شعرية الجناس في ديوان الثبيتي

- موقف الرمال نموذجًا –

أ.د. **عبد الحميد سيف أحمد الحسامي**

د. **إبراهيم محمد أبو طالب**

ملخص:

تكتسب هذه الأطروحة العلمية مكانتها من أهمية الظاهرة التي تتناولها؛ فهي تتناول شعرية النص الحديث، ومقوماتها التي تتكئ عليها؛ من خلال دراسة ظاهرة التجنيس التي تعد ظاهرة جلية في شعر محمد الثبيتي- وتجهد الدراسة في تتبع تشكلات هذه الظاهرة، وعلاقاتها بعناصر البناء الشعري، وبالتالي تسعى لاستكناه ما تضفيه هذه الظاهرة من شعرية على النص، ومدى تواشجها مع الرؤية الشعرية في تشكيل المعنى الشعري؛ وهذا يجعلنا أمام وظيفة جديدة للجناس الذي ارتبط في الذاكرة العربية – كثيرًا- بكونه حلية تزيينية بديعية، فحسب؛ إذ يغدو الجناس هنا عنصرًا فاعلاً من عناصر الشعرية، وعنصرًا في تشكيل الرؤية الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الجناس، الثبيتي، موقف، الرمال.

Abstract:

Gaining the scientific thesis prestige of the importance of the phenomenon that dealt with; they are dealing with a poetic modern text, and its components, which lean upon; through the study of the phenomenon of naturalization, which is a prominent feature in the poetry of Muhammad Althbyta, and straining the study track formations of this phenomenon, and its relations with elements of construction poetic, and thus seeking to Acetknah what impart this phenomenon of the poetic text, and the extent of Twahjha with poetic vision in forming a sense of poetry; and this makes us in front of new jobs for the alliteration, which has been linked in the Arab memory - Kthira- being an ornament ornamental Bdieih, only; it becomes alliteration here a factor of noodles, element in the formation of poetic vision.

*** هذا البحث جزء من مشروع بحثي مدعوم من قبل مشروع دعم البحوث والباحثين بجامعة الملك خالد – المملكة العربية السعودية، رقم (G.R.P-207-38)**

يعد الشاعر محمد الثبيتيمن أهم الأصوات الشعرية الحداثية في المملكة العربية السعودية؛ إذ تميزت تجربته الشعرية بتقنيات وآليات اشتغال حداثية عديدة، وقد شكل الجناس أداة تعبيرية مهمة في دواوينه وبخاصة في ديوانه الأخير(موقف الرمال)[1] إذ يشكل سمة أسلوبية تغري الباحث بتعقُّب دلالاتها، وطرائق توظيفه لها في نسيج النص الشعري؛ فهل استخدمها الشاعر حلية تزيينية تجمّل النص؟ أو أنها أداة تعبير تتلبس بالرؤية الشعرية وتكشف عن مساراتها وتشكلاتها في أفق القصيدة؟ وما شعرية توظيف هذا الملمح الأسلوبي الذي ارتبط في بعض العصور الأدبية بالضعف والركاكة الأسلوبية؟ وذلك ما سيحاول هذا البحث دراسته والإجابة عنه:

- **التجنيس من الزينة إلى الرؤية:**

لم يخرج الجناس لدى كثير من نقاد الشعر وشراحه عن أن يكون مجرد زينة تُجتلَب لتحلية المعنى وتقريبه للنفوس؛ ولذلك اشترطوا فيه ما يشترط في الزينة من الاقتصاد والبساطة وعدم التكلف وملاءمة المعنى، وحينما أحسوا بكثرته عند بعض الشعراء لم يترددوا في رميهم بالتكلف والتصنع وإفساد المعنى بطلبه وتتبعه، ". كما يقول ابن سنان[2]

وفي الوقت الذي يرى أكثر النقاد في الجناس أنه من باب المحسنات اللفظية إلا أن عبد القاهر الجرجاني التمس له وجهًا معنويًا يحمله عليه انطلاقه من هيمنة المعنى النحوي على نظريته في النظم "[3]؛ إذ يقول " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً"[4] ويقول:" فقد تبين لك أن مـا يُعطـي التجنـيس مـن الفضيلة، أمرٌ لم يتمَّ إلا بنُصْرةِ المعنى، إذ لو كان باللفظ وَحْدَهُ لما كان فيه مستحسنٌ، ولما وُجد فيه معيبٌ مُسْتهجَن"[5]

إن مقولة الجرجاني في الجناس ذات أهمية في تغيير نسق الرؤية للتجنيس إذ تسهم في إخراجه من دائرة التزيين الإغرائي للخطاب إلى دائرة العلاقة المعنوية، وآليات إنتاج النصوص، وهي رؤية نقدية للمنجز النقدي لدى "المتقدمين"، وهي رؤية لم يقتنصها الشعراء في العصور اللاحقة ولا دارسوا البديع، فغدا البديع وخصوصًا في العصر الوسيط ميداناً للتباري لدى الشعراء في إظهار القدرة على اللعب بصنوف البديع في منجزهم الإبداعي، وغير الإبداعي.[6]

شعرية التجنيس في قصيدة "موقف الرمال موقف الجناس" -

إذا تأملنا الشعر العربي المعاصر وجدنا أن التغير الذي طاله "ليس تغيرًا في الشكل، او طريقة التعبير وحسـب، وإنما هو قبل ذلك تغير في المفهوم ذاته"[7] وفي طبيعة الرؤية الشعرية.

ويعد محمد الثبيتي من الشعراء الذين يجترحون لغة جديدة في بناء القصيدة تواكب الرؤية الشعرية التي تـنهض على قراءة عميقة للذات وللعالم "إنها قراءة للوجود تنبعث من أسئلة، وتنتج أسئلة"[8].تأتي قصيدة موقف الرمـال موقـف الجناس ضمن الديوان الأخير للشاعر محمد الثبيتي (التضاريس) [9] وهي قصيدة ترتكز على التجنـيس فـي صـياغة عالمها بدءًا من العنونة وانتهاءً بالمتن وتشكلاته.

أولاً: شعرية الجناس في العنونة:

يشكل العنوان "موقف الرمال موقف الجناس" عتبة دالة من خلالها يمكن أن ننفذ إلى شعرية الجناس فـي شـعر الثبيتي وبخاصة في (موقف الرمال موقف الجناس).

إن الجناس لون من ألوان البديع التي حظيت باهتمام البديعيين من الشعراء وبخاصة [لدى] أبي تمام الـذي كـان للجناس حضور وافر في شعره لكن الشعراء في العصور اللاحقة جعلوا من البديع حلي تزيينية أغرقوا بها النصـوص، وأثقلوها بها على سبيل الصنعة اللفظية التي فشت في عصور الدول المتتابعة.

إن الشاعر هنا يجمع في عنونة واحدة بين موقف الرمال وموقف الجناس، مما يجعلنا نتساءل عـن سـر هـذا الجمع، وعن شعرية هذا الانزياح؛ إذ تعد العنونة عند الثبيتي "أحد المداخل الفنية البارزة التي تألقت من خلالها شـعرية الثبيتي، ووظفت عن وعيٍ فنيٍ محكمٍ؛ حيث أولى الثبيتي هذا الجانب عناية خاصة".[10]

إن كلمة (موقف) في العنوان ذات بعد عرفاني صوفي استدعاها الشاعر من المواقـف والمخاطبـات للنفَّـري، وبذلك يكون هذا النص المعنون بـ (موقف الرمال موقف الجناس) كاشفاً - من عتبة العنوان- عن توجهه تلقاء عـالم التصوف، حيث يتقمص نصُّ الثبيتي نصَّ العارف: محمد بن عبد الجبار النفري[11] (المواقـف والمخاطبـات) هنـاك مواقف، وهنا موقف، وهناك واقف أو موقوف، وهو هنا يتكرر بنسخة جديدة في الألفية الثالثة، تتماهى شخصية الثبيتي بالنفري_ فكلاهما محمد، وكلاهما في موقف_ وبالعالم الذي تماهت فيه شخصية النفري، هناك حيث الحضرة الإلهيـة فكل منهما يخاطَب(بفتح الطاء) من قبل مخاطِبٍ علويّيتمثل في الذات الإلهية؛ إنه البحث عن الديمومة[12]" فلا ديمومة إلا لواقف، ولا وقفة إلا لدائم" [13] و"الوقفة ينبوع العلم "[14].

إنَّ الثبيتي هنا يتعرض لفعل(الضم): "ضمني ثم أوقفني في الرمال"، إنه (موقف الرمال) على المستوى الرؤيوي، الرمال رمز للظمأ، والمشقة والمكابدة، ومن رأى الرمال في منامه، فذاك يدل على المشقة، والسعي على الرمل سـعي

على القيود بحسب المتصوف النابلسي في تفسيره للأحلام. [15] فموقف الرمال، موقف الظمأ الإبداعي والرؤيوي، والتشوف للمجهول، فهو أي الشاعر "لم يزل ظمآن يستسقي الرمال، يصوغ من آلامها قدحًا ومن آمالها إبريقا"[16]

"وتتكشف في هذا الموقف العلاقة بين الرمال التي أوقفه فيها والأحرف التي دعاه بها؛ فكلاهما هو الأصل الذي إن عاد إليه عاد إلى اليقين الساطع الذي يكتشف من خلاله العلاقات الملتبسة بين الكائنات، ويتمكَّن من إعادة صياغة العالم زمانًا ومكانًا وإنسانًا انطلاقا من مادته الأولى المتمثلة في الرمل."[17]كما أن الإضافة في (موقف الرمال) أحرزت انزياحًا مهمًا؛ فالموقف هنا موقف خاص بالثبيتي؛ فلم يسبق لشاعرٍ، ولا لمتصوفٍ أن سمَّى موقفًا عرفانيًا بــ(موقف الرمال)، هذه الرمال تفتح لنا نافذة لعالم الثبيتي الذي يسمي نفسه دومًا بــ"عرَّاف الرمل" ومن ذلك ما نجده في فاتحة (التضاريس)[18]:

جِئتُ عرّافًا لِهَذا الرَّمْلِ
أَسْتَقْصي احْتِمالاتِ السَّوادْ"

كما أن النخلة هي ابنة الرمال[19]؛ - ولذلك كان هذا الموقف (موقف الرمال) وهو موقف تضمنت فيه المخاطبات تكرارًا (لثيمة) "النخل"

الرمل مرتبط بثقافة الصحراء وترتبط بسياق ثقافي إبداعي ممتد كانت الصحراء ثيمة مهيمنة على خطابه الإبداعي.[20] فــ "في مشهد الصحراء يغدو الرمل مكونًا رئيسًا ضمن تفاصيل ذلك المشهد، يتمثل من خلاله فضاء الرؤية، والحاضنة الطبيعية لمختلف صور الحياة وتجلياتها، والسجل الذي يحتفظ بين ذراته بحقب من التاريخ وبقايا الأزمنة، ويمتلك الرمل فاعلية كبيرة جدًا في التغيير، وإعادة تشكيل الحياة"[21]لقد استدعى الثبيتي عالم التصوف من نافذة المواقف والمخاطبات النفرية؛ لكنه حين أسندها للرمل يكون قد قام بنفي هذا العالم، إنها استراتيجية **الإثبات والنفي** التي من خلالها ينفذ إلى بصمته الإبداعية التي يتوق لتحقيقها بحثا عن المعنى "ومضيت للمعنى" مفتشًا عن اللغة البكر التي تحمل رؤاه الإبداعية، فموقف الرمل ليس موقفا عرفانيًا محضًا إنه موقف يتماس مع عالم التصوف من زاوية الكشف والتجاوز، لكنه تجاوزٌ ينحاز لفضاء الإبداع لا التصوف، لقد عمد الثبيتي لأن يجعل من التصوف آلية اشتغال للتجربة الشعرية، ونفاذٍ لفضاءات الرؤية.

وإذا نظرنا إلى الجزء الثاني من العنوان موقف الجناس نجد أن الثبيتي -من خلال الإسناد الإضافي- يحقق انزياحًا مدهشًا؛ حيث يجعل للجناس موقفًا، كما أن للرمال موقفًا، إن الجناس/ التجنيس صياغة أو أداة صياغة أسلوبية لغوية ذاتُ بعدٍ جمالي، في حين أن (الموقف) ذو بعد رؤيوي، يحيل على موقف من العالم، وهذا الانزياح يجعل الجناس يتلبس بالرؤية؛ فهنا موقف الجناس، وكأنَّ الجناسَ موقفٌ من المواقف التي وقفها/ أو أوقف فيها الشاعر في الحضرة الإلهية.إن الموقف زمكان، أو لحظة اشتعال الرؤيا واشتغالها بدليل فاتحة النص التي يمكننا استدعاؤها لتنوير هذه القراءة.

ضَمَّنِي،
ثُمَّ أَوقَفَنِي فِي الرِّمَالْ
ودَعانِي:
بِميمٍ وحاءٍ ومِيمٍ ودالْ
واسْتَوى سَاطِعًا فِي يَقِينِي،
وقالْ:.......... [22].

إن الرمال بصريح المنطوق النصي- موقف فيه فعلٌ وتفاعلٌ، وهناك حضور في حضرة الذات الإلهية التي: تضمُّ / توْقِفُ/ تدعو/ تستوي...لكن أين موقف الجناس؟

لم يصرح النص بأنَّ الجناسَ موقفٌ سوى في العنونة، لكن اشتغال القصيدة على الجناس في توليد دلالاتها يجعلها موقفًا قسيمًا لموقف الرمال.

"وحين يغدو للرمال موقف فإن معنى ذلك أن شعريته لا تتوقف عند حدود ما ينتج من هسهسة الحروف فيه، وما يتولد عنها من تناغم بين مكونات الجملة الشعرية، لا يصبح الجناس حلية صوتية تتضاف إلى المعنى، وإنما يحيله الموقف إلى أن يصبح منتجًا للرؤية الشعرية التي تنبثق مما تكشفه اللغة من تسميات تعيد ما هو مختلف في الواقع الذي يحيط بنا إلى متشابه تبين لنا معه العلاقة بين المحاجر والخناجر...والجناس بذلك يكشف عما يمكن أن يكون بين عناصر العالم من تجانس يغري موقفه بالبحث الذي قاد الشاعر إلى اكتشاف الشبه بينه وبين النخل"[23] إن الذات الشاعرة هنا تدلف إلى عالم المكاشفة، عالم تتحول وتتغير فيه مفهومات الذات والعالم، وعلاقة بعضهما ببعض، و تبدأ رحلة التلقي للمخاطبات المتناسلة بعد الفعل قال:... وهي مقولات تكاد تتوازى في بنيتها، وتمارس خلالها الذاتُ الشاعرةُ الكشفَ والتكشفَ من خلال اللغة المتدثرة بالجناس- وألوان بديعية أخرى- بوعي عميق تتضافر فيه اللغة والرؤيا في مزيج شعري مدهش.

ثانيًا- شعرية الجناس في المتن النصي

تأتي جملة: **أنت والنخل فرعان** أولى المخاطبات التي تعمق رؤية الذات المخاطِبة للذات المخاطَبة في الرؤية الشعرية؛ فالذات الشاعرة تنظرُ لحقيقة الذات الثبيتية من خلال منظور الهو الذي "ضمني / أوقفني...وقال.." هذه المخاطبات تتسلسل من خلال بنية لغوية عميقة هي(أنت / والنخل) يتفرع عنها:" أنت والنخل فرعان – أنت والنخل طفلان- أنت والنخل سيان.." وهي مخاطبات تتدرج من الاتحاد في الأصل، فهما فرعان إلى التشابه إذ هما طفلان بما يحملان من دلالات الطفولة والبدايات الأولى، إلى نوع من الاختلاف المؤتلف والائتلاف المختلف. النخل ذو الارتباط العميق بالرمال، في موقف الرمال، لكن كيف يرتبط الموقف بالجناس؟ ذلك ما نلحظه من جملة المخاطبات:

- **المخاطبة الأولى:**

"أَنْتَ و النَّخْل فَرْعَانِ
أَنْتَ افْتَرَعْتَ بَنَاتَ النَّوى
ورَفَعْتَ النَّواقِيسَ
هُنَّاعْتَرَفْنَبسرِّالنَّوى
وعَرَفْنَا لنَّواميسَ
فَاكِهَةَ الفُقَرَاءِ
وفَاكِهَةَ الشُّعَرَاءِ
تَسَاقَيتُ مَا بِالخَلِيطَينِ:
خَمْراً بَرِيئا وسِحْرا حَلالْ ".

هذه أولى المخاطبات التي تحققت في هذا الموقف الرؤيوي؛ حيث تتجلى فيها الذات والنخل فرعان في شجرة واحدة هي شجرة الحياة التي"تسقى بالخليطين الخمر والسحر" ، وهما بريئان من كل ما يخدش جلال الوقفة؛ فالخمر بريءٌ، والسحرُ حلالٌ؛ هذا الاحتراز يثري دلالة الصفاء، ولحظة الإشراق، وتجلي الرؤية، كما أنه ينحو بالدلالة بعيدًا عن كل ما يتضمن دلالة اللذة الحسية؛ لتنفتح على الروحي السماوي." إني رأيت ألم تر؟"

" ونظرت في عين السما

فخبت شرارات الظما."

إن الرؤية هنا هي رؤيا مقامية، تعانق الكائن والكائنات، هي لحظة زوال الحجب بين الرائي والمرئي، بين الفرد والكون من حوله، لحظة اندماج في العالم، وتوحّد به، النظر في عين السماء تشوف للمجهول، وعروج للمأمول، حيث ينفلت الإنسان من قبضته الترابية لينطلق في رحاب السماء وأسرار فتوحاتها.

ولعل كلمة (فرعان) مكَّنت الذات الشاعرة من تفريع اللغة التجنيسية:

أَنْتَ افْتَرَعْتَ بَنَاتَ النَّوى

ورَفَعْتَ النَّواقِيسَ

هُنَّاعْتَرَفْنَبِسرِّالنَّوى

وعَرَفْنَا لنَّوامِيسَ

هذه البنية التجنيسية: (فرعان – افترعت-رفعت- اعترفن -عرفن/ النواقيس / النواميس) لم تأت للتزيين، بل جاءت محملة بأبعاد رؤيوية؛ تنفذ لعمق فلسفة العملية الشعرية ولعملية الإخصاب في عوالم الإبداع والنبات، فكل منهما (الشاعر/ النخل) " مرآة للآخر، كونان شعريان ينفتح بعضهما على الآخر حين يجمع بينهما موقف الرمل الذي ينتميان إليه، وموقف الجناس الذي يوحد بينهما.."[24]

أنت افترعت / هن اعترفن

الافتراع المسند لـ أنت/ أنا الشاعر في حالة انفصالها له دلالة عميقة تحيل على علاقة الشاعر باللغة، وتفاعله معها، وهي علاقة الإخصاب المتجددة التي تحدث عنها أبو تمام قبلاً حين قال:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه[25]

إن هذه الرؤية التمامية رؤية حداثية لعملية الإبداع الشعري، وعلاقة الشاعر باللغة وهي عملية تُشاكِهُ عمليةَ اللذة الجنسية / إنها لذة النص في رؤية بارت التي تقوم على فكرة "المتعة المتبادلة بين المتكلم وإمكانات كلامه..ففي العملية الإبداعية والممارسة الجنسية تجسيد أسمى لفكرة المتعة المتبادلة، وفي كليهما اختراق، أو افتضاض لبكارة الأشياء التي لم تفتض بكارتها بعد، لبكارة أشياء اللغة في الأولى ولبكارة (أشياء المرأة) في الثانية..وكلتا العمليتين تفضي إلى ولادة حتمية"[26]، فالثبيتي يتناص برؤية الشاعر أبي تمام لعملية الإبداع الشعري، ويستلهم أدوات البناء التعبيري لديه متمثلة في الجناس.

إن الشاعر يفترع بنات النوى.يفترع اللغة، الكلمات الشبيهات بالبنات، بنات النوى النوى البعد، الحاجز الذي يحث الشاعر الخطا لتجاوزه؛ فيرفع نواقيس الإبداع الشعري ابتهاجًا بها، وبأعراس افتراعه إياها، وأعراس ميلادها قصائدَ بديعةً.

و(النخل) "يعترفن بسر النوى ويعرفن النواميس"..الاعتراف بسر النوى من قِبَلِ النخل ليس اعترافَ المستجوَبِ، إنه إفصاح الكائن الحي/ النخل/ بأسراره، وبوحه برغبة معانقة التربة، إنه يعني الإخصاب، وانطلاق الجذور والفروع في عملية ولادة لها أسرارها التي لا يدركها إلا من يصغي لتأملات الروح وإشراقها.

إنَّ بين النخل والشاعر تاريخًا عريقًا في المخيلة العربية يصل نسب الإنسان بالنخلة ونسب النخلة بالإنسان"[27]إن الأنت والنخل يمارسان عمليات تخصيب وإخصاب من خلال الافتراع والاعتراف، وعملية الابتهاج العاقبة لكل منهما: رفع النواقيس، ومعرفة النواميس؛ فينطلق كل منهما في رسم خارطة حياته وحضوره؛ فيغدو كلاهما فاكهة: فاكهة الفقراء / وفاكهة الشعراء.

وقد جاء التجنيس هنا حاملاً للرؤية خارجًا من رحمها، ولم يكن حلية يزين بها الشاعر القصيدة أو يستجلبها للصنعة البديعية؛ فالشاعر يتغيا الكشف عن مفهوم الإبداع لديه، لكنه تقنَّع بقناعٍ مزدوجٍ يتمثَّل بالمواقف تارةً حيثُ يتلبَّس النفريَّ، ويتقمص موقفه من العالم، وتارة أخرى يتقنَّع بالتجنيس، فيدلف لمحاريب الرؤية الشعرية لأبي تمام وولعه بالتجنيس، ومفهومه لعملية الخلق الشعري؛ وبذلك يكون الثبيتي قد اقترف التجاوز الإبداعي المركب، وولج إلى عوالم آباء الحداثة العربية على مستويي المنجز الإبداعي والمنجز الروحي الصوفي، وكلاهما ينفذ بسلطان اللغة من أقطار سموات الرؤية. فالصوفي يحقق تجاوزه لعوالمه الإشراقية باللغة التي تمكن من تفجير طاقاتها لتعبر عن حالة قلقه ورفرفاته وعلاقته بالعالم، وأبو تمام يشكِّل خصوصيته الإبداعية من خلال توسيع دائرة المجاز وتوظيف البديع.

- **المخاطبة الثانية**

وينتقل الشاعر في المخاطبة الثانية ليقول/ أو يقال له:

"أَنْت والنَّخْلُ صِنْوانِ
هَذَا الذي تَدَّعِيهِ النَّيَاشِينُ
ذَاكَ الذي تَشْتَهِيهِ البَّسَاتِينُ
هَذَ الذي
دَخَلتْ إلَى أَفْلاكِهِ العَذْرَاءْ
ذَاكَ الذي
خَلَدَت إلَى أَكْفَالِهِ العَذْرَاءْ
هَذَا الذي فِي الخَرِيفِ احْتِمَالٌ
وذَاكَ الذي فِي الرَّبِيعِ اكْتِمَالْ "

نلحظ التجنيس الناقص في (النياشين / البساتين /دخلت- خلدت / أفلاكه- أكفاله / احتمال- اكتمال) والتام في (العذراء – العذراء)

وإذا كانت المخاطَبة الأولى"أنت والنخل فرعان"...فالمخاطبة الآن:(صنوان..)

الأول الشاعر تدعيه النياشين نياشين الشعر وألقابه..والثاني النخل تشتهيه البساتين، والاشتهاء ما يزال يرتبط بمعاني اللذة/ الإخصاب التي رأيناها في المخاطبة الأولى.

الشاعر دخلت إلى أفلاكه العذراء، وهي أفلاك الشعر التي اقتحمتها المرأة، فشعره منغمس في الرؤية النزارية للمرأة في مرحلة من مراحله الشعرية[28] والمرأة رمز الإخصاب والتجدد.

أما النخل فخلدت إلى أكفاله العذراء السيدة مريم -عليها السلام- في لحظة مخاض، وهو هنا يتناص مع النص القرآني يقبس منه ما يتواءم مع رؤيته الشعرية: ﴿ فأجآها المخاض إلى جذع النخلة﴾ مريم، الآية 23فالنخلة هنا ترتبط بالسيدة مريم عليها السلام في لحظة تتعلق بالولادة، والنخلة رمز من رموزالإخصاب والولادة في الأساطير[29].الشاعر في الخريف احتمال، وهو غيث يروي جدب الحياة ، والنخل في الربيع اكتمال.

- **المخاطبة الثالثة**

أما المخاطبة الثالثة فهي:

"أَنْت والنَّخْل طِفْلانْ
واحِدٌ يَتَرَدَّدبَين الفُصُولِ
وثَانٍ يُرَدِّد بَين الفُصُولْ:
*****

أَنْتَ والنَّخْل طِفْلان

طِفْل قَضَى شَاهِداً فِي الرِّجَالِ

وطِفْلٌ مَضَى شَاهِراً لِلجَمَالْ فالتجنيس بين يتردد ويردد وبين الفصول والفصول، الأول يتردد بين فصول السنة جيئةً وذهابًا، والثاني (الشاعر) يردِّد أنشودته حيث كان طفلاً في فصوله الدراسية ويغني:

" أصَادِقُ الشَّوارِعْ

والرَّمْلَ والْمَزَارِعْ

أصَادِقُ النَّخِيلْ

أصَادِقُ المَدِينَةْ

والبَحْرَ و السَّفِينَةْ

والشَّاطِئَ الجَمِيلْ

أصَادِقُ البَلابِلْ

والمَنْزِل المُقَابِلْ

والعَزْفَ و الهَدِيلْ

أصَادِقُ الحِجَارةْ

والسَّاحَةَ المُنَارَةْ

والمَوسِمَ الطَّويلْ"

إن **التردد بين الفصول** يستدعي بمقتضى استراتيجية التجنيس الترديد بين الفصول وهذا الترديد بين الفصول ينفتح بالرؤية على عوالم الطفولة هناك؛ حيث يأتي النشيد بإيقاع موسيقي وإيقاع بصري يباينان إيقاع النص، كما يمنحنا نافذة كاشفة لعلاقة الشاعر بالكائنات؛ حيث يصادق الطبيعة والحياة، ويندمج في علاقات وئام معها، ومن المفردات التي يصادقها: الرمل والنخيل، وهما مفردتان ترتبطان بمقاربتنا هنا أشد ارتباط. وتمتد بعد المقطع الأنشودة مخاطَبَةٌ جديدة؛ لتكشف عن مظهر آخر لهما (الشاعر المخاطَب والنخل):

"أَنْتَ والنَّخْل طِفْلانِ

طِفْلٌ قَضَى شَاهِدا فِي الرِّجَالِ

وطِفْل مَضَى شَاهِرا لِلجَمَالْ".

ويتعزز السياق بالتجنيس المنبجس عن طبيعة الرؤية محققا دلالات مهمة في طبيعة (أنت / النخل).

فالشاعر قضى حياته شاهدًا حاضرًا في الرجال،والنخل مضى شاهرًا للجمال على امتداد العصور.ويأتي المقطع الأخير المنبثق عن: "أنت والنخل" ليشكل مرحلة جديدة في العلاقة بينهما فـ"أنت والنخل سيان"

"أَنْت والنَّخْل سِيَّانِ

قَد صِرْت دَيدَنَهُنَّ

وهُنَّيَدَاكْ

وصِرْتَ سِمَاكاًعَلَى سَمْكِهِنَّ

وهُنَّ سَمَاكْ

وهُنَّ شَهِدْنَأ فُولَ الثُّرَيَّا

وأَنْتَ رَأَيتَ بُزُوغَ الهِلاَلْ.

فالديدن واليد / والسماك والسمك وسماك..تجنيس يحمل رؤية العلاقة بين الشاعر والنخل، هي علاقة تفاعل حيث غدا النخل مكونا من مكونات العالم الشعري للثبيتي، فالسماك السقف، وقد يعنى به برجا في السماء[30]، فهو نجم نير على سمكهن وهن سماؤه الشعرية.

ويأتي ختام المقطع / الخطاب المتتابع بـ"أنت والنخل" بقوله:

"تَسْرِي الدِّمَاءُ مِنَ العُذُوق
إلَى العُرُوقْ
فَتَنْتَشِي لُغَةُ البُرُوقْ:
•أيُّ بَحْر تُجِيدْ.
•أَيُّ حِبْر تُرِيدْ."

فـ(العروق والعذوق والبروق) فيهما تجنيس دال على طبيعة العملية الشعرية تلتبس فيها عروق الشاعر بعروق النخل وعذوقها / ببروق اللغة بما يعزِّز رحلة الكشف الرؤيوي الذي يمارسه النص لحظة الكتابة الشعرية ويتجانس البحر والحبر، وتجيد وتريد، فبحور الشعر والإبداع، والحبر الذي يكتب به الشعر وترسم به لغته.

وحين نتأمل حضور التجنيس في النص الشعري نجد أن يتخلق ويتوالد بتلقائية تامة، ويمارس وظيفته الدلالية دون كد وعناء لأنه ينسرب من عيون الرؤية الشعرية لا من صناعة العقل البديعي؛حيث يقول في مرحلة من مراحل الخطاب انتقل فيها الخطاب من مجرد تلقي المخاطَب للمخاطبات التي تقرر كينونته إلى تفاعل في الخطاب بين قائل (قال) و(قلت)، وهي مرحلة تنهض الذات فيها من موقع التلقي السلبي إلى موقع الجدل التفاعلي.

"قَالَ:

أنتَ بعيد كأَنَّكَ مَاءُالسَّمَاءْ
قُلْتُ:
إنِّي قرِيبٌك أنِّي قَطْرُ النَّدَى
أَلْمدَى والمَدَائِنُ
قَفْرٌوفَقْرُ
والجَنَى "والجَنَائِنُ "
صِبْر وصَبْرُ
وعَرُوسُ السَّفَائِنِ
لَيل وبَحْرُ
ومِدَادُ الخَزَائِنِ
شَطْرٌ و سَطْرُ"

يتجلى الجناس هنا ضمن الردود على المخاطبات العلوية (أنت بعيد كأنك ماء السماء) وهي مخاطبات تؤكد موقف الذات الشاعرة وموقعها؛ فهي ما تزال مرتبطة بالعلو والصفاء، ويأتي الرد:(قلت) إني قريب كأني قطر الندى، ما بين ماء السماء وقطر الندى بعد شاسع في المسافة لكنهما يتحدان في أنهما ماء، ومن الماء تتخلق حياة كل شيء حي، كما أن الصفاء هو سمة كليهما، والذي يعنينا هنا؛ كيف تتخلق المفردة في سياق التجنيس كما يتخلق الندى من الماء؛ فكلمة الندى تعد محفزًا بنائيًا ودلاليًا لتتناسل صيغ التجنيس يتخلق منها المدى والمدائن والمداد ، ويتخلق من المدى والمدائن: قفر وفقر، وهما مفردتان تتعلق أولاهما بالمدى، وثانيتهما بالمدائن، فالمدى قفر وحين يقفر المدى: مدى

الحياة، ومدى الرؤية يكون هناك تأزم لا يقل عن التأزم الناجم من فقر المدائن، إن اقفرار المدى، وافتقار المدائن علامات إجداب محيق لا يذهب بغير الإخصاب المتنامي، ولا شك في أن البنية المتوازية التي نجحت في حمل أبعاد الرؤية قد أغرت الذات الشاعرة بأن تستمر في بناء الصيغة التجنيسية الموازية المتمثلة بقوله: "الجنى والجنائن /صبر وصبر"فالجنى مر، والجنائن –جمع جَنان- صبر، ومداد الخزائن شطر وسطر.الخزائن هنا متعلقة بالإبداع يصوغ منها شطوره على البنية التقليدية للقصيدة العربية أو سطوره على بنية شعر التفعيلة؛ فنغدو أمام حالة من التجنيس المركب الذي يمكن تمثيله في دوائر متداخلة متناسلة الأولى: المدى والمدائن قفر وفقر، والثانية: الجنى والجنائن صبر وصبر، والثالثة: ومداد الخزائن شطر وسطر، الأولى والثانية تتشكلان من بنيتين متعاقبتين في كل بنية مفردتان، والثالثة تشكلت من بنيتين الأولى تركيب إضافي خبره مفردتان.ونجد أن بنية التوازي متكأ للشاعر لنسج الصيغ التجنيسية:

قال: يا أيها النخل هل ترثي زمانك أم مكانك/أم /فؤادًا بينَ الرَّقْتَينِ عَصاكَ/حِينَ استَبَدَّ بِكَ الهُوى

فَشَقَقْتَ بَينَ القَرْيَتينِ عَصاكَ.
الأَهِلَةُ حَولَ وجْهِكَ مُسْتَهَلَةْ
القَصائدُ في يَدَيكَ مَصَائدٌ
والليلُ بَحْرٌ للهَواجِسِ والنَّهارُ
قَصيدةٌ لا تَنْتَمي إلا لِباريها وبَارِي النَّايْ
يَا طَاعِناً فِي النَّأي
اِسْلَمْ
إذَا عَثَرَتْ خُطَاكْ
واسْلَم
إذَا عَثَرَتْ عُيُونُ الكَاتِبِينَ عَلَى خَطَاكَ
ومَا خَطَاكْ ؟!
إني أحَدِّقُ فِي المَدِينَةِ كَي أَرَاكَ
فَلا أَرَاكْ
إلاَّ شَمِيماً مِنْ أَرَاكْ

الشاعر هنا في حالة تلبُّسٍ بالنخل، وهو يتفاعل مع الزمكان في علاقة تمزق ورثاء، ويأتي التساؤل: هل ترثي زمانك، أم مكانك، أم فؤادًا بين الرقتين عصاك؟ وتأتي الصيغ التجنيسية لترتحل بنا في شعاب الرؤية الثبيتية للذات وللعملية الإبداعية: عصاك وعصاك../ الأهلة مستهلة / القصائد مصائد/ باريها وباري النأي/ خطاك/ خَطاك/ أراك / أراك...، فالعلاقة بالذات تتجلى في عصاك وعصاك، الأولى من العصيان عصيان الفؤاد لصاحبه في حالة من حالات التشظي، والثانية العصا؛ حيث يتقمّص النبوة في مشهد شق البحر بالعصا بأسلوب موارب كثيرًا ما نجده لدى الثبيتي في محاولاته لأسطرة ذاته من خلال نموذج النبي.

وتتجلى علاقته بالعملية الإبداعية من خلال رؤيته للقصائد، فهي في يديه مصائد، والقصيدة لا تنتمي إلا لباريها وباري الناي.ومن خلال توظيفه للجناس تتولد مخاطبة جديدة بين باري الناي و/ يا طاعنًا في النأي.

إسْلَمْ،
إذَا عَثَر تْخُطَاكْ
واسْلَمْ،
إذَا عَثَرتْ عُيُونُ الكَاتِبِ ينَعَلَى خَطَاكَ

ومَاخَطَاكْ؟!
أَنِّي أحَدِّقُ فِي المَدِينَةِ كَي أَرَاكَ
فَلا أَرَاكْ
إلاَّ شَمِيماً مِنْ أَرَاكْ" .

إننا أمام جناس باذخ الدلالة ينقلنا إلى فضاء الرؤية التي تبحث عن الإنسان في المدينة المعاصرة، فلا تجده سوى شميم من أراكِ الإنسانِ الذي بحث عنه الفيلسوف "أقدونيوس" في عز النهار.

أما المقطع الثاني في القصيدة فقد شهد نكوصًا على مستوى التقنية وانسل من المخاطبات التي أضفت على النص نوعًا من الدرامية فضلاً عن فضاءات المخاطبات النفرية، إلى التعبير المباشر الذي حضرت فيه أنا الشاعر من خلال ضمير التكلم.

ويبدو لي أن الذات الرومانسية في تجربة الثبيتي ظلت مهيمنه على طريقة تعبيره وصياغته للعالم الشعري[31]...لكنه ظل متشبثًا بالرؤية الإبداعية "أمضي إلى المعنى وأمتص الرحيق من الحريق
وأعل من ماء الملام".

وهي إشارة ذات دلالات عميقة فالرحيق الإبداعي لديه ينبع من حرائق الرؤية، والتجانس بين اللفظتين يشكل رؤيته للعملية الإبداعية التي لم تكن تقليدًا أو نظمًا باهتًا، كما أن الإشارة الثانية تتجلى في الإحالة السريعة إلى مكمن فرادة أبي تمام "فماء الملام" جملة نقدية تلخص رؤية أبي تمام في تجاوزه وعلاقته بخصومه اللغويين الذين يجعلون أنفسهم سدنة للغة فنعوا عليه التعبير بماء الملام لكنه أحالهم على جناح الذل، في إشارة إلى مرجعيته القرآنية في اجتراح طريقته في الكتابة الشعرية.[32]

وهكذا نجد أن الجناس في شعر الثبيتي قد حقق ارتقاء في شعرية القصيدة فلم يكن حلية تزيينية بل كان معطى شعريًا ورؤيويًا ينهض بتعميق الرؤية الشعرية في النص وتشكيل معالمه الفنية، وقد استخدمه الشاعر بوعي جمالي، وبراعة عالية في الانتقاء والتوظيف، وذلك يرتقي بشعرية النص لدى الشاعر، ويحقق إعادة اعتبار للجناس الذي ارتبط في الذاكرة الشعرية مرتبطًا بالبديع، والحلية اللفظية.

الهوامش البحث:

1. نظرًا لبروز الظاهرة المدروسة في هذا النص فإن البحث سيقتصر على قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس) بوصفها نموذجًا دالاً على الظاهرة المدروسة. ديوان محمد الثبيتي-الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، والنادي الأدبي بحائل، ط1، 2009م، ص21.
2. ينظر: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1402هـ/ 1982م، ص196.
3. شعر ابي تمام بين النقد الجديد ورؤية النقد الجديد، سعيد السريحي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1،2016م، ص227.
4. أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة/ دار المدني، جدة، طبعة 1411ه/1991م ص7.
5. نفسه، ص8.
6. برز ذلك لدى عدد من شعراء البديع أمثال صفي الدين الحلي، وظهر لدى مصنفي العلوم أمثال صاحب عنوان الشرف الوافي الذي جمع عددًا من العلوم في كتاب واحد، وتُقرأ في الصفحة الواحدة هذه العلوم متداخلة في لعبة بديعية،ينظر:

عنوان الشرف الوافي في علم الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي، دار الكتب العلمية، حققه: عبد الله إبراهيم الأنصاري، عالم الكتب، القاهرة.

7. مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص11.
8. أجنة الثبيتي في تضاريسه، حسين الواد، علامات في النقد- ملتقى قراءة النص-4، المجلد 13،ج52، 1425هـ/2004م،ص203.
9. ديوان محمد الثبيتي-الأعمال الكاملة.
10. شعرية التناص، أثر تجربة الشاعر محمد الثبيتي في الشعر السعودي المعاصر، ولد متالي لمرابط أحمد محمدو، النادي الأدبي الثقافي بالطائف، 1438هـ، ص56.
11. المواقف والمخاطبات، تأليف: محمد بن عبد الجبار النفري، تحقيق: ارثر اربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.
12. تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، عبد الحميد الحسامي، النادي الأدبي بالباحة، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014م، ص55.
13. المواقف والمخاطبات، ص74.
14. نفسه، ص74.
15. انظر: تعطير الأنام في تفسير الأحلام، عبد الغني النابلسي، المطبعة الأزهرية، 1883م، مادة(رمل).
16. ديوان محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص 50. وينظر: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية ص55.
17. عتبات التهجي –قراءة أولى في تجربة الشعرية عند محمد الثبيتي، سعيد السريحي، جداول،بيروت، ط1، 2015م، ص 38.
18. ديوان محمد الثبيتي – الأعمال الكاملة، ص59. [ما هو النص؟!]
19. " وبالعودة إلى مجمل النتاج الشعري للثبيتي نجد أن قاموسه اللغوي شديد الاحتفاء بالرمل...بوصفه دالاً ذا حضور كثيف وفاعلية عالية في الوصول بالنص إلى أقصى طاقات التعبير" أيقونة الرمل، محمد الراشدي، نادي أبها الأدبي ومؤسسة الانتشار العربي، ط2014،1م، ص80.
20. ولذلك ذهب الراشدي لتسمية مؤلَّفه عن الثبيتي بـ"أيقونة الرمل" ينظر: أيقونة الرمل- التلقي النقدي لتجربة الشاعر محمد الثبيتي ومقاربات في منجزه الشعري-، ص 86.
21. ينظر: نفسه، ص 84.
22. ديوان محمد الثبيتي- الأعمال الكاملة- ص11.
23. عتبات التهجي- قراءة أولى في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي- ص 59.
24. نفسه- ص 59.
25. ديوان أبي تمام، تحقيق عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ج1، 230.
26. ينظر، في آفاق الكلام وتكلم النص، د. عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1431هـ/ 2010م، ص 263.
27. ينظر تفصيل ذلك في: عتبات التهجي- قراءة أولى في التجربة الشعرية عند محمد الثبيتي- ص 60.

28. انظر مرايا العراف- البنية الأسطورية في شعر الثبيتي، عبد الحميد الحسامي، دار الكفاح، المملكة العربية السعودية، ط1، ص163 وما بعدها،.... وهي مرحلة اتِّكاء على النموذج الجاهز،فقد تلت مرحلة البدايات التفاتته نحو النموذج الجاهز المغري لتجارب الشباب بعواطفه المشبوبة، إنه نموذج الشاعر نزار قباني، هذا التحول كان محاولة للتمرد على (النص الشعري)، و(النص الاجتماعي) في آن: التمرد على النص الشعري الكلاسيكي إلى بنية جديدة، هي بنية الرومانسية الحالمة، والتمرد على النص الاجتماعي في التمرد على (التابو) الاجتماعي، والاستئناس بالعزف على وترٍ (نزاريٍ) لا يتورع في الولوج إلى عوالم الأنثى، والتغني بمفاتنها الحسية في مجتمعٍ محافظٍ، يعد الحديث المكشوف عن المرأة – بيضة الخدر - (عيبًا) اجتماعيًا يجر على صاحبه نظرات الازدراء والتحقير.
29. ينظر: الخرافات والأساطير عند العرب، محمد عبد المعيد خان، آفاق ثقافية، ع(47) ط4، 2007م، ص60.
30. ورد في العين: "والسِّماكان: كوكبان ينزل بأحدهما القمر من برج السنبلة". العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 317/5.
31. احتشاد السيرة الذاتية في قصيدة الشاعر محمد الثبيتي بين استوائين، محمد العباس، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 19، ج73، جمادى الأولى1432هــ، أبريل 2011م، ص 589.
32. "وما زال الناس ينكرون قول أبي تمام:لا تسقني ماء الملام فإنني ... صب قد استعذبت ماس بكائي، ويحكون الحكاية المعروفة عن سائل سأل أبا تمام أن ينفذ له في إناء شيئاً من ماء الملام". ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، ط1، 1302هــ/1982م، ص140.