مظاهر البنية المزدوجة وتجلياتها الابداعية

في قصيدة (القرين) للشاعر حسن السبع

من المملكة العربية السعودية

تأليف الدكتور علوي الهاشمي
جامعة البحرين

لا يسع قارىء هذه القصيدة المتميزة للشاعر السعودي المعروف حسن السبع.[1] مقاربتها دون أن يجعل مما أسميته بمظهر الهم الابداعي المتصل بكتابة الشعر وجهة نقدية أو مفتاحاً أساسياً لتحليل بنيتها العميقة، اتكاء على عدد من العناصر الدالة في بنيتها الخارجية. وسبق لي ان عالجت هذا المظهر الفني باعتباره مدخلاً تحليلياً، وأعني به (الهم الإبداعي)، في أكثر من قراءة نقدية.[2]

وها هو ذا حسن السبع يقوم بنسج عالمه الخاص وطريقته المبتكرة في التعالق بهذا المظهر الفني (الهم الإبداعي). وهو المظهر الذي راح الشعراء العرب المحدثون، وبخاصة في المملكة العربية السعودية ، يعزفون على وتره الواحد أفانين مختلفة من الألحان والأنغام المبتكرة. وكأني بكل واحد فيهم يريد ان يقول بطريقته الخاصة وبتفنن أوضح وإبداع أنضج: ها أنذا.. أو (هذا أنا) في أقل تقدير.

ويخيل الي ان مثل هذا المظهر الفني الذي راح يتنافس عليه الشعراء ، يصلح لكي يتخذه أحد الباحثين الجادين موضوعاً لدراسة تحليلية موسعة يبرز من خلالها فن كل شاعر أو سمات مجموعة من الشعراء في النظر الى تجاربهم في مرآة الشعر نفسها على النحو الذي يعبر عنه الالسنيون الجدد بمصطلح (ما وراء اللغة) أو التفكير في اللغة باللغة، أي اللغة الواصفة METALANGUE [3] ولا شك ان هذه الحالة الخاصة في التعبير الشعري، واللغوي كذلك، تقع وسطاً بين مستوى التفكير من جهة ومستوى التعبير من جهة ثانية. وهي في الشعر خاصة حالة متميزة من حالات اليقظة الذهنية المحايثة التي لا تفارق الحالة الشعرية، بل هي تتسنمها وتقودها وتوجه خطاها، راسمة بذلك صورة خاصة من التعالق المضموني بين العاطفة والتفكير، غالباً ما تتجلى ملامحها في بنية النص الفنية.

ويبدو لي كذلك ان مثل هذه الحالة التعالقية المتماهية بين مستويي الشعور والتفكير، تتناسب كثيراً مع التكوين الخاص لشخصية حسن السبع الشاعر والكاتب الصحفي المتميز، والموزع في تأهيله العلمي وتأسيسه الأكاديمي بين دراسة الآداب والإدارة العامة والتاريخ والشعر وعلوم البريد والمال والصحافة.[4]

وقصيدة السبع (القرين) دليل قوي على هذا التكوين. الا ان الشاعر استطاع في هذا (القرين) ان يضرب مثلاً ممتازاً للنجاح الفني الذي يمكن ان يكون عليه التعالق بين الشعر والفكر من خلال ظاهرة الهم الإبداعي.[5] بل انه أعطى الدليل الأكيد على خدمة الفكر للشعر، بل على ضرورته وأهميته البالغة للتكوين الشعري. وأكثر من ذلك كله أنتج السبع أخيراً نصاً جمالياً يتماهي فيه الشعر والفكر تماهياً يصعب أو يستحيل معه نزع الواحد من الأخر أو رؤيته دون قرينه. ومن شأن هذه التجليات والمظاهر الدالة أن تعزز من أهمية القصيدة وبنائها الفني المزدوج الذي يشير إليه ويختزله عنوانها (القرين).

والقرين في اللغة هو المقرون بآخر كالمصاحب والعشير والزوج والنفس. ومؤنثه قرينة وهي الزوجة. وهي عند النساء ، كما ورد في (المنجد) " جنية يتوهمن أنها تظهر أحياناً ، ويزعمن ان لكل امرأة قرينة أي تابعة ، وهن يرددن شرها عن الأولاد بأن يلبسنهم عوزة يسمينها ثوب القرينة ." ولا شك إن للرجل قرينه الذي يقابل قرينة المرآة في الفكر الميثولوجي القديم عند العرب، وبخاصة لدى الشعراء الذين ارتبط الشعر عندهم في ذلك الزمان البعيد بمصادر غير إنسانية تتصل بما وراء الطبيعة وقواها الخفية كالوحي والإلهام وشياطين الشعر. ومن أمثلة ذلك مما لا حصر له قول الشاعر العربي القديم:

إني وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ويورد الشاعر عمرو بن كلثوم المفردة بوجهيها المذكر والمؤنث في أحد أبياته قائلاً:

متى نعقد قرينتنا بحبل
نجدُّ الحبل أو نقصُ القرينا

ويعلق صاحب لسان العرب على هذا البيت بقوله ان " قرينته: نفسه ههنا ".
وخلاصة ذلك ان مفردة (القرين) ضاربة بجذورها في تربة الفكر الميثولوجي العربي، وهي متصلة بالشعر وعملية إنتاجه على نحو خاص. وهي كلمة غنية بإيحاءاتها ودلالاتها وتداعياتها اللغوية والنفسية والفكرية والاجتماعية، بالإضافة الى بعدها الميثولوجي المذكور وارتباطه بعملية الإنتاج الشعري في ذلك الزمان السحيق. لذلك نجد الشاعر المعاصر حسن السبع يكتفي بذكر المفردة في عنوان القصيدة، دون ان يكررها مرة أخرى في متن النص. وكأنه بذلك يترك لكل تلك الأحزمة من الإيحاءات والتداعيات المختزنة في مفردة (القرين) فرصة ان تضيء النص. كما يترك لرؤية النص الشعرية المعاصرة فرصة الإسهام في إضاءة الأغوار والمجاهل المظلمة لمفردة (القرين). وبذلك تقترح قصيدة (القرين) هنا في هذه النقطة بالذات، علاقة بنبوية جديدة قائمة على الجدل الحي والانعكاس المتبادل بين القصيدة وعنوانها باعتبارهما نصاً واحداً متكاملاً تتمثل فيه بجزئيه بنية النص نفسها عبر علاقة القرين الجلي (العنوان) بقرينه الخفي (القصيدة) وهذا أول مظاهر ازدواج البنية في النص الشعري، مما سيتم رصده وتحليله في هذه المقاربة النقدية.

اولاً- حركة الايقاع في القصيدة

(1)

يتكون نص القصيدة، عدا عنوانها الذي يقوم بدور الرأس، من جسد واحد ممتد ومتماسك، ولكنه متموج في حركته الداخلية الراقصة التي تفصله أو تُقسِّمه الى أربع حركات متداخلة موزعة على أربعة مقاطع يصعب فصل أحدها عن الآخر، إلا عبر ملاحظة دوران بنية القصيدة كلها، بما في ذلك عنوانها، دوراناً شاقولياً أو حلزونياً ملتفاً يخفي الظاهر فيه الباطن ويخرج منه. ولعلَّ العلاقة الجدلية المذكورة بين القصيدة وعنوانها، تمثل بداية ذلك الدوران الملتف، ونقطة انطلاق الرقص الداخلي الموقّع. لذلك يصبح الكشف عن مظاهر البنيتين الإيقاعية واللغوية مدخلاً أساسياً للكشف عن بنية النص العامة في تجلياتها الإبداعية المزدوجة.

على مستوى بنية الإيقاع الخارجية ينقسم متن القصيدة الى مزدوجة واضحة يتجاذب طرفها السكون والثبات من جهة والحركة المتموجة من جهة ثانية. وتتمثل هذه المزدوجة في الوزن التفعيلي الواحد وهو وزن (الكامل) الذي يلعب دور الخط العمودي المتصل على طول القصيدة، ثم في القافية المتنوعة التي راحت بحركتها الرباعية المتموجة تلتف على ذلك العمود الممتد وزنياً، مشكلين بذلك أحد ملامح البناء الحلزوني الراقص في القصيدة.

ونظام القافية في القصيدة هو ما يمكّن قارئها من ملاحظة حركة البناء وتوزيعها على أربعة أقسام متداخلة. فهناك قافية الراء التي تحدد مساحة الحركة الأولى ونهاية القسم الأول من القصيدة.هكذا:

وينادم الأوراق والكلمات
يحلم أن يهندس عالماً
متعدداً.. متناغماً
تزهو به المدن الجميلة
في الزمان ـ الانهيار
وفي المكان ـ الانكسار

وتتخلل قافية الراء هذه بنية القسم الأول من القصيدة في ستة مواضع منه مكونة نهاياتها المتباعدة تباعداً متساوياً أحياناً ومراوحاً بين الطول والقصر أحياناً أخرى، راسمة بذلك حركة لولبية أخرى خفية داخل القسم الواحد نفسه ، محولة إياه الى مقاطع داخلية مدورة الوزن ينتهي كل منها بقافية الراء. وهذا ما يجعل بناء القسم الأول بناء دقيقاً من الناحية الإيقاعية. فهو مكون من ستة مقاطع متراوحة الطول والقصر ينتظمها جميعاً قافية واحدة هي الراء التي ترد مترادفة في نهاية المقطع الأخير:

في الزمان ــ الانهيار
وفي المكان ــ الانكسار

لتؤكد بترادفها انغلاق القسم الأول بمقاطعه الرائية الستة، كما تعزز بنية الازدواج التي تسم بناء النص كله. وهي البنية التي اشتملت على الزمان والمكان مترادفين في حالة من الانهيار والانكسار، يقوم القرين بإعادة هندستهما وصياغتهما من جديد. لذلك اتخذ القرين له في هذا القسم، على المستوى الدلالي، صفة القرين الشعري ان جاز التعبير، أي القرين الذي يلهم الشاعر ويعايش تجربته الشعرية " وينادم الأوراق والكلمات "، بل نجده يأخذ الشاعر الى مناخاته الخاصة وغير المألوفة، حسبما يتضح من هذا المقطع الدال:

بيدينِ فارغتينِ إلا من ضجيج الحبرِ
يأخذني لشقَّته التي لصاحبها لونُ المساء
ولليلها طعمُ النهار
بيدينِ متعبتينِ يسكبُ من رحيقِ الودَّ
في كرم يديرُ الرأسَ .. يغسلني
وينفضُ ما تراكم في ضميري من غبار
متقلبُ الأطوارِ والغاياتِ
مثلُ البحر يمنحني اللآلىء عندما يرضى
وحين يثور يُسكنني التشرّد والدوار
متلاطُم الأمواج
ليس له قرار ..

ولعل الصوت التكريري الذي اتسمت به قافية الراء وهي تحتل كامل القسم الأول في دوراتها الداخلية الست، يعبر خير تعبير عن حالة الإفضاء والرغبة في الكشف عن مصدر تلك الحالة المتمثل في القرين الشعري الملِهم، ومحاولة تحديد صفاته وتتبع حركاته.. الأمر الذي يفسر طول القسم الأول بالنسبة الى الأقسام الثلاثة في القصيدة ، وطريقة بنائه اللولبي التي اتسم بها وأسبغها على البناء العام للقصيدة، جاعلاً من هذا القسم ركيزة الأقسام الثلاثة الأخرى وقاعدة النص البنائية برمتها. وهي القاعدة التي ستعود إليها بنية الإيقاع في القصيدة، وسينغلق عندها المسار التقفوي بالصوت الرائي نفسه (قافية الراء) كما سنلاحظ عند تحليل القسم الأخير من القصيدة.

(2)

أما القسم الثاني من القصيدة فمساحته ضيقة نوعاً ما، وتتساوى مع بقية الأقسام الأخرى عدا القسم الأول كما لا حظنا. وتقود ناصية الحركات فيه قافية الباء عبر أربع دورات مقطعية يتكون منها القسم الثاني.. هكذا :

ضحك المشيب
برأس ذا الطفل المشاغب
منذ أخفق في (القواعد) و (الحساب)
وتقمص الفوضى
وأوغل في دروب من سراب
لم يخطئوا يوماً بكنيته وما
فارقتُ أسباب الصواب
يدعونه صبحاً (أباريم)
وأدعوه إذا انهمر المساء:
(أبا تراب)
فتردد الحارات والشرفات
في (الدمام) أغنية المساء :
" أبا تراب .. أبا تراب "

والباء صوت أنفجاري تصدره الشفتان بعد حبس الهواء المندفع خلفهما. وكأنه بذلك يعبر عن حالة من الانفجار المكتوم أو الكتم المنفجر على صعيد التعبير النفسي المتصل باللغة. لذلك فهو يقابل صوت الراء في القسم الأول.فخاصية الباء الانفجارية مسبوقة بحالة الكتم والانحباس ، في حين تتمثل خاصية الراء الاهتزازية في عملية الانطلاق والتكرير، على الرغم من كون الاثنين صوتين مجهورين ، ولكن كل بطريقته الخاصة.

وكما يلاحظ فإن صوت الباء لا يحتل موضع القوافي في الدورات الخمس من القسم الثاني فحسب، بل نجده كذلك يتخلل شبكة اللغة الداخلية ليحتل مواضع كثيرة مكثفة في أول المفردات ووسطها وآخرها مثل (المشيب / المشاغب / برأس / أسباب / أباريم / صبحاً / أبا تراب).

بالإضافة الى مواضعه المذكورة في القافية، الأمر الذي يجعل صوت الباء نسيجاً مشتركاً بين وجهي بنية الإيقاع الخارجي والداخلي. كما ان لتكرار كلمة (أبا تراب) ثلاث مرات في نهاية القسم على صورة الصوت الذي يردده الصدى وينشره، دلالة خاصة في التعبير عن مركزية صوت الباء في البنية الإيقاعية العامة لهذا القسم من القصيدة ، إضافة الى ما لهذا الصوت في كلمة (أبا تراب) المتكررة

من ارتباط واضح بالصورة الشعرية المتصلة بأغنية المساء التي ترددها الحارات والشرفات في مدينة الشاعر(الدمام).

ويرتبط هذا القسم الثاني الذي تقود ناصيته قافية الباء، بالاضافة الى تفشّي صوتها في خلاياه الداخلية.. يرتبط على المستوى الدلالي بحالة التذكر الطفولية التي استبدت بالشاعر وهو يرى الطفولة تغدو قرينه المصاحب له مهما كبر في العمر أو طوت عمره السنون:

سيقارب الخمسين.. لكن لم يزل
طفلاً غريراً متربا
يقتات سردیناً.. وينتعل التسكع والحجار

ولئن كان هذا المقطع منتزعاً من خاتمة القسم الأول ذي الصوت الرائي والقرين الشعري، فان حركة النص اللولبية العامة كانت تمهد به للانتقال الى القسم الثاني ذي الصوت البائي والقرين الطفولي، وبخاصة ان المقطع يتضمن صفة (متربا) التي وصف بها الشاعر قرينه حين كان (طفلاً غريراً متربا). وكان بذلك يمهد لكنيته المسائية الجديدة (أبا تراب) التي تم تكثيفها في القسم الثاني كما لاحظنا. ولا ينبغي التقليل من قيمة الانتقال التدريجي من صوت الراء الى صوت الباء الذي نجده واضحاً في صفتي الطفل المتتابعتين (طفلاً غريراً متربا) . بل ينبغي متابعة هذه الضفيرة الصوتية بين الحرفين حتى في مفردة (متربا) وحدها، ثم التأمل في صورتها النهائية التي انتهت إليه في كنية الشاعر المسائية المتكررة (أبا تراب)، ففي بنية هذه الكنية يحاصر صوت الباء صوت الراء ليترك القرين الشعري رهين التذكر الطفو لي.

وأهم من ذلك كله ينبغي ملاحظة ذلك الترجيع الصوتي المتبادل بين هذين الصوتين في المقابلة الدالة التي تضمنتها كل من كنية الشاعر الصباحية (أبا ريم) وكنيته المسائية (أبا تراب) وكيف انتقلت هذه المقابلة الى مجمل الصورة التي وردت في سياقها اللغوي كلا الكنيتين.. هكذا :

يدعونه صبحاً (أبا ريم)
وأدعوه إذا انهمر المساء
(أبا تراب)

ولئن كانت هذه الضفيرة الصوتية تعبر عن حالة من الصراع الداخلي بين واقع الشاعر (القرين الشعري) الذي يهفو الى البوح والإفضاء ، وبين طفولة الشاعر (القرين الطفولي) الذي يهفو الى التذكر أو الغوص في أعماق الذاكرة والاحتفاظ بنقاء الطفولة متصلاً، فإن نتيجة ذلك الصراع يحسمه صوت الواقع نفسه وهو يدفع

الشاعر الى التعبير عنه بصوت الراء الذي لا بد ان يفجر باستمرار يته الاهتزازية صوت الباء في نهاية الأمر. لذلك يجيء صدى الصراع في (ابوتراب) ممعناً في طبيعة الصراع نفسها.. هكذا :

فتردد الحارات والشرفات:
" أبا تراب.. أبا تراب "

ويبدو ان الجملة المتوسطة الخالية من صوتي الصراع والمتمثلة في (في الدمام أغنية المساء) لم تستطع ان تمنع حدوث الصراع في أعنف حالاته بين صوت الراء وصوت الباء التي اكتظت بها بنية كنية الشاعر المسائية المكررة كصدى للصوت الأول (أبا تراب.. أبا تراب). ولا شك ان التقاطع بين كنيتي الشاعر (أبا ريم) في الصباح و (أبا تراب) في المساء يشكل واحداً من أهم مناطق الصراع بين الصوتين على مستوى الصورة واللغة الشعرية مما سيتم رصده وتحليله في الجزء الثاني من هذه الدراسة.

-3 -

يمثل القسم الثالث من قصيدة (القرين) على المستوى الدلالي صورة الخوف الذي ينتاب الشاعر من انتهاء هذا الصراع وغياب القرين بوجهيه الشعري والطفولي من حياة الشاعر، فلا شعر ولا طفولة. لذلك يمكن ان نصف هذا القسم بصفة الخوف من غياب القرين.. هكذا :

سيصب لي نهراً من الحب المعتق
ثم يخذلني غداً
وسيغلق الأبواب في وجهي
سيحرمني المدى
ولسوف يخلف موعدا
ولسوف ينسى
ثم يذهب كل ما قلنا سدى

ويمكن ملاحظة غياب عناصر الصراع الايقاعية المتمثلة في صوتي الراء والباء وتباعدهما الواحد عن الآخر ، ثم تراجع صوت الباء أمام طغيان صوت الراء الذي تلاشي هو الآخر في نهاية القسم. ولا شك في ان انتقال أصوات اللغة في هذا القسم من الطبيعة الجهرية التي كانت غالبة في صوتي الصراع (الراء والباء) الى طبيعة جديدة هي الطبيعة المهموسة المتمثلة في صوت السين بالذات ، في وجوده المقترن بحالة الاستقبال ، لدليل على حالة الخوف التي بدأت تعتري الشاعر من

غياب القرين أصلاً ، مما يضطره الى مواجهة المستقبل وحيداً بلا شعر ولا طفولة .. ولا أحلام.
ولا يمكن الركون الى صوت الدال الانفجاري الذي يمثل نظام القافية المتلاحقة في القسم ، وهو صوت انفجاري أضعف بكثير من صوت الباء ، الا باعتباره صدى لذلك الصوت القوي ، مذكراً بمنطقة الصراع وعناصره الحقيقية ، خاصة انه يضيع في فضاءات الألف الممتدة بعده للأطلاق (غدا ، المدى ، موعدا ، سدى) على عكس حركة التقييد التي كانت تعطي لصوتي الراء والباء في ساحة الصراع الحقيقية السابقة ايحاء بالقوة والتركيز.

ويبدو ان السطر الأخير من هذا القسم (ثم يذهب كل ما قلنا سدى) بكل مفرداته وحروفه يعبر تعبيراً صادقاً عن حالة الخوف التي كانت تعتري الذات الشاعرة من غياب القرين.

أما القسم الرابع والأخير من قصيدة (القرين) فهو شهادة على غياب القرين ومحاولة يائسة من (الشاعر) لانتظاره دون جدوى. لذلك أصر الشاعر في حالة تذكره لحيوية القرين على تكثيف صوت الراء تكثيفاً متعمداً ومتكلفاً للتعبير عن غياب صورة القرين الشعري .

الا ان عنصر الصراع الأخر المتمثل في صوت الباء ، ظل غائباً أو متلاشياً في هذا القسم الذي راح صوت الراء يقعقع وحده دون منازع ، لتخوض الذات الشاعرة بعد أن فارقها القرين صراعاً وهمياً من طرف واحد ، تقوم الذات فيه بتمثل معاركها الحقيقية وصراعها الجوهري. لذلك نجد النص يعود الى قاعدته الصوتية المتمثلة في صوت الراء الأولى وهي تنازع صوت الباء. ولكن دون جدوى الا التذكر والانتظار.. هكذا :

رافقته.. فغدوت (كسرى) لحظتي
زاملته.. فغذوت (قيصر) نشوتي
حققت أحلامي الكبار
حلَّقت في أعلى مدار
تمتد مملكتي الكبيرة من هناك..
من ناطحات الغيم
في مدن (المحيط الأطلسي)
الى أزقة (قندهار)
أحببته فوجدت نفسي خاسرا
ووجدت رأسي حاسرا
الا من الأحلام
تنبت في حقول الانتظار

وأكثر الظن ان غياب التصوير الشعري من هذا القسم يعبر تعبيراً عملياً عن غياب القرين غياباً تاماً. ولم يبق الا الحلم والأمل في انتظار عودته. فهل يعود ؟ هذا هو هاجس الشاعر الحقيقي فيما يبدو وهو يعيش لحظة فارقة من لحظات همه الإبداعي المتصلة بكتابة الشعر.

ثانياً – صراع الضمائر اللغوية او بنية الغياب والحضور

ان الحركة اللولبية التي تم رصدها وتحليلها في الجزء الأول من هذه المقاربة، تتحقق على نحو أكثر دلالة وجلاء في إطار رصد المستوى اللغوي للقصيدة عبر مجالي التركيب والتصوير.

وقبل الشروع في تحليل هذين المجالين المتصلين باللغة الشعرية ومستوياتها التحويلية في القصيدة ، لا بد من التذكير بمصدر تلك الحركة اللولبية التي تم رصد مظاهرها في ضوء العلاقة الحية المتبادلة بين عنصر الوزن الواحد وعنصر القافية المتعددة، الأمر الذي كان يجعل القافية المتغيرة تدور وتلتف على منوال الوزن الواحد، مثلما هي تتولد منه ومن حركة دورانه حول نفسه. ومصدر هذه الحركة اللولبية يتمثل في تلك العلاقة التبادلية والتماهي الحي بين ثنائية الشاعر وقرينه أو بين الصورة وظلالها. وتمتد هذه الثنائية الى الذاكرة الشعرية وتجلياتها الواقعية والمتخيلة كما سنرى في مستوى اللغة التصويرية الذي سيتم رصده في الجزء الثالث من هذه الدراسة.

في دراسته البنيوية للشعر.يرى يوري لوتمان " أن الضمائر هي مجرد واحدة من الفئات النحوية العديدة التي يمكن أن تلعب أدواراً شبه سرية في الفن اللفظي إذ تتفاعل مع المستويات الأخرى للبنية الفنية." ولهذا وجدت من الأهمية بمكان مقاربة نص (القرين) من خلال صراع الضمائر اللغوية. إن أبرز ما يلفت الانتباه في التركيب اللغوي لجسد هذا النص الشعري الملتف على نفسه التفاف خصلات الضفيرة، يتضح في العلاقة التبادلية الخصبة بين ضمير الشاعر المتمثل في الأنا المتكلم وضمير (القرين) المتمثل في الهو الغائب. وفي إطار هذه العلاقة تبرز أولى ملامح الحضور والغياب التي ينهض عليها بناء النص في مجمل علاقاته. ومن خلال رصد العلاقة هذه بين الأنا المتكلمة التي تمثل الحضور الكامل والهو المتكلم عنه الذي يمثل الغياب الكامل، يمكن رصد الخط البياني لتطور بنية النص ولغته الشعرية المتصلة بتراكيبه اللغوية. ففي الجزء الأول من القصيدة نلاحظ ان القرين يمارس فعلاً قسرياً ضاغطاً على الذات الشاعرة من خلال إخضاعها المستمر للمفعولية.

ويمكن تلخيص ذلك في هذه الجمل المختزلة والمقتطعة من الجزء المذكور.. هكذا :

* يدفعني الى ما يشتهي
* يأخذني لشقته
* يسكب من رحيق الود
* في كرم يدير الرأس يغسلني
* وينفض ما تراكم في ضميري من غبار
* مثل البحر يمنحني اللآلئ عندما يرضى
* وحين يثور يسكنني التشرد والدوار

وطبيعي ان تتضاءل الذات الشاعرة وتستسلم للضغط المتواصل الذي يمارسه القرين (الهو) على الذات الشاعرة (الأنا). لأنها تعلم بأنه (متقلب الأطوار والغايات مثل البحر) وان الطريقة الوحيدة التي تصلح لإخضاعه تتمثل في الخضوع إليه والاستسلام لارادته النزقة التي لا يرضى بسواها ولا يبرح بغير تحقيقها:

ويذوب إن فارقت عاداتي الرتيبة
وابتدأت اليوم بالفوضى
وطلقت السكينة والوقار

وهذا القرين العنيد يصر على دفع الذات الشاعرة الى ما يشتهي (يدفعني الى ما يشتهي) ، حتى ولو كان ذلك النزق يدفع بالشاعر الى حالات من المفارقة المدهشة غير المألوفة والى أمكنة تتقاطع فيها الأزمنة وتتماهي لتشكل حركة صغرى في الدوران اللولبي الذي يميز نص (القرين) .. هكذا:

يأخذني لشقته التي لصباحها لون المساء
ولليلها طعم النهار

ولأن قرين الشاعر شاعر مثله أو هو صور ة منه (ينادم الأوراق والكلمات) فإن الشاعر يترك لقرينه حرية قيادته ودفعه الى ما يشتهي ذلك القرين، رغم انه يفعل كل ذلك (بيدين فارغتين الا من ضجيج الحبر). ولا عجب بعد ذلك ان نجد الشاعر قد أسلس القياد لقرينه في نهاية الجزء الأول، لكي يقوم بعمل الشاعر نفسه دون الحاجة الى الضغط عليه كما كان يفعل في بداية الجزء الأول.

فلا معنى الآن للمجاذبة، وقد استسلم الشاعر لقرينه فاستسلم القرين للشاعر (مثل البحر يمنحني اللآلئ عندما يرضى) بل صار القرين شاعراً وغير قادر على مقاومة إغراء الشعر وسطوة الشاعر:

ينادم الأوراق و الكلمات
يحلم ان يهندس عالماً
متعدداً.. متناغماً
تزهو به المدن الجميلة
في الزمان – الانهيار
وفي المكان ــ الإنكسار

وتبدو نبرة التناغم الناتجة عن نغمة الرضا والانسجام بين الشاعر وقرينه، واضحة كل الوضوح في هذا المقطع الذي يمثل نهاية الجزء الأول من النص، الأمر الذي يجعل ثنائية الشاعر/ القرين تتحلل وتتوحد في الفعل الشعري الذي حَّول القرين شاعراً والشاعر قريناً، وقضى بذلك على ثنائية النص وعلى انهيار الزمان وانكسار المكان حسبما يتضح من نهاية المقطع. وهذا الشعور من الرضا والانسجام هو ما يفسر ويبرر غلبة قافية الراء الثرثارة على المقطع الأول، مما أكسبه غنائية واضحة راحت تشيع في جميع أنحاء النص، ولكن عبر خصوصية كل مقطع على حدة.

وفي ظل هذا الرضا وحالة الانسجام يخاتل الشاعر قرينه فيروح يتحدث من خلال القرين (الهو) عن نفسه (الأنا) ولكن بصورة الهو / الطفل الذي هو الشاعر نفسه (الأنا). وهذا ما يتضح في الجزء الثاني من النص، حيث يتحدث الشاعر عن نفسه (الأنا) بصيغة الهو التي تتخذ صورة الطفل، أي صورة الشاعر في طفولته.. هكذا :

ضحك المشيب
برأس ذا الطفل المشاغب
منذ أخفق في (القواعد) و(الحساب)
وتقمص الفوضى
وأوغل في دروب من سراب
لم يخطئوا يوماً بكنيته
وما فارقتُ أسباب الصواب

ولعل هذه المخاتلة من الشاعر لقرينه عن طريق تحويل الهو الى طفل هو صورة طبق الأصل من الشاعر (الأنا) ، هي التي تفسر عملية الالتفات الطريفة التي

خرج بها تركيب اللغة في الجزء الثاني كله من سياق التحدث بضمير الغائب (الهو/الطفل) الى سياق شاذ يتمثل في سطر واحد يتحدث بضمير المتكلم (الأنا) هو (وما فارقتُ أسباب الصواب) .. الأمر الذي يؤكد تطابق صورة الطفل مع الذات الشاعرة، في الوقت الذي كان الشاعر يتحدث عن (الهو). فهل كان القرين هو المتحدث هنا عن الشاعر /الطفل ؟! ألم أقل ان القرين صار شاعراً وسبق ان تم إطلاق مصطلح (القرين الشعري) عليه في الجزء الأول من الدراسة ؟ إذن ما المانع ، في هذه الحركة اللولبية البانية للنص ، من أن يتحول الشاعر نفسه الى قرين يقوم بالتحدث عن الشاعر في طفولته ؟ وهذا هو الوجه الذي يفسر الحديث عن طفولة الشاعر بضمير الغائب (الطفل/الهو) ، في الوقت الذي يقصد من ورائه الحضور لا الغياب . وهذا أيضاً ملمح آخر من ملامح الجدل بين الغياب والحضور في نص (القرين) ويمثل جزءاً صميماً من حركته اللولبية البانية. إن هذا التجاذب بين الذات والهو هو الذي فجر قافية الباء لتقود ناصية هذا المقطع، ولكي تلتف على منوال وزن الطويل الواحد الذي يحكم حركة النص كله. فهو صوت انفجار يجسد حالة من التوتر الداخلي .

ان الشاعر حين يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب (الطفل/الهو) فلكي يبصر في مرآة واحدة صورته مع صورة القرين مجتمعتين في صيغة الهو/الأنا أو الغياب الحاضر. ومثل هذه الرؤية الشعرية الفريدة تمكن الشاعر من الانفصال والابتعاد قليلاً عن نفسه ، بعد أن تم التوحد معها في مرحلة سابقة ، لكي يستطيع ان يرى كامل حركتها في مختلف المراحل منذ الولادة والطفولة حتى الممات. وهي مراحل تتداخل فيما بينها ولا يمكن رؤيتها في مسار تاريخي متطور كما هو مألوف. بل هو مسار دائري تتزامن فيه جميع المراحل المختلفة بكل تناقضاتها هكذا:

1- سيقارب الخمسين.. لكن لم يزل طفلاً غريراً متربباً
2- ضحك المشيب برأس ذا الطفل المشاغب

وفي إهاب هذا القرين الطفلي يمكن رؤية كل التناقضات مجتمعة وجميع الأزمنة متداخلة: الطفولة والشيخوخة، الفقر والغنى ، الضحك والبكاء ، البراءة والمشاغبة، والصبح والمساء ، بل الموت والحياة . وذلك لأن القرين الطفلي يمثل في سياق النص آخر محاولات الشاعر العملية للتمسك بأذيال قرينه والقبض عليه في عطائه الشعري وحيويته الإبداعية:

يدعونه صبحاً (أبا ريم)
وأدعوه إذا انهمر المساء

(ابا تراب)

إن اجتماع النقائض كلها في دائرة الشعور دليل على وجود القرين الشعري. لذلك يصبح القرين الطفلي وجهه الآخر الدال على وجوده. وان انسراب هذا القرين (بوجهيه الشعري والطفلي) او موته دليل على موت الشعر في الشاعر. وهذا أمر مرعب ومخيف يجعل الشاعر يخشى من مجئ الغد الذي يخلو من القرين. وهذا ما يعبر عنه الجزء الثالث من نص (القرين) .. هكذا

سيصب لي نهراً من الحب المعتق
ثم يخذلني غداً
وسيغلق الأبواب في وجهي
سيحرمني المدى
ولسوف يكسرني وينثرني
رماداً في الهواء
ولسوف يخلف موعدا
ولسوف ينسى
ثم يذهب كل ما قلنا سدى

ان هذه اللغة الجازمة الأكيدة المسندة بحروف التوكيد والاستقبال وأفعال المضارعة المفتوحة على كل الاحتمالات المجهولة، تساندها بنية إيقاعية تتلاحق فيها قافية واحدة ذات صوت انفجاري مكتوم هو حرف (الدال) ورويّ مفتوح بألف الإطلاق، حالة استثنائية في بنية إيقاع النص كما تم تحليله في القسم الأول من هذه الدراسة. أقول: كل ذلك يعبر عن حالة الخوف عند الشاعر من مفارقة قرينه وابتعاده عنه الى الأبد.

لذلك نجد الجزء الرابع والأخير من نص (القرين) أشبه بحالة رثاء حزين للنفس يقوم بها شاعر يتذكر قرينه الذي فارقه، ويتحسر على أيامه التي كان الشاعر فيها يتقلب بين ملك كسرى ولذائذ قيصر، كما يقول هو نفسه.. هكذا :

رافقته.. فغدوت (كسرى) لحظتي
زاملته.. فغدوت (قيصر) نشوتي
حققت أحلامي الكبار
حلقت في أعلى مدار
تمتد مملكتي الكبيرة من هناك..
من ناطحات الغيم
في مدن (المحيط الأطلسي)
الى أزقة (قندهار)

ولم يكن خلوّ هذا الجزء الأخير من أي بعد فني او صورة شعرية او قفزة خيالية، الا تعبيراً عن واقع الحال الذي صار إليه (الشاعر) بعد ان فقد قرينه أو وقع في دائرة الخوف من مجئ ذلك اليوم واقتراب ذلك الحال.
ولهذا لا يملك الشاعر في كل مرة من غياب قرينه الشعري أو ملهمه، الا التقلب بين حالتي الخوف من عدم عودته والأمل المقترن بانتظار هذه العودة / الحلم:

أحببته فوجدت نفسي خاسرا
ووجدت رأسي حاسرا
الا من الاحلام
تنبت في حقول الانتظار

أترى هل كانت قصيدة (القرين) تعبر عن خوف الشاعر حسن السبع من نضوب تجربته الشعرية وغياب قرينه الشعري ؟ أم تعبر عن خشية الشاعر الإنسان من دخول دائرة الخمسين من العمر وغياب قرين طفولته ؟ أم ان القصيدة تعبر عن أكثر من قرين ؟ولا يسعني في هذا الجزء من مقاربة قصيدة (القرين) للشاعر السبع الا تذكر قصيدة سعد الحميدين (القرينة وقطرات الماء).[7] فإذا كانت (القرينة) عند الشاعر سعد الحميدين لا تخرجها الا (قطرات الماء) وصوت السوط عام 1966م ، وهي قرينة مؤنثة من نوع آخر ، فإن (قرين) حسن السبع المذكر المتسم بالقوة والفحولة من جهة ، والرقة والطفولة من جهة ثانية ، لا يعيده الى مكانه الطبيعي في تكوين الشاعر ووجوده الا قطرات من الشعر يستمطرها منه بعد ثلاثين سنة من تعامل الحميدين الريادي مع قرينته الأنثى . هل هناك أدنى علاقة بين (القرينة) و(القرين) في قصيدتي الشاعرين المتميزين، على الرغم من هذه المسافة الزمنية المشهودة ؟! ربما . على الأقل من الناحية الروحية التي اقتضت في كلتا الحالتين استدعاء كائن ما ورائي لا يمكن استدعاؤه مرتين عن طريق المصادفة ! أما ماعدا ذلك فإن الفارق الفني بين معالجة القرينة والقرين لهو مما يعزوه النقد ضرورة الى الفارق الزمني الكبير الذي فصل فنياً بين القصيدتين، وإن لم يفصل بين الشاعرين المتميزين ولا بين قرينيهما.

ثالثاً – بناء الصورة الشعرية

يستمد البناء التخييلي المتصل بالصورة الشعرية في قصيدة (القرين) تميزه وفرادته قبل كل شئ ، من تكوين شخصية الشاعر حسن السبع ، وأعنى به ذلك التفاعل الخصب بين جانبي الأدب والشعر من جهة والإدارة والفكر والصحافة من جهة ثانية .. الأمر الذي يجعل عدداً كبيراً من النقائض تتجمع في إناء واحد من تكوين الشاعر كالتأمل والتخيل وكالنثر والشعر وكالوضوح والغموض وكالبساطة والعمق وكالسرد والتكثيف.. الى آخر هذه المعادلات الصعبة التي لا يتسنى بسهولة لكل الشعراء الجمع بين أطرافها المتباعدة. انه تكوين مخصوص يجمع بين دراسة التاريخ والأدب والإدارة العامة من جهة وبين كتابة الشعر والمقالة الاجتماعية والأدبية من جهة ثانية. أي انه تكوين حسن السبع وطابعه الشخصي الذي يقوم على الجمع حتى بين الجد والهزل [8]. وهو تكوين وسم طريقته الخاصة في الانفعال ومن ثم تصور العالم والتفكير فيه . " والانفعال الذي هو البوتقة التي تتولد فيها جميع الأشكال في نظر الدكتور نعيم اليافي، يمثل القاعدة التي لا يتناقض فيها الإحساس مع الفكر، وانما يلحم به في مدى الرؤية الكلية ". [9] وهذا ما جعل تكوين الصورة الشعرية لدى حسن السبع خاضعاً دائماً لهذه المعادلة الصعبة بين الفكر والإحساس. فهي لا تقفز من جراء حالة شعورية عابرة او موقف انفعالي سريع، بل هي تخضع الى زمن طويل من التمثل والهضم تلتبس فيه بالفكر والفلسفة والتاريخ والأدب، حتى تتحول الى عاطفة مفكرة ان جاز التعبير. ان المجاز، كما يقول الدكتور اليافي " ليس أداة توهب للشاعر لتصوير العالم، بل هو نفسه العالم يتجلى في صورة شعرية. وهذا ما ذهب إليه ما يكو فسكي وباسترناك حين قررا أن الاستعارة عنصر موجود في العالم وليس نتيجة تفكير في العالم، وعلى الشاعر أن يستخلصه منه لا أن يفرضه عليه. [10]

وحين نعود الى قصيدة (القرين) نجد الشاعر حسن السبع يصنع مخيلة واسعة الأمداء، من شأنها ان تنتج ما يسميه ت.اس. اليوت بالاستعارة الموسعة او الرمز الكلي للقصيدة. ولا شك ان عنوان القصيدة (القرين) يلخص هذه الصورة الكلية ويمهد لها ويكثفها في مفردة (القرين) ذات البعد الأسطوري الغامض والغني بالإيحاءات الغائصة في أعماق الإنسان المظلمة.

وحين تبدأ القصيدة بمحاولة تشخيص ذلك (القرين)، فإنما يريد الشاعر من خلال ذلك ان نتحسس ذلك الكائن الشبحي ونلمسه ونراه ، بل ونتقمصه ونعيش من خلاله على النحو الذي يفعله الشاعر نفسه. وصورة التشخيص هذه مدروسة دراسة دقيقة توجهها حيلة فنية تتكئ على لغة التدرج في التشخيص.

فالشاعر يبدأ عملية التشخيص بتحديد أكثر أعضاء الجسم حركة وخفة وخفاء وتموجاً واضطراباً وتلوناً، وأشدها ارتباطاً بالفكر والدلالة عليه، وأعني به اليد.

وقد أختار الشاعر ان يضع هذه اليد في صيغة التثنية في المقاطع الثلاثة التي استخدمها فيها.. هكذا :

1- بيدين ناحلتين يدفعني
الى ما يشتهي ..
2- بيدين فارغتين الا من ضجيج الحبر
يأخذني لشقته
3- بيدين متعبتين يسكب من رحيق الود

وكان يمكن ان يستخدم الشاعر صيغة الإفراد لليد، وبخاصة أنها تتناسب مع قرينه الشعري الذي عادة ما تكون عملية الكتابة لديه (ضجيج الحبر) بيد واحدة. إلا ان استخدام صيغة التثنية (بيدين) أكثر إمعاناً في فكرة التشخيص وتقمص شخصية القرين والإيحاء بلعبة التثنية وبنية الغياب والحضور منذ أول وهلة. ولا شك ان تكرار مفردة (اليدين) وتقديمها على الفعل والفاعل والمفعول به في الجملة الفعلية في المواضع الثلاثة: (يدفعني، يأخذني، يسكب / يغسلني) يلعب دوراً أساسياً في عملية التشخيص هذه وبنية الغياب والحضور المذكورة، من خلال التأكيد على مسألة التثنية وإعطائها دور الصدارة. وتتأكد المسألة أكثر حين قام الشاعر بإلحاق الصفات الثلاث (ناحلتين، فارغتين، متعبتين) بهاتين اليدين الموصوفتين على نحو ثابت ومتكرر في المقاطع الثلاثة.

وتتجلى لعبة التدرج في التشخيص من خلال الصفات الثلاث التي تم وصف اليدين بها في كل مرة على نحو تجسيدي متصاعد. ففي المرة الأولى (بيدين ناحلتين) لا نكاد نحس او نرى أثر هاتين اليدين من فرط نحولهما وشدة هزالهما. وفي المرة الثانية (بيدين فارغتين) تبدأ الرؤية في الاتساع والوضوح فيتم تحديد شكل اليدين وماتحويانه (فارغتين إلا من ضجيج الحبر). أما في المرة الثالثة (بيدين متعبتين) فإن الإحساس باليدين، بعد رؤيتهما ورؤية ما فيهما، يبدأ في التجسد والانتقال إلينا بحيث نحس بتعب اليدين وهما تقومان بوظيفتهما في الصورة المذكورة. وحين يأتي دور الجملة الفعلية، بعد ذكر اليدين الموصوفتين بصفاتهما الثلاث المتصاعدة، تكون صورة (القرين) الشبحية قد بدأت في التجسد والتشخص، ومن ثم تحول هذا الكائن الهلامي الغائب الى قوة فاعلة وحضور قوي تعبر عنهما الأفعال التي راح الشاعر يسندها الى (القرين) وليس الى يديه.. هكذا:

1- .... يدفعني
الى ما يشتهي..
ويذوب

2- .... يأخذني لشقته
3- .... يسكب من رحيق الود / يدير الرأس / يغسلني
وينفض ما تراكم

ثم تنفتح بنية القصيدة بأكملها، وبخاصة في جزئها الأول، على حركة فعلية نشطة وواضحة يقوم بها ذلك (القرين) بعيداً عن يديه المذكورتين في مطلع القصيدة. وهذا يعني ان عملية التشخيص قد استكملت، وان القوة الناتجة عنها قد تحولت الى قوة فعلية تكتسح بنية القصيدة بأكملها. كما أن وظيفة القرين قد وصلت الى أكثر مستوياتها الفنية والنفسية والفكرية واللغوية عمقاً وتشابكاً وتعقيداً، وهي المتمثلة في حالة التلابس والتقمص بين الشاعر وقرينه.

ان عملية التشخيص لذلك القرين الطيفي لا تنتهي الا بتقمصه الشاعر وتوحده به وتحوله إليه. لذلك نجد الشاعر حسن السبع هنا يتطلع الى حالة التقمص هذه وينجزها عن طريق عملية التشخيص الصاعدة بخطواتها المذكورة سابقاً. فالشاعر لا يرى في القرين شكلاً من أشكال الخرافة المتخلفة على النحو الذي نظر إليه الشاعر سعد الحميدين قبل ثلاثين عاماً في قصيدته عن (القرينة وقطرات الماء). ففي حالة الحميدين كانت الرغبة في التخلص من القرينة هي المسيطرة على الرؤية الشعرية في قصيدته، لأن (القرينة) كانت صورة للتخلص الاجتماعي على النحو الذي توجزه خاتمة قصيدة الحميدين.هكذا:

قيل أين الرجل (...) دجَّال الزمان ؟
أينه.. أين المشعوذ ؟
والمخادع ؟
قد مضى بالدرب
لم يترك سوى السوط اللعين
وبقايا من ترانيم عتيقة ..

في حين نجد ان حسن السبع يتبنى فكرة (القرين) ويتقمصها ويقوم بتشخيصها كما لا حظنا. بل نجده يحول القرين الى أكثر من صورة مطابقة إليه في مراحل مختلفة من حياته.

ان القرين قد تحول في قصيدة السبع الى نموذج أعلى يتوق الشاعر الى تجسيده وتشخيص صورته على نحو إنساني أمثل:

يحلم ان يهندس عالماً
متعدداً.. متناغماً

تزهو به المدن الجميلة
في الزمان – الانهيار
وفي المكان ــ الانكسار

كما يعترف الشاعر في ختام قصيدته بمنتهى ما وصل إليه من شعور بالنشوة في مرافقته ومزاملته لقرينه.. هكذا:

رافقته.. فغدوت (كسرى) لحظتي
زاملته.. فغدوت (قيصر) نشوتي
حققت أحلامي الكبار
حلَّقتُ في أعلى مدار

ولا ينبغي انْ ُيفهم من تبني الشاعر حسن السبع لفكرة القرين بعد ثلاثين سنة من رفض زميله الشاعر سعد الحميدين لها، باعتبارها صورة من صور التخلف الاجتماعي، أن واقعنا الشعري والفكري والاجتماعي صار الى مزيد من التخلف والتراجع. بل العكس هو الصحيح. فالذي كان يرفضه الحميدين قبل ثلاثين عاماً هو التعامل اللا إنساني مع ظاهرة إنسانية يساء فهمها ومعالجتها من خلال الشعوذة والدجل. وهما سلوك يتسم بالقسوة التي تمزق كيان الإنسان الواحد الى ذات وقرين، وتحاول إبعاد الذات المتخيلة أو الموهومة عن الذات الحقيقية أو النفس. وهذا ما أدركه الشاعر الحديث حين نظر الى الواقع والمتخيل باعتبارهما وجهين لصورة واحدة، على النحو الذي نظر حسن السبع الى قرينه باعتباره صورة له شاعراً وطفلاً. وهنا بالذات تلتقي الرؤية الشعرية عند كل من الشاعرين السبع والحميدين، باعتبار ان القرين حالة شديدة من الشفافية الخاصة لا ينبغي النظر إليها من الخارج أو استغلالها في إطار من الشعوذة والدجل. وهذا ما فعله الرجل الوقور، عكس المشعوذ، حين تعامل مع الرجل الذي سكنته القرينة في قصيدة الحميدين:

فأتى رجل وقور.. بزكيبة
أطعم الجاثي.. بما لذ وطاب
فإذا الملقى ينادي:
لم أذق طعم الرغيف
منذ يومين وأكثر
عاش من جاد وأنقذ.

ان ثلاثين عاماً من التطور في المجتمع والثقافة والشعر، قد قادت الى تطور الرؤية الشعرية فيما يتصل بالقرين الى صورة عميقة ناضجة على مستويات الفكر والشعر والجمال . وهذا بالضبط ما يؤشره الفارق الزمني والفني الكبير بين قصيدتي الشاعرين السبع والحميدين.

وعملية التشخيص المتدرجة التي تمت الإشارة الى خطواتها فيما يتصل بقرين حسن السبع تعكس حقيقة التطور الذي بلغته الرؤية الشعرية والتعبير عنها بلغة شعرية تحكمها المخيلة النشطة والتصوير الفني الخصب. ولا شك في ان الطريقة البنائية التي يقوم بها حسن السبع عند تكوين صوره الشعرية تعبر خير تعبير عن هذه الحقيقة. فالسبع نادراً ما يلجأ الى الصور البلاغية المباشرة من أمثال:

ـــ طلقت السكينة والوقار
ـــ ضجيج الحبر
ـــ طعم النهار
ـــ رحيق الورد
ـــ يدير الرأس
ـــ ينفض ما تراكم في ضميري من غبار
ـــ ينتعل التسكع والحجار
ـــ ينادم الأوراق والكلمات
ـــ ضحك المشيب
ـــ تقمص الفوضى
ـــ سيصب لي نهراً من الحب المعتَّق
ـــ الأحلام تنبت في حقول الانتظار

وعلى الرغم من أن هذه تمثل حصراً تقريبياً لجدول الصور البلاغية المباشرة الواردة في قصيدة (القرين) ، فإن القصيدة برمتها تمثل حالة تخييلية كبرى أو صورة استعارية موسعة، استطاعت بحيويتها تذويب هذه الفلذات التصويرية المتناثرة في جسدها العام وتحويلها الى حالتها التخييلية الخاصة . بل ان عدداً من هذه الصور البلاغية مثل (ضحك المشيب) و (طلقت السكينة) قد تحَّول من سماته التقليدية وتخلى عن صفاته المألوفة الى سمات وصفات تصويرية جديدة من جراء ما سقط عليه من صفات شعرية مبتكرة. فمثلاً نجد صورة (ضحك المشيب) على هذا النحو الابداعي الطريف في الصورة التالية :

ضحك المشيب
برآس ذا الطفل المشاغب
منذ أخفق في (القواعد) و (الحساب)

فالمقطع لا يحوي أية صورة بلاغية غير تلك الاستعارة التقليدية المألوفة (ضحك المشيب) وما عدا ذلك فهو كلام عادي عن ذلك الطفل المشاغب الذي كان منذ صغره يخفق في مادتي القواعد والحساب. الا ان المفارقة الحادة والصارخة بين واقع الطفل الخارجي ومخيلته او تكوينه الداخلي ، هي ما تجعل لتلك الصورة البلاغية التقليدية فرادة خاصة ، بحيث أصبح الفشل الخارجي (العلمي) سبباً

وبرهاناً على الغنى او النجاح الداخلي. وهذا ما جعل ضحك المشيب حالة إيجابية محببة ومرغوبة، على عكس ما هي عليه في تراث الشعر العربي، حسبما يتضح من قول الشاعر القديم (ضحك المشيب برأسه حتى بكى) حيث يتضح المعنى السلبي الملازم للعبارة. أما " ضحك المشيب " هنا ففيه نضج مبكر وامتلاء غريزي بحب الحرية وجموح المخيلة عند ذلك الطفل منذ صغره. وفيه من ثم بغض وكره لجميع أنواع (القواعد) التي تقيده بأغلالها وجميع أنواع (الحساب) التي تبعده عن فضاء الاحتمالات ومعانقة المجهول والمغامرة. الأمر الذي جعل عملية (الإخفاق) في مادتي (القواعد) و(الحساب) نوعاً من التمرد على قوانين الواقع و (تقمصاً للفوضى) كما تقول الصورة اللاحقة في القصيدة. وهذا ما جعل العبارة التقليدية (ضحك المشيب) صورة إيجابية حية، نظراً لاقترانها بصورة الطفل المتمرد، وهي دليل مبكر على شاعريته وتفجر رؤاه.

لذلك فإن هذه الصورة وأمثالها من الصور الشعرية المباشرة (تقليدية كانت أم جديدة) مما تمت الإشارة إليه وحصره في فضاءات القصيدة الواسعة، تمثل بندرتها تلك مفاتيح واضحة لمساحات شاسعة من الصور التي لا تبين، بل تبدو كلاماً عادياً لا يخلو غالباً من النثرية. ومن أبرز الأمثلة على ذلك هذا المقطع الجميل من القصيدة:

يدعونه صبحاً (أباريم)
وأدعوه إذا انهمر المساء
(أبا تراب)
فتردد الحارات والشرفات
في (الدمام) أغنية المساء
" أبا تراب.. أبا تراب "

ففي هذا المقطع لا نعثر على صورة مباشرة في قوله (انهمر المساء) و(أغنية المساء). ولأن المقطع مكون من زمنين هما المساء والصباح، فإن الحساسية الشعرية الظاهرة تنحاز الى زمن المساء على حساب الزمن الآخر، الذي يخلو من التصوير الشعري فيما يبدو للوهلة الأولى. ولكن الزمنين كليهما يرتبطان بكنيتي الشاعر أو قرينه/الطفل الملازمتين له والتي يطلق إحداها على نفسه (صباحاً) وهي (أبوريم) ، ويطلق الآخرون الأخرى عليه (مساء) وهي كنية (أبي تراب). وهما كنيتان متكافئتان تتجاذبان حياة الشاعر كلها منذ ان كان طفلاً مشاغباً برأسه (ضحك المشيب). لذلك نجده يقول معترفاً بذلك التجاذب المتكافئ :

لم يخطئوا يوماً بكنيته
وما فارقتُ أسباب الصواب

وهذا الاعتراف الذي يسبق المقطع المذكور ويمهد إليه هو ما جعل الزمنين (الصباح والمساء) والكنيتين (أباريم و أباتراب) كما جعل الشاعر والآخرين، قوتين متجاذبتين لا تبغي إحداهما على الأخرى في إطار رؤية الشاعر على الأقل: الأولى تمثل الحياة وضحكها الأول البرئ، والثانية تمثل المشيب والموت وانتهاء الحياة. وهما في إطار رؤية الشاعر قوتان متماهيتان غير منفصلتين كما رأينا من صورة (ضحك المشيب برأس ذا الطفل). لذلك لا نجد أي تفريق في المقطع السابق بين ما يطلق الشاعر على نفسه وما يطلق عليه الآخرون، ولا بين المساء والصباح، ولابين أبي ريم وابي تراب. ففي قلب الشاعر، ومن ثم في قلب الشعر، يصعب او يستحيل فك الرؤى المتشابكة والأزمنة المتعاكسة والقوى المتماهية. ولعل أحد الأسباب التي تكمن وراء لا منطقية التركيب الفني، كما يرى الدكتور نعيم اليافي، "انه في جوهره يمثل عملية المقارنة غير المعقولة التي هي أثر من آثار الفترة البدائية حيث كان الانسان ينسب أو يبادل بين الكائنات الحية وغير الحية كثيراً من الخصائص والصفات، وعلى هذا نستطيع ان نقول عن المجاز انه ليس سوى أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز ومازالت تحمل أهم ميزاتها، أعنى لا منطقيتها." (11)

ومن هذا المنطلق لا مناص من اتخاذ عبارة تصويرية موجزة مثل (ينهمر المساء أو (أغنية المساء) مفتاحاً حقيقياً لمجمل مساحة المقطع السابق، بحيث نجد الأغنية تتضمن معنى الصباح وحركة الريم وصوت المرأة وانطلاقة الحياة، مثلما يتضمن انهمار المساء حركة التراب وهي تنهال على جسد الحياة بعد موتها. لذلك نجد زمن المساء مسكوناً بزمن الصباح الذي يتفاعل في ذاكرته، مثلما هو التراب عنصر مسكون بالموت والحياة معاً حين ينهمر المساء وحين يغني.

وخلاصة القول في مسألة الصورة الشعرية ان هذه المناطق التخييلية المباشرة في فضاءات القصيدة تقوم بدور الذي يخفي تحته مساحات من التخيل شاسعة لا تظهر إلا من خلال هذه المفاتيح الصغيرة المباشرة. وبذلك يكون قانون الحضور والغياب مازال متحكماً في بنية قصيدة (القرين) على مستوى الصورة الشعرية مثلما هو متحكم فيها على مختلف المستويات الأخرى كالمستوى الإيقاعي والتراكيب اللغوية، مما تمت مقاربته وتحليله في قصيدة (القرين) للشاعر حسن السبع.

الهوامش والمراجع

1- القصيدة بعنوان (القرين) وهي منشورة في مجموعة الشاعر الثانية (حديقة الزمن الآتي) الصادرة طبعتها الأولى عن دار الكنوز الأدبية في بيروت عام 1999م .
2- راجع مثلاً الجزء الثاني من كتاب (السكون المتحرك) وهو الجزء الخاص ببنية اللغة. منشورات الاتحاد العام للكتاب والأدباء،الامارات العربية المتحدة، ط1، عام 1994م.
3- أنظر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تأليف أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر ، ترجمة منذر عياشي ، منشورات جامعة البحرين ط1، البحرين 2003م . ص 116.
4- ولد الشاعر حسن ابراهيم السبع في سيهات بالمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية . وحصل على بكالوريوس الآداب (تاريخ) عام 1972 من السعودية، ودبلوم العلوم البريدية والمالية من فرنسا عام 1978 ، ثم ماجستير في الإدارة العامة من الولايات المتحدة الأمريكية عام 1984، ويشغل الأن وظيفة مساعد مدير عام بريد المنطقة الشرقية بالمملكة.
راجع ترجمة الشاعر المنشورة على ظهر مجموعته (ركلات ترجيح) ، ط ، المملكة العربية السعودية 2003م. إصدار نادي المنطقة الشرقية الأدبي.

5- تعني ظاهرة الهم الابداعي ان يتحول الأداء الفني واللغوي الى موضوع للكتابة. لمزيد من التوسع يمكن مراجعة كتابنا (السكون المتحرك) الجزء الثاني ص 448.
6- يوري لوتمان : مداخل الشعر ، سلسلة آفاق الترجمة ، ص 97.
7- عنوان قصيدة سعد الحميدين هو (القرنية وقطرات الماء) والشاعر أحد رواد الشعر الحديث في السعودية. أنظر مجموعته الشعرية الموسومة (عندما يورق الندم).
8- ان احد مظاهر التعبير عن هذا الجمع بين جد الشعر وهزل موضوعاته يتمثل في آخر إصدارات الشاعر وهو مجموعة بعنوان (ركلات ترجحية) صدرت عام 2003 عن نادي المنطقة الشرقية الأدبي بالمملكة .
9- نعيم اليافي : مقدمة في دراسة الصورة الفنية ، ص 115.
10- نفسه ، ص 114.
11- نفسه ، ص 115.

النص الشعري

القرين

بيدين ناحلتين يدفعني
إلى ما يشتهي ..
ويذوبُ إن فارقتُ عاداتي الرتيبةَ
وابتدأتُ اليوم بالفوضى
وطلَّقتُ السكينةَ والوقار.
بيدينِ فارغتينِ إلا من ضجيج الحبرِ
يأخذني لشقَّته التي لصباحها لونُ المساء
ولليلها طعمُ النهار
بيدينِ متعبتينِ يسكبُ من رحيقِ الودّ
في كرم يديرُ الرأسَ .. يغسلني
وينفضُ ما تراكم في ضميري من غبار
متقلبُ الأطوارِ والغاياتِ
مثلُ البحر يمنحني اللآلىء عندما يرضى
وحين يثور ُيسكنني التشرّد والدوار
متلاطُم الأمواج
ليس له قرار ..
سيقارب الخمسينَ .. لكن لم يزل
طفلاً غريراً ُمترِباً
يقتات سردیناً .. وينتعل التسكُّعَ
والحجار
وينادم الأوراقَ والكلماتِ
يحلمُ أن يهندس عالماً
متعدداً متناغماً
تزهو به المدنُ الجميلةُ
في الزمان / الإنهيار
وفي المكان / الإنكسار
ضحك المشيبُ
برأس ذا الطفلِ المشاغبِ
منذ أخفق في (القواعد) و(الحساب)
وتقمَّصَ الفوضى

وأوغلَ في دروبٍ من سراب
لم يخطئوا يوما بكُنيته وما
فارقتُ أسباب الصواب
يدعونه صبحاً (أبا ريمٍ)

وأدعوه إذا انهمر المساءُ
(أبا تراب)
فتردد الحاراتُ والشرفاتُ
في (الدمّام) أغنية المساء:
" أبا تراب .. أبا تراب ! "
سيصبُّ لي نهراً من الحبِ المعتَّقِ
ثم يخذلني غدا
وسيغلقُ الأبوابَ في وجهي
سيحرمني المدى
ولسوفَ يكسرني وينثرني
رماداً في الهواء
ولسوف يخلفُ موعدا
ولسوف ينسى
ثم يذهب كلُّ ما قلنا سدى!
رافقتهُ .. فغدوتُ (كسرى) لحظتي
زاملته .. فغدوت (قيصر) نشوتي
حقَّقتُ أحلامي الكبار
حلقتُ في أعلى مدار
تمتد مملكتي الكبيرةُ من هناك ..
من ناطحات الغيمِ
في مدن (المحيط الأطلسيِّ)
إلى أزقة (قندهار)
أحببته فوجدتُ نفسي خاسراً
ووجدتُ رأسي حاسراً
إلا من الأحلام تنبتُ في حقولِ الإنتظار!