتين بقوله :

يا أيها النخل

وهو فيها يصادقه أيضا

أصادق النخيل

والنخلة – كما يراها– باقية لا تموت يقول :

وأنت الذي في عروق الثرى نخلة لا تموت .

وقوله:

والناظرين إلى الأمام

للنخل للكثبان للشيخ الشمالي(٢)

وإذا كانت تلك الوقفة مع لغة شاعرنا / محمد الثبيتي والتي تؤكد على أن الشعر عطاء غير محدود ؛ وتناوب بين سياقات متعددة متباينة ؛ منظورة

---

١) موقف الرمال ١١

٢) موقف الرمال ٢٩

وغير منظورة ؛ وتقاطب بين الحسي والعقلي ؛ والجزئي والكلي ؛ من منظورات متعددة ومتباينة ومتداخلة ؛ وتمهيد الطرق المعرفية والجمالية لإدراك الأشكال الوجودية المفتوحة وللأهداف العقلية والروحية والتخيلية غير المنتهية .

وقد اتضح أن للثبيتي لغة شاعرة متميزة ومتفردة، وقد استطاع بموهبته الفذة أن يخط اسمه بحروف من نور في القصيدة السعودية والعربية الحديثة بما له من لغة شعرية خاصة وجديدة، استطاع من خلالها أن يؤسس لجيل من الشعراء السعوديين الذين ملئوا الساحة الشعرية إبداعا وعطاءً، ويبقى للثبيتي حق الريادة، وفضل الإمامة والسبق.

المبحث الثاني

التكرار ووظيفته الشعرية

يعرف الدكتور عصام شريح التكرار بأنه : " إلحاح على جهة هامة من العبارة " يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عناية بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر (١) .

وبين الدكتور محمد مفتاح عندما يتحدث عن التكرار أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليست ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه " شرط كمال " أو " محسن أو " لعب لغوي " ثم يقول ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية " (٢)

والتكرار في الشعر يعمل على التأثير في الوجدان وتطريب السماع وسرد النفس حيث إن " الإتيان بعناصر متماثلة " في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده بالموسيقا بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي (٣) .

---

١) عصام شريح . الخصائص الأسلوبية في شعر بدوي الجبل منشورات اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠٥ ص ٩

٢) مفتاح محمد١٩٩٢، الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص " المركز الثقافي العربي ط ٣ ص ٣٩

٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ١١٧ ، ١١٨

والتكرار له أهمية كبيرة في العمل الشعري وفي عملية الإيقاع وظاهر التكرار أسهمت في تثبيت إيقاع القصيدة العربية وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول (١)

والموسيقا في القصيدة العربية لم تعد نجد شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل نجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعها وفي توازنات لا متناهية، نجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه : التكرار بحروف بذاتها أو الكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها (٢).

والتكرار الموظف من طرف محمد الثبيتي لا يحب أن ينظر إليه بوصفه تكراراً لذاته فقط، يريده الشاعر هكذا بل هو تكرار يؤدي وظيفة فنية وأسلوبيه فيشعره إذا أنه يميز تجربته الشعرية بميزات، ويطيعها بفنية وشعرية ويعطي الشعر جمالاً فالتكرار أساس في النسيج الشعري، لما يوفره من موسيقا، وتوضيح وتجلية .

والتكرار عند محمد الثبيتي لعب دوراً كبيراً في توصيل التجربة الانفعالية التي شكلها الشاعر وأصبح عنصراً فعالاً في القصيدة عند الشاعر محمد الثبيتي، فبدأ يركز اهتمامه على اسم معين يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلها كما فعل في قصيدة " موقف الرمال موقف الجناس" التي تكرر فيها (أنت والنخل) أكثر من عشر مرات وكذلك في قصيدته (يا امرأة) حيث كرر هذا النداء مرات عدة، وللتكرار في شعر محمد الثبيتي تجليات مختلفة منها :

---

١) عبد الرضا علي: الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب بحث مقدم إلى مهرجان المريد العاشر ١٩٨٩/٥

٢) د. يمني العيد ، في القول الشعري ، دار توبقال للنشر ط ، ١٩٨٧ م الرباط صـ ١٧ ، ١٨

١-**التكرار الاستهلالي** :

وهو تكرار كلمة واحدة، أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري (١) .

وهذا النوع من التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية منسقة، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع . وهذا التتابع الشكلي يعين على إثارة السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه (٢) . وهذا النوع من التكرار ورد كثيراً في قصائده

وفي التكرار الإستهلالي تبرز سمة البناء الهندسي للقصيدة كسمة شديدة الخصوصية لخطاب شاعرنا منذ هذا المفتتح، وهو بناء يتكئ بشكل واضح على تكرار ثيمة لغوية معينة كما نراه في قصيدة (موقف الرمال)(٣):

- **أنت والنخل فرعان**
- **أنت والنخل صنوان**
- **أنت والنخل طفلان**
- **أنت والنخل صنوان**
- **أنت والنخل سيان**

وتكرار كلمة (أنت والنخل) تسهم في التدفق الغنائي وتقوية النبرة الخطابية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه لكي يشارك القارئ الشاعر في مشاعره ووجدانه، وعمل التكرار أيضاً على تجسيد الإحساس بالتسلسل فلسفة

---

١) ينظر ابن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ص ٩١٥ تحت مصطلح التراكم أو كتاب ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الحبل ص ١٠

٢) رباعية موسى التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية ص ١٥

٣) الأعمال الكاملة ديوان (موقف الرمال) ص ١٩ طبع النادي الأدبي بحائل

ورؤية الشاعر وهذا يجعل السامع أكثر تحفيزاً لسماع الشاعر والانتباه له كلما كرر كلمة (أنت والنخل) .

كما نراه يكرر هذه المفتاحية في بداية كل جزئية من قصيدته موقف الرمال

- **ستموت النسور التي وشمت دَمَكَ الطفلَ يوماً**

وأنت الذي ..

ثم يبني بقية القصيدة على هذه الشاكلة، في تكرار استهلالي يستهل به كل مقطوعة في قصيدته

وكما في تكرار حالة (أُصادق) (١):

- **أصادق الشوارع**
- **أصادق النخيل**
- **أصادق المدينة**
- **أصادق البلابل**
- **أصادق الحجارة**

وتكرار كلمة (طفل) (٢):

- **طفلٌ قضى شاهداً**
- **طفلٌ مضى شاهراً**

وتكرار كلمة (وهُنَّ) (٣):

- **وهن يداك**
- **وهن سماك**
- **وهن شهدن**

أو في تكرار(لا) بقصيدة تعارف (٤):

---

١) السابق ص ١٤

٢) موقف الرمال ص١٥

٣) السابق نفسه

٤) السابق ٣٥

- **لا أظن**
- **لا نوافذ**
- **لا مواقد**
- **لا سرير**
- **لا لوحة**
- **لا مائدة**
- **لا فائدة .**

وفي تكرار (صاحبي) بقصيدة وضَّاح(١) :

- **صاحبي ما الذي غيرك**
- **صاحبي هل ستهجس بالحب**
- **صاحبي لا تمل الغناء .**

أو تكرار النداء (يا امرأة) بقصيدة يا امرأة (٢):

- **يا امرأة بيننا قدَحٌ صامتٌ**
- **يا امرأة بيننا برزخ من جنون**
- **يا امرأة بيننا عازلٌ لا يرى .**
- **يا امرأة .**

أو في تكرار (وأفقت) في قصيدة الأوقات (٣):

- **وأفقت من تعب القرى**
- **وأفقت من سغب المدينة**
- **وأفقت من وطني**
- **وأفقت من زمني**

---

١) السابق ٤١

٢) السابق ٤٣

٣) موقف الرمال ص ٤٥

أو في تكرار (هذا الذي) و (ذاك الذي)(١):

- **هذا الذي تدعيه النياشين**
- **هذا الذي دخلتُ إلى أفلاكه**
- **ذاك الذي تشتهيه البساتين**
- **ذاك الذي خلدتْ إلى أكفانه العذراءُ .**
- أو في تكرار أداة التمني (ليت) مضافا إليها ضمير الغيبة (هم) في بداية كل مقطع من قصيدة الأعراب (٢)
- **ليتهم حينما أسرجوا خيلهم**
- **ليتهم حينما أدلجوا في غياهب ظني**
- **ليتهم نظروا ناحيتي أعود**
- **ليتهم سألوني كيف مخرت لهم جانب الليل**

أو في موقف الجناس :

- **قال : يا أيها النخلُ**
  يغتابك الشجرُ الهزيلْ
- **قال : يا أيها النخلُ**
  هل ترثي زمانك أم مكانك .

أو تكرار كلمة (العذراء) :

- **أفلاكه العذراء**
- **أكفاله العذراء**

أو كلمة (الفصول) :

- **واحدٌ يتردد بين الفصل**
- **وثانٍ يردُ بين الفصول .**

---

١) السابق ص ١٣

٢) السابق ٣٣

الحقيقة أن تقنية التكرار بأنواعه وغاياته من التقنيات اللغوية التي يحفل بها خطاب الشاعر في ديوانه (موقف الرمال)، مما يجعل التكرار سمة من سمات لغة شاعرنا وهو عادة تكرار لا يقف عند حد تأكيد المعنى بقدر ما يُعد منطلقاً لحالة جديدة أو انجاز علاقة جديدة تثري المحمول الشعري .

وهو ما يدعونا لضرورة التأمل على مهل، والمراقبة بوعي لعمل اللغة – الأداة الأساسية للتعبير والتواصل – وما تفتقه من اشكاليات، وتثيره من تساؤلات، وتلمح إليه دون تصريح، وتخبئه في طواياها من المسكوت عنه، وحتى عمل التكرار والنداء والاستفهام والتعجب إلى آخره .

أقول ذلك وكأن هذه القناعة تدعوني، بل تدفعني دفعاً لمحاولة النظر لخلفية النص المختفية قبل ظاهره المعلن، حتى أتهيأ بالشكل الأنسب لملاقاة ما سوف ينتجه من توتر .

وكأن الشاعر يمارس عمل إخراجي – أعني يقوم بدور يشبه كثيراً دور المخرج السينمائي – للنص في داخله قبل صياغته على الورق .. أو عملية (تخارج) أعني إخراج المخبوء الكامن الداخلي أو المستور إلى الظاهر المعلن الخارجي .

يخال لي أنه حريص على أن يحاصر القارئ، أو بمعنى أدق يشعره بأنه محاصر حياله بشعور من التوتر نتيجة لاختياراته الأكثر خصوصية .

وتأتي صيغة النداء الدائمة ب : يا .. وصيغ الاستفهام متعاضدة مع الإشارة الدائمة إلى : **أنتَ**، والاستفهام ب : **أأنتَ**

لإنجاز هذه المحاصرة والإمساك بتلابيب لب الآخر والذي قد يكون هو نفسه الشاعر بعد أن جرَّد من نفسه ذاتاً وراح يخاطبها :

- **يا أيها النخلُ يغتابك الشجرُ الهزيل.**
- **يا أيها النخلُ هل تربى زمانك أم مكانك**
- **يا طاعناً في النأي أسلم**
- **يا بدرها**

- **يا فخرها**
- **يا مهرها**
- **يا شعرها**
- **يا التي أسكنتني حدائقها**
- **يا التي روحها لثمت وجهي**
- **يا التي سكنت غرفةً لا تُمس ستائرها**
- **يا امرأة بيننا قدح صامت**
- **يا امرأة بيننا برزخٌ من جنون**
- **يا امرأة بيننا عاذلٌ لا يُرى**
- **يا أشعثاً عقر الطريق وشل بادرة الخصوبة**

مع كثرة وشيوع تحديد المنادى بـ (أنتَ) أو الإشارة إلى المُخاطب بـ (أنتَ) في مقابل (إنَّا) تعبيراً عن الأنا الجمعية أو أل (أنا) المجموع، فملاحظ الجدير بالذكر أن الشاعر لم يقل (أنا) ولو لمرةٍ واحدة اللهم إلاَّ في حالة حوارية واحدة تستدعي شخصيتين تراثيتين وذللك في قوله :

- **قلت: مَنْ؟**
- **قالَ: حاتمُ طيءٌ؟(١)**
- **فقلتُ: أنا معن بن زائدة .(٢)**

---

١) هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن آل فاضل بن امرئ القيس بن عدي بن أخزم الطائي. ويكنى أبا طيء، وأمه عتبة بنت عفيف بن عمرو بن أخزم، وكانت ذات يسر وسخاء، حجز عليها إخوتها ومنعوها مالها خوفا من التبذير، نشأ ابنها حاتم على غرارها بالجود والكرم. ويعتبر أشهر العرب بالكرم والشهامة، ويعد مضرب المثل في الجود والكرم، زار الشام فتزوج ماوية بنت حجر الغسانية، وهو من أشهر الشعراء في عصر الجاهلية، شاعر عربي جاهلي وأمير قبيلة طيء

٢) هو معن بن زائدة بن عبد الله بن مطر بن شريك بن عمرو بن قيس بن شراحيل بن مرة . من المشهورين بالعفو وأنه من أوسع الناس حلما .

وهو حاتم طئ المشهور بالكرم:

إن استدعاء الشاعر لشخصية من التراث يجعلها فاعلة في الحاضر كرمز لشخصية في الآني ..

كما استدعى في موضع آخر (**سُهيل**) وهو استدعاء تراثي أيضاً ، حيث سُهيل هو النجم الذي كان يستبشر بظهوره العرب قديماً فهو رمز من رموز الخير والنماء والإشراق في قوله :

- **وسهيل ألقى في يمين الشمس مهجته وولى**

لكنه دائماً ما يستخدم (إنَّا) المجموع في مقابل (أنتَ) المفرد :

- **أنتَ الذي في عروق الثرى .. إنَّا نصبناك .**
- **أنتَ الذي في حلوق المصابيح .. إنَّا انتظرناك**
- **أنت والنخل**
- **أنت افترعت**
- **أنت رأيت**
- **أنت بعيد**
- **أأنت هنا ؟(١)**

٢- التكرار الهندسي : (٢)

هو تكرار قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة، أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها إلى أن يوجه القصيدة في اتجاه معين، أو التأكيد لموقف ما (٣)، لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية،

---

١) موقف الرمال ٣١

٢) انظر عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية ص ٢٩٨

٣) عصام شرتح الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل ص ٢٩

تغني الشاعر عن الإيضاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده (١)

من أنواع التكرار الهندسي التي ظهرت في شعر محمد الثبيتي التكرار الدائري.:

وهو لون من ألوان التكرار، إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية، لها في سياقها الممتد تفرد وتميز، بحيث يؤدي تكرارها إلى تدفق موجه انفعالية، تكسر حاجز الرتابة والانفلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المشكلة على خارطة الأداء.. ومن هنا فإن التكرار للكلمة يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تتابعية، تعني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً(٢).

انظر إلى تكرار (يا امرأه) في قصيدته التي بنفس الاسم والتي تأتي في بداية كل مقطع منها، يقول (٣):

يَا امْرَأَةْ

بينَنَا قَدَحٌ صَامِتٌ

كَيفَ أَعْبُرُ هَذَا الفَضَاءَ السَّحِيقَ

لِكَي أَمْلأَهْ

***

يَا امْرَأَةْ

بَينَنَا بَرْزَخٌ مِنْ جُنُونٍ

وسُهْدٌ تَشَرَّبَ مَاءَ العُيُونِ

---

١) السيد علي عز الدين : التكرير بين المثير والتأثير ص ٢٩٨

٢) عصام شرتح الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل ص ٢٩

٣) موقف الرمال ٤٣

وحُزْنٌ يَسُدُّ فَضَاءَ الرِّئَةْ

يَا امْرَأَةْ (١)

بَينَنَا عَاذِلٌ لاَ يُرى

وعَينٌ مُجَافِيَةٌ لِلكَرَى

ولَيلٌ قَنَادِيلُهُ مُطْفَأَةْ

...يَا امْرَأَةْ

٣- التكرار البياني :

هو التكرار الذي يأتي لرسم صورة، أو لتأكيد كلمة أو عبارة تتكرر دائماً في القصيدة . وقد يمتد هذا التكرار ليشمل بيتين متتاليين . والغرض العام منه هو إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يُسمى لحظة الشعوري أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها أم نهايتها [٢] .

وقد استخدم الشاعر محمد الثبيتي هذا التكرار ليشكل في قصائده إيقاعاً موسيقياً، قادراً على نقل التجربة الشعورية إلى المتلقي ليتفاعل معين .

ويختار الشاعر الأسلوب الذي يتناسب مع موقفه، ويستطيع من خلاله نقل إحساسه عبر مؤشرات، تنبئ بحدث أو موقف بعين .

وقد جاء التكرار البياني في شعر محمد الثبيتي على شكل مقاطع، في بداية المقطع الشعري وهو " بمثابة اللازمة الشعرية التي تضبط إيقاع حركة

---

١) موقف الرمال ٤٣

٢) عصام شريح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ص ١٦

الدلالات وما تبثه من كون عاطفي لشحن عواطف المتلقي، وتوجيهاتها نحو الاندماج في موقف الشاعر ورؤياه للعالم الخارجي المحيط[١] .

ومن صيغ الاستفهام التي يكررها الشاعر بشكل يكاد يكون مطردا أدوات الاستفهام : ما ومن وهل وماذا وغيرها على غرار :

- ما الذي غيرك

- ما الذي خدَّر الحلم

- من لف حول الحدائق روحك

-هل ستهجس بالحب

هل ستوقظ أنشودة الروح

ما بال هذا الطير

كم غنى غناء نابياً

كم من يدٍ صبت على آثاره لحناً

كم بكرٍ رأتْ يمناه

متى كانت ليالي المدلجين خايلة

متى كان الظلام صديقاً

ماذا هنا للمستجير (التي تكررت ثلاث مرات في ستة أسطر شعرية)

كما نلاحظ كثرة صيغ التمني والرجاء :

- **ليتهم حينما أسرجوا خيلهم**
- **ليتهم حينما أدلجوا في غياهب ظني**
- **ليتهم نظروا ناحيتي أعود**
- **ليتهم سألوني كيف مخرت لهم جانب الليل**

(قصيدة الأعراب)(٢)

---

١) عصام شريح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل نفسه ص ١٦

٢) موقف الرمال ٣٣

مما يجعلنا نخلص إلى غلبة صيغ الطلب في خطاب شاعرنا كالأمر والدعاء والنهي والتمني والرجاء والاستفهام والنفي، وهو ما يعكس حالة من الشعور بالافتقاد، والتوق للاكتمال بالآخر الذي هو الشخصية العربية البدوية الاسلامية بما تتسم به من ملامح وصفات، أو بالأحرى الأصالة العربية .. إنها الرومانسية القومية المشبعة بالروح الثورية والممسوحة بمسحة صوفية النكهة .

فإذا كان المبدع ليس شخصاً منعزلاً حيث يتطلع بإبداعه لفائدة المجتمع ؛ والابداع هو الإنجاز الإنساني للشخص المبدع الذي يسعى لإضافة قيم جديدة للميراث الإنساني ويسعى لدفع التقدم الاجتماعي حيث المُحرِّض القوي لعملية الإبداع ينطلق من الهم العام منطبقاً على الهم الخاص كما أسلفنا ؛ أو السمو بالهم الخاص ليكون هماً شمولياً عاماً ؛ لذا فهو لا يأتي من الإلهام الفجائي لعقل خامل إنما يأتي من العمل النشط لشخص مرن ومن تجربة كاملة في الحياة؛ وجملة خصائص مائزة للمبدع ؛ والأهم – كما نرى – رغبة دائمة في اقتحام المجهول والغامض مع ميل إلى الإلماح والتحريض على الكشف ... لذا فالدور الحاسم في تحديد النتاج الإبداعي يتعلق أساساً بالعوامل الشخصية. وهكذا يمكن تحديد الخصائص الشخصية التي تميز محمد الثبيتي خاصة والتي يشاركه فيها الكثير من المبدعين منها :

- **الرغبة في اقتحام المجهول والغامض**
- **الاستقلالية في التفكير والممارسة**
- **الاستبطان الداخلي**
- **عدم الامتثال للأعراف والقواعد الجامدة .**

وينبغي ألا يفهم من ذلك الميل إلى عدم الانتظام والوضوح؛ وإنما يفهم منه التحريض من أجل الخوض في المسائل الصعبة والغامضة وتنظيم وتوضيح ما هو غامض .

وقد دخل الثبيتي في حروب كثيرة مع التيارات المحافظة في السعودية لدرجة أنه اتهم بالكفر، ودخل السجن ومنع من العمل والنشر وغيرها من المعوقات التي لم تثنيه عن هدفه، ولم تبعده عن طريقه الذي ارتضاه لنفسه، حتى صار من أوائل الشعراء الذين حملوا مشعل التنوير والحداثة في الشعر السعودي المعاصر.

فإذا أردت أن تميز الشخص المبدع فلا تنظر إلى مستوى الذكاء لأن المستوى المتوسط للذكاء هو المطلوب والدور الحاسم في هذه المسألة يتعلق بالعوامل الشخصية ؛ فانظر إلى تمايز الثنائيات المتقابلة فيه :

- **الالتزام وعدم الالتزام .**
- **الانجذاب نجو الجديد وعدم الانجذاب.**
- **الحساسية تجاه المشكلات وعدم الحساسية تجاهها .**
- **تحمل أو عدم تحمل الخطر في إبداع شئ ما .**
- **الميل لاقتحام المجهول والمغامرة أو تجنبه** وهكذا .

مع التأكيد على أن الابداع يواجه صعوبات ؛ فهو ليس سهلاً ؛ ويستغرق وقتاً يطول كثيراً؛ فالفن عموماً صعبٌ وطويلٌ سُلَّمه .... فإن كل هذه الخصائص نجدها متوفرة في شخصية شاعرنا / محمد الثبيتي، وقد أرهص بها جميعاً ملموسه الأوَّل (موقف الرمال) وتأكدت بعد ذلك على مساحة مشروعه الشعري كله .

المبحث الثالث

الثنائيات الضدية

جاء التضاد عند القدماء العرب بمعاني متعددة فمنهم من عد التضاد نوعاً من أنواع الاشتراك اللفظي (١) ومنهم من قال " هو عبارة عن كلمة واحدة ذات معنيين " يصل الخلاف بينهما إلى حد التناقض . كقولهم باع بمعنى باع واشترى (٢) ومنهم من عد التضاد من المقابلة : " وهي أي يؤتى بمعنيين متوافقين أو معاني متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب"(٣) أو هي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة (٤)

والتضاد يعمل على متابعة النص، وما يتشكل عنه من علاقات، يتحرك في تواتر متجاذب وكأنه شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها وتتشابك تطريزاتها على جسد النص . كما تقوم الأضواء بدور مهم فعال في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص .(٥)

" فمع التضاد يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج" أما المواقف المتضادة فمن النادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو، وذلك لما يتضح للمتأمل من أن

---

١) السيوطي : عبدا لرحمن جلال الدين ، ١٩٥٨ ، المزهر في علوم اللغة تحقيق محمد أحمد جاد الله المولى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، القاهرة ، ٣٨٧/١ وعصام شريح الظواهر الأسلوبية في شعر جبل البدوي مشورات اتحاد الكتاب العرب ط ٢٠٠٥ ص ٤٥

٢) عبدا لباقي ضاحي ، ١٩٨٥ . لغة تميم دراسة تاريخية وصفية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مجمع اللغة العربية القاهرة ص ٥٩٦ ، وعصام رشح ص ٤٥

٣)القز ويني الخطيب ، ١٩٨٥ . الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط ١ / ٣٥٣

٤)القز ويني الخطيب ، ١٩٨٥ . الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط ١ / ٣٨٧

٥)عصام شريح " ص ٤٦

جذور الموقفين المتقابلين واحدة في العمق، في حين أن التضاد ترفض فيه العناصر بعضها بعضاً، كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه (١) .

وترجع فكرة التقابلات الثنائية المتعارضة في العصر الحديث إلى "ليفي شتراوس"، إذ شغلت باله، وسيطرت على جميع أبحاثه، فيما أسماه بالطبيعة والحضارة بمعنى أنه انتقل من المرحلة الطبعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أنه أدرك، وظل "ليفي شتراوس" يبحث في كل مناحي الحياة، يهدف الوصول إلى بناء فكر الإنسان، من خلال تعامله مع الأشياء والكون والحياة، وصولاً إلى أن التعارضات الثنائية، هي التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل متوازن بينهما (٢) .

ولقد تنوعت الثنائيات الضدية في شعر (محمد الثبيتي) فجاءت بين الاسم والاسم والفعل والفعل والاسم والفعل ونجد ذلك في كثير من شعره ففي قوله :

قال:

أنت بعيد كماء السماء

قلتُ إنّي قريبٌ كأنّي قطرُ الندى

المدى والمدائن

قفر وفقر

والجنى والجنائن

صِبرٌ وصَبر

وعروس السفائن

ليل وبحر

ومداد الخزائن

---

١) الربيعي محمود ١٩٨٥ . لغة الشعر نموذج تطبيقي ، مجلة فصول ع ٤ ، مج ١ ص ٧١ وعصام رشتح ص ٤٦

٢) السعدي مصطفى ، ١٩٨٧ ، المدخل اللغوي في نقد الشعر " قراءة بنبوية " مطبعة منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٤١

شطر وسطر(١)

فكما تري التقابل بين (قال وقلت) وبين (بعيد وقريب) وبين(ماء السماء وقطر الندي) وبين (المدى والمدائن) وبين (قفر وفقر) الخ، وكلها ثنائيات مفردة ثم تضاد بين الجملة والجملة والحالة والحالة، ليرسم الشاعر صورة لضدين متناقضين، يظهر كل منها بوضوح كامل حين يضعه في موضع المقابلة، فالضد يظهر حسنه الضد . ومن ذلك أيضا قوله :

هذا الذي في الخريف احتمال

هذا الذي في الربيع اكتمال(٢)

ومن ذلك أيضا التضاد بالسلب وذلك حين يثبت الفعل ويقابله بالنفي مثل قوله:

ستموت النسور التي وشمت دمك الفل يوما

وأنت الذي في حلوق المصابيح أغنية لا تموت (٣)

وكقوله :

سيدي لم يعد سيدي

ويدي لم تعد يدي(٤)

وكقوله أيضا :

وهن رأين أفول الثريا

وأنت رأيت بزوغ الهلال(٥)

وقوله أيضا :

يا أيها النخل

---

١) موقف الرمال ص ١٧

٢) السابق ص ١٣

٣) السابق ١٠

٤) السابق ١٦

٥) السابق ١٥

يغتابك الشجر الهذيل

ويذمك الوتد الذليل

وتظل تسمو في فضاء الله

ذا طلع خرافي

وذا صبر جميل(١)

والمقابلة هنا بين هذا النخل العظيم الباسق الذي يعانق السماء رفعة وجلالا، وبين تلك الشجيرات الهزيلة القصيرة الضعيفة والأوتاد الذليلة، والنخل يقف شامخا صابرا ومعطاءً ومثمرا، وهذا الشجر يغتابه ويقول فيه ما لا يقال، وفي ذلك إشارة إلى هؤلاء الكبار من الناس الذين يغتابون من الصغار في الفكر والرأي والمكانة، وهم مع ذلك يصبرون صبرًا جميلا ولا يقطعون عطاءاتهم، ولا ينفد صبرهم رغم ما يصيبهم من ألم وجراح، وكأن المعنى يشير إلى قوله تعالى (وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات)(٢)

فدائمًا حينما لا يجد التافهون لهم مكانًا مع الكبار بسبب تفاهتهم فإنهم يقللون من شأن الكبار، أو الذين لم يستطيعوا أن يقدموا شيئا مفيدا، فإنهم يقللون من عمل غيرهم .

وفي الديوان عشرات من الثنائيات الضدية المختلفة والتي تُظهر المعنى بشكل أكثر جلاءً ووضوحًا من خلال التمييز بين الأشياء برسم الصور المتضادة لتوضيح الفروق الكبيرة، وقد نجح الشاعر في ذلك بشكل كبير .

---

١) موقف الرمال ١٨

٢) سورة يوسف آية ٤٣

المبحث الرابع

التناص

التناص في معناه البسيط: هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجماً ودالة على الفكرة التي يطرحها الشاعر .

وهو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة وهو إحياء أو استدعاء نص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق وهذا الاستدعاء يمكن أن يكون منه جزئياً أو كلياً .

والتناص: "مصطلح من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي، وخاصة بعد استعاضة الحديث عن الثنائية والأسلوبية، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع أو مستوى التفسير، وقد أصبح هذا المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء (١) .

وقد عرفت هذه الظاهرة بشكل أو بأخر في التاريخ الأدبي لكل أدب تحت مسميات أخرى كالسرقات، والاقتباس، والاستشهاد، والتضمن وربما التقليد وكذلك المعارضة (٢).

وظاهرة التناص من الظواهر التي ظهرت في شعر (محمد الثبيتي) حيث إنه وظف ما اكتنزه من ثقافات عبر التناص الذي يسلسل التفكير الإنساني ويجعل صفة التواصل بارزة بين النصوص في عصورها المختلفة .

وظف الثبيتي التناص في شعره بصور متعددة، فهناك إشارة إلى شخصية ما بهدف استدراج مشاركة القارئ أو استدعائها، وهناك الاغتراف الصريح

---

١) محمد عبد المطلب عن ظاهرة التناص ، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ط لونجمان ١٩٩٥ص ١٣٦

٢) محمد فكري الجزار لسانيات الاختلاف الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسة كتابات نقدية ١٩٩٥ص ٤٥٩ أو أحمد عبدا لمجيد خليفة ديوان الابنودي ٢٠٠١ص ٤٦

سواء من نصوص دينية أو أدبية أو شخصيات وتتمثل مصادر التناص لديه في التناص الديني، والتراث الإنساني، والتراث الشعبي .

أولاً : **التناص الديني :**

يشكل التناص الديني محورا في تناص الشاعر، إذ يعتبر القرآن الكريم من المصادر التي استقى منها الشاعر نصوصه نظرا لثقافته الدينية التي تسكن في أعماقه بحكم نشأته في البلد الحرام وبجوار بيت الله الحرام في أطهر بقعة في الدنيا، ووجوده في بلد دستوره الشريعة .

فضمن قصائده مجموعة معطيات تستقى فيها عدد من المواقف التي تخدم فكرته وهدفه الذي يريد إيصاله إلى المتلقي والقارئ أو الناقد، فينعكس من خلال وعيه بهذا التراث ويشمل القرآن والحديث الشريف

١-التناص من القرآن الكريم .

من التناص مع القرآن الكريم قوله :

وهن شهدن أفول الثريَّا

وأنت رأيت بزوغ الهلال(١)

وهو تناص مع قوله تعالي (فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الآفلين)(٢)

ويقول في ذات القصيدة مخاطبا النخل :

وتظل تسمو في فضاء الله

ذا طلع خرافي

وذا صبر جميل

فقوله (تسمو في الفضاء ذا طلع خرافي) فيه تناص واضح مع وصف الله ﷻ للنخل بقوله (والنخل باسقات طلع نضيد)(٣) فقوله تسمو في الفضاء تقابل

---

١) موقف الرمال ص ١١

٢) سورة الأنعام آية ٧٦

٣) سورة ق آية ١٠

باسقات، وطلع خرافي تقابل طلع نضيد، وصبر جميل هو من قوله تعالى في سورة يوسف (فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون)(١)

وفي قوله:

حين استبد بك الهوى

فشققت بين القريتين عصاك

وكتبت نافرة الحروف ببطن مكة

والأهلة حول وجهك مستهلةُ

وهو تناص مع قوله تعالى: (وَقَالُوا لَوْلَا نُزِّلَ هَٰذَا الْقُرْآنُ عَلَىٰ رَجُلٍ مِّنَ الْقَرْيَتَيْنِ عَظِيمٍ)(٢)، وبطن مكة تناص مع قوله تعالى (وَهُوَ الَّذِي كَفَّ أَيْدِيَهُمْ عَنكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ عَنْهُم بِبَطْنِ مَكَّةَ)(٣)، والأهلة حول وجهك مستهلة، تنا مع قوله تعالى (يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ)(٤)

وقوله:

يا التي روحها لثمت وجعي

وملائكها هدهدت مضجعي

ثم أسرت بروحي جنوبا وشام

وكأنه يعرض لقصة الإسراء في أول آية من سورة الإسراء

وفي قوله :

على بقعة من حلك

قلت لي :

هيت لك

---

١) سورة يوسف آية ١٨

٢) سورة الزخرف ٣١

٣) سورة الفتح آية ٢٤

٤) سورة البقرة ١٨٩

هيت لك

سرت خلف خطاك أجرجر خطو المساكين

لم أسألك (١)

وفيه تناص مه قوله تعالى (وغلّقتِ الأبواب وقال هيت لك)(٢)

وفي قوله :

يا امرأه

بيننا برزخ من جنون (٣)

تناص مع قوله تعالى (بينهما برزخ لا يبغيان)(٤)

ومن ذلك أيضا قوله :

ما بال هذا الطين كم غنّى غناءً نابيا

حتى ادلهم التيه وانكشفتْ من البيداء سوأتُها

فعاد يمصُّ من طين وريده (٥)

وهو من قله تعالى (فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا)(٦)

ومثل قوله :

إني رأيتُ .. ألم تر!

عيناي خانهما الكرى (٧)

وهذه الجملة (ألم تر) مكررة في القرآن مرات عدة .

---

١) موقف الرمال ٣٨

٢) سورة يوسف آية ٢٣

٣) موقف الرمال ٤٣

٤) سورة الرحمن آية ٢٠

٥) موقف الرمال ٤٧

٦) سورة طه ١٢١

٧) موقف الرمال ٢٥

كما نراه في يتناص مع الآية الكريمة في سورة آل عمران (إِذْ تُصْعِدُونَ وَلَا تَلْوُونَ عَلَىٰ أَحَدٍ) في قوله :

ومضيت

لا تلوي على أحد

ولا تأوي إلى بلد (١)

وغير ذلك كثير في شعر الثبيتي بشكل عام وليس في ديوان موقف الرمال وحده، فتلك سمة من سمات الشاعر المسلم الذي عاش جلَّ حياته في مكة المكرمة وفي بلد نزل فيه كتاب الله .

١) موقف الرمال ٥٢

*** التناص مع الحديث النبوي**

وللثبيتي تناص أيضا مع الأحاديث النبوية؛ فالأحاديث النبوية رافد من روافد الثقافة الإسلامية لا يمكن إغفاله، فأغلب الشعراء المسلمين لهم مع حديث النبي (ﷺ) وقفات ونظرات، فالمصطفى هو أفصح العرب لسانا، وأوضحهم بيانا، آتاه الله جوامع الكلم، فمنه يتعلم المتعلمون، ومن بحر فصاحته ينهل المبدعون، ومن جميل لفظه وبلاغة منطقه يأخذ الآخذون .

ومحمد الثبيتي له تناص مع الحديث النبوي – وإن لم يكن بقدر التناص مع القرآن الكريم– ومن ذلك قوله :

مرحبا سيد البيد

إنا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك (١)

وهو قريب من قول النبي (ﷺ) دف نعليك، واصفا بها نعلي مؤذنه "بلال بن رباح" في الحديث الذي رواه البخاري في باب فضل الطهور بالليل والنهار وفضل الصلاة بعد

الوضوء بالليل والنهار:

فعن أبي هريرة ﷺ أن النبي ﷺ قال لبلال عند صلاة الفجر (يا بلال حدثني بأرجى عمل عملته في الإسلام **فإني سمعت دف نعليك بين يدي في الجنة**)(٢) .

وفي قول محمد الثبيتي :

ضَمني

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني:

---

١) موقف الرمال ١٠

٢) باب فضل الطهور بالليل والنهار وفضل الصلاة بعد الوضوء بالليل والنهار/ فتح الباري بشرح صحيح البخاري ٤١/٣

بميمٍ وحاءٍ وميمٍ ودالْ(١)

تناص مع موقف نزول الوحي على النبي (ﷺ) وضم جبريل له ومناداته باسمه، ثم نزول أول آيات الكتاب الحكيم .

وفي قوله :

وفاكهة الشعراء

تساقيتما بالخليطين

خمرًا بريئًا وسحرًا حلالًا (٢)

هو قريب من تقرير النبي أن في الشعر حكمة وأن من البيان ما هو ساحر للعقول بجماله في قوله (وإن من البيان لسحرا، و إن من الشعر لحكمة)(٣)

٣- التناص مع التراث الإنساني :

التناص من التراث العربي لدى محمد الثبيتي صور مختلفة، فمن تناص اسم يمثل لدى المتلقي بعداً تراثياً، إلى تناص قول يحمل تجربة تضاف إلى تجربة الشاعر .

أ-التناص باستدعاء الشخصية :

يهدف التناص باستدعاء الشخصية ذات البعد التاريخي والفكري إلى أن يؤدي دوراً محدداً في نتاج الشاعر، سواء كانت الشخصية تتشابه في موقفها مع الموقف الحاضر أم لا.

ويتم استدعاء الشخصية بالوسائل الآتية : -

١-استدعاء الشخصية باسمها :

مثل استدعائه شخصية حاتم الطائي المشهور بالكرم ومعن بن زائدة في قوله:

حين أججتُ نارَ الحقيقةِ حولي

وهممتُ بالقول :

---

١) موقف الرمال ١١

٢) موقف الرمال ص ١١

٣) صحيح الأدب المفرد ص ٦٦٩ / غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب ١٨٦/١

لا فائدةْ.

كان يثوي بقربي حزيناً

ويطوي على ألمٍ ساعدهْ.

قلتُ : مَنْ ؟

قالَ: حاتِمُ طيٍّ، وأنتِ ؟

فقلتُ :

أنا مَعْنُ بن زائدة(١)

وفي هذا الاستدعاء للشخصية التاريخية غاية أرادها الشاعر وهي الصفة المشهورة فيها، مثل الكرم في شخصية حاتم، والحلم والأناة والصبر في شخصية معن بن زائدة .

ويستدعي الشاعر شخصية العذراء مريم بلقبها (العذراء) دون اسمها وشخصيه النبي زكريا الذي دخلت مريم في كنفة وكفالته فيقول :

ذاك الذي

دخلتْ إلى أفلاكِه العذراءُ

ذاك الذي

خلدت إلى أكفاله العذراء

هذا الذي في الخريف احتمال

وذاك الذي في الربيع اكتمال (٢)

وفيه أيضا تناص مع الآية القرآنية (وكَفلها زكريا كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا)(٣)

---

١) راجع ذات البحث ص ٢٨

٢) موقف الرمال ١٣

٣) سورة آل عمران ٣٧

ب- الموروث الأدبي :

إن الموروث الأدبي هو مصدر من مصادر تناص الشاعر، لأن الأدب بالنسبة له هو الارتباط بالتاريخ والتراث القديم، وظل الشعر الموروث الشعري منبعا لمحمد الثبيتي، لما يتمتع به هذا التراث من غنى وثراء وإمكانات فنية، يوظفه الشاعر بما يخدم واقعه المعيش ويتخطى به حاجز الزمن، ليعطي النص إيحاءات ودلالات وقد نرى هذا النوع من التناص من قول الشاعر:

أمضي إلى المعنى

وأمتص الرحيق من الحريق

فأرتوي

وأعل من ماء الملام (١)

والشاعر هنا يوظف بيت أبي تمام المعروف :

لا تسقني ماء الملا فإنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي (٢)

يوظف محمد الثبيتي الشطر الأول من بيت أبي تمام ويعتمد في توظيفه على دلالة المخالفة، فالنص المستدعَى يقول "لا تسقني ماء الملام "بينما نص الثبيتي يرتوي ويعل من ماء الملام، ومن الطريف استحضار موقف أبي تمام مع الرجل الذي قال له : اسقني من ماء الملام .فرد عليه : لن أعطيك ماء الملام حتى تحضر لي ريشة من جناح الذل، إشارة إلى قوله تعالى في سورة الإسراء (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة)(٣)

وعلى ما يبدو أن الشاعر استحضر هذا الموقف عند كتابته لنصه، ويمكن أن نلاحظ هذا من خلال التشكيل البصري في كتابة النص، فكتابة النص تأخذ شكل قطرات الماء المتساقط .

---

١) موقف الرمال

٢) التبريزي الخطيب شرح ديوان أبي تمام دار الكتاب العربي بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٩ ج١ ص ٢٤

٣) سورة الإسراء آية ٢٤

وفي قوله :

صاحبي

لا تمل الغناء

فما دمت تنهل صفو الينابيع

شقَّ بنعليك ماء البرك (١)

وهو تناص مع دعوة جبران خليل جبران إلى الغناء الدائم المستمر كي تظل الحياة في استمراريتها، من خلال دعوته المتكررة في قصيدة " المواكب " والتي شدت بها فيروز، ومن ذلك قول جبران :

أعطني الناي وغني

فالغنا خير الشراب

وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الهضاب

.....

أعطني الناي وغني

فالغنا سر الخلود

وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود

وله تناص فني وظاهري مع قصيدة السلكة أم السيك في رثاء ولدها، وذلك في قصيدته المعنونة (قرين) ومنها قوله :

لي ولك

نجمتان وبرجان في شرفات الفلك

ولنا مطر واحد

كلما بلَّ ناصيتي بلَّلك

سادران في الرمس نبكي

ونندب شمساً تهاوت وبدرًا هلك

---

١) موقف الرمال ٤٢

وكلانا تغشته حمى الرمال
فلم يدر أيّ رياح تلقى
وأيَّ طريق سلك (١)

وهذا قريب من قول أم السليك :

طاف يبغي نجوة ... من هلاكٍ فهلك
ليت شعري ضلة ... أي شيء قتلك؟
أمريض لم تعد ... أم عدو ختلك؟
أم تولى بك ما ... غال في الدهر السلك
والمنايا رصد ... للفتى حيث سلك
أي شيء حسن ... للفتى لم يك لك؟
كل شيء قاتل ... حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت في ... غير كد أملك
إن أمراً فادحاً ... عن جوابي شغلك
سأعزي النفس إذ ... لم تجب من سألك
ليت قلبي ساعة ... صبره عنك ملك

*** التناص مع الأمثال العربية:**

إن كان للثبيتي تناص مع القرآن والسنة والشعر العربي قديمه وحديثه، فإن له مع الأمثال العربية تناصا أيضا، من ذلك تناصه مع المثل العربي المعروف (كالمستغيث من الرمضاء بالنار)(٢)

وقد وظف الثبيتي معنى هذا المثل دون أن يقتبس نصه، وذلك في قوله :

ماذا هنا للمستجير من الهجير ؟
طعامه ورق

---

١) موقف الرمال ٣٧

٢) الميداني /مجمع الأمثال /ج٢ ص١٩٤

ماذا ههنا للمستجير من الهجير ؟

منامه أرق

ماذا ههنا للمستجير من الهجير ؟

مدامه موسيقى (١)

وغير ذلك كثير من التناص عند الثبيتي وقد كتب كثير من الباحثين دراسات خاصة عن التناص عند الثبيتي خاصة في البحوث الأكاديمية في الجامعات السعودية.

فكما ترى يتقلص التناص في خطاب شاعرنا خصوصاً مع المقدس كلغة القرآن وقصصه والأحاديث النبوية وأقوال الرسل حتى لكأن هذه الخصيصة من الخصائص الفنية للشعر تكاد تكون غائبة (خصوصاً في هذا الديوان)، لكنه ربمَّا يستعيض عنها باستدعاء بعض الشخصيات التراثية كحاتم الطائي و معن بن زائدة ووضاح اليمن الذي أفرد له قصيدة باسمه هي قصيدة (وضَّاح) وخاطبه بـ: صاحبي:

صاحبي

ما الذي غيرك

ما الذي خدَّر الحُلم في صحو عينيك

مَنْ لف حول حدائق روحك هذا الشركْ .

إلى آخر القصيدة التي تتكئ بشكل يكاد كاملاً على صيغة الاستفهام بأدوات الاستفهام: ما ومَنْ وهل .. وهي من ثلاثة مقاطع شعرية يبدأ كل منها بنداء: صاحبي، وينتهي بالقافية وحرف الروي الكاف الساكنة : غيركْ – مظهركْ– البركْ .. وعلى نفس تقنية البناء التي أوضحناها ... وبالطبع فإن وضَّاحا هنا هو معادل موضوعي إمَّا لذات الشاعر أو لأحد أصدقائه، والأقرب أنه ذات الشاعر.

---

١) موقف الرمال ٥٢

المبحث الخامس

عن انتاج التجربة الشعرية تصويراً

الطبيعة هي المصدر الرئيس لمكونات التصوير الفني في الشعر لما تشتمل عليه من جمال جذاب من ناحية، ولما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى، لذلك كانت الطبيعة نبعاً لا ينضب للشعراء في كل زمان وكل مكان، وكانت هي المحرك لخيال الشاعر، الذي يستقبل الطبيعة بتفاصيلها المختلفة فيمزجها بمشاعره وأفكاره، ويخضعها لتشكيله، فتأتي صورة لفكرته هو، وليست صورة لذاتها (١) ومن هنا لا تكون الصورة الشعرية محاكاة لأشكال الطبيعة ومكوناتها، وإنما تكون ابتكاراً لطبيعة جديدة ترى وتسمع وتشعر وتتحرك .

وقد نالت الصورة الشعرية عناية النقاد قديمًا وحديثا لأنها أساس الشعر" إن لم تكن الشعر نفسه(٢)، وعلى ضوء الصورة يستكشف الناقد القصيدة وموقف الشاعر منها، وهي أحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق ليحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه (٣)ويمكن وصف علاقة الشعر بالصورة بالقول: إن الشعر جسد وروحه الصورة، ولذلك فهي" جوهر الشعر وأساس الحكم عليه؛ لأن الصورة هي" طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته(٤)، وفيها يتميز الشاعر عن غيره من الناس؛ لأن المعاني عامة لدى جميع الناس، ولكن العبرة في مدى قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني، والإبداع في تصويرها.

---

١) د . علي البطل، الصورة في الشعر العربي، القاهرة، ١٩٨٥ م، ص ٣١

٢) دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند الجرجاني، دار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٨٩ ص٩

٣) عصفور، جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢/ط ٣،ص ٧

٤) مطلوب، أحمد، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥ .ص ٣٥

لا يقف إنتاج التجربة الشعرية تصويرياً لدى شاعرنا / محمد الثبيتي عند حد التوقيعة البلاغية كالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية، أو بمعنى آخر على إنتاج علاقة بين محسوسين لا علاقة بينهما في الواقع، أو بين محسوس ومعنوي، من مثل :

- **دمكَ الطفل،**
- **عروق الثرى ..**
- **هوانا المستبد .**
- **أفلاكه العذراء.**
- **هن سماك.**
- **لغة البروق .**
- **كأنك ماء السماء.**
- **كأني قطر الندى .**
- **عروس السفائن.**
- **مِداد الخزائن .**
- **يغتابك الشجر الهزيل.**
- **يذمك الوتد الذليل .**
- **طلع خرافي .**
- **نافرة الحروف .**
- **ينفِضُ السرابَ عن الشراب .**
- **أبكار النجوم .**
- **بيداء الدجى .**
- **صباحات الحجى .**
- **هوى السريرة .**
- **رحيق الغمام .**
- **خيول الكلام .**

- **غياهب ظني .**
- **غبش يتهادى .**
- **صمتٌ يقومُ.**
- **شرفات الفلك .**
- **حُمى الرمال .**
- **عُري القلب .**
- **خدر الحُلم .**
- **حدائق روحك.**
- **سغب المدينة .**
- **حُمرةُ الأوقات .**
- **الماء المهذب .**
- **شجر الفؤاد.**
- **سواء البيداء .**
- **رائحة بليدة .**
- **لُعاب الشمس .**
- **بحر الجنون**

أو حتى إنتاج صورة كلية من مجموع صور جزئية،.. بل تتجاوز كل ذلك إلى إنتاج مشهدية سينمائية من كادرات تصويرية متحركة غنية بالكائنات والألوان والأصوات والمشاعر، والأهم أنها غنية بالصراعات مما يوفر لها العنصر الدرامي بامتياز على غرار:

- **ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوما، وأنتَ الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تموت .**
- **نصبناك فوق الجراح العظيمة، حتى تكون سمانا وصحراءنا وهوانا الذي يستبد فلا تحتويه النعوت .**

- **إنَّا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك، حين استكانت لخطوتك الطرقات وألقت عليك النوافذ دفء البيوت .**
- **ضمني، ثم أوقفني في الرمال .. ودعاني : بميمٍ وحاٍ وميمٍ ودالْ. واستوى ساطعاً في يقيني .**
- **أنتَ افترعت بنات النوى، ورفعت النواقيس .**

هنا نجد القلم في مقابل العدسة أو بمعنى آخر نشاهدُ سينمائية الشعر؛ فكما لا يقرأ الفيلم مكتوباً إلا في مرحلة السيناريو وهو لا يسمى فيلماً في هذه المرحلة؛ وكما لا تعرض القصيدة على الشاشة إلا إذا مُثلت باستخدام الكاميرا والمؤثرات السمعية والبصرية فإن الفيلم الشعري –إن صح التعبير فالمشابهة لا تلغي الاختلافات ؛ فبين الوحدة والتنوع ؛ وبين **الطريقة والطريق** ؛ تتمايز الخصوصية والتفرد .

والصورة عنده مأخوذة من البيئة التي يعيش فيها حيث يصادق الطفل كل ما يحيط به فمن ذلك قوله:

- **اصادق الشوارع**
والرمل والمزارع
اصادق النخيل
اصادق المدينة
والبحر والسفينة
والشاطىء الجميل
أصادق البلابل
والمنزل المقابل
والعزف والهديل
اصادق الحجاره

والساحة المنُاره

والموسم الطويل(١)

" وتلاقح الفنون لا يُقلص عددها أو يلغي بعضها ؛ بل على العكس يمكن أن يؤدي إلى نشأة أنواع جديدة ؛ فظروف كل عصر قد تنتج **طرائق** جديدة غير مألوفة فتتولد متغيرات على المستوى الإبداعي والتعبيري فيتم استحداث أو تعبيد **طريق** جديد من **طرق** الفن .

وقد " تميزت لغة الشعر الحديث بتلك الأشكال الحوارية الممتزجة بالنزعة القصصية والمسرحية حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار؛ وتقتحم القصيدة شخوص جانبية تضيف أبعاداً مهمة في بنية الشكل الدرامي للقصيدة ." (٢)

"لأن الصورة الشعرية هي تركيبة من الرؤى والأفكار المندمجة في وحدةٍ مفردةٍ من خلال حالة نفسية تربط بينها "(٣)

إننا نعيش بالفعل عصر حضارة الصورة حيث تمارس العين جنوناً من نوع خاص؛ جنوناً معقلناً، ويبدو أن "عقلاء المجانين" (٤) قديماً كانوا يعيشون في عوالم خاصة بهم ؛ يسبحون في الخيالات الملونة ويرون ما لا يرى غيرهم من الناس؛ لذلك فقد كانوا في حالة عزلة دائمة عن الواقع المحيط بهم؛ لا يُخالِطون؛ ولا يُخالَطون – وها نحن الآن وقد أصبح العقل البشري عبداً للنزوات الشرسة وللغرائز الهائجة ..هذه الحساسية الجديدة في عصر حضارة

---

١) موقف الرمال ١٤

٢) رجاء علي / لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي الحديث / منشأة المعارف /الاسكندرية /١٩٨٥ ص ٤٢

٣) عزالدين اسماعيل / الشعر العربي المعاصر / ص ١٣٨

٤) هو عنوان كتاب للإمام النيسابوري يستعرض فيه حياة طائفة من الزهاد في عصر الفتوحات الاسلامية ؛ كانوا لا يُخالِطون ولا يُخالَطون ولا يهتمون بمظهرهم ويسكنون الخرابات وقد عرفوا بين من حولهم بالمجانين

الصورة الذي نعيشه الآن تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية؛ " ومن ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفي من معطيات النظر ؛ وتلائم بين درجات الألوان؛ فهذه هي الطريقة التي تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية باقية مع تطور الزمن "(١)

وكلها صور من البيئة التي المحيطة به والتي تحيا داخله بكل جمالها وبهائها. ومن ذات القصيدة صورة أخرى من البيئة حيث صوره مخاطبه بأنه بعيد كبعد السماء عن الأرض، فأجابه بصورة مماثلة، ووصف نفسه بأنه قريب كقطر الندى يقول :

أنت بعيد كماء السماء

قلتُ:

إني قريب كقطر الندى(٢)

ويرسم صورة أخرى بحرفية رائعة مستمدا عناصرها من البيئة حين يقول :

أمضي إلى المعنى

وأمتص الرحيق من الحريق

فأرتوي وأعل من ماء الملام

وأمر ما بين المسالك والمهالك

حيث لا يم يلم شتات أشرعتي

ولا أفق يضم نثار أجنحتي

ولا شجر يلوذ به حمامي(٣)

فاستخدام ألفظ من البيئة لتسهم في رسم الصورة من ذلك (الرحيق /الحريق /أرتوي وأعل /المسالك المهالك /أفق /شجر/ حمام)

---

١) أحمد يوسف/ عالم الصورة وثقافة العين/ مجلة العربي الكويتية/ العدد ٤٩١ ص ٤٠

٢) السابق نفسه

٣) موقف الرمال ٢١

فصورة الذي يعرف طريقة وهدفه ويمضي إليه مباشرة غير مكترث بالمخاطر، حتى يصل إلى غايته فيحققها، وإن لاقى في سبيل ذلك المصاعب، أو واجه المعوقات، فهدفه أسمى وإرادته أقوى، لذا لن يحول حائل بينه وبين هدفه وغايته.

وقد استعان بصور جزئية لرسم صورته الكلية التي تبين قصده وتفصح عن مكنونه فمن تلك الصور الجزئية (أمضي إلى المعنى) و(أمتص الرحيق من الحريق) و(أرتوي وأعل من ماء الملام) و(أمر من بين المسالك والمهالك) و(يلم شتات أشرعتي) فكلها صور رائعة استخدم فيها الشاعر الاستعارة وسيلة لرسم الصورة في جمال وروعة .

كما نرى أثر البيئة في رسم الصورة لدى الثبيتي واضحة جلية في هذا النموذج الجميل حيث يقول :

ونظرتُ في عين السَّما
فخَبَتْ شَراراتُ الظما
وانشقَّ عن مطرٍغماميْ
للبائتين على الطوى
والناشرين لما انطوى
والناظرين إلى الأمامِ
للنخل للكثبان للشيح الشماليِّ
وللنفحات من ريح الصَّبا
للطير في خضر الربا
للشمس للجبلِ الحجازيِّ
وللبحرِ التهاميْ.

فالسماء والغمام والبائتين على الطوى والنخل والكثبان والشيخ الشمالي والطير والربا والشمس والجبل الحجازي والبحر التهامي، كلها عناصر البيئة والطبيعة التي يحياها الشاعر بقلبه وعقله معا، ثم رسمه بفسيفسائها الصورة في شعره الغارق في البيئة حتى آخره.

المبحث السادس

موسيقى الشعر

شاعرنا محمد الثبيتي يكتب القصيدة المنغومة، أعني غير عارية من الوزن أو الموسيقى الخارجية للشعر، وشعره ينتمي إلى الشعر التفعيلي الذي هو التطور الطبيعي للشعر العمودي .. و لعله ليس من نافلة القول أن نشير حيث تجدر الإشارة إلى امتلاك شاعرنا لناصية عروض الشعر الخليلي خصوصاً ونحن بين يدي أو في حضرة هذا الملموس الأوَّل للشاعر والذي عادة ما يكون عدم امتلاك الشاعر لناصية العروض من أكثر أخطاء أو عثرات التجربة الأولى للشعراء، ورغم ذلك لا نستطيع أن ندرج خطابه الشعري ضمن ما صُنف بالقصيدة الصوتية التي تتكئ اتكاء كاملاً أو شبه كامل على المستوى الصوتي المتفق من الانتظام العروضي لإنتاج جمالياتها وهو ما يبعده بشكل واضح عن الإنشاد والغنائية الصادحة والهتافات الشعرية والخطاب المنبري العلوي الذي يعتمد عادة على الحكمية وتوظيف المأثور من القول المنجز سلفاً وغير ذلك من سمات المشافهة والشعر الحنجوري – إن صح التعبير – وهو بالتالي أكثر استخداماً للتفعيلات الصافية كتفعيلة المتدارك (فاعلن) :

- **وأنتَ الذي .. فاعلن فاعلن**
- **في عروق الثرى .. فاعلن فاعلن**

نلاحظ الوصل التفعيلي طالما انساب الشاعر حتى إذا جاءت الكلمة الأكثر حميمة اختصت بكادر تفعيلي خاص خالص بها على غرار :

- **ضمَّني .. فاعلن .**
- **واحدٌ .. فاعلن .**

وهكذا .. يتنقل الشاعر بين الوصل والفصل التفعيلي حسب الضرورة الفنية وتبعاً لأهمية الألفاظ المعبرة عن المعاني في السياق ..

ومن أكثر التفعيلات شيوعاً لدى شاعرنا :

تفعيلة (المتقارب) : فعولن في عملية تداخل عروضي مع فاعلن دون أن تحدث أي نشاز، فمن المعروف أنهما تفعيلتان قريبتان فإمَّا تحرك الحرفُ الثاني كانت فعولن وإمَّا سكن كانت فاعلن :

- **ضَمَنْني : فاعلن .. ودَعَاني : فعولن .**
- **بميمٍ وحاءٍ وميمٍ ودالْ .. فعولن فعولن فعولن فعولن .. واستوى ساطعاً : فاعلن فاعلن .. وهكذا .**

وأيضاً تفعيلة الرجز (مستفعلن) :

- **يا طاعناً : مستفعلن .. في النأيأس: مستفعلن .. لم إذا : مستفعلن ..**
- **أمضي إلى ال : مستفعلن .. معنى وأم : مستفعلن .. تصُ الرحي: مستفعلن .. ق من الحري : مستفعلن ..قِفأرتوي : مستفعلن ..**

ونلاحظها عادةً في صيغة النداء ب (يا) كأنها تأخذ بها كادراً تفعيلياً مستقلاً :

- **يا بدرها**
- **يا فخرها**
- **يا مهرها**
- **يا شعرها**

حتى وإن جاءت مخبونه أو تحولت متفاعلن، فهما ايضا تفعيلتان متقاربتان لا يفرقهما إلاَّ تسكين أو تحريك الحرف الثاني .

وهكذا فشاعرنا يمكن أن تتداخل لديه التفعيلات ويحدث لديه التدوير العروضي، ويلجأ إلى كل طاقات التفعيلة الواحدة من زحافات وعلل، لكنه لا يكسر الوزن ولا يخل بالعروض وينساب خطابه منغوما دون نشاز .

كما تأتي القوافي لديه على مسافات متباينة قرباً وبعداً .. فمن القوافي البعيدة مثلاً نجد نهايات المقاطع الشعرية على غرار :

- ستموت النسور التي وشمت دمك الطفل يوما وأنت الذي في عروق الثرى نخلة لا (**تموت**) ..
- إنَّا نصبناك فوق الجراح العظيمة حتى تكون سمانا وصحراءنا وهوانا الذي يستبدُ فلا تحتويه (**النعوت**)
- إنَّا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك حين استكانت لخطوتك الطرقاتُ، وألقت عليكَ النوافذُ دفء (**البيوتْ)**

أو تجئ قريبة على غرار :

- هذا الذي تدعيه (**النياشين**)
- هذا الذي تشتهيه (**البساتين**)

أو :

- هذا الذي في الخريف (**احتمال**)
- هذا الذي في الربيع (**اكتمال**)

أو :

- طفلٌ قضى شاهداً في (**الرجال**)
- طفلٌ مضى شاهراً (**للجَمال**)

أو :

- سيدي لم يعد (**سيدي)**
- ويدي لم تعد (**بيدي**)

وهكذا .. ونلاحظ الموسيقى الداخلية التي ينتجها الجناس بين : **قضى ومضى**

ومثل هذه الموسيقى الداخلية تشيع بين ثنايا القصائد، وكل ذلك مما ينتج ثراء موسيقياً للخطاب الشعري ويكلله بجماليات موسيقية ساحرة .

ولنأخذ نموذجين على سبيل المثال يقول في قصيدة (**أغنية**):

أأنتِ هُنا؟

أأنتِ هُنا قابَ قوسين من أرقي العذبِ

كي لا أنامْ

** ** **

أأنتِ هنا

يا التي أسكنتني حدائقها

وحبتني شقائها

وسقتني رحيقَ الغمامْ.

** ** **

يا التي روحها لثمت وجعي

وملائكها هدهدت مضجعي

ثم أسرَت بروحي جنوباً وشامْ.

** ** **

يا التي سكنت غُرفةً لا تُمسُّ ستائرها

وحين لمستُ قيودي كانت ضفائرها

فاحتجبتُ بأحشائها ألف عامٍ وعامْ

وصرتُ أُغني بلا شفتين

وأحيا بلا رئتين

وأَلجمُ بين يديها خيولَ الكلامْ

ويقول في قصيدة (تعارف) :

غُرفةٌ باردةْ

غُرفةٌ بابها ...

لا أظن لها أيَّ بابٍ

وأرجاؤها حاقِدةْ.

*** *** ***

غبشٌ يتهادى على قدمين

وصمتٌ يقومُ على قدمٍ واحدةْ.

لا نوافذُ

لا موقدٌ

لا سريرٌ

ولا لوحةٌ في الجدارِ

ولا مائدةْ.

*** *** ***

حين أججتُ نارَ الحقيقةِ حولي

وهممتُ بالقول :

لا فائدةْ.

كان يثوي بقربي حزيناً

ويطوي على ألمٍ ساعدهْ.

قلتُ : مَنْ ؟

قالَ: حاتِمُ طيٍّ، وأنتِ ؟

فقلتُ :

أنا مَعْنُ بن زائدةْ.

بالنظر إلى هاتين القصيدتين على أنهما شكل من الكتابة لكل منهما أبعاد معينة؛ ويشغل حيزاً متناسقاً من المكان – أعني أنه ذو بنية هندسية متقنة تتكون من أربعة مقاطع شعرية ينتهى كل مقطع منها بقافية ميمية مؤسسة بالألف .

فإنه بالمقابل ستدل سماته الخارجية الشكلانية هذه أيضاً على امتداده خلال الزمان كما يفهم ذلك من الترتيب المتعاقب للأفعال :

(أنام – أسكنتني – حبتني – سقتني .. المضارعة)

(لثمت – هدهدت – أسرت .. الماضية)

(سكنت – لمست – احتجبت .. الماضية)

(صرتُ – أحيا – ألجم .. المضارعة)

(يتهادى – يقومُ– يثوى – يطوي .. المضارعة)

(أججتُ – هممتُ– .. الماضية)

ومن الانتظام العروضي أو تتابع تفعيلة المتدارك :

أأنتِ هنا : فاعلن فاعلن ..

غرُفةٌ باردةْ : فاعلن فاعلن

بطاقتها الموصولة عروضياً التي تدور في دوائر حيث يجيد شاعرنا التدوير العروضي.

ومن وقع حرف الروى الميم الساكنة، والدال المردفة بالتاء المربوطة الساكنة التي تنتج نوعاً من الحسم في أواخر المقاطع ..

مع الانتقال من دفقة شعورية إلى أخرى عن طريق النداء ب : يا التي في بداية كل حالة في القصيدة الأولي، وتغيير حالات الوصف في القصيدة الثانية ..

وكل ذلك مما ينجز انسجاما إيقاعياً ونغمياً يجعل هذا النص أو تلك القصيدة كقطعة موسيقية ساحرة .. مثل ذلك نجده في قصيدة :

إن نقطة شديدة الأهمية تكمن في وعي الشاعر بالإيقاع .. هذا الوعي الذي يعالج التعديلات الدقيقة في الوزن الشعري ويرصد التنويع مهما كان ضئيلاً .. إن هذا الوعي بالموسيقى هو الذي يوحدنا أو على الأقل يربطنا ويحمي انتباهنا من الحيرة والتشتت ؛ إنه يوحد الإحساس بالموضوع ؛ ويساعد بقوة على بلورة دراما النص ...

فأخال أن الشاعر يقرع الداخلي ليجبره على الظهور، أو أنه يقرع الصمتَ فتجيبه الموسيقى .

القصيدة إذن هي جواب لقرع الشاعر .. إنه عمل يأخذ على عاتقه أن يكشف ويعري عالم الذات الشاعرة ؛ ومعاناتها في الزمان والمكان ومع الأشخاص والأماكن والكائنات ..

من هاتين القصيدتين يمكن التعرف على تقنية بناء الشاعر لقصائده فهي أيضاً نفس تقنية بناء قصيدته (تحية لسيد البيد) وقصيدته (موقف الرمال، موقف المجاز) ومعظم قصائده ...

إضافة إلى عمل كيمياء الشعر التي يبرزها التجاور اللفظي الغير منتجاً التوقيعات التصويرية : أنشودة الروح .. الخيزران الأنيقة ..

وغيرها وغيرها كما أثبتنا من قبل .

وتتبادل الضمائر مواقعها في خطاب شاعرنا حسب مواضيع القصائد، فمن ال "(أنت) إلى ال (أنتم) أو ال (الهم) إلى ال (نحن .. إنَّا) إلى ال (هي) وتتقلص الأنا إلى أضيق الحدود على غرار هذا المقطع الشعري الذي يعبر به عن نفسه :

أُصادق الشوارع
والرمل والمزارع
أُصادق النخيل
أُصادق المدينة
والبحرَ والسفينة
والشاطئ الجميل
أصادق البلابل
والمنزل المقابل
والعزف والهديل
أصادق الحجارة
والساحة المنارة
والموسم الطويل .

كما يستعيض عنها أيضاً باللجوء إلى تقنية الحوار على غرار :

قالَ : أنتَ بعيدٌ كأنك ماء السماء
قلتُ : إني قريبٌ كأني قطرُ الندى

والقارئ لشعر / محمد الثبيتي لابد سيلاحظ أن هذه التقنية الحوارية تشيع بشكل كبير في خطابه، وهي تقنية سردية – كما هو معروف – وهي ذات طبيعة جدلية دينامية يؤسس بها الشاعر بشكل ما لشاعريته، ويزهو بها الحكي، ويتجلى الوصف ويتغلغل في لحمها التداعي الذي يمتح من مخزون العاطفة ورومانسية التجربة، وتتبلورها بمهارة التكثيف والاختزال قدرة فائقة على انتاج هذه التجربة الشاعرية تصويرياً تصل إلى حد إنتاج سينمائية الشعر – كما أسلفنا – إنه يقدم للخطاب الفني الإبداعي قوى عمل جديدة تسهم في تأسيس بناء متطور لنصوصيته، ويتقدم بها النص خطوة إلى الأمام على طريق تصعيد تقنياته .

وحيث يبدو أن الأمر منطوياً على مفارقة وطارحاً لإشكالية ما، لأن تشغيل قوة تشتغل أساساً على خطاب نثري في إنتاج خطاب شاعري قد لا يفهم بسهولة، وقد يقع المبدع لهذا النص المستمسك بتلابيب الشعر في مأزق حقيقي إن لم يكن قادراً على أن يخلص نصه من نثريةٍ تترصده وتجره إلى التسطيح والتعرية والمباشرة المرفوضة فنياً.

فالمبدع ليس شخصاً منعزلاً حيث يتطلع بإبداعه لفائدة المجتمع ؛ والإبداع هو الإنجاز الإنساني للشخص المبدع الذي يسعى لإضافة قيم جديدة للميراث الإنساني ويسعى لدفع التقدم الاجتماعي حيث المُحرِّض القوي لعملية الإبداع ينطلق من الهم العام منطبقاً على الهم الخاص كما أسلفنا ؛ أو السمو بالهم الخاص ليكون هماً شمولياً عاماً؛ لذا فهو لا يأتي من الإلهام الفجائي لعقل خامل إنما يأتي من العمل النشط لشخص مرن ومن تجربة كاملة في الحياة ؛ وجملة خصائص مائزة للمبدع ؛ والأهم – كما نرى – رغبة دائمة في اقتحام المجهول والغامض مع ميل إلى الإلماح والتحريض على الكشف ... لذا فالدور الحاسم في تحديد النتاج الإبداعي يتعلق أساساً بالعوامل الشخصية .

ولذلك دلالاته الواضحة في عدم امتلاء الشاعر بذاته من ناحية، ومن ناحيةٍ أهم أن خطابه الشعري خطاب يعكس أو يعبر عن الهم العام أكثر مما يعكس

أو يعبر عن الهم الخاص حيث مفجرات الهوس الابداعي في شاعرنا تكمن بشكل كبير في قضايا الهم العام ...

ورغم ذلك فلا يبدو خطابه خطاباً رسولياً أو علوياً وخير دليل على ذلك هو خلو هذا الخطاب تقريباً من أفعال الأمر التي تكون دائما وراء هذه الخطابات العلوية المنبرية في صيغة : افعل ولا تفعل .

الخاتمة

بعد تلك الرحلة السريعة في فضاءات الشاعر الكبير (محمد الثبيتي) نستطيع في ختام هذه الدراسة (عناصر الإبداع الفني في شعر محمد الثبيتي موقف الرمال نموذجا) بعد أن غضنا في بحور رماله و إبداعه تذوقا وتحليلاً فنياً وإبراز ما فيه من قيمة جمالية متمثلة في الصورة واللفظ والموسيقا واللغة والتناص والثنائيات الضدية وغيرها أن نقول إننا توصلنا إلى عدة نتائج منها :

١- اتسمت لغته الشعرية بسمات فنية خاصة، حيث امتلك الشاعر لغة صحراوية بامتياز، فعبر عن بيئته بشكل رائع، فازدحمت ألفاظ الرمال والنخل والجبال وغيرها من مكونات البيئة الصحراوية، واستطاع الشاعر أن يمزج بينها بحرفية ماهرة وكأنه فنان يرسم بريشته لوحة رائعة .

٢- في لغة الشاعر تداخل بديع بين البيئة والانسان فهو من خلال شعره جمع وألَّف بين العربي ونخيله وأرضه .

٣- للثبيتي لغة جديدة فريدة كان فيها الرائد للشعراء السعوديين من بعده، فساروا على خطاه وسلكوا دروبه واقتفوا أثره .

٤- تناص الثبيتي في ديوانه الأول مع القرآن والسنة والموروث الأدبي .

٥- تحققت الوحدة العضوية في معمارية شعرية الى حد بعيد.

٦ -انطلقت تلك القصائد من منظور نفسي مميز، كما اتسمت هذه القصائد بالسلاسة والسهولة والجزالة والبعد عن الإغراق في التعمية والإبهام حيث كفكف الشاعر .

٧- استطاع الشاعر توظيف قاموسه اللغوي توظيفا يلائم المناخ النفسي له كما وظف التعبيرات الشعرية التي تترجم مشاعره وأحاسيسه، واستخدم الثنائيات الضدية استخداما دقيقا أماط اللثام وكشف النقاب عن المناخ النفسي للشاعر

ثالثا: أحسن استخدام الاستعارة والتشبيه والكناية استخداما دقيقا أسهم في الكشف عن مكنونات نفسه، كما اتسمت الصورة الشعرية عنده بأنها صورة محلقة حيث يتخير الألفاظ والتعبيرات التي تثري تجربته الشعرية .

أهم المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- ابن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية / تحت مصطلح التراكم

٢- أحمد كمال ذكي . النقد الأدبي الحديث . أصوله واتجاهاته دار النهضة العربية ببيروت ١٩٨١م

٣- اسماعيل /عزالدين اسماعيل / الشعر العربي المعاصر

٤- البخاري /باب فضل الطهور بالليل والنهار وفضل الصلاة بعد الوضوء بالليل والنهار/ فتح الباري بشرح صحيح البخاري ٣/٤١

٥- البطل / دعلي البطل، الصورة في الشعر العربي / القاهرة / ١٩٨٥ م

٦- الثبيتي / محمد الأعمال الكاملة/ ديوان (موقف الرمال) طبع النادي الأدبي بحائل

٧- الجزار/ محمد فكري / لسانيات الاختلاف /الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسة كتابات نقدية ١٩٩٥ .

٨- الربيعي محمود ١٩٨٥ . لغة الشعر نموذج تطبيقي ، مجلة فصول ع ٤ ، مج ١

٩- السعدي مصطفى ، ١٩٨٧ ، المدخل اللغوي في نقد الشعر " قراءة بنبوية " مطبعة منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٧ ،

١٠- السيوطي : عبد الرحمن جلال الدين ، ١٩٥٨ ، المزهر في علوم اللغة تحقيق محمد أحمد جاد الله المولى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، القاهرة .

١١- العيد /يمني/ في القول الشعري / دار توبقال للنشر ط ، ١٩٨٧ م الرباط

١٢- القزويني /الخطيب / الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط ١ .١٩٨٥

١٣- الميداني /مجمع الأمثال/ صحيح الأدب المفرد /

١٤- دهمان/ أحمد/ الصورة البلاغية عند الجرجاني/ دار طلاس للنشر، دمشق، ١٩٨٩.

١٥- رجاء علي / لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي الحديث / منشأة المعارف /الاسكندرية /١٩٨٥

١٦- ضاحي /عبد الباقي ضاحي / ١٩٨٥ . لغة تميم دراسة تاريخية وصفية / الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مجمع اللغة العربية القاهرة .

١٧- عبد الرضا علي : الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب بحث مقدم إلى مهرجان المريد العاشر ١٩٨٩/٥

١٨- عبد المطلب / محمد / عن ظاهرة التناص ، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ط لونجمان ١٩٩٥

١٩- عز الدين /السيد علي عز الدين : التكرير بين المثير والتأثير

٢٠- عزت / دعلي عزت / اللغة والدلالة في الشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ م

٢١ - عصام شريح . الخصائص الأسلوبية في شعر بدوي الجبل منشورات اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠٥

٢٢- عصفور/ جابر/ الصورة الفنية / المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ١٩٩٢/ط ٣ .

٢٣- غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب ١٨٦/١

٢٤- مطلوب/ أحمد/ الصورة في شعر الأخطل الصغير/ دار الفكر، عمان/ ١٩٨٥.

٢٥- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .

٢٦- مفتاح /محمد / الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص " المركز الثقافي العربي ط ٣

٢٧- موسى/ رباعية / التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية

مقالات

- عالم الصورة وثقافة العين /أحمد يوسف / / مجلة العربي الكويتية / العدد ٤٩١ ص٤٠
- لُغَةُ الرَّمْل في بَدَوِيَّات "محمد الثبيتي" اعتدال موسى الذكر الله صحيفة الجزيرة الثقافية عدد ٣٣٢ بتاريخ٢٠١١/٢/١٧ م
- محمد الثبيتي إحياء ما قبل النفطي من أجل ابتكار ما بعد النفطي حاتم الزهراني – شاعر و ناقد سعودي مجلة الفيصل العدد ٤٨٢ ديسمبر ٢٠١٦

الفهرس

المحتويات	رقم الصفحة
مقدمة	١٢٤٣
تمهيد	١٢٤٦
المبحث الأول : اللغة	١٢٥١
المبحث الثاني : الثنائيات الضدية	١٢٦٦
المبحث الثالث : التكرار ووظيفته الشعرية	١٢٨٠
المبحث الرابع : التناص	١٢٨٤
المبحث الخامس : الصورة الشعرية	١٢٩٦
المبحث السادس : الموسيقا	١٣٠٣
الخاتمة	١٣١٢
المصادر والمراجع	١٣١٣
فهرست الموضوعات	١٣١٦