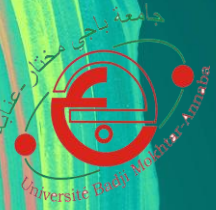

التّواصُلُ الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلّد: 08 / رقم العدد: 02 الرّقم التّسلسلي: 13 / جوان 2019

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د/ عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د/ سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د/ سامية عليوي ..... allioui.samia620@gmail.com
- د/ خضرة حمراوي ..... hamraouikhadra86@gmail.com
- أ/ سليم لسود ..... la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 08 / رقم العدد: 02 ..... الرقم التسلسلي: 13 / جوان 2019

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

ر ت م د: 1112-7597 / ISSN: ر ت م د إ: 2588-2333 EISSN
رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal:

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

4– د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

5– أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر

6– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

7– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

8– د.عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران–الأهواز)/ إيران

9– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

10– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

11– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

12– أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس

13– د. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

14– د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس–القاهرة)/ مصر

15– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

16– أ.د. بينيديكت لوتولبي (ج. لاريونيون)/ فرنسا

17– د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

18– د. ن. شمناد (جامعة كيرالا)/ الهند

19– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

20– أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء)/ اليمن

21– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

22– د. حافظ عبد القدير(ج. بنجاب– لاهور)/ باكستان

23– أ.د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

24– أ.د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

25– د. سميرة صويلح (ج. عنابة)/ الجزائر

26– أ.د.محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

27– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

28– أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا)/ الولايات المتحدة الأمريكية

29– د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

30– أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنّابة) / الجزائر

31– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

32– د. فلة بن عابد (ج. عنّابة) / الجزائر

33– د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت)/ الجزائر

34– د. محمّد بكادي (م.ج. تامنغست) / الجزائر

35– أ.د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".

2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.

3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.

4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.

5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.

6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.

7. يُرفق البحث بملخّص باللّغتين العربيةّ والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللّغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.

8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض(بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤّلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتب العناوين الرّئيسيّة في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أوّل السّطر، أمّا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلّد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيّة:

1. تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقال بتعهّد موقّع من طرف المؤلّف يؤكّد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنّشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.

2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.

3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).

4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.

5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.

6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.

7. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.

2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.

4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.

5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الافتتاحية 11-10
أ.د/ سـامـيـة عـلـيــوي

1. أ.د/ عبد المجيد حنـون 12- 48
الأدب المقـارن في الجـزائـر اليـوم

2. أ.د/ أحمد يحي علي ..... 49 - 101
قصيدة التفعيلة بين سلطة الواقع وسلطة المجاز
شعر محمد الثبيتي نموذجًا.

3. د/ صلاح الدين عبدي و د/ جواد محمد زاده ..... 102 - 144
أسلوبية الانزياح في أعمال أدونيس
(دراسة ظاهرة الانزياح على أساس نظرية جان كوهن في ديوان «أوراق في الريح» نموذجا)

4. أ.د/ علي أحمد أبوزيد محمّد ..... 145 - 174
الانزياح التصويري ودلالاته في شعر تركي الزميلي
العدول الاستعاري أنموذجًا

5. د/ علاء عبد المنعم إبراهيم ..... 175 - 224
شعرية المفارقة في سَرد المحتمل

6. أ.د/ بشير إبـريـر ..... 225 - 245
مفهوم النص لدى لويس هيلمسلاف (1899ـ 1965)
مؤسس المدرسة الجلوسيماتية

7. أ.د/ أحمد مـداس ..... 246 - 269
فلسفة التعرية المعرفية

8. د/ عبد العزيز جابا اللّه و د. حسين أحمد كتانة..... **270-301**
الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة
محمد العمري وعبد الحميد زاهيد أنموذجين

9. Mohammad Reza Fallah Nejad ..... **303 - 318**
Une poétique romanesque de Roland Barthes

الكلمة الافتتاحية

على دروب العلم، وبوّابة الوفاء لقرّائها، تفتح مجلّة "التّواصل الأدبي" صفحات عددها الثّالث عشر أمامكم، ثريّة كما عوّدتكم، متأنّقة من أجلكم لتكون في مستوى تطلّعاتكم.

وإرضاء لأذواق قرّائها، تنوّعت مقالاتها بين دراسات نقديّة اتّخذت الشّعر مطية لها، وأخرى اتّخذت النّثر منبرا لتقدّم دراسات، نظنّها جديرة بأن توضع بين أيديكم، علّها ترضي فضولكم، وتشبع تطلّعاتكم، وتثري معارفكم.

تنقسم مقالات العدد إلى قسميْن، قسم باللّغة العربية والآخر باللّغة الفرنسية.

وقد تنوّعت مقالات العدد المكتوبة باللّغة العربية بين مقال حول الأدب المقارن حقلا معرفيا في الجزائر، وقصيدة التّفعيلة بين سلطتيْ الواقع والمجاز، وأسلوبية الانزياح من خلال الحفر في قصائد أدونيس، والانزياح التّصويري من خلال مدوّنة ارتضى كاتب المقال أن تكون أشعار تركي الرّميلي، وشعرية المفارقة في سرد المحتمل؛ لتنقلكم المجلّة عبر صفحاتها للوقوف عند يلمسلاف ومفهوم النّص ثمّ تدعوكم في مقال معرفيّ من خلال فلسفة التّعرية المعرفية، ثم الجناس في الدّراسات البلاغية الحديثة؛ ونختم العدد بمقال باللّغة الفرنسية حول الشّعرية الرّوائية من خلال كتابات رولان بارث.

وككلّ عدد، يخضع ترتيب المقالات في المجلّة لاعتبارات تقنية لا غير. وتُنشر المقالات حسب تواريخ وصولها إلى المجلّة وخضوعها إلى تقييم الخبراء، فنحن نسعى بكلّ جهودنا أن نكون في مستوى تطلّعات كتّابنا الأفاضل.

استطاعت المجلّة –بفضل جهود فريقها العلمي والتّقني– أن تحصل على شهادة من معامل التأثير العربي لعام ألفين وثمانية عشر، وهي نتيجة نتشرّف بها جميعا،

لذلك، تتقدّم المجلّة بتهانيها الخالصة إلى فريقها العلمي وطاقمها التّقني على هذه الشّهادة. كما تزفّ إليكم نبأ إدراجها في قاعدتيْ بيانات 'المنهل' و'معرفة'، وذلك كلّه بفضل جهودكم المستمرّة سعيا إلى رقيّ المجلّة ووصولها إلى جهات الكون الأربعة؛ فهنيئا لنا بهذا الإنجاز الذي كان ثمرة جهودكم جميعا، فبارك الله فيكم وأثابكم على تعبكم.

وفي الأخير لا تنسى رئيسة التّحرير أن تقدّم الشّكر الجزيل لجنديّ الخفاء، سكرتير التّحرير السيّد سليم لسود الذي لم يدّخر جهدا منذ أن تولّى مهمّة إخراج المجلّة تقنيا، فلم ينِ ولم يتوانَ يوما في بذل الجهد الكبير لإخراج المجلّة في أبهى حلّة ترتضيها تطلّعاتنا جميعا، فله منّي الشّكر الجزيل، على الجهد المبذول، والصّدق في العمل.

فقراءة ممتعة مفيدة نتمنّاها لكم.

رئيسة التّحرير:

أ.د. سامية عليوي

قصيدة التفعيلة
بين سلطة الواقع وسلطة المجاز
شعر محمد الثبيتي نموذجًا.

أ.د أحمد يحيى علي
جامعة عين شمس، مصر
dr.arabic.elrouby@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2019/01/07
تاريخ القبول: 2019/03/12

ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة من منظور جامع بين التحليل الوصفي لقيم النص الجمالية والبعد المرجعي الثقافي المحيط به الذي يشير إلى واقع كل من المبدع والمتلقي معًا قصيدة التفعيلة؛ بوصفها أحد أطوار الشعر العربي الأكثر تقدمًا التي تعكس حضوره في القرن العشرين من خلال أحد المنتمين إليها؛ ألا وهو الشاعر السعودي محمد الثبيتي.

وتركز هذه الدراسة على مسألة الأنساق الفاعلة المؤثرة في عملية تشكيل النص وفيما ينطوي عليه من احتمالات دلالية تتصل مباشرة بالسياق الحضاري الذي ينتمي إليه المبدع وما تموج به لحظته المعيشة من تيارات لها دورها في توجيه العملية الإبداعية وفي تشكلها على نحو بعينه، وتعتمد منهجية الدراسة على تضافر منهجي جامع بين التحليل الفني المركز على الشكل وجانب التأويل الذي يعانق السيميولوجيا ومقولات نظرية التلقي والنقد الثقافي.

الكلمات المفتاحية: قصيدة التفعيلة، الواقع، المجاز، التأويل، محمد الثبيتي.

Summary of research:

This study deals with a comprehensive perspective between the descriptive analysis of the values of the aesthetic text and the cultural reference that surrounds it, which refers to the reality of both the creator and the recipient. The poem is one of the most progressive stages of Arabic poetry reflecting its presence in the 20th century through one of its members: The Saudi poet Mohammed al - Thubaiti.

This study focuses on the question of the effective structures affecting the process of forming the text, and its implied potential, which is directly related to the cultural context to which the creator belongs, and the ripple of his living moment from currents that play a role in guiding the creative process and its formation in a certain way. Systematic approach that combines the technical analysis centered on the form and side of interpretation that embraces semimology and the concepts of receive theory and cultural criticism.

Keywords of study: poem Tfayla, reality, metaphor, Hermenutic, Mohammed al-Thubaiti

مدخل:

تنطلق حركة الذات الإنسانية في الحياة من فريضة قوامها البحث والاستكشاف والإضافة؛ بحكم هذا الوصف الملازم للإنسان (خليفة) وبحكم هذه الصيغة الأمرية التي تمثل أول ما نزل من كلام ربنا على نبيه مُحَمَّد ﷺ "اقرأ"[1]؛ ومن ثم فإن هذا الدال (عالم) هو انعكاس أو لو شئنا قلنا مرآة نستطيع أن نرى فيها بنظرة ناقدة تقييمية نتاج سعي هذه الذات والآثار التي تنجم عنها.. فبنظر لغوي إلى هذه الكلمة نجدها قد خرجت من الجذر المعجمي (عَلَمَ).. كأننا أمام إطار مكاني لا ينطوي على هيئة جغرافية في التعامل معه فحسب، بل يتجاوزها ليصير وعاء حاملا لرصيد الرعية الإنسانية على اختلاف ألوان أبنائها وألسنتهم.. يتخذ هذا الرصيد تجليات عدة بالنظر إلى الجانب المعرفي والفكري الذي يخرج من هذا الوعاء (العالم) ويعود إليه..

ووفق هذه المسلمة تبدو في الأفق ثنائية أثيرة تعد بمثابة مظلة يقبع تحتها الجميع، ألا وهي ثنائية (الذات والعالم)[2]، إن هذا المنعوت بالوصف (خليفة) يتخذ موقعا فاعلا بإزاء هذا المفعول المتأثر والمستقبل للأثر المكتسب لملامح هويته من خلاله، إنه العالم الذي يمكن القول: إنه ينطوي على الطرفين النقيضين معا في تكوينه (الحقيقة، الخيال).. فما يسمى بالفن على تنوع مظاهره يسكن إلى حد بعيد هذا الطرف الأخير (الخيال).. فعندما نتعامل مع الرسم، النحت، الأدب بأنواعه.. وغير ذلك من ألوان الفن فإننا نتعامل مع جزء من الرصيد الثقافي المعرفي الذي تقيم لبناته جماعات الإنسان بآليات متجددة ذات طابع مضارع دون سقف زمني..لذا يتراءى أمام العيون المتأملة ما يسمى بالمبدع الذي يسعى إلى إنجاز على غير مثال سابق، هنا يمكن توظيف مصطلح التكرار في حقل الدراسات الأسلوبية[3]، ونحن نتناول تلك العلاقة ذات الخصوصية بين الفن – ومنه أشكال الأدب على سبيل المثال – والواقع الذي يقع خارجه، إن هذا الفن في جوهره ليس إلا إعادة إنتاج لهذا الواقع لكن في

أثواب نستطيع أن ننعتها بالجمالية؛ ومن ثم تبدو الصلة بين الطرفين مؤسسة على ما يمكن تسميته بالترادف التي تجعل من هذا الفن مرادفا للواقع بما يدفع إلى عمليات مقارنة في محاولات مستمرة لا تتوقف لكشف مواطن الاتفاق (التشابه) ومساحات الاختلاف بين الاثنين(4).

لذا فإن هذا الفاعل (الإنسان/الخليفة) يشجع على الوقوف أمام مفعولين: حقيقي (العالم في حضوره الطبيعي الممسك بأهداب الحقيقة)، وخيالي (العالم في حضوره الفني الذي يشكل إعادة إنتاج جمالية للأول).. ومن ثم فنحن على موعد مع متوالية وظيفية تتكون من : رحل، رأى، كشف، علم، أبدع، إن هذا الأخير في تلك المنظومة الفعلية يعد بمثابة قمة الهرم في سعي الإنسان المتدثر بأثقال الأمانة التي حملها منذ خلقه ربه.

وبناء على ذلك فإننا نستطيع إنجاز عملية تشريحية لهذه الثنائية (الذات والعالم) في ضوء محورين:

– **الأول:** على مستوى التأليف/الإبداع.. بالنظر إلى تجربة كل ذات فنانة في تفاعلها مع العالم في حضوره الموضوعي .. وما ينجم عن ذلك من تشكيل يتخذ هيئة خاصة مميزة وفق الشكل الذي تتبناه تلك الذات (الشعر على سبيل المثال).. وهو محور قوامه محطتان: التجربة الشعورية المعتمدة على عمليات تأثير وتأثر تفرز مواقف فكرية/ ذهنية ونفسية وجدانية تنشد ما تتجسد به لتظهر أمام العيون الرائية .. هنا ننطلق إلى المحطة الثانية (التجربة الشعرية) العاكسة لهذا الالتفات من المادي الملموس داخل فضاء الحقيقة إلى المعنوي المجرد في فضاء الوعي ومنه إلى مادي ملموس في فضاء جديد مواز (الفن بمظاهره..).. وفي هذه المحطة الثانية نرصد البنية السطحية المعبرة عن الشكل الخارجي الذي يبدو عليه هذا المتخيل إزاء من يتلقونه.

إن هذا الخليفة الفنان يقوم بوضع ما يمكن تسميته تصميمات هندسية الطابع لرؤاه ومواقفه المستقاة من علاقاته التفاعلية بما هو حقيقي.. ومن ثم فإن هذا الالتفات الذي نلمحه في ذاك المحور يأخذنا من المخلوق الإلهي.. إلى النظر البشري له (إعادة الإنتاج) المنوط بهذا الفاعل الخليفة إنجازها..كأننا بصدد جناس حياتي تكشف عنه بدرجة كبيرة هذه العلاقة بين (الشعوري، والشعري) في سياق طولي يتمدد طولا وعرضا بامتداد الزمان والمكان ليشمل كوكب الأرض وساكنيه..

– **الثاني**: تمثل هذه التجربة المرسلة من قبل الفنان المبدع سابقا زمنيا يتغيا لاحقا يتشخص في مستقبل (قارئ، أو سامع) يقيم مع هذه التجربة الأولى ما نستطيع أن نطلق عليه منظومات اتصال جدلية تعتمد على آليات الحوار والنقاش والرصد والتعليق وإصدار الحكم.. فمن التجربة الشعرية للباث المبدع ينطلق هذا المتلقي مضيفا إلى رصيده الثقافي مكونا جديدا بناء على موقف يتبناه منه هو في كل الأحوال معه متعلم سواء أكان رافضا أم مؤيدا لمحتواه.. ومن ثم فإن ثنائية (الذات والعالم) يحكمها في جوهر الأمر (فاعل: مبدع وقارئ) ومفعول (عالم: حقيقي ومتخيل ومقروء على يد كلا الفاعلين السابقين).. إن القراءة التي تنطوي عليها التجربة الأولى السابقة في الزمن فتستحيل إلى منجز مخصوص تفضي إلى ثانية غير محددة العدد ولا الشخوص ينجزها مجتمع الاستقبال[5]، في محاولة لتقديم أجوبة لأسئلة – على سبيل المثال – من نوع: من أنا في ظل اقترابي من هذه التجربة الشعرية؟ ما شكل عالمي الذي أحيا فيه على مستوى الزمان والمكان بالنظر إلى هذا الكائن في المكتبة المعرفية للإنسانية؟..من هذا..؟ في إشارة إلى هذا المؤلف الذي يقرأ له وما ماهية عالمه الزمانية والمكانية والثقافية المتجلية في مراياه الفنية..؟.. وغير هذه الأفضية التساؤلية كثير.. تفرضها تلك الرحلة الذهنية والنفسية التي ينهض بها ذاك المتلقي...

ووفق ما سبق يمكن القول: إننا بصدد سياق واحد يجب أن تتحرك تحت مظلته الآلة النقدية المحللة والمؤولة؛ فنحن أمام عالم (حقيقي تم إنتاجه فنا بالاعتماد على لعبة الخيال المشكلة لهوية هذا الأخير..) يدعونا صاحبه إلى أن نراه بعينه هو.. وتأتي هذه الدعوة في جوهرها منسجمة مع الأصول المعجمية للدال (أدب) [6]؛ فمن الدعوة إلى الطعام والشراب يرتقي فضاء الدلالة متوسعا ليصبح دعوة إلى طعام وشراب عقلي وروحي يتوجه بها مخاطِب (مبدع) إلى مخاطَب متلق يسير فوق أرض ذات طبقات ثلاثة:

– **الأولى**: تفسير النص الأدبي بالرجوع به إلى صاحبه... (مدارس الأدب التقليدية في معالجة النصوص..)

– **الثانية**: تحليل النص؛ بوصفه بنية مغلقة على نفسها (مناهج الحداثة في نقد النصوص)

– **الثالثة**: تحليل النص بالعودة به إلى القارئ الذي يخلق من تجاربه هو نصا موازيا وهو ينهض بتفسير للنص.. (مناهج ما بعد الحداثة في قراءة النصوص) [7].

إذًا بتوظيف ما يسمى بالدلالة السياقية في حقل الدرس الدلالي للغة نستطيع القول: إن ثنائية (الحقيقي والمتخيل) التي تتشكل منها نسيج العالم بذراعيه الممتدتين ناحية: الفنان والمتلقي معا هما بمثابة سياق واحد يحيل كل طرف فيه إلى الآخر، وذلك ضروري جدا في عمليات إضاءة المخبوء في صحراء النص التي تتغيا في سماواتها أنجما يهتدي بها السائر فيها من المستقبلين[8]؛ ومن ثم فإن مصطلحي: الإحالة القبلية، والإحالة البعيدة الوافدين من الدراسات الحديثة لعلم لغة النص يشكلان مرتكزين ينطلق منها المستقبل الباحث في هذه الرحلة المعرفية[9].

محمد الثبيتي: بطاقة تعريفية

من هذه الرؤية تتحرك الدراسة في مجالها التطبيقي بصحبة واحد من أبناء مدرسة الشعر الجديد التي حظيت بمكان لها في أدبنا العربي في العصر الحديث، إنه

مُحَمَّد الثبيتي، الذي يمكن الوقوف عليه من خلال علامات: زمانية، مكانية، ثقافية.. تتضافر جميعها لتشكل وجهه الشعري الذي يطالعنا به من خلال دواوين شعره المتنوعة...

مكان الميلاد: الطائف/المملكة العربية السعودية.

زمان الميلاد: 1373هـ، 1952م...الوفاة: 1432هـ، 2011م.

الاتجاه الأدبي: من رواد قصيدة التفعيلة السعودية.. ظهر نجمه الشعري واضحا في فترة الثمانينيات من القرن العشرين.. في فترة شهدت حالة استقطاب بين أنصار التيار المحافظ في صياغة القصيدة، والداعين إلى الحداثة والتغيير بالتحول من الحالة العمودية إلى إبداع السطر الشعري..ومن هذه المنطقة الحرجة خرجت له مجموعتان شعريتان: "إيقاعات على زمن العشق"، و"عاشقة الزمن الوردي"[(10)]

إن حركة الرعية القارئة ستخضع لسلطة وعي مشبع بمقتضى ما تحمله هذه العلامات المتعلقة بالثبيتي؛ فنحن على موعد مع ذات أنجزت التفاتا نوعيا من طور في بناء قصيدتنا العربية مكث زمنا طويلا منذ العصر الجاهلي حتى الحقبة الكلاسيكية في عصرنا الحديث... إلى نقيض، نرى فيه الثبيتي وأمثاله أصداء لصوت قريب في الزمن يرفع لواء الريادة في ذاك الشأن، ألا وهو صوت الأنثى العراقية "نازك الملائكة" ومصنفها: "قضايا الشعر المعاصر"، وديوانها الأول الذي يعكس رؤيتها لشكل القصيدة "شظايا ورماد"[(11)]؛ ومن ثم فإن ساكن بلاد الحجاز يقدم لنا رؤى جمالية للعالم من منطلق بنائي (التجارب الشعرية) يعكس القصيدة العربية في مرحلة التفعيلة.. ومن ثم فإننا مع نموذج – كالذي تتمحور حوله الدراسة – يعكس ويختزل الإرث الحضاري للجماعة العربية في مجمله، لكن في أحدث تجلياته (الشعر الحر).. قبل أن ننتقل إلى مرحلة لاحقة لم تحظ برضا بعض النخبة (قصيدة النثر).

وستكون تجارب الثبيتي الشكلية منفذا للولوج إلى مضامين دلالية تتحرك بأشعتها في اتجاهات عدة: مكانية حيث شبه جزيرة العرب موطن الكلمة الشاعرة منذ القدم.. زمانية حيث تحولات المرحلة وأثرها في وعي المثقف عقلا ووجدانا.. دلالية محضة تتعلق بالمولود المعنوي الذي ينشأ من تفاعل المتلقي مع الرسائل الجمالية التي تصله من هذا الصوت الشاعر.

وتعد السيرة الذاتية للمبدع القائمة خارج سياق فنه بمثابة عتبة نصية تؤدي دورها في عون المتلقي الذي يرتدي ثوب الناقد المحلل والمؤول والمقيم[12]؛ ففي مرحلة التكوين على سبيل المثال بالنسبة إلى الثبيتي نلحظ أنه قد تخرج في الجامعة حاصلا على بكالوريوس في علم الاجتماع.. ثم مشتغلا بعد ذلك في وزارة التربية والتعليم.. وقد نال تكريما عن بعض أعماله الشعرية، على سبيل المثال: جائزة نادي جدة الثقافي في العام 1991م، عن ديوان "التضاريس".. وجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين في العام 2000م، عن قصيدة: "موقف الرمال.. موقف الجناس" .. لُقِّب بشاعر عكاظ في العام 2007م في فعاليات مهرجان سوق عكاظ التاريخي الأول[13].

سياق التداول: وعي المتلقي وصناعة الفن

ما سبق يمثل جزءا من بطاقة تعريفية تأتينا سابقة التجهيز من سياق معرفي لديه قاعدة بيانات عن الشخصية المعنية بالدرس، لكن هذه البطاقة التعريفية لا تكتمل فقط بهذه الآلية؛ لذا فإن تشكيل ملامح لها عبر مراياها الفنية يجسد رافدا حيويا من روافد معرفة الذات، في ضوء ثنائية (الفاعل وفعله)، بوصف هذا الأخير في الثنائية علامة دالة تمثل مولودا حتما سيكتسب من أبيه بعض خصائصه، مع الأخذ في الحسبان لعبة المراوغة والرمز التي تحرص كل ذات فنانة على محاولة الاختباء خلفها لتعطي نفسها مساحات من الحركة تسمح لها ببث ما تريد من قيم ووجدانيات دون

أن تضع نفسها في مآزق مواجهات مباشرة قد تعطل آلة الخيال التي تستمد منها طاقة العمل على المستوى الفني..

إذًا فإن فضاء الاستقبال يتحرك ذهنيا مع عمل الأديب وهو محمل بوعيين، الأول: سابق التجهيز يرده مما تلقاه عن هذا المبدع... والثاني: وعي مصنوع يتكون بناء على مرسلات دلالية يبثها ذاك المستقبل من خلال تلك المعادلات التفاعلية التي تجمع بينه وبين العمل الأدبي وصاحبه.. وبمرور الزمن يتحول الوعيان معا إلى وعي جديد يكون سابق التجهيز بالنسبة إلى ذات متلقية أخرى تقوم بعمل منظومات اتصالية مع هذا الفنان نفسه مفيدة من مجهودات من سبق.. في تفعيل واضح لمقتضى الدلالة المعجمية للدال (نقد) المرتبطة بالدراهم/المال ووظيفته بصفة عامة.. إن الأديب يدعو القارئ إلى منجزه معطيا إياه ثمرة مجهوده الروحي؛ فيقابل ذلك المتلقي بعطاء من نوع مميز، إنه الإرسال القيمي والدلالي الذي يحمل تعليقا وحكما وتفسيرا قد صدر عن ذاك المستقبل؛ فكأننا إذًا على موعد مع نمطين من الإرسال، الأول: شكلي يقوم به الأديب وتجلى في الصيغة الظاهرة لإبداعه، والثاني: دلالي ينهض به المتابع بناء على ما وصله من الأول؛ ومن ثم فإن مُحَمَّد الثبيتي وغيره من الرفاق يمكن القول: إنهم بعد إنجاز أدوارهم يقفون موقف المنتظر المترقب لتبعات أدوار أخرى ترتبط وثيقا بما قدموه.. ولا شك في أن لهذا الانتظار جمالياته التي تمنح خطابات الفن عموما زخما وثقلا لا يُقصر العالم المرئي في دائرة رؤية الذات المبدعة على حضوره الغفل فحسب، بل ينضاف إليها تلك المصاحبات النقدية التي تسهم في توجيه دفة سفينتها المتخيلة في منتجات لاحقة تحمل بلا ريب ظلالا لرؤى قد تكونت بحكم هذه الأسفار القارئة التي تتوجه إلى جهدها، في ظل عمليات البيع والشراء الثقافية المتبادلة بين الطرفين بناء على سلطة المعجم التي تفرضها لفظة (نقد).

وفي ضوء ثنائية (الشكل والمضمون)، وبناء على ما أسفرت عنه دراسات علم لغة النص الحديث من نتائج تجلت في قضايا اصطلاحية تبلورت على المستوى النظري يمكن القول: إن الدرس التطبيقي لبعض ما أنتجته المخيلة الشعرية عند الثبيتي الذي سيرتكز على محاور عدة تتعلق بالمعجم والأبنية التركيبية، وأنماط الخيال والموسيقى ستخضع إلى حد بعيد لمقتضى مصطلح الإحالة الذي يعالج مسائل التماسك على المستوى النصي؛ فالمنجز الأدبي الظاهر عند هذا الشاعر يحيل خارجه – على مستوى الشكل– إلى القوانين الأولى التي أرست دعائمها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر وسطعت شعرا في ديوانها: شظايا ورماد... وتحيل مضمونا خارج النص الشعري إلى الفكرة المجردة للعالم بشقيها الفردي الذي يشير إلى الذات نفسها، والجمعي الذي يلامس فكرة الجماعة بما لها من حضور تشخيصي وثقافي ذي امتدادات محلية وإقليمية حضارية، وإنسانية عامة ترتفع فوق المختلف إلى المشترك الجامع لكل أفراد الجماعة البشرية على اتساعها وانتشارها في الزمان والمكان..يضاف إلى ذلك مسألة الحضور غير الإنساني للعالم خارج الذات بتجلياته الأخرى: جماد، نبات، حيوان.. ومن ثم فإن الهندسة النقدية في معالجة نصوص أديب مثل الثبيتي تعتمد على تصميم رأسي يركز جهده على البنية الشكلية للنص الشعري.. وتصميم أفقي يركز على ما يقع خارج هذا الأخير في تأمل نظري واضح لفكرة العالم على اختلاف مظاهرها[14].

وستنتقي الدراسة في نشاطها التطبيقي عملا من نسيج الثبيتي الشعري، **هو ديوانه: عاشقة الزمن الوردي، وبعض ما يحتويه من قصائد**[15].

فضاء العنوان: التشكيل والرؤية

لا شك في أن العناوين بصفة عامة تشكل اختيارا مقصودا يعكس وحدات التجربة الشعرية من الداخل التي تتمثل في قصائد الديوان على سبيل المثال، في علاقة يمكن – إلى حد بعيد – وصفها بالإجمال والتفصيل، أو الرأس بالنسبة إلى الجسد؛ إذ يكتسب الأخير من الأول ملامح هويته وذلك على المستوى الدلالي الذي ينشئه المتابع بناء على ما يتراكم في فضاء وعيه بنظر أولي لما يطرحه عليه ذلك المختصر اللغوي (تركيب العنوان) من رؤى تعد بمثابة افتراضات تسعى القراءة المتأنية لتفاصيل الجسد إلى اختبار مدى توافقها معه أو تعارضها أو نقصها الذي يحتاج إلى إكمال.. وفي كل الأحوال تبقى جملة العنوان موجودا يصح قراءته بوصفه بنية معلقة في فضاء الدلالة لها متعلقاتها الفكرية بعيدا عن ارتباطها الشكلي القدري بمفردات العمل من الداخل[16]؛ فنحن مع العنوان الأول: "عاشقة الزمن الوردي" على موعد مع مؤنث يتخذ لنفسه موقع الفاعل الذي يقوم بإرسال رسالة فعلية (العشق) إلى موضوع/مفعول يتجلى في زمن بمواصفات سحرية/فردوسية/مثالية (الزمن الوردي).. هنا تنشط الحاسة التساؤلية لدى المستقبل لتبحث عن رسم/مصباح يضئ ذلك الذي ينطوي على قدر من الغموض: من هذه العاشقة؟.. وفي أي زمن تعيش لدرجة تدفعها إلى إنشاد المغاير (الزمن الوردي)؟.. وفي أي مكان تحيا؟.. هذه الأنساق الاستفهامية وغيرها تتغيا أجوبة خبرية، بعضها قد يأتي من منطقة الثبات في حوار مسرحي ينهض به المتلقي مع العنوان تساعده فيه حصيلته المعرفية واللغوية دون حركة ذهنية بعيدا عن البناء العنواني.. والبعض الآخر حتمي سيقوم به ذلك المحاور المتلقي لا محالة من خلال نشاطه التأملي في تفاصيل ذلك العالم الفني من داخله بناء على هذه العلاقة المنطقية الطبيعية التي تصل الرأس (العنوان) بالجسد (العمل..).. ومن ثم فبحوار أولي مع ذلك المجمل المختصر نصير على موعد مع اختيارات من متعدد: قد تبدو هذه العاشقة في ثوب تشخيصي تحيل إلى أنثى إما ذات حضور ملموس في دنيا

الشاعر، وإما أن تكون أنثى إنسانية متخيلة قد تشكلت ملامحها في خاطر ذاك الأديب.. وبعيدا عما هو إنساني قد يكون هذا المؤنث هو نفسه الحالمة الرومانسية التي تصبو مبتعدة عن عالم جمعي لتنشد زمنًا بمواصفات خاصة متمناة.

في كل الأحوال نحن على موعد مع بناء لغوي ناقص –إلى حد كبير– هل نحن مع خبر يوضح ويتمم مسكوتا عنه (مبتدأ) قد يكون على تقدير (هذه) كأننا أمام صوت يناديا مشيرا بأصابعه إلى حالة شديدة الخصوصية والتميز (عاشقة...)؛ إذًا نحن على موعد مع عالم يوجه إلينا دعوة لنظر مؤقت إليه.. ثم بعد حين نولي وجهنا عقلا وقلبا باتجاه إشارات أصابعه إلى ما يريدنا الالتحام به.. فإذا كان النص التوراتي يقول: في البدء كانت الكلمة.. التي اشتقت منه الأديبة الكويتية سعاد الصباح عنوان ديوانها **"في البدء كانت الأنثى"** يعني أن الرحم الأنثوي على اتساعه ورمزيته يعد البداية التي انطلق منها الإنسان في رحلته فإننا نجد أن الثبيتي يبدو عاملا بمقتضى تلك الحتمية؛ فالبداية الأنثوية في عنوانه تنقلنا بإرادة مسيطرة إلى متعلقاتها "..عاشقة الزمن الوردي"، إننا في حالة اشتباك ذهني مع خبر لا يملك فكاكا من أنثى بغض النظر عن كينونتها من حيث الحقيقة التاريخية أو الجمال المتخيل..ومن ثم تصير المرأة الرمز وفقا لتلك القراءة لبنية العنوان بمثابة الإطار الحاضن المحتوي لهذا الرحال الذي ينشد مأوى ربما يجده في غرفات ذلك العالم الفني عند الثبيتي من داخله..

لكن هذه القراءة لا تبدو أنها الوحيدة/المفردة في ذاك الشأن فربما كان هذا المنطوق "عاشقة الزمن الوردي.." هو المبتدأ الذي يتغيا خبرا به يكتمل ويتحقق؛ فيا تُرى ما الحال؟ وماذا تريد؟ هذه الأنثى من أخبار لتتحقق بالشروط التي ترضيها؛ إنها متصلة بوجدانها بالزمن الوردي لذا فإنها وفق هذه الحالة الذهنية والروحية تبحث عن التعانق مع خبر ينسجم متصالحا مع حالتها هذه، يعينها عليها، يأخذ بيدها وصولا إلى ذاك الزمن الغاية، يحافظ لها على غايتها، يحميهما معا.. ومن ثم يصير هذا الخبر

في رسم فارس فحل بمواصفات تتيح لهذه الأنثى إشباعا واقترابا من درجة التمام.. ووفق تلك الرؤية يمكن القول: إننا بصدد احتمالات دلالية، من نوع: **عاشقة الزمن الوردي أفكاري، عاشقة الزمن الوردي كلماتي/ قصائدي، عاشقة الزمن الوردي حياة مضت، عاشقة الزمن الوردي طفولتي، عاشقة الزمن الوردي حبيبة تعلقت بها روحي.**

لكننا في كل الأحوال نستطيع القول: إننا أمام أنثى تحاصرنا في البدء (على افتراض وجود فجوة نصية/مبتدأ مسكوت عنه..).. وفي المنتهى (على افتراض وجود فجوة نصية/خبر مسكوت عنه..).. وبين المحطتين/الاحتمالين تريد لنا الذات الشاعرة أن نسكن مسافة لا يبدو أننا سنأوي فيها مستريحين نلتقط أنفاسنا، بل لزاما علينا الحركة بحثا عن بنايات نقيمها بناء على صلات تفاعلية تنشأ بيننا وبين غرفات هذا العالم من داخله، نرى فيها ظلالا لا تفتأ تتخلى عنا لهذا المؤنث الفاعل: الكلمة/الصورة/التفعيلة/الفكرة/القصيدة.. أي أننا بعد هذه القراءة الأولى التي لا تعدو أن تكون افتراضات/ظنونا واحتمالات مؤقتة وليست مستديمة/يقينية/نهائية في كل الأحوال لزاما علينا في ظل علاقة الإحالة البعدية /الجبرية/الحتمية التي تربط العنوان بتفاصيل الجسد الأدبي أن نلج متجولين مفردات هذا الكيان اللغوي على اتساعه وامتداده لنضيف ونعدل ونغير ونحذف في مبنى الدلالة الذي بدأ في التكون منذ اللقاء خارج النص الأدبي بالمبدع ومحددات الزمان والمكان المضيئة لبعض من شخصيته.. لذا فإن ناتج المعادلة التفاعلية بين المتلقي والعنوان ليس إلا مشجعا على المزيد من الحركة الجمالية فيما أنشأته يد هذا الفنان.

وفي ضوء علاقة الإجمال والتفصيل تتحول هذه البنية اللغوية المكثفة إلى تنويعات فنية تعكسها هذه العناوين الفرعية لقصائد الديوان من الداخل.. ومن ثم يمكن القول: إن الرحلة الذهنية التي ينجزها المستقبل ستجعل هذا الإطار (عاشقة

الزمن الوردي) يستحيل إلى بنيات أخرى شديدة الوجازة من نوع: **صوت من الصف الأخير، الرحيل إلى شواطئ الأحلام، إيقاعات على زمن العشق، عاشقة الزمن الوردي**..إذًا فنحن على موعد مع مخطط شديد الدقة بالنظر إلى علاقة الإحالة البعدية من الخارج الواقعي إلى الداخل الفني، هذا المخطط يبدأ بـ(الأديب/الثبيتي)، ثم عنوان الديوان الشعري (عاشقة الزمن الوردي على سبيل المثال)، ثم عنوان كل قصيدة من قصائده على حدة، هذا الأخير الذي يأخذنا إلى البنية السطحية للقصيدة المتعلقة به، وكأننا أمام بنية شجرية يحيل الأصل فيها إلى الفرع وبالعكس..

البنية الشكلية للقصيدة: شعرية التماسك بين الواقعي والمتخيل

بناء على خط السير المرسوم وفق هذا المخطط تتوقف عين المستقبل مع قصيدة: **"صوت من الصف الأخير"**:

هل كنتَ يوما في الحياة رسولا

أم عاملا في ظلها مجهولا؟(17)

إن ذات الشاعر في ذاك المطلع التساؤلي تجادل موقعا في السياق الاجتماعي، هو موقع (المعلم).. تتوجه بخطاب لتجارب ترتبط به، يمكننا القول: إنها وصلت في رحلة العمر إلى عتبات نستطيع نعتها بالقلقة، تقف فيها من نفسها ومن عالمها موقف المقيِّم الباحث عن نتائج، ماذا جنيتُ؟.. وأين أنا من أحلامي التي استهللت بها حياتي؟.. ماذا تحقق منها؟.. وماذا بقي لم يتحقق؟.. وما الذي تحطم منها على صخرة الحياة الصلبة؟..

إن صوت الشاعر يحاول بذلك ارتداء ثوب تشخيصي لتلك المحطات القلقة في العمر، يمنحها بذلك قدرة على النطق في آلية تجمع بين المتناقضين في آن معا: المونولوج (خطاب الذات لنفسها)، والديالوج (خطاب الآخر معها..).. وكأن صوت

الشاعر يحاول التلبس بصوت الوعي النابع من داخل الذات يحاورها وتسمعه.. وفي الوقت ذاته يسعى إلى أن يكون لسان حال له موقعه في السياق الخارجي يكشف عما يمكن تسميته وصف/رصد/بيان حالة لهذا الإنسان المتصل مهنيا واجتماعيا بهذا الدور الحيوي (المعَلِّم).. وتزامنا مع هذا النسق الشعري السائل الذي ربما يكون في عمقه خبرا كاشفا أكثر من كونه استفهاما يتغيا جوابا يمكن لكل ذات متلقية بغض النظر عن موقعها في العالم أن تشيد طريقا بين طرفين لتعرف على وجه الدقة موقعها قربا أو بعدا من كل طرف: بين الهو ناقص التحقيق المنفصل عن الحلم... والأنا المتعانق مع فضاء الحلم أين أنا؟[18].

وتزداد شمس هذا الاستهلال التساؤلي وضوحا مع استئناف الرحلة في داخل بنية القصيدة:

ووقفتَ من خلف المسيرة معرضا

عن أن تكونَ من الصفوف الأولى

تتسابق الأجيال في خوض العلا

وقعدت عنها هل أقولُ كسولا؟

ماذا أعاقك أن تخوض غمارها

سعيا وغيرك خاضها محمولا؟

قالوا بأنك في الحياة مجاهدا

تبني وتنشئ أنفسا وعقولا

ضحكوا لشوقي حين قال مفلسفا

"قم للمعلم وفه التبجيلا"[19]

في معجم القصيدة تكرار لضمير المخاطب (أنتَ)، في انعكاس لافت لهذا التدفق/الانسياب للخواطر في داخل فضاء الوعي.. وبريشة رسام يضع صوت الشاعر خطين متوازيين، تقع بينهما الأنا المفردة وهي في حالة عراك/صراع بين إرادة يبثها كل واحد منهما، وكأنها معمول قد تنازع عليه عاملان، كل منهما يريد ترك آثار فيه؛ ففي معجم القصيدة بالنظر إلى هذا الجزء فيها نجد حضورا واضحا لصيغ الأفعال بأنواعها: **وقفتَ، تتسابق، قعدتَ، أعاقكَ، تخوضَ، قالوا، ضحكوا، قم**..الملاحظ أن بعض هذه الأنساق الفعلية يأخذنا إلى الذات المخاطبة.. بينما البعض الآخر يحيل إلى العالم المحيط بها.. أما عن الرابط بين الاثنين فهي هذا الصوت الشاعر الذي يقع موقع الرائي الواصف الكاشف لأبعاد هذه المعادلة الحياتية على اتساعها التي تتكون من ذات: فرد/جماعة، وعالم... تكون نتائجها محصول خبرات وتجارب تتراكم بانتظار من يرتدي ثوب المؤرخ الذي يكشف عنها اللثام ويحفظها.. ويبدو أن هذا الدور الذي ينشده كل منا – أي المؤرخ – الذي يضمن لنا حضورا متواصلا عبر الزمان وإن انقضت حياتنا ماديا بشرط الأثر والقيمة التي تنطوي عليها أفعالنا يضفي على صوت الشاعر على وجه التحديد طابع الراوي القاص، الذي يستحضر من الماضي إلى الحاضر بعد انقضاء هذا الأول..

إن شاعرنا الثبيتي يسعى بمنطوقه الجمالي هذا أن يقدم ما يمكن تسميته صورة بيانية كلية؛ فنحن على موعد مع مجاز مرسل علاقته الجزئية، إن الثبيتي يطلق الجزء (نفسه) ويريد كلا يتدرج في الاتساع حتى يصل إلى ما هو شديد العمومية[20]؛ فمن الثبيتي الذي عمل بوزارة التربية والتعليم إلى كل من على شاكلته في داخل السياق الاجتماعي.. إلى الإنسان في العالم وفي سياق الحياة الدنيا بصفة عامة الذي يقف من نفسه وتجاربه فيها موقف الراصد المقيم؛ لذا يصير ضمير المخاطب (أنتَ) بمثابة أيقونة تسكنها حكاية شديدة الاتساع والتعقيد، عناصرها: إنسان، زمان/دنيا،

مكان/كوكب الأرض، حدث/أعمال هذا الخليفة الذي خُلَق في كبد، شعور الألم يبقى مهيمنا عليه مهما كانت لحظات التحقق التي يعيشها[21].

ومن ثم تصبح القصيدة (صوت من الصف الأخير) مطية فنية تعكس في مرآتها رغبة في عملية تبديل المواقع، من الأنا الفاعلة التي تعيش تجربتها وتصنعها بمشاركة آخرين.. إلى الأنت الذي يراها ويقدم رأيه فيها بعد أن تنقضي تجربتها تلك.. إن صوت الثبيتي الفني يكشف بجلاء عن هذا الالتفات من الثبيتي الواقعي إلى الثبيتي الجمالي الذي يرتدي ثوب ناقد/مؤرخ/صاحب رأي/عين تراني وتحكم عليَّ.. في تضافر سياقي يعبر عن لُحمة واحدة تجمع كلا من الواقع والفن المرتبط به في تشكله معا.. وبحكم هذا الموقع على المستوى الفني يصير لزاما على المتلقي أن ينجز عملية التحام بهذا الضمير (أنتَ) مشخصا إياه ليستقبل لبعض الوقت رسائل هذا الصوت الذي يبث إليه ما يمكن أن نسميه كشف حساب للماضي، من موقع حياتي/مكاني بالغ الخطورة، إنه الصف الأخير؛ فبنظر مجرد تفرضه صيغة عنوان هذه القصيدة يتسنى القول: إن الجالس في الصف الأخير يملك بصرا ذا قدرة جامعة على الإحاطة بما يكون أمامه.. في الوقت الذي يبدو فيه الجالسون في الصفوف المتقدمة ظهورا لا تستطيع الرؤية خلفها؛ فكأننا أمام ظهر لبطن وعين.. ولا شك في أن هذه الهيئات تعد بمثابة نداء تحذيري يصدره صوت الشاعر مفاده: انتبه ففي غفلتك وانشغالك بما يقع أمامك وحولك هناك عيون تراك وإن لم تسنح الظروف أو تعطك الأقدار فرصة لترصدها.. وكأن صوت الشاعر في جوهره العميق هو صوت الحياة في مجملها في تعليقها على هذا المنشغل المهموم.. ومن ثم فإن الدال "الأخير" يبدو ذا دلالة مضطربة/قلقة لا تنكمش في مدلول محدد؛ فهي ليست إشارة مكانية بقدر ما هي تعبير عن الحال الحياتي في تجلياته الزمانية التي تكشف عن حركة هذا الراحل الإنساني فيها وما يترتب عليها من منجزات حدثية لها من يراها ويسجلها ويضعها في ميزان التقييم والحكم[22].

إن "صوت من الصف الأخير" عند الثبيتي تمثل منطقة التقاء جمالية بين ما هو ذاتي (تجربة الشاعر الواقعية على المستوى الفردي وظلالها في عالمه الفني)، وما هو موضوعي (تمدد فضاء الدلالة واتساعه ليشمل تجربة الإنسان في الحياة عموما..)؛ لذا يصبح الدال "معلم" في معجم القصيدة ذا دلالة مراوغة تعرج فوق ما هو راهن زمانا ومكانا إلى سماء شديدة الاتساع بإمكانها أن تحوي الجماعة الإنسانية بكل عناصرها التي تبث إلى فضائها نتاج تجاربها، ليتواصل معها مفيدا ومعتبرا ومتعلما الآتي بعد؛ مما يمنحها دور المعلم الذي يرسل بإزاء مستقبلين يشغلون موقع المتعلم..

لكن هذا العام الذي يطرح نفسه علينا يأتينا من طريق الخاص وما يعتريه من ملابسات تتوسل بأحبال تربطها بتجربة الشاعر الثبيتي نفسه، الذي يقف في قصيدته هذه على عتبة لا يبدو أنها ساكنة مطمئنة تقدم لنا في سياقنا الاجتماعي بتجلياته المحلية إشكالية تتعلق بالمعلم ومكانته التي يحظى بها في مجتمعاتنا ونظرة الآخرين له.. كأن القصيدة تناقش جماليا إشكالية تتمثل فيما يمكن تسميته (التقديم والتأخير) فيما يتصل بالنظرة إلى المعلم وارتباطها بميزان القيمة الثقافية في داخل المجتمع، الذي ينجز من زمن لآخر عمليات تقديم لبعض الشرائح على حساب تأخير أخرى..إننا بصوت الشاعر الذي نسمعه ونرى من خلاله بوصفه نافذة على الخارج مدعوون للوقوف أمام إشكالية النظر الجمعي وتداعياته على الذات، وما قد تسفر عنه هذه التداعيات من أزمات شديدة الوطأة تلقي بثقلها على جهازها النفسي والوجداني..كل ذلك يأتينا في إطار ثنائية (الأنا الناظر، والأنت المنظور) التي تسطع فنيا من خلال صوت الثبيتي الذي يؤدي الدورين معا بالنظر إلى تجربته واقعا وتشكلها شعرا[23].

إذا فإن كلمة الأخير في مأخذها الدلالي المباشر القريب من تجربة الثبيتي تضعنا أمام هذا الفرز الاجتماعي للأفراد والجماعات، التي تفرض علينا في ظل متحول زمني أمام مقارنة جبرية بين ما هو كائن قد يكون في جل مكوناته قائما رغما عنا.. وما

ينبغي أن يكون مما يلامس فضاء أحلامنا فردوسية الهيئة..وبناء على ذلك يضحى هذا التعبير الانفعالي "ضحكوا" في قول الثبيتي:

"ضحكوا لشوقي حين قال مفلسفـا

قم للمعلم وفه التبجيــلا" انعكاسا لسخرية تكشف بونا شاسعا بين الشئ في جوهر قيمته كما تلتقطه عين الذات ونموذجها الثبيتي، والشئ في حضوره كما ترصده عين جمعية تعتريها عيوب ومثالب من وجهة نظر هذه الذات الفردية؛ إذًا فنحن بهذا الالتحام مع تجربة الثبيتي في مدلولاتها القريبة أمام جدلية النظرة إلى العالم، في عين الأنا، وفي عين غيرها[24]؛ وهو ما يجعل المنظور متعدد الهيئات بناء على تعارض النظرات وتغايرها بين الأنا وقناعاتها الذهنية والعاطفية، وبين الآخر فردا كان أم واقعا أم جماعة أو جماعات وأنساقها القيمية والثقافية التي قد تضع الذات في مآزق تجعل لنظرتها لعالمها مصطبغة بصبغة مأساوية مؤلمة...

ومن الحركة التأويلية الصادرة عن المتلقي التي يوازيها صمتا وسكونا من قبل عالم الفن إلى الحركة الجمالية التي يعكسها صوت الشاعر الناطق التي تقابلها صمتا وترقبا وسكونا من قبل المتلقي المستمع نكمل الرحلة مع الثبيتي في قصيدته:

هل أنصفوك بما يصوغ بيانهم

أو عوضوك عن الطموح بديـلا

ماذا جنيتُ سوى العقوق من الذي

أسقيتُ نخب العلوم طويـلا

وجلوت عن عينيه كل غشـاوة

ووهبْتُه زهر الشباب دليـلا

متعثر الخطوات مرهون القوى

تحنو عليه محبة وقبــولا

....

ازور عنك تنكرا وتجاهــلا

ورنا إليك ترفعا وفضــولا

فكأن كفك لم تربت خده يومـا

ولم تسدِ إليك جميــلا

...

فالكون يم زاخر ينسي بــه

من شاد صرحا أو أنار سبيـلا

والأمس خلف خطاك قفر صامتٌ

وغد أمامك في الطريق قتيـلا

فارفع بفكرك للشباب منـارة

واربأ به أن يطلب التبجيـلا(25)

في ضـوء هـذه الصـورة الكليـة (المجـاز المرسـل ذو العلاقـة الجزئيـة؛ أطلقنـا الجزء/ تجربة الشاعر، وأردنا الكل/ حال الإنسان في الحياة) يستمر صوت الشـاعر مرتديا ثوب الراوي الواصف، الذي تسمح لنا قراءته لبعض مفردات العالم أن ننشئ فضاء دلاليا زئبقي الطابع؛ يتمدد حينا لنرى الكائن الإنساني في عمومه، وينكمش حينا آخر لنحدد عدسة الرؤية ونقلصها في تجربة الشاعر الفرد على وجه الخصوص.. وعند الانكماش نلمح ذاتا معذبة بصنيع من حولها؛ فإذا كان

ربنا يقول: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان"[26]؛ فإننا نجد هذا المعلم المتشخص في ذات الثبيتي على سبيل المثال يعاني من مقتضى هذا المنطوق المثلي العربي "جزاؤه جزاء سنمار" .. فنحن على موعد مع رسائل إيجابية يبثها هذا المعلم بما يجعله أقرب إلى الأنبياء في أدوارهم الذي يسهمون بدعوتهم في إخراج الناس من الظلمات إلى النور، لكن الجزاء في المقابل عبارة عن رسائل سلبية تصل هذا المصباح المضيئ من المحيطين به، تتجسد جماليا في هذه المشاهد المأساوية، على سبيل المثال: **ازور عنك تنكرا وتجاهلا**

...

إن الثبيتي الذي يقيم إيقاع بنائه الفني هذا على تفعيلة بحر الكامل بتغيراتها (مُتْفاعلن/متَفاعِلُن) يقدم لنا بالتوازي مع ما يمكن تسميته موسيقى داخلية تنبعث من نسقين فكريين يأتي أحدهما على الضد من الآخر، تجليهما ثنائية (منظور رؤية الذات، ومنظور رؤية الغير..)، إن إشكالية القيمة التي تطرحها الذات للنقاش الجمالي عبر قصيدتها تفضي في النهايات إلى قناعات/أحكام/تعليق يشير إلى نفس مجاوزة تتدثر بثوب المثالي الرومانسي الذي يخاصم واقعه بصخبه وضجيج ما يحمله من أفكار بحثا وتوسلا بأحلام فردية شديدة الخصوصية، الكشف عنها والرغبة في إدراكها يأتي من بوابة الأزمة التي تكابدها.. إن الشاعر/المعلم ومن وراءه متدثرا بهذا الدور يقع في موقع المخاطَب بإزاء صوت الضمير الذي يناديه ناصحا:

والأمس خلف خطاك قفر صامتٌ

وغد أمامك في الطريق قتيلا

فارفع بفكرك للشباب منارة

واربأ به أن يطلب التبجيلا[27]

إننا هاهنا مع الشاعر بصدد ما يمكن أن نطلق عليه أدب المقاومة الرومانسي، جهاد الواقع وبعض ما يهيمن على وعائه الأيديولوجي من قيم ترى الذات المثقفة المأزومة أنها بحاجة إلى مراجعة ناقدة من وقت إلى آخر.. وفي هذه الحالة الجدلية يدخل إلى فضاء النقاش الجمالي عبر القصيدة مقول أحمد شوقي:

قم للمعلم وفه التبجيلا ... كاد المعلم أن يكون رسولا

إن هذا التناص[28]، مع سياق شعري آخر، ينتمي صاحبه إلى المدرسة الكلاسيكية في الأدب العربي الحديث، المتمسكة ببعض تقاليد القدماء في صياغة القصيدة التي جاء أنصار الشعر الجديد ومنهم الثبيتي ليجادلوها بحثا عن بناء شكلي مختلف[29]، يدفع إلى تأمل موقع تقف عليه ذات المبدع، يتفاعل مع العالم مواجهها له بعينين، الأولى: تتحرك باتجاه ما هو واقعي (النظرة إلى منزلة المعلم.. وما أصابها من خلل)، وما هو فني (مقول الكلاسيكي المنتمي إلى الإحياء والبعث الذي يقدم صورة فردوسية لشخص المعلم يبدو أن مناظير الرؤى الآتية من السياق المجتمعي لم تعد تقيم لها بالا بالدرجة المتمناة من قبل الثبيتي..

لذا بعد هذه الآلية الوصفية تطرح المخيلة الشاعرة حكما في خاتمة ذلك العالم الفني ينطوي على إرادة مقاومة فردية تؤكد على ضرورة أن تتصالح الذات مع قناعاتها ولا تتخلى مستسلمة عنها إلى غيرها، في عملية التفات قد تهدد بأن تنعت الشخصية بصفة متحولة؛ الثبيتي يؤمن شعرا بقيمة الثبات على المبدأ مادام صائبا، في الوقت الذي يبيع فيه آخرون مبادئهم في أسواق واقعية تصير فيها الأفكار والقيم بضاعة مزجاة متروكة لا يعبأ بها من يتدثرون بأثواب براجماتية/نفعية، تجعل من المنطق المكيافيللي "الغاية تبرر الوسيلة" سلطانا فكريا ذا تأثير بالغ على الأنساق الفعلية للفرد والجماعة.

إذًا في ضوء هذا الختام الشعري يتبين بصفة عامة أن الوعي الإنساني على تجلييه الفردي والجمعي قد يعيش في أحيان ليست بالقليلة حالة من الصراع بين

الصور الذهنية التي تقبع في داخله، والأحوال الواقعية التي قد تنقضها وتأتي على العكس منها، مما يسبب في مآزق ينجم عنها ويصاحبها اضطرابات تلقي بظلال على السلوك[30]؛ ومن ثم فإن هذه الخاتمة الشعرية يمكن القول عنها: إنها من النوع المغلق[31] الذي لا يكتفي فقط بمجرد الطرح الواصف، بل يتعداه في مسلك إيجابي ليقدم ما يراه حلولا، فيها من مفردات الصبر والمقاومة والتحدي ما يعيد إنتاج الذات في هيئة أكثر صلابة وقدرة على الحركة داخل سياقها الاجتماعي.. فإذا كان الأصل – وفقا للصورة الذهنية المرسومة – أن يتعامل المعلم بقدر عال من التبجيل الذي يستأهله لمنزلته القريبة من منزلة الأنبياء والرسل فإن الواقع يبدو أن لبعض من فيه رأيا آخر يعارض بلسان الحال مكونات هذه الصورة؛ لذا فعلى الذات في رحلة العمر أن تسير نافضة عنها أكفان اليأس والاستسلام فلا تنتظر أن تجد لصورتها هذه انعكاسات على أرض الواقع..

وبناء على ما سبق تضعنا هذه الحالة الجدلية المتشكلة جماليا عبر هذه القصيدة للثبيتي أمام بناءين كليين:

الأول: تركيبي/أسلوبي، يتجلى في جملة نداء إنشائية يوجهها منادِي/مخاطِب إلى مخاطَب ذي مستويات عدة، يمكن التعامل معها بنظر جيولوجي يبدأ ببنية سطحية تتمثل في: الشاعر/المعلم/الثبيتي، ثم بنية عميقة: المعلم بصفة عامة، ثم بنية أعمق: الإنسان وحياته على وجه الأرض..كأننا على موعد مع مخاطب متعدد الطبقات يبدأ بما هو قريب يحيل إلى تجربة الثبيتي مباشرة ثم يشرع في الاتساع والتمدد تدريجيا، صيغة هذا الإنشاء على سبيل المثال قد يكون في هذا الثوب اللغوي: يأيها المستمع لحديثي هذه تجربتي فانظر إلى نفسك فيها، مقارنا ومحددا ومقيما..

إذًا فنحن أمام نداء ينطوي على أمر أو توجيه في عملية تضفي على صوت الثبيتي طابعا وعظيا إرشاديا تتيحه له تجربة حياتية بلغت من النضج الكثير.

الثاني: نسق بلاغي خيالي؛ فنحن أمام مشهد شعري يختزل ما هو حياتي كلي عام، إننا بصدد صورة بيانية كلية هي المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية، لقد أطلقنا الجزء: صوت الثبيتي/المعلم وتجربته وأردنا الكل: الإنسان وحياته عموما..

وبناء على هذا المنظور الجيولوجي في التعامل مع المخاطَب الذي ينقلنا مما هو خاص إلى ما هو عام في نسق أيديولوجي تفرضه الآلة التأويلية يمكن القول بشئ من التوسع والعموم: إن ثنائية (الواقع والفن) ترتبط بشكل وثيق بثنائية (اليقين والظن)؛ فنحن بصدد ما يمكن تسميته ثابتا واقعيا يقينيا، تلتقطه عين الفنان على تنوع أشكالها لتعيد تشكيله وفق لعبة الخيال الفنية المعروفة، بما يفتح المجال واسعا لظنون تجعل من الدلالة احتمالا ورجما بالغيب، تتكاثر في انتشارها أفقيا بناء على الذوات الفاعلة المتلقية وما تراه من وجهة نظرها معنى يصلح لكشف الغامض في هذا الفني.. ومن ثم يصير فعل القراءة بمثابة فعل ناقص غير تام؛ يدفع دائما إلى عمليات تالية في التفاعل مع النص دون الجزم بوجود سقف محدد ترتقي وتتوقف عنده هذه الأنشطة المستقبلة[32].

هناك مسافة جمالية يحرص الفن متمثلا في كل الأنماط المنتمية إليه على رسمها وتحديدها، تتيح لعين المبدع موقعا تفرديا عبقريا في الرؤية.. وتعد هذه المسافة كلمة السر ومربط الفرس في كل ما يسم الفن عموما من ميزات تمنحه هويته الخاصة بإزاء عالم الحقيقة والواقع.. ومن هذه المسافة يمكن القول أيضا: إن مفهوم الرومانسية في مضمونه الذي يحيل إلى مسألة الابتعاد عن الحالة الجمعية والالتحام بما هو ذاتي[33]، يعد مكونا أصيلا من مكونات اللعبة الإبداعية –إلى حد كبير– فما من ذات فنانة وإلا وتنهض بهذه الرحلة وهي تنسج خيوطا تسكتها وتلونها بما يموج في وعاء

الذات.. فإذا كان وادي عبقر المنطلق من ثقافتنا العربية يجسد نشاطا أدبيا يمزج بين ما هو أسطوري/ميتافيزيقي، وما هو تاريخي له ظلال من الحقيقة فإننا نستطيع القول بشئ من التضافر بين أمرين: إن الرومانسية بمفهومها الغربي بالنظر إلى هذه الحالة الثقافية المرسلة من وعائنا التراثي العربي تعد غلافا خارجيا يحيط بكل منجز فني بناء على طبيعة النوع الذي يندرج تحته..

ومن ثم فإن الرومانسية بوصفها منهجا في الرؤية تعد الخاص الذي يأتي تاليا لعام يجعل من كل عمل فني على اختلاف توجهه المذهبي ذا مسحة رومانسية بالنظر إلى بعض تجلياتها الدلالية.

جماليات المنظور الرومانسي في رؤية العالم:

يمكن الوقوف عند هذا السطوع لمفهوم الرومانسية بوجهيه: العام والخاص في هذه الشمس الشعرية عند الثبيتي، إنها قصيدته " **الرحيل إلى شواطئ الأحلام**"، وقصيدة: إيقاعات على زمن العشق في ديوانه: عاشقة الزمن الوردي.. في مطلع قصيدة الرحيل يقول صاحب الصوت:

ألقيتُ بين يديك كلَّ عتادي

وأرحتُ من هم الطريقِ جوادي(34)

إننا هاهنا بصدد أنثى هي من العمق والتكثيف ما يدفع إلى التساؤل الباحث عن كينونتها، تُرى هل هي امرأة حقيقية، ينظر إليها هذا الصوت بعين المنشد لغاية تتشخص فيها وتتحدد؟.. أم إنها الكلمة الشاعرة التي يلتحم بها الشاعر في زواج أدبي تحت سقف بيت مصنوع من لبنات لغوية تحمل صبغة مؤنثة هو الآخر، إنه القصيدة؟..

إن هذا الطرح التساؤلي الذي يحمل فوق مطاياه أنساقا خبرية هي بمثابة احتمالات/ظنون دلالية تتخذ مقاعدها على شاطئ هذا المقول الفني.. إن هذا

الصوت الرومانسي الذي يحتفي بالمؤنث يقدم لنا هذه الأنثى في ثوب سلطوي يضفي عليها طابع الإمارة بالنظر إلى هيئة المتكلم المخاطِب؛ فبعد حركة هذه الذات الذكورية الماشية في مناكب دنياها مرتدية ثياب الفارس يأتي المستقر والمأوى عند عرش هذه الأميرة ليلقي بين يديها عتاده كله؛ إننا على موعد مع مشهدين تمثيليين:

الأول: يبدو في لقاء هذا الفارس بأميرته (لاحق زمنا)

الثاني: رحلة هذا الفارس مصحوبا بعتاده (سابق زمنا)

ويأتي هذان المشهدان متدثرين بثوبين جماليين، يشير إليهما الطابع الرمزي لكل من المؤنث المشار إليه بهذه العلامة النصية (كاف الخطاب)، والدال (العتاد).. إن هذه الأنثى تمثل اختزالا فنيا (مرآة محدبة) تفتح أفق الدلالة على افتراضات معنوية تتجاوز في امتدادها الأفقي حدود المرأة بوصفها كائنا من لحم ودم.. مما يمنح هذه الحركة الذكورية حضورا أكثر عمقا وثقلا؛ بحكم هذه الأيقونة الجمالية (الوضعية الرمزية للمؤنث في الفن عموما وعند الثبيتي تحديدا) التي تحتضن ما هو واقعي وما هو فني/أدبي معا؛ فهي وفق رؤى ظنية قد تكون امرأة، وقد تكون الكلمة المتمناة التي ينشدها كل أديب يقوم بعملية التفات من سياق العالم إلى سياق آخر (سياق اللغة)، ومن ثم تصير القصيدة هي المأوى الجامع للاثنين: الذات الأديبة والكلمة التي أمسكت بها بعد رحلة اختيار شاقة أفضت في النهاية إلى هذه الأنثى التي وجدتها تلك الذات تناسب تماما المجردات الفكرية والعاطفية الساكنة فيها.. أما عن المشهد الثاني ففيه العتاد إشارة إلى وسائل حماية ووقاية تنظر إليها الذات بوصفها خطوطا دفاعية تقيها هجمات تأتيها من العالم خلال رحلتها؛ إن هذا الفارس في رحلة الحياة وإنجاز التجارب ومحاولة اقتناص الأهداف لا يسير بصاحبين ونيسين وفق الرؤية الشعرية العربية التراثية التي طالعنا بها امرؤ القيس في مطلع قصيدته المعلقة ومن سار على دربه من الشعراء العرب.. فهناك خصوم/أعداء يعيقون المسيرة وقد لا يكتفون

بذلك بل ربما تعدى الأمر إلى حد الرغبة في الانقضاض على هذا الفاعل الرحال.. وهذه الخصوم قد لا تكون بالضرورة في أثواب بشرية ملموسة، بل قد تكون في أنساق قيمية.. وسياقات جمعية تشهد تحولات تاريخية شديدة التأثير.. إذًا فضاء الخصومة يتسع ليسمح بما هو إنساني وغير إنساني، وما هو مادي وما هو معنوي.. ومن ثم يصير العتاد في فن الثبيتي وعاء جماليا سحري الطابع يحمل ما يتجاوز فكرة السلاح بمدلولها المباشر إلى غيرها من توجهات أيديولوجية وقدرات ذاتية وعلاقات جمعية.. إلخ مما يصب في النهاية ملتحما مع قصدية الصوت الشاعر الذي يطالعنا في استهلال هذه القصيدة بهيئة الفارس بعد أن طالعنا في سابقتها بهيئة المعلم لتبقى الأرض الزمانية والمكانية التي تتجلى شعرا في بنياته الفنية قاسما مشتركا يعكس هذه الرحلة بانعكاساتها الجمالية التي تشف عن الحركة بأنواعها: المادية والذهنية والعاطفية التي تسطع جماليا في أدبه الشعري...

وفي إطار علاقة السبب والنتيجة تأتي قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام" بمثابة قراءة فنية من قبل الثبيتي للتجربة المرجعية المشكلة فنا في قصيدة "صوت من الصف الأخير"؛ إن هذا المعلم الذي عليه أن يرفع بفكره للشباب منارة وأن يربأ بنفسه أن يطلب التبجيلا يعد من منظور رؤية جمعي حالما؛ لأن نظرته هذه لا تحظى بأرض واقعية صلبة تتلقفها في الراهن الزمني المعيش؛ ومن ثم فإن مضمون هذه الخاتمة التي تحملها "صوت من الصف الأخير" تمثل منطلقا جماليا وعتبة شعرية تحيل إلى ما يمكن تسميته (مرادف أدبي وفني) يعد بمثابة مؤكد شعري يفصح عن وضعية هذه الذات وكيف تتعامل مع العالم من حولها، وكأننا على موعد مع مفسر يحمل في طياته النتيجة أيضا المترتبة على سابق عليه؛ فلأنني حالم أقول:

فارفع بفكرك للشباب منارة

واربأ به أن يطلب التبجيلا

هذا على الرغم من المرارة التي لاقيتها أيها الإنسان المعلم.. وربما كانت هذه المرارة الآتية من عالم الواقع بوصفها رسالة سلبية منه إليَّ دافعا لرحيلي إلى شواطئ أحلامي لأكون ذا نظرة رومانسية تعيد إلى ذاتي توازنها وتمثل في الوقت ذاته نتاجا من نواتج تلك المعادلة التفاعلية الجامعة بيني وبين عالمي؛ ومن ثم فإنه في ضوء مفهوم التماسك النصي[35]، الذي يجعل للسياق بمكوناته دورًا في عمليات التفسير يمكن القول: إن النسج الشعري الذي ينعكس في قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام" يتدخل فيه سابق يتجلى في " صوت من الصف الأخير".. لذا فإن مصطلحي الإحالة القبلية (إلى سابق)، والإحالة البعدية (إلى لاحق) يؤديان دورا في الكشف عن هذه العلاقة العضوية الرابطة بين مكونات التجربة الشعرية عند الثبيتي في حلقاتها (القصائد) على مستوى الديوان الواحد.. وربما على مستوى كل أعماله الشعرية مجتمعة..

وفي إطار هذه العلاقة العضوية تأتي موسيقى هذا العالم الشعري الخارجية لتزيد من وشائج القربى الرابطة بين "صوت من الصف الأخير"، و"الرحيل إلى شواطئ الأحلام"؛ فتفعيلات بحر الكامل هي البطل في كلتا القصيدتين، يضاف إلى ذلك وحدة القافية بالنظر إلى البنية التكرارية للام الممدودة بحركة الفتح الطويل في الأولى والدال الممدودة بحركة الكسر الطويل في الثانية؛ إن هذا التعانق مع الشكل التراثي يطرح مسألة مهمة تتعلق بمفهوم الحداثة وهل هو تخندق عند حالة بعينها في الصياغة دون إقامة جسور للصلة مع ما هو ساكن في القديم.. أو بمعنى ثان: هل الحداثة تعني خصومة مطلقة مع الماضي؟ أم تقف في مكان ذي طبيعة مرنة تسمح بحضور النقيضين معا: الانفصال في جانب، والاتصال في آخر[36]، إن الصياغة الموسيقية لهاتين القصيدتين عند الثبيتي على سبيل المثال تفتح بابا لهذه البنية الشكلية التي عرفها شعرنا العربي منذ الجاهلية، التي أُطلق عليها مسمى (الشعر العمودي) المعتمد

على نظام الشطرين؛ ومن ثم فإن حداثة هذا الرجل بالنظر إلى بعض منتجه لا تبدو جامدة؛ فالنظام الهندسي لكلا العملين يسمح بإعادة تشكيل يترتب عليها إعادة صياغة لمواقف أيديولوجية ربما تتكون للوهلة الأولى من خلال التفاعل مع ما هو فني..

وكأن السطوع الرومانسي لصوت الثبيتي في "الرحيل إلى شواطئ الأحلام" المعانق لتجربته في "صوت من الصف الأخير" يضيف إلى مبنى الدلالة هذه الفسحة التي تعني رحيلا مؤقتا عما هو حداثي إلى ما هو تراثي في تأكيد على نظرة تصالحية تأبى التخندق والتطرف وتحرص على ذراع ممدودة تصافح وتقرب بين نسقين زمنيين مرت عليهما التجربة الجمعية العربية في صياغتها لأشكالها التعبيرية الشعرية..

وبالغوص ذي الطبيعة الرأسية في قصيدة الرحيل يقدم لنا الثبيتي الرومانسي أوراق اعتماده من خلال هذه الحركة الجمالية بين حركة الضم المصاحبة لتاء الفاعل التي تشير إلى المتكلم أنا في أوائل عدد من أسطر القصيدة وحركة الكسر الطويل المصاحبة للدال في أواخرها في إشارة تشكيلية إلى ياء المتكلم المفرد:

وفررتُ من لفح العواصف حينما
طال الرحيل ومات صوت الحادي
وتجاوبتْ أصداء صمتي في الربى
وعلى السهول وعند مجرى الوادي
ولمحتُ أوراق الخريف يجرها
من خلفه ذيل النسيم الهادي
فتركتُ في الصحراء كل قصائدي
ودفنتُ بين رمالها إنشادي(37)

إن هذه الواو العاطفة الناقلة لحركة الحدث ومعها قدم ذاك الرومانسي الراحل بين الأفكار والمشاعر تضعنا أمام حكاية يرتدي فيها صوت الشاعر ثوب الراوي السيري الذي يقص عن نفسه في عملية تعتمد على استدعاء الماضي المنصرم إلى حاضر جمالي/شعري تمثله القصيدة التي تجدد نفسها باستمرار حضورها في فضاءات للتلقي تتميز بمضارع زمني يعبر عن الحال والاستقبال.. تتنقل فيها ذات المستقبل نقلات خطها البياني يتحرك فوق الصفحة الإبداعية من أعلى إلى أسفل بالنظر إلى هذا الجزء – على سبيل المثال – من قصيدة الثبيتي فمن حركة الرفع في أوائلها إلى حركة الخفض في أواخرها.. إن هذا المنحنى الهبوطي يقدم لنا التجربة في جو نفسي مأساوي الطابع فيه دمع يتصبب فنا.. ولنا علامات ضوئية تمثل مفاتيح للولوج الدلالي، مثل: "لفح العواصف"، "مات صوت الحادي"، "ولمحت أوراق الخريف يجرها"، "فتركت في الصحراء كل قصائدي"، "ودفنت بين رمالها إنشادي"..إننا أما فضاء دلالي كلي مكتوب فوق سمائه (الترك المأزوم)، إن هذا الانكسار الذي نلمحه في حركة الكسر الطويل المعانق لياء المتكلم تضعنا بما لا يدع مجالا للشك أمام هذا الغلاف العاطفي الذي تتلحف به الجماعة الرومانسية بصفة عامة، ألا وهو الحزن واليأس الذي تفرزه تجارب الذات مع عالمها مما يدفعها دفعا إلى هذا الرحيل/الانطواء في اعتراف غير صريح بهزيمة الفرد أمام سياق واقعي جمعي غالب لم تجد الذات قدرة على تكييفه وفق مكونات الحلم الفردوسي الذي يسكنها فرحلت عنه باكية حالها وحاله..لكن هذه الحركة النزولية التي ينهض بها الرومانسي/الثبيتي من مرتفع (حركة الضم/تُ) إلى منخفض (الدال المكسورة كسرا طويلا/دِي) تشجع على الوقوف عند طبيعة المؤنث الذي يستقر عنده ذاك المتألم الباكي:

وعلى شواطئ ناظريكِ تقطعت

أسباب سعيي وانطوت أبعادي

فارمي قيودي باللهيب وحطمي

أسوار روحي واقلعي أوتادي

كالنار كالأعصار قودِيني إلى

قدري ولا تستسلمي لعنادي(38)

إن المؤنث مرآة شعرية تسطع فوق زجاجها حالة شديدة الوطأة على نفس صاحبها؛ إنها أنثى فاعلة يقع الصوت الرومانسي بإزائها موقع المفعول متلقي الأثر، في جو لا يعرف للسكون النفسي سبيلا؛ فمن منطقة القلق والاضطراب ينهض هذا الصون المعذب بأسفار من الداخل إلى الخارج حيث يفضي ويسكب ما يخفيه جهازه العاطفي والذهني على صفائح زجاجية شعرية يمثل المؤنث فيها مكونا رئيسا من مكونات تشكيلها.. ومع هذه الخطابات الإنشائية/الأمر، النهي: فارمي قيودي.. حطمي.. اقلعي أوتادي.. قوديني إلى قدري.. لا تستسلمي لعنادي.. يرمق النظر المستقبل عناقا بين ما هو ذاتي يتعلق بالصوت الناطق وما هو موضوعي يحيل إلى البيئة العربية في أصالتها حيث الحادي المنشد أمام قطيع الإبل المسافر، وحيث الخيمة والوتد.. هنا تأتينا الأنثى في ظل ثنائية (الذات/الشاعر، والموضوع/العالم) لتبدو كفضاء دلالي يرحب بمفردات جميعها يقنعنا بكونه المعني بخطاب هذا المرسِل الرومانسي: **المرأة، الكلمة، القصيدة، التجربة، الحياة في عمومها**.. إن الانهزام الفردي أمام ما هو جمعي واقعي يقبع في وعاء هذه الأنثى/الحياة يمثل طاقة تدفع إلى الحركة النشطة في الاتجاه المغاير/اتجاه الفن؛ فتصبح ربة الشعر مخَلِّصا يرى فيه الشاعر الحالم قدرة على انتشاله والأخذ بيد روحه ليستقر فوق شاطئها؛ إن الكلمة الشاعرة الساكنة أرض القصيدة تعكس مع هذه الأرض حضورا أنثويا يولي الشاعر وجهه شطره.. **إن أنثى الواقع/الحياة وتجارب الذات المتكونة فيها تمثل سببا فاعلا يعد مهادا لظهور أنثى الفن/الكلمة، القصيدة. في علاقة حتمية منطقية تربط الاثنين**

معا في جو موسيقي ذي إيقاع مخصوص نستطيع أن نلمحه في هذا الجناس الجامع بين: التجربة الشعورية، والتجربة الشعرية التي تبدو الذات مصرةً على الانتصار في معركة تكونها، فكأن انهزامها في العالم يفرض عليها التعويض والإنجاز في شاطئ آخر، لذا يكون مقول الشاعر:

كالنار كالأعصار قوديني إلى
قدري ولا تستسلمي لعنادي

تأكيدا جماليا على هذه الحالة المتحدية التي تريد الانتصار في إحدى العمليات الدائرة فوق مسرح العالم بشقيه الواقعي والفني؛ لذا تأتي الأنثى(الكلمة/القصيدة) انعكاسا لهذا الالتفات من صيغة اسم المفعول: المهزوم واقعا إلى صيغة اسم الفاعل: المنتصر فنا...

وفي ظلال اسم الفاعل الجمالية نلمح نتائج يبثها إلينا شعرا تشير إلى ملابسات علاقات تفاعلية كانت كائنة في سياق الواقع، تقوم الذات بإعادة إنتاج لها عبر الفن متوسلة في ذلك بتابوت الرموز الموجود في كهف الفن:

يا نجم إن سأل الشعاع فإنني
سافرتُ في ركب الزهور الغادي
صحبي هناك على السفوح تركتهم
ينعون جهلي وانقيادَ فؤادي
وملاعب الأنس الرضيع هجرتها
وهجرتُ فيها مضجعي ووسادي
عجبا..أتذبل في الربيع خمائلي
ويضيع في ليل الشتاء جهادي(39)

إن علامات نصية مثل: سافرتُ، تركتهم، هجرتها، هجرت تعد بمثابة حوامل فنية لمكونات تجربة طرفيها مبتدأ واقعي، وخبر/منتهى فني.. وبينهما حكاية حال رومانسية نراها من الصف الأخير، حيث يسكن حكيم قد جرب وبعدما استحالت حوادث حياته إلى أطلال يعاود الوقوف عليها مانحا إيانا فرصة ثمينة لنراها بعينه الفنية التي تلتقطها وتصبغها بما تكون في جهازها الفكري والعاطفي من طبقات يعد شعور الأزمة معدنا واصلا ومكونا لرمالها؛ فعلى الرغم من أن الربيع مدعاة لانطلاق وبشر وسرور فإنه عند الشاعر على العكس، وعلى الرغم من أن برودة الشتاء مدعاة لنشاط ليلي ربما حققت فيه الذات شيئا فإنه عند هذا الرومانسي المعذب انعكاس لحال الضياع والفقد.. كأن صوت الشاعر يشكو إلينا صارخا بأن مسير العمر يتنقل به بلون واحد لا يتغير، ألا وهو لون الأزمة التي تطل برءوس متنوعة في محطات الحياة المتعاقبة؛ فلا فرق فيها بين ربيع وشتاء؛ فإذا كانت قوانين الطبيعة التي خلقها الله تقول لنا: إن الزهور تتفتح في الربيع فإن ربيع الشاعر نهاية مأساوية يذبل فيه ما كنا نرجو أن يتفتح ضاحكا مبتسما؛ ومن ثم يصبح من البدهي أن يكون الشتاء ضياعا وفقدا...

إن قيثارة الثبيتي الشعرية آلة يلجأ إليها ليعزف عليها ألحان الحياة كما يراها أو بالأحرى كما يرمقها شعوره..

وفي زخم هذا العزف تبدو قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام" في هيئة مشهد تمثيلي كلي، فيه **الرحيل عن** السياق الجمعي بملابساته وما تخلفه من أنكال تقيد الذات وتثقل حركتها فيكون عذابها.. هذا **الرحيل من**.. يأتي بموازاته في داخل المشهد **رحيل إلى**..، وفي تعالقات هذا النسق الوظيفي تتجلى الأنثى كغاية يقيم الراحل المذكر معها بنيانا حواريا ديالوجيا في غرفاته تحاول هذه الذات التأكيد الجمالي

على دور الراوي السيري الذي تنجزه لتقدم من خلاله حكاية تعليقية شارحة ومقيمة لبعض ما كان من سياق العالم الجمعي معها...

ومن ثم فنحن في ظل هذه المحاكاة الرومانسية لبعض مفردات الحياة التي يكابدها الفرد على موعد مع بناء استعاري تستحيل فيه هذه المفردات إلى رموز تتعانق وتلتحم وتتماهى مع ما هو تاريخي واقعي لتعيد طرحه أمام الناظرين في دفتر شعري يجعل من حقل التاريخ بمفهومه ذا تجليين:

– الأول: التاريخ بالمعنى التسجيلي المتعارف عليه عند المنتمين إلى هذا الحقل.

– الثاني: التاريخ بالمعنى الجمالي الذي يدون ويرصد لكن بالإفادة من عالم الرموز المميزة لعالم الفن على اختلاف أنواعه..وإلى هذا الأخير ينتمي الثبيتي ورفاق الدرب..

الدلالة ومقومات التماسك النصي: البنية الأفقية للتجربة الفنية

في قصيدة "**إيقاعات على زمن العشق**" ما يمكن تسميته (إطناب شعري)؛ ففي فضائها جلسة تضم ناظرا ناطقا متأملا يتمثله ذاك الصوت الذكوري الحالم ومنظورا صامتا هو هذه الأنثى التي يرمقها ذاك الصوت بعين المحب/العاشق في ظل بنية زمنية مرنة لا تعرف الجمود تنطوي على صيغة لها سمة التكرار في بقاع هذه الأرض الجمالية، إنها صيغة "عندما تعشقين"، وكأننا على موعد مع سيمفونية غنائية يحظى فيها هذا المركب التكراري بدور البطولة التي تضعه في مشاهد مختلفة من ناحية المحتوى، لكنه فيها الحاضر الغالب...

فكأننا إذًا على موعد مع نسق أبجدي شعري يقدمه لنا الثبيتي في تشييده لبناء الذات الرومانسية، يبدأ هذا النسق بـ:

– تجربة واقعية منقولة فنا مصحوبة بالرؤية المقيمة الحاكمة عليها (قصيدة/صوت من الصف الأخير نموذجًا).

– ثم يحدث التفات مما هو مرجعي إلى ما هو فني يكشف عن الملاذ الذي تهوى هذه الذات الحالمة الإقامة فيه في إعلان فني عن هذا الفحل الذي افتقد موقعا فاعلا مؤثرا في سياق المرجع الخارجي، لكنه استطاع أن يقوم بما يمكن تسميته عملية تعويض بالانتصار والتحقق في ميدان آخر أكثر قدرة على منح صاحبه ميزة الحضور المتواصل مع فضاءات زمانية ومكانية متعاقبة.. ويحظى المرء فيه بحضور رمزي مكثف شديد العمق (قصيدة/الرحيل إلى شواطئ الأحلام على سبيل المثال).

– تأخذ الذات من هذا الالتفات إلى العالم الجديد ما يمكن تسميته دفعة نفسية معنوية تشجعها على الاقتراب من هذا المؤنث على امتداده الدلالي الذي يتيحه له ذاك العالم الجديد عالم الفن أكثر فأكثر؛ لذا تصبح هذه العين العاشقة انعكاسا شعريا يكشف عن هذا الفردوس الذي يطيب للذات العيش بين ظهرانيه.

إذًا فإن هذه الأبجدية الفنية التي تشكل منها بنيان الرومانسي بالنظر إلى تجربة الثبيتي الشعرية على شبيل المثال تعد بمثابة نظام بديعي له إيقاع مميز بفضل هذا القوام الديناميكي الرابط بين مفرداتها الذي يكشف عنه بجلاء مصطلح الالتفات الذي حظي بحضور عند رائد من رواد البديع العربي ألا وهو ابن المعتز (عبدالله/ 247– 296هـ) [40]، ثم تلقفته الدراسات الأسلوبية الحديثة وجعلته جزءا مكونا لمنظومتها الاصطلاحية[41]، ومنها ننتقل إلى فكرة التماسك في الدرس النصي الحديث التي يمكن أن ننطلق منها للحديث الجمالي

عما يمكن تسميته (إيقاع الحياة.. إيقاع الفن)، وهو عنوان عام نتلمس ظلالا له في المعالجة التطبيقية للخاص الذي يمثله الثبيتي وبعض منجزه الشعري الذي تتناوله هذه الدراسة بمقاربة نقدية تطبيقية...

ويمكن الآن الاستشهاد على هذه اللوحات التي رسمها الثبيتي بالكلمات وتشكل هذه الصيغة "عندما تعشقين" ذات البنية التكرارية قاسما مشتركا رابطا على المستوى الشكلي والمضموني/الدلالي فيما بينها:

عندما تعشقيـن
ينام الربيع على راحتيك
ويرتعش العطر بين يديك
وفي وجنتيــك
ويزدحم الليل بالعاشقين
عندما تعشقيــن
يعربد شوقا مجال العبير
ويشتعل الدفء حول السرير
ويزهو الحريــر
ويبتلع الشوق جرح السنين
عندما تعشقيــن
يغامر في شفتيك الرحيق
ويطفو على الماء صوت الغريق
ويخلو الطريــق
ويبتسم البحر للمبحرين(42)
..

إن هذه المشاهد التمثيلية التي تسكن هذا المرتكز الجمالي/اللازمة الفنية "عندما تعشقين" تقدم لنا نمطين من الفواعل، **الأول: ذكوري** معلِّق راءٍ/صوت الشاعر.. **والثاني: أنثوي** يمارس فعلا يسترعي الانتباه، ألا وهو فعل العشق، الذي يأخذنا إلى ما يمكن تسميته صيغة مبالغة بالمنظور الدلالي، فنحن على موعد مع الفعل (أحب) لكن في أقصى درجات ممارسته التي تتجلى في العشق؛ فكأننا أمام فعل ثلاثي مزيد بالتضعيف الذي يزيد المعنى قوة لكن بالمعنى الفني الشعري..

إن شمس الرومانسي تزداد سطوعا بفضل صيغة المبالغة هذه التي تتدثر لفظيا بالفعل (عَشَقَ) الذي يعد في جوهره أيقونة تفتح على مكونات ثلاثة يتشكل منها كيان الرومانسي:

- **الاحتفاء بالذات**
- **الاحتفاء بالأنثى**
- **الاحتفاء بالطبيعة**[43]

إذًا فإن هذا الفعل يعكس إجمالا لتفصيل؛ إنه شديد الكثافة والعمق لدرجة تسمح بتفكيكه وجمعه في الوقت نفسه لهذه المشاهد الثلاثة المشكلة لسيرة الرومانسي..

ومن ثم فإنه في ظل رمزية المؤنث في عالم الفن بصفة عامة يمكن القول: إن التركيب "عندما تعشقين" بتجلياته الزمانية والمكانية يمثل مطية تختزل فنيا عالم الرومانسي؛ ففي فضائه الصوت الذكوري الناطق، والمؤنث ببعديه: المباشر الذي يحيل إلى امرأة بالمعنى الإنساني، وغير المباشر بشقيه: الملموس/الطبيعة.. وغير الملموس المجرد/فكرة الحياة/تجربة الذات/.. بالإضافة إلى شعرية المؤنث التي يرادفها الكلمة الساكنة أرض القصيدة..

كأننا أمام صورة خيالية مشبعة بالجمال تظهر في المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية؛ فنحن على مستوى الشكل أمام مختصر لفظي شديد الوجازة يقابله على

المستوى المضمون أفق دلالي متسع، هو هذا الكل المتجلي في أثواب الرومانسي الثلاثة: ذاته/المرأة/الطبيعة...

ويدعونا الثبيتي إلى الاتصال به بإحدى الحواس الخمس (السمع)، لقد اختار لعالمه الفني هذا عنوانا حركيا يشجع على حالة مشتركة ينجزها كل من المرسل والمرسل إليه "**إيقاعات على زمن العشق**" ومن ثم فإن الاتصال البصري ليس إلا مسألة ثانوية بإزاء هذا الحبل المشدود بين الطرفين الذي تغزل خيوطه حاسة السمع.. ولا شك في أن ذلك ينسجم تماما مع الصبغة الميتافيزيقية لفضاء حلم الذات الإنسانية بصفة عامة، والرومانسية على وجه الخصوص التي يتمثلها الثبيتي؛ إن السمع يمنح معرفة دون الحاجة إلى مشاهدة بصرية فيزيقية ملموسة.. هذه المعرفة المستقاة بالسمع تفتح الأفق التساؤلي على إشعاعات استفهامية تسعى إلى ملء فراغات ناجمة عن غياب الإدراك البصري؛ وتأتي هذه المنطقة الغيبية الميتافيزيقية متسقة تماما مع هذه الحالة الظنية في التعامل التأويلي مع رمزية المؤنث في عالم الرومانسي الفني على وجه الخصوص.. ويؤكدها الثبيتي جماليا في هذه القصيدة عبر هذه المطية الواصلة والرابطة بين مقاطعها "عندما تعشقين".. إننا معه بصدد فجوة نصية لا يُعلم على وجه اليقين كنهها من حيث الاتساع أو الضيق يقف على ناصيتها نسق استفهامي: ما الذي يحدث؟.. وهو بناء إنشائي في رحلة البحث عن أنظمة خبرية له لا يبدو أن سيكتفي فقط بما هو فني معروض من قبل صوت الثبيتي، بل سيتعداه إلى خارجه في أسفار أفقية على مستوى الكم ورأسية على مستوى الحالة الملتقاة وتحليلها واستخراج المخبوء بها... ومن ثم فإن شاعرنا الثبيتي يريد لنفسه بذلك أن يكون محطة استراحة مؤقتة وليس محطة وصول نهائية في تأكيد جمالي من جانبه على هذا الطابع الميتافيزيقي المنسجم مع فكرة الحلم والخيال المكثف المشبع، وكلها أمور تتوافق وتتصالح متسقة مع هذه الصيغة للمبالغة على المستوى الدلالي (عشق)؛ إذًا فلا غرو أن يأتي عنوان هذا العالم الفني المصغر

حاملا صيغة الجمع "إيقاعات" وليس المفرد (إيقاع)؛ إن هذا السلوك المتعدي الذي تفرضه جبرا هذه البنية الاستفهامية (ما الذي يحدث؟) تنفي عن الجواب جمود الخصوصية إنشادا وتوخيا لمرونة العمومية؛ فالجواب ليس مقصورا فقط على منطوق الثبيتي ورؤيته، بل سيصير صيدا من بين مغانم لا سقف لها تقتنصها يد المعني بإيجاد أنساق خبرية يضعها أمام هذا البناء التساؤلي الساكن بإزاء هذا المركب الفني "عندما تعشقين"..

التشكيل الفني وسلطة المجاز:

مع هذا الأفق المفتوح الذي يسمح به هذا الميتافيزيقي المتعانق مع صيغة المبالغة (عشق) يواصل هذا الإطناب الشعري الذي تجسده "إيقاعات على زمن العشق" اتساعه متحالفا مع هذا العالم الشعري الذي أقام الثبيتي عنوان ديوانه تبعا له، ألا وهو قصيدته **"عاشقة الزمن الوردي"**.

ويبدو أن هذه القصيدة الأخيرة قد اتخذت من بنية النهاية في "إيقاعات على زمن العشق" عتبة جمالية تنطلق منها في مزيج ترادفي يجعل من "عاشقة الزمن الوردي" بمثابة جملة مفسرة/شارحة بالمنظور اللغوي لجملة سابقة عليها تمثلها فنيا قصيدة إيقاعات؛ فبالنظر إلى مشهد الختام فيها:

عندما تعشقيـــن
يفيق الضياء وتصحو الشموع
ويستسخف العشق معنى الدموع
وطعم الخضـــوع
وصوت الجراح الذي لا يبين(44)

إننا بصدد نفي جمالي لمظاهر أزمة منطلقها واقعي، يتحداها رافضا لها عازما التغلب عليها فاعل يستمد طاقة الحلم من ذات فاعلة ليست ببعيدة عنه، إنه هذا

المؤنث العاشق الذي يمثل بممارسته العبقرية هذه (الفعل عشق) مانحا يرسل إلى هذا الصوت الناطق أدوات مساعدة تجعل من فكرة الإحباط التي هي سمة الرومانسي معروضة لنقاش يشجع عليه ما هو متخيل: هل هذه الحالة السلبية المهيمنة عليه مطلقة كلية؟، أم أنها بمثابة حالة مؤقتة تملك الذات علامات تؤكد على نية صادقة في تجاوزها؟..

إن عالم الثبيتي الشعري يفتح على مائدة مستديرة يكون محورها ذاك البناء التساؤلي الذي يسوق أمامه دلائل وبراهين ليست كلها تصب في اتجاه طرف بعينه؛ لا إلى من يؤيد الإطلاق في شعور اليأس هذا، ولا إلى من يؤيد أنه مؤقت.. لكننا بالنظر إلى شعرية الثبيتي في ديوانه هذا نجد أنها من النوع الثاني الذي يقود إلى النقيض؛ فأزمة الفحل المفتقد في سياق الواقع هي بمثابة ظرف طارئ يزول عندما تلتفت الذات متحققة وحاضرة مؤثرة في سياق جديد يرضي فحولتها المتغياة.. ولولا عشق الحلم ما استطاعت هذه الذات المتحدية أن تجعل من هذا الفني الذي تصنعه بروحها موجودا ملموسا يتواصل في فضاءات تداولية تقيم حوارات معه متوسلة بتجارب من يسكنها...

وفي بنية الختام هذه نجد أنفسنا بصدد فاعلين

مفرد: ذات أنثوية تعشق

جمع: نلمحه في فواعل عديدة: يفيق الضياء.. تصحو الشموع.. يستسخف العشق..

كل هذه الممارسات الفعلية تصير بمثابة نتائج، تحققها مرهون بهذه الممارسة الجمالية في أقصى درجاتها "**عندما تعشقين**" كأن المفعول متلقي الأثر بفعل الطاقة المستمدة من هذا المؤنث الفاعل يشرع في إجراء عمليات تغيير لبنائه الذاتي ليعبر الجسر من ظلام المفعولية إلى ضياء الحالة الفاعلية التي تنشدها هذه الذات؛ وهو ما يجعلها تعيد ترميم منظور رؤيتها بحيث يكون قادرا على التقاط مرئي يطول الشوق إليه ويدوم في واقع أرضي لا يتخلى عن حالة الكبد يفرضها ويبثها إلى هذا الإنسان

المحمل بأمانته.. لذا تأتي قصيدة "**عاشقة الزمن الوردي" نتيجة جمالية منطقية تنضاف إلى مبنى سيرة هذا الرومانسي الذي يؤسس عالما موازيا بنظام أبجدي عبقري تمثل حلقاته مكونات رؤية تفرزها هذه الثنائية الأثيرة (الإنسان والعالم).. وفي الانعكاسات الجمالية لهذا النظام نستطيع أن نلمح حالتي ميلاد، وحالة وفاة؛ فميلاد العشق (نموذج الفردوس المنتظر) يساوي وفاة الأزمة، وتؤدي هذه الأخيرة إلى ميلاد من نوع جديد، ألا وهو ميلاد الفن/الكلمة الشاعرة/القصيدة.. فكأننا أمام ما يمكن تسميته (التنازع والاشتغال) بالمنظور النحوي العربي؛ فميلاد العشق في فضاء وعي الذات يفضي إلى ميلاد له حضوره في فضاء العالم (الفن)، وكلا الاثنين يتنازع على معمول واحد؛ إنه الأزمة التي يجتمعان عليها لاحتوائها إن لم يكن منطقيا القضاء عليها بشكل دامغ..**

وفي شمس هذه الحالة الفحولية التي يمنحها الفن لمنجزه نرى بعين الشعر في قصيدة "**عاشقة الزمن الوردي**" هذه الهيئة السحرية للمؤنث:

توهج في الليل صوتك
يحمل نسغ المواسم
ينزف
يلهث في طرقات المدينة
توهج صوتكِ
حين وجدتكِ ذات مساء
على شاطئ الرمل
حيث تشب الثواني
ويفترس الوعد كل الأساطير
والأغنيات الحزينة

....

.....

لأنكِ تستعجلين الرحيـل

لأنكِ عاشقة الماء والنـار

والمستحيـــل

تجوبين كل المرافـئ

والبدر يرسم عينيــك

في واجهات المتاجـر

في أمتعة السائحيــن

وينحت قامتك السمهريـة

من ثبج البحـــر

والغيـــم

في زرقة الشفق المتعلـق

في اللا نهايـــة

...

....

على شاطئ الرمـــل

مازال صوتـــك

يسهر في شرفات القمـر

ومازال صوتـــك

ينقش في المـــاء

يا شاطئ الرمـــل

لن تتلاشى هموم الغجـر(45)

إننا أمام بنية خطابية شعرية تظهر فيها الأنثى في ثوب لغوي يتمثل في (كاف الخطاب للمؤنث) بإزاء ذات أخرى ناطقة.. وبين الاثنين مسافة جمالية يسكنها حدث يقتنص عناصره من مكونات طبيعية: الماء، النار، البحر، القمر، الرمل.. وغيرها.. أما عن أدوات تشكيله فتتجلى في وظيفة هي "الرحيل"، وعاطفة هي "تعشقين"..

وبناء على الشحنات الدلالية التي يتشبع بها رمز المؤنث في عالم الفن عموما وعند الرومانسي على وجه الخصوص تصير هذه المساحة الجمالية الفارقة بين الناطق المذكر وهذه الأنثى المتدثرة بكاف الخطاب محل نقاش؛ هل نحن حقيقة بصدد ثنائية، طرفيها (رجل وامرأة)؟، أم أننا أمام عملية تفكيك فنية لما هو متماسك في لحمة واحدة يبدو في هذه الذات الرومانسية التي ينسلخ منها في هذه المرآة الفنية الشفافة كيان آخر تتطلع إليه العين الرائية واللسان الناطق بما يشف عنه ويحمله الحدث المسكون في تلك المساحة الفاصلة؟.. في استلهام لما هو كائن في قصة الخلق الأولى، عندما خرجت الأنثى حواء من ضلع آدم الأيسر؛ فاستحال معها المفرد/الرجل إلى مثنى: رجل وامرأة..وعما قريب سيهبط المثنى إلى واقع أرضي يتفاعلان معه في حدث حياتي سمته المضارع الذي يتجدد حتى ينقضي عمر الدنيا؛ ومن ثم فإن الحديث عن الماء والنار يستدعي على الفور عنصرا ثالثا، منه خُلِق هذا الصوت الشاعر الناطق ومن ورائه جماعة بني آدم جميعهم، ألا وهو التراب؛ في عالم الثبيتي الفني الملتحم بالمؤنث إشارة شاعرة إلى الماء والنار.. ينضاف إليهما بالنظر إلى هذا الصوت المتكلم التراب.. الثلاثة معا تتعانق في تكوين العالم ليتبقى لنا عنصر رابع، تُرى ما هو؟ إنه الهواء، هنا يأتي عنوان هذا العالم الفني المصغر عند الثبيتي ليقدم لنا جوابا رمزيا عنه **"عاشقة الزمن الوردي"**، إننا أمام موجود في عالم الواقع نحتاج إلى حاستين لالتقاطه، هما البصر والشم، إنه (الورد)؛ إن جمال هذا الشئ في عالمنا يكون بهيئته التي تسر الناظرين، وبعطره الذي يمتع الصدور المستقبلة لنسماته.

كأننا على موعد مع عالم يتشكل لكن بشروط: عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يتنفس، والجميع يتضافر ويتقارب ويترابط ليعطينا قوام هذا الفاعل الإنساني الرائي صاحب الموقف، إنه هذا الرومانسي الذي جعل من الأنثى في هذه القصيدة مطية فنية يحمل عليها عالما مرسوما بالكلمات كما التقطه العقل واستقر في وجدانه.

لهذا العالم بالمعنى الرمزي المحمل بالدلالات لون يستقيه من: الورد، والرمل الذي يشكل بحضوره الجمالي مفتاحا يفتح على لون يسر العيون الرائية ألا وهو اللون الأصفر؛ وهو ما يدعونا للوقوف أمام قوله تعالى**قال**: "..**إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين**"(46)، أما عن الورد المنعوت به الزمن المعشوق المنتظر في العنوان فهو يأخذنا إلى احتفالية لونية لا تقتصر عند لون محدد.. ليس ذلك فحسب، بل إنها تسافر بالأرواح إلى الرياض الخضراء حيث تسكن هذه الورود فوق أغصانها.. والرياض ذاتها تحمل الأرواح في عروج إلى الجنة التي فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر..

ومع الشحنات المعنوية المحمولة فنا من خلال الورد والرمل يأتي الشفق بلونه المزيج بين الأحمر والأصفر، والقمر بأشعته البيضاء في ليل مظلم، والبحر بزرقة مياهه التي تداعبها السماء وسحبها البيضاء لتشكل جميعا عبر فن الثبيتي طبيعة تلتحم بالمرأة وبصوت الشاعر لتشكل قوام عالم قد ولد أولا في فضاء الوعي بمكونيه الذهني والعاطفي ثم نراه يستحيل بعد ذلك إلى نسق جمالي له حزمة من الخصائص التي تشف عن الفاعل المنشئ له والمنطقة التي يقف فيها من عالمه في إطار هذه الثنائية التي يستظل بظلها أبناء الجماعة البشرية كلهم (الإنسان والعالم).

ومن ثم فإن المنجز الفني على تنوع مظاهره يعد انعكاسا جماليا لظرفية زمانية ومكانية تمر عليها حياة الذات فتترك فيها أثرا يبحث له عن ملاذ يسكنه ويبدو من خلاله في عيون أخرى ترصد وتتابع بالتحليل والتأويل..

وبالنظر إلى شعرية الثبيتي كما تتجلى في ديوانه هذا نجد أنفسنا مع أيديولوجيا تخاطب بحواملها الثلاثة:

خصوصية التجربة

الاحتفاء بالمرأة

الاحتفاء بالطبيعة

ما هو كامن في عالم الداخل (وعي الشاعر)، وما هو كائن (سياق الواقع الخارجي) عبر تشكيلات فنية، نموذجها هذه القصائد في ديوان "**عاشقة الزمن الوردي**" تقدم رؤية يمكن القول: إنها ترتقي فوق الراهن الزمني بتعقيداته والمحلي المكاني بمحدودية مساحته؛ رغبة في الوصول إلى ما هو عام.. ويبدو أن مثالية النظرة الرومانسية – على سبيل المثال – المعانقة فضاء الحلم/الفردوس تنسجم تماما وهذه العمومية..

لذا فلا عجب أن يسكن الثبيتي عالمه الفني المصغر هذا (قصيدة: "عاشقة الزمن الوردي") التي اتخذ الديوان عنوانه منها علامات نصية تؤكد على هذه السمة في التحليق فوق ما هو محدد زمانا ومكانا:

الأساطير في قوله:

ويفترس الوعد كل الأساطير

والغجر في قوله:

لن تتلاشى هموم الغجر

إذا كانت الأسطورة تعني الخرافة التي ظهرت أول ما ظهرت مع حركة الإنسان البدائي في الطبيعة وعجزه عن إيجاد تفاسير ننعتها اليوم بالعلمية لما يقع فيها من تغيرات[47]، فإن لكل جماعة تقبع في مكان وتعيش طورا زمنيا حزمة مما يمكن تسميته

خرافات تعكس رؤى جمعية تنطلق من ربة الخيال الملازمة لكل إنسان.. والأسطورة في مكونها التعريفي: حكاية بزمان ومكان وحدث وشخصيات.. ومن ثم فإنها مسار سردي يأتي ملازما لتعانق الذات بوجهيها الفردي والجمعي مع حركة في الكون لها ملابساتها من حيث الشدة والضيق والانفراج والسرور.. أما عن الوعد فإنه بناء وظيفي آت من فضاء الفردوس الذي يتطلع إليه الرومانسي ومثاله الثبيتي ببصر فني؛ إنه يأتي على النقيض من الوعيد/التهديد بما يخيف النفس ويرعبها ويزيد من فرص اليأس لديها؛ لذا يصبح كل ما من شأنه أن يحقق لهذه النفس راحة وسعادة ونعيما.. ويؤمل حصوله مستقبلا داخلا منتميا إلى فضاء الوعد الذي يؤدي دورا يتجاوز هذه الغاية الشريفة إلى فكرة الجهاد/المقاومة لما يمكن أن نطلق عليه الوهم الذي يأتينا فنيا مغلفا بهذا الدال (الأسطورة).. ومقاومته لها لن يقتصر على بيئة بعينها مغلقة على حدود زمانية ومكانية معلومة، بل إن له طابع التوسع والشمول، نلمح ذلك في مقول الثبيتي: "**ويفترس الوعد كل الأساطير**".. إنها حركة مضادة إذًا تتخذ لنفسها مسارا أفقيا منفتحا على سياقات الزمان والمكان المتعاقبة على أفراد الجماعة الإنسانية على اختلاف ألسنتها وألوانها وثقافاتها..

كما يأتي مقول الشاعر:

لن تتلاشى هموم الغجر

بمثابة توكيد جمالي لهذا السابق عليه، الذي استعان فيه الثبيتي في عملية تناصية تعتمد على التقاطع/اللقاء بما هو مستقر في علم الأنثروبولوجي حول الشعوب البدائية ونظم حياتها المرتبطة بثقافتها وما يلحق بها من عادات وتقاليد..الغجر جزء من الأسرة البشرية جماعة قامت حياتها على الرحلة والتنقل..بعضهم في أروبا (الرومن).. والبعض الآخر في منطقة الشرق الأوسط (الدومر).. وهؤلاء الرحل يعيشون حياة فيها من القسوة والصعوبة ما فيها لما يتعرضون له في أحيان ليست بالقليلة من اضطهاد

من قبل غيرهم[48]، إن هذا الالتقاء الفني بما هو واقعي يكشف عن ذات رومانسية تتخذ من بعض ما هو في العالم المعيش مطية رمزية لتدشين ما يمكن تسميته رؤية مضادة تحمل من الثقل والتأثير ما يمكِّنها من تحقيق توازن مطلوب في بنيان الشخصية الإنسانية التي تتحرك في هذا العالم بقدر كبير من الكبد الذي لا ينفك عنها بآثاره فيما حولها ومن حولها وما يصحب ذلك من ظلال في جدار نفسها من الداخل.. ويأتي هذا التوكيد للنفي في المستقبل "لن تتلاشى.." ليس فقط وصفا فنيا لحالة واقعية قائمة بقدر ما هو مدعاة لأن تبقى الآلة المقاومة لفضاء الأزمة على حركة ويقظة لا تتوقف..

تعليق ختامي:

إذًا فإن معجم الرومانسية كما تشكله هذه النماذج الشعرية من ديوان "عاشقة الزمن الوردي" يقدم لنا فضاء يجادل – إلى حد كبير– ما استقر في أفئدة كثير من أن المنعوت بهذه الصفة (رومانسي) يغلف طقسه الفني شعور الحزن والألم وحده دون غيره[49]، لكن الثبيتي يعيد فنا صياغة المفهوم المصاحب لها بطريقة سمتها التوسط والجمع والاعتدال؛ نلحظ ذلك جيدا من خلال الأبجدية الجمالية التي يخط هذا الشاعر خطوطا لها بقصائده، وفيها هذا الالتفات الإيقاعي مما هو كائن واقعا إلى ما هو شعري يعانق سياق الحلم ويستمد من أنثاه المعطاءة طاقة للحركة النفسية ترتكز على مواطن قوة تشجع على الانفتاح لا الانغلاق والتجمد أمام جدارات عالية يقيمها شعور الإحباط واليأس إن استبد منفردا بعالم الذات..

بناءً على ما سبق يمكن القول: إن قصيدة "عاشقة الزمن الوردي" تمثل صورة بلاغية كلية هي (المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية)؛ لقد أطلقنا جزءا ينعكس في هذا العالم المصغر وأردنا كلا بامتداد:

– فني: ديوان الثبيتي "عاشقة الزمن الوردي" الذي امتاح عنوانه من هذه القصيدة على وجه التحديد.

– واقعي: سيرة حياة الإنسان في عمومها التي تتحرك بطرفي ثنائية بينهما تعارض (الكبد، والنعيم).

من هذا المنطلق الثنائي في الرؤية يمكن القول في الختام: إن قصيدة الثبيتي "**موقف الرمال.. موقف الجناس**" في ديوانه "موقف الرمال"[50] تمثل بوصلة جمالية يتسنى من خلالها الوقوف بوضوح أمام المكون الرومانسي في شخصية هذا الشاعر الفنية؛ ففي هذا المجمل المتجسد في عنوانها نلمح هذا الاختزال شديد الكثافة والعمق للسيرة رومانسية الطابع للذات الإنسانية التي يتمثلها الثبيتي؛ إن هذه الغربة التي يكابدها ذلك الإنسان منذ خروجه الأول من الجنة ونزوله إلى الواقع الأرضي تفرض عليه ما يمكن تسميته برحلة حتمية هروبا ونجاة ورغبة في الاستكشاف وتغيير الحالة وانعكاسا لحلمٍ بالعودة من جديد إلى فردوس مفقود تصبح الحياة بكل ملابساتها تجسيدا لذلك الحنين الذي لا ينفك عنه ويبقى مؤثرا ومسهما فيما يرسله إلى العالم من بنيات فعلية وما يستقبله منه.

إن هذه السيرة تعني أننا ننتقل من الخاص المحدد إلى العام الذي يمثل قاسما مشتركا ينضوي تحته كل أبناء آدم، ويأتي هذا العالم الفني المصغر عند الثبيتي منذ عنوانه ليقدم إلى الرعية المتلقية مجسما فنيا يرمز إلى هذه السيرة؛ فتعبيره "**موقف الرمال..**" يمثل إشارة جمالية إلى واقع نسعى إلى الرحيل بعيدا عن ضغوطاته لنقف عند أطراف خالية منه (الربع الخالي الفني) بحثا عن سكون هو الراحة وعن تأمل هو تعبير عن العطاء الفكري والعاطفي الهادئ بمنأى عن صخبه وضجيجه، وفي هذه المنطقة من الواقع نصير على مشارف عتبة منتهى ننطلق بعدها إلى عالم جديد أكثر خصوصية ورحابة يطلق العنان للحركة بلا قيود.. هنا يأتي تعبيره "**موقف الجناس..**"

تأكيدا واضحا لهذا العزم الصادق في العروج إلى هذا العالم ومن ورائه الميتافيزيقي المنشود/عالم الفردوس والشوق إلى العودة الثانية إليه..

لذا يمكن القول: إن هذه القصيدة تعد بحق اختزالا فنيا لهذه السيرة بتجلييها: الخاص/الشاعر مُحَّد الثبيتي، والعام/الإنسان، هذا من جانب، من جانب ثان فإنها تعد مرآة شعرية عاكسة لما هو فني: يشير إلى الصبغة الرومانسية في أدب الثبيتي، وما هو واقعي يحيل إلى هذه الثنائية المشكلة لقوام الحال الإنساني (رحلة الدنيا وكبدها، في مقابل مستقر الفردوس ونعيمه).. نستطيع أن نرمق ذلك عبر منطقة بالغة الدقة فارقة بين حدين: واقعي/فيزيقي ملموس (منطوقه: "موقف الرمال..")، وميتافيزيقي/غيبي (منطوقه: "موقف الجناس..")؛ إن هذا الأخير يعد رسالة رمزية فنية إلى منطقة الجمال الخيالية المتعانقة مع فضاء الحلم ومتعلقاته المثالية المرتبطة بعالم النعيم.. وهي تلميح يؤكد على هذا الرباط التفاعلي الواصل بين الطرفين؛ فكل منهما يتبادل مع الآخر موقع السبب والنتيجة؛ فكبد الواقع وعرق رحلة الإنسان فيه مدعاة للتطلع إلى الحلم والاتصال به، في الوقت ذاته يكون هذا الحلم سببا دافعا للحركة الواقعية المحملة بأماني ومعاني الصبر، والرغبة، والتحدي والحرص على التجاوز بغية الارتفاع والعروج وصولا إلى عودة ثانية لا خروج بعدها أبدا.

وفي هذا الحال برهان على أن حداثة الثبيتي – بالنظر إلى هذا النموذج من شعره محل المعالجة في هذه الدراسة – تجادل من طرف خفي الوعاء الواقعي الذي خرجت من رحمه ساطعةٍ المدرسة الجديدة في شعرنا العربي الحديث على يد الأديبة العراقية نازك الملائكة..إننا بصدد منهجية مركبة مما هو واقعي تهيمن عليه روح رومانسية هي الفاعلة الفارضة لطبيعتها وإرادتها عليه مستعينة في ذلك بقانون الرمز وهي تحكم قبضتها على ذلك الواقعي لتطوعه وتشكله وفقا لرؤية مخصوصة.

الـهـوامـش:

1. انظر: سورة العلق، الآية، (1).

2. ترتبط هذه الثنائية بما يسمى في حقل الفلسفة (الفينومينولوجيا/Phenomenology) أو علم الظواهر الذي يهتم بالتراكم المعرفي المرتبط بهذه المعادلة التفاعلية التي تتكون من طرفين: إنسان، وعالم يتخذ في فضاء رؤية هذه الذات أبعادا شتى متدرجة، من القريب المحلي..حتى البعيد العالمي الذي يرتقي فوق حدود اللغة والثقافة الواحدة..

انظر: جان بول سارتر، نظرية في الانفعالات، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، من ص14 إلى ص19، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة..

3. انظر: د.مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص289 إلى ص291، الطبعة الأولى، 1994م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

4. انظر: روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: د. أحمد مهدي محمود، تقديم: د. ماهر شفيق فريد، الفن وتمثيل الأشياء، من ص87 إلى ص89، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

5. انظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، من ص111 إلى ص115، الطبعة الأولى، 1992م، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا.

6. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: أَدَبَ، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

7. انظر: د.سيد مُحَمَّد قطب وآخرون، الجيولوجيا الثقافية للعلامة الأدبية، من ص إلى ص6، الطبعة الأولى، 2012م، مكتبة الآداب، القاهرة.

8. انظر: د. ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، من ص216 إلى ص219، عدد يوليو: 2001م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

9. انظر: مُحَمَّد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص12، 13، 16، 17، 18، الطبعة الأولى، 1991م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

10. انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت، www.wikipedi.org.

11. انظر: د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، من ص58 إلى ص61، طبعة 1423هـ، 2002م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

12. انظر: إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، من ص19 إلى ص21، الطبعة الأولى، 1993م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

13. انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت، www.wikipedi.org .

14. تحيل هذه الرؤية إلى ما يطلق عليه في الدرس اللغوي الحديث الذي شهد طفرة لافتة منذ ظهور المفكر اللغوي السويسري الشهير فرديناند دي سوسير وكتابه "محاضرات في علم اللغة العام" سيميائية العلامة في اللغة بأبعادها المتعددة التي تنتقل بالمتابع في مسار رحلي يبدأ من الصور الذهنية المتشكلة حولها ولا ينتهي عند حد الحضور المرجعي/الطبيعي لها في سياق العالم الخارجي.. انظر: د.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، من ص20 إلى ص22، الطبعة الأولى، 1990م، دار الطليعة للطباعة، بيروت.

15. تم الاعتماد على الموقع الإلكتروني للشاعر الثبيتي الذي يتضمن الأعمال الخاصة به، www.althbaiti.com.

16. انظر: مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19، 20، طبعة 2006م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

17. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة "صوت من الصف الأخير"، www.althbaiti.com.

18. من منظور نفسي يمكن القول: إن هذه الحالة المرنة (الديناميكية) ترتبط بشكل وثيق بهذه المنظمة النفسية المسماة بالأنا؛ إذ هي المعنية بالاتصال المباشر بالعالم الخارجي إذا قورنت بمنطقة الهو التي لا تجمعها بذاك الخارج علاقة مباشرة سمتها الوضوح..ويبدأ الأنا عمله من الإدراك الحسي الشعوري، ثم يوسع نطاقه ويمده إلى طبقات أعمق فأعمق من الهو..وتنحصر وظيفته النفسية من الارتقاء بالعمليات التي تجري في الهو الذي فيه تعمل الغرائز العضوية عملها..

انظر: سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، ص104، 105، 106، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

19. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة "صوت من الصف الأخير"، www.althbaiti.com

20. انظر: د.مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص276 إلى ص278.

21. يأخذنا هذا في خشوع إلى قوله تعالى "لقد خلقنا الإنسان في كبد"، سورة البلد، الآية: 4.

22. انظر: د.فريد عوض حيدر، علم الدلالة: دراسة نظرية وتطبيقية، من ص73 إلى ص76، طبعة 1426هـ، 2005م، مكتبة الآداب، القاهرة

23. تحيل هذه الوضعية الكائنة في سياق شعرية الثبيتي إلى ثنائية (المقام والمقال) التي عبر عنها د. تمام حسان بقوله: "هذه هي المركز الذي يدور حول علم الدلالة الوصفية..وتمثل فكرة المقام الأساس الذي ينبني عليه الشق أو الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى الثلاثة، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء المقال.."

د.تمام حسان، اللغة العربية: معناها ومبناها، الفصل الثامن: الدلالة، ص327، الطبعة الثالثة، 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

24. انظر: د.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص80، 81.

25. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي""، قصيدة "صوت من الصف الأخير"، www.althbaiti.com

26. سورة الرحمن، الآية: 60.

27. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان عاشقة الزمن الوردي، قصيدة "صوت من الصف الأخير"، www.althbaiti.com.

28. يؤكد هذا المفهوم (Intertext) على فكرة اللقاء الذي يجعل من العمل أرضا مفتوحة تتجاوز حدودها الذاتية وصولا إلى غيرها..وهو ما يدعم حتمية أن الصوت الإنساني الناطق/الكاتب بصفة عامة يحمل في ثناياه أصداء لأصوات أخرى وقف منها موقف المستقبل المستوعب والهاضم في الوقت ذاته لما ترسله..فالإنسان في حقيقة أمره أصوات ناطقة بحكم هذه العلاقة التفاعلية التي تجمعه بعالمه فتضيف إليه بالقدر الذي يقوم به هو الآخر معها..

انظر: د.مُحَمَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، ص46، 47، الطبعة الأولى، 1996م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

29. انظر: د.إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، من ص263 إلى ص271، الطبعة الرابعة، 1432هـ، 2011م، دار المسيرة، عمان.

30. انظر: نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، من ص51 إلى ص62، الطبعة الأولى، 1985، دار الحوار، اللاذقية.

31. انظر: د.بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، من ص45 إلى ص48، طبعة 2002م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

32. انظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، من ص102 إلى ص108.

33. انظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د.مُحَمَّد عصفور، من ص68 إلى 77، ومن ص156 إلى ص162، عدد جمادي الآخرة، 1407هـ، فبراير 1987م، سلسلة عالم المعرفة، دولة الكويت.

34. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام"، www.althbaiti.com.

35. انظر: مُحَمَّد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص14.

36. يمكن الرجوع في هذا الطرح تفصيلا إلى ما أورده د. عز الدين إسماعيل من تحليلات حوله في كتابه: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، من ص25 إلى ص35.

37. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة "الرحيل إلى شواطئ الأحلام"، www.althbaiti.com.

38. السابق.

39. السابق.

40. يمكن الرجوع إلى الموسوعة الشعرية الإلكترونية للوقوف عند هذا المصنف التراثي، الركن الخاص بالمكتبة.

41. تتناوله الدراسات الحديثة تحت مسميات عدة، مثل: العدول، والانزياح بإسقاطاته على الكلمة وخروجها من دلالتها المعجمية المباشرة إلى غيرها، أي خروجها من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز.. وبالتوازي مع هذه العملية يصبح التحول مما هو اقعي إلى ما هو فني منسجما تماما مع هذا المصطلح التراثي صاحب المكان في حقل بلاغتنا العربية واستخداماته الحديثة التي هي في جوهرها إعادة إنتاج له..

انظر: د.مُحَمَّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الفصل الخاص بالعدول، من ص 268 إلى ص288.

42. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة "إيقاعات على زمن العشق"، www.althbaiti.com.

43. انظر: د.مُحَمَّد مندور، الأدب ومذاهبه، من ص59 إلى ص88، طبعة مكتبة نهضة مصر، دون تاريخ، القاهرة.

44. الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "عاشقة الزمن الوردي"، قصيدة " إيقاعات على زمن العشق"، www.althbaiti.com

45. السابق، قصيدة "عاشقة الزمن الوردي".

46. سورة البقرة، من الآية: 69.

47. لم تقتصر الأسطورة علي الجانب العقدي الشعائري في تشكيلها، بل أصابها التغير الذي جعل منها مفهوماً واسعاً يشير إلي البعد الخيالي المحض الذي عبر عنه صاحب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بقوله: "وقد توسع معني الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها عقل" .

مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص33، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.

48. انظر: الموسوعة العالمية الحرة على الإنترنت، www.wikipedia.org.

49. انظر: د.إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، من ص79 إلى ص82.

50. انظر: الشاعر مُحَمَّد الثبيتي، ديوان "موقف الرمال"، قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس"، www.althbaiti.com.