



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

كلية اللغة العربية

قسم الأدب

أنسنة الفضاء

في الاستعارات الشعرية عند محمد الشبتي

(دراسة تداولية إدراكية)

بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالب

عبدالإله بن عبدالعزيز الغميز

إشراف

أ.د. صالح بن الهادي رمضان

الأستاذ في قسم الأدب

العام الجامعي ١٤٣٦ هـ - ١٤٣٧ هـ

الإهداء

إلى كوكبين في سمائي لا يأفلان ، قدحا في عقلي ذكاء الطفولة ، وأنا را لي طريق المعرفة..

إلى مَنْ هزّت بجذع رطبها صبراً ووفاءً ومحبة..

إلى عشاق "سيد البید" ، ومتهجي غوايات أحرفه ..

عبدالإله ..

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

المقدمة

وبعد، فإن المطلع على تاريخ الاستعارة في الشعر العربي القديم والحديث على السواء، يلحظ أن الشعراء على اختلاف مشاربهم الثقافية واتجاهاتهم الجمالية، استعاروا للفضاء صفات إنسانية لبناء الفضاء الشعري، فجعلوا الفضاء يمشي ويضحك وربما يتكلم ويغضب ويسعد ويترح، يقول البحري (من الطويل):

أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكاً* من الحسن حتى كاد أن يتكلما**

وقد لفتت الاستعارة بمختلف أنواعها انتباه البلاغيين القدامى فأفاضوا في الحديث عن المجاز والحقيقة، وظنوا بأن الاستعارة ظاهرة لغوية خاصة بالخطاب الأدبي، وقد ربط أرسطو الاستعارة بالشعر والخطابة دون الأقوال الأخرى^(١). أما البلاغيون العرب فإن غالبيتهم اتفقوا على أن الاستعارة مجاز^(٢)، إلا أن عبد القاهر الجرجاني أخرجها من المجاز، يقول: "واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك"^(٣)، ومعنى ذلك أننا إذا قلنا: زيد أسد فإن كلمة (أسد) التي تحيل في معناها الأصلي إلى الحيوان المفترس وأحالتها المتكلم مجازاً إلى (زيد) لم يتغير معناها في هذه الجملة، وإنما عمد المتكلم إلى إثبات شبه بين شجاعة (زيد) وشجاعة (الأسد)، وعليه فإن الاستعارة تنعق من ربة الخطاب الأدبي وتفتح على الخطاب وعلى أعراف التواصل الثقافي بشكل عام، وهذا ما أثبتته كل

(١) انظر اللغة والخطاب، عمر أوكان، ط١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠١م.

(٢) انظر التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، حمادي صمود، ط٢، تونس، منشورات كلية الآداب والفنون والعلوم الإنسانية بمنوبة، ١٩٩٤م.

(٣) انظر أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ط١، مصر، مطبعة المدني، ١٤١٢هـ.

من جورج لايكوف ومارك جونسن في كتابهما (الاستعارات التي نحيها بها)^(١)، فقد أعاد هذان الباحثان التفكير في قيمة الاستعارة من الناحية الفكرية والتواصلية، ونظرا إليها بصفتها أسلوباً في التفكير والنظر إلى عالم الأشياء، وبما هي معمار ذهني ونشاط إنساني متداول في اللغة اليومية التي تدور على ألسنة الناس في جميع اللغات، وذهبا إلى أن لكل لغة نظاماً من الاستعارات المركزية التي تميز إدراكها للوجود في استلزمات استعارية متفرعة عن المركز، فضلاً عما تتسم به الخطابات الاجتماعية والعلمية والصحفية والقانونية من استعارات نائمة لا يشعر بها القارئ بل يتفطن إليها بالتحليل والتدبر.

وإذا أنعمنا النظر في صلة الاستعارة بالأبعاد المكانية والزمانية في اللغة الطبيعية، لحظنا أن استدعاء الفضاء ومتعلقاته وعناصره مكون من مكونات المعجم في جميع اللغات في الخطاب اليومي، وتختلف خصائصه باختلاف إدراك اللغات للمكان والفضاء، كقولنا: الطريق والأسلوب والركن والزاوية والسقف، فهي جميعها مفردات تستعار في مختلف مجالات تقطيع الواقع. نقول مثلاً: "طه حسين ركن من أركان الأدب العربي"، "لا يمكن أن نتجاوز في المدفوعات سقف ألف ريال". وفي الخطاب النقدي والاصطلاح الشعري كالبيت والصدر والعجز، وفي العبارات ذات القيمة الاستعارية كالمحطة (محطة إعلامية - منزلة سياسية واجتماعية)، والمدخل والمخرج والجسر والمعبر والقنطرة وغيرها، وقد ضمّن بعض الشعراء عبارة (استعارة مكان) في عتبات دواوينهم وعناوينها، كمجموعة (استعارة مكان) للشاعر عادل محمود، وفيها قصيدة عنوانها:

(١) انظر ثبت المصادر والمراجع، وينظر كذلك في (نساء ونار وأشياء خطيرة)، جورج لايكوف، تعريب عفاف موقو، ضمن إطلاقات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، منشورات الجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة - تونس ٢٠١٢م، ج ١ ص ٣٣٧.

(الأرض توزع الكستناء)^(١)، وقد استعمل الشعراء القدامى التشخيص بالتشبيه في وصف المكان، ومن ذلك قول ابن زيدون:

والروض عن مائه الفضّي مبتسم *** كما شققت عن اللبات أطواقا

فجعل الروض كاللبة وهي أسفل الجيد، لأن صلة المرأة المحبوبة بالمكان كانت منذ أقدم العصور صلة مجازية ورمزية، فهي تشبه بالأرض الخصبة، وقد استعار لها القرآن الكريم صورة الحرث والحرث فضاء زراعي ومكان للإخصاب، ومنه قوله تعالى: (نساؤكم حرث لكم...)^(٢).

وقد فضلت اختيار مصطلح (الأنسنة) بدلاً من (التشخيص)، لأن التشخيص بمفهومه البلاغي الدقيق يشمل الإنسان وغيره، كما أنني اخترت مصطلح (الفضاء) لأنه يشمل المكان في دلالاته المرجعية والتخييلية، ولكونه يتسع ليضم امتدادات المكان وحركة الإدراك الشعري، فللفضاء أبعاد غير مكانية كالارتفاع والانخفاض والاتساع والضييق والطول والعرض والقصر والكبير والصغر، وقد يضم عناصر تدل على أنواع المكان، فالنخل مثلاً جزء من الفضاء الصحراوي، وهو ليس مكاناً بل الواحة هي المكان، وكذلك البحيرة والنهر والجدول والبركة ليست أمكنة فقط بل هي فضاءات مائية، وقد سمى غاستون باشلار كتابه (شعرية الفضاء) لأنه يتحدث عن فضاء يمكن أن يتحول إلى مكان أو العكس، فالمدرسة مكان لكن الحياة داخل المدرسة فضاء، والبيت يمكن أن يكون مكاناً لكنه فضاء الأسرة والحيز الذي تتفاعل فيه أفرادها. والباب أو الجسر أو

(١) انظر استعارة مكان، عادل محمود، ط ١، بيروت - لبنان، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠ م.

(٢) سورة البقرة، الآية (٢٢٣).

المعبر فضاء لأنه يربط بين فضاءين أو ربما مكانين.

وإنّ القارئ المتمعّن لدواوين الشاعر السعودي محمد الثبيتي يلحظ توظيفه للفضاء في شعره بشكل لافت للانتباه، ولم يكتفِ الشاعر بتوظيف الفضاء فحسب، بل إنه استعار للفضاء صفات إنسانية تقذف في إدراك القارئ بأن الفضاء لم يعد جماداً ليس له قيمة، بل إن الفضاء الذي ينتمي إليه الشاعر فرد من أفراد الوطن الذي يعتز به وبأصالته وبتاريخه العريق، ونرى ذلك واضحاً حينما يستعير الشاعر للفضاء صفات إنسانية، يقول مخاطباً ذاته:

شاخت على ساعديه الطحالب^(١)

فكما استعارت لغة الخطاب اليومي (الرجل) من الإنسان والكائن الحيواني مطلقاً وأسندتها إلى الكرسي فقالوا: (رجل الكرسي)، فإن الشاعر المبدع تصوّر في إدراكه بأن (الماء إنسان)، إذ أسند (الشيخوخة) وهي من متعلقات الإنسان إلى (الطحالب) وهي عنصر من عناصر الفضاء المائي لوجود شبه بينهما، فكما أن (الشيخوخة) هي إحدى علامات تقادم العمر بالإنسان فكذلك (الطحالب) بالنسبة إلى الماء، مع ملاحظة أن الشاعر يرسل هذه الاستعارات بناءً على ثقافة المتلقي، إذ لا بد أن يشترك الشاعر مع المتلقي في إدراك صورة الصحراء حتى تنجح الاستعارة في إيصال معناها، وهذه العملية التشاركية هي لبّ النظرية التفاعلية في دراسة الاستعارة كما سأوضح ذلك في دراستي.

ومن أهم أسباب اختياري لهذا الموضوع هو أن إدراك الشاعر للموجودات

(١) انظر الديوان (الأعمال الكاملة)، محمد الثبيتي، ط ١، حائل - المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالاشتراك مع مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩م.

والأحاسيس والأفكار من خلال صور الفضاء المكاني ومتعلقاته المستعارة يكشف عن حقيقة العلاقات بين الأشياء في رؤية الشاعر^(١)، ويميط اللثام عن العالم الاستعاري الذي يستمد منه الشاعر صوره وأخيلته.

وموضوع أنسنة الفضاء حقل بحثي واسع، وقد تناولت قبلي الباحثة هيفاء الحمدان جانباً منه في دراسة بعنوان: (أنسنة الشوارع في الشعر السعودي المعاصر - عبدالله الوشمي نموذجاً - مقارنة سيميائية)^(٢). ومن المعلوم أن الشارع من الفضاءات الجديدة في الشعرية العالمية، لأنه من فضاءات الحرية والانفتاح على الآخر والتواصل الاجتماعي، ولم يكن في الثقافة القديمة سوى جسر رابط بين الفضاءات المغلقة. ولذلك جاء الاهتمام به بصفته رمزاً من رموز الحداثة الشعرية، حيث تلتقي الذوات المختلفة وتتفاعل وتتجاوز، وأذكر منها المطار والمحطة والحديقة العامة والميناء، والأماكن السياحية. أما ما يخص الشاعر محمد الثبيتي فإنني لم أعثر في خصوص دراسة شعره إلا على دراستين تناولتا إبداعه، الأولى دراسة الباحثة منى المالكي بعنوان: (عندما يحكي الثبيتي - دراسة نقدية للسردية الشعرية السعودية في الثمانينات)^(٣)، وهي دراسة تعني بالملامح السردية في شعره، أما الدراسة الثانية فهي للباحث علي الأمير، بعنوان: (الثبيتي يتلو أساير البلاد - الإيقاع ومقاربات المعنى في ترتيبه البدء - دراسة أسلوبية)^(٤)، وهذه الدراسة تجنح لدراسة النص دراسة أسلوبية بعيداً عن المنهج المتوخى في دراستي هذه، أما الدراسة

(١) انظر شعرية الفضاء الروائي، جوزيف إ. كيسنر، ترجمة لحسن الحمامة، ط٢، الدار البيضاء - المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م.

(٢) ينظر في ثبوت المصادر والمراجع.

(٣) السابق.

(٤) السابق.

الأكاديمية التي سُجلت في جامعة الملك سعود للباحث هادي أحمد زائري بعنوان: (تجدد النص الأدبي في المملكة العربية السعودية - الشاعر محمد الشبتي نموذجاً)، فإنني تواصلت مع الجامعة وأفادوني بأن الطالب لم يناقش الرسالة بعد، واطلعت على ورقة بحثية قدمها الأستاذ الدكتور عبدالله الفيقي في نادي الطائف الأدبي بمناسبة تكريم الشاعر محمد الشبتي، بعنوان: (الشبتي ذلك الصوت الحدائي الأصيل)^(١)، وهذه الورقة البحثية ركزت على الإيقاع وتحليل بعض القصائد تحليلاً وصفيّاً، ويوجد أيضاً مقال منشور في مجلة مكة الثقافية للناقد الدكتور عالي سرحان القرشي بعنوان: (الطاقة والتشكيل في تجربة محمد الشبتي الشعرية)^(٢)، وفي هذا المقال حلل الناقد بعضاً من نصوص الشبتي تحت عناوين اهتمت بذات الشاعر وعالمها من دون الإشارة إلى الاستعارة.

وقد رأيت أن المقاربة التداولية الإدراكية تمكّن الدارس من أن ينظر إلى هذه التجربة الشعرية بعين أخرى، وبأدوات تختلف عن تلك التي عالج من خلالها هذه المدونة الشعرية من سبقني إليها. وفعالاً، فقد استطاعت المقاربة التداولية الإدراكية في مختلف الآداب العالمية تحليل الاستعارة وفاق التفاعل الذي يحدث بين المتكلم والمتلقي، فالتداولية التي تهتم بدراسة استعمال اللغة^(٣) تكشف عن العملية الاستعارية بما هي نشاط لغوي تفاعلي، لأن الشاعر يرسل الاستعارة ليثبت للمتلقي - كما يقول عبد القاهر الجرجاني

(١) السابق.

(٢) السابق.

(٣) انظر القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر- آزيبول، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، ط٢، تونس، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٠م.

- أن هناك شبيهاً بين المستعار منه والمستعار له، أو بين العالمين اللذين استمدا منها، ومن المعلوم أن التداولية انفتحت على علوم جمّة، منها علم النفس الإدراكي، والإدراك هو: "عملية تجميع الانطباعات الحسية وتحويلها إلى صورة عقلية"^(١)، ومعنى ذلك أن إثبات الشبه بين المستعار منه والمستعار له الذي تكشفه التداولية لا يكفي ما لم يكن للشاعر والمتلقي انطباع حسي مسبق وصورة عقلية مخزنة في الذهن وفي الذاكرة الحسية عن المستعار له والمستعار منه، حتى تنجح الاستعارة في إيصال معناها.

ووفقا للمقاربة (التداولية الإدراكية) التي استعنت بها المعالجة موضوع بحثي، فقد جعلت الخطة على النحو الآتي:

المقدمة، وفيها:

- أهمية الموضوع، وأسباب اختياره.
- الدراسات السابقة.
- منهج الدراسة.
- خطة البحث.
- أهداف الموضوع.

التمهيد، وفيه:

- مكونات الفضاء المكاني في ذهن الإنسان.
- الاستعارة في الدراسات القديمة والحديثة.

الفصل الأول: الفضاءات المؤنسة ودلالاتها

(١) علم النفس المعرفي، رافع الزغلول وعماد الزغلول، ط ١، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان - الأردن، الإصدار الثالث ٢٠٠٩م.

المبحث الأول: الصحراء.

المبحث الثاني: المدينة.

الفصل الثاني: ملامح أنسنة الفضاء

المبحث الأول: الفضاء والملامح الجسدية.

المبحث الثاني: الفضاء وأحوال النفس.

الخاتمة، وفيها أبرز نتائج الدراسة.

ثبت المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

وتهدف دراستي هذه بعون الله إلى الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الموضوع، وهي: كيف يمكن للمقاربة التداولية الإدراكية معالجة الموضوع الشعري؟ هل اهتم الشاعر بالفضاء الذي اختاره اختياراً؟ كيف يمكن للفضاء الشعري أن تتضح معالمه مقارنة بالرواية وسائر الفنون القصصية؟ ما هي الفضاءات التي سلط الشاعر الضوء عليها، وما هي دلالاتها، وكيف غرس فيها رؤاه ووجهات نظره؟ هل الفضاء الشعري مطابق للفضاء الواقعي؟ هل الشعراء الرومنسيون يهتمون بالأنسنة أكثر من غيرهم، لأنهم يحاولون إرجاع المخلوقات النباتية والحيوانية إلى فضاء وجودي واحد يعيش الإنسان متفاعلاً معه؟ هل الاستعارة تدخل في النظام الذي حددته (البنوية) للغة؟ ما هي حاجية الصورة، وكيف تُثير الاستعارة الذاكرة، وكيف يُثبت الشاعر الشبه بين المستعار منه والمستعار له، وهل أنسن الفضاء؟ كيف فعل ذلك، ولماذا؟.

وتكمن الصعوبات التي اعترضتني أثناء إعداد الدراسة في رسم معالم الفضاء الشعري من حيث تحديد النوع ومتعلقاته وعناصره وفصلها عن الأنواع الأخرى، وفي استخراج (الاستعارة) من بين الفنون البلاغية القريبة منها مثل: (التشبيه، والمجاز المرسل، والكنائية)،

وكذلك في كشف متعلقات الإنسان الجسدية والنفسية التي تميزه من سائر الكائنات الحية، وقد حاولت تذليل هذه الصعوبات وتجاوزها ما أمكنني ذلك، وظلت صعوبات عديدة دون الحل، ولكن أسأل الله تعالى أن يمكنني من مجاوزتها في مراحل أخرى من البحث العلمي المستقبلي. إن تحليل أنسنة الفضاء في الشعر وفي الرواية وفي غيرها من الأجناس الأدبية عمل يحتاج إلى تظاهر علوم مختلفة: بعضها يتصل بعلم النفس الإدراكي، والآخر ذو صلة بالطبيعيات، وبمنظرة الإنسان إلى العوالم المحيطة به، وهو عمل يعتمد بشكل أساسي على إدراك العقل للموجودات، والمقدرة الذهنية على إيجاد الشبه بين الفضاء والإنسان الذي حاول الشاعر إثباته بالاستعارة. لذلك فإن هذا البحث بقدر ما يسعى إلى الإجابة عن أسئلة خاصة تتصل بشعر الشبيبي يفتح مجالات الدراسة الشعرية التي يمكن أن تتجاوز المناهج الإنشائية والأسلوبية التي لا تربط الصلة بين الإبداع وآليات التفكير البشري.

وختاماً أشكر الأستاذ الدكتور صالح بن الهادي رمضان الذي أرشدني وأعانني على تجاوز بعض الصعوبات، كما أشكر كلَّ مَنْ مدَّ لي يد العون من الأساتذة والأصدقاء.
والحمد لله ربَّ العالمين.

التمهيد

- ١- مكونات الفضاء المكاني في ذهن الإنسان.
- ٢- الاستعارة في الدراسات القديمة والحديثة.

١ - مكونات الفضاء المكاني في ذهن الإنسان

عدّ أرسطو المكان مقولة كبرى من المقولات العشر التي صنفها في كتابه المقولات (Categorias)، ذلك لأنه لحظ في تصنيفه للموجودات وحصرها لغوياً لاستخدامها في المنطق والجدل، أن جميع موضوعات التفكير والتكلم عند الإنسان تصاغ بالاستناد إلى إطار مكاني أي إلى موضع من المواضع (Topos)، وإلى جهة من الجهات، وهو ما سماه بالطوبيقا أو الطوبوس. واللغة الطبيعية في فكر أرسطو ومن جاء بعده من فلاسفة اللغة تصوّر مدرك للشيء، فالتكلم حينما يتلفظ بكلمة (شجرة) مثلاً فإنه لا يطلق صوتاً فارغاً من المعنى مثل صوت المطرقة، إنه يطلق كما يقول فرديناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" (صورة سمعية) لها بعد نفسي (سيكولوجي)، فهي ناتجة عن انطباع الموجودات الخارجية في أعضائنا الدهنية وقدراتنا الحسية، والملفوظ (شجرة) يتألف من (دال) وهو الصوت المجرد، و(مدلول) وهو ما يدل عليه الصوت (شجرة)، و(دلالة) وهي الصورة السمعية التي تظهر في عقل الإنسان بناءً على التفاعل الحاصل بين (الدال) و(المدلول)^(١)، كما أنه لا يمكن فصل الصوت (الدال) عن الفكر (المدلول)، وهما يشبهان "ورقة من النقود: فالوجه الباطن منها هو الفكر، والوجه الظاهر منها هو الصوت، ولا يمكن أن نحدث قطعاً في الوجه الباطن من الورقة دون أن نقطع في نفس الوقت الوجه الظاهر"^(٢).

(١) انظر محاضرات في علم اللسان العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة عبد القادر قيني، ط ١، أفريقيا الشرق، المغرب،

٢٠٠٨م، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) السابق ص ١٦٧.

والفضاء "Espace"^(١) هو أحد المدركات الحسية التي تحيل إليها اللغة، فمعجم أفعال الحركة يحيل على الفضاء الذي تنجز فيه الأعمال والأفعال الدالة على الحركة: (طار - حط - انطلق - جرى - خرج - دخل - سقط - ارتفع - اتسع - ضاق - وقع - سما - تسلق - نزل....)، والطبيعة تفرض بالتأكيد على النشاطات البشرية بعض الإلزامات: فالموائئ تنغرس على طول الأنهار وعلى شواطئ البحر، ونمط الزراعة يرتبط بالمناخ وبالأرض، والصناعة تنطلق غالباً من المناطق التي توجد فيها المناجم^(٢). إن طبيعة الفضاء تؤثر في لغة الإنسان ومعاجمه وثقافته وطريقة تفكيره، فإذا كان للبحر اسم واحد في مجتمع يعيش في الصحراء، فإن له أسماء كثيرة لدى سكان المدن الساحلية، وهو ينتج في المناطق التي يوجد فيه أنماطاً من المعاجم ومن الصيغ الفعلية والاسمية الدالة على امتداداته وفضاءاته: (أرخبيل - مضيق - مد - جزر - نوء...).

إنّ الشاعر أو الأديب بشكل عام حينما يحيل في النص إلى فضاء ما، فإنه يعتمد على "النموذج العقلي" للمعنى، وهو تصور داخلي لحالة الأشياء في العالم الخارجي، إذ يحاول العقل البشري من خلاله بناء الواقع وفهم الخيارات والتحقق من الفرضيات. وإنّ الكائنات البشرية وكذلك جميع الكائنات الحيّة الذكية تبني النماذج الداخلية للعالم على قاعدة من الإدراكات الحسية (النظر، السمع، الذوق، اللمس...)، ويتمخض عن

(١) اخترتُ مصطلح (الفضاء) لأنه يشمل المكان في دلالاته المرجعية والتخييلية، ولكونه يتسع ليضم امتدادات المكان وحركة الإدراك الشعري، فللفضاء أبعاد غير مكانية كالارتفاع والانخفاض والاتساع والضيق، وقد يضم عناصر تدل على أنواع المكان، فالنخل مثلاً جزء من الفضاء الصحراوي، وهو ليس مكاناً بل الواحة مكان، وكذلك البحيرة والنهر والجدول والبركة ليست أمكنة فقط بل هي فضاءات مائية.

(٢) انظر معجم العلوم الإنسانية، جان فرنسوا دورتيه وآخرون، ترجمة جورج كتورة، ط٢، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ٢٠١١م، ص١٠٠٩.

النماذج العقلية استدلالات تقود الإنسان إلى أفعال جديدة في وسطه الطبيعي والبيئي،
كما هو موضح في النموذج الآتي:

إدراكات حسية ← نماذج عقلية ← استدلالات ← أفعال جديدة^(١)

وإن الفضاءات التي يراها الإنسان في حياته كثيرة ومتنامية، ولا يمكن إحصاءها،
والفضاء نوعان: فضاء طبيعي وهو ما ذكرته، وفضاء اجتماعي، وهو بدوره نوعان خاص
وعام، ومن الخاص أذكر: البيت والغرفة والمكتب، ومن العام أذكر المدرسة والسوق
والمسجد والحديقة العامة والشارع. والفضاء في الأدب ليس فضاءً يُرى بالعينين فحسب
بل إنه فضاء متخيل ومحمّل بالقيم^(٢)، وهو فضاء متحرك وتخيلي تمثيلي، ولولا أن
سكنت محبوبة امرئ القيس فضاء (سقط اللوى) لأصبح فضاءً منسياً لا يبالي به أحد،
والطلل في الحياة الجاهلية دال على نهاية الحياة والرحيل، ولكنه ينبعث في الشعر فيصبح
دالاً على بداية الشعر أو الرحيل الداخلي في القصيد. لذا فإن الأدب ينجب فضاءً
اجتماعياً عاماً مرتبطاً بظروف وجوده وإنتاجه^(٣)، كما أن الفضاء في الأدب يساعد على
فهم النص، فحينما يصف الأديب منزلاً أو شقة لا يعني ذلك قيامه بعملية جرد
للأمكنة، بل يعني تحسيس القارئ بخاصية الإنسان الذي شكّل الفضاء الذي يحيا فيه

(١) انظر علم النفس الثقافي (هل النمو المعرفي متعلّق بالثقافة؟)، برتران تروادك، ترجمة علي مولا، ط١، دار الفارابي، لبنان،
٢٠٠٩م، ص ٢٨٠.

(٢) انظر التعبير عن الفضاء، ميشيل رامون، ضمن سلسلة (الفضاء الروائي)، ترجمة عبدالرحيم زحل، ط١، أفريقيا الشرق،
المغرب، ٢٠٠٢م، ص ٥٧.

(٣) انظر معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون وآخرون، ترجمة محمد حمود، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع، لبنان، ٢٠١٢م، ص ٨٠٣.

على صورته^(١)، وبرؤيته للمكان.

وقد قارن غاستون باشلار بين فضاء العش الذي تسكن فيه الطيور وفضاء المنزل الذي يسكن فيه الإنسان، فوجد تشابهاً في التفكير الهندسي بين الإنسان والحيوان، هذا التشابه دعا كثيراً من الشعراء إلى وصف منازلهم بأنها أعشاش^(٢)، خصوصاً الشعراء الرومنسيين الذين اهتموا بالطبيعة وفضاءاتها، وغدت أوصافهم في معظم الأحيان مشبعة كلياً بشبكة استعارية قوية^(٣). لقد استطاعت الاستعارة تحقيق الغاية الرومنسية التي تمنج الإنسان بالطبيعة من خلال التشابه بينهما على نحو ما سنجد عند الشاعر محمد الثبيتي^(٤). إن الفضاء صورة مادية روحية وعقلية لانتظام الموجودات في المكان، وهو نشاط ذهني يُنظّم بمقتضاه الإنسان مكونات المكان الحية المتحركة، وهو الإطار الذي ينزل فيه المتكلم الموجودات التي يريد التعبير عنها في مختلف الأفكار والمشاعر.

(١) انظر التعبير عن الفضاء ٤٦.

(٢) انظر جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط٦، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ٢٠٠٦م، ص ١٠١.

(٣) انظر التعبير عن الفضاء ص ٥٦.

(٤) على رغم أن الشاعر محمد الثبيتي بدأ بداية (كلاسيكية)، إلا أنه تحول بعد ذلك إلى شاعر رومنسي حدائني، فأول قصائده التي كتبها بعد معارضته لقصيدة شوقي هي قصيدة (التحرر قليلاً من أغلال الخليل)، ويتضح فيها التمرد على الأوزان الشعرية المعروفة والكتابة على الشعر الحدائني (شعر التفعيلة)، كما بث في شعره أفكاره ورؤاه الرومنسية على نحو ما سأوضحه في ثنايا هذه الدراسة بمشيئة الله.

٢- الاستعارة في الدراسات القديمة والحديثة

٢-١ الاستعارة في الدراسات القديمة:

من أبرز القضايا البلاغية التي شغلت النقاد قديماً في الخطاب الأدبي قضية (المجاز)، ففي الثقافة اليونانية القديمة عرّف أرسطو الاسم المجازي بأنه: "إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"^(١)، ومن ذلك أنه يجوز للمبدع أن يسمي الإنسان (أسداً) وهو الحيوان المفترس، لوجود شبه بينهما: مثلاً (الشجاعة)، وهذه العملية المجازية التي تقع في الخطاب الأدبي هي (الاستعارة)، وقد خصها أرسطو بالشعر والخطابة دون الأقوال الأخرى^(٢).

وقد لفتت (الاستعارة) انتباه البلاغيين العرب حينما تناولوا بالدرس قضية المجاز في القرآن الكريم وفي الشعر، فقد جعلها ابن رشيق القيرواني (ت. ٤٦٣) أفضل أنواع المجاز^(٣)، ومن البلاغيين المتقدمين الذي عرّفوا الاستعارة ووضعوا حداً لها أبو هلال العسكري (ت. ٣٥٩) في كتابه (الصناعتين)، فقد خصص لها فصلاً من فصول كتابه بعنوان (الاستعارة والمجاز)، يقول: "الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"^(٤)، ثم راح يسوق الأغراض التي من أجلها تُنقل العبارة عن موضع

(١) فن الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، ط ١، مصر، دار هلا للنشر والتوزيع، ١٤٣٥هـ، ص ٢٢٣.

(٢) انظر اللغة والخطاب ص ١٢٣.

(٣) انظر العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، سوريا، دار الجيل، ١٤٠١هـ، ص ٢٦٨.

(٤) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق علي البحايي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٠٦هـ، ص ٢٦٨.

استعمالها، ونلاحظ هنا أن أرسطو والعسكري وكذلك غالبية البلاغيين يتفقون على أن الاستعارة مجاز وهي عندهم نقل أو استبدال لمعاني الألفاظ لوجود شبهة بين المستعار له والمستعار منه.

ولعبد القاهر الجرجاني (ت. ٤٧١) رأي آخر طريف في الاستعارة تميّز به من بقية البلاغيين العرب، فقد وسّع هذا العالم تفكيره في الاستعارة حينما تحدث عنها في كتابه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، إذ يرى بأن الأصول الكبيرة لعلم البيان ويتفرع عنها محاسن الكلام هي: التشبيه والتمثيل والاستعارة^(١)، وعلى غير ما يراه البلاغيون الذين سبقوه فإن عبد القاهر يرى بأن الاستعارة ليست نقلاً لمعنى اللفظة لغير ما وضعت له في أصل اللغة، يقول: "تبين من غير وجه أن (الاستعارة) إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء"^(٢)، ومعنى ذلك أنك إذا أسندت اسم (الأسد) وهو الحيوان المفترس إلى (زيد) لوجود شبهة بينهما، فأنت لم تنقل اسم الأسد إلى زيد إنما ادعيت له الأسمية ادعاءً. ونلاحظ إذن أن عبد القاهر كأنما هنا تفتن إلى شيء غابت عنه عقول البلاغيين، وهو أن معنى الاستعارة معنى عقلي غير موجود في الألفاظ إنما تدركه الأذهان، يقول: "إن الاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ"^(٣).

ولجریان الاستعارة في القرآن الكريم وتنوع أنماطها وأشكالها فقد تعرض عبد القاهر كذلك إلى مسألة (التخييل) فيها يقول: "واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل،

(١) انظر أسرار البلاغة ص ٢٧.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ط ٢، مصر، مطبعة المدني، ١٤١٠هـ، ص ٤٣٧.

(٣) السابق ص ٤٤٠.

لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعتمد إلى إثبات شبهه هناك، فلا يكون مَحْبَره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: (واشتعل الرأس شيباً) [مریم: ٤]، ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهراً، إنما المراد إثبات شبهه^(١). وبهذا التحليل يكون عبد القاهر قد حسم الخلاف القائم بين العلماء حول وقوع المجاز في القرآن الكريم، فالاستعارة إذاً ليست تخيلاً إنما هي إثبات شبهه، فقول الله عز وجل: (واشتعل الرأس شيباً)، ليس المقصود وقوع الاشتعال في الرأس، إنما إثبات الشبه بين (الشيب) و(الاشتعال) لما لهما من سرعة الانتشار.

إن العملية العقلية التي يعتمد عليها الذهن في تحليل الصورة الاستعارية خاصة يشترك فيها جميع البشر في كل اللغات^(٢)، كما أن الاستعارة تتعدى الحدود الضيقة للألفاظ ومعانيها، وتفتح على العملية الإدراكية للذهن التي يقيم من خلالها الإنسان المقارنة بين المستعار له والمستعار منه لإثبات الشبه بينهما، يقول عبد القاهر: "أما (الاستعارة) فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدرکه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان"^(٣).

(١) أسرار البلاغة ص ٢٧٣-٢٧٤.

(٢) انظر السابق ص ٣٤.

(٣) السابق ص ٢٠.

٢-٢ الاستعارة في الدراسات الحديثة

تنوّعت مشارب الدراسين المحدثين في الاهتمام بالاستعارة، وكان لتطور الدرس البلاغي التداولي، ولعلم النفس الإدراكي أثر بعيد المدى في تطوير مبحث الاستعارة فوسعوا دلالتها ومجالها، وأدرجوا فيها الكناية والمجاز المرسل والعقلي وسائر أنماط أبنية المشابهة والمجاورة. وقد قدم ريتشاردز "Richards" مفهوماً جديداً في كتابه (فلسفة البلاغة)، فبعد أن نقل نصاً من كتاب أرسطو (فن الشعر) الذي قال فيه: "إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة"، وقال: "إن صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية التشابهات"، نقض ريتشاردز رأي أرسطو هذا المتضمن حصر الاستعارة في الخطاب الأدبي، إذ يرى "بأننا نعيش ونتكلم من خلال رؤيتنا للمتشابهات، ولولاها لما قيّض لنا أن نبقي"^(١).

ودخلت الاستعارة في الدراسات الحديثة من بوابة علم النفس الإدراكي، و(التداولية) التي لم تهتم بالنظام الداخلي الضيق للغة كما فعلت اللسانيات البنيوية، بل اهتمت بدراسة استعمال اللغة وبآثار المتخاطبين فيها^(٢)، لأن معنى الاستعارة في النشاط التواصل اليومي ليس حرفياً إنما يُفهم من خلال عملية التخاطب التي تحدث بين المتكلم والمستمع في ثقافة ما، فحينما يقول المتكلم للمستمع: أين فم البئر؟ فإن المستمع لديه تصور حسي مسبق مخزن في ذاكرته عن فتحة البئر، كما أن لديه تصوراً عن فم الإنسان، وأن لديه ثالثاً دلالة على العرف اللغوي الثقافي وهو تشبيه الفتحات بالأفواه. وعندما

(١) فلسفة البلاغة، آيفور أرمستر ونغريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، ط١، الدار البيضاء - المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م، ص ٩١.

(٢) انظر القاموس الموسوعي للتداولية ص ٢١.

أسند المتكلم الفم إلى غير ما هو له (البئر)، فإن ذهن المستمع يقوم بعملية عقلية سريعة يقارن فيها بين (الفم) و(الفتحة) لاكتشاف الشبه بينهما.

وعندما نستعمل الاستعارة في اللغة التخاطبية فإننا نُخرج المتشابهات من الذاكرة التي خزّنا بها المستعار له والمستعار منه لعمل المقارنة، ومن ثمّ إثبات الشبه بينهما، لذا فإن (التداولية) احتاجت إلى (علم النفس المعرفي)^(١) لتفسّر به العملية (الإدراكية) التي يخزن بها الإنسان الصور، والإدراك هو: "عملية تجميع الانطباعات الحسية وتحويلها إلى صورة عقلية"^(٢).

ولعل أهم كتاب ظهر في العصر الحديث وكان منطلق الدراسات التداولية الإدراكية في مجال بلاغة الصورة وخصّص لدراسة الاستعارة مستفيداً من (التداولية) و(علم النفس المعرفي) هو كتاب (الاستعارات التي نحيها بها) لجورج لاكوف "Lakoff" ومارك جونسون "Johnson"، فقد أعاد هذان الباحثان التفكير في الاستعارة بما هي معمار

(١) ذهب جورج ميلار إلى أنّ علم النفس التربوي ينبغي أن يهتم بمعالجة الرموز الذهنية وعمليات تحويل المعلومات إلى رموز، ويرى أنّ النظرية السلوكية تهتم بالحيط ولا تميّز في المنبّهات وردود الأفعال في ذلك بين الإنسان والحيوان، وتعمل العمليات الذهنية الداخلية لأنها تعدّ ذهن صندوقاً أسود لا يمكن فتحه، وهي لا تشغل إلا بردود الأفعال الظاهرة فلا تفيد علم النفس التربوي بشيء، فعلم النفس الإدراكي حقل معرفي يهتم باشتغال الذاكرة وبطاقتها التخزينية، وعمليات تنظيم المعلومات، أو الوحدات المعلوماتية وبناء الأطرّة المعرفية وتحويلها إلى نماذج ومناويل نفسية وثقافية. إنّ الدماغ البشري ينظم المعلومات ويحوّلها إلى رموز ويخزنها في أبنية. وهذه الأبنية الرمزية بصطلح على تسميتها بالتمثيلات الذهنية، فالنار في التواصل الشعري الجاهلي تتحول بواسطة الصورة الشعرية إلى رمز تمثله في الذهن مرتبط بالكرم والشهرة وبالبروز الاجتماعي وبالدفء والأنس، ويصبح طرازاً من أطرّة المعنى الشعري في الإدراك الاجتماعي. ويهتم علم النفس الإدراكي في مختلف المجالات المعرفية بطبيعة هذه التمثيلات. وتكوّن هذه التمثيلات الجسر الرمزي الرابط بين المحيط الخارجي والفضاء الذهني، ويستعمل الذهن في معالجة هذه التمثيلات لغة عامة تسمى لغة الفكر، وهي لغة متكوّنة من قضايا وجمل منطقية (إثبات - شرط - تقرير...).

(٢) علم النفس المعرفي ص ١١١.

ذهني ونشاط إنساني متداول في اللغة اليومية التي تدور على ألسنة الناس في جميع اللغات، وذهبا إلى أن الاستعارة ليست مرتبطة بالخيال الشعري وحده، كما أن معنى الاستعارة - وهو ما ذهب إليه عبد القاهر قبلهم - ليس منصباً على الألفاظ بل هو منصب كذلك على التفكير والأنشطة، كما أن نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية^(١)، لذلك فإن الإنسان حينما أراد الطيران استعار الطريقة التي يطير بها (العصفور) فصنع للطائرة جناحين حتى يطير مثله، غير أن اللغة هي أكثر الأنشطة البشرية استخداماً للاستعارة.

وقسم الباحثان الاستعارات في كتابهما إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول (استعارات بنيوية)، وتتأسس هذه الاستعارات على ترابطات نسقية داخل تجربتنا، ومثال ذلك أننا نتصور الجدال (العقلي) حرب، فنقول مثلاً: لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك، لقد هدمت حجته، إنه يُسقط جميع براهيني^(٢). والقسم الثاني (استعارات اتجاهية)، وهي التي ترتبط بالاتجاه الفضائي، مثل: (عالٍ - مستفل، داخل - خارج، أمام - وراء، فوق - تحت، عميق - سطحي...) ^(٣)، فنستعير هذه الاتجاهات ونقول على سبيل المثال: العزة فوق، والذلة تحت، أو كما يقول الشرطي مثلاً: المحرم تحت سيطرتي. والقسم الثالث (استعارات أنطولوجية)، وهي الاستعارات التي تمكننا من تعيين (Identify) تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فيصبح بوسعنا الإحالة عليها ومقولتها (Categorization) وتجميعها وتنظيمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقتنا،

(١) انظر الاستعارات التي نحا بها ص ٢١.

(٢) انظر السابق ص ٢١-٢٢.

(٣) انظر السابق ص ٣٣.

فيمكن لنا مثلاً اعتبار (التضخم) كيان نحيل عليه مشكلات المجتمع، فنقول: إن التضخم يخفض مستوى عيشنا، يجب محاربة التضخم، يقلقني التضخم كثيراً^(١).

وقد أدرج هذان الباحثان (التشخيص) ضمن الاستعارات (الأنطولوجية)، والتشخيص لديهما هو: "تلك الاستعارات التي نخصص فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصاً، وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية"^(٢)، ففي لغة الحياة اليومية يزخر المعجم بالمكونات الاستعارية التي تأخذ من الإنسان والحيوان العبارات الدالة على جزء من الجسم فتشخص بها المكان والفضاء مثل: بطن الوادي - ظهر السفينة - عين الماء - صدر البيت - فم البئر - رجل الكرسي، حتى فقدت هذه العبارات دلالتها الأولى واكتسبت بالأعراف التواصلية وتكرار الاستعمال دلالات كأنها حقيقية، وأصبحت شبيهة بالمسكوكات.

وقد تنبّه جورج لايكوف ومارك جونسون إلى أن هناك استعارات وضعية يتداولها البشر في أحاديثهم اليومية، وفي المقابل هناك استعارات إبداعية نجدها في الخطاب الأدبي^(٣)، وقد أطلق عليهما بول ريكور "Ricoeur" (الاستعارات الميتة والاستعارات الحية)، إذ يرى بأن الاستعارات الميتة مثل (أرجل الكرسي) ليست باستعارات بل هي

(١) انظر السابق ص ٤٥-٥١.

(٢) انظر السابق ص ٥٣، وما يهمني في دراستي هو (الأنسنة)، لأن (التشخيص) بمفهومه البلاغي الدقيق يشمل الإنسان وغيره.

(٣) انظر السابق ص ١٤٥.

عبارات تحمل رواسب تصور الإنسان للأشياء غير العاقلة^(١). وبعد مطالعتي لكتاب (دلائل الإعجاز) اكتشفت بأن عبد القاهر قد سبق علماء الاستعارة التداولية المحدثين بمئات السنين حول هذه الرؤية، يقول: "أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العاميَّ المبتذل كقولنا: (رأيت أسداً، ووردتُ بحراً، ولقيت بدرًا)، والخاصيَّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله:

وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ

أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها"^(٢)، لذا فإنني سأقتصّي في شعر محمد الثبيتي^(٣) الاستعارات الإبداعية فقط، ولن أهتم بالأنسنة التي دخلت في الأعراف اللغوية

(١) انظر نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، ط ٢، الدار البيضاء - المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م، ص ٩٣، وذكر الدكتور صالح رمضان في بعض دروسه بالمجستير، أن الترجمة الصحيحة للاستعارات "الميتة" أنها استعارات "نائمة"، لأن المتحدث قد يُجرك الاستعارة "نائمة" فتنشط.

(٢) دلائل الإعجاز ص ٧٤.

(٣) ولد الشاعر السعودي محمد بن عوض بن منيع الله بن عودة الثبيتي عام (١٣٧١هـ/١٩٥٢م) في قرية الشروط التابعة لمركز (لغب) في محافظة بني سعد جنوب الطائف، وهي منطقة جبلية على طريق اليمن، وقد نشأ وترعرع في أسرة عُرفت بالشعر، فجدّه (منيع الله) كان شاعراً ومن قبله جده (عودة) كان شاعراً معروفاً، وقد قرأ في مكتبة والده الشعر العربي القديم. غادر قريته ليسكن مع جدته في مكة المكرمة، وينتهي جميع المراحل الدراسية فيها، بدأت محاولاته الشعرية في السادسة عشرة من عمره عندما عارض بعض القصائد المعروفة لأحمد شوقي، وأول قصيدة كتبها (التحرر قليلاً من أغلال الخليل) نشرت في عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م)، ثم أصدر ديوانه الأول (عاشقة الزمن الوردية) عام (١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، ثم ديوان (تمجيت حلماً تمجيت وهماً) عام (١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ثم ديوان (التضاريس) عام (١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، وهذا الديوان يعد من أجمل الدواوين التي كتبها الشعراء السعوديون، ثم ديوانه الأخير (موقف الرمال موقف الجناس) عام (١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م). توفي رحمه الله في شهر صفر عام (١٤٣٢هـ/٢٠١١م)، انظر في كتاب (الثبيتي يتلو أسرار البلاد - الإيقاع ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء - قراءة أسلوبية)، علي الأمير، ط ١، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون بالتعاون مع نادي جازان الأدبي، ٢٠١٤م، ص ١٧-٢٧.

وأصبحت من الاستعارات النائمة المشتركة بين المتخاطبين باللغة العربية داخل الأدب وخارجه لأنها مما يشترك فيها الشاعر وغيره من المتكلمين باللغة العربية وبأعراف التواصل فيها.

ومن النظريات التي ظهرت في العصر الحديث وتُخصّصت لدراسة الاستعارة نذكر (النظرية التفاعلية)، وسأكتفي من هذه النظرية بمقاربة ماكس بلاك "Max Black".

وتمثل مقاربة ماكس بلاك القاعدة المنطقية الإدراكية للاستعارة، وجوهر هذه النظرية قام على ثلاثة شروط، الأول وجود لفظ استعاري يسميه بلاك "المركز" أو "البؤرة" (Focus)، والثاني وجود بنية تلفية يسميها الإطار "Frame" يدرج فيه المضمون الدلالي، والشرط الثالث سياق الاستعمال حيث إنه يخصص ويدقق الظروف الملائمة لإنتاج الرسالة^(١)، وسأحاول الاستفادة من هذه النظرية في دراسة الاستعارات التي أنسن بها الشاعر محمد الشبتي الفضاء.

ومن النظريات الحديثة التي تفيدنا كذلك في دراسة أنسنة الفضاء (النظرية الطرازية)، وهي نظرية تحاول استدراك هنات كثيرة وقعت فيها التداولية اللسانية سواء في مدرسة أكسفود أو البلاغة الجديدة عند برلمان، أو غيرها. وقد عرف لايكوف الطراز بأنه "المقولة التي تعبر عن الشيء أكثر من غيرها"^(٢)، ففي المملكة العربية السعودية تُعبّر

(١) انظر بنية الصورة في شعر المتنبي (دراسة إنشائية)، المنجي القلفاظ، ط ١، صفاقس - تونس، مكتبة علاء الدين، ٢٠١٠م ص ٢٩.

(٢) السابق ص ٤٦.

(النخلة) مثلاً عن جنس (الأشجار) أكثر من شجرة (التوت)^(١)، بينما قد تنهض هذه الأخيرة بوظيفة (الطراز) في ثقافة أخرى، ويعبر (الجمل) عن قيمة الصبر أكثر من أي مخلوق حيواني آخر. فالإنسان حينما يريد تشبيه شيء بشيء ما فإنه يعود إلى الذاكرة التي خزّن بها مجموعة المدركات الحسية (الأطرزة) للتمثيل عليها.

ويعتقد كثير من الناس بأنّ الانفعالات مجرد مشاعر ليس لها تصور عقلي، إلا أن لايكوف "Lakoff" وهو متأثر بعلم النفس الإدراكي يرى عكس ذلك، إذ توجد في رأيه للانفعالات الإنسانية بنية تصويرية شديدة التركيب والتعقيد، وهي مجموعة المدركات الحسية، فالغضب مثلاً مجرد انفعال، ولكننا إذا أردنا تصور الغضب فإن الاستعارة ستولّد لنا عدداً هائلاً من الألفاظ التي نتصور بها الغضب، على سبيل المثال:

- فقد برود أعصابه.
- إنها تنظر إليّ شزراً.
- كادت أعصابي تنفجر.
- إنه يرغي ويزيد.
- إنك تجعل دمي يفور.

وليس لهذه الألفاظ معنى حقيقي، بل هي على العكس من ذلك، إن لهذه الألفاظ انتظاماً تصويرياً متناسقاً مؤسساً لجميع تلك العبارات، وهو في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية

(١) احتلت النخلة أقوى (طراز) استعار له الشاعر محمد الشبتي صفات إنسانية، وسأبين ذلك بمشيئة الله في فصل (ملاحم أنسة الفضاء).

وكنائية^(١).

لقد اهتمت الدراسات التداولية الحديثة بمصادر الاستعارة وأنماطها وأطرزتها، وحاولت فهمها من خلال الأعراف الثقافية، ومن جهة تصور المجتمع للعلاقات بين المشبهات والمشبه بها، ومن هذه الجهة استفادت الدراسات الشعرية، لأن أغلب الشعر يستغل تلك الأعراف الثقافية ليوحي بعدد لا يحصى من المعاني والدلالات.

(١) انظر نساء ونار وأشياء خطيرة ص ٣١٥-٣٤٦.

الفصل الأول

الفضاءات المؤسنة ودلالاتها

المبحث الأول: فضاء الصحراء

المبحث الثاني: فضاء المدينة

مدخل:

يرى علم النفس المعرفي أن العملية الإدراكية - أي إدراك المتكلم للموجودات التي يتحدث عنها وأسلوب تفاعله معها - تمر بثلاث مراحل، الأولى: **المرحلة الحسية** التي نرى بها أشياء جديدة للمرة الأولى، ويحاول العصب البصري في هذه المرحلة تحليل درجة الإضاءة والألوان والحركات والأصوات والملمس، والأحجام والأطوال والأعراض، وكل ما يتصل بالطبيعة المادية للمُدرك. وفي هذه المرحلة يقسم الإنسان وهو يدرك الأشياء المدركات في المكان والزمان والهيات ويقطعها بحسب اهتمامه بها أو تفاعله معها، فنحن عندما نريد الدخول إلى بيت في منتصف الشارع نركز نظرنا على الجزء المؤدي إلى ذلك البيت دون القسم الذي لن نصل إليه أو لا يهمنا الوصول إليه. والمرحلة الثانية: **المرحلة الإدراكية** التي يحاول فيها الدماغ رسم شكل معين أو صورة مرتبة ومنسقة ومبسطة للشيء المدرك وتخزينها في الذاكرة والبحث عن المقولة الذهنية التي نضعها فيها لنستعيدها متى احتجنا إليها، أما المرحلة الثالثة فهي: **المرحلة المعرفية** التي يُطلق فيها المتخاطبون اسماً **دالاً** على المدرك **المدلول**، وقد يكون الاسم مستعاراً لوجود شبه بين صورة المدرك وصورة المستعار منه^(١).

وتسمح **المرحلة المعرفية** بإدراك الفضاء الواسع عبر الألفاظ الدالة على أجزائه، ففي الشعر العربي القديم **الكلاسيكي** دلّ (الطلل) على فضاء المحبوبة الذي يكون له في الغالب وجود حقيقي وفاق الأعراف والتقاليد الشعرية التي ينتظرها - في ذلك الوقت -

(١) انظر معجم العلوم الإنسانية ص ٣٠-٣٢.

أفق توقع الجمهور، وفي الشعر الرومنسي يُجزئ الشاعر داخل حلم اليقظة^(١) وبشكل أدق فضاءاته التخيلية التي يكسر بها أفق توقع المتلقي، إذ يُطلق العنان لإدراكنا كي نلج عبر المتعلقات المتشظية من الفضاءات إلى أحلام يقظته. إن تجزئة الفضاءات على هذا النحو سمة من سمات الإدراك الشعري، وعلى العكس تماماً يتسع الفضاء في الرواية الواقعية ليضم أدق التفاصيل التي تُشكّل فضاءً واقعياً قد يكون له وجود حقيقي، مع المحافظة على أحكام الجنس الأدبي وشرطه التخيلي سواء أكان في الشعر أم في الرواية أو في غيرهما من الأجناس الأدبية.

ولكن الأسئلة المهمة التي يجب أن يطرحها المرء في هذا السياق هي: هل يدرك المتخاطبون الفضاء كما يبدو على حقيقته؟ هل النماذج العقلية المدركة للفضاء في ذهن الشاعر بوصفه باثاً مطابقة لنماذجنا بوصفنا متلقين؟ وهل يستطيع الشاعر تمرير وجهة نظره واعتقاداته في الفضاء المدرك؟ إننا نختلف على - سبيل المثال - ونحن أبناء الصحراء في تحديد لون الرمال، فيرى البعض أنها تميل إلى الحمرة، بينما قد يرى آخرون أنها تنزع إلى الشقرة^(٢)، ونستنتج من هذا الاختلاف أن الشيء الذي نراه ليس بالضرورة أن يكون كما يبدو على حقيقته، فالفضاءات التي أدركها الشاعر ليست فضاءات حقيقية، إنها

(١) حلم اليقظة هو حالة نفسية تمنح الشاعر - الرومنسي بشكل خاص - لحظةً آنيةً من لحظات التفكير العميق وبجلاً أوسع للخيال ليحقق فيها أمنياته ويثبت صحة اعتقاداته، انظر حول مفهوم (حلم اليقظة) في كتاب (شاعرية أحلام اليقظة)، لغاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، ط ١، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ص ١٣-١٩.

(٢) انتشرت صورة في أجهزة الهواتف الذكية ومواقع التواصل الاجتماعي - قبل فترة قريبة - لفستان أثارت ألوانه عجب الناس، فقد رآه بعضهم (أبيض وذهبي) وأنا منهم، بينما رآه آخرون (أزرق وأسود)! وهذا دليل قاطع على أن الشيء الذي نراه ليس بالضرورة أن يكون كما يبدو على حقيقته.

فضاءات ذهنية كما يقترح جيل فوكونياي "Fauconnier Gilles"^(١)، فإذا استطاع الشاعر عندما يؤنسن الفضاء - كما سنرى - أن يثبت التشبيه الذي أثاره في إدراكنا، فمعنى ذلك أن فضاءاته الذهنية وفضاءاتنا - التي افترضنا أو احتملنا أنها تُشابه فضاءات الشاعر - تطابقت أو تقاربت في ذلك وصورت الشيء كما يبدو على حقيقته^(٢).

وبعد اطلاعي على الدواوين الشعرية لمحمد الشبتي تبين لي وجود فضاءين ذهنيين تخيليين^(٣) مختلفين، وهما: (الصحراء، والمدينة)، وبحركة الإدراك الشعري ومن خلال العناصر الفضائية - التي جزأت الفضاء واستدللت بها على نوعه - استطعت فصل هذه الفضاءات بعضها عن بعض لوجود اختلاف في دلالات توظيفها حسب استعمال الشاعر لها ووجهة نظره واعتقاداته نحوها، ولحظت أن هناك صراعاً خفياً بين هذين الفضاءين، وهذا الصراع يتشكل في الأنسنة ومجالاتها.

(١) انظر الفضاءات الذهنية، جيل فوكونياي، تعريف منصور الميغري، ضمن إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط ١، تونس، منشورات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ٢٠١٢م، ج ١ ص ٣٨٧-٤١٦.

(٢) انظر حول مفهومي الفضاء (المحتمل) و(المطابق المولّد) في كتاب (شعرية الفضاء الروائي) ص ١٠١-١٩٣، وسأوضح في ثانيا الدراسة كيف يمكن للشاعر أن يولّد من الفضاء دلالات ثم يستعير لها متعلقات الإنسان فيؤنسنها، وكل ذلك هو تفاعل إدراكي يحدث في أذهاننا.

(٣) بالمعنى الأرسطي الذي يرى بأن "الألفاظ تقوم على محاكاة الأشياء"، أي تماثلها وتحاكي حقيقتها، انظر في كتاب الخطابة لأرسطو، ترجمة عبدالقادر قنيني، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٨م، ص ١٨١.

المبحث الأول: فضاء الصحراء

مدخل:

من المعروف أن فضاء الصحراء هو الفضاء الذي تمتد به الطبيعة الجغرافية لموطن الشاعر محمد الثبيتي (المملكة العربية السعودية)، وبعد الثورة الصناعية بنى الإنسان (ما بعد الكلاسيكي) البيوت، ومدَّ الشوارع فوق الطبيعة الأصلية، ولكن لا تزال هذه الطبيعة التي كَيّفها الإنسان كما يريد عالقة ذهنه، بل أصبح لها قيمة معنوية ورمزية، وصارت مكوناً من مكونات الذاكرة الثقافية، وقد تنبه بعض النقاد المهتمين بالأدب السعودي الحديث إلى عودة بعض الشعراء إلى توظيف هذه الطبيعة في أشعارهم وشوقهم إلى أصولها، وأن الصحراء أصبحت (ثقافة) يعلن فيها الإنسان عن "بقائه في عالم الريح والرمل والمطر الشحيح، وعن حبه لذلك البقاء وقبوله لتحدياته، والثقافة أيضاً هي محصلة الرغبة الإنسانية الدفينة في أنسنة الطبيعة، وملء فضاء اختلافها بألفة الوجود"^(١).

ولقد حاول اللغويون في معاجمهم تحديد المعالم التي تُميّز فضاء الصحراء من غيره، فجاء في لسان العرب: "الصحراء من الأرض: المستوية في لينٍ وغِلظ دون القُفِّ. وقيل هي: الفضاء الواسع، زاد ابن سيده: لا نبات فيه"^(٢)، ولكن المعضلة المعرفية وقفت أمام اللغويين فلم يستطيعوا تحديد إدراكنا لفضاء الصحراء الذي تتغير معالمه حسب دوران الفصول السنوية والمناخ وأحوال الطقس، ألا ترى أن أرض الصحراء قد تكون غير

(١) ثقافة الصحراء، سعد البازعي، ط٢، الرياض - المملكة العربية السعودية، مكتبة العبيكان، ١٤١٢هـ، ص٣٣.

(٢) انظر حول مادة (صحرا) في كتاب لسان العرب لابن منظور، ط١، لبنان، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ج٤ ص١٦.

مستوية بفعل الرياح وتراكم الرمال؟ كما قد تخرج بعض النباتات بعد هطول الأمطار؟ لذا فإنه يصعب تحديد دلالات المعاجم لاختلاف إدراكنا للصحراء وطبيعتها، وسنرى في هذا المبحث كيف أدرك فضاء الصحراء في الخطاب الشعري وما دلالاته؟

١-١ الصحراء والإدراك الشعري

أشرت في مدخل هذا الفصل إلى أن تجزئة الفضاءات عبر الألفاظ الدالة عليها سمة من سمات الإدراك الشعري خصوصاً لدى الشعراء الرومنسيين في أحلام يقظتهم، وقد ذكر غاستون باشلار أن الشاعر (الحالم) الذي يتصور الكون في شعره "هو في عالم وصور أخرى تلد من الصورة الأولى، تتجمع، تتألف بتألف بعضها البعض. والصور لا تتناقض قطعاً، فحالم العالم لا يعرف تجزئة كينونته. أمام كل فتحات العالم، يتبع مفكر العالم قاعدة التردد، فمفكر العالم هو كائن التردد"^(١)، أي لا يمكن أن يكون الشاعر إلا في عالم واسع، وأن الصورة الواحدة التي جزأت فضاء ما تتجمع مع صور أخرى في ذهن المتلقي فتشكل عالم الشاعر الحالم، كما أن الألفاظ الدالة على الفضاء عبارة عن فتحات نلج منها إلى العالم الذي تصوره الشاعر. وقد يذكر الشاعر مكونات فضائية فتستدعي في ذهن القارئ فضاءات أخرى لم يذكرها الشاعر.

ومن الألفاظ التي جزأت فضاء الصحراء في الخطاب الشعري عند محمد الثبيتي النخلة، وقد ذكرها في مواضع كثيرة من شعره، يقول مخاطباً ذاته:

(١) شاعرية أحلام اليقظة ص ١٥١.

ستموت النسر التي وشمتم دمك الطفل يوماً

وأنت الذي في عروق الثرى نخلة لا تموت^(١)

فقد جعل الشاعر ذات الإنسان تتماهى والنخلة، وهي الشجرة الضاربة جذورها في الصحراء وفي تاريخ المخيال العربي، وقد دلت النسر التي تطير في السماء وصورة النخلة وعروق الثرى على فضاء الصحراء، ويمكن أن تنبت النخلة في المدينة وعلى أطراف الشوارع، ولكن النخلة التي لا تموت في عروق الثرى هي نخلة نبتت في الجفاف، وامتدت جذورها تحت رمال الصحراء التي لا تُسقى إلا بماء المطر.

ويقول الشبيبي في قصيدة أخرى مصوراً النخلة التي تثبت وجودها في فضاء الصحراء:

نخلة طوقت بجداولها الماء والشمس

باحث بأسرار قامتها للهواء^(٢)

إن هذا النص بما يحمل من ألفاظ ركبها الشاعر من فضاءاته الذهنية، أثار به صوراً تراكمت في أذهاننا لا ينفصل بعضها عن بعض، فتصورنا بها أن هذه النخلة كما لو كانت ماثلة أمام أعيننا، فالنخلة التي طوقت بسعفها خطر الماء وحرارة الشمس واندفاع الهواء هي عناصر فيزيائية دلّت على فضاء الصحراء. والعبارات الثلاث "طوقت وجدائل وباحث" تقدّم مشتركة معجماً فيه استعارة لفعل الأثنى الدال على الحنان والتواصل العاطفي.

(١) الديوان ص ٩.

(٢) السابق ص ١٥٠.

وقد سمّي الشاعر أحد أهم دواوينه الشعرية (التضاريس)، وفي القصيدة الأولى من هذا الديوان التي جعل عنوانها (ترتيلة البدء)، استهلّ بمطلعٍ صرّح فيه بأنه عزّاف لفضاء الصحراء، يقول الثبيتي:

جئتُ عزّافاً لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد^(١)

إن في هذا التصريح وفي مستهل ديوان التضاريس إشارة يستدل بها القارئ على اهتمام الشاعر بتوظيف الفضاءات في شعره، خصوصاً فضاء الصحراء الذي ينتمي إليه ومتلقي شعره انتماءً تواصلياً عاطفياً.

وإضافة إلى هذا الفضاء الذي لا يرتبط بزمن معين تبين لي بعد الاطلاع على كامل دواوين الشاعر أن هناك فضاءً صحراويّاً مرجعياً مرتبطاً بالزمن العربي القديم، يقول الثبيتي:

كان يتسلق ذراعيكِ المشرعتين

للربيع والقوافل^(٢)

وحسب سياق النص فإن (كاف) الضمير عائدة على الشجرة، وقد دلّ الربيع على فضاء الصحراء، ولكنها صحراء ليس لها وجود حاضر في زمن الشاعر، فالقوافل تعيدنا عبر الذاكرة المعرفية القديمة إلى زمن بعيد سارت في فضاء صحرائه الجمال بدلاً من

(١) السابق ص ٥٩.

(٢) السابق ص ٣٢٥.

السيارة والطائرة، ومن هذه الفضاءات أيضاً التي تصور بها الشاعر الزمن العربي القديم،
قوله:

أيها النخل
يغتابك الشجر الهزيل
ويذمك الوتد الذليل^(١)

فقد دلَّ (الوتد) على الخيمة التي تُغرس أوتادها في رمال الصحراء، وقد كانت في الزمن
الماضي مسكناً للأعراب بدلاً من البيوت، كما تصور الشاعر في إحدى قصائده بأنه
أعرابيٌّ راكب فوق فرسه التي تناصبه غوايات الرمال بدلاً من سيارته، يقول:

فرسٌ تناصبي غوايات الرمال
كسرتْ حدودَ القيظ.. واتجهت شمال
أرقيت عفتها بفاتحة الكتاب
قبلتها..
فاهتز عرش الرمل وانتشرت قوارير
السحاب^(٢)

وتسمح حركة الإدراك الشعري بتصور الفضاء الذهني من خلال الألفاظ التي تدلُّ
على طبيعته، يقول الثبيتي:

أرض عذراء مهددة بالخصب^(١)

(١) السابق ص ١٨.

(٢) السابق ص ٧٧.

إن فضاء الأرض واسع يضم الصحراء والمدينة كليهما، ولكن دلت كلمة (عذراء) - المستمدة من سجل غزلي أو على الأقل إنساني - على أنها أرض طبيعية لم تخطُ فوقها أقدام الإنسان، كما دلت كلمة (الخصب) على أنها أرض حان الوقت لتستقبل المطر فتُربع وتُزهر، وتحدث هذه الظواهر الطبيعية غالباً في فضاء الصحراء.

ومن الظواهر الطبيعية التي تكون نافذة أو فتحة نُطلُّ منها على فضاء الصحراء (السراب)، يقول الثبتي:

رقت له تلك المسافات التي

تهوى أكاذيب السراب^(٢)

فالسراب هو أحد العناصر التي يتشكل بها فضاء الصحراء الجاف الذي يدفع سكانه إلى البحث عن الماء المفقود، والتطلع إلى كل ما هو لامع كالماء، كما يدفع في الوقت ذاته إلى قراءة لغة البروق، يقول الشاعر:

فتنتشي لغة البروق^(٣)

فنشوى لغة البروق دلت على فضاء الصحراء التي تنتظر ماء المطر لتجدد به حياة الأرض وما حوت من نباتات وسائر الكائنات الحية بما فيهم الإنسان والحيوان.

ويضم الفضاء أيضاً العناصر العلوية التي تنتصب فوق سطح الأرض، مثل:

(١) السابق ص ٣٢١.

(٢) السابق ص ٢٥٨.

(٣) السابق ص ١٦.

الكواكب والنجوم والشمس والقمر، ولكن هذه العناصر قد تظهر في فضاء الصحراء وغيره من الفضاءات، لذا فقد حاولت تعيينها داخل الفضاءات التي يوحي بها النص الشعري، ومن هذه العناصر العلوية التي تصورها الشبيبي داخل فضاء الصحراء (النجوم) يقول:

وقامت الجوزاء بين النخل سافرة^(١)

لقد حاول الشاعر في فضائه الذهني أن يرسم صورة يجمع فيها بين العناصر الفضائية السفلية والعناصر العلوية، وقد دلت كثافة النخل على أن النجم المشع الذي لا يمكن إدراكه منفصلاً عن السماء والمعروف باسم (الجوزاء) تصوره الشاعر داخل فضاء الصحراء.

وهكذا استطاع الشاعر بوصفه باثاً أو مرسلأً أو مخاطبأً وباعتماده على الفضاءات الذهنية أن يغوص في أحلام يقظته ليرسم في أذهاننا عبر اللغة الشعرية صورة النحلة (الرمز) التي تلتف حولها الرمال الجافة والرياح العاتية والنجوم الوضآة، وهي بلا شك عناصر فضائية لا تنفصل عن فضاء الصحراء، كما أثار في الوقت ذاته ذاكرة ثقافية عربية أصيلة عمرها مئات السنوات، خُزنت فيها صور القوافل والخيول، وهذه الصحراء التي تصورها الشاعر وإن كان لها وجود واقعي فتظل واقعيته من زاوية نظره وإدراكه هو، وسيحملها ويوظفها ويبثُ فيها دلالات تعكس أفكاره ورؤاه.

(١) السابق ص ٤٨.

١-٢ دلالات إدراك فضاء الصحراء

يُمكن لنا أن نعدّ الشعر الرومنسي (الحدائي) في مختلف التجارب والمذاهب الفرعية شعراً غنائياً من الدرجة الأولى، لأن الشاعر الرومنسي غالباً ما يستخدم في شعره ضمير المتكلم المفرد^(١)، والشعر الغنائي في أبسط تعريفاته هو: "التعبير عن الإحساس الشخصي"^(٢)، لذا فستظهر شخصية الشاعر المفكر باستخدامه ضمير المتكلم المفرد بخلاف الرواية التي تعدد فيها أصوات الشخصيات، ويختفي خلفها صوت الراوي، كما سيتمكن في الوقت ذاته من التعبير عن إحساسه الشخصي منفلاً من القيود (الكلاسيكية) العقلانية التي يتحكم بها المجتمع. إن الشاعر الرومنسي الذي يريد أن تقوده (أناه) فيكون حراً طليقاً مثل الطفل يتوق إلى فضاء طبيعي لم يدنسه عقل الإنسان، لذا فإنه يستعمل ويوظف أحد الفضاءات الطبيعية ليبتئ فيها أفكاره ورؤاه.

ولكن إذا اختار الشاعر فضاءً طبيعياً ما، فلمَ اختاره دون سائر الفضاءات الطبيعية، وما دلالاته؟ ولم يُسلط الضوء على بعض العناصر الفضائية التي نتصور بها كامل الفضاء دون بعض؟

يرى الشاعر محمد الشيتي من وجهة نظره واعتقاده أن فضاء الصحراء إنسان^(٣)، وقد اختاره دون سائر الفضاءات لأنه الفضاء الذي ولد وترعرع فيه، وهو الفضاء المنغرس في

(١) انظر نظرية الأدب، رنيه وليك وآستنوآن، تعريب عادل سلامة، ط١، الرياض، دار المريخ، ١٤١٢هـ، ص٣١٦.

(٢) نظرية الأنواع الأدبية، لامبي سي فينست، تعريب حسن علوان، ط١، مصر، منشأة المعارف، ١٩٧٨م، ص١٣٦.

(٣) سآبين - بمشيئة الله - في فصل (ملامح أنسنة الفضاء) متعلقات الإنسان التي استعارها الشاعر ليؤنسن بها فضاء الصحراء والمدنية، وسأحلل الاستعارات الشعرية كاشفاً وجه الشبه الذي حاول الشاعر إثباته بين الطرفين، لذا فإنني سأستخرج وأحلل في هذا الفصل بعض الدلالات الفضائية التي استعار لها الشاعر متعلقات الإنسان.

ذهنه وذهن متلقي شعره بما يحمل من رمال وأشجار وجمال وخيول، وما تحمل سماؤه من شمس حارقة كواكبها بارقة، وهو في لاوعي الشاعر الأصل الترابي الذي أنجبه، فيشتاق سكان هذا الفضاء إلى سحب مملوءة بالمطر تنبئ بقدمها البروق، فيخرج الربيع وتضحك الأزهار، فما يُحزن الصحراء حين تجفّ ويقلّ بها القطر يجزنه لأنها منه وهو منها، يقول الشبيبي في قصيدة (أيا دارَ عبلة عمتِ صباحاً):

كأني لم ألقَ في ماء دجلة

والنيل

حزن الصحاري^(١)

فقد عانى الشاعر ما تُعانيه صحراؤه من الجفاف وقلة الماء، وهذه المعاناة لم يعيش في كنهها سكان الفضاءات المائية، إذ رمز للعراق ومصر من خلال (دجلة والنيل)، إنه يستحيل على أحدٍ سوى الشاعر وسكان الصحراء الإحساس بها وتصور أفراسها وأحزانها. إنه يريد أن يقول: (نحن الصحراء) و(الصحراء نحن).

ولا تخلو (النخلة) في جميع دواوين الشاعر محمد الشبيبي من استخدام تقنية (التبئير)، فقد سلّط الضوء عليها في مواضع كثيرة من شعره، فهل كان يفعل ذلك صدفة؟ الجواب في تقديري هو أنه لم يكن يفعل ذلك صدفة، كلا بل كان يتعمّل ذلك تعملاً. إن الشجر والنبات الصحراوي (جنس) يضم أنواعاً كثيرة، منها: (الخزامى، والرمث، والأرطى، والحرمل، والشيح، والقيصوم، والطلح) وغيرها من الأنواع، ومن هذه النباتات ما يدلّ على الصمود والصبر على العطش، وتوفير الظل للإنسان، فما الداعي إلى

(١) الديوان ص ١٨٧.

تسليط الضوء على (النخل) وحده؟ سيجيب عن ذلك الشبتي بنفسه، يقول مخاطباً النخل:

أيها النخل

يغتابك الشجر الهزيل

ويذمك الوتد الذليل

وتظل تسمو في فضاء الله

ذا طلع خرافيّ

وذا صبرٍ جميل^(١)

إن الشاعر في هذا النص لا يُبَيِّنُ النخل فحسب، إنه يصنع مقارنة ويثبت قيمة^(٢)، وهي قيمة رمزية بلا شك، قيمة النخل بالنسبة إلى الصحراء التي أخرجته وتزينت به، وقيمه بالنسبة إلى الشاعر الذي عاش معه في فضاء واحد، فالمقدمة أو القضية الأولى التي قدحها الشاعر عبر التواصل الشعري هي أن الشجر (أي جنس الأشجار) هزيل عدا النخل من وجهة نظره، أما الثانية فهي أن الوتد - وهو العنصر المادي الذي يغرسه الإنسان في فضاء الصحراء - ذليل أمام حرية النخل، لذا قال: (تظل تسمو في فضاء الله) رداً على الشجر الهزيل والوتد الذليل اللذين لا يستطيعان السمو في فضاء الله

(١) السابق ص ١٨.

(٢) قيمة الشيء بالنظر إلى الاهتمام الذي نوليّه إياه، والقيمة الذاتية للشيء هي الصفة التي تجعل شيئاً ما مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد أو طائفة معينة من الأشخاص، أما القيمة الموضوعية فهي ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقاً للتقدير، انظر معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، ط ١، تونس، دار الجنوب للنشر، ٢٠٠٤م، ص ٣٦٩-٣٧٠.

كالنخل، واقتضى القياس^(١) بين النخل وهذين العنصرين الفضائيين أن تكون النتيجة هي أن النخل أفضل منهما، ألا ترى أنه قال: (ذا طلع خرافي) أي يطعم سكان الصحراء تمرّاً لذيذاً طعمه، و(ذا صبر جميل) أي تظللهم وتطعمهم على رغم قلة الماء وحرارة الشمس التي تموت منها بعض الأشجار والنباتات (كالخزامى مثلاً). إن الشاعر باعتماده على الفضاءات الذهنية استطاع توظيف دلالات الفضاء التي حاولت استخراجها ليثبت فيها اعتقاداته عبر استراتيجيات تداولية حجاجية، وهذه الاعتقادات التي حاول إثباتها "حقائق ثقافية تعاقدية ذات قيمة أنتروبولوجية أكثر مما هي حقائق كونية"^(٢)، فكون النخل هو الأفضل لأنه يمدنا بالتمر على رغم وجود أشجار ونباتات صحراوية أخرى تمدنا بالثمار، لا يعني ذلك أن هذه الأفضلية حقيقة كونية مطلقة عامة، بل لأن التمر له ارتباط بالأوامر الدينية النبوية التي دفعت المسلمين إلى الاهتمام بالنخل.

ولقد منحت العناصر الفضائية الصحراوية الشاعرَ دلالات كثيرة استخدمها على مختلف مستويات التخاطب، سواء الخطاب المرسل من الشاعر إلى المخاطب الداخلي أو المروري له في النص (المحبوبة أو الذات مثلاً)، أو المخاطب الخارجي وهو بلا شك القارئ، ويُفترض حتى يُفهم الخطاب حسب سياقاته أن تكون العلامات أو الدلالات التمثيلية التي يستعين بها الشاعر من فضاء الصحراء متداولة بين المتخاطبين في فضائهم الاجتماعي والثقافي، أو على أقل الأحوال يفترض أن تكون الدلالات معارف وتجارب

(١) القياس المنطقي "هو قول مؤلف من قضايا إذا سُلمت لزم عنها لذاتها قول شيء آخر، ويتألف من ثلاث قضايا (المقدمة الكبرى والمقدمة الصغرى والنتيجة)"، السابق ص ٣٦٦-٣٦٧.

(٢) التواصل الأدبي (من التداولية إلى الإدراكية)، صالح بن الهادي رمضان، ط ١، الرياض - المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، ٢٠١٥م، ص ٨٠.

عينية أو ثقافية مكتسبة، وفي النص الذي جعل الشبتي عنوانه (قرين) استعمل الشاعر إحدى دلالات فضاء الصحراء، يقول واصفاً نفسه والمحجوبة:

لي ولك

نجمتان وبرجان في شرفات الفلك

ولنا مطر واحد كلما بلّ ناصيتي بللك

سادران على الرمس نكي

ونندب شمساً تهاوت

وبدراً هلك

وكلانا تغشّته حمى الرمال

فلم يدر أيّ رياح تلقى

وأيّ طريق سلك^(١)

فقد استدعى الشاعر عناصر الفضاء المائي لتصبح عنصراً من عناصر الصورة الوجدانية والفضاء العاطفي (ولنا مطر واحد). وقد احتوى هذا العنصر الشخصين معاً واحتضنهما (كلما بلّ ناصيتي بللك). وأسقط على حرارة الحب حرارة الرمال، والحمى كما نعلم من معجم عاطفي (وكلانا تغشّته حمى الرمال). ويخاطب الشاعر في قصيدته هذه المحبوبة بدليل قوله في آخرها: (لكنني حين أبصرتُ عينيك: رددتُ لله ما أجملك)، وقد بدأ نص قصيدته بلامي الملكية في قوله: (لي ولك نجمتان وبرجان في

(١) الديوان ص ٣٧.

شرفات الفلك)، ثم عَقَّب القول بعد ذلك وهو موضع الشاهد: (وكلانا تغشته حمى الرمال) أي كلانا مسته حمى الرمال^(١) فضعنا وتهمنا وتفرقنا فلم يدرِ كل واحد منا أي رياحٍ تلقى وأي طريقٍ سلك. لقد أثار الشاعر في أذهاننا صورة فضاء الصحراء من خلال ألفاظ (الرمال والرياح والطريق)، ثم وظَّف دلالة من دلالات الظواهر الطبيعية التي تحدث في الصحراء ليسقطها على المعنى الذي حاول إيصاله إلى المخاطب والمتلقي، وهي ظاهرة تحريك الرمال وزحفها بفعل الريح، إذ دفنت الريح طريقه وطريق محبوبته فتفرقتا بسبب ذلك. إن ما يريده الشاعر حقاً هو الاعتماد على دلالة الفضاء الإنسية لتشكيل المعنى في ذهن السامع، فإذا كان الشاعر يعلم علم اليقين أن المطر يصيبه ويصيب محبوبته فلم يخبرها ما دام أنه أصابها فعلياً؟ فقد قال مستخدماً الفعل الماضي: (كلما بلّ ناصيتي بللك)، ولم يقل: سيبللك. إن الشاعر هنا لا يخبر أبداً ولا يريد أن يأخذ السامع المعنى القضوي للجملة^(٢)، إنه يريد أن يصل إلى نتيجة من قضايا عدة، أولها: أنه يعيش ومحبوبته في فضاء واحد، لدرجة أن (المطر) الذي يتمناه سكان هذا الفضاء ويستأنسون به يصيبه ويصيبها معاً، فهما في سنفونية طبيعية واحدة، وكأن المطر عنصر عاقل يريد أن يصيبهما معاً، ثانيها: أن (الليل) استحوذ عليهما فأعان على فراقهما، بدليل قوله: (ندب شمساً تهاوت وبدراً هلك)، ثالثها: أن الرياح أثار الرمال التي عشقها

(١) غشيه يغشاه غشياناً إذا جاءه، وغشي الشيء إذا لابس، انظر في لسان العرب مادة (غشا) ٣٩/٥، والمعنى حسب التركيب النصي: أي مسته وأصابته حمى الرمال، وسأستخرج البنية التشبيهية بين حمى الإنسان وحمى الرمال في فصل (ملاحم أنسنة الفضاء).

(٢) أي المعنى الحر في الجملة وهو الإخبار، وقد ميَّز الفيلسوف "جون سيرل" مقتنياً بذلك أثر "أوستين" بين واسم المضمون القضوي للقول وواسم القوة المتضمنة فيه، فالمضمون القضوي في قول المتكلم: (أعدك بأن آتي غداً) هو إخبار السامع عن الإتيان غداً، بينما القوة المتضمنة في القول هي (الوعد)، انظر القاموس الموسوعي للتداولية ص ٥٦٦.

فدفتن طرقتهم. إن النتتجة التت تتضمئنهآ فحوى الخطآب وآستعآن الشآعر بدلآلآت الفضآ لتشكلهآ فف آذهآن المتلقفن هف أن هنآك بعض العذآل الذفن دنسوأ فضآ حبهم العففف؁ وهو بلا شك فضآ الصحرآ.

خآتمة:

دلفت آذهآننآ فف هذآ المبحث عبر ثقوب وفتحتآ إلف فضآ الصحرآ؁ وهو فضآ ذهنف بلا شك تصوره الشآعر دآخل آحلام فقفته؁ وصنعه من مآفآله الثقآفف ومن وجوه إسقآطه للعآطفة على الفضآ. ومن هذه الثقوب أو الفتحتآ مآ تحوفه أرض الصحرآ العذرآ - كمآ وصفهآ الشففتف - من عنآصر فضآفة نآفلهآ وننسبهآ إلف طفبعة الصحرآ وثقآفة سكآنهآ؁ وهف: (الثرف؁ والرمل؁ والمآ؁ والسرآب؁ والشجر؁ والنآل ومنه السعف والطلع؁ والرفع؁ وآففمة وآوتآدهآ؁ والفرفس؁ والقوفل)؁ ومآ تحوفه آفضآ سمآ الصحرآ إذآ رفط الشآعر فف تصوره المعآلم العلوفة بالسفلفة؁ لأن هذه العنآصر تتشرك ففهبآ جمفع الفضآآت؁ وهف: (القمر ومنه البدر؁ والنجوم ومنه الآوزآ؁ والشمس؁ والقففظ؁ والهواء؁ والرفآ؁ والسحب؁ والمطر؁ والنسور). إنه ففعفن علفنآ عندمآ فثفر الشآعر فف آذهآننآ آحد هذه العنآصر أن فكون "موصولآ تدآولفآ بفضآئه الآصل؁ ففلزم أن فكون ففهب رآبط قآدر على عقد الصلة بفن المثفرآت والآهذآف فف الفضآءفن الآصل والفرفع"^(١)؁ ومآ الآآز المرسل إلف نوع من أنواع التصور الذهنف الذف فعتمد ففهب الإنسان على الذآكرة لفهم اللغة ولرفط الموجودآت بعضهآ بفعض.

(١) الفضآآت الذهنفة ص ٤١١.

ولقد منحتنا العناصر الفضائية منظومة دلالات دسّ فيها الشاعر اعتقاداته ووجهات نظره واستعاراته، فلم يعد الفضاء مجرد حشو يُستكمل به النص، إنه فضاء دال^(١) محمّل بالقيم الرومنسية التي تتوق إلى الأصول، لذا اختار الشاعر في حلمه فضاء الصحراء لأنه فضاء الحرية والانطلاق وإشباع الرغبات وتحقيق الأمنيات، لقد أصبحت الصحراء مع هذا الشاعر أمماً ولدته مع النخلة التي تشبهه في صبره وتحمله للعطش، وفي كل ما يمكن أن يتشابه فيه الإنسان مع الفضاء.

(١) يتصل هذا المصطلح بالدلالات التي يوحي بها النص، ويعود أمر استخراج هذه الدلالات إلى القارئ المؤول، وما يرد من أطر وأمكنة هي محل تعليق، انظر في معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط١، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م، ص٣٠٨.

المبحث الثاني: فضاء المدينة

مدخل:

ذكر الله سبحانه وتعالى المدينة في القرآن الكريم أكثر من مرة، يقول جلّ وعلا: (فأصبح في المدينة خائفاً يترقب...)^(١)، كما ذكر أيضاً مدائن صالح الموجودة حتى وقتنا الحاضر، وأصل المدينة في اللغة: "مدن بالمكان: أقام به"^(٢)، أي أن مفهوم المدينة وبناء المدن موجود منذ العصور القديمة، ولكن إذا قلنا إن فضاء المدينة بعد الثورة الصناعية الحديثة فضاء غير طبيعي أو صناعي فالمقصود أنه فضاء يتحكم به عقل الإنسان بشكل أقوى، فالأرصافة والشوارع وضعها الإنسان بمقاسات هندسية دقيقة حسب الحاجة إليها، ولو نبتت شجرة في وسط الطريق لقطعها الإنسان، وبعدها انتقل الاقتصاد الذي كان يعتمد على الرعي والصناعة الحرفية والزراعة وصارت المدينة مكان الإنتاج ومركز التجارة^(٣) تولى الإنسان عن الطبيعة، وتنكر لها أي عُرس في ذهنه أنه لم يعد يحتاج إليها، إلا أن الرومنسيين صرخوا في وجه المدينة عائدين إلى الطبيعة الأصلية، كما رأينا كيف عاد الثيبي إلى الصحراء يتصورها داخل أحلام يقظته.

وقد ذكرْتُ في سياق الحديث عن سيرة الشاعر أنه عاش معظم حياته في مدينة مكة المكرمة حرسها الله، وليس من الغريب أن تؤثر هذه المدينة في ذاكرة الشاعر، وأن تصبح فضاءً لأنسنة الموجودات والمصنوعات المعمارية والشوارع والفضاءات العامة. فقد خصص

(١) سورة القصص، الآية ١٨.

(٢) انظر لسان العرب مادة (مدن) ٦/٣٠.

(٣) انظر معجم العلوم الإنسانية ص ٩٦٧.

للحديث عنها إحدى قصائده التي جعل عنوانها (الرقية المكية)، ولكنه في الوقت ذاته صرخ في وجه المدينة الحديثة التي تناقض الطبيعة، وستتضح رؤية الشاعر من خلال بعض القصائد التي سأعرضها.

٢-١ المدينة والإدراك الشعري

تحدث الشاعر محمد الثبيتي بضمير المتكلم المفرد (أنا) في قصيدتين من قصائده، خاطب في الأولى - وعنوانها (صفحة من أوراق بدوي) - المدينة التي تناقض الطبيعة وأنسنتها مستخدماً لها (كاف) الضمير المفرد المؤنث، ووصف في الثانية - وعنوانها (الرقية المكية) - فضاء مكة المكرمة مستخدماً لها ضمير الغائب المؤنث (هاء). ويرى إيميل بنفنست "E. Benveniste" أن ضمائر التخاطب خارج الخطاب فارغة من المعنى لا يملؤها إلا المقام التواصل^(١)، فالضمائر وكذلك أسماء الإشارة "تؤول تأويلاً مختلفاً باختلاف الشخص المتلفظ بالجملة، والمكان الذي يجري فيه التلفظ بها، والزمان الذي يحصل فيه ذلك"^(٢)، ويمكن أن نجري هذا التأويل على القصيدتين المذكورتين بما هي خطابات منجزة في حلم يقظة الشاعر، يقول الثبيتي في قصيدة (صفحة من أوراق بدوي) (من البسيط):

ماذا تريدون؟ لن أهديكِ راياتي

(١) انظر فعل القول (من الذاتية في اللغة)، ك - أوريكيوني، ترجمة محمد نظيف، ط١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧م، ص٥٤.

(٢) القاموس الموسوعي للتداولية ص٣٤٧.

ولن وأمدّ على كَفَيْكَ واحاتي
أغركِ الحلمُ في عيني مشتعلٌ
لن تعبيره... فهذا بعض آياتي
إن كنتُ أبحرتُ في عينك منتجعاً
وجه الربيع، فما ألقيت مرساتي
هذا بعيري على الأبواب منتصب
لم تعش عينيه أضواء المطاراتِ
وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي
تهدهد العشق في مرعى شويهاتي^(١)

لا بدّ - حتى يفهم المتلقي هذا النص - أن يعتبره خطاباً منجزاً في حلم يقظة الشاعر، وأن يملأ ضمائره الفارغة بقطبي الخطاب (المتكلم والمخاطب)، فضمير المتكلم المفرد (أنا) المضمّر في قوله: (لن أهديك) ملأه الشاعر^(٢) وهو (المتكلم) بلا شك، وقد ملأه بإحساسه لحظة القول الشعري. أما (المخاطب) فقد استخدم له الشاعر ضميراً مفرداً مؤنثاً، وإذا عرفنا أنه (مؤنث) فما هويته؟ هل تكون المحبوبة أم يكون شيئاً آخر يقودنا

(١) الديوان ص ٢٠٣.

(٢) ذكرتُ سابقاً أن الشعر الغنائي يستخدم فيه الشاعر ضمير المتكلم المفرد، فهل يُملأ الضمير اللغوي داخل النصوص الشعرية بالشاعر الذي كتب النص؟ لقد تعرض بعض النقاد لهذه القضية المعرفية، واختلفوا فيما يمكن أن يُحال الضمير إلى الشاعر، وأقرب الآراء التي أميل إليها "أن الأعمال الأدبية هي محاكاة خيالية لمنطوقات العالم الحقيقي، ومن ثمّ فالغنايات هي محاكاة خيالية للمنطوق الشخصي"، انظر جوثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، ط ١، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م، ص ١٠٤، وإذا كانت (أنا) الشاعر داخل النص محاكاة خيالية لمنطوقه الشخصي فمعنى ذلك أنّها تظل تحاكي أفكاره ووجهات نظره.

الإدراك الشعري إلى معرفته؟ لقد بدأ النص بسؤال المخاطب: (ماذا تريدان؟)، وهو بلا شك رد فعل على فعل سابق. أو كأن النص امتداد حوار لموضوع سابق، وفعل "تريدان" دال على أن المخاطب إنسان أي كائن عاقل يستطيع أن يريد لأن الإرادة فعل واع. إن عملية الفهم تتطلب من محلل الخطاب أن يكشف العلاقة بين المتكلم والمخاطب، ويتضح من سؤال المتكلم وجود علاقة وثيقة بين قطبي الخطاب، وإذا كنا استطعنا إحالة ضمير المتكلم إلى الشاعر فإن الشاعر نفسه سيفترض افتراضاً أن هوية المخاطب معلوم لدى المتلقي^(١)، تدل عليه العلاقة وتؤيده مقاصد المتكلم. إن المخاطب الافتراضي في هذا النص هو (المدينة) بلا شك، ولقد أوصلتنا حركة الإدراك الشعري إلى ذلك الاستنتاج من خلال بعض الألفاظ التي فسحت لنا المجال الذهني لأن ندرك موقع المتكلم أمام حدود المدينة، يقول الشبيبي: (هذا بعيري على الأبواب منتصب، لم تعش عينه أضواء المطارات)، فلكل مدينة أبواب هي حدودها وجزء لا يتجزأ من تركيبها الإدراكي المخزن في الذاكرة. إن المقام هنا مقام صراع وجدال بين المتكلم (البدوي الذي يعشق الصحراء) والمخاطب (المدينة المتحضرة المناقضة للطبيعة)، بدليل أن الشاعر استعار (الرايات) من المعجم الذهني النسقي للحروب القديمة التي تُرفع فيها الرايات ما لم يخسر حاملها. إن المدينة الحديثة أرادت أن تأخذ الشاعر الرومنسي من الطبيعة التي يعشقها وتفتكه منها افتكاً، لكنه أبي إلا أن يقف صامداً متصدياً لها، وإذا أخفى الشاعر الطائرة التي جعل بعيره بديلاً عنها في قوله: (أضواء المطارات)، فإنه إنما فعل

(١) الإحالة وعملية الافتراض والمعاني الضمنية كما سأوضحها وكذلك الاستنتاج والمقام، كلها مفاهيم تداولية يهتم بها محللو الخطاب، انظر في فصل (دور السياق في عملية الفهم) من كتاب تحليل الخطاب، تأليف ج.ب. براون و ج. يول، ترجمة محمد الزليطي ومنير التريكي، ط ١، المملكة العربية السعودية - الرياض، جامعة الملك سعود (النشر العلمي والمطابع)، ١٩٩٧م، ص ٣٥-٧١.

ذلك قصداً لأنه يعلم أن المتلقي لديه إدراك مسبق كلي لفضاء المطارات التي صنعها الإنسان لتكون مكاناً خاصاً لإقلاع الطائرات وهبوطها. لقد استطاع الشاعر أن يُنشِط ذاكرة متلقي شعره ليتصور أو ليتخيل كيف أمكنه أن يخاطب المدينة في حلم يقظته، وأن يختزل بعض العبارات التي أصبحت (فتحات) نطلُّ منها على المدينة وعلى موضع التكلم وعلى المقام التواصلي.

أما القصيدة الأخرى التي تحدث بها الشبتي عن فضاء مكة المكرمة، وجعل عنوانها (الرقية المكية) مستخدماً ضمير المفرد المؤنث الغائب، فإنني سأوردها كاملة نظراً إلى ترابط النص الذي يفتح مجالاً إدراكياً واسعاً يضم فضاء مكة (الأصل) وما حولها من (فروع)، يقول الشبتي:

صباحتها والخير في أسمائها
مسيتها والنور ملء سمائها
حييتها بجمالها وكمالها
وبمبمها وبكافها وبهائها
وغمرت نفسي في أفاضي ليلها
فخرجتُ مبتلاً بفيض بهائها
وطرقت ساحات النوى
حتى ظمئتُ إلى ثُمالات الهوى
فسقيتُ روعي سلسيلاً من منابع مائها
ونقشتُ اسمي في سواد ثيابها

وغسلتُ وجهي في بياض حيائها

وكتبتُ شعري عند مسجد جنها

وقرأتُ وردِي قربَ غار حرائها^(١)

يحتاج هذا الخطاب المنجز كتابةً إلى إحالة ضمائره حتى يُفهم، فالمتكلم المضمّر (أنا) في قوله: (حيئها بكمالها وجمالها) هو الشاعر بلا شك، أما المخاطب فهم متلقو شعر الشيعتي الذين افترضهم افتراضاً، إذ يعلم أنهم مسلمون زار أغلبهم المسجد الحرام أو شاهدوه عبر التلفاز أو على أقل الأحوال عبر صور، أما ضمير المفرد الغائب المؤنث في قوله على سبيل المثال: (صبحتها والخير في أسمائها)، فقد ملأه الشاعر بمكة المكرمة شرفها الله، وقد جعل الشاعر القافية ضميراً مؤنثاً عائداً على مكة المكرمة إيغالاً في تقديسها والتغني بها، ونظم القصيدة كلها على إيقاع الضمير العائد على المدينة المقدسة. وانطلاقاً من عنوان القصيدة (الرقية المكية) إلى الأماكن التي أشار إليها الشاعر، فإن فضاء مكة المكرمة (الأصل) ليس له وجود إلا بفروعه، لأن مكة المكرمة شرفها الله فضاء واسع لا تتشكل ذهنياً في عقول المتخاطبين إلا بفروعها، وقد ذكر الشاعر أربعة فضاءات ذهنية تعد فروعاً تتشكل بها مكة المكرمة، وهي حسب الترتيب النصي، الأول: ماء زمزم المبارك، وأشار إليه بقوله: (فسقيتُ روعي سلسيلاً من منابع مائها)، وكلنا نعلم أنه لا يوجد منابع ماء لها قيمة دينية في مكة سوى منابع زمزم، والدليل على ذلك أنه قال: سقيت روعي، ولم يقل: سقيت جسدي، فالروح مرتبطة بالشعائر الدينية، الثاني: الكعبة المشرفة، وأشار إليها في قوله: (ونقشتُ اسمي في

(١) الديوان ص ٣٠٣-٣٠٤.

سواد ثيابها.. وغسلتُ وجهي في بياض حياؤها)، وهنا توجد (علة) قد تشتت الذاكرة التي تستجيب لما تثيره اللغة حول الذهن، وهي أننا إذا أخذنا بالنظام اللغوي الذي تتحدد به إحالات الضمائر، قلنا: إن الضمير في قوله: (ثيابها) يعود على مكة لا الكعبة، ولكن نقش اسم (محمد صلى الله عليه وسلم) على ثياب الكعبة السوداء - كما هو معروف - يدل على أن الشاعر واسمه (محمد) أيضاً قصد الكعبة لا مكة، الثالث: مسجد الجن، وأشار إليه باسمه في قوله: (وكتبتُ شعري عند مسجد جنها)، الرابع: جبل النور الذي كان يتعبّد فيه النبي صلى الله عليه وسلم، وأشار إليه بقوله: (وقرأتُ وردِي قربَ غار حرائها) أي قرب الجبل الذي فيه الغار.

إن تحديد هذه المعالم وتصورها ذهنياً عبر اللغة الشعرية مرتبط بالإدراك الذي يستوعب فضاءات ذات مساحة كبيرة تمتد بها الحاسة البصرية، وما كان لنا أن نصل إلى فضاء المدينة الذي قصده الشاعر لولا أن الذاكرة استوعبت حسيّاً هذه الأماكن، و"الفضاء ليس الوسط (الحقيقي أو المنطقي) الذي تقيم فيه الأشياء، وإنما الوسيلة التي بها يصبح موقع الأشياء ممكناً"^(١). إن حركة الإدراك الشعري على رغم اختزالها كفيلة بأن تفتح في ذهن المتلقي مساحات واسعة من فضاءات المدن التي أثارها الشاعر حول أذهاننا.

(١) ظواهرية الإدراك، مورييس مرلوبونتي، ترجمة فؤاد شاهين، ط ١، لبنان، معهد الإنماء العربي، ١٩٩٨م، ص ٢٠٥.

٢-٢ دلالات إدراك فضاء المدينة

وظَّف الشعراء الحدائون دلالات إدراك المدن التي يعيشون فيها هم ومتلقو أشعارهم ليكشفوا من خلالها عن وجهات نظرهم في موضوعات الشعر وأغراضه، وعن صلاتهم الروحية بتلك الأمكنة والفضاءات، فإذا كان الثبتي - كما رأينا - وظَّف دلالات فضاء الصحراء بوصفه فضاءً طبيعياً تنتمي إليه هويته ويفخر به وبرمزيتته، فإن دلالات المدينة التي تُقابل الصحراء ستكون مضادة على الأرجح أو على الأقل محاورة لفضاءات الصحراء. ولقد استعمل الثبتي كثيراً من دلالات المدينة التي سيحاول فيما بعد عقد مقارنة تشبيهية بينها وبين الإنسان، فكيف استطاع ذلك في الخطاب الشعري؟

بالرجوع إلى ديوان الشاعر نجد عدداً من الأماكن التي تقع داخل فضاء المدينة واستغلّها الشاعر لبناء استعاراته. ومن هذه الأماكن (الغرفة)، وهي مكان حميمي، وفضاء خاص ضمن الفضاء العام الذي هو المدينة، وهي تعدُّ مكاناً متفرعاً عن المكان العام وبالنسبة إلى فضاء أقل خصوصية منها وهو البيت، والبيت مكاناً بالنسبة إلى فضاء المدينة، أما الجدار فهو مكان حدودي بالنسبة إلى فضاء الغرفة، يقول الثبتي في إحدى قصائده التي جعل عنوانها (تعارف):

غرفة باردة

غرفة بابها..

لا أظن لها أيّ بابٍ

وأرجاؤها حاقدة^(١)

تكررت كلمة غرفة في هذا النص مرتين، إضافة إلى الضمائر التي تحيل عليها، في قوله: (باجها، لها، أرجاؤها)، ولا يمكن لنا منطقياً تصور الغرفة بلا البيت، وفي الوقت ذاته لا يمكن لنا تصور الغرفة بلا باب! ولكن لماذا أخفى الشاعر البيت وركز أو سلط الضوء على الباب؟ إنه يريد إبراز وجهة نظر رومانية نحو المدن الحديثة التي ضيقت فضاء الطبيعة الرحب، على رغم أن الإنسان صنعها بهذه الهيئة ليتقي بها ضوضاء الشوارع وحرارة الشمس والغبار الذي تثيره الرياح، ثم استعمل فعلاً عاقلاً ينسب إلى الإنسان وهو الحقد، ونسبه إلى جدران الغرفة بقوله: (أرجاؤها حاقدة) أي نواحيها وحدودها. إن دلالة فضاء الغرفة وفاق الذاكرة التي منحتنا تصورها ذهنياً يسمح لنا بقبول وصف (الأرجاء) بأنها (حاقدة)، لأنها أسرت شاعراً رومانسياً لظالماً تاقت روحه إلى فضاءات الطبيعة، ويظل هذا الوصف وصفاً (فردياً) من وجهة نظر الشاعر، وليس وصفاً ينقل لنا نسخة حقيقية لفضاء الغرفة، فالذاكرة "مزيج من مؤثرات العالم وأفكار المرء الخاصة وتوقعاته"^(٢)، ولو أن الوصف توافق منطقياً مع ذاكرة المتلقين إلا أن كثيراً منهم قد يخالف الشاعر فيما يراه. وهي غرفة بلا باب كناية عن السجن المغلق الذي لا يسمح للشاعر بالمغادرة.

والدليل على أن وجهة نظر الشاعر نحو المدينة المغلقة مترسخة في ذهنه، قوله في

قصيدة (قلب):

(١) الديوان ص ٣٥.

(٢) الذاكرة (مقدمة صغيرة جداً)، جوناثان كيه فوستر، ترجمة مروة عبدالسلام، ط ١، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م، ص ١٧.

ألقي عليك تمانني وقصائدي الأولى

وأظل طيراً يعتريه الرقصُ أو كَفّاً بلا

حناء... أحلم بالزمان الرحب

والمدن الطليقة^(١)

لقد ركز الشاعر على عدد من العناصر التي كشف لنا من خلالها عن وجهات نظر رومانسية، وهي: (الطير الراقص، الكف غير المخضوبة، الحلم، الزمان الرحب، المدن الطليقة)، فالشاعر الرومانسي دائماً ما يريد أن يكون مثل الطائر حراً يرفرف بجناحيه ويرقص في أرجاء السماء والأرض، أما الكفّ التي لم تُخضب فهي بلا شك حرة، لأن (الحناء) يرسم حدود الكفّ فتضيق في عين صاحبها، أما الحلم فهو الموطن الذي يفرغ فيه الشعراء الرومانسيون رغباتهم المكبوتة، لذا فقد حلم بالزمان الرحب الذي لا توجد به حدود والمدن الطليقة^(٢)، وإذا كان يحلم بهذه فمعنى ذلك أنه يريد أن يتجاوز زمنه الحاضر ذا المدن المأسورة إلى زمن يتمناه ويحلم به.

وقد أدرج الشاعر (المصاييح) وهي أحد العناصر التي يتشكل بها الفضاء الذهني النوراني للمدينة مستخدماً دلالتها لتشبيه نورها بحلم الإنسان، يقول الثبيتي:

وهي التي أطلقتني في الكرى حُلماً

حتى عَبَرْتُ لها حلمَ المصاييح^(٣)

(١) الديوان ص ١١٣ .

(٢) طليق هنا (فعل) بمعنى (مفعول)، أي (مطلوق).

(٣) الديوان ص ٣٠٠ .

لم يصنع الإنسان المصاييح عبثاً، لقد أراد أن ينير بها طريقه في الليل الدامس، فإذا كانت الغاية من صنعها إنارة المكان أو الفضاء الذي يخيم عليه الظلام فإن غاية الشاعر إنارة ليله الطويل الذي أبعده عن محبوبته، لذا فقد استعمل دلالة الغاية من صنع المصاييح ليشبه بها حلمه الذي يريد أن يدفع به ظلام الليل الطويل، فلا الشاعر ولا المصباح يريدان انتظار نور الشمس. وقد أسقط على المصاييح فعلاً إنسانياً وهو الحلم لا في دلالاته الطبيعية المادية أي حلم النوم لكن في دلالاته الثقافية أي حلم اليقظة أو ما يطمح إليه الإنسان، ولذلك فقد أنسن الشاعر المصاييح مصدر النور والحلم والنظر إلى البعيد من خلال النور الذي ترسله.

لقد كشفت هذه الأمثلة عن دلالة أنسنة فضاء المدينة (المغلق) الذي يحاول الشعراء الرومانسيون الهروب منه، إلا أن الثبتي سلط الضوء على بعض الأماكن (الصديقة) التي شكلت مجتمعةً فضاءً مدنياً إنسانياً (غير واقعي) في حياة الشاعر، يقول:

أصادق الشوارع

والرمل والمزارع

أصادق النخيل

أصادق المدينة

والبحر والسفينة

والشاطئ الجميل

أصادق البلابل

والمنزل المقابل

والعزف والهديل

أصادق الحجارة

والساحة والمنارة^(١)

أدرجت هذا النص ضمن فضاء المدينة على رغم وجود بعض الأماكن التي لا تنتمي إليه، لأن متعلقات فضاء المدينة غلبت على متعلقات الفضاءات الأخرى التي قد يقع بعضها ضمن فضاء المدينة، مثل: (الرمل والمزارع والنخيل والبلابل والحجارة)، وهذه الفضاءات المختلفة التي استطاع الشاعر جمعها في نص واحد هي سمة من سمات الفضاءات الشعرية. ولقد اختار الشاعر هذه الأماكن قصداً وأنسبها لتكون بديلة عن الإنسان، عن الصديق الغائب، إذ دلت الشوارع على عبور الناس، والرمل والمزارع والنخيل على الفضاء الطبيعي (فضاء الصحراء) الذي يعشقه الشاعر، أما المدينة والبحر والسفينة والشاطئ (الجميل)^(٢) فهي أمنية من أماني الشاعر التي يريد أن يتجاوز بها حاضره، وأما البلابل فهي نوع من أنواع الطيور الحزينة التي دائماً ما يتمنى الشعراء الرومانسيون أن يكونوا مثلها، كما أشرت إلى ذلك سابقاً، وتعود دلالة مصادقة المنزل المقابل إلى خلو الناس والإحساس بالغرابة، فالمنزل المقابل هو المنزل القريب المقابل لموقع المتكلم وهو منزل الشاعر، أما إرادة الشاعر مصادقة العزف والهديل فتدل على الهدوء القاتل نتيجة خلو فضائه من الناس، وأما مصادقة الحجارة فهي إشارة إلى قدسيتها، لأن الحجر الأسود الموجود في أحد أركان الكعبة المشرفة مأخوذ من فضاء مكة المكرمة

(١) الديوان ص ١٤ .

(٢) وصف الشاطئ بالجميل، يدل على أن الشواطئ التي رآها الشاعر غير جميلة، لذا فإنه يحلم ويتمنى الأفضل.

الذي يعيش فيه الشاعر، كما تعود دلالة الساحة والمنارة إلى الحرم المكي المكان الذي يقصده الناس من كل فج عميق، ففيه الروحانية والفرح والسرور ومخالطة الناس. إن الغربة هي الدافع النفسي الأساس لخلق أحلام اليقظة لدى الشعراء الرومنسيين، لذا فقد تصور الشاعر مصادقة هذه الأمكنة التي قادتنا دلالاتها إلى إحساسه بالغربة، واستطاع بكفايته اللغوية أن ينقل لنا فضاءً ذهنياً رسمه في خياله يتمناه ويحاول أن يتجاوزَ به حاضره.

إن مفهوم الصداقة مفهوم إنساني بل حضري ومدني، وهو فعل تواصل بين البشر، لكن الشاعر أنسن الكائنات غير العاقلة، وكرر الفعل في مطالع السطور الشعرية للتعبير عن استبداله في الصداقة العالم الإنساني بالعالم غير العاقل. وما يترتب عن هذه الصداقة من معاني بثّ الشكوى ومعاني الأُنس والتواصل مع تلك الكائنات التي تعوض دنيا البشر.

خاتمة:

كّر الرومنسيون فضاءات المدن الحديثة التي مسخت الطبيعة، لذا فقد صرخ الشاعر محمد الثبيتي على رغم أنه (حدائي الشعر) في وجه المدينة، ووقف على بابها وبعيره ليخاطبها ويقول: إنني أعربي قحّ صامد أمام تحدياتك، إلا أنه ظلّ - كما رأينا - محباً لمدينة مكة المكرمة عاشقاً لروحانياتها، وقد رمز في شعره إلى فضاءين مدنيين: (فضاء مكة المكرمة)، وتصورناه حسب الأمكنة التي تشكله، مثل: (البيت الحرام، ومنابع زمزم، ومسجد الجن، وغار حراء، والبطحاء)، أما الفضاء الآخر فهو فضاء المدينة الحديثة (المغلق)، وقد جعل فضاء (الغرفة) مثلاً على انغلاقه وضيقة.

وإن إحدى وسائل الإدراك الشعري للفضاء هي مخاطبة الفضاء نفسه، كما رأينا في قصيدة (صفحة من أوراق بدوي)، حيث خاطب بها محمد الثبيتي المدينة، ولولا أن جعل بعيره وسيلة لتنقلاته بدلاً من الطائرات لم نتصور المدينة الحديثة التي يقصدها في خطابها، ونلاحظ أن إحالة ضمائر الخطاب في النص الشعري وسيلة أخرى من وسائل الإدراك الشعري المؤنسن للفضاء، مثل إحالة الضمائر في قصيدة (الرقية المكية).

وقد غرس محمد الثبيتي في دلالات متعلقات فضاء المدينة وجهات نظره، وتبيّن لنا أنه لا يعبث حينما يختارها اختياراً ويسلط الضوء عليها، حيث اختار - على سبيل المثال - جنس الطير للدلالة على الحرية والانطلاق، واختار من أنواعه (البلابل) للدلالة على أن البلابل حينما يغرد فإنه يقول ما يريد، بل يضيفي على الفضاء مسحة حزينة، وهذه الصور تمثل وجهاً من وجوه أنسنة الفضاء ومكوناته في الشعر الرومنسي عامة كما أشرت إلى ذلك.

الفصل الثاني

ملاح أنسنة الفضاء

المبحث الأول: الفضاء والملاح الجسدية.

المبحث الثاني: الفضاء وأحوال النفس.

مدخل:

إن أحد أهم المفاهيم الرومنسية الأساس في الأدب العربي الحديث هو اعتبار الطبيعة (كائناً حياً)^(١) وجزءاً من نفس الوجود الذي ينتمي إليه الإنسان، فالطبيعة بالنسبة إلى الرؤية الرومنسية هي النظام أو الشجرة التي أثمرت الإنسان والزهرة والنهر والفراشة، كما "يبدو أن هناك استعارة تصويرية مهيمنة في الخطاب الرومنسي تتفرّع عنها استعارات متعددة، وهي استعارة (الإنسان طبيعة)"^(٢). وإن من أصول أنسنة الشاعر الرومنسي للكائنات تصوره للإنسان متماهياً والطبيعة، ولقد استطاع الشاعر محمد الثبيتي بواسطة الاستعارة أنسنة الفضاءات التي عاش فيها، إذ جعل - كما سنرى - (الإنسان نخلة) و(المرأة أرضاً)، ولم تعد الاستعارة في شعره عنصراً من العناصر البلاغية الفرعية التي يتركب منها الخطاب الشعري بل أصبحت جذراً رئيساً "نُنظّم القصيدة الرومنسية حول الطبيعة"^(٣).

ولقد احتلّت الألفاظ الدالة على الإنسان (أي معجم الإنسان) مكانة واسعة في المعجم اللغوي العام، أو الاستعارات النائمة في الاستعمال اليومي، فقد تدل الكلمة على الشيء الحسي (الجسدي) مثل: (عين - أنف - صدر - فم - شعر - دم...)، ومنها (بطن الوادي - صدر السفينة - رجل الكرسي - رأس الصفحة - يد المساعدة - فم

(١) انظر أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، فؤاد القرقروري، ط٢، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، ص ١٤١.

(٢) دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، محمد الصالح البوعمراني، ط١، تونس، صفاقس، مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٩م، ص ٢٥٧ (بتصرف).

(٣) مفاهيم نقدية، رنيه ويليك، ترجمة محمد عصفور، ط١، الكويت، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ١٩٨٧م، ص ١٤٠.

البئر)، أو تدل على الشيء غير الظاهر كالأحوال النفسية التي تعترض الإنسان: (فرح - غضب - خوف - كذب - صداقة...)، لذا فإنني قسمت هذا الفصل بناءً على (معجم الإنسان) الذي أنسن به الشاعر محمد الشيتي الفضاءات، واستطاع بما لديه من كفاية لغوية استعارية أن يكتشف نظم المتشابهات، ويصنع منها سلاسل الاستعارات التي تشع على الخطاب الشعري كله وتملؤه ألفة وأنساً واجتماعاً.

المبحث الأول: الفضاء والملامح الجسدية

يقول الباحث نصر علي سامي في خاتمة تحليله للجسد والمتخيل الأرضي والنباتي في شعر محمود درويش: "إن الجسد لا يحضر حضوراً فيزيائياً فقط، وإن كان كل خطاب يحضن الذات الواقعية المرئية بل يحضر حضوراً إيروسياً يفتح فيه الجسد على المتخيل الأرضي والنباتي، كما يفتح على المتخيل الكوني وعلى الفضاء في دفع لذوي راغب عاشق مندفع نحو حياة تستحق أن تعاش، ولحظنا أن هذه الرغبة التي تفيض على الشعر طبعته بطابعها فاستقام النص جسداً فرداً"^(١). ونستطيع عبر المستقبيل (البصري) الحسي تخزين الصورة الجسدية للإنسان وهيئته الخارجية والداخلية وكل ما يتصل به، ويتفرد به عن بقية المخلوقات، ويمكن لنا أن نقوم بعملية ذهنية تحليلية حينما نسمع أو نقرأ استعارة أنسن بها المتكلم الفضاء، فقد استعار الشاعر محمد الشبيبي كلمات كثيرة من معجم الإنسان (الجسدي) ليؤنس بها فضاءات الصحراء والمدينة، وسنقف في هذا المبحث على تلك الاستعارات لنكشف من خلالها ما يمكن أن يكون شبيهاً بجسد الإنسان، وهذه الأنسنة هي شكل من أشكال تحريك الاستعارات النائمة في اللغة أو تنشيطها.

(١) الجسد في شعر محمود درويش، نصر علي سامي، ط١، عمان الأردن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، ص ١٢٢ (بتصرف).

١-١ متعلقات الصحراء وجسد الإنسان

يميل الشاعر في الخطاب الأدبي عادة إلى التشبيه حينما يريد إثبات شيء للمتلقي أو يريد التنفيس عن همٍّ ألمَّ به، أو يريد إقناعه بعلاقة بين شيئين أو موجودين، لذا فإنك تجده يحاول استعارة واقع عاش فيه ليسقطه على ملمح من ملامح الفضاء، ويمكن لنا تصور ذلك على سبيل المثال بالعدو الذي يتحكم بنا، وتكون له سلطة (علوية) لا يستطيع الإنسان معها إلا الثبات والصبر، يقول الشاعر محمد الثبتي مخاطباً ذاته:

ستموت النسر التي وشمتم دمك الطفل يوماً

وأنت الذي في عروق الثرى نخلة لا تموت^(١)

لقد شبه الشاعر عدوه بالنسر المتسلط الذي يطير بجبروته في فضاء الصحراء، والنسر كما هو معروف في الإلياذة اليونانية القديمة وأسطورة (بروميثوس) إله أو شبيهه بالإله يرتبط بالروح والخلود^(٢)، كما شبه نفسه بأنها (نخلة) تعيش في الصحراء ثابتة في مكانها وصابرة على الجفاف وقلة المياه وانفعالات الرياح، ولقد احتلت (النخلة) بوصفها شجرة

(١) الديوان ص ٩.

(٢) انظر أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي، إحسان الديك، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية بالجامعة الأردنية، مجلد (٣٧) عدد (٢) ٢٠١٠م ص ٣٥٧، ومن خصائص الشعر الرومنسي استخدام الأسطورة لبناء المعنى، انظر في الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، محمد قوبعة، ط ٢، تونس، جامعة منوبة (كلية الآداب والفنون والإنسانيات)، ٢٠١١م، ص ٣٧٣.

صحراوية تنبت في موطن الشاعر أقوى طراز^(١) استعار له الشاعر في ديوانه صفات إنسانية، فقد شبه نفسه بها في مواضع كثيرة من قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس)، كقوله مخاطباً نفسه: (أنت والنخل فرعان) و(أنت والنخل طفلان)، و(أنت والنخل سيان)^(٢)، فالشاعر والنخلة كلامها يعيشان في صحراء واحدة ولديهما الصفات نفسها التي تمكنهما من العيش في هذه الصحراء الموحشة الجافة، إذ يتحملان العطش ويصبران على الأجواء الحارة.

وليس عبثاً أن يجعل الشاعر (الطفولة) صفة تجمعها بالنخلة في قوله (أنت والنخل طفلان)، فالطفولة عبارة رومنسية وأحد أهم مفاهيمها^(٣). وإن الطفولة من وجهة النظر الرومنسية لا تعني صورة الطفل الصغير، إنها تعني فضاء الحرية المطلقة والتجربة والاكتشاف، وتعني كسر القيود العقلانية التي تتحكم بنا. يقول الدكتور صالح بن الهادي رمضان في تعريف الطفولة تعريفاً تداولياً: "إنّ الطفولة هي زمن اللاحدود بين الأجناس، وهي زمن الحرية المطلقة وزمن الأحلام واللغة الاستعارية التي يشبه فيها الشاعر نفسه بالطائر وبالحمام وبالبلبل كما يفعل الطفل حين يناغي أمّه، هي زمن النرجسية والفردية أو (الأنانية) المطلقة التي يشبه فيها الشاعر الرومنسي المتغني بذاته الطفل الصغير الذي

(١) الطراز هو المقولة التي تعبر عن الشيء أكثر من غيرها، أو هو المقولة الذهنية الجامعة للمقومات المميزة للجنس أو النوع، ويعني أفضل ممثل للنوع في جنسه، أي أن (النخلة) نوع من أنواع الأشجار وهي أفضل ممثل لجنسها في ثقافة المجتمع السعودي والعربي عامة، انظر بنية الصورة في شعر المتنبي ٤٦، وانظر أيضاً النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي (الاستعارة أنموذجاً)، صالح بن الهادي رمضان، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية (الواقع والمأمول)، المملكة العربية السعودية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٣٢هـ، ٨٤٥/١.

(٢) الديوان ص ١١-١٥.

(٣) انظر الرومنطيقية ومنابع الحدأة في الشعر العربي ص ١٧٧.

يرى نفسه مركز العالم. والحاصل إنّ الطفولة عذبة لأنها في رؤية الشاعر الرومنسي زمن البدايات البعيد كلّ البعد عن عالم المجتمع المدنّس بأدران البشر"^(١).

وإن العلاقة بين الطفل والنحل علاقة رمزية فوق واقعية، لأن النحل كالطفل من حيث تأصله للواقع، وهنا يكمن السر الذي جعل الشعراء الرومنسيين يؤنسون الفضاء، لأنهم يرون أنه لا يوجد فرق بين الإنسان والطبيعة، وأن الإنسان لا بد أن يكون كالطبيعة حراً طليقاً لا تأسره القيود العقلانية، بل إنه جزء منها يعود إليها ليلتجم بها.

ومن خلال هذه الاستعارات التي أنسن بها الشاعر النخلة وغيرها من متعلقات الفضاءات - كما سنرى - نستنتج أنه مفتون بالأنسنة، وأن غالبية الألفاظ المستعارة من معجم الإنسان التي قد يشترك بها مع الحيوان وسائر الكائنات الحية مثل: (العين، واليد، والوجه) وغيرها قصد بها الشاعر الإنسان لا الحيوان.

ولقد شابحت النخلة المؤنث لفظها المرأة الجميلة التي خزّن الشاعر صورتها في ذاكرته، يقول الشبيبي:

نخلة طوقت بجداولها الماء والشمس

باحث بأسرار قامتها للهواء^(٢)

ولئن كانت النخلة وما تفرع عنها جزء من مخيال الشاعر الذي أنتج صور الغزل القديم (أثيث كقنو النخلة المتعكّل)، فإن الشاعر الحديث قد توسع في جعل هذه

(١) التواصل الأدبي ص ٦٨ (بتصرف).

(٢) الديوان ص ١٥٠.

الشجرة حضاناً غزلياً وجدانياً عاقلاً، تجتمع فيه العناصر الباعثة للحياة، وهي الماء والنور أو النار (الشمس) والهواء. واستعمل فعلاً عاقلاً دالاً على العمل الوجداني العاطفي (طوقت). وإن اللفظ الاستعاري في هذا النص (البؤرة) حسب نظرية ماكس بلاك "Black Max"^(١) هو قوله: (نحلة طوقت بجداولها)، لأن الجدائل في (سياق استعمالها) هنا ليست للنحلة كما هو معروف إنما هي للمرأة المتغزل بها في موضوع الحب، وفي هذا اللفظ الاستعاري ترى (الأسلوبية البنيوية) أن كلمة (جدائل) انحراف أو عدول عن المعنى الحقيقي لها، أما المقاربة الإدراكية فتري عكس ذلك، إن العقل حينما يقرأ هذا اللفظ الاستعاري يظهر في ذهنه (الإطار) حسب نظرية بلاك، وفي هذا الإطار تحصل عملية عقلية سريعة بعد أن يطرح العقل سؤالاً عن الإدراك: لماذا أسند الشاعر كلمة (الجدائل) إلى النحلة وهي في الأصل للإنسان وبشكل خاص (المرأة)، فيستجيب الإدراك سريعاً ليخرج للعقل صورة النحلة المخزنة في الذاكرة ليبحث فيها عما يشبه الجدائل، ويكتشف أخيراً بأن (السعف) هو الشبيه بها. إن هذه العملية العقلية السريعة تحدث في أقل من ثانية، ونكتشف من خلالها بأن اللغة ليست بمعزل عن الفكر كما تدعي ذلك البنيوية، بل إن اللغة هي الفكر نفسه حسب المقاربة الإدراكية^(٢).

وإذا كان للنحلة (سعف) يشبه الجدائل، فإن النحلة تجبل أيضاً مثل المرأة، يقول

الثبتي:

قل: هي النار العجيبة

(١) انظر حول هذه النظرية في صفحة ص ٢٥.

(٢) انظر التواصل الأدبي ص ١٦٤.

تستوي خلف المدارِ الحُرِّ تيناً جميلاً

وبكارة

نخلة حبلى،

مخاضاً للحجارة^(١)

فرمأ رأى الشاعر (النخلة/المرأة) تنبت من تحتها نخلات صغيرات كما تحبل المرأة، وربما رأى أيضاً الطريقة التي يقوم بها المزارع لتلقيح النخلة حينما يأخذ من النخل (الفحل) ليضعه على طلع النخلة لتحبل كما تحبل المرأة، ويمكن أن يكون السعف أيضاً يداً تشبه يد الإنسان، واليد في اللغة العربية استعارة يومية نائمة شبيهة بسائر معاجم استعارة الجسد في قولنا: مددت له يد المساعدة. وهي تدخل في نظام من استعارات أعضاء الجسد، كقولنا: جبين الشمس، ورأس الصفحة، وظهر الأريكة، ورجل الكرسي، وصدر الكلام، وذنب السفينة، وعين الصواب، وبطن الوادي، وفم البئر. ومن هذه الاستعارات النائمة استمد الشبيبي قوله:

يوشك الماء أن يتخثر في رئة النهر:

هذا الترابُ يُمزَّقُ وجهي

وهذا النخيل يمدُّ إليَّ يده^(٢)

لقد تصور الشاعر بأن النخلة إنسان لها يد يمدّها مثله، وقد حاول أن يقوي التشبيه بحركة السعف مع الريح، والشجرة بشكل عام تتفرع منها الأغصان وهذه الأغصان عادة

(١) الديوان ص ٦٠.

(٢) السابق ص ٧٥.

ما تكون شبيهة باليد أو بالذراع أيضاً، يقول الثبيتي:

كان يتسلق ذراعيكِ المشرعتين

للربيع والقوافل^(١)

إن ضمير (الكاف) في (ذراعيك) عائد على الشجرة حسب سياق النص، ومن خلال هذه الأمثلة يتضح لنا بأن الشاعر كثيراً ما يأنس الشجر خصوصاً (النخلة)، ولعل السبب في ذلك هو وجود تشابه قوي بين الإنسان والشجر، فلم يقف التشبيه عند حدود الجدائل واليد والذراع بل تعدى ذلك إلى أن الشجرة قد تكون هزيلة كالإنسان حينما يفقد الغذاء، يقول الثبيتي وقد شبه نفسه بالنخلة:

يا أيها النخل

يغتابك الشجر الهزيل^(٢)

يحاول الشاعر في هذا النص إثبات أفضلية النخل على سائر الشجر بشكل عام، فالنخلة لا تكون هزيلة من وجهة نظره ربما لأنها الوحيدة مثله القادرة على الانتماء إلى هذه الأرض، وهي الوحيدة التي تتحمل طقوسها القاسية.

وفي أرض الصحراء رأى الشاعر كذلك ما يشبه جسد الإنسان، فالحرارة المنبعثة من الرمال حينما تضرب الشمس بشعاعها الحار أرض الصحراء تشبه جسد الإنسان المصاب بالحمى، يقول الثبيتي:

(١) السابق ص ٣٢٥.

(٢) السابق ص ١٨.

وكلانا تغشته حمى الرمال

فلم يدر أيّ رياح تلقى

وأىّ طريق سلك^(١)

لقد تصور الشاعر بأن الرمال إنسان مصاب بالحمى، ولارتباط الشاعر بهذه الرمال التي دائماً ما تطأها قدماه فقد أعدته هو ومحبوبته بالحمى، يقول:

يا غراباً ينبش النارَ

يواري عورة الطين وأعراس الذباب^(٢)

استعار الشاعر بعضاً من متعلقات الإنسان الجسدية وأسندها إلى الغراب وهو الطائر الأسود المعروف ذو الرمزية الكثيفة في الثقافات القديمة، وهو الذي تشاءمت به العرب قديماً فقالوا: (غراب البين)، وبالرجوع إلى القرآن الكريم يتبين لنا أن الشاعر قد اقتبس مضمون نصه وقيمه الرمزية من قول الله سبحانه وتعالى: (فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتا أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين)^(٣)، ولقد تصوّر الشاعر في نصه هذا أن الغراب إنسان يتصف بالعداوة والحقد، واستعارة (الغراب إنسان) استعارة نائمة حركها الشاعر بقوله: (ينبش النار) أي يعيد إشعال (نار العداوة) الخاملة لإثارها مرة أخرى،

(١) السابق ص ٣٧، والحمى "علة يستجرُّ بها الجسم" أي يصدر من جسده حرارة بسبب المرض، انظر لسان العرب ١٦٢/٢.

(٢) الديوان ص ٦١، ويقول العرب: "أشأم من غراب، وأفسق من غراب" انظر لسان العرب ٢٠/٥.

(٣) سورة المائدة، الآية ٣١.

كما تصور الشاعر بأن للطين - وقد خلق الله سبحانه وتعالى جسد الإنسان منه - عورة، فالعورة أن يكون جسد الإنسان مكشوفاً لا تغطيه الثياب، وكذلك حال الطين. إنّ فضاء الصحراء إذا تأملناه كما تأمله الشاعر في هذا النص الشعري مليء بما يشبه الإنسان ومتعلقاته الثقافية والجمالية، فالذباب الكثير حينما يجتمع على (جثة) في الأرض فإن هذا الاجتماع يشبه اجتماع الإنسان مع أقاربه على وليمة عرس، وهذه الصورة الاستعارية ليست لجسد واحد إنما هي لأجساد قد اجتمعت على شيء، وقد تشابحت في الفعل والمقصد.

ومن الاستعارات التي يمكن إدراجها هنا في مبحث الصورة الجسدية في فضاء الصحراء قول الشبيبي:

بيننا النهر يركض يا امرأة تقطين

الحناجر

بين الهوى والخناجر

بين الأصابع والنار...^(١)

فقد استعار الشاعر (الركض) للنهر وهو في الأصل للإنسان وللحيوان، والاستعارة هنا حركية إذ ليس للنهر أقدام تشبه أقدام الإنسان أو الحيوان ليتطابق المشبه مع المشبه به، إنما أراد هنا استعارة الحركة السريعة للإنسان التي قد تشبه حركة النهر. ولما كان الركض بين الحبيبين فإنه أقرب من حيث الفضاء إلى حركة الإنسان منه إلى حركة الحيوان، فهو

(١) الديوان ص ١٦٣.

يعبر عن إحساسه بالسعادة لرؤية ما بينهما من الوصال، وهذا الإحساس لا يكون إلا من آدمي. ومما رآه الشاعر في فضاء الصحراء ويشبهه الإنسان قوله:

صوتك يطعن خاصرة العشق

ينخع أوردة الجرح

يعبر كل المسافات

كلّ الحدود

يعانق لحن العناقيد

يرقص،

يشربه "الفالس" و"الجيرك"

تشربه قبلات السنابل^(١)

حينما تحرك الرياح السنابل فإن السنبله تميل إلى الأخرى كأنما تقبلها. وإن الصورة الاستعارية هنا هي صورة حركة الإنسان حينما يقوم بتقبيل الآخر فيقترب منه، وقد يكون نور الفجر أيضاً قبلة حنونة لمن عانى من ليل قاسٍ، يقول الشبيبي (من البسيط):

يا حادي العيس قد نفنى وقد نصل

قد يحتوينا سهيل أو يرافقنا

وقد يمدُّ لنا أبعاده زُحل

قد نحضن الفجر أو نحظى بقبلته^(١)

(١) الديوان ص ٢٤٤.

ومما يمكن إدراجه في فضاء الصحراء أيضاً، قول الشيتي:

هنا أصهر النور حتى يدوب

وألقي في عيون الزهر^(٢)

لقد ولد الشاعر هذه الصور المؤنسة للزهور من الذاكرة الشعرية والجمالية العربية، كقول ابن زيدون مثلاً (من البسيط):

سرى ينافحه نيلوفر عقب *** وسان نبه منه الصبح أحداقا

فالزهرة تغلق أوراقها ليلاً كأنها عين إنسان ينام، وفي الصباح الباكر أيضاً تفتح أوراقها كأنها عين إنسان يستيقظ، لذا فقد تصوّر الشاعر بأن الزهرة إنسان إذ استعار لها العين، ولفهم هذه الاستعارة لا بد أن يكون لدينا إدراك مسبق (إحساس بصري) أو ثقافة مكتسبة عن (طبيعة) الزهرة. ومن الصفات الإنسانية التي استعارها الشاعر وأنسن بها فضاء الأرض قوله:

ينفصل وجهي

يهرب مني

يتلمّس طريقاً مُلتهاً ينقله

إلى أرضٍ عذراء مهددة بالخصب^(٣)

لقد أحدث الشاعر في هذه الصورة مفاجأة أسلوبية بقوله أرض "مهددة بالخصب"، إذ

(١) السابق ص ٢٧٠.

(٢) السابق ص ٢٧٧.

(٣) السابق ص ٣٢١.

يتحول الخصب وهو عنصر إيجابي تطلبه الأرض إلى عنصر سلبي يهددها، وقد تعودنا في الصورة الكلاسيكية أن يقول الشاعر: "أرض مهددة بالجفاف أو القحط"، فكانت الصورة فوق واقعية أو سريرية، وكأن إخصاب الأرض سيسبب الصراع بين الناس والتقاتل والتناحر حول ما تنتجه الأرض من خيرات تصبح وبالاً عليها. ونلاحظ من جهة أخرى أن صلة المرأة بفضاء الأرض كانت منذ أقدم العصور صلة مجازية ورمزية، فهي تشبه بالحرث، والحرث فضاء زراعي ومكان للإخصاب، ومنه قوله تعالى: (نساؤكم حرث لكم...)^(١)، فقد تصور الشاعر بأن أرض الصحراء (امرأة) إذ استعار لها صفة خاصة بها (عذراء) وهي المرأة غير المتزوجة والقابلة للإخصاب والولادة مثل الأرض الممطرة القابلة للإخصاب والإنبات.

كما أنسن الشاعر فضاء الصحراء (العلوي) إذ استعار له صفات إنسانية، يقول:

وقامت الجوزاء بين النخل سافرة^(٢)

فقد تصور الشاعر في إدراكه بناءً على ذاكرته التي خزّن بها صورة الصحراء بنخيلها وسمائها الصافية بأن (الجوزاء امرأة)، واستعار من متعلقات الإنسان القيام ومن المرأة بشكل خاص الوجه، وفعل السفور أو التحرر الواعي المقصود وهو كشفها غطاءها لـ(الجوزاء)، تلك النجمة الوضاء التي تشع في فضاء السماء، فالقيام صورة حركية جسدية تسند في هذا السياق إلى الإنسان، وفعل الكشف وظهور الوجه الحسن صورتان جسديتان أيضاً، وعملان اجتماعيان ثقافيان من عالم الإنسان.

(١) سورة البقرة الآية ٢٢٣.

(٢) الديوان ص ٤٨.

ومن الاستعارات التي أنسن بها الشاعر فضاء الصحراء (العلوي) أيضاً، قوله:

وأحيل الرَّمْل فجراً أمرداً^(١)

إن اللفظ الاستعاري (البؤرة) في هذا النص قوله (فجر أمرد)، وكلمة (أمرد) في أصل اللغة صفة تطلق على الإنسان، وقد استعارها الشاعر ليأنسن بها الفجر الذي سيزول ضوء النهار سواده، أي أنه فجر خالٍ من سواد الليل مثل خد الإنسان الذي يخلو من الشعر الأسود. إن (إطار) الاستعارة يغزو عقل الإنسان ويشير تساؤلات عدة حول الذهن، فتنتصر العملية الذهنية لتكشف للعقل سرّ الاستعارة التي أرسلها الشاعر للمتلقي لإثبات الشبه بين الإنسان وأحد العناصر الزمنية التي يتشكّل بها فضاء الصحراء العلوي. ومن هذه الاستعارات أيضاً المقارنة التشبيهية التي عقدها الشاعر بين انتشار ضوء النهار وانتشار فلول الجيوش، يقول الثبيتي:

وليل يسوق فلول النهار^(٢)

لقد شبه الشاعر انتشار ضوء النهار في أفق السماء بانتشار الجيش في ساحة المعركة. وهي في الحقيقة صورة قديمة كررها الشعراء في وصف الفضاءات الزمنية في صلتها بفضاء الحرب. ولقد استطاع الشاعر إرسال هذه الاستعارات التي أنسن بها فضاء الصحراء إلى متلقين لديهم القدرة على كشف التشابه الجسدي بين الإنسان وفضاء الصحراء بناءً على الذاكرة التي خزنوا فيها صورة الصحراء وطبيعتها.

(١) السابق ص ١١٦، والأمرد: "هو الشاب الذي بلغ خروج لحيته وطرّ شاربه ولم تبدُ لحيته" أي أن خده خالٍ من الشعر الأسود، انظر لسان العرب ٣٧/٦.

(٢) الديوان ص ١٦٨.

٢-١ متعلقات المدينة وجسد الإنسان

إن المدينة - كما أشرت إلى ذلك سابقاً - فضاء حضري، بناه الإنسان وفق نمط هندسي وعمراني مستمد من ثقافة المجموعة التي تقيم المدينة، وهو فضاء تنتظم فيه الحياة، وتمكّن الإنسان من قضاء شؤونه وأداء أدواره الاجتماعية في الفضاء العمومي بحسب ما تقتضيه العلاقات الإنسانية داخل الفضاء المدني، فهو فضاء معماري صناعي غير طبيعي، يمارس فيه الإنسان ثقافته المكتسبة ويبني من خلاله رموز معاشه وأنماط تفكير وتعامله. وفي هذا الفضاء المدني صنع الإنسان أدوات للعيش، منها (الأقداح) أو أدوات الشرب. وقد استعار الشاعر أحد متعلقات الإنسان الجسدية ليأنسن بها (القدح)^(١)، يقول مخاطباً ذاته:

لله ما تهوَاهُ
بل لله ما تلقاه في البطحاء
إذا غنى بها طير الضحى
فتأججت طرباً فبللها لعابُ الشمسِ
فانقلبتُ حريقاً
ففررت من قيظِ الشموسِ

(١) القَدْحُ "إناء يُشربُ به الماء أو النبيذ أو نحوهما"، انظر المعجم الوسيط، تأليف مجموعة من الباحثين، ط٣، مصر، مجمع اللغة العربية، ١٩٨٥م، ج ٢ ص ٧٤٤. وقد يقول البعض إن القدح يُستعمل أيضاً في فضاء الصحراء، ولكن الطبيعة لا تصنع القدح، كما أن السياق النصي دلّ على وقوع هذا القدح داخل مدينة مكة المكرمة حماها الله، بدليل قوله: (في البطحاء) أي في بطحاء مكة، وقد ذكرها كثيراً في شعره، وفي قوله: (إذا غنى بها طير الضحى) والضمير عائد على بطحاء مكة، والطيور الذي يغني غالباً ما يكون غير جارح كالبلابل وغيرها، بينما تكثر في فضاء الصحراء الطيور الجارحة مثل: (النسر، والصقر، والبازي) وغيرها.

إلى صبابات الكؤوس
فما ارتوت شفتاك من ظمياً
وما أبقيت للأقداح ريقاً^(١)

لقد تصوّر الشاعر بأن (القدح إنسان) إذ استعار له (الريق)، فاللفظ الاستعاري هو قوله: (ما أبقيت للأقداح ريقاً) أي أسند الريق إلى قدح، وبالإطار الذي يظهر حول الذهن وتذكر به صورة القدح، فإن القدح يحتوي عادة على سائل كما يحتوي فم الإنسان على اللعاب الذي يسيل حول لسانه، أي أنه من شدة ظمئه شرب كل ما في القدح ولم يبق له ريق.

وقد أشرتُ سابقاً - عندما تحدثت عن سيرة الشاعر - إلى أنه عاش معظم حياته في المدينة المباركة مكة المكرمة شرفها الله، وهذه المدينة بما تحمل من قيمة دينية لم يغفل الشاعر عنها، فقد أنسنها كما في قوله:

يا لسواد الجوع رانَ على الأرض وطالاً
رأيت صباحاً طافحاً بالدم الصافي
وريحاً تجوب الأرض ثمَّ تُسَوِّي
حولَ مكة بُرديها وتلقي على الأرض
الرحالاً^(٢)

إن الضمير حسب القاعدة اللغوية المعروفة يعود في قول الشاعر (برديها) إلى أقرب

(١) الديوان ص ٥٠، والريق ماء الفم، انظر لسان العرب ١٥٨/٣.

(٢) الديوان ص ١١٦، وبرديها مشى بردة، والبردة "كساء يتلحف به، وقيل إذا جعل الصوف شقة وله هدب فهي بردة"، انظر لسان العرب ١٨٨/١.

مذكور، أي أنه يعود على مكة - شرفها الله - لا على الريح، وقد أسند الشاعر أحد متعلقات الإنسان الجسدية (البردة) إلى مدينة مكة المكرمة، ووافق النظرية التفاعلية في الاستعارة فإن لدى الشاعر والمتلقي إدراكاً مسبقاً عن ثورة الرياح وحركتها حول الأمكنة، كما أن لديهما إدراكاً مسبقاً عن البردة التي يتلحف بها الإنسان. وإنما من خلال هذه الاستعارة التي أثارها الشاعر داخل أذهاننا نتصور جميعاً كيف يمكن للريح أن تثور حتى يلتفت هواؤها حول المدينة كما تلتفت البردة حول جسد الإنسان.

وفي قصيدة الشاعر محمد الثبيتي (الرقية المكية) التي خصصها للحديث عن المسجد الحرام شرفه الله نجد أنه يسند الثياب وهي أحد متعلقات الإنسان إلى الكعبة المشرفة، يقول الثبيتي:

وطرقتُ ساحات النوى
حتى ظمئتُ إلى ثمالات الهوى
فسقيت رוחي سلسيلاً من منابع مائها
ونقشت اسمي في سواد ثيابها^(١)

إن (هاء) الضمير في قول الشاعر (ثيابها) يعود حسب سياق النص على (مكة)، ولكننا وفاق الذاكرة التي خزنتها فضاءات مكة المكرمة نكتشف أن الشاعر استخدم (المجاز العقلي) عند إحالة الضمير إلى مكة، لأن الثياب منطقياً ليست لمكة إنما هي للكعبة المشرفة المكسوة بالثوب الأسود، والعلاقة بين الطرفين في هذا المجاز العقلي علاقة مكانية،

(١) الديوان ص ٣٠٤.

ونظيرها في القرآن الكريم قول الله سبحانه وتعالى: (واسأل القرية)^(١) أي اسأل أهلها الذين يسكنون فيها، وإذا كنا نتذكر جميعاً صورة الكعبة والقماش الذي يتلفُ حولها فإننا نجد بنية تشبيهية قوية بينها وبين الثياب التي تلتفُّ حول جسد الإنسان، لذا صحَّ أن نستعير الثياب للكعبة ونقول ثياب الكعبة كما نقول ثياب زيد.

(١) سورة يوسف، الآية ٨٢.

خاتمة:

بعد أن استعرضنا الاستعارات التي أنسن بها الشاعر فضاءاته أدركنا تماماً كيف أن الإنسان يبني الاستعارة في مخياله اللغوي عامة والشعري خاصة وفاق ترابطات نسقية داخل التجربة التي خاضها في حياته^(١)، وهي بطبيعة الحال تجربة متجذرة في عقولنا وطريقة تفكيرنا. إن النسقية الاستعارية التي تسمح لنا بالقبض على مظهر من مظاهر تصور ما عن طريق تصور آخر (القبض على مظهر جسد الإنسان بواسطة الفضاءات) ستخفي لا محالة مظاهر أخرى في هذا التصور، لذا فقد رأينا في هذا المبحث أن الشاعر وفاق النسقية الاستعارية التي تهيمن على طريقة تفكيره وتفكيرنا يقوم بالتركيز أو (التبشير) على المظاهر التي يتشابه بها جسد الإنسان والفضاء بواسطة المستقبل البصري (العين)، كما يقوم في الوقت ذاته بإخفاء مظاهر أخرى لا يتشابه بها الطرفان^(٢).

ولارتباط التصور الاستعاري بالفضاء الذي يعيش فيه المتخاطبون، فقد رأينا في هذا المبحث (الفضاء والملاح الجسدية) أن جُلَّ الاستعارات التي أنسن بها الشبيبي الفضاءات ركزت بشكل خاص على (فضاء الصحراء)، وهو الفضاء الذي تمتد به الطبيعة الجغرافية لموطن الشاعر (المملكة العربية السعودية) كما هو معروف. إن هذا الاستنتاج تفرضه نسقية التصورات الاستعارية لكي تنسجم الاستعارة ثقافياً مع متلقيها الذين عاشوا مع الشاعر في الفضاء نفسه^(٣)، فلو أننا لم نَرَ (سعف) النخلة لما أدركنا كيف تصور الشاعر بأن النخلة امرأة إذ استعار لها (الجدائل).

(١) الاستعارات التي نحيا بها ٨١.

(٢) السابق ٣١.

(٣) السابق ٤١.

المبحث الثاني: الفضاء وأحوال النفس

مدخل:

رأينا في المبحث السابق من هذه الدراسة كيف تصوّر الشاعر الفضاءات وأدركها في صور الإنسان بواسطة الاستعارة التي كشفت التشابه بين جسد الفضاء والملامح الجسدية للإنسان، وإذا كان الذهن البشري وفاق التجربة اللغوية الإدراكية يتصور الملامح الجسدية (الحسية) للإنسان بناءً على المستقبل الحسي (البصري) فإن تصوره للأحوال النفسية مختلف تماماً.

لقد اعتبر الناس أن الانفعالات وأحوال النفس الإنسانية مجرد مشاعر غير خاضعة للتصور الاستعاري، إلا أننا إذا تأملنا بعض الألفاظ الدالة على الانفعالات وجدنا أنها عبارة عن (مقولات) يتصوّرها الذهن البشري بناءً على التجربة^(١)، إننا نتصور (الكرم) على - سبيل المثال - بما هو قيمة من القيم العليا التي أصلها المجتمع العربي من خلال قول العرب قديماً: (كثير الرماد طويل العماد)، وقول حسان بن ثابت رضي الله عنه (من الكامل):

يُغشون حتى ما تهرُّ كلابهم
لا يسألون عن السواد المقبل^(٢)

فقد تصورنا (الكرم) بوصفه مقولة ذهنية من خلال هذه العبارات التي استعارت بعض التجارب، وهي تجارب بلا شك صورت لنا ثقافة (الكرم) لدى العرب قديماً، وهي

(١) انظر نساء ونار وأشياء خطيرة، ١/٣٢٩-٣٣٥.

(٢) شرح ديوان حسان بن ثابت، عبدالرحمن البرقوقي، ط١، مصر، المطبعة الرحمانية، ١٩٢٩م، ص٣٠٩.

إشعال النار والإكثار منها بحيث تجلب الضيف من بعيد، وسنرى في هذا المبحث كيف تصور الشاعر الأحوال النفسية التي تعترض الإنسان من خلال فضاءات: (الصحراء، والمدينة).

٢-١ متعلقات الصحراء وأحوال النفس

تحدثُ في المبحث السابق عن (الانسجام الثقافي للاستعارة)، وأنه لا بد أن تنسجم الاستعارة ثقافياً مع محيطها اللغوي كي يستطيع المتخاطبون إدراكها بناءً على الصور الذهنية المخزنة في الذاكرة، وعلى التواضع بينهم حول تلك الاستعارات، لذا فقد أسند الشاعر محمد الشبيبي (ابن الصحراء) كثيراً من أحوال النفس الإنسانية إلى فضاءات الصحراء، ومن ذلك قوله:

رقصت له تلك المسافات التي

تهوى أكاذيب السراب^(١)

لقد أسند الشاعر (الأكاذيب) وهي جمع (كذب) إلى السراب، فالأكاذيب (مضاف) والسراب (مضاف إليه)، و(الكذب) فعل قولي عاقل وصيغة من صيغ التخييل، أي إنه عمل ينجز بالكلام كقولنا: قال وذكر وأخبر واستفهم، فالكذب عمل لا ينجزه إلا الإنسان، لأنه هو المخلوق الوحيد الناطق الواعي القادر على إخفاء الحقائق بالكلام غير المطابق للواقع. والكذب كذلك مقولة ذهنية تعني أن يكون الشيء خلاف حقيقته، ولما

(١) الديوان ص ٢٥٨، يقول العرب: "كذبتك عينك: أرتك ما لا حقيقة له"، انظر أساس البلاغة ٣٠١/١، والسراب هو "الذي يكون نصف النهار لاطئاً بالأرض، لاصقاً بها، كأنه ماء جارٍ"، انظر لسان العرب ٢٧٠/٣.

كان الكذب مقولة ذهنية فإن النسقية الاستعارية المهيمنة على طريقة تفكيرنا تدفعنا لا شعورياً إلى تصوّر (الكذب) من خلال التجربة، ومن هذه التجارب تصور الشاعر للكذب من خلال (السراب) الذي يتخيله العطشان ماءً في صحراء جافة وحارة، فإذا اقترب منه تلاشى، وفي القرآن الكريم يقول الله سبحانه وتعالى: (والذين كفروا أعمالهم كسرابٍ بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب)^(١)، وإذا كان السراب يعني أن يكون الشيء خلاف الحقيقة فإننا نستطيع تصوّر (الكذب) من خلال صورته.

ولقد أنعم الله على بني آدم نعماً كثيرة تميزوا بها عن بقية المخلوقات، ومن هذه النعم قراءة اللغة وكتابتها، يقول الله سبحانه وتعالى: (اقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم)^(٢)، وإن كان لبعض الحيوانات لغة فإنها ثابتة غير متطورة ومحدودة من حيث العلامات الدالة على حاجات طبيعية وغريزية غير قابلة للتطور، أما جوهر اللغة الإنسانية فهو العقل الذي تفرد به بنو آدم عن سواهم، إذ يستطيعون به قراءة العلامات اللغوية ذات الصبغة التواصلية الثقافية وإدراكها والتحكم بالنفس وضبط الغرائز، وهي نظام من العلامات والرموز القابل للتطور والتوالد وتغيير العلاقات بين الدال والمدلول.

وفي فضاء الصحراء نجد الشاعر محمد الثبيتي يسند (اللغة) - وهي إحدى الوسائل

(١) سورة النور الآية ٣٩.

(٢) سورة العلق الآية ٤-٥.

التي يعبر بها الإنسان عن أحوال نفسه ويصنع بها أعمالاً لغوية^(١) - إلى البرق، يقول
الثبتي:

فتنتشي لغة البروق^(٢)

أسند الشاعر اللغة إلى البروق، وحسب التركيب النحوي لهذه الجملة فإن اللغة
(مضاف) والبروق (مضاف إليه)، و(اللغة) مقولة ذهنية إدراكية يتصورها عقل الإنسان
من خلال العلامات اللغوية التي يقرأها ويفهمها وفاق التجربة، ولقد تصور الشاعر في
هذا النص أن السحابة التي تعتلي سماء الصحراء إنسان له لغة، ولغة هذه السحابة
(البروق) التي تخبر الإنسان بهطول المطر. إن هذه الاستعارة التي تصور الشاعر اللغة من
خلالها تنسجم مع ثقافة الشاعر وثقافة متلقّي شعره الذين يعيشون معه في صحراء
جافة، فهم أشد الناس حاجةً إلى قطرة ماء، وقد دفعتهم هذه الحاجة إلى قراءة لغة
البروق قراءة فيها إسقاط لأحوال النفس البشرية في فضاء القحط.

وتخضع بعض المقولات الذهنية الدالة على ما يحدث داخل العلاقات الإنسانية
للتصورات الاستعارية، ومن هذه المقولات (الذلة)^(٣)، وهي لفظة دالة على الإحساس أو
الحالة النفسية التي تعتري الإنسان حينما تهيمن عليه سلطة قوية فيضعف ويلين، وقد

(١) أدرجت (اللغة) ضمن أحوال النفس الإنسانية لأن الحالة النفسية هي التي تدفع الإنسان إلى القراءة والتحدث، فقد
دفع (العطش) و(الاشتياق) للربيع سكان الصحراء إلى قراءة لغة البروق، كما أن (اللغة) في حد ذاتها غير حسية.

(٢) الديوان ص ١٦، واللغة "أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"، انظر لسان العرب ٥/٥٠٨.

(٣) جاء في لسان العرب "الذُّلُّ نقيض العز" ٢/٤٦٧، وهكذا فإن المعاجم لا تستطيع تفسير المقولة الذهنية إلا بما
يناقضها، لأن القارئ يدرك معنى هذه الكلمة بناء على التجارب الحياتية التي يتصور الذلة من خلالها (أسرى الحرب،
الخاسرون، البؤساء) وغيرهم.

وردت هذه المقولة في التنزيل، يقول الله جلَّ وعلا: (واخفض لهما جناح الذلِّ من الرحمة، وقل ربَّ ارحمهما كما ربياني صغيراً)^(١)، ولما كانت (الذلة) مقولة ذهنية غير حسية فقد استعار الله سبحانه وتعالى لها عنصراً حسيّاً وهو جناح الطائر لكي نستطيع تصورها.

وقد أسند الشاعر الذلة إلى أحد متعلقات فضاء الصحراء، يقول الثبتي مخاطباً النخل الذي شبه نفسه بها وفضلها على جميع متعلقات الفضاء:

أيها النخل

يغتابك الشجر الهزيل

ويذمك الودد الذليل^(٢)

فحسب التركيب النحوي لهذا النص، فإن لفظة الودد (فاعل) والذليل (نعت أو صفة) للودد، وبناءً على هذا التركيب النحوي فإن الشاعر أسند (الذلة) وهي من متعلقات الإنسان إلى الودد، ولما كانت الذلة مقولة ذهنية فإن الشاعر تصورها من خلال الودد المغروس داخل الأرض، وهنا تحدث المفارقة التي أرادها الشاعر بين النخل العزيز الشامخ وبين الودد الذليل المغروس داخل الأرض، وإذا كانت هذه صورة الودد فإننا نستطيع تصور الذلة من خلالها.

وإن فضاءات الصحراء لم تعد مع هذا الشاعر المفتون بالأنسنة والمغرم بجمها مجرد أمكنة جامدة، إنها غدت عنده فضاءات محملة بالقيم والانفعالات التي أصلتها الرؤية

(١) سورة الإسراء، الآية ٢٤.

(٢) الديوان ص ١٨.

الرومنسية، فالإحساس بالغبرة دفعت الشاعر إلى أنسنة هذه الأمكنة وإلى تصور أحوال النفس من خلالها، ومن هذه الأحوال قول الثبتي:

حزن الصحاري^(١)

وكما ذكرت سابقاً فإن المعاجم لا تستطيع تفسير المقولات الذهنية إلا بنقيضها، وعادة ما يكون النقيض نفسه مقولة ذهنية (الفرح، السرور)، وهذه المقولات التي يدركها الذهن نستطيع تصورها من خلال التجربة. ومن استعارات التجربة التي نتصور الحزن من خلالها (الدموع، شحوبة الوجه وجفافه، الصمت) وغيرها. إننا إذا حاولنا تصور حزن الصحراء كما أدركه الشاعر، ونحن نشترك معه في إدراك فضاءات الصحراء كوننا نعيش معه فيها، فإن الذاكرة ستحاول استخراج صورة الأرض الجافة والشاحبة من قلة القطر، كما سيحاول الذهن ربط طبيعة الإنسان الحزين وطبيعة الأرض لكشف البنية التشبيهية، فإذا كان الإنسان الحزين الممتنع عن الطعام يجفّ وجهه ويشحب وتدمع عيناه ويظل صامتاً وصابراً حتى ينجلي حزنه، فإننا نستطيع تصور ذلك من خلال صورة الصحراء الجافة التي تنتظر هطول المطر وخروج الربيع.

وتتحكم الثقافة البيئية في نسقية الاستعارة لكي تنسجم العلاقات بين المستعار والمستعار له في أذهان متلقيها، فإذا كان ساكنو الصحراء الجافة بحاجة إلى الغيم لكي يخفف عنهم أشعة الشمس الحارقة وإلى المطر ليرويهم ويخرج زرعهم، فإننا سنجد العكس تماماً عند ساكني الفضاءات التي يتساقط المطر على أراضيها طوال العام بانتظام، سنجدهم يفرحون بانجلاء الغيم وبزوغ الشمس، بل لم يعد للربيع الذي ينظرون إليه كل

(١) السابق ص ١٧٨، والحزن "نقيضُ الفرح وهو خلافُ السُّرور"، انظر لسان ٧٦/٢.

يوم وفي كل مكان قيمة مثل القيمة التي نجدها عند ساكني الصحراء. فدلالات الأنسنة مرتبطة بخصوصيات الفضاء الطبيعي أو المدني الذي يعيش فيه الشاعر، لذلك نجد الحزن مسنداً إلى السحب والغيوم في الشعر الرومنسي العربي الذي قاله الشاعر المهاجر في بلاد السحاب والغيوم، من ذلك قول إيليا أبو ماضي في ديوان الجداول:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

سلمى.. بماذا تفكرين؟

سلمى.. بماذا تحلمين؟

ولقد أثرت ثقافة الصحراء في نسق الاستعارات عند الشاعر محمد الشبيبي، ويمكن لنا اكتشاف ذلك من خلال بعض الاستعارات التي تنسجم بلا شك مع ثقافة ساكني الصحراء، ومن هذه الاستعارات قول الشبيبي:

عندما تعشقين

يفاخِرُ وردُ الربى بشذاه^(١)

وحسب التركيب النحوي في هذا النص، فإن كلمة "يفاخِر" (فعل) وكلمة "ورد" (فاعل)، أي أن الشاعر أسند الفخر إلى الورد الربى، والفخر ينطبق عليه ما ذكرناه بالنسبة إلى الكذب، فهو فعل قولي عاقل دال على التفاعل الاجتماعي في بيئة

(١) الديوان ص ٢٢٨، "وتفاخر القوم: فخر بعضهم على بعض، والتفاخر: التعاضم. والتفخّر: التعظم والتكبر" انظر لسان العرب ٩٩/٥.

مخصوصة، وهو مسند عادة إلى الإنسان، ويتشكل عبر اللغة التواصلية. والفخر كذلك مقولة ذهنية يمكن لنا تصورها من خلال بعض التجارب الحياتية، وقد كانت العرب قديماً تفاخر بأنسابها وبطولاتها. إن هذه الاستعارة تنسجم ثقافياً عند ساكني الصحراء والشاعر منهم خصوصاً، فإذا انقطع القطر وجفّ النهر وباتت الصحراء شهباء قاحلة فإنّ سكانها أشدّ الناس حاجة إلى المطر، وإذا نزل المطر وخرج الربيع وفاح شذى وروده فسيفتنهم لا محالة هذا المنظر، بل إننا سنتصور كيف يمكن للورد أن يفاخر بشذاه أمام أعين أبناء الصحراء الذين باتوا أشهراً طويلة ينتظرون هذا المنظر الفاتن، وإذا كان هذا حال ورد الربيع في أعين أبناء الصحراء فإننا نستطيع تصور الفخر من خلاله.

وما يتصل بأنسنة الفضاءات الزراعية أيضاً قول الثبتي:

أجيءُ إليك مع الغيث أهمي

وأبذر بين جراحك اسمي

أشق إليك

هموم الحصاد

وخوف السنابل

أشقُّ إليك

طموح الجراد^(١)

(١) الديوان ص ١٥٥، والجراد الحشرة المعروفة وسمي بذلك لأنه إذا جرد الأرض احتنك ما عليها من النبات فلم يبق منه شيئاً أي أزاله تماماً، انظر لسان العرب ٢٠٤/١، والطموح في اللغة أن يمتد البصر ويعلو إلى شيء، انظر لسان العرب ١٩٤/٤، وتستعمل في وقتنا الحاضر بمعنى الإرادة، والطموح إلى الهدف النظر إليه لنيل المراد.

لقد استعار الشاعر أحد الفضاءات الزراعية (فضاء الحقول) لكي يصور محبوبته التي يخاطبها كيف أن طريقه إليها شاق ومتعب ومرهق، وعلى رغم صعوبته فإنه يظل متماسكاً وقويماً لكي يثبت لها صدق حبه وإخلاصه، وإذا تأملنا هذا النص فإننا نجد عدداً من أحوال النفس الإنسانية التي استعارها الشاعر وأسندها إلى بعض العناصر الفضائية، ومنها قوله: (طموح الجراد)^(١)، وحسب التركيب النحوي والدلالي في هذه الجملة، فإن كلمة طموح (مضاف) والجراد (مضاف إليه)، أي أنه أسند الطموح إلى الجراد، وبناءً على المعنى اللغوي فإن (الطموح) من متعلقات الإنسان، وقد تشبعت هذه اللفظة عبر الزمن بمعانٍ عدة يمكن لنا إدراكها من خلال الإرادة الداخلية للنفس الإنسانية التي تنظر بعيداً فتطمح إلى شيء. إننا نطمح على سبيل المثال إلى الحصول على درجة علمية عالية، أو إلى الحصول على عمل جيد أو مرتبة اجتماعية مرموقة، وهكذا فإن لفظة الطموح تعد مقولة ذهنية يمكن لنا تصورها من خلال التجربة، فكيف تصور الشاعر طموح الجراد؟ إن الشاعر لما همى مع الغيث وبذر اسمه بين جراح محبوبته فخرج الزرع على صورة سنابل أراد أن يصور محبوبته قدرته المحافظة على هذه السنابل التي خرجت منهما، فتصوّر أن الجراد الجائع الذي ينظر إلى هذه السنابل من بعيد فيدفعه جوعه إليها فإنه يطمح إلى لإزالتها، وإذا كان فعل الجراد في السنابل بهذه الصورة فإننا نستطيع تصور الطموح من خلاله.

ومن متعلقات فضاء الصحراء التي تصور الشاعر محمد الشبتي الأحوال النفسية من

(١) وفي قوله أيضاً (هموم الحصاد) و(خوف السنابل)، ولكنني أهملتهما لأن الأولى (مجاز مرسل)، والثانية قد يشترك الإنسان مع الحيوان في (الخوف)، ويمكن لنا تصور ذلك عندما تفر البهيمة من الإنسان فهي تخاف منه، لذا فإنها (تشخيص) وليست (أنسنة).

خلالها (الريح)، وعلى رغم أن (الريح والرياح) كلمتان من جذر لغوي واحد إلا أن كلمة (الريح) في القرآن الكريم تأتي في سياق العذاب واللعن، يقول العزيز الحكيم: (وأما عادٌ فأهلكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية)^(١)، بينما تأتي كلمة (الرياح) في سياق الخير والمنفعة، يقول الله جلّ جلاله: (وأرسلنا الرِّيحَ لواقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ)^(٢)، وقد أسند الشاعر أحد أحوال النفس الإنسانية إلى الريح في قوله:

كفكفي وجع الريح^(٣)

إن الموقع الإعرابي لكلمة (الوجع) في هذه الجملة المقتبسة من شعر الثبتي (مفعوله به)، وهي مضاف وكلمة (الريح) مضاف إليه، أي أن الشاعر أنسن (الريح) حينما أسند (الوجع) إليها والوجع من متعلقات أحوال النفس الإنسانية، وعلى رغم محاولة المعاجم اللغوية وصف الوجع وتفسيره إلا أنه من الصعب إدراك الوجع من خلال الكلمات، إننا نحتاج إلى استعارة التجربة التي نتصور من خلالها (الوجع)، وبالرجوع إلى الذاكرة التي خزّنا بها صورة الريح القوية وانفعالاتها والأصوات المخيفة التي تصدرها، وبمقارنة هذه الصورة التي عليها الريح بصورة الإنسان الذي يتوجّع نجد بينهما بنية تشبيهية قوية، وإذا كانت الريح كذلك فإننا نستطيع تصور الوجع من خلالها.

(١) سورة الحاقة، الآية ٦.

(٢) سورة الحجر، الآية ٢٢.

(٣) السديوان ص ٣١٧، والوجع في أصل اللغة "اسم جامع لكل مرض مؤلم" انظر لسان العرب ٤٠٣/٦، وكما رأينا في المعاني السابقة لأحوال النفس فإن المعجم اللغوي غير قادر على وصف (الوجع) وصفاً دقيقاً، فلربما توجّع الإنسان من ضربة أصابته وليس بالضرورة أن يكون الوجع من مرض، فالوجع حالة نفسية داخلية من الممكن تصورها من خلال التجربة التي نرى بها إنسان يتوجّع (إصدار بعض الأصوات، انفعالات الجسد وحركاته، الجلوس على الأرض) وغيرها.

ولم يكتفِ الشاعر بأنسنة متعلقات فضاء الصحراء الجامدة، بل نجده يؤنسن الكائنات الحية داخل الفضاء نفسه، لقد عادت الذاكرة بالشاعر إلى الزمن العربي القديم، وتصور نفسه وهو راكب على فرسه التي تناصبه غوايات الرمال، يقول الشيتي واصفاً فرسه:

أرقيت عَفَّتْهَا بفاتحة الكتاب

قبلتها..

فاهتز عرش الرمل وانتشرت قوارير

السحاب^(١)

يعود (هاء) الضمير المؤنث في قول الشاعر (عفتها) على (الفرس)، أي أن الشاعر أسند العفة وهي من متعلقات الإنسان إلى الفرس، والعفة سلوك إنساني ودافع نفسي يتحكم بالغرائز التي قد يشترك بها الإنسان مع الحيوان ويكبحها ويروض غرائز الإنسان، ولما حاول الشاعر تشبيهه محبوبته بالفرس وهو حيوان مؤنث غير عاقل أراد أن يستعير له إحدى الصفات الإنسانية التي تميز الإنسان من الحيوان، لذا فقد تصور الشاعر بناءً على التجربة التي مرت به مع فرسه أنها عفيفة لا تخونه أبداً فلا يركب على ظهرها سواه، وإذا كانت أفعال الفرس مع راكبها على هذا المنوال فإننا نستطيع تصور العفة من خلالها.

ومن أحوال النفس الإنسانية التي تصورها الشيتي من خلال متعلقات فضاء الصحراء

(١) الديوان ص ٧٧، والعفة في أصل اللغة "الكفُّ عما لا يحل ويحلم" في ثقافة الإنسان، انظر لسان العرب ٤/٣٧٦.

(الشيخوخة)^(١)، يقول:

شاخت علي ساعديه الطحالب^(٢)

أسند الشاعر حسب التركيب النصي الفعل الماضي (شاخ) إلى الطحالب، وهي المادة الخضراء اللزجة المعروفة التي تظهر فوق سطح المياه الراكدة، وإذا مرَّ زمنٌ طويل على الماء الساكن فإن طبيعة المياه تخلق هذه الطبقة الخضراء، وبمقارنة طبيعة المياه بطبيعة الإنسان الذي استبانته به السنّ وظهرت عليه علامات الشيخوخة، فإنه يمكن لنا تصور شيخوخة المياه من خلال الطحالب، وإن كان الشاعر حسب التركيب النصي أسند الشيخوخة إلى الطحالب لا إلى الماء فإنه إنما فعل ذلك مجازاً، وهو بلا شك مجاز مرسل مستمد من تصور الشعراء الرومنسيين للأرض وعناصرها.

(١) الشيخ في أصل اللغة "الذي استبانته فيه السنُّ وظهر عليه الشيب" انظر لسان العرب ٥٠٠/٣، ومن وجهة نظري أننا لا نستطيع تصور الشيخوخة إلا من خلال بعض العلامات التي تظهر على جسد الإنسان وتدل على أنه دخل في مرحلة الشيخوخة، من هذه العلامات ظهور الشعر الأبيض (الشيب) وتجمع الجلد وحدبة الظهر وغيرها من العلامات، لذا فإن الشيخوخة من متعلقات الإنسان غير الحسية وتدرج ضمن أحوال النفس.

(٢) الديوان ص ٨١، والطحلب في أصل اللغة "خضرة تعلق الماء المزمّن" انظر لسان العرب ١٦١/٤.

٢-٢ متعلقات المدينة وأحوال النفس

نذكر في مستهل هذه الفقرة بأن من مظاهر الحدائثة في الشعر العربي هو أنه شعر المدينة بفضائها الجديدة، كالشارع والمطار والمقهى والمحطة والحديقة العامة، وهذه الفضاءات كانت مجالاً ثرياً للأنسنة. وفي شعر الثبتي تأتي فضاءات المدينة في المرتبة الثانية من حيث كثرة الاستعارات التي أنسن بها الفضاء، وعلى رغم أن فضاءات المدينة فضاءات غير طبيعية بخلاف فضاء الصحراء إلا أننا نجد الثبتي يتصور أحوال النفس الإنسانية من خلالها.

ولقد هيمن الفكر الرومنسي على نسقية الاستعارات التي أنسن بها الثبتي فضاءات المدينة، وإذا حاولنا مقارنة متعلقات الإنسان التي تصورهما الشاعر من خلال فضاءات الصحراء، وهي بلا شك فضاءات طبيعية لم تغيّرهما يد الإنسان بفضاءات المدينة، فإن الرؤية الرومنسية ستحدث مفارقة بين الصفات الإنسانية التي تتصور بها الفضائيين. إن الإحساس بالغرابة دفعت هذا الشاعر الرومنسي إلى تصوّر الحقد من خلال أحد متعلقات فضاء المدينة، يقول الثبتي:

غرفة بابها..

لا أظن لها أي بابٍ وأرجاؤها حاقدة^(١)

أسند الشاعر أحد متعلقات أحوال الإنسان النفسية (الحقد) إلى أحد عناصر الغرفة (الأرجاء)، والغرفة في هذا الشعر هي أحد متعلقات فضاء المدينة، وإذا أردنا تحديدها

(١) الديوان ص ٣٥، والحقد في أصل اللغة "إمساك العداوة في القلب والتربص لفرصتها، والحقد الضغن"، انظر لسان العرب ١٢١/٢، والعُرْفَةُ العَلِيَّةُ لسان العرب ٢٨/٥.

وفاق الذاكرة والإدراك نقول: إنها أحد فضاءات المنزل الذي صنعه الإنسان بعقلٍ واعٍ داخل فضاءات المدينة، وبالرجوع إلى الذاكرة فإن فضاء الغرفة فضاء مغلقٍ يحتوي على خمسة جُدُر، والحاجة التي دفعت الإنسان إلى صنع الغرفة بهذه الصورة هي أنه أراد أن يتقي بها حرارة الشمس وانفعالات الريح وأحوال المناخ، وهذه الحاجة تتعارض مع خصائص الفكر الرومنسي الذي يتوق إلى الفضاءات الطبيعية المفتوحة أو (التخومية) كالأفق والرصيف، تلك الفضاءات الحرة التي لم تدنّسها يد الإنسان والدالة على بداية الرحيل والانعقاد من الفضاء المغلق، وإذا كانت الغرفة فضاءً يأسر الشاعر الرومنسي فإننا نستطيع تصور الحقد من خلالها.

ومن متعلقات أحوال النفس الإنسانية التي تصورها الشاعر من خلال فضاءات المدينة الصداقة^(١). وقد لحظنا في المبحث الخاص بدلالات إدراك فضاء المدينة أن دلالات الصداقة شكلت مجتمعةً فضاءً مديناً إنسانياً (غير واقعي) في حياة الشاعر. ونضيف في هذا السياق الجديد أن فعل صادق الذي يفيد في معاني الزيادة المبادرة بالفعل وطلبه من الطرف الآخر، يعني كذلك أن إمكانية التفاعل والاستجابة موجودة، فلا يمكن أن نصادق من لا يعبر عن رغبته أو انفعاله الإيجابي بهذه العلاقة الروحية العاطفية، ومن لا يعبر عن قدرته على ممارسة فعل الصداقة، ولما كان الفضاء المديني بمكوناته المختلفة في شعر الثبتي قادراً على التفاعل مع الصديق فقد تمت أنسنته. ومعنى (الصداقة) أو (الصديق) في أصل اللغة "الصداقة مصدر الصديق، واشتقاقه أنه صدقه

(١) أدرجت الصداقة ضمن متعلقات (أحوال النفس الإنسانية)، لأن الحالة النفسية التي تعترض الإنسان هي التي دفعته إلى إنشاء صداقات وعلاقات مع الآخر.

المودة والنصيحة، والصديق المصادق لك"^(١)، ومن وجهة نظري ألاحظ أن المعنى اللغوي لم يحدد الصداقة بشكل دقيق، وصحيح أننا نندفع نحو الآخر إذا لمسنا منه الصدق والمودة، إلا أن البؤرة التي تُحدد معنى الصداقة هي: (الألفة والارتياح والأنس مع الآخر)، ولو أبدى أحدهم صدقاً ومودةً لم تصحبهما راحة فإننا حتماً لا نستطيع مصادقته، لذا فإن معنى الصداقة معنى نفسي محض، فقد نصادق بشراً لأننا ارتحنا لهم، كما أننا قد نصادق أمكنة إذا ارتحنا لها.

وقد تدفع الغربة الإنسان إلى صداقة بعض الأمكنة لأنها تهبه راحة أو أنها تذكره بمن يحب، وتقتضي الصداقة وجود الصديق (الآخر) ومن غير وجود الصديق لا توجد صداقة، يقول محمد الثبيتي:

أصادق الشوارع
والرمل والمزارع
أصادق النخيل
أصادق المدينة
والبحر والسفينة
والشاطئ الجميل
أصادق البلابل
والمنزل المقابل
والعزف والهديل
أصادق الحجارة

(١) انظر لسان العرب مادة (صدق) ٢٥/٤.

والساحة والمنارة^(١)

لقد وقعت هذه الألفاظ الدالة على فضاءات المدينة (مفاعيل) للفعل (أُصادق)، والفاعل مضمّر تقديره (أنا) عائد على الشاعر، وصيغة (أُفاعل) من الفعل (صَدَقَ) تدل على (المفاعلة)، أي مشاركة (الصدّاقة) بين الطرفين (الشاعر والفضاء).

إن النسقية الاستعارية تدفعنا إلى تصور (الصدّاقة) بوصفها مقولة ذهنية ورابطة نفسية واجتماعية من خلال هذه التجربة الرومنسية، وهي تجربة استطاع الشاعر بها أن يصادق الفضاءات، كما استطاع بواسطة اللغة الاستعارية أن يجعلنا وفاق الذاكرة التي خزّنا بها فضاءات ذهنية مفترضة لفضاءاته نتصور الصدّاقة من خلالها، وإن كانت (مصادقة فضاءات المدينة) تتعارض مع الفكر الرومنسي الذي يتوق إلى فضاءات طبيعية متوحشة، فإن الشاعر أراد هنا من وجهة نظري أن يدفع (الغربة) بالأنسنة، والأنسنة بحد ذاتها أحد مفاهيم الفكر الرومنسي كما أشرت إلى ذلك سابقاً، ولقد تصورنا أن هذه الأمكنة التي تقع داخل حدود فضاء المدينة هي أصدقاء آخرون للشاعر أو بديلون عن الأحبة الغائبين. إنها أماكن ترمز لعلاقة حميمة بين (الشاعر) وفضاء (مكة المكرمة) المقدس، فقد رمزت (المنارة) و(الساحة) و(الحجارة) لمكة، وهي بلا شك عناصر فضائية لها تصور ذهني منغرس في الذاكرة كشفت لنا علاقة الشاعر بالبلد الحرام.

ومن أحوال النفس الإنسانية التي أسندها الثبتي إلى متعلقات فضاء الحرم المكي الشريف (الحياء)، و(الحياء) مقولة ذهنية وقيمة إنسانية أخلاقية تمثلها المرأة غالباً أكثر من الرجل، وفي التنزيل أُستعير الفضاء ليتصور القارئ (الحياء) من خلاله، يقول الله جلّ

(١) الديوان ص ١٤.

وعلا: (فجاءته إحداهما تمشي على استحياء)^(١) أي أنها مشيت إلى موسى عليه السلام مستحية. يقول الثبيتي وقد أسند الحياء إلى الكعبة المشرفة:

وغسلت وجهي في بياض حياؤها^(٢)

إن (هاء) الضمير في قوله (حياؤها) عائد حسب السياق النصي على فضاء مكة المكرمة وتحديدًا (الكعبة المشرفة)، ولما كان (الحياء) مقولة ذهنية نفسية ذات دلالة على العلاقات الإنسانية داخل المجتمع فقد دفعت النسقية الاستعارية الشاعر إلى تصور الحياء والحجل من خلال الكعبة المشرفة التي تلفعت بثياب سوداء مثل عباءة المرأة، فإذا كان اللباس والاحتشام إحدى التجارب الإنسانية وشكلاً من الأشكال التي تتصور (الحياء) من خلالها فإننا بلا شك نستطيع تصور (الحياء) من خلال الكعبة.

ولم يكتفِ الثبيتي بأنسنة فضاءات المدينة السفلية بل نجده يؤنسن فضاءاتها العلوية، يقول وقد أسند (المراهقة) إلى أحد الكواكب المشعة في فضاء المدينة:

أرى بين صدري وبين صراط الشهادة

شمساً مُراهقَةً

وسماءً مرابطةً^(٣)

وقعت لفظة (مُراهقة) حسب التركيب النصي نعتاً للشمس، أي أن الشاعر أنسن (الشمس) حينما أسند إليها أحد متعلقات أحوال النفس الإنسانية، ويرى المحللون

(١) سورة القصص الآية ٢٥، والحياء في أصل اللغة التوبة والحشمة، انظر لسان العرب ٢/٢٠٤.

(٢) الديوان ص ٣٠٤.

(٣) الديوان ص ٦٥، وقد دلّ السياق النصي على أن هذه الشمس تعلق فضاء مدينة.

النفسانيون أن (المراهقة) هي المرحلة من العمر بين الطفولة والرشد، يدخل فيها (المراهق) في معركة للبقاء ولإثبات الذات الفردية بنوع من النرجسية، ويستخدم فيها كل أسلحته للدفاع عن نفسه، وتتسم هذه المرحلة بتغيرات بدنية وفسولوجية ونفسية، وتبدأ المرحلة مع محاولة (المراهق) أن يصوغ لنفسه هوية^(١). إننا نتصور (المراهقة) بوصفها مقولة ذهنية من خلال بعض التجارب والانفعالات الفسيولوجية التي تظهر في سلوك (المراهق) وتؤثر فيه)، ولقد تصور الشاعر (المراهقة) من خلال صورة الشمس الحارة التي تقف في كبد السماء محاولة إثبات مقدرتها على الإضاءة، وإذا كانت الشمس كذلك فإننا نستطيع تصور (المراهقة) من خلالها.

وفي القصيدة نفسها، استعار الشاعر بعضاً من أحوال النفس الإنسانية لينطق بها البوصلة والقرية، يقول الشبيبي:

أُدرك ما قالت البوصلة؟:

زمني عاقر

قريتي أرملة^(٢)

لقد وقعت لفظة (البوصلة) حسب التركيب النصي (فاعلاً) للفعل (قالت)، أي أن الشاعر أنسن البوصلة حينما أسند إليها القول أو التحدث أو اللغة، وقد أشرت سابقاً إلى أن (اللغة) تُدرك بالعقول والأذهان، ولما صنع الإنسان البوصلة لتعينه على معرفة

(١) انظر المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، عبدالمعزم الحنفي، ط١، بيروت، لبنان، دار نوبليس، ٢٠٠٥م، ٨٦/٣ (بتصرف).

(٢) الديوان ص٦٤، والبوصلة "جهاز تُعين به الجهات"، انظر المعجم الوسيط ٦١/١، ورجل أرملة وامرأة أرملة: محتاجة، والأرملة التي مات زوجها، انظر لسان العرب، ١٢٣/٣.

الجهات، فقد تصور الشاعر اللغة من خلال البوصلة التي تُدلنا على الجهات فكأنها قادرة على التجريد والتمييز، فهي تحدثنا وتُخبرنا. كما أنسن الشاعر (القرية) المؤنث لفظها حينما أسند إليها كلمة (أرملة)، و(التمل)، وهو من وجهة نظري ليس مجرد موت الزوج وفقده جسدياً، إنها حالة نفسية شعورية ومنزلة اجتماعية جديدة تحتاج فيها المرأة إلى زوجها (المفقود) ليُدير شؤونها وينفق عليها ويحميها، وإذا كانت (القرية) تفقد أميرها وواليتها وتحتاج إلى مَنْ ينفق عليها ويحميها، فإننا نستطيع تصور الحالة النفسية التي تكون عليها الأرملة من خلال القرية التي فقدت واليها.

خاتمة:

لقد دفعت النسقية الاستعارية الشاعرَ محمد الثبيتي إلى تصور (أحوال النفس الإنسانية) من خلال العناصر الوجودية الحسية (الفيزيائية)، لأن الغياب الصوري للمقولة الذهنية - التي تُعد حسب أركان الاستعارة (مستعاراً له) - يحتاج إلى استعارة التجربة الحسية، لذا فإن الشاعر وفاق هذه النسقية استطاع أنسنة الفضاءات لأنه وجد تشابهاً بين التجربة الإنسانية التي نتصور بها أحوال النفس وبين عالم الطبيعة بما فيه من فضاءات (الصحراء، والمدينة)، أو وجد فيهما معادلين موضوعيين للتجربة الوجودية نفسها. فقد أدركنا - على سبيل المثال - كيف أنسن الشاعر فضاء الصحراء لأنه وجد تشابهاً بين (طبيعة السراب) وبين التجربة التي نتصور بها (الكذب). إن الشاعر الرومنسي كما رأينا في هذا المبحث وباعتماده على (حلم اليقظة) الذي تنعق فيه القيود المعرفية للشعر (الكلاسيكي) وينشط فيه المخيال الشعري، استطاع أن يفتح في إدراكه وإدراكنا مجالات ذهنية جديدة نتصور من خلالها بأن (الفضاء إنسان)، لا يخص المستوى الجسدي فقط بل تعدى ذلك إلى المستوى النفسي أيضاً.

ومقارنة هذا المبحث بالمبحث السابق نستنتج أن فضاءات الصحراء كانت أكثر الفضاءات الشعرية أنسنة، وقد جاءت فضاءات المدينة بعدها من حيث الكثرة. إن هذا الاستنتاج يفرضه نسقية التصورات الاستعارية التي تُهيمن على طريقة تفكيرنا وتعتمد أساساً على مدى إدراكنا والشاعر لطبيعة الفضاءات المؤنسة.

الخاتمة

سعى هذا البحث إلى الوقوف على أهم خصائص الكتابة الإنشائية القائمة في شعر محمد الثبيتي على أنسنة الفضاء بمختلف مكوناته الطبيعية والصناعية. وإن أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة هي أن إدراك المكان أحد أهم المكونات الذهنية لفهم اللغة، ولا يمكن للمعاجم اللغوية أن تكشف لنا ما ندركه وما لا ندركه من الألفاظ التي أُطلقت لتسمية الأشياء المحسوسة، ما لم يكن لدينا إدراك حسي مسبق للشيء المدرك، فالكرسي الذي يحاول وصفه اللغوي في معجمه ليس بالضرورة أن يكون شبيهاً بالكراسي التي رأيناها وأدركنا أشكالها، كما جرت عادة اللغويين على وصف الأماكن المندثرة في جزيرة العرب بأنها كذا (مكان معروف أو موضع)، لأن وصف الأماكن المندثرة ومحاولة إدراكها لا يغني الذاكرة ولا يسمنها من جوع، بل ستضعف - لا محالة - إن حاولت بعد برهة من الزمن تذكر الموضع الموصوف.

وحسب الدراسة التي رسمتُ بها حدود الفضاء الذهني ومرجعياته، فقد تبين أن محمد الثبيتي كان يختار فضاءاته بإتقان، ويسلط الضوء على أجزائها ليُدسَّ فيها رؤاه ووجهات نظره، لذا فقد فصلتُ الفضاءات بعضها عن بعض لاكتشاف الاختلاف والتمايز والتفاضل بينها وفق وجهة نظر الشاعر، وهما - حسب رؤيته - فضاءان متضادان متقابلان: (فضاء الصحراء، وفضاء المدينة)، وقد خصصت لهما فصلاً من هذه الدراسة لتقصي أثرهما في الإدراك الشعري.

أما فضاء الصحراء وهو الأصل الثقافي والجمالي في تجربة الشاعر فقد جعله الثبيتي - وهو شاعر رومنسي - فضاء الطبيعة التي يحن إلى أصولها، وإذا كانت الرواية وسائر الفنون القصصية التي يعتمد المبدع عند بنائها على وصف عناصر المكان حدوده والفضاء الذي يحتويه بدقة، فإن حركة (الإدراك الشعري) - كما رأينا - اختزلت الفضاء عبر عناصر المكان التي أصبحت (فتحات) نطلّ منها على المكان والفضاء الذي يحتويه.

وأما المدينة فقد انقسمت - حسب وجهة النظر - إلى فضاءين: الأول فضاء ذهني

مرجعي تصورنا من خلاله مدينة مكة المكرمة شرفها الله، والفضاء الآخر فضاء غير مرجعي تصورنا من خلاله المدينة (المغلقة) التي تناقض الطبيعة، وقد كرهها الشعراء الرومنسيون ومنهم الثبتي.

لقد تمكن الشاعر والمتلقي بعدما أصبح لديهما كفاية لغوية وتواصلية جمالية من تجاوز إدراك الفضاء إلى (أنسنته) عبر الاستعارة، وهي مرحلة إدراكية بحتة يحاول الشاعر فيها إثبات شبه بين الفضاء والإنسان، وكل ما على المتلقي أن يُعملَ ذهنه لإدراك الشبه سواء أكان منطقياً أم غير منطقي، فقد رأينا كيف أنسن الثبتي فضاء الصحراء والمدينة بإسناد متعلقات الإنسان إليهما، لذا فقد خصصت فصلاً للأنسنة بعنوان (ملامح أنسنة الفضاء)، ومباحث هذا الفصل حسب الإسناد مبحثان، الأول خصصته للعناصر الجسدية الحسية للإنسان، والمبحث الآخر للأحوال النفسية التي نتصورها من خلال التجربة الإنسانية.

ويمكن أن نجمل نتائج الدراسة في النقاط الآتية:

١- إن حضور الفضاء ومتعلقاته الوجودية في اللغة بشكل عام والخطاب الأدبي بشكل خاص، يدفع المتخاطبين إلى الاعتماد على الذاكرة الثقافية الحسية التي تُخزّن فيها النماذج العقلية المدركة عبر الحاسة البصرية بدلاً من الاعتماد على المعاجم اللغوية الوصفية.

٢- إن حضور الفضاء ومكوناته ليس مقتصرًا على الرواية وسائر الفنون السردية فحسب، بل لقد سمحت حركة الإدراك الشعري باستيعاب الفضاء واكتشاف دلالاته.

٣- إن إعادة النظر في الاستعارة بوصفها أحد المظاهر التواصلية (الحجاجية) في اللغة التي يفترض فيها المستعير وجود شبه بين المستعار منه والمستعار له، يفتح للدراسات النقدية مجالاً رحباً لتقصي التجربة الشعرية، وطريقة تفكير الشعراء عند

إبداع أبنية المشابهة.

٤- إن المقاربة التداولية وسليتها الإدراكية أجمع منهج لدراسة الاستعارة التي تستند إلى إدراك الموجودات وكشف التشابه بينها، لذا فإن معنى الاستعارة - كما يرى عبد القاهر - لا يُفهم من خلال اللفظ المستعار إنما تدركه العقول والأذهان باعتمادها على الذاكرة التي تُخزن فيها صورة المستعار منه والمستعار له.

٥- كشفت الدراسة عن اهتمام الشبيبي - وهو شاعر رومنسي حدائثي - بالفضاء بصفته محركاً من محركات الشعرية والخطاب الشعري، بل جعل (التضاريس) عنواناً لأحد دواوينه الشعرية، وأبرز الفضاءات التي أنسناها هي: (الصحراء، والمدينة، والبحر)، وقد أخرجت البحر من الدراسة لأنه أقل الفضاءات أنسنة.

٦- اكتسح فضاء (الصحراء) الدواوين الشعرية لمحمد الشبيبي، وأكثر المتعلقة التي سلط الضوء عليها وتصورنا من خلالها فضاء الصحراء هي (النخلة)، واهتمام الشاعر بالطبيعة الصحراوية دليل على رومنسيته.

٧- دل فضاء الصحراء على عشق الشاعر له، وأنه فضاء ملائم للعيش فيه على عكس ما يعتقد بعض الناس الذين تأثروا بجدائثة المدن وتطورها، وظنوا بأنهم ليسوا بحاجة إلى فضاء تُبخر الشمس مياهه ويكذب السراب على رماله.

٨- المدينة في شعر الشبيبي مدينتان، مدينة حديثة ليس لها فضاء مرجعي بينها وبين الصحراء علاقة ضدية، ومدينة لها فضاء مرجعي نتصور من خلاله مكة المكرمة - شرفها الله - التي عاش فيها الشاعر غالبية حياته.

٩- استخدم الشبيبي فضاء المدينة المناقض للطبيعة للدلالة على سلب الحرية، لذا فقد جعلها فضاءً مغلقاً، وتصور الانغلاق من خلال فضاء (الغرفة) التي تُعد مكاناً بالنسبة إلى فضاء المنزل، والمنزل مكاناً بالنسبة لفضاء المدينة. أما فضاء مكة المكرمة فقد استخدمه الشبيبي ليفتخر بأنه أحد سكانه، ولما لهذا الفضاء من قيمة دينية لدى المسلمين تراكمت في الذاكرة عبر قرون طويلة.

- ١٠- تندرج غالبية الاستعارات التي أنسن بها الثبتي الفضاء من استعارة كبرى هي: (الفضاء/إنسان)، ويتفرع منها حسب نوع الفضاء ومتعلقاته استعارتان، هما: (الصحراء/إنسان)، و(المدينة/إنسان).
- ١١- تنوعت متعلقات الإنسان التي استعارها الثبتي ليؤنس بها الفضاء ما بين الملامح الجسدية وأحوال النفس.
- ١٢- حاز فضاء الصحراء على أكثر متعلقات الإنسان إسناداً، يليه فضاء المدينة، ثم البحر، وإذا كانت هذه نتيجة الدراسة فإنها تؤكد نسقية التصورات الاستعارية التي تفترض أن الإنسان ومن خلال التجربة يكتشف التشابهات في الفضاء (الأصل) الذي يعيش فيه أكثر من الفضاءات الأخرى التي لم يعيش فيها، كما أن الاستعارة التي يُسند فيها متعلقات الإنسان إلى الفضاء (الأصل) الذي يعيش فيه المتخاطبون تكون أكثر قبولاً وانسجاماً من غيرها.
- ١٣- متعلقات الإنسان الجسدية التي استعارها الثبتي للفضاء تنوعت ما بين الهيئة الجسدية مثل: (اليدين، والعيون، والجدائل، والعورة) وغيرها، مع وجود قرينة تدل على أنها أقرب للإنسان منها إلى الكائنات الحية، أو إسناد صفة إلى وجه الإنسان كالأمرد، أو إلى اللباس كالبرد والثياب، أو الاجتماع والتجمهر كالعرس والفلول، أو الحركة والفعل كالركض والتقييل والسفور.
- ١٤- استعار محمد الثبتي أحوال النفس الإنسانية مثل: (الكذب، والحقد، والحزن، والفخر، والطموح) وغيرها ليؤنس بها فضاء الصحراء والمدينة، لأنه وجد تشابهاً بين التجربة الإنسانية التي نتصور من خلالها أحوال النفس وبين طبيعة الفضاءات وهيئتها.
- ١٥- يهدف الشعراء الرومنسيون عادة إلى أنسنة الفضاء لأنهم يرون ألا فرق بين (الطبيعة) والإنسان، وهذا يُفسر سرَّ هربهم من المدن المغلقة إلى الطبيعة الرحبة، وعشقهم للطفولة لأنَّ الإنسان يتصرف فيها بطبيعته قبل أن تُفرض عليه

الضوابط والقيود وأعراف المجتمع، كما أن الماء مثلاً لو سار في الوادي وجرف كل شيء يعترضه فإنه إنما فعل ذلك وفق طبيعته، وهذا ما يريده الرومنسيون.

وختاماً، يمكن أن يقول الباحث إن شعر محمد الثبيتي لا يزال حقلاً خصباً لإجراء العديد من الدراسات النقدية وفق المناهج القديمة والحديثة، ويمكن للباحثين أن يتقصوا في مجال الاستعارات الشعرية عند الثبيتي، سواءً أكانت استعارات أنطولوجية، أم اتجاهية، أم بنيوية. ومن خلال قراءتي لدواوين الشاعر تبين لي بعض المجالات البحثية الأخرى، فيمكن للباحث مثلاً أن يتقصى المفاهيم الرومنسية عند الثبيتي، وهي كثيرة في شعره، كما يمكن إعداد دراسة (تداولية) للحوار الذي كثيراً ما أجراه الشاعر مع نفسه، وهو ما يسمى بالمناجاة، وكذلك الحوار الذي أجراه مع المحبوبة. إنني لا أزال أُصرُّ على إعادة النظر في شعر محمد الثبيتي وأشجذ همم الباحثين لاكتشاف إبداعه.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، ،

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).
الديوان (الأعمال الكاملة)، محمد الشبتي، ط ١، حائل - المملكة العربية السعودية،
النادي الأدبي بحائل بالاشتراك مع مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩ م.

ثانياً: المراجع

أساس البلاغة، الزمخشري، ط ٣، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مركز تحقيق التراث)، ١٩٨٥ م.
الاستعارات التي نحا بها، جورج لايكوف ومارك جونسن، ترجمة عبدالمجيد جحفة،
ط ٢، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦ م.
استعارة مكان، عادل محمود، ط ١، بيروت - لبنان، رياض الريس للكتب والنشر،
٢٠٠٠ م.
أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ط ١، مصر، مطبعة المدني،
١٤١٢ هـ.
أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي، إحسان الديك، مجلة العلوم
الإنسانية والاجتماعية بالجامعة الأردنية، مجلد (٣٧) عدد (٢)، ٢٠١٠ م.
أنسنة الشوارع في الشعر السعودي المعاصر - عبدالله الوشمي أنموذجاً (مقاربة
سيمائية)، هيفاء راشد الحمدان، ط ١، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠١٢ م.
أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها،
فؤاد القرقوري، ط ٢، تونس، الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٦ م.
بنية الصورة في شعر المتنبي (دراسة إنشائية)، المنجي القلطا، ط ١، صفاقس -
تونس، مكتبة علاء الدين، ٢٠١٠ م.

تحليل الخطاب، ج.ب. براون و ج. يول، ترجمة محمد الزليطي ومنير التريكي، ط ١، المملكة العربية السعودية - الرياض، جامعة الملك سعود (النشر العلمي والمطابع)، ١٩٩٧م.

التعبير عن الفضاء، ميشيل رايمون، ضمن سلسلة (الفضاء الروائي)، ترجمة عبدالرحيم زحل، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م.

التواصل الأدبي (من التداولية إلى الإدراكية)، صالح بن الهادي رمضان، ط ١، الرياض - المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، ٢٠١٥م.

الشبتي (ذلك الصوت الحدائي الأصيل)، عبدالله أحمد الفيضي، ورقة نقدية قدمت بمناسبة تكريم الشاعر في النادي الأدبي في الطائف، الأربعاء ١٣/١٠/٢٠١٠م.

الشبتي يتلو أساير البلاد (الإيقاع ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء - قراءة أسلوبية)، علي الأمير ط ١، لبنان، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بالتعاون مع نادي جازان الأدبي، ٢٠١٤م.

ثقافة الصحراء، سعد البازعي، ط ٢، الرياض - المملكة العربية السعودية، مكتبة العبيكان، ١٤١٢هـ.

الجسد في شعر محمود درويش، نصر علي سامي، ط ١، عمان - الأردن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.

جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط ٦، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.

الخطابة، أرسطو، ترجمة عبدالقادر قنيني، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٨م.

دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، محمد الصالح البوعمراني، ط ١، تونس - صفاقس، مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٩م.

الذاكرة (مقدمة صغيرة جداً)، جوناثان كيه فوستر، ترجمة مروة عبدالسلام، ط ١، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م.

- الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، محمد قوبعة، ط ٢، تونس، جامعة منوبة (كلية الآداب والفنون والإنسانيات)، ٢٠١١م.
- شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، ط ١، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- شرح ديوان حسان بن ثابت، عبدالرحمن البرقوقي، ط ١، مصر، المطبعة الرحمانية، ١٩٢٩م.
- شعرية الفضاء الروائي، جوزيف إ. كيسنر، ترجمة لحسن الحمامة، ط ١، الدار البيضاء - المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م.
- الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق علي الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية، ١٤٠٦هـ.
- الطاقة والتشكيل في تجربة محمد الثبيتي الشعرية، عالي سرحان القرشي، مجلة مكة الثقافية، نادي مكة الثقافي الأدبي، العدد الثامن عشر - ربيع الأول ١٤٣٤هـ، ص ٤٤ - ٥٨.
- ظواهرية الإدراك، موريس مرلوبونتي، ترجمة فؤاد شاهين، ط ١، لبنان، معهد الإنماء العربي، ١٩٩٨م.
- علم النفس الثقافي (هل النمو المعرفي متعلق بالثقافة؟)، برتران تروادك، ترجمة علي مولا، ط ١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩م.
- علم النفس المعرفي، رافع الزغلول وعماد الزغلول، ط ١، عمان - الأردن، دار الشروق للتوزيع والنشر، الإصدار الثالث ٢٠٠٩م.
- العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط ٥، سوريا، دار الجليل، ١٤٠١هـ.
- عندما يحكي الثبيتي (دراسة نقدية للسردية الشعرية السعودية في الثمانينات)، منى المالكي، ط ١، جدة، النادي الأدبي، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.

الفضاءات الذهنية، جيل فوكونيائي، تعريب منصور الميغري، ضمن إطلاقات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط ١، تونس، منشورات الجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ٢٠١٢م، ج ١ ص ٣٨٧-٤١٦.

فعل القول (من الذاتية في اللغة)، ك - أوريكيوني، ترجمة محمد نظيف، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧م.

فلسفة البلاغة، آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، ط ١، الدار البيضاء - المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م.

فن الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، ط ١، مصر، دار هلا للنشر والتوزيع، ١٤٣٥هـ.

القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر - آنريول، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، ط ٢، تونس، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٠م.

لسان العرب، ابن منظور، ط ١، لبنان، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

اللغة والخطاب، عمر أوكان، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠١م.

محاضرات في علم اللسان العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة عبدالقادر قنيني، ط ١، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٨م.

مدخل إلى النظرية الأدبية، جونثان كولر، ترجمة مصطفى بيومي عبدالسلام، ط ١، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.

معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط ١، تونس، دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م.

معجم العلوم الإنسانية، جان فرنسوا دورتيه وآخرون، ترجمة جورج كتورة، ط ٢، لبنان، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون وآخرون، ترجمة محمد حمود، ط ١، لبنان،

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، ط ١، تونس، دار الجنوب للنشر، ٢٠٠٤م.

المعجم الموسوعي لتحليل النفسي، عبد المنعم الحنفي، ط ١، بيروت - لبنان، دار نوبليس، ٢٠٠٥م.

المعجم الوسيط، مجموعة من الباحثين، ط ٣، مصر، مجمع اللغة العربية، ١٩٨٥م.
نساء ونار وأشياء خطيرة (ما تكشفه المقولات حول الذهن)، جورج لايكوف، تعريب عفاف موقو، ضمن إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط ١، تونس، منشورات الجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ٢٠١٢م، ج ١ ص ٣١٥-٣٤٦.

نظرية الأدب، رنيه وليك وأستونآرن، تعريب عادل سلامة، ط ١، الرياض، دار المريخ، ١٤١٢هـ.

النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي (الاستعارة أنموذجاً)، صالح بن الهادي رمضان، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية (الواقع والمأمول)، المملكة العربية السعودية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٣٢هـ، ج ١.

نظرية الأنواع الأدبية، لامي سي فينست، تعريب حسن علوان، ط ١، مصر، منشأة المعارف، ١٩٧٨م.

نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، ط ٢، الدار البيضاء - المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م.

فهرس المحتويات

٢	المقدمة
١٢	التمهيد
٢٨	الفصل الأول: الفضاءات المؤنسة ودلالاتها
٣٢	المبحث الأول: فضاء الصحراء
٤٧	المبحث الثاني: فضاء المدينة
٦١	الفصل الثاني: ملامح أنسنة الفضاء
٦٤	المبحث الأول: الفضاء والملامح الجسدية
٨٢	المبحث الثاني: الفضاء وأحوال النفس
١٠٢	الخاتمة
١٠٨	ثبت المصادر والمراجع
١١٤	فهرس المحتويات