الإبداع الشعري
الفعل المقترف والتأويل المشروط

أ.د. حبيب مونسي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
سيدي بلعباس

تـــقـــديـــم :

قد لا يحسن المبدع التحدث عن المسار الذي سلكه الأثر الإبداعي للخروج في شكله النهائي أثرا مكتملا. ذلك أن المبدع من أسوء الشهود في قضية الآثار الفنية نشأة وميلادا، حتى وإن كانت شهاداتهم، تسعى جاهدة إلى تقديم صورة صادقة عمّا يعتور الأثر الفني منذ اختماره فكرة في خلد صاحبه، إلى تجسّده وجودا مكتملا بين يدي القارئ. لأن استقراء مثل هذه الشهادات يكشف عن فجوات في الصيرورة الإبداعية، تتخطاها الملاحظة الشاخصة الواعية، ولا تلامس فيها إلا المظهر الخارجي الناجز، وتغفل عن جملة المتحكمات الخفية التي تتسرب في غياب العملية الإبداعية، والتي تنفتح على جملة من العلاقات الخفية بين عناصر مختلفة، لا يشكل فيها الذاتي إلاّ طرفا ضئيلا لا يمكن الاعتداد به، ولا الاعتماد عليه مؤشرا على الشكل المنتهي.

لقد حاول "ستيفان زفيغ" "STEFAN ZWEIG"[1] منذ أربعينيات القرن الماضي، رصد مثل هذه الشهادات في فصل له بعنوان"سر العملية الإبداعية" ضمن كتابه "الرسائل الأخيرة" "MESSAGES DERNIERS" ناهجا سبيلا عكسيا للكشف عن خطوات العملية الإبداعية، معتمدا على منهج علم الإجرام في الانطلاق من الشاهد إلى الغائب. محاولا إعادة تركيب العملية الإبداعية، انطلاقا من الأثر نفسه، مرورا بالمسودات التي خلفها الفنانون في ميادين عامة : رسما، وموسيقى، وشعرا، ورواية.. على اعتبار أنها الأثر الشاهد على فعل مقترف من قبل، يحاول الوصول إلى الخطوات المعلنة، وغير المعلنة فيه. محاولة منه رسم الخطاطة التي تسلكها العملية الإبداعية، من لدن كونها فكرة غامضة تختمر في خلد الفنان، ثم تخلقها شكلا غير محدد المعالم والحدود، إلى المحاولات المتكررة التي يعانيها الفنان في إخراجها على هذه الصورة بدل تلك من الأشكال المحتملة. وينتهي "ستيفان زفيغ" أخيرا إلى أن شهادات الفنانين عن أعمالهم، هي أكثر الشهادات تضليلا للباحث المنقب، ذلك لكون جزء مهم من العملية الإبداعية يقع في غفلة الوعي. وأن الآثار المنتهية نفسها، لا تعبر بصدق، ولا تكشف عن حقيقة الخطوات التي سلكتها العملية الإبداعية. فالصورة المنتهية حقيقة أخري في تاريخ العملية نفسها.

1- الوعي وشاعرية الغياب:

عندما نستعمل هذا النعت "غفلة الوعي" لا نريد منه ما يراه علماء النفس من غياب مطلق للحس، والشعور، والوعي، وإنما نشير إلى عملية تسرب خفي، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، غير أنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها

أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من مراحل حياته. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع.

وعندما نستعمل اصطلاح "الظرف" لا نريد منه ما يراه علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والتاريخ.. بل نجنح به صوب ما اعتقدته الشخصانية في تحديدها للفرد. ذلك أن هذه الأخيرة اعتمدت في تصورها للشخص/الذات، مسلكا يختلف عن الصورة القارة التي عرفتها الفلسفات من قبل في تعريفها للشخصية. وكان على الشخصانية أن ترى في الفرد جملة تحققاته الشخصية. ومعنى ذلك أن الشخصية ظرف يكتنف الذات حينا من الدهر، يمثل نوعا نوعيا من الوعي يقع بين أفقين. فإن تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتضن الوعي الجديد، فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى. وإذا هي دخلت ظرفها الجديد فقد تغيرت شروط إبداعها جملة.. واستتبع ذلك فيها ومنها تلون الأداة الفنية، وتبدل استطاعاتها الإبداعية.. ومنه كان الحكم عليها، أو لها في ظرف من ظروفها المتعددة، واستبقاء هذا الحكم، أو سحبه على باقي ظروفها الأخرى إجحاف في حقها، وظلم لتنوعها، وقتل لخصائصها، وتجميد لإمكانية التجدد والاستمرارية فيها.

فإن قلنا عن فنان أنه رومانسي لأننا قرأنا بعض شعره في ظرف كان الغالب على شعره فيه روح من الرومانسية، فإننا قد حكمنا عليه حكما تأبيديا يصرف الناس عن التنوع الذي قد شهده شعره في المراحل التالية.

والأخطر من ذلك أن الشخصانية، وهي تعدد شخصية الواحد، سيرا وراء التوالي الزمني، تمعن في الاعتقاد بالتجاور والترادف، وتقر بوجود شخصيات متراكبة للذات الواحدة في الظرف الواحد. وقد وجد هذا الفهم عند "د. هـ. لورنس" "D.H.Lawrence" و"بيراندييللو "Pirandello" تعبيره الفصيح. قال "لورنس" رادا على دعاة الكمال الإنجليز، من خلال حركتهم المسماة " perfectibility" : «أي كمال هذا الذي يدعون إليه؟ أهو كمال الإنسان ؟ أي إنسان يقصدون؟ إنني لست رجلا واحدا كما يتوهمون! إنني عدة رجال في هيئة رجل واحد! لأي منهم تريدون له الكمال؟»[2]. أو ما قاله "بيرندللو" مخاطبا قارئه :«.. أجل فكر في ذلك مليا.. لقد كنت شخصا آخر قبل هذه اللحظة بدقيقة، ليس شخصا آخر وحسب، بل مائة شخص آخر..»[3]. وفي اعتراف الرجلين بيان لتجاور الشخصيات في الظرف الواحد، وكأن تجلي الشخصية الواحدة وهيمنتها على الشخصيات الأخرى مرهون بالمصلحة الآنية التي يتوقف عليها الظهور بهذا الوجه بدل ذاك. والفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أن هذه الأقنعة لا تفقد فعاليتها كلية، بل تظل في حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي.

ربما بدت هذه الصورة غير واضحة ونحن نجريها في الحقل الأدبي، بعيدا عن المطارحة الفلسفية، ولكنها- وإن حملت بعض سمات التطرف والشذوذ- أفضل طريقة لرصد التوترات التي تسكن المبدع أثناء عملية الإبداع، والتي يمكن الركون إليها في رصد التوترات التي تنتاب الكتابة فتضفي عليها طابعها الخاص.

ويحق لنا أن نلطف من غلواء هذه النظرة حين نجعل تعريف المبدع في هذا الشكل الرياضي من الكتابة، فنقول: إنه (الفنان+ الشاب أو الكهل + الذكر أو الأنثى + المريض أو المعافى + الشقي أو السعيد + المحافظ أو الليبرالي + المتدين أو المتسيس..). فإذا كان اهتمام الأدب ينصب على السمة الأولى أصالة، فإن إهمال السمات الأخرى سيضعف القراءة الواعية العميقة، ويجعلها قراءة تحتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت الجسيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه.

إن القراءة وهي تفتح على نفسها هذا الحقل الفسيح المعقد، لا تحاول استكتاب ما سجلته المناهج النقدية القديمة التي رامت ملامسة بعض هذه الجوانب في سعيها لتحقيق نظرتها المعرفية في النص الأدبي، ومن خلال ارتباطها ببعض إنجازات العلوم الإنسانية المتاخمة للأدب. ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثناء سريان العملية الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقا للأثر الإبداعي أولا، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تمّ لها ذلك، استطاعت أن تعدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار.

إن فكرة الانتشار التي نجزيها الساعة في خضم القراءة، تجعل هذه الأخيرة مغايرة للنقد ومبتغاه التقليدي. إذ ليس من شأنها الحكم، ولا هو من ديدنها، بل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إن الانتشار فعالية أخرى اكتسبتها القراءة من قدرة القارئ.. من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودربته الفنية، ومعاشرته النصوصية.

وكلما كان القارئ متمرسا، واعيا بأسباب الإبداع، مدركا لإكراهاته المختلفة، عالما بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النص. ذلك ما نجده عند "سارتر" "Sartre" حين رأى في القراءة خذروفا عجيبا لا وجود له إلاّ في الحركة.[4] والمقصود بالحركة ما أشرنا إليه بمصطلح الانتشار[5].

قد يسهل علينا إدراك حقيقة الذات المبدعة إذا اعتبرنا الغياب، ذلك العمق السحيق الذي يشكل جملة الامتدادات التي تتشجر الذات من خلالها لتبلغ مجموع الجسيمات التي عددناها في الكتابة الرياضية، التي استعرناها لخط التعريف السابق، والتي تكوّن في اجتماعها حقيقة الفنان النفسية والاجتماعية، والفكرية، والسياسية، والمعتقداتية.. وما شئنا من امتدادات أخرى.

فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتداد، لأنه أديم مسطح، ورقي.. أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الذي تحجب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وسطه. فإذا استطعنا أن نتخطى الوجه الأملس البارد.. أن نغوص فيه قليلا، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة.

إننا نزعم الساعة أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص، وأملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة. هذه الآثار عديدة لا يمكن حصرها في عينات مذكورة محدودة. ولكن عبقرية القراءة، وكفاءة القارئ يوقفانه على الخاص منها، الذي في إمكانه الإفصاح عن حقيقة النص في جملته.

2- الغياب وترددات الصوت:

ولنا أن نبدأ بمثال بسيط يوضح ما نرمي إليه من أمر الآثار، وما نرجوه من فعاليتها في الإنباء عن التوترات التي تسكن النص، وتفتح نافذة الغياب فيه. قال "يوسف غضوب" :

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات.

كان النقد القديم لا يجد في مثل هذا الشعر سوى ذلك الروح الرومانسي الذي يستعير عناصر الطبيعة للتعبير عما يختلج في أعماق النفس من حزن وأسى. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو تجاهلها، بل هي صلب المعنى الذي من أجله أنشئ البيت الشعري. بيد أن سطح البيت يحتفظ بآثار، تعطي لهذه الحالة النفسية توترا يسلك في ذات الشاعر سبلا لا يمليها الوعي المبدع أصالة، وإنما هي تسربات تنطلق من التشجّر الذي تحدثنا عنه من قبل.

وإذا فككنا البيت إلى مكوناته الصوتية، أمكننا إحصاء الآثار التالية: (حرف الراء:7، حرف الثاء:4، حرف النون:3، حرف التاء: 3) ومن الملفت للانتباه أن الهيمنة الصوتية في هذا البيت لحرف الراء، ثم الثاء، ثم النون والتاء. والراء حرف تكراري ما دخل في كلمة إلا وأكسبها سمة المعاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله. وكأن الباعث على ترداد هذا الحرف في هذا البيت عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة. وإنما هو تسرب يأتيه من ناحية أخرى. قد يعلمها ولكنها ليست حاضرة في خلده أثناء العملية الإبداعية. إنه صوت يجعل الشاعر وكأنه يحاول لملمة شعثه، يكرر

فعلته، وكأن ما يتصل به من شؤون لا يقع في متناول يده، منظما جاهزا، وإنما هو أشتات متفرقات.

والذي يحملنا على هذا الاعتقاد أن الصوت الثاني في مسألة التوتر، هو حرف الثاء. وهو من الحروف الرخوة المهموسة الضعيفة التي يجري فيها الصوت، ويتفشى، وينتشر مبعثرا على طرف اللسان. وإذا جمعنا بين المعاني الحافة التي يشيعها حرف الراء- الذي هو في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنه الرجل الضعيف، وأنه زبد البحر أيضا-[6] وما نستشفه من حرف الثاء من معاني البعثرة والانتشار. أمكننا إلحاق هذه الصفات بالمبدع، لنرى فيه الرجل الكهل الذي بدأت وطأة الحياة تفعل فيه فعلها، فكرا وجسدا.

وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومانسية المعهودة. أما تساوي الشدة والرخاوة بين حرفي النون والتاء، وتساويهما الترددي يكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة. وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلمّ بها من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء.

ومن عبقرية اللغة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد. وإذا تأملنا كلمة "العبرات" أوحى لنا جمعها بالتكرر، والاستمرارية، والاسترسال، لوجود حرف الراء فيها أولا، ولمعنى العبور ثانيا. أنها تدر

دوما كما تدر البقرة الحلوب.. والتاء عند "الخليل" هي -فعلا- البقرة التي تحلب دائما، واستشهد بقول "مهلهل:

أبي فراس الهيجاء في كل حومة وجدك عبد يحلب التاء دائما.[7]

وحرف التاء الشديد المهموس، فيه من الإصرار والعطاء والتجدد، ما يقابل حرف النون الرخو الأنفموي الباكي. الأمر الذي يوحي بوجود محاولات يائسة للتوازي الذي يكابده الشاعر في حياته الخاصة، قبل أن يكابده في ميدان الإبداع.

3- التوتر الداخلي وفعالية الهيمنة :

يرى علماء فقه اللغة أن إثبات القيم التعبيرية للصوت البسيط، وهو حرف:«واحد في كلمة كإثبات هذه القيمة نفسها للصوت المركب.»[8] وكأن الصوت المفرد الذي استقل بدلالة معينة على النحو الذي رأينا من قبل، يدخل في علاقات تركيبية مع غيره من الأصوات ليشكل نسقا دلاليا جديدا يكتنفه اللفظ، الذي يكتنز الطاقة التعبيرية، التي تتوافق مع التوترات النفسية، التي تتوثب من الصنيع الفني، في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النص.

غير أن الحديث عن اللفظ صوتا ودلالة، يجعلنا نلتفت إلى بعض الحقائق المسجلة عند النقاد والأدباء، الذين يجدون في اللفظ من المميزات ما يرفعه عن الاهتمام اللغوي الصرف، إلى مجال المعنى. إذ ليس يخفى: «أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته، إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدا، أو غنة، أو لينا، أو شدة. وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها.»[9]. وما دام الحديث

عن الانفعال يتصل بكيفية تأليف الحروف وتجانسها من جهة، وبكيفية إخراجها إنشادا: مدا، وشدة، ولينا، وغنة، فإن المسألة تتجاوز حدود النظرة القائمة على التدبر الصوتي وحده. بل تلامس مجالا تتحسسه الأسلوبيات القديمة والحديثة، في بحثها عن بؤر الدلالة التي تكتنز من الطاقات التعبيرية ما يجعلها منافذ للتوغل إلى عمق النص الشعري. وكأن لكل نص من المداخل ما يستتر تحت غطاء من الأساليب التي تجد مقوماتها إما في الصوت المفرد، أو اللفظ المتردد المهيمن، أو التكرار الذي يعيد ـفيما يشبه الطرق العنيفـ عبارة بعينها.

يجد "جاكوبسون" أنه بإمكاننا تعريف:«الهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي، لأنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية.»[10]. والهيمنة هي الحركة الطاغية التي تصنع توترها الخاص الذي يشد إليه جميع التوترات التي تنطلق جيئة وذهابا في عمق النص، مرتفعة من غيابات الغياب إلى الحضور الشاخص، أو نازلة منه إلى العتمات التي تتلفع بالغموض والاضطراب. والقراءة الأولية للنص، والتي من شأنها أن تتصنت إلى حفيف كلماته، يمكنها بيسر التعرف عليها في مظاهرها البيِّنة تكرارا، وتواترا، وترددا. كما أن مفهوم الهيمنة قد يمتد خارج النص ليتحول إلى :«أداة إجرائية يمكن أن تستغل في مقاربة عصر كامل من التقاليد الفنية، أو تيار معين في هذا العصر. بل إنها صالحة لبناء شعرية تاريخية ترصد التغيرات التي تحصل بين عناصر العمل الفني خلال العصور.»[11] غير أن هذا الامتداد يلتفت إلى القيم المهيمنة على مستوى القيم الجمالية التي يحتفل بها الأسلوب، وإلى ما يصاحب العمليات الإبداعية من مرتكزات جمالية تأخذ سلطة القيم المديرة للفن في عمومه.

إننا ونحن نجري الهيمنة على صعيد النص الواحد، نريد منها التوقف عند الظاهرة الملفتة تركيبا وبناء، والتي تُحدث في النص من الضجيج ما يجعلها بؤرة دلالية تلتفت إليها القراءة متسائلة عن أسباب تواترها على ذلك النحو دون غيره من الهيئات. وليس يسعفنا في تعريفها في هذا الفصل غير معالجتها من خلال النماذج المختارة التي تتخير أشكالها ابتداء من اللفظ المفرد، إلى العبارة، إلى الأسلوب..

4- الاستحضار المكاني وترددات اللفظ:

يرى "علي البطل" أن التكرار في حد ذاته وسيلة :«من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري»[12]. وإذا كنا نقبل بلفظ التكرار في هذا الموقف الخاص بالتعاويذ والأدعية، فإننا قد لا نقبل به في الصنيع الشعري. ذلك أن التكرار يحمل في موروثه الأسلوبي نقيصة العي التي تجبر المتحدث والكاتب على أن يكرر ألفاظا بعينها. ومن ثم فإن عدم قبولنا لهذا اللفظ، يفرض علينا تبني مصطلح "التردد" "FREQUENCE" ما دمنا لا نرى في البناء الشعري الذي يعتمد (تكرار) لفظ معين، أنه يسعى إليه من منطق التكرار وحسب، وإنما التردد الذي تعرفه الألفاظ، يجعل اللفظة في كل حال من أحوالها لفظة جديدة، مختلفة عن أختها التي تشبهها حروفا، وأصواتا، وبناء صرفيا. ذلك لأن حيوية التردد وديناميكيته تستمدان دائما: «من عنصري التوقع والمفاجأة»[13] توقعا يشدنا إلى تواردها في مقاطع من النص، ومفاجأة وجودها في البيت الواحد وقد بسطت عليه هيمنتها الكلية.

غير أننا ونحن نلمح فيها هذا الملمح، لا نرى فيها اللفظة المكررة التي عرفناها من قبل، بل صوتا جديدا ينفتح على معنى بكر ليس لنا به

عهد من قبل. أو أنها تتعمد الطرق المتوالي الذي من شأنه أن يحدث فينا من الدوار الذي يطوح بنا في متاهات الدلالة المتجددة.

لقد كانت كلمة "الغضا" في قصيدة "مالك بن الريب" وهي تتردد ست مرات في ثلاثة أبيات تشكل مطلع القصيدة، أمرا ملفتا شديد الهيمنة، عنيف الطرق. وكأنه يريد أن يتميز عن باقي المفردات بما له من حضور طاغي، يجعل الالتفات إليه أمرا حتميا لدى كل قراءة. قال "مال بن الريب" :

ألا ليـــت شعري هل أبيتن ليلـــة بجنب **الغضا** أجزي القلاص النواجيا

فليت **الغضا** لم يقطع الركب عرضه وليت **الغضا** ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل **الغضا** لو دنا **الغضا** مزار، ولكن **الغضا** ليس دانيـــا

تقدم المناسبة التي تحملها الرواية التاريخية، قصة مواجهة الذات الشاعرة للموت بعيدا عن الأهل، مختصرة المأساة في الكلمات التالية: «ذهب في صحبة سعيد بن عثمان بن عفان، حينما سار بجنده في طريق فارس، حتى أناخ الركب في بعض المنازل، نزل مالك للقيلولة، ولما هموا بالرحيل أراد أن يلبس خفه، فلسعته أفعى كانت قد اندست فيه. فلما أحس بالموت أنشأ يرثي نفسه.»[14]. وكأن المناسبة وهي تقدم السياق على هذا النحو تريد أن تخبرنا بالمهم في الذي حصل، تاركة لنا تخيل الجو العام الذي ستعمل القصيدة على رفعه فنيا إلى المتلقي. وصنيع المناسبة على هذا النحو مهم في تلقي القصيدة، وتوجيه القراءة، وفتح أبواب المنافذ فيها.

فإذا عدنا إلى العادات العربية المتوارثة في الرثاء الذي يتولاه الأهل والأصحاب والأقارب، وكثير من الزوجات، علمنا الفراغ الذي يحس

به الشاعر في هذه اللحظات الحرجة.. إنه يفتقد إلى الباكي.. إلى الراثي.. إنه يفتقد إلى امتداده الاجتماعي الذي يعدد محاسنة، ويذكر مقامه بين الأقران، ويخلّد بقوله ذكره ما سارت القصيدة بين العربان. فالفقد على هذا النحو يستحضر طرفا آخر من العلاقة.. إنه طرف المكان.. الصحراء.. المسكن.. لو حدث الذي حدث وهو في مكانه الأصلي لما أحس الشاعر بالفقد الذي ذكرنا، ولوجد في المكان من يتولى البكاء عنه. إن فقد المكان هم آخر يحمله الشاعر إضافة إلى الفقد الأول. ومن ثم كان تردد كلمة (الغضا).

إن الوتيرة المسجلة من خلال تواتر هذه الكلمة، يوحي لنا أن في الإصرار على حضورها هنا، إصرار على استحضار المكان المفقود. وكأن الشاعر وهو يعمد إلى ذكر عنصر من عناصر الصحراء التي تدل عن طريق التلازم على المسكن والأهل، يرفض أن يموت بعيدا عن صحرائه.. إن استحضاره للمكان على هذا النحو نقلة من طبيعة خاصة إلى المجال الذي ينتمي إليه. وكأن في الاستعادة محو للمكان الجديد.. مكان اللسع.. وانتقال إلى المكان الأصل. ذلك المكان الذي تستقيم فيه عملية ذكر المحامد، وتعديد المناقب، والرفع من الشأن. فلو بادر الشاعر إلى ذلك من دون استحضار مكانه الخاص لما استقام له استحضار حياة الصحراء بما فيها من عادات، وأخلاق تعود به إلى أيام الجاهلية التي تركها اختيارا للهداية.

إن (الغضا) في كل موطن من مواطن تواترها، مختلفة عن سابقتها، متراحة عنها إلى معنى خاص بها في نسقها الجديد. إن الأولى منها تشير إلى الحياة الهنية التي كان يشيعها رعي الإبل وسوقها إلى منابت الكلأ. أما الثانية فكانت لحركة الالتفات التي يتحسسها الراكب وهو يغادر

المكان متجها إلى قصده الجديد، وكأن توالي شجيرات الغضا فيها، مصاحبةٌ له تُشيِّعُه، فعل الأنيس الذي يشيع ضيفه. والثالثة فيها التمني الذي يمدد المكان المحبب ليظل مشيِّعا مرافقا دون أن تختفي معالمه. أما الرابعة ففيها ارتداد إلى الماضي بما يضج فيه من أهل، ورفقة، وأحبة، واجتماع.. أما الأخيرة ففيها من الحسرة على فقد هذا المؤشر الدال على المكان المحبب، وكأن في فقده فقد للانتماء، وتأكيد للغربة المضاعفة. وليس أثقل على الذات الحساسة من إدراك فداحة الموقف ومأساويته.

إن الطرق العنيف في توالي اللفظ على هذا النحو، لا يمكن أن يترك القراءة من غير أن يوحي لها بشيء يتصل بالمكان، ويفتح سجل التداعيات على الماضي.. على العادات.. على الألفة. إنها الهيمنة التي تفتح الجرح واسعا أمام حديث الذات عن ذاتها. ومنها كانت القصيدة كلها ارتدادا إلى الماضي، وحفر في علاقاته المختلفة، وفيها بعض التشوف إلى المستقبل في التساؤل عن مستقبل البنات اليتيمات..

لو بقي الغضا حاضرا لما حدث الذي حدث! تلك هي المفارقة، وذلك هو منطق الأشياء بالنسبة للشاعر في هذه الوهلة على الأقل. غير أن التحول في الغضا، لا بد له من تحول في الأقدار كذلك.

5- الشخوص المعنوي وترددات العبارة :

ترددت العبارة في الشعر العربي بشكل ملفت في حالات التشنجات العاطفية، واحتلت من القصائد مكانة بارزة لا تخطئها العين أول وهلة. وكأنها في تواردها تمثل نسقا خاصا، لا يمكن لمقولة التكرار أن تفسره. كما أن العبارة لم تتوقف عند نمط واحد من التراكيب، بل جمعت في نسيجها كل الأساليب المعروفة من أمر، واستفهام، ونداء، وتحضيض،

وغيرها.. وكأن طبيعة كل أسلوب من هذه الأساليب لا يمكن أن يسترفد الطاقة الشعورية وما يصاحبها من توترات، بل هي في حاجة إلى رديف يتولى مقاسمتها العبء الذي تنوء تحته. من ثم كان التردد سبيلا أخرى من السبل التي يعتمدها الشعر للتمدد حتى يوافق المد المستطيل للوتيرة الشعرية التي تتناسب طردا والدفق الشعري[15].

إن كثرة الأمثلة قد تحول دون استيفائها دراسة. بيد أننا في هذه القراءة نسعى إلى إرساء طريقة للتعامل مع التوترات وحسب. ومن ثم فإننا نجد أنفسنا مرغمين على تخير بعضها للتمثيل فقط، لا على أنها أحسن النماذج صياغة وإخراجا. بل الإشارة إليها لتكون دليلا على مثيلاتها في النسق الشعري العربي، من الجاهلية إلى اليوم. وكأن الظاهرة مطردة التواتر، أثيلة في الإنشاد العربي، لها من الوقع في النفوس ما يؤكد حضورها الطاغي.

قال "أحمد شوقي" في حفل تكريم البطل العالمي في حمل الأثقال، السيد "نصير"في ديسمبر سنة 1930.

قل لي نصير وأنت بر صادق **أحملت** إنسانا عليك ثقيلا؟
أحملت دينا في حياتك مرة؟ **أحملت** يوما في الضلوع غليلا؟
أحملت ظلما من قريب غادر أو كاشح بالأمس كان خليلا؟
أحملت منّا بالنهار مكررا والليل من مسد إليك جميلا؟
أحملت طغيان اللئيم إذا اغتنى أو نال من جاه الأمور قليلا؟
أحملت في النادي الغبي إذا التقى من سامعيه الحمد والتبجيلا؟
تلك الحياة، وهذه أثقالها وزن الحديد بها فعاد ضئيلا.[16]

إن الشاعر وهو يقف في حفل التكريم الرياضي، لا يجد في موقفه من دور في الذي يشاهد، سوى التساؤل الذي يتجاوز المشهد الذي يعاين. هناك رجل استطاعت عضلاته أن تحمل أثقالا من الحديد. وهنا شاعر يُطلب منه أن يخلد المشهد في أبيات من الشعر. إن الموقف يملي على الشاعر أن يتصرف انطلاقا من منطق الشعر، لا من منطق الرياضة. فالذي حدث قد انتهى في عين التجربة الشعرية.. لقد قهر الرجل الثقل، وتغلب على الحديد.. ولكن في نفس الشاعر هموم أخرى يقايس بينها وبين الأثقال التي حُدِّث عنها.. فيستهل شعره بالمدح العادي قائلا:

شرفا نصير، ارفع جبينك عاليا وتلق من أوطانك الإكليلا.

غير أن ذلك لا يرضي أبدا الحاسة الشعرية التي تتحسس في أعماق الذات شيئا آخر يقع وراء الأثقال الحديدية. إنها أحمال أخرى لا تقدر عليها العضلات، ولا تقو على حملها. إنها من صميم الحياة نفسها. عندها يشرع الشاعر في تعدادها، مرددا الاستفهام عينه "أحملتَ ؟" وكأنه يريد من الحاضرين أن يلتفتوا إلى الأعباء الأخرى التي يجب على الصبور أن يُكرَّم من أجل تحمُّلها.

لقد كانت هيمنة الاستفهام شديدة الوقع في البيتين الأولين: ثلاث مرات. ثم صارت في مطلع كل بين تعلن عن الحمل الجديد الذي يضاف إلى الأحمال السابقة.. كان في مقدوره أن يستمر على هذه الوتيرة في تعداد الأحمال على كثرتها. ولكنه اختار منها قدرا، يكون معه الطرق المتوالي للتواتر شديدا ينوب عن البقية. لذلك كان البيت الأخير إيذانا بإعلان الحقيقة التي تسعى القصيدة للتوقف عندها:

تلك الحياة، وهذه أثقالها وزن الحديد بها فعاد ضئيلا.

إن الذي رفعه الرباع لم يكن سوى كتلة من الحديد خالية من المقاومة والعناد، بيد أن ما ساق الشاعر من أثقال، لكل واحد منها عناده الخاص الذي يؤرق الذات وينغِّص عيشها، ويمنع عنها هناءها وراحتها. كل ثقل فيها يفصح أن الحمل ليس ما أطاق الظهر، بل الحمل ما وعاه الصدر.

إن فعالية التردد على هذا النحو من التعاقب الطارق الذي لا يكاد ينتهي حتى يبدأ من جديد، هي الخاصية التي تحملها العبارة المترددة للقصيدة، فاتحة في كل مرة مسلكا جديد من مسالك المعنى التي لا تترك للذات المتلقية من الفسحة ما يتيح لها التفرس في طبيعة الحمل.. إنها تلهث وراء التوالي. وليس لها أن تفهم طبيعته الآن. فقط عليها أن تدرك وجوده في حياتها الخاصة. إن مهمة التوالي أن يدُلّها على الأثقال وحسب. ولها بعد الفراغ من الاستماع أن تفتح صدرها على الأثقال كلها، تتفقدها في معاشها الخاص، أن تجد لها في حياتها الخاصة أمثلتها الخاصة.

إن الهيمنة على هذا النحو تفتح القصيدة الحقة على ما يمكث في الذات بعد الفراغ من السماع.. إن معانيها تقع على مسافة من الإنشاد.. وكأن القصيدة تمتد لتكون ناتج الوقع خارج النص. إذ ليس أمام التوالي ولا وراءه من الفسحة ما يسمح بالتروي العميق.. إن فيها من الملاحقة ما يجعل الذات المتلقية واقعة تحت رحمة التوالي الطارق العنيف.

الهـــوامـــش :

1. Stefan. Zwig. «*Derniers messages.*» 1949, p.96. trad. Alzir Hella, Ed. Victor Attinger.1949.Paris

2. محمد كمال حسن المحامي. "*سارتر*". ص: 73. منشورات المكتب العالمي بيروت. 1988.

3. بيرندللو. "*واحد لا أحد ومائة ألف*". ص: 44. نقلا عن ألبيرس. "*تاريخ الرواية الحديثة*"، ص:179.(ت) جورج سالم. منشورات عويدات بيروت.1988.

4. أنظر سارتر. "*ما الأدب؟*" (ت) محمد غنيمي هلال. دار العودة (دت) بيروت.

5. انظر حبيب مونسي. "*فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى*". دار الغرب.وهران. 2001.

6. يحي عبابنة. "*النظام السيميائي للخط العربي*". ص:54. اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1998.

7. الخليل بن أحمد الفراهيدي. "*ثلاثة كتب في الحروف للخليل*". ابن السكيت. الرازي.(ت) رمضان عبد التواب. ص:34. مكتبة الخانجي. مصر.1987

8. صبحي الصالح. "*فقه اللغة*". ص:142. دار العلم للملايين.ط10. 1983. بيروت.

9. مصطفى صادق الرافعي. "*تاريخ آداب العرب*". ج2. ص:216.215. دار الكتاب العربي .1974/1394. ط2. بيروت.

10. جاكوبسون. الشكلانيون الروس. "*نظرية المنهج الشكلي*." (ت) عباس التوني. مجلة عيون المقالات المغربية. ع1. 1986. الدار البيضاء.

11. أحمد بوزفور. "*ثابط شعراء*". ص:56. نشر الفنك. المغرب. (دت).

12. علي البطل. "*الصورة في الشعر حتى آخر ق8هـ*". دراسة في أصولها وتطورها. ص: 218. دار الأندلس للطباعة والنشر.1981.

13. مصطفى السعدني. *"البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"*.ص:31. منشأة المعارف بالأسكندرية. مصر.(دت).

14. *"جمهرة أشعار العرب."* ص: 269.

15. أنظر الفصل الخاص بالدفق الشعري في هذا الكتاب.

16. أحمد شوقي. *"الشوقيات."* ج4. ص:77.76. دار الكتاب العربي. بيروت. (دت).