

الباب الثاني
أساليب الأداء اللغوي
وتفرد الصورة الشعرية

الفصل الأول

أساليب الأداء اللغوي

مدخل: الإبداع سعي إلى اللغة الغائبة:

اللغة إحدى أعظم هبات الله للإنسان، هي الكنز الذي يحقق الإنسان من خلاله غايات هامة، هي: التعبير والتصور والتطهير والتأثير.

اللغة تعبير عن المشاعر والفكر والرؤى الإنسانية، وهي تصوير الإنسان للوجود، وهي وسيلة الإنسان للتطهر من الانفعالات السلبية الماحقة لاتزانه وتوازنه، بما يجعل لها دوراً هاماً في إعادة التكوين النفسي والعصبي للإنسان إلى حالته النشطة الطازجة.

واللغة وظيفة تأثيرية بما تحمل من إيقاعات، وأصوات وإشارات ورموز، وشحنات وجدانية قادرة علي نقل مناخ عقلي ووجداني من إنسان إلى آخر.

وصل الاعتقاد في قدرة اللغة التأثيرية إلى حد الثقة في قدرتها علي تغيير الأشياء وتحريكها، والنفاز إلى الكيانات والتأثير فيها، بما يلحق بها قوة سحرية إسطورية، ويجعلها - أي اللغة - أحد الغوامض الكونية الجديرة بالتقدير والتهيب.

نستطيع أن نفترض أن تاريخ الإنسان تاريخ لغة، حيث كان بحث الإنسان وكشوفه من خلال اللغة، وكذلك كان قتاله وخصوماته وعواطفه.

كذلك نفترض أن الإنسان علي مدار تاريخه كان منشغلاً بكيان اللغة، وكيفية "تفعيل" هذا الكيان وتنشيطه واكتشاف أسرارهِ ليكون في تعبيره عن الإنسان مماثلاً لتكوينه الفكري والنفسي، وليس مقارباً له.

شغل الإنسان عبر تاريخه بكيفية وصول قدرات اللغة إلى التماثل التام، والتماهي التام مع غوامض التكوين البشري، والتعبير عن هذه الغوامض دون أن تبدو هذه اللغة واسطة للتعبير، بل تبدو هي ذاتها المعبر عنه، فتكون صورة للروح والفكر، وليست تعبيراً عن الروح والفكر

يكاد يكون تاريخ الإبداع الأدبي بحثاً عن هذه القدرة الخارقة للغة، بحثاً عن كيفية نفاذ اللغة، وموطن أسرار اللغة للوصول إلي طاقاتها المجهولة.

وقد عبر كثير من النقاد عن انشغالهم بهذه القضية الحية، خاصة فيما يتعلق بالشعر، يقول د. الشنطي "أن الحلم المتحرك هو قوام الشعر، وأن اللغة عاجزة بطبيعتها عن الإمساك بهذا الحلم"^(١) هذا الحلم المشار إليه هو الإمساك بجسد الفكر والشعور كما هي في صورتها (غير اللغوية)، ولذلك يري أ. منير العكش في كتابه "أسئلة الشعر" أن اللغة مظالم علي الشعر، منها هذه الهوة الواقعة بين باطن الإنسان - المعبر عنه - وبين القدرة التعبيرية للغة، ففي رأيه "أن المفردة إشارة ناقصة تصنع جانباً كبيراً من حقيقة مدلولات الشاعر"^(٢) عبر ستيفان مالارمييه - الشاعر الفرنسي الرمزي عن هذا بأمله في وصول اللغة إلي الحقيقة المطلقة.

هذا الانشغال باللغة دفع رعاة اللغة من الشعراء واللغويين والنحويين - وغيرهم - إلي تأطير الاستخدام اللغوي بقواعد بعينها، وأسس يحظر تجاوزها.

بدأت هذه الأسس والمبادئ والقواعد في صورة أعراف وتقاليد شعرية في العصر الجاهلي انعكست في وحدة المعجم الداخلي لقصائد الشعراء، خاصة الفحول منهم، كما انعكست هذه الأعراف وتجسدت في خصائص اللغة الشعرية التي كرسها وجعلها قانوناً للعادة، والتكرار، والرواية الشفاهية، حتى ظهرت طائفة اللغويين والنحويين والرواة المتخصصين في العصر الأموي فأوغلت في تكريس هذه المبادئ اللغوية، ثم كان عصر السدوين بوابة تقعيد النظام اللغوي والمبادئ اللغوية في الشعر خاصة، والاستخدام عامة.

وضعت للاستعمال اللغوي شروط كالجزالة والاستقامة، والتآلف الصوتي بين الحروف، والطرافة والشاعرية، والدقة اللغوية، والصواب النحوي، كذلك وضعت شروط للتكرار اللغوي وغيره. وظهر لون من النقد هو نقد اللغويين والنحويين، وبرزت أسماء لامعة قامت بدور حماية اللغة من العجمة والفحش والخطأ عامة، من مثل الأحمص وأبو عمرو بن العلاء، والشيباني، وابن الأعرابي، وابن السكيت، وغيرهم.

وكان هؤلاء يواجهون بجهودهم خطر الأعاجم علي كيان اللغة العربية، ويبرزون إعجاز التركيب اللغوي في القرآن، ويضعون قواعد الاستعمال اللغوي في الشعر.

كانت اللغة أحد محاور الصراع بين القديم والجديد، حيث فجر الشعراء الشعبيون طرقاً جديدة للتعبير، ومفردات حية طازجة يومية في الاستعمال اللغوي، بما يناسب تحول العرب إلي حياة الاستقرار وال عمران، وبما يناسب ظروف العصر عامة.

وقد اعتبر النقاد العرب التقليديون هذه المحاولات لتطوير لغة الشعر بمثابة (اغتيال الكيان العربي والشخصية العربية) وكانت بعض محاولات الشعراء الشعبيين في هذا المجال جريئة إلي حد استفزاز النقد العربي التقليدي للخصومة ومعاداة هذه المحاولات، وذلك من مثل قول بشار بن برد في "تفعيل لغة الحياة اليومية في الشعر:

ربابة ربة البيت	تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات	وديك حسن الصوت

ظلت محاولات تطوير اللغة عند الشعراء الشعبيين - ومن جاراتهم من التجديدين عامة - مجرد محاولات - أثارت قضية الصراع بين القديم والجديد، وكانت من عوامل اشتعالها، لكنها مع ذلك لم تتجح في تغيير صفحة لغة الشعر، إذ غلب الاستخدام أو الاستعمال العربي القديم.

وفي عصر الدول والإمارات المتتابعة، كانت اللغة- أو هيئة اللغة إحدى علامات تراجع مستوى الشعر- خاصة- والإبداع عامة- باستثناء بعض النماذج من الأبناء والشعراء الذين اعتبروا مدخلا للمرحلة الإحيائية- ثم جاءت الحركات الإحيائية في الأدب العربي الحديث، وكان جهدها الأعظم، وهما الأساسي العودة باللغة والأدب إلي عصورهما الذهبية أو ما يسمى بـ عصور "نقاء الجنس" وهي الجاهلي والعباسي.

حيث استعادت اللغة صورتها التقليدية المقننة، لاغية بهذه الاستعادة كل محاولات التجديد اللغوي التي فجرها شعراء التجديد فيما سبق.

جاءت المدرسة الابتدائية- علي حد تسمية العقاد لها- بمعارك التجديد التي دارت حول الإيقاع الشعري واللغة الشعرية وكافة إشكاليات الإبداع، وكانت قضية التعبير، وصدق التصوير وجدة اللغة من بين هذه المعارك التي خاضها الابتداعيون كما اتضح في "الديوان" للعقاد والمازني، والغريال لميخائيل نغمة.

وكذلك كانت "اللغة الشعرية" منبثق التجديد عند رواد المدرسة الرمزية، حيث دعا هؤلاء إلي إخراج اللغة من استعمالها الدلالي المباشر إلي الإيحاء والرمزية بحثاً عن الدلالة القصوى التي لا تمنحها اللغة في هيئتها واستعمالها التقليديين.

ومنحت اللغة كثيراً من "المكاسب علي يد أصحاب "الشعر الحر"- أو شعر التفعيلة- مع اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم- فقد نجح شعراء هذه الحركة إلي تنشيط دلالات شعرية داخل مفردات اللغة اليومية، كما استطاعوا تجديد أساليب الأداء الفني في القصيدة العربية- من خلال الاستفادة من شعراء الغرب، فأمنوا القصيدة العربية- لأول مرة في تاريخها- بأساليب مثل الترميز، للتناص، التكرار، السخرية، المفارقة، الحذف الاستبدال، التتقيط، ... وغير ذلك من أساليب مبتكرة في الأداء

اللغوي ساهمت في اقتراب الشعراء من دلالاتهم المرجوة في التجربة الشعرية، وفي تضيق الهوة أو الفجوة بين التجربة الماثلة في باطن الشعر، والتجربة الماثلة في لغة التعبير.

وكان التجديد اللغوي لهؤلاء الشعراء في الغالب يقوم "علي اعتبار اللغة تمثيلاً لعالم فني مواز للعالم الواقعي، وليس تعبيراً عنه، من هنا كان النظر إلي القصيدة علي أنها مغامرة لغوية أساساً راسخاً في رؤيتهم للعملية الشعرية". (٢)

أما الشعراء العرب المعاصرون الداعون إلي الاتجاه الحدائي، فقد اعتبروا اللغة من بين تحديات القصيدة الحدائية التي يعتبرونها إبداعاً "مرسلاً إلي المستقبل"، لا إلي الماضي أو الحاضر - من حيث الاهتمام والقضية وقضاء الشكل العربي - ولذلك تظل القصيدة - في قانون الحدائيين - حلماً غير متحقق، حلماً لا يجب تحقيقه حتى لا يفقد حدائته!، وذلك لأنها في مفهومهم كيان "إداعي" يواكب الوجود الإنساني في غموضه، ونموه وتعبده، وبذا لا يجب أن تدخل في النسيج الماضيوي.

اللغة في الاتجاه الحدائي في الشعر وسيلة للتفجير الرؤيوي والكشفي، وهي - بهذه الاعتبارية - منبقة التمرد علي السائد، والثابت، وهي جزء من المتحرك المبتغي، جزء من المشروع الحدائي الذي يسعى إلي تفجير الكيانات الماضية - بما فيها اللغة - ليلد المتحرك النابض في اللغة ذاتها، والفكر والمجتمع والشعر والإنسان.

لذلك طالب الحدائيون بتحويل المجتمع من السمة الجوابية - المتلقية المتقبلة - إلي الهيئة الثائرة التساؤلية، ومن هنا طالبوا بتفجير اللغة واستفزاز طبيعتها الثورية المحرصة، استفزاز قدراتها الكشفية الحدسية.

إن المشترك الجامع بين الشعراء العرب المعاصرين - في كافة اتجاهاتهم الشعرية - في قضية اللغة الشعرية - هو الانشغال بتجديد قوى اللغة، ومحاولة تقريبها ما أمكن من جوهر التجربة.

لذلك افترض أن تسمية أساليب الأداء اللغوي في الشعر المعاصر بهذه التسمية مجانبة للدقة، فهي ليست أساليب إنها لغة "شعرية جديدة" نجح الشعراء في ابتكارها، واستثمار طاقاتها التخيلية التعبيرية للوصول إلى التجربة الشعرية (البكر) الكامنة في "مناجم الوعي" قبل اكتشافها واستخراجها وإبرازها في هيئتها اللغوية الإيقاعية.

علي ضوء ما قمنا من هذه الأسطر التي عرضنا فيها أبرز جهود الشعراء في تنشيط طاقات اللغة التعبيرية - بما لا يعد تاريخاً دقيقاً لهذه الجهود إنما عرض انتقائي لها عبر تاريخ الشعر العربي - علي ضوء هذا نقدم في الصفحات التالية - بإذن الله - وقفات نقدية عند أبرز أساليب الأداء اللغوي في شعر د. صالح الزهراني بما يتصل بموضوع هذه الدراسة النقدية.

معجم التجربة الشعرية:

يعد الجاحظ أول ناقد عربي يلتفت نقدياً إلى ظاهرة انفراد كل أديب بمعجمه الخاص. ودلت هذه الانتباهة علي وعي نقدي ورهافة حس نقدية سابقة لعصرها. ولكن هذه الانتباهة لم تؤد إلي كتابات نقدية خاصة حول ظاهرة "المعجم"، ربما لأنها لم تلق التفهم النقدي، والتقدير الكافي لقيمتها، وربما لأن ظاهرة تفرد معجم كل أديب لم تكن ظاهرة بالمعني الكافي آنذا خاصة وإن غلبة التيار التقليدي في الشعر لا تساعد علي تميز لغة كل شاعر أو انفرادها.

استقلال كل شاعر بمعجمه الخاص يتطلب الاختلاف بين الشعراء في التجارب والرؤى الشعرية، والاتجاهات والطرح الفني، ولذلك فإن ظاهرة

المعجم الشعري واكبت تجديد الشعر العربي المعاصر بعد احتكاك شعرائنا بالثقافات المغايرة واطلاعهم على الآداب الغربية، وإفادتهم من النقد الغربي الحديث ثم المعاصر، خاصة فيما يتعلق بقضية تجديد اللغة الشعرية، وإنقاذها من موروثها الكلاسيكي الذي أدى إلي شحوب شخصية الشعراء، وإلي انعدام الفوارق بينهم.

وكانت آراء "ووردزورث" النقدية هامة في هذا المجال حين أشاد بمعجم الشعر الكلاسيكي، وثار على ذات المعجم في شعر الاتجاه النيوكلاسيكي، واضعا حدودا هامة بين التقليد والأصالة في اللغة الشعرية، مؤكدا تعبير اللغة عن تجربة الشاعر، وصدقه الوجداني، وضرورة انبثاقها من ذاته لا من تقليد الآخرين.

كذلك ساهم "ووردزورث" بالدعوة إلي تنجيز حيوية اللغة حين دعا إلي نفي الأسطورة المسماة بـ "اللغة الشعرية"، مؤكدا أن كل مفردات الاستعمال الإنساني صالحة أن تكون لغة شعرية من خلال استعمال الشعراء لها، ومن ثم دعا إلي أن تكون لغة الحياة اليومية لغة شعرية لاغيا "الطبقية" والعنصرية بين المفردات.

ساهمت آراء "ووردزورث" - وغيره بالطبع من النقاد - في توسيع حدود المعجم الداخلي للشعراء، وفي الثورة على القوالب اللغوية - والمفردات اللغوية الكلاسيكية التي جمعت تجارب الشعراء، وقولبت ملامحهم.

وقد انعكست آراؤه في نقد مدرسة "الديوان"، وكانت من بين المؤثرات النقدية التي دفعتهم إلي الثورة على أصحاب الاتجاه التقليدي، ومن ثم كانت دافعهم إلي المطالبة بصدق اللغة الشعرية، وإلي تفرقتهم الدقيقة بين مفهوم التجديد من خلال المرحلة الزمنية، فقد اعتبر "العقاد" ابن الرومي شاعراً مجدداً - وهو الشاعر العباسي - بينما اعتبر أحمد

شوقي شاعراً تقليدياً غير أصيل - وهو الشاعر الحديث زمنياً، وبذلك اتخذ التجديد دلالة أعمق من مجرد الحداثة الزمنية أو مجرد حدود عصر الشاعر. وبهذا كان "ابن الرومي" شاعراً شديداً الاقتراب من ملامح الرومانسية، وكان مثلاً تتطبق عليه مقاييس التجديد - وفق تقييم العقاد له - أكثر من غيره من الشعراء المعاصرين لأصحاب مدرسة الديوان.

في ذات الاتجاه تأثر شعراؤنا المعاصرون بدعوة "ت. س. إليوت" إلي ما يسمى بـ "ثقاء اللغة"، وضرورة البحث عن دلالاتها الأعمق، وإنقاذ هذه الدلالات من ركाम الاستعمال التقليدي كما تأثر شعراؤنا بدعوته إلي عدم التقيد بما سماه بـ "اللغة المجنحة" وهي اللغة الكلاسيكية الفخمة الجزلة، وذلك مقابل الاحتفاء بلغة شعرية جديدة يراعي فيها الصدق ودقة الأداء للوصول إلي أقصى ما يمكن من غياهب التجربة.

اتسعت آفاق اللغة الشعرية، وبدأ المعجم الشعري أرضاً ممتدة بلا حدود حين توالى دعوات للنقاد إلي فتح باب الاستعمال اللغوي في الشعر، بما عبر عنه أرشيبالد مكليش في قوله للهام: "إن كل كلمة مشحونة بالمعني" (٤) .

إن تطور "المعجم الشعري" انعكاس - لا بد - لتطور الواقع الاجتماعي والسياسي، والواقع الإنساني ذاته، وتطور وعي الشعراء بهذه التغيرات، والنقاطهم لأمرارها.

"الوعي اللغوي" لصيق - في افتراضنا - بالوعي بالحياة، ذلك لأنه يدل علي نضج الرؤية الشعرية وحراكها، فالنائد في دراسته للمعجم الشعري لشاعر ما، إنما يتعرف علي عالمه الفكري والوجداني، ويطلع علي محاور موضوعاته الشعرية، ويتلمس من خلال تعرفه علي هذا المعجم مدى قنرة هذا الشاعر علي "تحت" لغة شعرية مميزة له، ومدى تماسه مع

نظرائه من الشعراء المعاصرين، بل ومدى صلته بالمعجم الشعري للتراث، ونظيره في شعر الآخر الغربي.

من المتوقع والمفترض أن نقول إن التجربة الشعرية للدكتور صالح الزهراني تتميز بمعجمها الشعري الخاص، ذلك لأنه من المنطقي أن تخلق التجربة الشعرية لغتها الخاصة المصورة لها والمعبرة عنها، والمنبثقة من ذات الشاعر، ومن ذات رؤيته الشعرية.

لذلك نقول إن التجربة الشعرية للدكتور صالح لم تكف فقط بتمييز معجمها الشعري، بل تميزت كل مرحلة من مراحلها بمجموعة من المفردات ارتبطت بها، ودلت عليها، بما يقرب أن يشكل معجماً خاصاً لكل مرحلة من هذه المراحل.

في ديوانه "تراثيل حارس الكلا المباح" تحتل بعض المفردات موقعاً هاماً في التجربة من حيث درجة ترددها، وتكرارها عبر القصائد بما يتعلق بدلالة الديوان ذاته - وبدلالة عنوان الديوان أيضاً من هذه المفردات، مفردة "الحب" التي تعمداً اختارها، والبحث عن دلالة ورودها في هذه التجربة الشعرية، لكثرة ترددها في قصائد هذا الديوان - وغيره من دواوين الشاعر - ولأن الشاعر يطرحها طرحاً مغايراً لما ترد به في الاستعمال الشعري عامة بربطها بالعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة كما هو معروف.

دلالة "الحب" في هذه التجربة الشعرية لا تتفصل عن موضوعها الأساسي، وهو تصوير واقع الأمة وأزماتها الراهنة، والبحث في جذور هذه الأزمة، وأسرار غياب القوة والفاعلية عنها.. إلي آخر الإشكاليات المنبثقة من هذا الموضوع.

وبهذا يطرح الشاعر موضوع "الحب" باعتباره للعلاقة الرابطة بين الفارس والأمة، وكذلك الشاعر والأمة، يصوره باعتباره قرباناً من قربان

الأبطال لأمتهم، ومرتكزاً للفداء، وطريقاً للخلاص واستعادة الرؤية الصافية، ومن ثم النجاة.

ومن ثم يكون غياب "الحب" في العلاقة بين هذين الطرفين عاملاً من عوامل الاستلاب، وتفكيك أجزاء الكيان، وتشتته.

الحب في الطرح الشعري للدكتور صالح منبثق، ومرتكز الفارس إلى البطولة، ومرتكز الشاعر للوصول إلى الرؤية، وأساس الحارس لحماية كنوز الأمة، فالحب هو السفينة التي يقدمها هؤلاء لنجاة الكيان العربي، العربي، والإسلامي.

بهذا المفهوم الخاص لمفردة "الحب" يبدو المحب مغترباً- في هذه التجربة الشعرية- يبدو رائياً مخلصاً شهيداً، وتُعاني تجربة الحب، ويعاني المحبون من ذات مصير الفارس والشاعر في هذه الرؤية.

عند قراءة قصيدة من قصائد ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" وهي قصيدة "قراءة لعوامل التعرية" نلاحظ خصوصية دلالة مفردة "الحب" في طرح الشاعر، إذ ترد في القصيدة علي النحو التالي:

عشق الحروف، الغرام، الهوى (مرتين)، حبي، المحبة غرامك (أي الوطن)، الحب مستغرب، عشق، الحب أكبر، أهوي، حب مذبذب.

نلاحظ في هذه القصيدة- وقد تمثلنا بأبياتها في أكثر من موضع- أن الشاعر يلحق الحب، ويوجهه إلى كيانين هما: الوطن، القصيدة أما المحب في هذا الطرح- من خلال الضمائر المسندة إلي المفردة- فهو الشاعر ذاته. ويبدو الحب ذاته- بهذه الدلالة- مذبذباً مستغرباً شأن المحب.

ترد في ذات القصيدة مفردة "المحبون"، و "العاشقون"، وعند تأمل استعمالها، ودلالاتها مجدها تنمة لما افترضناه من نتائج سابقة، فقد وردت كما يلي: "المحبون":

"أخفوا وعد الهوى، العاشقون نغيبوا، هربوا، المحب الصادق يتهرب"، قلوب من لبس المحبة قلب، و "قلوب العاشقين وفية".

يطرح الشاعر صنفين من المحبين: صنف وفي ورد مرة واحدة مقابل صنف آخر متغيب، هارب، متهرب، مخلف الوعد. وبهذا يبدو الشاعر محبا صادقا وحيدا لأتمته مقابل نمط آخر من أبناء الأمة يدعي المحبة ولا يقدم قرايينها، ولا يثبت صدقها، بما يلمح - دلاليا - إلي التماهي بين العاشقين المزيفين وبين "الخائنين" الذين أشار إليهم الشاعر في ذات القصيدة، ووصف حالهم بأنه "الأغرب".

هذه الدلالة المتميزة لمفردة "الحب" كما طرحها الشاعر في هذه القصيدة دلالة تشيع في قصائد ديوانه - المشار إليه - بشكل عام، بل وتشيع في قصائد دواوينه الأخرى. تحاول الاستدلال علي دقة هذه الفرضية من خلال البحث في دلالة مفردة "الحب" في قصائد أخرى من ديوان "تراتيل"، وذلك عبر "الخطاطة" الآتية:

اسم القصيدة	هيئة ورود المفردة، وعدد مرات ورودها
١- تصنيف	١- حب ليلي، كل شيء في الحب يغدو جميلا.
٢- "أحزان جديدة"	٢- إنني أحب
٣- نبوءة العمائم	٣- قصائد الحب لا تبني علي عمد، ما حلفت في فضاء الحب موبقة.
٤- أعراس الحداد	٤- عاشقوها كالصباح - المضيء من عاكف مات اشتياقا وباد
٥- مرثية للقمر المكي	٥- أكثر الباذلين اليوم حبههم لم يحصدوا.
٦- فواصل للصبح الجنوبي	٦- لست ممن يموت حبا وينسى (الخطاب لجبال لسراة)

هينة ورود المفردة، وعدد مرات ورودها	اسم القصيدة
صوت المحبين قصف أسكب الحب همسا	-
٧- رسائل حبي، الحب، ترف الهوى، عاشق الحرف، هواك غريب (المقصود أبها)، هواك لحن، الأشواق، سواقي الحب مورقة، محبتنا، حارساه الحب والرشد (أي الوطن) بريد الحب.	٧- "رسالة إلي أميرة الحرف، هواك غريب (المقصود أبها)، هواك لحن، الأشواق، سواقي الحب مورقة، محبتنا، حارساه الحب والرشد (أي الوطن) بريد الحب."
٨- أشعة الحب، حبيتي (الوطن والأمة)، أشعة حبي (تقني من الحدود السود)، أميرة الحب (أي الباحة)، مات الحب.	٨- الباحة القصيدة
٩- أنا صريح بحبي، صدر المحب كون فسيح	٩- الكون الفسيح
١٠- هذه قبلتي، هذا حنيني، واشتياقي، ولوعتي، الهوى في فؤادي، هالك حبي، عاشق مسكين (يقصد ذاته)، وجهي قصائد عشق.	١٠- تقاسيم العشق الجنوبي
١١- حملت هواكم، جاء حبي شرارا	١١- بيان للجماهير المحتشدة
١٢- عشق الأرض لا ينجب أعواد المشانق، تدعي أنك عاشق/ لست عاشق	١٢- الحروب الفندقية.

نستخرج من خلال طرح الشاعر لمفردة الحب في قصائد ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" عدة نتائج تتعلق بدلالة هذه المفردة، في معجم الشاعر، وهي:

أولاً: أن دلالة "الحب" في هذه التجربة الشعرية تختلف عن دلالتها التقليدية الشائعة لدى الشعراء، فهي ليست تلك العلاقة العاطفية الرابطة بين الرجل والمرأة- في الاستعمال التقليدي- بل هي تلك العلاقة الخاصة

بين الشاعر والوطن والأمة. وقد أشار الشاعر إلي "محبوبه"، بتفاصيله وأسمائه، فرمز للوطن والأمة بـ "ليلي"، وأشار إليها بـ جبال السراة، وأبها، والجنوب، والباحة، فضلاً عن إشارات الأخرى التي يفسرها سياق القصيدة.

ثانياً: الشاعر يبقي وحده المحب الصادق لأمته، حيث ينقسم غيره من المحبين والعاشقين إما إلي خونة أو هاربين أو كاذبين والشاعر يتصدى بحبه للكتلة المعادية في المجتمع، بل يتصدى بهذا الحب للمحبوبة ذاتها (الأمة والوطن) التي تبدو في كثير من مواضع شعره جاحدة لحبه، غافلة عنه، غير مقرة له. يتصدى الشاعر بحبه لأنه هو شعره، وتراثيله، وهمه، وموضوعه، وأساس وجوده.

ثالثاً: الحب ذاته في هذا الطرح يبدو حياة لا مستقبل لها، لأنها محفوفة دائماً بالخطر، فهو شوك "ماله ثمر"، أو ثمار وحصاد مهمل لا يأبه له أصحابه.

رابعاً: الحب من عوامل عذاب الشاعر واغترابه، وإدانتته، وألمه، يبدو من بين مفارقات وجوده، فهو يتهم بهذا الحب، ولهذا الحب من قبل من لا يحق لهم الاتهام لأنهم أولي به، ولذلك يسكب الشاعر حبه همساً، ويداريه أحياناً ويضعه في طرحة الشعري في قالب المونولوج مع ذاته الفردية أو الجمعية الممثلة للمحبوبة.

خامساً: الطرح الخاص لدلالة الحب في هذه التجربة من دلائل الانسجام الفني في التجربة الشعرية للدكتور صالح، إذ تتطرق دلالة الحب، وتتصل بدلالة عناوين القصائد المشتملة عليها، وذلك كما في قصيدة "تصنيف" التي يبدو فيها حب الشاعر لأمته جزءاً من تصنيفه الذي جهله أعداؤه، أو من أخضعوه للفحص والمراقبة الخارجين لتصنيف هويته، وعجزوا عن تصنيفه الحقيقي الذي تبلور في حبه لوطنه.

كذلك كان الحب للوطن جزء من دلالة عنوان "أحزان جديدة" أي جزء من الأحزان التي تجتاح الشاعر، وكان اليقين بانبناء الحب علي غير عمد، وظهره من الموبقات من بين "نبوءات العمائم" في هذه القصيدة، وكان موت العاشق وهلاكه طقساً من طقوس "أعراس الحداد"، وكذلك كانت النهاية العدمية للحب، وعدم تمخضه عن أمل، دلالة من دلالات الرثاء في عنوان قصيدة "مرثية للقمر المكي" حيث يكون الرثاء للقمر المكي - الشيخ ابن باز رحمه الله - وللحب، وللذات المحبة، وللكيان السامق للامة.

وفي قصيدة "البكاء دما" يكون موت الحب، وفناء أشعته من الحدود السود المتربصة به سبباً من أسباب هذا البكاء، ويكون الحب أيضاً بعضاً من رسائل الشاعر إلي أميرة الغرابة في هذه القصيدة، وتكون الغرابة صفة تتعلق بهوى المحبوبة الغريب الذي يجتاح عاشقها.

تتعلق دلالة الحب بعنوان قصيدة "تقاسيم العشق الجنوبي" أيضاً فنكون هذه التقاسيم هي القبلية، والحنين، والاشتياق، وكافة طقوس الهوى.

أما البيان الذي أدلي به الشاعر للجماهير فجزء منه لا يتجزأ حب الشاعر لأمته، فضلاً عن بيانه بعجزه، وعذابه.

وفي قصيدة "الكون الفسيح" يكون الحب باتساعه، وصدر المحب بحنانه ورحابته دلالة من دلالات الكون الفسيح.

وهكذا تتسق دلالات مفردة الحب مع دلالات عناوين لقصائد في هذا الديوان، ومع الدلالة العامة لعنوان الديوان وهي (الترائيل)، فتكون الترائيل هي هذا الحب المميز الذي يقدمه حارس الأمة قربانا لها وفناء فيها.

المفردة الثانية التي يكثر تردها في قصائد هذا الديوان، ويبدو اتصالها واضحاً بعموم التجربة الشعرية فيه، هي مفردة "البكاء". ونتابع دلالتها عبر بعض قصائد هذا الديوان فيما يلي:

المفردة	هيئة ورودها، وعدد مرات ورودها	القصيدة
البكاء	أوراق البكاء، أبكي (وردت مرتين)، أبكي علي زمن، أبكي دماً (مرتين)، أبكي (مرتين) أقبلت أبكي جئت أبكي علي، أبكي عليكم	قراءة العوامل التعرية البكاء دماً (في حضرة الملكة) بيان للجماهير المحشدة

نلاحظ فيما سبق أن الشاعر ينسب البكاء لذاته أيضاً مثلما نسب إليها (الحب) دالاً بالبكاء علي حزنه وتأزمه من قضية الأمة، كما نلاحظ أن بكاءه نرف فهو بكاء الدم وليس الدموع.

بكاء الشاعر في هذا الطرح ليس لازمة ذاتية شخصية، بل إن بكاءه حزن علي أمة، واستعظام لمأساتها، وهو بكاء علي تاريخ وماضي، بكاء علي زمن ووضعية فائتة.

مفردة الجرح مفردة أساس في المعجم الداخلي الشعر د. صالح الزهراني، تكرر في كثير من قصائده، وتتبطن موضوعاته الشعرية المختلفة بدلالات نحاول تلمسها كما يلي:

المفردة	هيئة ورودها، وعدد مرات الورود	اسم القصيدة
الجراح	جراحك. (نسبة للنوطن)، نغري بالجراح مغلب، كذلك قال الشاعر في مفتتح القصيدة:	قراءة لعوامل التعرية
//	لحفتهم بجروحي (يقصد قومه)، ما تركتهم لرحمهم	مسافر بلا بوصلة
	فلا تزيد جراحي	في حضرة الملكة

المفردة	هينة ورودها، وعدد مرات الورد	اسم القصيدة
	وقلبي لجراح الزمان أضحي مطارا، ألوب بجرحي، هل يطير جريح، أنا منكم جرحان	بيان للجماهير المحتشدة .
	لا تلمني فلا يلام الجريح، تشكو الجروح، القروح، القوافي أحرقتني، الشعر جمر وريح	الكون الفسيح
	فم من جراح الناس يغلي (يقصد فمه هو)، جرحكم ينزف، الجرح أقسى، ألثم جرحي	أحزان جديدة
	أمس جرح واليوم في القلب جرح إذا ما سموت إلا جريحا يصنع المجد جرح	عاهة مستديمة

نستخلص من خلال المواضيع السابقة لمفردة "الجرح" و "الجراح" في
القاموس الداخلي لشعر "صالح ما يلي:

أولاً: المصابون بالجرح وفق هذا الطرح هم: الوطن، الأمة، الشاعر،
القصيدة...

ثانياً: الجرح في حد ذاته وعي وانتباه، فهو بمثابة ألم المعرفة في هذه
الرؤية.

ثالثاً: هناك اختلاف بين مفهوم جراح الشاعر، ودلالة جرح المجتمع،
فجراح المجتمع جراح المنهزم المستسلم، المتحول عن موقفه، أو
المصطدم بجراح الوعي، أما جراح الشاعر فهي جراح الوعي المدرك
الرائي.

رابعاً: الشاعر منمي بوعيه، وشعره، وتجاهل أمته، واستهانة قومه.

خامساً: هذه الجراح من عوامل التعرية للكمة، ومن دواعي السفر بلا هدي ولا بوصلة، وهي بيان الشاعر للجماهير المحتشدة، وهي بعض "من أحزانه الجديدة وهي دلالة من دلالات العامة المستقيمة، .. وهكذا ترتبط بعناوين قصائده كما سبق.

مفردة الدم في قاموس الشاعر لها أهميتها، ودورها الدلالي أيضاً، تتكرر عبر قصائد دواوينه، لكننا نتابع دلالتها عبر ديوان "ترانيل حارس الكلا" مثلاً أو نموذجاً:

المفردة	هيئة ورودها، وعدد مرات الورد	اسم القصيدة
الدم	"في دمي يا نشيدي يغرق البلد"	١- رسالة إلي أميرة الغرابة
	البكاء دماً "العنوان"، أبكي دماً "مرتتين"،	٢- البكاء دماً
	عطر دمي، دمهم "العرب الأحرار"	
	"أنت أحرفي ودمي"	في حضرة الملكة
	كان الخليج دماً	"فيروز أغنية العش الأولي"
	"أمدما حبل نور من دمي" القصيدة	"نبوءة العمائم"
	قبلة للعشاق ملء دمي	مرثية للقمر المكي
	شربوا من دمي "يقصد الأحبة،	فواصل للصباح الجنوبي
	أنا في دمي أغني لقومي	
	المجد يورق من دماء تسكب، حيفا	قراءة لعوامل التعرية
	في دمي	

من الدلالات التي تبدو مرتبطة بـ "مفردة الدم" عبر هذه المواضع ما يلي:

أولاً: دم الشاعر هو وطنه، وهو شعره، وهو أيضاً بكاؤه، وهو حبه لهذا الوطن ولهذه الأمة الذين يشربهم من هذا الحب فادياً.

ثانياً: مجد الأمة في طرح الشاعر يورق من هذه الدماء باعتبارها حبا واعتبارها فداء وبذلاً.

ثالثاً: الدم منبعث الضدين: المجد، والضياع...، منبعث المجد كتضحية ، ومنبعث ضياع للفارس المفدي، والذي لا يجد غالباً- وفق هذا الطرح- لقاء لفدائه.

مفردة الدم شديدة الشيوع في المعجم الشعري للقسيمة المعاصرة في اتجاهيها: الواقعي، والحداثي، تشيع في عناوين كثي من قصائد رواد هذه القصيدة، فضلاً عن تبطنها للقسيمة ذاتها، ومن أبرز أمثلة شيوعها:

قارئ الدم للسياب^(٥) ودم الشاعر للبياتي^(٦) والدم النافر لأدونيس^(٧) والدم والصمت لأحمد عبد المعطي حجازي^(٨) ودماء لومومبا لحجازي أيضاً^(٩).

وهي تتخذ في الطرح السابق- وفي كثير من المواضع الأخرى من القسيمة المعاصرة- ذات الدلالة التي نلاحظها في شعر د. صالح الزهراني، فهي الفداء وهي تصدع الشاعر الرائي، وهي التفجر والثورة الدافعة للتغيير "قالدم النافر هي الحالة التي يرتضيها أدونيس للتعبير عن موقفه من المجتمع العربي المتجمد،... وقد تأثر بعض الشعراء المعاصرين بتعبير لوركا "عرس الدم" فالبياتي وظف هذا التعبير للدلالة على ما يجتاح الواقع العربي من اضطهاد وقهر وديكتاتورية."

وإن التأمّل في اهتمام شعرائنا العرب المعاصرين بمفردة (الدم) في طرحهم الشعري يلاحظ أن اهتمامهم هذا يتزامن مع أوقات الهزائم العربية، والشعور بالانكسار، والتراجع والقلق "التاريخي" - إذا صح التعبير - بما تعبر عنه قصائدهم "بدأ ميل شعرائنا المعاصرين إلى مفردة الدم دالاً على اهتمامهم بقضايا الواقع العربي، خاصة في مرحلة الستينات، وما اجتاحتها من أزمات سياسية وعسكرية، ورؤيتهم الكابوسية المفجعة لهذا الواقع المضطرب" (١٠).

هذا المناخ النفسي - والتاريخي الذي دفع إلي هذه المفردة في الشعر المعاصر، هو ذاته المهيمن على رؤية الشاعر د. صالح الزهراني، بما يوجد وشيجة بين شعرائنا العرب المعاصرين عامة، ويدل على "وحدة" أثر الواقع العربي على القصيدة العربية فينا، رغم تميز الطرح والرؤى.

مفردة الاحتراق:

تتردد كثيراً في قصائد ديوانه "تراتيل"، وقد افترضنا - نقدياً - أن هذا الديوان يمثل مرحلة تصوير انصهار الكيان العربي، ومعاناته، وتعرضه للغياب والتغيب عن الفاعلية، بما يبدو مصوراً لحلقه "الاحتراق" في هذه التجربة الشعرية، يليها سيرة الرماد في حيوانه "فصول من سيرة الرماد" إلي آخر ما افترضنا من حلقات هذه التجربة. ومن هنا تكون لكلمة "الاحتراق" والحرقة، والحرائق موقعا هاما في هذا الطرح الشعري، نتبعه كما يلي:

اسم القصيدة	هيئة ورود المفردة، وعدد مرات ورودها
مسافر بلا بوصلة	يحترق (يقصد المسافر فوق جمر الحرف)، الحرق، أحرق الحاني، أحرقها حباً (الحانه)، سأحرق حتى ينفذ الرمق، نار قلبي، أوقدت من نار قلبي فيهم قبساً، بدخان الحب اختنق جمر

اسم القصيدة	هيئة ورود المفردة، وعدد مرات ورودها
	الحرف.
نقاسيم العشق الجنوبي	هاك حبي وحرقتي، أهديك بسمتي واشتعالتي تنتلطي حروفها (القصاصد)، حرقه قلبي،
"الحروب الفندقية"	بان وجه الصبح من جمر الحرائق
"أحزان جديدة"	حروفي لظي، المدى حرقه، أنا فوق الجمر أغلي
فيروز أغنية العشي الأولى	استدفؤوا علب الأسمنت واحترقوا (قومه)، نسائمنا نارية اللفح
أعراس الحداد	هذا اللطي من قدح ضباحة، والشجي بقايا انقاد
مرثية للقمر المكي	أسير أقرأ في جدرانها حرقاً (يقصد مدينته)، أري الحجارة جمرأ نازفاً، أشعر الشعر شعر لفظه شرر
فواصل للصبح الجنوبي	كل قومي في حرقتي

نلاحظ من الطرح السابق لمفردة الاحتراق ما يلي:

أولاً: الاحتراق مصير الشاعر، وقدره وحده مثلما كان البكاء والحب،
والنزف، والدماء، هو متوحد في هذا المصير، مستوحش به، وفيه.

ثانياً: الاحتراق يمس من الشاعر قلبه وقصيدته، وكيانه.

ثالثاً: للاحتراق دالتان في هذا الطرح: الإقناء، والبعث: الإقناء لكيان
الامة، والشاعر وصولاً إلي مرحلة الترمد، وهو بعث "جديد" في القصيدة
حيث يثمر عن حروف هي لطي تحرق الوجدان، وتثيره بحثاً من خموله.

مفردة الحزن:

ترتبط دلاليا بالمفردات التي سبق عرض مواضع طرحها الشعري، كما أنها شديدة التعلق بتجربة الشاعر، باعتبارها مناخه النفسي، موقفه النفسي من قضايا الواقع العربي:

اسم القصيدة	هيئة ورود مفردة "الحزن"، وعدد مرات الورد
قراءة لعوامل التعرية	زمن الأسى (الحب في زمن الأسى مستغرب)
مسافر بلا بوصلة	لوشكا الحزن ما أصفي مودته (العاشق)
البكاء نماً	فيض أحزاني، أحزاني معتقة، بحر الحزن من رأسي إلي قنمي
تقاسيم العشق الجنوبي	في حروفي تجليات حزين
في حضرة الملكة	غلالة من نقيع الحزن تلبسني
أحزان جديدة	الحزن ينزف، نخلة الحزن (قومه ووطنه)
مرثية للقمر المكي	حزني ماله طرف، أعظم الحزن حزن ليس يختصر
فواصل للصباح الجنوبي	يشرب الأبعدون من فيض حزني، حاملاً مهمم شجي أبنياً (أي قومه)

الحزن من خلال هذه المواضع - مصير يشمل الشاعر والوطن والأمة، ولكنه ليس مصير اللاهين في المجتمع، كما أن الحزن قدر الشاعر، وهو حزن معتق قديم، وليس عابراً ساذجاً، لذلك يشمل من رأسه إلي قدمه.

والحزن سمة الوطن وبنائه، فالوطن سامق بحزنه، وهو نخلة هذا الحزن.

كذلك فإن للحزن في هذه الرؤية دلالة فريدة، فهو مخاض الوعي والمعرفة، هو مصير العارفين لا العابرين.

ووفق هذه الرؤية- يكون الزمن العربي زمن الحزن والأسى شاملاً الإنسان والمكان.

مفردة السفر:

وقفنا من قبل عند دلالة السفر في شعر د. صالح، ودلالات الارتحال والحركة، وعرضنا لهذا الموضوع عبْرَ قصائده بما يتصل- في افتراضنا- بالبحث عن الخلاص، ورؤيا الخلاص.

ومما يتم النتائج النقدية، والفروض النقدية التي طرحناها في هذا الصدد، أن نتابع دلالة مفردة السفر في المعجم الشعري لهذه التجربة:

اسم القصيدة	هيئة مفردة السفر في القصائد ومرات ورودها
مسافر بلا بوصلة	مسافر فوق جمر الحرف، مسافر بلا بوصلة، مسافر زاده الألمان والحرق، مسافر ما شكا نزفاً
البكاء دماً	مسافر فوق جمر الحرف، مسافر لازماني مدرك وللقاءات وجه لونه سفر، أرحلُ في ليلي، يسافرُ بى همي، هل يرتقُ الدوامة السفر
مرثية للقمر الملكي	مسافر أقتفي عينين تشغلني
في حضرة الملكة	

السفر - في هذه المواضع الشعرية- ارتحالٌ معنوي فوق الحروف والهموم، والرؤى، والحلم، وهو سفر الشاعر وحده أيضاً، وهو سفر بلا هدى، وبلا زاد، لا يغذيه سوى الاحتراق ولا ينجم عن صفاء رؤيا في الغالب، وكثيراً ما ينجم عن الحزن والسفر اغتراب الشاعر فكراً ونفساً.

ورؤياً، لكنه المتاح الوحيد، لأن مطيته الخيال وهو لا يُحوج صاحبه إلى الآخرين، وهو قدر حتمي لأنه مدفوع بالاغتراب و متمخض عن الاغتراب أيضاً، والاضطراب والحيرة، والقلق والحزن، كما أنه مدفوع برفض الواقع ورفض ما يخطه الكيان الجمعي لذاته من الحثف والخسف، بوعي وبغير وعي.

من خلال عرض بعض مفردات المعجم الشعري في قصائد د. صالح الزهراني من ديوانه " تراثيل حارس الكلا" كمثال لخصوصية معجمه الشعري، ومدى ارتباطه بالمناخ الكلي للتجربة الشعرية، نستطيع أن نصف هذه المفردات معاً بأنها تشكل فيما بينها ما يمكن أن نسميه " عائلة دلالية" أى أن هذه المفردات ترتبط فيما بينها بنسيج عضوى حتى لا داخل القصيدة وحدها، بل بين القصائد معاً، بما يجعل الديوان من الناحية العضوية لحمة واحدة وقصيدة واحدة.

ولذلك دلتنا هذه المفردات معاً على المعنى المقصود من عنوان الديوان وهو " التراثيل"، والذي لاحظنا دلالاته من قبل عبر القصائد عند تحليلها؛ فالتراثيل من خلال مفردات المعجم الداخلى للديوان هي ما يبذله الشاعر لأمة ووطنه من: الحب، والبكاء، والوجع، والنزف، والدماء، والاحتراف والشعر، والسفر المعنوي. هذه التراثيل هي ما يملك حارس الكلا المُباح، وهي بقدر ما هي عطاء عظيم ومنح يمتاح من كيانه، لكنها سبب عجزه عن حماية هذا الكلا، لأن الحارس لا يملك المقتضيات المادية الواقعية للحراسة، لا يملك سوى البذل والتبذل والحلم والشعر.

كذلك نلاحظ أن كل مفردة من مفردات هذا القاموس الخاص تتعلق بالثانية في الدلالة، ترتبط بها، وتفسرها، أو تتممها، وهكذا حتى يحتاج الناقد إلى إعادة التمثيل بذات المواضع الشعرية ليوضح دلالة كل مفردة. كما أن هذه المفردات نامية في دلالتها داخل القصيدة الواحدة، ونامية أيضاً في تطورها عبر القصائد.

إنّ تميّز المعجم الشعري في قصائد د. صالح الزهراني لا يكفيه هذه الوقفة مع مفردات ديوانه 'تراثيل'، بل يحتاج إلى دراسة نقدية وإحصائية أكثر اتساعاً واستقلالاً من هذه الوقفة التي اضطررنا للاكتفاء بها لدراسة أساليب الأداء اللغوي الأخرى في شعره، حيث لا نستطيع أن نفرّد الدراسة لظاهرة المعجم فقط.

الترميز اللغوي:

حين تكون التجربة الشعرية معادل الرؤية الفكرية للشاعر، تتبدى للنقد ملتزمة العناصر والأداء الفني في هارمونية هي ذاتها هارمونية هذه الرؤية.

ومتّماً بدا لنا انعكاس نضج الرؤية الشعرية وانسجامها في المعجم الشعري، تتبدى لنا في أسلوب الترميز اللغوي، حيث اشتملت التجربة الشعرية على ما يشبه باقة من الرموز اللغوية التي نحتّها الشاعر في قصائده، وأكسب بها المفردات دلالات تتسق مع موضوعه الأساس وهو غياب الفارس أو تغيبه في الواقع العربي الراهن.

وقد أشار الشاعر إلى وجود جانب الترميز في شعره، وجانب الرموز أيضاً- في الصورة الشعرية- بما يمنح تجربته بعض الغموض المستقر للكشف، فوصف هذا في قوله مخاطباً وطنه:

الشعر أنت، عليكما ظلل كشف الخبيء وليس تتكشف^(١١)

ورغم وصفه لـ ظلل شعره بأنها لا تتكشف، إلا أننا نصفها بأنها من الغامض البادي، حيث تتميز تجربة د. صالح الشعرية عامة بابتعادها عن الغموض المغلق للدلالة، واشتمالها على مفاتيح الدلالة عبر العناصر الشعرية المختلفة.

وفيما يلي نحاول أن نتبين أهم المفردات اللغوية التي اكتسبت هيئة
ترميرية في شعر د. صالح - فيما لا يعد إحصاء بالطبع وإنما انتقاء لما
يتعلق بموضوع الدراسة:

رمزُ الخيول:

الخيول من أهم الكيانات المتعلقة بموضوع التجربة الشعرية في
قصائد د. صالح الزهراني، فهي كيان أساس في الفروسية، ووجود هام
في قضية البطولة والمجد العربي والإسلامي.

ونلاحظ أن الخيول تكتسب في شعر د. صالح دلالة رمزية لا تبعد
عما اكتسبته عبر تاريخ الألب العربي - في جانبه الشعري - فهي رمز
العزة والكرامة، والماضي الفاعل المتخيم بالقوة والإباء والنبيل والفتوحات.
وبهذه الدلالات يصف الشاعر وجه الوطن بأنه جواد عربي أصيل
يسكن عينيه وحلمه وخياله، يقول:

مرة حاولي إذا شئت حباً أن ترى صورتي وأن تفهميني
أن ترى وجهك الجميل جواداً عربياً مسافراً في عيوني^(١٢)

والخيول مستثيرة الشجن في هذه التجربة الشعرية بما تبعته من
ذكريات المجد، وأطياف الفروسية الغائبة، يقول في "اعراس الحداد:

هذا اللطي من قدح ضبّاحة هذا الشجي الواري بقايا انتقاد
هذي القلاغ الجرد في حجرها تراقصت خيل الهدى للجهاد^(١٣)

كما يقول في "الأعمى وخيوط البارود":

خرجتُ من رحم التقوى على خلق مطهم، وتركت المنتأى دوني
وكان فيضُ القوافي من جموح فمي والخيولُ في رقصة الغر الميامين

وفى (قراءة فى جسد اللؤلؤة)، يستعيد أمجاد الأمة منطلقاً من أمجاد الخيل، يقول:

هنا كان للخيل التى طال ركضها صهيل تناغيه المتفقه السمر

كذلك يستعيد ذكريات المجد فى " طواف "، فيقول:

وسنابك الخيل العراب يزفها أمل على وقع السنابك يكبر^(١٦)

ويقول:

وتشق لُكنافَ الظلام خيولنا كل يقول أنا بهذا الأجر

فى زمن القوة تكون الخيول مطلع الشمس، والنور والحرية، وولادة الكيان والذات، وهى تصرع بصهيلها كل قوى الظلام، فتحنى أمامها، هكذا يزهو الشاعر بـماضى أمته وماضى خيولها فى " مرثية للفارس المستقل "؛ يقول:

فى نواصي خيولنا ألف شمس تملأ الخافقين طولاً وعرضاً

كلما خالها الدجي لغد شيئاً فوق عرنيته فأن وأغضى^(١٧)

يصور الشاعر الخيول رمزاً للحياة، فيبديها سحراً يحول الواقع الأجذب إلى حياة ونماء، تستحضر حياة الروح والجسد والمادة، يقول:

واخضرت الصحراء، وانتال من كثبانها الصفراء وجه الجواد^(١٨)

الخيول فى قوتها رمز لقوة الفارس لذلك يُصورها الشاعر وهى تتلبس كيانه، وتبدو فؤاده، ونسيجه وحركته، هكذا قبل أن يستقل الفارس. يقول الشاعر: ^(١٩)

ونسجنا فى مقلتيك القوافي فاستحال الرثاء منها مديحاً

فارساً ملهماً، يزود المنايا قلقاً، مُسْرِجَ القواد جموحاً

ويقول الفارس:

من أنت؟ عنتره العبس ألمحه في وجنتك يبارى الخيل والأسلا^(٢٠).
الخيـل في كل أحوالها، وكل أطوارها معادل الأمة، والفارس، ولهذا
تبدو كسبوتها رمزاً لكبوة هذين الكيانين. يقول في " ما تبقي من أحزان
الرجال":

يكبو الجواذ وفي عينيه حممة يعود فيبدأ في المأساة مشواراً^(٢١)
يعود يعلم أن الدهر ما اتصلت فتوحه، ينجب الإقبال إباراً
وضلال الخيول، وافتقادها لطريقها رمز لضلال الفارس، وإيذان
بهلاكه، يقول الشاعر في " تعليق على ما قاله لقيط بن حارثة":
لا حامل السيف يدري عن حمائله والمهر لا أضمن الجلى ولا ضبحاً^(٢٢)
فوق انحراف الزوايا، تاه فارسه لأن مبداه للفتح ما انضحا
الخيول في هذا الشعر رمز القوة والإصرار حتى في مجال الحب
ومناجاة الحبيبة، يقول الشاعر في " رسالة":
إلى التي قرأت وجهي وذاكرتي وما أعانيه بين الحبر والورق
فسافرت في شرايني خيول هدى
أزديّة الضبح ما كُلت من السبق
تتاجزُ الريح، موال سناكبها

مقطورة مثل هذا الوجه من قلق^(٢٣)

الخيولُ شاهد على تاريخ الأمة بدلالاتها الرمزية التي عرضناها لذلك،
فهي في انكسارها ترمز إلى انزياح البطولة، وتراجع الفارس. يقول
الشاعر مخاطباً الفارس المنكسر:

من أنت ؟ أقرأ في كفيك ملحمة

موودة وخيولاً كفت بطلاً^(٢٤)

كما يقول في " جغرافيا الرقاب " متلبساً روح الفارس المنهزم:

وتتكسرُ الرياح على جبينِي وتكررُ ضبحها (الخيل العراب)^(٢٥)

تتسجم هذه الدلالة الرمزية للخيول في شعر د. صالح مع دلالاتها في
طرح الشعراء المعاصرين كما سنبين عند تحليل مواضع التقاص في
قصائده، وبما يوضح مدى انسجام أساليب أدائه الفني.

رمز النخيل:

يكتسبُ النخيلُ في شعر د. صالح دلالة رمزية متداولة في الشعر
العربي المعاصر؛ فهو رمز للقوة والشموخ، والإباء والعزة، رمز للنماء
والاستقرار والسموق، والبهجة والحياة، وهو أيضاً رمز للوطن بدلالاته
عليه، فهو جزء من ملامحه.

يقول الشاعر واصفاً انضواء الوطن على ملامح النخيل بما فيه من
دلالاته رمزية - أشرنا إليها فيما سبق:-

من طينة النخل معجون، ومغتبِق

من ماء زمزم مغطور على الرشد^(٢٦)

ويطرح " النخيل " في " نبوءة العمائم " رمزاً للشخصية العربية
وفرائتها يقول:

وكيف أخرج من جلدى لأشرح عن

قلبي، وعن نخلة تختال في كبدي^(٢٧)

وفى قصيدة حبه وشوقه للباحة، يصف " الباحة" بأنها نخلة، بما تحمله
هذه المفردة من تراث عشق، وذاكرات في التاريخ العربي، يقول:

يا نخلة عذقتها يهمني، ويا حُلماً
يندسُ في صمتي الدافي وفي صخب^(٢٨)

وعند استقباله ميلاد ابنته، واستقبال الحياة لهذه الابنة، يترأى له
النخيلُ هامساً موشوشاً، رمزاً للفرح والبهجة، وإيقاعاً لهذا الميلاد والحياة.
يقول في " فيروز: أغنية العش الأولى":

لمن يوشوشُ هذا النخلُ في بلدي لمن يقيمُ الذي يحلو له الشعر^(٢٩).

النخلُ لغة العزة والكرامة في الأرض العربية، رمزُ الخير والنماء،
والعزة باستطالته وقامته. وهي يتلاقى في هذه الدلالات مع الصقور
والشياهين واليازى، لأنها كيانات لا تدرك إلا لغة القمم، ولغة الأجنحة
التي لا تقبل بالسحب بديلاً، ولا ترتضي السفوح، لذلك يخاطبُ الشاعر
بطله وفارسه، أو تاريخه، فيقول طارحاً هذه الدلالات الرمزية للنخيل
والصقور، في لهجة مفعمة بالأسى والألم، والإدماء من عجزه عن قبول
ما دون القوة، وما سوى الكرامة، يقول الشاعر:

أنت علمتي لغة النخل

أنشودة الزهو في هففات السعف

أنت علمتي خفقة الباز حين سما واختلف

قلت لي: النخل لا ينحني

والشياهين لا تستسيع الجيف

وتعلمت أن الكرامة لا تشتري في المزايدات
أن الحياة الشرف^(٢٠)

العقاب والكواسر رمز في هذا الطرح للحرية والقوة والاستطالة
أيضاً، فهي كيانات تمتلك الأرض، يقول:

تضيق الأرض في نظر الحباري ويأبى أن تضيق به العقاب^(٢١)

ويقول وقد طرح للصقور رمز الشخصانية:

صنفوني، فالصقر وجه فريد لن يكون الشياطين مثل الحباري^(٢٢)

ومتلما صور الشاعر انكسار الخيل وضعفها رمزاً لانكسار كيان
الأمة، دل أيضاً من خلال هذه الكيانات السابقة على تراجع القوة العربية،
والفتوة العربية حين تبدو وهذه الكيانات متأزمة مهانة، أو في غير
موضعها الفطري اللائق، هكذا حين يشيخ النخيل، كما في قوله:

" صوح النخيل، شاخت عراجينه المنقلات " ^(٢٣)

وحين يُستدل الصقر، ويصبح رمزاً للمهانة والاضطرار، يقول
الشاعر:

" طأطأ الصقر، نامت على ظهره الأجنحة " ^(٢٤).

يشترك د. صالح الزهراني مع بعض الشعراء المعاصرين في هذه
الدلالات الرمزية التي أكسبها رموزه، خاصة في الدلالة الرمزية "
للصقر". ونرى في قصيدة صقر قريش للشاعر أمتك دنقل ما يشير إلى
تلافي الشعارين في هذه الدلالة، وذلك حيث يُصور " أمل دنقل " صقر
قريش - برزتيه العربية الواضحة - مستباحاً، ذليلاً، شاهداً على الهريمة

والموت، لا على الشموخ والكبرياء. يقول مخاطباً هذا الصقر في رثائية وإيقاع جنازى دام:

" هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمس.... لتفرح

وتسدّ الأفق للشرق صباحاً

أنتَ ذا باق على الرايات.... مصلوباً... مباحاً

تصرُّ للريح، وأضلاعك كالروض المصوح

تتشهى لذعة الشمس التي تتسج والنفاء وشاحاً^(٣٥)

يُدخلنا حديث الشياطين والصقور في هذا الطرح الشعري إلى البحث عن الدلالات الرمزية للطيور في شعر "صالح": ونقول في البدء أنها تُطرح في كثير من مواضع شعره رمزاً للحرية المرجوة، والحلم، ولكنها عند تعلّقها بالواقع تبدو أيضاً رمزاً للحرية المجهضة، الغائبة.

يصف الشاعر "العصافير" رمزاً للحياة والمستقبل الواعد في قصيدة "البحث عن رفات القديس"، يقول:

" كان الراوى تحت غصون التين يسافر في ذاكرة الدنيا وعيون الأطفال عصافير تبني وكنات الآتي"^(٣٦).

وحين يُصور وقوع الملحمة الجنوبية في قصيدة "الحزن والوابة" يصف بابين رمزان إلى اتجاهات المجتمع: الباب الأيمن، والباب المشار إليه في القصيدة بـ "الآخر"، وهو يصف العصافير في زمن الاستقرار وادعة مستكنة فوق هذين البابين بما يرمز إلى السلاح والاستقرار، يقول:

" ضمّا عصافير الهوى، علّقاً لها غصون الشمس في مسكن"^(٣٧)

والعصفور رمز للحب والأمان والسكينة في سياق وصف التجربة
العاطفية، فيقول الشاعر للحبيبة راجياً منها أن تكون عصفورة في دمه،
بكل الدلالات المرجوة من هذه العصفورة:

فسافرى عصفورة في نمي وعن غصون الوجد لا تسألى^(٣٨)

ويقول في سياق مشابه:

لولا عيونُ الحسنِ مادندنت حورية في حضرة البلبلى^(٣٩)

يطرح الشاعرُ الطائرَ معادلاً فنياً لذاته، ولرموزه التاريخية، فيكسبه
صفات القوة عند وصف أزمنة القوة العربية، ويجعله رمزاً للتمرد على
القهر، باحثاً عن الحرية. يقول في "وصية حرام بن ملحان":

يكسرُ الطائرُ المُصَفَّدَ قيداً وينث الصباح وهو طليقٌ^(٤٠)

ويصف ذاته طائراً راقصاً، حراً، بهيجاً في تصوير حبه للوطن، يقول:

حملتُ هذى الأرض رقصه طائر نغمأ طروباً يسكن الأعصابا^(٤١)

كذلك يبدو الطائر معادلاً للشاعر في تصوير إحساسه بالقهر والكتب
وانعدام الحرية: حرية للفعل، وحرية القول، ولذلك يصورُ الشاعر طائرَه -
خاصة العصفور- مثله مكتم الفم عاجزاً عن الغناء، ضائع الصوت، مثلاً
ضاعت حروف الشاعر وصوته- وسنوضح هذا في تحليل الصورة
الشعرية.

يقول الشاعر في "لحزن والبوابة":

"وكان هناك عصفور يسافرُ في شحوب الباب

يقرأ حُرقة في القلب مطوية".^(٤٢)

ومى " لغة خارج الأبجدية" يسكنُ الشاعر جَسَدَ رمزه الفني، شاكياً
قهقهه، وعجز صوته، وانعدام غنائه، يقول:
" منذُ فُتحت وصوتي شاحبُ اللحن

كعصفور سجين" (٤٣)

ولأن الصوت حرية، ووعاء التعبير واللغة وهما هم الشاعر ووسيلته
إلى إيصال رسالته، يطرحُ الشاعر مفهومه لحرية العصفور - أو الحرية
بمعناها الفلسفي المطلق - فى بعد تأملى، فيثيرُ فينا تساؤلاً جدلياً فلسفياً
هو: أين تكمن الحرية فى الصوت أم فى الجسد؟ فى المادة أم فى الروح؟
والسجن.... حين يلحق بالكيان هل يكون سجنًا للصوت أم لمادة هذا
الكيان؟ ومنَ هو المسجون؟ ما تعريفه؟ هل هو السجنان الظالم حيث يكون
سجنه ظلمه.... ! أم العصفور الثائر، فتكون ثورته سجنه؟ يقول الشاعر
فى قصيدة " السابحون فى منطقة انعدام الوزن":

قد يدخلُ العصفور سجانه فى سجنه الكابى إذا أنشدا!! (٤٤)

يتلاقى د. صالح الزهراني فى هذا الطرح الرمزي لمفردة الطير،
والعصفور مع بعض شوائنا المعاصرين، حيث يشترك الطرفان فى
إحاطة الطير بدلالات الحرية والانطلاق، ولكن.... بينما يُوجه د. صالح
رمز الطير عامة، والعصفور خاصة للتعبير الرمزي عن تحول الأمة من
القوة إلى الضعيف، ويُدير دلالات هذا الرمز فى سياق موضوعه الأساس
وما يتصل به من معاني القوة والبطولة والكينونة...، يتخذ هذا الرمز
دلالات أخرى مختلفة لدى شعرائنا المعاصرين تختلف باختلاف توجهات
الشاعر الفكرية، ووفق طبيعة تجربته الشعرية.

ومن أمثلة هذا ما نلاحظه من اكتساب الطائر فى بعض قصائد أمل
دنقل دلالات رمزية تتعلق بموضوع الاغتراب، والتشرد والضياع

الإنساني، وهشاشة التكوين الإنساني، كما يكتسب الطائر في المرحلة
الذهنية الميتافيزيقية من شعر صلاح عبد الصبور دلالات فلسفية تأملية.

كذلك يكتسب الطائر في شعر أحمد عبد المعطي حجازي في مرحلته
الباريسية دلالة خاصة هي مزيج من الرومانس والواقعي، حيث يبدو
رمزاً للاغتراب في المدينة المعادية للكيان الرومانسي، وللأغتراب في
المنفي، ويبدو طيرُ القُطا- على وجه الخصوص- رمزاً للوطن الضائع
المستلب كما في قصيدته " طردية" من ديوان " أشجار الأسمنت".

أيضاً تكتسب الطواويس رمز السلالة العربية، والحضارة العربية
التي صارت خاوية من الفحوى والجدوى، لأمعة المظهر... إلى آخر هذه
المعالجات المتميزة لرمز الطير في القصيدة العربية المعاصرة كما
تعرضت لها بالتحليل النقدي. (٤٥)

وبلغت انتباهنا من بين هذه المعالجات الفنية، قصيدة أمل دنقل
"صفحات من كتاب الصيف والشتاء" إذ نجد فيها ما يشير إلى تقارب
الطرح والدلالة الرمزية للطائر، حيث تبدو " الحمامة" في هذه القصيدة
رمزاً للعربي " للعربي المهزوم المضيع الحلم والحياة معاً، للعربي المنكسر
الذي لا يجد موقعه، فيحطّ من مكان لآخر... حتى الموت" (٤٦) قول أمل دنقل
في هذه القصيدة:

"أيتها الحمامة التعبى

دورى على قباب هذه المدينة الحزينة
وانشدى للموت فيها.... والأسى... والذعر
حتى نرى عند قدوم الفجر
جناحك الملقى
على قاعدة، التمثال في المدينة
وتعرفين راحة السكينة" (٤٧)

رمز الورد:

الوردة بما هي في استعمالنا التقليدي في الحياة رمز للحياة، والبهجة، والجمال، توجد في شعر د. صالح الزهراني بهذه الدلالات، لكنها تكتسب عمقاً، وبعداً درامياً، حين تتصل بموضوع شعره، فيجعلها رمزاً للإصلاح بالحب كما في قصيدته " السيف والورد " ، يقول:

أيها القادمون، بالورد نرُدّي ألف سيف، براعم الورد أمضي

يصدأ السيف بالندى، ثم يغني بعضه في القراب يأكل بعضا

صبحنا طلعة غناء، وورد

وعذُ ربي، ووعدُه سوف يقضي^(٤٨)

كذلك تبدو الوردة في القصيدة المسماة باسمها من ديوانه " مستذكرون ما أقول لكم " رمزاً للحياة التي تتفقت من يد الشاعر، والتي يُفنيها القهرُ والحبس، والأسوار .

يُصورُ الشاعر الوردة في هذه القصيدة أنثى مفعمة بالوجد وحب الحياة، والحرية والكينونة، وبُيديها معادلاً للشاعر والقصيدة، فيقول فيما يقربُ أن يكون سيرة ذاتية للشعر والورد:

كانت تكشفُ عن ساقِها كلَّ صباح

كانت تتشرُ خصلتها الوردية فوق الماء

كانت حين يجيُّ الشاعرُ تصبح نافورة عطر

تموجُ في فستانها الفستقي

تلوح لا تتقي

تنور، تستجدي خيوط الهوى

تغزو شعور المبهم " المنطقي "

وحين يُداهم الشاعر بالوحدة، والقهر، ويواجه مصيره فرأى يسوق هذا
المناخ الورد للذبول، فالموت باعتبارها معادلاً للشاعر. ومن ثم يكون
موتها موت الحياة والبهجة، وتعبيراً رمزياً عن عجز الشعر، يقول:

" لكن كان الشاعر وحده

تعبتُ معه الورد

مدّت كفيها من خلف السور وماتت" (٤٩)

رمز " الجنون":

تشيع مفردة " الجنون" في القصيدة العربية المعاصرة، وتكتسب
دلالات رمزية متنوعة، فهي تتخذ في قصائد بعض شعراء الاتجاه
الواقعي أبعاداً صوفية، دالة على قمة الوجد الصوفي، والنشوة الروحية،
كما في قصيدة البياتي " قراءة في ديوان شمس الدين تبريز لجلال الدين
الرومي" فيسوق الشاعر على لسان " عائشة" - رمز الحب الوجود
الهارب في شعر البياتي:

" ما هو ذا أوغل في السكر

وأصبح بى مجنوناً وأنا أصبحت به.... أيضاً

وكلنا مجنون سكران" (٥٠)

وتكتسى مفردة الجنون دلالة الشطحات الفكرية، والأقصى التجريدي
في مجال القضايا الميتافيزيقية في كثير من مواضع شعر صلاح عبد
الصبور، كما في قصيدته " الملك عجيب بن الخصيب"، حيث يصف
الملك معاناته من البحث عن الحقيقة، يقول:

" لو قلتُ كل ما تَسْرهُ الظنون

لقلتمو مجنون

الملك المجنون^(٥١)

ويطرح رواد الاتجاه الحداثي في القصيدة العربية المعاصرة مفردة " الجنون " بدلالة رمزية شديدة الخصوصية والتعلق بتوجههم الحداثي، حيث تدل لديهم على شجاعة التصدى في مواجهة المجتمع الثابت، وشجاعة النزوع إلى تحويل هذا المجتمع إلى متحرك متحول. وبذات هذه الدلالة يطرح الشاعر يوسف الخال مفردة الجنون في قصيدته " البئر المهجورة"، يقول واصفاً صراع " إبراهيم" مع المجتمع:

" وقيل إنه الجنون

لعله الجنون"^(٥٢)

ويحرص أدونيس على إثبات اتهام المجتمع التقليدي له بالجنون، بما يجعل هذه الصفة تبدو تأكيداً لمخالفته لهذا المجتمع، ورفضه لثوابته، ومن ثم قدرته على مواجهته وتغييره، وبهذا تكتسب مفردة الجنون دلالة التحويل والتغيير وإشعال النار في الجسد القديم انتظاراً لحياة جديدة لا تتصل بالماضي، فيكون الجنون هو مبادئ الحداثة، أي : اللاتجذر، اللاتركاز، الفضائية، اللاعلائقية يقول أدونيس:

" لا تقولوا : جُنُنْتُ

جنونى أحلامكم / أتينا

ورسمنا الحقول

جسداً يفتتح ، كنا نقول

لو نجئ نغتصب الكون

جئنا

من يراكم يراني وأنا الوردة الأولية"^(٥٣)

ويقول وقد أضعي على الجبوس دات الدلالة: الخروج على السائد،
للخلاص:

"واسمنا واحد - ونجتأخ: هذا مدانا

أن نرجّ المدارات، أن لا يكون

غير هذا الجنون

الجنون

الجنون^(٥٤)

يلتقي د. صالح الزهراني مع هؤلاء الشعراء المعاصرين في نقطة
الاهتمام بالترميز الدلالي لهذه المفردة، لكنه يكسبها أبعاداً دلالية تتسق مع
تجربته الشعرية، فالجنون في طرحه الرمزي هو المجد، هو حلم القوة،
هو نزوة الطموح وتحقق ذاتية الكيان العربي. نقرأ هذه الدلالات في "
مرثية للفارس المستقل"، يقول:

كُنْتُ تَغْلِي تَطْلُعاً وَطُمُوحاً وجنونا، فكيف تبدو صحيحاً^(٥٥)

من شفار السيوف أبنت حتفاً من قلاع الجنون أقبلت ريحا

الجنون هنا يلحق بالفارس والقلاع والحصون، وتفاصيل الماضي.

والجنون رمز لحب القوة، وهو حب الأمة حين تمتزج باللامعقول من
الفداء - إذا صح أن الفداء درجة لا معقولة - والبذل إلى حد العذاب. يقول
الشاعر في قصيدة "تصنيف":

من يلومُ المجنونَ في حبّ ليلي غيرُ قلبٍ مدلسٍ مستعار^(٥٦)

غارق في الجنون حتى جبينني ليس حظاً، برغبتني واختيارني

ويستخذ الجنون رمزا مواجهة السائد- في الأبيات السابقة- لكنه ليس السائد في المفهوم الحدائثي- بل هو السائد في طرح د. صالح والذي يعني الارتكان إلى الضعف والانهازامية في مواجهة المأزق الحضاري. يدلنا أن المفردة اتخذت هذه الدلالة في الموضع السابق أنها أعقبت وصف المجتمع للشاعر بالغرابية، والخروج على التيار، فكان رده بصفة الجنون تأكيداً لهذا الاتهام. إذ وُصف على لسانهم بأنه:

أنتَ ضد التيار، فجرٌ غريب وأنا مولع بحربِ التتار

وفى " فواصل الصبح الجنوبي" يناجي الشاعر جبال السّراه، وقلاع المجد فيسميها (قلاع الجنون)، وكأنه حين يكسبها هذه الصفة- الجنون- يُعزى ذاته بالعجز عن الوصول إلى هذا المجد. يقول:

علميني صفو الهوى، واشرحي لي يا قلاع الجنون في الحب درسا^(٥٧).

يرتبط المعني الرمزي للجنون بالدلالة الرمزية لمفردة التصابي في شعر د. صالح، ولكن بينما التقى د. صالح مع أقرانه المعاصرين في تفجير الدلالات الرمزية لمفردة "الجنون" انفرد بـ نحت الدلالات الرمزية لمفردة "التصابي" التي نزع انفراد قصائد د. صالح بطرحها وفق هيئتها الآتية:

يشير د. صالح بـ "التصابي" و"الصبابية"، وما يتعلق بها ويشتق منها- إلي الحب الدافع للمجد، وفداء الأمة أيضاً، وبهذه الدلالة يتصف شاهد العصر بهذه الصفة، يقول الشاعر في وصف هذا الشاهد:

كان شيئاً من التقي والتصابي^(٥٨)

كذلك يصف حروف شعره بهذه الصفة الدالة علي صدقها وشدة وحدها وإخلاصها للأمة يقول في الطواف:

وأمام وجهك للحروف خشوعها ولها الصبابة والرحيق الأخضر^(٥٩)

الصباية لا تطرح في شعر د. صالح للتعبير عن علاقة الحب بين الرجل والمرأة، بل عن علاقة الحب بالوطن في قمة درجتها ونبلها، ولذلك يبدو التصابي قانون العلاقة بين الوطن والعشاق الأوفياء له. يقول:

أعلنت للعشاق بعض صباتي وأجل أشواقِي الذي لا يظهر^(١٠)

ويقول:

أُتسو علي الشعر الجميل محبة وذنوب صناع الصباية تغفر^(١١)

الجمر والتجمر:

من المفردات التي نحت لها الشاعر دلالة رمزية في قصائده بدءاً من ديوان "ترائيل حارس الكلا المباح" مفردة الجمرة، والتجمر والجمر، وقد أشار إلي ميلاد رمزه اللغوي في قوله:

رمادنا يا سيدي خامد لكن فيه جمرة تذبج^(١٢)

ومع ذلك يشتمل ديوانه "ترائيل" - وغيره - علي مواضع كثيرة من قصائده يفعل فيها الشعر هذه الدلالة الرمزية بما يسبق البيت الشعري آنف الذكر.

وقد ذكرنا في صفحات سابقة إلي "المقصود الرمزي" لمفردة الجمر في هذا السياق - وفي شعر الشاعر عامة - وأنه يشير إلي القوة الكامنة في الكيان المحترق، وإلي إمكانية البعث من الإفناء - علي المستوى التاريخي والحضاري للأمة - بما يتعلق بموضوع شعره.

هذه الجمرة المتبقية في طرح الشاعر هي الشاعر ذاته، وهي القصيدة الصادقة الروية، وهي القوة الكامنة في الأمة، وفي الأرض وعموم الكيان. يطرح د. صالح هذه الدلالات لرمز "الجمر" في قوله في "ترائيل حراس ابن قتيبة":

"أقول لهم: لن يموت النشيد

أقول لهم: لن يموت الوريد

أقول لهم: هذه البيد معجونة من جديد

هذه البيد قلب... وللقلب ألفا وريد"

الجمرة الكامنة هنا هي هذه البيد- الرامزة بدورها للكيان العربي-
ومن ثم تكون الجمرة ساكنة في تاريخنا وبقيتنا.

وهو يردد ذات الدلالة الرمزية للجمر في قوله:

ما كل ثغر ولا ذابت أناشيد وأنت موالها يا هذه البيد^(٦٣)

سحابه المجد من عينيك واكفة والفجر من وجهك الوردي مولود

ووجهك الحر، ترتيل ومئذنة يزهو بها فوق هام الدهر توحيد

ويقوم الشاعر بدوره التبشيري، دوره الإنهاضي لقوى الأمة حين
يؤكد لها استمرار اشتغالها على رجال هم عدة مستقبلها ودم نار بعثها
الجديد، ودلالة الجمرة الكامنة. يقول في "سؤال":

وتعبنا، ضاقت بنا الأرض، لكن رغم هذا في عمقنا آمال

إن أما يا ملهي أنجبتكم لم يزل للجواب فيها رجال^(٦٤)

تشير هذه المواضع القليلة التي أشرنا من خلالها إلى دلالة الجمر
والتجمر، والتي اكتفينا بها هنا لإشارتنا السابقة إلى غيرها طوال
الصفحات الماضية مما يتعلق بهذا الرمز- تشير- إلى قدرة الشاعر علي
نحت رموز لغوية منبعثة من موضوع تجربته ورؤاه الشعرية.

رمزية الموالم:

من الرموز التي ابتكرها الشاعر في قصائده، دالا على ضرورة انشغال الشاعر بنحت رموزه الخاصة من خلال الاستغراق في التجربة. والاستسلام لمناخاتها بما أسميه حالة (الاستحواذ الفني للتجربة الإبداعية).

يطرح الشاعر مفردة "الموال" للدلالة على الشعر في الغالب، فهي رمز القصائد- أو الحروف- وهي أيضاً رمز الغناء والمجد والبهجة والنشيد، يسوقها الشاعر في سياق المواضع الشعرية التي تتضمن الزهو والمجد، والفخر بالأمة، أو استعادة ذكريات ماضيها- في الغالب- من ذلك قوله في قصيدة "الباحة القصيدة".

مدى ضفائرك للخضراء فوق يدي وسامري رعشة الموالم وانسكبي^(١٨)

وفي قصيدة "غنائية لجبين القبلية" يرمز الموالم للشعر بما هو أنشودة الشاعر التي يتوسل بها إلى المجد. يقول:

رسمت علي زنبك وجهي وقامتني وغنيت موالي وغني معي الزمن^(١٩)

وفي "تقاسيم العشق الجنوبي" يقدم "مواله" من بين ما يقدم من هدايا للوطن مشفوعة بالحب والوجد والشباب فداء له، يقول:

جئت أهديك بسمتي واشتعالني ذكرياتي ما بين عسر ولين^(٢٠)

نزقي، نشوة الصبا والمواويل في ردهات السنين

وقد تكتسب مفردة المواويل بعداً درامياً حين تكتسب دلالة الشعر الصادق الرائي المكذب من قبل المجتمع، وبذلك ينشط الصراع بين صفة الصدق والبهجة والحياة في مفردة المواويل وبين تكذيب المجتمع ودفعه لهذه المواويل.

يقول الشاعر في "مسافر بلا بوصلة":

صدقته بمواويلي وكذبني قومي، وأقسم أن القوم ما صدقوا^(١٨)

وفي قصيدة الريحانة يناجي وطنه، مهدياً له نبضه ومواويله طارحاً بذلك إحياء بالتسوية بين النبض والشعر في القيمة، يقول:

لوجهك في دمي نبضات شعر -- مموال له نسق عجيب^(١٩)

وفي سياق الشكوى من الاغتراب، يصف الشاعر مواله بالنضوب والجفاف والاحتضار، حيث يلحق الانهيار كل مفردات كيانه، ومنها الشعر بالطبع. يقول في "البكاء دماً":

حبييتي: جف موالي وجف فمي ولورق للجذب في كفي وفي قلبي^(٢٠)

مما يتعلق برمزية "الموال" في هذا الطرح الشعري رمز القلب، والتقليب، وجفاف الفم، إلي آخره مما يتصل بفعل الـ "قول" وإنشاد الشعر، وإيصال رسالته وسوف نعرض لهذا في موضعه من تحليل الصورة الشعرية. حتى نتجنب التكرار في الطرح.

أسلوب السخرية:

تتبنى السخرية- في الغالب- من انعدام المقاييس، من الشعور الدامي بالعجز عن مواجهة الخلل، تتبنى من النفس المدماة من تسيد في الزلل والباطل، وتراجع المثال.

تصور السخرية درجة عالية من درجات الألم النفسي، ودرجات الرفض للواقع المختل، كما تعبر عن الإدانة لهذا الواقع.

وتعتبر السخرية لوناً من ألوان النقد، ولذلك فهي أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في الشعر المعاصر يصور قدرة الشاعر علي نقد الواقع من خلال اللغة، ومن ثم قدرة اللغة علي استشفاف أدق الخلجات النفسية، وأدق حالات التأزم النفسي.

يشيع هذا الأسلوب في شعر د. صالح الزهراني بما يتفق مع رؤيته العامة لمشكلات الواقع. ويستطيع الناقد من خلال مواضع السخرية في هذا الشعر أن يحدد الأطراف المدانة في موضوع تأزم الأمة- في رأي د. صالح- كما يستطيع أن يحدد صور الاضطراب ومواضع هذا التأزم.

في قصيدة "ما تبقي من أحزان الرجال" يوجه الشاعر سخريته إلي رجال الأمة الذين ضيعوا كيانها- هذا الكيان الذي يشير إليه بـ "الدار"- حين تحولوا من فرسان في ساحة الشرف والذود عن الكرامة إلي فرسان في ساحة الهوى والعشق يقول الشاعر:

كانت علي عتبات الدار مورقة واليوم ضيع فرسان الهوى الدار

وفي قصيدة "تعليق علي ما قاله لقيط بن حارثة" يمزج الشاعر بين أسلوب السخرية والمفارقة، بل إن السخرية ذاتها تنبثق من مفارقة موجهة هي أن الشاعر مدان في عين المجتمع لقيامه برسائلته، والتزامه بدوره- من هذه المفارقة ينطلق الشاعر إلي سخرية- مرة حيث يتبادل المقاعد مع المجتمع، فيقوم هو بتقديم الاعتذار للمجتمع- وهو المجروح- عن خطأ وفائه لهذا المجتمع وانشغاله بقضاياها.

يقول:

غضبتكم عندما كاتبكم بنمي فلتصفحوا، إن خير للناس من صفحا

تثار السخرية من تحول المعاني الكبرى السامية إلي لهو وعبث، هكذا يتوجه الشاعر بسخريته إلي من حولوا قضية الفروسية، والقوة، وحلم المجد إلي محض مظاهرات إعلامية زائفة. يقول في "شهادة حياة" يقول:

وكيف لا.. والسيوف البيض مطرقة والفتح أغنية سكرى وتصريح^(٧٢)

ويسخر من تحول الكيان العربي من كيان فاتح بطولي إلي كيان
متنازل عن حقوقه في صورة صفح وسلام، ومحبة، ويرى إن هذا التنازل
هو "العامة المستكينة"، يقول:

أيها الفارس الجميل وداعاً فتحننا رحمة وحب وصفح^(٧٣)

السخرية في هذا الشعر إدانة لعموم الأمة، الأمة التي ارتضت
الهشاشة والإبادة، والتفكك، .. ومن هنا يصورها الشاعر متزاحمة علي
الموت بدلاً من تزامنها علي الغداء والمواجهة! أما جيوشها، فهي جيوش
للخصام والفتنة، لا للقتال والدفاع عنها. يقول في "مواكب الجلال":

ملايين تدك ولا قرار فكل جيوش أمتنا للخصام
نساق إلي الفجيعة كل يوم علي حد السيوف لنازحام^(٧٤)

يوظف الشاعر سخريته لإدانة الأمة الغافلة عن مصيرها في غفوة لا
تنتهي، يقول في ذات القصيدة:

حملت لأهلي الكلمات زهواً وأهلي مذ ولدت لهم نيام^(٧٥)

طائفة من أبناء الأمة يندرجون تحت كتلة المدانين في شعر د. صالح
من خلال أسلوب السخرية، لتمسكهم بالمظاهر الخارجية للدين، في
الوقت الذي يتسمون فيه بالسلبية والخمول المتعارضين مع جوهر الدين.
يقول في "مقولة":

كلما قلت: مدوا النظر

وأعدوا لهم ما استطعتم من الأسلحة

حوقلوا، ادخلوا في الجيوب الأكف

أخرج كل له مسبحة^(٧٦)

نلاحظ أن أسلوب السخرية في شعر د. صالح قائم علي الصورة لا اللفظ، أو الكلمة، فهو يحشد الموقف في مشهد بصري يبعث السخرية، لكنها سخرية فاجعة أقرب إلي ما يسمى بـ "الكوميديا السوداء".

في قصيدته "هر مجنوه" يسخر الشاعر ممن حول قوة الأمة إلي استسلام، ورضوخ، وأخذ أصحاب القوة بتصديهم للباطل، يوجه خطابه إلي من لقبه بـ "سيد الفتح" معتزلاً له عن بمالة أطفال الحجارة!. يقول:

ورفعنا راية النصر... وأعلنا السلام

قابتهج يا سيد الفتح، ونم

لا تؤاخذنا بما يفعل أطفال الحجارة^(٧٧)

وفي قصيدة "استراتيجية" تتوجه السخرية إلي "راع" أضاع الأرض، والأنفس والأهداف الكبرى التاريخية، بل وكنوز الأمة حرصاً علي زهيد، يقول الشاعر:

لقد كان يخشي علي القاصية

فضيع نصف القطيع

ونام علي الناصية^(٧٨)

ومن منطلق وعيه برسالة الشعر، ودور الشاعر - كما أسلفنا في الصفحات الخاصة بهذا الموضوع - يتوجه د. صالح الزهراني بالسخرية إلي فئة من الشعراء متخلية عن رسالتها السامية ودورها في الإثارة والتحرير علي الجمال والحق والخير، وذلك لانشغالها بمكاسب مؤقتة عابرة، منها نيوغ الاسم، واللاحق بأحدث تقنيات الشعر، و.....

يصنع الشاعر رأيه في هذه الفئة من الشعراء من خلال أسلوب السخرية. فكان تصويره لهم مبرزاً تخليهم عن أمانتهم بهربهم منها، يقول في شعراء ومهمات:

شاعر يبحث عن وجه، وعن ثوب، وعن أوهام قمة

شاعر يخرج من كهف المرات يغني

حاملاً دفتره الأسود، يشكو لجموع الناس همه

شاعر آخر معجون من التجديد والتوليد، مفتون بتحديد العلاقات وتمجيد الحماقات وتوليد

السياقات، أحب النحو حتى جعل الفتحة ضمة

كما يدين في القصيدة نمط الشاعر "الأمعة" والشاعر المتمسح بأولي النفود، يقول:

شاعر غصن مع الريح، علي الناس يغني، ومع الناس يغني

لا يري رأيا، ولا يرقب ذمة

شاعر يحمل أفكار الشياطين، ويبكي عند أبواب السلاطين الملمة^(٧٩)

وفي قصيدة "السفينة" يسخر من المسطحين الجاهلين بقيمة الشعر، الذين ينزلون مرتبته لأنه لا يشبه البنكنوت، يقول:

يريدون مني، ومن حكمته المشعر ألا تصير الحروف جوادا

لأن الحروف النقية لا تشبه البنكنوت^(٨٠)

أسلوب السخرية ليس فقط أسلوباً يتبطن قصائد د. صالح، بل أسلوب خطابيه الشعري في بعض القصائد كاملة، كما في قصيدته "الحروب الفندقية"، التي يهرد فيها الشاعر سخريته لنموذج الشعبوي الذي يقتات

علي لحم الأمة، وضلوع الفقراء، ويتظاهر بالولاء للأمة، وبالكد والمعاناة
من أجل قضيتها بينما لا يتجاوز فعله النفاق، والتظاهر، وممارسة حروب
كلامية بين جدران الفنادق الضخمة بعيداً عن معاناة المهمومين. يقول د.
صالح الزهراني:

”لست عاشق

لست يا من يرفع "التعويذة الكبرى" بيميناه، وفي يسراه تندس الحقائق"

ويقول:

هذي إحدى العجائب

ما علمنا أن رب الركب سارق

يسرق اللقمة من حلق صبية"

ويصف انشغال هذا الوجه الشعبي المنافق بأهوائه وعيئه، مع
الاستمرار بالتظاهر بحمل قضية كبرى، يقول:

أيها الوجه المراهق

القرارات غبية

وقلاع الموت لن تفتحها كف طرية

فترفق

انتهي قصف القذود اللولبية" (٨١)

وفي ختام هذه القصيدة يعلن نهاية هذا الوجه الشعبي يعلن نعيه،
مستشرفاً مستقبل الأمة خالياً من نفاقه وهرجه، وبطولته المضحكة المثيرة
للغضب. يقول الشاعر:

"فعلي لحذك، يوابتنا الأولي سنتح

بمسيوف الأبجدية

وعلي قبرك يأتي الجيل يهديك سلاما، وتحية

ويغني.. آخر الأبطال هذا

آخر الأبطال. "أبطال الحروب الفندقية" (٨٢)

تمتّزج السخرية بأسلوب "المفارقة" في كثير من مواضع شعر د. صالح الزهراني: كما في قصديته "أحزان معتقة"، وعند النظر إلي عنوان القصيدة ذاته، والانتباه إلي مفردة "أحزان" نجد أن أحزان الشاعر في هذا الطرح هي مستثيرة السخرية والمفارقة في شعره، بما تؤكد السمة المأساوية لهذين الأسلوبين في شعره، وأنهما لا ينفصلان بحال - عن أساليبه الفنية الأخرى في التوجه إلي تصوير موضوع تجربته الشعرية والانبثاق من رؤية مفاجئة بمواضع الامتزاج بين أسلوب السخرية والمفارقة، من أبرزها هذه الأبيان غير المتوالية:

ومائدة الطعام شجي وخوف

١- حلاوتنا الكآبة والتشظي

وحين نسير نتقطع الصفوف

٢- وتنظم الصفوف هوى وتمضي

وتنتعش الضلالة وهي زيف

٣- يجيء الحق مذعورا هزيلا

وأهل الحق موقفهم ضعيف

٤- مواقف أهلها حصن منيع

ورب الجاهلية فيلسوف (٨٣)

٥- وداعي المكرمات بلا دليل

أسلوب التناص:

أسلوب التناص من أساليب الأداء اللغوي التي تؤكد اهتمام الشاعر العربي المعاصر بالبحث عما أسميه بـ "اللغة الغائبة" من خلال اللغة "المتاحة".

وأعني باللغة الغائبة: اللغة المراد تماهيا مع التجربة الشعرية إلي حد التطابق والتماثل بما يجعل لهذه اللغة خاصية الانعكاس كالمرآة، بحيث تبدو هذه اللغة هي التجربة ذاتها، لا تبدو واسطة التعبير عن التجربة.

أسلوب التناص محاولة لمقاربة هذه "اللغة الغائبة" حيث يتوسل الشاعر بأصوات النصوص الأخرى المستدعاة إلي نصه لتعميق الدلالة، وتكثيف المناخ النفسي، وذلك من خلال علاقة الجدل والاشتباك والتقاطع بين النصين: المستدعي والنص الأصلي حيث التناص في أساسه علاقة تفاعلية بني النصوص، علاقة متحركة نابضة.

وبكاد التناص يتسيد أساليب الأداء اللغوي في شعر د. صالح الزهراني، حيث - لا تكاد - تخلو منه قصيدة من قصائده، فضلا عن امتياح الشاعر من نصوص متنوعة، منها الديني، والتراثي الأدبي، والتاريخي، وهي - مع تنوعها شديدة الارتباط بتجربته الشعرية، مما يشير إلي مدى استغراقه في هذه التجربة، ومدى انشغال ما أسميه بـ "واعيته الإبداعية" بالربط بين عناصر هذه التجربة. وأعني بـ الواعية الإبداعية مجموع قوى الشاعر الداخلية التي تساهم في عملية الإبداع أي الفكر والوجدان والخيال.

من أبرز أقسام التناص في شعر د. صالح الزهراني: التناص مع الشعر العربي المعاصر، والتناص مع النصوص الدينية، وكذلك التراث العربي القديم ولذا سنحاول الوقوف عند نماذج من كل قسم منها، لنبين

بالتحليل النقدي مدى اسجامها مع تجربته الشعرية... وليس مـ محصـ عـ.
من دلالات أخرى.

أولاً: التناص مع الشعر العربي المعاصر:

ظاهرة خاصة تتعلق بتناص شعر د. صالح الزهراني مع القصيدة العربية المعاصرة هي أن هذا التناص لا يتم فقط من خلال استدعاء نصوص هذه القصيدة، بل يكون أحياناً من خلال التماهي الجدلي مع مناخ قصيدة بعينها، أو مع المناخ الفكري الرؤيوي لاتجاه شعري بعينه، أو مع ظاهرة بعينها في هذا الاتجاه.

وقد أشرنا إلى ذلك عند تبين التماهي بين خطاب الأنا الشاعرة في قصائد د. صالح الزهراني، وبين خطاب الأنا الحداثي في الشعر الاتجاه الحداثي- خاصية شعر أدونيس. إذ نعتبر هذا التماهي لونا من ألوان التناص غير المعين في قصائد بعينها لأنه يشمل روح القصيدة، أو روح الاتجاه الشعري عامة- الذي تم التماهي معه- وروح الخطاب الشعري في النص الأصلي وهو شعر د. صالح.

كذلك نعتبر وجود مشترك عام بين الشعراء المعاصرين- وبينهم د. صالح الزهراني- في بعض مفردات المعجم الشعري تناساً من لون خاص أيضاً غير محدد بعينه، وإنما هو تناص في طبيعة اللغة أو طبيعة المعجم ذاته. وإن كان هذا المشترك اللغوي يعتبر في الطرح النقدي المعاصر مندرجاً تحت عنوان آخر هو التأثير بين الشعراء لتعاصرهم، أو هو نتيجة منطقية- لدي بعض النقاد- لامتياح هؤلاء الشعراء من أفق ثقافي شبه موحد.

من أبرز مواضع التناص مع الشعر المعاصر في شعر د. صالح قصيدته "فتى" التي نلاحظ تفاعلها الدلالي مع قصيدة صلاح عبد الصبور "شنق زهران" بدءاً من تفاصيل ملامح الشخصية الرئيسية في كل قصيدة: الفتى، وزهران.

يقول د. صالح في قصيدته "فتى":

كان فتى يعج بالوسامة
في ثغرة يرقق الندي
تعرش ابتسامة^(٨٤)

نلاحظ أن سمات أو ملامح هذا الفتى، وهي الوسامة، والبراءة والوضاءة، هي ذاتها ملامح زهران في قصيدة صلاح عبد الصبور الذي يبدأ قصيدته بقوله:

"كان زهران غلاماً
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلي الصدغ حمامة
وعلي الزند أبو زيد سلامة"^(٨٥)

تتلاقى تفاصيل "البورتريه" في كل قصيدة من القصيدتين، فيشترك وجه زهران، ووجه الفتى في ملامح الصبا والوسامة، لكن بينما يوصف زهران بأنه "غلام" يوصف الآخر بأنه "فتى"، وقد وظفت هذه المرحلة العمرية توظيفاً رمزياً دالاً في كل قصيدة.

ويبين موضع آخر للتناص بين هاتين الشخصيتين، حيث توصف كل شخصية منهما في سياقها بالبطولة والرجولة، ومهارات الفروسية، فيصف صلاح عبد الصبور "زهران" بقوله:

"ممسكا سيفاً، وتحت الوشم نقش كالكتابة

اسم قرية

دنشواي"

ويصف د. صالح الـ "فتى" بقوله:

"كان فتى ينام في مدينة

متخمة الخزينة

بالصمت والكلام

كان فتى معمما

علمه أبوه رقصة الخيول

والصارم المصقول

صناعة البطولة"

ويلقي كل شاعر من الشعراء شخصيته في أزمتها التراجيدية، فيواجه زهران اختبار البطولة والرجولة، حين تتعرض قريته للإبادة. يقول صلاح عبد الصبور.

مر زهران بظهر السوق يوماً

ورأي النار التي تحرق جعلاً

ورأي النار التي تصرع طفلاً

كان زهران صديقاً للحياة

ورأي النيران تجتاح الحياة

كذلك يلقي "الفتي" في قصيدة د. صالح اختياره، ومأساته، حيث يواجه
قومه بالادعاء، فيقع في حتمية إثبات البطولة والفروسية، يقول د. صالح:

"وذات يوم زمجرت قبيلة

فشمر المقدام عن شماله

وطيرت في أفقه حمامة

وشد سرج مهره

ثم انتضى حزامه

ثم يأتي النّفاص في تماهي النهاية التراجيدية للبطلين معا، رغم
اختلاف الأسباب، فزهران:

"فأني السيف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأبطال الحياة

وتكلي رأس زهران الوديع"

أما الفتى في قصيدة د. صالح:

"قصاح فيه فارس، فطوحت من فوق رأسه عمامه

ومد كفه، فلم يجد حسامه

تلاشت الرّوي أمامه

كان فتى تتقصه الكرامة"

تأتي المخالفة في هذا التناص من خلال كيفية موت كل شخصية من هاتين الشخصيتين: فقد قتل (زهران) الغلام بيد الغدر والاحتلال والقسوة والظلم بما يتفق مع موضوع القصيدة الموجه لإدانة الاحتلال الغربي للأمة العربية، وتصوير ظلمه وبشاعته.

أما الفتى زهران فقد قُتل افتقاده للكرامة، بما يتسق مع عموم القضية التي تشغل التجربة الشعرية للدكتور صالح، وهي تازم الأمة العربية والإسلامية، وتخلي رجالها عنها رغم أنهم قوة لا ينقصها إلا الاستثارة والانطلاق.

وهنا تبدو القيمة الرمزية لعمر كل شخصية من الشخصيتين، فكان عمر زهران رمزاً للمستقبل، وإظهاراً لقسوة الظالم المحتل الذي لم يرحم هذا السن الغض، أما صفة "الفتى" التي وصفت بها الشخصية في قصيدة د. الزهراني فهي صفة مقصودة لإظهار المفارقة بين الفتوة المكتملة جسداً وفروسية، وبين افتقار الكرامة.

ونلاحظ فضلاً عن نقاط التناص بين هاتين القصيدتين وجود نقطة التقاء أخرى هي القالب القصص أو البنية القصصية التي ارتكز عليها كل شاعر في طرحه.

من مواضع التناص الهامة أيضاً في شعر د. صالح الزهراني مع الشعر العربي المعاصر قصيدة "السندباد في رحلته التاسعة" والتي تذكرنا بدءاً من عنوانها مع قصيدة الشاعر "خليل حاوي" أحد شعراء الاتجاه الحداثي - وهي: "السندباد في رحلته الثامنة".

إذ نتبين من خلال العنوانين إلى تجاوز كل شاعر منهما لعدد رحلات السندباد - في التراث الشعبي - وهي سبع كما هو معروف. ولكن قصيدة د. صالح الزهراني تتجاوز عدد الرحلات في التراث الشعبي، وتتجاوز أيضاً عدد رحلات السندباد في قصيدة خليل حاوي، بما يترك لنا فرضية

أنها جاءت متممة لرحلة خليل حاوي، أو إتماماً لبنائية دلالية ما اشتملت عليها.

تمضي مع هذه الفرضية، ونبدأ بقصيدة "خليل حاوي" فنجده يوطئ لها بمقدمة هامة، يفسر فيها الدلالات التي أرادها من رمز السندباد وفق اتجاهه الحدائي. يقول:

"عصف بي الحنين إلي الإبحار مرة ثامنة، ومما يحكي عن^(٨٦) السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك علي أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمي بها جميعاً في البحر، ولم يأسف علي خسارة"

تبدو إذن رحلة السندباد في هذه التوطئة متصلة بالقضية الحضارية- في شعر خليل حاوي- وهي إحدى أبرز قضايا الاتجاه الحدائي إن لم تكن هي القضية في شعر هذا الاتجاه- ومن ثم يطرح الشاعر رحلة السندباد طرحاً رمزياً باعتبارها بحثاً وكشفاً للذات العربية لنقدها، وتخليتها مما يراه الشاعر الحدائي سبباً في ثباتها وجمودها وتخلفها الحضاري مما رمز إليه بالأمتعة العتيقة، والمفاهيم الرثة.

من هذا الارتكاز الأيديولوجي تتطلق رحلة الشاعر - المتلبس بشخصية "السندباد" - إلي نقد المجتمع، ومقارنته بنظيره الغربي، والدعوى إلي هدمه، وإعادة هيكلته، وفق مفهوم الحداثة، ومبادئها في الهدم والإحراق، والبناء، والثابت، والمتحول. يقول الشاعر دالاً علي هذه الدلالات.

"عاينت في مدينة"

تحترف التمويه والطهارة

كيف استحالت سمرة الشمس

وزهو العمر والنضارة
لغضة، تشنج، وضيق
عبر وجوه سلخت من سورها العتيق
عابت في الوجوه
وجه صبي. ناء بالعمر
الذي اتلف أبوه
وأطعم الجوع من الأفيون
رؤيا خلفته يعلك اللجام
وبعد حين يحمد الصيام" (٨٧)

وبينما دارت قصيدة "خليل حاوي" في هذا المناخ التائر علي كيان الذات العربية، تبدو الرحلة التاسعة للسندباد في قصيدة د. صالح الزهراني رحلة إلي هذه الذات، بل رحلة باحثة عن الملامح المرفوضة من قبل الطرح الحدائي، في قصيدة خليل حاوي وغيره من شعراء هذا الاتجاه- فالشاعر يرتحل إلي كيان الذات العربية بكل طقوسها، وتفاصيلها وغموضها وأسرارها، وإلي خصوصيتها المرفوضة في رؤية الحدائين، يرتحل د. صالح الزهراني/ السندباد في هذه القصيدة إلي سحر تاريخ هذه الأمة بوصفه جمالاً وخصوصية بينما يعتبره الحدائيون تخلفاً وخرافة، يرتحل إلي الأجواء الشاعرة بوصفها دالة علي روحانية الكيان، بينما هي في طرح الحدائين رجعية وثابت أسن، ... وهكذا نلاحظ أن السندباد في قصيدة د. صالح محترف بالذات العربية، علاقته بها القبول والاحتراف والإكبار، والحنين إلي تراثها، مخالفاً بذلك الرؤية الحدائية في قصيدة خليل حاوي- وغيرها- كل المخالفة- يقول د. صالح في قصيدته:

"إلي السحر حين يحيل المساءات شعرا إلي الموج والراحلين

شراع الهدف

إلي زورق العين، للواقفين علي شاطئ الحسن

للمتعبين التعب

إلي دانة الغوص، والسندباد، إلي الرحلة التاسعة

إلي غور هذا المحيط، حين يمد القمر

إليه يديه، إلي الشمس حين تفك الدبابيس

عن شعرها، حين تلقي خيوط الذهب"

يرتحل السندباد هنا إلي شخصيانية الذات العربية، التي رمز لها الشاعر بـ "السحر والموج، والراحلين، زورق العين، غور المحيط، القمر والشمس".

وبذلك تبدو رحلته بمثابة "هدم"، ونقض "لرحلة "خليل حاوي" التاسعة، وتجاوزاً لها دلالتاً- وعودة إلي رحلة السندباد السابقة، من حيث استدعاء ذات المناخ الشرقي والروحاني والسحري، مع توظيف رمزي جديد للدلالات الأسطورية للرحلة. يقول د. صالح:

"إليك إذا ما ركبت القوافي، وأسرجت خيل القصائد

أبحرت فوق السيوف فكنت السليب وكنت الملب

تظل أمامي الجهات، تدور علي غير أسمائها

يصبح الحزن

بعض الطرب

فلا تعبني، لا يصح التعب

مع كل هذي المتاهات في الحسن بقى السؤال. ويبقى
المسافر في اليم يجثو علي كاحليه، يصارع مد الجمال
وجزر الجلال، فإن غاب لا تبحتي عن سبب" (٨٨)

وفي قوله: "إليك" يحدد السندباد الشاعر جهة رحلته جغرافياً ورؤيويًا،
فالارتحال هنا نطلق من الذات إلي الذات. والشاعر يرتحل بزاده المميز -
الذي ندركه من عموم تجربته الشعرية- وهو: قوافي الشعر، والسيوف،
والحزن، والمشاعر الاستلابية التي يفرضها عليه الواقع فرضاً فيسلبه
أمنه، وأمله، لذلك يخاطب الوطن/ الحبيبة بأن العتب لا يصح (مع كل
هذي المتاهات في الحسن).

هذا الزاد الذي يتسلح به السندباد تحمله الوجوه الأخرى أو لنقل
الملاح الأخرى التي نراها علي وجه التجربة الشعرية وهي ملاح
الشاعر والفارس والحارس.

أما مختتم الرحلة، فقد كان في طرح "خليل حاوي" مبشراً بالقطيعة بين
الذات الحداثيّة، والمجتمع الثابت. وذلك في قوله:

"يعلك اللجام

وبعد حين يحمد الصيام" (٨٩)

وهذا المختتم يصف الاغتراب الفكري للحدائين عن واقعهم العربي
الراهن، وآليات الحضارة العربية.

أما نهاية الرحلة في قصيدة د. صالح، فقد ظل أفق البحث والسؤال
فيها مفتوحاً، حيث أبقى الشاعر سندباد في اليم جاثياً علي كاحليه،
يصارع أسرار التكوين المائلة في قوله (مد الجمال وجزر الجلال) مهدداً
بالذوبان في هذه الذات لا بالرفض لها، أو الانسلاخ عنها، ومن ثم يصور

الشاعر غيابه عن هذه الذات، وارتحاله لها، وفيها، وليس عنها....
فيطالبها بالأبحاث عن سبب هذا الارتحال.

هذه الدلالة الختامية للقصيدة في طرح د. صالح تظهر اختياره الحضاري، وموقفه الفكري من الأمة، ومن قضية الانتماء، فيبدو لنا منتميا لهذه الذات، لهذه الأمة لكنه باحث عن خلاصها من خلال ذات تكوينها، وليس من خلال هدمها. وهذا الاختيار ينسجم مع الاتجاه الواقعي للشاعر، وينسجم مع عموم طرحة الرؤيوي الذي عالجنه في الفصول السابقة لهذه الدراسة، فالشاعر يرفض في أمته عجزها واستسلامها، ورضوخها، وتنازلها عن كينونتها، علي النقيض من الطرح الحدائي عامة- وفي هذه القصيدة خاصة- حيث يرفض هذا الطرح جوهر كيان هذه الأمة وخصوصيتها.

التناص إذن بين قصيدة د. صالح الزهراني وقصيدة خليل حاوي السابقتين تناص بالمخالفة والضدية، وذلك في منطلق ارتحال السندباد وبواعث ارتحاله، ودلالات فلسفة الارتحال ذاتها، وكذلك في الرؤية الناجمة عن هذه الرحلة أو ما أسميه بـ "المخاض الدلالي" الذي أسفرت عنه هذه الرحلة.

وهنا يطرح سؤال ذاته: لماذا تعتمد د. صالح الزهراني أن يجعل رحلته "السندبادية" في هذه القصيدة تالية- من الناحية العددية- لرحلة السندباد في قصيدة خليل حاوي، إذا كانت المخالفة والضدية ضاربة إلي كل هذه المواضع!؟

نقول: إننا نفترض - من خلال الدلالات السابقة التي توصلنا إليها- أن الشاعر تعمّد هذا المسلك الفني من باب النقض والهدم لدلالة رحلة السندباد " الحدائي" وإظهار المخالفة والمباينة بينه وبين شعراء هذا الاتجاه في الرؤية الفكرية للخلاص الحضاري، هذا من جهة....، ومن جهة

أخرى أراد أن يقدم طرحاً بديلاً للخلاص الحضارى وفق رؤيته الخاصة، دفعه إلى ذلك شعوره الدائم بالالتزام والرسالة.

هذا الاختلاف بين قصيدة د. صالح، وبين قصيدة خليل حاوى فى الدلالات المطروحة للسندباد ليست الموضوع الوحيد الذى يدل على استقلال الطرح الشعري للدكتور صالح لرمزية السندباد، ولكننا نكتفى بهذا النموذج فى مجال التقاص حيث نستكمل توضيح هذا الاستقلال عند عرض رموز الصورة الشعرية - بإذن الله.

موضع آخر من شعر د. صالح الزهراني يُعد شاهداً على تقاصه مع الشعر العربي المعاصر، وهو شاهد أيضاً على أسلوب السخرية والمفارقة فى شعره، لكننا لم نورده تجنباً للتكرار، هذا الموضوع هو قصيدته المميزة " جغرافيا الرقاب " التى تستدعي عند قراءتها قصيدة أمل دنقل " صلاة " رغم اختلاف قضية كل قصيدة منهما، إلا أننا نجد تقاصاً بينهما يلحق طبيعة الخطاب المبني على السخرية والمفارقة، كما نلمس تقاصاً بين القصيدتين فى مرتكز هام هو:

وصف الذات المخاطبة فى كل قصيدة منهما بقدرتها على استلاب الذات، ومن ثم إدانتها من خلال وصفها بالقهر واستلاب الحريات، والقدرة على اعتقال الأرواح لا الأجساد فقط، إلى حد يتزبى فيه خطاب كل شاعر إلى هذه الذات السالبة القاهرة بزي ابتهالي بُولغ فى مفرداته، ولهجة توسله وإذلاله إمعاناً فى نقد هذا الرمز المُخاطب الذى يشير إلى فئة مسؤولة من فئات المجتمع فى كل قصيدة.

يقول د. صالح فى قصيدته " جغرافيا الرقاب ":

" باسم تحرير مواليك، يجيئون إليك

فى زجاج العطر، يأتون إليك

فى نديف القطن، فى علة (ديتول)

وفى خلطة (كيك)

تجد العاشق مجذوباً، يغنيك

مواويل (السليك)

يخطف البسة من عينيك، يدعوك

بأحلى ما لديك

من ترائيل الهوى العذب، يناديك

أنا

بين يديك

أنا

أحن منك يا قلبي عليك " ! (١٠)

بينما وصف الشاعر د. صالح الذات المخاطبة فى الأسطر الشعرية السابقة باستلابها للآخرين، وقدرتها على تشييد " جغرافيا الرقاب " يركز لمل دنقل " فى قصيدته " صلاة " على وصف الشخصية المخاطبة بالقهر والطغيان، وواد الذوات المغايرة لها والمتجربة على الحلم والكرامة. يقول فى ذات الخطاب الشعرى الابتهالى الطقوسي الذى لمسنا ملامحه فى قصيدة د. صالح:

" أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك باق

لك الجبروت، وباق لنا الملكوت، وباق لمن

تحرس للرهبوت

.....

تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفى الخسر
أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يُماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون... فيعشون . إلا الذين يشون.. وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت
تعاليت . ماذا يهكم ممن يذمك ؟ اليوم يومك
يرقي السجين إلى سدة العرش...
والعرش يصبح سجنا جديدا وأنت مكانك . قد
يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفرد
لا يتحول الصمت وشمك والصمت وسمك
والصمت - حين التفت - يزين وسمك .
بين خيوط يدك المشتبكين المصمغتين خلف
الفراشة... والعنكبوت" (٩١)

التفاصيل واضح بين القصيدتين كما ذكرنا فى بناء الخطاب الشعرى
على السخرية وفى وصف المخاطب، وفى السمة الابتهالية للغة الخطاب
التي تجسدت من خلال أسلوب الاستبدال اللغوى الذى اعتمد عليه كل
شاعر من الشعراء بما أوجدت إيقاعاً نغمياً متكرراً فى وحدات منتظمة
تشبه القوافي الداخلية وتشبه السجع - فى النثر - وهى فى كل حال تعطي
إحساساً بمناخ الابتهاال والتضرع، ومن هنا اتسق هذا المناخ المحيط باللغة
مع عنوان قصيدة دنقل " صلاة " ، ولكن غاية د. صالح الزهراني من
عنوانه غاية دلالية مختلفة لذا جاء عنوانه " جغرافيا الرقاب" دالا على

إدانة رموز القهر والظلم، ودالاً - فى ذات الوقت - على رموزه المستدعاة من بيئة الجغرافيين العرب القدامى - وغير العرب أيضاً - بما أشرنا إليه سابقاً، ونعود إلى الإشارة إليه فى معرض تحليل الرموز.

فضلاً عن مواضع التناص فى شعر د. صالح الزهراني مع شعر أمل دنقل، نلاحظ وجود بعض الملامح المشتركة فى الشخصية الشعرية لكل منهما، إذ نراهما يلتقيان فى حدة اللغة الشعرية وجرأة الإدانة، ودقة ملاحظة الواقع، والمذاق اللاذع فى لهجة السخرية، وحرارة الموقف الشعرى من القضايا والموضوعات، وشجاعة طرح الرؤية الشعرية، فضلاً عن تبطن المفارقة والسخرية فى معظم قصائد كل شاعر منهما.

كذلك يتشابه الشعاران فى صنوف التلوين العاطفي فى الخطاب الشعرى، حيث يتميز كل منهما بالقدرة على إشباع المتلقي من ألوان عاطفية حادة متباينة من السخرية واليأس والإحباط، والشجن، والشاعرية والحلم... هذا فضلاً عن التقائهما فى الاندراج فى الاتجاه الواقعي للقصيدة المعاصرة.

ولكن تبايناً رئيساً يقع بين الشاعرين هو انطلاق الرؤية الشعرية للدكتور صالح الزهراني من مرتكز فكرى إسلامي، وأيديولوجية إسلامية تهيمن على الرؤية الشعرية، والطرح الشعرى، وطرق الخلاص الحضارى المقترحة فى هذا الشعر، بينما تنطلق الرؤية الشعرية للشاعر أمل دنقل من مرتكز قومي ومذهبية اشتراكية مخضبة.

التناس الديني:

انفرد أسلوب التناص - الديني - فى شعر د. صالح - فيما نفترض - بظاهرة هامة، هى إقامة علاقة تناص بين ديوان كامل من دواوينه وبين نص قرآني.

هذا الديوان هو " ستذكرون ما أقول لكم"، والذي يُمثل وفق رؤيتنا النقدية المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية للشاعر. حيث حمل الشاعر خطابه الشعري للأمة مشحوناً بالإدانة واللوم والمكاشفة، ومرارة الرؤية ووجعها.

إنّ الذات الشاعرة في هذا الديوان تُصور نجاتها من الغيبوبة وغياب الوعي، وتثبت استمرار إدراكها لرسالتها بوصفها راعية، رائية، حارسة، مشاهدة رغم مجابقتها بمرارات الإزاحة، والتكذيب، والجحود، وتعطيل الرسالة.

لراد الشاعر تعميق هذا الخطاب الشعري، وتكثيف دلالات هذه الرسالة، تكثيف شحنتها الوجدانية والفكرية فأدرك هذا العمق من خلال تنافس بين عنوان هذا الديوان وبين قوله تعالى في سورة غافر - الآية ٤٤ " فستذكرون ما أقول لكم وأفوض أُمري إلى الله إن الله بصير بالعباد".

سبقت هذه الآية الكريمة - كما هو معروف - على لسان عبد مؤمن من بني إسرائيل" وقد كان هذا الرجل يكتُم إيمانه عن قومه القبط، فلم يظهره إلا هذا اليوم حين قال فرعون " ذروني أقتل موسى". (١٧)

من خلال هذه الإشارة نرى أنه لا بد من الرجوع إلى الآيات القرآنية السابقة على هذه الآية، لكشف ما بها من دلالات تتعلق بالتنافس، ولكشف مغزى الرسالة التي لراد العبدُ المؤمنُ إيصالها إلى قومه.

نعود إلى قوله تعالى في سورة غافر:

" وقال الذي آمن يا قوم اتبعون أهدكم سبيل الرشاد(٣٨) يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع وإن الآخرة هي دارُ القرار(٣٩) مَنْ عَمِلَ سِئَةً فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّنْ ذَكَرٍ أَوْ أَنَّثِي وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَوْلَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ(٤٠) وَيَا قَوْمِ مَالِي أَدْعُوكُمْ إِلَى النِّجَاةِ وَتَدْعُونَنِي إِلَى النَّارِ(٤١) تَدْعُونَنِي لِأَكْفُرَ بِاللَّهِ وَأَشْرِكَ بِهِ مَا لَيْسَ لِي

به علم وأنا أدعوكم إلى العزيز الغفار(٤٢) لا جرمَ إنما ندعونني إليه ليس له دعوة في الدنيا ولا في الآخرة وأن مَرْتَنَا إلى الله وإن المسرفين هم أصحاب النار(٤٣) فستذكرون ما أقول لكم وأفوض أمري إلى الله إن الله بصير بالعباد(٤٤).

تحمل مقولة العبد المؤمن أكثر من رسالة لقومه، ورسالاته هي:

- إغراء قومه باتباعه للهداية.
 - تذكيرهم بعابرية الحياة وفنائها.
 - التذكير بالإثابة والعقاب والحساب.
 - تأكيد المآل إلى الله والتذكير بعاقبة المسرفين.
 - إنكار حال قومه داعية إلى النار في وقت دعوته لهم إلى الجنة والنجاة.
- لقد كان للعبد المؤمن جولات مع فرعون، صورتها الآيات القرآنية طوال هذه السورة الكريمة؛ إذ تصدى العبدُ المؤمن لفرعون بكلمة الحق رغم جبروته، وفند أمام قومه بطلان دعاويه، ودعاهم إلى الهداية.
- وهنا وفي هذه الآيات الكريمة، وكما يقول أ. سيد قطب: "للقي للرجل المؤمن كلمته الأخيرة مثنوية صريحة، بعدما دعا للقوم إلى إتباعه"^(١٣).
- وبناء على هذه الدلالات مجتمعة يرسلُ العبدُ المؤمن إلى قومه رسالته متضمنة، الإنذار، وتبرئة للذات، وتأكيد قيامها بنورها، واعتمادها على الله في كل هذا....، وهذا هو قوله "فستذكرون ما أقول لكم وأفوض أمري إلى الله إن الله بصير بالعباد".

تحملُ الفاء في قوله "فستذكرون" دلالة السببية، أي فَمَا سبق سيكون ذكركم لما أقول، ويُصبح "المقول" هو كل للدلالات التي أشرنا إليها ولحتوتها هذه الآيات.

وعلى صعيد أزمنة الأفعال، نلاحظ صيغة المضارعة فى الفعلين: " مستذكرون"، و" ما أقول" بما يدل على وجود "تزامن دلالي" حتمي بين تذكر القوم لرسالة العبد، وتأسفهم على ما قاله- مما لم يؤثر فيهم- وبين استمرار قوله الذى صُوِّر مستمراً متلاحقاً غير منقطع كرسالة مستمرة.

وتشتمل دلالة الفعل "فستذكرون" تشتمل على إشارة إلى حدث مستقبلي (حدث وقع فى النفس) هو وقوع القوم المخاطبين فى الندم والتأسي. يقول ابن كثير - رحمة الله- فى ذلك "فستذكرون ما أقول لكم" أى: سوف تعلمون صدق ما أمرتكم به، ونهيتكم عنه، ونصحتكم ووضعت لكم، وتذكرونه، وتندمون حيث لا ينفعكم الندم". (٩٤)

إن محاولة تبين مواضع التناص بين دلالات المقول فى الآية القرآنية السابقة المسوقة على لسان العبد المؤمن، وبين المقول الشعري فى عنوان الديوان، ودلالات القصائد، يتطلب تحديد "المُرْسَلَة الدلالية" - كما اقترح تسميتها- فى كل قصيدة من قصائد هذا الديوان، سواء أكانت المقولة واضحة بارزة فى هيئة جملة شعرية، أو دلالة عامة مستنتجة من عموم القصيدة. ولذلك نعمد إلى الخطاطبة الآتية لنوضح فيها مجموع المرسلات الدلالية التى تضمنها ديوان "مستذكرون ما أقول لكم" للدكتور صالح الزهراني.

المُرسلات الدلالية في ديوان " ستذكرون ما أقول لكم "

القائل	المَقُولَة	اسم القصيدة
(الجندى العراقي) الشاعر	العجز عن مواجهة المصير إعلان موت الفارس: " عندها قلتُ: مات فعليه السّلام "	فى "جيب جندى عراقي" واقعة
الشاعر	ضياح الكيان لقبوله بالإذلال، كما فى قوله: حين تهوى سنابل القمح أرضا يبندى مولد ويدنو زوال	سؤال "
الشاعر	إمكانية البعث من الرماد رُغم الضياع: وتعبنا ضاقت بنا الأرض لكن رغم هذا فى عمقنا آمال إن أمّا يا ملهمي أنجبكم لم يزل للجواب فيها رجال	" الهدف "
السندباد	فجيرة للرؤية، ومأساوية المصير: " إن الحقيقة فوق ما أصف "	" بهو القبروز "
الشاعر	موت الحياة والكيان مُمثلا فى موت الورد	" وردة "
الشاعر	تأكيد حصاره بين الهمّ والحزن	" أروى "
الشاعر	الفخر بالامة، وطرح رؤية شعرية للخلاص.	" خصوصية "
الشاعر	تصوير مأساة الذات الفردية والجمعية،	لغة خارج

القائل	المَقُولَة	اسم القصيدة
	وتأكيد اضطهاد الرائيين من خلال اضطهاد الشعر والشاعر وتصوير الاغتراب، والقهر، كما في قوله: قلتُ : غيُضُ الوقتُ لا تتفعلوا....هاكم سكوني	الأبجدية
الشاعر	تأكيد توطن الأكم والحزن والاعتراب في الكيان	توازن
الشاعر	التحذير من الضياع والاستلاب لافتقار الكرامة والشعور بالهوية.	"فتي"
الشاعر	الإصرار على أداء رسالة الوعي والتزام الشعر	"قَسَم"
الشاعر	إدانة لمن ضيَّع الأمة	استراتيجية
الشاعر	وصف التكوين لمنطلي للفلس في وضعيته لمضوية	"سهائن"
الشاعر	الإصرار على البحث عن الكنوز في كيان الأمة والوطن	السندباد في رحلة التأمسة
الشاعر	الفخر بالأمة ، وبالوطن، وتأكيد امتلاكهما لمقومات الفخر	"الريحانة"، "تفاحة الشام"
		قراءة في جسد اللؤلؤة".
الشاعر	التحذير من أزمة الأمة، وتهديد الكيان	"طواف"

يتضح من خلال المرسلات الدلالية السابقة أن التناص واقع من خلال التماس الدلالي بين رسائل الشاعر إلى قومه، وبين رسائل العبد المؤمن إلى قومه أيضا من خلال الآية القرآنية " ستذكرون ما أقول لكم".

يتضح هذا التماس الدلالي، أو التناص من خلال الخطاطة الآتية:

مواضع التماس الدلالي (التناص) بين الرسالتين،

نقطة التناص	الآية الكريمة	المرسلات الدلالية عبر الديوان
صفات صاحب (المقولة)	العبد المؤمن، وهو يتميز عبر الآية الكريمة- وما قبلها بالوعي بمسؤوليته ورسالته، كما يتصف بشفافية الرؤية ووضوحها، والصدق في القول، وشجاعة المواجهة، ويتصف بصدق القداء، والإجهاد من مكابرة قومه. وهو يعاني من اغترابه بينهم	أصحاب المقولة أو المرسلات الدلالية في الديوان هم: الشاعر والسندباد، والجندي... وهو ملامح الشاعر ذاته، ومعادلاته الفنية. تتميز هذه الشخصيات بالوعي والرؤية أيضاً، ولمكابدة من مسؤولية الرسالة، وتعاني الاغتراب في مجتمعاتها، والإجهاد من عبثية مواجهته.
فحوى الرسالة	الإدانة، وصف الأزمة، اليقين من ندم المجتمع اللاهي، الترويع من الراهن، الشكوى من تجاهل الرسالة	الإدانة، الفخر بالذات الجمعية، وصف الأزمة، البحث في عوامل ترمد الكيان، البحث عن الخلاص، والتفتيش عن الجمرة الكامنة، الترويع من الراهن، الشكوى من التجاهل.

رغم وضوح التناص بين السياقين، أو النصين: النص الشعري، والنص القرآني المستدعي، إلا أننا نلاحظ فارقاً قد يبدو صغيراً بينهما هو " لفاء السببية" في قوله تعالى " فستذكرون"، والتي حذفها الشاعر في استدعائه لنص الآية في عنوان الديوان.

وبما أن الفاء رابطة بين فعل التذكر، وفعل القول أي أن تذكر القوم- في طرح الآية القرآنية- سيكون مبنياً على ما قيل لهم، فإن حذفها يعني يأس الشاعر من احتمال قومه على ذاكرة تراكمية تحتفظ بالوعي المتضمن في رسالاته ومقولاته، وتنفيد منها، وتحتفظ بها لفعل التذكر

المستقبلي. وذلك يُشير إلى درجة عالية من الإحباط وديممة الشعور بالجدوى على رؤية الشاعر لواقع أُمته.

من أبرز مواضع القرآن الكريم التي يتناص معها شعر د. صالح الزهراني- في أكثر من قصيدة من قصائده-، وتحظى باهتمامه- في هذا المجال، قصة سفينة نوح التي صورت في سورة " هود"- بدء من الآية ٣٧ إلى الآية رقم ٤٤، وذلك في قوله تعالى خطاباً لنوح عليه السلام:

" وَاصْنَعُ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحَيْنَا وَلَا تَخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكَلَّمَا مَرْءٌ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنِّي فَإِنِّي نَسَخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ (٣٨) فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُقِيمٌ (٣٩) حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ (٤٠) وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (٤١) وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (٤٢) قَالَ سَأُوْى إِلَى جِبَلٍ يَْعَصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالٍ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (٤٣) وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ اقْلَعِي وَغِيضِي الْمَاءَ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودَى وَقِيلَ بَعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ" (٤٤).

يقيم د. صالح علاقة تناص بين دلالات هذه الآيات الكريمة وبين أكثر من موضع من شعره، منها حسب التاريخ الذي أرخ به الشاعر قصائده: قصيدة " تلويحة" من ديوانه " فصول من سيرة الرماد"؛ وقد أرخها الشاعر بتاريخ ١١/٦/١٤١٥هـ، ويقول فيها:

للسغينة إذا أفلعت، والذوابة البيضاء تحكي سواد المحن

للمغنين خلف" ضبيغ بن عسل " لتلويحة الواقفين على

شاطئ الحزن ينتظرون ورياح البريد^(٩٥)

ويعود في قصيدة " البحث عن رفات القديس " - وقد أرخها بـ ٤/٢١
١٢١٦م — إلى تناص أكثر قوة ووضوحاً مع قصة " لسفينة نوح".
يقول الشاعر:

" كانت أرضُ الله سواداً وبياضاً

والعالمُ منقسمٌ نصفين

ساعتها عسعس في الكون ظلام دامس، فدعا الدّاعي؛

يا رب " وفار التنّور "

واحتمل الماء " الزيد الرابي " تاج القيصر، والليل، وأوهام

القديس، وقلعة زيف كان يعشش فيها " خُفاش أعمى "

ودعا الداعي: " يا رب " " فغيض الماء "

فُتحت إرم " زنديها واستقلت فوق ضياء الفجر، وطهر الكلمات الأولى

وتناسل خيطُ النور " ^(٩٦)

يقيم الشاعر علاقة تناصية مع قوله تعالى من آيات سورة هود " وفار
التنّور " وفي تفسير هذا للموضع من الآيات يقول ابن كثير " التنّور وجه
الأرض، أي صارت الأرض عيوناً تنور، حتى فار الماء من التناير التي
هي مكان النار، صارت تنور ماء، وهذا قول جمهور السلف، وعلماء
الخلف. وعن علي بن أبي طالب - رضي الله عنه: التنّور: فلق الصبح،
وتنوير الفجر، وهو ضياؤه. والأول أظهر " ^(٩٧) ويقول أ. سيد قطب:

" وتفرق الأقوال حول فوران التنّور، ويذهبُ الخيالُ ببعضها بعيداً،
وتبدو رائحة الاسرائيليات فيها وفي قصة الطوفان كلها واضحة،...

وأقصى ما يملك أن نقوله: إن فوران التتور - والتتور الموقد - قد يكون بعين فارت فيه، أو بفوارة بركانية. وأن هذا الفوران ربما كان علامة من الله لنوح، أو كان مصاحباً مجرد مصاحبة لمجئ الأمر، وبدء لنفاذ هذا الأمر بفوران الأرض بالماء. وسح الوابل من السماء." (٩٨)

على ضوء هذه الدلالة الأخيرة لفوران التتور، والتي اتفقت مع تفسير السلف في كلمة ابن كثير - نتلمس كيفية تماس الشاعر مع هذه الدلالة، فنسجل ملاحظتنا أن الشاعر قد مهد لحدث فوران التتور - في قصيدته - بسياق أيديولوجي وحدث كوني، هو انقسام العالم إلى نصفين: نصف أبيض، ونصف أسود. وقد أشار قبل حدث فوران التتور إلى النصف الأبيض بقوله:

" أرض ساهرة، يتقاطر منها الفجر، ورايات النور

صفاء الكلمات الأولى، وعروق الماء

تتطاير فيها أوام القديس، قلاع الزيف وتاج القيصر

وواضح من مكونات النصف الأبيض أنه يشير إلى الكيان الإسلامي وأرض الإسلام بشخصيات الواضحة " الفجر " ، ورايات النور، والعين الساهرة، صفاء الكلمات، دحض الباطل".

ثم يصف الشاعر ما قد ترتب على هذا الانقسام من ظلام، فيقول :

" ساعتها عسعس في الكون ظلام دامس"

وبينما يسبق فوران التتور - في الآيات القرآنية - أمر الله كما في قوله تعالى : " حتى إذا جاء أمرنا وفار التتور"، يتكرر الشاعر شخصية داع يدعو؛ فيفور التتور بدعائه بما يعد إضافة في الدلالة بما هو غير موجود في الآيات يقول:

" فدعا الداعي "

يا رب ، وفار التتور "

وابتكار شخصية " الداعي " فى هذا السياق له اتصال دلالى بعموم التجربة الشعرية للشاعر، إذ يبدو هذا الداعي شخصية من الشخصيات التى يبتكرها فى قصائده ليدل بها على ذاته الشاعرة المسؤولة الملتزمة برسالة الشعر، فينضم هذا " الداعي " إلى جميع الرائيين فى تجربته الشعرية مثل الشاهد، والحارس، والفارس، فضلاً عن الرموز التاريخية.

كذلك فإن ابتداء شخصية " الداعي " له دلالة هامة فى الرؤية الشعرية لرسالة الشعر عنده، ذلك أن الشاعر يعتمد ألا يتم فوران التتور إلا بالبذل والسعى، والقيام بجهد، حتى لو تلخص هذا الجهد والسعى فى " فعل الدعاء " وذلك ينسجم مع عموم رؤيته الشعرية- التى يطالب فيها بالالتزام وأداء المسؤولية تجاه الأمة.

أقام الشاعر فى قصيدته أيضاً علاقة تناص مع قوله تعالى " وغيض الماء، ولكنه ألحق هذا الحدث بالنصف الأسود من الكون، بما يعنى أنه وظف دلالة انقطاع الماء وابتلاعه فى الأرض حدثاً تظهيرياً وإشارة إلى الخلاص وقد جاء هذا الخلاص على يد الداعي - بدعائه - لأنه سبق بهذا الدعاء.

ولكن بينما جاء الفعل فى الآية القرآنية مسبوقاً بالواو " وغيض الماء " وهى واو السرد، جاء هذا الفعل فى النص الشعرى مسبوقاً بالفاء التعقيبية السببية " فغيض الماء " مما يظهر الرابطة الدلالية بين هذا الفعل وبين دعاء الداعي، ويظهر علاقة الانبناء بينهما.

يعود الشاعر إلى التناص مع ذات الآية القرآنية المتعلقة بقصة طوفان نوح - عليه السلام - وذلك فى قصيدته: " لغة خارج الأبجدية " - وقد سجل الشاعر تاريخ إيداعه لها تالياً للمواضع السابقة التى أشرنا إليها من

شعره وهو ١٤١٧/٦/٣هـ - فحين يعاني الشاعر من مواجهة الكتلة الرافضة لرسالته الشعرية والتزامه، وحين تتهمه هذه الكتلة بأنه ضد السائد، وأنه لغة خارج الأبدية، يصل الشاعر إلى درجة عالية من الاغتراب، فيقول في تسليم المضطر، ويأس العاجز، وشجن اليأس:

" قلت: غيظ الوقت

لا تفعلوا... هاكم سكوني" (٩٩)

وهو يشير بقوله " غيظ الوقت" إلى إفادته من قوله تعالى " غيظ الماء"، وبذلك يلحق بالوقت المصير الذي لحق بالماء في قصة الطوفان أي الانقطاع والابتلاع والتوقف، رامزاً بهذا إلى انقطاع الأمل في الإصلاح والتواصل بين الطرفين في القصيدة، وإلى فوات الأمل.

ونتساءل: هل هناك دلالة مستتجة من إحلال الوقت محل الماء؟ هل هناك دلالة بين الماء والوقت يمكن من خلالها التوصل إلى المزيد من كشف دلالات، النص الشعري؟

نفترض هذه العلاقة من خلال تأمل دلالة الماء في سياق الآيات القرآنية الخاصة بقصة الطوفان - عامة - فقد جاء الماء في صورة إيادة، وتطهير، وإحياء في هذه القصة، فهو في هيئته الطوفانية، وفعل الإغراق كان إيادة للظالمين، وتطهيراً للأرض منهم، وغسلاً لها من نجسهم، ثم كان إحياء حين " غيظ"، ثم حين حمل السفينة بمن فيها فاصلاً بينهم وبين المهلكين، مؤنناً بحياة جديدة على الأرض، وبدء جديد.

وبذلك يمتزج الحى بالميت في المشهد العام، ويخرج الحى من الميت في المشاهد الجزئية الداخلية.

نستماس هذه الدلالات " للماء"، مع الدلالات التي يوجبها سياق القصيدة " للوقت" في قول الشاعر " وغيظ الوقت" فالشاعر يؤنن في هذه الجملة بزوال وقت، وبدء آخر الزائل هو زمنُ التواصل والتأمل مع هذه

الكتلة التي أبعدته، ودفعته إلى الاغتراب، الزائل هو الوقت الذي كان يأمل فيه تحقيق رسالته الشعرية. أما الوقت المؤذن بالبزوغ فهو وقت عقيم إذ يضم في جوانحه إضمار الشاعر للانفصال : (قوله: هاكم سكوني)، إضماره للتسليم بمكيدة إزاحته.

موضع آخر من شعر " صالح يتناص فيه الشاعر مع الآيات القرآنية الكريمة الخاصة بقصة نوح عليه السلام. هذا الموضع هو قصيدته " السفينة" من ديوانه " ورقة من سفر الرؤيا"، ونُثِبَ أيضا تاريخ إبداع القصيدة المنبذة به وهو ١٤١٨/٧/٣هـ. يقول الشاعر في القصيدة:

"صنعتُ من دمي

من أحرفي

من حُرقة الموال في فمي

سفينة

جعلتُ أضلاعي لها دعامة

وقامني سارية

وخافقي بوصلة تقودها فوق خيول الموج في سكينه

أُنرعي نافذة يسيل منها الضوء، لوحة يظهر فيها العمق والمضيق، الشعب

المجنونة حملتها قصيدة، أزرع فيها اللفظ والرؤى

والصور الموزونة

وعندما استوت ، قلتُ لهم : هيا اركبوا

سبحان مجريها ومرسلها ، وسارت السفينة".

السفينة في هذا الطرح هي القصيدة، وقد صنعها الشاعر من "نمه، أحرفه، مواله، أضلاعه، قامته، خافقة أذرعته"، بما يعني أن الشاعر استعار من الآيات القرآنية فكرة النجاة ذاتها وهي السفينة، لكنه جعل تكوينها من ابتكاره الخاص، ووفق رؤيته العامة، فقد صُنعت السفينة من الشعر، بما ينسجم- كما سبقت الإشارة إلى يقينه وقناعته بقدرة الشعر على الإنارة وخلص الأمة.

ومن ثم يحمل الشاعر سفينته (شعره) إلي قومه خلاصاً ونجاةً لهم.

وهنا يتناص الشاعر - بتصرف- مع قوله تعالى من سورة هود- فيما أوردنا من الآيات- "بسم الله مجراها ومرساها"، حيث يقول الشاعر "سبحان مجريها ومرسلها".

التناص هنا متصرف من حيث:

أولاً: الاستهلال: فقد استهلّت الآية حركة السفينة بالبسملة، بينما استهل الشاعر حركة سفينته بالتسبيح، مما يدل علي تعجبه واستنائه من قدرة الله وإبداعه في خلق الإبداع وخلق صاحب الإبداع (الشاعر والشاعر)، وبما يشير إلي رغبته في استحضار ذات الله نجاة من الافتتان بقدرة الشعرية.

ثانياً: حركة السفينة:- إذ بينما وصفت في الآية الكريمة جارية ثم مستقرة راسية (مجريها ومرساها) وصفت في النص الشعري متحركة منطلقة فقط "مجريها ومرسلها"، ونقف عند قول الشاعر "مرسلها" ونفكر أن المعنية هنا هي القصيدة، بما يدل علي تعمد الشاعر لهذا التناص المخالف، حيث تمنى للسفينة (القصيدة) السيرورة والذبوع والتحقق للناجح كمرسلة إبداعية حاملة لرسالة وعي، لتفعيل المجتمع، وتحريك كيانه. وغني عن القول أن نعيد الإشارة إلي مدى ارتباط هذه الدلالة بموقف الشاعر من دور الشعر.

يتنّاص الشاعر أيضاً مع الآيات القرآنية- في ذات السورة- التي
تصف تفاصيل مكابدة نوح عليه السلام مع قومه، وجداله معهم حول
الإيمان، والحق والباطل. يقول الشاعر واصفاً قومه:

"فحوقلو، واختلفوا، قلت لهم: تذكروا

عجوزنا المسكينة

فاحتملوني زبداً، وثارت الضغينة

واقسموا حلمي الذي نسجته وسافروا

ومقلتي ترقبهم، واليم صاخب، فأشرعت أكفها المدينة"

وواضح أن الشاعر يقيم علاقة مع دلالات قوله تعالى في سورة هود:

"ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه قال إن تسخروا منا
فإننا نسخر منكم كما تسخرون فسوف تعلمون من يأتيه عذاب يخزيه ويحل
عليه عذاب مقيم حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور وقلنا احمل فيها من كل
زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول ومن آمن وما آمن معه إلا
قليل"

والتنّاص هنا متصرف من حيث ترتيب الحدث، إذ بينما وقع جدال
قوم نوح له، وتثبيطهم لعزيمته أثناء صنع السفينة، وقبل اكتمالها، وقع
جدال المجتمع مع الشاعر واختلافهم، بعد أن اكتملت سفينته ودعاهم
لركبوها وسارت بمن فيها أيضاً. وهذا التصرف في الدلالة منطقي لأن
تعطيل قوى الشاعر عن رسالته لن يكون إلا بعد مخاض قصائده
وسيرورتها في المجتمع، وإثارتها للجدل.

ونلاحظ من خلال علاقة الاستبدال (اللغوية) إشارة الشاعر إلي تحول الغاية من صنع السفينة من حيث هي خلاص إلي حيث أصبحت فتنة وخلافاً، وذلك في قوله:

وسارت السفينة

وثارت للضغينة

وهكذا يكون الفعل (ثارت) مبدلاً صوتياً مكن الفعل (سارت) وتكون (السفينة) أيضاً مبدلاً للضغينة، ويصبح السير معادلات للثورة، والسفينة معادلاً للضغينة.

دلالة أخرى تصرف فيها الشاعر في تناصه مع الآيات القرآنية وقام بتحريكها صوب رؤيته الشعرية، هذه الدلالة هي "صورة المعارضين للسفينة" وهيئتهم في الآيات القرآنية، فقد عوقبوا بالغرق في اليم وعلي اليابسة، وأهلكوا وأبيدوا، بينما سارت السفينة "بنوح وبمن آمن معه"، وكان سيرها بداية لحياة جديدة للناجين المؤمنين.

أما المعارضون للشاعر والمعادون له ولسفينته، فقد أبقاهم الشاعر في السفينة- لا في اليم ولا في اليابسة- وصورهم مسافرين في هذه السفينة في قوله:

"واققسموا حلمي الذي نسجته وسافروا"

هذا بينما بقي هو بمثابة العين الخارجية التي تراقب المشهد برمته من خارج السفينة، كما في قوله:

"ومقتلي ترقبهم، واليم صاخب. فأشرعت أكفها المدينة"

وابتكر الشاعر إذن دلالة جديدة، ونهاية جديدة لطوفانه هو من واقع إفادته للطوفان في الآيات القرآنية- فقد أصر علي وصف شعره بالقدرة

علي الخلاص، ونقل المجتمع من أزمته، لذلك أودع قومه سفينته التي هي شعره، كما أصر علي إحاطة ذاته كشاعر صاحب رسالة- بالفداء والاعتراب والمعاناة، والسياقات الاستشهادية، فأبقى ذاته خارج السفينة إما ليؤكد تعرضه لعذاب اليم والطوفان- علي المستوى الرمزي بالطبع- فداء لأمته، وإما ليؤكد بقاءه عيناً حارسة راعية لهذا المجتمع المحمول في إبداعه. والدالتان تتسجمان مع عموم رؤيته الشعرية.

يطرح الشاعر هذه الدلالة غير المألوفة، وغير المتوقعة، حين يبذل المقاعد بينه وبين المجتمع، فيوغل في تأكيد الدلالة واصفا مكابذاته، يقول:

”ومقلتي ترقبهم، واليم صاخب. فأشرعت أكفها المدينة

نامت علي محاجري، ذابلة حزينة

هاك دي

هاك فمي

هاك القناديل التي تبوح، سحر الليل، أقرطي، أسوري، العطور والقنينة”

ويدير مع أمته حواراً كاشفاً للمأساة: مأساتها، مأساته، يقول:

”سيدتي.. نمي هناك، لوعتي، مشاعري التي نقتتها

الحروف والكينونة

أسأل عنها البحر، والأصوات، والصدى

قوافل النوارس البيضاء

أسأل عنها الصبح والمساء

والرجال، والنساء

دع عنك هذي الرحلة الملعونة

ستغرق السفينة

حين يكون الليل مطبقاً ستغرق السفينة

سينتني

.. أنت الرياح، والصباح، والسفر

أنت الغمام والمطر

نسمة هذا البحر، موجه، فهب من كل الجهات

مد النظر.

يسوق الشاعر استشرافه لمستقبل السفينة، ومن فيها من خلال هذا الحوار الهام - دلاليًا - بينه وبين ضمير الأمة الذي أشار إليه بهذه المخاطبة (السيدة)، فضمير الأمة يحذره من عواقب الرحلة، ومن غرق السفينة عند إطباق الظلام، كما يسوق إليه ضمير الأمة بشارة ببقائه حارساً للأمة، قائداً لقافلته، حيث يصفه هذا الضمير بأنه "الرياح، والصباح، والسفر، والغمام، والمطر، والنسمة، والموج".

وبهذه الرسالة المسوقة علي لسان ضمير الأمة يطرح الشاعر مفهوماً جديداً للنجاة والخلص، ويحدد الناجين تحديداً جديداً - حسب هذه البشارة - حيث يبشر بهلاك حاملي الضغينة، ومعطلي حرمة الأمة تجاه خلاصها، رغم ركوبهم سفينته، لأنهم ركبوها، وما ركبوها، فلم يتدبروا رسالة الشاعر، ولم يعووا الأمانة التي حملها لهم الشاعر عند ركوبهم السفينة، في ذات الوقت تبشر الأمة شاعرها ببقائه هادياً راعياً حارساً، منبعاً للخصوبة والنماء والحياة، ماثلاً في المطر والغمام.

وبهذه البشارة ينجو من صنع السفينة، ويهلك راكبوها غير المستحقين لركوبها، بما يؤدي دلالة تناصية مخالفة لأطراف الصراع في قصة

الطوفان في الآيات القرآنية الكريمة، حيث ينجو نوح ومن معه، ويهلك من اعتصم بالماء والجبال وأبي الامثال لأمر نوح!.

ولأن هذه البشارة هي "رؤية القصيدة"، ورسالتها، يؤكدها الشاعر من خلال استمرار هيمنة صوت "الأمة" علي الأبيات، داعية شاعرها إلي الأهل، محرّكة فيه قوي الصبر علي الرسالة، لأنه صباح خلاصها. يقول:

"يراد منك أن تكون.. لا تكن

فمن حروفك البيضاء

يبدأ الصباح

تبحر السفينة"

وفق هذه الرؤية طرح الشاعر دالتين هامتين "للسفينة": دلالة تتناص- تصرفاً- مع طرح الآيات الكريمة لقصة الطوفان، ودلالة أخيرة تطرح السفينة نجاة وخلصاً وهي تتسق مع الدلالة القرآنية.

إن تعدد المواضع الشعرية التي أقام الشاعر من خلالها علاقة تناص مع قصة الطوفان، وسفينة نوح في الطرح القرآني تستوجب منا تسجيل الملاحظات النقدية التي تفرض ذاتها بقوة، ونفترض أنها هامة في إبراز طبيعة أسلوب التناص في شعر د. صالح الزهراني، وهذه الملاحظات هي:

أولاً: إقامة الشاعر علاقة التناص مع جميع مراحل القصة القرآنية، وذلك بشكل تدرجي متوال عبر مواضعه الشعرية التي جاءت متوالية في تاريخ إبداعها- الذي سجله الشاعر وحرصنا علي إثباته، فقد ابتدأ في- مواضع تتناصه- بذكر السفينة، ثم أقام علاقة التناص مع قوله تعالى "وفار للتور" ثم قوله تعالى "وغيض الماء"، ثم مع قصة صنع السفينة وإبحارها،

وهكذا تتوأكب مواضع التناص في الشعر مع مراحل قصة الطوفان في الطرح القرآني.

ثانياً: قدرة الشاعر علي انتقاء مواضع التناص التي تتلاءم مع تجربته الشعرية، وتتسجم مع رؤيته في هذه التجربة، فقد كانت إفادته الدلالية من قصة الطوفان والسفينة في الطرح القرآني شديدة الانسجام مع اهتمامه بدور الشاعر، والتزامه، وصراعه مع المجتمع، ومن ثم مع اغترابه.

ثالثاً: أثبت الشاعر - عبر قصائده المشار إليه - مدى انشغاله بقضية اغتراب ذوي الرسالات والرؤي، وذلك من خلال استحضاره مكابيات نوح - عليه السلام - مع قومه، بما منح إحساسه بالاغتراب عمقاً، وأضفي علي طرحه الشعري كثيفاً وأبعاداً نفسية ودلالية امتاحها من عمق النص القرآني وتوجهه.

رابعاً: يتضح بذلك - علي مستوى الرؤية النقدية - أن التناص في شعر د. صالح الزهراني - عامة - وفيما يتصل بالنص القرآني خاصة - ليس أداءً أسلوبياً لذاته، وإنما هو إيغال في تعميق الدلالة.

من المواضع الأخرى التي يعتمد فيها د. صالح علي أسلوب التناص في شعره قوله في قصيدة "استراتيجية" يدين من ضيع الجموع، وهدد وجود "الكل" حرصاً علي "الجزء". يقول:

"فمال بسكينه يطعم الجذب لحم الربيع

فياليتها كانت القاضية"

وهو تناص مع قوله تعالى "ياليتها كانت القاضية" الآية ٢٧. سورة الحاقة. وقد سوى الشاعر - من خلال هذا الأسلوب - بين صاحب الاستراتيجية العمياء التي ضيع بها قومه، وبين الخاسر الذي وردت

صفته في آيات سورة الحاقة، وبلغ به ندمه وحسرتة أن تمنى لو كانت القاضية، هذا الخاسر ورد في الآيات السابقة لهذه الآية في قوله تعالى:

"وأما من أوتي كتابه بشماله فيقول يا ليتني لم أوت كتابيه ^(٢٥) ولم أدر ما حسابه ^(٢٦) يا ليتها كانت القاضية ^(٢٧) ما أغني عني مالية ^(٢٨) هلك عني سلطانة ^(٢٩)

التناص مع هذا الموضع من الآيات الكريمة يستدعي ويستعير أمرين، هما:

١- الحكم علي صاحب الاستراتيجية بذات الصفات التي وردت في القرآن لهذا الخاسر النادم، ووفقاً لهذا يكون (المدان) في القصيدة أشبه بالضال الذي أوتي كتابه بشماله، والذي ساء مصيره، حتى لم ينفعه مال منصب أو منصف.

٢- المناخ النفسي الذي أحيط به "الضال" في الآيات وهو مناخ الحسرة والدم والخوف والاضطراب، والرغبة في التخلي عما لا يجدي، وهو تخل غير مجد أيضاً، ... هذا المناخ ذاته يستعيره الشاعر من الآيات الكريمة استشرافاً للمستقبل الذي سيجمل هذه المشاعر نتيجة خطأ الـ "استراتيجية".

في قصيدته "مقولة" من ديوان "ورقة من سفر الرؤيا" - يتوجه الشاعر إلي قومه بخطاب تحريض علي الكرامة والقوة والوعي، والتأهب للعدو، يقول فيه:

وأعدوا لهم ما استطعتم من الأسلحة

وواضح بالطبع أنه يتناص مع قوله تعالى: "وأعدوا لهم ما استطعتم

من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم.." الآية رقم ٦٠ سورة الأنفال.

وقد استبدل الشاعر في نصه الأسلحة بالقوة، وبرباط الخيل- رغم مكانة الخيل وقيمتها في شعره- وهذا الاستبدال ليس إحلالاً للجزء محل الكل فقط- حيث الأسلحة جزء من القوة- ولكنه يحمل دلالة أخرى قوية- تبدو متعمدة من خلال الشاعر، هي ثقته بـ انعدام القوة من كيان الأمة في حاضرها الراهن، ومن ثم غياب الخيول من أرضها، بزموها، وركضها، ودلالاتها على المجد.

هذه الدلالة تتسجم تمام الانسجام مع صورة الأمة في طرحه الشعري حيث بدت مستلبة منتهكة، منهوكة القوى، منزوعة الوعي، والحماس، منعومة الغضب من وضعيتها! ... ،... ،...

وهذا أيضاً يتسجم بدوره مع وضعية الخيول في شعر د. صالح- بما سيزيد اتضاحاً عند تحليل الصورة الشعرية- فهي كيان عاطل عن المجد، خفيض الصوت، مستذل مقهور.

ولذلك كله يوصي الشاعر أمته بإعداد الأسلحة، حيث الأسلحة "مجلب خارجي" يمكن شراؤه، تصنيعه، ... الخ، أما القوة فهي اقتدار لدني طاقة ذاتية داخلية يزكيها الإيمان بوضعية هذه الأمة ورسالتها الخطرة بين الأمم، يزكيها الحماس والشجاعة، والوعي، والكيان المتوحد، و... ومثل هذه القوة تظهر بطش الأسلحة الخارجية وفتكها بما تضيفه عليها من مهابتها وضرائرها.

موضع آخر للتناص- مع آيات القرآن الكريم- في شعر د. صالح الزهراني هو قوله في قصيدة "السقينة"- أيضاً- علي لسان ضمير الأمة تخاطب الشاعر محذرة له من معادية، ورافضي سفينته:

"سيقبلون يجمعون.. لا تكن

سيحشرون في ضلالهم ضحي

والوقت يوم الزينة" (١٠٠)

وهو تناس مع قوله تعالى من سورة طه الآية (٩٥):

"قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحي"

وقد سبقت هذه الآية بآيات تصور الصراع بين فرعون وسحرته، وبين موسى المكذب لديهم. تقول الآيات:

قال أجبتنا لتخرجنا من أرضنا بسحرك يا موسى (٥٧) فلنأتينك بسحر مثله
فاجعل بيننا وبينك موعداً لا نخلفه نحن ولا أنت مكاناً سوى (٥٨) قال
موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحي (٥٩).

هذه العلاقة الدلالية بين النص الشعري والآيات القرآنية - السابقة - تشير إلى تشبيه الشاعر للكتابة المعادية لرسالته في المجتمع - في جحودهم بالحق وتعطيلهم للخير - بسحرة موسى المكذبين، كما تشير - العلاقة التناسية - إلى تشبيه الشاعر لقصيدته أو سفينته - المصنوعة من شعره - بقوة الفعل الذي واجه به موسى أعداءه ومكذبيه، وتشبيهها به في صفة أخرى. هي التوجه للحق والتوجه للخير.

وقد تصرف الشاعر في النص المستدعي في موضعين، هما:

أولاً: حين أضاف لدلالة الحشر - ضحي - قوله "في ضلالهم" بما لم يرد في الآية القرآنية - موضع التناس - ورغم أن هذه الإضافة متضمنة في الآية القرآنية حيث كان فرعون وقومه علي غير هدى، وكان مكذبين برسالة موسى - عليه السلام - إلا إن الشاعر أضافها ليؤكد موقفه من معاديه، ويثبت صفتهم.

ثانياً: في قوله "والوقت يوم الزينة" اختلف عن سياق النص القرآني في قوله "موعدكم يوم الزينة"، فجعل الوقت بدلاً للموعد، وبذا ترك الأفق

الزمانى مفتوحاً ليس مرهوناً بميعاد محدد كما هو فى سياق قصة موسى. وهذا الأفق الزمانى المفتوح يتناسب مع تاريخية الصراع بينه وبين المجتمع، ليس باعتباريته الشخصية فقط- باعتباره الشاعر د. صالح الزهرانى- بل باعتباره رمزاً للشعراء فى صراعاتهم مع مجتمعاتهم.

التناص الدين مع مصادر غير إسلامية:

قد يوحى العنوان السابق أننا بازاء مواضع كثيرة من شعر د. صالح يقيم من خلالها علاقة تناص مع نصوص دينية غير إسلامية وهذا غير صحيح، ولا نعتقد، وإنما اضطررنا لتدوين العنوان للفصل بين النوعين المشار إليهما من التناص الدينى فى شعر د. صالح، لأنهما ليسا مختلفين على صعيد اختلاف القصيدة فقط، بل وعلى الصعيد الفنى أيضاً، أى من حيث مدى هيمنة كل نوع من هذه النصوص على قصائده ومدى اتصالها برؤيته العامة.

ومع تابعنا منذ صفحات مواضع التناص الشعري مع الآيات القرآنية فى قصائد د. صالح بما يوضح مدى غلبة هذا النوع من التناص على شعره، ليس كما فقط ولكن غلبة الدلالة التى تضيف عند امتياعها إلى نصوصه الشعرية عمقا وأبعاداً.

أما التناص مع النص الدينى غير الإسلامى فنشير إلى الموضوع الأبرز والأهم دلاليًا فى شعره الدال على هذا التناص وهو عنوان ديوانه الأحدث- قيد الطبع- ورقة من سفر الرؤيا.

يلفتنا العنوان المميز الخاص بنصوص التوراة والإنجيل وهو "سفر" وللوهلة الأولى نستبعد أن يكون دالاً على أحد الأنجيل المعروفة الزائفة فالأنجيل الأساسية أربعة هي إنجيل متى ويوحنا ولوقا وبطرس، وهذه الأنجيل كما يقول.

د. صابر طعيمة "هي المعتمدة عند النصاري نون سواها، كما يعتبرون الأناجيل الأربعة أسفاراً تاريخية". (١٠٢)

ثم يعدد د. صابر طعيمة الأسفار وصولاً إلى سفرنا المقصود "سفر الرؤيا" - الخاص ببحثنا هذا، يقول:

"وإذا ضم إليها سفر أعمال الرسل ورسائل بولس الأربعة عشر، ورسالة يعقوب ثم رسالتان لبطرس الرسول ورسائل يوحنا الثلاث، وأخيراً سفر يسمونه بـ السفر النبوي هو رؤيا يوحنا اللاهوتي - إذا ضمت هذه الرسائل إلى الأناجيل المذكورة يطلقون علي الجميع اسم للعهد الجديد" (١٠٣).

وتثار إشكالية حول صحة نسبة سفر الرؤيا إلى صاحبه - بما لا يتعلق بهدف هذه الدراسة بالطبع - "فيتأرجح قول الباحثين فيه بين نسبته إلى يوحنا آخر يدعي اللاهوتي وبين يوحنا الإنجيلي الحواري" (١٠٤).

يهمنا - في سبق - الإشارة التي صنفت الأسفار التي اعتُبت الأناجيل إلى صنفين: أسفار نبوية، وهي "سفر الرؤيا" فقط، ولأسفار تاريخية: وهي كل الأسفار الأخرى الباقية.

وبذلك الصفة المثبتة لسفر الرؤيا أي كونه سفرًا نبويًا لا تاريخيًا، تكون إشارة د. صالح الزهراني إلى هذا السفر في عنوان ديوانه "ورثة من سفر الرؤيا" تناضاً مع صفة أو طبيعة هذا السفر.

ونستطيع أن نقول من خلال النصوص الشعرية التي أورناها من هذا الديوان، والتي سنعود إلى بعضها، وإلى غيرها في هذه الصفحات التي نقدم فيها تحليلاً نقدياً للتجربة الشعرية عامة للدكتور صالح - نستطيع أن نقول: إن د. صالح الزهراني أقام تناقداً مع المناخ العام الذي يحيط بسفر نبوي "هذا المناخ هو مناخ الصدق، والشفافية، والنفاز والاستشراق، والتأمل، والحكمة..."

هذا فضلاً عن تناصه مع مفردة "الرؤيا" في عنوان السفر، وهي مفردة دالة على ممارسة عقلية روحية لأبعاد الأزمة التي تحيط بـ رامن الأمة.

وقد وقع هذا التناص في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية توجب على الشاعر طرح رؤيته ورؤاه بعد أن تدرج في المراحل السابقة عبر وصف الأزمة، وتقديم التراثيل ومحاولة حراسة كنوزه، ثم وصف الكيان المحترق ثم توجيه خطابه الشعري إلى الأمة محذراً مقرباً بـ الصحو، ثم كانت ذروة السنام حيث وقف الشاعر في مرحلة التجريد - لا بالمعني الميافيزيقي - بل بمعنى معاينة التجربة من بعد، ومن أعلي ومحاولة وضع خطوط رئيسية، وعناوين كبرى لتصنيف المفاجعة، وتحديد معالمها، ومنح أبعاد الخلاص.

وهذه الإفادة من مسميات النصوص الدينية النصرانية أو لليهودية سبق وجودها في القصيدة للعربية عند بعض رواد الواقعية، إذ من المعروف أن للشاعر أمل دنقل ديواناً بعنوان "العهد الآتي"، وهو يقم العنوان تنمة مبتكرة من عنده لنصين دينيين هما: العهد القديم والعهد الجديد، ومن ثم سمي طرحه الشعري والذي يتضمن رؤاه واستشرافه للغد "العهد الآتي".

التناص مع التراث العربي:

كثيرة هي نصوص التراث الشعري العربي التي أثارها الشاعر معها علاقة دلالية من خلال أسلوب التناص.

ولول ما نورد من شعره في هذا المجال مجموعة متفرقة من الأبيات الشعرية - من عدة قصائد - يصور فيها الشاعر قوافيه خيولاً - وقد عرضنا في صفحات سابقة - بعض هذه الأبيات للاستدلال على هيمنة كيان الخيول ومفردات الفروسية على شعر د. صالح، والآن نورد للمواضع الشعرية لدراسة علاقته الدلالية بالشعر العربي القديم.

يقول الشاعر في "ستراتيجية":

إليك إذا ما ركبت القوافي وأسرجت خيل القصائد (١٠٥)

ويقول في قصيدة "الريحانة":

ولا أدي إذا أسرجت شعراً أشف به الركاب من المصنيب (١٠٦)

ويقول في "قارس الضحى":

وها هي حروفي مسرجات ظهورها لأمتها لكن من أين تتركب (١٠٧)

وكذلك يقول في "السباحون في منطقة انعدام الوزن":

واركب خيول الشعر، أسرج لها ظهر المدى شعراً وكن سيداً (١٠٨)

نلاحظ في هذه المواضع - وغيرها مما أوردنا من قبل - أن الشاعر يضيف علي شعره سمة الخيول، بل يستعير لها كيان الخيول، ويلحق بها كل تفاصيل حياتها: صوتها، سرجها، حركتها.

ونفترض أن الشاعر قد أقام علاقة تناس بين هذه المواضع من شعره، وبين قول أبي العلاء المعري في ديوان "اللزوميات":

لا خيل مثل قوافي الشعر جائلة

أبقي علي الدهر آماداً وأطالاً (١٠٩)

ومواضع التناس الدلالي بين الشاعرين - في هذا المجال - لا تنحصر في رأينا في مجرد تشبيه قوافي الشعر بالخيول والتي سبق إليها المعري - طبقاً للمرحلة التاريخية - ولكنها تتجاوز هذا إلي موضع آخر للتناس أكثر أهمية وإضاءة للتجربة الشعرية للدكتور صالح الزهراني.

لكي نوضح هذا الموضوع لابد من الإشارة السريعة إلى أن هذا الرأي الذي ساقه في اللزوميات، ووصف فيه قوافي الشعر بصفة الخيول، هو رأيه في تلك المرحلة الشعرية التي يدرك كل قارئ واع لشعره، وكل ناقد تأمل تجربته- أنها المرحلة الفكرية التأملية التي اعتبر بها حكيم المعرفة وفيلسوف الشعر العربي، في هذه المرحلة واجه المعري قسوة الحقيقة: حقيقة وضعيته الشخصية باعتباره كيف البصر غير مستطيع إلا بغيره، ووضعيته الإنسانية باعتباره متناها محدود الوجود والقوى والعمر، ووضعيته العربية التاريخية المأزومة بين فساد الحكام وتهديد الروم!

في هذه المرحلة تحتل عدل المعري عما كان يردده في مرحلته الشعرية الأولى "سقط الزند"- تقليدا لسابقه ومعاصريه من الشعراء، من شعر المديح والثناء والوصف، و... وعدل أيضا عن استعارة مناخات القوة والفروسية من المتنبي حاجة، وممن يشبهه من شعراء العربية، حيث كانت هذه الاستعارة أو التقليد مدفوعين بحسن ظن ساذج في الأيام، ومدفوعين أيضا بحمي الشباب، والرغبة في رياضة موهبة الشعر، وأيضاً كانا مدفوعين بالزهو الساذج بالشاعرية والمستقبل المتوقع علي سبيل التأمل.

وقد ردد المعري في مرحلة سقط الزند، ما كان يردده غيره من معاني الفتوة والفروسية، ومن بين هذه المعاني كان يستحضر الخيول في شعره لإضفاء الفروسية علي ذاته، والقوة أيضا، وذلك كقوله:

أأخمل والنباهة في لفظ واقتر والقناعة لي عتاد

والقي الموت، لم تخذ المطايا بحاجاتي، ولم تجف الجباد^(١١٠)

هكذا كان يستكرر في مرحلة التأمل في الفتوة والآمال أن تحديد الخيول والمطايا عن آماله، وأن يدركه الموت دون تحقيق كينونته. ثم حين بدت حقيقة الحياة، واصطدم بضروراته المقيدة له، تحول المعري

عن استدعاء الخيول بكيانها المادي الحقيقي في شعره، ويمم وجهه إلى
خيول يقتدر عليها، ثلاثم عجزه، وهي القوافي، معترفا في هذا بأن العجز
حتمي، وأن الجياد لا تلام، كقوله:

وما نهضت عن طلب ولكن هي الأيام لا تعطي قيادا
فلا تلم السوابق والمطايا إذا غرض من الأعراض حادا^(١١١)

وحول الخيل في صورته الشعرية إلى رمز للعجز، والتأزم، والقوة
المعطلة كقوله:

حوائج نفسي كالفواقي قصائر وحاجات غيري كالنساء الرديئة^(١١٢)
إذا أغضب الخيل الشكيم فمالها عليه اقتدار غير أزم الحداد
وقوله في اللزوميات:

ورضت صعاب آمالي، فكانت خيولا في مراتعها شمسنة^(١١٣)
وقوله أيضا مصورا عبثية إجهاد الخيل في السعي إلى الحلم .
أعرق خيلك في محاولة الغني وحواء غيرك مشم أو معرف^(١١٤)
وقوله مستسلما للعجز:

أراني وضعت السرد عني، وعزني
جوادي ، ولم ينهض إلي الغزو أمثالي^(١١٥)

هذا هو مكن التماس الدلالي بين أبي العلاء المعري، والشاعر
الدكتور صالح الزهراني في قضية تحويل قوافي الشعر إلى خيول أو نقلا
الخيول من مجال القتال والفروسية إلى مجال الشعر والقوافي. نقطة
الالتقاء بين الشعاعين إذن هي اصطدام كل منهما بقضية العجز

والإحباط: المعري علي الصعيد الشخصي حين اصطدم بموجبات العجز،
وحتمية الهمود، ود. صالح الزهراني علي الصعيد العام حين ووجه بتنازل
الأمة، وضعفها وسلبيتها واستلاب قوتها:

واختلف كل شاعر منهما في نوافعه، وأسبابه التي ارتطمت به،
وصطدمته بالحقيقة، لكنهما اتفقا علي المستوى الشعري- في تحويل كيانات
القوة والفروسية وعلي رأسها الخيل إلي مجال الإبداع، فأصبح كل منهما
يستعيز بالقوافي عن الخيول، وبإيقاعها عن صهيل الخيول، وصار ميدان
الشعر والقصيدة استعاضة- عاجز- عن ميادين القتال والفروسية.

هذا المناخ النفسي، وهذه المتطلبات المؤدية إلي العجز هي الدلالة التي
أفاد منها د. صالح الزهراني، - أو لنقل- التقى بها دلاليا في علاقة تتناص
مع للمعري، بما يحتاج- في اعتراضنا إلي مزيد من الاستدلال بشعر
للشاعرين لدراسة هذه العلاقة وبما لا تحتمله للدراسة النقدية التي نحن
بإزائها.

موضع آخر للتناص في شعر د. صالح هو قوله:

أري المدى أوجها غضبي وهممة

لكنني لا أري فيما أري أحدا^(١١٦)

وهو يتناص- في الشطر الثاني مع قوله دعبل الخزاعي:

إنني لأفتح عيني حين أفتحها علي كثير ولكن لا أري أحدا

وقد أضاف د. صالح إلي تناصه جملة اعتراضية هي قوله: "فيما
أري" التي أفادت تأكيد دلالة اغترابه، وعدم استثنائه من مجتمعه أحد
يستحق منه صفة "الكيان" أو الشخصانية، إذ لا يزيد الجميع في عينه عن
هممة، وغضب لا يرقى إلي مستوى الفعل وإثبات الذات.

وفي رثائه لوالدته يقول د. صالح الزهراني في "مواكب الجلال":

تساوي البدء عندي والختام ونجوى المبدعين لها نظام^(١١٧)

وهو يلتقي دلالياً- في الشطر الأول من هذا البيت- مع قول المعري في مريثة الفقيه الحنفي:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي

وشبيه صوت النعي إذا قُبِسَ بصوت البشير في كل ناد

يلتقي النصان هنا: الأصلي والمستدعي في الدلالة الأساسية، وهي التسوية بين البداية والنهاية، وهما البدء والختام في نص د. صالح، وصوت النعي وصوت البشير،- أو الناعي والمؤذن بالميلاد- في نص المعري. أي أنهما يلتقيان في المعاناة من انعدام التفروق بين المذاقات عند وطأة الإحساس بالألم الشديد.

وفي قصيدة "أحزان معتقة" يواجه قومه قائلاً:

أراكم تغرقون بشبر ماء فما عنري وقد سقط النصيف^(١١٨)

وهو تناصي جزئي مع البيت الشعري، الذائع للنايغة الزبياني في "المتجردة".

سقط النصيف، ولم ترد إسقاطه

فتناولته، وانقنتا باليد

والشاعر يكتفي بجملة مركزية هنا هي "سقط النصيف"، التي يوظفها لدلالة هامة في موضوع شعري من موضوعات شعره، وهو نقده للمجتمع، حيث تشير الجملة إلى ظهور الحقيقة، وسقوط الأقنعة عن هذا المجتمع.

وفي قصيدة "قارس الضحي" يقول د. صالح:

تصير المنايا حين نسمو أمانيا ويسهل في العين الذي كان يصعب^(١١٩)

ويستدعي بهذا البيت إلي ذاكرتنا قول المتنبي:

كفي بك داء أن تري الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

نقطة الالتقاء الدلالي هي وصول المنايا في سياق نفسي ما إلي أن تكون الأمانى والمبتغى، ولكن النصين يختلفان في الدواعي التي صورها كل نص منهما لطلب المنايا، ففي بيت المتنبي كان اليأس والقهر و(الداء) هو دافع تبوأ المنايا لهذه المكانة، بينما الدافع لطلب المنايا حلما وأمنية في بيت د. صالح الزهراني هو السمو والنبيل والاستشهاد في سبيل الأمة.

وفي قوله:

يا من يموج الحرف في أفقه ما كل من يسعى ينال المراد^(١٢٠)

يتناص د. صالح في هذا الموضع مع قول المتنبي أيضا:

ما كل ما يتمني المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

يلتقي النصان أيضا في مركز نفسي هو انعدام الثقة في صحة المعايير في الحياة، وفي أن مقدمات الأمور ومعطياتها تؤدي إلي النتائج المناسبة لها! لكن النصين أيضا يختلفان بما لا يتم التناصي، ذلك أن البيت الشعري للكتور صالح يحمل دلالة النفي لثمرة السعي، وقيمه، بينما يحمل بيت المتنبي دلالة النفي لإمكانية تحقيق الأمانى للإنسان علي إطلاقها.

أهم ما نختم به هذه المواضع التي أوردناها للتناصي من شعر د. صالح الزهراني، والتي خضعت لمبدأ الانتقاء لا الحصر - لعدم إمكانية إلا في دراسة مستقلة به- أننا نلاحظ وضوح شخصية الشاعر الشعرية

ففي علاقاته بالنصوص المستدعاة الدينية والشعرية، ونقصد بالشخصية الشعرية أي وضوح الرؤية العامة للتجربة، في مخيلة الشاعر، ومن ثم هيمنها علي عملية التناصي، وتحريكها صوب دلالة التجربة، وصوب محاور موضوعاتها الشعرية.

لم يكن أسلوب التناص في شعر الشاعر مجرد عرض لثقافته أو تكديس لما تخزنه حاويته الثقافية، بل كان أسلوباً يثبت قدرة الشاعر علي إقامة علاقة تضافر وجدل واشتباك دلالي مع النصوص المستدعاة، وذلك بالإضافة إليها، أو الحذف منها، أو التصرف فيها، أو تحويرها أو الإفادة من مناخاتها العامة فقط النفسية أو الفكرية أو قلب دلالتها ومخالفتها.

كذلك نلاحظ هيمنة النصوص الدينية، ونصوص التراث الشعري علي هذا الأسلوب بما يتفق مع موضوع تجربته أيضاً ومع توجهه الفكري والديني، ودعوته لأنها في شخصية هذه الأمة، وإبراز خصوصيتها، فكانه باستدعائه للتراث يمارس هذه الرسالة إبداعياً وفنياً.

الهوامش والإحالات

- ١- د. محمد صالح الشنطي. في النقد الأدبي الحديث. الطبعة الأولى ١٤١٩ هـ. ص ٣٨٩.
- ٢- د. محمد صالح الشنطي. المرجع السابق. ص ٣٨٩.
- ٣- د. محمد صالح الشنطي. المرجع السابق. ص ٣٨٥.
- ٤- أرشيبالد مكليش. الشعر والتجربة. ص ٢١، ٢٢.
- ٥- بدر شاكر السياب. أنشودة المطر. بيروت. ١٩٦٠، ص ١١٦.
- ٦- عبد الوهاب البياتي. ديوان "بستان عائشة". ص ٢٢.
- ٧- أدونيس. المجموعة الشعرية الكاملة. ج٢. ص ٢٣٤.
- ٨- أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان "لم يبق إلا الاعتراف". ص ٣٠.
- ٩- أحمد عبد المعطي حجازي. الديوان السابق. ص ١١٥.
- ١٠- د. كاميليا عبد الفتاح. القصيدة العربية المعاصرة. ص ٣٠٠، ٣٠١.
- ١١- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٢٢.
- ١٢- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح". ص ٤٩.
- ١٣- الديوان السابق. ص ٩٧.
- ١٤- ورقة من سفر الرؤيا.
- ١٥- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٦٢.

الهوامش والإحالات

- ١٦- الديوان السابق. ص ٥١.
- ١٧- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٥٣.
- ١٨- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٩٧.
- ١٩- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٦١.
- ٢٠- الديوان السابق. ص ٣٠.
- ٢١- الديوان السابق. ص ٢١.
- ٢٢- الديوان السابق. ص ٢٥.
- ٢٣- الديوان السابق. ص ١٦.
- ٢٤- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٣٠.
- ٢٥- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ١١.
- ٢٦- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٩١.
- ٢٧- الديوان السابق. ص ٨٥.
- ٢٨- الديوان السابق. ص ٣٦.
- ٢٩- الديوان السابق. ص ٩٤.
- ٣٠- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣٠.
- ٣١- الديوان السابق. ص ١١.
- ٣٢- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٧٦.
- ٣٣- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٣٤- الديوان السابق.

الهوامش والإحالات

- ٣٥- أمل دنقل. المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٤٠٠ - ٤٠١.
- ٣٦- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣٢.
- ٣٧- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٣٨- الديوان السابق.
- ٣٩- الديوان السابق.
- ٤٠- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٥١.
- ٤١- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٤٢- الديوان السابق.
- ٤٣- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣٦.
- ٤٤- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ١٦.
- ٤٥- انظر القصيدة العربية المعاصرة ص ٤٠٠ - ٤٦٠.
- ٤٦- القصيدة العربية المعاصرة. ص ٤١٤.
- ٤٧- أمل دنقل. المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٢٠٦.
- ٤٨- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٦٢.
- ٤٩- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٢٥.
- ٥٠- عبد الوهاب البياتي. ديوان "ملكة السنبلة". ص ١١٤.
- ٥١- صلاح عبد الصبور. ديوان أحلام الفارس القديم. المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٢٥٣.
- ٥٢- يوسف الخال. ديوان "البئر المهجورة". المجموعة الشعرية

المواضع والإحالات

الكاملة ص ٢٠٦.

- ٥٣- أدونيس. المجموعة الشعرية الكاملة. ج٢. ص ٤٨٩.
- ٥٤- أدونيس. المصدر السابق. ص ٤٩٣.
- ٥٥- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٥٣.
- ٥٦- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٧٦.
- ٥٧- الديوان السابق. ص ١١٩.
- ٥٨- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٦٧.
- ٥٩- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤٩.
- ٦٠- الديوان السابق. ص ٥٠.
- ٦١- الديوان السابق. ص ٥٧.
- ٦٢- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٦.
- ٦٣- الديوان السابق. ص ٣٣ - ٣٤.
- ٦٤- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ١٦.
- ٦٥- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٣٥.
- ٦٦- الديوان السابق. ص ٤١.
- ٦٧- الديوان السابق. ص ٤٨.
- ٦٨- الديوان السابق. ص ١٩.

المواشي والإحالات

- ٦٩- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤٥.
- ٧٠- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٢٥.
- ٧١- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٢٧.
- ٧٢- الديوان السابق. ص ٣٧.
- ٧٣- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ١٠٩.
- ٧٤- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٧٥- الديوان السابق.
- ٧٦- الديوان السابق.
- ٧٧- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ١٣.
- ٧٨- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤١.
- ٧٩- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٨٠- الديوان السابق.
- ٨١- ديوان "تراثيل حارس الكلأ المباح". ص ٦٣.
- ٨٢- الديوان السابق. ص ٦٦.
- ٨٣- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".

الهوامش والإحالات

- ٨٤- د. صالح الزهراني "ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣٩
- ٨٥- صلاح عبد الصبور. "ديوان الناس في بلادي". المجموعة الشعرية الكاملة. ص ١٩.
- ٨٦- خليل حاوي- ديوان الناس والريح. المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٢٢٥.
- ٧٨- خليل حاوي. المصدر السابق. ص ٢٣٦، ٢٣٧.
- ٨٨- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤٣، ٤٥.
- ٨٩- خليل حاوي. المجموعة الشعرية الكاملة. ص ٢٣٧.
- ٩٠- د. صالح الزهراني "ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٩، ١٠.
- ٩١- أمل ننتل. ديوان العهد الآتي. المجموعة الشعرية الكاملة، ص ٢٦٥.
- ٩٢- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. الجزء السابق. ص ١٤٠.
- ٩٣- أ. سيد قطب. في ظلال القرآن. ط ٢٥. المجلد الخامس (الأجزاء ١٩-٢٥). ص ٣٠٨٢.
- ٩٤- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. الجزء ٧. ص ١٤٦.
- ٩٥- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٧١.

الهوامش والإحالات

- ٩٦- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣١.
- ٩٧- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. الجزء الرابع. (الأنفال- النحل). الطبعة الثانية. ص ٣٢٠ - ٣٢١.
- ٩٨- أ. سيد قطب. في ظلال القرآن. المجلد الرابع الأجزاء (١٢ - ١٨). ص ١٨٧٧.
- ٩٩- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٣٦.
- ١٠٠- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤١.
- ١٠١- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ١٠٢- د. صابر طعيمة. الأسفار المقدسة قبل الإسلام (دراسة لجوانب الاعتقاد في اليهودية والمسيحية). ط ١ ١٩٨٥- عالم الكتب. ص ٢٥٣.
- ١٠٣- د. صابر طعيمة. المرجع السابق. ص ٢٥٣.
- ١٠٤- د. صابر طعيمة. المرجع السابق. ص ٢٦٦.
- ١٠٥- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم" ص ٤٣.
- ١٠٦- الديوان السابق. ص ٤٨.
- ١٠٧- ديوان "قصول من سيرة الرماد". ص ٤٣.

الهوامش والإحالات

- ١٠٨- الديوان السابق. ص ١٦.
- ١٠٩- أبو العلاء المعري. اللزوميات. الجزء الأول. ص ٢٠٦.
- ١١٠- شروح سقط الزند. القسم الأول. ص ٢٨٧.
- وخذ المطايا: مشيتها السريعة، وكذلك وجيف الجياد.
- ١١١- ديوان سقط الزند. طبعة بيروت. ص ١٩٧.
- ١١٢- ديوان اللزوميات. الجزء الأول. ص ٣٦٩.
- ١١٣- اللزوميات. الجزء الثاني. ص ٣٦٢.
- ١١٤- اللزوميات. الجزء الثاني. ص ١٢٦.
- ١١٥- شروح سقط الزند. القسم الرابع. ص ١٨١٢.
- ١١٦- د. صالح الزهراني. ديوان "ديوان" فصول من سيرة الرماد". ص ٥٨.
- ١١٧- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ١١٨- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٢٣.
- ١١٩- الديوان السابق. ص ٤٣.
- ١٢٠- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح". ص ٩٩.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

عناصرها، أجزاؤها، طبيعة الرموز

الصورة بيت التجربة الشعرية:

التفكير "الصوري" هو منطق الشعر خاصة- إن لم يكن منطق الفنون عامة، فنزوع الخيال إلي تكوين المشهد البصري عملية ترافق الرؤية الشعرية، وترافق تكوين التجربة الشعرية- وتجسدها، ذلك لأن التجربة الشعرية هي في حد ذاتها مرتكزة علي اللغة الموحية، التصويرية، النابعة من عمل الخيال، والمتوهجة بانفعال العاطفة.

وتشكيل الصورة الشعرية عملية لا تخضع إلا لمنطقها الذاتي: المنطق الذي يربط بين عناصر الصورة وأجزائها ربطاً يوجهه الخيال والعاطفة، ولهذا فهو لا يفسر ولا يفهم وفق منطق العلاقات في الواقع، ومن ثم لا يجب أن يحكم عليه بأحكام المنطق والتفكير الواعي الواقعي كأن نخضعه لأحكام مثل: الغرابة، أو اللامعقول، أو الشذوذ، أو عدم الاقتناع، ... الخ.

ذلك أن قوانين "التشكيل الصوري" قوانين لدينه، وعالمه الداخلي عالم خاص مغلق غير متكرر أو منسوخ في أي عالم آخر خارج التجربة الشعرية.

بل إن خاصة الصورة الشعرية القوية المؤثرة "أنها تتوالد من تقرب الشاعر- تقريباً ثلقائياً- بين حقيقتين جد متباعدتين- يقف عليهما بفكره وخياله، فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها.^(١)

وإدراك الواقع من خلال عملية التصوير أو تشكيل الصور يختلف عن إدراكه كما هو، وتلقيه مباشرة بالحس والوعي وهذا هو الفارق العظيم- أو أحد الفوارق العظيمة بين عالم الواقع وعالم الإبداع- خاصة الإبداع الشعري، حيث ينقل الإبداع الشعري التجربة من سياقاتها الواقعية، وبما هي محاطة به من لزوجة الواقع وتفاصيله- غير الجمالية- وفضاظته وخشونته إلي سياقات جمالية تبدو فيها التجربة خلقاً جديداً محاطاً بالجمال

والإيحاء، والإيقاع، والتخيل والظلال، وأبعاد الدلالات، حتى إن المشاعر السالبة- أو الاستلابية- في هذه التجربة تبدو مؤثرة بجمال خاص، تبدو محاطة بجمال غامض يجعلها أكثر تأثيراً وأبعد ما تكون عن مدارها الواقعي.

ويعجبني في هذا السياق عبارة قالها سارتر لتوضيح عمل الخيال وميزته في الإبداع- بما يتعلق بمنطق الصورة- إذ ذهب إلي "أن الجمال مقصور علي عالم الخيال، وأن الواقع لا جمال فيه، فالأشياء في واقعها تدعو المرء إلي اتخاذ مسلك عملي، وجها لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وتقل وامتداد، وما يثير في النفس من جهد، أو يتأثر من ضيق وغثيان، وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال فهو التأمل في صورة العالم للقضاء علي هذا العالم في واقعه، إذ أنه غير حاضر واقعياً أمام المرء في تخيله^(٢) غنيمي هلال ص ٤١٤.

هكذا يجب أن يكون دور الإبداع، وجهده المميز وهو "التأمل في صورة العالم للقضاء علي هذا العالم في واقعة" ومعني هذا أن الإبداع يقضي علي عالم الواقع من خلال عمل الخيال، لأنه يخلق بديلاً له، بديلاً جمالياً، نتحور فيه تفاصيل الواقع، وتولد ولادة جديدة لا تخرجها من حقيقتها، بل إنها تبدي حقائقها بقوة أشد، وتأثير أروع؟ وتحيطها بموجبات الفاعلية والتأثير الفنية.

هذا الدور الهام لعمل الخيال "الشعري"- خاصة - وللصورة الشعرية- بما لم نفضي فيه لإفاضة دراسات نقدية كثيرة. متميزة في هذا المجال- يدفعنا إلي إشارة هامة تتصل بهذا الدور، هي أننا درجنا في الطرح النقدي علي القول بأن الصورة من عناصر التجربة الشعرية، وكذلك اللغة والإيقاع والبنية المعمارية، الخ..

هذه المسميات لا تدل علي نظرة اعتبارية تقديرية لهذه الـ "عناصر"، ذلك أن كل ما نسميه عناصر التعبير إنما هو التجربة الشعرية ذاتها، لأنه هو التشكيل الفني ذاته الذي تتجسد فيه هذه التجربة، هذا التشكيل الذي سماه الناقد "جون ديوي" - وهو أحد فلاسفة ونقاد نظرية التعبير - بـ "فعل التعبير".

لكن الطرح النقدي يضطر الناقد إلي هذه التسميات - غير الدقيقة - إذ لابد أثناء عملية النقد من الإشارة إلي الأشياء بمصطلحات أو مسميات ما.، ومع ذلك يدرك الناقد - كل ناقد فيما اعتقد - أن الصورة الشعرية هي "بيت التجربة الشعرية" ومضمارها الذي تتجسد فيه رؤي الشاعر، ويبدو فيه تصوّره لسيرورة التجربة، وكيفيتها، بما يخلق عالماً بديلاً من عالم الواقع.

"الصورة الشعرية" لغة تتمخض عن دلالات تتعلق بالتجربة قد لا تشتمل عليها اللغة التقليدية الحاملة لهذه التجربة، فضلاً عن أن دلالات لغة "الصورة الشعرية" أشد تأثيراً لأنها تعتمد علي إثارة الخيال، وتنشيط الحواس والمدركات، وتحريضها علي إدراك ووعي غير مألوف، فتثار وتنشط لفهم لغة الظلال، والإيحاء والرميز، والإيقاع الواضح والخفي، وتلك الرموز التي يدل عليها مجرد هيئة القصيدة في شكلها الطباعي، كما تترك - فضلاً عن ذلك - مساحات شاغرة لإبداع المتلقي، أو لإبداع تلقى المتلقي، بحسبه وتوقعه، ونبض خياله.

عناصر الصورة الشعرية في قصائد د. صالح.

تتميز الصورة الشعرية في قصائد د. صالح الزهراني باشمالها علي "عناصر ارتكازية" هي مكونات هذه الصورة، وهذه العناصر تتردد علي مدار قصائده مكونة لوحة كبرى تميز تجربته، وتتسجم مع عناصرها الأخرى، هذه العناصر الارتكازية هي:

أولاً: العناصر البشرية:

وهي الشاعر والفارس والحارس، وبقاوة من رموز الشخصيات التاريخية- التي سنشير إليها في الصفحات القادمة- فضلاً عن المجتمع الذي يتبدى عبر أطراف، وقوى مختلفة.

ثانياً: العناصر الكونية:

ومن أكثر هذه العناصر تردداً في شعره: الببد، المطي أو النوق، الخيول، غصون البشام، شجر الطلح، النخيل، الورود، البحر، النهر، الريح، المطر، الغمام، الفجر، الليل، الصقور والسياهين والطيور.

ثالثاً: عناصر جامدة وردت في هيئة ترميزية:

المسيوف، الرماح، الفيالق، البيارق، السهام، المئذنة.

وفي إحدى مواضعه الشعرية في قصيدته "خصوصية" يجمع الشاعر بين ذكر كثير من هذه العناصر دالاً بها على مكونات الكيان العربي والإسلامي، مؤكداً أنها خصوصية هذا الكيان، وكأنه يفسر أسباب احتفائه بها في تجربته عامة، وفي مجال الصورة الشعرية خاصة. يقول:

لنا البحر والريح والمرفأ	لنا الكف والصف إذ نبداً
لنا دائماً نكهة المستحيل	فقل للمخبئين أن يهدأوا
ولننا من الريح والمعصرات	ونوارة النهر لا نظماً
من الأفق تتداح شامية	إذا أسرجت وجهها طأطأوا
لنا قامة النخل، قنديلها	وبرق علي صدرها يهزأ
لنا البرق والخفق والمنتهمي	لأننا بغاياتنا الأكفاء

ويقول:

خبرنا نفوسا لها مبدأ
ربدى، ومعدنها أردأ
ولكننا فوقها غيمة
وطبع الغطاريف أن يربؤوا
كذلك يقول:

لنا فوقهم صيقل من هوى
وسيف الصباية لا يصدأ^(٣)
هذه العناصر إذن ليست فقط عناصر تكوين الصورة الشعرية، بل
هي - في طرح الشاعر - عناصر تكوين الأمة وشخصانيتها.
طبيعة الحركة في الصورة الشعرية:

حركة العناصر والكيانات في الصورة الشعرية في قصائد د. صالح
حركة سلبية تصور العجز والفناء، خاصة في سياق وصف حاضر الأمة.
تأتي هذه الحركة في هيئة سكون أو وقوف أو كساح أو جمود أو
إعاقة، أو تحلل، أو إصابة، ...

كما تأتي في صورة عجز معنوي كما في هيئة الإذلال، أو الرضوخ
والتراجع، والاضطرار... بما يجعل مناخ القهر والجمود، والموت -
غالباً - يهيمن علي طبيعة وتوجه الصورة الشعرية.

تلتحق هذه الحركة بعناصر الصورة الشعرية - الحية والجامدة - في
سياق وصف الشاعر لواقع الأمة، وتصوير ضعفها. من ذلك قوله في
قصيدة "سؤال":

غصن الآراك يحيا كسيحا وتموت النخيل وهي طوال^(٤)

الموت في هذه الصورة يلحق النخيل في قمة عنوانه واستطالته "وهي
طوال"، ويلحق الكساح والعجز غصن الآراك ويتخلل حياته "يحيا كسيحا"

وكان وجود هذه الكائنات وجود ممتزج بالموت، وهكذا تكون كيانات الأمة في حاضرها الدامي.

هذه الكيانات ذاتها يصورها الشاعر - في زمن الماضي - شامخة مزهوة نابضة، كقوله في نبوءة العمائم:

وكيف أخرج من جلدي لأشرح عن قلبي، وعن نخلة تختال في كبدي^(٥)

الحركة في الحاضر ليست للنمو، بل للفناء، وتبدو موتاً وتبدو أمانة - متعمدة - أو سقوطاً وانهيالاً فجائياً بما لهذه الدلالة من إشارات رمزية لواقع الأمة، كما في هذه الصورة الشعرية: "تهوي سنابل القمح أرضاً"^(٦).

ونلاحظ هيئة الفعل في هذه الصورة "تهوي" وما يوحيه من السقوط والانحدار من قمة.

هذه الحركة المستلبة للكيانات تلحق بالصقور، والنخيل، ورموز كيانات الأمة، كما في قصيدته "الهدف" حيث يقول:

فأبصرت نخيلاً بعينيك يحني وصقراً يطأطي لما وقف^(٧)

الصورة الشعرية هنا تعبر عن حالة "الاضطرار"، "والإجبار" التي لحقت بالعناصر كما يبدو في هيئة البناء للمجهول في الفعل "يحني" وفي الإيحاء بهذا الاضطرار عند تصوير الصقر محاولاً الوقوف قبل أحناء رأسه، وكان الشاعر يسقط دور "الحتمية التاريخية" إلي المهيمنة علي مسار أمتة - يسقطها - علي عناصر الصورة الشعرية.

يبدو النخيل في ذات الهيئة والحركة السالبة في قول الشاعر في "طواف":

أرخي النخيل علي "الفراة" عسيبه وبكي علي زمس الرشيد الإنذر^(٨)

ويمثل موت "الوردة" - في قصيدتها - نموذجاً للحركة السلبية في هذه الصورة الشعرية، وقد أشرنا إليها في جانب الترميز اللغوي باعتبارها رمزاً للحياة والنبض، والبهجة والجمال. يقول الشاعر:

"كانت تكشف عن سياقها كل صباح

كانت تنشر خصلتها الوردية فوق الماء

كانت حين يجي الشاعر تصبح نافورة عطر

تموج في فستانها الفستقي

تلوح لا تتقي

تنثور، تستجدي خيوط الهوى

تغزو شعور (المبهم) المنطقي

لكن الشاعر وحده

بقيت معه الوردة

مدت كفيها من خلف السور وماتت"^(٩)

تدل متواليات الأفعال في هذه الصورة الشعرية على نوعين من الحركة:

الحركة الموجبة المتوجهة نحو الحياة: وتبدو في الأفعال: "تكشف، تنشر، تصبح، تموج، تلوح، تنثور، تستجدي، تغزو".

والحركة السلبية التي تبدو في الأفعال: "تعبث، مدت كفيها، ماتت".

ورغم أن الأفعال الإيجابية الداعية إلى الحياة أكثر - من الناحية الإحصائية من الأخرى السلبية، إلا أن السلبية بدت أقوى لاحتوائها على جرثومة الفناء والموت في قول الشاعر في وصف الوردة "تلوح، لا تتقي".

لقد كانت الحركة الكامنة في هذا العنصر حركية العبر إلى المصير التراجيدي للوردة، هذا فضلا عن سلسة الشاعر المصاحبة للوردة، والذي لم يقدم لها - في هذا السياق سوي الفعل "يجئ".

الفعل "يجئ" في هذا الطرح جعله الشاعر بمثابة المثير لحركة الوردة، وإشعاعاتها، وتوجهها إلى الحياة حتى اندفعت - لعدم انقائها - إلى الموت، إذ ما أن (يجئ الشاعر) حتى تتحول الوردة إلى (نافورة عطر) ثم (تتموج)، ثم، تتصدي و(لا تنقي)، ثم تنور، (وتستجدي)، ويكون (غزوها المبهمة).

إن وحدة الشاعر - في هذه القصيدة - موطئ مأساوي آخر لمصير الوردة، كذلك يبدو احتجازها (خلف السور).

وبذلك يتماهي الشاعر والوردة في نوع المكابدة: الاحتجاز فالشاعر (محبوس في وحدته) والوردة (محتجزة خلف السور) ومن ثم كانت الحركة (الفانية) دافعة دفعا منطقيا - أي بمنطق الصورة الشعرية - إلى موت الوردة، وما يتضمنه من موت الشاعر، أو انهياره، وما يرمز إليه من موت الحياة.

نموذج آخر لطبيعة الحركة في الصورة الشعرية في قصائد د. صالح هو قصيدته "مسافر بلا بوصلة" حيث يقول الشاعر:

مسافر زاده الإلحان والحرق	مسافر فوق جمر الحرف يحترق
وكيف يشكو الذي أعصابه رهي	مسافر ما شكي نرفا ولا رهقا
ولو شكي قبله العشاق ما عشقوا	ولو شكي الحزن ما أصفي مودته
خيول شعرك أمي صدرها السبق	يا من رحلت إلي أين الرحيل ضحي
سيقصد للركب، والأمواج تضطفق	لأي دار تزود الناجيات، ومن
والليل خلفك والقناص منطلق	هون عليك فإن الدار مهلكة

ومن همست له بالسرباح به وباع عيبك، من تهواه مرتق
كلا، سأطعم هذه الببد قافية ررقتها، ولكل الناس ما ررقوا
مازلت أحرق الحاني، أعلقها نجما، لمن تاه، من ضلت به للطرق
ما زلت أحرقها حبا، ولي أمل فيهم، سأحرق حتى ينفد الرmq
ففي حروفي صباح لا نظير له وفي صباح حروفي يغرق الخسق
لحقتهم بجروحي ما تركتهم لجرحهم، كلنا في الهم نتفق
أوقنت من نار قلبي فيهم قيسا وها أنا بدخان الحب أختق
صنقتهم بمواويلي، وكذبني قومي، أقسم أن القوم ما صدقوا
إني وثقت فكان القتل في تقتي فكان أني بغير الله لا أثق^(١٠)

تتعلق الحركة في هذه الصورة الشعرية- بدلالة الضياع والنتيه في عنوان القصيدة "مسافر بلا بوصلة" وذلك من خلال توزعها علي أطراف التجربة في هذه القصيدة، يبدو ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

الحركة	الطرف المسندة إليه	الطرف المتأثر بها	دلالة الحركة
مسافر	الشاعر	الشاعر	الاغتراب
يحترق	//	//	القناء
ما شكى نرفا ولا رهقا	الشاعر	الشاعر	الصمت والمكابدة

الحركة	الطرف المسندة إليه	الطرف المتأثر بها	دلالة الحركة
الرهق	الأعصاب	الشاعر	الإعياء
شكاية الحزن (ممتعة بلو)	الشاعر	الشاعر	الصمت والتألم
رحلت	الشاعر	الشاعر	الاغتراب
آلمي	السبق	صدر الخيول	الضعف
تنفود	الشاعر	الناجيات	إرهاق النوق
يقصد	الركب	الركب	الرحيل
سقيطق	الأمواج	الركب	قوة الموج وإعاقة الرحلة
مهلكة	الدرب	الركب	إيابة الركب
الليل خلفك	الليل	الركب	أعتام الرؤية دون الركب
منطلق	القناص	الركب	التهديد وانعدام الأمن
همست	الشاعر	المؤتمن/ الخائن	انعدام الأمان

الحركة	الطرف المسندة إليه	الطرف المتأثر بها	دلالة الحركة
			والثقة
باع	الخائن	عين الشاعر	الخيانة
تهواه	الشاعر	الخائن	التخبط في الرؤية والأحكام
سأطعم	الشاعر	البيد	مبادرة الوطن برسالة الشعر
أحرق، أعلق	الشاعر	الألحان	إجهاد القصيدة لأداء رسالتها
ضلت	الطرق	مجموعة الأمة	الضياع
يغرق	الفسق	صباح الحروف	قنرة الشعر
أحرقها حبا سأحرق	الشاعر	القصيدة	إجهاد القصيدة لأداء رسالتها
لحقتهم بجروحي	الشاعر	الطرف السلبي في الأمة	مواصلة رسالة الشعر
ما تركتهم	الشاعر	الشاعر	مواصلة رسالة الشعر

تابع تحليل الحركة في الصورة الشعرية من قصيدة "مسافر بلا
بوصلية".

الحركة	الطرف المسندة إليه	الطرف المتأثر بها	دلالة الحركة
نتفق (في الهم)	الشاعر والأمة	الشاعر والأمة	توجد المصير
(أوقدت من نار قلبي)	الشاعر	الأمة	الالتزام برسالة الشعر
أخترق	دخان الحب	الشاعر	الأعياء من الرسالة
صدقته	الشاعر	المجتمع	الالتزام برسالة الشعر
كذبني	القوم	الشاعر	إعاقاة الرسالة واغتراب الشاعر
ما صدقوا	القوم	الشاعر	اغتراب الشاعر
وثقت/ كان القتل في تقني	الشاعر	الشاعر	اغتراب الشاعر
لا أثق (بغير الله)	الشاعر	الشاعر	اغتراب الشاعر

نخلص من هذه الخطاظة بعدة ملاحظات نقدية تتصل بتحليل الحركة
في الصورة الشعرية في هذه القصيدة، وهي كما يلي:

أولاً: يختص الشاعر في هذه القصيدة بمعظم مواضع الحركة، حيث ينسب إليه حوالي تسعة عشر فعلاً ظاهراً - أو متضمناً في المصدر - بما يشير إلى بروز شخصية الشاعر ودوره للوهلة الأولى.

ثانياً: تتمخض حركة الشاعر - في الغالب - عن اغترابه وإدماؤه وألمه، وافتقاده للأمان، وتخطيطه في معاينة المجتمع، والفصل بين الخائن والمؤمن فيه.

ثالثاً: الأفعال الإيجابية التي تنسب إلى الشاعر تلحق نتائجها - وتتوجه إلي - مجموع أمته، حيث يبادرها الشاعر بأداء رسالته، وتنشيط وعيها، وحراسة كنوزها، ... وهذا الفعل ذاته. حركة إيجابية أخرى تنسب للشاعر، هي تنشيطه لقوى إبداعه، وتحريضه لها علي القيام بالتزامها، بما يغني كيانه فداء.

رابعاً: فيما يتصل بالأفعال الدالة علي حركة المجتمع، فهي أفعال معادية لحركة الشاعر ورسالته، إذ مما يتصل بقوى المجتمع تلك الكيانات التي صورها الشاعر رموزاً لإعاقة الحركة، وهي: الطرق، القناص، الأمواج، الخائن، القوم أنفسهم.

وهذه القوى مجتمعة تقف دون وصول (الركب) إلي هدفه بما يرمز إلي ضياع الهدف، وإلي التخبط والضلال.

نستنتج من هذا أن الحركة السلبية قوة غالبية علي هذه الصورة الشعرية مما ينسجم معه - ويؤدي إلي دلالة - عنوان القصيدة "مسافر بلا بوصلة".

وتتضح دلالة البوصلة المفتقدة في هذه الرحلة لا القصيدة من دلالات الحركة، فالبوصلة هي الاهتداء والأمن والثقة، والقدرة علي المسير، ومواتاة الريح، وأمان الطرق.. ولما كان كل هذا مفتقداً كان السفر بلا

بوصلة، وكان السفر ذاته في القصيدة حركة سلبية تجاه المجهول، العدم الضياع، ومن ثم يكون عنوان القصيدة ذاته شاهداً على هذه الحركة السلبية في صورتها الشعرية.

السفر حركة سلبية في اتجاه المجهول، حركة دون حركة، حركة في المكان ذاته في عموم التجربة الشعرية للدكتور صالح الزهراني.

وقد أشرنا إلى بعض مواضع شعره الدالة على هذه الدلالة فيما يتعلق بموضوع "الرؤيا الشعرية والبحث عن الخلاص". ونشير في مجال تحليل الحركة - إلى مواضع أخرى منها قوله:

مسافر فوق موج الحرف في ورق أودعته فيض لحزاني وعطر دمي
مسافر لازماني مدرك سفري ولا رفيقة دربي هزها نخمي

هيئة حركة الخيل في الصورة الشعرية:

أشرنا إلى وضعية الخيول في شعر د. صالح في جانب الترميز اللغوي، والتناصي اللغوي، كما ستحظي بوقفه نقدية في معرض الإيقاع الشعري - ونقف مع هيئة حركة الخيول في الصورة الشعرية لقصائد د. صالح الزهراني، وغني عن القول إن هذه الوقفات المتعددة لها ما يبررها من شدة اتصال هذا العنصر بموضوع الفارس المغيب في طرحه الشعري.

تتصف حركة الخيول بالتوثب والحياة والقوة - والمرح أيضاً - والفاعلية في سياق وصف الشاعر لماضي الأمة، وكذلك في سياق فخره وزهوه بها. من ذلك قوله في "حاشية علي الجرح":

لكم في الماضي دم "معرق" وأحرف بيضاء لا تمسح
وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح

ما اهتز حبل السرج من تحته ولا عرفنا مهره يجمع^(١١)

وقوله:

كانت مع عمر المختار ضابحة فلم تجد بعده في القوم مختاراً^(١٢)

وقوله في "أعراس الحداد" متأسياً علي مجد، وماضي زاهيين:

هذا اللطفي من قدح ضباجة هذا الشجي الواري بقايا انقاد

هذي القلاع الجرد في حجرها تراقصت خيل الهدى للجهاد^(١٣)

وقوله مفتخراً في "تبوءة العمائم":

وكيف لحصي لخيّل الله ما ركضت وكيف لحصي عروق لفخر في جسدي^(١٤)

وقوله:

سنايك الخيل العراب يزفها أمل علي وقع السنايك يكبر

وقوله في قصيدة "رسالة" مسترجعاً ذكريات الأمة:

هنا كان للخيّل التي طال ركضها صهيل تناغيه المتقفّة السمر^(١٥)

وقوله:

فصافرت في شراييني خيول هدي أزدية الضبح ما كلت من السبق^(١٦)

كذلك تكون الخيل متحركة قوية نابضة في مجال (الحلم)، ومجال (الرمز) حيث تخرج من هيئتها الواقعية لتدل علي كيان آخر، قد يكون الحب، أو الشعر، أو الزمان، أو الإلهام، والنجوى...، في مثل هذه السياقات تنبض الخيول بحركتها، وتصل، وتدفق سنايكها. من ذلك قول الشاعر:

"مبحر فوق خيول من دم"
"أسرح للصباح حيون وجدي"
"علي فرس من النجوى"^(١٩)
"مسرّج الفؤاد جموحاً"^(٢٠)
"فسافرت في شراييني خيول هدي"^(٢١)

وكذا قوله:

"الثواني سدايك وصليل

عنقوان يقوده عنقوان"^(٢٢)

وقوله: "خيل القلق"^(٢٣)

في مثل هذه السياقات تتوازن قوى الخيول مع أحلام الشاعر وتوثبه
وثورته الداخلية، ونزوعه إلى القوة، والفروسية، وإصلاح الواقع.

وهذه الصورة فيما يحص الماضي، وسياق الفخر، والحلم، والرمز،
أما في معص الواقع. فتخضع الخيول ذات قوى العجز الغالبة علي
كيانات الصورة الشعرية في قصائد د. صالح، فنري الخيل واجمة، ذليلة،
عرجاء، باكية، محتجرة، دالة بهذا علي عجز الأمة، وغياب الفارس.

من مواضع شعره الدالة علي هذا وصفه لخيول "القعقاع" في قصيدة
"البكاء دماً" حيث يقول.

خيوله فوق خط النار واجمة ترأب المدد الآتي من العدم^(٢٤)

ترأب العرب الأحرار في دمهم يغلي (المتني) ويغلي ألف معتصم

حركة الخيل "كبوة" في قصيدة "ما تبقي من أحزان الرجال" بما
يجعلها من عوامل هذه الأحرار، يقول الشاعر

يكبو الجواد وفي عينيه حممة يعود يبدأ في المأساة مشواراً^(٢٥)

يعود يعلم أن الدهر ما اتصلت فتوحه، ينتجب الإقبال إباراً

حركة الجواد في البيتين الأخيرين حركة مؤدية إلي المأساة، فهي كبوة، ثم ابتداء في مشوار المأساة، ثم وعي بولادة الهزيمة من النصر.

العجز يهيمن علي حركة الخيل وحركة النوق والرواحل في هذه الصورة الشعرية، لذلك يكثر وصف الشاعر لنوقه بالظلع والعرج، والمثلة، وكذلك وصف خيله بالكبوة والتعثر، والانتشاء عن الطريق. يقول في "حضرة الملكة".

كم كنت أمل أن آتيك معتجراً سيفي، يسوقون قبلي ألف مرتنه^(٢٦)

أغد أجرد طواحا، وأغنية كأنني في الهوى سيف بن ذي يزن

لكنني جئت منكوساً، وراحتني عرجاء، أقبلت أبكي لابسا كفتي

وهكذا تتسجم حركة أطراف التجربة في هذا المشهد الشعري للدلالة علي العجز، فالشاعر بالك متنكس لابساً كفته، ورواحله عرجاء بما يرمز إلي المناخ العام الذي يسود الواقع، ويرمز أيضا إلي مكابدات الشاعر في نشر وعيه.

كذلك هي حركة العيش والركب في "أحزان جديدة"، حيث يقول الشاعر:

أخي حين أحذو العيس للسير يثني كئيباً، ينادي أوقفوا العيس أوقفوا

فأزجر ركب الحي سيروا، فتصدنا قريب، وميعاد الهوى ليس يخلف^(٢٧)

فأبصر قامات المطايا ذليلة يقيدما عن مبلغ القصد مرجف

حركة الفناء، وحيوية العدم تلحق عناصر الحياة في هذه الصورة الشعرية، كما تلحق عناصر القوة أيضا، فتري الفناء يلحق بـ الشيخ والقيصوم، والعرائنين، ويكون أطراق السيف وهموده مدخلا لهمود وفناء هذه العناصر. يقول الشاعر في "شهادة حياة":

شاخ الهوى، والتوى القيصوم والشيخ

وأورقت بين جنبيك التباريح

وكيف لا، والعرائنين التي سجدت

لها الدني، مأواها للبيد مسفوح

وكيف لا.. والسيوف البيض مطرقة

والفتح أغنية سكرى وتصريح^(٢٨)

إن المتورق الوحيد في هذه الصورة الشعرية، المتحرك الوحيد تجاه "تموه"، هو التباريح!! أما عناصر الحياة فهي تتوجه تجاه الفناء، فالشيخ والقيصوم (يلتوي)، والهوى (يشيخ) والعرائنين (مأواها مسفوح)، ... وتبدو السيوف مطرقة أيضا في حركة سلبية، لكنها إيجابية من حيث كانت سببا في جلب الغناء لهذه العناصر، وكان الشاعر يري أن ضياع القوة ضياع لعموم الحياة.

السيف والرمح والسهام وكل رموز القوة ذات حركة نابضة وفاعلية حية في ماضي الأمة فقط - مثل الخيل والنخيل والصقور وكافة عناصر الصورة الشعرية - هكذا يصف الشاعر سيوف الأمة في "أعراس الجلال". يقول:

من أنت؟ أنت الفاتحون غبارهم عطر وذكراهم ندي يتحلب^(٢٩)

أنت السيوف المشرعات شباتها برق وخفقا تمذلة صيب

ويقول في "ما تبقي من أحزان الرجال":

ما دار يعصمه سيف ومثذنة كان له في ليالي الرجف أنصارا

كانا يقولان، والعصف البهيم شجي:

إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا^(٢٠)

ومثلما يلحق العجز حركة السيف والرمح، في هذه الصورة الشعرية يلحق كذلك بحركة الفارس، وفعل فروسيته، يقول الشاعر في تعليق علي ما قاله لقيط بن حارثة:

تدحت بالشعر زندا مطفنا، فأبي

والليل مغض، ووجه الفجر قد سنا^(٢١)

والعجز وضعته "العين" في الصورة الشعرية:

مما يتبع مشاهد الحركة السلبية الدالة علي هيمنة العجز علي الصورة الشعرية في قصائد د. صالح، تلك (الهيئة)، أو الصورة التي تبدو بها (العين) في هذه القصائد، حيث تبدو "العين" غالبا- في هذا الطرح إما عمياء، أو مصابة بالترمد، أو حيرى لا تبصر، أو مكذبة في رؤيتها، أو مجهدة، فضلا عن مجيئها باكية إذا كانت عن الأمة أو عين الفارس- ومعادلاته الفنية- أو عين الخيول...، بما يشير إلي رمزية صورة العين ودلالاتها علي غياب الحقيقة، أو العجز عن رؤيتها، أو العجز عن إدراك الخلاص، فضلا عن دلالة العجز المشار إليها في كل هذا.

يقول الشاعر واصفا واقع الأمة من خلال إظهار العين معلقة، مترمة:

شلال ضوء علي عين معلقة بحزنها، أليستها قوة الرمد^(٢٢)

ذات "العين" تطالعنا في قصيدته "رسالة إلي أميرة الغرابة" حيث يقول:

أبها: تظل عيون الفجر ضاحكة وأعين الليل فيها يعرك الرمد^(٣٢)

وفي "أعراس الحداد" يري الظلام عينا أضناها سهاماً، يقول:

ما هذه الحلقة، ما سرها كمقلة يطوي بهاها السهاد^(٣٤)

وفي "مرثية للقمر المكي" يصور قوة العين مستلبة بالسهر، والعين هنا هي عين الشاعر، يقول:

أنا هنا يا رفيق الدرب قافية مخنوقة، مقلة يمتصها السهر^(٣٥)

يصف الشاعر درجة خاصة من "العماء" في "أعراس الحداد"، العماء المتولد من الإجهاد، والخوف من معاينة الحقيقة.

يقول:

نظرت معصوباً بلا نظرة بمقلة حيري ونصف اعتقاد^(٣٦)

كذلك يصف عين الأمة بالعماء لذهولها عن المصير، يقول:

أري أمة حيري، رؤاها كنيبة ومقلتها بيضاء والوجه أعجف^(٣٧)

إن تمسيد "العماء" - وما يشبه ويؤدي إليه - في الصورة الشعرية يدل على الضلال والعجز المهيمن علي واقعنا، وهذه الدلالة هي إحدى خلاصات الرؤيا، وأحد أجزاء المقول الشعري الذي يوجهه الشاعر إلي مجتمعه في ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". يقول في "طواف" من هذا الديوان:

يلد الضلال بنيه فوق دجنة ولذا بنوه عيونهم لا تبصر^(٣٨)

الظلام: اللون الأساسي في الصورة الشعرية:

مما يتصل بهيمنة العماء علي الصورة الشعرية في قصائد د. صالح
ما نلاحظه من تسيد الظلام لا ألوان هذه الصورة، وبما يعد عماء
متواصلا.

الظلام الذي يجتاح مدينه الشاعر، فيقعه القدرة علي المميز
والتواصل جزء من الشكوى التي يبثها الشاعر للقمر المكي في مرثيه.
يقول:

مدينتي يا (أبا فردوس) مظفأة ما للقناديل في أحيائها أثر^(٣٩)

وقد كانت غلبة الظلام مستفزة لظهور الداعي الذي دعا بفوران
التور، واجتياح الطوفان، ومن ثم الخلاص بالسفينة- كما سبق التحليل-
في قصيدة "البحث عن رفات القديس"
يقول الشاعر:

(ساعتها عسعس في الكون ظلام، فدي الداعي

يارب، وفار التور^(٤٠))

وبدا الظلام في هذه القصيدة فاصلاً بين عالمين، وأمتين، فكان رمزا
للكفر، والباطل، والبطش والظلم، بينما كان البياض رمزا لأرض الله
المساهرة بالنور والكلمات الأولى، وحين أراد الشاعر الإشارة إلي هيمنة
الظلام- بما يحوج إلي الطوفان- غير مواقع الظلام والنور، أو السواد
والبياض في الجملة ليدل علي هيمنة الأول، فتغيرت الجملة من:

"كانت أرض الله بياضا وسوادا"

وقد جاءت في أول القصيدة تشير إلي سيادة الأمة الإسلامية- تغيرت
إلي:

"كانت أرض الله بياضا وسوادا"

وذلك في وصف معترك الصراع بين العالمين.

أما "الراوي" في هذه القصيدة فقد كان يحدث الأطفال - الرامزين إلي مستقبل الأمة - عن هذا الظلام وبطشه، يحدثهم عن "حلقة هذا الليل".

والظلام والليل مناخ الصورة الشعرية حين يصور الشاعر ضياع الأمة، أو تبديد كنوزها بيد أبنائها، أو العابثين بها ولذلك جعل "الليل" هو اللون في الصورة الشعرية في قلب الحدث المأساوي لقصيدة استراتيجية، حين يضيع القطيع، يقول:

"ولكنها الضاريات رعتها المفاوز حتى غدت مثل قوس

المحارب في ليلة دامية"^(٤١)

وفي "طواف" يصور الشاعر الخيول متصارعة مع قوى الظلام بكل دلالات هذه القوى المباشرة، والرمزية، يقول:

وتشق أكناف الظلام خيولنا كل يقول: أنا بهذا الأجر^(٤٢)

السواد والبياض، الظلام والنور يتشابكان في جدلية درامية في قصيدة "أعراس الحداد"، ويضفي الشاعر علي كل منهما دورا رمزيا حسب موقعه في السياق.

فالسواد حين يكون مجالا للقلاع المجد يكون دالا علي المهابة ومواجهة السنين والأحداث، لكن الشاعر يستكرر هذا السواد وهي التي حوت نقاء الدعوى وبهاءها. يقول:

هذي القلاع السود من زهوها أفاق تاريخ وأغني رقاد

ما بالها سوداء، والوحي في أكنافها يبيض منه السواد

وعاشقوها كالصباح المضي
من عاكف مات اشتياقاً وباد
ما هذه الحلقة.. ما سرها
كمقلة يطوي بهاها السهاد
هل أنضجتها الشمس شوقاً لها
أم انطوت فيها الخطوب الشداد^(٢٣)

وتبدو إشكالية اللون وجذليته الدلالية واضحة في هذا السياق فاللون الأسود للقلاع هو منبثق المجد الذي آفاق منه التاريخ وأغفي النوم، لكن هذا اللون ذاته منبثق شجن الشاعر وأساه. وهنا يتعقد الصراع حين يلحق به اللون الأبيض، وتلتحم في هذا الصراع أطراف أخرى مثل العاشقين والوحي..

يبدو العاشقون صباحاً مضيئاً لهذه القلاع، ويبدو الوحي بياضاً يفر منه هذا السواد - أو هكذا يجب - ثم يبرز بياض آخر كوني، هو بياض الشمس، وتكون الشمس بما هي رمز للرؤية - والزمن - المتراكم بتوالي بزوغها - تكون منبثقة شيخوخة ماء، ووهن ماء، لذا يتساءل الشاعر عن سواد القلاع (هل أنضجتها الشمس؟).

يستطلق الشاعر من هذين اللونين دلالات ثرية متضادة، موحية، بما يذكرنا بطبيعة شعر أبي تمام في تعقده الدلالي وتميزه البديعي القائم علي التفلسف، والشاعر يؤكد في هذا النموذج السابق - أو يعبر عن امتزاج الحي بالمائت في الحياة، وتوطن جرثومة الغناء فيما يبدو نابضاً، وبهيجا، كما أنه يصف تداخل المجد بمثبطاته معا في حركية واحدة.

هكذا يتنازع السواد والبياض في قصيدة "السفينة" - وقد أشرنا إلي أبياتها مراراً - فيلحق الشاعر الظلام والسواد بـ خائني الأمة، وبكل ما يقصبيها من الخلاص، أما النور والبياض فيجعله المناخ المصاحب لوجود الفارس والشاعر وعاشقي الأمة وحراسها - بشكل عام - وهكذا في غالب قصائد الشاعر - فالنور ينبثق من حراس الأمة، ومن ماضيها، ومن

حروف الشاعر أو قصائده. ويبدو ذلك في موضع آخر هو قول الشاعر
في "تراتيل حراس ابن قتيبة" واصفا ابن قتيبة.

سحابة المجد من عينيك واكفة والفجر من وجهك الوردي مولود^(٤٤)

وقوله في "السيف والوردة":

صبحنا طلعة غناء، وورد وغد ربي، ووعدده سوف يقضي^(٤٥)

وقوله في "طوائف" للوطن:

نهر البياض إلي يدبك مصبه بالحب والشوق المعتق يزخر

قوة الغناء، وهيمنة الجذب علي الصورة الشعرية:

أشرنا في بداية حديثنا عن الصورة الشعرية في قصائد د. صالح
الزهراني إلي أنها تتكون من عناصر كونية وبشرية تمثل كيان الأمة في
رؤية الشاعر، ومن هنا نتردد علي مدار قصائده وهذه العناصر ترد في
الصورة الشعرية في هيئة حيوية مفعمة بالحياة في سياق فخر الشاعر
بالأمة، وفي سياق وصف ماضيها.

تتضافر هذه العناصر معا في قصيدة "تفاحة الشام" حين نقدم الشاعر
ذاته لدمشق من خلال مجد الأمة ومكونات ماضيها. وتفاين في هذه
القصيدة ثوابت النبض في "الديمة، البشام، الغمام، السحاب، المطر، يتخلل
هذا إيقاعات الغناء والهجج، ورموز القوة والفرسية.

يقول الشاعر:

"جئت يا تفاحة الشام" حكايات مثيرة

لغة الشمس معي

ومعي زمزم و (البيت) وعطر المؤمنين

جنت يا تفاحة الشام معي كف المتي

ومعي سبق المغيرة

ومعي "تجد" التي ما نكست رأسا ولا قصت ظفيرة

جنت يا تفاحة الشام معي (صقر الجزيرة)

في جبين قبلة للفجر وقنديل المساء

كتبنا هذا الأباء

وبأرضي ولد الزهر والكبرياء

ببرق يعلو بموال المساء

ورجال ونساء

يعجنون الرمل والصوان خبزا وغناء^(٤٧)

ينعكس توحد الشاعر والأمة في ماضيهما معا في الصورة الشعرية
فتأتي صاحبة نابضة هزجة، ويصور الشاعر ذاته حياة محاطة بـ "حياة"
يقول في قصيدة "توازن".

وغناء مروزنا

كنت شعرا منمقا

وبشاما وسوسنا

وصباحا وديمة

وفؤادي محصنا

كان حرفي محلقا

تحتها تورق السنا

ونشيدي غمامة

كلما انداح دننا^(٤٨)

يبعث الروح في الحصي

في مثل هذه المواضع من شعره د. صالح الزهراني المتعلقة بـماضي
الأمة- من ثم ماضي الشاعر- تكون الحركة ركف وتواثبا ونموا، ويكون

الصحون ضحكا وبهجة، ويكون اللون هو كل ألوان الحياة، وتمثل
الصورة بعنصر الماء والنبات يتعانقان مع الشعر والنشيد. يقول الشاعر.
خاضعا لهذه الذكريات في "سؤال" من ديوانه: "ورقة من سفر الرؤيا":

كنت فما محجلا بالسحر والغرابة

في شاطئيه يضحك الندي

تحدث الصباية

كنت مغررا بالفجر والبياض

زيتونة في معطف الهوى

تحرسها شواحق الجنوب

في كفها يفرورق المدى

وتبتدي تاريخا سحابة

كنت قصيدة مشبوبة

إيقاعها لا يعرف للرتابة" (٤٩)

هذا المشهد يمثل بالصور الجزئية النابضة بالحياة، والمتمثلة في:
ضحك الندي، إيقاع القصيد، انبعاث السحابة، حراسة الشواحق للزيتونة،
كما أن اللون ذاته لون الحياة والألق باديا في "الفجر، والبياض".

يمثل هذه الصور الشعرية يصف الشاعر ماضي الأمة ومجدها كما
يصف ماضيه هو - علي الصعيد الشخصي والمستوى الرمزي التاريخي -
حين كان هو ذاته حياة مغممة بحمال المثل وتورق الحلم، والغفلة عن
ضراوة الحقيقة والواقع، لذلك تتبدل طبيعة الصورة الشعرية، ويهيمن
عليها مناخ العجز، والجنب، وكان الشاعر يؤكد مقولة الفلاسفة من أن
"المعرفة ألم" فيطرح من خلال مثل هذه الصورة الشعرية إشكالية الوعي

وأثرها في خصائص القصيدة. ينعاين "الصورتين معا متجاورتين دالتين علي إشكالية الوعي في شعر د. صالح الزهراني في قصيدته: "الأعمى وخيوط البارود".

حيث يقول:

بين أحضان السنا والسنبيل	وروي الشعر وشدوا البلبيل
وغناء المزن يهيمن ألقا	وعيون أوركنت بالكحل
نفى وجهي وجهه وارتحلت	فوق أبعاد الزوايا مقلي
فأبت رجلاه إلا خطوة	شطببت وجهي ودكت معقلي ^(٥٠)

تشتمل الأبيات علي نوعين من الصورة الشعرية: الصورة النابضة بالحياة والتي يهيمن عليها اللون الأبيض متمثلا في "السنا" "الألف المزن"، واللون الأخضر في (السنبيل) فضلا عن لون الكحل المشير هنا إلي الجمال والزينة. كما يهيمن عليها أصوات الحياة في شدو البلبيل وغناء المزن.

وتتجاور هنا عناصر الحياة (السنبيل، البلبيل، القصيد، المزن الحيون الكحيلة).

أما الصورة الثانية فهي صورة تمثل (انسحاب الحياة) وتشتمل علي حركة سلبية نازعة للقوة، موجودة لوعي متألم تتمثل في "انتزاع الوجه الجديد، ارتحال المقل، شطب الوجه، ذلك المعقل" ونلاحظ هنا أن اللون السائد هو تقريبا الألوان بما ينسجم مع انسحاب الحياة، أما الحركة والصوت فدالان معا علي الهمم والمحو والمعاناة.

فتوة الغناء في الصورة الشعرية:

أما الجذب وما أسمته بـ "فتوة الغناء" فهو صفة الصورة الشعرية في قصائد د. صالح الزهراني في سياق وصفه لواقع الأمة وامتنكناه آينها الغامض المخيف، للمعتم غالباً.

يهيمن الجذب علي صورة الوطن في قصيدة "أحزان جديدة"، حيث يصف الشاعر هذا الوطن بأنه "خرائط تضاريسها جذب، أما العطاء والفعل المتمثل في الكف فمنعهم أيضاً لذلك يصور الكف بأنها مجدية في قصيدة "قراءة لعوامل التعرية".

وبينما يصور الشاعر الحياة مجدية، يصور الجذب نامياً مورقاً بما دعانا إلي القول بأن (فتوة الغناء) هي المهمة علي الصورة الشعرية المتصلة بالواقع. من ذلك قوله في "البكاء دماً":

حببتي جف مولي، وحف فمي

وأورق الجذب في كفي وفي قلبي^(٥١)

يتجسد الجذب المورق في كيانات أخرى هي كيانات استلاب وهم في الصورة الشعرية، مثل الهم، ومشاعر الحقد والألم، والحزن، وكل ما شابه، وهذا كله يأتي مورقة مخصبا في الصورة الشعرية لقصائد د. صالح. من ذلك موضع دال أشرنا إليه سابقاً وهو قوله:

شاخ الهوى، والتوي للقيصوم والشيخ وأورقت بين جنبك التباريح^(٥٢)

وقوله:

وأورقت في رباهم كل ساقطة وأرقلت صوبنا الأضغان والحسد^(٥٣)

ونلاحظ في البيت السابق فضلا عن تورق "كل ساقطة"، أن الشاعر أسند الأركان، وهو حركة للنوق - للأضغان والحسد هذا بينما وصف للنوق والجياد بالعجز في سياقاتها الحقيقية.

العقم والعدم والجذب يلحق عناصر الحياة وهي في قمة عنفوانها في شعر د. صالح. الموت يلحق الحياة في قمة فتوتها، وهكذا تكون الصورة الشعرية معبرة عن هم الشاعر الأساسي، وهو: تراجع فتوة الأمة في قمة عطائها وقدرتها علي هذا العطاء.

من ذلك قوله في (تراثيل حراس ابن قتيبة) حين يحاول تشخيص داء الأمة:

كل المدارات شاخت وهي ربة ووجنة الشمس ماضيها تجاعيد^(٥٤)

كذلك قوله في "شهادة حياة" واضعا سعي الحياة إلي العدمية والغناء:

نخبط في الصخر أزهارا، وقافية موتورة، عاشقاها الصمت والريح^(٥٥)

بذات الدلالة يأتي الوطن، والأمة مرتبطين بـ "البرق الحلب".

إن المجد ذاته - في هذه الصورة الشعرية - يأتي "متورقا من الدماء"، فتأتي الحياة من الموت وفق منطق الصورة.

التورق الإيجابي الوحيد الذي يأتي في هذه الصورة الشعرية يلحق بالشعر والقصائد كما في قول الشاعر:

"يورق الشعر من فمي عربيا"

وهكذا يكون الشعر - في رؤية الصورة الشعرية - هو الحياة الكامنة في جسد الأمة، هو الكيان النابض الذي يمكنه أن يعيد إليها أنفاسها.

أما فيما عدا الشعر يسود العدم والجذب المشهد العام للواقع. ويصل التوجع من سيادة الجذب إلي حد أنه يدفع الشاعر إلي الصورة الكابوسية

التي ينعدم فيها منطق للعلاقات بين الأشياء، ويسود للمفزع، وذلك كما في قوله في "مواكب الجلال".

غرائب ذا الزمان ستوطننتي علي صدري تقام لها خيام
أري غصبن القتاد ينوء تمرا وفرخ اللباز يطعمه النعام^(٥٦)

مما يلحق بتسيد العدم والجذب للصورة الشعرية في هذه للتجربة ترد صورة جزئية هامة - دلالية - في شعر د. صالح هي "صورة للفم" وهي صورة سلبية أيضا، فهو يأتي في هذا الشعر موصوفاً بـ "الجفاف" أو نازفاً، أو "معلبا"، أو مغلقاً، أو مكهماً، كما يصوره الشاعر في سياقات كثيرة متحللاً بـ الصديد والدم وعطاء الجروح...، ولا يخفي ما في هذه الصورة الشعرية من "دالة فكرية" يعبر من خلالها للشاعر عن معاناة القهر، وانعدام الحركة، أو العجز عن المجاهرة بحقائق الرؤية، أو الأكم إلي حد هذا العجز، وهذه للدلالات جميعاً تتسجم مع عموم التجربة الشعرية ومحاورها الموضوعية.

يصور الشاعر "قمه" مجروحاً من جراح المجتمع، ممثلاً بهذه الآلام، وهو يستمد من الجرح والأكم بوجه وشعره، وكأنه يصور طبيعة شعره الحزينة، ويفسر فنياً أسباب هذا الحزن. يقول في "لحزان جديدة":

فم من جراح الناس يغلي ويغرف وللقامم المخبوء يشدو ويغرف
فم فجري البدايات، لونه صباح وفي أبعاده الحزن يندف^(٥٧)

وهذا الهم مملوء بالمرارة - في ذات للقصيد - يقول:

فلو جاء مرا طعمه لا يعركم فمن جرحكم يا نخلة الحزن ينزف

هذا الفم يتحلب صديداً من مرارات الوطن، وكيان الأمة المتمزق علي يد أعدائه. يقول د. صالح:

أنا ههنا، لكي حيفا في نمي . وفمي بطعم صديدها يتحلب

صورة الفم المطلوب المكمم صورة جزئية مألوفة في شعر د. صالح،
ففمه معلب بجراحه، بصمته، بخوفه، بقهره، يقول في قراءة لعوامل
التعزية:

أبكي، لمن أبكي وجلدي هارب مني وثغري بالجراح معلب^(٥٨)

كذا نشير إلى قوله في البكاء دما:

"حبيبتني جف موالي، وجف فمي"

إن الدلالة الظاهرة من صورة جفاف الفم وتعليبه، ونزفه وجفافه،
وتحلبه بالصديد هي القهر والألم والعجز - كما سبقَت الإشارة - لكن دلالة
أخرى شديدة الأهمية تجمع بين هذه الهيئات المختلفة - المتجانسة الدلالة -
بصورة الهم في هذا الطرح، وتكاد تبدو مشتركا بينها.

هذا المشترك الدلالي الجامع هو انعدام الماء وتسيد العطش هذا هو
الجامع بين هذه الصور أو الهيئات الجزئية للفم في هذا الطرح الشعري
المميز.

إن الفم لا يتحلب - علي المستوى الحقيقي الواقعي - إلا من العطش
ثم يوصله هذا العطش إلى الجفاف، ويوصله الجفاف إلى التشقق فالنزف،
أما هيئة التعليب فهي التجفيف التام للشيء، أي أنها لا تتم - علي مستوى
الصناعة - إلا بنزع الماء من الشيء ثم تطيره في علبة أو ما يشبه.

إذن المشترك الدلالي لصور الفم في هذه المواضع الشعرية هو انعدام
الحياة، أو هيمنة الموت.

وفيما يتصل بـ "التعليب" نلاحظ أن الشاعر يجعله صورة شعرية يصور من خلالها للمجتمع، وأطراف للتجربة عامة، وليس ذاته حفظ. من ذلك قوله شاكيا سلبية للمجتمع إلي ابنته في "فيروز أغنية العش الأولي":
استدنفوا "علب الأسمنت" واحترقوا بدفتهم، والأسمي يهمي وما شعروا^(٥٩)
ويصفهم في مواضع آخر بقوله:

عاب مكسة يعربد فوقها جيش للظلام لكل بيت مذهب^(٦٠)

هذا "التعليب" والعجز والناطير ينتقي أيضا من الصورة الشعرية- في حال نشوة الشاعر في الفجر واستدعاء للماضي، كما في قوله في (الباحة القصيدة):

من قبله الأمل للوردي من وطني ما صدرت من قلاع للزيف في علب^(٦١)
ويبدو من هذا البيت لإرثك للشاعر أن للكرامة والعزة لا ينسجمان مع "تعليب" الفم وتكميمه:

في الصورة الشعرية في قصائد الشاعر يلحق للتعليب بـ الخاص العام، الجزئي والكلّي، للفكري والمادي، يلحق بالبلاد العربية، وحروف الشاعر، والشاعر ذاته، وفمه، وأثراد مجتمعه.

ومما يقترب من دلالة التتليب صورة شعرية جزئية أخرى للفم هي "التكميم" والذي يشير إلي ذات الدلالة: للتقهر، ولنعدام حياة الفكر. في هذه الصورة تبدو حروف الشاعر مكمة، كما في قوله:

حروفي اليوم مطرقة تكالي مصفدة، مكمة، ركام^(٦٢)

تصب هذه الصور الجزئية السابقة في دلالة ولنعدام الحياة كما أشرنا، هذه الدلالة ذاتها تتفق فينا مع (صورة الماء) في شعر د. صالح

الزهراني، فالماء في هذا الشعر ليس للسقيا!!، ليس ماء للحياة- في الغالب- بل هو سقيا تدفع إلي الموت، أو هو حياة غير موجودة، مفتدة هكذا يبدو النهر في هذا الشعر نهر الجراح، ويبدو البرق السابق للمطر برقًا خلباء، وتكون السقيا في هذا الشعر من الدموع، فهي سقيا الشاعر والأمة.

وينسجم هذا بدوره- أي صورة الماء- مع هيمنة الجذب وعنفوان الغناء كما أشرنا في المواضع الشعرية السابقة.

كذلك تبدو "النار"- وقد أشرنا إلي مواضعها من شعره في جانب الترميز اللغوي- تبدو- قوة للإفناء في الغالب، بينما تبدو قوتها الإحيائية لاحقة بحروف الشاعر، وقدرة متعلقة بقصيدة، وبدوره حيث يسعى إلي إحراق للحياة بما وجدنا فيه شيها في الطرح مع الدلالات الحداثية، وبروز الأنا الحداثية.

نستنتج من خلال ما سبق أن العجز هو الدلالة المهيمنة علي الصورة الشعرية، والمستخلصة من مواضعها في شعر د. صالح وسوف نجد عند تحليل البنية الفنية لقصائده، توجه كثير من بني هذه القصائد للدلالة علي الحصار والعجز بدء من عنوانها المستفز للنقد، مثل "دائرة"، و "مدار" وغيرهما خاصة فيما طرح في ديوانه "ورقة من سفر الرؤيا" وبهذا يترك الشاعر.. صالح عناصر تجربته الشعرية دالة بذاتها وتكوينها وطبيعتها علي مدى ارتباطها بمحاور موضوعاته وتجربته الشعرية وانسجامها مع المدى الفكري والنفسي الموجه لهذه التجربة.

هيئة "الصوت" ودلالته في الصورة الشعرية:

مثلما هي الحركة واللون في الصورة الشعرية في هذه القصائد، نلاحظ أيضا أن للصوت هيئتين متباينتين: هيئة في سياق وصف المفاخر والبطولات الماضية، وهيئة متباينة في وصف الراهن.

وأكثر أطراف التجربة وضوح صوت، ودلالة بصوتها علي مسار الصورة الشعرية، ومن ثم - التجربة برمتها هي:

الخيول:

يصف الشاعر صوت الخيول في ماضي الأمة بالقوة والشموخ والزهو. وصوت الخيول في هذا السياق هو: "الضبح" فالخيول في هذا الماضي "أزدية الضبح"، وهي في أعراس الحداد "ضباحة" يتفجر اللظي من صبحها:

وحتى حين تكبو هذه الخيول لا تتنازل عن غاية من أجلها تصبح. هكذا كان صوتها مع رموز القوة، وفرسان الأمة فقد كانت مع عمر المختار ضابحة".

ضبح الخيل هيئة صوتية يوردها الشاعر في سياق وصف القوة، ويعتبرها من بين مفردات الفتوح والمجد، يقول:

لغة الفاتحين قدح وضبح وحسام، وفارس وحصان^(١٣)

وحين نبحث في أوعية اللغة عن هيئة الضبح مومقعه في سلم أصوات الخيول، نقرأ في القاموس المحيط:

"ضبح الخيل، كمع، ضبحا، وضباحا: أسمعت من أفواهما صوتا ليس بصهيل، ولا حممة، أو عدت دون التقريب"^(١٤)

ونقرأ في فقه اللغة للثعالبي - (فصل في تفصيل أصوات الخيل) - قوله:

"الصهيل: صوت الفرس في أكثر أحواله. الضبح: صوت نفسه إذا عدا، وقد نطق به القرآن"^(١٥).

الضبح إذن صوت الخيل الواقع بين الصهيل والجمجمة، وهو صوتها في "العدو"، بما يفسر كون هذا الصوت عنصراً للصورة الشعرية المتكتمة بماضي الأمة.

لكن للضبح في ثولاميس اللغة دلالة أخرى، قد تبدو بعيدة في ظاهرها الأمر عن مبتغانا الدلالي، لكنها بالتأمل تتبيح، تری الدلالة في قول الفيروز آبادي:

"الضبحاء: للقوس، وقد علت فيها النار. والمضابحة: المقابحة والمكافحة" كذلك للضبح إذا لمسد النار:

"النار الشيء: غيرته، ولم تبلغ فالتصبح"^(٢٦)

إن الجامع بين هذه الدلالات للشعرية جميعها دلالة للقوة والغاطية لكل ما يصدر عنه للضبح أو يمسد إليه "النار، للقوس، للخيل".

دلالة صهيل الخيل أيضاً ترد في الصورة الشعرية عند معرض تصوير الفروسية، ولستدعاء للتوحلات الإسلامية من التذكرة، مثل قول الشاعر في "قراءة في جسد اللؤلؤة":

هنا كان الخيل التي طال ركضها صهيل تناغيه المنحة للسر^(٢٧)

صوت الفارس، وكل ما يخطط به من أصوات يبدو يبرجا حيا في سياق الحلم، أو للتأمل، أو للتذكر للماضي، وتلمجتي هذا السباق متفرقة "الأغنية" التي تدل على ذاتها أي على الإيقاع والنشيد والبهجة والأمل، بعيداً عن دلالتها الرمزية في التصيدة العربية للمعاصرة حيث تلت في بعض مواضعها على تقيض هذه الدلالة.

من ذلك قول الشاعر:

أغد أجرد طولحاً، وأغنية كلنتي في الجوى سيف بن ذي يزن^(٢٨)

هكذا يكون صوت الشاعر/ الفارس غناء وشدواً في معرض الفخر
بالوطن والأمة كما في "حضرة الملكة" حيث يقول:

مسافر أختفي عينين تشافني لها أغني، ومنها يرتوي بدني^(٦٨)

ويكون صوت الأمة وشوشة حالمة، وهمسا دافئاً، يدل علي
خصوصية ما بين الأمة، أو الوطن من جهة، والشاعر من جهة أخرى،
إنها علاقة مشيمية، وائتمان وبوح. يقول:

إذا تمنطق خصر الليل دكنته جاءت بأنغامها الوسن توشوشني^(٦٩)

ويبدي الشاعر احتفاءه وحيه لهذا الأرض بالهزج وغناء الطور، بل
إن هذه الأرض وهي وطنه تبدو شدواً طروباً، يقول في "إبحار بلا قلب".

حملت هذي الأرض رقصة طائر

نعما طروباً يسكن الأعصاب^(٧٠)

تتغير هيئة الصوت في الصورة الشعرية عند وصف الواقع الراهن
للأمة، تتبدل وتتحول إلي نقبضها فيما يتصل بجميع أطراف التجربة
الشعرية.

ويكون صوت الخيل في واقعنا البائس أول ما يدل علي انهزامية
الواقع وتراجع القوة، وافتقارنا إلي الفارس وفرسه، حيث يتحول صوت
الخيـل، فتتكرر "الصبح" وتهجره.

يقول الشاعر:

وتتكسر الرياح علي جبينني وتتكر ضبحها للخيـل العراب^(٧١)

ويقول:

لا حامل السيف يدري عن حمائله والمهر لا أئمين الجلي ولا ضبحا^(٧٢)

يصف الشاعر استضعاف الخيل ومذلقته من خلال هيئة الصوت
فيصوره عاجزاً عن "الحممة"، فيبديها في عينه حلماً وأملاً عجز عنه.
إن حممة العين هنا ليست من قبيل "تراس الحواس" الذي نادى به
"الرمزيون"، لكنه صورة أراد بها الشاعر أن يعبر عن قمة التراجع.
يقول:

يكبو الجواد وفي عينيه حممة يعود يبدأ في المأساة مشواراً^(٧٤)

والحممة في تفسير الثعالبي: "صوته إذا طلب القلف، أو رأي
صاحبه فاستأنسي به".

إن الحممة إذن صوت الخيل عند الإحساس بالشبع، والأمن، ومن
ثم يصبح عجزه عنها افتقاراً لقد متى الحياة هذين.

ومن هنا يسند الشاعر هذا الصوت إلي ذاته، ويصور عجزه عن
كتمانها في تصوير صراعه مع قومه، حيث عجزوا عن إشباعه، وإقناعه،
ومداواته، ومن ثم ظلت تلح عليه مشاعر الجوع، والاعتراب، فكانت
"حممة".

يقول الشاعر:

يسقون، لا جرحي استطال فماً حراً ولا أجمت محممتي^(٧٥)

وعند وصف المجتمع وأطرافه المتخاذلة يعمد إلي وصف أصواتهم
بما يؤكد العجز، والاضطراب، وانعدام الرؤية، والخصومة، يقول في
"قيروز أغنية للعشر الأولي":

وقريتي ملئت صمتاً وحشرجة

كانه لم يرقص رأسها سمر^(٧٦)

كذلك مر بنا إدانة أطراف المجتمع، وتصوير الاغتراب من خلال وصف الشاعر لأصوات قومه بـ الضعف والتخاذل، في قوله:

أري المدى أوجهاً غضبي، ومهمة

لكنني لا أري فيما أري أحد^(٧٨)

تهيمن "العدمية" والاستلاب علي الصورة الشعرية في جميع عناصرها، ومركزاتها: الصوت، واللون، والحركة في هذه التجربة الشعرية، وتؤكد من ثم إدانة الشاعر للواقع، ويأسه من نهوضه، ولستكناحه لأعماقه، ونري في هذه الأبيات من قصيدة "الريحانة" ما يدل علي هذه الدلالات التي أنتجتها هذه الصورة الشعرية. حيث يقول الشاعر:

علي أنقاضنا ولدت صروح وفوق جباهنا حفرت ندوب^(٧٩)

وتحت وجوهنا نبتت وجوه علي قسماتها نبت الشحوب

وبين ضلوعنا بدأت جروب وفوق ظهورنا ختمت حروب

شظايانا تطير بلا شظايا فنصف بلاد أمتنا جيوب

وأحرقنا لها معني بعيد وتأبى أن نعاب، وكم نعيب

فضلا عن ارتكاز هذه الأبيات علي أسلوب السخرية والمفارقة فإن لها دلالة أيضاً علي "فتوة الغناء" في الصورة الشعرية لقصائد د. صالح. حيث تبدو عوامل الإفناء مزدهرة نامية، وعوامل الحياة والمجد ثانية منهارة، وتبدو فتوة الغناء في تغلب حركته وصوته ولونه علي عوامل المجد كما يلي:

الكتلة	حركتها	صوتها	لونها
عوامل الإفناء	ولادة الصروح، حفر الندوب، إنبات الشحوب بداية حروب وختامها.	صوت الانقراض والحفـر، والحروب	الشحوب
عوامل المجد	شظايا تطير (بلا شظايا) معاني الأحرف (بشطبها الرقيب) النوم على الرزية التعب العيب	الصوت منعدم	اللون منعدم

طبيعة الرموز ودلالاتها في الصورة الشعرية:

إذا كانت عملية الترميز اللغوي تعميقاً للدلالة، ومضاعفة لها وتكثيفاً، فإن توظيف الرموز المستدعاة من التراث- الإنساني أو الأدبي أو التاريخي- يكسب دلالة التجربة أبعاداً وأعماقاً هي ذاتها ما يحيط بهذه الشخصيات الرمزية من وضعية تاريخية أو دينية أو أدبية. كذلك فإن الشاعر في توظيفه لهذه الرموز، إنما يستثمر ما تشتمل عليه من أبعاد

درامية، وسمات نفسية وفكرية، وما اكتسبه من الذاكرة الإنسانية من دلالة مستمدة من وضعيتها التراثية "وهذا يقتضي من الشاعر أنسته الرموز فهي بوضعيتها التاريخية المعروفة اكتسبت معني في الذاكرة الإنسانية لكنها حين توظف رمزيا في القصيدة لا تصير مرتبهة بإطارها التاريخي فقط، بل تتسع لتصبح "حالة"^(٨٠).

وهنا تبدو قدرة الشاعر الفنية علي تضيير هذه الرموز وضعها في سياقها المناسب من التجربة "فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلي صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلي قدمها"^(٨١).

يشترك د. صالح الزهراني مع الشعراء العرب المعاصرين في توظيف رموز التراث في الصورة الشعرية كمنهج فني تميزت به القصيدة العربية المعاصرة- كذلك توظيف الأسطورة- وأفانته من نظيرتها الغربية، لكنه يختلف كثيرا هؤلاء الشعراء في اختياراته من شخصيات التراث- التاريخية خاصة- إذ تكثر في نماذج القصيدة المعاصرة للشخصيات مثل الحجاج النقضي وملوك الطوائف، ومعاوية بن أبي سفيان، والرشيد، والمعتصم، والبرامكة، وسيف الدولة الحمداني، وكافور الأخشيدي إلي آخر هذه الباقية من الشخصيات التاريخية. بينما نتردد في شعر د. صالح الزهراني مجموعة أخرى من رموز التاريخ العربي والإسلامي يجمع بينها التميز والشخصانية في الانتقاء- فضلا عن الطرح والتوظيف- فهي ليست من المتردد المتداول في الاستعمال الشعري- رغم نبوغها كرموز تاريخية- ويعود هذا- في بعض وجوهه إلي أنها شديدة الاتصال وضعية الأمة الإسلامية والعربية، وشديدة الدلالة عليها- من خلال التوظيف- فهي في الغالب شخصيات من التاريخ الإسلامي في المقام الأول، وكذلك العربي. ولا ننسي أثر الشخصانية في انتقاء الشاعر لرموزه- وأساطيره وأقنعتة الفنية عامة- لا ننسي أن هذا كله يعود إلي عملية انتقاء يؤثر فيها الدافع الثقافي، وطبيعة التجربة، والذوق الشخصي،

ويؤثر فيها كذلك بدرجة أهم نوع المثل وطبيعة المثل المهيمنة علي الشاعر في رؤيته الفكرية. هذا المثل يدفع الشاعر إلي انتقاء شخصية تاريخية ما، أو عدة شخصيات، تشير بمفردها أو مجتمعة إلي صفات المثل ومواضعه في رؤية الشاعر، كما تشير إلي ملامح البطل والفارس في طرحه.

معني هذا أن حديثنا السابق عن ملامح البطل أو الفارس في شعر د. صالح- في الصفحات السابقة- كان ناقصاً، إذ تنقص ملامح رموزه المستدعاة من التاريخ، وعند جمع هذه الرموز معاً، وتأملها يتأكد لنا أن ملامح الفارس (المثل) في رؤية د. صالح هو الفارس الإسلامي العربي القديم صاحب المروءات والفتوحات والغزوات، صاحب كل مجد نسب إلينا.

هذه الرموز التي دلتنا علي ملامح الفارس المثل في شعر د. صالح الزهراني هي:

صلاح الدين الأيوبي، القعقاع، خالد بن الوليد، قتيبة بن مسلم، سعد أبي وقاص، سيف بن ذي يزن، المثنى بلال بن رباح، أسامة بن زيد، أبو عبيدة بن الجراح، طارق بن زياد، وغيرهم...، فضلاً عن رموز التاريخ الأدبي مثل عنتره العبسي، والسليك بن السلكة وزرقاء اليمامة وليد بني ربيعة.

كذلك يستدعي رموزاً من مشاهير جغرافي العرب مثل ابن ماجد وابن بطوطة وغيرهما.

هذه الرموز التاريخية- أو التراثية- وغيرهما ممن لم يخصه منها- هي أساس عملية الرمز في الصورة الشعرية في قصائد د. صالح الزهراني.

في قصيدته "كائن بلا هوية" يستحضر الشاعر شخصية سعد بن أبي وقاص - قائد المسلمين في القامبية، وصلاح الدين بتاريخه المجيد كله ليصف ملامح البطل العربي أو الفارس العريبي وهو يحمل في عينيه ملامح السلف. يقول:

في مقليتك أري سعدا ببيرقه وفيلقا لصلاح الدين مبتهلا

ويحمل هذا الكائن - الفارس الذي أصبح بلا هوية في حاضرنا! - ملامح عنبرة العبسي. يقول الشاعر^(٨٢).

من أنت؟ عنبرة للعبسي ألمحه في وجنيتك يباري الخيل والأسلا^(٨٢)

وفي "تراثيل حراس ابن قتيبة"، ينهض الشاعر هؤلاء الأبطال من ماضي الأمة، فيستذكر حاضرهما الموحش من دونهم، وهو يستدعي شخصية فالدين الوليد، قائد المسلمين في فتح الأنبار والحيرة، ودومة الجندل، و "المنثي بن حارثة الشيباني" والذي بدأت علي يده "حركة الفتح الجهادية في فارس"^(٨٣).

وذلك في عهد أبي بكر الصديق.

ويضيف إلي هذين - بطبيعة الشاعر - رمزين من التاريخ الأدبي هما امرؤ القيس، ولبيد بن ربيعة. يقول للشاعر:

"كان لم يطف في رباها المنثي

ولا خالد بن الوليد

ولم يتغن لمرؤ القيس بالروح في حوامل

والدخول

ولم ينشر العوذ فيها لبيد"^(٨٤)

إن هذه الرموز التاريخية معاً، والتي صورها الشاعر تطوف في بقاع الأمة في ماضيها المجيد، هي حراس هذا الماضي، وهي - علي المستوى الرمزي - حراس ابن قتيبة في هذه القصيدة.

ويعد "قتيبة بن مسلم الباهلي" رمزا أساسيا من رموز التاريخ الإسلامي في شعر د. صالح، كما في عنوان القصيدة السابقة "تراثيل حراس ابن قتيبة"، وكذلك في مواضع أخرى تشير إليها فيما يلي. وابن قتيبة ليس قائدا عسكريا، وصاحب فتوح فقط، ولكنه جعل فتوحاته في بلاد ما وراء النهر بارزة الطابع الإسلامي - كما يقول د. عبد العزيز بن إبراهيم العمري - فحين قام الحجاج والتقي بتعيين قتيبة بمسلم علي "خراسان" - في خلافة الوليد بن عبد الملك عام ٨٦ هـ - بدأت الفتوح في بلاد ما وراء النهر تأخذ طابعا جديدا يدفعها الحماس لنشر الإسلام، والجهاد الصادق من قتيبة وجنده لتثبيت أركان الدولة الإسلامية في تلك البقاع^(٨٥). وقد وفق الله قتيبة لفتح مدينته تلخ، وبيكند، وبخاري، وخوارزم، وسمرقند، وبلاد الشاس، "وفرغانة" والقسطنطينية، وغزا بلاد الصين..

وكانت فتوحات قتيبة كلها مصحوبة بنشر الإسلام "حيث شجبه الناس علي اعتناقه، واعتن بنشر المساجد وتوزيع العلماء في الشرق حتى غدا أهل تلك المنطقة جلهم مسلمين، وبرز منهم علماء فطاحل"^(٨٦).

تدل هذه السيرة الموجزة - التي نعملنا إثباتها في هذا المجال بعيداً عن الإحالات والهوامش - تدل علي أن صفات الفارس في ملامح الرموز التاريخية التي يستند عليها د. صالح لا تنف عند حدود القوة، والفروسية، بل تتعدي هذا إلي بطولة أخرى دينية أخلاقية، فهو فارس مسلم قدماء القصيدة والبطولة، بل إن العقيدة بأية البطولة.

لذلك يعتبر الشاعر شخصية تنبئة بين ملام رمزا أو مصدراً يتشعب
إليه مجسود الأمة. يقول في "مفكرة قبيلة بالذلة":

منا تنبئة شمس حين تنسجيه فتني تجرم الحلي تحته كمدا (٢٦)

ويبدو موت تنبئة، وغيلبه عن وانما رمزا الحتم الواقع وصره من
لترسلان أمثلة، لذلك ينعي الشاعر الذات للجصية، من خلال إعلاء قصي
تنبئة الذي ظل وحيداً في الكثرة، حيث لم يتطابق أن تؤقسه ترسلان أو
أبطال قومهم إليه من تاريخنا الراهن. يقول في ذات التصيدة السليمة:

لم يبق في الدار إلا كل قصرة لسي تنبئة في الأكتان متفردة (٢٧)

يتعلق رمز تنبئة في هذه التصيدة مع الإشارات التاريخية المصونة
لذات الدلالة: وصف الماضي توقعي للحاضر، وهي إشارات إلي يستن
لتجامل مثل قبيلة بالذلة، ويض لمن المتفوحة مثل صرته، وكذلك تكل
دجلة، وتروي ويصنع الشاعر من رموز الإنسان ورموز المكان دلالة
كبرى في تصوير مسألة الأمة.

يوصل الشاعر مصالحة رمز "الشي" وسد لين أبي وقلم - وكذلك
ضلم بين عبد الملك الذي تخرج القول بينه وبين صلوة بين عبد الملك في
غزو للروم عام ٨٧ هـ - في هوائه "ورقة من مخر الرؤيا" في عدة
تصليته، منها "أحزان معتقة" ويبدو الرموز التاريخية المستحالة من السواب
الأحزان الممتدة حين يري الشاعر غيلبها في واقع الأمة أيضاً، وهي ذات
دلالة الطرح فيما محق - وفي كثير من التصليته التي يوظف فيها رموز
لتاريخ الإسلامي والعربي. يقول:

كل الأرض ما حلت قريشاً ولا اعتمدت دنيل ولا تنيف (٢٨)

ولا فوق لمنية سار سد ولا خقت لي بزن صخوف

ويقول أيضا في "مواكب الجلال":

كان الطين ما عجن المثني ولا درج المغيرة أو هشام^(٩٠)

أشرنا فيما سبق إلي أن ذات الشاعر في هذه التجربة تتوحد مع رموزها التاريخية مثلما توحدت مع رمز الفارس والشاعر والحارس - في هذه القصائد - ونعني بهذا التوحد أن الشاعر يحيط بالشخصيات التاريخية بذات السياقات المأساوية التي أحيط بها من قبل المجتمع، أو أطرافه المعادية، أو الغافلة، بل بذات السياقات التي أحيطت بها الأمة الإسلامية في حاضرها الراهن.

يسلك الشاعر هذا المسلك الرمزي مع شخصية تاريخية هامة من تاريخنا الإسلامي، هو القعقاع بن عمر والتميمي أحد أبطال المسلمين في معركة القادسية، إذ يلتقط الشاعر من أحداث يوم "أغواث" حيث دارت معركة القعقاع مع الفرس - تلتقط موقفا دراميا ويستثمره، هذا الموقف هو مجئ القعقاع ومن معه من المسلمين إغاثة ونجدة وإمدادا للمسلمين في اليوم السابق علي وصوله وهو يوم "أرمات" حيث أقتل من المسلمين من يزيد علي خمسمائة منهم، وكان ذعرهم هم الفيلة، وخوفهم منها من أسباب ضعفهم.^(٩١)

كان وصول "القعقاع" في صورة إغاثة له فعل السحر في جيوش المسلمين. ويهمن في هذا المجال ما ذكره التاريخ من تفاصيل هذا اليوم "يوم أغواث" بماله دلالة في تفسير السياق الذي أحاط به الشاعر رمزية "القعقاع" في شعره.

"نظم القعقاع جيشه أعشاراً، بحيث يصل في كل فترة معينة عشرة منهم إلي أرض المعركة، وكانوا يثرون الغبار، مما يخيل للأعداء أنهم كثير، واستمر وصول الإمدادات فترة طويلة مما أوقع الرعب في نفوس الفرس، وقوى عزائم المسلمين وقد تمكن القعقاع ومن معه من الوصول

إلى قلب المعركة وقتل بعض كبار قواد الفرس، كما أنهم ربطوا حول إبلهم قرباً منقوشة بالهواء وجللوا ببعض الخرق والبسط وساقوها على خيول الفرس، ففرت من المعركة، وقد لاحظت في هذا اليوم علامات النصر في صالح المسلمين، وقد سمي يوم "أغواث" بسبب وصول المدد والقوت للمسلمين" (٩٢).

أطلقنا في تفصيل يوم "أغواث" حيث أبكى "القعقاع"، وذلك لإظهار ما نكره التاريخ فيما يخص فكرة (الإمدادات) في هذه المعركة، حيث - كما في الاقتباس السابق - توالى الإمدادات للقعقاع ومن معه من المسلمين، فضلاً عن كون جيشه مدداً مرسلًا من قبل عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

تتعارض هذه الحقيقة التاريخية مع قول الشاعر في قصيدته "البكاء دماً" حيث يصور القعقاع مأزوماً مهزوماً بلا نجدة:

أبكي دماً إذا أري، القعقاع عائدة	قلوله بين مأسور ومنهزم (٩٣)
خيوله فوق خط النار واجمة	ترقب للمدد الآتي من العدم
ترقب العرب الأحرار في دمهم	يغلي "المنثي" ويغلي ألف معتصم
وما درت أن حبل الله منصرم	وأنها استسمنت للفتح ذا ورم

ويتضح من الطرح السابق الذي خالف فيه الشاعر التفاصيل الواقعية للأحداث التاريخية في يوم "أغواث" أن الشاعر أراد من رمز "القعقاع" إدانة لواقع الأمة، فاستحضره في هذا الواقع، وأوجده في حاضر الأمة، ومن ثم جعله في هذه الصورة الهزائية ليصور الأمة في ضعفها، وعجزها عن إمداده وإغاثة، وسمنتها من فخار الفتوح بما منعها من الجهاد والقتال، وذلك على سبيل المغايرة المتعمدة لأحداث التاريخ إدانة للواقع من خلال هذه الشخصية.

"القعقاع" في هذا الطرح هو الفارس العربي الإسلامي المغيب من واقعنا، أو المنهزم في هذا الواقع، هو المسلم العربي المأزوم من وضعيته، والمتخائل أمام معاديه. لقد استنسخ الشاعر من رمز (القعقاع) آخراً معاصراً مغايراً له، قد يحمل اسمه - علي سبيل الرمز طبعاً - لكنه لن يحمل بطولته يقول في ذات القصيدة:

أبكي دما إذ أرى القعقاع في يده

قيد يساق به في هيئة الأمم

هكذا دلت وضعية الرمز في هذا السياق، علي استلاب التاريخ الإسلامي العربي، وسرقة بطولاته من خلال مخازي الحاضر! إذ بدا الاعتداء علي الراهن إلغاءً لمجاد الأمس وكأن وضعفنا الحالي عاراً لحق برموزنا الماضية، وغير سياقاتها الماضية الحقيقية، فحولها من الفروسية والبطولة إلي الأسر والسوق والتكبير.

وفي قصيدة "طواف" يصور الشاعر الصراع الذي دار - ولا يزال يدور - بين الشرك والتوحيد من خلال هذه الرموز، حيث تشتمل أبياته علي شخصية إلي جهل، وبلال بن رباح يقول:

يطوي الزمان قد سمه وجديدة فتلوح من كل الجهات الأعصر^(٩٤)

فأري (أبا جهل عليه كآبة من غية، ومهانة تتمعتر

تتكسر الآمال فوق جبينه والمرد وأن المني تتكسر

وبلال يعلن البطاح نشيده "الله من كل الخلائق أكبر"

ثم يواجه كتلة الباطل، وأعداء العقيدة والذي رمز إليهن بشخصية قصير - يواجهها - يمن سماهم فرسان الضياء، وهم فرسان الأمة - مؤكداً

اتصال رمزية اللون الأبيض بالعقيدة وأرض الإسلام كما سبقت الإشارة-
يقول: (٩٥)

طوت الهموم خصوبة في زنده وبني العذاب بمقلبته العثير
فأقول: من هذا فيبتسم المدى فيقول: سلطان الضلالة فيصر

وفي قصيدة "جغرافيا الرقاب"، يجمع الشاعر بين رموز من الرحالة
العرب- وغير العرب- ويضم إليهم شخصية الشاعر الصعلوك العداء
"السليك بن السليكة"، يقول:

"باسم كشف السر عن خارطة الأموات (دي جاما)

و"ماجلان" مد أشهقه العاشق

فافتح مساعدك

وعلي الأشرعة البيضاء (رأس السندباد)

و "ابن ماجد"

يرسم الدائرة الأولى لبيت العنكبوت

يرسم المنخل والمخرج، والأبعاد، صوت الريح، هزات

المدارات، المضيقات، مراسي الحزن، وجه البحر، أمواج المكوت

يقذف الحبل، علي هامة صياد فقير

فينادي "يا ابن ماجد"

كل ما أبغيه قوت

فيجيب البحر صمًا.. "كن تموت" (٩٦)

"المكتشفون"- في هذا الطرح- يحملون خارطة الأموات بما يلائم عنوان القصيدة (جغرافيا الرقاب)، أما السندباد- الجواب الأول في تراثنا الأدبي الشعبي- يبدو مقطوع الرأس، ويصور الشاعر "ابن ماجد" الجغرافي العربي وهو يرسم أبعادا جغرافية العنكبوت والطلل والخراب، والانزياح والهزيمة.

أما "الصيد الفقير"، وهو رمز "منحوت"- في هذا السياق فهو يمثل الضمير والواقع الباحث عن "قوت"، وعن "بقعة" ومكان جديد.

ووفق هذا الواقع المنهزم يدفع الشاعر شخصية رمزية أخرى في القصيدة، هي "دي جاما"- يدقق للتغني- بـ "هاشميات الكميث"، وكأنه- كما سبقت الإشارة في موضع سابق من التحليل- يصور دي جاما مكتشفا للخلاص من إعتام الواقع، وليس مكتشفا لرأس "الرجاء الصالح"، وبهذا التحوير الفني، وبهذه المهارة في توجيه الشخصية الرمزية للتعبير عن التجربة الشعرية، يظهر الشاعر "هاشميات الكميث"، وما تتضمنه من قصائد حب في البيت الهاشمي- يظهرها في مكانه وأهميته (رأس الرجاء الصالح)، بل يبديها حاملة لذات دلالات فتغدو هذه الغنائيات في البيت الهاشمي هي رأس رجاء الأمة وصلاحتها وطريقها للخلاص. وبهذه المعالجة الفنية يطرح الشاعر عن رؤيته للخلاص- والتي طرحها في أكثر من موضع سابق من شعره، وتتلخص هذه الرؤية في اتباع ما سماه في شعره بـ "الهوى الأحمدى" والطريق الأحمدى وهو هو هاشميات الكميث.

ومن خلال هذه الطريقة التي عرض بها الشاعر "خلاص الأمة" وطريقها للخلاص، يظهر الطريق الأحمدى نجاة من خلال "السلف" المائلين في هذه الرموز التي امتلأت بها قصيدته، والتي دفعت دفعا فنيا لعرض رؤي الشاعر.

رموز التراث الأدبي:

من أبرز رموز التراث الأدبي ترددا في شعر د. صالح الزهراني رمز "زرقاء اليمامة" التي يطرحها الشاعر باعتبارها "معادلة الفني" من حيث هي "رائية" مكذبة في قومها بما يتماس مع وضعيته الاغترابية في المجتمع، ويتماهي مع التزامه برسالة الشعر ودوره تجاه أمتة.

إن الوضعية الدلالية لشخصية "زرقاء اليمامة" التي استقرت في وعينا باعتبارها "رائية مكذبة" تكاد تهيمن علي كثير من مواضع شعر د. صالح الزهراني، إلي درجة تكاد يقول فيها إنه لا تخلو قصيدة- من قصائده من إشارة أو إيماءة تذكرنا بدلالات رمز هذه الشخصية- من ذلك شيوع الفعل "أري" ومتراذفاته في شعر د. صالح، إذ تمثل قصائده بالأفعال الدالة لا علي النظر والبصر في دلالتها التقليدية، بل في دلالتها علي البصيرة والنفاذ، والبحث عن الخلاص، ودقة الملاحظة، واستكناه الأعماق، وقراءة أعماق الواقع، فنقرأ من هذه الأفعال: "أري، أبصر، أشاهد، أقرأ، أعاين ألمح".. الخ، وتشفع هذه الأفعال في الغالب بنقد الشاعر للواقع، وبوصف صراعه مع قوى المجتمع، ووصف اغترابه ومعاناته معها، وتحذيره لهذا المجتمع من عاقبة الغفلة.. وهكذا تكون السياقات كلها وكأنها إعادة أداء للوضعية الأساسية لشخصية زرقاء اليمامة، هذه الوضعية التي نلخصها في وقت هذه الشخصية كأنها "رائية مكذبة".

من مواضع شعره التي يستدعي فيها الشاعر رمز زرقاء اليمامة قوله في "أحزان جديدة":

أري أوجها لا لون فيها خرائط تضاريسها جذب، وصمت مغلف^(٩٧)
أري أمة حيري، رؤاها كئيبة ومثلها بيضاء والوجه أعجف
كذلك يقول:

فأبصر قامات المطايا ذليلة يقبدها عن مبلغ القصد مرجف

يتوحد الشاعر في هذه الأبيات مع رمز "زرقاء اليمامة" ويتلبس صوته ومناخها في موضعين:

الأول: تلبس هيئة "النذير" و "المحذر"، وما يخطط بها من غموض، ومهابة، وإيحاء بالقدرة علي الحدوس والكشوف.

الثاني: أداء الرسالة تجاه المجتمع من خلال تردد فعل "أري" الذي يبدو تكراره موحياً بـ "بعين" الرؤية، والرؤيا، وهولها أيضاً.

لكن الشاعر يختلف مع هذه الشخصية الرمزية المستدعاة في نقطة هامة، نلاحظها في جميع مواضع إقائته من هذا الرمز، وهي أن رؤية زرقاء اليمامة انحصرت في رصد الخطر الخارجي المحيط بقومها والمهد لهم، بينما كانت رؤية الشاعر (الرائي) أكثر نفاذاً حيث عاني ورصد جرثومة الخطر والفناء الكامنة في جسد الأمة ذاته، وفيما يتربص بها أيضاً من خارجها.

ونلاحظ في هذه الأبيات - على وجه الخصوص - أن ملامح الخطر التي رصدها الشاعر تكمن في ذات الأمة، حيث تركزت في "أوجه أبنائها، تضاريس الأمة، رؤى الأمة مقلّة الأمة، ووجهها، ومطاياها الذليلة، بل وعموم الأمة ذاتها حين وضعها الأمة الحيرى".

يفيد الشاعر من رمزية "زرقاء اليمامة" في موضع آخر من شعره، هو قصيدة "لغة خارج الأبجدية"، وذلك حين يصف ذاته بأنه "مفتوح العينين"، ويصف الأمة - بل يناديها - بـ "مغلقة العينين"، فيبدو وكأنه يركز في أبياته على رمز "زرقاء اليمامة" تماهياً، وتخالفاً، كما يبدو في هذه الصورة الشعرية مرتكزاً - كما سبق الإشارة على مشهد العين في عمائها أو إجهادها أو إغلاقها.

يقول الشاعر:

"كنت يا مُخلقة العينين مفتوحاً على الرؤيا صباحاً"^(٩٨)

وكذلك يركز الشاعر على رمز "زرقاء اليمامة" في مرسلاته
الرؤيوية" للأمة في قصيدة "مقولة"، فيستحضر من تاريخ هذه الشخصية
لحظات "موقفها التراجيدي"، لحظات الصدام مع المجتمع، حيث "باحث"
ب الرؤية، وجأهروا ب التكنيب.

يقول الشاعر:

"كلما قلتُ: يا نائمين الحذر

إنني ألمحُ الدوح يمشي

على ألف نعش

وألح دممة الأضرحة"^(٩٩)

يُصور لنا الشاعر هذه الأبيات اضطلاعه بدور "زرقاء اليمامة" على
مدار تجربته الشعرية، حيث يُشير إلى استمرارية تبوئه لهذا الدور بمفردة
"كلما" التي أوحى بالاستمرارية في البذل، والاستمرارية في المعاناة،
والإصرار - غير المجدى- على أداء الشاعر لرسالته. وكان الشاعر
يقول هو مُضطلع دائماً بدور زرقاء اليمامة مصراً وهوية له، وليس من
خلال موقف واحد بعينه.

كذلك يُضيف إلى رؤية "زرقاء اليمامة"- في حدثها التاريخي-
تفاصيل تؤكد نفاذ رؤيته، وعمقها، واستشرافها، إذ لا تقف رؤيته للخطر
عند مشاهدة الشجر- كما في قصة الزرقاء- بل تقف إلى رؤية ما يحمله
الشجر من نذير للأمة، ومن مأساة، ولذلك ختم رؤيته بمشهد "سمعي" دام
هو قوله:

" ألمحُ دممة الأضرحة"

ولما كانت الدممة تخص وتلامس (الأذان) كان إسنادها إلى (العين) إصراراً من الشاعر على سوق تحذيره في صورة رؤية ورؤيا.

كان استدعاء الشاعر لهذا الرمز دالاً على اختياره وانتقائه الفني الدقيق لما ينسجم مع تجربته الشعرية، كما كان دالاً على قدرته على التفاعل مع رموزه، وتحويره، ومنافستها في دلالاتها التي أثبتتها لها التراث ووحيتها ذاكرتنا الإنسانية، بحيث يكون الرمز لُحمة للتجربة الشعرية، وليس جسداً خارجياً ترفضه التجربة، ويلفظه المتلقي أو يعبره عند تلقي القصيدة.

رمز السندباد:

السندباد رمز من رموز التراث الأدبي العربي شديد التعبير عن الطبيعة الإنسانية بشكل عام، إذ يصور ما جبلت عليه من فضول معرفي، ونهم للكشف والرؤية والعلم، وهو في أحد دلالاته الرمزية يُصور رحلة الإنسان في الوجود بوصفها ارتحالا دائما خارجيا وداخليا، ارتحالا في البقاع والتضاريس - كبدأ ومشقة معيشة - وارتحالا في البحث عن سر الذات وسر الوجود، واستيطان هذه الذات وتأملها. " السندباد " هو ذلك الإنسان المدفوع إلى التجوال وجوب الأفق عبر رحلته في هذه الأرض.

من هنا كان السندباد رمزاً شديداً للإغراء للشعراء - والأدباء عامة - حيث رأوا في كل تفاصيل قصته، وطقوس ارتحاله، وفكرة السقر والارتحال ذاتها دلالات ثرية لا تنتهي، وهي دلالات قابلة لتوظيفها في سياقات وتجارب شعرية مختلفة واقعية وميتافيزيقية معاً، ولذلك نراه رمزاً مشتركاً في الشعر العربي المعاصر عند الشعراء المعاصرين.

عامل آخر يدفع الشعراء ويغريهم بالسندباد، هو المشترك الواقع بين شخصية السندباد - كما وردت إلينا - وبين ملامح أو طبيعة الشعراء - بشكل عام، إذ يتضمن كل شاعر - بل وكل مبدع - سندباداً في ضميره،

فالشاعر فى إبداعه للقصيدة جواب أفق، ومرتحل، وباحث عن كنوز، ومكدود وعاد أمام أخطار الرحلة، هو السندباد ذاته، لكن رحلت القصيدة، وكنوزه الرؤى التى يخلعي إليها ويهدينا إياها بعد مخاض القصيدة، وهذه الرحلة- رحلة الإبداع لا تقل فى سخريتها وأسطوريته عن طقوس رحلات السندباد وسحرها بل ربما تزيد عنها- فى حال التجارب الشعرية الكبرى الصادقة- تزيد عنها- فى مناخها الحلمى والشاعرى، وفى الإثارة والإدهاش، وإشباع جوانب الروح والفكر والوجدان.

بهذه القيمة، وهذه الوضعية يتّرد " رمز السندباد " كثيراً فى شعر " صالح الزهراني، وهو يتّرد فى صورته الصريحة، أسماً وسياقات، وبما يدل عليه، ويتّرد فى مواضع أخرى إشارة وتلميحاً بحيث ندرك أنه قد استحضر السندباد، دون ذكره.

وهذه المعالجة لرمز السندباد فى شعر " صالح؟؟؟؟؟ معالجة لرمز " زرقاء اليمامة"، بل إننا نذهب إلى القول بأن رمز السندباد يحتل ذات القيمة التى يحتلها رمز " زرقاء اليمامة" فى هذا الشعر، لأنه يُعبّر بدوره عن ملمح شديد الأهمية من ملامح الشخصية الشعرية للدكتور صالح الزهراني، وعن مرتكز هام فى تجربته الشعرية، ونعني: التوق إلى الخلاص والبحث عن الرؤيا، هذا فضلاً عن تماهيه مع هذا الرمز والتقاءه بها على الأصعدة الدلالية التى أشرنا إليها سابقاً فيما يخص تصوير السندباد للشخصية الإنسانية ولشخصية المبدع.

يحتل " السندباد" موقعاً هاماً فى شعر د. صالح، كنتيجة طبيعية لهيمنة فكرة (السفر والارتحال) على شعره، كما عرضنا فى الصفحات السابقة ومثلنا لذلك بقصائده. كذلك يحتل السندباد هذه الوضعية الهامة، لأنه يمثل فى ذاكرتنا التراثية القوة اللامتناهية، والسحر، والقدرة على ارتياد

اللامعقول، واللامتناهي، القدرة على الضعف الإنساني أمام الطبيعة، والخرافة، وعوامل الخطر، وغموض الوجود.

عرضنا- عند تحليل أنواع التناص في شعر د. صالح- قصيدته " السندباد في رحلته التاسعة"، وتماسها الدلالي- واختلافها الدلالي أيضا- مع قصيدة خليل حاوي " السندباد في رحلته الثامنة"، كما عرضنا كثيراً من مواضيع شعر د. صالح التي يُصور فيها شغفه بالسفر، وطبيعة أسفاره، وثمارها، وحلميتها، وشاعريتها ودلالاتها الرمزية- هي ذاتها- على الرغبة في الكشف والبحث عن أسباب أزمة الأمة، وسر خلاصها.

و" السندباد" في هذه المواضيع كلها، وفيما لم نعرض من شعر د. صالح- يعودُ غالباً بما لا يريد من الكنوز، أو يعود برؤية مفاجئة، ومعرفة مؤلمة.

ومن هنا تتشابه شخصية " السندباد" في هذا الشعر، مع الشخصيات الأخرى التي نطالعها فيه من حيث المصير، فالفارس والشاعر، والحارس- وكذلك كثير من الرموز التاريخية كما لاحظنا- تبوء بالخيبة، أو تنتهي إلى الموت، أو الهزيمة، أو الجنون، أو الخضوع، أو السكوت اضطراراً، أو القهر، أو الذل، أو الاغتراب،، والسندباد لا ينجو من هذا المصير الذي قبضه له الشاعر، فهو في هذا الشعر غير ما عهدناه في قصصه إذ نراه حزيناً، واجماً، أسياناً، مذهولاً، مفاجئاً من هول ما رأى، كما في قول الشاعر:

السندباد يعود راوية يروي الهوى، ويظل يعترفُ

يصف الرؤى ويقولها بأس

" لئن الحقيقة فوق ما أصفُ" (١٠٠)

رمزية قيس وليلي:

يطرح د. صالح الزهراني موضوع الحب في شعره محتفظاً له بكل ما يتصل به من سياقات ومفردات خاصة:

اللوعة، الشوق، الوجد، الأرق، الغيرة، الصبابة، التوق، الحنين، الحنان، الصبابة.... الخ

ولكنه يُعبر من خلال موضوع الحب عن علاقته بالأمة عامة والوطن خاصة، ويدفع مشاعر الحب - التي مثلنا لها - لتصوير تفاصيل هذه العلاقة، وتصوير مكابداته في أداء فروضه تجاه هذه الأمة. لذلك (فالأنثي) في شعر د. صالح غالباً، وليست ما بعده في طرح الرجال، ليست المقابل للغوى للذكر، بل هي هذه الأمة، وهي " البلاد" بما سنوضحه مرة أخرى، ونستدل عليه عند تحليل البنية الفنية في شعره إن شاء الله.

يؤكد الدلالة الخاصة لموضوع الحب في شعره، هذه المعالجة لرمز " ليلي" ورمز " قيس"، إذ تشير ليلي غالباً إلى كيان الأمة، ويبدو قيس هو الشاعر المحب، هو الصادق في بذله المكابد في حبه. لذلك ينفي الشاعر عن نموذج " الشيوعي" في قصيدة " الحروب الفندقية" صفة قيس. (١٠١) يقول:

: "لست قيساً... لا... ولا من تقبل البسمة من عينك ليلي العامرية
ويرمز في قصيدته " عيبان" بشخصية " ليلي" إلى " صنعاء" التي لا
تشعر بحب محبيها . يقول:

وسوف تأسف ليلي من مواقفها في ساعة لا يفيد العذر والأسف (١٠٢)

رمز " معبد":

يورد د. صالح رمز " معبد" المفني الذي ورد ذكره في أغاني الأصفهاني، ورغم أننا نطالع الرمز في موضع واحد من شعره إلا أننا نشير إلى هذا الموضع لانسجام رمز " معبد" مع الصفات والمسميات التي وصف بها د. صالح شعره، حيث وصفه - من خلال مواضع عدة - بأنه مواويل، وأغنية، ولحون، ونشيد، فضلاً عن كونه تراثيل بالطبع - وبذلك يكون رمز " معبد" إسقاطاً على الشاعر الذي يرى ذاته " معبد" أمته، أي صاحب الحانها وغنائها، لأنه شاعرها الشادي. كذلك تبدو مهارته في إيراد هذا الرمز منسجماً مع عنوان القصيدة التي ورد فيها، وهي: " تقاسيم العشق الجنوبي" حيث تبدو التقاسيم من بيئة اللحون. يقول الشاعر للوطي:

فأقبليني إذا غزلتك لحنا معبدية، فأنت أحلى لحوني^(١٠٣)

ألوان الصورة الشعرية:

تتردد ألوان كثيرة من الصور الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة منها الصورة القائمة على اللقطات السينمائية، والصورة الكابوسية الغرائبية القائمة على المشاهد السريالية، واللامعقول، والصورة الشعرية النامية، وكذا الصورة الشعرية ذات المشاهد المجزأة المتصلة عضوياً.

ونلاحظ أن طبيعة الصورة الشعرية في تجربة د. صالح الزهراني تؤكد ارتكاز هذا الشعر على ذائقة تراثية، وتتسجم ثم مع امتياحه الرموز من التاريخ الإسلامي والعربي، فضلاً عن اتساق طبيعة الصورة مع واقعيتها في الطرح والخطاب الشعري. لذلك لا نجد الصورة الكابوسية السريالية في هذا الشعر لعدم انسجامها مع طبيعة شعره، ومع هدفه وغايته من الشعر فيما يتصل بقضية " التوصيل" كذلك نلاحظ عدم امتياحه من بيئة الفني التشكيلي، وبيئة السينما، والفنون الحديثة في مجال

الصورة الشعرية بما ذاع وشاع في القصيدة المعاصرة، وأصبح جزء لا يتجزأ من تقنياتها الفنية.

هذه الملاحظة النقدية التي سقناها لا تعني تأييد الشاعر لابتعاده عن هذه الألوان- وغيرها من الصور الشعرية، ولا تعني التأييد إن هي إلا مجرد تسجيل لظاهرة في شعره، ومحاولة تفسيرها بطبيعة عموم هذا الشعر. وإذا أردنا أن نضيف إلى الملاحظة- بما هي رصد وتفسير فقط- موقفنا النقدي الخاص وذائقتنا الخاصة- لسجلنا هنا رغبتنا في إفادة كل شاعر من تقنيات الأداء الشعري المعاصر في مجال الأسلوب والصورة، والبنية الفنية، والشكل الطباعي، وفنون الإيقاع، لأن هذه الإفادة آفاق تعبيرية ثرية وطرق ساحرة للتصوير الفني، بما يزيد التجربة ثراء فنيا وأبعادا دلالية، وبما يتلاءم- أيضاً- مع كل توجه شعري، وكل اتجاه فني. نقف في هذه الصفحات وقفة مع أبرز ألوان الصور الشعرية في شعر د. صالح الزهراني وهي الصورة الشعرية المجزأة.

للصورة الشعرية المجزأة:

تتميز هذه الصورة باشتغالها على مشاهد جزئية، أو صور جزئية، متضامة بخيط عضوي واحد، ومرتبطة بمجال دلالي واحد هو التجربة الشعرية. وهذا اللون من الصورة شائع في شعر الشعراء المعاصرين عامة- وشعر د. صالح الزهراني، بما يدفعنا إلى تحليل طبيعتها عبر بعض قصائده المتصلة بموضوع تجربته الشعرية.

تعدّ قصيدة "قراءة لعوامل التعرية"^(١٠٤) من ديوانه "تراثيل فارس الكلأ المباح" قصيدة مثالية في تمثل طبيعة الصورة الشعرية المجزأة في شعر د. صالح، ونعرضها في هذا المجال كاملة لتحليلها نقدياً، وتحليل أجزاء الصورة.

تحليل الصورة الشعرية- في قصيدة " قراءة لعوامل التعرية":

تبدأ القصيدة بجملة " إهداء" هامة على الصعيد الدلالي للتجربة، لافتة،
هى قول الشاعر:

" إلى جرحنا الراعف من الماء إلى الماء"

تلفتنا الجملة بتميزها، وباشتمالها على مفردات التجربة الشعرية
للدكتور صالح- كما لاحظناها، بما يبيح لنا اعتبارها- حسب المسمى
النقدى الشائع- " عتبة" للنص الشعرى.

ونلاحظ اشتمال هذه الجملة على عنصرين هامين كمشهد بصرى،
هما:

١- الجرح

٢- الماء

صوّر الشاعر الجرح مرتحلاً مسافة ما، هى مسافة من... إلى...،
وتقع المسافة من الماء إلى الماء، وكأن الماء انقسم فى هذه الجملة/
المشهد إلى:

أول الماء

آخر الماء

كما نلاحظ أن الشاعر نسب الجرح إلى جمع المتكلمين " جرحنا" كذلك
نلاحظ وصفه للجرح بأنه " راعف".

ونجد فى القاموس المحيط دلالات لغوية لهذه " الصفة" نأمل أن تضى
جنيات النص. يقول الفيروز آبادى:

"رَعَفَ... خرج من أنفه الدم رَعْتاً ورُعافاً، كغراب والرُعاف أيضا:
الدم بعينه" كذلك يقول متابعاً:

رَغَفَ الدَّمُ، كسمع: سال، والمراعف: الأنف. وحواليه. والراعف طرف الأرنبة، وأنف الجبل، والفرس يتقدم الخيل. (١٠٩)

نجد ارتباطاً بين دلالة النزف من الأنف، وبلا ميلان الدم في الموضوعين السابقين - كما نشيرُ الموضوع الأخير من القاموس المحيط إلى تفسير لغوى للكلمة يبدو دلالة محتملة - بل ومتوقعة في سياق القصيدة - وهو أن الراعف: الفرس المتقدم للخيل. وبذا يصيرُ الجرح (جرحنا)، هو المتقدم للجروح القائد لها مثل الفرس المتقدم للخيل، وهذا التفسير ينسجم مع قيمة الخيل في شعر د. صالح، وإسقاطه لصفاتها على كل كيانات تجربته، كما ينسجم مع الإهداء، بل ويبرر إهداء الشاعر إلى هذا الجرح الذي يبدو قوياً، قائداً، متصديراً لما جاء خلفه ووقف - وراءه - من الجروح.

وعند متابعة الدلالة في القاموس نقرأ: " للرعوف: الأمطر للخفاف" (١٠٩) وهذا للتفسير يربط للجرح بيئة الماء للوردة في الإهداء.

نلج النص، ونبدأ بقول الشاعر في بدايته مخاطباً وطنه:

كم ندعى عشق الحروف ونكتب ونقول: إنّا في غرامك نتعبُ
ونذيبُ في عينيك نفخ قصيدة عربية، ومن المدامع نشربُ
ونذيب فيك حناجراً ذهبية فألى متى نجنى عليك ونكذب

دلالة الجرح في هذه الأبيات هي: انهزامية أفراد الأمة، استلابهم للوطن بإدمانهم له، وتوالي جرحه. وقد صور الشاعر هذه الدلالة عبر متواليات من الأفعال المضارعة الدالة على الاستلاب لا على المنح، وهي:

" ندعي، نكتب، نقول، نتعب، نذوب، نشرب"

وقد وقع قوله "كم" مفتتحاً للأبيات، ومفتتحاً للجرح في ذات الوقت، دالاً على الكثرة، وتوالي الحدث، ونفاذ صبر الشاعر، واستبطائه للمغايرة، ودالاً أيضاً على إدانة الذات، والتواري منها خجلاً، والإيحاء بالاعتذار.

حدّد لنا الشاعر في هذه الأبيات، ما سميناه " أول الماء " إن أول الماء
في هذه الأبيات هو: " المدامع".

أول الماء إذن ليس ماء للحياة، بل لنزع الحياة، من حيث هو وهي،
واستلاب قوة، ونزع من ماء الجسد، وأملاحه.

أما علاقة الباكين بالماء في هذه الصورة، فهي علاقة وارد بمورد،
فالباكون يسكبون دموعهم ثم يشربونهم.

إذن لدينا دائرة (مائسة)، استلابية، أو رحلة دائرية هي رحلة من
المدامع إلى المدامع وهي دلالة محتملة للرحلة من الماء إلى الماء.

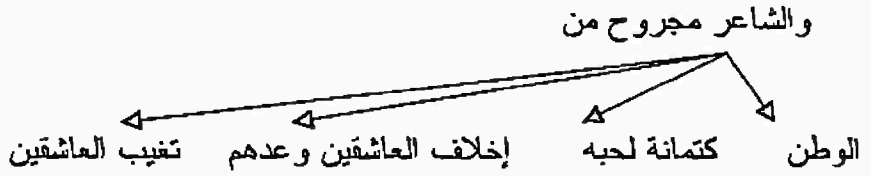
إن أبناء الوطن لا يقيمون له سوى دموعهم، ولا يجدون غير دموعهم
سقيًا!!!، وبهذا تعبر الصورة عن حياة موصولة بالعدم، مما يشكل جرح
الوطن لاشتماله على أبناء منهوكي القوى.

نتابع تفاصيل الصورة مع توالي الأبيات، حيث يقول الشاعر:

وطنى الذى أخفيت عنك تجاربي	فى الحب، كم جهل الغرام مجرب
أشكوك أم أشكو لاحبة، أخلفوا	وعد الهوى، والعاشقون تغيبوا
هربوا، ولم أعهد محبا صادقاً	من وجه من وهب الهوى يتهرب

الشاعر والوطن متوحدان فى الجرح فى هذه الصورة الجزئية، كما
أن الشاعر والوطن يبدو كل منهما جارحاً ومجروحاً فى آن واحد،
فالوطن مجروح من:

إخفاء الشاعر حبه	إخلاف العاشقين وعدمهم	تغيب العاشقين
------------------	-----------------------	---------------



ينتج من هذا توحيد الشاعر والوطن في مواجهتهما للأغيار، يبدو الشاعر ووطنه كياناً واحداً يواجه الغافلين، أو ضعيفي الولاء، أو الخائنين- وذلك طوال التجربة الشعرية للدكتور صالح- كما يمثل الوطن جرح الشاعر بصورته التي لا يرجوها له الشاعر، ويمثل الشاعر جرح الوطن لاختفائه الحب وعدم إظهاره كما يجب أن يكون.

تأتي الأفعال الباتة على إدماء الوطن في هذه الصورة الشعرية في هيئة عضوية من حيث ابنائها على بعضها البعض، فادعاء عشق الحروف يستتبع فعل الكتابة والبوح بالغرام يستتبع التعب، ثم الذوب في الشعر، ثم البكاء، فالشرب من الدموع، ثم إذابة الحناجر ادعاء، أي المزيد من الجناية على الوطن والكذب عليه،.... بما يؤدي إلى حيرة الشاعر وتساؤله: أشكوك أم أشكو الأحبة؟

أتت الأفعال الدالة على إدانة الـ"عاشقين" في صنعة الماضي موحية بالنفاد والتحقق، كما في:

"أخلفوا، هربوا، تغيبوا، جهل الغرام"

يعلى الشاعر عن دلالة الجراح، وهويتها في البيت التالي الذي يخاطب فيه الوطن الذي يبدو بمثابة المشعة الدلالية في القصيدة، وهو قوله:

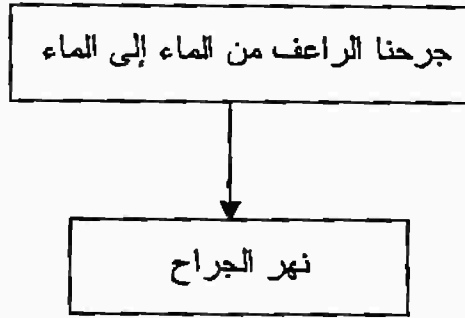
ها أنت يا نهر الجراح خريطة صماء، ليس بها لسان يعرب

نقف عند مرتكز الصورة الشعرية في هذا البيت، ونعني قوله للوطن (نهر الجراح)، ونلاحظ أن هذا التعبير يصف الوطن باشتماله على ضدين متشاكليين هنا:

النهر بما هو مصدر للحياة

الجراح بما هي استلاب للحياة

ويعني إضافة النهر إلى الجراح وضعها بالتنفق والغزارة والعمق، والسعة، والامتداد، وكونها مصدر الحياة يرتبط هذا التعبير في أذهاننا بجملة الإهداء: "إلى جرحنا الراحف من الماء إلى الماء"، ونلاحظ علاقة تكافؤ دلالي بينهما:



وبذا تكون مفردة "جرحنا" مساوية لمفردة "الجراح" في الجملة الثانية، وتكون دلالة "من الماء إلى الماء" مساوية لمفردة "النهر". بما يشير إلى أن الإهداء المتصدر للأبيات إهداء لهذا الوطن.

كذلك تبدو الجراح في الجملتين هي ذاتها عوامل التعرية المشار إليها في القصيدة؛ فالجراح تلغي الحياة الكامنة في كيان النهر، بما يعني تعرية الكيان وإضعافه في مواجهة الموت. كذلك تكون للتعرية دلالة أخرى، هي الكشف عن حقيقة الجراح، لقراءتها، وإدراكها، ومعاينتها. أو تصبح الدلالة هي تعرية الجراح للآخرين، للأغيار وذلك بعد أن استفحل أمرها، وصارت أعظم من أن تستر.

ونمضي مع القصيدة منتظرين من الشاعر للكشف عن مصبّات (نهر الجراح)، ودلالات هذه الجراح. يقول الشاعر:

وإذا تكالبت الجراح بخافق	ما فاده طبة، ولا متطبب
أو غلت في عمق الظلال مكابرا	ودروب من سلك الذي تتشعب
شمت البروق الخضر تزجي غيمة	تشوى الظمأ لكن برقك خلب
لا تخذعك أنجم ببريقها	فنجوم فتحك راقصان ومطرب
كانت إذا اهتزت دمشق لحادث	هاجت ذرا صيدا وماج المغرب
واليوم في الأقصي جراحك ثرة	والكف مجلبة وظهرك أحذب
لكر التي شحن التحدى قلبها	لحقت بها خوف الفضيحة تغلب
علب مكسة يعربد فوقها	جيش الظلام، لكل بيت مذهب
وترمى على زنديك كل همومها	ولأول وجه المستهام ستضرب
تهديك أوراق البكاء هزيلة	خجلي الحروف، جبينها يتصبب

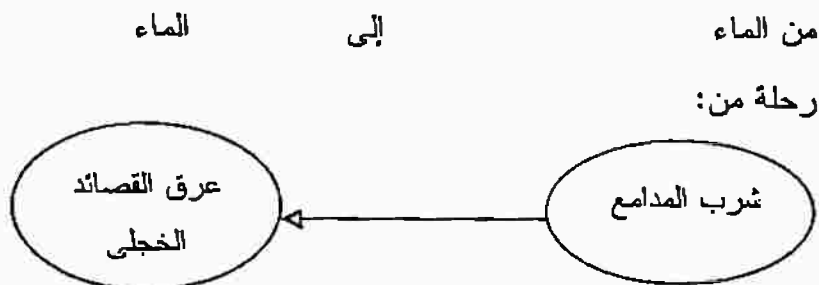
نفرض " الجراح " دلالتها على هذا السياق، عبّر صور جزئية تبدو هي المكونات لنهر الجراح الرامز للوطن فيما سبق.

وتشتمل الأبيات السابقة على مجموعة من الصور للجزئية المشحونة بدلالات العجز، والمتضمنة للحركة الساعية إلى الإقواء لا إلى النماء. هذه الصور هي:

" تكالبت الجراح، الإيغال في عمق الظلال، إزجاء الغيمة مع البرق الخلب، جذب الكف، احذو داب الظهر، تكدش الكيانات العربية تحت الظلام المعربد - ونلاحظ حركته الظلام ونشاطه وخضوع الكيانات العربية لحتمية ما - أوراق البكاء الهزيلة تصبب جبين القصائد عرقاً".

ويسبدو (عرق القصائد) الخجلي هو الدلالة المقصودة من آخر الماء
 فى إهداء الشاعر " جرحنا الراعى من الماء إلى الماء"، بينما كانت الدموع
 هى أول الماء - حسب التحليل السابق- ومن ثم:

تغدو الرحلة:



يسبدو هذه الرحلة منطقية- أى وفق منطق التجربة الشعرية- حيث
 يدل شرب المدامع على اجتراح الذات لـ (مائها)، ومن ثم عدم بذله على
 مستوى الخارج، ومن ثم اختزانه ليخرج فى صورة عرق جبين،
 والجبين المتصبب عرقاً هنا منسوب للقصائد الرامزة إلى شاعرها.

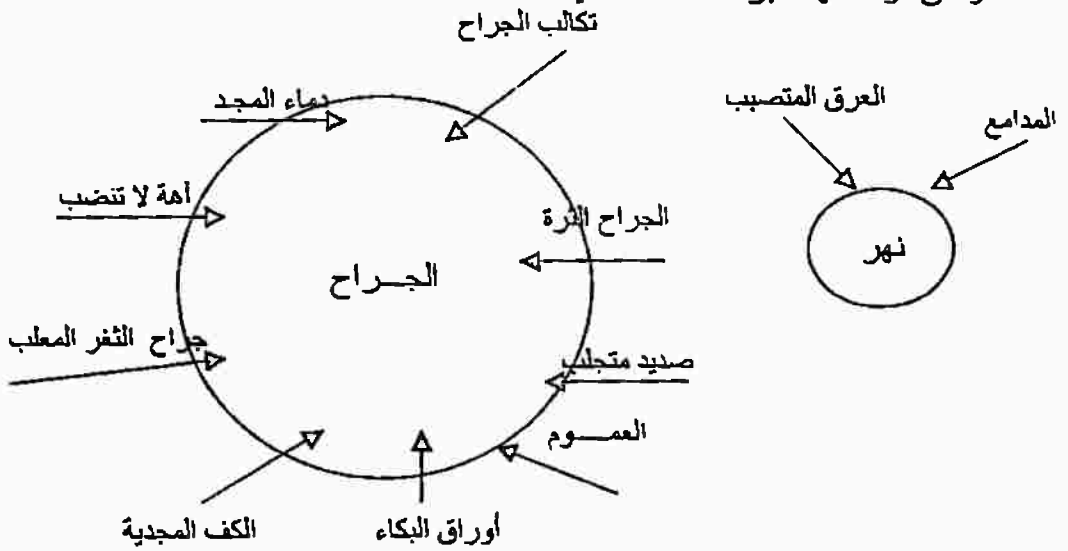
كذلك تدل هذه الصورة الجزئية- " شرب المدامع"- على العجز
 الضعف والتخاذل، وهى مشاعر استلابية تتآكل منها الذات، هذه المشاعر
 يختزنها الكيان المنهزم الضعيف فى صورة جبين ، خجل، مُحرق.

وبوالى الشاعر صورته ليكمل وصف " نهر الجراح" عَبْرَ مشاهدة
 الجزئية، أو صورة الجزئية. يقول الشاعر:

وطن، وفى عيني ألف حكاية	نشوى، وألف قصيدة تلهب
أنتبُ فى حبي الذى كتمته	عمداً، وبعض الحب حب مذنب
أنا ما سلبتك يا مدار مشاعرى	مجداً ، فمجدك خالد لا يسلب
أنا ما كفرتُ بطعم شوقك إنه	عسى ألد من اللذيذ وأطيب

أنا ما لعبت عبء محبة
 لكننى حُمِلت عبء محبة
 نَبقي قلوب العاشقين وفيه
 أبكي، لمن أبكي، وجلدى هارب
 فتست عن عشق أجود به فما
 فسكبت منها فى وريدك رعشة
 أنا ههنا، لكنى حيفا فى دمي
 تغني الحدود السود تحت قصائدى
 أنى لمن العق المصائب يلعب
 والحب فى زمن الأسى مستعرب
 وقلوب من لبس المحبة قلب
 منى، ونغرى بالجراح مقلب
 ألفيت إلا آمة لا نضب
 والمجد يورق من دماء تسكب
 وفي بطعم صديدها يتحلب
 والحب أكبر من حدود تنصب

رسم الشاعر عبر هذه الأبيات خارطة واضحة لـ "نهر الجراح"،
 وعين من خلالها مصبات هذا النهر "عبر الصور الجزئية لهذا المشهد،
 والتي نوضحها عبر الخطاطة الآتية:



يبدو من خلال الخطاطة السابقة أن نهر الجراح يتكون من بينتي الماء، والدماء (الإنماء)، كما تبدو العلاقة جدلية درامية بين النهر ومصباته، فالنهر يتكون من مدامع أبناء الوطن، وعرق خزيهم، وهو - النهر - فى ذات الوقت - نهر جراحيهم، بما يجعله مثيراً لدموعهم واستفزازاً لعرقهم!، فتعود دورة الماء (الدم والدموع) منه وإليه، من النهر وإليه، فهو المصب وهو النهر معاً، المساقط والتكوين، بما ينسجم مع الدلالة التى أشرنا من قبل، وهى دلالة توحيد كيانات الوطن وأبنائه فى الجرح.

كذلك تتبدى من خلال هذه الصورة دلالة إسناد النهر إلى جمع المتكلمين (نهرنا)، حيث أسند الشاعر مصبات النهر - عبر الصور الجزئية، إلى الوطن وأبنائه معاً، ولكن نلاحظ إن الجراح فى هذه الصور يتقاسمها الشاعر خاصة مع وطنه، حيث كان نصيب الشاعر:

" أوراق البكاء، الثغر المٌعَلَب بالجراح، الأَمة التى لا تتضرب، الصديد المتحلب".

أما الوطن، فكان من نصيبه:

حَيَزَ الهموم، دماء المجد، فضلاً عن كون الوطن ذاته: جراحاً ثرة، وكفاً مجدية.

ويدل تقاسم الجراح بين الشاعر والوطن على ما يصوره د. صالح فى شعره ودائماً من اضطلاع بالهم والرؤية والرسالة الشعرية الملزمة. وهذه الدلالة ذاتها أشار إليها فى الأبيات السابقة، فى قوله:

لكنني حُمِلت عبء محبة والحب فى زمن الأسى مستغرب

نبقى لنا من دلالات " الراعب " فى القاموس المحيط ما أشار إليه الفيروز آبادى من أن " الرعوف هى الأمطار الخفاف"، والأمطار الخفاف

المشار إليها تدل على ندرة الماء، وهى ذات الدلالة فى عموم القصيدة، حيث نلاحظ هيمنة سمات الموت أو " مذاق الموت " على هذه الأبيات، خاصة وأن رحلة الماء فى الصورة لا تدل على دورة الحياة، بل على دورة الموت - إذا صح التعبير - لأنها رحلة كما أشرنا من ماء الدموع إلى العرق، ومن ثم يبدو (الجذب) مهيمناً على هذه الصورة الشعرية، متلائماً مع هيمنة الجرح، وسيادية فى الصورة الشعرية، ومع غلبة التفرح، والصديد المتحلب، وبما ينسجم أسفياً مع غلبة مناخ (الجذب) فى عموم الصورة الشعرية فى شعر د. صالح!

طبيعة الحركة فى هذه الصورة الشعرية - تتصف أيضاً بأنها غير إيجابية، أى ليست للنمو والحياة، بل لانتزاع الحياة أو وهنها، ونقصد بذلك الحركة الخارجية المادية أو الحركة المعنوية الداخلية؛ ذلك أن العشق يبدو إدعاء، والكتابة زيف وخداع للوطن، والغرام إجهاد وإذابة العاشقين، وفعل الشرب يكون للمدامع، أما الصوت أو الأصوات فهي ذاتية (مهلكة).

وكذلك توصف الأفعال الموجهة للوطن بأنها أفعال استلابية له مثل: إخفاء الحب عنه، الجناية عليه، الكذب، شكايته تغيب العاشقين عنه، تهريبهم منه، إهدائه البكاء!

رمى الهموم على زنديه....

الوطن ذاته يوصف حركته فى هذه الصورة الشعرية بما يظهرها مهلكة له، كما يلي:

الوطن: يوغل (فى الظلام) ، ينخدع (بنجوم زائفة)، يزجي غيمة (برقها خلب).

وتتخسر الحركة الإيجابية فى هذه الصورة أى الحركة النامية الدافعة إلى نمو الطرف المضطلع بها- تتخسر فى قوى الهدم واستلاب الوطن، وذلك كما يلي:

١- الجراح ————— (تتكالب، تثرى، تُعلب الفم)

٢- جيوش الظلام ————— (تعربد)

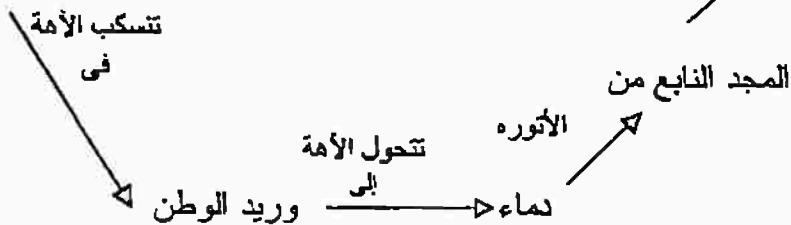
٣- الآمة ————— (لا تتضب)

هكذا تبدو حركية " الهدم" ونشاطه آكلًا من قوى الوطن وأبنائه، خاصة الشاعر.

عنصر (الدماء) يتمتع أيضاً فى هذه الصور الشعرية بحركية وفعالية نشطة مؤثرة فى أطراف الصورة، يتبدى لنا ذلك من خلال موضع يبدو انبثاقاً لصورة الدماء وتفاعلها الجدلى فى الصورة الشعرية، هذا الموضع هو وصف الشاعر للآمة بأنها آمة لا تتضب.

يصور الشاعر هذه الآمة النشطة الحية نتاجاً لعشقه فقد صدرت من عشق الشاعر ومكابدات غرامة للوطن، ولذلك فهى من معين حتى لا ينضب (مرة أخرى بيئة الماء)؛ وهى فى انسكابها فى وريد الوطن تتحول إلى دماء يورق منها المجد، مما يجعل المجد نابعاً من عشق الشاعر من خلال هذه المتواليات الصورية- نسبة إلى الصورة- المتشابهة فى علاقات لا تنتهى:

عشق الشاعر —————^{ينتج} آمة لا تتضب (بيئة مائية ماؤها عشق الوطن)



تتسق هذه المنتجة الدلالية مع قول الشاعر فى هذه القصيدة:

تفنى الحدود السود تحت قصائدى

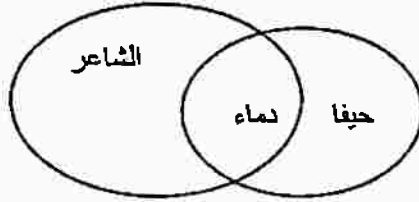
يما يدل على اضطلاع الشاعر بخلاص الوطن، ونجاته، وحياته.
وهكذا: يبدو الشاعر - وحده- وفق هذه الرؤية التى تمخضت من منطق
الصورة الشعرية- يبدو-عاشق الوطن، وباعث مجده.

هذه الدلالة: دور الشاعر ورسالته أعدّها من بين المرتكزات الدلالية
المميزة للتجربة الشعرية للدكتور صالح الزهراني.

من جهة أخرى تتسجم هذه الصور المتشاكلة مع قول الشاعر:

أنا ههنا ، لكن حيفا فى دمي وفي بطعم صديدها يتحلب

فى هذه الصورة تبدو " حيفا " هى الدماء، وهى المُستحلب الصديدي
فى دماء الشاعر .



وبذا يبدو الشاعر متحلبًا دماءه، بما ينسجم مع الدلالة الناتجة من
تحليل الصور الجزئية لـ " نهر الجراح "، حيث يتوحد الجزء بالكل،
والوطن المجروح بجارحيه.

فعل " الهرب " فى هذه الصورة الشعرية يؤكد توحد الكيانات التى
أشرنا إليها، وذلك كما يلي:

العاشقون (هربوا)

تغلب (لحقت ببكر خوف الفضيحة)

جلد الشاعر (هارب مني)

فى هذه الصورة يبدو العاشقون هاربين من الوطن، وجلد الشاعر هارباً منه، وكأن الشاعر يشاطر وطنه مذاق الجرح الناجم من هرب جزء من الكيان (فالأبناء والعاشقون جزء من الوطن، والجلد جزء من الشاعر).

اللون المتشبد فى هذه الصورة هو :

اللون الذهبى (للخناجر)

اللون الأحمر (للدماء)

وقد صورَ الشاعر الخناجر ذائبة فى قوله للوطن: " نذيب فيك خناجراً ذهبية)، بما يعنى ذوبان اللون الذهبى عن الصورة، واستعلاء لون الدماء التى يورق منها المجد فى مخاض الصورة.

وفى ما عدا هذين اللونين يغلب على الصورة الألوان الأخرى الآتية:

(الجذب، الظلام، الظلال).

وهذه الألوان ألوان المحل، " والفقر " ، بما يتفق مع دلالة (التعرية أو الخواء المشار إليه فى عنوان القصيدة.

أما عنصر الصوت فى الصورة الشعرية، فهو:

مذاب (فى الخناجر)

مُغلب (فى الفم)

وبذلك يكون الصورة الوحيدة النشاط الحى الذى لا يصمت هو (أهسة الشاعر) !

هذه الأمة فاعلة ينسكب منها الدم في وريد الوطن، وبدا نبؤو رغم
تآكل كيان الشاعر منها ووهنه، مفجرةً لحياه جديدة للوطن، بما يثبت قيام
الشاعر برسالة البذل والمنح والفداء لوطنه وفق هذه الرؤية الشعرية.

فى ديوانه " فصول من سيرة الرماد" تتعدد القصائد الدالة على
الموت، وعلى الأخطار التى تهدد الكيان العربي، وتحيطه بمناخات
الاستلاب.

ونلاحظ فى هذا الديوان الانسجام بين محاور التجربة الشعرية وبين
طبيعة الصورة الشعرية فيه، حيث يهيمن على الصورة مفردات
الاحتراق" ، وما يتعلق به، وكذلك سياقات الرماد وملامحه فى هذه
الصورة، وذلك فيما يخص اللون والصوت والحركة، أشير فى الهامش
إلى الانسجام فى كل ديوان بين تجربته وصوره. (١٠٦)

تستوقفنا كثيراً قصيدته " شهادة حياة" ونراها كفيلة باستقراز النقد
للكشف عن الدلالات الموحية فى كافة عناصر التعبير.

الشاعر فى هذه القصيدة هو الشاهد على واقع الأمة، ويقدم فى صورة
شهادة. يقول فى القصيدة:

شاخ الهوى والتوى القصوم والشيخ	وأورقت بين جنبيك التباريحُ
وكيف لا... والعرائن التى تستجذب	لها الدنى، ماؤها للبيد مسفوح
وكيف لا.. والسيوف البيض مطرقة	والفتح أغنية سكرى وتصريح
يا غارقاً فى رماد الحزن أتعبنى	أن تتطفي بين عينيك المصابيح
أن يصدأ العزم فى الجلى كما صدنت	فى راحتك المرايا والمفاتيح
يا غارقاً فى وعود الزيف، خدرنا	وعد، وباب إلى اللاشئ مفتوح

استهل الشاعر قصيدته بمطلع " رثائي" يثير من خلاله أول مفارقة بين دلالة من دلالات النص، وبين دلالة العنوان. المفارقة هنا بين الحياة المشار إليها في العنوان، والموت الذي يدهمنا في مطلع القصيدة.

تبدأ القصيدة بموت عناصر الحياة، أو بما أسميته بـ " فتوة الغناء" - وقد سبقت الإشارة إلى تحليل هذا البيت من قبل - فتتصدى شيخوخة الهوى، والتواء القيصوم والشيخ التورق آخر هو تورق التباريح، ومن ثم تبدو الضدية المزعومة بين شاخ، وتورقت ضدية زائفة- من حيث دلالة الصورة - إذ تدل الصورة في عمومها على شيخوخة الحياة.

يبدو هذا البيت وكأنه الصورة الارتكازية التي تنطلق منها، بل وتتفجر منها متوالية الصور الجزئية في القصيدة، وهي: " ماء العرائين المسفوح، السيوف المطرقة، الغرق في الرماد، وهو رماد الحزن، انطفاء المصابيح، صدأ العزم، صدأ المرايا والمفاتيح، الغرق في وعود الزيف، التخذير، الباب المفتوح على الفراغ (العدم).

لحق الوهن والشيخوخة في هذه الصور الجزئية - بالحياة المائلة في " الهوى، القيصوم، الشيخ".

كذلك لحق الصدا بـ القوة (العزم)، وبالنجاة المائل في (المفاتيح)، والحقيقة والرؤية المائلة في (المرايا).

الإبادة والإفناء دلالة مشيدة للصورة الشعرية، فـ " سفح ماء العرائين (بما هو إبادة لمائها) ينسجم مع دلالة الغرق في الرماد) والوعد الزائفة. كذلك تبدو مفردة " الرماد" ذات اتصال وثيق بمفردة الرماد في عنوان " الديوان"، تبدو ترددا دلاليا لها.

و" للرماد" السائد في هذه الصورة هو " رماد الحزن" وهو ينسجم مع دلالة الشيخوخة التي لحقت " بالهوى"، ومن ثم انطفاء وهجه.

يتابع الشاعر قوله في القصيدة :

خمسون عاماً على الأشواك مبحرة	جلودنا، و نفع اد الحر منبوح
خمسون عاماً، تعاويز وهممة	أحجية سرها المكنون مفضوح
نخبط في الصخر أزهاراً، وقافية	موتورة، عاشقها الصمت والريح
وأنهر الخوف تجرى في مفاصلنا	وفوق اهدابنا تمسي التماسيح
واليوم يخرج من أصلابنا قمر	من زهوه يتناسي السهم مجروح
يا سيد الصمت في العينين أسئلة	كثيبة، والجواب اليوم مطروح
إن كان في قلب من أحبيته صدا	فسوف يصقله الله تسبيح
أجسادنا ربما ماتت، وقد بعثت	رخاتنا لم يزل في عمقها روح

تتوالى الصور الجزئية على دلالة الفناء، في ضدية صارخة مع عنوان القصيدة "شهادة حياة"؛ وهذه الصور هي: إبحار الجلود على الشوك، ذبح الفؤاد، إبادة الريح لزهور الصخر، إبادة القافية بالصمت، القمر المجروح.

ينسب الشاعر المفردات الدالة على الحياة إلى القوى الاستلابية، مثلما نسب (الأنهر للخوف)، وصوّر هذه الأنهر وكأنها ماء الحياة في تكويننا فهي، كما يقول: (تجرى في مفاصلنا).

كذلك صوّر مظاهر الحياة وقد لحقها البدو والضياغ، كما يلي:

الزهور — ^{تضييعها} — الرياح

الأنهر — ^{منسوبة} — للخوف

القمر — ^{دهين} — للجرح

الأفعال ذاتها في هذه الصور الجزئية أفعال متوجهة للعدم والبدو، وذلك كما يلي:
علم.

الإيجار ————— الشوك

الخيطة ————— لأزهار ضائعة

صوغ القوافي ————— الموتورة

ينسجم توجه هذه الأفعال إلى البدوية والعدم مع صورة أخرى في
الآبيات موحية بهذا الضياع والعدم وهي صورة:

(الباب المفتوح إلى اللاتى)

دلت الأفعال في صورتها الماضية على التحقيق، والنفاد، فى سياق
وسف الجذب وتأكيد فتوة الغناء، وذلك فى:

" شاخ الهوى، التوى القيصوم، أورقت البتاريح، أتعبني، صدئت،
خدرنا وعد ". .

هذه الأفعال ليست ماضية دالة فى سياقها على التحقق فقط، بل تشكل
فيما بينها متوالية عضوية، ذات اتصال منطقي ببعضها البعض؛
فالشيوخه يعقبها التواء الكيان، ثم تورق الموت والعدم والألم، مما يجهد
الشاعر فيشير إلى إجهاده هذا بقوله: " أتعبني"، ثم يعقب التعب صدى يعقبه
التخدير! هكذا يبدو الانبناء منطقياً وفق منطق الصورة، ومنطق حدوث
هذه الأفعال فى الحياة الإنسانية.

دلت الأفعال فى صورتها المضارعة على استمرارية مأساة تآكل
للذات، تآكل الكيان، وهذه الأفعال هى:

تتطفئ (المصابيح)، ويصدأ (العزم)، نخيط (فى الصخر أزهاراً)،
تجرى (أنهر الخوف)، تسمي (التماسيح فوق أهدابنا).

وسط هذه المتوالية من الأفعال الدالة على العدمية والتآكل يأتي قول
الشاعر:

واليوم يخرج من أصلابنا قمر
من زهود يتناسى الهذ مجروح
إن كان في قلب من احببته صدأ
فسوف يصقله الله تسبيح
أجسادنا ربما ماتت، وقد بعثت
رفاقنا، لم يزل في عمقها روح

تشكل الأفعال في الأبيات الثلاثة السابقة بيئة دلالية مغايرة للمناخ
الدلالي القائم في مثيلاتها السابقة عليها، حيث تتبطن الإضاءة ووميضي
الخلاص هذه الأفعال في الصور الجزئية، وذلك كما يلي:

"خروج القمر، تناسيه الهم، صقل التسبيح للصدأ، بعث المائتين".

ونلاحظ - فيما يخص اللون تخلل عنصر البياض أو الضوء عامة
لهذه الصور الجزئية، باديا في (القمر، وفعل الصقل ذاته بما هو إظهار
للمعان". لكن خروج القمر وتناسيه الهم يتخلله، ويعارضه جرحه، كذلك
التسبيح لله يتخلله الصدأ، وفعل البعث يتخلله الموت!

بهذه الضدية تبدو الصورة الشعرية متضافرة في جدلية دلالية متنامية
عضوياً، على النحو الآتي:

خروج القمر	الجرح
تسبيح القلب	الصدأ
بعث الأجساد	الموت

وتشير مفردة " الصمت" في الأبيات إلى طبيعة " الصوت" في هذه
الصورة الشعرية، حيث يغلب على الأطراف صوتان.

يستند من خلال هذه الوقفة التحليلية مع الصورة الشعرية في هذه
القصيدة- يتبين- اثنمال عنوان القصيدة علي دالتين محتملتين هما:

الأولي: أن عنوان القصيدة "شهادة حياة" عنوان قصد به الشاعر إثارة
المفارقة والسخرية، بينه- بين العنوان- ودلالات الأبيات.

الثانية: الدلالة الثانية هي تبشير الشاعر بحياة قادمة، وبعث جديد
لكيان الأمة من رمادها: بما يشير إليه قوله:

أجسادنا ربما ماتت، وقد بعثت رفاتنا، لم يزل في عمقها روح

ونلاحظ أن التبشير بالبعث من الرماد- وهي دلالة افترضناها، فضلا
عن البيت السابق من القصيدة يتسقان مع ما نعتقد أنه "دلالة
ارتكازية للتجربة الشعرية في هذا الديوان، والتي يتضمنها قول الشاعر:

رماننا يا سيدي خامد لكن فيه جمرة تذبج

هكذا تلتقي الدلالة الارتكازية (لعموم التجربة الشعرية والديوان) مع
الدلالة المنبثقة منها (وهي دلالة مشبعة في هذه القصيدة مهمة على
الصورة الشعرية العامة) والصور الجزئية. ويبدو الانسجام بين الدالتين
المشار إليهما كما يلي:

-أ-

وقد بعثت رفاتنا، لم يزل في عمقها روح

أجسادنا ربما ماتت

-ب-

لكن فيه جمرة تذبج

رماننا يا سيدي خامد

الدلالة المركزية (أ) منبثقة على التقرير، فأنت في صورة مسلمة هي
رماننا خامد، أما الدلالة المنبثقة منها (ب) فقد أنت في صيغة شكية
ترددية هي "ربما ماتت".

وقد يعزى هذا الاختلاف إلى اختلاف السياقين، والكيانين الموصفين
بالهمود وهما: "الأجساد في أ، والرماد في ب".

أما دلالة البعث فقد طرحها الشاعر في ج - فخرير في يلي: السياقين أ، ب، وذلك كما يلي:

"فِيهِ جَمْرَةٌ تَذْبَحُ"

”لم يزل في عمقها روح“

”قَدْ بَعَثَ رِفَاتُنَا“

ينسجم الطرح اليقيني لدلالة البعث، مع الطرح الشكلي لدلالة الموت في إشارتهما معا إلي تضمن كيان الأمة لقوة كامنة فيها، وأنهاض حية نابضة ما زالت تستشعر الألم، الرغبة في الخلاص، الحنين إلي الماضي، وما زالت تنتظر قوى الاستفزاز والإنهاض الكفيلة بإعادتها إلي صورتها المضية.

عند تحليل مواضع التناص في شعر د. صالح الزهراني، أشرنا إلى
غلبة مفردة "القول" على ديوانه "ستذكرون ما أقول لكم"، واعتبار "القول"
ذاته بما هو خطاب للآخر أساساً للطرح الشعري في هذا الديوان، وقد
أشرنا إلى دلالات المقول التي يتضمنها هذا الديوان - أو إلى معظمها -
وإلى علاقة التناص القائمة بينها وبين الآية القرآنية التي أفاد منها الشاعر
في تناصه وهي قوله تعالى "ستذكرون ما أقول لكم".

ونستجّل في مجال تحليل الصورة الشعرية - في هذا الديوان أيضا- أن مناخ القول والخطاب، ومفرداتهما يغلبان علي الصورة الشعرية فيه إلى حد لافت. ويمثل لهذا بقصيدته:

لغة خارج الأبجدية". يقول الشاعر في القصيدة:

أما مشحون من الصمت إلى الصمت

إلى بر السكون

في صهاريج من الأحزان غادرت معي كفي ووجهي ويقيني
وحروف نبضها قلب أب بر، شجي أم حنون
أنا مقتون بأحداث النكالي
مبحر في دمع أبناء الشجون
مورق في الصخر، مكتوب علي الماء بأقلام السنين
أنا مقتول بأحلامي، وآلامي، وحديسي، وظنوني
في دمي أشعلت تاريخي حريقا، وغصوني
فتما فوق رمادي قمر حر
وساقا زيزفون" (١٠٨)

يطلعنا الشاعر بدء من عنوان هذه القصيدة علي دالتين هامتين
تمثلان إشكالتين بارزتين في علاقته بالمجتمع من ناحية، وفي وضعيته
كصاحب رسالة شعرية، وصاحب رؤي.

الدلالة الأولى / الإشكالية الأولى:

هي تميز لغته واختلافها عن الأبجدية السائدة، باعتبار الأبجدية
حروفا، ولغة تفكير، ورؤي، وطرق تعبير، وهوية لصاحبها، بكل هذه
الدلالات تبدو لغته "خارج الأبجدية".

الدلالة الثانية/ الإشكالية الثانية:

وهي متولدة من الأولى، وهي اغتراب هذه اللغة وعزلتها لأنها
"خارج" السائد أو السياق العام المشار إليه بـ الأبجدية. بما يفترض
استقلالها، وعزلتها، وتحديثها.

يصف الشاعر ملامح لغته المنفردة الخاصة ويميزها لنا بدء من
مفتتح القصيدة في قوله:

أنا مشحون من الصمت إلي الصمت

إلي بر السكون

لغة الشاعر التي يحددها لنا هي "الصمت"، وهذه اللغة تتميز
بهجائية خاصة، فهي من حروف "تبضها قلب أب بر، شجي أم حنون" أي
أن حروفها ذات نبض إنساني.

ومتلما تشكل كل قصيدة من قصائد د. صالح رحلة سفر إلي مجهول
ماء، وحلم ماء، تعتبر هذه القصيدة بدورها وعبر صورها الشعرية عن لون
خاص من الارتحال، والبحث مما يمض بنا في طريق التعرف علي لغته
الواقعة خارج الأبجدية.

بصور الشاعر ذاته في الأبيات السابقة من القصيدة ساكنا في مناخات
خاصة هي ذاتها المصائر الإنسانية، وهو يصف مكانه، وتوطنه عبر
المشتق الصرفي "اسم المفعول" مما يزيد في إظهار ذاته مستلبة- "مفعولا
بها علي الصعيد الدلالي"- وذلك في قوله:

"مشحون، مفتون، مبحر، مورك، مكتوب، مقتول.."

ويتضح استلاب ذات الشاعر، من خلال الصور الجزئية الآتية،
بدلالاتها:

مشحون من الصمت إلي الصمت الجمود

مفتون بأحداث النكالي الهم

مورك في الصخر العدمية

مكتوب علي الماء الهبائية والضيايع

مقتول بأحلامي وألامي، و.. الموت

"الفاعل الدلالي" في هذه الصورة الشعرية، لأغيار وليس ذات الشاعر، فيما عدا موضع واحد تبدو فيه هذه الذات جانبا ومجنىا عليه، وذلك كما يلي:

الصورة الشعرية	الفاعل الدلالي فيها
مشحون من الصمت إلي الصمت مفتون بأحداث النكالي مبحر..	الصمت أحداث النكالي ومع أبناء الشجون
مورق مكتوب مقتول	الفاعل الدلالي غامض بأقلام السنين أحلام الذات وحدها وظنونها

استند الشاعر فعل القتل- في الدلالة- إلي أربع قوى، هي الأحلام، والآلام، والحدس، والظنون.

هذه القوى الأربع صاحبت الشاعر في رحلته من الصمت إلي الصمت، كما في قوله:

"في صهاريج من الأحزان غادرت معي كفي ووجهي ويقيني
وحروف نبضها"

الأطراف التي صاحبت الشاعر في ارتحاله- مغادرته-، هي:
الكف، الوجه، اليقين، الحروف.

وإذ نلاحظ أن فعل "تقتل" قد تم بفعل "اليقين والحدس"، نلاحظ أن فعل الارتحال- من الصمت إلي الصمت إلي السكون- حدث بفعل "اليقين".

وكيان الشاعر الأساسي هو المصاحب له في هذه الرحلة، متمثلا في:

الوجه (الشخصانية)

(الفعل)

الكف

(الرؤية)

اليقين

(الإبداع)

الحروف

ويلي هذه الصورة الدالة علي فعل القتل، صورة جزئية أخرى مشتملة علي "الدماء"، بما يبدو تواليا عضويا في الصورة الشعرية، وذلك حيث يقول الشاعر:

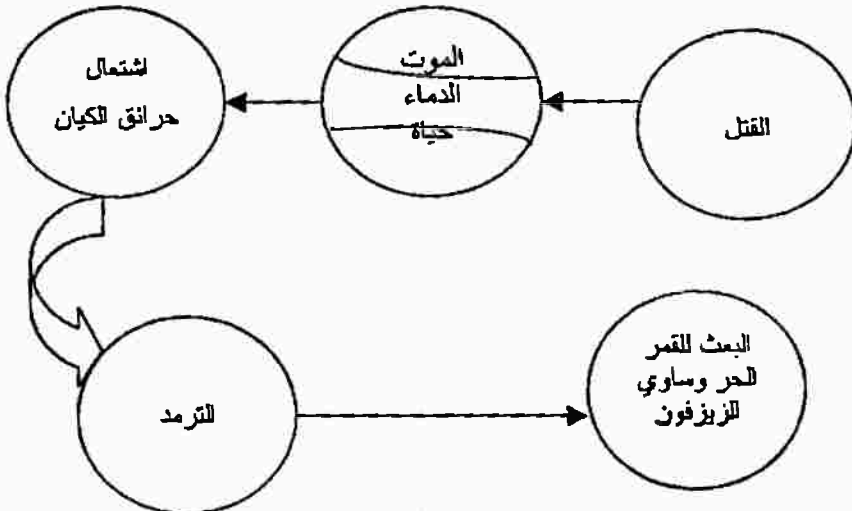
"في دمي أشعلت تاريخي حريقا، وتدلّيت

علي النار بجذعي وغصوني

فنما فوق رمادي قمر حر

وساقا زيزفون

أعقب القتل- في هذه الصورة- تدفق الدماء، دماء ذات الشاعر- التي بادرت بدورها إلي الامتياح من معين أسطورة "البعث" المنبئة في ضمير الإنسانية عامة، حيث يكون البعث من الموت، من الرماد، من الدماء.. ويكون الدم بلونه بداية اشتعال جديدة، الثورة، لحياة، وهكذا يصور لنا الشاعر انبثاق الحياة من الموت، كما يلي:



هكذا- من خلال هذه الصور - تنبعث من الرماد جمرته. بما يتفق مع
الدلالة المستنتجة من تحليل قصيدة شهادة حياة- فيما سبق- وبما يتفق مع
الدلالة الارتكازية في تجربته الشعرية في الديوان، والمشار إليها في قوله:

رمادنا يا سيدي خامد لكن فيه جمرة تنبج

وتنتاهي الدلالة في الشطر الثاني من البيت، مع صورة نمو القمر،
وساقي الزيزفون السابقة، كما يلي:

لكن فيه جمرة تنبج



فنما فوق رمادي قمر حر، وساقا زيزفون

الحياة والموت، الرماد والبعث، الإحراق والتكوين تراجيدية تتنظم
مسيرة الذات: الذات الفردية والجمعية معا، وهذا يتفق مع ما أشرنا إليه
في معرض تحليل التناص من المشار به بين خطاب الذات الشاعرة في
قصائد د. صالح الزهراني، وخطاب الذات الحداثية حيث تنطلق كلتاهما
من منطلق واحد في الخطاب الشعري، هو مركزية هذه الذات، مركزيتها
في الاضطلاع بدور الرائي، والمغير، والمثور، والقائم بفعل صعر
الكيانات داخل الأمة من أجل البعث الجديد والتكوين من الحطام والرماد.

هذا البعث- كما أشرنا- حداثي في طرح الحداثيين، وهو منفرد في
شعر د. صالح فهو ليس فينيقيًا أو فرعونيا في دلالة الأسطورية، ولكنه
بعث ينبع من تميز الرؤية الشعرية.

إن طبيعة خطاب الذات في قصائد د. صالح الزهراني باعتبارها
منبثق الرؤي والخلص، يفسر اسناد الشاعر الأفعال في الصور الشعرية
السابقة إلى ذاته، كما يلي:

"أشعلت، تئليت".

ثم تأتي الغاء التعقيبية موحية بسرعة الحصاد والنمار.

"فنما قمر حر".

ونلاحظ غلبة دلالة الجذب علي هذه الصورة الشعرية أيضا.

فالسهاريج	←	للأحزان	ii
والإبحار	←	في الدمع	
التورق	←	في الصخر	
الماء	←	بدد وإضاعة	

ولذلك تأتي الحياة (في صورة النمو) - فوق الرماد.

نتابع الأبيات، والصور المتضمنة فيها. يقول الشاعر:

"من بزوغ النكسة الأولى لموت النكسة الأخرى

ومن نسف المطارات إلي قصف الحصون

كنت أشكو من تضاريس الشعارات ومن مد الفراغات

ومن خيل الطنين"

تتكرر البنية التعبيرية التي وردت في أول القصيدة- تتكرر في

الأبيات السابقة وهي بنية "من... إلي" أو "من لـ".

طالعنا هذه البنية في قول الشاعر في مطلع القصيدة:

"من الصمت إلي الصمت

إلي بر السكون"

ونطالعها في الأبيات السابقة في قول:

"من بزوغ النكسة الأولى لموت النكسة الأخرى

ومن نصف المطارات إلي قصف الحصون

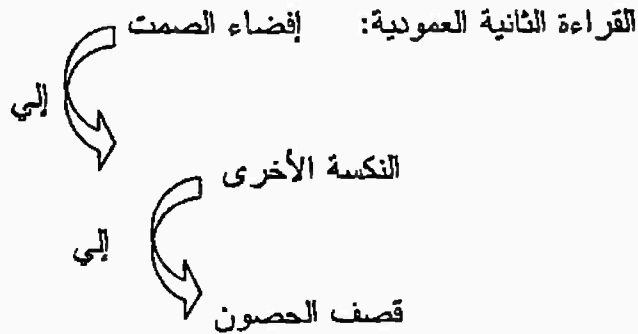
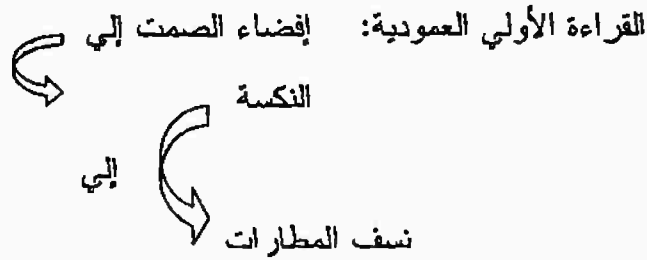
إن الموضعين السابقين من القصيدة يصفان ارتحال الشاعر عبر
مسافة ما، ورحلة ما. وتدفعنا المشابهة بينهما في بنية التعبير إلي البحث
عن التشابه الدلالي، كما يلي:

١- من الصمت ————— إلي الصمت

٢- من بزوغ النكسة الأولي ————— لموت النكسة الأخرى

٣- من نصف المطارات ————— إلي قصف الحصون

نستطيع - دلالياً - أن نقرأ كل جملة شعرية من الجمل السابقة قراءة
عمودية، وقراءة أفقية، وسوف نتبدي لنا في كل قراءة دلالة تعد دلالة
تفسيرية للوضعية الانهزامية للأمة. نطالع ذلك فيما يلي:



هذا فضلاً عن القراءة الأفقية التي سبقت الإشارة إليها.

دلالة أخرى نستطيع استنتاجها من خلال هيئة طباعة القصيدة، أو شكلها الطباعي- بما هو لغة شعرية مستحدثة في القصيدة العربية المعاصرة- نستطيع هذه الدلالة من خلال ملاحظة ابتداء الصفحة الأولى من صفحات القصيدة في الديوان بقول الشاعر: أنا مشحون من الصمت إلي الصمت..".

ابتداء الصفحة الثانية للقصيدة بقوله:

"من بزوغ النكسة الأولى لموت النكسة الأخرى

يثير هذا الابتداء المتساوق عبر صفحات الديوان دلالة هامة هي إن جملة شعرية- من الجملتين السابقتين تشكل بداية هزيمة ما.

وعند تأمل كل جملة يتضح أن الأولى تصور ابتداء هزيمة الذات الفردية (ذات الشاعر)، وأن الثانية تصور بداية هزيمة الأمة. وفي ذات الوقت تنو كل هزيمة تفسيراً للآخرى، وسبباً، ونتيجة لها، بما يعيد إلي رؤيتنا النقدية قضية توحد كيان الشاعر وكيان الأمة في المصير.

نلاحظ أن الحركة "السلبية" في الصورة الشعرية نالت من كيان "الخيول، فأنت هذه الخيول ذاتها في صورة غير واقعية لا تتعلق بمجال الفروسية والبطولة التي يطرحها الشاعر عبر تجربته خلاصاً وحلماً- بل أتت

"خيول طنين"

ونلاحظ أن "الطنين" مشهد "صوتي" تكونت أجزاؤه أو قيمة الصوتية من خلال تراكم الأصوات السابقة في الأبيات وهي:

"الصمت، السكون، النسف، القصف، الشعارات".

ننتقل إلي الأبيات التالية من القصيدة، حيث يقول الشاعر:

كنت يا مغلقة العينين مفتوحا علي الرؤيا صباحا

خارجا من ودق أبياتي فما حرا، حماما مسرجا

بالنور، والنار علي "شلال طين"

و علي "ذات القرون"

و علي مدخل جرحي، أو قفوني

قرأوا وجهي وكفي

نبشوا أبياتي شعري

كشفوا حتى جفوني

حددوا عمق الزوايا في عيوني

قلبوني

ومع دقة هذا الفحص لما يعرفوني"

يبدأ الشاعر هذه المرحلة الجديدة من تجربته في القصيدة بخطاب من سماها بـ "مغلقة العينين"، والتي افترضنا- عند تحليل هذا الموضع من شعره وفق أسلوب التناص- أنها الأمة.

وفق هذه الدلالة يظهر الشاعر الضدية بينه، وبين الأمة في قضية الوعي، ومدى الاشتغال عليه، حيث الأمة "مغلقة العينين" مقابل الشاعر "المفتوح علي الرؤيا".

ثم يعتمد الشاعر علي أسلوب "استرجاع الماضي" في خطابه للأمة، واضعاً ماضية المجيد، وعنفوانه النفسي والشعري، والحلمي وذلك عبر باقة من الصور الشعرية التي تبدو ضدية لسابقتها فيما يخص عنصر الصوت واللون، والحركة، وذلك كما يلي:

الظفر	الموضع الشعري	الدلالة
الصوت	فما حرا	الحرية
الصورة	نور ونار، شلال طين	الخصوبة والإنارة
الحركة	حماما مسرجا	النبض والحركة

نلاحظ أن الأبيات اشتملت علي صور شعرية متصلة بـماضي الشاعر والأمة، كما اشتملت علي صور أخرى يعبر عن الحاضر وتصوره، ونعمد إلي المقارنة بين أنواع الصورتين لمزيد من الكشف عن الأبعاد الدلالية للتجربة، وذلك كما يلي:

نقطة المقارنة	الصورة الشعرية الدالة علي الماضي	الصورة الشعرية الدالة علي الحاضر
هيئة الصوت	فما حرا، حماما	مشحون من الصمت إلي الصمت إلي بر السكون
هيئة الرؤية	مفتوحا علي الرؤيا	مفتون بأحداث النكالي/ مبحر في الدمع
مستوى الحركة	حماما مسرجا (بالنور والنار علي شلال طين) وهيئة الخيول	السكون، الحركة السلبية في (الإبحار في الدمع، التورق في الصخر، القتل)

نقطة المقارنة	الصورة الشعرية الدالة على الماضي	الصورة الشعرية الدالة على الحاضر
الفاعلية	بالنور والنار، وشلال الطين (خسوبة وإنارة)	إشعال التاريخ حرائق ثم الترمد، والانبعاث من الرماد

أنت الذات الشاعر - في الهيئة النحوية - منصوبة بفعل كونها خبر
الناسخ، هكذا في "مفتوحا، خارجا، فما حرا، حماما مسرجا" وهذه الهيئة
توحي بالحرية والانطلاق في زمن الماضي.

ويعصور الشاعر مرحلة التحول والانتقال بمن هيئة في الماضي -
وهي بهجة - إلي هيئة في الحاضر، وهي هيئة تعاني الاحتراق. يصور
هذا بدء من قوله:

قرأوا وجهي وكفي

حتى قوله:

لما يعرفوني

في هذا الموضع من القصيدة نلاحظ سرعة إيقاع الأفعال، وسرعة
تواليها في كل جملة، وفي بدايات كل جملة أيضا، هكذا:

أوقفوني، قرأوا، نبشوا، كشفوا، حددوا، قلنوني، لما يعرفوني

وهي أفعال - كما هو واضح دقيقة في تواليها، ولارتباطها الدلالي عبر
هذا التوالي، بحيث يبدو كل فعل منها متولدا من الآخر.

وتكمن قيمة هذه المرحلة من التجربة أنها تربط أجزاء التجربة
ومراحلها بعضها ببعض، حيث أشار الشاعر - من خلال تصوير (حملة

التفتيش) التي تعرض إليها- إلى ذات أطراف الصورة الشعرية التي تضمنتها أبياته السابقة، هذه الأطراف التي تعرضت لحملة التفتيش، وهي:

كفه، وجهه، عيونه، أبيات شعره

وعند استرجاع مطلع القصيدة نجده يصور الشاعر مرتجلا مغادرا،
ومعه الأطراف الآتية:

كفه، وجهه، يقينه، حروفه

وعند تأمل أطراف كل موضع نجدهما علي النحو التالي من العلاقة
الدلالية:

أ- الأطراف المتعرضة للتفتيش من كيان الشاعر هي:

وجهه، كفه، شعره، عيونه

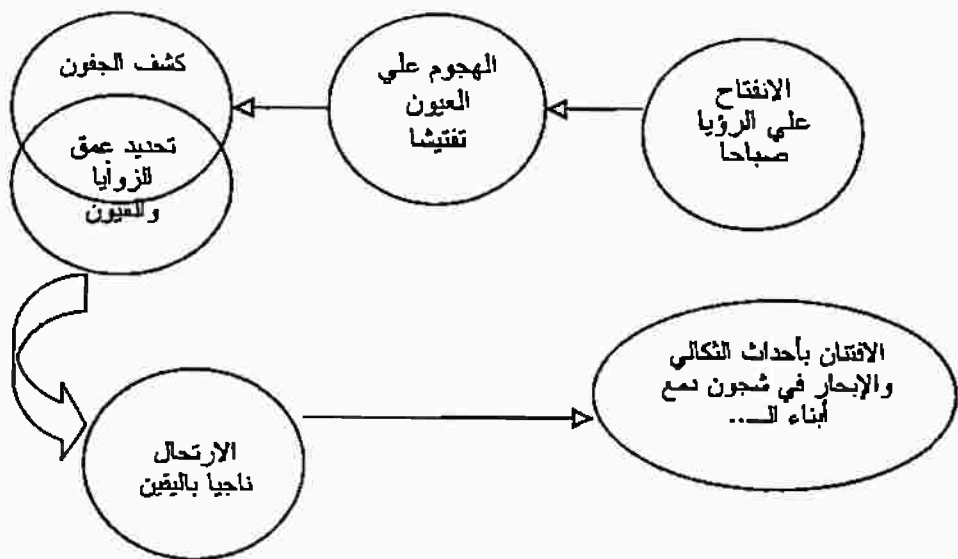
ب- الأطراف التي اصطحبها الشاعر زادا عند ارتحاله هي:

وجهه، كفه، حروفه، يقينه

نستنتج من هذا دلالات هامة علي مستوى موضع القصيدة، حيث ينتج
من تردد الوجه، والكف في كل مجموعة مما سبق دلالة محتملة- وهي
منطقية في سياق شعره وهي التماهي الدلالي بين اليقين والعيون، بما
يشير إلي بقاء الرؤيا التي كان الشاعر مفتوحا عليها- صباحا- في حال
نشاط فاعله في مسار التجربة، حتى تحولت هذه الرؤيا إلي افتتان بالحقيقة
الموجعة، المائلة في:

"أحداث النكالي، دمع أبناء الشجون"

وهكذا تبدو رحلة الرؤيا، ومسارها في التجربة علي النحو الآتي:



تمخض عن هذه الصور المشتبكة بدلالاتها، دلالة أخرى هامة هي
 نجاة الشاعر بكيانه من محاولات الاستلاب، هذا الكيان هو: وجهه، كفه،
 حروفه، يقينه (المائل في عيونه) ورؤاه.
 هذه النجاة يؤكدما قوله:

مع دقة هذا الفحص لما يعرفوني

صارت نجاة الشاعر بكيانه دالا علي عجز مستتبية، ومن ثم دفعهم
 هذا العجز - منطقيا - إلي تصنيفه بوصفه لغة خارج الأبجدية، بما يعني
 انزياحه، واغترابه وإيقافه خارج السرب. يعبر الشاعر عن هذه الدلالات
 في قوله:

صنفوني

ضمن مجهولي الهويات، وأرباب الجنون
 واستوي الذبح علي الأعناق فاستخرجهم

حتى رأوني

فدعوني

قلت: غيظ الوقت

لا تنفعلوا.. هاكم سكوني!!!

منذ فتحت، وصوتي، شاحب اللحن

كعصفور سجين

فافهموني

حاولوا لو مرة واحدة

أن تفهموني" (١٠٩)

لقد نتج التصنيف المجحف من جهل قوى الاستلاب بالشاعر.

وهنا تأتي جملته "غيظ الوقت" بتناصها مع الآية القرآنية- "وغيظ الماء.. الآية"- كما سبقت الإشارة- ملأني بدلالات ثرية، حيث يشير الوقت إلي دلالة الماء، ويبدو متماهيا معاً. ونلاحظ أن كلا من الوقت والماء في سياق القصيدة دالا علي قوى الاستلاب، ذلك أن الماء منعدم في صورته (الإيحائية للكيان)، لا يوجد إلا في صورة (دمع) بما يؤكد دقة التناص مع القرآن الكريم. والوقت كذلك يبدو مستلباً، من حيث صورته الشاعر وقد غاض بذاته- يقصد زمن الماضي- كما غاب الحاضر بالانتكاسات، والذبح وقتل ذات الشاعر بأحلامها.

كذلك يبدو الوقت معدوماً في قول الشاعر:

"مكتوب علي الماء بأقلام السنين"

وهكذا يبدو المحو في المحو، فالسنون مرتحلة، وكتبتّها علي الماء
زائلة.

يعبر قول الشاعر:

"لا تتفعلوا... هاكم سكوني"

يعبر عن الاتفاق الدلالي مع قوله في بدء القصيدة:

"مشحون من الصمت إلي الصمت إلي بر السكون"

الماء منعدم في صورته (الإيحائية للكيان)، لا يوجد إلا في صورة
(دمع)- بما يؤكد دقة التناص مع القرآن الكريم. والوقت كذلك يبدو
مستلباً، من حيث صورة الشاعر وقد غاض بذاته- يقصد زمن الماضي-
كما غاب الحاضر بالانكاسات، والذبح وقتل ذات الشاعر بأحلامها.

كذلك يبدو الوقت معدوماً في قول الشاعر:

"مكتوب علي الماء بأقلام السنين"

وهكذا يبدو المحو في المحو، فالسنون مرتحلة، وكتابتّها علي الماء
زائلة.

يعبر قول الشاعر:

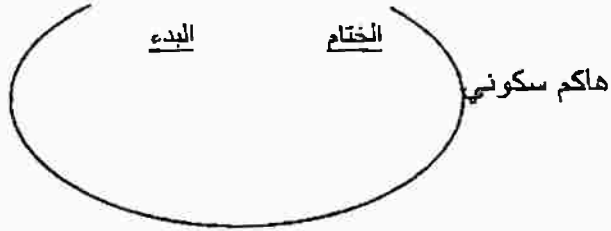
"لا تتفعلوا... هاكم سكوني"

يعبر عن الاتفاق الدلالي مع قوله في بدء القصيدة:

"مشحون من الصمت إلي الصمت إلي بر السكون"

وبذلك نستطيعه تصور دائرة الصوت (المعبرة عن الصمت والعدم)
في التجربة، كما يلي:

أنا مشحون من الصمت
إلي الصمت إلي بر
السكون



تتفق دلالة طبيعة الصوت في هذه القصيدة مع الدلالة التي تعبر عنها
صورة العين، وحركتها، في قوله.

منذ فتحت، وصوتي، شاحب اللحن

كعصفور سجين

ينتج عن رؤية العين صمت، يتسق مع دورة الصوت التي أشرنا إليها
فيما سبق، وذلك منذ كان الشاعر.

مفتوحا علي الرؤيا صباحا

حتى نبش كيانه، فأنتهي إلي القول بـ:

هاكم سكوني

يصور الشاعر العصفور - وهو رمزه في الأبيات، يصوره سجيناً،
بما يتفق مع السجون والحصارات التي صور الشاعر إحاطتها به منذ
مطلع القصيدة.

وتنتهي القصيدة بإثبات مجهولية الشاعر من جهتين:

مجهولية التي تضمنها اتهام أعدائه له

مجهوليته في رؤيته هو الخاصة لذاته

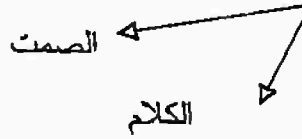
ويصبح الشاعر لغة خارج الأبجدية من ناحيتين دلالتين للأبجدية:

- أبجدية رؤاه للواقع

- أبجدية الشاعر

كذلك تبدو مفردة اللغة في عنوان القصيدة "لغة خارج الأبجدية" ذات

دالتين هما:



أما الصمت: فقد تمخض من تجربته المريرة مع قوى الاستلاب أما الكلام، فهو الرؤي الخاصة التي تميزه عن السائد.

وأما زمن الشاعر في التجربة فهو: ماض وحاضر

وصورته في القصيدة صورة في الماضي، وصورة آنية

فاعلة ومنهزمة

مجهولة، وواضحة

مدانة، رائية

من هذه الثنائيات الضدية انبثق اغتراب الأمة، وتراجعها أيضا.

الهوامش والإحالات

- ١- د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص ٤٠
- ٢- د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص ٤١٤.
- ٣- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٢٩
- ٤- الديوان السابق. ص ١٦.
- ٥- الديوان السابق. ص ٩٤.
- ٦- الديوان السابق. ص ١٦.
- ٧- الديوان السابق. ص ١٩.
- ٨- الديوان السابق. ص ٥٥.
- ٩- الديوان السابق. ص ٢٥.
- ١٠- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ١٧ - ١٩.
- ١١- الديوان السابق. ص ٥، ٦.
- ١٢- الديوان السابق. ص ٢١.
- ١٣- الديوان السابق. ص ٩٧.
- ١٤- الديوان السابق. ص ٩٣.
- ١٥- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٦٢.
- ١٦- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ١٩.
- ١٧- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا"
- ١٨- الديوان السابق.

الهوامش والإحالات

- ١٩- الديوان السابق.
- ٢٠- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٥٣.
- ٢١- الديوان السابق. ص ١٩.
- ٢٢- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٢٣- الديوان السابق.
- ٢٤- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٣٠.
- ٢٥- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٢٣.
- ٢٦- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٥٤.
- ٢٧- الديوان السابق. ص ٨١.
- ٢٨- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٣٧.
- ٢٩- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٣٠- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٢٣.
- ٣١- الديوان السابق. ص ٢٥.
- ٣٢- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٩١.
- ٣٣- الديوان السابق. ص ٢٤.
- ٣٤- الديوان السابق. ص ٩٨.
- ٣٥- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٣٦- ديوان "تراثيل حارس الكلا" ص ٩٩.
- ٣٧- الديوان السابق. ص ٨٠.

الهوامش والإحالات

- ٣٨- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٥٧.
- ٣٩- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ١٠٤.
- ٤٠- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٣١.
- ٤١- الديوان السابق. ص ٤١.
- ٤٢- الديوان السابق. ص ٥٤.
- ٤٣- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٩٨.
- ٤٤- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٣٣.
- ٤٥- الديوان السابق. ص ٦٢.
- ٤٦- قصيدة "طواف". ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٥٢.
- ٤٧- ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٥٩، ٦٠.
- ٤٨- الديوان السابق. ص ٣٧.
- ٤٩- ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٥٠- الديوان السابق.
- ٥١- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٢٩.
- ٥٢- ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٣٧.
- ٥٣- ديوان "تراثيل حارس الكلا المباح" ص ٢٣.
- ٥٤- قصيدة "تراثيل حارس الكلا المباح". ديوان "فصول من سيرة الرماد" ص ٣٢.
- ٥٥- ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٣٨.

المواضع والإحالات

- ٥٦ ديوان " ورقة من سطر الرؤيا".
- ٥٧ ديوان " ترائيل حارس الكلأ المباح". ص ٧٩
- ٥٨ الديوان السابق. ص ١٣
- ٥٩ الديوان السابق. ص ٨٧
- ٦٠ الديوان السابق. ص ١١
- ٦١ الديوان السابق. ص ٣٦
- ٦٢ ديوان " ورقة من سفر الرؤيا".
- ٦٣ ديوان " ورقة من سفر الرؤيا".
- ٦٤ القاموس المحيط للفيروز آبادي (باب الحاء فصل العناد)
ص ٢٩٤
- ٦٥ فقه اللغة. النعالي. ص ٢٣٩
- ٦٦ القاموس المحيط. باب الحاء " فصل العناد". ص ٢٩٤
- ٦٧ ديوان " مستذكرون ما أقول لكم". ص ٦٢
- ٦٨ ديوان " ترائيل فارس الكلأ". ص ٥٤
- ٦٩ الديوان السابق. ص ٦٣
- ٧٠ ديوان " ترائيل حارس الكلأ المباح". ص ٥٣
- ٧١ ديوان " ورقة من سفر الرؤيا".
- ٧٢ ديوان " مستذكرون ما أقول لكم". ص ١١
- ٧٣ ديوان " قصول من سيرة الرماد". ص ٢٥

المواشي والإحالات

- ٧٤ الديوان السابق. ص ٢١
- ٧٥ فقه اللغة للثعالبي. ص ٢٣٩
- ٧٦ ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٤٣
- ٧٧ ديوان "تراثيل حارس الكلا". ص ٨٦
- ٧٨ ديوان "فصول من سيرة الرماد". ص ٥٨
- ٧٩ ديوان "ستذكرون ما أقول لكم". ص ٤٧
- ٨٠ القصيدة العربية المعاصرة. ص ٥٣٩
- ٨١ د. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر ص ١٩٩، ٢٠٠
- ٨٢ ديوان "فصول من سيرة للرماد". ص ٢٩
- ٨٣ الفتوح الإسلامية . ص ١٠٨
- ٨٤ ديوان "فصول من سيرة للرماد". ص ٣٢
- ٨٥ د. عبد العزيز بن إبراهيم العمرى. الفتوح الإسلامية. ص ١٧٠
- ٨٦ الفتوح الإسلامية . ص ١٧٠
- ٨٧ ديوان فصول من سيرة للرماد. ص ٥٧
- ٨٨ للديوان السابق. ص ٥٩
- ٨٩ ديوان "ورقة من سفر الرؤيا".
- ٩٠ ديوان من ورقة سفر الرؤيا.
- ٩١ لنظر: الفتوح الإسلامية . ص ١٢٧
- ٩٢ لنظر: الفتوح الإسلامية. ص ١٢٨

الهوامش والإحالات

- ٩٣ ديون "ترتيل حارس الكلأ المباح". ص ٢٩، ٣٠
- ٩٤ ديون "ستنكرون ما أقول لكم". ص ٥١، ٥٢
- ٩٥ للديون السابق. ص ٥١، ٥٢
- ٩٦ ديون "ستنكرون ما أقول لكم". ص ٩، ١٠
- ٩٧ ديون "ترتيل حارس الكلأ". ص ٨٠، ٨١
- ٩٨ ديون "ستنكرون ما أقول لكم". ص ١٠٣٥
- ٩٩ ديون "ورقة من سفر الرؤيا".
- ١٠٠ الديون السابق. "ص ٢٢، ٢٣".
- ١٠١ ديون "ترتيل حارس الكلأ المباح" ص ٦٤
- ١٠٢ للسابق. ص ١١٦
- ١٠٣ السابق. ص ٤٥
- ١٠٤ ديون "ترتيل حارس الكلأ المباح". ص
- ١٠٥ للقاموس المحيط للفيروز آبادي. باب الفاء فصل الراء. ص
- ١٠٦- ١٠٥١، ١٠٥٢.
- ١٠٦ في عموم التجربة الشعرية تتسجم السورة الشعرية في قصائد د.
- صالح الزهراني مع دلالات هذه القصائد، وتتسجم مع عموم
- الديون.
- ١٠٧ ديون فصول من سيرة الرماد". ص ٣٨، ٣٩
- ١٠٨ ديون "ستنكرون ما أقول لكم". ص ٢٤
- ١٠٩ للديون السابق. ص ٣٦.