التناسب الجَمَاليّ في شعر محمد بن عواض الثبيْتي
(ت 1432هـ2011-م) "مقاربة تحليلية نقدية"

د.سامي حسين علي القصوص
- باحث أكاديمي يمني بجامعة نجران -
المملكة العربية السعودية
dr.alqsos@gmail.com

ملخص

إن الحديثَ عن التناسب الجَمَالي ليس حديثا عن الجَمَالية الشعرية فحسب؛ بل هو حديثٌ عن الفن في ميدان الشعر بشكل عام، وحديثٌ عن تناغم اللغة الشعرية في معجم الشَّاعر وتآلفها الصوتي والإيحائي، اللفظي والمعنوي، الشكلي والمضموني، بشكل خاص، وقد بدئ البحثُ بمقدمة اشتملت على إشكاليات البحث، وأهدافه، وأسباب اختياره، وخطواته العلمية والمنهجية، ثم جعلنا البحث في محورين اثنين: الأول منهما قدّمنا فيه قراءة نقدية أدبية وعلمية حول مفهوميْ: التناسب والجَمَال؛ وخصصنا المحور الثاني للحديث عن أبرز السمات الجَمَالية في الخطاب الشِّعْرِي لمحمد الثبيْتي، وخُتِمتِ الدِّراسة بخاتمةٍ سُجلت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البَاحِث.

الكلماتُ المفاتيح:

التناسب الجَمَالي /الثبيْتي/ الصوتي /المفردة /الإيحاء/الإيقاع.

Abstract:

The talk about aesthetic symmetry is not only a talk about poetic aesthetics; rather, it is a talk about art in the domain of poetry in general, and a talk about the harmony of poetic language in the

poet's lexicon and its sonic, suggestive, verbal and moral harmony, formal and substantive, in particular. The research commenced with an introduction that included the problems of the research, its objectives, the reasons for its selection, and its scientific and methodological steps, then It was divided into two axes: the first one presented a literary and scientific reading about two concepts: relativity and beauty; and the second axis was devoted to talk about the most prominent aesthetic features in the poetic discourse of Muhammad Al-Thabiti. Finally, the research concluded with the most important findings that the researcher has come out.

Keywords: Aesthetic / Al-Thabiti / Sonic / word / Inspiration / rhythm.

مقدمة:

إنَّ الحديثَ عن التناسب الجَمَالي آتٍ من وجود التناسب الجمالي الذي تتمتع به اللغة العربية بشكل عام، والقرآن الكريم بشكل خاص؛ كون هذا الأخير يتحقق فيه التناسب الجمالي الكامل الذي لا يعتريه نقصٌ أو تنافرٌ أو ثِقلٌ أو اختلالٌ في البنية الخطابية والجمالية؛ أمَّا الأول (اللغة العربية) فهي كلام البشر (الكلام العادي)، ومهما توفر للكلام العادي / غير الشعري من التناسب الجمالي؛ فلن تستطيع بلوغ الكمال فيه، وهذا ينصَرِفُ على الحديثُ عن الجَمَالية الشعرية كونها من إبداع الشعراء، وهم كغيرهم من البشر يصيبون ويخطئون.

وإنّ أبرز ما يُميز الشِّعر عن الكلام العادي، والمنثور هو جَمَالياتهُ وخصائصهُ الفنية المتعددة؛ ولهذا رأينا جميع الشُّعَراء المرموقين قديماً وحديثاً يتفننون في انتقاء أدواتهم الفنية، ويرتقون بأساليبهم الشعرية حتى تخرج تجاربهم الشعرية في ثوب قشيبٍ مُرصَّعٍ بالجَمَاليةِ والإبداعية الموشاة

بالخيال والتخييل والألوانِ بحيث لا يُكتفى بلغته وحدها،أو صوره ومجازاته على حدةٍ، ولا بمنظوماته الإيقاعيةِ بمعزلٍ عن سياقهِ العام؛ فقيمتهُ في اجتماع مبانيهِ، وعناصرهِ في نسجٍ شعريٍ مُتصلٍ يتجافى الاتكاء على الظاهرة المفردة، ويفيدُ الشَّاعر في رؤيتهِ من عناصر الوزن والقافية، والصورة، والانفعال والرؤيا، وغيرها في الآن نفسهِ[1].

ولا شك أننا نُدركُ أن التناسب في التجربة الشعرية هو أحد أهم المبادئ والمفاهيم التي منها الاشتراك والوصل والتناسق والتآلف.. وغيرها من المبادئ التي تُظهر للمتلقي/ القارئ الجمال الشعري في أبهى صوره الفنية دون تنافرٍ أو نشوزٍ. كما أننا في الخطاب الشِّعْرِي الجَمَالي نكونُ أمام حقيقةٍ مفادها:» أن الشَّاعر لا يتحدثُ كما يتحدثُ الناس، وأن لغتهُ – غير عاديةٍ- إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحُها أسلوباً يُسمى (الشعرية)، وهي ما يُبحثُ عنهُ في خصائصِ علم الأسلوب الشعري»[2].

المبحث الأول: مفاهيم لغوية واصطلاحية في التناسب والجَمَال:

التناسب لغةً: أتى لفظ التناسب من المناسبة، والمناسبة هي المشاكلة والمقاربة، وقد ورد في معاجم اللغة أن أصل كلمة تناسب جاءت من الجذر (ن، س، ب)؛ يقول ابن فارس: « النون والسين والباء كلمة واحدة قياسها اتصال شيء بشيء. منه النسب سُمي لاتصاله وللاتصال به.[...] والنسيب الطريق[المستقيم] ،لاتصال بعضه من بعض» [3]. وتعني ماله علاقة

---

1 للمزيد ينظر: كتاب أبي ديب، كمال: في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص15، ومردف، سعد: شعرية الخطاب الجَمَالي والإيديولوجي في ديوان عبدالله البردوني، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014 - 2015م، ص31 32.

2 كوهين، جان، النظريةُ الشعريةُ، بناء لغةِ الشِّعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دارُ غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، [د. ت]، ص35 - 36.

3 ينظر: زكريا، أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، [د. ط]، 1403هـ ج5، ص 424-423. مادة (ن س ب) .

بالقرابات العائلية والنسب، فابن منظور (ت:711هـ) يرى أن: « النسب: نسب القرابات.. وانتسب واستنسب: ذكر نسبهُ، ويرى كذلك أن المناسبة نقيض المشاكلة»[1]، وهذه المعاني تترادف وتتقاطع مع كل ما له صلةٌ أو وشيجةٌ بغيرها. بمعنى أننا إذا تحدثنا في بحثنا عن التناسب؛ فإننا نحدد مستوى الصلات والوشائج بين عناصر الخطاب الشِّعْرِي ومقدارُ تجلِّي جَمَالها البنائي والفني؛ وعلى هذا تكون المناسبة / التناسب: الاتصال المحبوك بين مكونات الخطاب الشعري بسلسلة من العلاقات العقلية والحسية.

التناسبُ اصطلاحاً: لا يمكن أن نؤسس لمفهوم التناسب بمعزل عن جهود القدامى في تأصيل هذا المفهوم الذي انطلق من علم المناسبة القرآنية. قبل الحديث عن التناسب الشعري والجمالي حري بنا استلهام أفكار الرازي والزركشي والبقاعي في تأسيس هذا المفهوم الجمالي. أو الإشارة إلى أن منبت هذا الاصطلاح من علوم القرآن؛ فالاتساق والانسجام والتناسب والقصدية والمقبولية وغيرها من المعايير النصية التي تناولتها المقاربات اللسانية والتداولية ولسانيات النص تحديدا هي من جوهر علوم القرآن، ولا جرم أن اصطلاح التناسب بمتعلقاته الدلالية الأخرى كالتناسق والتماسك وغيرهما وليد بيئات معرفية مختلفة: كعلوم القرآن، البلاغة، النقد، وغيرها.

يُعدُّ التناسب من أبرز ملامح التجربة الشعرية الرصينة المبنية بناءً فنياً يقومُ على الخلق والإبداع والتنويع والخيال والتصوير والبساطة والتعقيد.. إلخ، ولأجل هذا كله فهو جوهرةٌ من جواهر البلاغة النفيسةِ إن لم يكن أنفَسَها وأرفعها مرتبةً بين مراتب الفصاحة والبيان. ومن معاني التناسب البلاغية (الترادفُ) الذي هو: « الاتحادُ في المفهوم أو توالي الألفاظ المفردة، على شيء واحد، باعتبارٍ واحدٍ»[2]؛ فالتناسبُ بين الألفاظ يهدفُ إلى تحقيق

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، [د. ط]، 2000م، (ج2 /253)، مادة (نسب).

2 الجرجاني، علي، التعريفات، حققهُ: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، [د. ت]، ص60.

نوعٍ من التناغم والانسجام والتلاؤم بين الألفاظ وبقية مكونات النَّص البنائية واللغوية والفنية لتتجلى قوة الدلالة وجَمَال الصياغة وتناسبهما تناسباً جَمَالياً يأسرُ لُب المُتَلقِي/السامع.

ولأن التناسب الجَمَالي لا يتأتى إلا بحضور مسبباته وأدواته نرى كثيراً من الشُّعَراء لا يستغنون في تجربتهم الشعرية وعملهم الإبداعي والفني عن المحسنات البديعية؛ فيوظفون ويختارون منها ما شاءوا بين مقلّ ومُكثِر منها؛ إلا أننا لا نهتمُ إلا بما زاد التجربة الشعرية جَمَالاً فوق جَمَالها؛ فكيفية الاختيار هي التي تعنينا؛ لأنه لمَّا كان الأدب عموماً يتميز بحسن اختيار مفرداته، والتأليف بينها بطريقة تنم عن غرضٍ جَمَالي، فإنّ الشّاعر يظل يحاول انتاج نصٍ شعري متناسبٍ وجميلٍ تتحقق من ورائهِ المتعة الفنية.

وعلى هذا يمكنُ القول بأن: سعي الشاعر وراء تجميل نصه الشعري وتحسينه لا يخلو من مقاصد؛ بل تأتي به الحاجة الملحةُ إلى إنجازِ نصٍ فنيَ وإبداعي متكئٍ على الأدوات الجمالية من سجعٍ وجناسٍ ومقابلةٍ وترصيع وغيرها من المحسنات البديعية والجمالية التي لا غنى له عنها في عملية البناء الفني الجمالي للنص الشعري المتناغم. ولا يوجد شاعرٌ مجيدٌ إلا وجدناهُ يُكابدُ ويبحث عن هذا الارتقاء الجَمَالي لنظمه الإبداعي/الشعري، الذي لا يتأتى إلا بتحقيق ما يُسمى بالانسجام الشِّعْرِي أو الفني؛ لأن الشِّعر هو الانسجام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتيةِ للغة، ولغة الشِّعر هي الوجود الشِّعري، والإبداع الفني قائم على محصلة مجموعة من الاختيارات الواعية والمقصودة بين عناصر اللغة.

يقول عبدالملك مرتاض في سياق حديثه عن قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبيّ : «يُفترضُ في النتاج الفني أن ينشُدَ أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وذلك على المستويين الشكلي، والمضموني معاً، غير أن المُنظِّرين من لا يجنحُ إلا إلى جَمَال المضمون، وعلى رأس هؤلاء (هيجل) الذي كان يمثلُ مدرسةً قائمة بذاتها، بمخالفتهِ لـ(كانط) صاحب المدرسة

الجَمَالية التي كانت ترى الجَمَال متعلقاً بالشكل أو التعبير، وأمّا الكانطيون فيمثلون جَمَال الفن على أنه مجموعة الدلالات – على حين أن الهيجليين يتوجهون نحو المستوى الشكلي الماثل في مجموعة الدلالات» [1]، وقد رفض النقاد القدماء كلَّ ما من شأنه البُعد عن التناسب/التألف في الشعر؛ فابن قتيبة يَذُمُّ الشِّعرَ المُتكلف الذي يفقد النص الشّعري خاصية التناسب قائلا: « أن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقهِ»[2]. وهو بهذا يشير إلى التنافر على مستوى البنية والموضوع، وإذا حدث هذا التنافر فأي تناسبٍ وأي جَمَال بقي في النَّص الشِّعْرِي بعد فقدانه لركيزتين هما من أهمِّ ركائز التجربة الشعرية؛ ومن هنا تأتي أهمية التناسب الجَمَالي في البلاغة والفصاحة؛ فهو في البلاغة قائمٌ على الارتقاء بعملية التعبير إلى ما أمكن لها من الجمال والكمال، وأمّا في الفصاحة فهو معتمدٌ على الاستحسان والالتذاذ السمعي الذي يُعزى إلى التناسب بين أصوات اللفظة مع المستعملِ ضمن العُرف اللغوي[3].

الجمالُ:

لا يطلقُ إلا على ما سَحَر العين وجذبَ انتباهها، وسيطر على لحظِها، وجاء على الأذن فأطربها بحلاوة الصوت وعذوبة النغم، وهو ما غزا القلب الساكن؛ فاستملكهُ وحرّك أحاسيسهُ تجاه الطمأنينة والارتياح، وهو – أيضاً – ما هيّج المشاعر الساكنة، والعواطف المكنونة، ورعش الفؤاد وحرّك فيه رغباته وحاجاته المختلفة، وما حققَ في النفس من قبولٍ وإذعانٍ وإصغاءٍ بالسمع والقلب؛ لأن النفس مهيئة فطرياً لقبول كل ما هو جميلٌ وفاتن وبديع؛ فالجمال محبوب لذاته، وقد وصف الله نفسه بالجمال.

---

1 عبد الملك مرتاض، نظرية النَّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007، ص72.

2 ابن قتيبة، أبو محمد الدينوري، الشعر والشُّعَراء، حققهُ وعلّق على حواشيه: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، ط1، 1997م، ص42.

3 ينظر: بودوخة، مسعود لافي، الأسلوبية والبلاغة (مقاربة جمالية)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، الأردن، ط1، 2016م، ص113.

الجَمَال لغةً: الجَمَال: مأخوذٌ من المصدر(الجميل) ويُقصدُ به البهاءُ والحُسنُ، وهذا ما ذهب إليه ابن منظور. أمَّا صاحب كتاب النهاية في غريب الحديث والأثر فيرى أنَّ الجَمَال واقعٌ في الصور والمعاني[1]، وهذه التعاريفُ ستساعدُ في فهم الجَمَال والتناسب الذي يسعى البَاحِث إلى جلائه في هذه الدراسة التي تُعنى بالكشف عن التناسب الجَمَالي ومستوياته في شعر الثبيْتِي.

الجَمَال اصطلاحاً: يقول أحمد ياسوف في خلاصة جامعة لمفهوم الجمال: « كل ما ترتاح إليه النفس بعد مروره بالحواس ، وذلك في الطبيعة والحياة الاجتماعية [...] بالإضافة إلى جمال الأفكار والمشاعر الذي ينسكب في الباطن،ويحدث لذة جمالية معنوية وفق طبيعة النفس الإنسانية كما فطرها الخالق عزوجل « كلُّ ما تهتزُ له الروحُ وما تَطْربُ له النفسُ فيعجبُ الرُّوح فترنُ لحسنه تعظيماً»[2]، كما أن: الجمال يكون أكثر حضوراً وجلاءً مع ما تناسب وتشاكل وتوافق على مستوى الجزئيات أو الكليات؛ فما تماثل وتناغم أغرى وجذب وما تباين واختلف نفَّرَ وأبعدَ؛ لأن الجَمَال قائمٌ على: «التناسق أو الانسجام الذي يُدركهُ العقلُ ويقدرهُ الذوقُ»[3].

ويمكننا القول بأنَّ كل ما يؤثر في حواس المُتَلقِي ومكنوناته العاطفية والوجدانية يصبحُ مرفأً طبيعياً للجَمَال ترسو معه أفئدتنا وعقولنا؛ لأنهُ قادرٌ على أن يهبنا حظاً وفيراً من المتعة والسعادة واللذة الحسية والذهنية؛ لأنَّ « القيمة الجَمَالية تحملُ طابع الإطلاق، واللامحدودية، إنَّها تقفز على المعطيات المباشرة، ولا ترتبط بالتحقق الواقعي، ولأجل ذلك فقد أصبحت

1 للمزيد ينظر: لسان العرب، مادة(جَمُلَ)، وابن الأثير، ضياء الدين، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، [د. ط]، 2005م، ص272.

2 جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، سوريا – دمشق، الطبعة الثانية، 1419هـ-1999م، ص 19. للإحاطة الشاملة بمفهوم الجمال عند العلماء المسلمين ينظر المرجع نفسه، ص 13 - 19.

3 لالو، شارل، مبادئ علم الجَمَال، تحيق: خليل شطا، دار دمشق للطباعة، [د. ط]، 1982م، ص65.

غايةً في ذاتها، وهي في هيمنتها على سائر الوظائف التي تتأدى بالنَّص الأدبي وتنفردُ بتأثيرها الذي يغذي المُتَلقِي بالمتعة لحظة إنجاز عملية القراءة»[1]. إننا لا نذهبُ بعيداً إذا قلنا إن التناسبَ الجَمَالي هو المفتاح السحري الذي يستخدمه الشَّاعر لفتح مغاليق الآخر/ المُتَلقِي؛ ومن خلال هذا المفتاح ينفذُ إلى وجدانِ المخاطب ما تطمح له الذَّات الشَّاعرة من مفاهيم ورؤى وأفكار. كل هذا لا يتأتى إلا عبر الجَمَال المعنوي والصوتي للمفردة، وتناغم الحقول الدِّلالية، وسِحرِ البيان، وجمال الصورة، وتنوع الخطاب وتعدد مستوياته.

كما توجدُ حقيقةٌ مُسلَمٌ بها بين أهل الأدب والنقد واللغة ألا وهي: « أن لكل شاعرٍ طريقتهُ الخاصة في استخدام المفردة؛ لذا ينبغي التعرف على كيفية استخدامهِ لها»[2]، ومن باب أولى معرفة مدى نجاحهِ في تحقيق التناسب الجَمَالي لتلك المفردة المختارة بوصفها أولى لبنات الخطاب الشِّعْرِي عند الشَّاعر.

وسيتبين لنا في هذه الدراسة سعي الشَّاعر الثبيْتِي إلى إحداث نوعٍ من التأثير الحسي والنفسي والوجداني عند المُتَلقِي، بإطراب أذنهِ بمستويات نغمية منسجمة ومتناغمة مع المعاني والرؤى والأفكار التي يرنو الشَّاعر إلى إيصالها للمتلقي، كل ذلك لتحريك ذائقتهُ الجَمَالية تجاه النَّص، واستيعاب رؤى الشَّاعر.

المبحث الثاني: أبرز صور التناسب الجمالي في الخطاب الشِّعْرِي عند محمد الثبيْتِي:

إن بحثنا عن مواطن التناسب الجَمَالي في نصوص الشَّاعر محمد الثبيْتِي لا يُمكن أن يتجلى دون الكشف عن الأثر الذي أحدثتهُ لغة النَّصوص الشعرية فينا باعتبارنا قارئين ومتلقين ومتذوقين للشعر، فكُلَّما منحنا النَّص متعةً وفائدةً وحرَّكَ فينا مشاعر الرِّضا والقبول والإعجاب بالتجربة الشعرية

1 مردف، سعد، شعرية الخطاب الجَمَالي والأيدلوجي في ديوان عبدالله البردوني، ص 65.
2 وادي، طه، جَمَاليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 2000م، ص25.

الثبيْتِية بما فيها من طاقاتٍ بنائيةِ فنيةٍ وإبداعيةٍ، كان ذلك أجلى لجَمَاليات النَّص، وبيان مدى ما أحدثهُ النَّص القائم على التناسب والمواءمة بين جُلِّ تلك الطاقات الجَمَالية.

يقول الميداني: « إن آفاق الجَمَال أوسع من أن تحددَ أو تحصرَ بأطرٍ ومقاييس، ولكن يمكن اكتشاف بعض عناصر الجَمَال، وتجلياته العامة، وطائفةٍ من ملامحه»[1]، وعلى هذا رأى البَاحِث أن أبرز السمات الجَمَالية المتجلية، والأكثر حضوراً في شعر محمد الثبيْتي كانت على النحو الآتي:

أولاً: التناسب الجَمَالي المعجمي:

يُعد الشاعر محمد بن عوض الثبيْتي (ت 1432هـ - 2011م) من أبرز أعلام الحركة الشعرية السعودية المعاصرة ؛ إذ أسهم في إثراء النص الشعري الحداثي في الجزيرة العربية ؛ وذلك بما حوته قصائده من سمات فنية وأسلوبية أغنت الأدب السعودي بمضامين جمالية وإبداعية ، وأمدته بعناصر الجدة والطرافة.

يوجدُ بونٌ ما بين التناسب والتناسق أو ما يُسمى بالتماسك المعجمي؛ فالتناسب أقرب إلى علوم البلاغة والأدب منه إلى علم النحو واللغة، والتناسق والتماسك المعجمي ينزعان إلى علم النحو واللغة كونهما يهتمان بدراسة الجمل والمفردات النحوية وعلاقاتها المختلفة ويندرجان ضمن معايير النصية. كما أن علماء اللسانيات يرون أنَّ: « اختيار المفردات في عمل شعري (...) يغدو بالضرورة جزءاً من البنية الجَمَالية للعمل، ويدخلُ في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى وهكذا يجب أن يُقَومَ ويُدْرسَ من خلال وجْهَةِ نظر هذه المَقْصِدِيَة البنيوية»[2].

---

1 الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكة، البلاغة القرآنية، أسسها وعلومها وفنونها، دمشق، مكتبة لسان العرب، ط1، 1416هـ/1996م، ص11.

2 خطابي. محمد، لسانيات النَّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991م، دار البيضاء، المغرب، ص254.

إن نظرتنا إلى التناسب الجَمَالي في شعر الثبيْتِي هي نظرةٌ موجهةٌ صوب التناغمِ السّاحر للمفردات التي يعمدُ الشّاعر- فيه- إلى تكوين معجمهِ الشِّعْرِي من خلال ذلك التناغم الأخّاذ والانسجام المتآلف بين المفردات التي ينظمها في عِقْدهِ الشِّعري، وهو بهذا يكون أمام ما يسميه (أوين بارفيليد) بالمعجم الشِّعْرِي للشاعر؛ فهو عندهُ بمثابة عملية اختيار للألفاظ وترتيبها بطريقةٍ معينةٍ، بحيث تثير معانيها – أو يراد لمعانيها- أن تثير خيالاً جَمَالياً (1)، ويبقى على متذوقي الشّعر أن يحاولوا إدراك ذلك الخيال الجَمَالي الناتج عن حسن اختيار المفردة الشعرية وتوظيفها ؛ فإذا استطاعوا ذلك أدركوا أن جَمَالية اللغة الشعرية وتناسبها تُحدثُ هِزةً عميقة في وجدانهم، ووجدان المُتَلقِي/ المخاطب حال تذوقهِ لنصٍ أدبي شعريٍ أو نثريٍ، وهي في الشِّعْرِي أجلى وأوضحُ لما فيهِ من إيقاعٍ داخلي وخارجي وصورٍ وأخيلة تُطربُ وتدهشُ السامع/ القارئ. وبما أنَّ المُعجم الشِّعْرِي يُعدُّ بمثابة العتبة الأساس للولوج إلى بنية النَّص الشعري؛ فقد رأينا أن نجعله أول مستويات التناسب الجَمَالي كونهُ يُحدد ملامح البناء الفني اللغوي للتجارب الشعرية للشاعر، ويقود إلى استكشاف التناسب الجَمَالي وإدراكه في هذا الملمحِ البنائي (التناسب الجَمَالي المعجمي)، وهو، من وجهة نظرنا، يُمثلُ محطةً جَمَاليةً تتقاطرُ فيها مستويات بنائية فنية شعرية تتضافر فيما بينها لتكوّنَ البناء اللغوي الجَمَالي للنص الشِّعْرِي الذي يُمتعُ القارئ/ المُتَلقِي، ويأسرهُ بفضل حضور تلك السمات الجَمَالية المتأرجحة بين الانسجام والتناغم والتآلف. وتتحقق جَمَالية المفردة في النَّص الشِّعْرِي من كونها: « كلمةً، وليست مجرد بديلٍ عن الشيء المسمى، ولا كانبثاقٍ للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات، وتركيبها، ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع؛ بل

-1OWEN BARFIELD, Poetc Diction, faber and faber, LONDON, 1952, P: 96.
وينظر: سليمان، خالد، الجذور والأنساغ، (دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية)، دار كنوز المعرفة العلمية لنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، 1430هـ/ 2009م، ص162،163.

لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[1]، ولن يتأتى التناسبُ الجَمَالي للنص/ القصيدة، إلا بتحقق نوعٍ من الجَاذبيةِ التي تصْدرُ من الكلمات والجُملِ الشِّعرية المتناغمة مع الصور والأخيلةِ، والإيقاع والنغم الشعري.

إنَّ ما يسمى بالمعجم الشِّعْرِي للشاعر القائم على البنية اللغوية، يظل مفتقداً للانسجام بين مفردات النص وسياقهِ إلى أن تتدخل المهارة الفنية التي تمتلكها الذات الشاعرة؛ فتحقق التناغم والانسجام بين النص بوصفه خطابًا وبين السياق باعتباره لوحة فنيةٍ تسهم في تشكيل الرؤيا القابلة للفهم والتأويل، ومن هنا يمكن القول إنّ التناسبُ الجَمَالي المعجمي في شعر الثبيْتِي يتجلى من خلال عدة أشكال وصور منها:

الانسجام: (Coherence) هو: «التماسك الدلالي بين الأبنية النصية الكبرى»[2]، ومن معاني الانسجام أنهُ « تلك العلاقات الخفية التي تنظم النَّص وتولدهُ»[3].

ولعل قصيدتهُ: (ترتيلة البدء[4]) من القصائد التي برز فيها الانسجام القائمُ على العلاقات الخفية وتحديداً في مفردةِ العرّاف التي توحي بالتنبؤ والاستقصاء والاحتمال ثم أتبعها بكلمة الرمال ليكون المقصود من ذلك أنه يضرب الرمال ليستكشف المستقبل وما فيه من أحداثٍ مغيبة.

---

1 ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، وآخرون، دارتوبقال، ط1، 1988، ص19.

2 بحيري ،سعيد حسن، علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختارللنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1424هـ-2004م، ص 220.

3 خطابي، محمد. لسانيات النَّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص2. للتوسع في مفهوم الانسجام ينظر كتاب : بحيري ، لسانيات النص عرض تأسيسي، كيرستن آدمتسيك، ترجمة إلى العربية، بحيري، سعيد حسن، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009م. ص 291.

4 الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، منشورات النادي الأدبي، حائل، السعودية، ط1، 2009م، ص61-60.

قال في قصيدته (ترتيلة البدء):

جئتُ عرَّافاً لهذا الرمل

أستقصي احتمالات السواد

جاء الانسجام بين قوله الرمال والسواد من وجُودِ علاقةٍ كانت في أول الأمر خفيةً، إلا أنها تجلت سريعاً بعد إدراك أنهما يمثلان عُنصرين من عناصر القصة القرآنية القصيرة، التي جاءت في قوله تعالى:(فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ٣١) المائدة: 31

ثم سيتوالى الانسجام ويتجلى عَبْرَ ألفاظٍ أخرى (غراباً، يواري، عورة، الطين)، وبالأخص في قوله:

تنفضُ اشتهاءات التراب

يا غراباً ينبش النار

يواري عورة الطين وأعراس الذباب

حيث تمتدُ جذور الماء.

نحن أمام تناسب معجمي يتكئ فيه الشَّاعر على قصة الغراب الذي بعثهُ الله لكي يُعلم ابن نبي الله آدم- عليه السلام- كيف يواري جثة أخيه في التراب؛ فجَمَال التناسب جاء من انسجام الألفاظ (الرمل، السواد، الترابُ، الغرابُ، مواراة العورة ، الطين ،..إلخ) ، ومعظم هذه الألفاظ مستلهمةٌ استلهاماً فنياً من القرآن الكريم، وقد وظَّفَهَا الشَّاعر في النَّص توظيفاً فنياً زاد من جَمَال التجربة شكلاً ومضموناً؛ فالمتأمل في قوله: اشتهاءات التراب يُدرك جمال الاستعارة المكنية حيث حَذَفَ الشاعرُ المُستعار منهُ(الإنسان) وأتى بشيء من لوازمه (الاشتهاء) ، وكذلك قولهُ: عورة الطين؛ فقد حُذف المستعارُ منهُ(الإنسان) وجاء بشيء من لوازمه (العورة) على سبيل الاستعارة المكنية، فإسناد الاشتهاء والعورة إلى الطين وهو جمادٌ، والأصل أن يسندهما إلى كائنٍ حيّ.

كما أن التناسبَ الجَمَالي نشأ من تناسب نظم الكلمات السابقة في موقعها السياقي المتقارب والمتتابع؛ فجاءت الكلمات القرآنية أو المرادفة لها (يواري، عورة، الطين، ينبشُ، ..) بعد ذكر الغراب أحد العناصر الرئيسة في القصة القرآنية لابني آدم (هابيل وقابيلُ).

أمَّا في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)؛ فيتجلى التناسبُ الجَمَالي في معجم القصيدة من خلال اعتمادها على معاني البادية اعتماداً واضحاً؛ فقد قاد هذا الاعتماد إلى ظهور التناغم بين معاني البادية ومشاعر الشَّاعر أثناء البوح برؤاه البَاحِثةِ عن الوطن الحُلم / الوطنُ المنتظر.. الوطن الذي عَبَّرَ عنه الشَّاعر في عددٍ من الأسطر الشعرية المتناغمة في بنيةٍ تكراريةٍ متناسقةٍ قائمةٍ على الجملة الطلبية التي جاءت على النحو الآتي:(صُبَّ لنا وطناً في الكؤوس.. يدير الرؤوس، ورتِّل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر، وصُبَّ لنا وطناً في عيون الصبايا، فَرتِّلْ علينا هَزيْعاً من الليل والوطن المنتظر)

قال الثبيْتِي في قصيدته (تغريبة القوافل والمطر[1]):

أدرْ مهجة الصُبْحِ
صُبَّ لنا وطناً في الكؤوس
يديرُ الرؤوسْ
وزدنا من الشاذليةِ حتى تفيءَ السحابةُ
أدر مهجة الصبحِ
واسفح على قللِ القومِ قهوتكَ المرةَ
المُستطابة
أدرْ مهجة الصبح ممزوجةً باللظى
وقلِّبْ مواجعنا فوق جمر الغضا
ثم هاتِ الربابة
هاتِ الربابة

1 الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، ص 97.

[...]

إلى أن يقول في ختام القصيدة:

يا كاهن الحيّ

طال النوى

كُلَّما هلَّ نجمٌ ثَنَيْنَا رِقابَ المُطيّ

لتقرأ يا كاهنَ الحيّ

فرتلْ علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر.

لقد شحنَ الثبيْتي قصيدتهُ هذه بعددٍ غير قليل من المفردات والمعاني التي يرى أنّ بينها نوعُ تناسبٍ وانسجامٍ، وكثيراً ما تستخدم في حياة البادية، وهذا الاستدعاء الفني للمفردات وشّى بجَمَاليةِ المكان / البادية الذي يتخذه الشَّاعر وطناً مؤقتاً يُحسُ فيه بالأمان والراحة والنشوة. وفي البادية يحلو لهُ الحُلم بالوطن في مهجة الصبحِ، وعند فيء السحابة يكون للقهوة الشاذليةِ طعمٌ آخر بصحبة كاهن الحيّ.. ويكون الوطن الحلمُ كترتيلةٍ كنسية يرتلها كاهن الحي. لقد أحدثت هذه القصيدة ضجةً نقدية وهزاتٍ ارتدادية على الشاعر الثبيتي؛ بسبب ما حوته القصيدة من إشارات وإيحاءات رمزية وأسطورية حُملت فوق طاقتها بسبب الغموض الفني الذي صاحب هذه القصيدة وفتح المجال أمام التأويل النقدي والديني على مصراعيه.

التكرار: ونعني بهِ تحديداً تكرار الكلمة الذي يفضي الى توكيد مقصدية المفردة ذاتها، فهو بمثابة تكرار ترادفي يقوي المعنى ويزيد من جَمَاليات التناسب في النَّص الشعري. ويكثر حضور التكرار لمفردات وتراكيب بعينها عند الثبيْتي؛ وقد أدْرَكَ هذا بعض الدَّارسين لشعر الثبيْتي[1]؛ ففي قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) التي سبق أن أشرنا فيها إلى تكرار قوله:(أدر مهجة

1 للمزيد ينظر: الشمري، زيد دبيان غلب، الثبيْتي شاعراً، رسالة دكتوراه، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤته، الأردن،2014/، ص 149 - 167، وينظر: عيد، عاطف عبدالعزيز، التماسك النَّصي.. في شعر الثبيْتي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، العدد32، 2015م، ص 78 - 79.

الصبح خمس مراتٍ في القصيدة)، وفي القصيدة نفسها وجدناهُ يكرر تراكيب أخرى مثل قوله:(أيا كاهن الحي) كرَّرهُ سِتُ مراتٍ، وكرَّرَ قولهُ: (سلامٌ عليكم) سبع مراتٍ، هذا التَّكرارُ التَّصَاعُدي يوحي بمدى تعلُّق الشَّاعر بفكرة المُخلِّصِ (كاهن الحي)، وقُدرته على منح الشَّاعر وطناً منتظراً تخمَّرت صُورتهُ واكتمَلت في وعي الشَّاعر ورؤاهُ؛ فهو ما فتئ يَحلمُ به ويرتحلُ ويغتربُ بحثاً عنهُ. يقول الثبيْتي:

أيا كاهن الحي
إنا سلكنا الغمامَ وسالت بنا الأرضُ
وإنا طرقنا النوى ووقفنا بسابِعِ أبوابها خاشعين
فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر.[1]

يختم الشَّاعر قصيدته بالجملة الطلبية التي كررها مراراً في أكثر من مقطعٍ في القصيدة ليؤكد حقهُ وحاجتهُ إلى الاستقرار والخلود في الوطن المأمول / المنتظر الذي لا وجود له إلا في عالم اللاوعي/ عالم المُثل. ويستخدم الشَّاعر الثبيْتي التكرار اللفظي مع لفظٍ معينٍ شَكَّلَ نقطة ارتكازٍ في القصيدة؛ فالمقاطع والأسطر الشعرية مشدودةٌ إلى هذا اللفظ ومتناغمةٌ مع ما يمتلكه هذا اللفظ المكرر من إشارات رمزية وإيحاءات، ومن الأمثلة على ذلك تكرار لفظ (عينيك) سبع مراتٍ في قصيدة:(عيناك .. وألوان الطيف[2]) قال فيها:

لعينيكِ
أبحرتُ عبر فصول الخريف
وسافرتُ في جسد الليل
والليلُ جرحٌ يُجيدُ النزيف
[..]
لعينَيّكِ أنتِ

1 الثبيتي، محمد، الأعمال الكاملة ، ص97.
2 المصدر نفسه، ص 235.

قدّمنا فلول غزاةْ
نشقُ جبين الخطرْ
لنفتح للعشق دنيا جديدةْ
ونعشقُ عينيّكِ
لا- بل سنقتُلُ عينيكِ عشقا_
ونفنى بعينيكِ.

ينطوي هذا التكرارعلى جَمَاليات تتعلق بجَمَال المخاطب (عينُ الحبيبة) الذي وشت به أفعال الشَّاعروتضحياته في سبيل هذه العين؛ فالشَّاعر أبحر عبرفصول الخريف، وسافرفي الليل، وقدّم فلول الغزاة، وشق جبين الخطر.. ليفتح للعشق دنيا جديدة.. إلخ)، لم ينتهِ جَمَال التناسب التكراري للَّفظ (عينيك) –هنا- بل يرى البَاحِث أن التكرار العددي يحمل جَمَاليات تناسُبيةٍ أخرى تمثلت في تناسب عدد التكرارات لكلمة عينيك – التي شكَّلت الشَّطر الأول من العنوان- مع عدد ألوان الطيف السبعة (التي شَكَّلت الشَّطر الثاني من العنوان).

ج- **التوازن الصوتي:** هو: «تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء النص الشعري»[1]، كما نعني به تساوي الأسطر الشعرية وانتظامها وتناسبها في النص الشِّعري من حيث حضور وتوالي الكلمات والجمل بما في ذلك أدوات الربط؛ فتأتي الكلمات والتراكيب اللغوية في الأسطر الشعرية المتتالية مُتحاذيةً ومتقابلةً مع بعضها اللاحق منها يتوازن ويتحاذى مع السابق مُشكِّلَةً بذلك نوعاً من النغم الجمالي القائم على التوازن والتقابل بين الأسطر الشعرية. والتوازن: هو العنصر الرئيس الذي يقوم عليه الجمال، ولا يمكن أن يحدثَ التوازنُ إلا بحدوث النِّظامِ، علماً بأنَّ هذا النظام المقصود يقومُ على التناسبِ في توزيع البنى الكلامية والتراكيب اللغوية- في النص الشعري

1 العمري، محمد، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د. ط]، 1990م، ص6.

– بما يُحدثُ التوازن الذي تسكنُ إليه النَّفسُ ويمنحُها الشعورُ بالجمال[1].

وسنرى حرص الشَّاعر الثبيْتِي على توظيف المفردات المتجانسة والمتآلفة وفق حاجة السياق الشِّعْرِي إليها، وحاجة النَّص إلى هذه البِنيةِ اللُّغوية القائمة على التوازن الصوتي، وكلُّ ذلك الحرص جاء لتحقيق التلاحم المعجمي أو ما نسميه في هذا البحث التناسب المعجمي.

ففي قصيدة الثبيْتِي (الرُّقيةُ المكيةُ) نلمحُ جَمَال التناسب المعجمي من خلال تقابل وتوازن مفردات؛ بل وجمل متسقة ومتتالية جاءت في هيئة الجمل الفعلية المكونة من الفعل الماضي والفاعل (التاء/الضمير المتصل) والمفعول به وشبه الجملة. قال الثبيْتِي:

فسقيتُ روحي سلسبيلاً من منابع مائها
ونقشتُ اسمي في سواد ثيابها
وغسلتُ وجهي في بياض حيائها
وكتبت شعري عند مسجد جِنّها
وقرأت وردي قُربَ غارِ حِرائها.[2]

ولا يخفى في هذا النص جمال المفردات الدينية المرتبطة بقداسة مكة المكرمة والتي توالى ذكرها في السياق الشعري الممتلئ بعشقها وسلسبيل مائها (زمزم)، وسواد ثيابها(الكسوة الشريفة)، وبياض حيائها إشارة إلى (صحن الحرم) الذي تتوسطهُ الكعبة الشريفة، ومسجد الجن في حي (محبس الجن)، وغار حراء ..كل هذا وشى بجمال التناسب والانسجام بين المفردات من جهة وبين جمال مناجاة المكان المقدس/مكة المكرمة.

ثانياً: التناسبُ الجَمَالي الصوتي للمفردة:

يتأتى التناسب الجَمَالي الصوتي من جَمَال اللغة الإبداعية التي يُبدعها الشَّاعر فيجعلها «تزدان بنفسها حتى تنهض باللعب بألفاظها، وحين تعمدُ على

1 ينظر: الحوطي، غادة بنت عبدالعزيز، التوازنُ معيارٌ جمالي، الناشر: عبدالمقصود خوجه، جدة، ط3، 1421هـ، ص94.
2 الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، ص304.

الاعتمادِ بأصواتها، تُكونُ لوحاتٍ لغوية، أساسها الصوت المعبّرُ، فتَتَسِمُ بِكلِّ سمات الجَمَال الفني الذي يجعلُ المُتَلقِي حين يقرأ أويسمعُ ، ينبهرُ، ويندهشُ، لهذا الجَمَال الطامحِ الذي تفرزهُ أصواتُ اللغة، فتستحيلُ هذه الأصواتُ بما فيها من سحرِ البيان، وفرط الجَمَال إلى لوحاتٍ شعرية مؤنقة.»[1] ويتجلى هذا النوع من التناسب الجَمَالي، في النَّص، عبر صياغةِ الموضوع الشِّعْرِي أو الموقف، فلا غرابة أن تظهر الأصواتُ الهادئةُ او الضعيفة/ الخافتة في النَّص الوجداني أو العاطفي، أو أن تأتي أصوات الشدةِ والتفخيم والاستعلاء في النَّصوص الحماسية أو الحجاجية.

هذا؛ لأن للحروف أو ما يسمى بالوحدات الصوتية خصائص فنية وسمات إبداعية قادرة على إرهاف سمع المُتَلقِي/ القارئ، وجعلهِ يتتبعُ إسهامها في تشكيل البنية الصوتية والدِّلالية وجَمَال ما ترمز إليه من رؤى ومعانٍ؛ ناهيك عن أثرها النغمي والموسيقي عندما تحضر في صورة نمطٍ جَمَالي ماتعٍ. وقد حضر التناسب الجَمَالي الصوتي في ملامح فنيةٍ عديدة لعلنا نكتفي بذكر أكثرها حضوراً وجلاءً، وهي على النحو الآتي:

تكرار حرف بعينهِ:

إن تكرار حرفٍ بعينه ما هو إلا تكرار لصوته، ولا يأتي تكرار صوت الحرف عبثاً في قصائد الشُّعَراء الكبار، بل تأتي به الموهبةُ والذائقة الشعرية الجَمَالية التي يتمتعُ بها الشَّاعر؛ ليحقق نوعاً من الجَمَال الصوتي في القصيدة، وليس ذلك فحسب ؛ بل لتأكيد فكرةٍ ما جاءت في سياق النَّص، وهو ما يعرف بالرمزية الصوتية وهذا ما نجدهُ في شعر محمد الثبيْتِي ، من ذلك تكرار صوت (الجيم) في أكثر من قصيدة منها على سبيل المثال لا الحصر (سألقاكِ يوماً، المُغني، تقاسيم، ..إلخ) قال الثبيْتِي في قصيدته: (سألقاكِ يوماً)[2]:

1-مرتاض، عبدالملك، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر العربي المعاصر، ط1، الجزائر، منشورات القدس العربي، 2009م، ص166.

2- الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، ص135

وأعلم أنك ِهاجرتِ في ذاكرة الرمل
أزمنة وعصوراً
تعُبّ لهاثَ الهجير
ولم تتعود شرب الهزيمة
أعلم أنكِ شبتِ على الطوق
غامرت في حلبات التحدي
صرتِ وعوداً تُثير الغضب
وصرت وجوداً يُحركُ في الليل
أفقاً جديداً
ويخفقُ أجنحةً من لهب.

أحدث تكرار صوت الجيم_ (12) مرةً _ في القصيدة تناسباً جَمَالياً من خلال الرنةِ التي أحدثها جرس صوت الجيم، وذلك ناتجٌ من صفة (الجهر) التي يتصف بها وبين كونه حرفاً من حروف القلقة التي لها قرعٌ خاص يزيدُ من جَمَالية الصوت أثناء النطق به. كمَا يحْضُرُ الجَمَال الصوتي في قصيدة (قرين)[1] عبر النغم الصوتي الذي أحدثهُ تكرار صوت اللام والكاف؛ فقد تكرر تلازمهما إحدى عشرة مرة في النَّص، وشكل حضورهما باعتبارهما قافية أو فاصلة شعرية نوعاً من التناسب الجَمَالي الصوتي؛ فقد أحدثا جرساً موسيقياً ونغماً موزعاً في مواضع مختلفة من القصيدة .. قال الثبيْتِي:

لي ولكْ
نجمتان وبرجان في شرفات الفلك
ولنا مطرٌ واحدٌ
كُلَّما بلَّ ناصيتي بللكْ
سادران على الرَّمس نبكي
ونندبُ شمساً تهاوتْ

1-الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، ص 39-37.

وكلانا تغشتهُ حُمَّى الرِّمالِ
فلم يدرِ أيَّ رياحٍ تلقَّى
وأيَّ طريقٍ سلكْ..
فرقتنا النوى زمناً
ثُمَّ لمَّت شتات نوانا
على بقعةٍ من حلكْ
قلت لي:
هيت لكْ
هيت لكْ
سرتُ خلف خطاكَ أجرِّرُ خطو المساكينِ
لم أسألك..

المقطعان الصوتيان المكرران (هيْ) لهما حضور لافت في البنية الصوتية؛ فالهاء المهتوت عبّرعن سرعة انجذاب الطرفين وهي صورة جمالية مستوحاة من سورة يوسف عليه السلام للتعبير عن داعي إغراء امرأة العزيز للنبيّ يوسف عليه السلام.

أمَّا الصوتانِ: (اللام والكاف) فقد تلازما في مواضع غير القافية؛ وحضرا في بداية الأسطرِ الشِّعرية التي بدأت بقوله:(كُلما، كلانا، ولكنني). هذا الحضور جاء ليزيد من التناسب الجَمَالي الصوتي من جهة وليشي بمدى تعلق تلازم الذَّات الشَّاعرة بالقرين الذي فُتِنَ الشَّاعر بجَمَاله فخاطبه في نهاية القصيدة بقوله:

لكنني حين أبصرتُ عينيكَ
رَدَّدْتُ:
لله ما أجملكْ.

ومن ملامح الجَمَال الصوتي ظهور ما يسمى بالتوازي اللفظي/الكتابي الذي نعني به التشابه الذي يكون بين لفظين أو أكثر دون أن يكون بين هذه

الألفاظ المتوازية شبه معنوي أو دلالي إلا أن هذا التوازي أو التوالي لهذه الألفاظ شكّل سمةً جَمَالية برز فيها تناغم المفردات بين بعضها من جهة؛ وبين بقية العناصر البنائية في النَّص الشعري، ولطالما قصد الشُّعَراء إلى استدعاء وتوظيف كثيرٍ من المؤثرات الجَمَالية كالتوازي، والإيقاع، والجناس، والنغم الصوتي ..وغيرها من المؤثرات الجَمَالية المرتبطة بالنغم أو الفونيم للحرف والمفردة؛ بغية تحقيق متعة فنية وجَمَالية. فالتوازي اللفظي هو: « تكرارٌ يحدثُ في البنية النحوية مع اختلاف محتوى هذه البنية»[1] وهذا التوازي التكراري هو واحدٌ من كثيرٍ من المؤثرات الصوتية الجَمَالية التي يتقن الثبيْتِي توظيفها في نصه الشِّعْرِي الحديث.

يشحذ الشَّاعر الثبيْتِي أدواته الصوتية في نصوصه الشعرية ليأسر قلب المُتَلقِي بجَمَال النَّص من خلال تنميق نصهِ الشِّعْرِي وتزيينهِ بتلك الأدوات الفنية الصوتية البديعية كالسجع والصقل والتنميق كونها أدوات كاشفة للجَمَال النغمي / الصوتي للمفردة. « ولمّا كانت القصيدة بنيةً موسيقية متكاملةً كان من الطبيعي أن يلتفت الشَّاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحققُ التآلف بين مفرداتها [2]»، وهذا التآلف الذي ذكره الناقد إسماعيل عزالدين نراهُ (تناسباً صوتياً)، وهو جزءٌ من الإيقاع الصوتي وفيه تقاربٌ مع ما يُطلق عليه بـ(التجانس الصوتي) أو (التوازن الصوتي) في النَّص الشعري.

-وسنعرض بعض النماذج الشعرية لنرى كيفَ يتنقلُ الثبيْتِي بين فراديس الجَمَال الصوتي القائم على التوازي التكراري؛ فحيناً يضعنا على عتباتِ تلك الفراديسِ وأحياناً أخرى يُحلِّقُ بنا إلى أعلى فردوسٍ نغمي يحسنُ فيه اكتمال المُتعة السَّماعية أو التذوقية لنصه الشِّعْرِي المتناسب صوتياً. كما في قصيدته:

1- مناع، عادل/ نحو النَّص: اتجاه جديد في دراسة النَّصوص اللغوية، مصر العربية للتوزيع: القاهرة، 2011م، ص216.

2-عزالدين، إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط7، 1431هـ/2010م، ص60.

(المُغني)([1])التي قال فيها :

للقصيدةِ بحر طويلٌ وليلٌ طويلٌ ودهرٌ طويلٌ

إلى أن يقول: [...]

أبتكِرُ للدماء صهيلاً

تَدثَّرْ بخاتمةِ الكلماتْ

بالبخور الذي يتناسلُ في الطرقاتْ

أبتكِرُ للرماح صبوحاً

دماؤك موغلةٌ في القناديل

وجهكَ منتجعٌ للغاتْ

أبتكِرُ للطفولة شكلاً..

كتابا تطارحهُ الخوف،

تقرأ فيه محاق الكواكب،

تكتبُ فيه حروف الندم

أبتكر للطفولة عُرساً تُعلِّقُ فيه المأتم

واللُّعبَ الورقية.. والأغنيات.

إن جَمَال التوازي الصوتي في الأسطر المختارة لا يخفى على ذي ذائقة فنية، فقوله: (بحر طويلٌ، وليلٌ طويلٌ، ودهرٌ طويل) وقوله: (أبتكِرُ للدماء صهيلاً، أبتكِرُ للرماح صبوحاً، أبتكِرُ للطفولة شكلاً..، أبتكِرُ للطفولة عُرساً)، ولا ريب في تحقق التناسب الجَمَالي في هذه الأسطروغيرها من الأسطر التي تشكَّلت بنيتها الصوتية من اللفظ المكرر (أبتكِرُ) واللفظين المجاورين المتطابقين نغمياً وإعرابياً ومختلفين دلالياً. كلُّ هذا كان له وقعهُ الجَمَالي على بنية النَّص الفنية من جهة وعلى أُذن السامع ووجدانه من جهة أخرى؛ فالجرس الموسيقي المتولد والمنبعث من الألفاظ المكررة والألفاظ المتجاورة - التي أشرنا إليها – زادَ من درجة الإيحاء والدلالة وجسّد مبتغى الشَّاعر

1-الثبيتي، محمد، الأعمال الكاملة، ص60.

ومراده، وهذا أيضاً ما كان ليتأتى لولا تمكُّن الشَّاعر الثبيْتي مما يسمى بلاغياً بحسن الموقع[1].

ومن هنا نستطيعُ القول بأن جَمَال المفردة الشعرية (الجَمَال الصوتي) يظهر، من خلال موقعها الفني ضمن سياقها البنيوي وحضورها الجَمَالي، وعبر مستويات وملامح وأدواتٍ فنيةٍ مختلفة كالجرس الصوتي والإيقاع والإيحاء والعمق الدِّلالي الخاص بها.

ثالثاً: التناسب الجَمَالي الإيحائي للمفردة.

يتجلى الجَمَال الإيحائي القائم على التكثيف المعنوي للمفردات الشعرية عبر تشكيل عالمٍ من الاندماج والترابط بين الألفاظ ودلالاتها الإيحائية والمعنوية الجديدة، كما أنَّ هذا الجَمَال الإيحائي لا يتأتى إلا بحُسنِ بناء السياق الشِّعْرِي الذي وضعت فيه المفردة؛ فيبرزُ جَمَالها الإيحائي من خلال إشعاعاتها الجديدة وهي في موضعها الجديد الذي ظهرت فيه انزياحيةُ اللغة، متجاوزةً لمعناها المعجمي النمطيّ القار، والثابت.

والجَمَال الإيحائي قائمٌ على اختيار الشَّاعر لألفاظٍ قليلة توحي بمعانٍ قريبة وبعيدة، بل ربما لتوحي برؤى مستقبلية يرمي الشَّاعر الإشارة إليها ولو من بعيد عبر تقنيات فنية حديثة كالرمز والقناع وغيرهما.

إنَّ الخطاب الجَمَالي الإيحائي يتجلى في كونِهِ « يصوغُ مضموناً معيناً بشكل داخلي، وبدون الرجوع إلى صورٍ خارجية، أو إلى تناغمٍ معينٍ، وعبر ذلك؛ فإن الشعر يُحوِّلُ الموضوعية الخارجية إلى موضوعية داخليةٍ تدفعُ بها الرَّوحُ إلى الخارج بهدف التمثيل، وذلك في الصورة نفسها التي توجدُ عليها

1- أورد الجاحظ في كتابه البيان والتبيين كلاماً للهندي عندما سئل (ما البلاغةُ؟) فقال: وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحُسن الاشارة، وقال مرة: التماسُ حُسن الموقع «. للمزيد ينظر: البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، [د. ط]، [د. ت]، ج1/ ص 116.

داخل الروح»[1]، لأن من خصائص الشعرية الجَمَالية للمفردة الإيحائية أنَّها هَالةٌ فنيةٌ متولدةٌ عن « حقلِ أفكارٍ تتجمعُ فيه كل العوالم المرئيةِ والمعيشة، الواقعية والمتخيلة»[2]، وكل هذا المزيجُ المتعدد والمتأرجح بين ما هو حسيٌّ وما هو روحيٌّ يُسْهِمُ في اكتمال الجَمَال الإيحائي للمفردة الشعرية بشكل خاص، وفي التجربة الشعرية بشكلٍ عام.

ومن النماذج الشعرية التي ظهر فيها الجَمَال الإيحائي للمفردة قصيدةُ (يا امرأة)[3] التي قال فيها:

وأَعْلَمُ أنَّك هاجرتِ في ذاكرة
يا امرأة
بيننا قدحٌ صامتٌ
كيف أعبر هذا الفضاء السَّحيق
لكي أملأهُ

لنتأمل قولهُ (بيننا قدحٌ) هاتان المفردتان لا تقفان عند دلالة ظرف المكان وضمير المتكلم (بين+ نا) وبين قوله قدحٌ / إناءٌ فارغ؛ بل هما يوحيانِ بمدى الحُبِّ والتعلق بين الشَّاعر والمرأة / الحبيبة؛ فالقدحُ هنا هو الوعاء الوجداني الذي يتموضعُ بين الشَّاعر ومحبوبته، والحيزُ المكاني الذي يشغلهُ القدحُ هو(الفضاء الواسع/ السحيق) الممتد بين الأرض والسماء، ثم نجدُ الشَّاعر يرسلُ سؤاله المملوء حيرةً عن كيفية ملء هذا الوعاء الوجداني/ القدح بمشاعر الحُب والعشق والولهِ تجاه المحبوبة، وعلى هذا فالقدحُ –هنا- لم يعُدْ ذلك الإناء الجامد الذي يُملأ بالمحسوسات من السوائل المختلفة؛ بل صار إناءً معنوياً لا نستطيعُ إدراك حجمه وسعته، وفي قوله قدحٌ صامتٌ صورة بديعة

1- كريستوفا، جوليا: علم النَّص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات تويقال، الدار البيضاء (د.ط)، 1991م، ص10.

2-النَّصير، ياسين، غير المألوف في اليومي والمألوف، بحث في سيكولوجيا الشعرية، دار نينوى، سوريا، دمشق، 2012م، ص95- 96.

3-الثبيْتِي، الأعمال الكاملة، ص43.

تتجلى في اختزال عالم الصبابة والكلف والعشق في إناء صامت صُبت فيه كل مشاعر الحب؛ فأضحى هذا القدح عالما رحيباً لعلاقة وجدانية بين الشاعر ومحبوبته.

ويحضر التناسبُ الجَمَالي الإيحائي في حُلةٍ فنية أخرى للثبيتي هي قصيدة (أسميك فاتحة الغيثِ أم هاجس الصحو)[1]، وفي هذه الحلُّةِ الجديدة يوظف الشَّاعر أسلوب النداء من جديدٍ ولكن ليس بالمعنى السطحي للنداء، ولكنهُ نداءٌ يُوحي بمناجاةِ المرأةِ والتبتُّلِ بين يديها وفي حضرتها، دلّ على ذلك حضور مفردات عدة منها: (تكادُ تخامرني لهجة الموت، أرثيكِ، أرثيكِ ، أرثيكِ، أمارس فيك شعائر حزني، أسميك فاتحة الغيث أم هاجس الصَّحوِ، أُسميك قارئةَ الرَّمل..)، وفيها يكرر نداءهُ لها بقولهِ (يا امرأة) خمس مراتٍ، وهو في مناجاته لها يسألها ويكرر السؤال (ماذا أسميك) مرتين، ويجيبُ نفسه بنفسه مباشرةً (أسميك فاتحةَ الغيث أم هاجس الصَّحوِ، أسميك قارئة الرَّمل ، عرّافة العشق)، حضر أسلوب النداء في شكل مناجاة وتكفّل الشَّاعر بالإجابة عن تساؤلاته، كما وشى بحرارة الحزن الذي يَعصفُ بالشَّاعر من جهةٍ ولفتَ نظرنا إلى الانسجام النفسي والرضى الروحي عن المحبوبة؛ فالشَّاعر لم يكلِّفها عناء الرَّد على أسئلته المبثوثة في النَّص بل أجاب هو بالنيابة عنها. قائلاً:

تكادُ تخامرني لهجةُ الموتِ
أرثيكِ
يا امرأة ثكلتك المسافات
يا امرأة قلت للبحرِ يوماً:
تعال أكبدكَ الزمن المستحيل
وللريح قلتُ:
تعالي أمارسُ فيكِ شعائري حزني
وحزن القصيدة..

1- الثبيتي، محمد، الأعمال الكاملة، ص307-305.

إلى أن قال: [...]

ماذا أسميكِ

يا امرأةً بين عينيكِ واللغة المستحيلةُ

تجنحُ بالسندباد المحيطات

ماذا أُسميك

يا امرأة يتقاسمك الموجُ

والهذيان

أُسميك

فاتحة الغيث

أمْ هاجس الصَّحو

يا مزنةً أوجزت صخب العشب

وافتتحتْ للهواجرِ ظلاً

أُسميكِ

قارئة الرَّمل

عرَّافة العشق.

كما تجلى الجَمَال الإيحائي، أيضاً، من خلال قوله: أرثيكِ التي كررها ثلاث مراتٍ في مواضع متفرقة من القصيدة لتتناسب إيحائياً وجَمَالياً مع لفظة الموت التي وردت في مطلع القصيدة في قوله: تكادُ تخامرني لهجةُ الموتِ، وتتناسب إيحائياً مع مفردات أخرى توحي بالحزن والألم الذي سببه رحيل الحبيبة من هذه المفردات والعبارات قوله:(ثكلتك، شعائر حزني، حزن القصيدة، يتدحرج حُزنك حين تداهمهُ صبوة الكأس..) هذه الكلمات والعبارات التي وشت بفقد الشَّاعر لمحبوبته؛ فلم يكن حضورها في النَّص الشِّعْرِي حضوراً عبثياً؛ بل وظفها الشَّاعر لتكون لبناتٍ فنية وإيحائية أوحت لنا بوفاة محبوبته مع أن الشَّاعر لم يشر إلى وفاتها صراحة أو عبر تعقيب في مقدمة القصيدة أو في هامشها. كما نلحظ صورة إيحائية في جو الإحياء

والانبعاث الذي تمثله المحبوبة (يا مزنة أوجزت صخب العشب)؛ فالمزن هو الغيث الخفيف الذي يعبّرعن حالة من الخصب والحياة.

فالجَمَال الإيحائي يتجلى عبرَ حضور تأويلات ورؤى شعرية متعددة للمفردة الإيحائية داخل النَّص الشعري، تتجاوزُ وعي الشَّاعر الشعوري والعقلي إلى فضاءات واسعة ليس من السهل إدراكها من قِبَلِ كثيرٍ من الشُّعَراء ومتذوقي الأدب؛ فضلاً عن أن يُدركها المُتَلقِي؛ لأننا حينها نكون أمام نصٍ يحتاج القارئ معه إلى التأويل الموحي لفك شفرات النَّص ورموزه وصوره المغلفة بشيء من الغموض.

ويتجه الشَّاعر الثبيْتي عبر مفرداته الإيحائية – في بعض نصوصه الشعرية – إلى التخلي عن اللغة الشعرية المكشوفة (لغة البوح) إلى لغة استكشافية تحاول فض بكارة المعنى وكشف ستاره وحجابه، وذلك عبر تأويله وتفسيره بما يتناسبُ مع سياق النَّص وجوه العام.

لقد رأينا أن الشَّاعر يعمدُ إلى ضخ طاقات شعرية داخل تجربته الشعرية لتعينهُ على إيصال رؤاهُ الفكرية والإنسانية إلى المُتَلقي في نص فني يحتاجُ إلى التأمل في المفردة ذات الطابع الإيحائي التي» تتأسس على مغريات الحدث الشِّعْرِي، وفاعلية الصورة وموسيقاها الضِّمنية، مما يجعل الكلمة تستحوذ على جَمَالياتها الخلاقة ضمن نسقها الشِّعْرِي المتآلف ومعناها الشَّاعري العميق؛ فللكمة نبرتها الصوتية وإيقاعاتها البليغة في استجرار الدلالات العميقة»[1].

ونحن نتتبع جَمَال المفردات الوجدانية ذات الطابع الإيحائي في شعر الثبيتي نُدركُ أن «الذي يُهمُ الشَّاعر الوجداني قبل كلّ هذا أن يجد اللفظة التي تنسجمُ انسجاماً طبيعياً، مع ما يُحسُ به داخل أعماقه»[2]؛ فالشَّاعر

1- شرتح، عصام، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي، (دراسة تأسيسية في جَمَاليات اللغة الشعرية)، دار الخليج، الأردن، ط 1، 2019م، ص 165.

2- ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص317.

يعيشُ آلام المخاض النَّصي بصحبةِ نصهِ المُتخلق، قبل ولادة النَّص ولا تتوقف آلام الشَّاعر ومعاناتهُ إلا باكتمال ولادة النَّص المنسجم والمتناغمِ إيحائياً ووجدانياً، دون أن يعوزهُ الجَمَال الفني والإبداعي.

وقد حضر التَّناسب الجَمَالي الإيحائي في شعر الثبيْتي من خلال خصوبة المفردة الإيحائية داخل سياقها الشِّعْرِي عبر توليدِها للرؤى الخلابة التي كانت تثيرُ فضول المُتَلقِي وتَرُوعُ مسامعهُ وتخلبُ لبهُ.

رابعاً: التناسبُ الجَمَالي الدِّلالي للمفردة: هو: ائتلاف الألفاظ بالمعاني التي تناسبها، وهذا التناسبُ يشبهُ إلى حدٍ كبيرٍ ما يسميه البلاغيون بـ(الإرصاد) الذي يُعِدُّ فيه المتكلمُ أول الكلام لآخرهِ، والسامعُ رصدَ ذهنهُ لعجز الكلام بما دلَّ عليه ما قبلهُ[1]. ويستطيع الشَّاعر تحقيق الجَمَال الدِّلالي من خلال توظيفهِ لكلماتٍ تساعدُ في توضيح المَقْصِدِيَة الدِّلالية وفي إلباسها حللاً جَمَالية تؤنقُ المعنى، وتضيفُ جَمَال المعنى إلى جَمَال اللفظ؛ فينتجُ عن ذلك رضى المُتَلقِي/السامع، وهذا هو الأثر الذي حدث من خلال التناسب بين عذوبة اللفظ وجَمَال الدلالة (المَقْصِدِيَة).

والتناسب الدِّلالي من وجهة نظر البَاحِث منبثقٌ من جلاء ووضوح العلاقات المعنوية والدِّلالية للمفردات والجُمل المُكونة للنَّص ضِمْنَ سياقِ البوحِ الشِّعْرِي لا المعجم اللغوي، وإذا ما تمكن الشَّاعر من تحقيق الترابط بين مكونات النَّص اللفظية والمعنوية بمدلولاتها الجديدة؛ فهو بهذا الأداء يكون قد منح القارئ نصاً شعرياً لا يعوزه الجَمَال الدِّلالي.

ويدركُ المتتبعُ للألفاظ والتراكيب التي يستخدمها الشَّاعر الثبيْتي أنهُ يقصدُ إلى تحقيق قدرٍ كبير من الوظيفة التوصيلية لتلك الألفاظ والتراكيب ضِمنَ معانيها المباشرة التي لا تُكلِّفُ المُتَلقِي عناء الغَوصِ في المَقْصِدِيَة التي يرمي إليها الشَّاعر، وهو مع هذا يحاول أن يظل الملمح الجَمَالي حاضراً في ثنايا

1- ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير، تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد، العراق، [د. ط]، 1956م، ص340.

النَّص من خلال حسن التجاور بين الألفاظ المتقاربة والمتألفة دلالياً؛ فنحن نجد الشَّاعر الثبيْتِي في قصيدته (برقيَّات حُبٍ ..إلى غائبة)[1] يحدثنا عن لفظ (المجيء) بألفاظ وصور مختلفة؛ لكنها متناغمة ومنسجمة نلمح التناسب الجَمَالي الدِّلالي في حضورها المتعدد داخل النَّص؛ فقد أشار إلى المجيء بتكرار قوله (أجيءُ إليكِ) ثماني مراتٍ في القصيدة ، وجاء بقوله(أجيء) خمس مراتٍ دون إضافتها إلى شبه الجملة(إليك)، وجاء بألفاظ تتناسب وتترادف دلالياً مع معنى المجيء مثل قوله:(أشق إليك ، أرِفُّ إليك، أهمي..)، كلُّ هذا يدلُّ على تعلقِ الشَّاعر بمحبوبتهِ الغائبة، قال فيها:

أجيء إليك.. مُخبّأ مُخبّأً
أجيء إليكِ
ولي بين نهديكِ
بيتاً وحُبّاً
وماءً وعشباً
أجيء إليك
مللتُ الوقوف
أجيء جراحاً
أجيء صباحاً
أجيء رياحاً
تطوفُ
أجيء إليك
مع الغيثِ أهمي
وأبذر بين جراحِكِ اسمي
أشقُ إليك
هموم الحصاد

1- الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، ص153.

في نهاية المطاف عرف الشَّاعر الطريق إلى محبوبته، وعرفَ ما لم يكن يعرفهُ عنها وعن الأشياء التي تُحبها وتعشقها، ومجيء قوله:(عرفتُ) التي كررت ثماني مراتٍ متساوية في التكرار مع قوله: (أجيءُ) فيه دلالة واضحة على أن الشَّاعر بحث عنها بقدر حبهِ لها. قال الثبيْتِي:

أجي إليكِ
عرفتُ.. عرفتُ
إليك الطَّريق
عرفتُ الصهيلَ
عرفتُ الأريجَ
عرفتُ البريقَ
عرفتُ بأنك حالمةٌ
تعشقين الوعود
عرفتُ بأنك عاصفةٌ
تخزنين الرعودْ
عرفتُ بأن الصحاري
تُخبئُ في شفتيكِ
اللظَّى والرحيق..

فالمجيء بحث في عالم المحبوبة بعد ضياع نفسي وجداني كابد آلامه الشاعر؛ ليهتدي بعد معاناة إلى منارة المحبوبة؛ ذلك أن المعرفة هي نهاية الألم والظفر بالمطلوب.

يمكنُ القول: بأن الثبيْتِي قد تمكن من تحقيق الأثر الجَمَالي والدِّلالي عبر تحقيق الترابط بين مفردات المجيْ المتنوعة، وبين استمرارية البحث والجري وراء المحبوبة حتى الوصول إليها والظفر بها، وبهذا يكون الثبيْتِي قد منح (المخاطبة/حبيبته) – قبل القارئ- نصاً شعرياً لا يعوزهُ التناسب الجَمَالي الدِّلالي.

خامساً: جَمَال التناسب الجَمَالي للعنوان:

يُعدُّ العنوانُ : «مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديهِ الدلالي والرمزي»[1]، وهو بمثابة العتبة الصدرية للنَّص الشِّعْرِي لما يحملهُ من طاقات فنية وإبداعية وإيحائية ودلالية؛ فالشَّاعر يصنعُ العنوان بشكلٍ واعٍ وبالأخص إذا كان الهدف منه تحقيق مآرب جَمَالية أو إيحائية قد لا يُدركها المُتَلقِي ولا يحيطُ إلا باليسير منها في الوهلة الأولى للقراءة أو التلقي، وبمجردِ استغراقه في قراءة النَّص وتأويله يجدُ نفسهُ أمام ثيمات غير مرتبطة بالتأويل الأولي الذي نتج عن القراءة الأولية؛ وهذا في حد ذاتهِ مدعاةٌ إلى أن تتعدد تأويلات القارئ للنص من جهةٍ وعنوانهِ من جهةٍ أخرى، وفيه مدعاة لمحاولة إدراك مدى التناسبِ الجَمَالي بين النَّص والعنوان.

ومعلومٌ – لدى النقاد – مدى حرص الشُّعَراء على أن تكون عناوين قصائدهم جميلةً وجذابةً في شكلها وموحية برؤى الشَّاعر في مضمونها، فهم بذلك يجمعون بين الحُسنيين (جَمَال الشكل وجَمَال المضمون)، والشَّاعر الثبيْتِي واحدٌ من أولئك الشُّعَراء الذين يعتنون باختيار عناوين قصائدهم الشعرية.

وقد بدا ذلك جلياً في جَمَال عناوينه المتعددة والمتنوعة؛ فكثيرٌ من هذه العناوين الجميلة لم تأتِ عبثاً وإنما اختارها الشَّاعر بعناية فنيةٍ فائقةٍ؛ فهو يرمي من خلالها إلى إدهاش المُتَلقِي وتشويقهِ عبر إغرائه برونق العنوان وما قد يوحي إليه ذلك الجَمَال الموشّحِ لَهُ. إن جَمَال العنوان وروعتهُ وجاذبيتهُ في شعر الثبيْتِي قد ظهر في صورٍ عديدة، توحي في معظمها، بجَمَال العنوان وطلاوته، ومن هذه الصور التي ظهر بها العنوانُ: أن يكون مكوناً من كلمة

1- طنكول، عبدالرحمن، خطاب الكتابة وكتاب الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، ع9، س1987م، ص 135.

واحدة مثل قصيدة (قلادة [1]، قلب[2]، تقاسيم[3]، فاتحة [4]، ..) أو من كلمتين بينهما تناسبٌ جَمَالي مثل قصيدة (بوابةُ الريح[5]، ترتيلة البدء[6]، سألقاك يوماً[7]،عشقت عينيك[8]، الرُّقيةُ المكية[9]..) وقد يتكون من عبارة تراثية لها جاذبيتها اللفظية مثل قصيدة (أيا دارعبلة عمت صباحاً[10]، ديارسلمى[11]، شهرزاد والرحيلُ في أعماق الحُلم[12]، فواصلُ من لحنٍ بدوي قديم[13] ..) ومن القصائد ما يتكون من جمل وتراكيب ذات طابعٍ سُوريالي حديثٍ كقصيدة: (نشازٌ في نغمة الحُب[14]، الرحيلُ على شواطئ الأحلام[15]، عاشقة الزمن الوردي[16]). التحقيق أن جماليات العنوان سمة بارزة في القصيدة الحداثية التي تجنح إلى التكثيف الأسلوبي.

وأما التناسبُ الجَمَالي في مضمون العنوان فيتجلى للقارئ/ المُتَلقِي من خلال فضح العنوان لخبايا النَّص وبيان مكنوناتهِ المبثوثةِ في المتن الشِّعْرِي؛ فيكون العنوان بمثابة النور الكاشف لما قد يخفى علينا من الرؤى والمقاصد التي يريدها الشَّاعر. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)

1- الثبيْتي، محمد، الأعمال الكاملة، ص 109.
2- المصدرنفسهُ، ص 113.
3- الثبيْتي، محمد، الأعمال الكاملة، ص 211.
4-المصدرنفسهُ، ص 315.
5- المصدرنفسهُ، ص 299.
6- المصدرنفسهُ، ص 59.
7- المصدرنفسهُ، ص 135.
8- المصدرنفسهُ، ص 281.
9- المصدرنفسهُ، ص 303.
10- المصدرنفسهُ، ص 177.
11- المصدرنفسهُ، ص 293.
12- المصدرنفسهُ، ص 141.
13-المصدرنفسهُ، ص 173.
14- المصدرنفسهُ، ص 283.
15- المصدرنفسهُ، ص 225.
16- المصدرنفسهُ، ص 243.

[1]؛ فجَمَال العنوان يتناسب مع جَمَال المتن الشِّعْرِي، والنَّص مُمتلئٌ بالحديث عن الارتحال وجَمَال الطبيعة الممطرة أثناء الارتحال قال الثبيْتِي:

يا كاهن الحيِّ
هلاَّ مخرت لنا الليل في طور سيناء
هلاَّ ضربت لنا موعداً في الجزيرة
أيا كاهن الحيِّ
هل في كتابك من نبأ القومِ إذ عطّلوا
البيد واتبعوا نجمة الصُّبح
مروا خفافاً على الرمل
ينتعلون الوجى
أسفروا عن وجوهٍ من الآلِ
واكتحلوا بالدُّجى
نظروا نظرةً
فامتطى غلسُ التيهِ ظعنهمُ
والرياحُ مواتيةٌ للسفرْ
والمدى غربةٌ ومطر.

فالعنوان مناسبٌ لطبيعة البنية الشعرية المستوحاة من رحلة شعراء العصر الجاهليّ؛ وهي رحلة تعكس رؤية وجودية للتعبير عن قلق الإنسان الجاهلي، وعدم استقراره النفسيّ. ومن العناوين الجميلة ما هو ذاتُ مسحةٍ تراثية وفيه تناسب جَمَالي مع مضمون القصيدة الذي يُدركُ من عبارات عديدة كررت في أكثر من مقطع في قصيدته (أيا دار عبلة عمتِ صباحاً،) وكانت منسجمة مع العنوان التراثي. ومن هذهِ العبارات، أيضاً، قوله:(ترى يا ابنة العم.. ماذا جرى؟ وهل حمدَ القوم عند الصباحِ السُّرى، وداحِسُ!؟ ماذا دهاهُ. أما زال يخجل من كبوات الرهان.، أيا دار عبلة عمت صباحاً، أيا دار

1-المصدر نفسهُ، ص 97.

عبلة.. فوق ضباب البنادق، أيا دارعبلة يا ألماً مبهماً، قفي يا ابنة العمِّ.. لمي بقايا دمائي، قفي يا ابنة العمّ ها أنا أنقعُ أوردتي في جراح.. الليالي، وأصرخ واعبلتاهُ..) والنَّص مليءٌ بالإشارات التراثية المنسجمة جَمَالياً ودلالياً مع العنوان التراثي للنص، ولنتأمل حضور هذه الإشارات في قولهِ:

غريقٌ بليل الهزائم سيفي
ورمحي جريحٌ
ومُهري على شَاطئ الزَّمن العربي
يلوكُ العنان
أعانقُ في جسدي شبحاً
مُثخناً بالجراح
إلى أن يقول:
أيا دارعبلة
يا ألماً مبهماً
ويا حُلماً يستقِرُّ على قمَّةِ
الجُرحِ
واللحظة العاثرةْ
يعاقرُ فيك التفاهاتُ قومي
ويدعون في كلِّ نازلة
عنترة
فإن كنتُ بين الطلائعِ
أزجُرُ عنهم زحف المنايا
فمن للميامن..
والقلب..
والميسرة.

تنبثقُ من النَّص إشعاعاتٌ جَمَاليةٌ وإيحائية يبثها الشَّاعر عبر ذكر الأعلام

التراثية المرتبطة بوشائج وصلات معرفية مخزنة في ذهن القارئ تُسهل عليه التعامل مع النَّص تفسيراً وتأويلاً لمقصدية الشَّاعر من وراء هذا الاستلهام التراثي للعنوان، من جهةٍ ولقصة عنترة مع (عبلة) ابنة عمه من جهةٍ أخرى. وهذا يقودنا إلى القول بأن القصيدة رمزيةٌ بامتياز فعبلة في النَّص لا تعدو، من وجهة نظرنا، إلا أنها رمزٌ للقصيدة، وعلى هذا فعنترة رمز للشاعر الثبيْتِي الذي أرسل إشارات ورسائل عديدة ومتنوعة منها ما هو ثقافي وفكري.. إلخ.

يُمكنُ القول إن الشَّاعر الثبيْتِي استطاع تحقيق التناسب الجَمَالي على مستوى العنوان وذلك من خلال جعلِ العنوان مرآةً عاكسة للنص بفعل الارتباط الدِّلالي، والموضوعي بين العنوان والمتن الشعري.

سادساً: التناسب الجَمَالي للإيقاع:

يتبدى اهتمام الشَّاعر الثبيْتِي بشكل نَصِّهِ الشِّعْرِي باعتباره لوحتهُ الفنية التي يضعُ فيها رسمته / لوحتهُ الفنيةُ فما تخطُ ريشتهُ يعكسُ مشاعرهُ وأحاسيسهُ عبر مرايا الألوان التي صبغَ بها لوحتهُ، وهذا الاهتمام بالشكل عندهُ، راجعٌ إلى أهمية الشكل في الميزان النقدي؛ فالنقادُ القدماء والمحدثون يركزون على ضرورة العناية بجَمَال النَّص وإيقاعهِ؛ ومن هؤلاء الجاحظ الذي يرى «أن المعاني معروفة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبعِ، وجودة السبك؛ فإنما الشعرُ صناعة، وضربٌ من النسج، وجنسٌ من التصوير»[1].

من أهم العوامل التي تحقق التناسب الجَمَالي الإيقاعي « أن يُحكم الشَّاعر توازن نصهِ، وترابطه، وتماسكهُ، لينسجم النَّص مع رؤى الشَّاعر المعرفية، وأبعادهِ الفكرية ومستويات خبرتهِ الجَمَالية، واستراتيجياتهِ الدِّلالية في

1-الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م، ص302.

توجيه نصوصهِ الشعرية[1]، وهذا ما حاول الثبيْتِي فعله عند توقيع بعض قصائده الجميلة على بحر الكامل المعروف بميلهِ إلى الحلاوة والصلصلة التي تشبهُ الأجراس[2]، ومن تلك القصائد: (الأوقات[3]، صوتٌ من الصفِّ الأخير[4]، الرقيةُ المكية[5]،..) قال الثبيْتِي في قصيدته (الرُّقية المَكِيَّةُ):

صَبَّحْتُهَا

والخيرُ في أسمائها

مَسَّيْتُهَا

والنورُ ملءُ سَمَائِهَا

حيَّيتُهَا

بِجَلَالِهَا

وكَمَالِهَا

وبِمِيمِهَا وبِكَافِهَا وبِهَائِهَا

وغَمَرْتُ نَفْسِي

في أقاصي لَيْلِهَا

فخرجتُ مبتلاً بِفَيْضِ بهائِهَا.

وبالنظر إلى شكل كلِّ قصيدة، من هذه القصائد، وبنيتها الصوتية الإيقاعية وموسيقاها الداخلية والخارجية، وموضوعها الغنائي أدركنا مقدار التناسب الجَمَالي بين الوزن الذي اختاره الشَّاعر الثبيْتِي لقصائده آنفة الذكر وتيماتها

1- شرتح، عصام، جَمَاليات الخطاب الشِّعْرِي عند بدوي الجبل، داركنعان، دمشق، 2011م، ص18.

2- للمزيد ينظر: الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط1، 1970م، ج1/302،203.

3- محمد الثبيْتِي، الأعمال الكاملة، ص 45.

4- المصدر نفسه، ص 221.

5- المصدر نفسه، ص 303.

الغنائية التي منحتها الذَّات الشَّاعرة أرق وأجمل ما باحت به، وبِمِثْلِ هذا الأداء الفني يكونُ الثبيْتِي ساعياً وراء تحقيق الجَمَال الفني في شعره الحديث عبر» التعامل مع الانسجام، والإيقاع في الفن، وهو ما يُمكنُ التعبير عنهُ بمقياس الجَمَال في أثرهما الفني»[1]. ومن الإيقاعات الجميلة التي اختارها الثبيْتِي لبعض قصائده (بحر الوافر) الذي لا يقل جَمَالاً وإيقاعاً وعذوبةً عن الكامل، بل يزيدُ عليه بانسيَابيَتهِ ومرونته بين الفخامة والرقة ليتناسب مع أكثر من موضوع وغرض شعري، وقد رأينا ذلك في عدد من القصائد التي جاءت على وزن الوافر منها: (هوامش حذرة على أوراق الخليل[2]، لا لومٌ علينا[3]، عشقت عينيك[4]، الخطبُ الجليل في رثاء الملك فيصل[5]،..). كما لمسنا – عند تتبعنا للإيقاع والوزن في دواوين الشَّاعر- أنَّ التفاوت الإيقاعي أو الوزني قد حدثَ على مستوى القصيدة الواحدة؛ غيرَ أنّنا وجدنا أنَّ هذا التفاوت أو التشاكل الطارئ على الإيقاع والوزن يقدمُ إضاءةً نغمية لا تفسدُ غنائية النَّص وعذوبتهُ؛ فحالُ هذا التشاكلُ في الإيقاع كحال اللحن الموسيقي متعدد الطبقات والنبرات، وظهر هذا جلياً في بعض قصائد الثبيْتِي ومن ذلك قصيدته: (برقياتُ حُبٍ إلى غائبة[6]،) نظمها الشَّاعر على بحر المتقارب فكانت التفعيلات في بدايات القصيدة تجري على فعولن / فعولن/ فعولن ثم ما يلبث أن يتحول إلى فعول فعولن فعول[7].

1-فيدوح، عبدالقادر، الجَمَاليات في الفكر العربي، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1999م، [د. ط]، ص12.

2- محمد الثبيْتِي، الأعمال الكاملة، ص253.

3-المصدر نفسهُ، ص261.

4- المصدر نفسهُ، ص 281.

5- المصدر نفسهُ، ص 231.

6-المصدر نفسهُ، ص 153.

7- للمزيد ينظر: عيد، عاطف عبدالعزيز، التماسك النَّصي في شعر الثبيْتِي، ص85.

الخاتمة:

- بدا للباحث أن التناسب الجَمَالي بجميع مستوياته قد منحَ النَّصَ طاقةً فائقةً وقادرةً على التواصُلِي الجَمَالي مع وجدان المُتَلقِي قَبْلَ أذنهِ، ومع ذوقهِ قبل ثقافته المعرفية.
- تنوع حضور التناسب الجَمَالي في معجم الثبيْتِي بين جَمَال الانسجام وجَمَال التكرار وجَمَال التوازن اللفظي، وهذا دليلٌ على القدرة الفنية والمهارة الإبداعية في خلق اللغة الشعرية الجَمَالية المتلائمة مع الرؤى الشعرية للشاعر.
- ظهرَ جَمَال المفردة الشعرية (الجَمَال الصوتي)، من خلال موقعها الفني ضمن سياقها البنيوي وحلَّتِها الجَمَالية، وعَبْرَ مستويات وملامح وأدواتٍ فنيةٍ مختلفة كالجرس الصوتي والإيقاع والإيحاء والعمق الدِّلالي الخاص بها.
- حضر التناسب الجَمَالي الإيحائي في شعر الثبيْتِي من خلال خصوبة المفردة الإيحائية داخل سياقها الشِّعْرِي؛ فقد رأينا كيف ولَّدت في النَّص رؤىً خلابةً كانت تُثير فضول المُتَلقِي وتَرُوعُ مسامعهُ وتخلبُ لبهُ.
- تحقيق التناسب الجَمَالي على مستوى العنوان وذلك من خلال جعلِ العنوان مرآةً عاكسة للنص بفعل الارتباط الدِّلالي، والموضوعي بين العنوان والمتن الشعري.
- تمكنَ الثبيْتِي من تحقيق التناسب الجَمَالي الإيقاعي في عدد من قصائدهِ عبر التناغم والانسجام بين موضوع القصيدة، والبحر العروضي الذي نظمت عليه، ولمسنا التفاوت الوزني والإيقاعي على مستوى القصيدة الواحدة، في بعض قصائد الشَّاعر؛ إلاَّ أن هذا التفاوت أو التشاكل الإيقاعي لم يؤثر في جَمَاليات الإيقاع المتناغم مع غرض القصيدة وموضوعها.

-أدرك البَاحِث أنَّ التناسب الجَمَالي لا يتأتى من خلال المعرفة أو الثقافة الواسعة التي يمتلكها المُتَلقِي فحسب؛ بل عبر التذوق الأصيل المنبعث من الملكة الفطرية القادرة على استيعاب هذا التناسب الجَمَالي؛ فلولا المهارة الفنية والخبرة الجَمَالية لما حصل التفاعل التَّذوقي والتأثر الجَمَالي لدى المُتَلقِي/ السامع.

**المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير، تحقيق: د. مصطفى جواد، ود. جميل سعيد، العراق، [د. ط]، 1956م.
3. ابن الأثير، ضياء الدين، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، [د. ط]، 2005م.
4. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 6، (مزيدة ومنقحة)،2010م.
5. بحيري ،سعيد حسن، علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1424هـ2004-م.
6. بودوخة، مسعود لافي، الأسلوبية والبلاغة (مقاربة جمالية)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، الأردن، ط1، 2016م.
7. الثبيْتِي، محمد، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، منشورات النادي الأدبي، حائل، السعودية، ط1، 2009م.
8. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م.
9. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت،[د. ط]، [د.ت] .

10. الحوطي، غادة بنت عبد العزيز، التوازنُ معيارٌ جمالي، الناشر: عبد المقصود خوجه، جدة، ط3، 1421هـ

11. الجرجاني، علي، التعريفات، حققهُ: إبراهيم الابياري، [د. ط]، دار الريان للتراث، [د. ت].

12. خطابي، محمد، لسانيات النَّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م.

13. زكريا، أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، [د. ط]، 1403هـ

14. سليمان، خالد، الجذور والأنساغ، (دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية)، دار كنوز المعرفة العلمية لنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، 1430هـ/ 2009م.

15. شبل محمد، عزة، علم لغة النَّص، النظرية والتطبيق، تقديم الدكتور: سليمان العطار، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

16. شرتح، عصام، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي، (دراسة تأسيسية في جَمَاليات اللغة الشعرية)، دار الخليج، الأردن، ط 1، 2019م.

17. شرتح، عصام، جَمَاليات الخطاب الشِّعْرِي عند بدوي الجبل، دار كنعان، دمشق، ط1، 2011م.

18. الشمري، زيد دبيان غلب، الثبيْتِي شاعراً، رسالة دكتوراه، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤته، الأردن، 2014م.

19. الطيب. عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط1، 1970م.

20. عيد، عاطف، التماسك النَّصي في شعر الثبيْتِي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، العدد32، 2015م.

21. ابن قتيبة، أبو محمد الدينوري، الشعر والشُّعَراء، بيروت، لبنان. [د. ط]، 1964م.

22. ابن منظور، محمد، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، [د. ط]،2000م.

23. أبو ديب، كمال، في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

24. طنكول، عبد الرحمن، خطاب الكتابة وكتاب الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، ع9، س1987م.

25. فيدوح، عبد القادر، الجَمَاليات في الفكر العربي، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، [د.ط]، 1999م.

26. كريستوفا، جوليا، علم النَّص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، الدار البيضاء، [د.ط]،1991م.

27. كوهين، جان، النظريةُ الشعريةُ، بناء لغةِ الشِّعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دارُ غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4. [د.ت].

28. لالو، شارل، مبادئ علم الجَمَال، تحيق: خليل شطا، دار دمشق للطباعة، د.ط، 1982م.

29. مردف، سعد: شعرية الخطاب الجَمَالي والإيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر-باتنة، الجزائر، 2015-2014م.

30. مرتاض، عبد الملك، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009م.

31. مرتاض، عبد الملك، نظرية النَّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م.

32. مناع، عادل، نحو النَّص، اتجاه جديد في دراسة النَّصوص اللغوية، مصر العربية للتوزيع، القاهرة، [د.ط]، 2011م.

33. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة القرآنية، أسسها وعلومها وفنونها، دمشق، مكتبة لسان العرب، ط1 ،1416هـ/1996م.

34. ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وقضاياه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

35. وادي، طه، جَمَاليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 2000م.

36. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، وآخرون، دار توبقال، ط1، 1988م.

37. النَّصير، ياسين: غير المألوف في اليومي والمألوف، بحث في سيكولوجيا الشعرية، دار نينوى، سوريا، دمشق، 2012م.

38. ياسوف ، أحمد، جماليات المفردة القرآنية ، دار المكتبي ، سوريا – دمشق ،الطبعة الثانية ، 1419هـ- 1999م.

39. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، جامعة الأرايطة، الإسكندرية، [د. ط]، 2007م.

40. OWEN BARFIELD,Poetc Diction, faber and faber, LONDON, 1952, P: 96.