



أشكال التناص الشعري عند الشبتي

محمد مهاوش الظفيري

ماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي
كلية اللغات

٢٠١٩م / ١٤٤٠هـ

أشكال التناص الشعري عند الثبتي

محمد مهاوش الظفيري

MAL161BT130

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي
كلية اللغات

المشرف:

الأستاذ المساعد الدكتور / عبدالكريم أحمد محمد

شعبان ١٤٤٠ هـ / أبريل ٢٠١٩ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الاعتماد

تم اعتماد بحث الطالب: محمد مهاوش الظفيري

من الآتية أسماؤهم:

The thesis of ALDHAFEERI, MOHAMMED MAHA WESH Lhas been approved
By the following:

المشرف

الاسم: الأستاذ المساعد الدكتور/ عبدالكريم أحمد محمد

التوقيع:

المشرف على التعديلات

الاسم: الأستاذ المشارك الدكتور/ أحمد علي عبدالعاطي

التوقيع:

رئيس القسم

الاسم:

التوقيع:

عميد الكلية

الاسم:

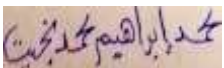
التوقيع:

مدير مركز الدراسات العليا

الاسم:

التوقيع:

التحكيم

التوقيع	الاسم	عضو لجنة المناقشة
	الأستاذ المشارك الدكتور / محمد صلاح الدين أحمد	رئيس الجلسة
	الأستاذ الدكتور / جميل عبدالغني محمد علي	المناقش الخارجي
	الأستاذ المشارك الدكتور / أحمد علي عبدالعاطي	المناقش الداخلي
	الأستاذ المساعد الدكتور / محمد إبراهيم بخيت	ممثل الكلية

إقرار

أقر بأن هذا البحث من عملي وجهدي إلا ما كان من المراجع التي أشرت إليها، وأقر بأن هذا البحث بكامله ما قدم من قبل، ولم يقدم للحصول على أي درجة علمية أي جامعة، أو مؤسسة تربوية أو تعليمية أخرى.

اسم الباحث: محمد مهاوش الظفيري

التوقيع:

التاريخ:

DECLARATION

I acknowledge that this research is my own work except the resources mentioned in the references and I acknowledge that this research was not presented as a whole before to obtain any degree from any university, educational or other institutions

Name of student: ALDHAFEERI, MOHAMMED MAHAWESH

Signature:

Date:

حقوق الطبع

جامعة المدينة العالمية

إقراراً بحقوق الطبع وإثباتاً لمشروعية الأبحاث العلميّة غير المنشورة

حقوق الطبع ٢٠١٩ © محفوظة

محمد مهاوش الظفيري

أشكال التناسل الشعري عند الشبتي

لا يجوز إعادة إنتاج أو استخدام هذا البحث غير المنشور في أيّ شكل أو صورة من دون إذن مكتوب موقع من الباحث إلا في الحالات الآتية:

- ١- الاقتباس من هذا البحث بشرط العزو إليه.
- ٢- استفادة جامعة المدينة العالمية بماليزيا من هذا البحث بمختلف الطرق، وذلك لأغراض تعليميّة، لا لأغراض تجارية أو ربحية.
- ٣- استخراج مكتبة جامعة المدينة العالمية بماليزيا نسخاً من هذا البحث غير المنشور، لأغراض غير تجاريّة أو ربحية.

أكد هذا الإقرار:

الاسم: محمد مهاوش الظفيري

التوقيع:

التاريخ:

شكر وتقدير

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وأصحابه ومن والاه.
فبعد أن شارفت الرسالة على الانتهاء، أودُّ توجيه الشكر الجزيل والعرفان النبيل إلى أستاذي
الفاضل القدير فضيلة الدكتور عبد الكريم أحمد مغاوري محمد، الذي لم يبخل عليّ بعلمه وفضله، وقيامه
مشكورًا بتذليل كل الصعوبات في طريقي إلى أن تكاملت هذه الرسالة بصورتها العلمية المتكاملة.

الإهداء

إلى والدي -رحمه الله تعالى- الذي كان يفرح لكل إنجاز نحققه، أنا وأخوتي.
إلى والدي العزيزة - أمدَّ الله في عمرها بالصحة والعافية - التي كانت تسهر لسلامتنا، وتحرص على متابعتنا، وتبتهج لكل مرحلة نتجاوزها، أنا وأخوتي.
إلى أشقائي، وشقيقتي.
إلى زوجتي وأبنائي وبناتي.
إلى أصدقائي، وأحبابي...

ملخص الدراسة

تدور هذه الأطروحة حول: التناص الشعري عند الشاعر محمد الثبيتي، حيث اشتملت على خطة بحث تتكون من: مقدمة، تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. ووضحت في المقدمة: موضوع الدراسة، وأهميته وأهدافه، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، والأسئلة التي أجابت عنها الدراسة، وأبعاد الدراسة، ووضحت في التمهيد: نشأة وحياة محمد الثبيتي، واتضح أنه كان متنوع المشارب، مختلف المنهج، مما مكن له تكوين صوت شعري مميز، له حضوره في الساحة الشعرية السعودية، واستطاع الثبيتي أن يقدم إضافة حقيقية لتجربة الشعر العربي المعاصر، ولعل في توظيفه للأسطورة العربية، وتعامله مع التراث العربي الأصيل خير دليل على ذلك، وسعت هذه الدراسة إلى بيان ماهية التناص، وأهميته في النقد، ومن ثم الكشف عن أهم مضامين التناص في شعر الثبيتي، ومدى القدرة الإبداعية في استدعاء التراث، وتوظيفه بشكل مناسب مع إنتاجه الشعري، وكان من أسباب اختياري لهذا الموضوع هو: إبراز أهمية الاقتباس والتضمين من المصادر الدينية والأدبية، وبيان نظرية التناص عند الثبيتي والتي لم تحظ بدراسة مستقلة، تسبر أغوارها، وتكشف عن مدى تغلغله في التراث، ومدى قدرته الإبداعية في استدعاء التراث، وبيان دور الشاعر في تنشيط الحركة الأدبية في عصره، وكانت هناك مجموعة أهداف لهذا البحث، ومن أهمها: الكشف عن توظيف الشاعر محمد الثبيتي، للنصوص الأدبية في التناص، وبيان أثر التناص في السياقات الشعرية، وإبراز القيم الجمالية والبلاغية والأدبية في شعر الثبيتي، واشتمل البحث على مجموعة مصطلحات، ومنها: تعريف التناص لغة، واصطلاحاً، وتعريف التناص الديني، والأسطوري، والشعبي، حيث إنني تتبعت التناص بأشكاله المختلفة في نصوص الثبيتي، وربطها بمصادرها، محاولاً تحليل دلالتها الموضوعية والفنية.

Study Summary

This thesis revolves around: Poetic convergence of poet Mohammed Al-Thubaiti, which included a research plan consisting of: introduction, introduction, four chapters, and a conclusion. In the introduction, the researcher explained the subject of the study, its importance and objectives, the reasons for its selection, previous studies, the questions that were answered by the study, and the dimensions of the study, and explained in the preface: The origin and life of Muhammad al-Thubaiti, Has a presence in the poetic arena Saudi Arabia, and was able to provide a true addition to the experience of contemporary Arab poetry, and perhaps in the use of the Arab myth, and dealing with the heritage of the Arab authentic evidence of this. The study sought to explain the importance of harmony and its importance in criticism, and then to reveal the most important content of the harmony in the poetry of the Thubaiti, and the extent of creative ability to recall the heritage and employ it appropriately with its poetic production. One of the optional reasons for this topic is to highlight the importance of citation and inclusion from religious and literary sources, and to explain the theory of convergence at the seabate, which did not have an independent study, explore its depths, reveal the extent of its penetration into heritage, its creative ability to call heritage, The literary movement of his time. There were a set of objectives for this research. The most important of which are: the disclosure of the employment of the poet Mohammed al-Thubaiti, the literary texts in harmony, and the effect of harmony in the poetic contexts, and highlight the aesthetic values, rhetorical and literary in the poetry of the Prophet. The research included a set of terms. These include: Definition of language, terminology, and definition of religious, mythical and popular harmony. In this research, I followed two basic approaches: the descriptive approach and the analytical method. I followed the different forms of the texts in the texts of the syllabus and linked them to their sources, trying to analyze their objective and technical significance.

فهرس المحتويات

الصفحة	المواضيع	م
أ	صفحة العنوان	١
ب	صفحة البسمة	٢
ج	الاعتماد	٣
د	صفحة التحكيم	٤
هـ	إقرار	٥
و	DECLARATION	٦
ز	إقرار الحقوق من الجامعة	٧
ح	الشكر والتقدير	٨
ط	الإهداء	٩
ي	ملخص البحث	١٠
ك،ل	ABSTRACT	١١
م،ن،س	فهرس المحتويات	١٢
٩-١	المقدمة	١٣
١٠	التمهيد	١٤
١٠	سيرته	١٥
١٣	آثاره ومنجزاته	١٦
١٨	ثانيا: التناص تاريخيا وتأصيلا:	١٧
٢١	الفصل الأول: الرافد الإسلامي في شعر الشبتي.	١٨
٢١	المبحث الأول: الرافد القرآني.	١٩
٥٠	المبحث الثاني: رافد الحديث الشريف.	٢٠
٧٥	الفصل الثاني: الروافد الأدبية في شعر الشبتي.	٢١
٧٦	المبحث الأول: الشعر العربي القديم	٢٢

٧٨	المبحث الثاني: رافد الشعر العربي الحديث.	٢٣
٨٩	رافد العناوين (١ - ٢).	٢٤
٨٤	رافد النص الشعري (٢ - ٢).	٢٥
٩٣	المبحث الثالث: رافد التراث الشعبي	٢٦
١١٢	المبحث الرابع: رافد الأمثال العربية.	٢٧
١٠٢	الفصل الثالث: الرافد الأسطوري في شعر الثبتي.	٢٨
١٠٥	الأسطورة في معجم الثبتي الشعري:	٢٩
١٠٩	الأسطورة المحلية العربية:	٣٠
١٠٩	المطلب الأول: الأساطير الفردية أ - أسطورة عنزة بن شداد العبسي.	٣١
١٢٢	ب - زرقاء اليمامة.	٣٢
١٢٥	المطلب الثاني: روافد الأساطير الموضوعية. أ - أسطورة العشق العربي.	٣٣
١٣١	ب - أسطورة الصعاليك والصعلكة.	٣٤
١٤١	ج - أسطورة العرافة والكهانة:	٣٥
١٥٣	الفصل الرابع: رافد القصص الشعبي	٣٦
١٥٣	المبحث الأول: رافد الحكايات الشعبية.	٣٧
١٥٣	١- حكاية شهرزاد	٣٨
١٥٩	٢- حكاية السندباد	٣٩
١٦٨	٣ - حكاية العنقاء:	٤٠
١٨٠	المبحث الثاني: روافد العادات والتقاليد العربية.	٤١
١٨١	١ - الحكمة:	٤٢
١٨٣	٢- الصبوح والغبوق	٤٣
١٨٤	٣ - ضرب الودع:	٤٤
١٨٥	٤ - فصد الشرايين:	٤٥

١٨٥	٥ - الاحتفال بالرياح:	٤٦
١٨٧	٦- الكي والوشم:	٤٧
١٨٩	٧- تناول القهوة	٤٨
١٩١	٨ - الرقي والرقية	٤٩
١٩٢	٩ - الرفيق والصاحب	٥٠
١٩٤	١٠ - الخمر ومجالس الشراب	٥١
١٩٨	١١ - الاحتفاء بالنار	٥٢
٢٠٣	١٢ - الدماء	٥٣
٢٠٩	الخاتمة	٥٤
٢١١	ثبت المصادر والمراجع	٥٥

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد الذي أوتي جوامع الكلم .
وعلى آله وأصحابه الفصحاء الأتقياء . إلى يوم الدين، أما بعد:
فالشاعر محمد الثبيتي واحد من رواد الشعر السعودي، الذين أفرزتهم الثقافة العربية، فجاء شعره عابثاً
بهذه الأحاسيس.

والثبيتي واحد من شعراء الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية، استطاع أن يقدم إضافة
حقيقية لتجربة الشعر العربي المعاصر، ليس في المملكة العربية السعودية فحسب، بل وفي الوطن العربي
أجمع، ولعل في توظيفه للأسطورة العربية وتعامله مع التراث العربي الأصيل خير دليل على ذلك.
ويحاول كتاب تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي الدكتور إبراهيم
سند إبراهيم أحمد الشيخ، الكشف عن أثر الأساطير في تشكيل الخطاب الشعري في بنية القصيدة
العربية المعاصرة عند محمد الثبيتي، وبيان مدى استفادة الشاعر من مختلف الأساطير في بنائه الشعري.
ويرى الكاتب أن المتأمل في دواوين "الثبيتي" الشعرية يجد أنه يعتمد بشكل كبير على الرموز
الأسطورية العربية، وفي المقابل فإنَّ اعتماده على الأساطير الغربية قليل جداً، أو يكاد يكون معدوماً؛
وهذا يدل على ارتباط الثبيتي ببيئته العربية، برمالها وصحرائها وجبالها وآبارها ونخيلها وسمائها^(١).
ويشير إلى أن الرمز الأسطوري عند "الثبيتي" يشكل ظاهرة بارزة في بنائه الشعري، فهو يبي
من بعض الأساطير نصوصاً شعرية كاملة بما يتلاءم مع تجربته الشعرية المعاصرة، فهو لا ينفك عنها؛
فنراه يستلهم الأسطورة العربية؛ ليوظفها في تجربته الشعرية، على أنه يوظف بعض الأساطير من التراث
الشعبي، ويستخرج من كنوز التراث العربي والإنساني ما يغني به تجربته المعاصرة.
ويتمثل حرصه على الانتماء إلى الوطن العربي من خلال استلهامه الأسطورة العربية سواء على
المستوى التاريخي أو على المستوى المكاني المتمثل في اقتباساته لمعجم الصحراء، بل إنَّ عنوان ديوانه:
(التضاريس) هو اقتباس لأسطورة المكان العربي (الصحراء)، فقد ارتبط بلغة الرمل ومفردات البيئة
الصحراوية ارتباطاً شديداً.

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، ص٤٩.

واستوقف التحول الشعري الذي صنعه وقاده محمد الثبيتي - الخطاب النقدي ؛ حيث كان ذلك التحول يستدعي آليات جديدة في التلقي، وآليات للنقد في اكتشاف حركة النص، وكشف عوامله^(١)، ولذلك كانت أوائل الوقفات النقدية مع نص الثبيتي تستدعي النظر في تجدد هذه العلاقة ، والكشف عن آليات الخطاب في التفاعل مع النص؛ وجاءت الشعرية الجديدة - التي كان الثبيتي واحدا من رموزها - بإعادة تشكيل الرمز، وتحمله بمحولات النص الجديدة، مما هيا التشكيل الجديد للرمز أن ينهض بقراءة الوعي، وتجسيد الانكسار، ورسم آمال التغيير^(٢)، وتابع النقد ذلك الأفق الجديد للرمز، وقد وقف النقاد العرب على هذا المنجز الجديد في أفق التجربة الشعرية العربية، ومن هؤلاء النقاد الدكتور/ علي البطل، والدكتور/ نذير العظمة، والدكتور/ محمد صالح الشنطي.

وتناولت في هذه الدراسة حياة الشاعر محمد الثبيتي وأعماله، وقمت بدراسة التناص في شعره دراسة موضوعية وفنية، وقد توصلت إلى عدد من النتائج والتوصيات، منها: أن محمد الثبيتي في دعوته للحدثة كان مناصرا للتراث العربي على خلاف ما يظنه الكثير بأن الثبيتي يدعو للتغريب وللتخلي عن الثوابت والقيم العربية الأصيلة، وقد أثبتت الدراسة هذا الجانب في كثير من المواطن، التي تؤكد فيها الثبيتي أن الإخلاص للتراث لا يأتي من التقليد بل من الإبداع، وهو بذلك أكثر إخلاصا للتراث، لأنه بذلك يضيف للتراث ويوسع آفاقه ويزيد قيمتها لفنية.

كانت وقفة الدكتور/ علي البطل أمام نص الثبيتي من أوائل الوقفات المدونة في كتاب، جعل فيه نص الثبيتي أنموذجا تطبيقيا على نظريته في تشكل الأسطورة في الشعر العربي الحديث، حيث اشتغل الناقد على هذا المستوى اللافت في تشكيل محمد الثبيتي للغته الشعرية بالاتكاء على المضامين الأسطورية فيما تشير إليه، أو فيما يحمله من أبعاد أسطورية لبعض التكوينات الخاصة به^(٣)، وممن وقف على تجربة الثبيتي الدكتور/ نذير العظمة، في كتابه (قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أنموذجا)، وجاء الخطاب النقدي الذي يحمله كتاب العظمة صادرا عن وعي بإشكالات التلقي التي يلقاها النص الشعري لحديث، وعن وعي بطريقة اشتغالات الشعر الحديث، وعن وعي بتطورات التجربة

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، ص ٥٠، بتصرف.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٧، وما بعدها.

(٣) البطل، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر - تطبيق على شعر محمد الثبيتي، د.ط، ص ٤٠.

الشعرية في المملكة وأسبابها، فقرن تطور الشعر بتطور الحياة في شتى وجوه الحياة^(١)، فهو يرى أن حاجات الحاضر الإبداعي تقتضي من الشاعر أن يختار موضوعاته وشكله الشعري من مضمون تجربته المعاصرة، لا أن يعارض نماذج جاهزة، وألا يتخلى استحضاره للذاكرة عن إلهاماته في نفسه ووجدانه، وعن حضور الإنسان في مركز الدائرة، وما تطلبه ذلك من تغيرات شعرية^(٢).
من هذا الأفق جاء حديث الناقد عن تجربة الشبيبي، ورأى أن شعره يتميز بثلاث خصوصيات، تمثل في: الرؤية الشعرية، الرمز، النغم^(٣).

وكانت اللغة الجديدة وطاقاتها عامل جذب للنظر في تجربة الشبيبي عند نذير العظمة كانت كذلك عند الدكتور/ محمد صالح الشنطي؛ حيث يرى أن الشبيبي في ديوانه (تهجيت حلما تهجيت وهما) يؤسس للغة جديدة في فضاء الرؤيا لا يتلبث عند الحلم المتحرك بل يغوص في الواقع إلى ركبته على حد تعبير الشنطي^(٤)، ثم يشمخ إلى أعلى الذرى في فضائه الدلالي، وهنا نلاحظ الشنطي وهو يتماهى مع الإحساس التي تبثه لغة الشبيبي فينتقل التجسد إليه وهو يحاول أن يقرب إلينا الصورة من ركبته إلى أعلى الذرى، كل ذلك لأنه يرى أن محمد الشبيبي من الشعراء الذين عملوا على تأصيل سمات التجديد في القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعودية، وكان له خصوصيته التي عمد فيها إلى التجريد على المستوى الدلالي والتمثيل والتناص مع النص القرآني الكريم، ومع التراث الميثولوجي العرب^(٥).
أما الأسطورة عند محمد الشبيبي فيرى الشنطي أنها تختلف عن ذلك الاستدعاء للأسطورة المتكونة، وأنه يشكلها عبر استنفار طاقة الكلمات^(٦)، ويشير الشنطي إلى أن الأقنعة التي يستثمرها الشبيبي لا يجعلها أقنعة صامتة بل هي كما يرى الشنطي (المرايا التي تكسره فيكسرهما على حد تعبير محمود درويش)^(٧).

(١) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، ص ٢٣.

(٢) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، ص ٢٣، ٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٤) الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ط ١، ص ٥٩٢.

(٥) المرجع السابق، ص ٥٩٣.

(٦) المرجع السابق، ص ٥٩٨.

(٧) الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ط ١، ص ٦٠٢.

وفي الختام أدعو الله أن يكون هذا العمل لبنة أساسية في دراسة التراث العربي القديم في ضوء النقد الحديث، الذي مازال ميداناً خصباً للبحث والتنقيب، عن طريق امتلاك أدوات نقدية حديثة توضّح عمق هذا الموروث الأدبي.

– خلفية الموضوع

عندما شرع الباحث في إعداد خطته لبحث الماجستير رأى أن يتم البحث في جوهر النص الأدبي، والدافع الأول والمسبب له، فوجدت أن ذلك يكمن في ذوات الشعراء ووجدانهم، بالإضافة إلى حالتهم النفسية وانعكاساتها عليهم انطلاقاً من تنوع ثقافتهم وقراءاتهم واطلاعاتهم الأدبية والفكرية، حيث أن الحالة المتشابكة حين تلقي بظلالها على إبداع الشاعر تقدم لنا مخرجات هذا الإبداع متدرجا في ذلك قوةً وضعفاً، فقد وفقه الله سبحانه وتعالى إلى توظيف مفردات التناص في تجربة الشاعر السعودي المعاصر محمد عوّاض الثبيتي، واختار له عنوان (التناص الشعري عند الشاعر محمد الثبيتي).

– أسباب اختيار الموضوع

- ١ – الرغبة الذاتية في الإسهام بالمشاركات البحثية العلمية الجادة فيما يختص بإثراء مكتبة الأدب السعودي.
- ٢ – الدور البارز الذي تبوأه الشاعر محمد الثبيتي في سلم الشعر السعودي المعاصر، الذي قدّم تجربة شعرية فريدة، وجديرة بالبحث والدراسة.
- ٣ – قناعتي الذاتية بأن ما تم تقديمه عن مباحث التناص في شعر الثبيتي لم تشتمل على الجوانب الكافية في الإلمام بهذه التجربة الشعرية الثرية.
٤. بيان ماهية التناص، وأهميته في النقد، ومن ثم الكشف عن أهم مضامين التناص في شعر الثبيتي، ومدى القدرة الإبداعية في استدعاء التراث، وتوظيفه بشكل مناسب مع إنتاجه، ومن ثم الكشف عن جماليات هذا الإنتاج، وبيان دور الشاعر في تنشيط الحركة الأدبية في عصره.
٥. توضيح دلالات التناص، التي استخدمها الثبيتي في كتاباته، وذلك عن طريق الممارسة المباشرة العميقة في تحليل النصوص، والكشف عن الطاقات الإبداعية وتصنيفها، للتعرف على مدى هذا التغلغل، والولوج إلى عالمه الخاص الممتلئ بالموروث الثقافي.

٦. تعد هذه الدراسة، من الدراسات المهمة، والتي تضع التناص في مواجهة مع نص الثبتي، مواجهة صريحة؛ لإبراز جوانبه الظاهرة، والباطنة. وقراءته قراءة جديدة، من خلال النظريات النقدية الحديثة كنظرية التناص.

– مشكلة البحث

تقوم الدراسة على جمع المعلومات المتعلقة بقضية أشكال التناص الشعري عند الشاعر محمد الثبتي، ومن ثم القيام بدراسة هذه الظاهرة الشعرية في تجربة الشاعر، لاسيما أن موضوع التناص الشعري بأشكاله المختلفة اقتحم مجال الدراسات النقدية الحديثة، وأخذ له حيزًا في هذا المجال.

لقد رأى الباحث أن هذه القضية مناسبة للبحث والدراسة، وذلك أن هذا الموضوع وهو التناص بأشكاله المتنوعة لازال يشكل عامل إثارة ومحفز للكتابة والبحث والدراسة.

يشكل موضوع أشكال التناص ركيزة حديثة تستند إلى مرجعيات معرفية وفنية، تعكس ملامح حياتية عاشها الشعراء، والثبتي واحد منهم، كما يترجم موقفا رؤيويًا طالع من خلاله التراث وأدركه، حيث يقف الباحث على عالم الشاعر الإبداعي من خلال جماليات التناص الموضوعية والفنية.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب على الأسئلة التالية:

- ١ – كيف استطاع الشاعر توظيف التناص في شعره؟
- ٢ – ما الأسباب التي دعت الشاعر للكتابة بهذه الطريقة؟
- ٣ – كيف استطاع الشاعر الفصل بين الحكاية الشعبية والأسطورة العربية؟
- ٤ – إلى أي مدى تمكن الشاعر من القيام بتوظيف التناص في تجربته الشعرية؟
- ٥ – ما التناص الأسطوري في شعر الثبتي؟ وما الفرق بينه وبين التناص الشعبي؟

أهداف البحث

هناك مجموعة من الأهداف، ومن أهمها:

- ١ – التعرف على إمكانية الشاعر في توظيف ظاهرة التناص الشعري في تجربته الشعرية.
- ٢ – الوقوف على المسببات التي دعت الشاعر لانتهاج هذا الأسلوب في الكتابة الشعرية.
- ٣ – الكشف عن طريقة الشاعر في إمكانية الفصل بين الحكايات الشعبية والأساطير العربية.

٤ - استطلاع مقدرة الشاعر من القيام بتوظيف التناص في تجربته الشعرية.

٥ - تبيان الفصل بين التناص الأسطوري والتناص الشعبي في تجربة الشاعر.

- مصطلحات البحث

التناص:

لغة هو: من نصص، أي: الاتصال والإظهار.

وإصطلاحاً هو: التبادل النصي، وتعالق النصوص بعضها ببعض عن طريق التداخل، وذلك حينما يقول الشاعر أو الأديب يتضمن انتاجه نصوص غيره، بعد حفظ وفهم النصوص السابقة.

التناص الديني:

ويقصد به الاقتباس والتبادل النصي من الكتب السماوية المقدسة: وهي التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، ومن قصص الشخصيات الدينية كالأنبياء والرسل والصالحين.

التناص الأسطوري:

أقترن لفظ الأسطورة في الموروث العربي، وفي الفكر الديني بمعنى (الأباطيل)، كما ورد ذلك في أكثر من آية من آيات الذكر الحكيم، لكنها في مجال الشعر الحديث ارتبطت بكونها تمثل الاقتباس والتبادل والتعالق النصي، فشكلت في مجال الشعر "عملاً شعرياً ضخماً، فنجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفية" (١) بهذا أصبحت الأسطورة تمثل نسيجاً حياً داخل النص الشعري.

التناص الشعبي:

ويقصد به الاقتباس والتبادل والتعالق النصي من الموروث الشعبي الحضاري، والعادات السلوكية والقولية والثقافية والفنون، والأدب الشعبي.

أهمية البحث

هناك مجموعة من المهام، وهي:

١. دراسة أنواع التناص في شعر الثبتي.
٢. الكشف عن درجة التأثير والتأثر في استخدام التناص في شعر الثبتي.
٣. بيان النتائج المترتبة على التناص المتنوع في شعر الثبتي.

(١) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٥، ص ٢٤٩.

٤. أهمية التناص الديني في شعر الثبتي، وحسن توظيفه في موضعه المناسب.
٥. اكتشاف الملامح الشعرية الجيدة التي انفرد بها الثبتي في شعره.

حدود البحث

١. الحد الزمني: هو الفترة التي تشمل بداية مسيرة الشاعر، التي بدأت من ١٩٨١م حتى ٢٠١٠م.
٢. الحد المكاني: يسمى بجغرافية المكان، وهو المكان الذي تواجد فيه الثبتي في حياته، ومكان تلقي تعليمه. وهو: محافظة بني سعد، في منطقة الطائف، حياته ونشأته، ثم حياته العملية كانت في مكة المكرمة، والجميع في المملكة العربية السعودية.
٣. الحد الموضوعي: وهو ذكر الموضوعات التي ستتناولها الدراسة. ومنها: تفسير ظاهرة التناص في شعر الثبتي ومدى تطبيقه لها في شعره، بيان موقفه من التراث ومن المدنية، بيان موقفه من الاغتراب، حبه للحدائق مع محافظته على التراث الأدبي القديم.

الدراسات السابقة:

الدراسات التي تناولت الثبتي بالدراسة دراسات قليلة، ومنها:

١. رسالة دكتوراه جامعية بعنوان: محمد الثبتي شاعراً، لزيد ديبان غلب الشمري، من جامعة مؤتة بالأردن. وهي دراسة تقوم على تحليل نتاجه الشعري، والتناص المتنوع في أعماله، لكن هذه الرسالة لم تمنح جانب التناص الاهتمام الكافي.
- ٢ - شعرية التناص، أثر تجربة الشاعر محمد الثبتي في الشعر السعودي المعاصر، ولد متالي لمربط أحمد محمدو، نادي الطائف الأدبي الثقافي، ط ١، ٢٠١٥ - ٢٠١٦ م، وهو البحث الفائق بجائزة الشاعر محمد الثبتي للإبداع في جانب الدراسات النقدية، وقد تناولت هذه الدراسة جانب تناص الشعراء السعوديين مع الشاعر الثبتي، ومدى التأثير الذي أحدثته تجربته الشعرية في جسد الشعر السعودي المعاصر، والناظر في هذه الدراسة يجد أنها تختلف عن البحث المقدم، فهذه الدراسة تتناول مدى تأثير الثبتي في تجارب الشعراء السعوديين، بينما هذا البحث يتناول مدى تأثير الثبتي بمفردات الثقافة العربية والإسلامية من دين وشعر وأساطير وموروث شعبي.
- ٣ - المكان في شعر محمد الثبتي، شريفة بنت خازم العمري، جامعة الدمام، رسالة ماجستير، ٢٠١٧ م، وقد اقتصرت هذه الرسالة على تناول المكاد بأبعاده المختلفة في تجربة الشاعر.

٤ - التناص في شعر محمد الثبيتي، أميرة بنت فهد بن حسين القحطاني، بحث مقدم لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد، جامعة الإمام محمد بن سعود، العام الجامعي ١٤٣٧-١٤٣٨هـ، وقد تناولت هذه الدراسة موضوع التناص، نشأة وتطوراً، وكانت فصولها الثلاثة تدور حول موضوع التناص عند الشاعر، حيث جاء الفصل الأول مقسماً على ثلاثة مباحث: التناص في العنوان - التناص في المعجم - التناص في الصورة:

أما الفصل الثاني فقد تناول آليات التناص، وانقسم إلى ثلاثة مباحث: الامتصاص - التحوير - الاجترار.

بينما كان الفصل الثالث يدور حول مرجعيات التناص، وهو في ثلاثة مباحث: المرجعية الأدبية - المرجعية التاريخية - المرجعية الدينية.

وقد اختلف بحثي عن بحث القحطاني في عدة أمور:

١ - كان يدور حول تفكيك عناصر التناص الشعري عند الشاعر وفق مسارات شعرية تفصيلية، بعيداً عن آليات التناص: الامتصاص والتحوير والاجترار التي تنطبق عليه، وعلى سواه من الشعراء

الآخري مع شخصيات الأنبياء والرسل وقصصهم في القرآن الكريم

٢ - تقسيم المسار الديني لعدة محاور: التناص الإسلامي من خلال الوقوف على القرآن الكريم، وذلك من خال الوقوف على آت الذكر الحكيم، مع الوقوف على شخصيات الأنبياء والرسل وقصصهم الواردة في القرآن الكريم - الحديث النبوي الشريف.

٣ - تقسيم المسار الشعري لمبحثين: التناص مع الشعر العربي القديم - التناص مع الشعر الحديث.

٤ - كزت هذه الدراسة على تناول مفردات الأسطورة العربية في شعر الشاعر بشكل دقيق ومفصل.

٥ - تناولت الدراسة تناصات الشاعر مع مفردات الأدب الشعبي كالشعر والعادات والتقاليد والحكايات الشعبية.

ومن الدراسات التي تناولت قضية (التناص):

١- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، وهي

دراسة مهمة، طبع المركز الثقافي العربي، بيروت، دار التنوير، ط ١.

٢- محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، ١٩٩٢م،

وهي محددة في ناقد واحد هو عبد القاهر الجرجاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

- ٤- عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٨م، وتناول فيه شاعرا واحدا هو أمل دنقل، كما عرض فيها لوجه واحد من أوجه التناص وهو القرآن الكريم.
- ٥- أحمد الزعبي، "التناس نظريا وتطبيقيا"، و عرض فيها صاحبها لمفهوم التناص، وتعريفاته ونشأته، وذكر بعض النماذج التي لا تشكل اتجاهها تناصينا بعينه.
- ٦- كيوان، عبد المعطي، التناص القرآني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٨م.
- ٧- داود الشويلي، انتحال أم تناص؟، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٠م، وتقوم الدراسة على عالجة التناص من خلال بيان الفرق بين التناص والسرقه والانتحال.
- ٨- موسى رابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث. وهي نماذج تاريخية وأدبية ودينية، وركز فيها على الاقتباس والتضمين، وجاء حديثه عن التناص الديني من خلال عرضه للاقتباس القرآني.

التمهيد: الشاعر محمد الثبيتي: سيرته، وآثاره ومنجزاته

سيرته:

عندما أنهى الشاعر محمد بن عواض الثبيتي دراسته الإعدادية وبلغ المرحلة الثانوية، التحق بمعهد المعلمين في مكة المكرمة، وفي هذه المرحلة المبكرة من عمره كتب أولى محاولاته الشعرية معارضاً أمير الشعراء أحمد شوقي، ثم توالى المحاولات الشعرية التي لم تخرج عن نطاق التقليد ونظام المعارضات الشعرية سواءً لشوقي أو غيره من الشعراء (١).

بعد أن تخرج الثبيتي من معهد المعلمين في مكة المكرمة انتقل للعمل في مدينة جازان الواقعة في أقصى الجنوب الغربي من المملكة العربية السعودية، حيث عمل في مهنة التعليم عامًا دراسيًا كاملاً، ثم قفل راجعًا إلى مكة المكرمة في العام التالي، فقد التحق طالبًا جامعياً بنظام الانتساب في جامعة الملك عبد العزيز بجدة القريبة من مكة في قسم الاجتماع، ليتخرج من هذا القسم بعد مضي أربع سنوات حاملاً شهادة البكالوريوس في هذا التخصص، وقد أهله وضعه الدراسي الجديد للانتقال من سلك التعليم للعمل في قسم الإحصاء في عام ١٩٨٤م، بإدارة التعليم في محافظة مكة المكرمة (٢).

خرج الشاعر من نطاقه المحلي السعودي للمشاركة في المهرجانات العربية الشعرية المقامة في البلدان العربية الشقيقة، وكانت بواكير هذه المشاركات قد انطلقت مع عام ١٩٨٤ للميلاد، إذ شارك مع كوكبة من الشعراء السعوديين: محمد الثبيتي، محمد جبر الحربي، عبد الله الصيخان، في مهرجان الأمة الشعري الأول المقام في العاصمة العراقية، بغداد، في الحادي والعشرين من شهر أبريل، نيسان، عام ١٩٨٤ (٣).

من هذه المشاركة التي جاءت في منتصف الثمانينات الميلادية من القرن المنصرم، نعرف أن الشاعر كان من أولئك الجيل الثماني الذي شهد نهضة الشعر الحداثي في المملكة، فقد كان من أبرز الممثلين له في المشهد الثقافي السعودي، وقد قال في ذلك المؤتمر المنعقد في بغداد معرفًا بشاعريته: "حتى

(١) مجلي، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد. ط. ص ٦١٧.

(٢) الشمري، محمد الثبيتي شاعرًا، د. ط. ص ٣، ٤.

(٣) النابلسي، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدثين، د. ط. ص ١٧٧، ١٧٨.

أقيم تجربتي الشعرية يجب أن أقف خارجها، وأنظر لها بموضوعية وتجرد، وهذا يبدو صعباً إن لم يكن مستحيلاً" (١) ثم يواصل الحديث عن نفسه: "وأنا من خلال القصائد الأخيرة التي كتبتها بعد مجموعتي الأخيرة، أرى أنني حققت بعض طموحاتي، وكونت صوتاً متميزاً ونظرة واعية لحقيقة الشعر، ولحركة الشعر المعاصرة" (٢).

وهذا الكلام يكشف للمتابع أن ما يتمتع به الشاعر من فكر شعري ورؤية إبداعية تتعلق بهذا المنهج الحدائثي الجديد الذي " يمكن القول إن أهم ما أنجز على مستوى حداثة القصيدة العربية، لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة على أهمية هذا الإنجاز وخطورته، بل يتمثل في أمر آخر، هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وفي شعر العالم كله عموماً: الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقاً" (٣).

لم يقف الثبيتي عند هذه المشاركة، حيث كانت بغداد انطلاقة الأولى لدخول عالم المهرجانات الشعرية المقامة في العديد من الدول العربية كالأردن وسوريا وعمان واليمن، إضافة لمشاركاته في العديد من الأمسيات الشعرية التي تم تنظيمها في المملكة العربية السعودية (٤).

تقاعد الشاعر عن العمل الوظيفي في مكة المكرمة عام ٢٠٠٥م، ليتفرغ لرعاية شؤونه الخاصة، ومنها التفرغ لرعاية أسرته المكوّنة من زوجته وأولاده الستة: يوسف، هوازن، نزار، مي، جمال، وشروق، وبالإضافة لهذا التفرغ العائلي، فقد تفرغ لشعره وكتاباته الشعرية ومشاركاته الداخلية والخارجية (٥).

تعرض الشاعر في مستشفى الملك فهد التخصصي بالدمام في المنطقة الشرقية لخطأ طبي، ثم نُقِلَ على أثر هذا الخطأ إلى برج الدمام الطبي، وقد أحيلت قضيته إلى المدعي العام بعد التحقيقات التي أجراها مدير الشؤون الصحية بالمنطقة الشرقية. وكان الثبيتي قد دخل المستشفى في الأساس لإجراء عملية خراج في الفخذ، وكان ذلك الخطأ نتيجة لارتباك وسوء تقدير في البنج المقدم للشاعر، حيث

(١) الشمري، محمد الثبيتي شاعرًا، د.ط، ص ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤.

(٣) العلاق، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، د.ط، ص ١١.

(٤) الشمري، محمد الثبيتي شاعرًا، د.ط، ص ٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٦.

توقف قلبه عن النبض لبعض الوقت، إذ تمّت محاولة لإعادة الانتعاش إلى قلبه، لكن بعد أن عاد لهالوعي دخل في غيبوبة^(١). وذكر ابنه الكبير يوسف بأن والده قد أصيب بجلطة ثانية أدخل على أثرها مستشفى الملك فيصل بمكة المكرمة حيث أسلم الروح لباريها.

وفي اليوم التالي، أي يوم السبت الحادي عشر من شهر صفر عام ١٤٣٢هـ، الموافق للخامس عشر من شهر يناير عام ٢٠١١ م، تمّت الصلاة عليه بعد صلاة الظهر في المسجد الحرام بمكة المكرمة ودفن في مقبرة المعلاة بذات المدينة^(٢).

٢ - ٢ آثاره ومنجزاته:

صدر للشاعر محمد بن عواض الثبيتي الدواوين الشعرية التالية: "عاشقة الزمن الوردي" من الدار السعودية للتوزيع والنشر عام ١٩٨٢ م، وديوان "تهجيت حلمًا.. تهجيت وهماً" الصادر من نفس الدار السابقة، وهي الدار السعودية للتوزيع والنشر ١٩٨٣ م، وديوان "التضاريس" الصادر من النادي الأدبي الثقافي،

(١) جريدة الرياض - العدد ١٧٠٥٤

(٢) جريدة الرياض - العدد ١٥٥٤٥

مطابع دار البلاد في عام ١٩٨٦ م، وأخيراً " موقف الرمال " دار شرقيات، كتاب جهات الثقافى فى عام ٢٠٠٥ م^(١).

قال فى افتتاحية ديوانه الأول " عاشقة الزمن الوردى " كاشفاً ما بينه وبين الشعر من علاقة: " منذ مدة طويلة، وأنا أوسط نفسي في اقتحام مجاهل الشعر، وذرع متاهاته المسحورة، أحاول هزّ أفنانه اللدنة، لتمطر لي الورد والفراشات والسوسن والأصداف - وتمنحني الأكسير الذي يهب الحب والحياة"^(٢).

ثم يواصل الحديث عن حالته مع الشعر "مزقت من أوراقى الكثير، وأحرقته الكثير، وخنقت فى صدرى ولاداتٍ فجّة، ينقصها الانصهار الكامل فى عمق الجرح، ودماء الورد"^(٣).

يكشف الثبتي سبب إجمامه عن عدم تقديم ديوانه لأحد الأدباء الكبار للكتابة عنه "ولكننى عدلت عن هذا لسببين: الأول: أنى أريد أن أضع شعري بين يدي القارئ كما هو مجرداً من أى اعتبارات قد تحيطه بهالة من وهج مستعارة سرعان ما ينكشف عند مواجهة البصيرة النافذة. والسبب الثانى: أنى أحببتُ أن ألقى شيئاً من الضوء على بعض قصائد هذه المجموعة، فهى فى مجملها من

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، د.ط، ص ٣٣١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٧.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، د.ط، ص ٢١٧، ٢١٨.

الشعر العمودي، إلا أنني تعمدت في بعض القصائد المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يركز على منح التفعيلة قدرًا أكبر من الحرية لتمتد وتنحسر حسب ما تمليه الحالة الشعرية"^(١).

ثم يختتم الشاعر هذه المقدمة، موضحًا بأنه لم يأت بشيء جديد " فالشعر الحر أصبح واقعًا عملاقًا، وعلامة بارزة في شعرنا العربي، بل إنه أصبح ينبوع الأعدب والتيار الأقوى على مواكبة واقعنا الحضاري وحياتنا المعاصرة "^(٢).

كانت قصائد ديوانه الشعري الأول، وهو ديوان " عاشقة الزمن الوردية " تتسم " بنزعة رومانسية، تحتفي بالمرأة والحب والطبيعة، وبما يعترى الذات الشعرية من ألم وحزن وغربة " ^(٣)، لكن الذي يتصفح هذا الديوان سيجد فيه بعض الأغراض التقليدية كقصيدته في رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز المسمّاه بـ " الخطب الجليل " التي يقول في مطلعها ^(٤):

غدورٌ هي الأيامُ، والشرُّ أغدُرُ وأيدي المنايا في النفوسِ تحَيَّرُ

أحقًا طواك الموتُ يا فيصلَ الندى ألا إنه الخطبُ الجليلُ المدمرُ

لكنه اختلف عن هذا المسار فيما بعد في دواوينه الشعرية الأخرى، إذ أنه ابتعد في ديوانه الثاني " تهجيت حلمًا.. تهجيت وهماً" عن تلك الروح الرومانسية التي اتسمت بها قصائد ديوانه الأول، فقد اقتربت قصائد هذا الديوان من عالم الحداثة الشعرية، وذلك واضح من قراءة عنوان الديوان الذي يفصح عن بداية تشكيل نظرة جديد للأشياء والواقع ^(٥).

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، د.ط، ص ٢١٨، ٢١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٣) الشمري، محمد الثبيتي شاعرًا، د.ط، ص ٨.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٣١.

(٥) الشمري، محمد الثبيتي شاعرًا، د.ط، ص ١٠.

ويرى الدكتور محمد صالح الشنطي أن الثبتي يؤسس في ديوانه "تهجيت حلما تهجيت وهما" للغة جديدة في سماء الرؤيا لا يقف بها عند الحلم بل يغوص في الواقع إلى ركبتيه، ثم يشمخ إلى الأعلى في عالمه الإيحائي الدلالي^(١).

ولما أصدر الشاعر ديوانه الشعري الثالث المعنون باسم "التضاريس" توقف النقاد كثيراً عند هذا العمل الشعري، فهذا هو الدكتور نذير العظمة يتحدث عن لغته الشعرية ورمزية في التضاريس التي تشف عن غناء حميم ببعده أسطوري، وتتجلى عن قدرة الشاعر في تحويل التراث وأسطرته من خلال مخيلة مبدعة، ورؤيا شعرية غضة تتكئ على بعض رموز وأساطير الخصب والسيرة الشعبية والذاكرة الأدبية، بلغة تتوهج كالجرح فيها بكاره الحلم وطراوة العشب، وفيها من مفردات البداوة ما يصلها بحميمية لغة القبيلة^(٢).

وكان مما قال الناقد والأكاديمي الأردني محمد صالح الشنطي: "يشكل الثاني - أي ديوان "تهجيت حلما... تهجيت وهما" بدايات الاختراق للخطاب الشعري الذي كان سائداً من قبل حيث يقول^(٣) :

طريق الحجر يبدأ من داخلي

فامتزجت مع الرمل

صرت بذورا

وصرت جذورا

وصرت بخورا

نفذت إلى رثة اليم..

طافت برأسي

الخيول الأصيلة

ويواصل الشنطي الحديث في هذا الشأن " وواضح من لغة الشاعر أنه عمل على صياغة أسلوب في التشكيل الجمالي لم يكن مألوفاً ، فالتوحد الصوفي في العناصر الكونية والفناء فيها ، ثم

(١) الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ط١، ص ٥٩٢.

(٢) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، د.ط ص ١١٥:١١٤.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٥١.

متابعة تجلياتها عبر فيض من الصور ، واللعب بالحروف وبالبنية الصرفية الكلمات في منظومة إيقاعية ذات قافية موحدة توازي الدلالة المستولدة من السياق الشعري، ثم هذا الجمع الذي يبدو عشوائيا لعناصر غير متجانسة دلاليا ، وكان هذا النهج الصياغي بداية الطريق لتشكيل مدهش ومباغت أكثر تعقيدا وغنى ، ويكاد يلامس سقف التجريد لدى أدونيس وعفيفي مطر وغيرهما ، ولكنه ظل نابضا بالحياة يتفاعل السطح الدلالي الأفقي مع انهمار عمودي لسيل من المعاني المتدفقة حافلة بالنصوص الغائبة المستدعاة عبر الأسطورة والمرجعيات الأخرى"^(١).

وبعد توقف لقراءة تسع سنوات عن الإصدار، جاء الديوان الرابع للشاعر، الذي يحمل اسم "موقف الرمال"، حيث تحدث الشنطي عن قصيدته الموسومة بـ "موقف الرمال موقف الجناس" فقد خفت فيها حدة الاحتدام الداخلي والزخم التعبيري بإيحاءاتها الأسطورية التي أثنخت السياق الشعري بطاقة تصويرية ودلالية بالغة التركيز، كما أنه اقترب من النهج الدرويشي فقد أثنخ السياق بشظايا الصور والمشاهد والرؤى المفعمة بحسية الصورة وتشتتها، غير أنه ظل يتعاطى مع بعدها الآخر الأسطوري، فلم يكف عن استدعاءاته المتعددة في مصادرها ومرجعياتها وحوارياته المقتضبة المترعة بلغة ذات عمق دلالي يحتاج إلى غواص ماهر، دون أن تثقل مفرداته بمجازات مرهقة في التأويل وبالصور المتشابكة في النسيج ، وذلك أن ظلت لغته طازجة وفورية"^(٢).

أما بشأن التكريم وحصوله على الجوائز فقد حصل الشاعر الشبيبي على العديد من الجوائز، منها جائزة نادي جدة الثقافي عام ١٩٩١ عن ديوان "التضاريس"، وجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠٠، عن قصيدة "موقف الرمال.. موقف الجناس"، وجائزة ولقب "شاعر عكاظ" عام ٢٠٠٧ في حفل تدشين فعاليات مهرجان سوق عكاظ التاريخي الأول"^(٣).

لقد تحدث أكثر من ناقد عن أعمال الشاعر الشبيبي، وما أحدثته هذه الأعمال من ثورة شعرية وفكرية وثقافية في الشعر السعودي المعاصر، إذ امتد تأثيره خارج حدود الوطن، ليصل إلى الأقطار

(١) الشنطي، الشاعر محمد الشبيبي وعتبات الرحيل، جريدة الدستور الأردنية، العدد ١٠١٤٥.

(٢) الشنطي، الشاعر محمد الشبيبي وعتبات الرحيل، جريدة الدستور الأردنية العدد، ١٠١٤٥.

(٣) العلي، الشاعر محمد الشبيبي.. هدوء في قلب العاصفة، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠٨٠٣.

الخليجية الأخرى، ومن بعد ذلك ليصل إلى الدول العربية خارج نطاق شبه الجزيرة العربية. ها هو الدكتور "عبد العزيز المقالح" يضع يده على هذه النقطة، وهو يتحدث عن أعماله الشعرية" ويشعر قارئ هذه الأعمال من أول وهلة أنه إزاء شاعر يكتب الشعر بقدر من العفوية المدهشة وينسجه خيطاً خيطاً، وصورة صورة، وأنه لا يسبح على سطح بحر اللغة كما يفعل شعراء كثيرون، وإنما ينغمس في الواقع بكل أحواله وأهواله، ويسعى إلى تقديمه في تكوينات تعبيرية طازجة تجمع بين التلقائية والتعمق في إنتاج المدهش والمغاير من المعاني الحية النابضة تلك التي لم تكن أبداً ملقاة على الطريق، بلما تتوق إليه نفس الشاعر وتبذل المستحيل لكي تصل إليه مهما كلفها ذلك من جهد وعناء"^(١).

ومن خلال تتبع البطل لعالم قصائد الثبتي رأى أن محمد الثبتي هو شاعر أطلال الماضي، فإن قضيته التي يعيشها لا في شعره فحسب؛ بل في وجدانه الفردي الشديد الخصوصية الكامن في لا وعيه؛ وفي حياته الواعية كذلك - هي قضية البابلي: التاريخ العربي، الذي كان مشرقاً بالنبوءات والحضارات والفتوح؛ الذي يعيش حاضراً مهيناً على كافة الأصعدة كلها، وفي البقاع العربية كافة^(٢).

هذا التحول الشعري البارز في تجربة الشاعر أثار حول أعماله الشعرية لغط كبير في فترة التجاذبات بين التيارات الحدائثية والمحافظية في المملكة العربية السعودية، إذ شاب مرحلة الحدائثية الشعرية في بدايات نشوئها في المملكة العربية السعودية معوقات لا علاقة لها بمفهوم النقد الصحيح. حيث صار الموقف إزاء شعر الحدائثية يتسم في الغالب إما في السلبية أو التوقع داخل المفاهيم الجاهزة غير المحصنة بشكل جيد تنطلق من أرضية النص الشعري^(٣)؛ مما دعا هذا الوضع أن يتوقف الشاعر لفترة طويلة، ويعود بعد ذلك للمشهد الثقافي أخيراً من خلال ديوانه الشعري "موقف الرمال" متزامناً مع استعادة المشهد الثقافي الكثير من عافيته^(٤)، حيث فازت قصيدته "موقف الرمال موقف الجناس" بجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠٠ م^(٥)، لكن المهتمين بشعر الثبتي لم يقفوا عند هذا النص الذي فاز بجائزة البابطين، ولم يكن حديثهم عن

(١) المقالح، القبض على جمر القصيدة في أعمال محمد الثبتي، جريدة الحياة، العدد: ١٧٣٠٧.

(٢) البطل، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر. تطبيق على شعر محمد الثبتي، د.ط، ص ٧٢.

(٣) البازعي، ثقافة الصحراء، دراسة في أدب الجزيرة العربية المعاصرة، د.ط، ص ١٨.

(٤) العلي، الشاعر محمد الثبتي.. هدوء في قلب العاصفة، العدد ١٠٨٠٣.

(٥) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٣١.

أعماله الشعرية بشكل عام ، دون التوقف عند قصائده الشعرية الأخرى ، فقد تحدث الدكتور الشنطي في مقال له عن الشاعر عن قصيدة " التضاريس " وكان مما قال فيها: " وأبرز ما يميزها استثمار مكونات المكان وتراثه في تشكيل البنية الدلالية مستلهما معطيات الزمن التاريخي بأفائه ومنعطياته، ومن ثم استشراف المرحلة بمختلف أبعادها وتوظيف الكليات في غير تفتيت للوحدة الزمنية أو وقوع في أسر المطلق، والعناوين الفرعية للقصيدة تشكل مفاتيح الدلالة"^(١).

وفي عام ٢٠٠٩ للميلاد قام نادي حائل الأدبي في المملكة بجمع أعماله الشعرية وطباعتها في مجلد كامل من الحجم المتوسط باسم "ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة" حيث اختصر النادي الجهد على كل من يريد قراءة شعر الثبيتي، لكنه لم يلتزم بالتسلسل الزمني لصدور الدواوين الشعرية، فقد كان ديوانه الأخير "موقف الرمال" أول ما يطالع القراء عند تصفحهم صفحات أعماله الشعرية، ثم يليه الديوان الثالث "التضاريس"، ومن بعده "تهجيت حلمًا.. تهجيت وهماً" خاتمين المجلد بديوانه الشعري الأول "عاشقة الزمن الوردي".

وعلاوة على ذلك قام نادي الطائف الأدبي بإطلاق مسابقة شعرية، باسم الشاعر، وقد نظمت الدورة الأولى لهذه المسابقة في عام ١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م، وقد فاز بها الدكتور "طارق سعد شلبي" عن بحثه المقدم: الوجوه والدروب، قراءة في شعرية محمد الثبيتي. بينما أقيمت الدورة الثانية عام ٢٠١٤/٢٠١٥ م، وفاز بها الدكتور إبراهيم سند إبراهيم أحمد الشيخ عن كتابه: تجليات الأسطورة في الشعر السعودي المعاصر، دراسة في شعر محمد الثبيتي، وكانت الدورة الثالثة ٢٠١٥ - ٢٠١٦ م، من نصيب الدكتور ولد متالي لمرباط أحمد محمّدو من خلال بحثه المقدم باسم: شعرية التناص، أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر. وقد قام نادي الطائف الأدبي بطباعة كل هذه الأعمال وتوزيعه بعد ذلك.

ثانياً: التناص تاريخاً وتأصيلاً:

جاء في لسان العرب في: "النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه. وكل ما أظهر فقد نصّ... ونص المتاع نصّاً: جعل بعضه على بعض"^(٢).

(١) الشنطي: الشاعر محمد الثبيتي وعتبات الرحيل، جريدة الدستور الأردنية، العدد ١٠١٤٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة "نصص".

أما في القاموس المحيط: "نص الشيء: حرّكه ونص العروس: أقعدها على المنصة."^(١)، أما حديثاً، فقد اختلف النظر لهذه الكلمة، فيرى الدكتور "محمد مفتاح" بأن النص "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"^(٢).

ومن هذه الكلمة جاء معنى مصطلح التناص، وكان أقدم ذكر لهذه الكلمة جاء في لسان العرب يشرح تفصيل هذا المدلول وأنه يدلُّ على التواصل والاتصال "يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيهما أي يتصل بها. والمفاضة تَنصُ المفاضة وتُناصيهما أي تتصل بها"^(٣). وفي المعجم الوسيط: "تناص القوم: ازدحموا"^(٤)، لهذا ينحصر مدلول التناص على المستوى اللغوي حول الاتصال والتواصل والإظهار.

أما المعنى الاصطلاحي فهو مصطلح نقدي يُقصد به وجود تشابه بين نص وآخر، أو بين عدّة نصوص، وترى "كرستيفا جوليا" أن "كل نص يتشكل من تركيبة فيسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"^(٥)، ويراها "مفتاح" بأنه "تعاقد نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(٦)، بينما يميل "الغذامي" لاعتبار ظاهرة تداخل النصوص بأنها "سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"^(٧).

أما الدكتور "أحمد الزعي" فيعرفه بـ"أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"^(٨). كما يؤكد بقوة على رسوخ هذا المفهوم بالتراث الثقافي رغم أنه لم يحضر وفق هذا المصطلح المعروف والمتداول هذه الأيام كون "أن موضوع التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة،

(١) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط ٨، مادة "نص".

(٢) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط ٣، ص ١٢٠.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة "نص".

(٤) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط ٤، ص ٩٢٦.

(٥) الزعي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط ٢، ص ١٢.

(٦) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط ٣، ص ١٢١.

(٧) الغذامي، ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية "، ط ٢، ص ١١٩.

(٨) الزعي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط ٢، ص ١١.

وأن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، لكنه يؤشر إلى مسألة هامة تتمثل في التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح وتحديد موضوعاته.

ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية الحديثة وما بعد الحديثة نظرًا لتعدد الاتجاهات والتيارات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات.^(١)، غير أن الدكتور "عبد الله الغدامي" قام بشرح لهذا المدلول النقدي بتفصيل حينما أشار إلى "أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أم لم يع^(٢)."

وعلى هذا الأساس فإن التناص يعني التبادل النصي، وتعاقد هذه النصوص بعضها ببعض. وذلك ضمن ما يضمه المبدع في إنتاجه الأدبي من نصوص غيره، وذلك عن طريق التفاعل والتشارك والتداخل بين النصوص، بعد حفظ وفهم النصوص السابقة، ثم الجمع فيما بينها في نسيج أدبي واحد متكامل.

من خلال ما سبق ذكره يتضح لنا بأن العرب القدماء قد عرفوا عددًا من أوجه التناص في كتاباتهم، لكنهم لم يعرفوه كما نعرفه هذه الأيام، كالسرقات الشعرية، والاقتباس، والتضمين، والمعارضات الشعرية. وعليه فالتناص من حيث المضمون - لا المصطلح - ظاهرة من ظواهر الأدب العربي، وقد شكل هذا التناص معلمًا بارزًا في تجربة الشبيبي الشعرية.

(١) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط٢، ص١٩.

(٢) الغدامي، محمد الغدامي - الخطيئة والتكفير. ط١، ص٣٢١.

الفصل الأول

الرافد الإسلامي في شعر الثبتي.

المبحث الأول: الرافد القرآني.

ويقصد بالتناسل الديني: الاقتباس والتبادل النصي من الكتب السماوية المقدسة: وهي القرآن الكريم والتوراة والإنجيل والأحاديث النبوية الشريفة، علاوة على قصص الشخصيات الدينية كالأنبياء والرسل والصالحين، ومن ثم بعد ذلك توظيفها في عمل أدبي خاص بالشاعر المنتج له >

ومن يتصفح ديوان الشاعر الثبتي يجد استحضر مضامين القرآن الكريم في عدد زاهر من قصائده، فيكتشف بأنه زواج بين التناسل المباشر والتناسل غير المباشر، ففي التناسل المباشر: وهو تناسل التجلي فيدخل تحته ما عُرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس، والأخذ والاستشهاد والتضمين، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص. ويعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضر نصوص بلغتها التي وردت فيها، كآيات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة (١).

أما التناسل غير المباشر وهو تناسل الخفاء فينضوي تحته التلميح والتلويح والإيماء، والمجاز والرمز، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً معينة يرمز إليها في نصه الجديد (٢).

يعتبر القرآن الكريم مفخرة العرب في لغتهم، إذ لم يتح لأمة من الأمم كتاب مثله لا ديني ولا دنيوي من حيث البلاغة والتأثير بالنفوس والقلوب، وكان الرسول - صلى الله عليه وسلم - لا يكاد يمضي في تلاوته حتى يروع سامعيه، ويأخذ بمجامع قلوبهم، سواء كانوا من أنصاره أم من أعدائه (٣) حيث " كان القرآن يمثل الذروة العليا في البلاغة العربية يليه الحديث النبوي في ذلك" (٤).

(١) الجعافرة، التناسل والتلقي، ط ١، ص ١٩.

(٢) الجعافرة، التناسل والتلقي، ط ١، ص ١٩.

(٣) ضيف، سلسلة تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ط ٢٠٠، ١ / ٣٠.

(٤) العاني، الإسلام والشعر، د.ط، ص ١٨٨.

ولم يكن الشاعر محمد الثبيتي بمعزل عن هذا السياق، إذ يبرز تأثره الواضح في مادة القرآن الكريم بشكل جلي لا يخفى على كل من اطلع على تجربته الشعرية، وكان هذا التأثر يتحرك في منجياتٍ عدّة شملتها تجربته الشعرية الغنية بالعطاء والتجربة.

ولكي يتم استجلاء هذه المؤثرات، لا بد من التوقف عند تقسيمات الاقتباس القرآني المتناغم مع الشعر كما حددها النقاد والدارسون، فقد جمعت هذه الأوجه بأربعة أنواع:

النوع الأول: اقتباس الآيات القرآنية مع تحوير بسيط أو كبير في تركيب الجمل وترتيبها محافظة على الوزنانسجاماً مع القافية^(١).

النوع الثاني: اقتباس المعنى أو الفكرة التي وردت في آيات القرآن الكريم^(٢).

والنوع الثالث من الاقتباس أن يكتفي الشاعر باقتباس إشارة توحى للقارئ اللبيب بآية أو أكثر من آيات القرآن الكريم^(٣).

أما النوع الرابع فهو أن يقتبس الشاعر الآية نفسها ويضمونها شعره بلا تغيير أو تبديل، وهو قليل لأن الالتزام به صعب، وقد لا يستقيم تطبيقه مع وزن الشعر أو قافيته^(٤).

بعد ذكر هذه العناصر، بهذا الشكل الوجيز، سيتم الدخول على نصوص الشاعر الشعرية النابضة بكل هذه الروح القرآنية. يقول الثبيتي^(٥):

إن قام ماء البحر

صاغ الرمل بين مقاطع الجوزاء

مُهراً عَيطموساً فاتحاً

من قمة الأعراف ممتدّ

إلى ذات العماذ.

(١) العاني، سامي مكي، ١٩٩٦م، الإسلام والشعر، د.ط، ص ١٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

(٣) العاني، الإسلام والشعر، د.ط، ص ١٩٢.

(٤) العاني، الإسلام والشعر، د.ط، ص ١٩٣.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧٩.

ففي هذا المقطع تناصان اثنان، حضر كل تناص بمعزل سياقي عن صاحبه، وقد أتى الشاعر بالاثنتين دون تحكم منه، بل ترك كل سياق على حاله، حيث يقول الخالق في محكم التنزيل^(١): ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادُوا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾ .

بينما جاء التناص التالي وفق سياقه القرآني ﴿لَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ * إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ * الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ﴾^(٢)، فقد استحضر مدلول "الأعراف" الموحية بالارتقاء، ثم جاء بعبارة "ذات العماد" الدالة على الالتصاق بالأرض، وهنا عمل الشاعر على الإشارة لِمَا يريد الحديث عنه - هبوطاً وارتفاعاً - دون أن يأتي بعبارات مباشرة تدلُّ على هذا المعنى.

ثمَّ يطلُّ علينا شاهد آخر يوضح الأسلوب الذي انتهجه الشاعر في اجترار النصوص من سياقاتها، ووضعها في مقاطعه الشعرية^(٣).

أَجْرَتْ تَهْوِي إِلَى الْأَعْمَاقِ قَافِيَتِي وَيَرْتَقِي فِي حِبَالِ الرِّيحِ تَسْبِيحِي
مُزْمَلٌ فِي ثِيَابِ النُّورِ مُنْتَبِذٌ تَلْقَاءَ مَكَّةَ أَتَلُو آيَةَ الرُّوحِ
وَاللَّيْلُ يَعْجَبُ مِنِّي ثُمَّ يَسْأَلُنِي بَوَابَةُ الرِّيحِ! مَا بَوَابَةُ الرِّيحِ؟

فهنا تناصان اثنان كذلك، ففي الأول كشف الشاعر هنا المراد من قوله "مزمل" المتساير مع قوله تعالى^(٤): ﴿يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ * قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا * نِصْفَهُ أَوْ اقْصُ مِنْهُ قَلِيلًا * أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا﴾، لأنه يريد التخلص من الحالة التي تعصف به، لذا استحضر الحالة النفسية التي مرَّ بها النبي الكريم - صَلَّى اللهُ عليه وسلم - وما قام به ربه لتخليصه من حالة الارتباك التي كان يعيشها .

بينما التناص الآخر جاء متناعماً مع ما جاء في فواتح سورة القارعة ﴿الْقَارِعَةُ * مَا الْقَارِعَةُ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ﴾^(٥) إذ كان الشاعر يريد استغلال أكثر من عنصر في هذا التوظيف، كالإشعار بقوة

(١) سورة الأعراف ٤٦

(٢) سورة الفجر ٦، ٧، ٨.

(٣) الشبتي، ديوان محمد الشبتي الأعمال الكاملة، ط ١، ص ٢٩٩.

(٤) سورة المزمل ١-٢-٣-٤. ١٢.

(٥) سورة القارعة: ١-٢-٣.

الرهبنة في الحضور المستوحاة من قوة وقوع "القارعة" حينما يأمر بحدوثها الخالق، كما أنه يريد استحضار زخم الاستعداد لهذه اللحظة وهذا ما يشير له المعنى الشعري بأنه قادم كالزلازل وكالإعصار.

وثالث هذه العناصر استحضار الحالة الإيقاعية الزلزالية في تناغم الشطر الشعري مع قوة وصخب هذه الآيات الكريمة، يتجذر هذا الإحساس كلما ندخل في أعماق نصوص الشاعر فسمعه يردد (١):

يا أيها النخلُ
هل ترثي زمانك
أم مكانك
أم فؤاداً بعد ماء الرقيتين عصاك
حين استبد بك الهوى
فشققت بين الرقيتين عصاك
وكتبت نافرة الحروف ببطن مكة
والأهلة حول وجهك مستهله

فقد قام الشاعر بتوظيف النص القرآني " ببطن مكة " الوارد في قوله تعالى (٢) ﴿ وَهُوَ الَّذِي كَفَّ أَيْدِيَهُمْ عَنْكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ عَنْهُمْ بِبَطْنِ مَكَّةَ مِنْ بَعْدِ أَنْ أَظْفَرَكُمْ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا ﴾ " لكن الشاعر أخذ المعنى ووظفه في سياق دلالي يختلف عن السياق القرآني المرتبط بجو المعركة، فالشاعر كان في المقطع الشعري السابق يخاطب النخل الدال على الإنسان والذي يرمز له كونه مرتبطاً بها بعد ذلك.

ويتواصل التناص القرآني حضوراً واستجلاءً عند الشاعر بأشكال مختلفة في الاختفاء والظهور، يقول (٣):
قل لليلي تجئ صباح الأحد
إنها تقف الآن بين الزلال وبين الزيد
قل لها:

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٩.

(٢) سورة الفتح ٢٤.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٢٧.

ظاهر الماء ملح وباطنه من زيد

قل لها:

أنت حل بهذا البلد

أنت حل لهذا الولد

هنا يتجلى الحضور القرآني " لا أَقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ * وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ " (١) فقد جاء الشاعر بنفس العبارة الواردة في المصحف وضمناها نصه الشعري.

إن من يتتبع استشهادات هذا الرافد القرآني سيجد أن بعض النماذج الشعرية من الإمكان وضعها في سياق قصص الأنبياء وما ورد عنهم في القرآن الكريم، كحال هذا المثال الذي سيتم التطرق له، فرغم تداخل الآية الكريمة مع قصة سليمان - عليه السلام - إلا أن السياق الشعري كان يومئ لقصة هاروت وماروت، وما كان منهما في بابل، يقول (٢):

صَوْتُكَ يَطْعَنُ حَاصِرَةَ الْعِشْقِ

يَنْحَعُ أوردَةَ الْجَرَحِ

يَعْبُرُ كُلَّ الْمَسَافَاتِ

كُلَّ الْحُدُودِ

يُعَانِقُ لَحْنَ الْعِنَاقِيدِ

يَرْقُصُ،

يشربه "الفالس" و "الجيرك"

تشربه قبلات السنابل

ويجتزه النبع

في زمن الصحو

في لحظات التألق

حين يجنُّ الرباب

ويرتفع السحر عن أرض بابل

(١) سورة البلد ١ - ٢.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٤٤.

هذا الكلام المقتطع من قصيدة "عاشقة الزمن الوردية" (١) التي حملت عنوان ديوانه الأول ، نلمح التناص المتوافق مع النص القرآني ، لكن الشاعر جاء به فيسياق العشق ، وهو يتوافق كذلك مع السياق الوارد في الآية الكريمة بأن السحر يفرق بين المرء وزوجه كما هو مبين في قول الله سبحانه: ﴿وَاتَّبِعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَىٰ الْمَلَائِكَةِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلَّمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ خَلَقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرُّوا بِهِ أَنفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾ (٢).

فالشاعر أخذ المدلول ووظفه في سياق يختلف عن سياق الآية بشكل مختلف، إذ جعل السحر مسيطراً على أرض بابل، وكان يعمل لكي يرتفع عن أرضها السحر، وإن كان جوّ العشق والحب والتفريق بين المرء وزوجه يتحركان في ذات السياق.

ثم يقول في نص صغير بعنوان " يا امرأة" (٣):

يَا امْرَأَةً

بَيْنَنَا بَرْزَخٌ مِنْ جُنُونٍ

وَسُهْدٌ تَشْرَبُ مَاءَ الْعُيُونِ

وَحُزْنٌ يَسُدُّ فَضَاءَ الرِّثَّةِ

كما حصل في أكثر من شاهد شعري، ظهر امتصاص لقوله سبحانه: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ * فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ (٤)، إذ استحضر المدلول القرآني، ثم قام بامتصاص المعنى، ومن بعد ذلك عمل على توظيفه بشكل مغاير للسياق الذي أخذه منه، موضحاً مرونته الاستدلالية، وقدرته الشعرية على عمل توازن انسيابي بين ما هو مأخوذ، وما هو مُنتج، حتى يحيل للرائي أن ليس هناك أي النقاء بين الطرفين .

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٤٤.

(٢) سورة البقرة ١٠٢.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٤٣.

(٤) القرآن الكريم، سورة الرحمن: ١٩-٢١.

وهذا الشيء نلمسه في أول ديوانه "التضاريس" وذلك في قصيدة " ترتيلة البدء"^(١)، حيث يقول (٢):

جئتُ عرافاً لهذا الرملِ

استقصي احتمالات السوادِ

جئتُ اتباع اساطيرِ

ووقتاً ورمادُ

بين عيني وبين السبت طقسٌ ومدينة..

خدر ينساب من ثدي السفينة

فمن يقرأ هذا الكلام ستلوح في مخيلته قصة أصحاب السبت الواردة في القرآن، غير أنها لم تحضر بنفس السياق الذي وردت فيه، فهناك فرق واضح بين ما ذكره الشاعر، وما ورد في الذكر الحكيم ﴿وَسَأَلْتَهُمُ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يُعَدُّونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِينَتُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرْعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَلِكَ بَلَّوْهُم بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾^(٣) لأن القرآن يتحدث فيه الخالق الكريم عن فساد قوم من اليهود، أرادوا الاحتيال فمسخهم الله قردة خاسئين.

وبينما سياق النص الشعري لا يتحدث عن هذا الفساد ، أو عن هذا المسخ ، لكن من يتأمل كلمات الشاعر وسياق الآية القرآنية سيجد بأن هناك وشائج قربي بين الطرفين ، فالشاعر تكلم عن "مدينة" والآية احتوت على "قرية" كما أن الآية تحدثت عن "الحيتان" التي هي كائنات مائية من الثدييات، وقد جاء الشاعر بمقولته الخاصة به "ثدي السفينة" ، فالحوت العائم في الماء وهو حيوان من الثدييات ، وُجد في المقابل النصي له " السفينة " التي تطفو على الماء قارناً بها مقولة " ثدي " ، وهو في هذا – والحديث عن الشاعر – أوجد حالة من التقابل ساعياً لامتناس النص القرآني ، ثم العمل بعد ذلك على تحويره، ليخرج لنا هذا النص المليء بالتكثيف الشعري، سواءً على مستوى استحضار المضمون القرآني، أو على مستوى عرض رؤيته الفنية الثاقبة في هذا التوظيف، يقول(٤):

من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكة

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٥٩ وما بعدها.

(٢) السابق نفسه، ص ٥٩ وما بعدها.

(٣) سورة الأعراف: ١٦٣.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٧١.

من يقاسمني نشوة التهلكة؟؟

- أنت اسطورة أثنختها المجاعات

قل لي:

متى تتخن الخيل والليل والمعركة.

كذلك يوظف "تتخن" في سياق آخر، لكنه سياق قريب من أجواء القتال، حيث في المقطع "الخيال والمعركة" المتناص مع الآية الواردة في سورة الأنفال ﴿ مَا كَانَ لِنَبِيٍّ أَنْ يَكُونَ لَهُ أَسْرَى حَتَّى يُخَنَ فِي الْأَرْضِ تُرِيدُونَ عَرَضَ الدُّنْيَا وَاللَّهُ يُرِيدُ الْآخِرَةَ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾^(١) فقد كانت الآية الكريمة تتحدث عن حال الأنبياء بعد انتصارهم في المعارك من أنهم "يتخنون" في الأرض ولا يقبلون الأسر، وكان الشاعر في استحضاره ومن ثم امتصاصه للمدلول القرآني المتقاطع مع أجواء القتال ، إنما أورد اللفظة المعنية في سياق قريب من حيث الجو العام والاستحضار الذهني لمدلولها القرآني ، لذا كانت الكلمات الواردة في المقطع موحية بحالات البؤس والضنك والشدة " الجوع - الصعلكة - التهلكة - المجاعات - الخيل - الليل - المعركة " ، فهذه الكلمات تدور في عالم القتال المرتبط بالشدة والضنك والبؤس ، وبلوغ القلوب الحناجر، يقول^(٢):

حِينَ تَنْطَفِيْ امْرَأَةٌ فِي الْعِرَاءِ

أُرَافِقُهَا لِلْمَدِينَةِ

أَصْلِبُهَا فِي جَذْوَعِ النَّخِيلِ

أَقَاسِمُهَا مَوْعِدًا لِلرَّحِيلِ

وَأَرْسَمُ دَائِرَةً مِنْ ضِيَاءِ.

هذا المقطع بإيماءاته الشعرية المستوحاة من التناسل تدور في ذات السياق الذي ورد في الآية ، فبعد أن جمع فرعون السحرة من شتى المدائن لمناظرة موسى - عليه السلام - ، لكن السحر انقلب على أصحابه فآمن السحرة بدين موسى وهارون^(٣) ، مما دعا فرعون لصلبهم على جذوع النخل ، ورغم أن هذا السياق من المحتمل أن يكون في زاوية الأنبياء والرسل - كما سيمر معنا فيما بعد إن شاء الله "

(١) سورة الأنفال آية ٦٧.

(٢) النبي، ديوان محمد النبي، ط١، ص ١٢٠.

(٣) سورة الأعراف، الآية ١٠٥، وما بعدها إلى الآية ١٢٠.

﴿ قَالَ آمَنْتُ لَهُ قَبْلَ أَنْ أَدْنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمْ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَا تَقْطَعْنَ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلَافٍ وَلَا صَلِّبَنَّكُمْ فِي جُدُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمَنَّ إِنَّا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَى ﴾ (١).

لقد ارتبط السياقان بظروف متشابهة، فالسحرة جاؤوا من المدائن، وصاحبة الشاعر تَمَّت مرافقتها للمدينة، والاثنان - السحرة والمرأة - تم صلبهم، كما أن كلا المجموعتين، مجموعة السحرة والمرأة رحلوا، كلٌّ في طريقه، تاركين ورائهم دوائر من نور وضياء، السحرة رحلوا مشرقين بنور الإيمان بعد أن هداهم الله للدين القويم، وصاحبة الشاعر رحلت تاركة خلفها "دائرة من ضياء" على حد تعبيره.

ومما يمتاز به شعر الثبتي في موضوع التناصت على وجه الخصوص أنه يفتح فضاءات لا متناهية للتخيّل وللتأويل حتى في الوقت الذي يأتي به بأشياء واضحة، وذلك كقوله: (٢)

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجدٍ

واتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجاز

قد كنت ابتاع الرقي للعاشقين بذي الحجاز

لقد جاء بالسورة التي شهدت تحوّل الحياة في مسيرة النبيّ الكريم والتي بعد أحداث هذه السورة التي حملت اسم غزوة من أشد الغزوات التي حصلت للمسلمين الأوائل، إذ بعدها تغيّر شكل الصراع بين الحق والباطل، فهذه الغزوة التي جمعت قبائل من اليهود ومن قبائل الحجاز بزعامة قريش وقبائل من غطفان وقيس عيلان من أرض نجد لاجتثاث بذرة الإسلام في مهده الأول (٣).

فالشاعر يجتهد في استحضار كلِّ من نجد والحجاز في هذا السياق واردةً معهما "ذي الحجاز"، وكأنه يورد كل أسواق العرب الأخرى التي شارفت أعدادها على الخمسين مثل "عدن، مكة، الجند، ندران، ذو الحجاز، عكاظ، بدر، مجتة، منى، حجر اليمامة، هجر البحرين، الروض، روضة دهمي، روضة الأجداد" (٤) على سبيل المثال، وذلك أنه جمع في هذا المقطع نجدًا والحجاز، وكأنه يستحضر التاريخ بكل تداعياته وسياقاته المتداخلة والمتشعبة؛ لهذا يريد أن يربط أصالة التاريخ الأدبي والثقافي بعمقه الديني

(١) سورة طه آية ٧١.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ص ٩٥.

(٣) ابن هشام، السيرة النبوية، د. ط، ٢ / ١٩٥ : ٢١١.

(٤) الأفغاني، أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، ط ٢، ص ٢١١.

والقيمي والتاريخي، لا يريد أن يفصل بين الروح والجسد، ولا يسعى لعزل الإنسان عن هويته الثقافية القومية أو عقيدته الدينية، فهما كالجسد والروح لا يفصل بينهما فاصل.

ولم يقف جهد "الثبتي" عند استدعاء الروافد الدينية عند هذا الحد، حيث تجاوز المضامين، منطلقًا لاستدعاء الرموز والقصص الموجود في سور القرآن الكريم، لاسيما أن استدعاء الرموز الدينية بالنسبة لشعراء العرب المعاصرين، ولشعراء الحداثة على وجه الخصوص، ليس غرضه الاسترخاء بين هذه الرموز واستشعار قدسياتها الدينية الطاغية على النفوس، فهذا الاستدعاء لا ينشد عمّا كان عليه الحال في الزمن الماضي، وإنما تعامل الشاعر الحديث مع هذه الرموز من باب أنّها " ينبوع يتفجر بالقيم، أو أرض صلبة يقف الشاعر فوقها ليبنى فوقها حاضره على أرسخ القواعد وأوطدها"^(١)، لهذا شكّلت عمليات الاستدعاءات مرحلة متقدمة في وظيفة التناص، الذي كشف عن عمق ثقافة الشعراء للتعبير بشكل غير مباشر عمّا يجول في ضمائرهم، وذلك من خلال التلميح والتلميح يفوق دلالة التصريح أحيانًا لأنه يحمل شحنات معينة من الانفعالات والوجدانيات التي اكتسبها خلال استخدامها على الألسن والأقلام منذ آلاف السنين"^(٢)، لكن نجاح الشاعر وتميزه في هذا المجال " يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفذ من الإيحاءات من ناحية، وتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية أخرى"^(٣).

ويظهر تأثر الشاعر محمد الثبتي في النص القرآني بوجه يختلف عما كان عليه الحال في المدخل الأول "التناص مع القرآن الكريم" لكن في سياق يتعلق بشخصيات الأنبياء والرسل وقصصهم في القرآن الكريم، وهذا الجانب يتعامل معه الشاعر بحذر، حيث يتعد عن مدلول الرمز الديني بما فيه من ثقل ديني ومعرفي وفضاء روحي، لكنه يتعامل معه بشكل إشاري غير بنيوي احترامًا لها من جانب، ومن جانب آخر حوقًا وتحزّزًا من الوقوع بما لا تُحمد عقباه.

أول ما يطالعنا في هذا الشأن مفرد كلمة "الأنبياء" وهي الكلمة الوحيدة التي تحمل هذا الاسم في عموم ديوان الشاعر يقول^(٤):

(١) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٧.

(٢) أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، د.ط، ص ١٨٢.

(٣) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٢٧٧.

(٤) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٧١.

يا للسماء

ويا للربيع الجريء

الذي كان -فيما مضى-

هاجس الأنبياء

قبل الدخول لهذا المقطع لكشف ما به من تناص، سنقف عند عبارة " هاجس الأنبياء "، فكلمة هاجس من الفعل " هَجَسَ " جاء في لسان العرب " الهَجَسُ: ما وقع في خَلْدِكَ.. والهاجس الخاطر"^(١)، أي أنها متعلقة بما يرد على القلب والبال والخطر، ومنه ما يتعلق بالحدس، حيث يقال: "وهَجَسَ في صدري شيءٌ يهَجَسُ أي حدس"^(٢).

ومن المعلوم أن ما يقلق الأنبياء ويثير همومهم ويحرك خواطرهم، ويشغل قلوبهم هي الدعوة وإصلاح حال البشرية، والقيام بما هو مكلفون به على أحسن وجه، وأتمّ حال؛ لهذا يحاول الشاعر توظيف مكونات الطبيعة الواردة في هذا المقطع "السماء- الربيع" لخدمة هذا الغرض، وأن هذين العنصرين ينشغلان بما ينشغل به قلب كل نبي وبال كل رسول، كما أن كلا العنصرين "السماء- الربيع" يصبّان في نهر واحد، وهو نهر الأنبياء الذين بعثوا ليعمّ الخير والصلاح على أيديهم.

فالسماء رمز للخير الإلهي بما تحويه من غيث وخصوبة ومياه تبعث الحياة على الأرض ، علاوة لكونها مصدر التشاريع والباب الذي تنزل منه الرحمات والبركات ، والمكان الذي يهبط منه الروح الأمين برسالات رب العالمين ، بينما الربيع المتواجد على الأرض ، هو عطاء أرضي ، وخصوبة ونماء يعمل الأنبياء على استحداثها على الأرض وبين الناس ، فالربيع الحاصل على الأرض ناتج عن بركات السماء المنهمر منها المطر والغيث ، والصلاح والرشاد المنتشر على الأرض بسبب التعاليم الربانية والوصايا الإلهية التي يحملها الروح الأمين لأنبياء الله - عليهم السلام - على الأرض .

وهنا لا بد من التنويه بأن "شخصيات الأنبياء -عليهم السلام- هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعاً في الشعر الحديث، ولا غرو، فقد أحس الشعراء من قديم، بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما، أن رسالة

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "هَجَسَ"

(٢) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "هَجَسَ".

النبي رسالة سماوية، إلا أن كلا منهما يتحمل العنت، والعذاب، في سبيل رسالته، ويعيش غريباً في قومه، محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم" (١).

لقد سبق ذكر شاهد في غير هذا المكان، وقد تمّ التنويه بأن بعض التناصت متداخلة، ففي هذا الشاهد استحضار لصورة من صور النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- وذلك في قول الشاعر (٢):

قل لليلي تجئ صباح الأحد

إنها تقف الآن بين الزلال وبين الزيد

قل لها:

ظاهر الماء ملح وباطنه من زيد

قل لها:

أنت حل بهذا البلد

أنت حل لهذا الولد

وهذا فيه تناص مع صورة من صور حياة النبي الكريم ﴿لَا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ * وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ﴾ (٣)، ففي هذا الكلام الرباني "قسم من الله - عز وجل - بمكة أم القرى في حال كون الساكن فيها حالاً ؛ لينبه على عظمة قدرها في حال إحرام أهلها (٤)".

أما عن ﴿وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ﴾ "فإن هذا الكلام فيه تخصيص للرسول الكريم دون سائر البشر، أي "وأنت حل به في المستقبل تصنع فيه ما تريد من القتل والأسر؛ وذلك أن الله فتح عليه مكة وأحلها له، وما فتحت على أحد قبله ولا أحلت له فأحل ما شاء وحرّم ما شاء" (٥).

وهذا المعنى الذي قال به المفسرون يتوافق مع ما ورد به الحديث "إن هذا البلد حرمه الله يوم خلق السماوات والأرض، فهو حرام بجرمة الله إلى يوم القيامة، لا يعضد شجره ولا يختلى خلاه، وإنما أحلت لي ساعة من نهار، وقد عادت حرمتها اليوم كحرمتها بالأمس، ألا فليبلغ الشاهد الغائب" (٦).

(١) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٧٧.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٢٧.

(٣) سورة البلد ١ ، ٢ .

(٤) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط ٢، ٤٠٢/٨ .

(٥) الزنجشيري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط ٣، ص ١٢٠٣ .

(٦) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ٦١٥ .

وعند العودة لنص الشاعر يتبين بأنه جاء بنفس العبارة الواردة في المصحف وضمنها نصه الشعري، وهو في هذا التعامل يستحضر سياقات الآية الكريمة وتداعيات المشهد التاريخي، لذا يكرر ﴿وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ﴾ لتعميق الاتصال مع الصورة الذهنية المتخيلة، وما هذا التكرار الحاصل في هذا المقطع الشعري إلا من أجل أن ينقل لنا أهمية الموقف، لهذا كان التكرار صورة تفسيرية تعبر عن أهمية ما تمّ تكراره باعتباره المراد، المعبر عن الحالة النفسية التي يريد الشاعر تسليط الضوء عليها.

لقد فتح لنا هذا التكرار المشهد وأنه - أي الشاعر - يريد استحضار حالات استحلال ما لا يمكن استحالته كما في سياق الآية القرآنية، لذا يطلب من "البلى" المجيء " صباح الأحد ": أي أن تبدأ الحياة مع بداية أيام الأسبوع لتنفض ما بها من عناء فهي " تقف الآن بين الزلال وبين الزيد " وأن الماء الصالح للحياة ظاهره " ملح وباطنه من زيد " وكأنها - أي ليلاه - تعاني مما كانت تعاني منه مكة المكرمة من ظلم وتعسف وامتهان لكرامة الإنسان، لهذا يطالبها أن تتمرد " ساعة من نهار " - كما جاء في الحديث النبوي الشريف.

وهذا الاستحضار الكثيف لمشهد السيرة منح الشاعر قدرة فذة على استلاب السياق التاريخي من مكنونه القديم، ومنحه حالة استشرافية ترتبط بحالة الشاعر الغارقة في البحث عن الخلاص.

هنا تبرز صورة أخرى من صور التناسل مع حياة الرسول الكريم لكن السياق ينتقل من الأرض إلى السماء، يقول (١):

أَنْتِ هُنَا؟

أَنْتِ هُنَا قَابَ قَوْسَيْنِ مِنْ أَرْقِي الْعَذْبِ

كِي لَا أَنَامُ

هنا يعمد الشاعر لتوظيف " قَابَ قَوْسَيْنِ " التي جاءت في محكم التنزيل " فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى " (٢). فاستحضار هذا السياق يتطلب استحضار مشاهد ليلة المعراج التي حدثت في ليلة الإسراء، عندما أسرى الله سبحانه بنبيه الكريم من مكة المكرمة إلى بيت المقدس، وأن هذا المشهد الحاصل في قوله تعالى " قَابَ قَوْسَيْنِ " إنما حصل بالسماء ﴿وَهُوَ بِالْأَفْقِ الْأَعْلَى﴾ [(٣)، وذلك " ﴿عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى * عِنْدَهَا جَنَّةٌ

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي ط ١، ص ٣١.

(٢) سورة النجم ٩.

(٣) سورة النجم ٧.

المَأْوَى ﴿١﴾ فهذا المشهد الذي حصل للرسول -عليه السلام- منحه الانتصار وأكسبه تأييد رب العالمين المباشر، حيث جعله يتجاوز مكاناً لم يتجاوزه مخلوق سواه حتى الملائكة الكرام، هذا على سبيل موقفه الذاتي النفسي.

أما على سبيل الوضع الاجتماعي السياسي الدعوي المتناس مع الواقع، فقد منحه ثقة في النفس واتزاناً مع العالم المحيط من حوله ، رغم ما يعانیه من مشاق ، وكان الثبتي كذلك حينما تعامل مع هذا النص الذي يحمل اسم "أغنية"^(٢) استطاع الشاعر امتصاص المعنى، ومن ثم تحويله في سياق يتعد عن فضاء السيرة النبوية، وذلك حينما جعل التناس يتفجر من الداخل وينتشر في مساحة القصيدة رغم قصرها الملحوظ، حيث أسكنته حدائقها وحبته شقائقها وسقته رحيق الغمام^(٣) ثم انتقلت به من العام إلى الخاص، من الخارج الجسدي إلى الداخل النفسي الروحي، حينما لثمت روحها وجعه، وأسرت به جنوباً وشام^(٤)؛ لتتحول هذه الأغنية فيما بعد إلى أنثى حبيبة له تشاطره تفاصيل الأشياء وأشياء التفاصيل، كما هو الحال في المثال التالي الوارد في آخر قصيدة "أغنية" يقول^(٥):

يَا الَّتِي سَكَنْتِ غُرْفَةً لَا تُمَسُّ سَتَائِرَهَا
وَحِينَ لَمَسْتُ قُبُودِي كَانَتْ ضَفَائِرَهَا
فَاخْتَجَبْتُ بِأَحْشَائِهَا أَلْفَ عَامٍ وَعَامٍ
وَصِرْتُ أُغْنِي بِلَا شَفَتَيْنِ
وَأَحْيَا بِلَا رَتَّتَيْنِ
وَأَلْجُمُ بَيْنَ يَدَيْهَا حُيُولَ الْكَلَامِ

لم يكن ورود التناس من أجل استحضر صورة من صور حياة الرسول الكريم، بل كان دفعة لغوية وأسلوبية منحت الشاعر الاستفادة من مدلول المعنى للانطلاق منه فيما بعد إلى فضاء معرفي رؤي خاص به.

(١) سورة النجم ١٤ ، ١٥ .

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣١، ٣٢ .

(٣) المرجع السابق، ص ٣١ .

(٤) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٢ .

(٥) السابق: ص ٣٢ .

ولم يقتصر جهد الشاعر عند حياة النبي محمد وإنما نلاحظ تعدد هذه التناصات في هذا الجانب، حيث يظهر اسم السيدة العذراء مريم بنت عمران أم السيّد المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام: يقول^(١):

أَنْتَ وَالنَّحْلُ صَنَوَانٍ
هَذَا الَّذِي تَدَّعِيهِ النَّيَاشِيئُ
ذَاكَ الَّذِي تَشْتَهِيهِ الْبَسَاتِيئُ
هَذَا الَّذِي
دَخَلْتَ إِلَى أَفْلَاكِهِ الْعَذْرَاءُ
ذَاكَ الَّذِي
خَلَدْتَ إِلَى أَكْفَالِهِ الْعَذْرَاءُ
هَذَا الَّذِي فِي الْحَرِيفِ احْتِمَالٌ
وَذَاكَ الَّذِي فِي الرَّبِيعِ اكْتِمَالٌ

فمن المعروف أن السيدة مريم العذراء أنجبت ابنها عيسى -عليه السلام- من غير أب، وقد نزلت سورة خاصة باسمها تتحدث عن معجزتها التي حباها لها الخالق سبحانه، لقد شرفها الله بالحديث مع روح الله الأمين، ثم أنها امتازت على نساء العالمين بهذا الحمل المبارك، كونها أم لنبي ورسول كريم تنجبه بمعجزة إلهية لم تحدث من قبل ولا من بعد، وهذا التمييز الذي نالته السيدة العذراء يشهد به بعد شهادة رب العالمين نبيه الخاتم، فعن أبي موسى -رضي الله عنه- قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "كَمَلُ مِنَ الرِّجَالِ كَثِيرٌ وَلَمْ يَكْمَلْ مِنَ النِّسَاءِ إِلَّا آسِيَةُ امْرَأَةِ فِرْعَوْنَ وَمَرْيَمُ بِنْتُ عِمْرَانَ وَإِنْ فَضَلَ عَائِشَةُ عَلَى النِّسَاءِ كَفَضَلَ الثَّرِيدُ عَلَى سَائِرِ الطَّعَامِ"^(٢).

وما جاء في مقطع الشاعر يتوافق مع ما جاء بالقرآن الكريم، إذ كان هناك تناص بين قول الشاعر وما ورد في سورة آل عمران ﴿قَتَبَلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَهَّلَهَا زَكْرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾^(٣).

(١) الثبيتي، محمد، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٣.

(٢) البخاري، صحيح البخاري، د.ط، ص ٩٢٤. مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ٦١٥.

(٣) سورة آل عمران ٣٧.

فهذا النص فيه إشارات عدة تدور كلها حول صورة العذراء التي ارتبطت بالنخل " أَنْتِ
وَالنَّخْلُ صَنَوَانٍ " المنسجم مع قوله تعالى في سورة مريم: " وهزري إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا
جنيا " (١).

فهذه الإحالة غير المباشرة تزيد من تعميق الرؤية حول صورة السيدة العذراء وأما قوله " هَذَا
الذي فِي الْحَرِيفِ احْتِمَالٌ - وَذَلِكَ الذي فِي الرَّبِيعِ اكْتِمَالٌ " يشير إلى ما جاء في التفاسير عن جال
الطعام الذي كان ينزل عليها من السماء بعد أن كفلها النبي زكريا الذي " كان لا يدخل عليها إلا هو
وحده، وكان إذا خرج غلق عليها سبعة أبواب، وجد عندها رزقا كان رزقها ينزل عليها من الجنة ولم
ترضع ثديا قط، فكان يجد عندها فاكهة الشتاء في الصيف وفاكهة الصيف في الشتاء، أنى لك هذا
من أين لك هذا الرزق الذي لا يشبه أرزاق الدنيا وهو آت في غير حينه والأبواب مغلقة عليك لا
سبيل للداخل به إليك؟! قالت هو من عند الله " (٢).

كذلك يوظف الشاعر " هَيْتَ " الواردة في القرآن الكريم في قصة نبي الله يوسف، حيث يقول (٣):

فَرَقَّتْنَا النَّوَى زَمَانًا
ثُمَّ لَمَّتْ شَتَاتَ نَوَانَا
عَلَى بُقْعَةٍ مِنْ حَلْكَ
قُلْتِ لِي:
هَيْتَ لَكَ
هَيْتَ لَكَ
سِرْتُ حَلْفَ حُطَاكَ أَجْرِرُ حَطْوَ الْمَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلْكَ

فمن ينظر في هذا المقطع من قصيدة " قرين " يجد أن الشاعر قد قام بالإحالة إلى الآية القرآنية
التي جاءت على لسان امرأة عزيز مصر في سورة يوسف " ﴿ وَرَأَوْنَهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ

(١) سورة مريم ٢٥.

(٢) الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط ٣، ص ١٧٠.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٣٨.

وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴿١﴾، لكن المعنى الموجود في الآية الكريمة يقوم على محاولة المرأة لإغراء نبي الله يوسف الصديق ، بينما السياق الوارد في المقطع الشعري كمحاولة من الشاعر لاستنطاق "قرينه الشعري" والحديث معه، حيث استطاع الشاعر توظيف السياق القرآني بما يخدم لديه حالة الهطول الشعري التي حضرت معه عندما استنطق "القرين" مستفيداً من الزخم الدلالي لعبارة "هيت لك" المرتبطة بمحاولة فتنة النبي وغوايته من قبل تلك المرأة، وذلك للاستفادة من مقدار الفتنة والغواية التي تعرض لها النبي الكريم، لذا يريد توجيه هذه الطاقات الإيجابية لخدمته عندما دعاه شيطان الشعر للكتابة لحظة الهطول الشعري.

إن عبارة " هيت لك " الواردة في الآية الكريمة جعلت النبي يوسف يعنى بابتعاده عن امرأة العزيز، لكن ذات العبارة التي أتى بها الشاعر جعلته يمتزج بالشاعرية وينصهر في بوتقة العملية الشعرية، ففي النص القرآني حصل افتراق وتنافر بين النبي الكريم والمرأة، أما في النص الشعري فقد حصل اندماج، بين الشاعر وقرينه الشعري، وهنا عبّر الشاعر عن قوة تكثيف الحالة الإغرائية للحظة الهطول الشعري من عالم الملكوت.

وكثيراً ما تتفاوت مسارات التناص عند الشاعر الثبتي، حتى تلك التي تأتي في مظلة تناص الخفاء، فالخفاء التناصي يتفاوت في القدرة على الاختفاء والانزواء بين حالة وحالة، وبين نص ونص، ومنها هذا المقطع الوارد في ديوانه "التضاريس"، وبالتحديد في نص "البابلي" حيث يقول^(٢):

كان يسكنه عطش للثرى

كان يسكنه عطش للقرى

كان بين القبور مُكَبَّأً على وجهه

حين رفَّ على راسه شاهدان من الطير..

دار الزمانُ

ودار الزمانُ

فحطَّ على رأسه الطائرانُ.

(١) سورة يوسف ٢٣.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي ط١، ص ٨٤.

فعبارة "فحطَّ على رأسه الطائران" تشير لقول الله في محكم التنزيل على لسان نبيه الكريم يوسف ﴿يَا صَاحِبِ السِّجْنِ أَمَا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَا الْآخَرُ فَيُصَلِّبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾^(١)، فالكلام الوارد في الآية إعلان بصدق نبوة محمّة لا تقبل التأويل ، وهذه النبوة تشير لحدث سيحدث في قابل الأيام ، وكان الشاعر حينما أوما لهذا التناص كأنه يريد انتظار تحقيق نبوءة وترقب حدث قادم سيخترق حُجَب الغيب وستائر المجهول، بانتظار حدث تأتي به الأقدار، حدث مرسوم ومحكم لا لبس فيه

وعندما استحضر الشاعر هذا الموقف كان كذلك كمن يريد اقتناص هذا العمل المرتقب رغم ما به من خوف وتوجس وحذر شديد.

ففي قصيدة " الأجنة " يرد تناصان يسيران في مسار واحد وإن اختلف السياق القرآني المجتزأ منه الكلام، لكنهما يردان ضمن سياق صراع الإنسان مع الصحراء وفوق الصحراء، صراع الإنسان مع الصحراء القاسية، وصراعه فوقها من أجل الحياة والولادة من جديد، حيث يقول^(٢):

وتماثلوا للاحتدام ... تماثلوا للهاجس الليلي

يا أرض ابلعي تعب العرأة

هذا كتاب الرمل والشيطان مصلوب

على باب البنات

فقوله: "يا أرض ابلعي تعب العرأة" فيه تناص مع قصة نبي الله نوح الواردة في قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ

ابلعي ماءكِ وَيَا سَمَاءِ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾^(٣).

ثم يعاود الشاعر استحضار هذا التناص في مقطع آخر من نفس القصيدة فيقول^(٤):

هذا الدّم الحوي

منصوب على تيماء

من يلقي بوادي الجن شيئاً من نحاس

(١) سورة يوسف ٤١ .

(٢) الثبيتي، محمد، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٩٤ .

(٣) سورة هود ٤٤ .

(٤) الثبيتي، محمد، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٩٦ .

من ذا يَغَيِّي: لا مساس.
من ذا يريق الراية الحمراء
من يحصي الخُطَا
من ذا يعري قامة الصحراء
من سرب القطا.

حيث يتوافق قوله: "لا مساس" مع ما جاء في قصة نبي الله موسى بن عمران - عليه السلام - حينما خاطب السامري الذي أضلَّ بني إسرائيل حينما اتخذ لهم العجل لعبادته من دون الله تعالى ﴿ قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ نُحْلِفَهُ وَانظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِهًا لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنْسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا ﴾^(١)، غير أن كلا السياقين يختلفان عن بعضهما البعض، فالتناص الأول جاء بعد أن استوت سفينة نبي الله نوح - عليه السلام - على جبل الجودي، أما الثاني فقد جاء بعد أن هشَّم نبي الله موسى العجل الذي صنعه السامري لبني إسرائيل، ومن يتأمل كلا السياقين سيجد أنهما وردا بعد انتصار الحق على الباطل.

ولو حاولنا فهم هذين التوظيفين مع السياق العام للنص ومع استلهام معنى القصيدة، لوجدنا أن الشاعر كان يومئ من هذا الاستعمال في كلا المقطعين إلى بث الحياة في النفوس المهشمة وزرع الأمل بالصحراء وساكنيها لميلاد شمس جديدة قد تشرق على الرمال، لاسيما أن التوظيف الأول للتناص في الآية الكريمة يشير إلى تنظيف الأرض من الكفر والطغيان والعصيان لرب العالمين. وفي الوقت الذي يشير فيه التوظيف الآخر للتناص الوارد في سورة طه مؤشراً على تطهير الإنسان من الدرن النفسي الذي تسلل للنفوس بعد عبادة العجل المصنوع من قبل السامري، وهذا الفهم يتوافق مع عنوان القصيدة "الأجنة" من أن هذه الأجنة التي في طور التكوين داخل الأرحام تبشر بميلاد وضع جديد، ومؤشر على مخاض ينتظر هذه الرمال، خاصة أنه يشير بقوله: "تعب العرأة" يتماهى مع حديث جبريل - عليه السلام - عندما سأل النبي - صلى الله عليه وسلم - في الحديث الطويل عن الساعة وقال: "أخبرني عن أمارتها." فقال صلى الله عليه وسلم: "أن تلد الأمة ربتها، وأن ترى الحفاة العرأة العالة رعاء الشاء يتطاولون في البنيان."^(٢).

(١) سورة طه ٩٧.

(٢) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ٢٣، ٢٤.

وهو يتوافق مع انتظار المخاض القادم على هذه الصحراء ، بصرف النظر عن كون الحديث النبوي الشريف قد جاء في سياق الدم، لكن نستطيع أن نفهمه من جهة أخرى بدعم التوجه الحاصل في فهم تداعيات هذا النص، علاوة على ذلك ، فإن قول الشاعر: "من ذا يغني: لا مساس" يتماهى مع انتظارات حالات الولادة الأولية المبتدئة بالفرح والغناء والزغاريد، والشاعر يريد الاستفادة من قوة استحضر انتصار الحق الذي جاء به النبي موسى على الفساد الذي أحدثه السامري، يريد استحضر توهج هذا الانتصار بانتظار حالات الولادة والمخاض الجديد الذي يرجوه الشاعر أن يتحقق فوق هذه الرمال وهذه الصحراء .

وتواصل استيحاءات الشاعر لأشكال القصص القرآني كلما توغل القارئ في تفحص الديوان، حيث تطلُّ صورة المشهد المذكور في القرآن حول قتل ابن آدم لأخيه، يقول^(١):

يا غراباً ينبش النار
يواري عورة الطينِ وأعراس الذبابِ
حيث تمتدُّ جذور الماءِ
تمتدُّ شرايين الطيورِ الحمرِ،
تسري مهجة الطاعونِ،
يشتدُّ المخاضُ
يا دماً يدخل ابراج الفتوحاتِ
وصدرًا ينبت الاقمارَ والخبز الخرايِّ
وشامات البياضِ.

ففي قول الشاعر "يا غراباً ينبش النار" يواري عورة الطينِ وأعراس الذباب " تناص مع قول الله تعالى ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾^(٢)، وقد جاء في تفسير الطبري عن تأويل هذا المعنى بأن الله أرسل غرابين اقتتلا فقام الغراب القاتل بإثارة التراب وحفر للغراب الميت فواراه التراب، لكي يرى ابن آدم كيف يصنع

(١) النبي، ديوان محمد النبي، ط١، ص ٦١.

(٢) سورة المائدة ٣١.

ليواري جيفة أخيه ، كما وارى الغراب الآخر ذلك الميت ، فأصبح من النادمين على ما وقع منه من معصية الله عز وجل وما فعل بأخيه^(١).

فالشاعر يريد استحضار أكثر من عامل في هذه التناص، وأول هذه العوامل الرغبة في التعلم من كل شيء وأي شيء، ثم استحضار ما بالغراب والنار من بشاعة، كما أن مشهد الموت رغم ما به من بشاعة فإنه كذلك يرمز للميلاد والمخاض الجديد، وهذا يتوافق مع عنوان القصيدة "ترتيلة البدء"^(٢)، كما أن الشاعر يريد الاستفادة من سياق النص لتوظيفه كحالة رمزية توحى بطبيعة الصراع الأزلي بين الخير والشر.

إن الشاعر حينما امتص المعنى القرآني وأعاد توظيفه إنما قام بتحويله من سياقه المعروف في الآية والمعنى الموضح بكتب التفسير إلى معنى آخر، وذلك من أجل أن يستفيد من قوة تكثيف ذكاء الغراب في التخلص من النفايات الميتة ودفنها بالتراب لكي لا يتم تلويث الطبيعة، ويستحضر طاقة النار القادرة على قتل كل ما هو ضار بقوتها الفاعلة بالحرق والتطهير، وهذا التوجه الذي يريد الوصول إليه الشاعر من إعادة الخلق من جديد من بوابة الموت وابتلاع كل ما هو غير صالح للبقاء حفاظاً على الحياة والإنسان ، يتناغم مع الجو العام للنص من جهة.

ومن جهة أخرى يتوافق مع طبيعة عنوان القصيدة المكوّن من شطرين هما "ترتيلة البدء" المبدوء بعبارة "ترتيلة" مشتقة من "رتل" التي تعني تحسين الصوت وتجميله وتنسيقه أثناء القراءة، بينما "البدء" المشتقة من الفعل "بدأ" التي هي أول الشيء، وبدء كل شيء تكوينه الأول، فكلا الكلمتين تدعمان بعضهما بعضاً في هذا السياق، وهذا ما عمل التناص على توظيفه وتكثيفه ليتوافق مع الفهم العام للنص بعد ذلك.

كذلك يرد تناصان اثنان في قصيدتين اثنتين لمشهد واحد مرتبط بقصة نبي الله سليمان، الأولى "ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء"^(٣) والقصيدة الثانية "الفرس"^(٤)، فالتوظيف الأول جاء لتعميق الإحساس

(١) الطبري، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ط١، ١٠٣/٧٥، ٧٦. بتصرف.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٥٩، ٦٠، ٦١.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٧٧، ٧٨، ٧٩.

بالجمال وتسليط الضوء على ما بالذکر الحکیم من جمال ومقدرة على التفوق الأسطوري الذي ناله
النبي الکریم من لدن ربه العظیم، يقول^(١):

وابتدا رقص الدماء

ساقها الحوري

يا سيفاً خرافياً تجرد

ساقها الحوري

يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرد

ساقها الحوري

يا شيئاً مهيباً

حار بين الماء والصرح الممرد

فالشاعر استفاد من سياق الآية الکریمة، وقام باجتراح المعنى الحاصل في سورة النمل ﴿قِيلَ لَهَا
ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ
سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾^(٢)، لأن التكتيف الجمالي سواء بما يتصل بمملكة سبأ وما كانت تحوزه من ملك
وأبهة عظيمة وسلطان مهيب.

وما حبا به الله نبيه الکریم من ملك لم ينله أحد من العالمين، لهذا كان توظيف الجمال والملك
العظیم الأسطوري خدمة للسياق الذي جاء به الشاعر، وعليه كان الشاعر منطلقاً في توظيفه الشعري
"ساقها الحوري" المتناص مع "وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا" علاوة عن قوله عن هذه الساق والشيء المهيب
الذي "حار بين الماء والصرح الممرد" متناغماً وفق ما وظفه الشاعر "إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ".

فهذا التناص الذي أورده الشاعر كشف لنا ما بهذه الساق من جمال وأنه شيء مهيب يتموج
كأنه "صرح ممرد" وهو - أي هذا المشهد في المثال - يتوافق مع طبيعة عنوان القصيدة "ليلة الحلم
وتفاصيل العنقاء" المكتنزة بالجمال المأخوذ من عالم الحلم وليالي الأحلام الساحرة، وممتزجة بروح عالم
الأساطير المأخوذ من "تفاصيل العنقاء"، فكان هذا التوظيف، وهذا الاجترار الحاصل في التناص، إنما
جاء لخدمة هذه الأعراس.

(١) السابق: ص ١٨٨.

(٢) سورة النمل ٤٤.

أما المشهد التالي من قصة سليمان الحكيم، فقد ورد في القصيدة الأخرى، لكن التوظيف اختلف عما كان عليه الحال في المثال الأول، يقول^(١):

يأبى دمي أن يستريح

تشدُّه امرأة وريح.

فرس تناصبي غوايات الرمال

كسرت حدود القيظ.. واتجهت شمال.

ارقيت عفتها بفاتحة الكتاب

قبلتها..

فاهتز عرش الرمل وانتشرت قوارير السحاب.

ففي هذه الأبيات تتجلى ملامح القوة والعنفوان والسلطان العظيم، وهو ما يتوافق مع حال الفرس المجدولة على القوة والشراسة وصعوبة الترويض، والميل إلى التحدي، والشاعر حينما أتى بالتناسل الذي تم امتصاصه من قول الخالق فيما يتعلق بموقف نبي الله سليمان مع ملكة سبأ ﴿ قَالَ نَكُرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنْظُرْ أَهْتَدِي أَمْ نَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ * صَدَّهَا مَا كَانَتْ تَعْبُدُ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنَّهَا كَانَتْ مِنْ قَوْمٍ كَافِرِينَ * قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾^(٢) فهذا التناسل غير المباشر الذي يلمح من سياق الآية الكريمة حضر في حالة الامتصاص، أي امتصاص المعنى وهضم ما به من مضامين تشير للقوة والتحدي والشموخ.

وحينما استحضر الشاعر هذه الأجواء الاحتفالية السلطانية أراد أن تخدم التوظيف الذي يعمل من أجله، لاسيما وأن عنوان القصيدة "الفرس"، والمعروف أن الفرس ترمز للأنتى، وقد أشار الشاعر لهذا المدلول الرمزي، لكن بعبارات واضحة تشير للمرأة علانية في عدّة عبارات في هذه القصيدة "ارقيت عفتها" كما في المشهد الشعري السابق، وكذلك "عانقتها - ناجيتها - مذ كنت خاتمة النساء المبهمات"^(٣).

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧٧.

(٢) سورة النمل ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧٨.

وهذا النسق التعبيري الذي جنح الشاعر لاستعماله يتوافق مع حال ملكة سبأ كونها امرأة، والشاعر إذ يستخدم هذا التوظيف يريد الجمع بين ما يشير للمرأة، وما ينبغي لها من احترام وتقدير، وما يجب أن تحاط به من وجود ثابت لا يتزلزل، وهذا الوضع ينساق مع ما يجب تحقيقه للفرس. خاصة أن العرب تجلُّ الخيول، وتعرف لها سلالاتها العريقة، وتحافظ على أنسابها.

وفي توظيف آخر للقصص القرآني ومواقف الأنبياء - عليهم السلام - يورد الشاعر تناصين آخرين في قصيدتين مختلفتين الواردتين في ديوانه " تهجيت حُلماً.. تهجيت وهماً "، القصيدة الأولى "مساء وعشق وقناديل"^(١)، والقصيدة التالية "تقاسيم"^(٢)، فالقصيدة الأولى تتحدث عن انتظار حالات الفرح والحب وما يتعلق في هذه الحياة من عشق وإقبال على حياة الأضواء والمستقبل الجديد، والشاعر يقول في هذا الصدد يقول^(٣):

تمرّ السحابةُ

ينهمر الأفق اللازوردي^(٤)

نوراً

وناراً

وماءً

وبجراً من الظمأ المتوهج،

نحسو بقاياها

حينما يصدر عنه الرُعاءُ

وحين يقول هجير المفازة

يا للسماءُ

ويا للربيع الجريءِ

(١) السابق، ص ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤.

(٣) السابق:، ص ١٧١.

(٤) اللأزورد: كلمة فارسية معربة تُطلق في الأساس على حجر كريم لونه أزرق سماوي، فصارت تطلق فيما بعد على كل لون بهذا

الشكل نسبة لهذا الحجر، ويمكن أن يقال له: اللازوردي أيضاً. انظر: الباشا، العربية المهاجرة معجم الألفاظ الفرنسية من

أصل عربي، ط ١، ص ٢٧١.

الذي كان -فيما مضى -

هاجس الأنبياء

وهو ما يتوافق مع التناص الوارد في القرآن في قصة نبي الله موسى عليه السلام ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْكُنُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءَ وَأُبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾^(١)، وكان الشاعر يريد استحضار الموقف الذي حصل لموسى بعد أن سقى للبتنين، وما حصل له من أمان واستقرار بعد ذلك، اذا أحال الشاعر لهذا الموقف بتداعياته وإيجاءاته ، وما حصل له بعد ذلك بسنين من تحمل مسؤولية الرسالة لقومه، وحينما استحضر الشاعر هذا الموقف أراد توجيه الأنظار ولفت الانتباه لمنابع الفرح والبهجة والحب وما يتعلق في هذه الحياة من عشق وإقبال على عالم الأضواء واستشراف المستقبل الجديد .

أما الموقف الآخر، فقد جاء في جلباب القصيدة الثانية "تقاسيم" الموحية من مجرد النظر لطبيعة العنوان أنها غير بعيدة عن أجواء القصيدة السابقة، يقول^(٢):

اخْلَعْ هُنَا نَعْلَيْكَ

ثُمَّ انْهَضْ عَلَى قَدَمِ الثَّبَاتِ

وَاصْعِدْ إِلَى الْعَتَبَاتِ

وَارْفَعْ يَدَيْكَ إِلَى السَّمَاءِ

قَبْلَ نَوَافِذِهِ

وَمَرَّ عَلَى صَرَاطِ الْبَيْنَاتِ الْبَيْنَاتِ.

فهذه الأجواء الاحتفالية المتناغمة مع الغناء والتقاسيم واستحضار عوالم الشعر تتكشف في هذا النص الذي قسّمه الشاعر لحمسة عناوين داخلية صغيرة هي، "ضيف-حالة - شاعر - وَخَدَةُ - صلاة" ، وكان التناص في المقطع الخامس الذي يحمل اسم "صلاة" لأنه يريد أن يضفي على المشهد قداسة ومهابة، وهو ما دعاه لاستحضار التناص القرآني ﴿فَلَمَّا آتَاهَا نُودِي يَا مُوسَى * إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾^(٣)، وكأنه يطأ وادي الشعراء "عبقر" حاله كحال النبي موسى - مع فارق التشبيه

(١) سورة القصص ٣٢.

(٢) النبي، ديوان محمد النبي، ط١، ص ٢١٤.

(٣) سورة طه ١٠، ١١، ١٢.

- الذي وطأت قدماه الشريفتان الوادي المقدس، لذا يريد استحضار هذا البهاء وهذا الموقف القدسي واستشعار الموقف العظيم من أجل تعميق صلته بالشعر، وكأنه يصلي ويتعبد في مكان يقدهه الشعراء

لقد كان الشاعر يخاطب ذاته الشاعرة، أو لعل ذاته الشاعرة كانت تملّي عليه ما تريد منه أن يفعله " اخلع - انفض - اصعد - ارفع - قبّل " لهذا ترسل عليه سلسلة من الأوامر تطالبه بأن يقوم بها في هذا المكان الذي اتضح من قوله "هنا" لتعميق صلته فيه وارتباطه به، فعبارة "هنا" الدالة على المكان تشير بأن الشاعر يظأ مكاناً ما وهذا المكان هو الوادي المتخيّل الذي تعارف العرب على تسميته بوادي "عبر"، أي وادي الجن والشعراء، وهو ما تصالحت عليه العرب بأن لكل شاعر شيطان من الجن يملّي عليه الشعر فيقوله^(١).

وقد تنوعت أشكال التناص مع الأنبياء والرسل وقصصهم في القرآن الكريم، فمنه ما هو ظاهري مكشوف ومنه ما هو خفي متوار، والخفاء درجات تتفاوت فيما بينها، غير أن المثال التالي الذي سيتم إيرادته يتحرك في مسارين اثنين، وكل طرف منهما من الإمكان التقائه بالشاهد القرآني، حيث يقول الشاعر الشبيبي^(٢):

مَا بَالُ هَذَا الطَّيْرِ كَمْ غَنَّى غِنَاءَ نَائِيَا
حَتَّى ادَّهَمَّ التَّيِّهُ وَاُنْكَشَفَتْ مِنَ الْبَيْدَاءِ سَوَاطِحُهَا
فَعَادَ يَمْصُ مِنْ ظَمًا وَرِيدَهُ

هذا التناص يتوافق مع قول الله تعالى ﴿فَاَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتَ لَهَا سَوَاطِحُهَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾^(٣)، وربما كذلك يتناس مع هذه الآية الواردة في سورة المائدة ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾^(٤).

(١) القرشي، جمهرة أشعار العرب، ط ٢، ص ٥٧ وما بعدها، حيث تحدث عن موضوع شياطين الشعراء، وجاء بأمثلة لهذا الأمر.
(٢) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط ١، ص ٤٧.
(٣) سورة طه ١٢١.
(٤) سورة المائدة ٣١.

فهذا التناس المزدوج يشير لنفاذ رؤية الشاعر وثقافته العميقة ، فمن يسعى لجعل التناس مع موضوع ابني آدم – عليه السلام – فدليله عنوان القصيدة الذي يحمل اسم "الطير"^(١) والغراب الذي جاء ليبحث في الأرض طائر من جملة الطيور، ومن تصور بأنه يخص آدم وزوجه حواء فسياخذها على العموم المطلق، وهو تناس غير مباشر في كلا الحالتين، كما أن كلا الحداث ينمان عن حيرة من الأمر وأن كل موقف وقع فيه أي طرف كمن أُسقط بيده حيال ما فعله، وكان الشاعر يريد التقاط هذه الحيرة وهذا الشتات النفسي ويريد تسليط ضوئه على الحدث، فقد كان الطير قناعاً للشاعر الذي يشعر بالضياء والاعتراب الذي كان يستشعر الغربة على الأرض وكان ينشد الخلاص من السماء كما يذكر ذلك في آخر القصيدة يقول^(٢):

قال الذي مسَّته نارُ الصَّالحينَ:

إذا رأيتَ البدرَ مُكتملاً بأحداقِ النَّساءِ

وقامتِ الجوزاءُ بينَ النَّخلِ سافرةً

تدورُ الأرضُ دورَها الجديدةً..

وعليه كان التفاعل يتطور معه كلما سار في القصيدة، وكذلك هو الشاعر الكبير " الذي لا يكاد ينفعل حتى يمد خياله بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها "^(٣) فالتعامل يتصاعد وينمو كلما زاد استغراقه في الاندماج بين الخيال والعاطفة، وهذا ما اتضح في هذا النص، وفي العديد العديد من نصوص الشاعر الأخرى.

لم يقف اهتمام الشاعر في تناوله للقصص القرآني عند حال الأنبياء أو ما يرتبط بهم، بل تعداه إلى توظيف رمز "ذي القرنين" الذي ورد ذكره في سورة الكهف، وذلك فيما كتبه الشاعر عن هذا المدلول^(٤):

هذه أولى القراءات وهذا

وجه ذي القرنين عاد

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٤٧، ٤٨.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٤٨.

(٣) زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، د. ط، ص ١٢٧، ١٢٨.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٦٠.

مشرباً بالملح والقطران عادٌ

خارجاً من بين اصلاب

الشياطينِ

وأحشاء الرماذ.

لقد ورد تناص هذا القول مع كلام الله تعالى ﴿وَسْأَلُونَكَ عَنِ ذِي الْقُرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا * إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَابْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا﴾^(١)، فذو القرنين الذي أشرف على مشرق الأرض ومغربها ، وبلغ بين السدين، وطاف في البلاد حتى وصل يأجوج ومأجوج^(٢)، ومن يتأمل حال المقطع سيجد بأن دلالات قصة ذي القرنين تتقاطر في هذا المقطع "الشمس - القطران" بشكل ملحوظ، وبشكل أقل ملاحظة "أحشاء الرماذ" الذي يتقاطع من الصداً الواقع من احتماء زُبر الحديد الملتهبة ، مما يؤكد من تكثيف المشهد، وأن رمز "ذا القرنين" لم يحضر منعزلاً عن سياقه الدلالي وإشارات، والشاعر يريد من هذا الاستحضار تعميق انتشار شعره ولغته وأن هذه اللغة وتلك الشاعرية سائلة سائحة تجتاح " أسارير البلاد" حالها كحال انتشار ذي القرنين في الأرض وسياحته البعيدة الطويلة فيها.

فهو حينما استحضر هذا المدلول أراد أن يستفيد من قوة تأثيره في المكان وعمقه الراسخ في الوجدان بأنه حال بين الشر والخير، وفصل البشر المسلمين عن شرور يأجوج ومأجوج الذين نشروا الفساد، وكأنه يومئ بشكل بعيد لخصومه ومعارضيه شعره بأنهم يتصفون بهذه الصفة السيئة. بعد كل هذا التطواف في زوايا شعر الشاعر محمد الثبيتي - رحمه الله - وثنايا تجربته الشعرية، يجدر التوقف عند هذا المقطع^(٣):

القصيدة

إِمَّا قَبِضْتَ عَلَى جَمْرِهَا

وَأَذْبَتَ الْجَوَارِحَ فِي حَمْرِهَا

فَهِيَ شَهْدٌ عَلَى حَدِّ مُوسَى

فَحَتَّامٌ أَنْتَ خِلَالَ اللَّيَالِي تَجُوسُ

(١) سورة الكهف ٨٣ ، ٨٤ .

(٢) سورة الكهف: الآيات من ٨٣ - ٩٧ .

(٣) الثبيتي، ديوان الثبيتي، ط ١، ص ٢٩٧ .

وعلامَ تَدْوُدِ الْكَرِيِّ
وَتُقَيْمِ الطُّقُوسِ
وَأَلْفٍ مِنَ الْفَاتِنَاتِ الْأَنْبِيَّاتِ يَفْرَحْنَ
مَا بَيْنَهُنَّ عُرُوسِ
وَلَا أَنْتَ أَوْتَيْتَ حِكْمَةً لُقْمًا
وَلَا هُنَّ أَوْتِينَ فِتْنَةَ يُوسُفَ

ومن المعروف أن كلاً من لقمان الحكيم ويوسف الصديق ذُكرا في القرآن الكريم ، وكل واحد منهما نزلت سورة باسمه، وذلك أن كلا الرجلين امتاز بشيء ملحوظ لم يمتاز به غيرهما من البشر، فلقمان عُرفت عنه الحكمة وكثرة الوصايا، بينما نبى الله يوسف قد اشتهر بالحسن والجمال ، وهو ما دعا امرأة عزيز مصر للافتتان به ومحاولتها غوايته، وحينما دخل على النسوة قطعن أيديهن بسبب الانبهار بجماله ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكًا وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ * قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاودْنَهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِنَ الصَّاغِرِينَ ﴾ (١) .

كما أن الشاعر في هذا التوظيف يريد استحضار روعة جمال حكم ووصايا لقمان الحكيم وتوظيفها في مجال يخدم الشعر ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنْ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ ﴾ (٢)، وذلك أن الشعراء - وهو بالطبع منهم - مهما بلغ بهم الجمال اللغوي والتنميق الأسلوبي لن يبلغوا حكمة لقمان الذي بلغ المراتب العليا في هذا الجانب ، وشهد له القرآن بذلك ، علاوة على النساء الملهمات للشعراء بما حباهن الله من جمال وحسن وفتنة لم يبلغن ما بلغ نبي الله الكريم يوسف - عليه السلام - من الحسن والبهاء والجمال، هذا من جانب، ومن جانب آخر.

وبعيداً عن الاستسلام الإيقاعي لرنين القافية في المقطع الشعري "موس - الطقوس - عروس - يوس" فإن انتقاص حرف من كلٍّ من "لقمان - يوسف" إنما جاء لإيضاح ما بشعر الشعراء من قصور أمام حكمة لقمان الحكيم ، وكذلك لتبيان ما بجمال النساء الفاتن الرائع من نقص كذلك أمام

(١) سورة يوسف ٣١، ٣٢ .

(٢) سورة لقمان ١٢ .

حسن وجمال وبهاء يوسف النبي الرسول ، لهذا كان الشاعر يريد من هذا التناص الوارد إنما العمل على تعميق استشعار الموقف ، وأنه مهما بلغ المراتب العالية في الشعر لن يبلغ ما بلغ لقمان الحكيم ما بلغ من الحكمة ، وكذلك الحال مع ملهفات الشعراء وصويجاتهم بأنهم مهما بلغ بمن الحسن كل مبلغ لن يصلن ما حبا به الخالق نبيّه الكريم - يوسف - عليه الصلاة والسلام - من بهاء وجمال .

المبحث الثاني: رافد الحديث الشريف .

للأحاديث النبوية الشريفة تأثير بارز في خصائص الشعر الفنية "وكما اقتبس الشعراء من القرآن الكريم؛ فقد تواردوا على الحديث النبوي يقتبسون من بلاغته الرائعة، فقد وهب الله - سبحانه وتعالى - النبي - عليه الصلاة والسلام - جوامع الكلم، ومنحه فصاحة المنطق" (١)، وقد تنوع اقتباس الشعراء من الحديث باللفظ والمعنى، إذ "يقتبس الشعراء نص الحديث، ولكنهم يغيرون في بعض ألفاظه أو تراكيبه، محافظة على وزن الشعر أو قافيته" (٢).

والنوع الثاني " أن يختصر الشاعر كلمات الحديث بألفاظ قليلة، تناسب طبيعة الشعر ولا تخلُّ بالمعنى، أو يرمز إلى الحديث بإشارة سريعة" (٣). وقد انتحى الشاعر الثبتي هذا المنحى، حيث يبرز حضور الأحاديث النبوية الشريفة في قصائده، لكن بشكل أقل من حضور التناص القرآني في شعره. هذا الحضور - وإن كان قليلاً - يدلُّ على مدى انغماس تجربة الشاعر بالتداعيات النصيية الدينية، وهذا الجانب واضح عنده وضوح الشمس في رابعة النهار، يقول الثبتي (٤):

تجنح بي طرقات الوباء..

تلاحقني متمات البسوس

أرى بين صدري وبين صراط الشهادة

شمساً مراهقاً

وسماءً مرابطةً

(١) العاني، الإسلام والشعر، ط ١، ص ١٩٤.

(٢) السابق نفسه، ١٩٤.

(٣) العاني، الإسلام والشعر، ط ١، ص ١٩٥.

(٤) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٦٥.

ويعيناً غموسٌ

فالشاعر هنا استحضر رمز البسوس الدال على سوء الطالع، لاسيما وهي التي أشعلت حرباً بين أحياء العرب استمرت لعشرات السنين، حيث جاءت بالدمار لأحياء بكر وتغلب. هذا التداعي الدلالي أوجد حالة من البؤس وسوء الطالع، وذلك من خلال إيجاد مفهوم "اليمين الغموس" الذي هو القسم أو الحلف الكاذب، لهد اعتبر من كبائر الذنوب، فعن عبد الله بن عمرو - رضي الله عنهما - عن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: "الكبائر الإشراف بالله وعقوق الوالدين وقتل النفس واليمين الغموس"^(١)، فاقتران اليمين الغموس بما ورد من كبائر الذنوب، وقد ارتبط هذا اللفظ عند الشاعر بأمور تدلُّ على الاضطراب "طرقات الوباء - تمتمات البسوس - شمساً مراهقةً - وسماءً مرابطةً" فهذه الاستعمالات الأسلوبية التي أتى بها الشاعر تومئ لشيوع حالة ضبابية من الشر تسيطر على الحيز الشعري، فعبارة "طرقات الوباء" تشير لتداخل حبال الشر، وتعدد طرق البلاء والوباء، بينما "تمتمات البسوس" ترتبط بتمتمات الكهان والسحرة الذين يزرعون الشرور.

أما قوله "شمساً مراهقةً وسماءً مرابطةً" فهو إشارة إلى حدوث تغييرات في الطبيعة قلبت الموازين، وجعلت "الشمس" الموحية بالحق والحقيقة وشیوع الحرية بما تمتلكه من قوة تفجيرية لخلايا الليل المظلم، وقدرتها على بسط الضياء والنهار على الكون، لقوله " وسماءً مرابطةً " وكأن " المساء " تعيش وضعاً استثنائياً فرض عليها الخوف والتهيب، لذا تبدو "مرابطةً" وكأنها في حالة حرب، لا تعلم متى تبدأ المعركة؟، وكيف تنتهي؟^(٢).

يأبي دمي أن يستريح

تشده امرأة وريح.

فرس تناصبي غوايات الرمال

كسرت حدود القيظ.. واتجهت شمال.

ارقيت عفتها بفاتحة الكتاب

فقد أخرج الإمام مسلم في الصحيح عن ابن عباس - رضي الله عنهما - قال: " بينما جبريل قاعد عند النبي - صلى الله عليه وسلم - سمع نقيضا من فوقه فرفع رأسه، فقال: هذا باب من السماء

(١) البخاري، صحيح البخاري، د. ط ص ١٦٥٣.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧٧.

فتح اليوم لم يفتح قط إلا اليوم، فنزل منه ملك فقال: هذا ملك نزل إلى الأرض لم ينزل قط إلا اليوم، فسلم وقال: أبشر بنورين أوتيتهما لم يؤثما نبي قبلك، فاتحة الكتاب وخواتيم سورة البقرة، لن تقرأ بحرف منهما إلا أعطيته." (١).

كذلك عن أبي سعيد الخدري قال: "كنا في مسير لنا فنزلنا فجاءت جارية فقالت إن سيد الحي سليم وإن نفرنا غيب، فهل منكم راقٍ، فقام معها رجل ما كنا نأبئه برقية، فرقاه، فبرأ، فأمر له بثلاثين شاة وسقانا لبنا، فلما رجع، قلنا له: أكنت تحسن رقية أو كنت ترقى؟ قال: لا، ما رقيت إلا بأمر الكتاب، قلنا: لا تحدثوا شيئاً حتى نأتي أو نسأل النبي -صلى الله عليه وسلم- فلما قدمنا المدينة ذكرناه للنبي -صلى الله عليه وسلم- فقال: وما كان يدريه أنها رقية، اقسما واضربوا لي بسهم" (٢). إن كلا الحديثين الشريفين يسيران في نسق المقطع الشعري، فالحديث الأول أشار لكون سورة الفاتحة هي فاتحة الكتاب، بينما أوضح الحديث الآخر لكون ذات السورة مما يُرقى فيها المرضى والمصابون ببعض الأمراض المستعصية، وهنا يعمل الشاعر "ارقيتُ عَقَّتْهَا بفاتحة الكتاب" كدلالة على توافق حال التناسل الموجود في السنة النبوية المعطّرة.

وفي المثال التالي، يعمد الشاعر لاستحضار حديثٍ نبويٍّ شريفٍ يوحي بتلاشي الزمان وعودته للبدء، وأن الدين كما بدأ غريباً سيعود غريباً، لكنه جاء به بصيغة مغايرة، وإن كان الجو العام هو هو، حيث يقول (٣):

هاتي يميني / يميناك
واستمطريني على برزخ الضوء
في شغف النار
مكحولة بالسؤال المبكر عينيك
مكحولة باللقاء
(... وجاء الزمان غريباً
وعاد غريباً

(١) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ٣٦٢.

(٢) البخاري، صحيح البخاري، د.ط، ص ١٢٧٩.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٩٧.

ورائحة الليل والأقحوان

الطريق/المسافة/.... /

- ماذا؟..

- أقول الرمال ورأس النعامة

- ماذا؟..

- أقول أحبّك

فالناظر في كلام الشاعر سيجد أن بعضه يتوافق مع ما رواه مسلم في صحيحه عن أبي هريرة - رضي الله عنه- أن النبي -صلى الله عليه وسلم- قال: "بدأ الإسلام غريباً وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء" (١)، فقد استحضر الشاعر "وجاء الزمان غريباً / وعاد غريباً" لكنه أتى بها في تنازعه مع الزمان وقصة الحياة بما فيها من بؤس وبحث عن الماء في صراعه مع الزمن كما هو متضح مع أول سطر بدأ به قصيدته "أقول: الرمال ورأس النعامة" (٢)، وذلك في قوله: ".. وصار الزمان بديناً"، وكان الشاعر في المقطع السابق قد استبدل كلمة "الإسلام" الواردة في الحديث الشريف بكلمة "الزمان"، وذلك أن الجو العام للنص يتحدث عن علاقته بالزمان كما هو في عموم النص.

ففي قصيدة "الخطب الجلل" (٣) التي قالها في رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود -

رحمه الله- يبرز لنا بيت شعري يحتوي على تناصات عدّة من السنة المطهّرة من خلال قوله (٤)

تَحُقُّكَ من جُنْدِ السَّمَاءِ ملائِكُ ويؤوِيكَ فردوسٌ ويروِيكَ كوثرُ

ففي هذا البيت وردت ثلاثة تناصات، كلها من الأحاديث النبوية. ففي قوله "تَحُقُّكَ من جُنْدِ

السَّمَاءِ ملائِكُ" تناص مع الحديث الوارد في صحيح الإمام مسلم، قال رسول الله - صلى الله عليه

وسلم - "لا يقعد قوم يذكرون الله عَزَّ وَجَلَّ إلا حفتهم الملائكة، وغشيتهم الرحمة، ونزلت عليهم

السكينة، وذكرهم الله فيمن عنده" (٥)، ففي هذا الحديث بيان بأن الملائكة يحفون بأجنتهم ورعايته

(١) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ٧٦.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٩٣.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١ ص ٢٣١.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١ ص ٢٣٣.

(٥) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ١٢٤٢.

من رضي الله عنهم وأكثروا من ذكره سبحانه. أما قوله: "ويؤويك فردوسٌ" فيتوافق مع ما ورد في الحديث المروي عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - : "قال إن في الجنة مائة درجة أعدّها الله للمجاهدين في سبيل الله ما بين الدرجتين كما بين السماء والأرض فإذا سألتم الله فاسألوه الفردوس فإنه أوسط الجنة وأعلى الجنة" - الحديث - (١).

فالشاعر أورد كلمة "الفردوس" التي هي أعلى مكان بالجنة، ومنها تتفجر أنهارها، متمنيًا للفقيد أن ينال هذا الشرف من خالقه الكريم، أما قوله "ويؤويك كوثرٌ" فهو تناسخ مع الحديث النبوي الشريف، فعن أنس بن مالك - رضي الله عنه - قال: "بيننا رسول الله - صلى الله عليه وسلم - بين أظهرنا إذ أغفى إغفاءة، ثم رفع رأسه متبسما، فقلنا: ما أضحكك يا رسول الله؟ قال: أنزلت عليّ آفا سورة فقرأ بسم الله الرحمن الرحيم "إنا أعطيناك الكوثر فصل لربك وانحر إن شاتك هو الأبر" ثم قال: أتدرون ما الكوثر؟ قلنا: الله ورسوله أعلم، قال: فإنه نهر وعدنيه ربي - عز وجل - عليه خير كثير، هو حوض يرد عليه أمتي يوم القيامة، آنيته عدد النجوم" الحديث (٢).

فهذا التزامم الحاصل في هذا البيت الواحد لهذا العدد من الأحاديث النبوية منح البيت الشعري دفعة معنوية، جعلته أكثر ارتباطاً بسياقاته الدينية التي استقى منها الشاعر هذه المفاهيم الوارد ضمن تلك التناصبات (٣):

أنت والنخلُ فرعانِ

أنت افتزعت بنات النوى

ورفعت النواقيس

هن اعترفن بسر النوى

وعرفن النواميس

فاكهة الفقراء

وفاكهة الشعراء

تساقيتما بالخليطين:

(١) البخاري، صحيح البخاري، د.ط، ص ٦٩١.

(٢) مسلم، صحيح مسلم، د.ط، ص ١٨٨.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١١، ١٢.

جمراً بريئاً وسحراً حلالاً

يورد "سحراً حلالاً" كتناص خفي غير مباشر ناتج عن امتصاص الشاعر المعنى المعرفي والفلسفي للحديث النبوي المتحدث عن البيان والسحر، وذلك في الحديث الوارد عن عبد الله بن عمر -رضي الله عنهما- أنه قدم رجلان من المشرق فخطبا فعجب الناس لبيانهما، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن من البيان لسحراً أو إن بعض البيان لسحراً"^(١).

فالشاعر اختطف التناص اختطافاً، وقام بعد ذلك بصياغته بشكل خفي لا يكاد أن يلمح بسهولة، كما أن هذا التوظيف يشير لمدى التصاقه الوثيق بترائه الثقافي والديني، حتى أن العديد من النصوص التي يتم الاستشهاد بها من الممكن أن تتحرك في سياقات متعددة كهذا النص الذي وردت فيه كلمة "النواميس" المتسايرة مع مضامين التراث الشعبي، والتي سيأتي - إن شاء الله - مجال للحديث عن هذا الجانب في تجربته الشعرية.

ثم يطل علينا بهذا التناص الذي يكشف فيه عن عمق استلهام المضمون الديني، مازجاً إياها بروحه الشعاعية المجدولة على الإبحار في ملكوت الإبداع، يقول^(٢):

زورقُ يأتي من الصحراء ممشوقاً كماردٍ
كشهاب فصلته الريح من قلب عطاردٍ
ينبري كالهمس، كالرؤيا...

يخلق كالنعاس

جاء محمولاً على موج الرمال

جاء منحوتاً على ريح الشمال

جاء كالليل الغريب

جاء كالصبح المريب

فيه من رائحة الفردوس أسرارٌ مضيئة

ومصايخُ جريئة

فيه نهرٌ من رحيق لا يزول

(١) البخاري، صحيح البخاري، د. ط ص ١٤٦٠.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٨٧، ١٨٨.

فيه أطفالٌ وأشباحٌ وخوفٌ وذهولٌ

فيه أصواتٌ تقولُ

ليلةُ الحلمِ الطويلةُ

ليلةُ الحلمِ الجليلةُ

ألفُ عمرٍ

ألفُ شهرٍ

ألفُ ليلةٍ.

يختلف هذا الشاهد عن الشاهد السابق، ففي هذا التناص هنا لا يبرز اسم "الفردوس" بمفرده، بل جاء ضمن سياقات تشدُّ من حضور المدلول، وتقوي من حضوره الدلالي "أسرارٌ مضيئة - مصاييحُ جريئة - نُهرٌ من رحيق لا يزول - أطفالٌ وأشباحٌ وخوفٌ وذهول - ليلةُ الحلمِ الطويلة - ليلةُ الحلمِ الجليلة - ألفُ عمرٍ - ألفُ شهرٍ - ألفُ ليلةٍ" حيث تتداخل فيها عناصر الفرح المشوبة بالخوف والتهيب.

وهذا الإيراد يتوافق مع الحديث عن الرسول - صلى الله عليه وسلم-: "قال إن في الجنة مائة درجة أعدها الله للمجاهدين في سبيل الله ما بين الدرجتين كما بين السماء والأرض فإذا سألتم الله فاسألوه الفردوس فإنه أوسط الجنة وأعلى الجنة" - الحديث (١).

فكلمة "الفردوس" التي هي أعلى مكان بالجنة الذي تنفجر منه الأنهار، وحينما يستحضر الشاعر "رائحة الفردوس" تتقاطر عليه كل هذه الأسرار الخفية المنبثقة من عالم الملكوت الأعلى المخبوءة وراء عبارة "رائحة الفردوس" غير أن بعض الأشياء المخالفة للطبيعة كما وردت في المقطع هي التي جعلت الصورة ضبابية ومتداخلة بشكل مخيف، وذلك في قوله:

زورقٌ يأتي من الصحراء ممشوقاً كماردٌ

كشهاب فصلته الريح من قلب عطاردٌ

كذلك قوله: "جاء محمولاً على موج الرمال - جاء كالليل الغريب - جاء كالصبح المريب" هي التي - ربما - جعلت المشهد الروائي في المقطع الشعري يحمل كل هذه الروح المضطربة التي فرضت عليه المجيء بالأشياء التي تناقض بعضها بعضاً.

(١) البخاري، صحيح البخاري، د.ط، ص ٦٩١.

الفصل الثاني

الروافد الأدبية في شعر الشبتي

المبحث الأول: الشعر العربي القديم:

في هذا المبحث سيتم التوقف عند الجانب المتصل بتجربة الشاعر الشبتي فيما يتعلق بالتناص مع الشعر العربي القديم.

ومن المعروف أن التناص منه ما هو واضح ظاهر، ومنه ما هو خفي وغير واضح، وقد تم التنويه لهذا الاختلاف في الفصل السابق.

في التناص الظاهري تبرز أماننا عدة نصوص للشاعر، ومنها قوله (١):

أَمْضِي إِلَى الْمَعْنَى
وَأَمْتَصُّ الرَّحِيقَ مِنَ الْحَرِيقِ
فَأَرْتَوِي
وَأَعْلُ
مِنْ
مَاءِ
الْمَلَامِ
وَأَمُرُّ مَا بَيْنَ الْمَسَالِكِ وَالْمَهَالِكِ
حَيْثُ لَا يَمُّ يَلُمُّ شَتَاتَ أَشْرَعَتِي
وَلَا أَفْقُ يَضُمُّ نَارَ أَجْنَحَتِي
وَلَا شَجْرٌ
يَلُودُ
بِهِ
حَمَامِي

(١) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ٢١.

في هذا الكلام تناص بارز مع قول الشاعر العباسي أبي تمام^(١):

لا تَسْقِنِي مَاءَ المِلامِ فَإِنِّي صَبُّ قَدِ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكائِي

وتتعدد أوجه التناسات كلما توغل القارئ في تتبع نصوص الشاعر الثبتي، لكنه يأتي بها وفق

رؤيته للشعر والحياة والإنسان.

سَأَلْكَ يَوْمًا وِراءَ السَّدِيمِ

ضِفَافًا مَنَ الضِوِءِ

يَخْتَالُ فِيهَا شَمِيمِ العِرَارِ

وَنَكْهَةَ مَاءِ المِطْرِ^(٢)

والناظر لهذا النص سيكتشف بأنه يدور حول العشق والهيام من مجرد الاطلاع على العنوان "

سَأَلْكَ يَوْمًا"^(٣)، ومن المعروف بأنه كلما جاء ذكر العشق والهيام يقفز إلى المخيلة الجمعية للناس قصة مجنون ليلى الذي سارت بحكايته الركبان، والشاعر هنا يتناص مع قول قيس بن الملوّح في هذا الشأن^(٤):

تمتّع من شميمِ عرارٍ نَجِدِ فما بعد العشيّة من عرارٍ

كان الشاعر في هذا النص المنشور في ديوانه الشعري الثاني ، التي ظهرت فيه الرومانطيقية على

الكلاسيكية ، حيث كان الانتصار للعاطفة والانغماس بمكونات الطبيعة بارزاً عنده كما هما عند المجنون

، حينما شعر بالاعتراب الاجتماعي ، وهذا ما أشعل عنده جذوة العاطفة التي كانت أقوى من أي

شكل آخر ، لا سيما أن الطبيعة كانت تمنح للشعراء المعاني البديعة والرائعة ، وهذا ما جعل هؤلاء

الشعراء على مرّ العصور يكتسبون صدق الأداء العاطفي، وجمال التوصيف، وبيان دقائق الأمور من

خلال التدقيق بالتفاصيل، وذلك أن حرارة العاطفة وصدق الإحساس جعل مكونات الخيال وعناصر

التخيّل تتفجر من عوالمها الخفية، خاصة أن المجنون كان من أوائل الشعراء الذين أولوا هذا الجانب

اهتمامهم الشعري، لهذا عمل الشاعر الثبتي على اقتناص حالة الاعتراب التي كان يعيشها المجنون في

(١) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ط ٢، ٢٤ / ١.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١ ص ١٣٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩.

(٤) ابن الملوّح، ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلى، ط ١، ص ٧٦.

زمانه، وهذا الاغتراب اغتراب متشعب الأطناب، اغتراب اجتماعي واغتراب نفسي، واغتراب في المكان، وهذا ما دعاه لكثرة الترحال.

فحرص الثبتي على اقتناص حالة الاغتراب التي عاشها المجنون قيس بن الملوّح ليضعها في سياقاته القولية والنفسية، خاصة أنه حامل لواء الحداثة الشعرية في الصحراء العربية، والحداثة حركة تدعو للتطوير والثورة على المألوف، وقد كان المجنون ثائرًا على وضعه الاجتماعي الرفض تزويج الفتى من فتاة شَبَّ بها شعراً، وذكرها في قصائده، ومن هذا المنطلق كان الشاعر محمد الثبتي يريد الاستفادة من هذا الزخم لتوظيفه في شعره، ومن ثم حرفه للاتجاه الذي يريد.

ثم يقول في نص آخر^(١):

ويعشقك النخل

والذكريات بسقط اللوى

من الوهلة الأولى لقراءة هذا الكلام يقفز للذهن قول امرئ القيس^(٢):

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

يلتحم محمد الثبتي بامرئ القيس الكندي، فالأول يستدعي "سقط اللوى" مع الذكريات المرتبطة بالنخيل، بينما الآخر يستدعيها من خلال استحضار ذكريات المحبوبة التي غادرها من جهة، ومن جهة أخرى غادرت المكان، لهذا يقف الشاعر متذكراً إياها "بين الدخول فحومل"، وذلك أن عمق تداعيات الذكريات من معين الذاكرة ساعدت الشاعر الجاهلي امرأ القيس على نظم معلته الشهيرة، وفي المقابل يستحضر الشاعر الثبتي تداعيات التاريخ من خلال قصيدته "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم"^(٣) إذ استحضر كل تداعيات التراث من "أشعة السندباد"^(٤) و"ملاعب قيس وليلى - كليلاً - جليلاً"^(٥) وكان هذا المقطع الصغير في هذه القصيدة نقطة ارتكاز والعمود الفقري الذي يحمل هذا

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٤٣.

(٢) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ط٥، ص ١١٠.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي ط١، ص ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥.

(٤) السابق، ص ١٤١.

(٥) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٤٣.

النص باعتباره مفجّر للذكريات كما كانت "سقط اللوى" التي "بين الدخول فحومل" مفجّر الذكريات
لامريء القيس الذي أخرج لنا معلقته الشهيرة .

وفي قصيدة "أيا دار عبلة عمت صباحاً"^(١) يتضح عامل التأثر بعنزة بن شداد العبسي من الوهلة الأولى
للاطلاع على عنوان النص، وحينما يقف المرء على قراءة النص سيجد بأن التناص لم يقتصر على
معلقته فقط، بل تعداه لنص شعري آخر عند الشاعر عنزة العبسي، حيث يقول الشبيبي^(٢):

ترى يا ابنة العمّ

ماذا جرى؟

وهل حمّد القوم عند الصباح

الشري

وداحس!؟

ماذا دهاه

أما زال يحجل من كبوات الرّهان

ويمسح آثامه في جبين

الرّمان

ففي هذا المقطع تناص مع قول عنزة^(٣):

رَحَلتِ وَقَلْبِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ تَائِهَةً عَلَى أَثْرِ الْأَطْعَانِ لِلرَّكْبِ يَنْشُدُ

ثم يتواصل التناص في هذا النص، لكنه يأتي بشكل ثنائي هذه المرة في مقطع آخر يقول فيه^(٤):

أيا دار عبلة

عمت صباحاً

ويا دمن الذكريات الحبيبة

من غال في صدرك الصبوات

(١) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٨٠.

(٣) التبريزي، شرح ديوان عنزة بن شداد العبسي، ط١، ص٤٩.

(٤) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص١٨٠، ١٨١، ١٨٢.

وذّر على شعرك الذهبي

الرمال

أيا دار عبلة

فوق ضباب البنادق

ينزح وجهك

ترفل فيه المآتم

والفرح الجاهليّ

أيا دار عبلة

يا أماً مبهماً

ويا حلماً يستقرّ على قِمة

الجرح

واللحظة العائرة

يعاقر فيك التفاهات قومي

ويدعون في كلّ نازلة

عنتره

فإن كنت بين الطلائع

أزجر عنهم زحف المنايا

فمنّ للميامن..

والقلب...

والميسرة

فهذا المقطع يحتوي على تناصين اثنين، كلاهما لعنتره، وكلا التناصين في معلقته الشهيرة، فقد

كان الحضور الأول^(١):

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

(١) التبريزي، شرح ديوان عنتره بن شداد العيسي، ط ١، ص ١٤٨.

بينما جاء التناص المتوافق مع قول الشاعر " ويدعون في كلِّ نازلة عنتره " متناصًا مع قول الشاعر^(١):

ولقد شَفَى نفسي وأَبْرَأَ سقمُها قيلُ الفوارسِ ويكُ عنترَ قَدَمِ

وفي نظرة تفصيلية تأملية لحال هذه التناصات وطبيعة كلام الثبتي المتوافق مع الشواهد الشعرية، فسيدرك القارئ بأن الشاعر أراد استحضار عاملين في كل هذا التوظيف، وهذان العاملان يرتبطان بحياة الشاعر، وهو عامل الحب وعامل الحرمان، الحب للشعر واللغة العربية والحرمان النابع من التضييق الذي حصل للشاعر من جراء هذه الحب الذي دعاه لعملية خلق جديدة في عالم الشعر فوق أديم هذه الصحراء. لهذا تتحوّل المعشوقة العبسية القديمة إلى القصيدة العربية الحديثة التي ظل الشاعر يطارحها الغرام في سكناته وحركاته، واستحال الشاعر العربي والفرس القديم عنتره بن شداد العبسي إلى الشاعر محمد بن عواض الثبتي، وفي الوقت الذي كان فيه عنتره نصفه فروسية وشهامة ونصفه الآخر ثورة وتحديًا وعنفوانًا، تحول الثبتي هو الآخر إلى فارس أصيل ينافح شعرًا عن لغة الضاد، بينما كان شقُّه الآخر حداثة وثورة يرفض الجمود والمكوث الصامت خلف عباءة الخليل بن أحمد الفراهيدي، لهذا كان استحضاره لكل هذه التناصات على اختلاف مشاربها من شعر عنتره إنما جاءت للاستفادة من زخم حضورها النفسي والتاريخي، ولتعميق مدى ارتباط مساريهما في هذا المجال.

فقد ارتبط التناص الأول بإصرار الشاعر على بقائه حبيبًا لعلته التي تعادل عنده القصيدة واللغة رغم أنه ظل أشبه بالغريب بعد التحوّل الجديد الذي حصل لشعره، وهو تحوّل أولي بطبيعة الحال، وذلك عندما أصدر ديوانه الثاني " تهجيتُ حُلْمًا.. تهجيتُ وهماً"، وكأنه مفارق لعالمه القديم والذي كان عند عنتره يتضح بجلاء مع اقتفاء الأظعان بعد أن تركت عبلاه الحمى.

أما تناصه الثاني فقد نبع من حرص الشاعر على ارتباطه بذات الأرض "أيا دار" من ناحية، ومن ناحية أخرى لعلاقته الحميمية بالمحبوبة "عبلة" المعادلة للغة وللقصيدة، بينما كان الحضور الأخير للتناص نابغًا من حرصه على ضرورة المقاومة واقتحام السدود وخوض بحار المغامرة رغبة منه بالوصول لِمَا يريد تحقيقه من منجزات.

وتواصل تقنية التناص عند الثبتي، حيث يقول^(٢):

يا حادي العيسِ في ترحالِكِ الأملُ يا حادي العيسِ قد نفنى وقد نَصِلُ

(١) التبريزي، شرح ديوان عنتره بن شداد العيس، ط ١، ص ١٨٤.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٢٧٠.

قد يَحتوينا سُهَيْلٌ أو يرافِقنا وقد يمدُّ لنا أبعادهُ رُحْلُ
قد نحضن الفجرَ أو نحطى بقبلتهِ وقد تجفّ على أفواهنا القُبْلُ
إذا انتهينا على الأيام حجّتنا وإن وصلنا يغني الرُّحْلُ والجَمْلُ
يا حادي العيس - فلنرحل - هلمّ بنا فالحائرون كثير، قَبَلْنَا رَحْلُوا

ففي هذا المقطع تناص مع قول أبي الحسن المصري المعروف بماني الموسوس^(١)، حيث يقول^(٢):

يا حادي العيس عرج كي نودعهم يا حادي العيس في ترحالك الأجل

هذا الفهم الأوّلي لا يعني الاستسلام عند الحالة الرومانسية العابرة، بل يمكن العبور بعدها إلى عالم ما وراء النص لتأمل حال الشاعر في رحلته الشعرية الشاقة للوصول إلى فضاءات أرحب وعوالم تختبئ وراء سحب المجهول، تلوح له بأشعتها الساحرة، لذا يبحث خطى العيس بأن تواصل المسير. وتتعدد حالات التناص مع الشعر العربي القديم، وهذا مما يدل على تأثر الشاعر بالشعر التراثي وسيطرته على مجاله الشعري بشكل ملحوظ، حيث يقول^(٣):

مضى شراعي بما لا تشتهي ربي وفاتي الفجرُ إذ طالتُ تباريحي

فالتأمل في هذا البيت يلمح نصين في نص واحد، وهذا العمل التراكمي في النص الحاضر، يشير بأن الغائب ربما أكثر من نص وليس نصًا واحدًا فحسب، ومن الإمكان أن يفسره قول أبي حيان التوحيدي: "إنّ الكلام على الكلام صعب"^(٤)، إذ يظهر النص الغائب الأول مع أبي العتاهية، الذي يقول فيه^(٥):

ما كل ما يتمنى المرء يدركه ربّ امرئٍ حتفه فيما تمناه

بينما النص الغائب الآخر، هو قول المتنبي^(٦):

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

(١) محمد بن القاسم اشتهر بأبي الحسن المصري، الشهير بماني الموسوس ٢٤٥ هـ / ٨٥٩ م، شاعر من أهل مصر، قدم إلى العراق، واتصل بأبي نواس وأبي تمام والمبرد وأنشدتهم بعض شعره، وذلك عند إقامته في مدينة السلام التي وتوفي بها.

(٢) المصري، شعر ماني الموسوس وأخباره، ط ١، ص ٨٥.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٩٩.

(٤) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، د. ط، ٢ / ١٣١.

(٥) أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، د. ط، ص ٤٧٠.

(٦) المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، د. ط مج ٢، ٣ / ٢٣٦.

فالشاعر يبين في هذا الكلام، ومن واقع كلا التناصين بأنه يسير في طريق لا يعلم نهايته، وكيف ستؤول به الحال في نهاية المطاف، فالتناص المأخوذ من أبي العتاهية يشير بأن من الإمكان أنه سيخسر معركته في النهاية، وهذا يؤكد قوله "وفاتني الفجر" الموحى بانعدام الحياة والحيوية والنشاط والبكور، لهذا "طالت تباريحي" كما يقول عن نفسه، وهذا يتناغم مع قول أبي العتاهية "رب امرئ حتفه فيما تمناه".

أما نص المتنبي فيوافق قول الشاعر "مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي" فإنه تناص ظاهري مع قول المتنبي "تجري الرياح بما لا تشتهي السفن" وهذان النصان لكلا الشاعرين المنصهرين في بيت الثبتي مؤشر على أن الطريق المليء بالأشواك في مسيرته الشعرية تبيان بأنه يعاني من هذا الطريق رغم إصراره الواضح على السير الحثيث فيه.

وفيما يتعلق بالتناص الخفي فأول ما يظهر تأثر الشاعر بشعر المتنبي الذي شغل اهتمامات العديد من الشعراء كالأخطل الصغير وعمر أبو ريشة وعبد الله البردوني وأمل دنقل ومحمود درويش وعبد الوهاب البياتي وغيرهم من الشعراء العرب الآخرين^(١)، وها هو الشاعر الثبتي يسير في ركب الذين سبقوه أو عاصروه في هذا الطريق، حيث يقول^(٢):

يفيق من الخوف ظهراً

ويمضي إلى السوق

يحمل أوراقه وخطاه

- من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكة

من يقاسمني نشوة التهلكة؟؟

- أنت اسطورة أثنختها المجاعات

ففي هذا المقطع يظهر تناص متأثر بشعر المتنبي^(٣):

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والضرب والطعن والقرطاس والقلم

(١) يُنظر في هذا المجال ثائر، زين الدين، ١٩٩٩م أبو الطيّب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، د.ط

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ٧١.

(٣) المتنبي، أبو الطيّب، ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أي البقاء العكبري، د.ط، مج ٢، ٣ / ٣٦٩.

أما التناص الخفي يُلمح من التأمل والتوقف، وفيه تظهر حالات الخوف والرهبنة التي عاشها المتنبي في بلاط سيف الدولة، وما لاقاه منه من جحود ونكران في آخر لقاء جمعه به، وما حصل للشاعر من ازدياد بسبب الوشاية التي أطاحت به عند الأمير^(١).

هذا الموقف الذي حصل للشاعر انعكس على حال الشاعر الثبتي، خاصة أن عنوان نصه "الصعلوك"^(٢) يشير لهذا المنحى، ومجرد النظر للعنوان قبل الشروع بقراءة النص تتضح مدى الدلالة التي تختبئ وراء العنوان، لاسيما أن المتنبي بدأ في ذلك الموقف في بلاط سيف الدولة أشبه بالقزم الصغير رغم هذا الاعتداد الظاهر في بيته الشعري، والاعتداد بالنفس منتشر في قصائده وأبياته، وكان الشاعر الثبتي، ورغم ما يعانیه من الخوف والجوع، فإنه في المقابل يتباهى بما يمتلك من أدوات الشعر والعيش بالصعلكة، لهذا يتصاعد عنده الشعور بهذه الحالة مطالباً بأن يشترك معه الآخرون "من يقاسمني نشوة التهلكة" لذا يأتيه صوتٌ مدوّ موجه إليه الخطاب بشكل مباشر "أنت اسطورة أثختها المجاعات" فالشعور بالتشظي والعدمية خلقت منه حالة أسطورية، وكانت جراح "المجاعات" التي "أثخت" حياته الشعرية نقطة الانطلاق والتحوّل نحو عالم التميّز والأساطير.

ويتواصل تناص الشاعر مع شعر المتنبي، كما في المثال التالي يقول^(٣):

أرهقت أحلامي، ذبحت قصائدي في معبد الشمس التي لم تشرق
وصهرت في قلب المجيم دفاتري ودفعت في لجج المخاطر زورقي
كم مات فجر في جدار حديقتي حتى ظننت بأنه لم يخلق
إذ يلوح تناص خفي لا يكاد يبين مع قول المتنبي^(٤):

أي محل أرتقي

أي عظيم أتقي

وكل ما قد خلق

الله، وما لم يخلق

(١) انظر أحداث المشهد عند اليازجي، العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، د.ط، ٢/ ٣٦٦، ٣٦٧.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٧١، ٧٢، ٧٣.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٢٤، ٢٥٠.

(٤) المتنبي، ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، د.ط، مج ١، ٢/ ٣٤١.

محتقر في همتي

كشعرة في مفرق

فمعروف أن روح الفخر والاعتداد بالنفس ظاهرة في جميع الأغراض الشعرية عند المتنبي ، فهو لا يريد أن ينسى أو يتناسى نفسه من هذا الفخر، لهذا يأتي هذا الفخر صاحبًا مدوّيًا بلا هوادة، تتجلى فيه الجرأة الواضحة في التعبير عن هذا الغرض لدرجة الوقاحة ، وهذا الفعل الانفعالي لا يخلو من شطحات دينية كما هو الحال في أبياته السابقة، غير أن سحر المتنبي المسيطر على الشعراء ونفوذ الأسر يفرض هيمنته عليهم، لكن الثبتي أقل حدة من المتنبي فيما شطح إليه " وكل ما قد خلق الله، ما لم يخلق " حيث كان التعبير عنده متناغمًا مع الطبيعة الآدمية السليمة البعيدة عن القفز إلى ما وراء المعقول "حتى ظننت بأنه لم يخلق" إذ كان التعبير أقل نبرة من صوت المتنبي ، وأقل حدة ، وهذا التناص لا يكاد يظهر بجلاء ، فقد حضر بشكل متخفٍ عن الأنظار إلا أن روح الشعر التي تحرك هاجس الثبتي الشعرية هي التي تجعله يتلاءم مع اتجاه المتنبي الذي منح الشعر كل طاقاته الفكرية والروحية والنفسية والإبداعية.

ولم يكن الثبتي بمنأى عن هذا التوظيف، حيث أرق أحلامه وذبح قصائده وهو يجتاز ردهات "معبد الشمس" الدال على عالم القداسة والوعي والفكر، صاهرًا كل دفاتره في أتون الحياة، وهو يخوض غمار عباها الزاخر بزورق أشعاره وأدواته الشعرية متحديًا كل من يعترض طريقه، معلنًا بأنه كلما يجتاز فجرًا يشرق في طريقه فجرا آخر لم يتخيل بأنه موجود، ومن الإمكان الوصول إليه.

لقد كانت روح المتنبي الثائرة محفزة للشاعر الثبتي في اقتفاء سبل الثورة والتحدي لاكتشاف عوالم أكثر رحابة، عوالم لم تخطر له ببال.

ويتواصل التناص مع شعر المتنبي عند الشاعر عندما يقول^(١):

أرأيتَ إذ تَمَّتْ أَعْنَاقُ الرِّفَاقِ

إلى المحاقِ

يلوحُ في أقصى الظلامِ

يرونهُ برقًا... وأنتَ ترى بَرِيقًا

فَارْتَبَّتْ في الأوطانِ

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١ ص ٥١.

"لا تحمي العليل من الردى"
وارتبت في الشيطان

وهو تناص بعيد وخفي مع بيت المتنبي^(١):

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

في هذا التناص تلوح صورة بيت المتنبي من وراء الحُجُب معلنة حضورها في هذا السياق الشعري، وكأن الشاعر الثبتي يريد إبراز توافق مساره مع مسار المتنبي في العديد من نصوصه الشعرية، وهذا السر الدفين في إعجاب الشاعر بتجربة المتنبي لا يبدو عند الثبتي فحسب، فها هو محمود درويش -على سبيل المثال- يقول في حوار معه: "كتبْتُ حوالي المائة قصيدة، ثمانتبهتُ إلى أن المتنبي قال: (على قلقكأن الريححتي). أنا كل ما أردتُ أن أقوله، قاله هو في نصف بيت (على قلقكأن الريححتي). المتنبي ليسقط مخلصاً لكل ما سبقهفي الشعر العربي، وإمّا هو مؤسس لكل الحداثة الشعرية التي تلت؛ ونحنسبحفي فضاء المتنبي"^(٢)، وذلك أن المتنبي ظاهرة شعرية فريدة في الأدب العربي أثرت في الكثيرين من الشعراء على مرّ العصور.

ويستمر حضور التناص في نفس القصيدة التي منها المقطع السابق، وهي قصيدة "الظمأ"^(٣)، لكن بنص شعري مختلف ليس له علاقة بشعر المتنبي، وهذا مما يشير لمدى ثقافة الشاعر، وسعة اطلاعه، وتنوع معارفه، يقول^(٤):

مَآذَا هُنَا لِلْمُسْتَجِيرِ مِنَ الْهَجِيرِ؟

طَعَامُهُ وَرَقُّ

مَآذَا هُنَا لِلْمُسْتَجِيرِ مِنَ الْهَجِيرِ؟

مَنَامُهُ أَرْقُّ

مَآذَا هُنَا لِلْمُسْتَجِيرِ مِنَ الْهَجِيرِ؟

مُدَامُهُ مُوسِيقَى

(١) المتنبي، ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، د.ط، ٤/١٢٥.

(٢) زين الدين، أبو الطيّب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٨.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٥٢.

هذا المقطع يحتوي على تناص مع بيت عربي قديم، حيث يقول صاحبه (١):

المستجير بعمره حين كربته كالمستجير من الرمضاء بالنار

إن مجرد التأمل في عنوان القصيدة "الظماً" التي منها هذا المقطع والمقطع السابق، سيكتشف القارئ بأن كل هذه الأشياء ما هي إلا تكثيف نفسي زاخر لحالة الشاعر في علاقته مع الواقع الذي كان يحاصره، وكأنه يشير هنا لحال البيت الشعري العربي القديم الذي يقول بأن من استجار بـ "عمره عند كربته" كمن يلجأ للاحتماء بالنار من الرمضاء، هذا الواقع الذي صاغه قائل هذا البيت يتوافق مع طبيعة الظروف والمضايقات التي عانى منها الشبيبي، ولا ملاذ له من هذا التعب والرمضاء الحارقة إلا اللجوء للشعر الذي رمز له بالورق، وليس له إلا الألحان والأوزان والترانيم التي تدلُّ عليها كلمة الموسيقى، وذلك من أجل الخلاص مما به من هموم وعذاب.

وللتناص عند الشبيبي حالات وحالات، منها ما يرتبط بنفسيته الحاملة والمعذبة، ومنها ما هو متعلق بثقافته وسعة اطلاعه، وربما بتلازم اتساعه المعرفي مع ثقافات غيره من الشعراء، كحال هذا المقطع الذي يقول فيه (٢):

يفيق من الجوع ظهراً

وبيتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء

والعنب الرازقي الذي جاء مقتحماً موسماً

- من يعلمني لعبة مُبَهَمَةٌ

- ترجل عن الجذب واحسب خطاياهُ

واسفك دَمَهُ.

وذلك أن فيه "العنب الرازقي" المعروف بمدينة الطائف الواقعة جنوب مدينة مكة المكرمة، حيث أشار أحد الباحثين بأن "لعنب الطائف أنواع مختلفة في اللون والمذاق، وأشهرها النوع الرازقي، يليه البناتي الذي ينمو من دون بذور، وكلاهما لونه أبيض، بيد أن الأول أصيل محافظ على هويته يتخذ من تربة قرى السيايل الواقعة جنوب الطائف مساحات، يرفض النمو فيها سواها، ويتزعزع في الحقول

(١) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، د. ط، ٢ / ٧٢٦.

(٢) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط ١، ص ٧٢.

الزراعية، ويقدم ثمرة بمواصفات تنعدم تماماً في الأنواع الأخرى، وهذا التكيف يرجع إلى جودة التربة، إذ إن نسبة ملوحتها منخفضة^(١).

وفي كلام الثبتي تناص مع قول ابن الرومي^(٢):

كأنَّ الرازقي وقد تناهى وتاهت بالعناقيد الكروم
قوارير بماء الورد ملأى تشفُّ ولؤلؤ فيها يعوم
وتحسبه من الشهيد المصفي إذا اختلفت عليك به الطعوم
فكل مجمع منه ثريا وكل مفرق منه نجوم

وقد جاء ذكر الثبتي لهذا العنب متناصاً مع ما قاله ابن الرومي في الأبيات المنسوبة له، وهذا الفعل الذي قام به الشاعر جاء متوافقاً مع ما يوجد بدياره أو الديار القريبة منه عن ذكر هذا النوع من العنب، ومهما تكن الأسباب أو المبررات لوجود هذا التوافق فإن فيه تناص مع ابن الرومي، وهذا هو المبتغى من إيراد هذا الشاهد.

يقول الثبتي في قصيدة "سألقاك يوماً" متحدثاً عن قطع المسافات والطريق الطويل^(٣):

أَعْرِفُ أَنَّ الطَّرِيقَ إِلَيْكَ
مِرَافِقِيَّ لِلْحُزْنِ
وَأَرْصِفَةً لِلسَّرَابِ
وَأَنَّ مَسَافَاتِكَ الدَّائِرِيَّةَ
تَتَعَبُ فِيهَا جِيَادُ السَّفَرِ

ففيه تناص مع ما قاله الشاعر امرؤ القيس بن حجر الكندي^(٤):

بكى صَاحِجِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ وَأَيْقَنَ أَنَّا لِأَحِقَانٍ بِقَيْصَرَا
فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكِ عَيْنِكَ إِتَمَّ مُحَاوُلُ مُلْكَاً أَوْ نَمُوتَ فَنُعْذَرَا

(١) جريدة الحياة، ١٦ فبراير / شباط / ٢٠١٤ م.

(٢) الأزدي، غرائب التنبهات على عجائب التشبيهات، د.ط، ص ١٠٨. ولم أجد هذه الأبيات في ديوانه الذي حققه أحمد حسن بسج، أو ديوانه الذي حققه حسين نصار.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٣٥، ١٣٦.

(٤) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ط ٥، ص ٦٤.

إن عنوان القصيدة "سألقاك يوماً" يشير لإصرار الشاعر بأنه سيجد ضالته وسيصل إلى ما يسعى إليه، وما قول امرئ القيس إلا بسبب إصراره بمواصلة الطريق والسير نحو غايته حدّ النهاية ، لذا يريد الثبتي التقاط حالة الإصرار ورغبة تحدي الظروف القاسية والسير نحو أبعد الأمكنة كما فعل الشاعر الجاهلي الذي ترك ديار قومه ومواطن صباه في شبه الجزيرة العربية متجهًا لبلاد قيصر بسبب تحقيق غايته ، فهذه العزيمة الموجودة في بيتي الشاعر امتصها الثبتي ووضعها في سياق مقطعه الشعري ، فراه أكثر إلحاحًا لبلوغ غايته من السير " يا زَمَنًا يَتَجَدَّدُ دَوْمًا / وَيَمْتَدُّ فَوْقَ حُدُودِ الْقَمَرِ " (١) فهو كامرئ القيس لا يعرف الكلل ، يمضي بطريقه لبلوغ مراده الذي يراه يلوح من وراء الغيوم ، ممتلئًا بكل ألوان الحياة ، وما بها من ومضات وتحدّ، يصور ذلك فيقول (٢):

يا مَنْ شَرِبْتُ وَإِيَّاكَ نَحَبَ الْبُطُولَةِ
صرفاً

على رَقَصَاتِ السُّيُوفِ
ويا مَنْ نَقَشْتُ خِيَالَكَ وَشَمًّا
على سَاعِدَيْي
وصغْتُ على شَفَتَيْكَ الْفَرَحِ

فهذا الأمل المشرق الجميل هو ما دعا الشاعر ليمضي بالطريق مشتعلًا نشاطًا وحيوية لبلوغ ذلك الأمل المنشود، وكأنه يستحضر، ليس بيتي امرئ القيس فقط، بل يستحضر حياته كذلك بطلب الثأر واسترجاع الحكم المفقود، وكأن الذين ثاروا على أبيه وقتلوه وبعثروا أمور مملكة كندة في العصر الجاهلي، ها هم يعودون من جديد، بوجوه مختلفة وأفكار مختلفة، لكن الهدف واحد، وهو بعثرة مملكة الشاعر الثبتي الشعرية التي أشادها فوق الرمال.

لقد شغلت تجربة الشاعر امرئ القيس الكندي عالم الشعر والشعراء في كل عصور الأدب العربي، فقد كانت له مكانة أدبية فريدة، وجديرة بالاهتمام، وهذا يعود بطبيعة الحال لكون هذه التجربة غنية المخزون بالمضامين والرؤى الأدبية، فالمضامين مرتبطة بمراحل مسيرته الحياتية، بينما الرؤى مرتبطة بعمق تجربته الشعرية الغنية بالعتاء والزخرة بالعمق، حتى أصبحت "شخصية امرئ القيس شخصية

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٣٥.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١ ص ١٣٧.

نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث ، فلطالما استلهم الشعراء شعر امرئ القيس بأساليب مختلفة ومتعددة ، وهذا بحمد ذاته أمر يشير إلى أهمية امرئ القيس^(١).

فهذه الشخصية حالها كحال المتنبي الذي أشغل زمانه والأزمة التي جاءت بعده، وكذلك كان الحال مع امرئ القيس، والشاعر الثبتي لم يكن استثناءً بين شعراء العرب، حيث شكّل عنده امرؤ القيس حالة شعرية وشعورية فرضت هيمنتها عليه، يقول مصورا ذلك^(٢):

حَدَقْتُ فِي عَيْنِ مَعْشُوقِي

- وَهِيَ فِي شَرَنْقَاتِ الْمَوَاعِيدِ

نَائِمَةٌ-

فَتَهَجَّيْتُ حُلْمًا

تَهَجَّيْتُ وَهْمًا

قَرَأْتُ مَدَامِعَهَا

صَفْحَةً.. صَفْحَةً

وَعَقَرْتُ لِأَحْلَامِهَا الصَّوْتِ وَالْكَلِمَاتِ

عَقَرْتُ التَّسَاوُلَ

حِينَ تَلْبَسُ ذَاكِرِي

كَمْ تَبَقَى مِنْ اللَّيْلِ.. كَمْ

سَنَةً.. سَنَتَانِ

كَمْ تَبَقَى مِنْ الْعُمْرِ.. كَمْ

سَاعَةً.. سَاعَتَانِ

ففي هذا المقطع يكاد أن يلوح القارئ وجود بيت غائبٍ مختفٍ وراء المقطع، وهو بيت امرئ القيس^(٣):

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَدَاوِيِّ مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمِتَحَمِّلِ

(١) ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ط١، ص ١١.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٤٨.

(٣) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ط٥، ص ١١٢.

غير أن الشاعر سلخ المعنى القديم وقام بتوظيفه وفق ما يشتهي من تصورات، حيث عقر "الأحلامها" الصوت والكلمات" وكذلك "التساؤل" مفرغاً الصورة القديمة النمطية التي ارتبطت بعقر الناقة، وما قام به امرؤ القيس من عقر ناقته لمعشوقته عزيزة وصويحباتها، إذ أن الثبتي منح المعنى القديم صورة حدائثة ذات طابع تجريدي، وذلك من خلال ربط "عقر الناقة" كما في معلقته، وهو الفعل الملموس المحسوس بشيء متخيّل بالذهن "الأحلامها - التساؤل" معلناً بأن زمانه غير زمان سابقه، وأن أسلوبه في الحياة والشعر يختلف عما كان عليه الأوائل، وهذا ما قام به علانية، ويكفي قراءة عنوان القصيدة التي فيها هذا النص "تهجّيتُ حُلماً.. تهجّيتُ وهماً" والتي حملت هي الأخرى اسم الديوان، يكفي مجرد تأمل عنوان القصيدة فسيعرف القارئ بأن الحال قد تغيرت وأن الشاعر الثبتي انقلب على كلاسيكيته التي افترع بها ديوانه الشعري الأول.

ويستمر توظيف الثبتي لنماذج من الشعر العربي القديم في نصوصه الشعرية كما في هذا المقطع، يقول^(١):

هَجَرْنَاهَا

ديار "سلمى" وملعبها ودُنْيَاهَا

واخضلالَ أغانيهَا

التي كانت تُرَدِّدُهَا

والنغمة البِكر

كم نُحْنُ افتقدْنَاهَا

من يفرغ من تلاوة هذا المقطع سيجد أمامه التناص الشعري مع قول عروة بن الورد^(٢):

سقى سلمى، وأين ديار سلمى إذا حلّت مجاورة السرير

إذ إن اسم "سلمى" وكذلك "سليمى" في حال التصغير منتشر ذكره بين الشعراء، كحال

امرئ القيس "ديار لسلمى" أو "ليالي سليمى"^(٣)، وهذا الاستعمال الذي وظّفه الثبتي هنا دليل على

سعة اطلاعه، ورغبته بأن لا ينقلب على التراث، ويدير ظهره عنه بحجة البحث عن التجديد وتعميم

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٢٩٣.

(٢) ابن الورد، ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، د.ط، ص ٦٣.

(٣) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ط٥، ص ١٢٣.

ثقافة الحداثة، لأن المجددين ليسوا غرباء عن تراثهم الثقافي "بل إن العلاقة بين المجددين وأسلافهم، أعمق جداً منها بين المقلدين وهؤلاء الأسلاف.

فالمجددون لم يلحوا على التجديد، إلا لأنهم أجادوا في فهم أسلافهم " (١)، فروح النبي في استلهام مضامين التراث التي منها "ديار سلمي" إنما حوّل تلك الديار المختزلة بالذاكرة من خلال الخيمة والأطناب ومستلزمات بيوت الشعر العربية القديمة في العصور المنصرمة، إنما تمّ تحويلها من قبل الشاعر إلى ذات وطنية في المقام الأول، وفي المقام التالي كهوية وطنية، وكذلك قومية أكثر شمولية وأعمق اتساعاً.

وما دام الحديث يدور عن المرأة والحب والتعلق بها فيلوح تناص آخر للشاعر في قصيدته "عينك.. وألوان الطيف" (٢)، الواقعة في ديوانه الأول "عاشقة الزمن الوردية" حينما يقول (٣):

لعينك أنتِ
قدمنا فلول غزاه
نشقّ جبين الخطر
لنفتح للعشق دنيا جديدة
ونعشق عينيك
لا - بل سنقتل عينيك عشقا -
ونفنى بعينيك
ثورة عشق عنيدة
ونبقى هناك
نلّم بقايا السنين
ونمسح عنها خطأ العابرين
نقولُ كلاماً كثيراً
عن الحبِ والموتِ واللحظةِ الهاربةِ

(١) أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ط٣، ص١٣٦.

(٢) النبي، ديوان محمد النبي، ط١، ص٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص٢٣٧، ٢٣٨.

وعن ذكريات الشتاء الحزين
الذي رنقت شمس الغاربه

هنا يلوح تناص مع الشاعر الأموي جرير الذي تحدث عن العيون، فكان لكلامه وقع السحر
بقلوب من عاصره، ومن جاء بعده حتى أن أبياته الشعرية كانت تسير بها الركبان، وذلك في قوله^(١):
إن العيون التي في طرفها حورٌ قتلنا ثم لم يحينَ قتلانا
يصرعنَ ذا اللب حتى لا حراكَ بهِ وهنَّ أضعفُ خلقِ اللهِ إنسانا

تلقتي العيون رغم البون الزمني السحيق بين زمن جرير وزمن الثبتي، وما هذا الالتقاء إلا التقاء
خفي يختلف الأول عن الآخر، فعيون صاحبة جرير فيها سحر حسي ظاهري ملموس، بينما عند
الثبتي فيختلف الحال " نشقّ جبين الخطر - لفتح للعشق دنيا جديدة - ونفى بعينيك ثورة عشق
عديدة - نلّم بقايا السنين - ونمسح عنها خطا العابرين " وذلك أن هذه الصيغ التعبيرية تمنح الرؤى
طاقة تخيلية، ولا تكفي بمجرد العرض الظاهري التسطيحي كما عند جرير " طرفها حورٌ - قتلنا - لم
يحينَ - يصرعنَ - لا حراكَ بهِ".

وما فعله الثبتي في امتصاص التناص والتعامل التفاعلي مع التراث الشعري هو ما يعكس حقيقة
جوهر الشعر الذي هو اختراق لا يرضخ للحدود، وقلق دائم نحو اكتشاف ما لا يمكن اكتشافه، ينطلق
من الثابت ويجد متعته في امتطاء كل ما هو متحوّل.

فالماضي الثقافي عند شعراء الحداثة ليس تركة لا يجب المساس بها، بل هو حياة متطورة، تتجدد
كلما سنحت لها الظروف، ووجدت الشعراء القادرين على توظيف مكوناتهم الثقافية الماضية التوظيف
الأمثل والمناسب.

هذا الهاجس يتمدد مع الثبتي كلما تفرعت منعطفاته الشعرية، حيث تظهر ثقافته، ليس على
سبيل ذكر المعارف والاقتباس، بل أيضاً على مستوى النصوص الغائبة للشعراء في نصه الشعري الظاهري
يقول^(٢):

هذا كتاب الرمل.. والشيطان مصلوبٌ
على باب البنات.

(١) جرير، ديوان جرير، د.ط، ص ٤٩٢.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٩٤، ٩٥.

وعلى مسافات الردى بدوً وحاناتُ
وأرصفة تموج
وخيول ليلٍ أمطرت شبقاً على البيداءِ
فاحمّرت نبوءات البروج.
وقوافل الدهناء صاديةُ
إلى ماء السماء
حملت عيون الماء وابتهلث
إلى ماء السماء
ماتت من الظمِ الطويل وباركتُ
ماء السماء.

هذا الاحتفال بمشاهدة القوافل التي تقتحم مجاهل الصحراء، تُلحُّ على الذهن ضرورة استحضار بيت أبي العلاء المعري عن العيس التي تدكُّ القفار ظامئة والماء فوق ظهورها محمول يقول^(١):

والعيس أقتل ما يكون لها الصدى والماء فوق ظهورها محمولُ

هذا المشهد الجنائزي الحزين في المقطع الشعري للثبتي يعجُّ بالتعب والمسير والمشقة والظماً الشديد إلى الماء " حملت عيون الماء وابتهلث / إلى ماء السماء " تحمل الماء وتريد الماء في آن ، وهذا فيه تناص خفي مع قول المعري المذكور الذي عكس فيه الشاعر نظرة اجتماعية ترتبط بالتصنيف البشري الذي يحمل الشيء ولا يحسن الاستفادة منه .

قد ذكر التوحيدي بأن الكلام على الكلام صعب وشاق، وذلك بسبب أنه " يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شقّ النَّحو وما أشبه النَّحو من المنطق"^(٢)، وهذا هو عمل التناص، حيث يتم اشتقاق شيء من شيء، استخراج النص الغائب من النص الحاضر، وهذه الحالة شكّلت ظاهرة شعرية عند الثبتي الذي طرق أبواب الشعراء على اختلاف مشاربهم: العاشقين، الفلاسفة، السعداء

(١) المعري، سقط الزند، د.ط، ص ١٤٢.

(٢) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، د.ط، ١٣١/٢.

والمنحوسين، ولم يقف عند هذا الحد، حيث يوجد له تناص مع شعراء التصوف والفن العرفاني، كقوله في هذا البيت (١):

وما تيممت شمسا غير صادقة ولا طرقت سماء غير مفتوح

هذا البيت فيه تناص خفيّ مع ما قاله الشاعر المتصوف الحلاج (٢)

إن شمس النهار تغرب بالليل لشمس القلوب ليس تغيب

إنه كالشعراء المتصوفة الذين يتلمسون طريقهم من خلال العلم العرفاني الذي يرى الوجود متمثلاً بالله الخالق سبحانه فشموس قلوبهم لا تغيب، وسماواتهم لا حدود لها، وهذا الفعل الإبداعي دليل على تعمق تجربة الشاعر، كونها تجربة ثرية تمنح القارئ الدقيق فرصة للغوص في أعماق النص الشعري لديه، لاستنطاق ما لا يمكن استنطاقه، ومن ثم بعثه من جديد للتجاوز معه على السطح بعد ذلك.

ولا يقف سيل التناصبات الشعرية عند الشاعر مع الشعر العربي القديم، بحيث تمتاز هذه التناصبات بالظهور والاختفاء، وقد تم التطرق للعديد منها، ما يميزها هو قدرة النص على الاختفاء وراء الكلمات والجمل الشعرية، وهذا مثل قوله (٣):

أيا كاهن الحي

إننا سلكنا الغمام وسالت بنا الأرض

وإننا طرفنا النوى ووقفنا بسابع أبوابها خاشعين

فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر.

وهو تناص لا يكاد يبين مع قول الشاعر العربي القديم (٤):

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حذب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

(١) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط ١، ص ٣٠١.

(٢) الحلاج، شرح ديوان الحلاج، ط ٢، ص ١٩٧.

(٣) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط ١، ص ١٠١.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط ١، ص ١٤.

ففي هذا التداخل النصي تتمازج صورة الراحلين قديمًا وحديثًا، قديمًا وهم يذرعون الأباطح والفيافي والقفار فوق ظهور الإبل، وما يركبون من دواب أخرى تعينهم على قطع المسافات الطوال، وحديثًا وهم يسلكون الغمام فوق الطائرات التي تحلق في الفضاء بعيدًا عن الأرض ومن عليها يسرون، لكن ما يميز ارتحال الشاعر عن سابقه من أسلافه العرب أنه يسير باحثًا عن الوطن المنتظر، والأمان الموعود، وهنا يتجلى بوضوح ما قاله الناقد الفرنسي جان كوهين أن الشعر الحق ليس بالتعبير العادي عن عالم غير عادي، بل هو على العكس تمامًا، التعبير غير العادي عن عالم عادي^(١).

المبحث الثاني: رافد الشعر العربي الحديث.

رافد العناوين (١ - ٢)

عنوان القصيدة أو عنوان الكتاب هو أول ما يقع عليه النظر، باعتباره الواجهة الأمامية للعمل، وهو بمثابة عتبة الدخول التي يلج من خلالها القارئ لتصفح ما خلف هذا العنوان أو ذاك.

هذا الفعل الكتابي والإبداعي للنص الذي حرص عليه الشعراء في العصر الحديث منح النصوص قيمة أدبية إبداعية، وقد زاد حرص الشعراء المعاصرين والحداثيين على السواء على انتقاء أفضل العناوين لنصوصهم الشعرية كعلامة تميّز هذا العمل وتلخص ما فيه.

هذا التميز ملحوظ في شعر الثبتي، حيث انساق التناص الاقتباسي على عناوينه الشعرية، والذي جاء بدرجات مختلفة، وكذلك لوحظ هذا المنجز الإبداعي في علاقته مع عنونة بعض قصائد الشعراء الآخرين. هذا التناص الحاصل في نصوص الشاعر الثبتي يتحرك في ثلاثة مسارات:

المسار الأول: هو تشابه بدرجة كبيرة بين العناوين كقصيدة "قرين" ^(٢) الواقعة في ديوان "موقف الرمال" وتشابهه الكبير مع قصيدة "القرين" ^(٣) التي في ديوان "تضاريس"، ففي هذا التشابه الدقيق تطابق رغم أن العنوان الأول منكر، بينما جاء الثاني معرفًا، وكأن هاجس استحضار "القرين" الشعري هاجسًا يلازم الشاعر ويلحّ عليه في الاستحضار، لهذا أولى الشاعر هذين العنوانين أهمية بالغة لِمَا يحمله هذا الفهم المنبثق من التراث من دور في تكوين القصيدة من عالم العدم.

(١) أبطي، الانزياح واللغة الشعرية، علامات في النقد، د.ط، م١٤، ٥٤/٥٩.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣.

المسار الثاني: اقتراب العناوين الشعرية بعضها من بعض، وذلك حينما يكون أحد العناوين أكثر من كلمة، مثل قصيدة "أغنية" ^(١) في ديوان "موقف الرمال" وقصيدة "أغنية للرؤيا" ^(٢) من ديوان "تهجيتُ حلمًا.. تهجيتُ وهماً"، بالإضافة لقصيدة بعنوان "مرثية قصيدة" ^(٣) من ديوان "عاشقة الزمن الوردية" وقصيدة أخرى باسم "القصيدة" ^(٤) من نفس الديوان، إذ أن هذا التكتيك الإبداعي في انتقاء العناوين ومدى التقارب فيما بينها، يشير إلى أن هناك فهماً دلاليًا يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، حتى يحيل للرأي العابر للنصوص بأنه يدور في فلك لا يستطيع الخروج منه، لكنه في الحقيقة يحاول مدّ الجسور بين نصوصه الشعرية باعتبارها حالة إنسانية تتصاعد معه كلما تقدمت به السنون، وكلما نضجت معه التجربة الشعرية .

أما المسار الثالث: تباعد الفروع المعنونة والتقائها من بعيد، وهذا النوع يوحي بوجود خيوط خفية تحاول التسلسل لهذه العناوين للقبض عليها، كقصيدة "موقف الرمال وموقف الجناس" ^(٥) الكائنة في ديوان "موقف الرمال" وكذلك "أقول: الرمال ورأس النعامة" ^(٦) من ديوان "تهجيتُ حلمًا.. تهجيتُ وهماً" وكذلك ما بين قصيدتي "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" ^(٧) الواقعة في ديوان "تهجيتُ حلمًا.. تهجيتُ وهماً" و "ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء" ^(٨) الواقعة في ديوان "تهجيتُ حلمًا.. تهجيتُ وهماً" بالإضافة لقصيدة "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" وقصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام" ^(٩) المنشورة في ديوان "عاشقة الزمن الوردية" .

(١) المرجع السابق، ص ٣١ .

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٨٣ .

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨٣ .

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٩٧ .

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١١ .

(٦) المرجع السابق، ص ١٩٣ .

(٧) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٤١ .

(٨) المرجع السابق، ص ١٨٥ .

(٩) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٢٥ .

وما هذا الاستعمال الحاصل عند الثبتي، والذي تكرر معه من خلال اقتباسه وتناسه مع عدد من عناوين الشعراء الآخرين إنما تشير لكون هذه الحالة أشبه ما تكون بالظاهرة في اتخاذ الشعراء لهذه الاستراتيجية في تناص العناوين لديهم.

ما ينطبق على تناص الثبتي مع نفسه من خلال العناوين يتوافق مع مساراته التي حددناها في الأسطر السابقة، والتي سنعيدها هنا لكن مع الشعراء الآخرين:

المسار الأول: تشابه بدرجة كبيرة بين العناوين ، ومنها ما هو متطابق، حيث جاء هذا المسار في عدة نماذج كقصيدته التي تحمل اسم "الصدى"^(١) التي جاءت متوافقة مع قصيدة "الصدى" للشاعر محمود درويش^(٢)، وكذلك قصيدة "مسافة"^(٣) المتوافقة مع قصيدة "مسافة" للشاعر نزار قباني^(٤)، وهناك ما هو متفاوت، لكن بشكل خفيف كقصيدة "مسافر" لمحمود درويش^(٥) وكذلك قصيدة "إلى مسافة" للشاعر فاروق جويده^(٦)، وأيضاً قصيدة الثبتي "قلب"^(٧) وقصيدته الأخرى التي باسم "شاعر"^(٨)، وقد اجتمع كلا العناوين في عنوان قصيدة واحدة جاءت باسم "قلب شاعر" لفاروق جويده^(٩)، وهناك قصيدة بعنوان "المغني"^(١٠) للثبتي القريبة من اسم قصيدة "المغني الحزين" للشاعر فاروق جويده^(١١)، علاوة على قصيدة "قلب" السالفة الذكر للشاعر مع قصيدة "كان لي قلب" لفاروق جويده^(١٢) وقصيدة "القلب الحزين" للشاعر محمود حسن إسماعيل^(١٣) وقصيدة "نداء القلب" للشاعر علي محمود

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٧٥.

(٢) مولا، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، د.ط، ص ٩٩.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ص ٢٠٧.

(٤) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٦٣.

(٥) مولا، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، د.ط، ص ٩٩.

(٦) جويده، الأعمال الكاملة، ط٣، ص ٣١.

(٧) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١١٦.

(٨) المرجع السابق، ص ٢١٣.

(٩) جويده، الأعمال الكاملة، ط٣، ص ٥٧.

(١٠) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٦٧.

(١١) جويده، الأعمال الكاملة، ط٣، ص ٣٤٤.

(١٢) جويده، الأعمال الكاملة، ط٣، ص ٥٩.

(١٣) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط١، ص ٧١ / ١.

طه^(١) وقصيدة "الفرس"^(٢) للشاعر الثبتي القريية من قصيدة "فرس للغريب" لمحمود درويش^(٣)، وكذلك قصيدة "أغنية" للثبتي القريية من قصيدة "أغنية زفاف" لمحمود درويش^(٤) القريية كذلك من قصيدتي "أغنية للنيل"^(٥) و"أغنية للصحارى"^(٦) للشاعر محمود حسن إسماعيل، والقريية أيضا من قصيدة "أغنية الحب" لعلي محمود طه^(٧) وكذلك قصيدة الطير^(٨) المنشورة في ديوانه "موقف الرمال" القريية من "طير من الشرق" للشاعر محمود حسن إسماعيل^(٩) علاوة على قصيدة "الظمأ"^(١٠) في ديوانه "موقف الرمال" القريية من قصيدة "ظمأ العيون" لمحمود حسن إسماعيل^(١١)، كما أن هناك ثلاث قصائد للشاعر علي محمود طه، هي "ميلاد شاعر"^(١٢) و"الشاعر"^(١٣)، وقصيدة أخرى تحمل نفس العنوان^(١٤) تشابه قصيدة "شاعر" للثبتي التي تمت الإشارة لها في الأسطر السابقة .

ومن يتأمل هذا الشكل من العناوين سيكتشف بأن التجربة الشعرية رغم التفاوت الفردي فيما بينها، فإنها تسير في نسق متقارب يحاول استنطاق ما بالحياة من معانٍ وصور، ويعمل على استحضار ما يمكن استحضاره من الأبعاد الجمالية والفنية في تشكيل ماهية العالم الشعري.

أما المسار الثاني: تقارب عناوين القصائد بعضها من بعض بين الشاعر والشعراء الآخرين، وذلك عندما يكون العنوان يحمل أكثر من كلمة بالنسبة للشاعر، وهذا النوع يكاد أن يتوافق هنا مع المسار الذي

(١) طه، ديوان علي محمود طه، د.ط، ص ٣٢٧.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٧٧.

(٣) مولا، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، د.ط، ص ٧٧٨،

(٤) السابق ص ٥٨٣.

(٥) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ٣، ١ / ١٥٨٧.

(٦) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ٤ / ١٨٩٩.

(٧) طه، ديوان علي محمود طه، د.ط، ص ٢٣٣.

(٨) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٤٧.

(٩) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ٢ / ١٠٤٣.

(١٠) الثبتي، ديوان محمد الثبتي ط ١، ص ٤٩.

(١١) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١ / ٨١.

(١٢) طه، ديوان علي محمود طه، د.ط ص ١٧.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٥١.

(١٤) المرجع السابق، ص ٤٣٢.

قبله كون العناوين تكون أكثر اقتراباً، وأمثلة هذا المسار قصيدة " أغنية للرؤيا " للشاعر الثبتي المتشابه مع قصيدة "أغنية ذابلة"^(١) وقصيدة "أغنية من الكوخ"^(٢) للشاعر محمود حسن إسماعيل، وقصيدة " أغنية زفاف " لمحمود درويش^(٣) وقصيدة "أغنية الحب" لعلي محمود طه^(٤) وكذلك قصيدة "وجه من دخان"^(٥) في ديوان "عاشقة الزمن الوردية" القريبة من قصيدة "امرأة من دخان" لنزار قباني^(٦).

أما قصيدة "مرثية قصيدة" المنشورة في ديوان "عاشقة الزمن الوردية" فقد تشابهت مع العديد من عناوين النصوص الشعرية، مثل قصيدة "مرثية حلم" لفاروق جويدة^(٧) وأكثر من قصيدة لنزار قباني "القصيدة الشريرة" و "القصيدة المتوحشة" و "القصيدة البحرية" و "قصيدة الحزن" و "قصيدة واقعية"^(٨) وقصيدة "قصيدة سريلية" لنفس الشاعر^(٩).

وهذا الاتفاق المتقارب وغير المتفق عليه إنما يشير لتقارب الرؤى وتشابه الهموم واقتراب كينونة المسارات الشعرية^٩ وكأن هؤلاء الشعراء - وربما العديد ممن ينتهجون التجديد أو الحداثة - تتقارب فيما بينهم الخطوط، وربما تتداخل، وما هذا التقارب في طبيعة تشكيل هذه العناوين لدليل على خروج كل هذه التجارب من معين الحياة والنظر لشكل الحداثة وإن اختلفت تلك النظرات بين الشعراء.

ويأتي المسار الثالث: وفيه تتباعد العناوين بما لا يوحي بوجود تشابه فيما بين هذه العناوين، غير أن الخيوط المرتكزة على بعض الكلمات تربط هذه الفروع المتباعدة كقصيدة " شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" للثبتي^(١٠) قريبة من قصيدة "الرحيل" لفاروق جويدة^(١١) وقصيدة "مرثية قصيدة" للثبتي القريبة

(١) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ٢٧٧/١.

(٢) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١٢١٧/٢.

(٣) مولا، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، د.ط، ص ٥٨٣.

(٤) طه، ديوان علي محمود طه، د.ط، ص ٢٣٣.

(٥) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٢٧٣.

(٦) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ١ / ١٦١.

(٧) جويدة، الأعمال الكاملة، ط ٣، ص ٣٦٨.

(٨) تنظر هذه القصائد على التوالي، قباني الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٥١/١، ٦٥٢/١، ٤٧٧/١، ٧٠١ / ١، ٧٢٨/١.

(٩) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ١٣٢/٣.

(١٠) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٤١.

(١١) جويدة، الأعمال الكاملة، ط ٣، ص ٢٧١.

من قصيدة "مرثية غصن الزيتون" للشاعر محمود حسن إسماعيل^(١) وقصيدة "مساء وعشق وقناديل"^(٢) للثبيتي القريية من قصيدة "المساء" لنفس الشاعر السابق^(٣) والقريية من قصيدة "ليل وريح وحب" للشاعر نفسه^(٤) وقصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام"^(٥) القريية من "شاطئ التوبة" لذات الشاعر كذلك^(٦) والقريية كذلك من "الشاطئ المهجور" لعلي محمود طه^(٧) وقصيدة "وجه من دخان" للثبيتي القريية من قصيدة "إلى دخان الكوخ" لمحمود إسماعيل^(٨).

وهناك عناوين متقاربة لكن بشكل عكسي، أي أن التضاد هو الذي منحها هذا الاقتراب، مثل قصيدة "الفرس"^(٩) المنشورة في ديوان "تضاريس" المتضادة مع قصيدة "حصان" لنزار قباني^(١٠) وقصيدة "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" المنشورة في ديوان "عاشقة الزمن الوردية" مع قصيدة "دموع شهريار" لنزار قباني^(١١).

بعد هذا الاستقصاء يجدر القول بأن مثل هذه العناوين المتقاربة بين الشاعر والعديد من الشعراء الآخرين إنما هو وجه من أوجه التناص في شعره، وتدلُّ على تقارب التعاطي مع الشعر، وإن اختلفت الأساليب وتعددت المشارب، لكن السمة الحضارية المشتركة هي العامل المشترك بين كل أولئك الشعراء.

(١) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ٣، ١ / ٣٣١.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٦٧.

(٣) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ٣، ١ / ٩٧.

(٤) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١ / ٧١٩.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٢٥.

(٦) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ٢ / ١١٧٥.

(٧) طه، ديوان علي محمود طه، د.ط، ص ٨٤.

(٨) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١ / ٤٣١.

(٩) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧٧.

(١٠) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ٣ / ٤٩٧.

(١١) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ٢ / ٥٤٤.

رافد النص الشعري (٢ - ٢):

لا تكاد أوجه التناص مع الشعر المعاصر والحديث عند الثبتي حاضرة حضور التناص مع الشعر العربي القديم، وهذا الفعل التناصي إن دلَّ فإنما يدل على قرب التصاق الشاعر مع التاريخ والمضمون التراثي لهذا التاريخ، وهذا الشيء ظهر بجلاء مع التناصات التي تقاطعت مع شعر الثبتي فيما سبق من مباحث. تقنية التناص عند الثبتي تعتمد في أغلب ظواهرها في قلب المفهوم المتناص منه، ويعمل الشاعر في العديد من شواهد الشعريّة على عكس اتجاه الرؤية، حيث لا تكون بمثابة الظل لِمَا تَمَّ التناص منه، بل أشدُّ ما يحرص الثبتي أن يكون التناص منبثقاً من رؤيته الذاتية، لهذا تأتي تقاطعاته النصيّة تعنيه هو، وتمثل رؤيته هو، وما تلك الاستفادة التي يستفيدها من تلك النصوص الغائبة في نصوصه الحاضرة إلا كروافد معرفية تدعم ثقافته بالدرجة الأولى، في قصيدة "صوت من الصف الأخير" يقول^(١):

هَلْ كُنْتَ يَوْمًا فِي الْحَيَاةِ رَسُولًا أَمْ عَامِلًا فِي ظِلِّهَا مَجْهُولًا

إنه يتحدث عن حال المعلم، وكيف آلت به الظروف؟ وسحقته الأنظمة والقوانين؟ وضاع تحت عجلة العولمة؟ وهذا الاستعمال فيه تناص مع قول أمير الشعراء أحمد شوقي^(٢):

فَمُ لِلْمُعَلِّمِ وَفِيهِ التَّبْجِيلُ كَادَ الْمُعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولًا

فالشاعر هنا عكس المفهوم العام لبيت شوقي المشهور، والذي اقترن بحياة التعليم ومصير المعلم، غير أن الثبتي عمل على اجترار المعنى، لكنه قام بصياغته بشكل مغاير للمضمون الذي جاء به أمير الشعراء، وذلك أن شوقي كان يخضع للفهم التقليدي للحياة والواقع، بينما الثبتي، ومنذ كلاسيكيته المبكرة كان ينجح للتطوير والتجديد والاستعداد للانقلاب على الفهم التسطيحي للحياة وللشعر وللواقع

ويواصل الشاعر في نفس القصيدة^(٣)

قَالُوا بِأَنَّكَ فِي الْحَيَاةِ مُجَاهِدٌ تَبَنَيْتُنِي وَتُنَشِئُ أَنْفُسًا وَعُقُولًا
ضَحِكُوا لِشَوْقِي حِينَ قَالَ مُفْلِسًا "فَمُ لِلْمُعَلِّمِ وَفِيهِ التَّبْجِيلُ"

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٢٢١.

(٢) شوقي، الشوقيات، د.ط، ١/١٨٠.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٢٢٢.

هنا يبدو الاقتباس الذي لا مرية فيه " تَبْنِي وَتُنشِئُ أَنْفُسًا وَعُقُولًا - قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِيهِ التَّبْجِيلَا " وهو اجترار واضح لما قاله شوقي في لاميته الشهيرة عن المعلم والتعليم، ولم تكن تقنية التناص في هذا المنحى بحاجة لكثير من التفكير، فمجرد الاطلاع على قول أحمد شوقي ستوضح الأمور.

أعلمت أشرف أو أجل من الذي يبني وينشئ أنفسًا وعقولا^(١)

لقد ذهب الثبتي بأن شوقي كان " يتفلسف " في هذا المجال، ولم يكن يعبر عن ماهية الواقع، لكن الواقع يبدو مع شوقي أنه لم يكن يعبر عن ذاته بل كان يعبر عن الذات الجمعية، وكان يتكلم نيابة عن الجميع، لأن أغلب قصائده قصائد مناسبات، وكانت مما يُطلب منه، ولم تكن هذه القصائد في الغالب من بنات أفكاره كرؤى ذاتية تختص بالشاعر، بقدر ما هي في الأساس مضامين عامة تُطلب منه صياغتها شعرًا.

أما قول الثبتي " حينَ قَالَ مُفْلَسَفًا " لم يكن مجيء كلامه في المكان الصحيح، إنما تدلّ هذه العبارة على حسن ظن من الشاعر أكثر من كونها استقراء حقيقي عن طبيعة الحالة الشعرية لدى أمير الشعراء الذي كان صوت حكام مصر حينما كان شاعر البلاط، ثم شاعر الشعب عندما عاد من المنفى.

ويواصل الثبتي الحديث عن حال المعلم في نفس القصيدة^(٢)

وجلوتَ عن عينيه كُلَّ غشاوةٍ ووهبتُهُ زهرَ الشبابِ دليلاً

يظهر التناص مع شوقي كذلك، لاسيما أن القصيدة برمتها تنبثق من رؤية شوقي للعلم والتعليم، غير أن الشاعر محمد الثبتي لم يكن يسير في هذا المجال كظل ظاهري أو خفي لشوقي، بل كان يستمد الروح منه، لكن وفق سياقاته الخاصة به، والتي تمثل رؤيته الذاتية بهذا المجال.

في الكلام السابق يظهر التناص مع شوقي^(٣):

أخرجتَ هذا العقلَ من ظلماتِهِ وهديتُهُ النورَ المبينَ سبيلاً

ففي هذا التوافق بين الطرفين -شوقي والثبتي- تبدو عناصر الالتقاء أكثر مما سبق مما تمّ الاستشهاد به آنفًا، لكن المتأمل في حال بيت شوقي وبيت الثبتي سيجد اختلافًا من حيث المضمون

(١) شوقي، الشوقيات، د.ط، ١/١٨٠.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٢٢٢.

(٣) شوقي، الشوقيات، د.ط، ١/١٨٠.

والرؤية، فشوقي كان يتحدث في الشطر الأول عن العقل وما يعانیه من ظلمة، بينما كان الثبتي يتحدث عن العين وما يمرّ بها من غشاوة. العقل مرتبط بالمضمون والتصوّر النمطي للحياة، بينما العين مرتبطة بذات الواقع الذي تراه أمامها، كما أن الواقع مطالعته ثابتة، في الوقت الذي تعتبر فيه مشاهدات العين متحركة.

أما في الشطر الثاني عند شوقي فيكاد المعنى متوافقاً مع الشطر الأول، أي أنه امتداد له وحالة استنتاجية منطقية لما أورده في الشطر الأول، أما الحال عند الثبتي، ففيه حركة اندفاعية نحو الأمام، لأن العين المشاهدة الراصدة منحتة "زهر الشباب" وتحوّلت الغشاوة إلى دليل يضيء الدرب للسالكين. هذا الفهم المختلف عند الشاعرين إنما مرّده طبيعة شعر كل واحد منهما، فقد امتاز شوقي بأنه شاعر غيره، ولم يكن شاعر ذاته، حيث "كان شاعر عباس، فأصبح شاعر الشعب المصري، بل شاعر الشعوب العربية كلها، ينبض قلبه بأحلامها وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورا. أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديما ولا حديثا. اذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائما أن يخضع لغيره في صنع شعره" ^(١)، وهذا الشيء لم يكن عند الثبتي الذي كان ينتصر لذاتيته، ويكتب وفق ما يمليه عليه هاجسه الشعري.

وفي الفقرة التالية، يظهر شكل تناص الخفاء عند الشاعر، وذلك عندما يقول ^(٢):

يا مزنةً أوجزتِ صخب العشبِ

وافتتحتِ للهواجرِ ظلاً

أسميكِ

قارئة الرّملي

عرّافة العشي

أفضحُ عُريكِ للسنواتِ

أفسّر صمتكِ للشاطئينِ

(١) ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، د.ط، ص ٣٩، ٤٠.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٠٧.

من يقرأ هذه المقطوعة الشعرية فسيجد فيها تناص مع قصيدة قارئة الفنجان لنزار قباني^(١)، لكن هذا التناص لا يكاد أن يكون ظاهرًا، بل هو تناص مع الجو العام للنص، تناص استشرافي غير ناطق، كأن روحه الشعرية في هذا الكلام تلامس روح قباني في قصيدته، وإن لم يكن بالإمكان الوقوف على عناصر التقاء شعرية مباشرة من خلال الكلمات أو الأسطر، فإن تقارب الجوّين الشعريين هو الذي دعانا للميل لهذا الاتجاه.

ويستمر تناص الشاعر مع نزار قباني، فيقول^(٢):

قلق الفيروز في عينيك يا عنقاء.....

سرٌّ لا يقال

قلق الفيروز في عينيك

شيءٌ من بقايا الوحي..

من ذعر الرمال

حيث يقول نزار قباني^(٣):

لا تسأليني من أنا... هل أحبها؟

عينيك، إني منهما.. لهما

ألديّ مرأتان من ذهب

ويقال لي، لا أعتني بهما

أستغفر الفيروز... كيف أنا؟

أنسى الذي بيني وبينها

يظهر تأثر الشاعر الثبتي بنزار قباني ليس على مستوى توافقه الكبير مع عناوين نصوصه - كما مرّ معنا- بل حتى على مستوى حضور المرأة عنده، غير أن الأخير منح جوهرية الحياة وهي المرأة كل شعره وشعوره، حيث لم يشغله عنها شاغل، فقد كان يمعن النظر إليها، ويجد متعته في التقاط كل ما يتصل بها، وحينما تعوزه الحيلة لبلوغ ما يريد، كان خياله يرفده حينما يستعصي عليه الواقع.

(١) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ١/ ٦٤٨، ١/ ٦٤٩، ١/ ٦٥٠، ١/ ٦٥١.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٩٠.

(٣) قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ١/ ٣٩٩.

بينما كانت المرأة بالنسبة للثبتي حالة روحانية أكثر من كونها مخزوناً جسدياً للجنس كما هو الحال عند نزار، وربما أن اختلاف الظروف الجيوسياسية بين الشعراء هي التي وضعت بينهما هذا البرزخ، فالثبتي كان يعيش في الصحراء الداعية للمحافظة، بينما كان قباني ابن دمشق المقبلة على التحرر، علاوة على تنقلاته بين المدن والبلدان كممثل دبلوماسي لبلاده كذلك.

ويظهر تناص خفي بين ما قاله الثبتي وما قاله قباني، وهذا النص القباني الغائب في نص الثبتي تظهر فيه رؤية كل شاعر للحياة، فقصيدة نزار "حببتي" تدور حول المرأة، بينما قصيدة الثبتي "ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء"^(١) التي من ضمنها المقطع السابق للشاعر، إنما تشير لارتباط النص بالأسطورة أكثر من نص نزار المتناس مع الواقع، إذ أن "ليلة الحلم" مؤشر على عدم ارتباط القسم الأول من العنوان بعالم اليقظة، بينما "تفاصيل العنقاء" دليل على ارتباطه الوثيق بعالم الأساطير - والتي سوف يأتي مجال للحديث عن هذا الجانب في الفصل التالي بحول الله -.

يقول الشاعر في نصّه "البابلي"^(٢):

مسّه الضرُّ هذا البعيد القريب المسجّي

بأجنحة الطير

شاخت على ساعديه الطحالب

والنمل يأكل اجفانه

والذباب

ففي هذه الفقرة الشعرية نلمح تناصاً خفياً مع قول محمود حسن إسماعيل^(٣):

مسافر زاده الخيالُ والسحر والعطر والظلالُ

ظمان والكأس في يديه والحب والفن والجمالُ

شابت على أرضه الليالي وضيعت عمرها الجبالُ

وسر الجمال في النصين، وكذلك بين التناصين، أن نص الثبتي جاء باسم "البابلي" بينما نص محمود حسن إسماعيل باسم "النيل" والبابلي مرتبط بمدينة "بابل" الواقعة على ضفاف نهر الفرات، أي

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٩٠، ١٨٩، ١٨٨، ١٩١.

(٢) المرجع السابق، ص ٨١. وقد تكرر هذا الكلام في صفحات أخرى، وهي ص ٨٣، ٨٥، ٨٧، ٨٩.

(٣) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١ / ٧٢٩.

أن كلا النصين مرتبط بالماء الذي هو سرّ الحياة وعنصر الوجود الأول، لكن النص الغائب متعلق بالنهر بشكل مباشر، بينما النص الأول متعلق بشكل غير مباشر بالنهر، وهذا الشيء من الأمور الفنية الدقيقة التي تعمق من سر جمال تجربة الثبيتي التي تعتمد على الطرح غير المباشر، بالإضافة لكونه حينما يركز على التناص فإنه يأتي به بشكل مغاير عن حاله الأصلية.

فالبابلي الذي يمثل الإنساني - معاصرًا كان أو حالة أسطورية - فإنه يشير لحرص الشاعر على توثيق العرى مع الإنسان ذي القوة الفاعلة، عكس ما قام به النص الغائب من استحضر النيل الرافد لبقاء الإنسان، كما أن كلا المدلولين لهما ارتباط بالتاريخ والجغرافيا وعالم الأساطير، وهذا مما يقوّي الصلة بين النص الحاضر والنص الغائب.

ولم يحضر الشاعر محمود حسن إسماعيل هذه المرة فقط، بل كان له تواجد آخر في تقنية التناص عند الثبيتي، وذلك في قوله (١):

زورقٌ يأتي من الصحراء ممشوقاً كماردٍ
كشهاب فصلته الريح من قلب عطاردٍ
ينبزي كالهمس، كالرؤيا...

يخلق كالنعاس

جاء محمولاً على موج الرّمال

جاء منحوتاً على ريح الشمال

جاء كالليل الغريب

جاء كالصبح المريب

فيه من رائحة الفردوس أسرارٌ مضيئة

ومصايحُ جريئة

فيه نُهرٌ من رحيق لا يزول

فيه أطفالٌ وأشباهُ وخوفٌ وذهولٌ

فيه أصوات تقول

ليلة الحلم الطويلة

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٨٧، ١٨٨.

ليلة الحلم الجليلة

ألفُ عمرٍ

ألفُ شهرٍ

ألفُ ليلة

من يتفحص هذه المعزوفة الشعرية للشاعر فسيلمح فيها هذا التناص الخفي الذي لا يكاد أن يبين في أبيات محمود حسن إسماعيل^(١):

أنتِ لحنٌ على فمي عبقرئُ وأنا في حدائق الله بلبلُ
أقبلني قبل أن تميل بنا الريح ويهوي بنا الفناء المعجلُ
زورقي في الوجود حيرانٍ شاكٍ مثقلٌ بالأسي شريدٌ مضللُ
أزعجته الرياح واغتاله الليل بجنحٍ من الدياتير مسبلُ
أقبلني يا غرامٍ روحي فالشط بعيدٌ والروح باليأس مثقلُ

هناك التقاء خفي بين كلا الزورقين، فزورق الثبتي مندفع وفيه انفعال صاحب، يمتزج بالصحراء ويعانق ضجيجه أزيز الريح، ويعلو في الفضاء، لكنه كذلك يميل للانغماس بالهمس والرؤيا والصبح المضيء ، بينما زورق محمود إسماعيل زورق حالم مخلق، زورق أثقله الحب والغرام، فهو "حيران شاكٍ" وكذلك "مثقلٌ بالأسي شريدٌ مضللٌ" علاوة على ذلك فزورق الثبتي يبحث عن حقيقة الوجود، بينما زورق إسماعيل منغمس بوجود الحقيقة، زورق الثبتي يحفر بالصحراء ويحاول الخروج من عباءة الليل لملامسة الصباح ، في الوقت الذي كان زورق محمود إسماعيل ساجحًا يترنم، يعكس ما بروح الشاعر من شاعرية مجنحة تهم بأسرار الوجود.

وبعد هذا الخلاف فإن كلا الزورقين يرتبطان بأجواء متشابهة رغم انطلاقيهما من بيئتين مختلفتين، وذلك أن الزورق الأول زورق صحراوي متخيّل بينما الزورق الآخر بحري متماس مع الحقيقة، أما التشابه فكلاهما مرتبط بأجواء الليل وبشاعة الوجود، حيث كان الزورق الأول "جاء كالليل الغريب - جاء كالصبح المريب" بينما الزورق الآخر " زورقي في الوجود حيران شاكٍ - واغتاله الليل بجنحٍ من الدياتير مسبلٌ " فهذا التقارب الروحي بين الحالتين في التعامل الفني في النظر لطبيعة زورق الشعارين ، وذلك

(١) إسماعيل، الأعمال الكاملة، ط ١، ١ / ٢٥٧.

بسبب اقتراب كلٍّ منهما من الانغماس بسر الوجود ، كلٌّ وفق طريقته ، غير أن الثبتي – كما قلنا عنه سابقاً ونقول – يستفيد من النصوص الغائبة ويعمل على امتصاصها ومن ثم إعادة خلقها من جديد ، لكن وفق رؤيته الذاتية المعتمدة على النظر التجريدي للحياة وللواقع ، وفي طريقة تعامله مع الشعر . وكما بدأ الموضوع هنا بالتناسخ مع أحمد شوقي ، سيتم اختتامه بنفس الشاعر ، لكن التناسخ هنا تناسخ خفيٍّ ، حيث يقول الثبتي (١) :

هائِها يا صاح ، شَقراءِ التصايي من سنا الأفراح والنور المذاب
يتجلى حولها "الربع" ، إذا ما شرق الليل بتدليل الرباب
هائِها كالشمسِ تمتاح انتظاري وتذيبُ الوجدَ في عمقِ اغترابي
واسقني من ضوئها المحموم حتى يرثمي الشَّيخُ على صدرِ الروابي

في هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن الخمرة ، ويصف حينه لها كعادة الشعراء العرب عبر العصور ، واصفاً حالها بأنها "شقراء" يخلق حولها الرفاق مجتمعين ، متحدثاً عنها بأنها كوهج الشمس الذي بيدد حلقة ليل انتظاره المرير . وهذا التعاطي يشير لأبيات أحمد شوقي المشتاق للخمرة بعد انقضاء شهر رمضان المبارك ، يقول (٢) :

رمضان ولى هائِها يا ساقى مشتاقاً تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثرهُ على ألافها وأقلهُ في طاعة الخلاق
الله غفار الذنوبِ جميعها إن كان ثمَّ من الذنوبِ بواقى
بالأمس قد كنا سجينى طاعةٍ واليوم منَّ العيد بالإطلاق

الأفراح التي امتزجت بخمرة الثبتي ، تحولت للعيد بعد فراق رمضان بالنسبة لشوقي ، غير أن شوقي ربط الأمور بالذنوب والطاعة وشهر رمضان وقدم العيد ، وهذا ما لم يكن به الحال عند الثبتي ، وذلك أن شوقي شاعر يحسب حساب غيره ويحاول ألا يكون في معزل عن الجميع ، وما يحملون من مضامين دينية وحياتية ، وهو على النقيض من الثبتي المستسلم لإشباع ذاته ، لأن كل شاعر ينطلق من

(١) الثبتي ، محمد ، ديوان محمد الثبتي ، ط ١ ، ص ١٧٥ .

(٢) شوقي ، الشوقيات ، د. ط ، ٧٧/٢ .

مدرسته الفنية، فالثبتي ينجح في هذا النص للتجديد رغم كون النص نصاً عمودياً، بينما شوقي غارق لأذنيه بالتقليدية.

حينما يستمر المرء بقراءة قصيدة شوقي فسيلاحظ وجود تشابه خفيّ كذلك بين الأجواء المحيطة بعالم الشراب^(١)

ضحكت إليّ من السرور ولم تزل بنت الكروم كريمة الأعراق
هات اسقنيها غير ذات عواقبٍ حتى نُرَاع لصيحة الصقّاق
صِرفاً مسلطة الشُعاع كأنما من وجنتيك تُدار والأحداق
حمراء أو صفراء إن كريمها كالغيد، كل مليحة بمذاق
وحذارٍ من دمها الزكيّ تريّفهُ يكفيك يا قاسي دُم العشاقي
لا تقني إلا دهاقاً إنني أسقى بكأسٍ في الهموم دهاق
فلعلّ سلطان المدامة مخرجي من عالمٍ لم يحو غير نفاق

فهذا الجو العام للأبيات يشير لِمَا كانت عليه أبيات الثبتي، وذلك بما تفعله الخمرة من طرب في المكان وتطريب في نفسية الشارب لها، حيث كانت أبيات الثبتي تنقل صاحبها من طور لطور، وتضفي على الشيخ الكبير النشوة، وهذا ما صنعته الخمرة عند شوقي حينما ظل يتأملها ويناجيها مناجاة المحبِّ لحبيبه.

المبحث الثالث: رافد التراث الشعبي.

الجذر اللغوي للتراث أو الموروث هو الفعل الثلاثي "ورث"، جاء عن هذا المعنى في لسان العرب: قال أبو زيد: "ورث فلانٌ أباه يرثه وراثته وميراثاً وميراثاً. ويقال: ورثت فلاناً مالاً أرثه ورثاً وورثاً إذا مات مؤرثتك، فصار ميراثه لك"^(٢)، وقد جاء في محكم التنزيل على لسان نبي الله زكريا -عليه السلام- ﴿وإني خفتُ الموالِي من ورأني وكأنتِ امرأتِي عاقراً فهَبْ لي من لَدُنكَ وليّاً﴾^(٣)، ومعناه أن "يبقى بعدي فيصير له

(١) شوقي، الشوقيات، د.ط، ٧٨/٢.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "ورث".

(٣) سورة مريم: ٥، ٦.

ميراثي" (١). وجاء عند ابن فارس بأنه الشيء الذي يكون لك وتقوم به ثم يصير إلي آخرين بنسب أو بسبب (٢).

أما معناه الاصطلاحي، فهو "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي والتاريخي، والخلقي، يوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت علي تكوين هذا التراث واغناثه" (٣).

ولقد كان للأدب الشعبي المعروف في إقليم الخليج وشبه الجزيرة العربية، باسم الشعر النبطي حضوراً ملفت الانتباه لدى الشاعر محمد الثبيتي، يقول الشاعر محمد الثبيتي (٤):

ضميني،

ثم أوقفني في الرمال

يظهر التناص مع بيت شعبي من موروث منطقة نجران، لا يُعرف قائله

ضميني، ضميني، من شمال ومن يمين ضميني ضمة صغيرٍ يجبونه هله (٥)

كما أنه يوجد تناص آخر في هذه القصيدة، إذ يقول الشاعر محمد الثبيتي (٦):

أَنْتَ افْتَرَعْتَ بَنَاتَ النَّوَى

وَرَفَعْتَ النَّوَامِيْسَ

هُنَّ اعْتَرَفْنَ بِسِرِّ النَّوَى

وَعَرَفْنَ النَّوَامِيْسَ

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "ورث".

(٢) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، د.ط، ٦ / ١٠٥.

(٣) عبد النور، المعجم الأدبي، القسم الأول، ط ٢، ص ٦٣.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١١.

(٥) هذا البيت ضمن قصيدة مشهورة ومنتشرة بين الناس شعبياً، لم أستطع الوقوف على مصدر كتابي نُشرت به لتوثيقه، وقد سمعتُ من بعض المهتمين بالتراث عن منطقة نجران بأنه نص تراثي لا يُعرف قائله، لكن تمت إضافة بعض الأبيات الشعرية عليه فيما بعد.

(٦) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١١، ١٢.

فكلمة "النواميس" معروفة شعبياً في شبه الجزيرة العربية، وتعني كل ما يتباهى به الرجل و"يتنومس" به - أي يفتخر - قد تناص قول الشاعر مع ما قاله الشاعر تركي بن حميد (١):

حنّا ندور للفخر والنواميس ونمشي بجرّة صاملين العزوم

يقول الشاعر محمد الثبيتي (٢):

يا وارد الماء علّ المطايا

وصبّ لنا وطناً في عيون الصبايا

فقد وردت عبارة "يا وارد الماء" وفيها تناص مع أغنية شعبية حجازية تراثية لا يعرف ناظمها

الأصلي، تتداخل فيها الأصوات الموسيقية بين البيت والذي يليه، يقول ذلك الشاعر المجهول (٣):

سليم سليم كيف اسوي بمحبوبي تلقى الخلا واعطى المفاتيح عبدالله

يا وارد الماء وأسقني شربيت

واللي سقاني ما يخاف الله

ثم يأتي تناصان اثنان، وذلك في قوله (٤)

أدرْ مُهَجَّةَ الصُّبْحِ

صُبَّ لَنَا وَطَنًا فِي الكُؤُوسِ

يُدِيرُ الرُّؤُوسِ

وَزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حَتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةُ

إلى قوله:

وَقَلِّبْ مَوَاجِعَنَا فَوْقَ جَمْرِ العَضَا

ثُمَّ هَاتِ الرِّبَابَةَ

(١) الوديناني، تاريخ الحمدة زعماء عتيبة ونسب واعلام قبيلة المقطة دراسة تاريخية وثائقية، ط ١، ٢/١٠٣٥.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٠٤، ١٠٥.

(٣) الجحدلي، موسوعة الألعاب الشعبية، الجزء الأول، الخبتي والرجيعي، ص ١٥١. ويلاحظ القاري اختلاف الوزن في البيت

الثاني عمّا هو الحال عليه في البيت الأول، حيث ينتقل اللحن من فن شعبي لفن شعبي آخر، وهذا الوضع يُعتبر من صميم

الموروث الحجازي الشعبي.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٩٧.

هَاتِ الرَّبَابَةَ:

لقد تعنى الشاعر بنوع من أنواع القهوة، اسمها " الشاذلية " المنسوبة إلى " علي بن عمر الشاذلي أحد متصوفي اليمن في القرن التاسع، وقد عُدَّ اكتشافه القهوة أحد فضائله التي أخذت عنه بالاعتقاد والمزية"^(١)، وحال هذه القهوة كحال سائر أنواع القهوة العربية الأخرى التي يتم عملها بطريقة خاصة^(٢). ففي هذه الأبيات تناص مع قول الشاعر تركي بن حميد^(٣)

إن كان ما تَرثَ يدِينا فعَايلَ يحرم علينا شربة الشاذلية

أما التناص الآخر فقد جاء مع قوله "ثُمَّ هَاتِ الرَّبَابَةَ/ هَاتِ الرَّبَابَةَ"، وهذه الربابة آلة موسيقية بدوية أحادية الوتر، حيث يقول البيت الشعبي القديم الذي لا يُعرف اسم قائله^(٤):

يا بنت لا يعجبك صوت الربابة تراه جلد " حويّر " فوق عيدان^(٥)

ومن أوجه استعمال الأدب الشعبي عند الثبتي، هذا التوظيف الذي جاء به كما هو من الشعر النبطي القديم، حيث يقول الشاعر^(٦):

حين يصحو الحبّ في عينيك

دفعاً وظلالاً

وصباحاً حائراً

يلقي على الكونِ سؤالاً

ينتشي سيني المحلّى في يميني

وتغنيني العشيّات الثمالي:

(كريم يا نو بروقه تلالا)

(١) السريحي، غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم، د.ط، ص ١١٢.

(٢) يُطلق على لون هذه القهوة - شعبياً - باللون " الأشعل " وهو لون بين الأسود والأصفر والأحمر، ويكون معها الهيل أو العويدي - أي المسمار - أو الزعفران الذي لا يكون دائماً معها بالضرورة، أما في مناطق شمال شبه الجزيرة العربية وفي بوادي العراق والشام فإنها تمتاز بالسواد الشديد، وهي في كل الأحوال تمتاز بطعمها المر.

(٣) الوديناني، تاريخ الحمدة زعماء عتيبة ونسب واعلام قبيلة المقطة دراسة تاريخية وثائقية، ط ١، ١١٢٣ / ٢.

(٤) جريدة الأنباء الكويتية، السبت ٢٤ / ١٢ / ٢٠١١ م.

(٥) حويّر: تصغير حوار، والحوار ولد الناقة الصغير - عيدان: أعواد.

(٦) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٧٦.

نوِّ ورا نوِّ وبرىِّ ورا برِّ

قالوا: كما مبسم "هيا" قلت: لا لا

بين البروق وبين مبسم "هيا" فرق)

هذا الكلام الموجود في الأسطر الأربعة الأخيرة من قصيدة "فواصل من لحن بدوي قديم" للشاعر محمد الشيبتي مقتبسة كما هي من قصيدة للشاعر النبطي القديم محسن الهزاني^(١)، وهذا يمثل التداخل النصي ، أو " التواجد اللغوي " - على حد تعبير جيرار - وهو دخول نص بنص آخر عن طريق الإيراد الواضح لنص متقدم أو محدد ووضعه بين هلالين مزدوجين^(٢) .

المبحث الرابع: رافد الأمثال العربية.

المثل هو "قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة"^(٣)، وهناك اعتقاد بأن " كل مثل يصلح بأن يكون موضوعاً لعمل أدبي كبير، إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله ، فيعيش تجربة المثل، ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً دقيقاً"^(٤)، وعلى هذا الأساس يلجأ الشاعر لتوظيف الأمثال لتقوية بناء النص الشعري لديه، من أجل أن تصل الفكرة للمتلقى بشكل موجز ، وهذا الإجراء المتبع في مثل هذه الأحوال يدخل تحت مظلة التناص الشعري.

وهناك من الناس من يخلط بين المثل والحكمة للتشابه الكبير بينهما؛ لأن المثل يمثل خلاصة تجربة إنسانية معينة ، وقد فرقت الباحثة نبيلة إبراهيم بين الحكم والأمثال - دون أن تسمي الحكم باسمها، مكتفية بالقول عنها باسم "التعبيرات الشعبية الشائعة" التي هي بطبيعة الحال: الحكم، حيث تقول: من الواضح أن هذه التعبيرات تمتلك بعض الخصائص الفنية للمثل، ومع ذلك فهي لاتعد أمثالا فنحن لا نتفوه بها في نهاية تجربة عشناها وإنما نتفوه بها على سبيل تأكيد الموقف وتوضيحه، فهي أقرب إلى باب الكنايات والتعبيرات الشعبية منها إلى باب الأمثال ومن ثم فلا يحق لنا أن نخلط بينها وبين الأمثال بأيّ حال من الأحوال^(٥).

(١) الهزاني، الشاعر محسن الهزاني، نسبه، موطنه، حياته، شعره، د.ط، ص ١٤٨.

(٢) جينيت مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، د.ط، ص ٩٠.

(٣) إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.ط، ص ١٤٤.

(٤) السابق، ص ١٤٤.

(٥) إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.ط، ص ١٥٣.

يقول الشاعر محمد الثبيتي^(١):

أَعْلَمُ أَنَّكَ

شَبَبْتَ عَنِ الطَّوْقِ

عَامَرْتَ فِي حَلَبَاتِ التَّحَدِّيِّ

صَرْتِ وُجُوداً تُثِيرُ الْعَضْبَ

وَصَرْتِ وُجُوداً يُحْرِكُ فِي اللَّيْلِ

أَفْقاً جَدِيداً

وَيَحْفِقُ أَجْنَحَةً مِنْ هَبِّ

ويظهر التناص في قول الشاعر "شَبَبْتَ عَنِ الطَّوْقِ" مع المثل العربي القديم "شَبَّ عَمْرُؤُ عَنِ الطَّوْقِ" ويُضرب هذا المثل لتزيين الكبير بزينة الصغير، وقد قاله الملك جنديمة في عمرو بن عددي^(٢).

ويتواصل توظيف الشاعر لأنواع مختلفة من الأمثال العربية، كقوله^(٣):

ابتداءً من الشيبِ حتى هديل الأباريقِ

تسترسلُ اللغة الحجريةُ

بيضاء كالقارِ ..

نافرة كعروق الزجاجِ

ويتجلى التناص في قوله "ابتداءً من الشيبِ" و"بيضاء كالقارِ" وفي هذا الشأن يقول الجاحظ:
"وقد جرى المثل في تبعيد الشيء: لا ترى ذلك حتى يبيض القار ويشيب الغراب"^(٤)، حيث يتضح مدى تمكن الشاعر الثبيتي من توظيف التراث، وإعادة خلقه من جديد بروح تنمهي مع العصرنة والحدثة.

وتعدد استحضار المثل في شعر الثبيتي، ظهوراً و إخفاءً، ومن أوجه هذا الاختفاء، قوله^(٥):

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٣٦.

(٢) العسكري، جمهرة الأمثال، ط٢، ١ / ٥٤٧.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٦٧.

(٤) الجاحظ، رسائل الجاحظ، د.ط، ١ / ٢٠٦. وكذلك الجاحظ، الحيوان، د.ط، ٥ / ٥٢٨.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٦٥.

لدى سادن الوقت تشرق بي

جرعة الماء..

تجنح بي طرقات الوباء..

تلاحقني تمتات البسوس

حيث تظهر صورة "البسوس" بشؤمها المعروف الذي حمل اسم "حرب البسوس" تلك الحرب العربية - العربية التي دارت رحاها بين بعض أحياء بكر وتغلب، استمرت أربعين سنة واشتملت على عدة أيام، هي: يوم النهى، يوم الذنائب، يوم واردات، يوم عنيزة، يوم القصيبات، يوم تحلاق اللمم^(١)، ونظرًا لِمَا حملته من شؤم اقترن بها المثل العربي "أشأم من البسوس"^(٢)، وقد قام الشاعر بتوظيف هذا المثل القديم خير توظيف، مستعينًا بثقله الرمزي وإيحائه الأسطوري، ولسان حاله يقول: ما أشبه الليلة بالبارحة!.

هذا الاستحضار لمدلول الشؤم في تجربة الشاعر، لا يقف عند هذا الشاهد التاريخي، حيث

يقول في نص آخر^(٣):

وداحس!؟

ماذا دهاه

أما زالٍ يحجل من كبوات الرّهانِ

ويعسح آثامُهُ في جبينِ

الرّمانُ

ومن المعلوم أن حرب داحس والغبراء نشبت بين قبيلتي عبس وذبيان، وكانت الحرب بينهما سجالاتاً، وقد اشتملت هذه الحرب على أيام بين الطرفين، هي: المريفب، وذبي حساء، واليعمرية، والهباءة، وفروق، وقطن^(٤)، حتى ضربت فيها العرب المثل، فقال: "أشأم من داحس"^(٥)، وقد كان هذا

(١) جاد المولى، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، د.ط، ص ١٤٢.

(٢) العسكري، جمهرة الأمثال، ط ٢، ١/٥٥٦.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٨٠.

(٤) جاد المولى، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، د.ط، هامش ص ٢٤٦.

(٥) العسكري، أجمهرة الأمثال، ط ١، ٢/٥٥٦.

الاستحضار منسجماً مع ما وصلت إليه الأمة العربية من تشظيات وتصدعات عدة على مختلف الأصعدة، إذ توقف الشاعر عند شكل من أشكال التزيف العربي المتواصل فيقول^(١):

يوم بجفر الهباءة

تحمل أوزاره غطفان

ويوم " جفر الهباءة " كان لعبس على ذبيان فقد وضعت فيهم بنو عبس السلاح، وقتلوا منهم رجالاً كثيرين، منهم سيد غطفان، حتى ناشدتهم بنو ذبيان البقية^(٢)، إنما استحضره من قبل أن العرب أصبحوا يفقدون رجالهم بأيديهم، أكثر بكثير من فقدائهم على أيدي أعدائهم وخصومهم.

ويتواصل الثبتي مع مسلسل عالم الأمثال، حيث يقول^(٣) :

كان يثوي بقربي حزينا

ويطوي على ألم ساعده

قلت من؟!!

قال: حاتم طيء.. وأنت؟!!

قلت: أنا معن بن زائدة!!

ففي هذا الكلام جمع الشاعر بين رمزين عربيين، الأول: عربي جاهلي اشتهر بالكرم ، بينما الثاني : عربي مسلم اشتهر بالإباء ومجاهدة أعداء الخلافة العباسية ، والذي قال فيه الشاعر مروان بن أبي حفصة^(٤) :

معنُ بنُ زائدة الذي زادت به شرفاً على شرفِ بنو شيبانِ

لكن الرمز "حاتم" بلغت شهرته الآفاق، أكثر من "معنُ بنُ زائدة الشيباني" رغم علو كعب الأخير وعظيم قدره، حيث جاء في حاتم المثل العربي "أجود من حاتم" وهو حاتم بن عبد الله بن سعد الطائي^(٥) الذي صار مضرِباً للكرم والجود عند العرب في جاهليتهم وإسلامهم.

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص١٧٩.

(٢) جاد المولى، أيام العرب في الجاهلية، د.ط، ص٢٦٣.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص٣٦.

(٤) عطوان، شعر مروان بن أبي حفصة، ط٣، ص١٠٦.

(٥) العسكري، جمهرة الأمثال، ط٢، ١/٣٣٦.

كذلك يتواصل استحضر المثل عند الثبتي، كلما يتوغل المرء في تصفح أعماله الشعرية، حيث

يقول (١):

ترى يا ابنة العمِّ

ماذا جرى؟

وهل حمّد القوم عند الصباح

السُّرى

وقد أعاد الثبتي توظيف المثل العربي القديم " عند الصباح يحمّد القوم السُّرى " وهذا المثل يقال بأن أول من قاله الصحابي الجليل خالد بن الوليد لما بعث إليه أبو بكر - رضي الله عنهما - وهو بالعراق: أن سر إلى الشام. فأراد سلوك المفازة، فقال له رافع بن عمير الطائي: قد سلكتها في الجاهلية، وهي خمّس للإبل الواردة، ولا أظنك تقدر عليها إلا أن تحمّل الماء، فاشتري مائة شارب فعطّشها، ثم سقاها الماء حتى رويت، ثم كعم أفواها لئلا ترعى، ثم سلكت المفازة حتى إذا مضى يومان وخاف العطش على الناس والحيل وحشي أن يذهب ما في بطون الإبل نحر الإبل، واستخرج ما في بطونها من الماء، فسقى الناس والحيل، ومضى، فلما كان في الليلة الرابعة قال رافع: انظروا هل ترون سدرًا عظامًا؟ فإن رأيتموها وإلا فهو الهلاك، فنظر الناس فرأوا السدر فكبر وكبر الناس، ثم تجمعوا على الماء، فقال خالد (٢):

لله درُّ رافع أنى اهتدى فوز من قراقر إلى سوى

خمّسًا إذا سار به الجيش بكى ما سارها من قبله إنس يرى

عند الصباح يحمّد القوم السُّرى وتنجلي عنهم عيابات الكرى

ومعنى هذا المثل بأن الذي يسري - أي يمشي - ليلًا يحمّد مسيره إذا أصبح وطلع النهار، وهذا الكلام فيه حثّ المسير وعدم الخلود للنوم، والاستسلام لليأس .

ومن خلال ما سبق التطرق له يبدو أن الشاعر محمد الثبتي حينما اتكأ على الأمثال العربية ، بما تحمله من زخم تراثي ، وعمق في التعامل مع الموروث بكل تداعياته ، إنما كان يريد الرقي بالحس الجمالي والفني لدي الإنسان فوق هذه الصحراء ، وهذا واضح بجلاء من خلال استدعائه الكثير من

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ١٨٠.

(٢) البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، د.ط، ص ٣٢٥.

أمثال هذه الشخصيات القومية والتاريخية والدينية ، وكأن لسان حاله يقول بأن " الشاعر في العالم العربي، وفي ظلّ الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالب بدورين: دورٌ فنيّ، أن يكون شاعراً، ودور وطنيّ، أن يكون موظّفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية ، وليس عن طريق الصياح والصراخ وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة ، وايقاظ إحساسها بالانتماء ، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها "(١).

(١) فاضل، جهاد، قضايا الشعر الحديث، ط١، ص ٣٥٨.

الفصل الثالث

الرافد الأسطوري في شعر الثبتي.

لا تخرج الأسطورة في الأدب عن معنيين اثنين الأول لغوي والآخر اصطلاحى، فاللغوي ما أوضحته المعاجم اللغوية، جاء عند ابن منظور في لسان العرب " السَطْرُ والسَّطْرُ: الصَّفُّ من الكتاب والشجر والنخل ونحوها؛ والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وَأَسْطَارٌ وَأَسَاطِيرٌ.. والسَّطْرُ: الحِطُّ والكتابة.. وواحدُ الأَسَاطِيرِ أَسْطُورَةٌ، كما قالوا أُحْدُوثَةٌ وَأَحَادِيثٌ " (١).

وقد ورد في الذكر الحكيم ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ (٢) وذكر الإمام الطبري عن " قوله: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ (٣) والذي يُحْطُونَ ويكتبون. (٤) ، وكذلك جاء حول هذا المعنى في سورة الإسراء مع كلمة " مسطورا " في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ مِنْ قَرَبَةٍ إِلَّا نَحْنُ مُهْلِكُوهَا قَبْلَ يَوْمِ الْقِيَامَةِ أَوْ مُعَذِّبُوهَا عَذَابًا شَدِيدًا كَانَ ذَلِكَ فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا﴾ (٥).

غير أن كلمة " الأساطير " لم تأتِ إلا بمعنى الكذب والأباطيل " والأساطيرُ الأباطيلُ. والأساطيرُ أَحَادِيثٌ لا نظام لها، واحدها إِسْطَارٌ وإِسْطَارَةٌ، بالكسر، وَأَسْطِيرٌ وَأَسْطِيرَةٌ وَأَسْطُورٌ وَأَسْطُورَةٌ، بالضم. " (٦).

وهذا المعنى لكلمة " الأساطير " يتوافق مع حالها كما وردت في القرآن الكريم ﴿ وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كَلِمَةً لَا يُؤْمِنُونَ بِهَا حَتَّى إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾ (٧).

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة " سطر".

(٢) سورة القلم ١.

(٣) سورة القلم ١.

(٤) الطبري، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ط ١، ٧ / ٣٤٤.

(٥) سورة الإسراء ٥٨.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة " سطر".

(٧) الأنعام ٢٥.

ولم ترد بالذكر الحكيم مفردة، بل جاءت على صيغة منتهى الجموع على وزن "مفاعيل"، وقد اقترن ذكرها بكلمة "الأولين المضافة لها في عدة مواضع وذلك في سياق تكذيب المشركين لدعوة النبوة الكريمة - عليه الصلاة والسلام-^(١).

فقد جاء في تفسير بن عاشور عن تفسير كلمة "أساطير" الواردة في الأسطر السابقة من سورة الأنعام "والأساطير جمع أسطورة بضم الهمزة وسكون السين وهي القصة والخبر عن الماضين. والأظهر أنّ الأسطورة لفظ معرّب عن الرومية: أصله أسطورياً بكسر الهمزة وهو القصة. ويدلّ لذلك اختلاف العرب فيه، فقالوا: أسطورة وأسطيرة وأسطور وأسطير، كلّها بضم الهمزة وإسطار وإسطار بكسر الهمزة. والاختلاف في حركات الكلمة الواحدة من جملة أمارات التعريب.

ومن أقوالهم: «أعجمي فالعب به ما شئت».

وأحسن الألفاظ لها أسطورة لأنّها تصادف صيغة تفيد معنى المفعول، أي القصة المسطورة^(٢) ثم عرج لتبيان علاقتها بالأباطيل والكذب " وكان العرب يطلقونه على ما يتسامر الناس به من القصص والأخبار على اختلاف أحوالها من صدق وكذب. وقد كانوا لا يميّزون بين التواريخ والقصص والخرافات فجميع ذلك مرمي بالكذب والمبالغة. فقولهم: ﴿لَقَدْ وَعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنَّ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾^(٣) يحتمل أنّهم أرادوا نسبة أخبار القرآن إلى الكذب على ما تعارفوه من اعتقادهم في الأساطير. ويشتمل أنّهم أرادوا أنّ القرآن لا يخرج عن كونه مجموع قصص وأساطير، يعنون أنّه لا يستحقّ أن يكون من عند الله لأنّهم لقصور أفهامهم أو لتجاهلهم يعرضون عن الاعتبار المقصود من تلك القصص ويأخذونها بمنزلة الخرافات التي يتسامر الناس بها لتقصير الوقت.^(٤) لهذا ارتبطت "الأساطير" بالكذب والأباطيل عند العرب منذ العصر الجاهلي.

(١) وردت هذا الاستعمال في غير سورة الأنعام في عدد من السور الأخرى، مثل: سورة الانفال ٣١، سورة النحل ٢٤، سورة

المؤمنون ٨٣، سورة الفرقان ٥، سورة النمل ٦٨، سورة القلم ١٥، سورة المطففين ١٣.

(٢) ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، د.ط، ٧/ ١٨٣.

(٣) القرآن الكريم، سورة المؤمنون ٨٣.

(٤) ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، د.ط، ٧/ ١٨٣.

أما معناها الاصطلاحي فهي "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي ، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد"^(١) أي أنها "مصدر أفكار الأولين"^(٢)، وذلك كونها "تنشأ من ظاهرة يراها الإنسان ويخضع لتأثيرها دائماً أبداً، ووظيفة هذه الأسطورة أنها تمسك بخيوط هذه الظواهر المتعددة، فتدججها في وحدة واحدة، وفي حدث كلي واحد"^(٣)، وعلى هذا الأساس فالأسطورة بالمجمل العام شيء يناقض الواقع، لهذا شغلت بال الشعوب البدائية منذ أقدم العصور بما احتوته من أمور خارقة للعادة ومنافية لحدود المنطق والمعقول .

هذا الفهم المتجاوز للمعنى اللغوي منح الشعراء في الحديث عمقاً فلسفياً وفهماً تخيلاً لمضمون الأسطورة كأسطورة، فهي لا تخلوا أن تكون قصة مقدسة عند الأمم السابقة، تمتاز بالعمق الفلسفي، وتكون شخوصها في أغلب الأحيان آلهة أو أنصاف آلهة، بينما يمثل البشر فيها أدواراً ثانوية، وهذه القصص المقدسة تعمل على تبرير مظاهر الطبيعة وغيرها من القضايا المرتبطة بالكون والإنسان. وتكمن قيمة الأسطورة الفنية في كونها تعبر عن نظرة القدماء من البشر في الأزمان السحيقة للحياة وما يجري بها من متغيرات وأحداث وللأساطير في حياة الشعوب أيضاً، لهذا جاء توظيف الرمز الأسطوري في القصيدة الحدائرية كون هذا الرمز أو ذاك يشكل صورة حسية مولدة للمعنى المجرد المطبوع بالذاكرة والوعي جزاء الانغماس بعالم الأساطير، فكشف هذا الاستدعاء للأسطورة العمق الفني والدلالي لجماليات السياق الشعري "لأن القصص الأسطورية العظيمة تجذب اللاوعي عند الإنسان، وهي تعمل عن طريق الحدس، وقوة الأسطورة كضوء خافت يضيء طريق المادة وتفسيراتها، ويجبر العقل على الاعتراف بالحاجة لفهم كافٍ لِمَا تملكه الأسطورة من قوة وإلى زخم المعاني الموجودة في الشعر"^(٤). وذلك أن منطق الأسطورة "هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان، وفي كل هذا تبدو الاسطورة وسطا بين الحلم واليقظة او لعلها تبدو ضرب من أحلام اليقظة ممتع"^(٥)، وهذا "الاهتمام الحديث بالأسطورة

(١) خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط٣، ص ٨.

(٢) خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ط٤، ص ٢٠.

(٣) إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.ط، ص ١٨.

(٤) كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة شهى الطريحي، د.ط، ص ٥.

(٥) زكي، الاساطير، د.ط، ص ٤٦.

يشكل اعترافاً عاماً بقوة هذه القصص الشعرية^(١)، كما أن أهمية توظيف الأسطورة نكمن في مقدرتها على التداخل في إلغاء منطق الزمن، وإجباره على الانقياد لمتطلبات الرؤية الفنية الكاشفة^(٢). وقد كان الشاعر محمد الثبيتي جزءاً من هذا النسيج الشعري الذي تعاطى مع الأسطورة، ومنحها المساحات الشاسعة في معجم قاموسه الشعري، الذي عكس ملمحاً بارزاً في تجربته الشعرية فيما بعد.

الأسطورة في معجم الثبيتي الشعري:

حضرت الأسطورة بجلاء في قاموس التجربة الشعرية للشاعر محمد الثبيتي، وذلك بسبب اتصاله الوثيق بالتراث واطلاعه الواسع على النتاج الفكري والثقافي، لهذا شكّلت الأسطورة معلماً شديداً للوضوح في تجربته الشعرية، وذلك أنه وظّف "الأسطورة بأنواعها المختلفة - وخاصة الأسطورة العربية في قصائده الشعرية، وغدا الرمز الأسطوري في دواوينه من أهم الرموز لديه"^(٣)؛ ويرجع ذلك لكون الشاعر الثبيتي شاعر أطلال الماضي التي عاشها في شعره وفي وجدانه الفردي الخصب الكامن في لا وعيه، وفي حياته الواعية كذلك^(٤).

لقد كانت الأسطورة حاضرة، ليست على المستوى البنائي فحسب، بل حتى في استحضار هذا المدلول بصفته الكينونية في عدد من قصائده الشعرية، وذلك قبل الدخول لدراسة البناء الأسطوري، حيث تنوّع حضورها مفردة ومجموعة ومتصلة بياء النسب، وهذا الاستعمال أول خطوات التناص الأسطوري عند الشاعر، علماً بأن مفهوم التناص في هذا الجانب يقوم على استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها^(٥)، وهذا ما سيتم التطرق له عن طريق الأمثلة التي تدعم هذا التوجه، التي منها هذه الأمثلة في بدايته مجموعته الشعرية الكاملة^(٦)، حيث يقول:

جئتُ عرافاً لهذا الرملِ

(١) كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سُهبي الطريحي، د.ط، ص ٧.

(٢) البازعي، ثقافة الصحراء، دراسة في أدب الجزيرة العربية المعاصرة، د.ط، ص ٢٣.

(٣) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط ١، ص ٤٩.

(٤) البطل، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر تطبيق على شعر محمد الثبيتي، د.ط، ص ٧٢.

(٥) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط ٢، ص ١١.

(٦) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٥٩.

استقصي احتمالات السواد

جئت ابتاع اساطير

ووقتاً ورماد

ثم هذا الاستحضار لهذه المفردة "أساطير" مرة ثانية في نص آخر (١)، يقول:

وتلك عيون المساء

الغريقة بين الأساطير والحلم

جاءت مكلفة بالحكايا

وخوف الصبايا

فماذا ستحكي لنا شهرزاد

وكان الحضور الثالث لهذه الصيغة، وهو الحضور الأخير لها بهذا الشكل "أساطير" يقول مصورا ذلك (٢):

توهج صوتك

حين وجدتك ذات مساء

على شاطئ الرمل

حيث تشب الثواني

ويقتس الوعد كل الأساطير

والأغنيات الحزينة

فقد حضر استعمال مفردة "أساطير" التي جاءت على صيغة منتهى الجموع "مفاعيل" في ثلاثة

دواوين:

الحضور الأول في المقطع الأول الوارد في قصيدة "ترتيلة البدء" المنشورة في ديوانه "التضاريس".

بينما الحضور الثاني ضمن قصيدة "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" المنشورة في ديوان

تهجيت حُلماً.. تهجيت وهماً".

أما الحضور الأخير فقد جاء في قصيدة "عاشقة الزمن الوردية، وهو الديوان الأول، والذي

يحمل اسمه اسم هذه القصيدة.

(١) المرجع السابق: ص ١٤٤.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٢٤.

وهذا الاستعمال المتكرر لهذه المفردة "أساطير" الوارد في سياقات مختلفة، والمكتوب في ظروف زمانية متباعدة، وحاضر ضمن سياقات شعرية مختلفة، يشير لمدى تعلق الشاعر بعالم الأسطورة والأساطير.

وبعد هذا يأتي استعمال الكلمة المفردة "أسطورة" التي وردت كنكرة مرة، وفي المرة الأخرى جاءت مرتبطة بياء النسب، حيث يقول الشاعر في المثال الأول^(١)، يقول:

من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكة

من يقاسمني نشوة التهلكة؟؟

- أنت أسطورة أثنختها المجاعات

قل لي:

متى تنخن الخيل والليل والمعركة.

بينما المثال الآخر يقول فيه^(٢):

كان يتسلق ذراعيك المشرعتين

للريح والقوافل

ويمتطي ضفائرِك الذهبية

كفارسٍ أسطوريِّ

والشاعر في المثالين كمن يوجه الخطاب لنفسه عن نفسه ، أو يتحدث عن نفسه مرتدياً قناعاً رمزياً يتوارى خلفه؛ ليمنح مفردة "أسطورة - أسطوري" عمقاً فلسفياً أعمق من مجرد الإتيان بهذا المدلول بصيغته الجامدة، حيث يوظف الشاعر هذا المعنى "توظيفاً فكرياً للتعبير عن قلق الإنسان وخوفه ومعاناته في الحياة، و توظيفاً جمالياً لإغناء النص الشعري فنياً"^(٣)؛ فروح الانغماس بهموم الإنسان ومدى ارتباطه الوثيق - كشاعر وكمثقف - بالواقع هو ما جعله يستغرق في استعمال الرموز الأسطورية ، سواء الرموز التراثية كرمز عنتره وغيره من الأسماء المعروفة في المجتمع الجاهلي ، لأن المخيال الشعبي أضاف على حكاياتهم ما طابت له الإضافات .

(١) السابق، ص ٧١.

(٢) النبي، ديوان محمد النبي، ط ١، ص ٣٢٥.

(٣) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد النبي، ط ١، ص ٥٤.

أو تلك التي قام هو بتوليدها كرموز الأماكن من تضاريس ورمال، لهذا تنوع "توظيف الأسطورة في شعره، فمرة يكون توظيفها على وجه التصريح بالشخصيات والأماكن الأسطورية، ومرة أخرى يكون توظيفاً على وجه التلميح دون التصريح" (١).

وهذا الفعل الذي يقوم به الشاعر في المراوحة بين التصريح والتلميح منح نظرته الفلسفية لعالم الأسطورة والأساطير فضاءً رحباً، وعمقاً تأملياً، خاصة أنه لم يلتفت لأي أسطورة أجنبية، إذ انكبّ على استنطاق الأساطير العربية الصرفة، ممتزجاً بها غاية الامتزاج؛ وهذا ما دعا الدكتور إبراهيم الشيخ للقول "إن محمد الثبيتي من أكثر الشعراء المعاصرين توظيفاً للأسطورة العربية في تجربته الشعرية، وقد تخطى الثبيتي في تجربته الشعرية التعبير عن الأسطورة، ليصل إلى التعبير بالأسطورة" (٢).

هذا الشيء المتلازم بين الأسطورة والشعر الحديث يؤكد الاعتقاد السائد بأن هناك صلة بين الشعر والأسطورة قديماً، وأن ثمة من يقول بأن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها، وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جفّ وذوى (٣)، فالتلازم القديم المشار إليه يشير لمدى ارتباط الاثنين بعضهما ببعض، وهذا ما استطاع الشعراء المعاصرون من العمل على توظيف الشعر بالأسطورة.

الأسطورة المحلية العربية:

هناك فرق بين الأسطورة والخرافة، وقد تمّ التنبؤ لشيء من هذا الفارق، بأن الأسطورة لها أساس، فضلاً عن كون "الحكاية الخرافية قد سبقت الأسطورة في الظهور، لعدة أسباب منها أن الأسطورة تعتبر فنياً أرقى من الخرافة، وأشدّ تعقيداً منها بسعة خيالها ورموزها وأفكارها وبنائها" (٤)، لذا كان حضور الأسطورة بالعمل الشعري له صلة بهذا التوظيف المعقد المتصل بعمق الخيال الأسطوري ورموزه وبنائه وبما تحمله من أفكار ومضامين.

وقد انغمس الثبيتي في تاريخه العربي، ولا سيّما فيما يخص سكان شبه الجزيرة العربية بشكل كبير، فقد كان صوتاً عربياً ممتازاً بوعيه العروبي المتصل بعروقه التاريخية، وهذا الحال يتكشف من خلال

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط ١، ص ٥٥.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط، ص ٤٩.

(٣) الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د.ط، ص ٨٨.

(٤) خليل، العجائبي والأسطوري، دراسة في التباس المفهوم، مجلة الآداب، العدد ٩ ص ٦، نقلاً عن ديانا ماجد حسين ندى،

الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، ص ٨٧.

تلك الرموز ذات الصلة بهذه الصحراء، وما استطاع الخيال الإنساني من منح تلك الرموز الثقل الأسطوري الذي أخرجها من واقعها الملموس لتكون أسطورة مكتنزة بالرموز والدلالات بعد ذلك. وهذه الأساطير ذات العمق العربي تجتمع في نوعين اثنين: النوع الأول: الأساطير الفردية، بينما النوع الآخر فيتناول الأساطير الموضوعية، وعلى هذا الأساس سيتم التحدث عن هذين النوعين في هذه الدراسة .

المطلب الأول: الأساطير الفردية.

أ - أسطورة عنزة بن شدّاد العبسي:

تمتاز شخصية عنزة بن شدّاد بثنائها الأسطوري وعمقها الدلالي، لأنها شخصية غنية المضامين، ثرية الرؤى "تحفل بالأدوار المتناقضة، فهو الفارس الشجاع والعبد الذليل، والعاشق البعيد والحبيب الفائز"^(١)، وقد امتزجت شخصية عنزة بأيام العرب كداحس والغبراء التي يعتبر من أهم فرسانها البارزين" وكانت شهرته البطولية، كفارس من فرسان العرب، قد غطت على شهرته الاجتماعية، وكان أحد شعراء المعلقات، وكان عفيفاً في شعره، وصاحب حظوة في الثقافة العربية، وحضور اجتماعي في الثقافة الشعبية"^(٢).

ونظراً لارتباط فروسيته الفريدة بحبه العنيف لابنة عمه عبلة، هذا الحب المقترن بروح الفروسية في نفسية العربي ووجدانه وخياله عبر العصور، مما أكسب شخصيته بعداً أسطورياً، وهذا ما دفع الرواة فيما بعد إلى تضخيم بعض المواقف والأحداث في حياته، خاصة فيما يرتبط بالمخيل الشعبي الأسطوري، علاوة على شعره الذي كان يتحدث فيه عن الشجاعة والحب والفروسية، ويصف فيه وقائع الحروب، حيث حوّل الفخر بالأقوام والقبائل للفخر بالذات الفاعلة للانتصارات؛ وذلك بسبب روحه التواقة للحرية ونفسه الكريمة الأصيلة التي كان بأمرس الحاجة لإبرازها أمام الجميع.

وعلى هذا الأساس تبرز الملامح الأسطورية في هذه الشخصية التي عكست "رحلات عنزة في الجزيرة وخارجها، وخوضه غمرات القتال ضد جيوش متعددة كثيرة الأجناس والألوان وتطوافه في بلاد

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد النبيقي، ط١، ص١٠٥.

(٢) القحطاني، عنزة الأسطورة والحقيقة، العدد، جريدة الجزيرة: ١٣٥٣٥.

السند والهند شرقاً، إلى المغرب والأندلس غرباً، إلى السودان والحبشة جنوباً، إلى بلاد فارس والروم شمالاً^(١).

وإذ كان لكل هذه العوامل، وربما لأمر أخرى غيرها " صنع من عنتره أسطورة، أو مجموعة من الأساطير عند كثير من الرواة، تمثلت في الثلاثية التي تمتع بها (الفروسية والشعر العفيف والخلق السمح)، كما صنع الرواة أسطوره من لونه الأسود تعاطفاً حيناً، وانتقاماً من اللون الأسود كدليل على الشؤم والويلات حيناً، وانتقاماً من اللون الأبيض في أساطير اليونان القديمة^(٢).

هذا الحضور الزاخر لشخصية عنتره في الخيال الجمعي للجمهور العربي ككل، وللشعراء على وجه التحديد، كان من الطبيعي أن يستوقف العديد من الشعراء العرب على اختلاف مشاربهم، بما تمتاز به هذه الشخصية من نزوع نحو الحرية والاعتزاز بالذاتية، وما تحفل به من شجاعة وإقدام، وهذا ما جعل الثبتي يقف عدة وقفات في مسيرته الشعرية عند شخصية عنتره بن شداد.

في قصيدة "أيا دار عبلة عُمّت صباحاً" تتكشف الهموم، وتتضح المآسي والأحزان للإنسان العربي في هذا العصر الذي توالى عليه فيه النكبات، ويشير الدكتور نذير العظمة بأن الشاعر في هذا النص يُلقي المسافة بينه وبين الرمز، ويعمل على تقمص شخصية عنتره، ويدير السياق في هذه القصيدة على هذا الأساس، ويلعب دور المنقذ الذي يعرّبه قومه ولا يقدرونه كما ينبغي^(٣)؛ وذلك أن عنتره أحدث هزة عميقة في الوجدان العربي بما وقع عليه من ظلم، وما قام به من تحدٍّ لهذا الجحود الاجتماعي الواقع عليه، وهذا ما عانته تجربة الثبتي الشعرية من تحولات وعواصف، وما كان يشعر به من خيبة وجحود.

هذا التلازم بين الحالتين دفع الثبتي لتوظيف شخصية عنتره بن شداد برموزها الأسطورية، يقول

الثبتي^(٤):

غريقٌ بليلى الهزائم سيفي

ورُمحي جريحٌ

(١) عبد الرحمن، وأيام العرب في الجاهلية، ط ١، ص ٥٣٣.

(٢) القحطاني، عنتره.. الأسطورة والحقيقة، جريدة الجزيرة: العدد ١٣٥٣٥.

(٣) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، د. ط، ص ١٠٦.

(٤) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣.

ومُهْرِي على شاطئِ الزَّمنِ العَرَبِيِّ
يَلُوكُ العِنَانَ
أَعَانِقُ في جَسدي شَبْحاً
مُتَخَنّاً بِالجِرَاحِ
ومُرْتَبَّةً لِلكَمِيِّ الَّذِي ضَاعَ من يَدِهِ
الصُّوْلَجَانُ
وفي كَلِّ يَوْمٍ
أَموتُ على الطُّرُقَاتِ
ويَفْتَرِسُ الجَدْرِيَّ مَلامِحَ عِشْقِي
وَيَمَسُخُ لَوْنِي
كَأَنَّ حِصَانِي لم يَعْرِفِ المَوْتَ
لِحناً فَرِيداً
وَحَرَباً عَوَانُ
كَأَنِّي لم أَلْقَ في مَاءِ دَجَلَةَ
وَالنَّيْلِ
حِزْنَ الصَّحَارِي
ولم أَسْقِ من عَرَقِ الشَّمْسِ
تِيماً..
وَزَحْلَةً..
وَالقَيْرَوَانَ

كَتَبْتُ على صَفْحَاتِ البِيَارِقِ
مَلْحَمَةً من دَمِي
وَأَلْبَسْتُ أَرِصْفَةَ الوَطَنِ المْتَمَرِّدِ
ثَوْباً قَشْبِيّاً من الأَرْجَوَانِ

ولي في ضمير الأوابد

يومان:

يومٌ تَسَلَّقْتُ فِيهِ عِيُونَ

الصَّبَايا

ويومٌ "بِجَفْرِ الهَبَاءِ"

تَحْمَلُ أَوْزَارَهُ غُطْفَانُ

تري يا ابنة العم

ماذا جرى؟

وهل حَمَدَ القوم عند الصباح

السُّرى

وداحس!؟

ماذا دهاه

أما زالَ يَحْجَلُ من كبوات الرّهانِ

وَيَمْسَحُ آثامَهُ في جبينِ

الرّمانِ

أيا دار عبلة

عمتِ صباحاً

ويا دِمَنَ الذكريات الحبيبة

مَن غالَ في صدرك الصبوات

وذرّ على شعرك الذهبي

الرمال

أيا دار عبلة

فوق ضباب البنادق

ينزحُ وجهك
ترفل فيه المآثم
والفرح الجاهليّ
أيا دار عبلة
يا أماً مبهماً
ويا حلماً يستقرّ على قِمة
الجرح
واللحظة العائرة
يعاقر فيك التفاهات قومي
ويدعون في كلّ نازلة
عنتره
فإن كنت بين الطلائع
أزجر عنهم زحف المنايا
فمنّ للميامن..
والقلب...
والميسرة

على ساعدي يورق الجذبُ
يخضّر في ظلّه مولدي
قفي يا ابنة العمّ
لُمّي بقايا دمائي
من الوحلِ
واحتضني صبري السرمديّ
قفي يا ابنة العمّ
ها أنا أنقع أوردتي في جراح

الليالي
وأصرخ واعبلتاه!!
وها أناذا
أتمدد فوق بقايا رفاقي
وأصرخ... واعبلتاه!!

إنه عنتره بن شداد العبسي الأتمودج العربي للفروسية والإباء، الذي استطاع بمفرده بناء شخصيته وتحديد مستقبله، عندما رفض القيود، ولم يؤمن لهيمنة سلطان الظروف الاجتماعية، متحدياً كل المحيطين من حوله، مؤمناً بأن المرء بأصغريه: قلبه ولسانه، قلبه الحامل للشجاعة المتمثلة بما تصنعه يده من أفعال، ولسانه الذي ينطق شعراً وحكمة، وهما - أي القلب واللسان - ميزان الوجود الإنساني في هذه الحياة.

في هذه القصيدة تقمص الشاعر قناع عنتره بن شداد، وصار من ورائه يحاكم الواقع، ويستفيد من الزخم الأسطوري الذي حققه له قناع عنتره باعتباره رمزاً لعذابات العربي، فكان الشاعر يتحدث بلسانه كصوت قادم من الماضي ليعيد ترتيب الواقع، ولم يعد الأمر "بمجرد استخدام للأسطورة القديمة رمزا أو قناعا يسقط على حالة من حالات المجتمع أو الإنسان، ولكنه صار ممارسة لحالة الأسطورة القديمة وإعادة خلق لها"^(١)، لاسيما أنه من الشعراء البارزين من أصحاب المعلقة الشعرية المعروفة في العصر الجاهلي.

لكن التميّز الذي ناله عنتره على شعراء زمانه يكمن في طلبه الحثيث لنيل حريته والاعتراف بأبوة والده له، فقد أصرّ على بلوغ هذا المراد، حيث أبلى أعظم البلاءات في المعارك لكي يكون حراً يمتلك إرادته، وكان الشاعر محمد الثبيتي وفق كل هذه المعطيات يعقد المقارنات، ويقوم بالمقارنات، حرصاً على كل ما يحمل الرمز الأسطوري من ثقل دلالي وعمق معرفي مليء بالأوجاع والعذابات التي لا تنتهي؛ لهذا "توشحت القصيدة بالمفردات السوداوية، مثل: (الليل، الهزائم، الجروح، الأشباح، الموت، المراثي، الجدرى)، ومسخت كل شيء إلى نقيضه"^(٢).

(١) البطل، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر - تطبيق على شعر محمد الثبيتي، د.ط، ص ٥٩.

(٢) الطويقي، قناع عنتره في الشعر السعودي المعاصر، مجلة جامعة الطائف ص ٢٠٠. نقلا عن: الشيخ، تجليات الأسطورة في

الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٠٧.

ولم يتعامل الشاعر مع شخصية عنتره بطابع طردي، أي أن هذه الشخصية ترمز للشجاعة والإقدام والبطولة، وأنها مثال لرمز الحرية من الهيمنة ورمز للتخلص من الظلم، أو كونها عنواناً لتغلب المحب الصادق في حبه على الصعاب، بل تعامل مع رمز عنتره الأسطوري بأسلوب عكسي، كما أسماه الدكتور علي عشري زايد^(١) ويتمثل هذا الأسلوب في توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية.

ويهدف الشاعر من استعماله هذا الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنه^(١)، فهذا التوظيف الذي جنح له الشاعر رسم صورة سلبية لدلالة الرمز تناسب الوضع العربي الراهن، وما يعيشه العربي من تصدع حضاري وهزيمة ثقافية.

وهذه الحالة السلبية تتضح من خلال قول الشاعر: "غريقٌ لبيل الهزائم سَيْفِي - ورُمحي جَرِيحٌ - ومُهْرِي على شاطئِ الزّمنِ العربيّ يَلُوكُ العنَانُ - أعانقُ في جسدي شبحاً مُثخناً بالجراح - وفي كلِّ يومٍ أموتُ على الطُّرقاتِ - ويفترسُ الجدريّ ملامحِ عشقي ويمسح لوني"، فلم يعد ذلك البطل الأنموذج كما كان في الحكايات الشعبية، وفي الأساطير، وإنما تحول عنتره من أسطورة الإقدام النابضة بالوجدان العربي إلى حالة إنسانية مهزوزة ومهزومة، مفتقدة للثقة بنفسها، حيث صار "غريق في بحر الهزائم المتوالية، الهزيمة تلو الأخرى، وأصبح جسداً مثخناً بالجراح، وقد افترس المرض (الجدري) جسده، حتى مسخ لونه وغَيّر ملامحه"^(٢)؛ وكأن الشاعر يحاكم الزمن الذي نعيشه كعرب، ويعيشه الإنسان العربي.

وكذلك يحاكم الذات العربية المتصدعة من خلال ارتدائه للقناع الأسطوري المتمثل بعنتره بن شداد، فلم يعد فارس الفرسان وأبا الفوارس كما كان، وربما هذا ما كان يشير إليه البازعي حينما قال: "بالنسبة لتراثنا العظيم ففيه الكثير مما يستحق الوقوف عنده والاستفادة منه، ووجه الاستفادة لا يعني فهمه فقط واستعادته، ولكنني أعني تمثله ومحاولتهوتجاوز بعض رموزه واستغلال بعضها الآخر في تجربة شعرية حديثة"^(٣)، وهذا ما حرص عليه الشاعر الثبتي الذي لم يرسم صورة البطل الشجاع لمناجاتها

(١) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٢٠٣.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبتي، ط ١، ص ١١٢.

(٣) البازعي، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، د.ط، ص ١٨.

والارتقاء بين مدلولات رموزها العظيمة، بل تجاوز الرمز بكل ثقله الأسطوري، ليشكل للقراء صورة تعكس بشاعة الواقع العربي .

غير أن هذه الصورة البشعة التي صورها الثبتي لنا في مقدمة قصيدته لم تتدحرج حتى نهاية النص، حيث تحول الألم إلى أمل، وانقلبت الهزيمة إلى نصر، وليس كما تخيلها الدكتور الطويرقي بأن " هذه البطولات التي ينطق بها القناع، إنما هي حالة تعيش في الذاكرة، يتكئ عليها البطل المعاصر المهزوم، وليست واقعاً ملموساً يجب الاحتشاد له، إنما مجرد تغنٍّ بأمجاد الزمن الماضي وبطولاته"^(١).

نعم هي ليست "حالة تعيش في الذاكرة" كما يقول، بل هي معادل موضوعي لصورة البطولة في الذات العربية التي حرص الشاعر رغم هذا التصدع الحضاري على استدعائها من تحت هذا الركام " كتبتُ على صفحات البيارق ملحمةً من دمي وألبست أرفصة الوطن المتمرد ثوباً قشيباً من الأرجوان"، وذلك من أجل ألا يفقد علاقته بالواقع، وأن لا يتحوّل الرمز الأسطوري بكامل سياقاته إلى عبء آخر فوق ما يعانيه الواقع العربي من تداعيات التصدع القيمي والتدحرج الثقافي والحضاري.

لقد أزعج الشاعر لقصيدته "أيا دار عبلة عُمّت صباحاً" في محرم ١٤٠٣ للهجرة، الذي يوافق منتصف الشهر العاشر أكتوبر - تشرين الأول - عام ١٩٨٢ للميلاد، أي بعد انقضاء أربعة أشهر على الاجتياح الصهيوني للعاصمة اللبنانية بيروت^(٢) الحاصل في الأسبوع الأول من شهر يونيو - حزيران - لذا كان الشاعر يستصرخ ذات القناع من أجل استنهاض الضمير المهزوم والمتراجع أمام طوفان الغزاة المحتلين ، وكأن "عنترة الجديد" المتلاشي تحت الركام والفوضى والجراح يستصرخ " عنترة الرمز " الذي رضي الهوان والذل والعار ، يقول:

على ساعدي يورق الجذبُ

يخضر في ظلّه مولدي

قفي يا ابنة العمّ

لُئّي بقايا دمائي

من الوحلِ

(١) الطويرقي، قناع عنترة في الشعر السعودي المعاصر، مجلة جامعة الطائف، ص ٢٠٦ .

(٢) أورد الدكتور إبراهيم سند أحمد الشيخ في ص ١١٣ أن باحثة سعودية أشارت لهذا الشيء، لكنه لم يوضح أكثر في هذا الشأن، بل اكتفى بالتنويه لموضوع الاجتياح، ولم يتناول التواريخ بالتفصيل، كما تم العمل به في الأعلى.

واحتضني صبري السرمديّ

قفي يا ابنة العمّ

ها أنا أنقع أوردتي في جراح

الليالي

وأصرخ واعبلتاه!!

وها أناذا

أتمدّد فوق بقايا رفاقي

وأصرخ... واعبلتاه!!

فقد تحولت "عبلة" الإنسان إلى "عبلة" الأرض والكيان، وأصبحت "ابنة العم" مدينة بيروت المستباحة من قبل الغزاة، وكان الشاعر يريد من هذا الكلام استصراخ الضمير، وبتّ الروح في الإرادة المفتتة، واستدعاء فلول عبس المتناثرة والمتناحرة "الحكومات والشعوب العربية" لمواجهة هذا العدو المشترك الناشب لأظفاره في جسد الوطن الجريح.

ثم يعرض الشاعر محمد الشبيبي لمدلول الرمز الأسطوري عنتره بن شدّاد، لكن في سياق نص شعري آخر، وهو "هوامش حذرة على أوراق الخليل" ففي هذه القصيدة تبرز روح متطلعة لشكل شعري جديد، يرفض الكتابة وفق النمط المتوارث أسلوباً وتفكيراً، وهذا النص وإن كانت تمتزج فيه الروحين: التقليدية والرومانسية إلا أنه ينزع للتجديد والحداثة على الرغم من مجيئه في ديوانه الشعري الأول "عاشقة الزمن الوردي" الصادر عام ١٩٨٢م، وذلك بسبب وعيّه المتقدم منذ تلك السنين بأن القوالب الشعرية الجاهزة غير قادرة على احتواء طموحات وآمال المجددين في الشعر ممن ينزعون للحداثة، يقول الشبيبي^(١):

أَيْرُضِي الشَّعْرُ أَنْ يَبْقَى أَسِيرًا

تُعَذِّبُهُ مُحَاصِرَةُ الخَلِيلِ

وَأَغْلَالُ الوَلِيدِ أَبِي عِبَادَةَ

ويبقى كاهناً من عصر عَادَ

تلاشت في ملاحه الأمانِي

فلا شقاء،

(١) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦.

يلوح بناظره ولا سعادة

تمرُّ به الليالي وهي نشوى

فيهرب عن مسيرتها

بعيداً

ويغرسُ مرفقيه على وسادة

وترقص حوله الأفراح شوقاً

فَيَرْتَسِمُ التَّعَجُّبُ فِي خَطَاهُ

وتضحكُ في مُحيّاهُ البلادَةَ

فينسى نفسهُ

وينسى عصرهُ

ويقوم يتلو

تراتيلَ التَّنَطُّعِ والزَّهَادَةِ

وينبشُ مقبرةً قديمةً

ليُلقِيَ في مسامعنا قصيداً

وشعراً قيلَ في "عام الرمادة"

أَفِيضُوا أَيُّهَا الشُّعْرَاءُ إِنَّا

مَلَلْنَا الشِّعْرَ أَغْنِيَةً مُعَادَةً

مَلَلْنَا الشِّعْرَ قِيداً مِنْ حَدِيدٍ

مَلَلْنَا الشِّعْرَ كَيْراً لِلْحَدَادَةِ

مَلَلْنَا الشِّعْرَ عَبْداً لِلْقَوَائِي

مَلَلْنَا الشِّعْرَ مَسْلُوبَ الْإِرَادَةِ

مَلَلْنَا وَصَفَ كَعْبَ بْنِ زَهِيرٍ

لِلْوَنِ حَمَامَةً أَكَلَتْ جِرَادَةً

وَوَقَفَةَ عَنْتَرَةَ الْعَبْسِيِّ يَوْماً

يُعَاتِبُ فِي رُبَا نَجْدِ جَوَادِهِ
وَأَوْهَاماً يُصَوِّرُهَا لَقَيْسَ
شَذَا الْقَيْصُومِ فِي أُرْدَانَ غَادَةً
زَيْدُ الشِّعْرِ أَنْ يَنْزِلَ إِلَيْنَا
يُخَاطِبُنَا
يُحَلِّقُ فِي سَمَانَا
يُمَارِسُ بَيْنَ أَعْيُنِنَا الْعِبَادَةَ
نَلُودُ بِهِ
وَتَهْرَبُ مِنْ مَتَاعِبِنَا إِلَيْهِ
فِيَلْقَانَا
وَقَدْ أَلْغَى عِنَادَهُ
وَلَا يَغْضَبُ
إِذَا مَا قِيلَ يَوْمًا
بِنَاتُ الشِّعْرِ مَارَسْنَ الْوِلَادَةَ
صَبَغْنَ شِفَاهَهُنَّ بِأَلْفِ لَوْنٍ
وَأَلْعَيْنَ الْخِلَاحِلَ وَالْقِلَادَةَ
وَارْتَدَدْنَ الْفِنَادِقَ وَالْمَقَاهِي
وَرَافِقْنَ الطَّبِيبَ إِلَى الْعِيَادَةِ

فهذا النص يبدأ بعرض مساءلة نقدية واضحة، بادئاً هذه المسألة النقدية بسؤال إنكاري "أَيْرِضَى الشِّعْرُ أَنْ يَبْقَى أَسِيرًا" ومحاصراً بالأغلال، وتتوالى عليه الصدمات السلبية، ثم تتحول صيغة السؤال من الإنكار إلى التعجب أو يمزجه به متدرجاً إلى التوبيخ واللوم. فهل يرضى الشعر أن تتلاشى " في ملامحه الأماني "، وأن تمرَّ به الليالي وهي نشوى فيهرب بعيداً عن مسيرتها، ناسياً نفسه وعصره بعد ذلك ^(١) كاشفاً أوراقه الراضية لهذا النوع التقليدي في التعاطي مع القصيدة المعاصرة.

(١) زيد: محمد الثبيتي: الشعر والعشق والقيد، جريدة الجزيرة، العدد ٣١٤.

وقد كانت الأقنعة التي تواري الشاعر خلفها كثيرة ، ومنها الرمز الأسطوري " عنتره " الذي منحه الشاعر حيناً مكانياً بارزاً في تجربته الشعرية ، وذلك كون شخصيات الشعراء هي من أكثر الشخصيات الأدبية "الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم ، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوتها ، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر"^(١) ، فكان الشاعر يتكئ ضمن ما اتكأ عليه على قناع "عنتره" للتواري خلفه مستفيداً من عمقه الدلالي، وثقله الأسطوري، لاسيما وهو الذي كانت بداية معلقته تحمل هذا الهاجس الشعري القديم المتجدد.

هل غادرَ الشعراءُ من متردِّمٍ؟ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهمٍ^(٢)

أي أن الشعراء السابقين لم يتركوا للاحقين شيئاً يماكانهم قوله "إلا وقد سبقوا إليه؟ وهذا كقولهم: وهل ترك الأول للآخر شيئاً؟"^(٣)، وكأن الشاعر الثبتي يريد استحضار الهم الذي كان يعيشه عنتره عندما قال معلقته الشعرية مستهلاً بهذا البيت، لهذا أطلق الشاعر صرخاته الاحتجاجية المتتالية:

أَفِيضُوا أَيُّهَا الشُّعْرَاءُ إِنَّا مَلَلْنَا الشِّعْرَ أَغْنِيَةَ مُعَادَةَ
 مَلَلْنَا الشِّعْرَ قِيداً مِنْ حَدِيدٍ مَلَلْنَا الشِّعْرَ كَيْراً لِلْحِدَادَةِ
 مَلَلْنَا الشِّعْرَ عَبْدًا لِلْقَوَافِي مَلَلْنَا الشِّعْرَ مَسْلُوبَ الْإِرَادَةِ
 مَلَلْنَا وَصَفَ كَعْبَ بْنِ زَهِيرٍ لِلونِ حَمَامَةٍ أَكَلَتْ جِرَادَةَ
 وَوَقَفَةَ عَنترَةَ العَبْسِيِّ يَوْمًا يُعَاتِبُ فِي رُبَا نَجْدِ جَوَادَةَ

لقد كان عنتره ثقلاً رمزياً - بصرف النظر عن الرموز الأخرى - كونه حمل هذا الهاجس، وهو هاجس البحث عمّا هو جديد ومبتكر، وهذا الشيء ما توافق مع آفاق تجربة الشاعر الثبتي التواقفة للتجديد.

(١) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ١٣٨.

(٢) التبريزي، شرح ديوان عنتره بن شداد العبسي، ط١، ص ١٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤٧.

وكان الثبتي في هذا النص يتفجر شعراً وهو يستدعي كل هذه الشخصيات التراثية بما فيها الرمز الأسطوري "عنتر" بأسمائها المباشرة الصريحة، وذلك حينما تلبسته حالة عشق إبداعي فرضت عليه توظيف هذا الرمز والرموز الأخرى كذلك حينما استلها من مضمونها التراثي العميق^(١).

ولقد استطاع الشاعر محمد الثبتي توظيف شخصية "عنتر" الأسطورية بشكل عميق ودقيق "بعد أن وجد في كل ملمح من ملامحها مقابلاً لبعد من أبعاد تجربته الشعرية، فتم الامتزاج الشامل بين الشخصيتين"^(٢)، وذلك حينما نجح الشاعر في أن يجعل من شخصية عنتر بن شداد إطاراً لتجربته المعاصرة دون أن نحس بأن الشخصية مقحمة على تجربة الشاعر على سبيل استظهار الثقافة أو التعامل معها تعاملاً سطحياً^(٣).

ب - زرقاء اليمامة.

هي إحدى الشخصيات العربية القديمة التي ضربت شهرتها الآفاق، وذلك بسبب قدرتها على الرؤية، حيث كان بإمكانها رؤية الشخصيات على مسافات بعيدة، وكانت تُعرف بزرقاء بني ثُمير، وكانت تعيش باليمامة في وسط إقليم نجد، حيث كانت تستطيع رؤية الشعرة البيضاء في اللبن، بل كانت تستطيع أن ترى الراكب ولو كان على مسيرة ثلاثة أيام كاملة من موضعها، وقد كانت تنذر قومها في حال تعرضهم لهجوم الأعداء عليهم^(٤).

وكانت الأخبار تروي أن هناك رجلاً يدعى رياح بن مرة وكان وزيراً لملك يدعى حسان حيث قال رياح بن مرة لملكه أيها الملك أن لي أختاً متزوجة في مدينة جديس وتدعى زرقاء، لما تقدر أن تراه بعينها لأنها تقدر على رؤية شخص من مسيرة تعادل يوماً وليلة كاملة وأني أخاف أن تنظرنا فتقوم بتحذير قومها فيستعدوا لنا فلذلك فأمر أصحابك ليقطعوا أغصان الشجر ويتخفوا ورائها ويتخذوا من الأغصان ستاراً حتى نحتال على زرقاء اليمامة فكان رد الملك إذن فلنسر بالليل فرد عليه رياح بن مرة قائلاً أن بصرها بالليل أنفذ وأقوى فقام الملك بأمر جيشه بقطع الأشجار والاختباء ورائها، وعندما اقتربوا من اليمامة بالليل نظرت الزرقاء وقالت لقومها يا آل جديس لقد سارت إليكم الشجاء-أي

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر، ط١، ص١٢٨، بتصرف.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر، ط١، ص١٣٠.

(٣) المرجع السابق، ص١٣٠.

(٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، مج٣، ط١، ص١٤.

الأشجار-وأنتكم أوائل خيل حمير-أي أوائل جيش الأعداء-فسخر منها قومها وكذبوها إلى أن أتاهم جيش الأعداء، وفاجئهم، وغلبهم، ودخل مدينتهم، وأمسكوا بزقراء اليمامة فسالها ملكهم قائلاً: ماذا رأيت؟ فردت قائلة: رأيت الشجر خلفها بشر؛ فقام الملك لتلافي خطرها بقلع عينيها، وأمر بصلبها على باب المدينة، ومن يومها تم تغيير اسم المدينة من "جو" إلى اليمامة^(١).

هنا يعمل الشاعر محمد الشبتي على استلهام الرمز الأسطوري "زقراء اليمامة" كرمز نابع من التراث العربي، خاصة أنه كان في تجربته الشعرية شديد الالتصاق بعمقه العربي قراءة وفهمًا واستيعابًا، ومن ثم بعد ذلك توظيفًا.

ومهما يذهب بعض الباحثين للتشكيك في حقيقة هذه القصة، فإن استحضار مثل هذه الشخصيات التراثية التي منها الرمز الأسطوري "زقراء اليمامة" بطابعها المعروف في كتب الأدب، فإنها تمثل حالة نموذجية للمكانة الثقافية والاجتماعية التي تتحلى بها صورة المرأة عند العرب، يقول الشاعر محمد الشبتي في قصيدة "أغان قديمة لمسافر عربي"^(٢):

٣-

يا حادي العيسِ في ترحالكِ الأملُ يا حادي العيسِ قد نفنى وقد نصيلُ
قد يحتوينا سهيل أو يرافقنا وقد يمدُّ لنا أبعادُهُ رُحْلُ
قد نحضن الفجرَ أو نُحظى بقبلتهِ وقد تجفّ على أفواهنا القُبْلُ
إذا انتهينا على الأيام حجّتنا وإن وصلنا يغني الرَّحْلُ والجَمْلُ
ياحادي العيس - فلنرحل - هلمّ بنا فالخائرون كثير، قَبْلَنَا رحلُوا

- ٤ -

آتِ أنا في شفاءِ النورِ ملحمة وفي عيون الربيع الحلم إيمانُ
آتِ، لعلّ فتاة الحَيِّ تعرفني إذا أفأقتِ وملئِ القلبِ إنسانُ

لقد كان الشبتي في هذا النص منغمسًا بتراثه العربي حدّ الثمالة، ليس على مستوى الاستحضار المباشر للرموز الأسطورية كما في النص ككل، بل حتى على مستوى الاستحضار الإشاري المستمد من

(١) القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، د.ط، ص ١٣٤.

(٢) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ٢٧٠، ٢٧١.

التراث، كقول النابغة الذبياني، مخاطبًا الملك النعمان بن المنذر عندما وشى به الواشون، فقال معتذرًا له^(١):

أَحْكُمُ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامٍ شَرَّاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ
يُحْفُهُ جَانِبًا نَيْقٍ وَتُتْبِعُهُ مِثْلَ الزُّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِ
فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسِبْتَ تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ
فَكَمَلْتَ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ

إذ توحى مقولة "فتاة الحي" على "زرقاء اليمامة" التي قالت فصدقت وكذب كل من كان حولها، وكأن النابغة يصف الوشاة المحيطين بالملك بقول زرقاء اليمامة، وكأنه يذكر الملك بحال قومها الذين أهلكوا أنفسهم وأهلكوها معهم، وكان الشاعر الثبتي يستقي هذا الإيحاء التراثي بعبارة "فتاة الحي" وإيحاءاته المرتبطة برمز "زرقاء اليمامة".

ولم يكن الشاعر الثبتي بمعزل عن فضائه الثقافي العربي المحتفي بالمرأة، المعلي من شأنها منذ أقدم العصور، حيث كان ينظر إليها نظرة تقديس وإجلال عندما شبهوها ببعض الرموز المقدسة في التراث الأسطوري العربي القديم كالشمس والمهابة والغزاة والنخلة^(٢)، لهذا استفاد الشاعر محمد الثبتي من بروز الرمز الأسطوري لهذه الشخصية لتكثيف العمق الدلالي والمعرفي لهذا المفهوم، بوصفه رمزًا أسطوريًا يرمز إلى استكشاف المخبوء، أو كما يرى الدكتور علي عشري زايد بأنه يمتاز بالقدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر الداهم قبل وقوعه، والتنبية إليه، ومن ثم تحمل نتيجة إهمال الآخرين، بعدم إصغائهم لهذا التحذير^(٣).

وبالعودة لمقطوعي الذبياني والثبتي يتضح لنا بأن الذبياني لم يكن منصهرًا برمز "فتاة الحي" بل كان يعرض لها عرضًا سطحيًا مباشرًا، وكان أقصى ما فعله "أَحْكُمُ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ" مستخدمًا أداة التشبيه "الكاف" بينما تعامل معها الثبتي بشكل التصاق منصهرًا بها "لعلَّ فتاة الحي تعرفني" وكأنه يخاطبها، أو يحاول الاقتراب منها، وذلك أن الشاعر الحديث تعامل مع رمز "زرقاء اليمامة" تعاملًا

(١) الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ط ٣، ص ١٤، ١٥.

(٢) البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ط ٢، ص ٥٠.

(٣) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. ط، ص ١٨٠.

تقنيًا دقيقًا، حيث مثل له هذا المدلول تراثًا تاريخيًا، اتخذ من "الأسطورة قالبًا رمزيًا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية"^(١) يصبح فيه هذا الرمز جزءًا محوريًا في تشكيل البناء الفني الداخلي للقصيدة.

هذا الشيء هو ما حدث عند الشاعر في أن الإنسان صار "هو مركز الدائرة: حياته ومعاناته وتجاربه، وأن يعبر الشعر عن الواقع الحسي من خلال الكشف والحلم والحدس التي حلت محل الاقتداء والمعارضة والمحاكاة والمجازاة، وحلت مغامرة الذات المعرفية محل المنطق العام"^(٢)، فإنه يحاكي الواقع العربي الذي تحيط به الأخطار من كل جانب، والجميع مثل قوم "زرقاء اليمامة" إما سادر في غيّه وهوّه، أو مكذب لما يقول المتبصرون الشاعرون باقتراب الخطر المتسلل من كل حذب وصوب.

وقد كان نجاح الشاعر محمد الثبيتي في توظيف هذا الرمز الأسطوري "يرجع في الأساس إلى مقدرة الشاعر في استيعابه، والاقتناع به، حتى يصبح بعضًا من مشاعره وأخيلته"^(٣).

المطلب الثاني: روافاذ الأساطير الموضوعية:

أ- أسطورة العشق العربي:

انتشرت بين العرب قصة حب قيس وليلى حتصارت حكاية ترويتها الأجيال، الجيل تلو الجيل، وقد دخل فيها الخيال عبر الزمن، ومن خلال انتقالها بين الأقطار والبلدان؛ لاسيما وأن الحب شعور إنساني مرتبط بنوازع النفس البشرية.

ونظرًا لاستقبال العرب لهذه القصة التي تداخل فيها الموروث بالتقاليد، فقد دخلت هذه الحكاية عالم الرمز وتقاطعت مع الأساطير، لأن الإحساس المقدس حينما يتسلل بين القلوب يخترق الأعراق ويتجاوز الديانات، ويهشم الفوارق الطباقية بين الأجناس البشرية على اختلاف ألوانها وأعراقها ودياناتها، ويقرب المسافات بين المتباعدين من بني البشر.

هذا الحب الذي عُرف واشتهر وذاع صيته باسم "الحب العذري" المنسوب لقبيلة "عذرة" العربية هو حب عفيف طاهر حرّم أصحابه على أنفسهم المتعة الجسدية، وقد قسّم الدكتور شكري فيصل أنماط الحب عند العرب ثلاثة أنماط: الحب العذري، الحب العمري، المنسوب للشاعر الأموي

(١) أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، ص ٢٨٨.

(٢) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجًا، د.ط، ص ٢٤.

(٣) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، ص ٣٠١.

عمر بن أبي ربيعة، وهو المقصود به بالغزل الصريح، والنوع الأخير هو الغزل التقليدي^(١)؛ لهذا كان الحب العذري نابغاً من عاطفة صادقة، لأن أصحابه يحرصون على صون الأعراض، والتمسك بالقيم والتقاليد.

ومما لا شك فيه أن الغزل التقليدي والغزل الصريح الماخن كانا شائعين في العصر الجاهلي، لكنهما قد تقلصا في عصر النبوة وفي صدر الإسلام الأول، "لأن الجيل الذي رباه الرسول كان مشغولاً عن نفسه بواجبه، وعن صوت قلبه بقرآنه، ومن مجاهدة المحبين بمجاهدة المشركين، وعن مكابدة الأشواق بمكابدة الأشواك والعقبات في طريق الفتوح"^(٢)؛ ولهذا عكس هذا النوع من الحب صورة مثالية للعاشق العربي ممن يندرج تحت هذا المسمى، حيث تخلّى "الشاعر العذري عن كل شيء من أجل حبيبته، ويقبل فكرة الجنون أو الموت إخلاصاً لذكرها"^(٣).

وبذلك يمكن القول إن الغزل العذري لم يكن موضوعاً شعرياً طارئاً، وإنما صاغته بعض الظواهر الاجتماعية والدينية والعاطفية صياغة خاصة، ووجد البيئة الصالحة للنمو والازدهار في العصر الأموي^(٤). هذا النوع من الحب حرّك أخيلة الشعراء، وملاً قلوبهم بشتى القيم الإنسانية التي فاضت بها أشعارهم.

وكان من هؤلاء شاعرنا الشاعر محمد الثبيتي، الذي يقول^(٥):

تحدث عنك ملاعب قيس

وليلي

وكلُّ التُّخومِ التي عَشِقْتُهَا العُيُومُ

ورَقَّتْ عَلَيْهَا دِمَاءُ القَبِيلَةِ

فالحب ظاهرة اجتماعية أساسية لم تتغير في جوهرها منذ أقدم العصور الإنسانية السحيقة التي عاشها الإنسان على هذه البسيطة، فقد ارتبطت المرأة بالأرض، وكان للمرأة في المجتمعات القديمة قيمة

(١) فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط ٥، ص ٢٨٠، وما بعدها.

(٢) فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط ٥، ص ٢٨٤.

(٣) المحسن: أسطورة الحب العربي، جريدة الرياض، العدد ١٥١٠٢.

(٤) فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط ٥، ص ٢٨٦.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٤٣.

اجتماعية وإنسانية أكثر من الرجل، ومع ظهور أقدم الحضارات أخذت مشاعر الحب تكتسب طابعا حضاريا، بل أخذت تشكل أحد مظاهر السلوك الحضاري للإنسان^(١).

وحيثما استحضرت الشاعر " قيس - ليلي - القبيلة " ليسلط الضوء على أن هذه الأضلاع الثلاثة في مثلث العشق العربي، وهم الحبيب والمحبوب والمجتمع هو الذي صنع من هذه القصة، ومن مثيلاتها الأخريات عند العاشقين العذريين كل هذا الزخم النفسي والحضور الأسطوري الطاغى على العقول والأنفس، وربما هذه المثالية العالية التي أحدثتها قصص العشاق العذريين أحدثت صدمة عند بعض المشككين في الحاضر والماضي .

وهذا الصوت الراض لهذه القصص يظهر بين الفينة والأخرى " ألا يحق لنا التخيل ان أسطورة الحب العذري من صنع مخيلة نسائية، أو أنها في أحسن أحوالها، دليل على قدرة الشاعر العربي على تزييف الواقع؟"^(٢) علماً بأن هذه الطهارة في الحب الناشئة مع الإسلام وسيطرته على النفوس العربية البدوية، ليست بمستغربة، خاصة أن هذا الحب العفيف، كما يذهب شكري الفيصل يعبر عن حال مجموعة من المسلمين الذين يتخرجون من الانغماس بالملذات الجسدية بسبب التقى، لهذا فضلوا السلامة والعافية على المقامرة والمخاطرة، وقد آثرت هذه الطائفة أن تعدل عن الشهوات وتلتزم التربية الإسلامية سموا او تعاليا على تلك الشهوات^(٣).

هذا الحضور الميثولوجي لقصة العشق العربي المعروف بالحب العذري، منح هذا الموضوع سموًا في النفوس، مما أكسب هذه القصص كليلي وقيس وجميل وبثينة وكثير وعزة، وغيرها من القصص العذرية الأخرى عمقًا فلسفيًا وبعثًا أسطوريًا؛

ولذا صار الشعراء يستقون قيم الحب من هذا المخزون التراثي سواء من خلال استحضار الرمز بطابعه المباشر، كما فعل الشاعر الثبيتي في المقطع السابق، أو من خلال إيحاءه الدلالي كما في المثال الذي سيرد مع قول الشاعر^(٤):

سَأَلْكَ يَوْمًا وِرَاءَ السَّدِيمِ

(١) درويش، ميثولوجيا الحب: ملامح نظرية عربية في الحب، جريدة القدس ٢٩ / ٥ / ٢٠١٢ م.

(٢) المحسن، أسطورة الحب العربي، جريدة الرياض، العدد ١٥١٠٢.

(٣) فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط ٥، ص ٢٨٢.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٣٥.

ضِفَافاً مِّنَ الضَّوءِ
يَخْتَالُ فِيهَا شَمِيمَ الْعِرَارِ
وَنَكْهَةً مَاءِ الْمِطْرِ

في هذا المقطع الشعري يتكشف لنا مدى توق الإنسان المعاصر- والثبيتي شاهد عليه - للحب الصافي العذب الرقراق، الخالي من الشوائب، وهذا التوق يتضح من خلال التركيز على مدلول "شميم العرار" الوارد في شعر المجنون (١)

تمتّع من شميمِ عرارٍ نجدٍ فما بعد العشيّة من عرارٍ

حيث تظهر نبرة حزن منغمسة بالشعور بالفقد، وهذا الموقف "يولد في نفس المتلقي احساسا أليما بالمفارقة بين ما كان عليه الحب في الماضي، وما أصبح عليه في هذا الزمان، وهذه المفارقة تساعد على تعميق الإحساس العام بافتقار قيم عصرنا إلى النبل، والنقاء والروحانية التي كانت لها في الماضي" (٢). وهذا الفعل الصادر من قبل الشاعر بسبب اتكائه على الإيجاء الرمزي لمقولة " شميم العرار النابعة من عمق أسطورة العشق العربي المرتبطة بقصة مجنون ليلى قيس بن الملوح، إذ أن هذه المقولة صارت رمزًا اصطلاحيًا يشير لهذه القصة، وهي علاقة متلازمة بين الرمز والمرموز إليه، وذلك "أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعًا شعريًا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية" (٣).

وهذا النقل للمشاعر رمي بالقارئ في معترك الأسطورة بتداعياتها العشقية المترفعة عن ملذات الجسد، وبالسفر والترحال وتطواف الأماكن بحثًا عن ذاته المفقودة من جرّاء هذا التداعي العشقي. ففي قصيدة "أنغام من الصحراء" (٤) المكوّنة من ثلاثة مقاطع شعرية صغيرة، هي:

النغم الأول: الحبُّ في الصحراء.

النغم الثاني: الشوق المهزوم.

والنغم الثالث: ديار سلمى.

(١) ابن الملوح، ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، ط١، ص ٧٦.

(٢) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٢٠٤.

(٣) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، ص ٢٠٠.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤.

يتضح بجلاء صورة العشق من خلال المقطع الثالث، على الرغم من كون كل هذه المقاطع تتحرك ضمن سياق العشق، لكن الرمز الأكثر انكشافاً يبرز مع "ديار سلمى" التي تغنى بها شعراء العرب على اختلاف أزمانهم وتنوع مشاربهم. يقول الشاعر محمد الشبتي^(١):

هَجَرْنَاهَا

ديار "سلمى" وملعبها ودُنْيَاهَا

واخضلالَ أغانيهَا

التي كانت تُرَدِّدُهَا

والنغمة البِكرِ

كم نحن افتقدناها

أين انتهينا؟

جحيماً الوهم يفيننا

يعذبنا

يستنزف الأمل المشنوق في دمننا

حتى مللنا ارتعاش النورِ

وخفقة الأمل الغافي سئمناها.

قصائدُ الأمسِ

ماتت في حقائبنا

خرساء... تلهو بها الأحرانُ

تخفقها

ويحتويها جفاف الصمتِ

والنسيانُ

كأننا . في الرمالِ السُّمرِ

والأشجارِ

وفي كهوفِ المراعِي .

(١) المرجع السابق: ص ٢٩٣، ٢٩٤.

يظهر في هذه القصيدة تأثر الشاعر محمد الثبيتي برومانسية الحب العذري وتتكشف بعض رموزه الأسطورية مع العلم أن شخصيتي " قيس وليلى " هما الشخصيتان الأكثر حظاً في هذا السياق الأسطوري من الرموز، حيث تبدو في تفاصيل هذه القصة المراحل والتطورات الحادثة ، ومن ثم راکمت منها لتكون عملاً أسطورياً إنسانياً، وقد " كان الخلط بين ليلي ونظيراتها مشهوراً ومتداولاً بين الأدباء ورواة الشعر"^(١)، لهذا يتسلل إليه مدلول "سلمى" الذي رده الشعراء الجاهليون والإسلاميون، وكأنه يتحدث عن ديار من أحب الشعراء من بني عذرة التي كانت ديارهم في بوادي الحجاز وأطرافها، خاصة وأن عماد هذا النوع من الغزل " صدق العاطفة وصدق العقيدة"^(٢).

لكن الشاعر يقدم لنا صورة عكسية تخالف المتخيّل المرسوم، ولسان حاله يقول: لم يبقَ من ذلك الحب العذب في هذا الزمن الغارق في عبادة المادة، وتقديس عجلة الإنتاج، لقد ضاع منه كل شيء جميل، وهذا ما كرهه الشاعر في مواضع متعددة، وما أشار إليه في كلمات متفرقة " هَجَرْنَاهَا - افتقدناها - يفنينا - يعدبنا - مللنا - ماتت - خرساء - تحنقها - ما كتبناها " كدلالة منه على ضياع العقيدة وفقد العاطفة، فكل شيء مستسلم لعصر السوق والتسلح المادي.

ولذا ينحو الشاعر لشيء من التصوف، لكنه ليس تصوفاً روحياً خالصاً، بقدر ما هو تصوّف يتساير مع تطويع اللغة من خلال الجنوح بها للغموض، وذلك من أجل أن تؤدي اللغة الشعرية "وظيفتها الإيحائية المبتغاة"^(٣)، وهذا الأسلوب في التعامل مع اللغة الشعرية ظاهرة من ظواهر شعر الثبيتي، وهي منتشرة في الشعر العربي الحديث كذلك.

من خلال ما سبق الحديث عنه في هذا السياق، وهو توظيف الرمز الأسطوري لمدلول قيس وليلى من ناحية، ومن خلال الحديث عن نظيراتها ليلي في الموروث التراثي العربي، يتكشف عمق مفهوم الحب العربي المعروف بالحب العذري كحالة موضوعية عامة، أكبر من كونها مجموعات قصصية متناثرة هنا وهناك؛ لهذا كان لاستخدام هذه الأسطورة العربية بثقلها الرمزي الأثر البارز في تجربة الشاعر، خاصة

(١) العساف، جبل التوباد.. مسرح العشاق وملهم المحبين، جريدة الرياض: العدد ١٥٣٢٧.

(٢) هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، ص ١٨٨.

(٣) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، ص ٤١١.

أن استخدام مثل هذه الأساطير يعدُّ "من أبرز الظواهر الفنية عند رواد الشعر الجديد الذين استطاعوا أن يوظفوا التراث الأسطوري بنوعيه القومي والعالمي للتعبير عن تجارب الشعراء وموقفهم من الحياة"^(١). لكن الشاعر محمد الشبتي لا يستعين بهذا الموضوع الأسطوري من أجل أن يوظفه في بناء الشكل الأسطوري، بل من أجل أن يعيد إنتاج واقعه الشعري الخاص به، لهذا كان يمنح كل رمز أسطوري يتم التطرق له قدرته التحويلية الساحرة.

ب - أسطورة الصعلوك والصعلكة:

جاء في لسان العرب: "الصعلوك: الفقير الذي لا مال له، زاد الأزهري: ولا اعتماد، وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك"^(٢). وضمن هذا السياق يقول حاتم الطائي^(٣):

غنيماً زماناً بالتصعلك والغنى كما الدهر، في أيامه العسر واليسر
كسينا صروف الدهر ليناً وغلظةً وكلاً سقانا بكأسيهما العصر
فما زادنا بغياً على ذي قرابة غنانا، ولا أزرى بأحسابنا الفقر

وبالنظر لتعريف ابن منظور، وما قاله الطائي في شعره عن مدلول هذا الاسم لغويًا، فإن الصعلوك يعني "الفقير الذي يواجه الحياة وحيداً وقد جرّده من وسائل العيش فيها، وسلبته كل ما يستطيع أن يعتمد عليه في مواجهة مشكلاتها، فالمسألة إذاً ليست فقرًا فحسب، ولكنه فقر يُغلق أبواب الحياة في وجه صاحبه ويسدُّ مسالكها أمامه"^(٤)، فلا يتصدى للصعلكة إلا الثائر من الرجال، وكان شعرهم ترديدًا لصرخات وصيحات الفقر والجوع والحرمان، وكان في شعرهم نقمة وثورة على الاغنياء الأشحاء، وقد امتازوا بالشجاعة والصبر وقوة الباس وسرعة العدو، حتى ضربت فيهم الأمثال^(٥).

لقد كانت الصعلكة حركة ثورية على العرف القبلي، فنشأ منها قطاع الطرق، وكانت في ثلاثة

أنواع:

(١) درويش، ميثولوجيا الحب: ملامح نظرية عربية في الحب، جريدة القدس ٢٩ / ٥ / ٢٠١٢ م.

(٢) ابن منظور، لسان العرب: د.ط، مادة "صعلك".

(٣) الطائي، ديوان حاتم الطائي، د.ط، ص ٥١.

(٤) خليف، الشعراء الصعلوك في العصر الجاهلي، د.ط، ص ٢٣.

(٥) ضيف، العصر الجاهلي، ط ١١، ص ٣٧٥.

الأولى: هم الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم بسبب أعمالهم التي لا تتوافق مع أعمال القبيلة التي ينتمون إليها مثل حاجز الأزدي وقيس الحدادية وأبي الطمحان القيني.

أما الثانية: هم أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوا بأنسابهم مثل السليك بن السلعة وتأبط شرًا والشنفرى.

أما النوع الأخير: فهم فئة احترفت الصعلكة احترافاً ووصلتها إلى ما يفوق الفروسية عبر أعمالهم الإيجابية التي كانوا يزاولونها مثل عروة بن الورد^(١) المعروف عنه عروة الصعاليك أي سيد الصعاليك " لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما يَغْنَم " ^(٢).

وقد عرفت الصعلكة بأنها حركة إنسانية فكرية اجتماعية ذات طابع ثوري، نشأت وازدهرت في مجتمع الجاهلية وعصر الاسلام، وقد اقتترنت في التاريخ الأدبي بجماعة من الثائرين على عرف القبائل العربية، أغلبهم من الشعراء الذين يمتنون الغزو والسلب والنهب.

ومن ممارسات هذه الجماعة تكوّن مفهوم الصعلكة في الثقافة والموروث العربيين، لهذا فهي ظاهرة اجتماعية ظهرت على السطح كرد فعل رافض لبعض العادات والممارسات السائدة آنذاك، وقد استمرت لفترة من الزمن بعد ظهور الإسلام/ لكنها اختفت وتلاشت مع مرور الزمن إلى الأبد.

رمز الصعلكة عند الثبتي:

قال ابن منظور في تفسير أصل هذه الكلمة: وتصلكت الإبل: خرجت أوبارها، وانجردت وطرحتها^(٣)، أي أن هذا المسمى معناه الرفض والنفي والتجرد والتساقط، فالجتمع العربي الذي تمثله الإبل المعبرة عن القوة الصلبة التي تلفظ أوبارها التي لا حاجة لها بها، أي هذه القبائل تنفي الخارجين على شريعتها العشائرية التي تعارفت عليها قبائل العرب فيما بينها كميثاق سياسي ودستور اجتماعي غير مكتوبين قائم على لامركزية القرار في القبيلة.

لكن الصعاليك رفضوا الميثاق والدستور، وخلقوا لأنفسهم مركزية صارمة، وذلك كما يقول الدكتور جواد علي: انتشر الصعاليك في كل موضع من جزيرة العرب، حتى صاروا قوة مرعبة تخافها

(١) ضيف، العصر الجاهلي، ط ١١، ص ٣٧٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "صعلك"

(٣) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "صعلك".

الناس، لشدة بأسهم في القتال، وقد كَوَّنوا لهم عصابات تنقلت من مكان إلى مكان تسلب المارة وتغيِّرُ على أحياء العرب، لترزق نفسها ومن يأوي إليها.

وقد انضم لهذه الحركة صعاليك من مختلف القبائل. ولكون أكثر الصعاليك من الشبان الطائشين الخارجين على أعراف قومهم، ومن الذين لا يباليون ولا يخشون أحداً، صاروا قوة خشية الجميع، وحسب لها حساب^(١)، فأشعلت حياتهم وسيرهم روح الشاعر العربي الحديث الراض للتقليد في كتابة الشعر والرتابة في التفكير، إذ حصل لهذا المفهوم انزياح على مستوى فهم المدلول، تقاطع نفسياً ولغوياً في تحوير هذا المسمى عند الشاعر محمد الثبيتي، لأن الصعاليك دمروا القيم العشائرية السائدة في زمانهم، مما وافق هذا المضمون ما أراده الشاعر محمد الثبيتي الذي تصادم مع معارضيه، فكانت حاله كحال أسلافه من شعراء العرب من فئة الصعاليك.

هذه القصص المروية شفاهة وكتابة عن حياة الصعاليك، التي تداخلت فيها الحقيقة بعالم الخيال أدخل هذه الجماعة في سياق عالم الأساطير، وحوّل الصعلكة من شيء ملموس إلى قيم ذات طابع تأملي خيالي صهرتها في بوتقة الذاكرة الشعبية العربية، والأسطورة الملحمية، إذ أن هذا العالم الأسطوري المتداخل تقاطعت فيه ثلاث طوائف، منها الخليع الفاسد، والمنبوذ اجتماعياً بسبب عدم اعتراف والده به، والأخير الرجل الكريم النبيل كعروة بن الورد الذي كان يجمع حول الفقراء لإطعامهم.

هذا النموذج الفريد في تراثنا العربي هو ما جعل الثبيتي يتعلق برمز الصعاليك، لأنهم أعلوا من جانب الذاتية في الأدب، فشعرهم يصور نفسياتهم وقصائدهم تمتاز بوحدة الموضوع علاوة على أن ليس في شعرهم غزل^(٢)؛ لهذا كان هذا التفرد العجيب في هذه السيرة الأسطورية، هو الذي جعل الثبيتي يمنح هذه الفئة من المجتمع العربي هذا الحيز المكاني في تجربته الشعرية .

وأول ما يستوقف القارئ لشعر الثبيتي في هذا المجال، قصيدة تحمل اسم "الصعلوك"، يقول فيها^(٣):

يفيق من الخوف ظهراً

ويمضي إلى السوق

(١) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ٩/٦١٦، وما بعدها.

(٢) محمد، ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، د.ط، ص ٤٠، ٤١.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٧١، ٧٢، ٧٣.

يحمل أوراقه وخطاه

- من يقاسمني الجوع والشعر والصعلكة

من يقاسمني نشوة التهلكة؟؟

- أنت اسطورة أثنختها المجاعات

قل لي:

متى تتخن الخيل والليل والمعركة.

يفيق من الجوع ظهراً

ويبتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء

والعنب الرازقي الذي جاء مقتحماً موسمته

- من يعلمني لعبة مُبهمه

- ترجل عن الجذب واحسب خطاياهُ

واسفك دمه.

يفيق من الشعر ظهراً..

يتوسد إثنيّة وحذاء

يطوح اقدمه في الهواء

- من يطارحني قمراً ونساء

- ليس هذا المساء

ليس هذا المساء

ليس هذا المساء.

اتخذ الشاعر محمد الشبتي من "الصعلوك" قناعاً يحاكم من خلاله الواقع، لهذا يجد الشاعر متعته في "التصعلك" والانعتاق من هيمنة المجموع الثقافي والاجتماعي حينما لاذ وراء قناع "الصعلكة"، وذلك أنه يريد تفرغ ما بنفسه من شحنات، فهو - أي القناع - يفيق عكس ما تعود عليه الناس "يفيق ظهراً" لكن ليس من "النوم" بل من "الخوف" حيناً، ومن "الجوع" حيناً، ومن الشعر "كذلك، وكأن

"التصعلك" صار أسلوب حياة جديدة للشاعر المعاصر. الذي يمضي للسوق وليس للصحراء "ويبتاع شيئاً من الخبز والتمر والماء" ولا يسطو على ممتلكات الآخرين، ويبحث عن النساء والسهر ولا يلود بين الكهوف والأودية البعيدة ليخلد للراحة.

لقد جعل الشاعر من مفهوم "الصعلكة" الفئة المنبوذة والمحتقرة في نمطية التفكير العربي، رموزاً أسطورية لها مطالبها الاجتماعية في العيش والكرامة والمساواة.

في نص شعري آخر يحمل دلالات الصعلكة من مجرد النظر لعنوانه، يتبدى نص "تغريبة القوافل والمطر" المصوب صباً كقالب متكامل، ليس من خلال "صبّ لنا وطناً في الكؤوس" بل من خلال الإبحار في تأمل مفردات هذه القصيدة المناسبة عدوبة وجمالاً، يقول الثبتي^(١):

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لَنَا وَطَنًا فِي الْكُؤُوسِ
يُدِيرُ الرُّؤُوسِ
وَزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حَتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةُ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
وَاسْفَحْ عَلَى قَلَلِ الْقَوْمِ قَهْوَتَكَ الْمَرَّةَ
الْمُسْتَطَابَةَ
أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْرُوجَةً بِاللُّظَى
وَقَلِّبْ مَوَاجِعَنَا فَوْقَ جَمْرِ الْعَضَا
ثُمَّ هَاتِ الرَّبَابَةَ
هَاتِ الرَّبَابَةَ:
أَلَا دِيمَةً زَرْقَاءَ تَكْتَضُّ بِالِدِمَا
فَتَجْلُو سَوَادَ الْمَاءِ عَنِ سَاحِلِ الظَّمَا
أَلَا قَمَرًا يَحْمُرُ فِي عُرَّةِ الدُّجَى
وَيَهْمِي عَلَى الصَّحْرَاءِ غَيْثًا وَأَنْجُمًا
فَنَكْسُوهُ مِنْ أَحْزَانِنَا الْبَيْضِ حُلَّةً

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٩٧ - ١٠٦.

ونتلو على أبوابه سورة الحمى
ألا أيها المخبوء بين خيامنا
أدمت مطال الرمل حتى تورما
أدمت مطال الرمل فاصنع له يدا
ومد له في حانة الوقت موسما
أدر مهبجة الصبح
حتى بين عمود الضحى
وجدد دم الزعفران إذا ما أحمى
أدر مهبجة الصبح حتى ترى مفرق الضوء
بين الصدور وبين اللحي
أيا كاهن الحي
أسرت بنا العيس وانطقات لغة المدلجين
بوادي الغضا
كم جلدنا متون الرئي
واجتمعنا على الماء
ثم انقسمنا على الماء
يا كاهن الحي
هالا محزت لنا الليل في طور سيناء
هالا ضربت لنا موعدا في الجزيرة
أيا كاهن الحي
هل في كتابك من نبي القوم إذ عطلوا
البيد واتبعوا نجمة الصبح
مروا خفافا على الرمل
ينتعلون الوجى
أسفروا عن وجوه من الآل

واكتحلوا بالدُّجَى
نظروا نظرةً
فَامَتَطَى غَلَسُ التِّيهِ ظَعْنَهُمْ
والرياحُ مواتيةٌ للسفرِ
والمدى غربَةٌ ومطرٌ
أيا كاهنَ الحَيِّ
إِنَّا سَلَكْنَا الغَمَامَ وَسَأَلْتُ بِنَا الأَرْضُ
وإِنَّا طَرَفْنَا النوى وَوَقَفْنَا بِسَابِعِ أبوابِهَا
خاشعينَ

فَرَبَّلْ عَلَيْنَا هَزِيحاً مِّنَ اللَّيْلِ وَالوِطَنِ المُنْتَظَرِ:
شُدَّنَا فِي سَاعِدَيْكَ
وَاحْفَظِ العُمَرَ لَدَيْكَ
هَبْ لَنَا نُورَ الضُّحَى
وَأَعِرْنَا مُثَلَّتَيْكَ
وَاطْوِ أَحْلَامَ الثَّرَى
تَحْتَ أَقْدَامِ السُّلَيْكَ
نَارِكَ المُلْقَاةُ فِي
صَحُونَا حَنَّتْ إِلَيْكَ
وَدِمَانَا مُذْ جَرَّتْ
كَوْثَرًا مِّنْ كَأَحْلِيكَ
لَمْ تَهْنُ يَوْمًا وَمَا
قَبَّلْتُ إِلَّا يَدَيْكَ
سَلَامٌ عَلَيْكَ
سَلَامٌ عَلَيْكَ
أَيَا مُورِقًا بالصبايا

ويا مُتَرَعاً بلهيبِ المَواويلِ
أشعلتَ أغنيةَ العيسِ فَاتَّسعَ الخُلمُ
في رِئتَيْكَ
سَلامٌ عَلَيكَ
سَلامٌ عَلَيكَ
مُطِرُنَا بِوَجْهِكَ فَلْيُكُنِ الصُّبْحُ مَوعِدُنَا
للغناء
وَلتُكُنْ سِدرَةُ القَلبِ فِواحَةً بِالدِماءِ
سَلامٌ عَلَيكَ
سَلامٌ عَلَيكَ
سَلامٌ عَلَيكَ فَهَذَا دَمُ الرَّاحِلِينَ كِتابٌ
من الوِجدِ نَتلوهُ
تلكَ مآثرهم في الرمالِ
وتلكَ مَدافِنُ أسرارِهِم حينما ذَلَلتْ
هُمُ الأَرْضُ فَاسْتَبَقُوا أَيُّهُم يَرِدُ المِاءَ
• ما أبعد المِاءَ
ما أبعد المِاءَ!
• لا، فالذي عَتَّقْتَهُ رِمالُ الجِزيرةِ
واستودعْتَهُ بِكارِها يَرِدُ المِاءَ
يا وارِدِ المِاءِ عِلى المِطايا
وَصُبَّ لَنَا وَطناً في عِيونِ الصبايا
فما زالَ في الغيبِ مُنتَجِعٌ للشقاءِ
وفي الرِيحِ من تَعَبِ الرَّاحِلِينَ بَقايا
إِذا ما اصْطَبَّحْنَا بِشَمْسٍ مُعْتَقَةٍ
وسكرنا بِرائحةِ الأَرْضِ وهي تَفوؤُ

بزيتِ القناديلِ
يا أرضُ كَفِّي دماً مُشرباً بالثآليلِ
يا نَحْلُ أَدْرِكْ بنا أولَ الليلِ
ها نحنُ في كبدِ التيهِ نَقْضِي النوافلِ
ها نحنُ نكتبُ تحتَ الثرى
مطراً وقوافلَ
يا كاهنَ الحَيِّ
طالَ النوى
كلّما هَلَّ نَجْمٌ ثَنِينَا رِقابَ المِطِيِّ
لِتَفْرَأَ يا كاهنَ الحَيِّ
فَرْتَلْ عَلَيْنَا هَزِيحاً مِنَ اللَّيْلِ وَالوَطَنِ المُنْتَظَرِ.

في هذه القصيدة صخب موسيقي ناتج عن تنوع الإيقاعات النغمية فيها، والتي أسماها الدكتور عبد الله الفيبي بقصيدة التفعيلات^(١) وقد جاءت مزوجة بميثولوجيا شعبية قديمة تتلصص على عالم الصعاليك المفعم بالاستقرار الحياتي، فمنذ الوهلة الأولى لتلاوة هذا النص تظهر ملامح " الصعلكة العصرية المستوحاة من بعض عبارات الشاعر " أَدِرْ مُهَجَةَ الصُّبْحِ / صُبِّ لَنَا وَطناً فِي الكُؤُوسِ / يُدِيرُ الرُّؤُوسَ " التي استقت منابعها من عالمها البعيد الموغل في الماضي، وهو يرتدي قناع "السُّلُكَةِ" الذي حمل اسم أمه الجارية السوداء، وكان " أحد أغربة العرب، وهجنائهم وصعاليكهم.. وكان له بأس ونجدة، وكان أدل الناس بالأرض، وأجودهم عدواً على رجله " ^(٢)، وهذا الشيء لم يتفرد به هذا الصعلوك، فقد كان الشاعر تأبط شراً يماثله في العديد من صفاته، حيث كان " يغزو على رجله وحده " ^(٣).

وتظهر براعة الشاعر في التعامل مع هذا النص المتقاطع مع التاريخ والأسطورة والرمز الشعري، ليس من خلال الهيام بمضامين التاريخ في توظيفه للشخصيات التاريخية عن طريق الدقة في نقل أحداث

(١) الفيبي، حداثّة النصّ الشعري في المملكة العربية السعودية، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي، د.ط، ١٢٣.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط١، ص ٢١٥.

(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط١، ص ١٧٩.

التاريخ حاله كحال المؤرخ في عرضه للأحداث، بل من خلال عكس رؤيته الذاتية المستوحاة من وعيه وخياله المستغرق بالتأمل والاستقراء الرؤي.

ومن هنا " نلمح في مفتتح النص رحيلاً داخلياً، وغربة ذاتية، وحنيناً للوطن"^(١)، وهذه الأشياء: الرحيل والغربة والحنين، إنما تجتمع في طموحه التوقّي لعالم الصعلكة وحياة الصعاليك الذين كما قيل عنهم بأنهم هم من عشائر مختلفة، لا ينتسبون إلى نسب واحد، ونسبهم الوحيد الذي يربط بينهم، هو الصعلكة، والتمرد على المجتمع والتشرد في البوادي والهضاب والجبال^(٢).

هذا الشتات الحاصل للصعاليك ، وافق ما في نفس الشاعر محمد الثبيتي من نزوع نفسي لعالم الصعلكة، فاندمج فيهم متخذاً من الرمز الأسطوري للشاعر "السليك بن السلكة" قناعاً يتوارى خلفه لينظر للواقع ويحاكمه، ومن ثم يطرح ما لديه من رؤى وتخيلات على لسان حال السليك ، وهو يحلم بصباح لا يشبه صباحات الناس ، وحياة مشرقة تفتح بين ضلوعه وخبايا نفسه قبل أن تشرق شمسها من وراء الأفق البعيد ، محتجاً - كالصعاليك من قبل - على الظلم والخوف والتشرد " يا وارد الماء علّ المطايا / وصبّ لنا وطناً في عيون الصبايا / فما زال في الغيب مُنتجعٌ للشقاء / وفي الريح من تعب الرّاحلين بقايا / إذا ما اصطبَحْنَا بشمسٍ مُعتقةٍ / وسكرنا برائحة الأرض وهي تفورُ / بزيت القناديل "

وهذه الأبيات تعبير عن رغبة الشاعر في ملمة الإنسان المتبعثر كشطايا صغيرة بين خباياه القريبة أي عقله الواعي، وبين خباياه البعيدة القصية أي عقله اللاواعي" ، وقد عبّر الشاعر محمد الثبيتي من خلال ارتدائه قناع الشخصية الصعلوكية عن تجربته الشعرية المعاصرة، وفي هذا نقطة (التماس/التواصل) بين القديم والحاضر، بين التراث والمعاصرة، من خلال الخلفية الأسطورية للشخصية التراثية المعاصرة"^(٣)، وكأن الشاعر في هذا الصدد يعبر عن قصة المغامرة الإنسانية في الكشف عن المجهول، لهذا كان يظهر حماس الشاعر لهذه الشخصية وتفاعله معها^(٤)، وهو الشيء الذي فعله الشاعر محمد الثبيتي في خلق

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي: ط ١، ص ٢٠٣.

(٢) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ٩/٦٢٠.

(٣) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي: ط ١، ص ٢٠٩.

(٤) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٣، ص ٢٠٣.

مقارباته الفنية المتداخلة بين ما كان عليه الرمز الأسطوري، وما يريد منه الشاعر أن يكون كأحداث وكقيم إنسانية معاصرة ، ساعياً للمزج بين القديم والحديث في هذه القصيدة.

ج - أسطورة العرافة والكهانة:

توطئة:

تعرفت الناس أن الكاهن أو العراف بأثما اللذان يتعاطيان الخبر عن الكائنات الخفية لكشف المخبوء. وهنا سنحاول التعرف على حقيقة كل صنف منهما على حدة.

جاء في لسان العرب: الكاهنُ: معروف. كَهَنَّ له يَكْهَنُ ويَكْهِنُ وَكُهْنٌ كِهَانَةٌ وَتَكَهَّنَ تَكْهِنًا، أي قَضَى له بالغيب.^(١)

وجاء في معنى العَرَّاف في نفس القاموس: العَرَّافُ الكاهن، وهو المَنْجَمُ أو الحازي الذي يدَّعي علم الغيب الذي استأثر الله بعلمه، ويقال للحازي عَرَّاف، وللطبيب عَرَّاف^(٢).

وجاء في مفردات ألفاظ القرآن للتفريق بين الصنعتين " والعراف كالكاهن، إلا أن العراف يختص بمن يخبر بالأحوال المستقبلية، والكاهن بمن يخبر بالأحوال الماضية"^(٣)، أي أن كل صناعة تناقض الأخرى، ثم أضاف الراغب الأصفهاني في موضع آخر بشكل أكثر توضيحاً بأن الكاهن هو الذي يخبر بالأخبار الماضية الخفية بضرب من الظن، والعراف هو الذي يخبر بالأخبار المستقبلية على نحو ذلك، لكن هاتين الصناعتين مبنيتان على الظن الذي يخطئ ويصيب^(٤).

وكانت هذه الطائفة منتشرة في صحراء العرب قبل الإسلام، باعتبار أنهم رجال الدين في العصر الجاهلي، وكانوا يزعمون أنهم " ألسنة الأرباب الناطقة على سطح الأرض، وكانوا يوجهون الناس توجيهاً روحياً"^(٥)، غير أن هذه الطائفة تراجعت مع ظهور الإسلام، لكنها لم تختفِ، فهم متواجدون بأشكال ومسميات شتى.

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "كهن".

(٢) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عرف".

(٣) الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، ط ٤، ص ٥٦٢.

(٤) الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، ط ٤، ص ٧٢٨.

(٥) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ٢١٢/٦.

وعندما يتكئ الشاعر محمد الثبيتي على هذين العاملين، ليس غرضه تقمص دور الكهنة والمشعوذين في التعبير بضعفاء العقول والنفوس، إنما يريد التوحد مع ما بهذا العالم الغيبي الإنساني من سكنات وتأملات روحانية، من أجل استجلاء كنه هذا الوجود الظاهر الغيبي في آن، علاوة على أن أولئك الكهان والعرافين كانوا يرجزون في كلامهم.

والرجز بحر من محور الشعر العربي الستة عشر، وقد أمعن الحداثيون العرب في استعماله في قصائدهم الحديثة، بالإضافة لكون الكهان والعرافين كانوا يسجعون في كلامهم، وهذا الكلام المسجوع، هو كلام نثري لا يركب عمود الشعر العربي، ومن يتأمل أسجاع الكهان سيجد أن بها موسيقى شعرية داخلية، وهذا الحال سار عليه بعض الشعراء، والثبيتي واحد من هؤلاء الذين يكتبون القصيدة الحديثة ذات الوزن المتخلخل تفعيليًا .

وهو في ذلك يفترس اللغة كما كان الكهنة والعرافون في السابق، لكي يستطيع تشكيل عالمه الشعري كما كان أولئك يفعلون في السابق. ومن هذا المنطلق السحري العجائبي تسللت تجربة الشاعر الشعرية لهذا العالم من أجل تطويعه، وإعادة خلقه من جديد.

الشاعر العراف، والفيلسوف الكاهن:

للشاعر نضان، كل واحد منهما له علاقة بالكهانة والعرافة، أحدهما باسم "قرين"^(١) المنشور في ديوانه الأخير "موقف الرمال، بينما الآخر باسم "القرين" المنشور بديوانه "التضاريس" إذ أنه في كلا القصيدتين يتساير مع هذا القرين تابعًا ومتبوعًا، لكنه في القصيدة المنشورة في "التضاريس" تتكشف علاقته بالقرين أوضح من الأولى، حيث يقول الشاعر^(٢):

مقيمٌ على شغف الزوبعة

له جانحان.. ولي أربعة

يخامرني وجهه كل يومٍ

فالغي مكاني وامضي معه

أُفَاتِحُه بدمي المستفيقِ

فيذرف من مقلتي ادمعة

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٣٧، ٣٨، ٣٩.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٦٣، ٦٤، ٦٥.

وأُعمد في رثتيه السؤالَ
فيرفع عن شفتي إصبعة
- أما زلت تتلو فصول الرمال؟
- أقامر بالجرح..
اقرع بوابة الإحتمال
- (أشعلت فاصلة الارتياب)؟
- دمي مشرع للتحول والانتصاب
- أتدرك ما قالت البوصلة؟
- زمني عاقر
قريتي أرمله
وكفي معلقة فوق باب المدينة
منذ اعتنقت وقار الطفولة
وانتابني رمد المرحلة.
لدى سادن الوقت تشرق بي
جرعة الماء..
تجنح بي طرقات الوباء..
تلاحقني تمتات البسوس
أرى بين صدري وبين صراط الشهادة
شمساً مراهقةً
وسماءً مرابطةً
ويميناً غموساً

تبدو علاقة الشاعر بالقرين علاقة لصيقة متحدة، لكن الذي يعيننا في هذا السياق تسامي هذه العلاقة لتصل حد الدخول بما يشبه القداسة، وذلك من خلال ورود "سادن الوقت" كدلالة على حضور مدلول الكهانة كحالة مجردة في سياق عالم القرين، وفي هذا التوظيف، وضمن هذا السياق يتناص الشاعر مع عالم "السدانة" وحراسة أديرة العبادة في العصر الجاهلي.

وفي نص شعري آخر - سبق التطرق له - يحمل دلالات عدة، وهذا التداخل في الرؤى والمضامين، وانسحاب مثل هذه الأشياء على ما تشير إليه الدلالات المختلفة كالصعلكة التي سبق التوقف عندها، تبدى إشارات من مشاهد الكهانة في هذا النص، وهو نص "تغريبة القوافل والمطر" حيث يقول الشاعر محمد الثبيتي^(١):

أَيَا كَاهِنَ الْحَيِّ
أَسْرَتَ بِنَا الْعَيْسُ وَأَنْطَفَأَتْ لُغَةُ الْمَدْلَجِينَ
بِوَادِي الْغَضَا
كَمْ جَلَدْنَا مَثُونَ الرُّبَى
وَاجْتَمَعْنَا عَلَى الْمَاءِ
ثُمَّ انْقَسَمْنَا عَلَى الْمَاءِ
يَا كَاهِنَ الْحَيِّ
هَلَّا مَحَزَّتْ لَنَا اللَّيْلَ فِي طُورِ سِينَاءَ
هَلَّا ضَرَبْتَ لَنَا مَوْعِدًا فِي الْجَزِيرَةِ
أَيَا كَاهِنَ الْحَيِّ
هَلْ فِي كِتَابِكَ مِنْ نَبَا الْقَوْمِ إِذْ عَطَّلُوا
الْبَيْدَ وَاتَّبَعُوا نَجْمَةَ الصُّبْحِ
مَرُّوا خَفَافًا عَلَى الرَّمْلِ
يَنْتَعِلُونَ الْوَجَى
أَسْفَرُوا عَن وَجْهِهِ مِنَ الْآلِ
وَاکْتَحَلُوا بِالذُّجَى
نَظَرُوا نَظْرَةً
فَأَمْتَطَى غَلَسُ التِّيهِ ظَعْنَهُمْ
وَالرِّيَّاحُ مَوَاتِيَةٌ لِلْسَفْرِ
وَالْمَدَى غَرِبَةٌ وَمَطْرٌ

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٩٩ - ١٠١.

أيا كاهنَ الحَيِّ
إنَّا سلكنَا الغمامَ وسألَت بنا الأرضُ
وإنَّا طرفنا النوى ووقفنا بسابعِ أبوابها
خاشعينَ

فَرَّتْ عَلَيْنَا هَزِيْعًا مِنَ اللَّيْلِ وَالوَطَنِ الْمُنْتَظَرِ:
ثم يواصل الحديث في ذات النص^(١):

يا وارد الماءِ علِّ المطايا
وضبِّ لنا وطناً في عيونِ الصبايا
فما زال في الغيبِ مُنتجعٌ للشقاء
وفي الريحِ من تعبِ الرَّاحلينَ بقايا
إذا ما اضطَبَحْنَا بِشَمْسٍ مُعْتَقَةٍ
وسكرنا برائحةِ الأرضِ وهي تفورُ

بزيتِ القناديلِ
يا أرضُ كفي دماً مُشرباً بالثآليلِ
يا نخلُ أدرِك بنا أولَ الليلِ
ها نحن في كبدِ التيهِ نَقْضِي النوافلِ
ها نحن نكتبُ تحتَ الثرى

مطراً وقوافلَ

يا كاهنَ الحَيِّ

طالَ النوى

كلَّما هلَّ نجمٌ ثنيناً رقابَ المطيِّ

لِتَقْرَأَ يا كاهنَ الحَيِّ

فَرَّتْ عَلَيْنَا هَزِيْعًا مِنَ اللَّيْلِ وَالوَطَنِ الْمُنْتَظَرِ.

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٠٥، ١٠٦.

تتجلى للناظر في هذا الكلام صورة " كاهن الحي " المعروف في الموروث الثقافي والتاريخي عند سكان شبه الجزيرة العربية، فالشاعر يعمل على استدعاء الأسطورة العربية المرتبطة بهذا العالم من حيث التنسك والتعبّد والعلاقة بالغيبيات والتعلق بهم لطلب الاستسقاء^(١).

وكذلك هذا النص وربما العديد من نصوص الشاعر تلجأ لشيء من الطلاسم الغامضة التي تحتاج لتفكيك شفراتها حالها كحال لغة الكهان وسدنة المعابد، بالإضافة لهذه الروح الموسيقية الوثابة التي لا تؤمن بهيمنة وحدة التفعيل على مجريات السطر الشعري، وهذا الحضوران يوحيان بهيمنة عالم الكهانة والعرافة على السياق الشعري.

إن الشاعر محمد الثبيتي بحق هو صانع أسطورة الكهانة والعرافة، وقد أضفى عليها " حالة من القداسة لا مثيل لها في جو أسطوري بتعبير لغوي، أشبه بلغة الأساطير " ^(٢)، سواء على مستوى الدلالات الرمزية الموحية باستشراق عالم المستقبل ، أو على مستوى استدعاء عالم السجع الكهنوتي " الغضا - الربي / السفر - مطر - المنتظر / المطايا - الصبايا - بقايا / القناديل - التأليل - الليل / النوافل - قوافل " ، التي سحبت النص سحبا لعالم قديم ، عالم الكهنة والعرافين ، خاصة أن الشاعر كان في هذا النص ينذر قومه الخطر الداهم ، كما كان الكهنة يفعلون، لكن القوم غافلون عن المهانة، مستمتعون.

وفي قصيدة " ترتيبلة البدء " يتبدى لنا "العرّاف" من السطر الأول، معلنا حضوره في قاموس الشاعر، يقول الشاعر محمد الثبيتي^(٣):

جئتُ عرافاً لهذا الرملِ

استقصي احتمالات السوادِ

جئتُ ابتاع اساطيرَ

ووقتاً ورماداً

بين عيني وبين السبت

طقسٌ ومدينة..

(١) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، ٦/٢٢٠، ٢٢١.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، ص٢٢٠.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص٥٩، ٦٠، ٦١.

خدر ينساب من ثدي السفينة
هذه أولى القراءات
وهذا ورق التين يبوخ
قل: هو الرعد يعري جسد الموت
ويستثني تضاريس الخصوبة
قل: هي النار العجيبة
تستوي خلف المدار الحرّ
تنبأً جميلاً..
وبكارة
نخلة حبلى
مخاضاً للحجارة
**

من شفاهي تقطر الشمس
وصمتي لغة شاهقة تتلو
أسارير البلاد
هذه أولى القراءات وهذا
وجه ذي القرنين عاد
مشرباً بالملح والقطران عاد
خارجاً من بين اصلاب
الشياطين
واحشاء الرماد.
حيثُ تمتدُّ جذور الماء
تنفضُ إشتهاءات التراب
يا غراباً ينبش النار..
يواري عورة الطين

وأعراس الذباب
حيث تمتد جذور الماء
تمتد شرايين الطيور الحمر،
تسري مهجة الطاعون،
يشتد المخاض
يادماً يدخل أبراج الفتوحات
وصدراً ينبت الاقمار والخبز
الخرايى
وشامات البياض.

يرتدي الشاعر قناع العرّاف الذي يقرأ الخطوط المرسومة فوق الرمال لاستكشاف المخبوء ليضفي على نفسه مكانة مقدسة كما كانت للكهنة والعرافين يتربعون هذه المكانة المقدسة، كما كان يعتقد العرب في الماضي السحيق بوجود علاقة بين الاثنين - الشاعر والكاهن أو العرّاف - مع عالم الجن والشياطين "فالشاعر يلهمه قرينه بقول الشعر، والعرّاف يخبره قرينه من الجن بأحداث المستقبل"^(١).
لكن هذا القرين يثير فيه الحماس فيجعله ينهمر كالسحاب متفائلاً بالبعث والانتشار ، رغم ما يعاني منه من بؤس وتصحر يحاول التسلل إليه للقبض على روحه المحلقة في ملكوت الشعر والاستشراق " رغم ما يجيش في هذه الروح من تنازع بين الموت والحياة ، وما بين الخصب والجذب، وما فعله الثبتي هنا من استنطاق رمز "العرّاف" ومن قبله رمز "الكاهن" إنما هو مؤشر صارخ أن هذه التجربة الشعرية التي يتمتع بها هذا الشاعر، ليس حدّها تطويع اللغة أو تسخير مستوياتها الموسيقية فحسب، بل تكمن في مقدرته على خلق رموز وأساطير خاصة به هو، ولا يختص بها شاعر سواه، وذلك أنه "لا يطرق الأشياء المعهودة، لا يخاطب منطق القارئ، ولا ذاكرته، ولا الموضوعات التي ألفها"^(٢).

بل يكتب للإنسان الساكن في وجدانه، ويخاطب الشاعر الذي يحمله في حقائبه وأوراقه أينما سار، وكيفما كانت وجهته، بلغة شعرية حديثة متوثبة، مؤمناً بأن هذا الاستدعاء الأسطوري لهذه الشخصية التراثية ليس غرضه الهروب من الواقع، بل يرمي منه محاولة فهم هذا الواقع من خلال محاكمته،

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبتي، ط١، ص٢١٢.

(٢) العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، د.ط، ص ٩٨.

دون أن يكون هو العنصر المتماس معه، لهذا تتجلى صور الشاعر في سياقات مختلفة، لكنها تدور في بوتقة الكهانة والعرافة المندرين لقومهم، الموقدين لهم نيران الخطر.

قل: هي النار العجيبة

تستوي خلف المدار الحرّ

تنبناً جميلاً..

وبكارة

نخلة حبلى،

مخاضاً للحجارة

في هذا الكلام تناص كبير مع نيران العرب التي كانوا يشعلونها زمن الجاهلية، مثل: نار القرى، نار الطرد، نار الوسم، نار الحرب، نار السلم، نار الفداء، نار التحالف أو الحلف، نار الصيد، نار المزدلفة، نار الاستمطار، نار السّعلي، نار الحرتين^(١)، وذلك أن النار عظيمة الشأن عند عرب الجاهلية، حيث يقول شاعرهم^(٢):

حلفت لهم بالملح والقوم شهّد وبالنار واللات التي هي أعظم

بيد أن الشاعر كان يعني تخصيص نار الحرب التي كانوا يوقدونها إذا أرادوا حرباً، أو توقعوا جيشاً أوقدوا ناراً على جبل أو مان مرتفع ليبلغ الخبر أصحابهم، وتسمى نار الأهبة والإنذار^(٣)؛ لهذا نحل الشاعر محمد الثبتي من هذه المعاني الفكرية، بما تحويه من رموز، التي "ارتسمت في ذهن الشاعر، فعبّر عنها بمنظور ثقافي، هو في حقيقته التكوين الفكري لمعطيات حضارية تعاقب الناس على نقلها وتداولها"^(٤)، وهو هنا - أي الشاعر - حينما يتكئ على هذا الموروث، إنما أراد أن يتقمص الدور وفق سياقاته التاريخية، كما هو الحال مع قوله كذلك:

يا غراباً ينبش النار..

يواري عورة الطين

(١) العسكري، الأوائل، ط ٢، ص ٦٣.

(٢) الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، د. ط، ٢ / ٤٨٧.

(٣) العسكري، الأوائل، ط ٢، ص ٦٥.

(٤) النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط ١، ص ٢٩٠.

وأعراس الذباب

لقد وظّف الشاعر الغراب توظيفًا يتلاءم مع طبيعة المدلول الرمزي لهذا الطائر أسطوريًا وتاريخيًا، فهو الذي أرشد عبد المطلب إلى مكان بئر زمزم، "ومن هنا تفاعل الناس بالغراب الأعصم، لأنه الذي دل عبد المطلب على الماء" (١)، وهذا الفهم الرمزي لدلالة الغراب في الموروث، وعلاقته بالرمز الأسطوري يتوافق مع صورة الحيوان في العصر الجاهلي، التي تنبئ بأصول أسطورية قديمة كالثور الوحشي والظليم والناقة والحصان، وهي من المعبودات القديمة (٢)، علاوة على ارتباط هذا الطائر "الغراب" بقصة ابني آدم المذكورة بالقرآن الكريم.

في قصيدة "أسميك فاتحة الغيث أم هاجس الصحو" تتبدى "قارئة الرّمْل، وعَرَافة العَشِق" في هذا المشهد الأسطوري المتمثل في هذه العبارات التي جاءت كترانيم عَرَاف، أو تَهويمات كاهن، حيث يقول الشاعر محمد الشبيبي (٣):

تَكَادُ تُخَامِرُنِي هَجْجَةُ المَوْتِ

أَرْتِيكَ

يَا امْرَأَةً تُكَلِّتُكَ المَسَافَاتُ

يَا امْرَأَةً قَلْتَ لِلبَحْرِ يَوْمًا:

تَعَالَ أَكْبِدُكَ الزَّمْنَ المِيسْتَحِيلَ

وَلِلرَّيْحِ قَلْتَ:

تَعَالِي أَمَارِسُ فَيْكَ شِعَاتَرَ حُزْنِي

وحزن القصيدة

أَرْتِيكَ،

يَا امْرَأَةً يَتَغَطَّرُسُ حُزْنُكَ

حِينَ تُدَاهِمُهُ صَبُوءُ الكَاسِ

أَرْتِيكَ،

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الشبيبي، ط ١، ص ١٩١.

(٢) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط ١، ص ١٠، ١١.

(٣) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط ١، ص ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧.

أقرعُ رِيحاً مُضَرَّجَةً بالسَّوَّاحِلِ،
أغمدُ جرحَ المدينةِ
أعتنق الاحتمالاتِ
أظماً،
أنتهكُ الشُّرفَاتِ البعيدةَ
ماذا أَسْمِيكَ
يا امرأةً بينَ عينيكِ واللغةِ المستحيلِةِ
تَجْنَحُ بالسندبادِ المحيطاتِ
ماذا أَسْمِيكَ
يا امرأةً يتقاسمكِ الموجُ
والهديانُ
أَسْمِيكَ
فاتحة الغيثِ
أم هاجسِ الصحوِ
يا مزنةً أوجزتِ صخبَ العشبِ
وافتتحتِ للهواجرِ ظلاً
أَسْمِيكَ
قارئة الرَّمْلِ
عرافة العشيِ
أفضحُ عُريكِ للسنواتِ
أفسِّرُ صمتكِ للشاطئينِ

يستحضر الشاعر أسطورة العرافين وعالم الكهنة في هذا النص من خلال الرمز الأسطوري لهذه العوالم المرتبطة بأجواء الغيبيات وما بها من شعوذة، لكنه يعرضها بطابع طقوسي معتمداً على أسلوب زخرفة الكلام وتحميل العبارات أكبر من طاقاتها لكي تفتح له مجالات دلالية أرحب في الحركة والتفكير، خاصة أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد

القصيدة"^(١)؛ لأن الاستدعاء التاريخي أو الارتداد إلى التاريخ أكسب النصوص حضورًا بارزًا على مستوى الفكر والصورة، وأعان على تقوية الدلالة، ومنحه فرصة للتواصل مع التراث. وهذا ما ساعد الشاعر على تجاوز "الرمز الأسطوري المتمثل في شخصية: (السندباد البحري) إلى توظيف (رمز العرّافة /أسطورة العرّافين)، وما يرتبط بها من دلالات الشعوذة والسحر"^(٢)، وهو ما منح القصيدة أجواء احتفالية ساعدت على تصعيد المشهد الدرامي في هذا العمل الذي استطاع الشاعر أن يضيف عليه دفقات شاعرية وشعورية، وذلك من خلال مخاطبته للمرأة التي قال عنها الشاعر "أسْمِيكِ/قارئة الرّمْلِ/عرّافة العشق"، فقد كانت العبارات الدالة على حضور المرأة متزاحمة بشكل تكتظ في السطر الشعري اكتظاظًا سواء على مستوى الأسماء الموحية بوجودها أو الأفعال الدالة عليها.

(١) اليوسف، الشعر العربي المعاصر، د.ط، ص ٤٤.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الشيبتي: ط١، ص ٢١٥.

الفصل الرابع رافد القصص الشعبي

المبحث الأول: رافد الحكايات الشعبية:

تعتبر الحكاية الحكاية الشعبية عملاً أدبيًا تتناقله الجماعة البشرية من جيل إلى جيل بطريقة شفوية، وبسبب هذا التناقل الشفهي يتم تغيير الحكاية من زمن لآخر، ومن فرد لفرد آخر، كنتيجة طبيعية لهذا الانتقال المتواصل المستمر.

يرى علي الخليلي أنها قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية^(١)، وفوق هذا الفهم فإن الحكاية الشعبية تقوم على جزء أصيل ثابت، بينما بقية الأحداث الجانبية أو المصاحبة له تتغير بتغيير الرواة والظروف، كما أنها "نوعٌ قصصي ليس له مؤلف، لأنه حاصل ضرب عدد كبير من ألوان السرد القصصي الشفهي، الذي يضيف عليه"^(٢).

١ - حكاية شهرزاد:

لم تعد حكايات " ألف ليلة وليلة " قصصاً للتسلية وتزجية أوقات الفراغ، بل أصبحت عامل إلهام للشعراء ومحفزاً فنياً ومعنوياً للكتابة، لهذا وظّف الشعراء رموزها التعبير عن مكنون صدورهم، ومخزون تفكيرهم، وفيض مشاعرهم من خلال تضمينها في نصوصهم الشعرية.

وقد كانت شخصية "السندباد - شهرزاد - شهريار" في هذه الحكايات من أهم الشخصيات التراثية التي لاقت القبول الواسع المنقطع النظير عند الشعراء، خاصة شعراء مرحلة الحداثة، وكانت شخصية "شهرزاد" من أشهر هذه الشخصيات، لاسيّما أنها العمود الفقري الذي قامت عليه حكايات ليالي "ألف ليلة وليلة"، حيث دارت عليها تجاربهم الشعرية، ومنحوها من الاهتمام والاحتفاء ما لم تنله امرأة قبلها أو بعدها.

من خلال فهم طبيعة هذه الشخصية - شهرزاد - يفهم بأنها كانت المنقذة للجنس البشري من الفناء في حال استمرار "شهريار" بقتل كل فتاة كان يتزوجها، إذ أنها وقفت في الجهة المقابلة لتمثل السلطة المضادة لسلطة جبروت "شهريار"، حينما تمكنت من البقاء معه "ألف ليلة وليلة" على قيد

(١) الخليلي، البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، ط١، ص٩.

(٢) الهبتي، ثقافة الأطفال، د.ط، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٣: ص ١٧٥.

الحياة، ومن ثم استطاعتها أن تنجب منه الأبناء الذكور الثلاثة، وهي تقص عليه طوال هذا الوقت، الحكاية تلو الحكاية، ليصل عدد هذه الحكايات (٢٦٥) حكاية، متفننة في أساليب التشويق التي كانت تجيدها.

في حكايات "شهرزاد" التي كانت تلقيها على مسمع الملك كل ليلة تتداخل الحقيقة بالخيال، والواقع بالأسطورة، حيث كانت الحكايات تتحدث عن التاريخ والدين وأخبار الشياطين والجن مختلطة بالعادات والتقاليد، وأخبار الملوك متداخلة مع حكايات العامة من الناس، بالإضافة لحكايات تدور عن حيوانات أسطورية غريبة منها ما هو يتكلم.

على هذا الأساس ارتبطت حكايات "شهرزاد" بالأسطورة التي مزجت الخيال بالحلم المصاحب لقوى الخلق الإبداعي، خاصة هذه "الليالي الشهرزادية" فتحت مخزون التفكير، وأيقظت عوالم التصور في وجدان وخيالات الشعراء، وعليه أصبح الشعر المتعلق بعالم الأساطير وجوداً آخر يعادل الوجود الحقيقي المعاش.

وقد استطاع الشاعر محمد الثبيتي توظيف أساطير الفلكلور الشعبي كالسندباد والعنقاء وشهرزاد خير توظيف، إذ تعتبر هذه الأساطير، وما سبقها من أساطير تاريخية وتراثية ودينية أخرى أبرز ما يميز تجربته الشعرية من أجل إيصال المعنى المراد بشكل أسهل، وأكثر عمقاً من اللجوء إلى الصيغ التعبيرية المباشرة.

هذا الجهد المبذول في توظيف مضامين التراث الأسطورية، وإعادة صياغتها من جديد يساعد الشعراء على الربط الفني الدقيق بين المعاش والمتخيّل، ويوجد علاقة حميمة بين الحقيقة المحضة وعالم الأساطير، ويعينهم على إيجاد عنصر مشترك بين الماضي والحاضر، كما أنه كذلك يسهل على الشعراء من تقريب المسافة بين التجربة الذاتية للمبدع والعالم المحيط من حوله، وعلى ضوء هذا تمكن الشاعر محمد الثبيتي من توظيف "الرمز الأسطوري لشخصية (شهرزاد) لينأى بقصيدته عن الخطاب المباشر.

فالقناع الأسطوري يمكن أن يقدم بنية ظنية تقدم واقعاً بدلاً لواقع مرفوض ينبذه الشاعر المعاصر، ومن ثم جاز للشعراء المعاصرين استمداد نماذج لأقنعتهم من التراث الشعبي الفولكلوري"^(١)، كما فعل الشاعر محمد الثبيتي مع شخصيات السندباد وشهرزاد في قصيدته "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم"، حينما قام بلملمة الملامح الشخصية العامة للأنتى التي صهرها في الرمز "شهرزاد" جاعلاً من تلك

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، ص١٤٧.

السمات صيغاً تعبيرية حاملة تارة، وصاخبة تارة أخرى، كأنها أمواج مياه الخليج التي سافر عبر مياهها
السندباد مرات ومرات، يقول الشاعر محمد الثبيتي^(١):

تَنَاطَرَتْ بَيْنَ الْمَدِينَةِ وَالْبَحْرِ

وَالشَّاطِئِ الْفُزَجِيِّ

الذِي أَقْلَعَتْ مِنْهُ أَشْرَعُهُ

السِّنْدِبَادُ

وَجَاءَتْ مَرَائِكِبُ الْمُحْمَلِيَّةِ

حَامِلَةً كَمِيَاهِ الْخَلِيجِ

وَصَاخِبَةً كَصَهِيلِ الْجِيَادِ

تُحِيلِينَ لَيْلَ الْمَدِينَةِ

أَسْئَلُهُ

وَهُمُومًا

وَرْتَلًا مِنْ الْعَاشِقِينَ

وَأَرْصَفَةً لِلرَّحِيلِ

وَهَمَّزًا مِنْ الْفَرَحِ الْمَرِّ

فِيهِ انْسِكَابُ الدَّلَالِ

التَّمَالِي

وَرَائِحَةُ الشَّاذِلِيَّةِ

وَالهَيْلِ

وَالرَّعْفَرَانِ

وَرِيحِ الشَّمَالِ

تُحَدِّثُ عَنْكَ مَلَاعِبُ قَيْسٍ

وَلَيْلَى

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥.

وَكُلُّ التُّخُومِ الَّتِي عَشَقَتْهَا العُيُومُ

وَرَفَّتْ عَلَيْهَا دِمَاءُ القَبِيلَةِ

وَيَعَشُقُكَ النَّحْلُ

وَالذِّكْرِيَّاتُ بِسَقَطِ اللُّوَى

وَالكَثِيبُ الَّذِي وَسَدَّتْهُ المَنَايَا

كُلِّيًّا

وَحَطَّتْ عَلَيْهِ القَوَافِي

جَلِيلَةً

وَفَوْقَ الرَّمَالِ

تَمُوجُ ضَفَائِرِكَ السَّاحِلِيَّةِ

مَجْدُولَةً

بِالعَوَاصِفِ وَالرِّيحِ

مَنْسُوعَةً مِنْ دَمِ النَّبَعِ

مِنْ وَجَعِ الدَّمْعِ

مِنْ رَحَلَةِ الاِشْتِيَاقِ

الطَّوِيلَةِ

وَتَلَكَّ عَيُونُ المَسَاءِ

الغَرِيقَةَ بَيْنَ الأَسَاطِيرِ وَالْحَلْمِ

جَاءَتْ مُكَلَّلَةً بِالحِكَايَا

وِخُوفِ الصَّبَايَا

فَمَاذَا سَتَحْكِي لَنَا شَهْرَزَادُ

عَدَاءً.. يَهْطُلُ الضُّوءُ

تَهْمِي لِيَالِيكَ

يَا أَنْتِ

يَا كَرَوَانَ الشَّوْاطِيَّ
يَا وَهَجَ الحُلْمِ العَبْقَرِيَّ
غَدًا
يَتَوَشَّحُ لَيْلِكَ بِالْيَاسَمِينِ
وَتَنْمُو عَلَى شَالِكِ البَدْوِيِّ
حُقُولِ العِنَبِ

لا يستطيع أي شاعر أن يخوض غمار الشعر، ما لم تكن لديه المهارة الشعرية الكافية التي تمكنه من إحكام تشكيله اللغوي الخاص به، فجميع البشر يشتركون بالمشاعر والأحاسيس، لكن التمايز يظهر بقدرة هذا الشاعر عن ذاك من المهارة في تشكيل صيغته التعبيرية المؤثرة على المتلقي، التي تمثل عنده هذه المشاعر الخاصة بالشاعر أحاسيس جامدة ما لم تفجرها لغة تعبيرية نابضة بالحياة من قبل هذا الشاعر أو ذاك.

استطاع الشاعر الثبتي جعل الأسطورة الشعبية "شهرزاد" تسيطر على الجو العام للنص، ليس على مستوى العنوان "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم" الذي يعتبر فاتحة القصيدة الأولية وسمتها الفنية والقيمية بالدرجة الأولى، وليس كذلك على مستوى قوله "فَمَاذَا سَتَحْكِي لَنَا شَهْرَآذُ" بل على مستوى السرد القصصي الوارد في النص الشعري، كأنها تقصّ عليه حكاية من حكاياتها المتداخلة، التي تمازج فيها المعقول باللا معقول، لكن هذا الحوار، هو حوار غير مباشر، يُفهم من السياق، ويستشفّ معناه ومجراه من تداعيات المشهد السردية في النص، لأن الشاعر المبدع للنص عاجز في الحقيقة عن التعبير عن مشاعره صراحة، لهذا يلوذ وراء "شهرزاد" التي تتشاطر أكثر من مرة، كلما ينساب الحديث، ويتحرك مجرى الكلمات.

دائمًا هكذا هم الشعراء المعاصرون، يلجأون إلى استنطاق الرموز، عندما يحول الواقع فيما بينهم، وبين ما يعتقدون من مفاهيم، وما يؤمنون به من رؤى، للتعبير عما يريدون قوله دون أن تطالهم الأيدي، أو تنظر إليهم العيون شزراً، لهذا يحرصون أشد الحرص على بعث الحياة بهذه الرموز الأسطورية الجامدة، لكي تتحرك أمامهم بعفوية، ومن ثم ينبض بها ماء الحياة، وذلك حينما يمنحها جزءاً من روحه، كي تشاركه آماله وأحلامه.

كانت العبارات الدالة على الشيطان والبحار والرحيل تتزاحم في النص، وما ورود "فمأذا ستحكي لنا شهزاد" إلا تفعيل حي وصارخ لهذه الشخصية في أتون الصراع المتشابك، حيث تتجلى أسطورة "شهزاد" تجلياً صريحاً، وذلك حين ذكر الشاعر اسم "شهزاد" علانية، كما ربط هذا الحضور بالصبح "يَهْطُلُ الضَّوُّ" وهطول الضوء إشارة لحضور الصبح أو اقتراب الفجر، متبعاً هذا الاستعمال بقوله "تَهْمِي لِيَالِيكَ" مما يؤكد حضور دلالات "ألف ليلة وليلة" لأن الصباح يعني توقّف "شهزاد" عن الكلام، وما قول الشاعر: "عَدَا.. يَهْطُلُ الضَّوُّ / تَهْمِي لِيَالِيكَ" إلا تناص مع ما كان يرد في ختام كل ليلة من لياليها الجميلة "وأدرك شهزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح" إذ كانت تضمن أنها ستعيش يوماً آخر تمدد فيه ليالي حياتها، لكي تواصل مع الملك حكاياتها المسائية الجميلة، هو ينتظر بتشوق استكمال الحكاية، وهي تستمتع بعفو غير معلن تتلقاه بشغف وصمت من لدن الملك المتعطر لقتل النساء، يقول:

يَا أَنْتِ

يَا كَرَوَانَ الشَّوْاطِيءِ

يَا وَهَجَ الحُلْمِ العَبْقَرِيِّ

عَدَاً

يَتَوَشَّحُ لَيْلِكَ بِالْيَاسَمِينِ

وَتَنْمُو عَلَى شَالِكَ البَدْوِيِّ

حُفُولِ العِنَبِ

ثم يتجه المسار الحوارى في النص ليخاطب الشاعر من خلاله ذات المرأة / شهزاد التي ملأت ليالي "ألف ليلة وليلة بعشرات القصص، وكأنها "كروان الشواطىء" الذي رسم "وهج الحلم العبقري" فسالت حكاياتها عبر أمواج الخليج مبحرة بأشعتها المحمولة بشقى الأحلام والآمال.

وما هذا التكتيف المتزايد من قدرة الشاعر على ربط عدد من الرموز الأسطورية في هذا النص، مثل "شهزاد - السندباد - قيس - ليلي - كليب - الجليلة" أو عدد من الأماكن التراثية ذات البعد الأسطوري، مثل "مياه الخليج - ملاعب قيس ويلي - بسقط اللوى" إلا دلالة على رغبة الشاعر في صهر الحلم بالواقع وبعث العلاقة الروحية بين الذات والتاريخ، وخلق معادلة بين المكان والإنسان، وأن كلاهما لا غنى له عن الآخر، إذ "تمتزج الشخصيات الأسطورية مع بعضها، ويتداخل عشق الوطن

مع عشق المرأة (المحبوبة) ويصبح هذا الحب هاجساً يهيمن على لغة الشاعر^(١)؛ مما أكسبه هذا الاستعمال، وهذا التواشج بين الذات والأرض كل هذا البعد الشعري العميق في تجربته الشعرية .

٢ - حكاية السندباد:

أثرت حكايات "ألف ليلة وليلة" في وجدان الشعراء العرب في العصر الحديث، وكان لها الأثر البالغ في توجيه العديد من تجاربهم الشعرية، ومضى "الشاعر الحديث يستعير من مصادر تراثه المختلفة رموزاً وعناصر يثري بها تجربته الشعرية ويستغلها في بناء رموزه للإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن توحى به من مشاعره وأفكاره ورؤاه"^(٢).

وقد جعل الشعراء العرب في العصر الحديث جلّ اهتمامهم الشعرية على "السندباد" باعتباره رمزاً عربياً من رموز موروثنا الشعبي، ونموذجاً إنسانياً جسّد طموحات المواطن العربي ورغباته، فكان من أبرز "الرموز والشخصيات الأكثر استحواذاً على اهتمام شعرائنا، فما من ديوان نفتحه من دواوين هؤلاء إلا ويظالنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر، وما من شاعر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية"^(٣)، ولم يكن الشاعر محمد الثبيتي بمعزل عن هذا المجموع العربي المتأثر بالتراث، فقد كان له الدور الأبرز في رسم الخطوط البيانية لعدد لا بأس به من قصائده الشعرية. وقد وظّف الشاعر محمد الثبيتي حكاية "السندباد" في ثلاث قصائد من أعماله الشعرية، وهذه القصائد، هي: شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم - ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء - أسمىك فاتحة الحلم أو هاجس الصحراء، وكان الشاعر في هذا التوظيف لمفردة من مفردات التراث - السندباد - لم يحرص على نقل التراث، أو تقليده واستنساخه، لأن مثل هذه التصرفات تخالف المنهج الذي يسير عليه في أعماله الشعرية، وهو التوقع على التراث، وأن يكون حبيس الماضي، وإنما قام باستخدام معطياته وتوظيف عناصره للاستفادة من زخمها الإيحائي، ومن ثم إسقاط هذه المعطيات التراثية على معاناته الشخصية المعاصرة.

وتعدُّ قصة السندباد من أشهر الحكايات الشعبية، وقد ورد ذكرها في سلسلة ألف ليلة وليلة، وهي قصة خيالية، وكان السندباد أحد هذه الشخصيات الخيالية الواردة في حكايات "ألف ليلة وليلة"، فهو -

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط١، ص١٥٢.

(٢) زايد، عن بناء القصيدة العربية، ط٤، ص١٢٩.

(٣) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، د.ط، ص٩٢.

كما هو معلوم - بحار عربي من مدينة البصرة العراقية عشق المغامرات والسفر في البحار، حيث طاف العديد من السواحل والأقطار، وقد روت شهرزاد حكايات السندباد، وقصتها على مسمع الملك شهريار في ثلاثين ليلة، وكيف كان في أول حياته يعمل حمالاً بأجرة، وكان رجلاً فقيراً الحال يحمل الأحمال على رأسه ويسير بها في الحر الشديد والعرق يتصبب من جبينه^(١)، ثم كيف تطورت به الأحوال حينما عاد إلى بغداد في سفرة من سفراته "وجاء إلى حارته ودخل داره ومعه من صنف حجر الماس شيء كثير، ومعه مال ومتاع وبضائع"^(٢).

هذه القصة باختصار، تتحدث عن السفر من أجل اكتشاف المجهول، تدور أحداثها حول شاب يافع امتازت شخصيته بالخيال، وهي من شخصيات "ألف ليلة وليلة"، وهو فتى بحار من العراق عاش في فترة الخلافة العباسية، تدور أحداثها في عدد من بلدان الشرق الأوسط، حيث زار السندباد الكثير من الأماكن العجيبة وواجه في مسيرة عددًا كثيرًا من الوحوش أثناء إبحاره في سواحل أفريقيا الشرقية وجنوب آسيا.

وقد صادف في أسفاره الكثير من الغرائب والعجائب، والأشكال المختلفة من الأسماك المتباينة ذوات الأحجام التي يبلغ طولها مئات الأذرع، كما أنه مرّ بالوادي الذي حجارته من الماس، ومرّ بالأفاعي والقروود والثعابين التي تأكل البشر، وشاهد طائر الرخ الأسطوري بحجمه الهائل الضخم الذي يشبع من فرخه الصغير عشرات من الناس، وإذا كبر هجم على السفن وكسرها بالصخور التي كان يلقيها عليها.

هذه الغرابة في شخصية السندباد، منحته الدخول إلى عالم الأساطير، لأنه جمع الطبيعي بغير الطبيعي بشخصية سندباد الإنسان، مما منح هذا التمازج هذه الشخصية هذا البعد الرمزي كون تلك الشخصية مزيجًا مختلطًا ما بين المعقول وغير المعقول.

ولقد حضر رمز "السندباد" في الشعر العربي الحديث كثيرًا، وتعامل معه شعراء الحداثة من هذا الباب، وقد اتخذ منه الشاعر محمد الشبيبي قناعًا "لإثراء المواقف الدرامية، وإغناء تجربته الشعرية من خلال تعميق فكرة القصيدة من ناحية، وإضفاء عنصر التشويق على النص لدى المتلقي من ناحية أخرى"^(٣).

(١) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط ٢، ١٠/٢.

(٢) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط ٢، ١٢/٢.

(٣) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الشبيبي، ط ١، ص ١٣٢.

وقد كان هذا الرمز الذي تبناه الشاعر قناعاً شعرياً يلوذ خلفه لمحاكمة الواقع، ومقاضاة الوضع العربي، نافذاً من خلال هذه الشخصية الأسطورية للحدث عن الواقع المعاش.

وتطلُّ علينا أول ملامح صورة "السندباد" من خلال قصيدة "شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم"

التي يقول فيها الشاعر (١):

تَنَاطَرَتْ بَيْنَ الْمَدِينَةِ وَالْبَحْرِ

وَالشَّاطِئِ الْفُزْحِيِّ

الَّذِي أَقْلَعَتْ مِنْهُ أَشْرَعُهُ

السِّنْدِبَادُ

وَجَاءَتْ مَرَائِبُ الْمُحْمَلِيَّةِ

حَامِلَةً كَمِيَاهِ الْخَلِيجِ

وَصَاخِبَةً كَصَهِيلِ الْحِيَادِ

تُحِيلِينَ لَيْلَ الْمَدِينَةِ

أَسْئَلَةً

وَهُمُومًا

وَرْتَلًا مِنْ الْعَاشِقِينَ

وَأَرْصَفَةً لِلرَّحِيلِ

وَهَرًّا مِنْ الْفَرْحِ الْمَرِّ

فِيهِ انْسِكَابُ الدَّلَالِ

التَّمَالِي

وَرَائِحَةُ الشَّاذِلِيَّةِ

وَالهَيْلِ

وَالرَّغْفَرَانِ

وَرِيحِ الشَّمَالِ

(١) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط١، ص١٤١، ١٤٢.

تتزامن الكلمات الموحية بالسفر والارتحال ، التي تدور حول رمز "السندباد" مثل "المدينة - البحر - الشاطئ - أشرعة - مراكبك - مياه الخليج - ليل المدينة - هموم - للرحيل - ربح الشمال"، وفي هذا المشهد المفعم بالارتحال تناص مع أجواء قصة "السندباد" تلك المشاهد التي عايشها وعاشها، أو المشاهد التي شاهدها بأم عينه، وذلك عندما التقى "السندباد البري" - الحمّال - بـ"السندباد البحري" الذي قص عليه بعض ما عاشه في هذه الحياة "وقد سمحت لي نفسي بالسفر في البحر فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة مع جماعة من التجار وسرنا في البحر أياماً وليالي وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة ومن بحر إلى بحر ومن بر إلى بر وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري ونقايط بالبضائع فيه، وقد انطلقنا في سير البحر إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة فأرسي بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة ورمى مراسيها وشد السقالة فنزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة وعملوا لهم كوانين وأوقدوا فيها النار واختلفت أشغالهم"^(١).

وهذا فيه تناص مع الأجواء والظروف التي أوردها الشاعر الثبيتي، علاوة أنه كشف عمق التواصل الفكري والحضاري بين حاضر الشاعر وواقع المشهد الرمزي المتصل بدلالة "السندباد" الأسطورية، "فالأسطورة ليست غاية وإنما وسيلة فنية لجأ إليها الشاعر ليؤكد موقفاً معيناً"^(٢)؛ وذلك أن الشاعر يمثل من خلال هذا السياق موقفه المعاصر المرتبط بالتحدي، ورفض الاستسلام، حاله كحال ما كانت ترمي إليه الشخصية الشعبية المتمثلة برمز "السندباد" الرفض للسكون، المقبل على المغامرة والتحدي والحركة.

ثم يتجلى رمز "السندباد" في قصيدة "ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء"، حيث يقول الشاعر^(٣):

هيه يا عنقاءُ

يا بعثاً جديداً وشباباً من لهيبِ

ورماذُ

هيه يا عنقاءُ

يا بحراً غريقاً تاه فيه السندبادُ

(١) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط ٢، ٣ / ٢.

(٢) بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، د. ط، ص ٦.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٩١.

هيه يا عنقاءُ
هزّي شجر الريحان، يهمني شعرك العملاقُ
أمطارَ الشتاء
مزّقي نهر البنفسج، والعقي
وهج الدنانُ
واشريقي من لا مكان.. ولا زمانُ

يمزج الشاعر بين أسطورة "العنقاء" وأسطورة "السندباد" في هذا المقطع الأخير من القصيدة، "وفي هذا دليل على عمق توظيف الأسطورة بمصادرها المختلفة في التجربة الشعرية المعاصرة لمحمد النبتي، فهو لا يوظف الأسطورة توظيفاً سطحياً، بل يأتي توظيفه للأسطورة توظيفاً عميقاً ذا دلالة واسعة ومتعددة بتعدد سياق النص الشعري"^(١).

ومن يتفحص المقطع السابق يستشعر بأنه ملمة للحلم، وفيه عودة للجذور، وإعلان بنهاية المطاف ليس على مستوى النص، بل على مستوى استحضار الرمز الدلالي لرمز "السندباد" وفيه تناص حي وواضح مع اللحظات الأخيرة من حكايات "السندباد البحري" الذي عاد من سفره الأخير موجهاً الخطاب "للسندباد البري" بعد أن حط رحاله "ثم دخلت حارتي، وجئت داري، وقابلت أهلي وأصحابي وأحبائي، وخزنت جميع ما كان معي من البضائع وخواصي، وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعة وعشرين سنة، حتى قطعوا الرجاء مني، فلما جئتهم وأخبرتهم بجميع ما كان من أمري، وما جرى لي، صاروا كلهم يتعجبون من ذلك الأمر عجباً كبيراً، وهنأوني بالسلامة، ثم إني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات، وقاطعة الشهوات، وشكرت الله سبحانه وتعالى، وحمدته وأثنت عليه حيث أعادني إلى أهلي وبلادي وأوطاني"^(٢).

لقد عكس هذا المقطع صورة من صور الصراع الدرامي في حكايات "السندباد"، وما كان يتعرض له من الأهوال، وعلى هذا فإن حلم العودة الذي كان يراود الشاعر في هذا النص، العودة للوطن المكتنز بالحب والأحلام، والتخلص من الأخطار والمصاعب، والاستقرار في أحضان الأمان، تتلاقى وتتناص

(١) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد النبتي، ط١، ص١٣٩.

(٢) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط٢، ٣٨ / ٢.

مع الحالة التي آلت إليها رحلات "السندباد البحري" وسفراته، وهكذا كان الشاعر في توظيفه لهذا الرمز، إنما كان يريد تجسيد طموحاته وأحلامه بالعودة يوماً لهذا (الوطن / الحلم) المنزوي في ذاكرته، والمسكون بين حناياه والمخبوء في أدق تفاصيل وعيه وضميره فالشاعر الثبتي كان يرى ذاته كأنه "السندباد" الذي جاب الأقطار، وتحمل المصاعب، وهذا التصور يتطابق مع ما قاله بعض النقاد - كما مر معنا-: وما من شاعر إلا وقد اعتبر نفسه السندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية .

أما في النص الأخير "أسميك فاتحة الحلم أو هاجس الصحراء" فإن الشاعر محمد الثبتي يوظف "السندباد" مرة أخرى، يقول الشاعر^(١):

تَكَادُ تُخَامِرُنِي هُجَّةُ الْمَوْتِ

أَرْتِيكَ

يَا امْرَأَةً تَكَلَّتْكَ الْمَسَافَاتُ

يَا امْرَأَةً قَلْتَ لِلْبَحْرِ يَوْمًا:

تَعَالَ أَكْبِدُكَ الزَّمْنَ الْمَسْتَحِيلَ

وَلِلرَّيْحِ قَلْتَ:

تَعَالِي أَمَارِسُ فَيْكَ شَعَائِرَ حُزْنِي

وَحِزْنَ الْقَصِيدَةِ

أَرْتِيكَ،

يَا امْرَأَةً يَتَعَطَّرَسُ حُزْنُكَ

حِينَ تُدَاهِمُهُ صَبُوءُ الْكَأْسِ

أَرْتِيكَ،

أَقْرَعُ رِيحًا مُضْرَجَةً بِالسَّوَاخِلِ،

أَغْمَدُ جَرَحَ الْمَدِينَةِ

أَعْتَنُقُ الْإِحْتِمَالَاتِ

أَظْمَأُ،

أَنْتَهِكُ الشُّرْفَاتِ الْبَعِيدَةَ

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧.

ماذا أسميك
يا امرأةً بين عينيك واللغة المستحيلة
بجنح بالسندباد المحيطات
ماذا أسميك
يا امرأةً يتقاسمك الموج
والهذيان
أسميك
فاتحة الغيث
أم هاجس الصحو
يا مزنةً أوجزت صخب العشب
وأفتحت للهواجر ظلاً
أسميك
قارئة الرمل
عرافة العشق
أفضح غريك للسنوات
أفسر صمتك للشاطئين

وفي هذا النص كما في النصين السابقين كذلك، فإن الثبتي يحيل على ذات (الشاعر/السندباد) الكامن فيه، وذلك باعتبار هذه الذات هي الذات المغامرة في رسم طبيعة المشهد، والكشف عما فيه من إحساس بالاغتراب، وإحساس بعمق المأساة المتمثلة من عملية الفقد، وقد استعار الشاعر الحقول الدلالية المتصلة بالبحر من قاموسه اللغوي، فجاءت القصيدة تربطاً أسطورة (السندباد) بركوب البحر؛ لهذا كان ارتداء الشاعر محمد الثبتي لقناع الرمز الأسطوري "السندباد البحري" باعتباره كرمز للارتحال وعشق المغامرات، يتوافق مع ما كان يعيشه (الشاعر/السندباد المعاصر) مع هذه الثنائية الضدية المتمثلة بشاعرية الشاعر وقوارع الواقع الذي كان يعيشها، وهو ما يتوافق مع صورة الرمز وصورة البحر، وهو ما يتماهى مع حال المغمرات "السندبادية" التي خاض بها البحار ونزل الشواطئ والجزر.

وفي هذا النص تبرز المرأة كمحرك يدير المشهد الدرامي في القصيدة، وباعتبار الشاعر هو المعادل الموضوعي لشخصية "السندباد" فإن المرأة في النص تعادل القصيدة عند الشاعر، وهنا يتجلى التناسل الشعري المرتبط بالمرأة عند الشاعر وعند "السندباد البحري" وذلك وفق ما جاء على لسان "شهرزاد" حيث تقول: "بلغني أيها الملك السعيد، أن السندباد البحري بعد أن زوجه الملك، وعقد له على امرأة عظيمة، قال: ثم إنه أعطاني بيتاً عظيماً مليحاً بمفرده، وأعطاني خداماً وحشماً، ورتب لي جرايات، وصرت في غاية الراحة والبسط والانشراح، ونسيت جميع ما حصل لي من التعب والمشقة والشدة، وقلت في نفسي، إذا سافرت إلى بلادي آخذها معي، وكل شيء مقدر على الإنسان لا بد منه، ولم يعلم بما يجري له، وقد أحببتها وأحببني محبة عظيمة، ووقع الوفاق بيني وبينها، وقد أقمنا في ألد عيش وأرغد مورد، ولم نزل على هذه الحالة مدة من الزمن"^(١).

المتأمل في حكاية "السندباد البحري" مع جاره الذي ماتت زوجته، وكيف كان يبكي الرجل بحرقه وأسى، وأنه سيلاقي مصير زوجته التي فارقت الحياة، بعكس بجلاء الصورة التأزمية التي كان يعانيتها الشاعر في حياته مع (المرأة / القصيدة) وكيف كان المجتمع يحكم بالفناء على الإنسان الحي وهو حي يريزق تماشياً مع التقاليد الجائرة، وهذا ما قاله "السندباد" عندما رأى جاره وصاحبه يموت وهو حي يريزق "فرموا تلك المرأة فيها وإذا هو جب كبير تحت الجبل، ثم إنهم جاؤوا بذلك الرجل، وربطوه تحت صدره في سلبة، وأنزلوه في ذلك الجب، وأنزلوا عنده كوز ماء عذب كبير وسبعة أرغفة من الزاد، ولما أنزلوه فك نفسه من السلبة فسحبوا السلبة وغطوا فم البئر بذلك الحجر الكبير مثل ما كان، وانصرفوا إلى حال سبيلهم، وتركوا صاحبي عند زوجته في الجب"^(٢)؛ كأنه يشير لحالته التي كان المعارضون له يريدون بعثرة شعره وإسكات صوته، ودفنه شعرياً وهو على قيد الحياة الشعرية، لهذا جاء صوته شاحباً في أول النص "تكاؤُ تخامرني لهجة الموت / أرثيك / يا امرأة تكلك المسافات / يا امرأة قلت للبحر يوماً: تعال أكبدك الزمن المستحيل" وهو تناسل مع ما قاله السندباد محدثاً نفسه، ومن ثمّ موجهاً كلامه للملك: "قلت في نفسي والله إن هذا الموت أصعب من الموت الأول، ثم إني جئت عند ملكهم، وقلت له: يا سيدي: كيف تدفنون الحي مع الميت في بلادكم؟!"^(٣).

(١) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط ٢، ٢١ / ٢.

(٢) مجهول، ألف ليلة وليلة، ط ٢، ٢١ / ٢.

(٣) المرجع السابق، ٢١ / ٢، ٢٢ / ٢.

والملاحظ في قصائد الشاعر، ارتباط "السندباد" - أي الشاعر "بعالم الحلم" ودنيا الرؤى والأحلام، وهذا يشير إلى احتفاء الشاعر محمد الثبتي بماهية الحلم (السندباد - المرأة - الطبيعة - البحر - القصيدة.. الخ)، وعلاقة هذه الأشياء بما امتاز به شعره من غموض وتحدي، ورفض الواقع والوضوح والاستسلام للتقاليد التي تكبل المبدع وتحجر عليه عملية الإبداع، وما يرتبط به بعد ذلك من المهارة الشعرية، والحذاقة الكتابية في كيفية تشكيل الصور الخيالية التي مكنت الشاعر من ملمة العناصر المتناثرة، وإيجاد عامل ربط مشترك فيما بينها بعد ذلك.

هذا الارتباط الملحوظ بين تلك النصوص من خلال عامل "الحلم - الأحلام" جعل من الشاعر حالماً هو الآخر، وهذا الوضع ساعده على إيجاد السندباد المجهول على خوض المغامرات لتحقيق حلمه المرجو وأحلامه المبتغاة في هذه الدنيا، لذا استطاع الشاعر اختزال جوهر الرؤية التي تأسست عليها نصوصه الشعرية السابقة المعززة بمحفز "الحلم - الأحلام"، وذلك "بأن الخيال طاقة خالقة تكشف عن الحقيقة، وأن اللحظة الشعرية لحظة رؤية خاصة"^(١) تكشف عمق النظرة التأملية عند الشاعر الذي جعل الزمن حالة حركية مفتوحة تدور في فضاءات لا متناهية، وكأن السندباد البحري هو الشاعر الذي سافر سفرائه السبعة وغامر ودخل المتاهات.

وكذلك كأن الشاعر الثبتي هو السندباد البحري الذي تصادم مع المعارضين وغامر معهم، وتحداهم ليفرض صوته الشعري على الجميع في نهاية المطاف، حيث التقت البدايات بالنهايات، وكأنها دائرة زمانية واحدة تدور في فضاء الحياة والشعر والفن والثقافة وعالم المعرفة التي لا تنتهي بانتهاء النص، إذ تبدأ نقطة التحول بعد ذلك، وهي نقطة التأمل والاستيعاب وفهم المعطيات التاريخية والحياتية، وذلك أن العاطفة الفياضة الصادقة تنبعث في فضاء الحيز النصي، وتعمل على توجيه الأفكار، ولا تكون خاضعة للأفكار التي تقرها القناعات المقولبة.

وهذا ما أقره جون ستيوارت ميل: "إن الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاره الخاصة، بل لأن تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه"^(٢) وكل من يقرأ هذه النصوص الثلاثة سيجد نفسه في رحلة ذاتية، كلما وصل النهاية يكتشف أنه لازال في أتون الصورة الخيالية التي انطلق منها، وكأن الصور الخيالية الأخرى

(١) الربيعي، في نقد الشعر، د.ط، ص ٩٤.

(٢) عباس، فن الشعر، ط ١، ص ١٢٨.

التي تفجرت أمامه عبارة عن مشهد ثانوي غايته تكثيف المزيد من المشاهد والصور والأضواء التي تخلق في ذات المتلقي عوالم لا متناهية من التأمل والاستغراق من جديد في كل مرة.

٣ - حكاية العنقاء:

جاء في لسان العرب "والعَنقَاء طائر ضخم ليس بالعقاب، وقيل: العَنقَاء المَعْرَبُ كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر عظيم لا ترى إلا في الدهور"^(١)، وهي طائر طويل العنق، ولهذا أطلق عليه عرب الجاهلية اسم "عنقاء"، وجاء في الأمثال العربية "طارت بهم العنقاء"^(٢) دلالة على الفناء والهلاك والخسران. وأضاف صاحب اللسان "وقيل: سُميت عَنقَاء لأنه كان في عُنُقها بياض كالطوق، وقال كراع: العَنقَاء فيما يزعمون طائر يكون عند مغرب الشمس، وقال الزجاج: العَنقَاء المَعْرَبُ طائر لم يره أحد، وقيل في قوله تعالى؛ طيراً أبابيل؛ هي عَنقَاء مَعْرَبَةٌ. أبو عبيد؛ من أمثال العرب طارت بهم العَنقَاء المَعْرَبُ، ولم يفسره. قال ابن الكلبي: كان لأهل الرّس نبيُّ يقال له حنظلة بن صَفْوَان، وكان بأرضهم جبل يقال له دَمَخ، مصعده في السماء مِيلٌ، فكان يَنْتَابُهُ طائراً كأعظم ما يكون، لها عنق طويل من أحسن الطير، فيها من كل لون، وكانت تقع مُنْقَضَةً فكانت تنقضُّ على الطير فتأكلها، فجاءت وانقَضَّت على صبيّ فذهبت به، فسميت عَنقَاء مَعْرَباً، لأنها تَعْرَبُ بكل ما أخذته، ثم انقَضَّت على جارية ترعرعت وضممتها إلى جناحين لها صغيرين سوى جناحيها الكبيرين، ثم طارت بها، فشكوا ذلك إلى نبيهم، فدعا عليها فسلط الله عليها آفةً فهلكت، فضربتها العرب مثلاً في أشعارها، ويقال: أَلَوْتُ به العَنقَاء المَعْرَبُ، وطارت به العَنقَاء"^(٣).

ذكر صاحب كتاب "حياة الحيوان الكبرى" عن العنقاء، وقد بالغ في وصفه لهذا الطائر ذاكراً بأن طول جناحه الواحد عشرة آلاف باع، وأنه في إحدى جزائر بحر الصين، وقال: "وقد كان وصل إلى أرض المغرب رجل من التجار، ممن سافر إلى الصين، وأقام بها مدة، وكان عنده أصل ريشة من جناحه، كانت تسع قرية ماء"^(٤)، وهذا الكلام المبالغ فيه يصل حد الأساطير، لكنه في المقابل يدلُّ دلالة واضحة على ضخامة حجم ريش العنقاء وبالتالي مما يشير لعظم حجم الجناح، الدال هو الآخر على

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عنق".

(٢) العسكري، جمهرة الأمثال، ط ٢، ١٦ / ٢.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عنق".

(٤) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، د.ط، ص ٧١.

مدى ضخامة حجم هذا الطائر، وعليه فقد أصبح رمزاً للبطولة والشجاعة والقوة والجبروت، وهو ما أشار إليه قول الشاعر :

ولولا سليمان الخليفة حلقت به من يد الحجاج عنقاء مغرب^(١)

وقال ذلك التاجر القادم إلى المغرب كما ينقل الدميري: إنه سافر مرة في بحر الصين فألقتهم الريح إلى جزيرة عظيمة، فخرج إليها أهل السفينة ليأخذوا الماء والخطب، فأوا قبة عظيمة أعلى من مائة ذراع، ولها لمعان بريق فعجبوا منها، فلما دنوا منها، إذا هي بيضة الرخ، فجعلوا يضربونها بالخشب والفؤوس والحجارة حتى انشقت عن فرخ كأنه جبل، فتعلقوا بريشة من جناحه فجروه، فنفض جناحه، فبقيت هذه الريشة معهم وخرج أصلها من جناحه، ولم يكمل بعد خلقه فقتلوه وحملوا ما قدروا عليه من لحمه ، وقد كان بعضهم طبخ بالجزيرة قدرًا من لحمه، وحركها بعود حطب ثم أكلوه. وكان فيهم مشايخ فلما أصبحوا إذ هم قد اسودت لحاهم ولم يشب بعد ذلك من أكل من ذلك الطعام. وكانوا يقولون: إن ذلك العود الذي حركوا به القدر من عود شجرة النشاب، قال: فلما طلعت الشمس، إذا بالرخ قد أقبل في الهواء، كأنه سحابة عظيمة في رجله حجر كالبيت العظيم أكبر من السفينة، فلما حاذى السفينة ألقى ذلك الحجر بسرعة، فوقع الحجر في البحر وسبقت السفينة، ونجاهم الله تبارك وتعالى بفضلته ورحمته^(٢).

من خلال هذا العرض يتضح بأن "العنقاء" ارتبطت بعاملين اثنين، الأول: المستحيل، وذلك من خلال قولهم: المستحيلات ثلاثة، الغول والعنقاء والخل الوفي، أما الآخر فمرتبط بالهلاك والفناء، وهو ما جرى عليه الحال فيما كانت العرب تطلقه من أمثال، كقولهم: "إذا أخبرت عن هلاك شيء وبطلانه، قالت: حلقت به في الجوّ عنقاء مغرب"^(٣)، لهذا نسجت حول هذا الطائر الروايات العجيبة، والأمور الغريبة.

قال القزويني: إن العنقاء أعظم الطيور جثة وأكبرها خلقة، تخطف الفيل كما تخطف الحدأة الفأر، كان في قديم الزمان يختطف من بيوت الناس فتأذوا منه ومن جناياته إلى أن سلب يوماً عروساً مجلوة فدعا عليه حنظلة النبي، فذهب الله به إلى بعض جزائر البحر المحيط تحت خط الاستواء، وهي

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عنق".

(٢) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، د.ط، ٢/٤٥٦، ٤٥٧.

(٣) الجاحظ، الحيوان، د.ط، ٧/١٢١.

جزيرة لا يصل إليها الناس وفيها حيوانات كثيرة كالفيل والكرند والجاموس وسائر أنواع السباع وجوارح الطير، وعند طيران عنقاء مُغرب تسمع لأجنحتها دوي كدوي الرعد العاصف والسييل، وتعيش ألفي سنة، وتزواج إذا مضى لها خمسمائة سنة^(١).

فهذا الطائر الموجود في زمن حنظلة بن صفوان الحميري، نبي أهل الرس كما كانت تقول العرب، دخل عالم الأساطير، وصار مادة خصبة للأمثال عندهم، إذ ارتبط بعلاقة الإنسان بالبعث بعد الموت، وهو بطبيعة الحال له علاقة بأساطير الانبعاث بعد الفناء كما في أساطير الأمم السابقة كأساطير "تموز وعشتار- إيزيس وأوزوريس" عند شعوب بلاد الهلال الخصيب، وهو أسطورة قديمة يعود لزمن الأشوريين منسوب لسواحل "فينيقيا" وهو الاسم القديم لسواحل بلاد الشام، وعليه أخذ اسمه القديم "طائر الفينيق" الذي يعيش مئات السنين، ثم يموت محترقًا تحت أشعة الشمس اللاهبة، وبعد الموت يقوم منبعثًا من رماده طائر آخر يواصل مسيرة الحياة من جديد.

ومهما يكن من أمر "العنقاء" فهي مجرد أسطورة حيكت حولها الحكايات المتنوعة، وكانت مادة للشعراء قديمًا وحديثًا.

ومن هؤلاء الشعراء المعاصرين، كان الشاعر محمد الشبيبي الذي تعتبر جل قصائده انبعاثًا جديدًا يخرج من عمق المأساة، وقد استخدم رمز "العنقاء" أو طائر "الفينيق" في قصيدتين، كانت الأولى "ليلة الحلم وتفصيل العنقاء" التي كتبها في شهر رجب، عام ١٤٠٣هـ، المنشورة في ديوانه الثاني "تهجيت حلمًا.. تهجيت وهما" الصادر في ذات العام الذي كتب فيه القصيدة، وهو عام ١٩٨٣ م- ١٤٠٣هـ، بينما كانت القصيدة الأخرى بعنوان "الأجنة" التي نُشرت في ديوانه الثالث "التضاريس" الصادر عام ١٩٨٦م، حيث جاء الحديث في القصيدة الأولى عن هذه الأسطورة بشكل مباشر لا تلميح فيه، بينما اختلف الأمر في قصيدة "الأجنة" التي كان الحديث فيها تلميحًا يفهم من السياق.

لقد استطاع الشاعر في "ليلة الحلم وتفصيل العنقاء" أن يوظف "في هذه القصيدة عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة، بين الفناء والبقاء، وقد نجح الشاعر في التوفيق بين ثنائية (الموت والحياة) باختيار أسطورة الفينيق التي جمعت بين النقيضين في آن واحد"^(٢)، خاصة أن هذه القصيدة كتبت في أتون التدخلات الأجنبية في البلاد العربية، واجتياح اليهود الصهاينة للعاصمة العربية اللبنانية بيروت،

(١) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، د.ط، ٣/ ٢٢٦.

(٢) الشيخ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الشبيبي، ط١، ص ١٧٤.

كثاني عاصمة عربية تقع تحت الاحتلال الإسرائيلي، علاوة على ما تعانيه المنطقة من فوضى وصراع وحروب ، وضعف عربي شعبي وسياسي ، يقول الشاعر محمد الشبتي^(١):

(١)

كانتِ الرؤيا ربيعاً من جحيمٍ
-سُنْدَسِيّ اللّونِ-
مسفوحاً على وجهِ المدينة
المدى يجهشُ بالأحلام
والجُدْرانُ اشْرَأَبَتْ من على صدرِ المدى
الناريِّ،
كالبُلُورِ تَمْتَدُّ إلى جيدِ القمرِ
كان لليل وجوهُ كالمرايا
وعيونٌ تَنْقُبُ الصمّتَ
وتَحْفَقُ في الزوايا
كانَ .. ماذا كانَ؟
للعتمةِ إنصَاتُ وهَلِيلٌ
وبرقٌ ودخانُ
كانَ .. ماذا كانَ؟
للبدْرِ عقودٌ من عقيقٍ وجُمانُ
كان للأرضِ لهاثٌ، ووجيبُ
كان للأرضِ مخاضٌ وانتظارٌ لحبيبِ
أغرقَ الضوءُ التفاصيلِ الصغيرةَ
شقَّ أحشاءَ الثواني
كلّ شيءٍ صخبت فيه السكينةُ
كلّ شيءٍ كسرت أجفانه البهجةُ

(١) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط١، ص ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١.

حتى الجرح

والآلام

والأشياء الحزينة

(٢)

زورق يأتي من الصحراء ممشوقاً كمارد

كشهاب فصلته الريح من قلب عطارد

يندري كالهمس، كالرؤيا...

يخلق كالنعاس

جاء محمولاً على موج الرمال

جاء منحوتاً على ريح الشمال

جاء كالليل الغريب

جاء كالصبح المريب

فيه من رائحة الفردوس أسرارٌ مضيئة

ومصايحُ جريئة

فيه نهرٌ من رحيق لا يزول

فيه أطفالٌ وأشباحٌ وخوفٌ وذهولٌ

فيه أصوات تقول

ليلة الحلم الطويلة

ليلة الحلم الجليئة

ألفُ عمرٍ

ألفُ شهرٍ

ألفُ ليلة

(٣)

هبطت "زنجية شقراء" في ثوب من

الرعب البديع

حلّقت حول المدينة
فصدت شريانها فامتزج الفجر
وطوفان المساء
وابتدا رقص الدماء
ساقها الحوريّ
يا سيفاً خرافياً تجرّد
ساقها الحوريّ
يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرّد
ساقها الحوريّ
يا شيئاً مهيباً
حار بين الماء والصرح الممرّد
(قلق الفيروز في عينيك يا عنقاء.....
سرُّ لا يقال
قلق الفيروز في عينيك
شيءٌ من بقايا الوحي..
من ذعر الرمال)

هيه يا عنقاء
يا بعثاً جديداً وشباباً من لهيب
ورماد
هيه يا عنقاء
يا بحراً غريقاً تاه فيه السندباد
هيه يا عنقاء
هزّي شجر الريحان، يهمني شعرك العملاق
أمطارَ الشتاء

مَزَّقِي نهر البنفسج، والعقي

وهج الدنان

واشريقي من لا مكان.. ولا زماناً

العنوان فاتحة النصوص، وهو البوابة التي يدخل من خلالها القارئ لعوالم أي عمل أدبي، وقصيدة "ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء" تشير بأن وراء الحلم المصاحب للنوم حياة جديدة، وميلاد جديد، وانبعث متجدد من بعد الفناء والموت، وهو يتوافق مع "تفاصيل العنقاء" المرتبط ببعثها من تحت الرماد خلقاً آخر، وطائرًا جديدًا يواصل مسيرة الحياة.

ففي المقطع الأول من القصيدة المبدوء يقول الشاعر: "كانت الرؤيا ربيعاً من جحيم/سندسيّ اللون/مسفوحاً على وجه المدينة/المدى يجھشُ بالأحلام" إيداناً ببعث من تحت الرماد، بعث يتوافق مع تجدد الرؤيا، وتداخلها بالألوان السندسية الجميلة، وهو تناص مع العنقاء التي تحتوي على كل لون، وتحترق مع أشعلة الشمس "المدى الناري" وقادرة أن تفعل ما تريد، وتحمل ما تشاء.

ثم يأتي المقطع الثاني مجلجلاً كالرعد العاصف، وكالسييل الهادر، كما كانت العنقاء وهي تحرك جناحيها، وذلك في المقطع الثاني.

زورقٌ يأتي من الصحراء ممشوقاً كمارد

كشهاب فصلته الريح من قلب عطارذ

ينبري كالهمس، كالرؤيا...

يلحق كالنعاس

جاء محمولاً على موج الرمال

جاء منحوتاً على ريح الشمال

جاء كالليل الغريب

جاء كالصبح المريب

فيه من رائحة الفردوس أسرارٌ مضيئة

ومصاييح جريئة

فيه نھرٌ من رحيق لا يزول

فيه أطفالٌ وأشباحٌ وخوفٌ وذهول

فيه أصوات تقولُ
ليلة الحلم الطويلةُ
ليلة الحلم الجليلةُ
ألفُ عمرٍ
ألفُ شهرٍ
ألفُ ليلةُ

فقد حضر المقطع بصوت موسيقي مرتفع النبرة، عالي الصوت، شديد الإيقاعات، يتقاطيعه الخيلية الهادرة المجلجلة، تدفعه لغة شاعرية وروح شاعرة حاملة بغد جديد، وكأن هذا المقطع الواقع في منتصف القصيدة المكونة من ثلاثة مقاطع كما رقمها الشاعر، وأراد لها، جاء كنواقيس تفرع الأسماع للاستيقاظ من عالم الرقاد الطويل، لكن التجلي يتبدى بعد ذلك في المقطع الثالث.

يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرّد

ساقها الحوريّ

يا شيئاً مهيباً

حار بين الماء والصرح الممرّد

(قلق الفيروز في عينيك يا عنقاء.....)

سرٌّ لا يقالُ

قلق الفيروز في عينيكِ

شيءٌ من بقايا الوحي..

من دعر الرمالُ)

حيث يظهر التلميح السريع في قوله: "يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرّد"، وهو فيه تناص مع ما ورد في الأسطر التعريفية الواردة عن الحديث عن طبيعة "العنقاء"، لكن التلميح يتراجع حينما تطل "العنقاء" بعد عدد من الأسطر لتعلن حضورها في المكان، فيتكشف الإبداع التصويري مع التمكن الفني عند الشاعر، حينما تتلاقى مشاعر الشاعر مع رمز الخلق والانبعاث المتمثل بهذا الرمز، فتستحيل الألفاظ من عالم الشعر وتدخل دنيا الأساطير والأحلام.

هذه المساحة الشاسعة التي يتحرك من خلالها الشاعر، لا تحدّها الحدود، فهي انبعاث جديد من عالم الرماد، وإشراقة جديدة "واشريقي من لا مكان.. ولا زمان" تنبثق من لا مكان، ولا زمان. وفي القصيدة الأخرى "الأجنة" يعمل الشاعر على استحضر رمز "العنقاء - الفينيق" مسقطاً هذا النص، كما فعل مع السابق على الواقع العربي، وهو يأمل أن تنبثق من تحت الركام والرماد والهزيمة عوامل الانبعاث الحضاري في هذه الأمة، يقول الشاعر محمد الشيبتي^(١):

وأجنةٍ يستنبئون الريح عن زمن اللقاح
ويزجرون الطير..

ماذا عن مواعيد البكاء المرّ

واللعب الخرافيّ المباح؟؟

ماذا عن الأعراس،

ماذا عن دم الياقوتِ

والكتب المشاعة؟

هل أورقت جثث العناكب تحت اجنحة النساء

هل أزهر الجرح القديم على مصابيح الشتاء.

سَحَّتْ طيور النار

فانتهبوا الولادة

سخت طيور الماء

فانتهبوا الولادة.

وتماثلوا للاحتلام.. تماثلوا للهاجس الليليّ

يا أرضِ ابلعي تعب العراة

هذا كتاب الرمل.. والشيطان مصلوبٌ

على باب البنات.

وعلى مسافات الردى بدؤ وحناتٌ

وأرصفة تموج

(١) الشيبتي، ديوان محمد الشيبتي، ط١، ص٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦.

وخيول ليلٍ أمطرت شبقاً على البيداءِ
فاحمّرت نبوءات البروجِ.
وقوافل الدهناء صاديةٌ
إلى ماء السماءِ
حملت عيون الماء وابتهلثُ
إلى ماء السماءِ
ماتت من الظمأ الطويل وباركتُ
ماء السماءِ.

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجدٍ
واتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجازِ
قد كنت ابتاع الرقى للعاشقين بذي المجازِ.
قد كنت اتلو الأحرف الأنتى
وكان الصيف ميقاتاً لنار البدوِ..
كان الصيف ميقاتاً لأعياد اليتامى
ياصباح الفتح والنوق التي أرختُ
عنان الشمسِ
يا نجمةً قامت على أبوابنا بالأمسِ.
هذا الدم الحويُّ ميثاق من الصلواتِ
معقود على الراياتِ،
شمس تستظل بها سحابةُ
قمر ترايُّ تدثر بالشعائر وانتمى للجوعِ
واعتنق الكتابةُ
يفتُرُّ عن ريحانة قبائل خضر وأسئلةٍ
مذابةِ.
هذا الدم الحويُّ

منصوب على تيماء
من يلقي بوادي الجن شيئاً من نحاس
من ذا يغني: لا مساس.
من ذا يريق الراية الحمراء
من يحصي الخطأ
من ذا يعري قامة الصحراء
من سرب القطا.

يتجلى التشكيل الجمالي للغة الشعرية في هذا النص من السطر الأول " وأجنة يستنبئون الريح
عن زمن اللقاح"، وكان هذا الهيام تجليات عاشق متصوف عرف الحقيقة الأولى للوجود، والغرض من
النشوء، حيث ظهرت مهارته في التلاعب اللغوي بالكلمات والحروف بدءاً من " واو رُبَّ " الواقعة قبل
كلمة " أجنة " التي ترمز للخلق الأول واقتراب ساعة المخاض، والانبعث من بعد الفناء، لأن هذا
الاستهلال بداية الرؤية، وأول مراحل النبوءة بميلاد واقع جديد.

ثم يواصل المسير متفحصاً ما حوله من رموز الانبعث المتكشفة من خلال مدلول " الطير "
المخترق لحدود الكون والزمن والمكان، جاعلاً منه رمزاً للخلود الذي لا يعرف الفناء، لاسيما أن هذا
الرمز هو المفتاح السري لاكتشاف عوالم النص وخبايا الشاعر، والذي يوحي لرمز "العنقاء" الذي يظهر
التناس معه في أكثر من موقع، كقول الشاعر الثبتي:

ماذا عن الأعراس،
ماذا عن دم الياقوتِ
والكتب المشاعة؟
هل أورقت جثث العناكب تحت اجنحة النساء
هل أزهر الجرح القديم على مصابيح الشتاء.
سَحَّتْ طيور النار
فانتهبوا الولاده
سخت طيور الماء
فانتهبوا الولاده.

أو قوله في مكان آخر من هذا النص:

وعلى مسافات الردى بدؤ وحاناتُ

وأرصفة تموج

وخيول ليلٍ أمطرت شبقاً على البيداءِ

فاحمّرت نبوءات البروج.

وقوافل الدهناء صاديةٌ

إلى ماء السماء

حملت عيون الماء وابتهلث

إلى ماء السماء

ماتت من الظم الطويل وباركت

ماء السماء.

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجدٍ

واتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجاز

قد كنت ابتاع الرقى للعاشقين بذي المجاز.

قد كنت اتلو الأحرف الأنتى

وكان الصيف ميقاتاً لنار البدو..

كان الصيف ميقاتاً لأعياد اليتامى

فمن خلال المزج بين هاتين الفقرتين، يظهر انصهارهما في هذا التناص القصصي السردي المتعلق بالحديث عن العنقاء كما جاء في مروج الذهب "فانتقل ذلك الطائر، فوقع في نجد والحجاز في بلاد قيس عيلان، ولم يزل هناك يأكل من الوحوش ويأكل من الصبيان وغير ذلك من البهائم، إلى أن ظهر نبي من بني عبس بين عيسى ومحمد -صلى الله عليه وسلم- يقال له خالد بن سنان، فشكا إليه الناس ما كانت العنقاء تفعل بالصبيان، فدعا الله عليها أن يقطع نسلها، فبقيت صورتها تحكى في البسط وغير ذلك"^(١).

(١) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط ٥، ٢ / ٢٢٦.

علاوة على ما تم من قبل نقله في الحديث عن هذه الأسطورة عن هذا الطائر الذي خطف عروسًا، فهذا الكلام والكلام المنقول عن المسعودي يشير لاتصال هذا التناص مع الفهم الرمزي الذي كان يريد تحقيقه الشاعر الشبلي من هذا الاستحضار الأسطوري، وهو ما جعل لغته الرمزية تأخذ جانبًا روحيًا يحاول استمطار المعاني من عوالمه المخبوءة.

هذا المزج بين الفقرتين كذلك أوجد حالة اندماج بين "الماء والنار" أي بين "الموت والحياة" وبين الطبيعة والهلاك، وانصهارهما بعالم الصحراء "الدهناء" وما بها من "رمال" منح رمز "العنقاء - الفينيق" الارتباط المحلي، وكأنه يريد استحضار تداعيات التاريخ من هذا التداخل والتشابك بين المدلولات والرموز.

المبحث الثاني: روافد العادات والتقاليد العربية.

تعتبر العادات والتقاليد من أهم المواضيع التي كانت ولا زالت تمس حياة الناس اليومية، فقد صارت من القوانين الاجتماعية الصارمة التي لا يستطيع الشخص السوي الإفلات منها بسهولة، وذلك أنها نشأت قبل ولادة الشخص، بل قبل مجيء والديه أو جدوده لهذه الدنيا، ولهذا لا يستطيع المرء أو المجتمع تغيير بعضها بيسر وسهولة، بل يقوم بتغييرها بشكل تدريجي بطيء، وهذا عائد لكونها ركنًا من أركان الثقافة الشعبية، وجزءًا من منظومة المجتمع الفكرية.

جاء في لسان العرب، في مادة: عَوَدَ "وَتَعَوَّدَ الشَّيْءَ وَعَادَهُ وَعَاوَدَهُ مُعَاوَدَةً وَعَوَادًا وَعَاتَادَهُ وَاسْتَعَادَهُ وَأَعَادَهُ أَي صَارَ عَادَةً لَهُ"^(١) ووفق هذا المعنى أنشد ابن الأعرابي^(٢):

لَمْ تَزَلْ تِلْكَ عَادَةً لِلَّهِ عِنْدِي وَالْقَتَى أَلْفٌ لِمَا يَسْتَعِيدُ

وقال:

تَعَوَّدُ صَالِحَ الْأَخْلَاقِ إِنِّي رَأَيْتُ الْمَرْءَ يَأْلَفُ مَا اسْتَعَادَا

على أساس هذا المعنى يتضح بأن العادات التي مفردتها العادة، تدل على فعل الأمور التي تداول استعمالها الآخرون، وأصبحت مع التكرار والمداومة من الأمور المألوفة والسلوكيات التي استأنس الناس القيام بها، ولا يجدون أي غرابة في رؤيتها وهي تُصنع أمام أعينهم.

(١) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عَوَدَ".

(٢) ابن منظور، لسان العرب، د.ط، مادة "عَوَدَ".

أما التقليد، فجمعها تقاليد وتقليدات، وهي مجموعة العادات والعقائد والأعمال، كل ما يرثه الخلف من السلف^(١)، وهي من الفعل: قَلَدَ يُقَلِّدُ تقليداً.

أما معناها الاصطلاحي: فهي محاكاة الآخرين في تصرفاتهم وأقوالهم في الألبسة والمعتقدات والأطعمة والأشربة، وكل الأعمال والسلوكيات التي يتلقاها المرء ممن سبقوه أو أكبر منه. ويمكن اختصار العادات والتقاليد بأنها منظومة القيم والسلوكيات الاجتماعية السائدة، سواء كانت إيجابية أو سلبية في مجتمع من المجتمعات.

هذه التقاليد والعادات كان لها الحضور في تجربة الشاعر محمد الشبتي، حيث استطاع نقل هذه القيم الاجتماعية وصاغها شعراً، لكن ليس وفق ما كان عليه العربي في السابق، الذي كان يقف موقف المبدع أو الرفض لهذه الأعراف والمفاهيم، حيث تحررت تجارب الشعراء الشعرية من عوامل قيود الذاتية، وصار الشاعر الحديث يخلق عالماً في فضاءه السياسي وعالمه الاجتماعي، لا يعيش لنفسه بالدرجة الأولى، بل يعيش للفن وللإبداع، متمكناً من خلال هذه الحالة عن بواعث الذاتية، وهو يتحرك في فلك فضائي شاسع، متخذاً من نظرتة الإنسانية العالية حسناً راقياً، وشعوراً أشمل، وهو يتناول هذه القيمة الاجتماعية، والممارسات الشعبية، وهكذا كان الشاعر محمد الشبتي. من هذه العادات والتقاليد العربية التي ضمنها الشاعر الشبتي تجربته الشعرية:

١ - الحكمة:

ارتبط الشعر العربي بصياغة الحكم والأمثال التي كانت تمثل خلاصة تجاربهم الشعرية، بما كانت تعكسه من رؤى اجتماعية وتأملات فلسفية وروح إنسانية.

وقد كان للشاعر محمد الشبتي رؤيته الذاتية في تشكيل حكمه الشعرية في هذا الجانب، حيث

يقول^(٢):

يَا طَاعِنًا فِي النَّأْيِ

إِسْلَمَ،

إِذَا عَثَرْتَ خُطَاكَ

وَاسْلَمَ،

(١) مسعود، الرائد: معجم عربي عصري، ط٧، ص ٢٣١.

(٢) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط١، ص ٢٠.

إِذَا عَثَرْتُ عُيُونَ الْكَاتِبِينَ عَلَى حَطَاكَ
وَمَا حَطَاكَ؟!

أَبِي أَحَدَقُ فِي الْمَدِينَةِ كَيْ أَرَاكَ
فَلَا أَرَاكَ
إِلَّا سَتِيمًا مِنْ أَرَاكَ.

إذ يرسل الشاعر هنا نظرة ذاتية تتمحور حول رؤيته عن الحياة والكون، لكن بشكل يتوافق مع روح الحدائث الشعرية، وإن لم يخلُ الكلام عن شيء من التعبير المباشر كحال صياغة الحكم في الشعر العربي " اسلم، إِذَا عَثَرْتُ حَطَاكَ / واسلم، إِذَا عَثَرْتُ عُيُونَ الْكَاتِبِينَ عَلَى حَطَاكَ " فهو يمنح نفسه مساحة من التعبير الحكمي - من الحكمة - عاكسًا نظرتة حيال هذا المفهوم.

كذلك يأتي صوته مشبعًا بعالم الحكم والأمثال التي تتقاطع مع قول المتنبي الشهير " لا يسلم الشرف الرفيع من الردي " - كما مر في فصل سابق، حيث يقول الشاعر محمد الشيبتي^(١):

أَرَأَيْتَ إِذْ تَمْتَدُّ أَعْنَاقُ الرَّفَاقِ

إِلَى الْمَحَاقِ

يَلُوحُ فِي أَقْصَى الظَّلَامِ

بِرُونُهُ بَرَقًا... وَأَنْتَ تَرَى بَرِيقًا

فَارْتَبَّتْ فِي الْأَوْطَانِ

"لَا تَحْمِي الْعَلِيلَ مِنَ الرَّدَى"

وَارْتَبَّتْ فِي الشُّطَّانِ

"لَا تَشْفِي الْعَلِيلَ مِنَ الصَّدَى"

فَدَهَبَتْ فِي بَحْرِ الْجَنُونِ

عَمِيقًا

فعبارتي: "لا تحمي العليل من الردى" - "لا تشفي العليل من الصدى" تكادان من الوهلة الأولى أن يتماسا مع ما قاله الشاعر أبي الطيب المتنبي، غير أن الشاعر الشيبتي كان له تحويره الخاص به الذي أخرج كلا العبارتين من ذلك الثقل التراثي، وأكسبهما روحًا شاعرية جديدة اتخذت من بصمة

(١) الشيبتي، ديوان محمد الشيبتي، ط ١، ص ٥١.

الثبتي الشعرية طابعًا بنائيًا جديدًا، استفاد من التحرك، لكنه تحرك بعد ذلك في معزل سياقي بعيدًا عنه.

٢ - الصبوح والغبوق:

الصبوح حُلب الغنم والنوق في الفترة الصباحية، وكانت العرب تستخدم هذا اللفظ لشرب الحليب أو الخمر صباحًا، قال عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته^(١):

ألا هُيِّ بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

وهي عكس الغبوق ومعناها: حلب النعاج أو النوق في العشي، أو شربها، وتستعمل لشرب الخمر واللبن في العشي.

استعمل الشاعر محمد الثبتي كلا المدلولين "الغبوق - الصبوح" بشكل مباشر في مرة واحدة، ثم استعملهما مرتين في موضعين مختلفين من خلال استحضار "الصباح والمساء" حيث يقول في المثال الأول^(٢):

(.. وصار الزمان جنونا

وصار الزمانُ

الصبوح

الغبوق

القدح)

ثم جاء الاستعمال الثاني في قوله^(٣):

فَحِينَ نَامَ الدُّجَى جَاءَتْ لِتَمْسِيَّتِي وَحِينَ قَامَ الضُّحَى عَادَتْ لِتَصْبِيحِي

أما الاستعمال الأخير، فقد ورد في موضع ثالث، حيث يقول الشاعر^(٤):

صباحتها

والخير في أسمائها

(١) القرشي، جمهرة أشعار العرب، ط ٢، ص ١٨٣.

(٢) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٩٥.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٠٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٠٣.

مسيئتها

والنور ملء سمائها

من خلال هذه الشواهد الشعرية نستكشف استحضر هذه العادة العربية التقليدية القديمة في التعامل مع هذا النوع من الموروث، وإن كان العامة من الناس قرنوا استعمال "العَبَقَة" بما يأكلونه ويشربونه بعد صلاة التراويح في ليالي شهر رمضان المبارك.

٣ - ضرب الودع:

هي عادة شعبية ارتبطت بتراجع الحس الديني عند من كان يستعملها، وكانت تمارسها الناس، وتُسمى في الخليج من تمارس هذا المسلك باسم "الخطّاطة" ويقال عنها "فلانة تخط"، وذلك من أجل استقراء المستقبل، وهي باختصار، قيام من تمارس هذا الفعل بنثر مجموعة من الأحجار أو الأصداف المستخرجة من قاع البحر، وتُنثر على الأرض، أو قطعة قماش بشكل عشوائي، ثم تقوم تلك القارئة بكشف تلك الأسرار والطوالع الغيبية من خلال فهمها لتموضع هذه الأحجار، وهناك من يضعها على شكل قلادة لمنع الحسد والعين، تُلفُّ حول الرقبة، ويتدلى الباقي منها على الصدور، أو أسفل النحور، يقول في هذا الشأن الشاعر محمد الثبيتي^(١):

حِينَ تَنْطَفِيْ امْرَأَةٌ فِي دَمِي

أَكْتُوِي بِالزَّمَانِ الرَّدِيءِ

أَكَلَّلَهَا بِالْوَدَعِ

وَأَسْكُبُهَا فِي مَكَانِ الْوَجَعِ

فَتَضِيءُ

وهنا يريد الشاعر أن يبعث الحياة والنور في هذه المرأة المنطفئة في دمه عن طريق تكليلها بهذا "الودع" ليمنحها الحياة والضياء من جديد.

٤ - فصد الشرايين:

الفصد باختصار هو إخراج الدم الفاسد من جسم الإنسان باستعمال آلة حادة لإخراج الدم من مواضع معينة يعرفها ذوو الاختصاص في هذا المجال، وهو "من العلاجات الشعبية التي كانت شائعة قديماً، وهو

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٢٣.

إحداث شق أو قطع في الوريد أو العرق" (١) وهذا الفصد عرفته البشرية منذ أقدم العصور، وهو ممارس في الطب البديل، يقول الشاعر محمد الثبيتي (٢):

هبطت "زنجية شقراء" في ثوب من

الرعب البديع

حلقت حول المدينة

فصدت شريانها فامتزج الفجر

وطوفان المساء

وابتدا رقص الدماء

٥ - الاحتفال بالرياح:

ارتبطت الرياح بتقلبات الظواهر الجوية ذات الصلة بعالم الأنواء، حيث قرن العرب الأحداث الحاصلة بالطبيعة كهبوب الرياح وتساقط الأمطار بهذه الأنواء. وذكر ابن قتيبة بأن العرب كانوا يتباشرون حينما تهب الرياح من الجنوب، وإن هبت من الشمال يتشاءمون، لهذا أطلقوا على رياح الجنوب لواقح، لأنها تلقح السحاب، والحائل الشمال، لأنها لا تنشئ سحابا، وكما سمو الجنوب لقاحًا، سموها الشمال عقيمًا (٣).

كان تعامل الشاعر محمد الثبيتي مع مفهوم "الرياح" منطلقًا من عمق ذلك الموروث الشعبي الضارب بالقدم التاريخي، إذ جاء الاستعمال بأشكال متنوعة كقوله "أجيء رياحًا" (٤) أو "من رياح الليل مولود" (٥) حيث جاء هذان الاستعمالان مرتبطين بالموقف الموروثي المتصل بثقافة عالم "رياح القبول" أو "ريح الصبا" أو "رياح الدبور" أو مفهوم "الريح النكباء" التي عرفها العرب منذ العصر الجاهلي، علاوة على قوله "إذا صهرتها رياحُ الأفق" (٦) كتأكيد منه على علاقة الرياح بالكون والمدى البعيد، غير أن هذا التوظيف لا يقتصر عند هذا الاستحضار الظاهري، بل يتغلغل الشاعر محمد الثبيتي

(١) جريدة الرياض - العدد ١٥٣٧٩.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٨٩.

(٣) ابن قتيبة، الأنواء في مواسم العرب، د.ط، ص ١٦٧.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٥٤.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٧٣.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٦٣.

في محاولة لاستنطاق هذا الإرث القديم رابطاً إياه بعالم الغيبيات وعوالم الكهنة والعرافين، وكأنه يستجلب من عمق التاريخ البعيد ما كان العرب يعتقدون من ارتباط الظواهر الجوية والطقسية بعالم الأنواء، وعلاقتها بتساقط الأمطار وهبوب الرياح، يقول^(١).

أيا كاهنَ الحَيِّ
هَلْ فِي كِتَابِكَ مِنْ نَبَأِ الْقَوْمِ إِذْ عَطَّلُوا
الْبَيْدَ وَاتَّبَعُوا نَجْمَةَ الصُّبْحِ
مَرُّوا خَفَافاً عَلَى الرَّمْلِ
يَنْتَعِلُونَ الْوَجَى
أَسْفَرُوا عَنِ وُجُوهِ مِنَ الْآلِ
وَاکْتَحَلُوا بِالذُّجَى
نظروا نظرةً
فَامْتَطَى عَلسُ التَّيِّهِ ظَعْنَهُمْ
والرياحُ مَوَاتِيئةٌ لِلسَّفَرِ
والمدى غَرَبَةٌ وَمَطَرٌ

يتماس الشاعر في هذا المقطع مع ما كانت العرب تعتقده من علاقة هذه الظواهر بالأمور الغيبية وطوابع المستقبل، وذلك بعد أن سأل "كاهن الحي" عما يجد في كتابه "من نبأ القوم" كي يكتشف من "نبوءاته" ما يجبئه له القدر في قابل الأيام، وبعد أن تحقق له ما يريد من استشراف الغد واصل المسير "فَامْتَطَى عَلسُ التَّيِّهِ ظَعْنَهُمْ / والرياحُ مَوَاتِيئةٌ لِلسَّفَرِ / والمدى غَرَبَةٌ وَمَطَرٌ".

هذا الارتباط بين الرياح وتقلبات الطقس وما تحمله الطبيعة من ظواهر طقسية، انتقل مع الشاعر إلى عمقه الداخلي مستفيداً من تداعياته التاريخية، وذلك حينما ربط الرياح بالموقف العاطفي، وهو من خلال قوله^(٢):

أَحْبَبْتُ حِينَ يَمُوتُ الرِّيحُ
وَحِينَ يَزُولُ الرِّيحُ

(١) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط ١، ص ٩٩، ١٠٠.

(٢) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط ١، ص ٢٧٩.

ويذوي البريقُ

وحين تثور الليالي وتفسو الرياحُ

٦ - الكي والوشم:

الكي هو أحد العلاجات الشعبية، وهو يكون من خلال وضع حديدة على النار إلى أن تصل إلى الإحمرار من شدة الحرارة، وجاء في سنن أبي داود أن النبي صلى الله عليه وسلم كوى سعد بن معاذ من رميته^(١).

ويتلخص الكي بحرق بعض جلد المريض بقصد التداوي عن طريق إحماء حديدة معينة لهذا الغرض تُعرف باسم " الميسم " ومنها - ربما - أُخذ معنى " الوسم والتوسيم " المتعلق بوسم الإبل، أي "كئي" الإبل بعلامات معينة ليعرفها الناس بأن هذه الإبل لفلان من أجل تحديد الهوية أو المالك لهذا الحيوان أو ذلك، قال الشاعر محمد الشبتي^(٢):

مَنْ أَنْتَ؟

رَجُلٌ مِنْ طِي

أَرَهَقْتُ كَتَائِبَ أَيَّامِي

فِي الْإِبْحَارِ إِلَى اللَّاشِي

مَذْ عَانَيْتِ الْعَشَقَ

أَمَرَّقْتُ ثَوْبِي، جَسَدِي

وَأَدَاوِي عَشْقِي بِالْكَيْ

وهنا الشاعر لا يجد لعشقه علاجًا نافعًا إلا الكي، في استحضار لما كانت تردده الناس في أحاديثهم "آخر العلاج الكي" وهذا يرجع لاستحالة أن يجد له علاجًا يخلصه مما به من وجع.

أما الوشم فقريب من "الوسم" غير أن الوشم يكون بدق الإبرة بقصد التجميل والتحسين، وهو ما كانت النساء تفعله حتى وقت قريب، حيث تقوم "الوشامة" وهي التي تعمل هذا العمل بوشم من تريد من النساء، بدق الإبرة على الوجنة أو الأكف، وبعضهن تغالي في هذا الوشم بأن تجعله على الأنف أو الشفاه، وهناك من تشم الذراع والساعد، وقد يمارس بعض الرجال هذه العادة لكن بحدود

(١) أبو داود، كتاب السنن (سنن أبي داود)، ط ١، ٣٢٢/٤.

(٢) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ٢٦٨.

ضيقه، غير أن هذه العادة كانت منتشرة بين النساء، وهذا الفعل عادة عربية توارثتها العرب منذ العصر الجاهلي، حيث يقول طرفة بن العبد^(١) :

لخولة أطلالٌ ببرقةٍ ثمهدٍ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ

وضمن هذا السياق يقول الشاعر محمد الثبيتي^(٢) في قصيدة " بريقيات حب إلى غائبة ":

أنا حلمك الذهبي.. أنا

أنا همك الأزلي.. أنا

أنا لحنك البدوي.. أنا

أنا فرح الدمع في مقلتيك

أنا وهج الوشم في وجنتيك

وأنت الشباب

وأنت السراب

وأنت العذاب

وأنت أنا

من المعروف - كما تم ذكره - أن الوشم شكل من أشكال التعديلات الظاهرية على الجسم بغرض التزيين والزخرفة، ويتم بوضع علامة ثابتة في المكان المراد، وذلك بغرز الموضع بالابرة ثم وضع الصبغ عن طريق الفتحات والجروح التي تم إحداثها لكي تبقى في المكان من الجلد ولا تزول، وهذا ما أرادته الشاعر بأنه باقٍ مع المرأة ما بقي جسدها ينبض بالحياة، باقٍ في أعزّ الأماكن عندها " أنا وهج الوشم في وجنتيك " والوجنة جزء من الوجه، وهو مقدمة الإنسان وأول ما يبرز منه ظهوراً وارتفاعاً، مخاطباً إياها، أيتها الغائبة أنا معك أينما تسيرين، فإن غبت عن عيوني، أنا لا أفارق وجنتيك.

ثم يقول الشاعر في قصيدة أخرى^(٣):

سألقاك.. يا أنتِ

يا مَنْ شربتُ وإياكِ نخبَ البطولةِ

(١) القرشي جمهرة أشعار العرب، ط٢، ص ١٩٧.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٦١.

(٣) الثبيتي، محمد، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٣٧.

صرفاً

على رقصات الشُّيُوفِ

ويا مَنْ نَقَشْتُ خيَالِكِ وشمّاً

على سَاعِدَيَّ

وصغْتُ على شَفَتَيْكَ الفَرَحِ

٧ - تناول القهوة:

تناول القهوة من عادات العرب وتقاليدهم الحديثة المتصلة بأصول الضيافة والكرم، وهذه العادة لها ضوابط اجتماعية تعارف عليها المجتمع، وصارت مثل الدستور الشفهي والميثاق العربي، كأن يتم تقديمها باليد اليمنى وتمسك الدلة باليد اليسرى، ويتم استلام فنجال القهوة من قبل الطرف المقدمة له القهوة باليد اليمنى كذلك.

هناك طريقة لعمل القهوة، كما أن لها "معامل" - أي أدوات - يتطلب توافرها يعرفها المهتمون بها، وذلك من أجل تحضيرها بالشكل اللائق بها اجتماعياً، ومن أسمائها "الشاذلية" نسبة لأحد شيوخ المتصوفة باليمن، وهو الشيخ علي بن عمر الشاذلي^(١)، وفي هذا يقول الشاعر محمد الثبيتي^(٢):

أدرْ مهجة الصبحِ

صبَّ لنا وطنًا في الكؤوسِ

يدير الرؤوسِ

وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابة

أدرْ مهجة الصبحِ

واسفح على قلل القوم قهوتك المرّة المستطابة

أدر مهجة الصبحِ ممزوجة باللظى

وقلّب مواجعنا فوق جمر الغضا

ثم هات الربابه

(١) السريحي، غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم، د.ط، ص ١١٢.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٩٧.

كان استخدام الشاعر لهذا الاسم "الشاذلية" يتوافق مع أجواء الانسجام والاستيقاظ الذي تحدثه القهوة المعروف عنها تقوية التنبيه، وتخفيف الذهن على التركيز، وهذا المسلك كان كذلك عند المتصوفة الذين أنزلوها منزلة النعم المرجوة للشكر والحمد لِمَا تعين عليه من السهر للعبادة والنشاط للذكر، كونها قهوة حب لله سبحانه، ويكون شربها من تلك النعم التي تستوجب التسبيح والتحميد للخالق^(١).
ثم يقول الشاعر محمد الشبتي في موضع آخر^(٢):

وَجَاءَتْ مَرَائِبُكَ الْمُحْمَلِيَّةُ

حَالِمَةً كَمِيَاهِ الْخَلِيجِ

وَصَاخِبَةً كَصَهِيلِ الْجِيَادِ

تُجِيلِينَ لَيْلَ الْمَدِينَةِ

أَسْئَلُهُ

وَهُمُومًا

وَرِتْلًا مِنَ الْعَاشِقِينَ

وَأَرْصَفَةً لِلرَّحِيلِ

وَهَرًّا مِنَ الْفَرْحِ الْمَرِّ

فِيهِ انْسِكَابُ الدَّلَالِ

التَّمَالِي

وَرَائِحَةُ الشَّاذِلِيَّةِ

وَالهَيْلِ

وَالزَّعْفَرَانِ

وَرِيحِ الشَّمَالِ

يوضح الشاعر بأن تناول القهوة - الشاذلية - يتطلب توافر بعض المواد لكي تكون هذه الممارسة الاجتماعية في تناول هذا النوع من الأشربة يأتي على أتم حال، وأحسن وجه، وذلك عن طريق

(١) السريحي، غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم، د.ط، ص ٤٤.

(٢) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ١٤١، ١٤٢.

إضافة بعض المحسنات من البهارات التي تضاف إليها كالهليل والزعفران، كما هو معمول به في ثقافة المجتمع العربي في الخليج وشبه الجزيرة العربية.

٨ - الرقي والرقيه:

حرم الإسلام رقى الجاهلية على لسان الرسول - صلى الله عليه وسلم-: "إِنَّ الرُّقَى وَالتَّمَائِمَ وَالتَّوَلَةَ شُرَكَ" (١)، وذلك أن هذه الممارسات كانت مرتبطة بالسحر والشعوذة، وما كانت تمليه الشياطين على الكهنة، وقد أحلّ الإسلام محلها الرقى الشرعية المعروفة المستقاة من الكتاب والسنة.

كان الشاعر محمد الشبتي يتعامل مع هذا الجانب من خلال ما هو موجود بالتشريع الإسلامي، حيث يقول (٢):

قد كنت أتلو سورة الأحزاب في نجدٍ
واتلو سورة أخرى على نار بأطراف الحجاز
قد كنت ابتاع الرقى للعاشقين بذي المجاز.

هذا الاستحضار الديني المتصل بسورة الأحزاب، وما تحمله من ثقلين: ثقل تأمري قام به المشركون ضد الدعوة النبوية، وثقل نهضوي عندما انطلق المسلمون من بعد معركة الأحزاب لفتح أقاليم الجزيرة العربية بادئين بإقليمي نجد والحجاز، وكان الشاعر في هذا الخضم التاريخي المتداعي في وجدانه ومخيلته يمنح "الرقى للعاشقين بذي المجاز" عندما يجتمعون في الأسواق لبث روح الحياة واليقظة في النفوس.

ثم يتواصل استدعاء هذا التقليد العربي القديم، وهذه العادة الإسلامية التي هذبها الدين، ولتفريغها من براثن الدجل والشعوذة، حينما يتناول هذا الموضوع في نص آخر "الفرس" فيقول (٣):

يأبى دمي أن يستريح
تشده امرأة وريح.

فرس تناصبي غوايات الرمال
كسرت حدود القيظ.. واتجهت شمالاً.

(١) أبو داود، كتاب السنن (سنن أبي داود)، ط ٤، ١ / ٣٢٩.

(٢) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ٩٥.

(٣) الشبتي، ديوان محمد الشبتي، ط ١، ص ٧٧.

ارقيثُ عَقَّتْهَا بفاتحة الكتاب
قبلتها..

فاهتز عرش الرمل وانتشرت قواريرُ السحاب.

يختار الشاعر الثبتي "فاتحة الكتاب" وهي أول سورة قرآنية في ترتيب سور المصحف الشريف، عندما قال: "ارقيثُ عَقَّتْهَا بفاتحة الكتاب" وهذا السلوك هو سلوك ديني توارثته الأجيال منذ البعثة النبوية حتى أصبح جزءاً من ثقافة الإنسان وتقليداً اجتماعياً يؤزره الدين، وعادة شعبية تستقي معيها من عمق الضمير الإسلامي عند العرب والمسلمين.

٩ - الرفيق والصاحب:

ارتبطت حياة العرب بالارتحال، حتى صار هذا المسلك من تقاليدهم الاجتماعية، فأهل البوادي يرحلون من أجل المرعى والبحث عن تساقط الأمطار، وأهل القرى والحواضر يرحلون من أجل التجارة، وذكر القرآن الكريم هذا الشيء في سورة "قريش" حينما تكلم عن رحلتي الشتاء والصيف.

وهذا الارتحال جعل الإنسان بأمس الحاجة لوجود الرفيق والرفقاء، وقد تطور هذا الشيء فصار ذكر الأصحاب والصاحب من عوائد الشعراء، كما أن هذه المرافقة المستمرة أصبحت من عاداتهم في السفر التي جاء الإسلام وأيدها، فقد جاء في سنن أبي داود "حدثنا عبد الله بن مسلمة القعنبي عن مالك عن عبد الرحمن بن حرملة عن عمرو بن شعيب عن أبيه عن جده قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: الراكب شيطان، والراكبان شيطانان، والثلاثة ركب"^(١).

أما بالنسبة للشعر، حينما يأتي الحديث عن الرفيق والصاحب، لا يستطيع المرء التغافل عما قاله الشاعر الجاهلي امرؤ القيس بن حجر الكندي في معلقته^(٢):

قفا نَبْكَ من ذكري حبيبٍ ومنزِلٍ بسفطِ اللوى بين الدخولِ وحوْمَلِ

حيث اعتبر القدماء هذا البيت من مبتكرات الشاعر الشعرية، ففيه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل^(٣).

(١) أبو داود، كتاب السنن (سنن أبي داود)، ط ١، ٤ / ٢٤٩.

(٢) القرشي، جمهرة أشعار العرب، ط ٢، ص ١٢٣.

(٣) ضيف، العصر الجاهلي، ط ١١، ص ٢٤٩.

ولم يكن الشاعر بمعزل عن هذا السياق العربي التاريخي الاجتماعي، إذ كان له صاحب، وكان له أصحاب يتحدث عنهم، ويتكلم إليهم، حيث يقول محمد الثبيتي في قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام"^(١).

يا نَجْمَ إنْ سَأَلَ الشُّعَاعُ: فَإِنِّي سافرتُ في ركبِ الزهورِ العَادي
صَحبي هناكَ على السفوحِ تركتُهُم ينعونَ جهلي، وانقيادَ فُؤادي
وملاعبِ الأُنسِ الرضيعِ هَجرتُها وهجرتُ فيها مَضجعي ووسادي

هذا الاستحضار للصاحب فيه استدعاء للذاكرة العربية، ليس على مستوى المجموع الإنساني، بل حتى من خلال استدعاء الصاحب المفرد، كما هو الحال في قصيدة "وضاح"، إذ يقول الشاعر محمد الثبيتي^(٢):

صاحبي..

ما الذي غيرك

ما الذي خدر الحلم في صحو عينيك

من لف حول حدائق روحك هذا الشرك

عهدتك تطوي دروب المدينة مبتهجا

وتبت بأطرافها عنبرك

صاحبي..

هل ستهجس بالحب - بين اتساع الحنين

وضيق الميادين -

لو طوقتك خيول الدرك

هل ستوقظ أنشودة الروح في غابة

الخيزران الأنيقة لو أنكرت مظهرك

صاحبي..

لا تمل الغناء

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٢٢٦.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٤١، ٤٢.

فما دمت تنهل صفو الينابيع
شق بنعليك ماء البرك

كان هذا الاستحضار أشبه بالرفيق بالنسبة للشاعر، لاسيما وأنه كان يقول في كل مرة "صاحبي" مؤكداً على عمق هذا التلازم بينه وبين رفيقه، "صاحبي.. ما الذي غيرك". ثم يواصل الحديث متحدثاً إليه فيما بعد "صاحبي.. هل ستهجس بالحب" حيث يطرح عليه في كل مرة تساؤلاً تنبض فيه روح الحميمية والأسى، لكنه في آخر المطاف "صاحبي.. لا تمل الغناء / فما دمت تنهل صفو الينابيع/ شق بنعليك ماء البرك" محرضاً إياه بالاستمرار والتواصل، وعدم الركود.

١٠ - الخمر ومجالس الشراب:

أولعت العرب بالخمرة، وأرخصوا من أجلها المال، فكانت إحدى أهم المتع التي كانوا يستمتعون بها. وكان شاربو الخمرة لا يأبهون لمن ينهاتهم عن الشراب، فقد كانت الخمرة تصرعهم فيتمددون منبطحين كالجمال، ومنهم الذي يتلاشى حتى يبدو كالكسيح وما هو بالكسيح لأن قدميه لا تعينانه على القيام من شدة السكر والشراب^(١).

كانوا يشربونها قبل الحرب لتزيدهم حماساً وشجاعة، وكانوا يحتسونها بعد الحرب للتباهي بانتصاراتهم، أي أنهم يتناولونها في كل حين، ولم يكن الشاعر محمد الشبيبي بمنأى عن هذا الاستدعاء لهذا الموروث من عمقه التاريخي، ففي قصيدة "فواصل من لحن بدوي قديم" يقول الشاعر^(٢):

هايمًا يا صاح، شقراء التصايي	من سنا الأفرح والنور المذاب
يتجلى حولها "الربع"، إذا ما	شرق الليل بتدليل الرباب
هايمًا كالشمس تمتاح انتظاري	وتذيبُ الوجد في عمق اغترابي
واسقني من ضوئها المحموم حتى	يرثمي الشيوخ على صدر الروابي
وبصير الفجر إغماءً وسهداً	وأكاليلاً على درب السراب
في "دلال" لوها طيف حزين	وأغاريد وهر من ضباب
يتهادين اختيالاً.. كالصبايا	ويعانقن الثريا... كالفباب

(١) حرياتي، الموقف من الخمرة وظاهرة انتشار الخانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي والإسلامي، ط١، ص١٠٠.

(٢) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص١٧٥.

دامعاتٍ.. من معاناة الثواني لاهثاتٍ من تباريح الشباب

هذا الاستحضار الذي جاء به النبيّ، ينسجم مع ما كان عليه العرب من ولع برحيق الخمرة، الشبيه بهيامهم وولعهم بالنساء "لأنها توري فيهم مشاعر دافئة وملونة، وانفعالات غامضة إثر دبيبها في مفاصلهم على غرار تلك الانفعالات التي تثيرها مشاهدة المرأة أو محادثتها أو لمسها. فأدمنوا عليها إدمانهم على عشق الجمال"^(١).

فهذه الخمرة الشقراء كالفتاة الشقراء التي تخلق في نفس العاشق المتيمّم الهوى والغرام، إذ تتقاطر عليه عوالم من الفرح والحب والليل والسهر و"تدليل الرّباب" مطالبًا صاحبه ونديمه "واسقني من ضوئها المحموم حتّى/يرثمي الشّيخ على صدر الروابي" كي يتلاشى بعضه ببعضه، ويغيب عن هذا العالم بما فيه من هموم وأوجاع من أجل أن ترسم حوله أكاليل من الشراب، وأغاريد من الأنهار، تتراقص أمامه كأنها الصبايا الحسان.

هذا الاستحضار لعوالم الأنثى من بوابة الأنس والشراب، يتجلى في مشهد آخر، وذلك حينما يصرح به الشاعر فيقول^(٢):

أَلْفَيْتُهَا وَطَنِي
وَبَهْجَةُ صَوْتِهَا شَجَنِي
وَمَجْدُ حُضُورِهَا الضَّائِي مُنَايَ
وَرِيثُهَا
الصَّائِي
مُدَامِي

فرحيق المرأة مثل طعم المدام، فكلاهما يجعل الدبيب يسري بين المفاصل والعروق، يبعث الحياة، ويجلب الحب، ويخلق عوالم من البهجة والأنس واللذة. وينبعث الشعور بالنشوة في صورة من الصمت الذي يحيم على المكان في انتظار ما لا يمكن توقعه، يقول^(٣):

(١) حرياتي، الموقف من الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي والإسلامي، ط ١، ص ٧.

(٢) النبيّ، ديوان محمد النبيّ، ط ١، ص ٢٨.

(٣) النبيّ، ديوان محمد النبيّ، ط ١، ص ٤٣.

يَا امْرَأَةَ

بَيْنَنَا قَدَحٌ صَامِتٌ

كَيْفَ أَعْبُرُ هَذَا الْقَضَاءَ السَّحِيقَ

لِكَي أُمْلَأَهُ

لا يكتفي الشاعر بخلق أجواء النشوة، بل يستحضر ما يواكب مجالس الشراب من أدوات، تثير الانتباه، وتفجر طاقات الفرح "بَيْنَنَا قَدَحٌ صَامِتٌ" ينتظر من يبعث فيه روح النشاط والحيوية، ولم يكن هذا الحضور فقط لهذا "القدح" بل جاء في مكان آخر بشكل مختلف، وإن توافقا في المعنى "آنية للشراب"^(١)، مما يشير بأن مجلس الشراب والأنس لم يكن مجلس انعزال، بل فيه تجمع ولقاء وحديث وسمر.

كان الشاعر في أكثر تجربته الشعرية، وفي المحاور التي تم التطرق لها في المباحث السابقة، كان يستحضر الماضي بسياقاته المختلفة، لكنه استحضار يتوافق مع روح الحداثة التي تستلهم الماضي، وتعمل على استنطاقه بسياقاته المختلفة، تحرص على الحديث، ولا تهمل القديم، يقول الشاعر محمد الثبيتي:^(٢)

أَنْتَ وَالنَّحْلُ فَرَعَانِ

أَنْتَ افْتَرَعْتَ بَنَاتَ النَّوَى

وَرَفَعْتَ النَّوَاقِيسَ

هُنَّ اعْتَرَفْنَ بِسِرِّ النَّوَى

وَعَرَفْنَ النَّوَامِيسَ

فَأَكِهَةَ الْفُقَرَاءِ

وَفَأَكِهَةَ الشُّعْرَاءِ

تَسَاقَيْتُمَا بِالْحَلِيطَيْنِ:

حَمْرًا بَرِيئًا وَسِحْرًا حَلَالًا

(١) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١١، ١٢.

اجتمع عدد من الشعراء على الشراب وكان منهم أبو نواس، وحينما شارفت الشمس على المغيب وأرادوا الانصراف، سأل بعضهم بعضاً: أين نحن العشيّة، فاختلفوا وقال كل واحد منهم عندي، فأقسمت عنان الشاعرة ألا تكون الدعوة إلا شعراً، وعليهم أن يقولوا وعليها أن تحكم فيما بينهم، وقد فعلوا^(١)، ففي هذا المقطع الشعري السابق، وهذا المشهد المقتطع من التاريخ العربي زمن العصر العباسي، يبرز التناسل بين الموقف التاريخي وبين قول الشاعر على وجه الخصوص " هُنَّ اعْتَرَفْنَ بِسِرِّ النَّوَى / وَعَرَفْنَ النَّوَامِيسَ / فَآكِهَةَ الْفُقَرَاءِ / وَفَاكِهَةَ الشُّعْرَاءِ / تَسَاقَيْتُمَا بِالْحَلِيطَيْنِ: حَمْرًا بَرِيئًا وَسِحْرًا حَلَالًا"، فكان هذا التوظيف فيه إيماءة لمثل ما كان عليه الشعراء في اجتماعاتهم وأماسيهم.

لم يقتصر حضور مجالس الشراب على ما تعودده الناس في الماضي، بل حتى ما تعارف عليه الناس في العصر الحديث، فالشاعر يستحضر "نُحْبَ" الشراب، وطقوس المجالس الحديثة، وقرع الكؤوس كقوله "إلى صبابات الكؤوس"^(٢) أو قوله " أدِرْ مهجة الصبح / صبّ لنا وطنًا في الكؤوس / يدير الرؤوس"^(٣) فهذا التوظيف يتماهى مع روح العصر، يقول الشاعر محمد الثبيتي من قصيدته "سألقاك يوماً" في أحد مقاطعها^(٤):

سألقاك.. يا أنتِ

يا مَنْ شَرِبْتُ وإِيَّاكِ نُحْبَ البُطُولَةِ

صرفاً

على رَقَصَاتِ السُّيُوفِ

ويا مَنْ نَقَشْتُ خَيْالَكَ وَشَمًّا

على سَاعِدَيْيْ

وصغْتُ على شَفَتَيْكَ الفَرْحَ

(١) حرياتي، الموقف من الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي والإسلامي، ط١، ص١٣٤، وما بعدها.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ٥٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٧.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٧.

يستحضر الشاعر هنا أجواء قرع الكؤوس والأنخاب التي تكلم مجالس الشراب في هذا العصر، وهي عادة مستحدثة عرفها العرب المحدثون مع اتصالاتهم بالمجمعات الغربية، وفي هذا التوظيف تأكيد على تواصل الشاعر مع هذا الجو، وكان بعض عرب الجاهلية يشرب الخمرة صرفاً كما يقول الشاعر "يا مَنْ شَرِبْتُ وَإِيَّاكَ نَحَبُ الْبُطُولَةِ / صرفاً" إذ تذكر كتب الأدب والتاريخ بأن منهم من قتله شرب الخمرة صرفاً كعمرو بن كلثوم وابنه الأسود بن عمرو الذي أقسم أن لا يذوق دسماً حتى يموت^(١) وقد حصل له ما أراد.

١١ - الاحتفاء بالنار:

كان عرب الجاهلية يعبدون الأصنام ويدينون بالوثنية، لكنهم كانوا يؤمنون بوجود الله سبحانه ، ولم تكن هذه الأوثان العاكفين عليها إلا من أجل أن تقرّبهم إلى الله زلفى، وقد ذكر القرآن الكريم هذا الموقف بوضوح ﴿اللَّهُ الدِّينُ الْخَالِصُ وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَىٰ إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ﴾^(٢)، لكن هناك أشتات من العرب عبدوا النار، وقد سرى ذلك إليهم من الفرس والمجوس^(٣)، وعليه فإن هذه العبادة لم تكن ديناً للكثير من العرب ، غير أنهم كانوا يستعملون النار لأغراض عدة كنار المزدلفة التي كانوا يوقدونها ليراها القادم من عرفة، ويقال بأن أول من أوقدها هو قصي بن كلاب^(٤)، وهذا مما يشير بأن النار كانت عند العرب لها طقوس يحتفلون بها، وذكر النويري بأن للعرب أربع عشرة ناراً^(٥) وقد فصل في هذه النيران، وعدد أشكالها وأحوالها. في إطلالة أولية على شعر الثبتي يظهر اتصال الشاعر بتراثه العربي بزواياه الإنسانية والثقافية والميثولوجية، حيث استطاع هضم التراث، وصهره في معين وعيه، ومن ثم أعاد تشكيلها بروح عصرية حديثة، استوعبت القديم، ولم تدر ظهرها لكل ما هو مفيد من الحداثة، يقول الشاعر محمد الثبتي^(٦):
لَيْتَهُمْ حِينَئِذَا أَسْرَجُوا حَيْلَهُمْ

(١) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ٦ / ٤٧٣.

(٢) القرآن الكريم - سورة الزمر: ٣.

(٣) الألويسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، د.ط، ٢ / ٢٣٣.

(٤) النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، ط ١، ١ / ١٠٢.

(٥) النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، ط ١، ١ / ١٠٢، وما بعدها.

(٦) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٣٣.

وتَنَادُوا إِلَى سَاحَتِي
أَوْقِدُوا نَارَهُمْ تَحْتَ نَافِذَتِي
وَاسْتَرَاخُوا

هذا المقطع فيه تناص مع ما كان العرب يفعلون في عاداتهم بإشعال النار، فقد استحضر الشاعر ناراً من نيران العرب تُعرف باسم نار الزائر والمسافر، ويسمونها نار الطرد، وكانوا يشعلونها عندما لا يحبون رجوع شخص إليهم، فيوقدون ناراً خلفه، ويدعون عليه، ويقولون: أبعد الله وأسحقه^(١)، وفي مثل هذه النار قال الشاعر العربي القديم^(٢):

وَجُمَّةٌ قَوْمٍ قَدْ أَتَوْكَ، وَلَمْ تَكُنْ لَتَوَقَّدَ نَارًا خَلْفَهُمْ لَلتَنْدَمِ

غير أن الشاعر الثبيتي لم يستحضر هذه العادة العربية بسياقها المعروف، بل قلب المشهد، وكان هو المقيم غير الراحل، والقوم يهمون به لإخراجه وطرده من المكان، وهنا يقدم الشاعر الثبيتي المشهد بصورة حديثة تخالف العرف العربي القديم.

ثم يواصل الشاعر المسير في هذا الطريق، مستحضرًا مشهد قتل قابيل لأخيه هايل، لكن وفق زاوية من الرؤية تختص بالشاعر^(٣):

يا غراباً ينبش النارَ ..
يواري عورة الطينِ
وأعراس الذبابِ
حيث تمتدُّ جذور الماءِ
تمتدُّ سرايين الطيورِ الحمرِ،
تسري مهجة الطاعونِ،
يشتدُّ المخاضُ
يادماً يدخل أبراج الفتوحاتِ
وصدراً ينبت الأقمارَ والخبزِ

(١) النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، ط ١، ١٠٣/١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٣.

(٣) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٦١.

الخرافيّ

وشامات البياض.

بعيداً عن مشهد القتل المعروف، والغراب الذي أرسله الله سبحانه ليبحث في الأرض، فإن هذا الاستحضار لموقف النار "يا غراباً ينبش النار" فيه تناص خفي مع عبادة النار، يتطابق مع ما هو متداول عن أول من عبد النار، وذلك أنه لما قتل قابيل أخاه هاييل، وهرب من أبيه آدم، جاءه إبليس وأخبره بأن هاييل كان يخدم النار ويعبدها، فدعاه لعبادة النار، وطلب منه أن ينصب له ناراً، تكون له ولعقبه من بعده، ووفق هذه القصة يقال بأنه أول من نصب النار وعبدها^(١).

ثم يقول الشاعر محمد الثبيتي^(٢):

مساءً

مساءً

تضاء القناديل في الردهاتِ

وحول قباب المدائنِ

والوجد يختزل الأزمنةَ

مساءً

تمرّ السحابةُ

ينهمر الأفق اللازورديّ

نوراً

وناراً

وماءً

وبحراً من الظمأ المتوهّج،

نحسو بقاياها

حينما يصدر عنه الرُعاءُ

وحين يقول هجير المفازةِ

(١) الألويسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، د.ط، ٢/ ٢٣٣.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٧٠، ١٧١.

يا للسماء

ويا للربيع الجريء

الذي كان - فيما مضى -

هاجس الأنبياء

من خلال تأمل هذا المقطع الشعري المقتطع من قصيدة "مساء وعشق وقناديل" تتجلى مشاهد الاستمطار وطقوس الأنوار، وفي هذا تناص مع ما كانت العرب تفعل مع بعض نيرانهم، وهي نار "الاستمطار" التي ذكرها الجاحظ بأنها "النار التي كانوا يستمطرون بها في الجاهلية الأولى؛ فإنهم كانوا إذا تابعت عليهم الأزمت، وركد عليهم البلاء، واشتدَّ الجذب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر، ثم عقدوا في أذناها وبين عراقبيها السلع والعُشْر، ثم صعدوا بها في جبل وعر، وأشعلوا فيها النيران، وضجوا بالدعاء والتضرع، فكانوا يرون ذلك من أسباب السّقى" (١)، وقال أحد الشعراء يعيب على العرب هذا الفعل (٢):

لا دَرَّ دَرٌّ رِجالٍ خابَ سَعِيهُمُ

يستمطرون لدى الأزمتِ بالعُشْرِ

أجاعلُ أنتَ بَيِّقوراً مسلَّةً

ذريعةً لكَ بينَ اللهِ والمطرِ!؟

وكلما يتفحص المرء أشعار الثبتي يجد بأن مجموعة من الصيغ التعبيرية في أعماله الشعرية اتخذت من النار طابعها الشعري، حتى تكاد هذه المفاهيم تشكل ملمحاً شعرياً في تجربته، التي تناثرت في عدد من قصائده الشعرية المختلفة، مثل: "قل: هي النار العجيبة" (٣)، "المدى الناري" (٤)، "شغف النار" (٥)، "بقايا صباحٍ ونورٍ ونار" (٦)، "عاشقة الماء والنار" (٧)، وغيرها العديد من الأمثلة الأخرى.

(١) الجاحظ، الحيوان، ط ٢، ٤/٤٦٦.

(٢) الألويسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، د. ط، ٢/٣٠٢.

(٣) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ٥٩.

(٤) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط ١، ص ١٨٥.

(٥) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٧) المرجع السابق، ص ٢٤٥.

لكنه مع هذا التراحم الواضح لمثل هذه الدلالات، تظهر عدد من أشكال العرب باحتفالاتهم الاجتماعية بالنار، حيث يقول الشاعر محمد الثبيتي^(١):

ماذا ترين بكفّي.. هل قرأتِ تاريخَ عُمرٍ مليءٍ بالجراحاتِ
ماذا ترين بكفّي؟ هل قرأتِ به عرسَ الليالي وأفراحِ السماواتِ
وهل قرأتِ به ناراً مؤجّجةً ومارداً يحتويه الموسمُ الآتي

في هذا الكلام تناص مع ما كان العرب يعتقدون في تقاليدهم وأعرافهم الاجتماعية من سيطرة عوالم الجن على قوى الطبيعة من حولهم، وتأثرهم بهذه السيطرة، لهذا اشتعل الخيال عندهم، ورسوموا لهذه الأوهام قصصاً وأساطير شتى.

يقول الألويسي بأن هناك شذمة قليلون من عرب الجاهلية كانوا يعبدون العفاريت والمردة من الجن^(٢)، وهذا القول يتوافق مع ما جاء في نص الذكر الحكيم ﴿وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا ثُمَّ يَقُولُ لِلْمَلَائِكَةِ أَهؤُلَاءِ إِيَّاكُمْ كَانُوا يَعْبُدُونَ* قَالُوا سُبْحَانَكَ أَنْتَ وَلِيْنَا مِنْ دُونِهِمْ بَلْ كَانُوا يَعْبُدُونَ الْجِنَّ أَكْثَرُهُمْ بِهِمْ مُؤْمِنُونَ﴾^(٣)، وهو ما يفسر تعلق العرب في الجاهلية بالكهنة والعرافين والمشعوذين، ومن ناحية أخرى هناك في الثقافة العربية اعتقاد كان سائداً في السابق بأن لكل شاعر شيطان، وهو ما عُرف في الموروث الميثولوجي العربي في العصر الجاهلي بشياطين الشعراء .

وكان من عادات العرب في الجاهلية إشعال النار في البراري لتلافي ما يلحق بهم من أذى الجن والعفاريت، وفي هذا يقول الشاعر العربي القديم^(٤):

ونارٍ قد حضأتُ بُعيدَ هدْيٍ بدارٍ لا أريدُ بها مُقاما
سوى تحليلِ راحلةٍ وعَيْنٍ أكالها مخافةً أن تناما
أتوا ناري، فقلتُ: مَنْونَ أنتم؟ فقالوا: الجنُّ! قلتُ: عموا ظلاما!
فقلتُ: إلى الطعام! فقال منهم زعيمٌ: نحسُدُ الإنسَ الطعاما

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٥.

(٢) الألويسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، د.ط، ٢/ ٢٣٢.

(٣) القرآن الكريم - سورة سبأ: ٤٠، ٤١.

(٤) الجاحظ، الحيوان، ط ٢، ٤/ ٤٨٢. وانظر نفس المصدر، ٦/ ١٩٦، ١٩٧.

لم يقف جهد الشاعر عند التعامل مع النار الحسية الملموسة، فقد تعامل مع النار المجازية كنار الغيرة والغرام، ونار الشوق، وذلك كما يقول (١):

يَحْرِقُ العِشْقُ وَجْهِي، أَثْمَلُ

مِنْ نَكْهَةِ النَّارِ،

فِي رَيْتِي يَلْتَقِي زَمَنُ الفِرْحِ المِتَّجِّهِمِ

والانْتِظَارِ

ففي قول الشاعر "نكهة النار" نار مجازية ابتكرها الشاعر، تتوافق مع ما تعارف عليه العرب من حب المجاز اللغوي، إذ أن في هذه العبارة تناس مع نيران العرب المجازية كتلك التي كانوا يعرفونها، ولا زالوا حتى هذه الأيام، مثل نار الشوق والحب (٢).

١٢ - الدماء:

الدماء عظيمة عند البشر عامة، وجميع الشرائع حرمت سفك الدماء بغير وجه حق، كما أن الأديان الإلهية والبشرية قدست تقديم الذبائح وسفك الدماء من أجل أن يرضى الإله المعبود عن البشر، ولم يكن العرب منذ جاهليتهم بمعزل عن هذا السياق البشري العام، فكانوا يقيمون الذبائح لأصنامهم وآلهتهم كاللات والعزى ومناة، وكانوا "يرون في سفك الدماء، وسيلة لإخماد غضب الآلهة والتقرب منهم، وطلب رضاهم" (٣).

وقد كان للعرب طقوس أخرى في التعامل مع الدماء، حيث كان بعضهم يشرب الدماء كدلالة على القوة، ومنهم من يضطر لتناول الدماء وقت اشتداد الأزمات، وذلك كما قال عكرمة: "وكان طعام أهل الجاهلية العلهز" (٤) وهو طعام من الدم والوبر، كانت العرب تتخذه أيام المجاعة، وذلك أن يخلط الدم بأوبار الإبل، ثم يشوى في النار (٥)، لكن حينما جاء الإسلام حرّم على الناس الذبح لغير الله، وحرّم تناول الدماء في عدد من الآيات القرآنية الكريمة واعتبر هذا الفعل من المحرمات العظيمة (٦).

(١) النبتي، ديوان محمد النبتي، ط ١، ص ١٤٧.

(٢) النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب، ط ١، ١٠/١.

(٣) اليسوعي، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط ٢، ص ١٦.

(٤) علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، ٧/٤٥٠.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٤٩.

(٦) انظر سورة البقرة: ١٧٣، سورة المائدة: ٣، سورة الأنعام: ١٤٥، وسورة النحل: ١١٥.

كعادة الشاعر محمد الثبيتي، لا يترك شاردة أو واردة من تاريخه العربي، بحلوه ومزه لم يقف عنده، ومن يتصفح التراث العربي يجد بأن عادة "إسالة الدماء" كانت شائعة عند العرب كما عند غيرهم من الأمم، التي كانت تحصل في ما بينها الحروب، أو أثناء المناسبات الدينية والاجتماعية كالأفراح والأعياد، لذا كان لحضور الدماء في شعره الأثر البارز، حيث ظهرت في عدة مقاطع، وفي عدد من القصائد، مثل قوله: "يا دمماً يدخل أبراج الفتوحات" (١)، "دمي المستفيق" (٢)، "دمي مشرع للتحويل والانتصاب" (٣)، "ابتكر للدماء سهيلاً" (٤)، وقوله: "يا أرضُ كَفِّي دماً مُشرباً بالتأليل" (٥).

لكن هناك حضور لمشاهد الدماء يستحضره الشاعر من خلال ما كان عليه العرب في أيامهم

السالفة، يقول الشاعر محمد الثبيتي (٦):

هذا الدم الحويُّ ميثاقٌ من الصلواتِ

معقودٌ على الراياتِ

شمسٌ تستظلُّ بها سحابةٌ

قمرٌ ترايبُّ تدثرٌ بالشعائرِ وانتمى للجوعِ

واعتنقَ الكتابةَ

يفترُّ عن ريحانةِ قبائلِ خضرٍ وأسئلةِ

مُذابةِ

هذا الدمُّ الحويُّ

منصوبٌ على تيماءِ

من يلقى بوادي الجن شيئاً من نحاسِ

من ذا يُعني: لا مساسِ

من ذا يريق الراية الحمراء

(١) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٦١.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٤.

(٤) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ٦٩.

(٥) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط ١، ص ١٠٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٦٩.

مَنْ يَحْصِي الخُطَا
مَنْ ذَا يَعْرِى قَامَةَ الصَّحْرَاءِ
مِنْ سَرِبِ القَطَا
وكذلك يقول في نص شعري آخر^(١):
هبطت "زنجية شقراء" في ثوب من
الرعب البديع
حلقت حول المدينة
فصدت شريانها فامتزج الفجر
وطوفان المساء
وابتدا رقص الدماء
ساقها الحوري
يا سيفاً خرافياً تجرد
ساقها الحوري
يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرد
وأيضاً في هذا المقطع، يقول الشاعر^(٢):
أدر مهجة الصباح
حتى يئن عمود الضحى
وجدد دم الزعفران إذا ما أمحى
أدر مهجة الصباح حتى ترى مفرق الضوء
بين الصدور وبين اللحي.

في قراءة لهذه المقاطع الثلاثة مجتمعة، يكتشف القارئ بأن الشاعر محمد الشبيبي استطاع استحضار عادة عربية قديمة كان بعض العرب يتعاطونها في بعض مناسباتهم الدينية.

(١) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص ١٨٩.

(٢) الشبيبي، ديوان محمد الشبيبي، ط١، ص ٩٨، ٩٩.

كل هذه المقاطع تتحرك في سياق الاحتفال بالدماء مع بزوغ نجمة الصبح عند بعض عرب الجاهلية ، كانوا " يكرمون كوكب الصبح (العزى) ، ويخرون له ساجدين ، ويذبحون له أجود أسراهم الذين أخذوهم في الغزوات ، وهم يفضلون له الشبان إذا كانوا في عزّ الشباب ، وصبيحي الوجوه ، ويعدون لهذه المناسبة مذبجًا من الحجارة والصخور ، التي يكرمونها ، وينتظرون الفجر حتى إذا لاح كوكب الصبح يضربون الضحية بالسيوف ويشربون دمه"^(١)، وهذا ما توضحه هذه المقاطع الشعرية الثلاثة ، ففي المقطع الأول " هذا الدم الحويُّ ميثاقٌ من الصلواتِ - قمرٌ ترايُّ تدثرٌ بالشعائرِ وانتمى للجوع " وكذلك قوله :

هذا الدم الحويُّ

منصوبٌ على تيماء

من يلقى بوادي الجن شيئاً من نحاس

من ذا يُعني: لا مساس

من ذا يريق الراية الحمراء

من يحصي الخُطأ

من ذا يعري قامة الصحراء

من سرب القطأ

ففي هذا المقطع تنتشر مناظر الدماء تملأ الأفق والصحراء في احتفال ديني تسيل منه أنهار من الدماء. ثم يأتي المقطع الثاني " وابتدا رقص الدماء - يا سيفاً خرافياً تجرد - يا طيراً صريعاً راعه الموت فغرد " فتتراكم مشاهد السيوف والرقصات القاتلة التي تجبر الضحية من حيث لا تدري على الرقص المرير من شدة الألم والإحساس بصعقات الموت المتعاقبة.

وبعد ذلك تتكشف مدلولات هذا المشهد في المقطع الأخير:

أدر مهجة الصبح

حتى يئن عمود الضحى

وجدد دم الزعفران إذا ما انحى

أدر مهجة الصبح حتى ترى مفرق الضوء

(١) اليسوعي، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط٢، ص ١٦.

بين الصدور وبين اللحى.

حيث تتجلى مشاهد ذبح الضحية التي ينقض الناس عليها ابتهاجًا ببزوغ نجمة الصبح، وهم يقدمون لها الذبائح من البشر ممن يقعون أسرى لديهم، ويضيف لويس شيخو نقلاً عن أحد كتّاب القرن الخامس الميلادي، حينما وصف غزوات البدو لطور سيناء، وقتلهم للرهبان، بأنهم حين لا يجدون ما يذبحون من البشر يضحون بناقة خالصة البياض، يضربون أوداجها بالسيوف ويشربون دمها، ثم يركض الباقون لتقطيع لحمها، فيأكلونه نيئاً (نيئاً)، ويتسارعون فيما بينهم حتى لا يبقى من لحم الجزور شيئاً^(١).

وهو مع كل ما سبق، لا ينسى ارتباط الدماء بالحروب والقتال، إذ لا قتال دون دماء، فهما عاملان متلازمان، والشاعر حينما يستحضر القتال أو يذكر السلاح فإنه يأتي بالدماء لتأكيد هذه التلازم بين الطرفين. يقول الثبيتي^(٢):

على ساعدي يورق الجذبُ

يَحْضُرُ فِي ظِلِّهِ مَوْلَدِي

قَفِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ

لُْمِّي بِقَايَا دِمَائِي

مِنَ الْوَحْلِ

وَاحْتَضَنِي صَبْرِي السَّرْمَدِي

قَفِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ

هَا أَنَا أَنْقَعُ أوردِي فِي جِرَاحِ

الليالي

وَأَصْرُخُ وَاعْبَلْتَاهُ!!

وَهَا أَنَذَا

أَتَمَدَّدُ فَوْقَ بَقَايَا رِفَاتِي

وَأَصْرُخُ... وَاعْبَلْتَاهُ!!

(١) اليسوعي، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط٢، ص ١٦.

(٢) الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي، ط١، ص ١٨٢، ١٨٣.

إن نص "أيا دار عبلة عميت صباحًا" المأخوذ منه هذا المقطع يتحدث عن الفارس العربي الشهير "عنترة بن شداد العبسي" الذي اشتهر بالقتال والفروسية، ومقارعة الفرسان، وصرعه للكثير منهم، وها هو الشاعر الثبتي يستحضر بعض ما كانت تمارسه العرب في حروبها، مما صار من تقاليدھا في القتال، وهو التفاخر بإسالة دماء الأعداء، لكن الشاعر يقلب الصورة هنا "قفي يا ابنة العمّ / لُمِّي بقايا دمائي / من الوحل" في محاكمة قاسية للوضع العربي الراهن.

ثم يطل علينا بمشهد آخر من نص شعر آخر بعنوان "بصمات نازفة"، حيث يقول^(١):

أحبك وجه الحياة الكئيبِ

وطعم الكفاح المريرِ

ووهج الهجيرِ

أحبك لون الدماء وصوت السلاح

يربط الشاعر بين الحب وبين السلاح، وذلك أن الدماء "لون" يسيل وتراه الأعين "بينما السلاح "صوت" وجلبة تفرع الأذن، وفي هذا التوظيف تناص مع ما كان يفتخر بهم فرسان العرب قديمًا من تلازم الدماء والسلاح، والذي عبّر عنه الفارس العربي الشهير عنترة بن شداد العبسي، حينما قال^(٢):

ولقد ذكرْتُكِ والرماحُ نواهلُ مني وبيضُ الهندِ تَقَطُّرُ من دمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأهَّما لَمَعَتْ كبارقِ ثَغْرِكَ المتبسمِ

(١) الثبتي، ديوان محمد الثبتي، ط١، ص ٢٨٠.

(٢) القرشي، جمهرة أشعار العرب، ط٢، ص ٢١٩.

الخلاصة:

بعد هذه الرحلة مع الشاعر محمد الثبيتي وروافد التناص في شعره استطاع الباحث أن يخلص إلى هذه

النتائج:

- ١- توصل الباحث في هذه الدراسة أن الشاعر محمد الثبيتي لم يكن منسلخًا عن تراثه: الديني والقومي، فقد نهل من التراث الإسلامي والعربي، فقد الشاعر على التناص الديني، وقام بعد ذلك بصياغته بشكل خفي لا يكاد أن يلمح بسهولة، كما أن هذا التوظيف يشير لدى التصاقه الوثيق بتراثه الثقافي والديني.
- ٢- اعتمد الشاعر على النص القرآني في كثير من روافده التي استقى منها معانيه وأفكاره، بل والفاظه أيضا، وحينما امتص المعنى القرآني وأعاد توظيفه إنما قام بتحويله من سياقه المعروف في الآية والمعنى الموضح بكتب التفسير إلى معاني أخرى أراد بثها والإيحاء بها.
- ٣- جاء تناص الحديث النبوي عند الشاعر موحيا بامتصاص الشاعر المعنى المعرفي والفلسفي للحديث النبوي وتفاعله معه تفاعلا جعله يورد كثيرا من النصوص النبوية في أشعاره لتعبر عن حالاته النفسية والشعورية.
- ٤- جاءت تناصات الشاعر من الشواهد الشعرية العربية متوافقة مع حالاته النفسية والشعورية، موحية بتلك الحالات ومعبرة عنها، وخاصة حالات أو مشاعر الحب والحرمان التي كان يعانها الشاعر ويتألم منها.
- ٥- جاء امتصاص التناص والتعامل التفاعلي مع التراث الشعري موحيا بحقيقة جوهر الشعر ودوره عند الشاعر الذي هو اختراق لا يرضخ للحدود، وقلق دائم نحو اكتشاف ما لا يمكن اكتشافه، ينطلق من الثابت ويجد متعته في امتطاء كل ما هو متحوّل.
- ٦- انساق التناص الاقتباسي عند الثبيتي على عناوينه الشعرية، والذي جاء بدرجات مختلفة، وكذلك لوحظ هذا المنجز الإبداعي في علاقته مع عنونة بعض قصائد الشعراء الآخرين، وقد جاء هذا التناص على صورة من صور الثلاث هي: تشابه بدرجة كبيرة بين العناوين، أو اقتراب العناوين الشعرية بعضها من بعض، وذلك حينما يكون أحد العناوين أكثر من كلمة، وأخيرا تباعد الفروع المعنونة والتقاءها من بعيد، وهذا النوع يوحى بوجود خيوط خفية تحاول التسلسل لهذه العناوين للقبض عليها وللتناص منها.

٧- كان الشاعر محمد الثبيتي عروبيّ النزعة في تعامله مع الأساطير والمعارف الإنسانية والثقافية المعرفية التي استقى منها ثقافته الشعرية.

٨- كذلك كان الشاعر شديد الاعتزاز والتمسك بهذا التراث، ولم يكن كما ذهب إليه معارضوه من ميله للتغريب والتخلي عن ثوابته الوطنية والقومية والدينية، إذ اعتبر التراث نقطة انطلاق نحو الحدائث الشعرية، لا عنصر انكفاء وتقليد يحجب المرء عن الإبداع والابتكار، والمجيء بكل ما هو جديد

٩- حرص الثبيتي على اقتناص حالة الاغتراب التي عاشها قيس بن الملوّح ليضعها في سياقاته القولية والنفسية، خاصة أنه حامل لواء الحدائث الشعرية في الصحراء العربية، والحدائث حركة تدعو للتطوير والثورة على المؤلف، وقد كان المجنون ثأراً على وضعه الاجتماعي الرفض تزويج الفتى من فتاة شَبَّ بها شعراً، وذكرها في قصائده، ومن هذا المنطلق كان الشاعر محمد الثبيتي يريد الاستفادة من هذا الزخم لتوظيفه في شعره، ومن ثم حرفة للاتجاه الذي يريد.

وفي نهاية هذا البحث يوصي الباحث بدراسة تجربة الشاعر محمد الثبيتي دراسة فنية متعمقة، لاسيما أن هذه التجربة الشعرية لا زالت تحتاج الكثير من التوقف، كالوقوف عند مسألة الإيقاعات الشعرية في قصائده غير العمودية، بالإضافة لذلك فإن الباحث يرى ضرورة تناول جانب علاقة شعر الشاعر بالأجرام والنجوم والأنواء، والاستفادة من الثقافات الشعبية قديماً وحديثاً عند عرب شبه الجزيرة العربية القدماء والمعاصرين، وتأثر تجربته الشعرية بهذه الأفلاك السماوية.

ثبت المصادر والمراجع

١. أبطي، عبد الرحيم، ١٤٢٥هـ، الانزياح واللغة الشعرية، علامات في النقد، د.ط.
٢. أبو العتاهية، ديوان أبي العتاهية، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، د.ط، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر.
٣. ابن رشيق القيرواني، أبي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، د.ط، القاهرة، مكتبة الخانجي.
٤. ابن عاشور، محمد الطاهر، ١٩٨٤، تفسير التحرير والتنوير، د.ط، تونس، الدار التونسية للنشر.
٥. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، العقد الفريد، تحقيق محمد عبد القادر شاهين، ط١، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية.
٦. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، ١٩٨٨م، الأنواء في مواسم العرب، بغداد. منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام العراقية.
٧. -ابن كثير، أبو الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر بن كثير، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد السلامة، ط٢، دار طيبة للنشر والتوزيع.
٨. ابن الملوّح، قيس، ١٤٢٠هـ، ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلي، دراسة وتعليق يسري عبد الغني، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.
٩. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفرقي المصري، لسان العرب، د. ط، بيروت، دار صادر.
١٠. ابن هشام، أبو محمد عبد الملك المعافري، السيرة النبوية "المعروفة بسيرة ابن هشام"، ضبط وتحقيق الشيخ محمد علي القطب والشيخ محمد الدالي بلطه، د.ط، صيدا بيروت، المكتبة العصرية.
١١. ابن الوردي، عروة، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق أسماء أبو بكر محمد، د. ط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
١٢. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، د. ط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٣. أحمد، محمد فتوح، ١٩٨٤م، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، د. م، دار المعارف.
١٤. أدونيس، علي أحمد سعيد، ١٩٧١م، مقدمة للشعر العربي، ط١، بيروت، دار العودة.
١٥. أدونيس، علي أحمد سعيد، ١٩٧٩م، مقدمة للشعر العربي، ط٣، بيروت، دار العودة.
١٦. أسعد، يوسف ميخائيل، ١٩٨٦م، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٧. الألوسي، السيد محمد شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وضبطه محمد بهجة الأثري، د. ط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
١٨. الأفغاني، سعيد، ١٩٧٤م ١٣٩٤هـ، أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، ط٣، بيروت- القاهرة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
١٩. الأزدي، علي بن ظاهر، ١٩٨٣م، غرائب التنبهات على عجائب التشبيهات، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، د. مصطفى الصاوي الجويني، د. ط، دار المعارف.
٢٠. إبراهيم، نبيلة، ١٩٧٤، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. ط، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
٢١. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، مزينة ومنقحة، القاهرة، دار الفكر العربي.
٢٢. إسماعيل، محمود حسن، ١٩٩٣م، الأعمال الكاملة، ط١، دار سعاد الصباح.
٢٣. البازعي، سعد، ١٤١٩هـ، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، د. ط، الرياض، نادي الرياض الأدبي.
٢٤. البازعي، سعد، ١٩٩١م، ثقافة الصحراء، دراسة في أدب الجزيرة العربية المعاصرة، د. ط، الرياض، شركة العبيكان للطباعة والنشر.
٢٥. البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، صحيح البخاري، ط١، دمشق - بيروت، دار ابن كثير.
٢٦. البطل، علي، ١٩٩٢م، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر. تطبيق على شعر محمد الشبلي، د. ط، القاهرة، مجموعة ميرادية للتأليف والبحث العلمي والترجمة.

٢٧. البطل، علي، ١٩٨١م، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ط٢، القاهرة، دار حراء.
٢٨. البكري، أبو عبيد القاسم بن سلام، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١م، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه وقدم له إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، د. ط، لبنان، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة.
٢٩. التبريزي، الخطيب، ١٤١٤ هـ، ١٩٩٦م، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسيمر، ط٢، بيروت، دار الكتاب العربي.
٣٠. التبريزي، الخطيب، ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢م، شرح ديوان عنزة بن شداد العبسي، قدم له ووضع شواهد وفهارسه مجيد طراد، ط١، بيروت، دار الكتاب العربي.
٣١. التوحيدي، أبي حيان، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، د.ط، بيروت، صيدا، المكتبة العصرية.
٣٢. ٣١- الثبتي، محمد، ٢٠٠٩م، ديوان محمد الثبتي الأعمال الكاملة، ط١، حائل النادي الأدبي بجائل.
٣٣. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، مصر، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاد.
٣٤. الجاحظ، عمرو بن بحر، ١٩٦٤م، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط، القاهرة، مكتبة الخانجي.
٣٥. جاد المولى، محمد أحمد وآخرون، ١٣٦١ هـ، ١٩٤٢م، أيام العرب في الجاهلية، د.ط، عيسى البابي الحلبي.
٣٦. الجحدلي، سعد جبر، موسوعة الألعاب الشعبية، د.ط، الجزء الأول الخبتي، والرجيعي.
٣٧. جريدة الأنباء الكويتية، السبت: ٢٤ / ١٢ / ٢٠١١ م.
٣٨. جريدة الرياض، الاثنين ٢١ شعبان ١٤٣١ هـ - ٢ أغسطس ٢٠١٠م - العدد ١٥٣٧٩.
٣٩. جريدة الرياض، الأربعاء ١٣ جمادى الأولى ١٤٣٦ هـ - ٤ مارس ٢٠١٥م - العدد ١٧٠٥٤.
٤٠. جريدة الرياض، السبت ١١ صفر ١٤٣٢ هـ - ١٥ يناير ٢٠١١م - العدد ١٥٥٤٥.
٤١. جريدة الحياة، الأحد، ١٦ فبراير / شباط ٢٠١٤ م.

- ٤٢ . جرير، ديوان جرير، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، بيروت، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر.
- ٤٣ . الجعافرة، محمد، التناص والتلقي، ٢٠٠٣م، ط١، دار الكندي.
- ٤٤ . جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، د.ط، بغداد، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، دار تويقال للنشر.
- ٤٥ . جويده، فاروق، ١٤١٢هـ، ١٩٩١م، الأعمال الكاملة، ط٣، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر.
- ٤٦ . حرياتي، سليمان، ١٩٩٦م، الموقف من الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي والإسلامي، ط١، سوريا، دمشق، دار الحصاد للنشر والتوزيع.
- ٤٧ . الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور البيضاوي، شرح ديوان الحلاج، تحقيق كامل مصطفى الشبيبي، ط٢، منشورات الجمل.
- ٤٨ . خان، محمد عبد المعيد، ٢٠٠٧، الأساطير والخرافات عند العرب، ط٤، دمشق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.
- ٤٩ . خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ط٣، القاهرة، دار المعارف.
- ٥٠ . خليل، خليل أحمد، ١٩٨٦م، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط٣، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.
- ٥١ . خليل، لؤي، سبتمبر، ٢٠٠٧م. العجائبي والأسطوري دراسة في التباس المفهوم مجلة الآداب- الخليلي، علي، ١٩٧٩م.
- ٥٢ . البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، ط١، القدس، مؤسسة ابن رشد.
- ٥٣ . درويش، كفاح: ميثولوجيا الحب: ملامح نظرية عربية في الحب، جريدة القدس، ٢٩ / ٥ / ٢٠١٢م.
- ٥٤ . الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، حياة الحيوان الكبرى، عُني بتحقيقه إبراهيم صالح، د.ط، دمشق، سوريا، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع.
- ٥٥ . الدميري، محمد بن موسى، ١٩٩٢م، حياة الحيوان الكبرى، تهذيب وتصنيف أسعد الفارس، د.ط، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.

٥٦. الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، حققه وضبط نصه ووضع حواشيه الدكتور مفيد قميحة والأستاذ محمد أمين الضناوي، د.ط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٥٧. الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ط٣، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
٥٨. الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء - ج ٢**، د.ط، دار مكتبة الحياة.
٥٩. الراغب الأصفهاني، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، **مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق صفوان عدنان داوودي، ط٤، دمشق، دار القلم، بيروت - الدار الشامية.
٦٠. ربابعة، موسى، ٢٠٠٠م، **التناسق في نماذج من الشعر العربي الحديث**، ط١، الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية.
٦١. الربيعي، محمود، **في نقد الشعر**، د.ط، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
٦٢. زايد، علي عشري، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، د.ط، القاهرة، دار الفكر العربي.
٦٣. زايد، علي عشري، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، **عن بناء القصيدة العربية**، ط٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير.
٦٤. الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠م، **التناسق نظرياً وتطبيقياً**، ط٢، الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.
٦٥. زكي، أحمد كمال، ١٩٨٥م، **الاساطير**، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٦٦. زكي، أحمد كمال، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
٦٧. الزمخشري الخوارزمي، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، اعتنى به وخرّج أحاديثه وعلّق عليه خليل مأمون شيخا، ط٣، بيروت، لبنان، دار المعرفة.

٦٨. زيد، صالح، مقال: محمد الثبيتي: الشعر والعشق والقييد، جريدة الجزيرة الخميس ٢٧، جمادى الآخر ١٤٣١ العدد ٣١٤.
٦٩. زين الدين، ثائر، ١٩٩٩م، أبو الطيّب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ط ١، دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٧٠. أبو داود، سليمان بن الأشعث الأزدي، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، كتاب السنن (سنن أبي داود)، ط ١، جدة، دار القبلة للثقافة الإسلامية، بيروت - مؤسسة الريان، مكة - المكتبة المكية.
٧١. السديري، محمد بن أحمد، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، أبطال من الصحراء، د.ط، جدة، المملكة العربية السعودية، مكتبة كنوز المعرفة.
٧٢. السريحي، سعيد، ٢٠١١م، غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم، د.ط، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي بالمغرب.
٧٣. الشمري، زيد، ٢٠١٤ م، محمد الثبيتي شاعرًا، د.ط، جامعة مؤتة.
٧٤. الشنطي، محمد صالح، ٢٠٠٣م، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ط ١، حائل، النادي الأدبي بمنطقة حائل.
٧٥. الشنطي، محمد صالح، مقال: الشاعر محمد الثبيتي وعتبات الرحيل، جريدة الدستور الأردنية، الجمعة: ٢٤ أبريل/نيسان، ٢٠٠٩.
٧٦. شوفي، أحمد، الشوقيات، د.ط، بيروت، دار الكتاب العربي.
٧٧. الشيخ، إبراهيم سند إبراهيم أحمد، ١٤٣٦هـ، تجليات الأسطورة في الشعر المعاصر دراسة في شعر محمد الثبيتي، ط ١، الطائف، نادي الطائف الأدبي الثقافي.
٧٨. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط ١١، مصر، دار المعارف.
٧٩. ضيف، شوقي، ٢٠٠٢م، سلسلة تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ط ٢٠، القاهرة، دار المعارف.
٨٠. ضيف، شوقي، ٢٠١٠م، شوقي شاعر العصر الحديث، د.ط، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٨١. الطائي، حاتم، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ديوان حاتم الطائي، د.ط، بيروت، دار صادر.

٨٢. طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، د.ط، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
٨٣. الطبري، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، هذبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه: بشار عواد معروف - عصام فارس الحريستاني، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة.
٨٤. الطويرقي، محمد مشعل، مجلة جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية، المجلد الأول، العدد الثاني، ذو الحجة ١٤٣٠هـ، ديسمبر ٢٠٠٩م.
٨٥. العاني، سامي مكّي، ١٩٩٦م، الإسلام والشعر، د.ط، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
٨٦. عباس، إحسان، ١٩٨٦م، فن الشعر، ط١، عمّان، دار الشروق.
٨٧. عبد الرحمن، عفيف، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، الشعر وأيام العرب في الجاهلية، ط١، بيروت، لبنان، دار الأندلس.
٨٨. عبد النور، جبّور، ١٩٨٤م، المعجم الأدبي، القسم الأول: مصطلحات، ط٢، بيروت، دارالعلم للملّايين.
٨٩. العسكري، أبو هلال، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، الأوائل، تحقيق وليد قصاب ومحمد المصري، ط٢، دار العلوم للطباعة والنشر.
٩٠. العسكري، أبو هلال، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م، جمهرة الأمثال، حققه وعلّق حواشيه ووضع فهرسه محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ط٢، بيروت، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
٩١. العشماوي، زكي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، د.ط، مؤسسة جابر عبد العزيز سعود (الباطين للإبداع الشعري).
٩٢. عطوان، حسين، شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه وقدم له، ط٣، القاهرة، دار المعارف.
٩٣. العظمة، نذير، ٢٠٠١م، قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذجاً، د.ط، جدة، نادي جدة الثقافي الأدبي.

٩٤. العلاق، علي جعفر، ١٩٩٠م، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، د.ط، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
٩٥. علي، جواد، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، ساعدت جامعة بغداد على نشره.
٩٦. العلي، عارف، مقال: الشاعر محمد الشبتي. هدوء في قلب العاصفة، جريدة الشرق الأوسط، الخميس ٢١ جمادى الثاني ١٤٢٩هـ، ٢٦ يونيو ٢٠٠٨م، العدد ١٠٨٠٣.
٩٧. عمر، أحمد مختار، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، القاهرة، دار الكتب.
٩٨. العنزي. عبد الله بن دهيش بن عبّار، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، المجموعة الكاملة لكتاب قطوف الأزهار، ط٣، د.ن.
٩٩. الغدامي، عبد الله محمد، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، الخطيئة والتكفير، من النبوة إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط١، جدة، النادي الأدبي الثقافي.
١٠٠. الغدامي، عبد الله، ١٩٩٢م، ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية"، ط٢، جدة، النادي الأدبي الثقافي.
١٠١. فاضل، جهاد، ١٩٩٨م، قضايا الشعر الحديث، ط١، بيروت، دار الشروق.
١٠٢. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم المرقسوسي، ط٨، مؤسسة دار الرسالة.
١٠٣. فيصل، شكري، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط٥، بيروت، دار العلم للملايين.
١٠٤. الفيافي، عبد الله بن أحمد، ٢٠٠٥م، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي، د.ط، الرياض، النادي الأدبي.
١٠٥. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، بيروت، لبنان، منشورات نزار قباني.
١٠٦. القحطاني، سلطان سعد، مقال: عنتره الأسطورة والحقيقة، جريدة الجزيرة السعودية، الاثنين ٣٠ شوال ١٤٣٠ العدد ١٣٥٣٥.

١٠٧. ١٠٥ - القرشي، أبو زيد، ١٤١٢ هـ، ١٩٩٢ م، **جمهرة أشعار العرب**، ط٢، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.
١٠٨. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، **آثار البلاد وأخبار العباد**، د.ط، بيروت، دار صادر.
١٠٩. القشيري النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم، ١٤٢٧ هـ، ٢٠٠٦ م، صحيح مسلم، تحقيق نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة.
١١٠. كورتل، آرثر، **قاموس أساطير العالم**، د.ط، ترجمة سُهى الطريحي، دمشق، سوريا، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر.
١١١. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤ م، ط٥، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
١١٢. المتنبي، أبو الطيّب، **ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري**، المسمى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهرسه مصطفى السقا، إبراهيم الإياري، عبد الحفيظ شلي، د.ط، بيروت، لبنان، دار المعرفة.
١١٣. مجلي، عبد الناصر، ٢٠٠٥ م، **أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد**، د.ط، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١١٤. مجهول، ١٤٢٩ هـ، ٢٠٠٨ م، **ألف ليلة وليلة**، كتب المقدمة الدكتور عفيف نايف حاطوم، المجلد الثاني، ط٢، بيروت، لبنان، دار صادر.
١١٥. مجمع اللغة العربية، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م، **المعجم الوسيط**، ط٤، مصر، مكتبة الشروق الدولية.
١١٦. المحسن، فاطمة، مقال: **أسطورة الحب العربي**، جريدة الرياض، الخميس ١٠ ذي القعدة ١٤٣٠ هـ - ٢٩ أكتوبر ٢٠٠٩ م - العدد ١٥١٠٢.
١١٧. محمد، أسماء أبو بكر، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨ م، **ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك**، د.ط، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.
١١٨. مسعود، جبران، ١٩٩٢، **الرائد**، معجم عربي عصري، ط٧، بيروت، دار العلم للملايين.
١١٩. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، ١٣٩٣ هـ، ١٩٧٣ م، **مروج الذهب ومعادن الجواهر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الفكر.

١٢٠. المصري، محمد بن القاسم، ١٩٨٧م، شعر ماني الموسوس وأخباره، جمع وتحقيق: عادل العامل، ط١، دمشق، وزارة الثقافة السورية.
١٢١. المعري، أبو العلاء، ١٣٧٦هـ، ١٩٥٧م، سقط الزند، د.ط، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر.
١٢٢. مفتاح، محمد، ١٩٩٢م، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
١٢٣. العساف، منصور، مقال: جبل التوباد.. مسرح العشاق وملهم المحبين، جريدة الرياض، الجمعة ٢٨ جمادى الآخرة ١٤٣١هـ - ١١ يونيو ٢٠١٠م - العدد ١٥٣٢٧.
١٢٤. الموسى، خليل، ٢٠٠٠م، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٢٥. مولا، علي، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمود درويش، د.ط.
١٢٦. النابلسي، شاعر، ١٩٨٦م، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدثين، د.ط، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٢٧. ندى، ديانا ماجد حسين، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، د.ط رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا.
١٢٨. نصار، حسين، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، الشعر الشعبي العربي، ط٢، بيروت، منشورات اقرأ.
١٢٩. النعيمي، أحمد إسماعيل، ١٩٩٥م، الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، ط١، القاهرة، سينا للنشر.
١٣٠. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ٢٠٠٤م، ١٤٢٤هـ، نهاية الأدب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قميحة، ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
١٣١. الهزاني، تركي سعود، ٢٠٠٧م، الشاعر محسن الهزاني، نسبه، موطنه، حياته، شعره، د.ط، الرياض، مطابع الحميضي للنشر والتوزيع.
١٣٢. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، د.ط، مكتبة نهضة مصر.
١٣٣. الهيتي، هادي نعمان، مارس/آذار ١٩٨٨م، ثقافة الأطفال، د.ط، سلسلة عالم المعرفة، الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٢٣.

١٣٤. الوديناني، عبد العزيز بن عوض بن حجيل، ٢٠٠٨م، ١٤٨٦هـ، تاريخ الحمدة زعماء عتيبة ونسب واعلام قبيلة المقطة دراسة تاريخية وثائقية، ط١، بيروت، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع.
١٣٥. - اليسوعي، لويس شيخو، ١٩٨٩م، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط٢، بيروت، دار المشرق.
١٣٦. - اليوسف، سامي حسن، ١٩٨٠م، الشعر العربي المعاصر، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.