أهميّة حضور النص اللاحق واختلاف أبعاده ودلالاته في الشعر السعودي المعاصر

بقلم الدكتور

أمين محمد الطاهر عثمان

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية بكلية الآداب والفنون

جامعة حائل ـ المملكة العربية السعودية

المجلد السادس والعشرون للعام ٢٠٢٢م

الجزء الثاني (إصدار يونيو)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

أهميّة حضور النص اللاحق واختلاف أبعاده ودلالاته في الشعر السعودي المعاصر

أمين محمد الطاهر عثمان

قسم اللغة العربية ـ بكلية الآداب والفنون جامعة حائل ـ المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني : amineothman7@gmail.com

الملخص

إن تناولنا للنصّ اللاحق بالدّراسة يدخل في إطار ما شهدته الدراسات النقدية من عناية بالغة بالتجاوز النصّي أو التعالي النصي باختلاف الترجمات، كما استعمله جيرار جينيت (Gerard Genette)؛ للتعبير عن نوع من أنواع التفاعل النصي يتجاوز مفهوم التناص الذي طرحته جوليا كريستيفا؛ ليكتسب دلالة أوسع من خلال طرحه لمصطلح (النص الجامع)، حيث ذهب فيه إلى أن "موضوع الشعرية ليس النص وإنّما النصية الجامعة "، ثم تجاوز في كتابه "أطراس" مقترحاته السّابقة لمفهوم الشعرية؛ لتصبح عنده "عبارة عن مقولة أكثر تجريدًا، تهتمّ بالتّعالي النصيّ؛ أي كلّ ما يجعل النصّ يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص... ". ويتحدّد هذا التعالي في خمسة أنماط هي: التناص، والمناص، والميتانص، والنص اللاحق، والنص الجامع.

ويحتل النصّ اللاحق بوصفه نمطا من أنماط التعالي النصّي أهمية خاصة في قراءة النص الأدبي؛ فهو عبارة عن مداخل للنصّ، تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام أسواره، وسبر لجتّه العميقة، ومعرفة مختلف أصقاعة وطبقاته، ومعاينة تضاريسه وحيّزاته الدقيقة، ومن خلالها يبني أفق انتظارته، وهذا التعالي له وظائف عديدة ومختلفة و"سياقات توظيفية تاريخية ونصيّة ووظائف تأليفيّة"، وهو الخريطة الّتي يسير على هديها القارئ وهو يرتاد مفاصل النصّ، باحثًا عن جمالياته ومعانيه.

الكلمات المفتاحية: النص اللاحــق، أبعاد النص اللاحق ، دلالات النص اللاحق .

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

١٩١٤

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

An Introduction to the Writings of Tawfiq Bakkar (poetics/ short stories/ introductions)

Amin Mohamed Eltaher Othman

Department of Arabic Language, College of Arts and Letters, University of Hail, Kingdom of Saudi Arabia

Email: amineothman7@gmail.com

Abstract

Our treatment of the text following the study falls within the framework of what critical studies have witnessed from the great care taken by textual transcendence or textual transcendence in different translations, as used by Gerard Genette; To express a type of textual interaction that goes beyond the concept of intertextuality proposed by Julia Kristeva; To gain a broader significance by introducing the term (the comprehensive text), in which he stated that "the subject of poetics is not the text, but the comprehensive text," and then he overridden in his book "Atras" his previous proposals for the concept of poetics; To him 'became a more abstract category, concerned with textual transcendence; That is, everything that makes the text enter into an apparent or hidden relationship with the rest of the texts...'. This transcendence is defined in five modes: intertextuality, al-Manas, al-Mitans, the later text, and the comprehensive text.

The later text, as a type of textual transcendence, occupies a special importance in reading the literary text. It is the entrances to the text, which paves the way for the recipient to break into its walls, probe its deepness, know its different terrain and its precise spaces, and through it build the horizon of its expectations, and this transcendence has many different functions and "historical, textual and compositional employment contexts." The map that the reader follows as he navigates the joints of the text, searching for its aesthetics and meanings.

Keywords: the post text, the dimensions of the post text, the semantics of the post text .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إنّ مصطلحات النصّ اللاحق كما الحوارية والتّناص والتّداولية، الّذي هو أحد موضوعات التجاوز النصّي الّذاتي الّتي يُعزى فضل صياغتها لجيراجنيت لم تنشأ طفرة، بل مهّدت لظهورها الاصطلاحيّ القائم الذات كتب تأصيليّة وبحوث تنظيريّة عديدة، لعلّ أهمّها على الإطلاق ما كتبه ميخائيل باختين الذي لا تزال عديد مؤلفاته مسكوتا عنها والّتي يعود الفضل إلى "تزفتان تودوروف" *Tzvetan Todorov* في ترجمة بعضها وشرح آرائه النظريّة. وخاصّة في مرجعين أساسيّين: الأوّل كتاب تودوروف "**ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**"(*Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*)[1] والثاني كتاب "نظريّة المجموع" (*Théorie d'ensemble*)

إذن ميخائيل باختين الّذي هو الرّائد المنظّر والنّاقد في هذا المجال بلا منازع، لا في التّأسيس للتّجاوز اللسانيّ والنصّيّ فحسب، بل في التّأسيس للتّداوليّة كذلك وإعادة الاعتبار لما هو خارج النصّ وخاصة الآخر والسّياق، وفي تفجير الصّوت الواحد داخل الخطاب إلى أكثر من صوت ومن ضمير أي التعدّد الصوتيّ. وقد ساهمت كتابات جيرار جونات (Gérard Genette)* في إثراء المفهوم.

وهذه الحواريّة هي التي ولّد منها ديكرو في سبعينات القرن الماضي مفهوم البوليفونية أي تعدّد الأصوات وهي كذلك الّتي ستولّد منها الباحثة الفرنسيّة البلغاريّة جوليا كريستيفا Kristeva Julia مصطلح التّناصّ

(1) Tzvetan Todorov ,*Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* , Paris, Ed . du Seuil , 1981.

Intertextualité والتّحليل الدلاليّ Sémanalyse، وسيبتدع منه الفرنسي جيرار جونات Gérard Genette مصطلح التّطريس Palimpsestes ورولان بارت Rolland Barthes الإنتاجيّة Productivité وهسيس اللغة le bruissement de la langue

ولعلّ تناولنا بالدّراسة للنصّ اللاحق يدخل في إطار ما شهدته الدراسات النقدية من عناية بالغة بالتجاوز النصّي أو التعالي النصي باختلاف الترجمات، كما استعمله **جيرار جينيت** (Gerard Genette)؛ للتعبير عن نوع من أنواع التفاعل النصي يتجاوز مفهوم التناص الذي طرحته جوليا كريستيفا؛ ليكتسب دلالة أوسع من خلال طرحه لمصطلح (النص الجامع)، حيث ذهب فيه إلى أن "موضوع الشعرية ليس النص وإنّما النصية الجامعة[١]"، ثم تجاوز في كتابه "أطراس" مقترحاته السّابقة لمفهوم الشعرية؛ لتصبح عنده "عبارة عن مقولة أكثر تجريدًا، تهتمّ بالتّعالي النصيّ؛ أي كلّ ما يجعل النصّ يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص... [٢]". ويتحدّد هذا التعالي في خمسة أنماط هي: التناص، والمناص، والميتانص، والنص اللاحق، والنص الجامع.

ويحتل النصّ اللاحق بوصفه نمطا من أنماط التعالي النصّي أهمية خاصة في قراءة النص الأدبي؛ فهو عبارة عن مداخل للنصّ، تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام أسواره، وسبر لجتّه العميقة، ومعرفة مختلف أصقاعة

---

(١) جيرار جينيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع١٦، فبراير ١٩٩٩، ص١٣٠.

(٢) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص٢٦.

وطبقاته، ومعاينة تضاريسه وحيّزاته الدقيقة، ومن خلالها يبني أفق انتظارته، وهذا التعالي له وظائف عديدة ومختلفة و"سياقات توظيفية تاريخيـــة ونصـــيّة ووظائف تأليفيّة" (١)، وهو الخريطة الّتي يسير على هديها القارئ وهو يرتاد مفاصل النصّ، باحثًا عن جمالياته ومعانيه.

وبناء على ما تقدّم ارتأينا أن نقدّم قراءة في مدونة الشـــعر الســـعوديّ المعاصر ، متّخذا النصّ اللاحق مظهرًا من مظاهر نصية النصّ أجلّـــي بـــه بعض الجوانب المعتّمة القصيّة، وأقبض به على المعاني الغائرة في أصـــقاع النصّ.

هذا ونعلن أنّ مقصدنا المنشود من سرد المقولات السابقة إنّما هو تبيان أنّ البوابة الأولى لقراءة أي نص شعري، أو تعرّف دلالاته وأبعاده الّتي يتغيّأ إلى تحقيقها، إنما تكون عن طريق التّعالي النصي، حرصا منّا على الإجابة – من خلال مدونة الشعر السعوديّ المعاصر – عن سؤالين مهمّين، همـــا: كيف، ولماذا؛ أي كيف تم توظيف هذا النصّ اللاحق بمختلف أوجهه في إطار النص؟ وكيف استدعاه النص وتفاعل معه؟ ولماذا؟

وهذا ما يسعى النصّ اللاحق إلى استنباطه واستبطانه، من خلال تعقّب هذه المقولات بطريقة منطقية؛ قصد الوقوف على الأبعاد الجمالية والدلاليّة للنصّ الشعريّ.

فالشعر السعودي جزء لا يتجزّأ من الشعر العربي، يتأثر بما يتأثّر بـــه نظيره في سائر البلدان العربية الأخرى، ويحمل الملامـــح ذاتهـــا، ويخـــتصّ

(١) عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة البنية والدلالة،منشورات الرابطة، الـــدار البيضـــاء، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٧.

بسمات فارقة كذلك تفرضها جملة من المعطيات المختلفة، لهذا نرصد أثر نضج القصيدة السعودية جليًّا، لدى شعراء التسعينات بشكل مخصوص. وحرصا منّا في تعيين دقيق لمادة للبحث حتّى لا تفيض عن الحدود فنخسر رهان العلمية والموضوعية، حدّدنا حقبة السبعينات منطلقا لما أسميناه بالشعر السعودي المعاصر لاتّفاق انعقد بين أغلب الدارسين للشعر السعودي مردّه أنّ زمن السبعينات يمثّل مرحلة تحوّل جذري في مفهوم الشعر وماهيته وفاعليته، حيث تزامن ذلك مع ظهور ديوان " أحمد الصالح بعنوان "عندما يسقط العراف" وكذا رسوم على الحائط" ١٩٧٧ للشاعر سعد الحميدين، ثمّ شهدنا مع عشرية التسعينات انبثاق كوكبة منيرة من شعراء شباب ملئو ا الساحة الثقافية السعودية وشغلوها وانتشرت إبداعاتهم وتلقتها بالقبول سوق التداول الشعري العربي، ومن أبرز هؤلاء: محمد الثبيتي، و عبد العزيز العجلان وعبد الله الصيخان، وفوزية أبو خالد.

وأصبح الشاعر يعبر عمّا يعتمر في نفسه ويتلجلج في صدره ويدور في خلده من معان بلغة طريفة، متخذًا من لغة الإيحاء والرمز والتقنيع والإشارة معبّرا من معابر التنوير جديدًا للتعبير، فإذا بنا نتلقّى شعر الانزياح والعدول عن المقولات المستهلكة والآفاق الخاملة ، شعرا يكسر الخطوط الجامدة والمرمر الصلب، ويتمرّد على برك الألفاظ المحنّطة الساكنة والمستنقعات اللغويّة الآسنة الميّتة والمميتة، متخذًا لنفسه مسارات أخرى من خلال التجريب، والرحلة التخييلة، واستقطاب نصوص من سياقات شتى: دينية، تاريخية، تراثية، إبداعية وغيرها من السياقات، وتطويعها في سياق نصه؛ لتساير المعنى العام له. كما تميّز شعرهم بالمزاوجة أو المراوحة بين النمطين: (الخليلي) و(التفعيلي).

إذن سنبحث في هذه الورقة عن علاقات النصّ لاحق (Hypertexte) (ب) بالنص (أ) بوصفه نصّا سابقا (Hypotexte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة" [١] ؛ بمعنى وجود نص مشتق من نص آخر سابق الوجود "إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل، أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي إلى هذا الصنف كل أنواع المعارضات، والمحاكاة الساخرة" [٢].

فأين تتجلّى حواريّة النصوص في هذه النّصوص الشعرية التأسيسة السعودية ؟

وما هي المتناصّات التي استدعاها الشعراء السعوديين في طور الاستشهاد *Citation*

وكيف حوّلها وحوّرها في طور التحويل *Transformation*

والتحوير *Transposition* ؟

ثمّ إلى أيّ مدى تعدّ هذه القصائد أنموذجا للقصائد المتكاملة؟

I) التحويل

يعدّ التّحويل ظاهرة نصيّة أسلوبيّة[٣] ويبرز هذا العنصر في كون العلاقة بين النصين تتجسّد بشكل لافت للانتباه[٤] ويمرّ عبر لحظتين تحقّقان

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص والسياق، ص٩٧.
(٢) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٤.
(٣) Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman . Traduit du russe par Darida Olivier, Edition Gallimard, paris, 1978, p 158.
(٤) اعتمدنا الطبعة الجديدة محمّد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمن، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٢.

جماليّات الحواريّة وروح التّطريس ومتعة المتناصّ. وحدّدتهما كريستيفا وفصّل جونات القول فيهما في معرض حديثه عن النصّيّة اللاحقة هما:

أوّلا : **لحظة الاشتقاق** أو الاستشهاد (*Citation*) وهي عمليّة الأخذ من الآخر عموما بصفة واعية علنيّة ظاهرة عبر المزدوجتين أو لاواعية ثاوية داخل المخزون الثقافيّ وفي ثنايا الذاكرة الفرديّة والجماعيّة القابعة في أعماق النصّ.

ثانيا : **لحظة التحويل** *(Transformation)* والتحوير *(Transposition)* وتعني كلّ العمليّات التحويليّة التي مارسها المبدع على الشواهد لكي يزرعها في تربة نصّه بعد أن اقتلعها من منابتها الأولى لغاية تخصيب نصّ فريد متفرّد.

– التّحويل في "تغريبة القوافل والمطر" من خلال ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة [١]

ولعلّ التحويل في قصيدة تغريبة القوافل والمطر يتّكىء على نص سابق عليه هو تغريبة بني هلال، فيكون النص اللاحق هو القصيدة الموسومة بالعنوان السابق. فلسائل أن يتساءل: كيف امتصّ الشاعر النص التراثي و تشرّب خصائصه ثمّ حوّله بما يناسب سياقاته الشعريّة المخصوصة؟ وما هي التحويرات التي طرأت على النص السابق؟ وما هي الدلالات الجديدة التي يحملها النص اللاحق؟

هذا وقد يرتدّ بنا عنوان القصيدة إلى تراث القصص والأحاديث الشعبية التي ترددت على ألسنة الناس من خلال سيرة بني هلال التي انتقلت من نجد

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة، ص٩٧ .

إلى بلاد المغرب (تونس)؛ بحثًا عن الماء وأسباب الحياة، فكأن الشاعر استعاد على جهة الفنّ من خلال النص اللاحق قصة بني هلال، ومن خلال قراءة قصيدة الثبيتي سنحاول الكشف عن العلاقات النصية وتفاعلاتها من خلال محاولة الشاعر إحياء التاريخ القديم

التّناص :

– إن أول ما يطالعنا في قصيدة الثبيتي منذ بدايتها هو العنوان الخارجي الفرعي، فالعنوان يتكون من ثلاث معجميات، كل منها تتحمّل معنى ودلالة مخصوصة:

تغريبة: ورد في معجم لسان العرب تحت مادة (غرب) التّغريبَ معناهُ إبعادُ الإنسانِ عن وطنِه؛ ليصبحَ غريبًا في وطنٍ آخرّ [١].

القوافل: وهي جمع قافلة وهي مجموعة من الإبل تكون على شكل مجموعات تسافر من مكان إلى آخ [٢] .

المطر: وهو رمز الخير والعطاء عند البشر؛ لأنه يبعث على الحياة [٣]

هذا وإذا تأمّلنا الكلمات السابقة نلفي الثبيتي يجمع بين حقول دلالية مختلفة ومتنوّعة: أوّلها الغربة عن الوطن من خلال التّغريب؛ وهذه الكلمة لها دلالة خاصة حيث إنّ الوطن – بكلّ ما فيه من دلالات ورموز وأساطير – دائمُ الحضور في مخيال أبنائه. ثم وردت معجمة القوافل الّتي تحيل على حياة التنقل وقوافل المسافرين، وقد استثمرها الشاعر ووظّفها بصيغة الجمع للإحالة

(١) إبن منظور، لسان العرب، مادة (غرب).
(٢) المرجع السابق، مادة (قفل).
(٣) انظر: المرجع السابق، مادة (مطر).

على كثرتها وكثرة المسافرين بتوسّلها وفيها، وقد يكون الشاعر تغيّأ من استخدام حرف العطف إلى الدلالة على علّة الرحيل، ثم ترد المعجمة الثالثة في العنوان: وهي المطر؛ وهنا استخدم الثبيتي القوافل والمطر من قبيل الرمز، ولكنها رموز تستند إلى البيئة المحلية التي تلائم طقس الصحراء، وتحيل على المكان الذي يصوره، حيث إن هذه الرموز كلما كانت أقوى في دلالتها على رسم الواقع كما كانت أقوى في تفسير هذا الواقع والدلالة عليه.

ويمكن أن نوضح العلاقة بين هذه الكلمات من خلال استدعاء الحقول الدلالية ودلالاتها الحافّة والمحيطة بتيمتها

التغريبة / الوطن / الاغتراب والغربة /الابتعاد /النأي

القوافل /الإبل/ السفر / البعد

والواو/ حرف ربط وتنسيق / دلالة الجمع والمشاركة / النأي والبعاد

الغيث (المطر) / رمز الحياة /علّة السفر / النأي والتّيه

من هذه الحقول الدلالية الملازمة للعبارات الناظمة لصيغة العنوان يتمّ فكّ شيفرته المؤدّية لمعنى الاغتراب والبعد عن الوطن.

ومن الإطلالة الأولى على عنوان القصيدة نلاحظ تصدّره بكلمة تشي مباشرة بالقصة الشعبية التراثية؛ حيث تحمل هذه القصة المذخورة والموشومة في ذاكرة الكثير من الناس معنى الفرقة والبعاد ، وكيف أن أفراد قبيلة بني هلال تفرّقوا مزقا في الأرض بحثًا عن بعضهم وعن الماء والكلأ، مع ذِكر سبل الانتقال لديهم من الخيل والإبل، وكيف كان بُعدهم وغربتهم عن وطنهم نجد إلى بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطالها هو المشرق.

وتعد قصة بني هلال وانتظارهم عودة الفرسان الذين رحلوا إلى المغرب، والأحداث التي مرت على القبيلة بعد ذلك من سفر واحتراب دائم وغيرها، هي المرجعية الرئيسة التراثية لقصيدة محمد الثبيتي من خلال كلمة (تغريبة) في القصة الشعبية المعروفة باسم القبيلة.

التّفاعل النصّي بين التّغريبتين:

من خلال هذا الموضوع سنتناول العلاقة التي تجمع بين النصين: النص السابق حيث إن (تغريبة بني هلال) هي أشبه ما تكون بقصة شعبية سردية تتخلّلها أبيات شعرية تمازج لغتها الفصحى العامية المتداولة اجتماعيّا. والمعلوم أنّ النص اللاحق (تغريبة القوافل والمطر) وهو قصيدة باللغة العربية الفصحى، من شعر التفعيلة، وتفعيلتها الرئيسة (فعولن – مفاعيلن)، وهذه التفعيلات هي تفعيلات البحر الطويل، وربما استخدم الشاعر هذا البحر ليصيب به الدّلالة على طول الرحلة، وهنا مكمن التّحويل الأجناسيّ.

ولعلّ سيرة بني هلال تجسّد العلاقة الأصلية الملتئمة بين الوطن المعشوق والعاشق وهم أبناء القبيلة، وهذا ما تكشف عنه قصيدة الثبيتي؛ حيث تمثل قصة العاشق الإنسان بالمعشوق وهو الوطن، وخصوصًا عندما بدأ قصيدته:

أدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ
صُبَّ لنَا وطنًا في الكُؤُوسْ
يُدِيرُ الرُّؤُوسْ
وزِدْنَا مِنَ الشَّاذِلِيَّةِ حتَّى تَفِيءَ السَّحَابَةْ
أدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ

واسْفَحْ علَى قِلَلِ القَومِ قَهْوتَكَ المُرَّةَ المُسْتَطَابَةْ (١)

بدأ الثبيتي قصيدته بلائحة من الأوامر مطلقا فيها العنان لانثيال أفعال الأمر؛ ولعل هذه الأوامر انبثقت من قائد الرحلة متوجّها بها لأحد أصدقائه الذين يرافقونه، وهذه الأوامر تؤْذن ببدء السفر، فقد استهلّ الشاعر قصيدته بقوله: أدر، ثم قال: وطنًا في الكؤوس، وكأنّ الشاعر يريد أن يحصر وطنه داخل رأسه حتى يحس برفقته الآمنة معه أو هو يستحضره مرفأ مخصبا منه يصدر وإليه يردّ. فهذه العبارة توحي بمدى العلاقة الحميمة بين الشاعر ووطنه، فكأنه يريد تجسيده حتى لا يفارقه أبدًا. وقد عبّر الشاعر عن الوطن بالكأس هنا على سبيل الرمز؛ فالعلاقة بين الوطن والكأس هي علاقة نشوة الانتصار والغبطة والسرور التي تحدّث بامتلاك كل منهما، كما أن الكأس تحمل دلالة الرواء والارتواء ، وكذلك وجود الوطن يحمل دلالة الارتواء، من حبه وعشقه، فالعاشق يحتسي منه النغبة تلو النغبة حتّى يحقّق الرواء.

ثم ينتقل الشاعر بنا إلى صورة من الحزن تحمل دلالتها (القهوة المرة) وهو ما عبّر عنه سعد البازعي بقوله: "إن دلالة مسمى قهوة على الخمر إضافة إلى قهوة البن ليس المبرر الدلالي الوحيد لإمكانية المزج بينهما شعريًّا، وأهم من ذلك هو التقاء الكثير من أوصاف القهوة المرة في الشعر الشعبي بأوصاف الخمر في الشعر الفصيح"(٢)، ثم يُبرز في المقطع المعاكس لها صورة من الغبطة والسّرور في قوله:

أَدِرْ مُهْجَةَ الصُّبْحِ مَمْزُوجَةً بِاللَّظَى

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة، ص٩٧.

(٢) سعد البازعي، إحالات القصيدة قراءات في الشعر المعاصر، النادي الأدبي بالرياض، ١٤١٩هـ، ص١١٥.

فكأنّ الشاعر من خلال هذه الصّور المتضادة يريد أن يوضّح لنا إرادته في التّغيير الذي ينشده في وطنه. من خلال رسم صورتين: الأولى مفرحة، والآتية محزنة.

ومن التّناصات أيضًا استعمال الثبيتي في شعره كلمة الربابة وهي آلة الموسيقى المعروفة عند القبائل البدوية، وقد كان يستخدمها قائد الرحلة أبو زيد الهلالي عندما يريد الغناء، فالثبيتي لا ينشد إلّا كل ما يدخل عليه المسرّة والابتهاج:

ثُمَّ هَاتِ الرَّبَابَةَ

هاتِ الرَّبَابةْ[1]

ومن خلال ذكر بعض المتناصات بين التغريبتين نستنتج أن الهلالية قصة شعبية استلهم منها الثبيتي هدَفَها وغايَتها، فوظّفها في تغريبته، وحوّل هذا النصّ السرديّ إلى نص شعري متكامل.

ومن التناصات التي استحضرها الثبيتي من قصة بني هلال – خصوصًا عندما بدأ وصف الرحلة – قوله:

أَسْرَتْ بِنَا العِيسُ وانْطَفَأَتْ لُغةُ المُدْلجينَ

بوادي الغضَا

كمْ جلدْنَا متُونَ الرُّبَى

واجْتَمَعْنَا على الماءِ

ثُمَّ انْقَسمْنَا على الماءِ

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة، ص٩٧.

يا كاهن الحي[١]

وهذا ما يماثله قيل أبو زيد الهلالي قائد الرحلة حين إعلانه ابتداء الرحلة ووقف القوم في وداعه هو وصحبُه:

يقول أبو زيد الهلالي سلامة

قلبي للعبا بين شار وسايم

قالوا تقدم يا سلامة فلا هفا

مقامك يا ذيب السرايا الدواهم

طلبت الفتى يحيى ومرعي ويونس

ولا غير هذا ولا رفيق يوالم[٢]

ومن خلال ذكر بعض المتناصات بين التغريبتين نستنتج أنّ النّص السّابق حكاية شعبية استلهم منها الثبيتي هدفها وغايتها، فوظّفها في قصيدة القوافل والمطر، وحوّل هذا النص السرديّ إلى نص شعري متكامل يتوافق مع رهاناته وإستراتيجياته ومقاصده.

ثمّ تطالعنا صورة أخرى بعد صورة بدء الرّحيل، وهي صورة الصّحراء والإنسان التائه فيها الّذي يبحث عن شيء يهديه في شعاب الطريق ومسالكها الوعرة إلى المنية والمستقرّ ألا وهو الطريق المنشود إدراكه، ويمثل هذه الصورة قوله:

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة، ، ص ٩٩.

(٢) منديل الفهيد، من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، المؤلف، الرياض، ط٤، ج٤، ٢٠٠٣. ص ٢١.

أَلَا دِيمَةً زَرقاء تَكتَظُّ بالدِّمَا

فَتَجْلُو سَوادَ الماءِ عَنْ ساحِلِ الظَّمَا

أَلَا قَمَرًا يَحْمَرُّ فِي غُرَّةِ الدُّجَى

ويَهْمِي على الصحراءِ غيثًا وأَنْجُمَا(١)

فالشاعر في هذه الصورة رجع إلى صورة المرتحل بالصّحراء، المتعقّب في عتمة ليلها لنجم يهديه علّه يظفر بسواء السبيل، وقد استخدم الشاعر كلمات تحيل على معجم التيه والضياع الغربة، وهوما نستشفّه من التراكيب الآتية: [تجلو سواد الماء، قمرًا في غرة الدجى، غيثًا، أنجما].

ثم يوظّف الشاعر صورة كاهن الحي متوسّلا به الثبيتي رمزًا للغرب، وقد يكون في قُبالة سيد القوم في تغريبة بني هلال، فتستهلّ هذه الصورة بالنداء، يقول الثبيتي:

أَلا أيُّها المخبُوءُ بينَ خيامِنَا
أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ حتَّى تَورَّمَا

أَدَمْتَ مِطَالَ الرملِ فَاصْنَعْ لَهُ يَدًا

ومُدَّ لهُ فِي حانةِ الوقتِ مَوسِمَا(٢)

إلى أن يقول الشاعر وقد استهلّت رحلة القوافل المغتربة والمستلبة في آن:

---

(١) منديل الفهيد، من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، ، ص ٩٨.

(٢) م.س، ص٩٨.

أَيَا كاهنَ الحيِّ
إنَّا سلكنا الغمامَ وسَالَتْ بنا الأرضُ
وإنَّا طرقْنا النوى ووقفْنَا بسابعِ أبوابِهَا

خاشعينَ

فَرَتِّلْ عَلَينَا هَزِيعًا مِنَ اللَّيلِ والوطَنِ المُنْتَظَرْ[١]

ثم يتابع الشاعر هذه الصورة بذكر وجهة الرحلة، وهذه الوجهة مستلهمة من وجهة بني هلال؛ حيث بدأت من الجزيرة إلى سيناء، وقد وضحها الثبيتي بقوله:

هَلَّا مَخَرْتَ لنا الليلَ في طُورِ سِيناءَ
هلَّا ضَربتَ لنا موعدًا في الجزيرةْ

لعلّ هذه الصورة أبانت بجلاء البعاد، التيه، وطول المسافة، وهو قائم مشترك في كلتا التغريبتين، وبيّن عن البرهان في ظاهر القول في العبارات الشعرية الآتية: (وقفنا بسابع أبوابها، وسلكنا النوى، سالت بنا الأرض).

أيضًا يتجلّى التناص التاريخي في إشارته إلى المدافن السرية للمياه والآبار ودفنها، وعدم إبقائها ليُفيد منها الناس ، وذلك في قوله:

سلامٌ عليكَ فهَذا دمُ الرَّاحلينَ كتابٌ
من الوجدِ نتلوهُ
تلك مآثرهم في الرمالِ

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة ، ص١٠١

وتلك مدافنُ أسرارِهِم حينما ذلّلَتْ

لَهُمُ الأرضُ فَاسْتَبَقُوا أيُّهم يَرِدُ المَاءَ (١)

حيث نتعقّب صداه يتردّد عند الشاعر الهلالي في وصفه مكانَ البئر وتعليله سبب دفنهم البئرَ:

تراها بوادي الشري يا جاهل بها

عليها النواز النايفات شهود

ترى دلاها جلد تسعين بكرة

وتسعين مع تسعين جلد قعود(٢)

ثم ينهي الثبيتي تغريبته الطويلة بالأمل الذي يلوّح به في أوساع الوطن المرتقب، من خلال هذه القصيدة، حيث نلاحظ أن الشاعر نحت صورة للماضي تشي به الصحراء، والحاضر الذي يأمل فيه الشعر، وهذه الصورة تحمل دلالة التغيير من خلال ذكر الماضي وأهمّ مكوّناته ومواد وجوده **(جمر الغضى، الربابة، مطال الرمل، خيام، العيس، وادي الغضا، البيد، أغنية العيس)**، وربطه بالحاضر ومؤثّثات عالمه الجديد **(كؤوس، الشاذلية، قهوة، الغناء، وطن، زيت، قناديل)**.

ولعلّ من خلال الصورتين يتبين أن الشاعر يؤمّل في تغيير ممكن يمسّ بنيات الوطن الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية بشكل عامّ الذي عشقه في ماضيه وهو يتوحّد به عشقا في حاضره وسيستمرّ بذر

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة ، ، ص ١٠٤.

(٢) منديل الفهيد، من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، ج١، ص٢٠.

العشق مخصبا حتّى في قادم الأجيال. وأحسب أن الماء الذي يقصده الثبيتي هو البترول، هو كنوز الأرض وخباياها النّفيسة ، هو خيرات الوطن. و أما الكاهن فهو الغرب الغازي الحريص على افتكاك خيرات الشعوب وحصاد ثمرات أراضيها، وهكذا يتّضح عمق التحويلات التي أنجزها الثبيتي في مستوى الشكل والمضمون ودلالاته؛ فالرموز التي استحضرها الشاعر مشفرة تكتنز دلالات عميقة، فإذا كان تنقل بني هلال بحثًا عن الماء والكلأ، فتغريبتنا داخل الوطن، فما السبب؟ في القديم كانت آبار الماء، وفي زماننا تغير السياق، فالآبار هي آبار البترول.

التحوّيلات الماسّة لبنيات النص اللاحق:

ذكرنا في بداية القصيدة أن القوافل والمطر جاءت متناصة مع تغريبة بني هلال، ولكن الثبيتي لم يقف عند حدّها وإنما تخطاها وأدخل عليها تحويرات كثيرة، بل أفرغها من دلالاتها الأصلية وشحنها بدلالات مغايرة، ومن هذه التغييرات والتحويلات الّتي تطالعنا في العنوان فقد أخذ الشاعر اللفظ وأضاف إليه الأسباب والكيفية فكانت قصيدة الثبيتي. والإنشائية هنا تكمن في الانزياح؛ لأنه انزاح عن لفظة بني هلال وجعل محلها القوافل والمطر، وهذا الإبدال هو الذي غيّر مجرى السياق ومجرى المضامين التي يريد أن يوصلها الشاعر المعاصر؛ لأنه ينظر إلى النص السابق ويحاول أن يجد متشابها، فكأنه يقول: قديمًا كان العرب يبحثون عن الماء من أجل العيش، وفي زماننا انتفت هذه الرغبة مع أن البحث في الآبار لكنها آبار من نوع آخر، والقوافل تأتي من بلاد الكاهن الذي رمز له في الأبيات، فهل حققت الآبار الأمن والاستقرار، أم حققت تدفّق مطامع الآخر وتنازعا وصراعا محموما لا ينبي مرجله يغلي كغي الحميم، بين العرب والغرب؟!

لقد عرض الثبيتي حكاية حبه لوطنه فهو الموضوع الّذي يطارده باهتمامه على الدوام، وقد صور علاقته به شبيهة بصورة العاشق والمعشوق؛ فهو مهما بعدت الشقّة عنه فهو دائم التّفكير فيه والحرص على التوحّد به في أبعاده المختلفة النّفسية والحيويّة الماديّة، ويبقى أمله المنشود وجنّته الضائعة وفردوسه المفقود ولكن إيمانا عميقا يحفّزه على اللقيا بوطنه ، أما في التغريبة الهلالية فنلاحظ أن أفراد القبيلة تركوا الوطن إلى وطن آخر بحثًا عن أسباب العيش.

كما نرصد التحول من خلال التكرار في بعض كلمات النص بالاعتماد على ما جاء في نصه، ويتجسّد في قوله على سبيل المثال لا الحصر:

لَهُمُ الأرضُ فَاسْتبقُوا أيُّهم يَرِدُ الماءَ

ما أبعد الماءَ

ما أبعد الماء!

لا.. فَالذي عَتَّقتهُ رمالُ الجزيرةِ

واستودعتْهُ بكارتها يرِدُ الماءَ[1]

إن الشاعر يراوح بين التفاؤل والأمل وبين التشاؤم وعدم الراحة والاطمئنان، إلى أن قال: ما أبعد الماء؟ بعد ذكر الراحلين وذكر الصحراء والعيس والرياح والرمال، وكل هذه العناصر تفضي إلى السفر والافتقار إلى الراحة. ما أبعد الماء؟ ثم نفى بقوله: لا... وهناك كلام قد حذف؛ فالماء ليس بعيدًا عن الذين يعشقون هذه الرمال، فهم إلى الماء أقرب.

---

(١) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال كاملة، ص ١٠٤.

بين المعارضة والتناص في حديقة الغروب لغـازي القصـيبي وحلـة الشمس لعبد الله السميح:

١. بناء الدّلالة:

قال السميح قصيدته في محاولة منه لإبراز مكانـة الممـدوح (غـازي القصيبي) بعد أن أطلق الشاعر القصيبي قصيدته (حديقة الغروب) الّتي يرثي فيها نفسه. فعارضه بقصيدته (حلّة الشمس) ومن خلال العنوان نـرى أنـه يرسل خيوط التفاؤل والنّور والضّياء والجمال كما الشمس الّتي تفيض علـى العالم ضياء؛ فهو يحمل كلمتين هما: حلة بمعنى الكساء أو الرداء، وأنّ هـذا الرداء من الشمس، الأمر الذي يزيد جمالًا على جمال. فالسميح في قصـيدته (حلة الشمس)، يعارض الشاعر غازي القصيبي في القصيدة التي قـام فيهـا برثاء نفسه، ونسوقها بغية رصد معالمها الكبرى، والبحث في كيفية تناسـلها وانسجامها بوصفها نصًّا لاحقًا، وبالتالي، رسم حدودِ اتصالهِا وانفصالهِا عـن النص السابق.

٢. تجانس البناء الخارجي للقصيدة:

في المعارضة الشعرية الضمنية لجأ السميح إلـى معارضـة رثائيـة القصيبي، محولًا مضامين القصيدة السّابقة مددا إضافيّا خصيبا يخدم موضوعه وهدفه، حيث ألهب النصُ السابقُ خيالَه فارتحل في نصه اللاحـق، وتتمثـل معارضته في اتفاقه مع الشاعر غازي القصيبي في البحر العروضـي الـذي بنيت عليه قصيدة **حديقة الغروب** وهو البحر البسيط.

فقد قال غازي القصيبي في قصيدته (من البسيط):

خمسٌ وستُونَ في أجفان إعصارِ أما سئمتَ ارتحالًا أيّها الساري (١)

أمّا السميح فقد عارضه قائلًا (من البسيط):

خمسٌ وستون لم تصعد كتائبها إلى الكواكبِ لولا عزم جبـارِ (٢)

من خلال التقطيع العروضي السّابق نلاحظ مـدى الاتفـاق والتّشـاكل القائم بين القصيدتين في البحر العروضي وهو البحر البسيط.

أما حرف الروي في كلا القصيدتين فقد كان حرف الراء المكسـورة، وفي بعض الأحيان كانت الكسرة مشبعة إلى حرف الياء. ولعلّ مـن أهـمّ سمات حرف الراء الفارقة أنّه من حروف الانفتاح والجهر كما يتميز بأنـه حرف يتلاءم مع المعاني بفضل ما ينماز به من سمة صوتية مخصوصـة ألا وهي التكرار، مما يضفي عليه ميزة المحاكاة الصوتية، وأيضًا من صفات هذا الحرف أنه أحد أحرف الذلاقة المتميزة بسهولة النطق، ونغمتها الصوتية المميّزة الّتي تجعل صوتها منسجمًا مع أصوات أكثر حروف المعجم. وقد جاء حرف الراء متحركًا بالكسر في كلتا القصيدتين؛ لأن الكسرة مـن الحركـات السهلة المناسبة للسلاسة التي ينساب بها حرف الراء في نهاية البيت.

وإذا دقّقنا وحقّقنا في الموازنة بين القصـيدتين، نلفـي أن المعارضـة ناقصة؛ لأن السميح أخلّ بأحد أركان المعارضة التامـة؛ إذ خـالف قصـيدة

---

(١) غازي بن عبد الرحمن القصيبي، حديقة الغروب، شركة العبيكان للأبحاث والتطـوير، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٣.

(٢) عبد الله السميح، متدثر بالبياض، نادي الطائف الأدبي، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٦٩.

القصيبي في مضمونها، واتفق معها في بعضها، أما القوافي التي تشارك الشاعران فيها .

من خلال تتبع قوافي القصيدتين وجدنا أن الشاعر السميح لا يتّفق مع غازي القصيبي إلاّ في عدد قليل منها، وربّما الأمر الّذي أفضى إلى ذلك هو اختلاف المناسبة التي قيلت فيها القصيدتان؛ حيث قال القصيبي قصيدته وهو على فراش الموت ناعيا نفسه، أما السميح فقال قصيدته مادحًا له ومبيناً مآثره وفضائله ومناقبه.

وتأسيسًا على ما سبق، نلاحظ أن هناك اتفاقًا بين القصيدتين من خلال الوزن الشعري، أما المناسبة فليس بينهما اتفاق.

٣. تشاكل البناء الداخلي للقصيدة:

أولًا- الإيقاع الداخلي

يعدّ التقسيم من الأساليب التي تفضي إلى تناغم بين كلمات القصيدة، وذلك عند بتوسّل انتظامها ضمن عدة أدوات؛ مثل: توظيف حروف الجر، والعطف، ومن الأمثلة على التقسيم في قصيدة القصيبي قوله:

أحببتني.. وشبابي في فتوّتهِ وما تغيّرتِ.. والأوجاعُ سُمّاري

الطيرُ هَاجَرَ.. والأغصانُ شاحبةٌ والوردُ أطرقَ يبكي عهدَ آذار (١)

ومن أمثلة التقسيم عند السميح قوله:

تعانق الريح من سهلٍ إلى جبلٍ وتسبق الغيث من دارٍ إلى دارِ

---

(١) - غازي القصيبي، حديقة الغروب، ص ص ١٤ -١٦.

تخطو على البيد تجلو كل داجيةٍ أضواؤها بين تقريبٍ وإحضار

ونحن أسئلةٌ غرثى يطوقها صمتُ البلاهة بين الغار والنار

أبا سهيلٍ وهل شكٌ يخالجنا في ضوئك المجتلى في نهرك الجاري(١)

إن الصور السابقة لأسلوب التقسيم في القصيدتين أضافت إلى المعاني قوة وجزالة في اللفظ والمعنى معًا، كما أضافت تناغمًا داخليًّا من خلال الحروف المستخدمة.

ومن الأساليب التي تزيد الإيقاع الداخلي في القصيدة أسلوب التكرار؛ سواء تكرار الأحرف داخل البيت الشعري، أم تكرار الكلمات، والذي يبدو من خلاله أن الدفقة الشعورية تصل في مستوياتها التصعيدية إلى أعلى مستوى ممكن في بعض أجزاء القصيدة (٢).

وتمثيل على هذا اللون عند القصيبي في تكرار الكلمة في البيت الشعري:

أما مللتَ من الأسفارِ.. ما هدأت إلا وألقتك في وعثاءِ أسفارِ؟

أيا رفيقةَ دربي!.. لو لديّ سوى عمري.. لقلتُ: فدى عينيكِ أعماري(٣)

---

(١) عبد الله السميح، متدثر بالبياض، ص ص ٦٩ – ٧٠.

(٢) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٥٦.

(٣) غازي القصيبي، حديقة الغروب، ص ص ١٣-١٤.

ولعلّ نماذج الأبيات الدالّة على تكرار الحروف فقد وجد هذا التكرار في قصيدة القصيبي مثل تكرار حرف الراء في قوله: من

خمسٌ وستُونَ.. في أجفان إعصارِ أما سئمتَ ارتحالًا أيّها الساري؟

ويا بلادًا نذرتُ العمــر.. زَهرتَه لعزّها!.. دُمتِ! إني حان إبحاري(١)

ثانياً- الصور الجمالية والأساليب:

لعل اللافت للانتباه تباين الصور تبعًا للموقف الشعري؛ فالصورة في النص السابق تستدعي حالة الشاعر النفسية:

بلى! اكتفيتُ! وأضناني السرى! وشكا قلبي العناءَ!.. ولكن تلك أقداري

أحببتني.. وشبابي في فتوّتِه وما تغيّرتِ.. والأوجاعُ سُمّاري

منحتني من كنوز الحُبّ.. أَنفَسها وكنتُ لولا نداكِ الجائعَ العاري

وإن مضيتُ.. فقولي: لم يكن بَطَلا لكنه لم يقبّل جبهةَ العارِ

ويا بلادًا نذرتُ العمر.. زَهرتَه لعزّها!.. دُمتِ! إني حان إبحاري(٢)

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة القائمة على المقارنة والموازنة نلاحظ القصيبي يصور علاقته بزوجته وابنته وبلده، هذه العلاقة القائمة على المحبة والوفاء لكل منهم، مبرزا من خلالها ولاءه لهم.

أما التشبيهات في قصيدة القصيبي فقد تجسّدت في قوله:

أما تَعِبتَ من الأعداءِ.. مَا برحوا يحاورونكَ بالكبريتِ والنارِ؟

---

(١) غازي القصيبي، حديقة الغروب، ص ص ١٣-١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ١٣ -١٨.

هذا وقد شابه الشاعر قلب زوجته بالبيت الذي يمثّل له ملاذا ومأوى وموئلا.

وأنتِ!.. يابنت فجرٍ في تنفّسه ما في الأنوثة.. من سحرٍ وأسرارِ

كما شبّه الشاعر ابنته وهي في عمر الزّهور وعنفوان ونضارة الشباب بالفجر في حال ظهوره وإشراقه.

هذي حديقة عمري في الغروب.. كما رأيتِ.. مرعى خريفٍ جائع ضارِ

وقد شبّه القصيبي سنوات عمره بالحديقة التي ستذوي عنها عناية الشمس؛ لمحا وإيحاء بالنهاية، كما شبهها أيضًا بالمرعى في زمن الخريف من خلال حضور قرينته اللفظية الدّالة عليه وهي العشب الأصفر.

الطيرُ هَاجَرَ.. والأغصانُ شاحبةٌ والوردُ أطرقَ يبكي عهدَ آذارِ

أما السميح فقد عدل عن الصور الشعرية القائمة في النص السابق وجاء بتقنيات وصور جديدة في مستواها الانزياحي الشعري؛ لتعبّر عن مدى عشقه للممدوح، وتبين مكانته السامقة الشامخة، فانتقى صوره لتعبر عن المكانة الاعتبارية لغازي في المجتمع، حيث يقول:

ما أصهلت ذات مجدٍ في أعنَّتها إلا وقد سبقت في كلِ مضمارِ

لم تبرحْ القفرَ إلا وهو مبتسمٌ عن روضةٍ من ربيع الفكر معطارِ

غبارها في عيون اللؤم محتشِدٌ فما تبالي بأنيابٍ وأظفارِ

وطفت في فلواتِ الشعر ما سمعتْ أذني بها غير (غازي) صوت ديَّارِ

كفاك أن قد كستك الشمس إذا تباهــوا بأسمــالٍ وأطمــارِ[١]

لقد شكّل الشاعر السميح من خلال توسّل هذه المقابلات صورة للشاعر القصيبي في مقارنة وموازنة بينه وبين غيره ممن يضمرون لــه بغــيض الأحاسيس ومقيتها، من حقد أعمى وكراهية صمّاء، ولكن السميح لم ينقل لنا هذه الصورة مباشرة، وإنما انزاح بها عن دلالتها؛ لتصــوّر مكانــة غــازي الشعرية وما قدمه لمجتمعه في شتّى الصُّعُد.

وتتشكّل صورة الشاعر القصيبي في قصيدة السميح، وذلك عبر تعالقاته الفنيّة مع النص السابق، ويتمثل ذلك في تشبيهاته التي بدأت تطالعنا منذ بداية القصيدة في قوله:

خمسٌ وستون لم تصعد كتائبها إلى الكواكبِ لولا عــزمُ جبــارِ

فقد شبه الشاعر السنوات الخمس والستين بالفارس الذي عبّد كل السبل حتى يبلغ إلى المعالي مستعيرا لها (الكواكب)، مستمسكا بحبل العزم والقــوة سبيلًا إلى ذلك.

تفجَّر الصخرُ نورًا من سنابكها وغادرتَه فأضحى فيضَ أنهارِ

إن هذا التشبيه يبثّ في التركيب الشعري قوّة هرمونية تضخّ حراكا في كلمة (تفجر) الدالّة على القوة، وقد شبه الصخر بالشيء الذي يتشظّى منبجسا النور من داخله، حيث مثّل الصخر بمصدر إشعاع، وقد تناصّ الشاعر فــي هذه الصورة مع شعر أبي تمام في قصيدته في فتح عمورية، التي يقول فيها:

غادرتَ فيهم بهيمَ الليل وهو ضحًى يشله وسطها صبح من اللهب[٢]

---

(١) عبد الله السميح، متدثر بالبياض، ص ص ٦٩-٧٠.

(٢) الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمام، تحقيق: محمدعبده عزام، دار المعارف، ط٥، مج١، ص٧٣.

أيضًا يتجسّد ذلك في وصفه لغازي بقوله:

تعانق الريح من سهلٍ إلى جبلٍ وتسبق الغيث من دارٍ إلى دارِ

هذا وقد شبه الحروف بالإنسان الحزين الذي تسيل دموعه على وجنتيه، حزنًا على القصيبي.

قرأتها ولهيب الحزنِ يلفحني فبتُّ منكسرًا في عقر آصاري

وهنا ماثل الشاعر بين الحزن بالنار التي تلفح وجهه، من وقع حرارتها وقوتها.

وممّا تقدّم يُعلم أنّ السميح ينوّع في أساليبه ممّا يزيد من جمال القصيدة، ويجعلها أكثر تشويقًا وإثارة للمتلقي؛ لأن الصور المرادة والمعاني المنشودة تصل إلى أذن القارئ في صورة غير مباشرة، مما يزيد القصيدة جمالًا في ألفاظها ومعانيها وعباراتها.

وقد استخدم الشاعران في بناء قصيدتيهما عددًا من الأساليب العربية التي تراوحت بين الإنشائية والخبرية، وكل أسلوب منها كان له دوره في القصيدة. ومن الأمثلة على الأسلوب الإنشائي توظيف الاستفهام بدلالاته المختلفة والمتنوّعة، وهذا واضح في الأبيات، ويمثل الاستفهام عند القصيبي في قوله:

أما سئمتَ ارتحالًا أيّها الساري؟

أما مللتَ من الأسفارِ..

ما هدأت إلا وألقتك في وعثاءِ أسفارِ

والصحبُ؟ أين رفاقُ العمرِ؟

ماذا أقولُ؟

ماذا تريدين مني؟!

أيرتُجَى العفو إلّا عند غفَّارِ؟(١)

إن القصيبي استخدم أسلوب الاستفهام بصورة تفيد التعجّب. وقد أضفى هذا الأسلوب على قصيدته مسحة فنية مخصوصة.

ويقابل هذا الأسلوب عند السميح قوله:

يا سيد الشعر ما بال الحروف بدت تبكي بطرفٍ سخين الدمع مدرارِ

أبا سهيلٍ وهل شكٌّ يخالجنا في ضوئك المجتلى في نهرك الجاري(٢)

من خلال استخدام أسلوب الاستفهام يوضح لنا الشاعر مدى عِظم الممدوح ومنزلته، وذلك عن بتوسّله الاستفهام الذي يقصد به التعجب والاستنكار.

وقد استخدم القصيبي أسلوب الاستفهام بصورة تفيد التعجّب. وزاد هذا الأسلوب على قصيدته لمحة فنية.

كما يعد أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية التي كان لها حضور وازن في قصيدة القصيبي، ومنها قوله:

أيا رفيقةَ دربي!

يا بنت فجرٍ في تنفّسه

---

(١) غازي القصيبي، حديقة الغروب، ص ص١٣ -١٨.

(٢) عبد الله السميح، متدثر بالبياض، ص ص ٦٩-٧٠.

ويا بلادًا نذرت العمر

يا عالم الغيب!

نلاحظ أن القصيبي راوح في استخدام أدوات النداء؛ فقد خاطب زوجته بالهمزة وذلك لقربها منه ومن قلبه، كما استخدم الياء في خطاب بلاده وابنته للدلالة على عظم منزلة المنادى، واستخدم أداة النداء الياء في نداء ربه للدلالة على عظم منزلة الخالق.

ويعارضه السميح من خلال محاكاة أسلوبه، فيقول:

يا سيد الشعر

أبا سهيلٍ

من خلال أسلوب النداء يتبدّى لنا مدى اعتزاز الشاعر بممدوحه وافتخاره به ،من خلال وصفه بسيد الشعر، هذا ووظّف الشاعر حرف النداء الياء للدلالة على علو منزلة المنادى. أما في العبارة الثانية فحذف الشاعر أداة النداء دلالة على قرب المنادى من نفسه.

II) **المحاكاة السّاخرة**

إنّ المحاكاة الساخرة لا تعدو أن تكون "نصّا ناسخا يحور موضوع النص السابق دون أن يغير أسلوبه. وللمحاكاة الساخرة في العصر الحديث شكلان هما: المحاكاة الساخرة الدنيا؛ وتتمثل في استعادة حرفية لنص معروف بقصد إكسابه دلالة جديدة فيها بُعد ساخر؛ وذلك باللعب على الكلمات بحسب الحاجة والإمكان، أما ثاني الشكلين فهي المحاكاة الأنيقة أو الموجزة؛ وتتمثل في شاهد انحرف عن معناه أو سياقه" (١)

---

(١) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي،ص ٣٧٥.

واللافت للانتباه قلة النصوص الأدبية والفنية في الشعر السعودي التي اشتهرت بها، حيث نجد عددًا قليلًا من الشعراء عُرف بإجادته هذا اللون، ومنهم على سبيل المثال: وناجي الحرز [١]، والدكتور ناصر الزهراني [٢]، وفواز اللعبون [٣]. ولعل السبب في ذلك أن الشاعر الجاد مقدّم على غيره، كذلك الشاعر الساخر بحاجة إلى مساحة من الحرية، وهذا ما يفتقده الشاعر السعودي؛ فالرقيب الذاتي والتديّن الواسم للإنسان السعودي عنده يمنعانه من الاسترسال والسخرية بالآخر – كما قلنا – وإن كان هذا لا يعني الانصراف عنها، فالكتابة الساخرة تحظى بإقبال أكثر من القارئ؛ لما يرى فيها من تسلية وتعبير عما يجيش في صدره بأسلوب ساخر.

ولعل من أهمّ الدواوين الشعرية الّتي تمثل المحاكاة الساخرة أو الباروديا هو ديوان حسن السبع المعنون بـ (ركلات ترجيح)، والّذي يحتوي على اثنتين وسبعين قصيدة أغلبها من نمط المحاكاة السّاخرة. والقارئ لعنونة القصائد الّتي يحتويها الديوان (زوجة عصرية – نصيب الكسالى – أمام الصراف الآلي– البقاء للأصلع – سيارة عجوز – كبسة الأحلام – البيتزا وعمرو بن كلثوم) يجدها جميعَها دالة على التهكم والسخرية ، كما أنّ كل قصيدة منها تمثل نوعًا مخصوصا له مميّزاته من أنواع السخرية، كما أنّ حسن السبع في ديوانه هذا قد تناصّ مع نصوص سابقة له ولكن مع تحويل في الموضوع الأصلي للنص من خلال تحويل النص السابق إلى نص ساخر.

---

(١) ناجي بن داوود الحرز، قصائد ضاحكة، ط١، ٢٠٠١.

(٢) ناصر الزهراني، قصائد ضاحكة، مكتبة العبيكان، الرياض. (د.ت)

(٣) فواز بن عبد العزيز اللعبون، فائت الأمثال: مقاربة أدبية ساخرة، نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠٠٩.

ومن القصائد التي اتكأ عليها الشاعر سينية البحتري التي مطلعها:

صُنْتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ (١)

وقد تجسّد تفاعل الشاعر مع سينية البحتري في شكل القصيدة وقافيتها، حيث اتّكأ على نص البحتري بوصفه نصًّا سابقًا، أما النص اللاحق فهو قصيدته الموسومة بـــــ (علامة الصرف) التي جاء في مطلعها:

"صنت نفسي عما يدنس نفسي" حين كرســـــت للوظيفة نفسي

ربما تصبح المعيشةُ أحـــلى لو عَمِلْتَ المساءَ سوّاقَ تَكْسِي (٢)

وهنا يكنّي عن إيثاره المحافظة على مبادئه وقيمه السامية على وعورة الواقع وتناقضاته العاصفة، ويبين عن ذلك من خلال كلمة كَرّسْتُ. فيلجأ الشاعر للتعريض وهو "أن يطلق الكلام، ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق"(٣).

أيضًا يعد الاعتماد على الطباق والتضاد أحد أساليب السبع في السخرية؛ فالطباق "جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر"(٤)، ومن النصوص التي شكّلت المحاكاة عنصرًا لافتًا فيها قصيدة (ديار ليلى)، وفيها يقول:

"أمر على الديار ديـــار ليلـــى أسائل ذا الجدار وذا الجـــدار"

---

(١) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة ط:٣، م٢، ١٩٦٣ ، ص٢٥٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٣) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٣٥٠.

(٤) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٤، ص ص٢- ١٢.

لماذا الحـــــرب تنشب كل يوم جـهـارًا، بيننـا، ليـلًا نهـار؟

لماذا الحـــــب مـات بخافقينا فصرنا – هكذا - قطًّا وفار؟![1]

تنطوي الأبيات على وفرة من الكلمات والعبارات المتقاطبة ؛ ممّا يسهم في إماطة اللثام عن المعنى الذي يخفيه خلف توظيفه أسلوب المحاكاة الساخرة. ويستدعي الشاعر في محاكاته النص السابق لقصيدة قيس بن الملوح، التي جاء فيها:

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدار وذا الجدار

يجسّد النص السابق علاقة العاشق بالمعشوق – وهما الزوجان – في أسلوب ليس يخلو من سخرية وتهكّم ، ولعلّ القرئن الدّالة على ذلك هي المتضادات (ليلًا – نهار، قطًّا – فار، جدار –حمار)، مما ساهم في تعبير الشاعر عن مراده بصورة في غاية الهزل، مصورًا التحول السلبي من خلال المحاكاة الساخرة في علاقة الرجل والمرأة (الزوجين)؛ فاللفظتان (قط – فأر) كناية عن العداوة الدائمة والمستمرة، وهذا يعني "أن الخيال لا يستعين في تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية والتجربة الذاتية والمرجعية الواقعية، وأنه في إبداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسي" [2].

---

(١) حسن السبع، ركلات ترجيح، ص ٦٠.

(٢) عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٦٤.

III) المعـــــــارضة

في دراساته للمعارضة، ذهب محمد الهادي الطرابلسي إلى تأكيد مدى أهمية "أن ننطلق مما شاع في حقيقة المعارضة؛ وهو قيامها على الاشتراك في البحر والقافية، مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين؛ ضماناً لحد أدنى من التقارب، وخوفاً من الوقوع في مضاربات غير مجدية"(١).

ونحن في مقام الدراسة النقدية لا بد أن نحدد مفهوم ثابتًا للمعارضة من شأنه أن ييسر الوقوف عليها، وهو "أن يتفق نصان شعريان في البحر والقافية وحركتها، مع لزوم وجود ما يدل على تأثر النص اللاحق بالسابق، وهذا التأثر قد يكون في معنى ما، أو في أسلوب معين، أو في طريقة ترتيب الأفكار، أو في تشابه مناسبتيْ النصين وموضوعيهما "(٢).

إن الذي يمكن أن نستصفيه أن مناط المعارضة هو الجانب الفني والأسلوبي؛ ذلك أن الشاعرين المتعارضين قد يكونان متساويين في تناول المعنى، وقد يحذو أحدهما في ذلك حذو الآخر ويقلده ثم يجاريه، لكن يحدث أحيانًا أن يتفوق أحدهما على الآخر ويباريه فيختلف عنه فنيًّا؛ لأنه أنشأ كلامًا جديدًا، أو زاد زيادة نصية جعلته يحدث معنى في حكم المخترع. ولا شك أن هذه الخصائص الأسلوبية إنما تتصل بالكلام الشعري من حيث هو فصيح وبليغ(٣).

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ،منشورات الجامعة التونسية،تونس،١٩٨١م، ص٢٤٠.

(٢) ماهر بن مهل الرحيلي، المعارضات في الشعر السعودي، ص ١٥

(٣) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧، ص٦٦.

وهكذا يدخل مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي الحديث في ما أسماه جيرار جينيت بالنص اللاحق أو النصية المتفرعة. فإذا كان الأمر كذلك، فكيف تعامل الشاعر السعودي مع هذه الظاهرة؟ وبالتالي هل شكلت المعارضة – بوصفها تجربة شعرية – إحدى تفاعلاته مع النصوص؟ وما قيمة ذلك على مستوى الإبداع؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، ارتأينا أن ندرس من الشعر السعودي نموذج الثبيتي، وهونموذج كاشف عن أوجه المحاكاة مع شعر أمير الشعراء أحمد شوقي.

بين أحمد شوقي والثبيتي: نهض الشاعر محمد الثبيتي في قصيدته "صوت من الصف الأخير"(١) بمعارضة قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي(٢) "العلم، والتعليم، وواجب المعلم"(٣). وحتى يتّضح مدى التوافق بين القصيدتين نسوق مقاطع شعرية من كلتيهما، موازنين بينهما؛ بوصفهما نصًّا لاحقًا معارِضًا، ونصًّا سابقًا معارَضًا.

في مستوى التّجانس الشكلي للقصيدتين:

تناغمت القصيدتان في البحر العروضي؛ فقد شكّل كلا الشاعرين قصيدته على البحر الكامل:

قال أحمد شوقي: (من الكامل)

---

(١) – محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، ص ٢٢١.

(٢) – أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي (١٢٨٥-١٣٥١ه).

(٣) – أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٢،١٩٩٢م، ج١، ص١٨٠.

قُــمْ للمعلّمِ وَفِّــهِ التبجيــلا كــادَ المعلّمُ أن يكونَ رسولا[١]

متْفاعلن/ متَفاعلن/متْفـــاعلْ متْفاعلن/ مُتَفـــاعلن/مُتَفاعل

عارضها الثبيتي: (من الكامل)

هَل كنتَ يومًا في الحياةِ رسولا أَمْ عــامــلًا في ظِلِّهــا مَجْهــولا[٢]

متْفاعلن/متْفاعلن/مُتَفتـــاعل متْفـــــاعلن/متْفاعلن/مُتْفاعل

ويتبيّن من خلال التوزيع العروضي أنّ القصيدتين اتفقتا في البحر العروضي الذي نهضتا عليه وهو البحر الكامل.

هذا وقد تعددت الأساليب البنائية الموظّفة في القصيدتين، فإذا قلّبنا النّظر فيهما ألفينا حضور حضور الأسلوب الإنشائي؛ أمر، واستفهام، ونهي، وغير ذلك، ولكنّه حضور متفاوت في كلتا القصيدتين، ومن الأمثلة التي تقيم الدّليل على وفرة توظيفاته عند شوقي قوله:

قُـــمْ للمعلّــمِ وَفِّــهِ التبجيـــلا كاد المعلم أن يكــون رســـولا

حَيّــوا من الشهداءِ كـــلَّ مُغَيّــبٍ وضعوا على أحجـــاره إكليـــلا

قل للشباب: اليوم بــورك غرســكم دنت القطــوف، وذللــت تــذليلا

قوموا اجمعوا شُعَبِ الأُبُوَّةِ وارفعوا صوتَ الشبابِ مُحبَّبًــا مقبـــولا

فكِلُــوا إلى اللهِ النجــاحَ وثابـــروا فاللهُ خيــرٌ كافــلًا ووكــيـــلا[٣]

---

(١) أحمد شوقي ،الشوقيات، ص١٨٠

(٢) محمد الثبيتي، ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، ص ٢٢١.

(٣) ج١، ص ص ١٨٠ -١٨٤.

ولنا أن نقول : إنّ الثبيتي في نصه اللاحق لم يفارق محاورته وتنافذه الخلاّق و تجربة شوقي الإبداعية الباذخة، بما يتبدّى لنا من خلاله أنه شـــاعر ذوّاق وحدّاق؛ بدليل ندرة استخدامه أسلوب الأمر في نصه اللاحق:

ضحكوا لشوقي حين قال مفلسفًا "قُـمْ للمُعـلِّمِ وفِّـــهِ التبْجِيلا"

يا موقــد القنديــل نبــض فؤاده احـــذر فؤادك، واحذر القنديلا

فَارْفَعْ بِفِكْرِكَ للشَّبـــــابِ منارةً وارْبَأ بهِ [1] أَنْ يطــلبَ التبجيلا

---

(١) ديوان محمد الثبيتي، ص ص٢٢٢-٢٢٤.

البناء التصويري لقصيدتي أحمد شوقي والثبيتي:

لقد نهضت قصيدتا الشاعرين على مشاهد متعدّدة ومتنوّعة، ولعلّ أوّل ما يتصدّر هذه المشاهد هو مشهد المعلم الذي ينحت الأمة وأجيالها وينوّر عقول أبنائها، ويبرز فيه أيضًا كيف أنه من يخرج أجيال الأمّة من حال التّخلّف ويعدل بها من دهاليز الجهل وكهوف الظلمات وأوحال العمى الفكري والأخلاقي إلى نور المعرفة والكمال والرفعة والتّسامي، فكان مريدا قادحا إلى عزة الأوطان لخروجها من ذلّة المحاكي إلى عزّة المبتكر. ويمثل هذه الصورة بقوله:

أعلمتَ أشرفَ، أو أجلَّ من الذي ... يبني، وينشئُ أنفسًا وعقولا؟
أخرجتَ هذا العقلَ من ظلماته ... وهديتَهُ النورَ المبينَ سبيلا
وطبعتَهُ بِيَدِ المعلّمِ، تارةً ... صدِئَ الحديدِ، وتارةً مصقولا[1]

وفي قبالة هذه الصّورة بمتعلّقاتها وإيحاءاتها يقول الثبيتي مبرزا دور المعلم في المجتمع، وما له من مناقب تذكر فتشكر ، من أجل الإسهام في خلق جيل الشباب المدرك الواعي الملتزم بقضايا وطنه :

قالوا بِأنَّكَ في الحياةِ مُجاهِدٌ ... "تَبْنِي وتُنشئُ أَنفُسًا وعُقُولا"
وجلوتَ عن عينيهِ كُلّ غشَاوةٍ ... ووهبْتَهُ زهرَ الشبابِ دَلِيلا ...
يا مُوقدَ القنديلِ نبض فُؤَادِهِ ... احْذَرْ فؤادَكَ واحْذَرِ القِنْدِيلا[2]

(١) ديوان محمد الثبيتي ، ص ص ١٨٠ -١٨٤.
(٢) ديوان محمد الثبيتي ، ص ص ٢٢٢ -٢٢٣.

نلاحظ أن هذه الصور متماثلة متناغمة، لدى كلا الشاعرين.

وفي قبالة صورة المعلم المشرقة تأتي الصورة الأخرى للذين ينكـــرون فضل المعلم ويتنكرون له، ويصوّرها شوقي بقوله:

ذهبَ الذينَ حموا حقيقةَ عِلمهم واستعذبوا فيهـــا العـــذاب وبـــيلا

صرعتْهُ دنيا المستبدّ، كما هَوَتْ من ضربةِ الشمس الرؤوسُ ذهولا

تجدُ الذين بنى "المسلّـــةَ" جدُّهم لا يُحســـنونَ لإبـــرةٍ تشكيـــــلا

ويُـــدلّـــلون َإذا أُريـــدَ قِيادُهـــم كالبُهْمِ تأنسُ إذ ترى التـــدليلا[١]

وتبدو هذه الصورة أبين عند الثبيتي في قوله:

ضَحِكُوا لِشوقي حينَ قـــالَ مُفَلْســـفًا "قُمْ للمُعلِّـــمِ وفِّـــهِ التبْجِيـــــلا"

هِل أَنْصَفُوكَ بِمـــا يصـــوغ بيـــانهم أو عوّضُوكَ عنِ الطُّموحِ بديـــلا

ماذا جنيتَ، سوى العقُوق منَ الذي أَسقيتُهُ نَخبَ العلومِ طويـــــــلا

ازْورَّ عنـــكَ تَنَكُّـــرًا وتَجـــــاهُلًا ورنَا إليكَ تَرَفُّعًـــا وفضُـــــولا

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، ج ١، ص ص ١٨١ –١٨٤.

الخاتـمة

وبناء على ما سبق، يمكن أن نستنتج أنّ الصّلة الوشيجة الّتي عقدت قران نصٍّ لاحق بنصّ سابقٍ انبنت على تقنيات معيّنة، هي إجمالا: التّحويل، والتّحوير، والمحاكاة السّاخرة، والمعارضة، والأسلبة، والهجنة، فضلا عن كون هذه العلاقات والأنواع لم ترد مستقلّة بذاتها بل وردت متداخلة متراشحة ومتنافذة. هذا ويحضر النصّ اللاّحق في شعر السّعودي رافدا ثرّا وثريا ومغذيّا لحقول المعنى وكذلك تنويعا على مسارات إنشاء الدلالة فيه، ولعلّ هذا ما يشكّل بناء متكامل اللّبنات ومتفاعل الحلقات يتعاضد في رسم خارطة المعنى فيه القديم والحديث، والطارف والتّالد، والشكل والمعنى، بل إنّه استحال تفاعلا هرمونيا متوتّرا خلاّقا ومالكا حصريا لشأن الإضافة: مضامين وهياكل وأبنية. كما أنّ اللغة في الشعر السعودي المعاصر اقتبلت تتهادى في خطوها مشرقة مزهوّة وهي تعيد ترتيب بيت الإبداع الفكري مستعينة في ذلك بما يسمها ويجلّل حضورها من مرونة وجدّة وروح متوثّبة للابتكار ومواكبة ذائقة العصر الفنيّة.

الترقيم الدولي الإلكتروني
ISSN 2636 - 316X

الترقيم الدولي
ISSN 2356-9050

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٩١٣
٢-	Abstract	١٩١٤
٣-	المقدمة	١٩١٥
٤-	I) التحويل	١٩١٩
٥-	التّناص :	١٩٢١
٦-	التّفاعل النصّي بين التّغريبتين:	١٩٢٣
٧-	التحوّيلات الماسّة لبنيات النص اللاحق:	١٩٣٠
٨-	بناء الدّلالة:	١٩٣٢
٩-	تجانس البناء الخارجي للقصيدة:	١٩٣٢
١٠-	تشاكل البناء الداخلي للقصيدة:	١٩٣٤
١١-	ثانياً- الصور الجمالية والأساليب:	١٩٣٦
١٢-	II) المحاكاة السّاخرة	١٩٤١
١٣-	III) المعارضة	١٩٤٥
١٤-	البناء التصويري لقصيدتي أحمد شوقي والثبيتي:	١٩٤٩
١٥-	الخاتمة	١٩٥١
١٦-	فهرس الموضوعات	١٩٥٢