حوارية التوازي والانزياح في نماذج من شعر محمد الثبيتي

Dialogue of parallelism and displacement in models of Muhammad Al-Thubaiti poetry

العربي بن عمر[1،*]، محمد بن أعمر[2]

[1] جامعة تلمسان، (الجزائر)، alarabi.benamor@gmail.com

[2] جامعة تلمسان، (الجزائر)، ibnamr4@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2022/09/01 **تاريخ المراجعة:** 2022/11/23 **تاريخ النشر:** 2022/12/31

ملخص:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن قيمة التوازي باعتباره ظاهرة ميزت الشعر العربي قديمه وحديثه من خلال نموذج من شعر محمد الثبيتي، إذ يحيلنا شعره - إلى تناظرات وتقابلات وتطابقات بين مصفوفات قولية متعالقة- تُظهر لنا إمكانية تجريب نمط توليد خطاب شعري فريد أبان عن زخم في تقنيات النص وفي الأسلوب الفني الذي ميز الشاعر، فكان البحث استجلاء لجماليات التوازي بِعدِّه ميزةً لفرادة الأسلوب وشعريته.

الكلمات المفتاحية: التوازي، الانزياح، الشعرية، القصيدة، محمد الثبيتي

Abstract:

The study aims to reveal the value of parallelism as a phenomenon that is unique to the contemporary Arab poet through the poetry of Muhammad Al-Thubaiti. The text and the artistic style that distinguished the poet, the research was an elucidation of the aesthetics of (parallelism) after it was a feature of the uniqueness of the style and its poetic

***Key words**: parallelism, displacement, poetry, poem, Muhammad Al-Thubaiti*

تقديم:

لم يتجسد مفهوم التوازي في الشعر إلا حين تمَّ تجْسير الهوة بين اللسانيات والشعرية من خلال جهود الشكلاني الروسي (تزفيطان تودوروف)، ذلك أن النظَّر المُحايث للظاهرة الشعرية سيعكف على تعليل الأثر الجمالي من خلال الوحدات اللغوية، ولعبة التعالقات، والتقابلات، والتشاكلات، والتناوبات بين الحضور والغياب، والتأليف والتوليف و(التَّوحيش/التّغريب). والتي لا تتجسد إلا فيما بين هذه الوحدات ومن خلالها، لتَبطُّل وظيفتُها خارجها... أو يتعذر إدراكها داخل أطرٍ لا تتمثل علاقاتها الداخلية، وتعلي من حضور الذات والمجتمع والتاريخ في آثارها.

* المؤلف المراسل..

فكانت مساءلة النص الشعري واستكناه بُناه وأساليبه، أي استكناه ما يجعل منه جنسا قوليا فنيا فريدا متميزا عن غيره، هي مناط نقدهم، ومدار اشتغالهم. ليجدوا في ظاهرة «التوازي» مفهوما جامعا يستوعب كل الظواهر الأسلوبية الأخرى التي تميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات.

ولقد بات لزاما على قصيدة النثر في الخطاب الشعري المعاصر، أن تواجه أسئلة النقد العربي الحيرى بشأن معضلة تجنيسها، بما يمكن أن تستعيض به عن غياب الإيقاع الخارجي المرصود لأوزان مدروسة ومتعارف عليها، عبر مسمى «الإيقاع الداخلي» الذي لا يمكن لمفهوم التوازي إلا أن يكون أحد ركائز بنائه الرئيسة في أي خطاب شعري يُدرَجُ تحت ما يُطلَق عليه «قصيدة النثر».

وإذا كانت شعرية التوازي تطرح في ظاهرها نمط توليدٍ لخطابٍ شعريٍّ مُنضّدٍ، يَسِمُ أسلوب كاتبه بآليةِ انبثاقٍ لبنياته السطحية والعميقة عبر مصفوفات قولية متقابلة أو متطابقة أو متناظرة، فإننا هنا سنتساءل:

طالما أن فرادة الأسلوب وشعريته يميزها «الانزياح» عن المعيار، وإذا كان الأسلوب هو الرجل نفسه عند الأسلوبيين، والأسلوب لا يتجسَّد إلا عبر الانزياح كما يرى –جورج مونان-، فكيف يُجسّد الشاعر العربي المعاصر عامة، وشاعر قصيدة النثر خاصة شعريةً منزاحةً وهو يتكئ في شعره على تقنية الإيقاع الداخلي المنضَّدة بالتوازيات المتوالية؟. وبصياغة أخرى للإشكال... كيف تتجسد شعرية التوازي عبر الانزياح في الخطاب الشعري؟؟

1- **في اللغة**: التوازي في اللغة من "وَزَى الشَّيءُ يَزي وزْياً: اجتمع وتَقبَّض... (أَوْزَى) لِدَارِهِ: جعل حول حيطانها الطين... ويقال: أوزى ظهرَه إلى الحائط...ووازاه: قابَلَه وواجهَهُ "[1].

نفهم من خلال هذا التعريف أن التوازي في أصله اللغوي، يعني رصف وتنضيد عبارات وجمل على منوال واحد، أو على نسق قولي واحد، كمن يسْند ظهرَه على جدار ليكون على استقامته، لتحتشد الجمل بتَتَالٍ نسقيٍّ واحد حتى تبرز لوحدها في كتلة إيقاعية ونغمية ودلالية تتميز عن بقية الخطاب، مخترِقَةً أُلفَتَه ونمطيته القائمة على الاختلافات والتباينات التي هي من سمة أي خطاب تواصلي مباشر. فمن التعريف اللغوي نستشفُّ دلالة (الاجتماع) و(التّقبُّض)، أي الاحتشاد المتطابق على عبارة واحدةٍ يُكتبُ على منوالها، كالبنّاء الذي يضع الملاط فوق الجدار وقُبالتَه.

2- **التوازي في الاصطلاح:**

يتعاضد مفهوم «التوازي» شعريا مع مفهوم «الانزياح»...فيما يبدو للدارس –من الوهلة الأولى- أنهما مفهومان متوازيان لا يتداخلان أبدا. فالتوازي ظاهريا يحيل إلى التوليد التوليفي من نمط واحد. ما يجعل من الوثب الدلالي وانحرافاته محدودة في النص، محكومة بسكونية الإحالة المغلقة –فيما يبدو- من خلال وتائر تعبيرية محدودة، في حين أن الانزياح خروج مفاجئ ومباغت عن نمط التعبير يبرز في تركيب معين." فإذا كانت اللغة في غير الأدب (لغة الحياة اليومية) عملية أوتوماتيكية في الأساليب والأبنية والمعاني، وتستعمل بشكل روتيني، فإنها في الأدب على العكس تماما؛ لأن واجهة النص تخرق أوتوماتيكية النص بوجود النوعين السابقين؛ التوازي والانزياح...وعلى هذا فإنه يمكن تعريف التوازي بأنه كل انتظام غير متوقع في النص، أما الانزياح فهو كل مخالفة غير متوقعة في النص"[2].

نلاحظ من خلال هذا التعريف الذي جمع بين التوازي والانزياح ورودَ وصْفٍ مشترك بينهما وهو (اللا توقع). وإذا كان حاصلا في ذهننا وبوضوح مفهوم شعرية الانزياح. باعتبارها خرقا مفاجئا يكتنف نظام الكلام ويخالفه. فإننا هنا أمام نظام، أو انتظام، يتميز عن نظام أو انتظام سابق ولاحق له... وكأن الفرق بينهما من خلال هذا التعريف في مدى طول ذروة التوتر بينهما، بقدر ما تمتد هذه الذروة بقدر ما نفيء إلى نظام كلامي واضح وبيّن... وبقدر ما تضيق هذه الذروة فإننا نصير أمام انزياح ناتئ عن نسق معياري... وإذا كان (تزفيتان تودوروف) يُقدِّم الأسلوب " اعتمادا على مبدإ الانزياح فيُعرّفه بأنه «لَحن مبرَّرٌ» ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى... "[3]. ذلك أن الأصل في الكلام المفيد أن يتبع سمت النظم النحوية المتعارف عليها –كما يرى عبد القاهر الجرجاني- حتى يحصل الفهم والإفهام بوساطة اللغة التواصلية المألوفة، وما الأسلوب الأدبي الشعري إلا تلك الخصوصيات المَواضِعيّة التي تكتنف نسق الكلام المألوف لتجعله أدبيا. وهو ما يُطلِقُ عليه أجدادنا الأوائل مصطلح (اللّحن) الذي قرأناه في التعريف السابق. وقد قال ابن الأثير: "اللَّحْنُ الميل عن جهة الاستقامة"[4].... وما الاستقامة في عرف اللغويين والنحويين الأوائل إلا «الإفادة» الدالة عبر الكلام، حين يسوق المتكلم تركيبا لفظيا يجد فيه المستمع فائدة يستشفها من تواصله الملفوظ معه، وقد امتثل المرسل لسنن وأعراف لغةٍ متّفقٍ عليها فيما بينهم داخل ثقافتهم الواحدة. هذه السنن والأعراف هي من وجه آخر «نحو اللغة» وسنستحضر هنا بيت (ابن مالك) في مطالع ألفيته، حين يقول:

كَلامُنَا لَفْظٌ مُفِيدٌ كاسْتَقِمْ ... وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الْكَلِمْ

وقد جمع فيه سِمات الكلام الذي يُحسَن السكوت عليه وقد استوفى معناه أن يكون: مفيدا ككلمة: استقم!! وقد اختار هذا المثال للدلالة المزدوجة على الاستقامة، وبفعل الكلام الآمر (استقم) في الآن نفسه، إلى جانب الفائدة التواصلية من فعل الكلام المتّسق مع نظم النحو الدارج (اسم-فعل-حرف)[5] (*)... وحين يعدل المتكلم بتعبيره عن الإشارة الدالة والصريحة على معنى مباشر إلى معنى غير مباشر فهو يجنح إلى (لحنٍ) يتقصَّده كي يحمِّل عبارته معانيَ ثانوية أبعد من الدلالات الأولية المتداولة للدوال. إذ إن اللحن لا نقصد به دائما العيّ وفقدان الكفاءة التعبيرية في التوصيل. فقد جاء في الحديث الشريف" «إِنَّمَا أَنَا بشَرٌ، وَإِنَّكُمْ تَخْتَصِمُونَ إِلَيَّ، وَلَعَلَّ بَعْضَكُمْ أَنْ يَكُونَ أَلْحَنَ بحُجَّتِهِ مِنْ بَعْضٍ؛ فأَقْضِي لَهُ بِنحْوِ مَا أَسْمَعُ...» أي: ألْسَنُ وأفصحُ، أي صرف الكلام عن سَنَنه الجاري عليه إما بإزالة الإعراب أو التصحيف، وهو المذموم، وذلك أكثر استعمالا، وإما بإزالته عن التصريح وصرفه بمعناه إلى تعريضٍ وفحوى، وهو محمود عند أكثر الأدباء من حيث البلاغة ...ومنه قيل للفَطِن لَحِنٌ"[6]... والنبي الأكرم –ﷺ- يُقِرُّ بتفاوت كفاءات الناس في التعبير عن أحوالهم فيتخطَّفون قلوب سامعيهم على حساب الحقائق والوقائع... ذلك أن الكلام بقدر ما يعكس هذه الوقائع بقدر ما يُحضرها على غير هيئتها تحجيما أو تضخيما أو حجبا لحاجة في نفس قائلها اللاحن بالكلام إلى دلالاته المضافة...

ونتساءل هنا، ونحن نحاول أن نجد الرابط الذي يجمع الانزياح الذي هو لحن بالضرورة المبرَّرة بالتوازي... كيف يصير التوازي لحنا بائنا عن وتائر الكلام شعريا؟؟؟

ثانيا-التوازي انزياح ما عن توازٍ سابق:

يعود بنا مفهوم التوازي إلى التعريفات الأولى لفلاسفة الجمال وهم يعرفونه بمعطى التناسب المتلازم مع الوحدة والتنوع المتواتر...منذ أرسطو الذي يقول:" لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة أن يكون جميلا إلا بقدر ما تكون أجزاؤه متسقة وفقا لنظام ما...لأن الجمال لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار"[7]... وفي الاتّساق وَفْقَ نظامٍ تواترٌ وتَكرارٌ يكاد يكون متماثلا لإحداث الإيقاع ... وفي كل إيقاعٍ نسقٌ يتردد بمقاطع متقاربة المقادير والمسافات الصوتية والدلالية .... وما يجعل من هذا الضرب التعبيري لحنا خروجه عن نسق التعبير التواصلي النفعي المباشر الذي يخلو تماما من هذه الصيغ الشعرية الخاصة.

يقول الشاعر السعودي (محمد الثبيتي) في ديوانه (موقف الرمال):"

أنت والنخل طفلان

طفل قضى شاهدا في الرجال

وطفل مضى شاهرا للجمال

(**) [8]

أنت والنخل سيّانِ

قد صِرْتَ ديدَنهنَّ

وهنَّ يداكَ

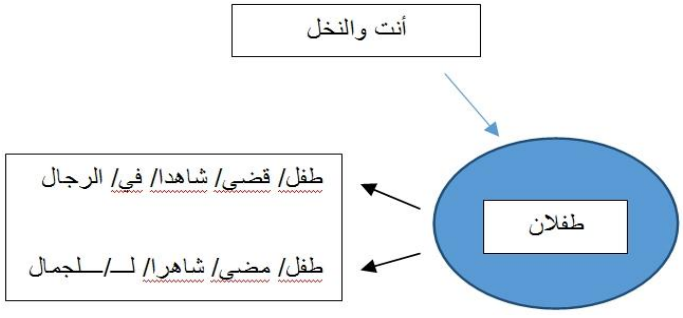
وصِرتَ سِماكاً على سَمكِهنَّ

وهنَّ سَماكَ

وهنّ شهدْنَ أُفُولَ الثُّريَّا

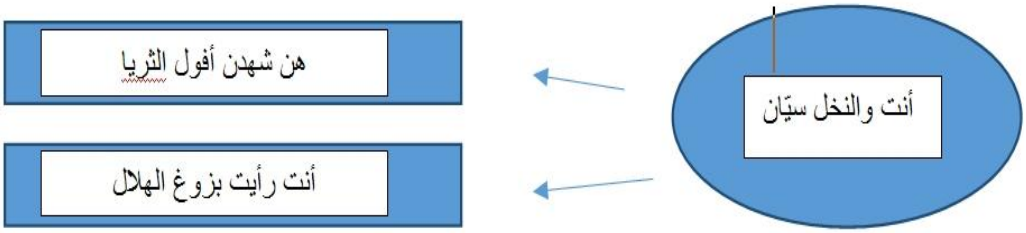
وأنت رأيتَ بُزوغ الهلال"[9].

ولعل قصيدة التفعيلة وهي تتخفّف من جرس إيقاع العمود العالي ذي المقاطع الصوتية المتقاربة والمتماثلة عبر ما يمكن أن نسميه (إيقاعية الأطراف) تجد هذه القصيدةُ في التوازي بديلا إيقاعيا يتخلل العبارات ويتسرب بين السطور، ليصبح كل لفظ فيها، وكل عبارة تصنع إيقاعها وهي تقابل عبارة أخرى...وكأن كل لفظ هو رجْع صدًى للفظٍ قبله في (بوليفونية) صوتية متناغمة.



والنتيجة = أنت والنخل سِيّان

«(طفل=طفل)، (قضى / مضى) جناس ناقص وفعلان ماضيان، (شاهدا/ شاهرا) جناس ناقص وكلاهما نعتان، (في/ لام الجر) كلاهما حرفا جر، (رجال/ جمال) مسجوعتان» ليتلاءم المضمون مع شكل التعبير... (أنت والنخل طفلان=أنت والنخل سيان)



يقابل الضمير (أنت) في العبارة الأولى الضمير (هن)، كما يقابل الفعل (شهدن) مرادفه (رأيت)، وتأتي كلمة (أفول) في علاقة تضاد مع كلمة (بزوغ) وتنتهي العبارتان بكلمتين من الحقل الدلالي الفلكي الواحد (ثريا/ هلال)... هكذا يرفع التوازي من وتيرة الإيقاع الداخلي الذي يميز الخطاب الشعري المنزاح عن غيره من الخطابات النثرية المتداولة. ولعلنا نجد تضافرا صوتيا متعددا تخلقه الألفاظ المتجانسة صوتيا في النص: (سَماك، سِماك، سُمكهنّ). وهذا التعدد الصوتي[10] لا نجده فقط في الألفاظ التي تقابل بعضها بالتجانس الصوتي أو بالترادف المعنوي، أو التماثل في أقسام الكلم: «اسم (ضمير)، فعل، حرف....» وإنما قد يتجسد بالتعارض والتضاد المتطابق(أفول / بزوغ...) في سبيل بَثّ بوليفونية إيقاعية متعددة الأثر. وهو ما حدا ببرند شبنلر لأن يقول: "من الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال، وهما الانسجام والاختلاف"[11]. حتى تغدو الاختلافات متآلفة متناغمة عبر تقنية التوازي، وقد اجترح الناقد الفلسطيني (ادوارد سعيد) مصطلح (الطباق) في القراءة النقدية الثقافية للدلالة على القراءة التي تزاوج بين نص القاهر والمقهور في الصوت الثقافي الكوني الواحد، ولعله اقتبس ذلك من دراسته للموسيقى" فالطباقية مصطلح استعان به في نظريته النقدية لتفكيك جدلية المركز والهامش بين الثقافات ...حيث تعني في الموسيقى إمكانية الجمع بين نوتتين مختلفين ومتصارعتين في الوقت نفسه"[12]، وكل هذا في معرض حديثه عن الهُجنة الهويّاتية،[13] وبما أن اللغة نسق أو نظام قائم على الاختلافات كما نعرفه في المنظور السوسيري، فإننا لا نفهم التوازي فقط بالتجانس والتماثل المقطعي، بل وبالاختلاف والتضاد بين عنصرين متقابلين أحيانا... أي أن التوازي لا تكتمل شعريته وجماليته إلا باللجوء إلى الانزياح داخل هذا التوازي... وإلا فإن الأثر الجمالي المنشود في ذهن المتلقي لا يكتمل وهجه وحِدَّته، وتسقط القصيدة في رتابةٍ إيحائيةٍ غير منتجة داخل دوائر دلالية مفرغة ملتفّة حول ذاتها.

ونقرأ في الصدد نفسه للشاعر محمد الثبيتي:

"قال أنت بعيدٌ كأنك ماءُ السّماء

قلتُ:

إني قريب كأنيَ قطْرُ النَّدى

المدى والمدائنُ
قفْرٌ وفقْرُ
والجنى و«الجنائنُ»
صِبْرٌ وصَبرُ
وعَروس السّفائن
ليلٌ وبحر
ومِداد الحزائن
شَطرٌ وسَطرُ"[14]..

تتوازى العبارات مُشكّلة إيقاعا صوتيا ودلاليا متناغما وهي تتوالد من بعضها، وتبني معانيها وفق نسق التقابلات الثنائية فيما بينها:

«(بعيد/ قريب). تضاد، (ماء السماء/ قطر الندى). تضمّن دلالي، (المدى / المدائن والجنى/ والجنائن). تضمن صوتي ودلالي، (قفر / فقر) جناس مع لعب توليدي بترتيب الأصوات، وتقارب دلالي بين قفر وفقر، (صِبْرٌ وصَبْر)... تجنيس يكاد يكون تامًّا بين الصبر بالفتح، والصِّبر بالكسر الذي هو في اللغة السّحاب الأبيض الذي لا يُمطر عادة وفي ذلك تضمُّنٌ أيضا». وكما يمتد اللّيل في كل مكان ليتضمَّن البحر، يتضمَّن السَّطرُ الشَّطر في نص تنبثق فيه العبارات وتنسل من بعضها عبر تداول مرآوي مُوَقَّع يؤلف بين الأشياء التي تبدو متباعدة في وحدة رؤية الشاعر للعالم من حوله.

ثالثا- التوازي البصري:

عمد الشاعر المعاصر وقد تحرَّر من سلطة نسق قصيدة البيت الشفاهية إلى قصيدة السطر الكتابية، أو الطباعية إلى التعبير اللامحدود بتوزيعات فضاءات السّواد والبياض المتموّجة على صفحة الكتابة وهو تعبير مواز للتعبير باللغة، ما كان للقصيدة العربية العمودية أن تسمح به لشاعرها سلفا بحكم نمطية التوزيع المتعامد والمتناظر لها بحيث لا مجال فيه للشاعر أن يعيد توزيعها بما تمليه عليه حالته الوجدانية. فالتوازي البصري " يحقق للقصيدة انتظاما بصريا، يُسهم في تركيز عين المتلقي صوب مغرياتها التنظيمية وتساوقها مع دفقها الشّعري بما في ذلك البُنى العميقة للنص، فهذا يعني أن التوازي البصري قد يكون مُساعدا في كشف المداليل العميقة للنّص في بعض الأحيان... فالمكان النصي في هذه الحالة دالٌّ حاضرٌ في النص، والمدُّ البصري (الفراغ الأبيض)، علامة كما الكلمة علامة"[15].

لتصبح القراءة متعددة والمقاربة مفتوحة على أكثر من آلية، فإذا كانت قراءة الدّوال اللغوية للخطاب الشعري خطية أفقية تبدأ من اليمين إلى اليسار باتجاه نمو الدلالة واكتمالها بتوالي القراءة، فإن القراءة البصرية تكون عموديًّا وأفقيا بآلية فحصٍ (جشطالتي) لا يمكن من خلالها فهم الأجزاء إلا انطلاقا من استبصار واستجلاء الكتل الكلية بعكس القراءة الخطية اللغوية.

يقول محمد الثبيتي :

"أمضي إلى المعنى

وأمتصُّ الرَّحيق من الحَريقِ
فأرتوي
وأعِلُّ
من ماء
الملامِ
وأمرُّ ما بين المسالك والمهالك
حيث لا يَمٌّ يلمُّ شتات أشرعتي
ولا أفقٌ يضمُّ نثار أجنحتي
ولا شجر
يلوذُ
به
حَمامي
أمضي إلى المعنى
وبين أصابعي تتعانق الطرقاتُ
والأوقاتُ، ينفضُّ السَّرابُ عن الشَّرابِ
ويرتمي
ظلي
أمامي" [16]

من يصغي سماعا لهذه المقاطع لن يكتشف اشتغالا آخر على الفضاء المرئي تمَظهرَ النصُّ من خلاله إثراءً للدلالة... وبقراءتها واستشفاف توزيع السواد على البياض يكتشف القارئ انزياحا مقصودا ومحفزا لتأويل دلالي موازٍ. وفي النص السابق يجسد لنا الشاعر نوعا من التوازي التشكيلي الذي لا علاقة له باللغة وتراكيبها، بل هو تعبير فضائي بصري يستثمر علاقة السواد بالبياض وتموجاتهما الحرة التي تسمح بها القصيدة المعاصرة. وكما نجد أشكالا مهيمنة من التوازي في الألفاظ والجمل ... نجد أيضا توازيا بصريا في نهاية كل مقطع يقوم الشاعر بتشذيره من جديد للدلالة على السقوط في اللاجدوى والتيه واليأس والقنوط... ويشير في نهاية كل مقطع يوازي النهايات السابقة إلى التداعي المتجدد بأن وزّع العبارة عموديا لتشير إلى السقوط إلى الأسفل... والتوازي في كل مرة بصري ودلالي في آن. أما في العبارات العلوية التي تُمهّد للسقوط، فتتوازى دلاليا وبصريا، للدلالة على التطلع إلى إيجاد معنى للوجود، وبداية التململ السيزيفي للخلاص، والتي ستبوء بالفشل والسقوط العمودي في الهاوية من جديد.

—
—

-
-
-
-
—
—
—
-
-
-
-
—
—
—
-
-
-

رابعا-التشبّع الأسلوبي والتوازي:

يقترح (ميكائيل ريفاتير) رائدُ الأسلوبية البنيوية مصطلحَ (مقياس التشبع) ليقيس الدرجة التي يقف عندها أثر الانزياح عند حدٍّ لا تحتمله القراءة وتطفح به، بحيث يُحدث تكراره نوعا من التوقُّع والألفة لدى المتلقي بشكل يثبِّطُ فاعليته في إحداث الدهشة الجمالية المتوقَّعة." فالطّاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكرّرت الخاصية في نصٍّ ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التَّكرار يُفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"[17] ولعل الشاعر العربي الحديث وجد في قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية المتعددة الرّوي مخرجا من مأزق (التشبع الإيقاعي) الذي وجده في القصيدة العمودية ذات القافية والبحر والروي الواحد، لاضطراد التوازيات الرتيبة دون انزياحات ، أو لاضطراد الانزياحات المتكررة دون أن تكتنفها توازيات جديدة . ذلك أن التوازي لا يدوم تأثيره إلا بانزياحات عارضة ومتجددة.

ولقد وجدنا في ديوان الشاعر السعودي (محمد الثبيتي) في عدد من مواضع نصوصه بعض الانغلاق الداخلي المُدوّر لأنساقها دون انفتاح على آفاق دلالية أرحب بفعل تراصّ وتوالي تقنية التوازي المتعاقبة دون أن يعترضها ما يغير إيقاع هذا البثّ. يقول الشاعر محمد الثبيتي في نص واحد كامل:

يا بدرها

وهدى البصيرة

يا فخرها
وهوى السّريرة
يا مُهرها
وحمى العشيرة
يا شَعرها
ومدى الضفيرة" [18]

وينتهي النصّ المنضَّد بهذه المتواليات المتوازية دون أن يفضي إلى فضاء دلالي جديد، ففي كل سطر أداة نداء ومنادى ومعطوف عليه بجناسات وأسجاع متناغمة دون نمو واضح للدلالة، وينتهي النص بإبهام مُحيّر يقف عنده القارئ وهو ينتظر أن يمسك بمفاتيح هذا النص الوامض المعتم دون جدوى.

ولنقرأ هذا النصّ المقسَّم إلى مقطعين متوازيين للشاعر وهو ينتبه لهذه الخاصية في أسلوب كتابته البارز:"

إنه يطرق البابَ
حيُّوهُ... حيُّوهُ
قد جاءكم من أقاصي الغيابِ
افتحوا البابَ
ثم أقيموا له في صدور المجالس
مُتّكأً وشرابْ
* * *
إنه يطرق البابْ
حَيُّوهُ... حيوهُ
قد أَمَّكم
وجلا نورُ طلعته همَّكم
فافتحوا البابْ
ثم أقيموا له في صدور المجالسِ
مُتَّكأً وشرابْ
فاكهةً وكتابْ" [19]

نستطيع أن نقول أن التكرار هو توازٍ يتميز عن غيره من التوازيات بالتطابق التام بين وحداته، وتمفصلاتها الصوتية. لكن الشاعر كسر أفق انتظار التلقي، وفتح فضاء الدلالة حين أضفى على طارق الباب سمة الطلائعي الذي يقود الناس نحو الانعتاق، والنور، والخلاص بعبارتي (قد أَمَّكم وجلا نورُ طلعته همَّكم) ، (فاكهة وكتاب)، فبدا التكرار مجديا شعريا، وفاعلا إيقاعيا، ومنتجا دلاليا... وأضفى على النص حركية إيقاعية حية حالت دون أن يجد القارئ تشبعا ذوقيا يمكن للتوازيات المتتابعة أن تُحدثه في ذهنه.

وتتعلق ذروة التشبع بطول الأثر، فكلما كان المؤثر مركّبا وليس بسيطا، مكونا من عبارة أو عبارات كبيرة، فإننا لا نصل إلى ذروة التشبع بسرعة المؤثرات البسيطة المتوالية التي لا تلبث أن تبعث السأم في ذات المتلقي" فإذا كان المثير الجمالي بسيطا ، فإن فترة التعود هذه ستكمل دورتها بعد عدد قليل نسبيا من مرات التّعرُّض، ومن ثم ستكون النزعة السائدة تجاهه هي انخفاض التفضيل..." [20]مباشرة بعد انتهاء دورته الأولى أو الثانية . أما المركب فقد يتعدى الدورة القرائية الثالثة و هو لا يزال محافظاً عن أثره. وقد لاحظنا ذلك جليا في النص الذي سبق هذا النص. إذ إن المؤثر بسيط ما جعلنا نبلغ ذروة التشبّع قبل مقاطع النص السابق ذي المؤثرات والعبارات المركّبة.

تطرح ظاهرة التشبع هذه فكرة التحديث والتجديد في الخطاب الشعري والأدبي عامة، إذ إن الحساسيات الفنية المتجددة تقوم دوما على الخرق والتجاوز. لكن الذائقة العامة ستألف هذه الانزياحات والاستعارات والأساليب الفنية والتي من بينها التوازي، حتى تصير عباراتٍ متداولةً يألفها الناس عند «الدرجة صفر» من التواصل (على حد تعبير رولان بارت)، حتى قرأنا كتاب الثنائي (لايكوف وجونسون) الموسوم بـ (الاستعارات التي نحيا بها) [21](***) كي ننتبه إلى أن الاستعارات حين ينهكها الاستعمال، تصبح مجرد خطاب وظيفيٍّ تداوليٍّ. وكذلك الشأن بخصوص التوازي الذي لن تتجلى جماليته إلا بعدول أسلوبي يتخلله في النص الواحد. فإن الانزياحات المتوازية والمتطابقة عند شعراء جيل أدبي بأكمله، لا تلبث أن تغدو خطابا تقريريا بكثرة التداول، ولا يتم تجاوزه إلا إذا اقترب من ذروة التشبع، وأضحى لا يدلُّ عن تجربة شاعر بعينه، لأنه سيحتاج إلى انزياحات خارقة تدل على أسلوب كاتب دون آخر " فالانتهاك هو الأسلوب ذاته" [22] وإذا كان الانزياح خرقا مباشرا للمعيار فإن "التوازي تضييق وتقييد له" [23] فهو لا يمتثل لقوانين المعيار الدارج تماما، ولا يحيد عنها تماما، فهو يعطي للمتلقي ألفة لغوية لا يستوحشها على ضوء قراءاته السابقة، ثم لا يلبث أن يباغته بانزياح يغدو أكثر أثرا لولا هذه التوازيات الشعرية التي تدعم فاعليته.

خلاصة:

يُعتبر التوازي سمة أسلوبية تميز الشعر عن غيره من الخطابات النثرية والتواصلية المعيارية، لأنه انزياح وعدول عنها من خلاله، فالشعر إيقاع ؛ إيقاع بالصوت، وبتجانس الألفاظ، وبالتركيب والدلالة... وإيقاع بتموج البوح والصمت على مستوى الفضاء الطباعي . غير أن الشاعر المعاصر يحذر الوقوع في الرتابة، والدوران العقيم حول توليفات تعبيرية مغلقة. فيجد في الانزياحات البينية «مُوتيفاً» يؤجج إيقاعية النص، ويرفع حِدَّة شعريته مُشرِعا فضاءه الخطابي على عوالم وفضاءات تخييلية أرحب وأكثر انفتاحا.

وقد لمسنا في شعرية الثبيتي وعياً جمالياً عاليا خاصة في إدراكه لعلاقة التوازي بالانزياح، ومراعاة قاعدة «التشبّع» الأسلوبي عند دارسي الشعريات. فهو حين يجنح لمتوازيات من عبارات مركّبة يأخذ نفسا امتداديا واسعا قبل أن يعدِل عليها بانزياحٍ عارضٍ، لكنّه يعمد إلى مقاطع تتأرجح بين التوازيات والانزياحات حين يستشعر قِصر المقاطع، أو نمطية تركيبها، وهو ما وَسَم شعره بكثافة شعرية عالية الإيحاء، وارفة البوح الدال بامتياز.

هوامش وإحالات المقال

[1] إبراهيم أنيس- عبد الحليم منصر- عطية صوالحي- محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص 1030

[2] عبد الله بن محمد المفلح، التفكير واللغة والتفاعل النفسي، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 344

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دارالكتاب المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص81، ص82

[4] زيدان عبد الفتاح قعدان، المعجم الإسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ج4، ط1، 2012، ص1952

[5] (*) يقودنا مفهوم (الفائدة) التواصلية إلى ما ذهب إليه بعض مترجمي التداولية إلى العربية حين ارتضوا لها مصطلح (النفعية) دون غيره من المصطلحات استشفافا منهم للغايات القصدية التواصلية المباشرة للكلام

[6] زيدان عبد الفتاح قعدان، المرجع السابق، ص1952

[7] فضيلة عظمي، التناسب السياقي في القرآن الكريم، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018،ص19

[8] (**) محمد الثبيتي شاعر سعودي ولد عام 1952/، 1371هـ، في منطقة الطائف تلقى تعليمه الابتدائي بالطائف، ثم انتقل إلى مكة المكرمة حيث واصل دراسته المتوسطة والثانوية، وتخرج في معهد إعداد المعلمين بمكة 1392هـ، ثم حصل على الباكالوريوس في الاجتماع من جامعة الملك عبد العزيز بجدة 1400 هـ..عمل بالتدريس في المرحلة الابتدائية حتى عام 1404 هـ ..حصل على جائزة نادي جدة الأدبي للإبداع، توفي الراحل سنة 2011 تاركا وراءه دوواين شعرية عدة أهمها : التضاريس(1986)، موقف الرمال(2005).. وغيرها وقد جمعت في أعمال كاملة بعد وفاته... ينظر سامي ندا جاسم الدوري، موسوعة شعراء العربي، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص63

[9] محمد الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، العربية السعودية، ط1، 2009، ص15

(***) "فإن هذه التعددية لا تصل إلى ما يقصده ميخائيل باختين بالتعدد الصوتي حيث "إن المقصود بالتعدد الصوتي، كما يرد في كتابات ميخائيل باختين حول الرواية، هو تقديم منظورات مختلفة تبرز صراع الأفكار والآراء وظواهر السلوك اليومي، بحيث تصبح الرواية مجالا لتمثيل التعدد والتغاير وأوضاع الصراع في النسيج المجتمعي، ويمكن للرواية أن تحقق ذلك باستخدام تعددية لسانية ولغات مختلفة تبرز عدم انسجام هذا النسيج وعند باختين يبدو "أن فكرة وجود كثرة العوالم اللسانية الدالة والمعبرة في آن، هي عضويا في غير متناول الأسلوب الشعري.ومن هنا فإن الشاعر في وعيه بالتعدد اللساني من حوله في قصيدته ينحرف من الشعرية إلى النثرية " ينظر:عايدي علي جمعة، الصوت في الشعر دراسة في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2016، ص78

[11] برند شبنلر، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص117

[12] عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي، من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر، بيروت، ط1، 2014، ص 124.

(****) الهجنة الهوياتية داخل الثقافة الواحدة يفهمها إدوارد سعيد من خلال "الطباق" الموسيقى لنوتتين مختلفين تحدثان إيقاعا واحدا متناغما.

[13] فيتفاعل جوهر الهوية الأصيلة مع الدخيلة، وهذا ما نلمسه في الأجناس الأدبية، وخاصة في الرواية، وقصيدة التفعيلة، والنثر المعاصرة.

[14] محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص17

[15] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري-البصري، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 305

[16] محمد الثبيتي، الاعمال الكاملة، ص21 ص، 23

[17] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 91

[18] محمد الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص26

[19] المصدر نفسه، ص ص، 211، 212

[20] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع 267 ، مارس 2001، ص54

[21] (*****) في إشارة لكتاب (الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996/ ط2، 2009

[22] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994، ص 268

[23] ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق المغرب،1999 .

قائمة المصادر والمراجع:

إبراهيم أنيس - عبد الحليم منتصر - عطية الصوالحي - محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللغة

برند شبنلر، علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991
زيدان عبد الفتاح قعدان، المعجم الإسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ج4، ط1، 2012، 3-
سامي ندا جاسم الدوري، موسوعة شعراء العربي، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020
شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع 267 ، مارس 2001.
عايدي علي جمعة، الصوت في الشعر دراسة في نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2016.
عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي، من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر، بيروت، ط1، 2014.
عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص ص 81
عبد الله بن محمد المفلح، التفكير واللغة والتفاعل النفسي، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.
عبد الله بن محمد المفلح، التفكير واللغة والتفاعل النفسي، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018،
عصام شرتح، حداثوية الحداثة، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري-البصري، دار غيداء للنشر، عمان ، الأردن، ط 1، 2015
فضيلة عظمي، التناسب السياقي في القرآن الكريم، مركز الكتاب الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018
كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت
محمد الثبيتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، العربية السعودية، ط1، 2009
محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994
محمد عبد الملطب، البلافة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994
هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ، ترجمة : محمد العمري ، أفريقيا الشرق المغرب ، 1999.