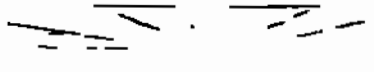
الباب الثالث

الطاقات الأسلوبيّة والفنيّة



obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

الأداء اللغوي والأسلوبي

الطاقات السحرية للغة:

- اعتبرت اللغة من الملامح الهامة المميزة للكيان الإنساني وبالغ بعض الفلاسفة في هذا الاعتقاد فاقترح تعريفاً للإنسان، قال فيه: (إن الإنسان كائن ناطق مائت) وبما أن الموت مصير مشترك بين جميع الكائنات، ظلت اللغة أو النطق العلامة الفارقة بين الإنسان وسائر الموجودات.

ولسنا هنا في معرض التخطئة أو القبول لهذا الرأي، ولسنا في مجال مناقشة حد الإنسان أو ماهيته في رأى الفلاسفة وعلماء الاجتماع وغيرهم، ولكنا نلتفت فقط إلى تميّز الإنسان في التعريف السابق بالقدرة على النطق، أي بامتلاك اللغة التي هي ليست حروفا وأصواتا فقط، بل هي زخمٌ معرفي وطاقات شعورية، وتجارب الإنسان المختزنة في تلك الحروف والأصوات.

الإنسان الكائن اللغوي، أي الكائن الممتلك للمعرفة والقادر على خوض التجارب النفسية والفكرية، ومن ثم هو الكائن الذي يملك براعة اختزال هذه التجارب الحادثة في الواقع إلى تجربة لغوية مؤثرة معبرة مختزنة للزمان والمكان من حيث اختزانها للحدث.

وفي العصور القديمة أدرك الإنسان طاقات الكلمة وقدرتها على التأثير في الآخرين، بما يتعدى حدود الوظيفة الإشارية للغة، فاستثمر من ثم إمكاناتها المؤثرة، وظن فيها القدرة على السحر، وتغيير الهيئة والأحوال فلجأ إليها في عمليات السحر، والكهانة، وتقديم القرابين، واستمطار الغضب على الأعداء، واستعطاف الأحبة، ...

اعتقد الإنسان في قدرة اللغة على مواجهة الوجود بطبيعته الغامضة، فكان يلجأ إلى اللغة يؤلف من حروفها وإيقاعها أصواتاً، وهمهمات غامضة لاستنزال المطر، وإينع الثمار، وإرجاع الغائب، ودرأ الخطر الغامض في الوجود.

وقد اعتمدت كثير من الممارسات الإنسانية الساذجة في العصور القديمة على إمكانات اللغة، مثل السحر وسجع الكهان، وطقوس العبادات الوثنية عند تقديم القرابين والابتهال، وكانت اللغة في كل ذلك هي القوة المؤثرة الموحية التي توسل بها أصحاب هذه الممارسات،

وأخفوا بها سذاجة ما يفعلون. فاستطاعوا من ثم إقناع العقل الإنساني في عهوده البدائية، أو لنقل استطاعوا التأثير فيه، وسلبه القدرة على الإدراك، من خلال الطاقات الموسيقية والإشارية للغة.

ومن هنا اهتمت كثير من المذاهب الفكرية باللغة، لا بوصفها وعاءً للفكر الإنساني، بل باعتبارها صورة صادقة له إلى حد أن اعتبرت الفلسفة الوجودية أن اللغة إحدى دعائم الماهية الإنسانية. «من حيث أن وظيفتها هي الخروج من الذات إلى الغير، وأن القول ليس إطاراً أو وعاءً للفكر، بل هو بمثابة ممثل أو حضور الفكر نفسه في العالم المحسوس»[1]

وفق هذا الطرح تكون اللغة في عالم الإبداع الشعري هي جسد القصيدة المعبر عن التجربة الفكرية والشعورية، بل تكون هي جسد التجربة الفكرية والشعورية، فالشاعر يتمكن عن طريق اللغة من خلق عالم موازٍ لعالم الواقع. يُجرب فيه قدرته على مقاومة المألوف والمبتذل والناقص، يجرب قدرته على خلق الحلم والغضب والتمرد، والبكاء، القدرة على الوعي بالوجود والإحساس بهذا الوجود. «إن الشاعر يحاول أن يخلق عالماً منافساً للتجارب المألوفة الحميمة بواسطة اللغة. وعالم اللغة في هذا الشعر مختلف عن لغة التجربة المعهودة والنظام العقلي المتعارف عليه هو عالم آخر، تكاد تخلق فيه اللغة من قبضة الإحالة على أشياء خارجية»[2]

وقد أدرك الشعراء المعاصرون أنهم يمتلكون - من خلال اللغة - كياناً متميزاً، كياناً لا يعبر عنهم فقط، بل هو صورة منهم أو صورة لهم، أدركوا أنهم يمتلكون من خلال اللغة معادلهم الفني الذي يترجم غامضهم، ويصور أسرارهم، ويضاد في ذات اللحظة - الوجود البشري الرتيب المكرور الخالي من الدهشة، من شهقة الإحساس، من نضارة الوعي.

ومن هنا نطالع في الطرح الشعري المعاصر قصائد، وأبياتاً يفردها الشعراء للتعبير عن إدراكهم للعالم السحري للغة الشعر، يقول أدونيس في ديوانه المسرح والمرايا:

«واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي»[3]

---

(١) د.محمد عزيز نظمي / الإبداع الفني ص١٠

(٢) د.مصطفى ناصف / اللغة بين البلاغة والأسلوبية / ص٣٢٩

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة / ج٢ / ص٣٩٢

فهو يمتلك إذن من خلال اللغة الأرض والسماء ـ الكينونة ـ والتخوم، ويقول في موضع آخر يوحي بإدراكه لقدرة اللغة على احتواء الوجود: «هل يمكن للعالم حقاً أن يدخل إلى بيت اللغة»[1]

ويضع أدونيس في طرحه الحداثي للغة / الكلمات في مقابل الحياة، أو يضع الحياة مختزلة في الكلمات، ويصور اللغة كياناً معبراً عن اغتراب الشاعر وتصادمه مع الوجود، وهي خزينة أسراره في ذات الوقت، يقول:

«هذي حياتك تجتاحها كلمات

لاتقر المعاجم أسرارها / كلمات

لا تجيب، ولكنها تتساءل تيه

والمجاز انتقال

بين نار ونار

بين موت وموت»[2]

ويطرح أحمد عبدالمعطي حجازي تصوره للغة باعتبارها مرادفاً للحكمة، أو وعاءً للحكمة، لذلك يظل الشاعر في رؤيته حكيماً بحفاظه على دالات اللغة، وهو يفقد الحكمة عند فقده القدرة على تمييز معاني الكلمات، يقول في قصيدة الكهف:

«وكنت شاعراً حكيماً ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظة معنى واحدا

فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بددا»[3]

o يجد الناقد في شعر حسن الزهراني وعياً حقيقياً بطبيعة اللغة الشاعرة وعياً يمتاز برهافة الحس اللغوي، والالتقاط المرهف الواعي لأصوات اللغة وقدرتها على الإيحاء. كما يجد الناقد أنه في تناوله لهذا الشعر أمام شخصية شعرية مميزة تجمع في تكوينها بين ملامح الشاعر العربي القديم ـ بل الإنسان القديم ـ المدرك للقدرة السحرية للغة وأصواتها، وطاقاتها الإيحائية، وبين ملامح الشاعر المعاصر المدرك لطاقتها الرمزية، وقدرتها على توليد أساليب تعبيرية دالة في حد ذاتها.

---

(١) أدونيس ديوان المسرح والمرايا / المجموعة الشعرية الكاملة / ج٢/ص ٤٠٣

(٢) أدونيس / ديوان المفرد بصيغة الجمع / المجموعة الكاملة / ج٢ / ص٤٥٧

(٣) أحمد عبدالمعطي حجازي / ديوان لم يبق إلا الاعتراف / ص٥٢

نحن في هذا الشعر أمام ذائقة لغوية حقيقية، وأمام شاعر يمتلك الوعي الثقافي المعاصر لطبيعة اللغة وطاقتها، ويمتلك في ذات الوقت إرث أجداده الأول على صعيد اللغة، أي يمتلك التذوق العربي القديم للكلمات ودلالاتها، والأصوات وإيحاءاتها، كما يمتلك خاصة هامة، هي الشعور بسحر اللغة أو فتنة اللغة على حد تعبير الناقد الكبير د. مصطفى ناصف.

وفي طرحنا النقدي لطبيعة الأداء اللغوي والأسلوبي في شعر حسن الزهراني نجتهد في أن نكون رؤية حول طبيعة هذا الأداء وموقفه من التراث والثقافة المعاصرة، ومدى قدرته على تصوير تجربة الشاعر.

○ المعجم الشعري:

نعتقد أن الجاحظ - على الصعيد النقدي أول ناقد عربي نبّه إلى ما نسميه اليوم بالمعجم الشعري للشعراء، أي بوجود دائرة من الكلمات والمفردات الخاصة بكل شاعر، والمميزة لشعره عن شعر الآخرين، وقد اعتبرت هذا اللفتة النقدية من قبل الجاحظ صيحة نقدية سابقة لعهدها في عصره، واعتبرت من أدلة امتلاك بيئة المتكلمين - والمتمثلة في رجال المعتزلة - لطرح نقدي ووعي نقدي متميز، ونحن هنا نشير بها، أو نستدل بها على سبق النقد العربي القديم لنظيره الغربي المعاصر في الانتباه إلى القيمة الدلالية للمعجم اللغوي للشاعر، حيث يكون ارتكاز الشاعر على مجموعة بعينها من المفردات في تجربته دالاً على قدرة هذه المفردات على التعبير عنه فكرياً وشعورياً، ومن ثم لا تكون تلك المفردات في حد ذاتها دلالة على التجربة فقط، بل تكون للمعجم الشعري بأسره دلالة على الدلالة.

فإذا كانت "كل كلمة مشحونة بالمعنى"[1] في الطرح النقدي المعاصر يكون لمجموع الكلمات المشحونة بالمعنى طاقة دلالية جديدة مستنتجة مولدة.

- وعلى صعيد المعجم الشعري، رفض الشعراء المعاصرون ما أطلق عليه الناقد ت.س.إليوت تعبير (اللغة المجنحة)، وفضلوا الاحتفاء بلغة جديدة رُوعي فيها مبدأ واحد هو الوصول إلى أقصى ما يمكن من أعماق التجربة الشعرية.

وفجّرت قضية المعجم الشعري قضية الحداثة والتقليد، وأصبح هم كثير من الشعراء القدرة على (النحت اللغوي)، أي الوصول إلى معجم جديد يضاد المعجم الشعري التقليدي ذلك أن "المعجم التقليدي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحديثة المعاصرة، ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغيرات الحادة"[2]

(١) الشعر والتجربة - أرشيبالد مكليش / ص٢١-٢٢

(٢) د. رجاء عيد / لغة الشعر / ص١٠

الجديد المميز على صعيد المعجم الشعري في شعر حسن الزهراني أننا لا نجد هذا الفصل الحاد بين المعجم القديم والمعجم الشعري الجديد، بمعنى أننا نرى في التجربة الشعرية للشاعر جرأة في مفردات المعجم، واهتماماً بقدرتها التعبيرية في المقام الأول، لا اهتماماً بتصنيفها إلى مفردات قديمة وأخرى حديثة.

ومن ثم نلمح في هذا الشعر معجماً مميزاً من حيث احتوائه على مفردات وكلمات اُعتبرت في وعينا النقدي موروثاً قديماً لكنا نجدها في هذا الشعر دالة على التجربة الإنسانية المميزة للشاعر.

يُطالع الناقد في شعر الزهراني مفردات عربية قديمة ارتبطت في وعينا بشعر المعلقات، وبالمرحلة القديمة في العصرين الجاهلي والإسلامي، مثل: الراحلة، السفر، الشيح، الرَّند، الريحان، الصحراء، الخيمة، العصا، الحصير، النخلة، البعير، القهوة، البخور، المطايا، البيد، المُزن.

ويعاين الناقد في ذات الوقت قدرة الشاعر على توظيف هذه المفردات للتعبير عن تجربته الشعرية الخاصة مستثمراً الدلالات التعبيرية المختزنة في وعي الناقد والمتلقي لهذه المفردات، مستثمراً ما حُمّلت به هذه الكلمات عبر العصور التي عاشتها وكأن الشاعر هنا يُقدّم لنا ذاته الشعرية باعتبارها ذاتاً منبثقة من التراث، ذاتاً امتدادية للقدامى، وذاتاً فردية في نفس الوقت لأنها تُعبّر من خلال المفردات التراثية عن تجربة الشاعر في اغترابه وسكينته ووحشته، وحزنه، فهو في كل هذه المشاعر والتجارب الشعورية حسن الزهراني الذات الشعرية التي تعيش الوعي المعاصر، والذات الشعرية الحاملة للذاكرة العربية القديمة.

من ناحية أخرى نلمح فلكاً آخر يدور فيه المعجم الشعري لحسن الزهراني، وهذا الفلك ذاته من أهم عناصر الصورة الشعرية عنده، نلمح في هذا الشعر اهتماماً بالمفردات الدالة على عالم السماء، مثل:

المجرات، النيازك، الكواكب، الشمس، القمر، النجوم، الضياء، السماء، الشهب، الدخان.

ويستطيع المتلقي والناقد أن يرى في هذه المفردات دلالة على اغتراب الشاعر، ورغبته في الانطلاق من عالم الأرض للاتصال بعالم آخر، للتعليق فيه، هذا العالم هو المثال المضاد للواقع من ناحية، وهو عالم العقيدة الذي رأيناه أحد عوالم الخلاص في شعره.

إن محاور المعجم الشعري لحسن الزهراني مُتّسقة مع قضايا تجربته الشعرية، لذلك نجد محوراً لأسماء المدن العربية والإسلامية يتسق مع همومه على هذا الصعيد، ونجد مجموعة كبيرة من المفردات التي تدور في عالم العزلة والاغتراب، وأخرى تدور في عالم الحب والعاطفة.

هكذا يكون المعجم الشعري دالاً على هموم الشعر / هموم الشاعر من الناحيتين الكمية والكيفية، دالاً في ذات الوقت على وعيه بقضية اللغة الشعرية، وأن التحديد ليس في مجرد النحت اللغوي، بل في النحت الدلالي، أي أن قمة التحدي هي في تحويل المفردات المألوفة إلى دلالات جديدة غير مألوفة حيث يُصبح الإدهاش في التعبير متولداً من جهد شعري وصدق شعوري حقيقي، وليس متولداً من مجرد الكلمات غير المجنحة.

التّناص:

التناص أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في الشعر المعاصر، وليس امتداداً لأسلوب التضمين في الشعر العربي القديم، فالتضمين أو الاقتباس الشعري لا يتعدى حدود الاستعانة بجزء من نص مغاير يستشعر فيه التشابه مع تجربة الشاعر، وهو استدعاء للنص المغاير وليس تفاعلاً معه، نعاين هذا الاستدعاء في كثير من مواضع الشعر العربي القديم في المشرق والمغرب على السّواء، كما في موشحة لسان الدين بن الخطيب التي ختمها بالتضمين من موشح ابن سهل الأندلسي حيث قال واصفاً موشحته:

هاكها يا سبط أنصار العلي ... والذي إن عثر الدهر أقال
غادة ألبسها الحسن مُلا ... تبهرُ العين جلاءً وصقال
عارضت لفظاً ومعنى وحلى ... قول من أنطقه الحب فقال
هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ... قلب صب حلّه عن مكنس
فهو في حر وخفق مثلما ... لعبت ريح الصّبا بالقبس

أما مصطلح التّناص فهو يمنحنا الإحساس بالتقاطع والتداخل والتفاعل بين النصين الأصلي والمستدعى[1]

وبينما يتطلب التضمين أن يكون الشاعر ممتلكاً لحافظة واعية للتراث ولغيره من مصادر المعرفة ليتم استدعاء ما يريد من النصوص المشابهة لنصه، يتطلب التّناص من الشاعر "الاستناد إلى ثقافة حقيقية وامتلاك رؤية شعرية ناضجة واضحة، ويتطلب القدرة على استغلال سياقات النص المستدعى وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي، بما يمكن الشاعر من إقامة علاقة جدلية تفاعلية مع النص الآخر تجعله يبدو نصاً حقيقياً أصيلاً، وامتداداً لتجربة الشاعر، لا إقحاماً عليها"[2].

---

(١) ناقشتُ هذه القضية فيما يتصل بالقصيدة العربية المعاصرة في طرحها الواقعي والثنائي في كتاب: القصيدة العربية المعاصرة، تحليل نقدي للبنية الفنية والفكرية، المؤلفة.

(٢) انظر / القصيدة العربية المعاصرة / ص ٣٣٩

وللتّناص فلسفة ومبرر فني هو رغبة الشاعر في إضفاء بعد إنساني عام على التجربة، وشحن قصيدته بأصوات مُغايرة تمنحه عمق الضمير الإنساني، وتجعل للتجربة تأثيراً يشبه تأثير الجوقة أو الكورس في الإنشاد، حيث توحي لنا بالأصوات الإنسانية لا بالصوت الفرد، كذلك فإن «النصوص المغايرة التي يستدعيها الشاعر والتي تنتمي إلى أزمنة مختلفة وبيئات مختلفة تضفي على تجربة الشاعر عمقاً زمنياً وإنسانياً، وتضفي على النص نكهة التفاعل بين الحضارات المختلفة، بها يجعل التناص ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية»[1]

إن التناص لا يدلنا فقط على ثقافة الشاعر، أو على مهارته في (تضفير) النصوص المغايرة مع نصه، بل إن له قيمة أكبر «تك من في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، ومدى تكثيفه للفكرة المتلبسة بالأداء وسياقاته اللغوية، ويكون - في الوقت نفسه - عالقاً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي حيث يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة، واصلاً بين الصوتين، ومدركاً أزمة الشاعرين، وهما في ذات التجربة التي يتناسخ حجمها ولا يتوقف دورانها»[2]

التناص يتطلب كأسلوب لغوي في الشعر المعاصر وعي الشاعر بطبيعة النص المستدعى، ووعياً - من ثم - بطبيعة تجربته، وبكيفية التفاعل الفني بين السياقين بما ينتج دلالة أعمق من دلالة نصه مفرداً.

ويستطيع الناقد من خلال أسلوب التناص لا أن يحدد ويمحور ثقافة الشاعر فقط، بل وأن يعين عوالمه المثالية، وعوالم خلاصه، ومحاور تجربته، ومنطلقات ارتكازه المعرفي.

- ومن هنا نسجل في بدء طرحنا لطبيعة أسلوب التناص في شعر الشاعر حسن الزهراني أن التناص مع القرآن الكريم يقع في المقدمة في هذا الشعر، يليه - من الناحية الكمية التناص مع الشعر العربي، القديم، وهذه الملاحظة التي لن يخطئها قارئ هذا الشعر تدلنا على انسجام التجربة في هذا الشعر، حيث تنسجم أنواع النصوص المستدعاة مع عوالم الخلاص عند الزهراني، بمعنى أن كثرة مواضع تناصّه شعريا مع نصوص القرآن الكريم تؤكد ما يلمحه النقد من اتخاذه الدين الإسلامي خلاصا، بل منهجا في الحياة.

كذلك تدل كثرة المواضع التي يتناص فيها مع الشعر العربي القديم، على ما سبق أن ألمحنا إليه في عرض قضاياه الموضوعية من حمله للوعي العربي القديم لرسالة الشاعر ودوره، وما رأيناه أيضا في معجمه الشعري من ارتكازه على مفردات تراثيه.

(١) انظر / القصيدة العربية المعاصرة / ص ٢٣٩

(٢) د. رجاء عيد / لغة الشعر / ص ٢٦

٥ التناص مع الآيات القرآنية:

من أبرز مواضع التناص الدالة على هذه الرؤى النقدية في شعر حسن الزهراني قوله في رثاء أمه في قصيدة «من أين لي من بعدها قلب»:

ضاقت بي الدنيا، وأودعني سَمّ الخياط فضاؤها الرحب[1]

وهو تناص مع قوله تعالى في سورة الأعراف الآية رقم أربعين (وَلا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ).

وهو تناص بمخالفة الدلالة والمغايرة، فالآية القرآنية تصور ولوج الجمل أو الحبل الغليظ من سم الخياط حدثاً محالاً يغاير طبيعة الأشياء في الواقع، أما الشاعر، فقد جعل المحال واقعاً، وصور ذاته الإنسانية وكيانه والجاً من الفضاء الرحب إلى سمّ الخياط إمعاناً في تصوير عذاب فقده للأم التي غيّرت بفقدها منطق الأشياء.

ويقول الشاعر في قصيده السامريّ:

وسُمّرت أقدامهم
في وحل رغبتهم
وماتوا راكعين على السراط
وهم على ما يفعلون
بنا شهود،[2]

وهو تناص مع قوله تعالى في سوره البروج: (وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ) (الآية ٧).

وهو تناص متماثل الدلالة، فالقصيدة تتفق مع النص القرآني المستدعى في وصف عذاب اليهود الكفار بالمؤمنين، وبينما يصفهم النص القرآني في زمن ماض بعينه، يصفهم الشاعر في فعلهم المعاصر ويصبح تفاعله مع هذا الموضع من القرآن دالاً على رؤيته لهذه القضية باعتبارها قضية ممتدة زمنياً، بل ورؤيته لهذه الفئة المعذبة للمؤمنين باعتبارها في واقعنا المعاصر نسخة مكرورة من يهود الأمس، ومن ثم يصبح قول الشاعر في القصيدة «وهم على ما يفعلون بنا» وصفاً للمؤمنين في عذابهم الراهن ومكابدتهم الآنية:

ويطرح من خلال موضع آخر للتناص رؤيته لذات القضية، كما في قصيدته «سبت الحضيض» حيث يقول:

---

(١) ديوان ريشه من جناح الذل / ص ٣٣

(٢) ديوان تماثل / ص ١٤٥

«الزاحفون إليك

من (سبت) الحضيض

تساقطوا

وزعانف (الحيتان)

أشواك الطريق

المظلم انساقوا

له ليلا»[1]

وهو يتناص مع الآيات القرآنية التي تقصّ علينا مخالفة اليهود لتكاليف الله وأوامره حيث أمرهم بالامتناع عن الصيد يوم السبت ابتلاء ومعاينة لطاعتهم له، فخالفوه وعصوه، واحتالوا لهذا كما في قوله تعالى في سورة البقرة الآية ٦٥، ٦٦ (وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ × فَجَعَلْنَاهَا نَكَالاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهَا وَمَا خَلْفَهَا وَمَوْعِظَةً لِّلْمُتَّقِينَ).

والنص الشعري يتناص مع الآية القرآنية تناصّاً بالموافقة وتعيين ذات الدلالة حيث يصف الشاعر هذا السبت بصفة الحضيض ويجعل من زعانف الحيتان أشواكاً للطريق باعتبارها دليل الذنب والمخالفة لأوامر الله. وتبقى دلالة التناص هي تصوير الشاعر لهذه الفئة لاستمرار صفاتها في واقعنا المعاصر، واستمرار ذات المخالفة في صور جديدة، فالسبت في رؤيته مازال قائما، وكذالك (الحيتان) التي تبدو في هيئة مغايرة معاصرة.

وفي قصيدة «من معي» يتفاعل الشاعر مع النص القرآني في أكثر من موضع، منها قوله:

«أن (ليلى) (بأرض العراق)

التي باعها الخائنون

(وسمسارُها)

ما درى أن (خبزا على رأسه تأكل الطير منه)»[2]

يتفاعل الشاعر مع النص القرآني في سورة يوسف، حيث يقول تعالى: (وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ) (الآية ٣٦).

(١) ديوان تماثل / ١٢٥

(٢) ديوان تماثل / ص ٦٦

وقد استدعى الشاعر دلالة النص القرآني فقط، ولم يستدع الدلالة التاريخية للحدث، فهو هنا لا يضيف عمقاً زمنياً لبيع العراق، أو لتضية العراق، إنه يؤدي فقط دلالة الموت ويلحقها بمن باعها، ويصفه بذات المصير الذي لحق صاحب الرؤيا في قصة يوسف - عليه السلام.

ولكن الشاعر في ذات القصيد يتناص مع موضع آخر من القرآن الكريم في سورة «هود» حيث يصف سبحانه معجزة الطوفان التي ساقها لنبيه نوح - عليه السلام - وما تبعه من ارتحاله لسفينته ناجياً ومن معه من المؤمنين. يقول تعالى: (وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) سورة هود الآية(٤٤)

يتناص الشاعر مع هذا الموضع في قصيدته (من معي) فيقول:

«يا سماء اقلعي

يا سماء اقلعي

غرقت أرضنا بالقنابل»[1]

الشاعر يستدعي من خلال هذا التناص المناخ النفسي والكوني الذي هيأه الله لمعجزة الطوفان ونجاة السفينة، يستدعي الشاعر حالة الاغتراب التي تلبست المؤمنين آنئذ والجأتهم إلى طلب النجاة من الله، وطلب المعجزة، فكان أمر الله للسماء بالإقلاع عن الإمطار، وأمره من ثم إلى الأرض بأن تكف عن دفق الماء إيذاناً بانقضاء الأمر، وبتحقق الإرادة الإلهية لتستوي السفينة على الجودي، وينجو المؤمنون، وكان قوله تعالى (وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي) ابتداء نجاة المؤمنين، وابتداء الرحلة إلى عالم جديد بعيداً عن العذاب والاضطهاد والشرك والاغتراب. هكذا يستدعي شاعرنا هذي الدلالات وهذه المناخات حين يتخير التناص مع قوله تعالى (يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي) ثم يعلل هذا بقوله: غرقت أرضنا بالقنابل، بما يعني أنه يأمر السماء لا بالإقلاع عن المطر، بل بالإقلاع والكف عن قذف أدوات الهلاك: القنابل والرصاص، وبما يعني ابتهاله إلى السماء لتبدأ رحلة النجاة هرباً من مناخات نفسية ومعنوية تشابه نظيرتها في قصة نوح - عليه السلام -. التناص هنا إذن تناص تام الدلالة وتام التفاعل.

وهناك مواضع من النص القرآني في شعر شاعرنا لا تتعدى في وجودها دلالة التضمين، ولا نعاين فيها جدلية التشابك بين الدلالات والمناخات النفسية والإسقاط الزمني للإحداث، بل نشعر بوجودها السطحي في نصه الشعري، مثل قوله «الشجن الطائف على رياض الطائف»:

---

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص٦٧

(عكاظ) ما زال على رفرف خضر، ووشم المجد لا يجهل [1]

حيث لا تتعدى الدلالة تشبيه الطائف بمشاهد الجنة وصفاتها في قوله تعالى في سورة الرحمن (مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) الآية ٧٦

كذلك في قول الشاعر في وصف جازان:

إذا جئت جازان الحبيبة زائراً

فقل:رب زدني مثل أبنائها علماً [2]

أو قوله للحبيبة في قصيدة (شهد المنى):

قولي لنار الشوق في كبدي:

كوني على مضنى الهوى بردا[3]

فهو لم يزد في مثل هذه المواضع في شعره على أن استدعى الصفة: صفة العلم في وصف جازان، صفة الشوق في خطاب الحبيبة، صفة الجنة في وصف الطائف وهي إفادة سطحية من النص القرآني لا تثير جدل الدلالة ولا تعمقها، بل ولا تبرر التناص في هذه المواضع.

٥ التناص مع الشعر العربي القديم:

في هذه المواضع من الشعر تتضح الذائقة الشعرية للشاعر، ويبدو موقفه من التراث، وموقفه من الثقافات المعاصرة، ويبدو أسلوبه الشعري ونهجه الشعري، وطريقته في الطرح، وكذلك يعين لنا الشاعر من خلال التناص الأصوات الشعرية والتراثية التي تلبست شخصيته، والتي يشعر من خلال استدعائها باكتمال تجربته.

من هنا نلتفت إلى القيمة الدلالية لكثرة مواضع التناص مع شعر المتنبي وصوت المتنبي - بالقياس إلى غيره من الشعراء - في شعر حسن الزهراني حيث يتردد صوته في كثير من مواضع هذا الشعر، وفي تجارب شعرية مختلفة متعددة. من ذلك قول الشاعر:

فكم شاعر من هاهنا قام منشدا

بأعذب شعر فائق أسمعَ الصُّمْ [4]

---

(١) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٥٠

(٢) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص ١٣٢

(٣) ديوان تماثل / ص١٣٣.

(٤) ديوان القبلة في جبين القبلة / ص ١٣٣

وهو استدعاء لقول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صممُ

وهو من خلال استدعاء بيت المتنبي لا يستعير المعنى فقط، بل يؤدي إلينا رأيه في قيمة الشعر، وماهية الشاعر وتلك قضية هامة، فالشاعر هنا يتم تعريفه، ووضع شروطه وفق رأي المتنبي، إذ يجب لكي يكون الشاعر شاعراً أن يسمع الصم، وأن يبصر العمي، أي إن يستثير المتلقي وأن يستنفر طاقته الشعرية والفكرية.وأن التناص مع هذا الموضع من شعر المتنبي، لا يصف فقط مديح حسن الزهراني لشعراء جازان على سبيل المجاملة. أو الصدق. بل يعين لنا رؤيته الخاصة في ماهية الشاعر وتعريفه وفق ذوق تراثي،

وفي موضع دال من مواضع استدعائه لصوت المتنبي هو قصيدة «الموج والأحلام» يقول حسن الزهراني:

الليل والموج والأحلام والقمرْ

والشعر والطارُ والموالُ والوترْ

والغوص واللؤلؤ المكنون والخطر

والمجدُ والساحل الشرقي والعبرُ

والنخل والنبع والأحساءُ ناطقةٌ

بالخير والحسن والظهران والخبرْ

وسامقات الجبال السمر مشرقة

لها من العزم في تاريخنا خبرُ

والصمت والشاطئ المملوء رقرقة

والقاربُ الحرُّ والأحباب والسمرْ

والعلم والحاضرُ الزاهي وما صنعت

سواعد الصيد حتى أينعَ الثمرُ

ترعرعت في خيالي قبل رؤيتها

كأنها في جناحي لهفتي درُّ[1]

(١) ديوان قبلة في جبين قبلة / ص ١٢٣

الشاعر هنا لا يستدعي أبياتاً بعينها للمتنبي، بل يستدعي صوته الشعري، يستدعي إحساسه بالقوة، بالاقتدار على القصيدة، إحساسه بالمجد من خلال القصيدة، وسحر القصيدة، وخيلاء الشاعر، وهو في ذات الوقت يضع مقومات جديدة لهذا الفخر والخيلاء مقابل نظيرتها عند المتنبي في قوله:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني

والسيف والرمح والقرطاسُ والقلمُ

وذلك وفق الخطة الآتية:

مقومات فخر المتنبي	مجالها	مقومات فخر الزهراني	مجالها
الخيل الليل البيداء السيف الرمح	الفروسية	الليل، الموج، الأحلام، القمر، الشعر، الطار، الموال، الوتر، ...	الشاعرية
القرطاس القلم	الشعر	المجد، الساحل الشرقي، النخل، الأحساء، النبع، الظهران، الخبر، سامقات الجبال، العلم الحاضر الزاهي...	الوطن

التناص هنا والتفاعل مع الحالة الشعرية وليس مع النص فقط، فالشاعر هنا يستدعي مناخ الفحولة الشعرية القديمة، اعتداد الشاعر بذاته الشعرية، شعوره وثقته باستطالته على الوجود البشري، وامتلاكه لأدوات كينونة جديدة تجعله مالكاً شعرياً للوجود - لا مالكاً فعلياً- فهو يعيش من خلال القصيدة حالة الامتلاك والمجد والزهو والعلو. خاض المتنبي هذه

التجربة فوصف اقتداره على القصيد، ومقومات الفروسية، وعاش نشوة التعاظم، أو الأنا الشعرية، أما شاعرنا فقد استدعى من المتنبي حالة النشوة والكينونة ذاتها، ولكنه وضع مقومات ومبررات ذاتية هي امتلاكه لشخصية شاعرية حالمة تهتاج بالليل والحلم والموج والسحر والإيقاع، وامتلاكه لوطن يمنحه الزهو ومقومات الفخر. التناص هنا مع الشعور بالقوة والمجد والفحولة والشعر.

في موضع آخر يستدعي شاعرنا صوت المتنبي في قوله في قصيدته (ظلم الأحبة):

فما ضرني من ذمني وهو جاهل

وما زادني فخراً ثناء الذي أثنى[1]

وهو يتناص مع البيت الرائع للمتنبي من قصيدته «لك يامنازل في القلوب منازل»:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

وهو تناص بالمخالفة، إذ بينما يؤكد المتنبي اكتماله في مذمة الناقص له، يؤكد حسن الزهراني تجاهله وعدم اعتداده بمذمة الجاهل، وثناء المثني، ولذلك نرى المخالفة بين السياقين النفسيين. فالمتنبي يؤدي إلينا شعوره بالكبرياء والاستعلاء والفخر والمكايدة للحاسد، بينما يؤدي إلينا شاعرنا شعوره بالاغتراب والوحشة والاستغناء والتوحد بالذات.

يقول شاعرنا في إحدى قصائده في قطاف الشغاف مخاطباً ابنته (سحر)

في ليلة العيد مات العيد يا سحرُ

اغتاله المرض المشئوم والكدر[2]

ويُعد استهلاله القصيدة بذكر العيد استدعاء لبيت المتنبي من ذاكرتنا:

عيدٌ بأية حالٍ عُدْتَ يا عيدُ بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ

التناص حادثٌ في فكرة الاستهلال بالعيد في حد ذاتها، وليس في الدلالة، فالمتنبي في بيته الشعري يسائل العيد متهيباً حذراً متشككاً، من عودة العيد بما مضى من حزن أو آلام أو أحوال مضنية، أما شاعرنا فهو يطرح قضيته في هيئة المسلم به، حيث يؤكد يقينه من موت العيد واغتيال العيد لمرض ابنته.

---

(١) ديوان صدى الأشجان / ص٦٤

(٢) قطاف الشغاف / ص٧٤.

وفي قصيدة متاطلع من ملحمة العشق يستدعي الشاعر صوتاً شعرياً قديماً آخر يحمل في ذاكرتنا ملامح الفروسية والفتوة والقوة الشعرية يحمل بعضاً من ملامح المتنبي، إنه أبو فراس الحمداني، يقول الشاعر:

قالت لنار تلهفي وهيامي أزري بحالك يا محب غرامي[1]

وهو تناص مع قول أبي فراس في قصيدته «أراك عصي الدمع»:

وقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا

فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر

ويتضح من خلال السياقين أن التناص تام الدلالة، فالحبيبة في النصين الأصلي والمستدعى هي شكاية الشاعر، وهي شقاؤه وتحول حاله.

ومن المواضع التي نعتبرها لوناً من ألوان التناص في شعر حسن الزهراني ديوانه الشعري «ريشة من جناح الذل» الذي صور فيه الشاعر تجربة فقده لأمه، منذ معاينته لمراحل مرضها، ثم احتضارها، فغيابها، وعكوفه على بكائها ونعي ذاته بدونها. أكثر لا نعيها بالمعنى التقليدي - إلى حد أنه أرخ بكائياته الشعرية فيها، فمنها ما كان بعد شهرين من وفاتها، ثم بعد شهور، ثم بعد سنة، وهكذا... وكأنه لا يبكيها فقط، بل يصف وجوده المتثاقل في غيابها، ويحاول تأكيد موتها لذاته، ولمس التجربة في جميع مراحلها.

في هذه البكائيات المميزة في موضوع فقد الأم نعاين في عموم التجربة تعلقاً خاصاً وشديد الخصوصية بالأم، الأم التي هي في ذاكرتنا، والأم القدوة، والأم الوجود، الاتكاء المصدر للحياة، المساندة، الصداقة، الحنان، الملجأ من الوحشة، الكيان الصادق الوحيد في الواقع البشري، لذلك يلمح الناقد مشابهة في الطرح الشعري بين حسن الزهراني وبين أبي العلاء المعري في وصف مذاق فقد الأم الذي هو في طرح الشاعرين فقد الحياة، والمدخل إلى الاغتراب والتشرنق بعيداً عن أعين الكون، ونستعين للاستدلال على ذلك بقصيدة الزهراني «من أين لي من بعدها قلب» إذ تتضح فيها هذه الملامح ونكتفي بها في هذا المجال، لأننا سنعود إلى معالجة دلالات رمز الأم في شعر شاعرنا في موضعه من التحليل الفني. إن شاء الله..

(١) ديوان صدى الاشجان / ص ٣٢

يقول الشاعر في القصيدة المذكورة:

زادي أنينٌ شبّ في رئتي ... نار النحيب.وأدمعي شُرب
ضاقت بي الدنيا وأودعني ... سم الخياط.فضاؤها الرحب
فأنخت قرب القبر فاجعتي ... وأدار وجه ضيائه القرب
علقت في وتر الأسى فرحي ... ففناؤه الأشباح والرعب
ودعوت أمي لم تجب وزقا ... بأنين قلبي بعدها الصلب
وصرخت،ياأماه، أين أنا ... بل أين أنت؟ وصرختي تخبو
من لي؟ وقد خلفتني كمدا؟ ... فكأنما قالت: لك الرب [1]

يذكرنا هذا الموضع وغيره من بكائيات الشاعر في أمه بذات مناخ الفقد واليتم والوحشة والخوف من الحياة الذي أودعه أبو العلاء المعري بيته المعروف في رثاء أمه:

مضت وقد اكتهلت فخلت أني ... رضيع ما بلغت مدى الفطام

هذه الدلالة المعرية هي التي تهيمن على معالجة موضوع موت الأم في شعر حسن الزهراني: اليتم بمعناه المميز، يتم المدرك الواعي الناضج، لا يتم الصغير، اليتم الذي ينبع من إدراك حاد للحياة، ولطبيعة البشر القاسية، فيقدر من ثم فجيعة فقد الأحبة الصادقين، فجيعة فقد الأمن.

وفي المجموعة الشعرية لشاعرنا مواضع كثيرة مختلفة للتناص، منها التناص مع أبيات ابن الرومي في التفسير الفلسفي لبكاء الوليد يوم مولده[2] والتناص مع الجاحظ في وصف الكتاب وإيثار صحبته على البشر[3].

نستطيع إذن من خلال استعراض مواضع التناص في شعر الزهراني أن نستدل على اعتداده بالعصور المميزة للأدب العربي واعتداده بأصوات شعرية لها شخصيتها القوية الواضحة على الصعيدين: الإنساني والشعري مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي تمام وابن الرومي.

ويلفتنا هنا في ختام تعليقنا النقدي على أسلوب التناص في هذا الشعر أن الزهراني يتفق مع الشعراء التقليديين ومع أصحاب المدرستين الواقعية والحداثية في اعتداده بالنماذج الشعرية المذكورة، لكنه يتميز في زاوية الطرح التي استدعاها وفي المعالجة الشعرية ذاتها.

---

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٣٤، ٣٣

(٢) ديوان تماثل / ص٦٨

(٣) ديوان قبلة في جبين القبلة / ص١١٥- ١١٦

إن هذه النماذج الشعرية نماذج مستدعاة لقوتها وتميزها حتى في الطرح الشعري الحداثي الذي يرتكز على مخالفة التراث أو التمرد على السائد، لكنها تستدعى في هذا الشعر بوصفها رموزاً للتمرد والحزن ومواجهة السائد الفكري والفني ورموزاً للاغتراب.

أما في شعر شاعرنا فهي تستدعى وفق منظومة اعتداده بصوته الشعري المميز، واعتداده بالتراث، واتساقه مع نماذج موروثه الشعري العربي القديم. فضلاً عن إفادته من دلالات هذه النماذج.

obeikandl.com

٥ أسلوب المفارقة:

نقول: أسلوب المفارقة مجازاً. فالمفارقة ليست أسلوباً أو أداءً لغوياً في الشعر يتشابه مع أساليب الأداء اللغوي الأخرى في إمكانية وجوده في هذا الشعر، أو عدم وجوده، إن المفارقة أساس الشعر. وأساس الإبداع عامة. المفارقة تعبر عن طبيعة لغة الشعر التي هي بالأساس تصوير لتصادم المثال بالواقع: التصادم المستمر والحاد الذي ينتج من اشتمال الواقع على أحداث غير شعرية. ووقائع غير مثالية. وهو من جوهر لغة الشعر، لأنه يدل على طاقات الشعر الأساسية: الحدس والوعي والقدرة على رصد وتسجيل مكامن الخلل في الحياة الإنسانية.[1]

المفارقة أسلوب يعبر عن إدراك الشاعر للهوة بين الواقع والمأمول بين المبتغى المرجو وبين الممكن المتاح. لذلك فإن كثرة مواضع هذا الأسلوب في الطرح الشعري لهذه المجموعة الشعرية يدل على انشغال الشاعر بالمفارقة الواقعة في الوجود الإنساني. والطبيعة الإنسانية ذاتها، وانشغال في ذات الوقت بتجسيد هذه المفارقة فنياً.

وتبدو المفارقة همّ الشاعر وقضيته الأساس في معاينته للوجود بدءاً من عناوين قصائده. أو الكثير من قصائده خاصة في تجاربه ودواوينه الشعرية الأخيرة: تماثل، قطاف الشغاف، أوصاب السحاب على التوالي.

ففي قطاف الشغاف تتسيد المفارقة كثيراً من عناوين القصائد مثل:«سم...و...بلسم»، «أطلال...الآمال»، «دمعة العيد» و«أشلاء...الضياء»

كذلك تكون المفارقة أسلوب كثير من القصائد في ديوانه أوصاب السحاب من مثل:«شروق الغروب»، «سبات الضغينة»، «مرثية الصباح»...الخ وأسلوب بعض قصائده في ديوان (تماثل) مثل قصيدة «رهبة البعد في برهة القرب».

ويصور الشاعر من خلال هذا الأسلوب المجتمع العربي الإسلامي والمجتمع الإنساني، كما يصور ذاته التي يتصارع فيها الأضداد ويتنازعها هذا الصراع.

من مواضع المفارقة قصيدته «ستائر الضمائر»، حيث تطرح المفارقة في ذات العنوان مابين الستائر/الحجب، وبين إسناد هذه الستائر للضمائر المفترض فيها الشفافية والنزاهة والوضوح، ويعرض الشاعر في هذه القصيدة الصراع والتباين ما بين مجتمع تقليدي تسوده الضغينة والحقد والحسد والأسوداد، وبين رمز منير لعله الشاعر ذاته، أو الشاعر على الإطلاق، أو الإنسان في صورته المثالية الأولى.

(١) انظر كتاب:القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٨٥

ويستتبع هذا الصراع وجود أسلوب المفارقة من باب الانسجام الفني يقول الشاعر في هذه القصيدة:

سيف القطيعة للأحبة مُصلتٌ

سهم الضغينة للصفاء مسدد

الظلم في بحر التناحر قائد

والغدر في حلك التباغض مرشد

المفارقة واقعة هنا في توجيه سيف القطيعة للأحبة، وسهم الكراهية للصفاء، وتسيّد الظلم للواقع، والغدر للحياة الإنسانية. حيث إن المأمول غير ذلك. والمثال بعيد عن الواقع.

ويقول في «سبت الحضيض»:

«وهم لم يعلموا

أن الذي

حسبود تبراً

لم يكن إلا تراباً

كان في كعب الشفق»[1]

وهكذا تقع المفارقة بين التبر (المتوقع) و(التراب) المتجسد في الواقع العربي والإسلامي في رؤية الشاعر.

المفارقة تهيمن على أجواء التجربة الشعرية في ديوانه «ريشة من جناح الذل» وتحتل عناوين الكثير من القصائد مثل:

«لا أنت مت ولا أنا حي» و«من الثرى إلى الثريا» و«النار والبرد» و«قبر بين الجوانح».

وتبدو سيطرة المفارقة على الطرح الشعري في هذا الديوان مبررة بوقوع الشاعر في الاضطراب بين عالمي الموت والحياة، حيث انتبه وعيه الحاد إلى تجربة الموت ومذاقها بموت والدته، وانشغل بدلالة الموت، ودلالة الحياة، تحديد معنى المائت ومعنى الحي، كما أداه إلى الشعور الشديد بالمفارقة طبيعة وجوده النفسيّ الممزق بعد مفارقته والدته، فعاين نفسه وهو يمارس الحياة بقلب مائت، وعاين وجودها الحسي في حياته وقلبه وهي المائته جسداً، فتفجرت في رؤاه الشعرية الملاحظة الدقيقة لكل المفارقات في الوجود الإنساني.

(١) ديوان تماثل / ص٤٩.

○ الترميز اللغوي:

هو وجه من وجوه تجدد اللغة، وتحدي الشاعر للغة، وتحدي اللغة لطبيعتها المهددة بالمواضعة والقياس والاستدلال والثبات.

إن "الإبداع الأدبي - وخاصة الشعري - يبدو في حالة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقات إشارية، يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف، وكنزاً دلالياً قيماً" (١)

والرمز اللغوي يعني استعداد اللغة بطبيعتها لعدة مستويات دلالية الأول: هو المتعارف عليه في الاستخدام العام والذي وُضعت له اللغة، والثاني: ناتج من الخيال الثانوي الناشط في عملية الإبداع حيث يحول الخيال الثانوي دلالة الكلمة من موقعها المعتاد إلى موقع آخر تتخذ فيه عمقاً آخر يتسق مع التجربة الشعرية، اللغة إذن «تحمل بطبيعتها جرثومة الرمز والطبيعة الإشارية فاللغة تشير إلى الأشياء ولا تكونها» (٢)

والرمز اللغوي لصيق بالشعر لأنه يولد الإيحاء، ويغلف التجربة بغلالة من الغموض المستنفر الداعي إلى الكشف، بما يتسق مع عالم الشعر الموحي الساحر في حد ذاته، فالرمز ينبه فينا غموض الحياة البدائية وسحرها، ويقاوم فينا، ومعنا آلية الحياة المعاصرة «عن طريق الرمز يزيح الشاعر من طريق الحياة الإنسانية ما ران عليها من صلف التحديث الصناعي وجمود الآلية التي كونت طبقات متراكمة حالت دون القدرة على الاستبطان والتخيل والفوضوية الساحرة الطفولية» (٣)

وقد استطاع الشعراء المعاصرون أن ينحتوا من الكلمات المألوفة ذات الدلالة الثابتة دلالة غير مباشرة ارتبطت بتجاربهم الشعرية عامة، وارتبطت بتجارب كل شاعر على حدة.

وتتخذ الأم في شعر حسن الزهراني وضعية دلالية خاصة، وهي رمز خاص - أشرنا إلى قيمته سابقاً - اشتقه الشاعر من الدلالة الشائعة للأم في الضمير الإنساني وفي الفطرة، ثم أضفى عليه من تجربته الشخصية مما جعله يبدو نحتاً خاصاً مبتكراً.

وقد جاءت هذه التوسعة الدلالية لرمز الأم في شعر الزهراني من كثرة مواضع تردد هذا الرمز، ومن سياقات الرمز ذاته.

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠١.

(٢) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠٠

(٣) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٠٢

الأم في شعر الزهراني رمز لا للعطاء والحب والحنان والإيثار، بل هي رمز لهذه المعاني في درجتها المطلقة، هي رمز الحياة والوجود المطلق، إلى درجة أن فقدها هدد وجوده بالإعتام، بفقد المعنى والغاية، بالحرمان، بالوحشة، بالضياع الحقيقي بما يتعدى دلالة اليتم، ويتعدى المشاعر التي تتولد عند فقد الأم عادة.

والجديد في طرح الزهراني لهذه المشاعر الخاصة، وهذه التجربة الفريدة، ليس تخصيصه لديوان كامل في رثاء والدته هو ديوان «ريشة من جناح الذل» باعتباره الديوان الأول في رثاء الأم في الشعر العربي فقط، بل إن الجديد اللافت لعين النقد انعكاس فقد الأم على كافة التجارب الإنسانية للشاعر، وسيطرة مذاق اليتم على مذاقات النقد الأخرى للعلاقات الأخرى في حياته، بما يشبه الإسقاط النفسي.

ففي قصيدته «مروج الخيالات» يصف الشاعر فقد الصداقة فيشبهه باليتم، يقول مخاطباً صديقه الذي كان، والذي حالت بينهما الليالي:

«وقد صرنا كما قلتَ

غريبين

كئيبين

يتيمين

على (شرفة) هذا الكون

نمشي نحو مجهول..»[1]

وفي قصيدته لابنته المولودة (آمال) يبتهل الشاعر إلى ابنته ابتهال الابن إلى أمه، لا الأب إلى ابنته، ويرجوها رجاء مغترب مستوحش أن تضمه وتؤنسه وكأنها الأم. يقول:

آمال ضمي فؤادي واغسلي تعبي

وغردي.. إن طول الصمت قتال

وسافري بي إلى كون المنى سحباً

من طاهر الود والإلهام تكتال[2]

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص٢٤

(٢) ديوان أوصاب السحاب / ص٦٧

هكذا تتخذ الحبيبة صورة الأم وتتلبسها في شعره، حتى يصبح وصالها إشباعاً من معين كالأمومة، والحرمان منها ضياعاً كضياع الطفل فاقد أمه. وهكذا تتزيى الحبيبة بزي الأم في كثير من مواضع شعره، وتستقبل من الشاعر ابتهالات تتعدى حدود الحبيبة.

من هذه المواضع قوله في قصيدة «رحيق الشجن»:

«اعذريني
فإني أتيت إليك
هتافات صب
تبلور في عينه
العشق نوراً
فألفاه ناراً
فعاد يهرول
من خوفه مثل طفل
على الرمل
ألقته أمواج بحر مليم
بأحضان ليل بهيم
فمدت إليه الخيارات
في مهده ذات فجر
دروب الضياع...»[1]

يشبه الشاعر نفسه في خوفه من نار العشق وغموض تجربته بطفل وحيد ملقى على الرمل من أمواج بحر متلاطم بهيم، طفل لم يكن أمامه إلا خيارات الضياع التي قدمت له في مهده. هكذا يعاين شاعرنا حبيبته بعين الطفل اليتيم الذي تمكن اليتم منه وانغرس في وعيه وباطنه معه.

الشعور بفقد الأم مناخ نفسي يسيطر على أجواء القصيدة العاطفية. أو تحديداً قصيدة الحب. في شعر الزهراني. رغم قلة هذه القصائد بالقياس إلى القضايا الأخرى في شعره.

إذ يبدو الشاعر في كثير من مواضع خطاب الحبيبة ومناجاتها، ورجائها. يبدو وكأنه يقدم ابتهالية إلى المرأة / الأم لا المرأة الحبيبة.

---

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١٢٣

في قصيدة «نسرينة المستحيل» يصور الشاعر ذاته في «وضع جنيني» متقوقعاً طالباً العودة إلى ما يشبه الرحم من خلال الحب، أو هو يستدعي الحبيبة التي تبدو في قدراتها وتكوينها النفسي، أو ما يرجى منها صورة مستنسخة من الأم.

يقول الشاعر:

«وأنت على عرشي قلبي يقيناً
يطهر نبضي من الخوف والقلق المر
يا من تبلورت باقات أمن
وزخات عشق وواحات صدق
تواري سهول حياتي
عن الزفرات التي
تتربص بي في كل حين
على شرفة الدمع
هذا الذي عاهد الصبر
منذ انبلاج المعاناة
ألا يسيل...»[1]

وتبدو الحاجة إلى الاحتواء في مواضع شتى من هذه القصيدة حيث تتلبس المرأة الحبيبة صورة الأم، وتهيمن على الصورة الشعرية هيئة المستديرات في الأشكال التي توحي بالتكوين والرحم ووضعية الجنين والطفل، كما في مثل قوله:

«وأنت
كنسرينة الحب
في عنفوان الغرام
الذي شكلت كفه
لون شعري»

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ٩٢

obeikandl.com

وقوله:

«كأنك بل أنتِ

أبيات شعر عتيق

إضمامة من زهور المروج»

وقوله:

«يا من تبلورت باقات أمن

وواحات صدق»

الحبيبة هنا احتواء، وإضمامة، وتبلور (باقات)، وواحات، ينسب إليها الشاعر أفعالاً توحي بالتكوين والحنان الأمومي، بل إنه يجعلها هي إضمامة الزهور التي تفجر عالم الطفولة حيث يفوح الأريج الطفولي في ذاكرته، وتنتعش المشاعر البريئة، كما يقول:

«تأتين كنزاً من الفرح»

وقوله:

«ملأت تفاصيل عمري حبوراً».

كذلك يرسل إليها - إلى الحبيبة مشاعره في صورة عصفورة بريئة هي نسخة من الطفل القابع داخل الشاعر، الحزين لفقد أمه غير المصدق لحرمانه منها، يقول:

«تزف إليك الوفاء حياءً

وترسو على شط حسنك عصفورةٌ»

هكذا يتلبس رمز الأم دلالات يسقطها الشاعر على كافة علاقاته الإنسانية، فتصبح هي المرتكز، وهي بؤرة الإشعاع الدلالي في كثير من التجارب، من خلال الترميز.

«إن للكلمة عادةً معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التعبير عنها كليا، فهي ليست جاهزة بحد ذاتها.. وإنما هي صورة صوتية وحدسية»[1]

نتفهم من خلال دلالات رمز الأم تصوير فقدها باعتباره فقد الحياة في كثير من قصائد الزهراني، ومنها قصيدته «مساء الموت» التي يصور فيها مشاعر طفل يموت بعد تركه ثلاثة أيام بين الجبال، يقول على لسانه:

(١) أدونيس- مقدمة للشعر العربي / ص١٢٧

مساء الموت يا أمي،

أما تدرين

أن الموت مذ فارقت صدرك

كان يرصدني، [1]

كذلك قوله على لسان الطفلة (لجين) التي ماتت أمها وهي لم تبلغ بعد الشهرين من عمرها:

سيموت حزنك يا أبي أما أنا ... سيظل حزني دائم الثوران

وتقول:

فأنا بلا أم أعيش يتيمةً ... تجري سموم الحزن في وجداني

وتقول:

سيظل حزني يا أبي من بعدها ... متعدد الأشكال والألوان [2]

ويقول الشاعر في قصيدة «كف الخيانة» وهو يصور انتزاع الطفل من أمه باعتباره الجرم الذي يستعدى به على الفاعلين:

أي كف مُدت لتنهب طفلاً ... من حنان الأمومة المنساب

خطفته من أمه وهو يبكي ... وهي تبكي منهارة الأعصاب

فقدت طفلها فمدت يديها ... تطلب النصر من شديد العقاب [3]

ويحمل الشاعر رمز الأم ذات الدلالات المطلقة التي عيّناها في كثير من القصائد الأخرى بما يضيق المقام عن حصره، كما في قصيدته الشمعة [4] ودمعة أم وحيدة [5] وقصيدة «صهيل الآلام وخداع الأيام» [6] وغير ذلك من قصائد.

○ الطفل في كثير من قصائد حسن الزهراني رمز الغامض والمستقبل والغيب، رمز الآتي في واقعنا العربي والإسلامي، رمز القادم وعطاء الحياة.

---

(١) ديوان تماثل / ص٨٤

(٢) ديوان صدى الأشجان / ص٦٢، ٦٣

(٣) ديوان صدى الأشجان / ص٤٨

(٤) الديوان السابق / ص١١

(٥) الديوان السابق / ص٣٠

(٦) الديوان السابق / ص١٢٢

وقد أشرنا من قبل في طرح قضاياه إلى اتخاذه الطفل مادة لنقد الواقع، وتصوير الواقع وهمومه، واعتبار الطفل استشرافاً بائساً للمستقبل. ونشير هنا إتماماً لدلالة الطفل في شعره إلى اعتباره الطفل رمزاً للإنسان في جهله بالغيب، المستشرف لآت مجهول أيضاً، هكذا رمزية الطفل في قصيدته لابنته آمال التي يقول في يوم مولدها:

جاءت من القدر المجهول... بسمتها

نور... ودمعتها الخرساء زلزال

جاءت إلى القدر المجهول ما علمت

أن الحياة تباريح وأهوال[1]

والطفل رمز الهموم العربية والإسلامية، والمستقبل الآتي المخوف على هذا الصعيد، يقول في قصيدة (مساء الموت) على لسان الطفل المائت بين الجبال:

«مساء الموت يا قومي

مساء النخوة العربية الأولى

وقد شاهدتها تبكي

على أبنائها الجبناء كالثكلى

أأنتم يا بني قومي. بنو قومي؟

وقد نامت طوال الليل أعينكم

بلا حزن على ما حل بي

يا ويحكم خيبتم الأمل

لقد رسمت خطيئتكم

على وجه الشهامة

وصمة سوداء لا تبلى»[2]

فضلاً عن ذلك فإن فيما طرحناه من تصوير الشاعر لتجربته الشخصية في فقد الأم، يعتقد أن للطفل دلالات أخرى إسقاطية من ذات الشاعر، هي تصوير ذلك الجزء القابع في داخله، المدمي من فقد الأم، الطفل هو السر والألم الذي يحتويه الشاعر منذ فقد أمه، والذي

(١) قصيدة (رحيق دمي) / ديوان أوصاب السحاب / ص٦٦

(٢) ديوان تماثل / ص٨٩

لم يشبع من وجودها فظل يلح على باب التجربة الشعرية طرقاً وإلحاحاً ليظهر ملامحه في تجارب حبه، ووصف إبداعه. وبكاء صداقته المفقودة. واستشعاره مشاعر الأبوة. ونقده للواقع العربي والإنساني.

الطفل المسقط على هذا الشعر الذي بين أيدينا، هو ذات الشاعر وكيانه الداخلي المفجوع من فقد الأم، المستوحش من جفاء الواقع، وزيف العلاقات الإنسانية، المذعور من تزاحم البشر وصياحهم الهمجي، هو ذات الشاعر التي ترجو الدفء والحنان الأمومي من الحبيبة أكثر مما ترجو منها الأنوثة هذا الطفل هو ذات الشاعر في انطلاقها اليائس المغترب من عالم الواقع الأرضي، وطلبها للحرية في أرجاء السماء والإبداع.

obeikandl.com

٥ أسلوب التكرار:

عيب على الشاعر العربي القديم التكرار من قبل النقاد العرب القدامى خاصة علماء اللغة أمثال الأصمعي وأبي عبيدة والأخفش وغيرهم، واعتبر التكرار أحد عيوب الشعر، وأحد مبادئ النقد اللغوي في القرن الثاني الهجري على يد متقدمي اللغويين من العرب وبادر هؤلاء إلى وضع شروط تبيح التكرار للشاعر، منها أن يكون التكرار في معرض الرثاء، أو في معرض الغزل، وعلل اللغويون ذلك بأن الشاعر في حال الرثاء يدفعه إحساسه بالفجيعة والفقد إلى الندبة وتكرار اسم الماتت استحضاراً لروحه، واستبسالاً في تجسيده بما يشبه مقاومة الموت، وأن الشاعر أيضاً يكرر مناقب الماتت، ويكرر مقاومة وصف مشاعره في هذا الموقف بما يعد منطقياً، فالنفس في هذه الحال خارجة عن أطوارها المعهودة، ومن هنا استجادوا وقبلوا التكرار في قول مُتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:

قالوا أتبكي كل قبر رأيته

لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك

فقلت لهم: إن الأسى يبعث الأسى

دعوني فهذا كله قبر مالك

كذلك أباحوا للشاعر التكرار في معرض الغزل، لأنه يستعذب تكرار اسم الحبيبة ويمعن في طلب الطيف، ويقع تحت إلحاح الشوق بما يدفعه إلى إعادة ما يقول على سبيل اللوعة والحرقة، فاستجادوا مثل قول قيس بن ذريح:

ألا ليت ليلى لم تكن لي خلة ولم تلقني ليلى ولم تدر ما بيَ

نستخلص من هذا أن الوعي النقدي العربي القديم - خاصة قبل عبدالقاهر الجرجاني نظر إلى التكرار باعتباره فضولاً وزيادة كمية في التعبير بما ينقص من قدرة الشاعر على الاختزال والدقة في الوصف وهي أساس المهارة في الشعر العربي القديم.

وهذه النظرة السطحية لدلالة التكرار تخالف ما نجده في الوعي النقدي المعاصر الذي اعترف بأسلوب التكرار أسلوباً من أساليب الأداء اللغوي في القصيدة المعاصرة، له طبيعته ودوافعه النفسية والفكرية، وله دلالاته التي ميزت الشعر المعاصر عن نظيره القديم.

التكرار "يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو للجملة أو للحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك يتم تنبيه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر وارتأى تأديتها عبر أسلوب التكرار"[1]

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٠٤، ٣٠٥

وللتكرار ضوابط فنية وتقنية، وليس مجرد إعادة للكلمات أو الحروف والأصوات، إذ «لابد أن يكون له مبرره الفني، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعيّة للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة، وأن يكون امتداداً للرؤية الشعرية والخط الشعوري الممتد في القصيدة»[1]

ونلاحظ في شعر حسن الزهراني الاعتماد على ثيمة التكرار كأداء لغوي في طرحه لقضايا الواقع العربي وهمومه، وكذلك في قصائده الإسلامية التي يصور فيها القصيدة خلاصاً من الشقاء.

من أبرز المواضع الدالة على ذلك قوله في قصيدة "سجدة فوق رمال الحزن"

«وسجدت للرحمن
فوق رمال حزني
في هجير البؤس
تمتم في تخوم
اليأس صوتي
يا إلهي
يا إلهي
ياااإلهي...»[2]

ويؤدي تكرار ندائه «يا إلهي» دلالة لا تتولد من وجود النداء مرة واحدة، هذه الدلالة هي الرغبة الشديدة في الانعتاق، الإحساس الشديد بالشقاء واليأس، حتى أن التراكم الكمي للنداء أشبه الاستغاثة.

ويقول الشاعر في تهنئة ابنته بيومها الدراسي الأول:

غداً سيفتح باب الهم (يا سحر)
وتمتطي قلبك الأعباء والكدر
غداً تسيرين في درب العناء كما
سرنا ويشقي خطى أقلامك السفر
غداً حقيبتك السوداء تملؤني
خوفاً وتملؤها الأوراق والصور
غداً تجرعك الأيام علقمها
ويرتمي فوق نامي صبرك الضجر[3]

(١) د. عز الدين إسماعيل / الشعر العربي المعاصر / ص٢٥٦ بتصرف
(٢) ديوان تماثل / ص١٢١
(٣) ديوان تماثل / ص١٠٢

obeikandl.com

ويؤكد لنا تكرار كلمة (الغد) في القصيدة مدى انشغال الشاعر بالمستقبل ويأسه منه في ذات الوقت، ومدى انشغاله بدور الشاعر الرائي.

o أسلوب السخرية:

وإذا كان أسلوب المفارقة يعبر عن الهوة بين الواقع والمأمول فإن أسلوب السخرية يعبر عن "الشعور الواضح بأن الواقعي أقل من المثالي"[1]

السخرية إدانة للواقع واعتراف من الشاعر بوجوده في عالم ضد شعري، وهي وسيلة من وسائل النيل من الواقع وأطرافه المتهمة في عين الشاعر.

يقول شاعرنا في قصيدة «النداء الأخير» التي يدل عنوانها ذاته على يأسه من جدوى النداء للجسد العربي:

أعداؤنا شيدوا للأمن مجلسهم

كيما تحاك لنا في ظله الحيل

أعداؤنا شيدوا للعدل محكمة

لكنهم في قضايا العرب ما عدلوا[2]

يمزج الشاعر هنا بين أسلوبي التكرار والسخرية، تكرار كلمة «أعداؤنا» لإلقاء الضوء عليهم والتنبيه إليهم، وفي ذات الوقت السخرية من ممارستهم التي تبدو في ظاهرها قانونية عالمية رغم انبناتها على العنصرية المغرضة.

في مثل هذه القضايا يشيع أسلوب السخرية في شعر حسن الزهراني، فهو يقول في قصيدة السامري:

«ولاح النصر

من أغصان (غرقد)

في أعوان اليهود على اليهود»[3]

o وإن ارتكاز الشاعر على أسلوب السخرية في طرح قضايا الواقع العربي خاصة، وعدم ارتكازه على هذا الأسلوب في موضوعاته الأخرى إضاءة للنقد الذي يستنتج من هذه الملاحظة مدى انشغال الشاعر بقضايا الواقع أكثر من انشغاله بهمومه الذاتية، ومدى مسؤولية هذه القضايا عن إيلامه وجرحه مما دفعه إلى رد فعل أسلوبي فني هو السخرية التي تمثل الإدانة والنيل والتشهير بالمدان.

○ أسلوب التنقيط:

النقد ليس عملية تتبع إحصائية رقمية للظواهر الفنية في العمل الأدبي بل هو انتباه ورصد لأكثر الأساليب الفنية شيوعاً في هذا العمل وتحليل للدلالة التي تحملها هذه الأساليب، ومن ثم ومن منطلق هذا المبدأ الانتقائي المرتبط بالدلالة والرؤية النقدية، نتوقف عند أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في شعر حسن الزهراني هو أسلوب التنقيط الذي يعد واحداً من أساليب الأداء اللغوي المميزة للشعر العربي المعاصر عن نظيره القديم، وإذ "يعبر أسلوب التنقيط وما يماثله كالحذف واستخدام البياض في الصفحة المطبوعة . عن وعي الشاعر العربي المعاصر بمحدودية الحروف والكلمات في التعبير عن تجربته، ومن ثم فإن هذا الأسلوب وغيره يعد بمثابة لغة داخل اللغة، أو هو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته"(١)

ومثل هذه الأساليب اللغوية في الشعر أحد أسباب تميز الشعر العربي المعاصر، لأن الشاعر من خلالها أوجد له أكثر من لغة شعرية تنقذه من أسر التكرار والتشابه في المعجم الشعري، وفي الطرح الشعري أيضاً. وهذه الأساليب الجديدة وفي أداء التجربة الشعرية لم يندفع إليها الشعراء بحثا عن التجديد للتجديد ذاته، بل اندفعوا إليها لاتساع تجربتهم الحياتية وخبراتهم النفسية وتعقد رؤاهم الشعرية، بما يفوق مدركات الشاعر العربي القديم وإمكاناته اللغوية.

- ويلاحظ الناقد في الطرح الشعري لحسن الزهراني أنه لم يعتمد على هذا الأسلوب في دواوينه الأولى مثل (صدى الأشجان) (وريشة من جناح الذل) (وقبلة في جبين القبلة)، ولم يركز شاعرنا على هذا الأسلوب في أداء التجربة إلا في مجموعاته الشعرية المتأخرة مثل (تماثل) وديوان (قطاف الشغاف)، وديوان (أوصاب السحاب)، ويتسق منهجه هذا مع طبيعة صوته الشعري في المجموعات الأولى والمجموعات الشعرية الأخيرة، كما سنشير في مقام آخر، إذ يميل الشاعر في المجموعات الأولى إلى انتهاج طريقة الشعراء العرب القدامى في كثير من تفاصيل معالجته الشعرية: اللغة والإيقاع وبنية القصيدة بما يتناغم مع عدم إفادته من أساليب الأداء اللغوي المعاصر. على النقيض من هذا يتخذ الطرح الشعري لحسن الزهراني منحىً تجديدياً في مجموعات الثلاث الأخيرة التي أشرنا إليها سابقاً بما ينسجم أيضاً مع التحديث في أساليب الأداء الشعري، وهذه الملاحظة التي سقناها لا تؤكد لنا تطور التجربة الشعرية في شعر حسن الزهراني فقط، بل تؤكد للناقد مدى الانسجام بين الرؤية الفكرية والمناخ النفسي للشاعر من ناحية وبين عناصر تعبيره الفني، تؤكد مدى استجابة الشاعر لمناخ التجربة

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٣٩٢

وما تمليه عليه من هيئة فنية أسلوبية بعيداً عن الانشغال بحسابات أخرى مثل التقليد والمعاصرة.

- وفيما يتعلق بأسلوب التنقيط في هذا الشعر في مجموعاته الأخيرة نسجل ملاحظة نعتقد أنها هامة في إضاءة ملامح تجربة الشاعر، وهي أن شاعرنا يعتمد على طريقة بعينها في استخدام أسلوب التنقيط في كثير من قصائده المتأخرة، إن لم نقل في جميعها. وهي إنهاء كل فقرة أو مقطع من مقاطع القصيدة بثلاث نقاط، هكذا (...)، بما يقرب أن يكون لازمة أسلوبية في شعره، خاصة في قصائده التفعيلية التي تنتهج منهج الشعر الحر (التفعيلي).

يعتمد الشاعر على هذا الأسلوب في ديوانه "تماثل" في قصائده: "تماثل"، "صمت الصور"، "غابة الأربعة"، "واو الجماعة"، "تعهد"، "مساء الموت"، "رهبة البعد في برهة القرب"، "سجدة فوق رمال الحزن"، "سبت الحضيض"، "تراتيل المسيرة من البحر الميت إلى شيكاغو"، "السامري"، بما يعادل نصف قصائد هذا الديوان التي تبلغ ثلاثاً وعشرين قصيدة.

كذلك يرتكز في ديوانية قطاف الشغاف وأوصاب السحاب، على هذا الأسلوب، كما في قصيدته "أشلاء الضياء"، إذ يقول فيها:

«قف بنا..قف بنا
حول أطلال هذا الضياء
الذي كان صرحاً
تسامق فوق النجوم...
وأوغل في كادات التخوم..
بإصرار (آبائنا)
قبل أن يلج (الجبن)
في عمق أصلابهم...»[1]

التنقيط في هذا الموضع من القصيدة له دلالته التعبيرية الهامة، ففي مطلع القصيدة «قف بنا..قف بنا» يتوسط التنقيط الجملتين الطلبيتين قف بنا. قف بنا. هذا التوسط يطرح أكثر من معنى محتمل للتنقيط:

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١١٠

الأول: أن النقاط هنا معادلة لفعل الوقوف، فهي معادلة للحركة. الثاني: أن هذه النقاط معادلة للمخاطب المجهول الذي يرجوه الشاعر ويستوقفه على عادة استيقاف الصحب في الشعر العربي القديم، فالمخاطب هنا متعدد الاحتمالات، وقد يكون «أنا» الشاعر، أو الصديق، أو الضمير الإنساني، أو المجتمع أو أي طرف من الأغيار التي يريد تنبيهها إلى كارثة تحول الضياء إلى أطلال تستوجب الوقوف والبكاء.

ويأتي التنقيط في قوله في السطر الرابع السابق: «تسامق فوق النجوم...». والسطر الخامس: «وأوغل في كادات التخوم...» ويختزل الشاعر في هذين السطرين عدد نقاطه من ثلاث إلى اثنتين. بما يترك احتمالات عديدة للدلالة، مثل أن يكون فعل التسامق ناقصاً في حد ذاته، بما استدعى إقلال عدد النقاط، أو أن يكون فعل التسامق غير واضح في عين المعاصرين وارثي هذا الضياء، ومن هنا نقص النقاط.

ثم يختم الشاعر هذا الجزء الأول من قصيدته بقوله:

قبل أن يلج (الجبن)

في عمق أصلابهم...»

وتكون النقاط معادلاً لحدوث الحدث: «ولوج الجبن في «الأصلاب».

على هذا النهج يسير الشاعر في الأجزاء الأخرى من قصيدته، حيث يقول في الجزء الثاني:

سرْ بنا... سرْ بنا

إن هذا الطريق

الذي صار يأنف

من وقع أقدامنا

كان يحنو على خطوهم..

كيف نأتي بهم...

يفتحون الدروب لأقدامنا؟

والطريق الوحيد

الذي ذل من ضبح أرواحهم..

أغلق السمع

عن نوح أرواحنا

وهو لن يقبل النصر إلا بهم !!...»

ثم يتضافر التنقيط مع الذروة الشعورية التي يبلغها انفعال الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة، وهو قوله الذي يستعيد فيه ثيمة الرجاء:

«سر بنا...

قف بنا...

عُدْ بنا...

فوق أجداث أمجادنا

يشرب الذل

من عزمنا

يسخر الليل

من فجرنا

يصرخ الصمت

من صمتنا

حين نضرب أكباد إذعاننا

كي نحوز بخيباتنا بعض إعجابهم..

بعض إعجابهم...»[1]

يمنحنا التنقيط إذن في هذا الجزء الأخير دلالة الفعل وتحقق الرجاء في المسير «سر بنا...» والوقوف «قف بنا...»، ثم العودة «عد بنا...»، أما التنقيط في قوله: كي نحوز بخيبتنا بعض إعجابهم...

بعض إعجابهم...»

إن التنقيط هنا معادلٌ لانفعال الشاعر وانفعال المتلقي الذي يتولد من المفارقة بين الرغبة في حوز الإعجاب والتصفيق من الأجداد، وبين عدم استحقاق هذا الإعجاب لاتصاف قاصديه بالخيبة التنقيط هنا معادل للشعور بالغضب، بالمرارة، بالاستهجان بالسخرية..الخ.

وفي قصيدته «السَّواد» هذه القصيدة التي تحمل إلينا رؤية فلسفية يسوقها الشاعر في تفسير أسباب وجود السواد في الحياة، بل وقيمة السواد وفضله في إظهار كل أبيض بما يتناص «فكرياً» «ورؤيوياً» مع فلسفة الجاحظ في رسالته في «فضل السودان على البيضان» وإن اختلفت الدواعي لكتابة كل منهما لهذه الأفكار: نقصد الجاحظ وشاعرنا فالجاحظ

(١) ديوان قطاف الشغاف / ص ١٠٩

انطلق من قضايا عصره. من إحساسه بتهميش السّود من رغبته في الانتصار للعرب الذين تعلوهم السُّمرة في بشرتهم على الروم والأعاجم عامة، بما يختلف عن منطلقات شاعرنا الذي جال في عموم الحياة ببصره، وخلص إلى صعوبة الفصل بين الخير والشر، محالية الإزاحة بين الأبيض والأسود، ووضع حدوداً لقامة كل منهما في الكون، فاليدر - في رؤيته الشعرية - يبزغ من سواد الليل، وكذا الفجر، بل إن نور العين وقدرتها على الإبصار يتولد من سواد إنسانها، وجمال الوجه يشرق سناه من سواد الشعر، وضياء الحروف والإبداع ينبع من سواد الحبر... وهكذا يخلص الشاعر إلى رؤية للحياة تتسم بالنضج والتكيف مع معطياتها، رؤية فكرية تتعدى سذاجة التخطيط والتحديد، ووضع المسميات الحادة المطلقة للأشياء:

الأسود / الشر، الأبيض / الخير، الليل / الإعتام،، الفجر / الوضوح...الخ، يتعدى شاعرنا هذه التقسيمات التي تسكن عقل الإنسان في مرحلة طفولته الفكرية والنفسية أيضاً، على مستوى الفرد والجماعة الإنسانية، أما في مرحلة النضج، والإدراك، يصل الإنسان إلى الوعي بأن الأشياء لا تحمل دلالة في ذاتها، وأنها ليست معنًى ثابتاً في كيانها، يعي الإنسان أنه لا يصح أن يصف ظواهر الكون وأجزاءه بصفات ثابتة، كذلك لا يصح أن يرى الإنسان المجتمع الإنساني بنظرة أحادية ساذجة قاطعة، فالمعاني لا توجد مقيدة في الأشياء، بل توجد في إدراكنا للأشياء، وفيما نسبغه عليها من تجاربنا.

كذلك يدرك الإنسان في نضجه العقلي والنفسي - والإيماني - أنه ليس بين الشر والخير حدود فاصلة جازمة قاطعة، إذ هما ممتزجان في الحياة، مخلوطان، يصعب التفرقة بينهما في أحيان كثيرة، بل إن الشر يتزيى أحياناً بزي الخير، ويتزيى الخير بزي الشر، لذلك وصف الإنسان في القرآن الكريم بالجهل، ووصف أنه يدعو للشر دعاءه للخير، ولذا ندعو أسوة بالرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - ندعو الله - أن يرينا الحق حقاً ويرزقنا اتباعه، ويرينا الباطل باطلاً ويرزقنا اجتنابه، ولا يدل ذلك على شيء قدر دلالته على قابلية التباس دلالة الأشياء، ودلالة المشاعر على الإنسان، قابلية الإنسان للضلال.

ثم إن اختلاط الخير والشر نوع من ابتلاء البصيرة وابتلاء الإرادة والتفرقة بين أصناف البشر، وإلا كانت الحياة الإنسانية نسخة مكرورة رتيبة عبر تاريخها الطويل.

يصل شاعرنا إلى قمة هذا النضج الفكري والوعي بالحياة في هذه القصيدة، ومثيلاتها في مجموعاته الشعرية الأخيرة، بما يؤكد تطور رؤيته الفكرية لا أدواته الشعرية فقط.

وهو يرتكز على أسلوب التنقيط في طرح هذه الرؤية الفلسفية للحياة في هذه القصيدة، يقول الشاعر:

البدرْ

يبزغ من مغارات

الدجى

لحناً شفيفاً

مثل شلال

الغرام

يصوغ لحن

الحب يحملنا

إلى النجوى

سناه...

ooo

الفجر

يخرج من سواد الليل

يغمرنا ضياءً

باهر القسمات

في كل اتجاه...

ooo

النور

ينبع من سواد العين

إبصاراً

ويبذر في

جوانحنا...

جوارحنا

خطاه...[1]

ooo

(١) أوصاب السحاب / ص ١٣١-١٣٢

obeikandl.com

هكذا تكون النقاط في هذه الأجزاء من القصيدة معادلة لحدوث الفعل على التوالي:

الطلوع إلى النجوى. الغمر بالضياء. بذر خطا الإبصار. إن التزام الشاعر بختام قصائده بأسلوب التنقيط دالٌ في رؤيتنا النقدية لا على رغبته فقط في معادلة الأفعال والمشاعر بهذا الأداء الأسلوبي، بل دالٌ على ما هو أهم وهو إحساس الشاعر وإدراكه لعدم قدرة اللغة وأساليب الأداء اللغوي على تجسيد التجربة الشعرية كاملة كما هي في مخيلته وفكره وشعوره. وإن التزام الشاعر بختام قصائده بأسلوب التنقيط دالٌ في اعتقادنا لا على رغبته فقط في معادلة الأفعال والمشاعر بهذا الأداء الأسلوبي، بل دالٌ على ما هو أهم وهو إحساس الشاعر وإدراكه لعدم قدرة اللغة وأساليب الأداء اللغوي على تجسيد التجربة الشعرية كاملة كما هي في مخيلته وفكره وشعوره، وإدراكه لعدم قدرة المعادل الفني التعبيري على مساواة التجربة الفكرية والشعورية. وأن التعبير عن التجربة مدخل إليها فقط يُضئ جنباتها، ولكنه لا يوجدها كما هي في وجدان الشاعر.

أدرك شاعرنا - وغيره من الشعراء المعاصرين عجز اللغة الإشارية وطاقاتها المجازية، وكافة أساليب الأداء اللغوي المتاحة على صعيد الشعر المعاصر - عجز كل هؤلاء عن التجسيم الدقيق للتجربة، ومن هنا اندفع الشاعر إلى ترك التنقيط في نهاية كل فقرة من القصيدة، وفي نهاية القصيدة ذاتها، ليعطينا إيحاءً بما لم يقل، وبما عجزت وسائل التعبير المتاحة عن تصويره، فكان التنقيط، وكذلك الحذف والفراغ، ومساحات البياض معادلاً - للغائب في التجربة وإيحاءً به.

obeikandl.com

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

○ الصورة منطق الشعر:

- الصورة ليست عنصراً من عناصر التعبير الشعري، فاعتبارها عنصراً يعني تهميشها. وقبول إمكان وجودها أو عدمه في الشعر. الصورة أساس إدراكنا الإنساني في حد ذاته، وليست فقط أساس الشعر "والتعبير الصوري ليس فقط مرحلة أولى من مراحل الفكر الإنساني بل هو في رأي بعض علماء الجمال أساس الإدراك الإنساني الذي يقوم على التخيّل"(١)

- ولعل بعض اللغات الإنسانية القديمة كاللغة الهيروغليفية والصينية وغيرهما تؤكدان أن التعبير الصوري هو أساس اللغة الإنسانية: أساس الإدراك والوعي والتعبير، فنحن كما يقول الناقد كولردج «نعيش على الإدراك الاستعاري في تعلقنا وتخيلنا، في يقظتنا ونومنا. إن الخيال الإنساني جزءٌ هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري»(٢)

وقد عرف علماء الجمال- أو بعضهم الفن بأنه "إرادة الصورة" فالفن في أساسه قدرة على التشكيل والتصوير، والتعبير عن الرؤية بتجسيدها في هيئة تخالف ما هي عليه في الواقع، وتأتلف مع هيئتها في "منظور" الفنان. الفن "مرئية" الفنان أي ترجمة لما يعاينه بإدراكه ووعيه ورؤيته.

والشعر في أساسه ينبجس من العمق الغامض في الأساس، ينبجس فجأً فطرياً، في حاجة إلى التنظيم والتنسيق الذي يتم من خلال العلاقات بين عناصر الصورة.

والعلاقات بين أجزاء الصورة وعناصرها في رؤية الشاعر قد لا تتفق وتتشابه مع ما هي موجودة عليه في الواقع الإنساني، أو لنقل إن هذه العلاقات بين الأشياء قد لا توجد إلا في خيال الشاعر لكن التنظيم يأتي من وضوح الرؤية الشعرية واكتمال التجربة لذا تتم هذه العلاقات وفق منطق التجربة، لا وفق منطق الواقع، فالشاعر يجمع في صورته الشعرية بين عناصر من الكون متضادة متنافرة، ويسند إليها دوراً ومشاعراً لا توجد إلا في خياله، كأن يُوحّد بين شعوره بالحزن وبين هطول المطر، ونواح الحمامة على الأيكة، وتراكم السحب وإقفار الطرق، وتساقط أوراق الشجر....الخ.

---

(١) د. كاميليا عبدالفتاح / القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٧٩.

(٢) د. مصطفى ناصف / الصورة الأدبية / ط٢ / ص٧

فيوحي إلينا ـ ونحن نصدقه ـ بصورة كلية للحزن يتمرأى فيها حزنه واكتئاب الوجود الذي هو غير مكتئب في الحقيقة وغير مبال بما عليه الشاعر إلا في خيال الشاعر.

"وإذا افتقدت الصورة الشعرية هذا المنطق الخاص الذي يحقق لها الهارمونية... تضببت التجربة الشعرية، وأصبح من الصعب تتبع مسارها الفكري والشعوري"[1]

هذا المنطق الخاص «الصوري» ـ نسبة إلى الصورة، جعل الناقد د. زكريا إبراهيم يطلق على الصورة مسمى «النشاط التركيبي»[2]، ودفع كولردج إلى أن يضع تعريفا للشاعر يعتمد على قدرته على خلق الصورة، فقال إن الشاعر هو الذي «يُذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة»[3]

ولا يستطيع النقد في تعرضه للقصيدة المعاصرة أن يبادر إلى تحليل الصورة ووصف عناصرها دون اهتداء بالرؤية الكلية للشاعر. كذلك لا يستطيع النقد أن يبحث عن طبيعة الصورة الشعرية دون أن يسترشد بأسرار الصورة الشعرية وطبيعتها ونوعها، ذلك أن الصورة في الشعر الحديث احتلت «دوراً رئيسياً في بناء القصيدة، حتى صارت إحدى أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعوري فياض»[4]

ـ وقد تعددت ـ وتعقدت ـ أنواع الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، من هذه الأنواع: الصورة النامية ذات المشهد الواحد المتصل، والصورة المتشظية ذات الطابع الكابوسي السريالي والصورة ذات المشاهد المتعددة المتصلة عضوياً، والصورة التشكيلية المستفيدة من أنواع الفن التشكيلي المعاصر.

ـ وقد أبدع الشعراء المعاصرون ـ أو كثير منهم ـ على اختلاف مدارسهم، ومواقفهم من التراث، والثقافة الوافدة ـ أبدعوا ـ في استثمار الطاقات اللونية والحركية والصوتية في الصورة الشعرية الحديثة، بما أوجد فيها «إيقاعاً صورياً نابضاً» ميزها عن نظيرتها في الشعر العربي القديم، ودفعها إلى تجسيد التجربة كأقرب ما تكون من معادلها الشعوري والفكري في وعي الشاعر.

---

(١) د. زكريا عبدالفتاح / القصيدة العربية المعاصرة ص٥٢٠

(٢) د. زكريا إبراهيم / مشكلة الفن / ص ٤١٧

(٣) د. محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي / ص٣٤

(٤) د. عبدالله الغذامي- مقال: «كيف نتذوق قصيدة حديثة/ مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ المجلد٤ العدد/ ١٩٨٤م / ص٩٩

○ عناصر الصورة الشعرية:

تنسجم عناصر الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني مع مفردات قاموسه الشعري أو معجمه الشعري، حيث تتردد في جنبات الصورة مفردات الكون: الكواكب، والفضاء، والشمس والقمر والدخان، والنجوم..

وتتضافر هذه العناصر مع مفردات تكوينه البشري: الدم، الكريات الدموية، الأعصاب، الحواس جميعها، الإحساس، القلب، الأوردة، الروح، الجسد، ويمتزج كل هذا بمفردات الكتابة الشعرية: الحبر، الأقلام، الكتابة الحروف، الإيقاع، الشعر، البيت، القريض..

- ولهذا الامتزاج دلالته الهامة، فهو يضعنا على مدى إدراك الشاعر للتناغم في الكون، واتحاد كافة العناصر والمخلوقات في وحدة واحدة، ومدى شفافية الاتصال و«التراسل» بين هذه العناصر.

كذلك يدل هذا الامتزاج بين عناصر صورته الشعرية على مدى الهارمونية في طرحه الشعري، ومحاوره الموضوعية، وأساليب أدائه اللغوي.. إلخ

من مواضع هذا المزج بين كيانه الإنساني وعناصر الوجود في الصورة الشعرية، قول الشاعر:

«ورفعتُ طرفي
(للثمانية الكواكب)
وهي تسبحُ
في فضاء الروح
تجعلُ من كرياتي
وأوردتي... وأعصابي
ملاه.....»

لقد صور الشاعر سباحة الكواكب الثمانية، في فضاء الروح، لا في الفضاء الخارجي، وجعلها فاعلة في تكوينه الذي حولته إلى ملاء من الكريات والأوردة والأعصاب، دالاً من خلال هذه الصور على انفعاله بالوجود، وعلى وحدة الوجود من خلال المعادلة بين فضاء الروح وفضاء الكون.

- كذلك تسيطر مفردات الموت وعالمه على الصور الشعرية في هذا الشعر، وتتضافر مع مفردات الإبداع، فشاعرنا يمزج بين إحساسه الدامي بموت والدته، وبين انكساره من

هذا الموت، وانبعاث الشعر منه باكياً عليهما. تتكرر هذه المتوالية في قصائد الزهراني عبر كثير من دواوينه لتكون صوراً شعرية مميزة له نابعة من تجربته الخاصة ووعيه الحاد وتأزمه الفرد. وذلك في مثل قوله:

رحلتْ بقلبي حول معصمها

من أين لي من بعدها قلبُ [1]

وقوله وهو يقترح لأمه قبراً جديداً في جسره

سأحمل هذا القبر بين جوانحي

وأمضي فهل يرضى بموطنه القبر [2]

وتفرض علينا هذه المتوالية المتكررة في هذه العلاقة الجدلية بين الموت وانهدام كيان الشاعر. وتجدد قوى الشعر، تفرض علينا أن نقترح واحداً من أبرز المحاور الموضوعية للصورة الشعرية عند الزهراني، محور موضوعي، يفرضه منطق الصورة الشعرية ذاته، هذا المنطق هو: فتوة الإفناء. الذي نفرد له هنا جزءاً من طرحنا النقدي رغم متابعتنا له فيما بعد هذا من مواضع تتبع أنواع الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني الشاعر

. فتوة الفناء في الصورة الشعرية للزهراني:

من مواضع هيمنة هذا المحور على منطق الصورة الشعرية، قول الشاعر، في إحدى بكائياته في أمه:

،عامُ

وأمي تعزف الأنغام

في شعري

على أوتار حزن باهر

فيعودُ بي رهناً

إلى دوامة الماضي

أفتش عن صوابي، [3]

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٧٢

(٢) الديوان السابق / ص٤٢

(٣) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٥

هكذا إذ تكون المتوالية: انبعاث حزن الشاعر من وفاة أمه ← فناء الشاعر حزناً ← ولادة القصيد المستثار من الحزن

وتكون العلاقة الجدلية بين الأطراف جميعها على النحو الآتي المتتابع:

فتوة الحزن تؤدي إلى

انبعاث قوى القصيد

إفناء قوى الشاعر بما يؤدي إلى

في مثل هذه القصائد يضفي شاعرنا البهجة على قوى الاستلاب التي تنزع من الشاعر مقومات وجوده كالحزن والموت والتلاشي، يضفي الشاعر على هذه المفردات القوة والبهاء بما يبرر تصويره لذاته منهكة في القصيدة، منهكة من الحزن والشكوى إلى الحد الذي يجعلها تضخ ما بقي لها من رمق في أركان القصيدة.

نرى هذا المنطق في قوله في إحدى بكائياته في والدته:

تلاشى الصبر في ليل التلاشي

وحزني في نمو وانتعاش[1]

الصورة عدمية هنا تنتهي بالإجهاد والتداعي، على النحو الآتي:

تلاشي القبر ← نمو الحزن ← فناء قوة الشاعر.

ذات المنطق يسيطر على قوله:

شهران والدمع في خدّي يستبق

ومهجتي من غدير الهم تغتبق[2]

فالحياة الممثلة في الغدير الذي لا ينضب مسندة إلى الهم، والحركة سلبية في الصورة السابقة، فهي حركة الدموع / الحزن التي تؤدي إلى إفناء الشاعر وتداعيه.

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٥

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٩

كذلك تخضع صورة الشاعر لمنطق فتوة الإفناء في قوله في رثاء الأم:

شرق البكا من صمت قافيتي

والدمع من عينيَ ينصبُّ[1]

وقوله:

سجدتْ على جمر الأسى رئتيَ

وذوي بفقدك روضها الخصبُ

وقفتْ أمام الخطب واجمةً

كلُّ القوافي ضمها الجدبُ

عاتبتها وشططت في عتبي

قالت: وربك مالنا ذنبُ

ماذا نقولُ ومن سيسمعنا

حزب البكاء يقوده حزبُ[2]

إذا نظرنا إلى متوالية الأفعال في هذه الصورة الشعرية وجدناها على النحو الآتي:

سجود الرئة على جمر الأسى ← ذبول الروض ← جدب القوافي تسيد البكاء قيادته لأحزابه.

وهذه المتوالية متوالية الأفعال سلبية لا تؤدي إلى الحياة، بل إلى العدم، فالرئة الحزينة والروض الذابل الذاوي، والقوافي المجدبة، وتوالي البكاء أفعال عدمية تخضع لمنطق قوة الفناء في الصور الشعرية لشاعرنا.

- يقول الشاعر في موضع آخر من قصائده يخضع لذات المنطق الصوري:

عامان تقتات كف الحزن من كبدي

والشمس تغزل شال الجمر من كبدي

عامان أنثر أبياتي وأجمعها

لم تأت يوماً بما ينساب في خلدي

(١) الديوان السابق / ص٣١.

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٤٩

عامان يشدو هزار اليتم في هدبي

لحناً ويشرب حيراناً من الرمد

عامان (ريحان أمي) فوق محبرتي

يفوح حباً وتحناناً إلى الأبد

وقبرها وهو تحت الأرض يحملني

إلى فضاءات بوح شاسع الأمد[1]

- في الصورة الشعرية أو الصورة الشعرية المتوالية في هذه القصيدة تُسنَدُ القوة إلى عناصر الفناء، وتسلبها من الأحياء في عملية متبادلة يقتات فيها الحي على الميت، والفناء على الحياة، كما يتضح في هذا الشكل:

الصورة الشعرية	دلالتها على حال الشاعر	وصف قوى الفناء	حال الشعر
١. يقتات الحزن من كبدي	ضعف الشاعر	قوة الحزن	
٢. الشمس تعزل شال الحزن من كبدي	قوة وصراوة المعاناة	قوة الحزن	
٣. يشدو هزار اليتم في هدب الشاعر	استمرار البكاء وتضخم الشعور باليتم	قوة البكاء	
٤. يشرب هزار اليتم من الرمد	نشاط الحزن	شدة الإحساس بالموت والفقد	
٥. ريحانة الأم فوق محبرة الشاعر	سيطرة الشعور بالموت على الشاعر	قوة الشعور بالموت	امتلاء الشعر بمعاني الموت
٦. الشعر يصعد بالشاعر إلى فضاء الشعر والبوح	ابتداعي من تجربة الموت	هيمنة تجربة الموت	سيطرة الموت على التجربة الشعرية

وهكذا تخضع كثير من الصور الشعرية لهذا الشعر لمنطق أو محور قوة الإفناء، وتبدو في هذه الصور ثيمة الانصهار بين الشاعر وشعره في الخضوع لفجيعة فقد الأم، كما في قوله:

فكسرتُ فوق القبر محبرتي ... فلكل روض حوله شربُ

فكأن أبياتي رياحينٌ ... فواحة، وحروفها عشب

ورميتُ في قاع البكا قلمي ... فطواه في ظلماته النحبُ

وحرقتْ أوراقي، وذاكرتي ... في سقفها مما جرى ثقبُ[2]

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٧٩

(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٣٤

وكذلك قوله في قصيدة «الوردة البيضاء والدوامة»:

« عام
وكف الليل
تصفعُ وجنة
الشمس الكئيبة
ترتوي من كأس
حزني واكتئابي»[1]

وقوله في ذات القصيدة:

« عامٌ
وتيار الأنين
يهزُّ أضلاعي
ويبذر في مدار
الوقت أوجاعي
يقاسمني منامي
دونما خوف
يقاسمني شرابي»[2]

وقوله في صور غير تقليدية تؤكد فرادته الشعرية من ناحية، ومدى سيطرة الشعور بالعدم على صوره الشعرية، ومن ثم على مسار تجربته كلها:

« فجاءت مقلة النور
تريني موقع (الخفاش)
في كهف الخباء
تحمل الحرباء
سهم الخيلاء»[3]

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٠ / ٧١.
(٢) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٢
(٣) ديوان ريشة من جناح الذل / ص٧٢

obeikandl.com

إن هذا المنطلق الذي عيناه أو رصدناه للصورة الشعرية في هذا الشعر، منطلق يهيمن على عموم شعر حسن الزهراني ونتابعه ونلمسه لا عبر المواضع السابقة فقط، بل نتابعه عبر بحثنا عن ألوان الصورة الشعرية في هذا الشعر.

ooo

obeikandl.com

٥ أنواع الصورة الشعرية في شعر الزهراني:

أولاً: الصورة الشعرية النامية المتوالية:

تتحقق في هذا النوع من الصور الشعرية شرط التوالي العضوي والنمو العضوي للتجربة، وتتسق الصورة عبر مشاهدها المتوالية النامية مع تصاعد خطوات التجربة، وتراكمها الكمي والكيفي، فالصورة النامية «هي الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل، والإيتاغ الحركي، في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة، وتكتمل باكتمالها، بل هي صورة متتابعة الجريان»[1]

من أقوى القصائد الشعرية دلالة على الصورة النامية في هذا الشعر قصيدة: «من معي» التي نتخذها نموذجاً للتحليل. يقول الشاعر في هذه القصيدة بعد أن صور لنا أزمة العراق وبيعها بيد نخاسها وسمسارها، وصوّر لنا أزمة الواقع الراهن، يقول الشاعر ليصور كيفية تحول الهم الاجتماعي إلى تجربة شخصية ذاتية، وهم ذاتي، بما يلغي فروق النقاد بين قضايا الواقع وقضايا الذات، ويُوحِّد بين الأنا والمجموع. يقول الشاعر:

«نصف سمعي معي
وفمي (مبضعي)
ها أنا أقطع الماء
عن عاتق الريح
والريح من أضلع
الشمس
والشمس من كاحل
الليل
والليل من ملتقى أدمعي...»

نلاحظ في أول معاينتنا لهذه الصورة الشعرية المتوالية أن الشاعر يبتدئ من الذات وينتهي إليها، هكذا

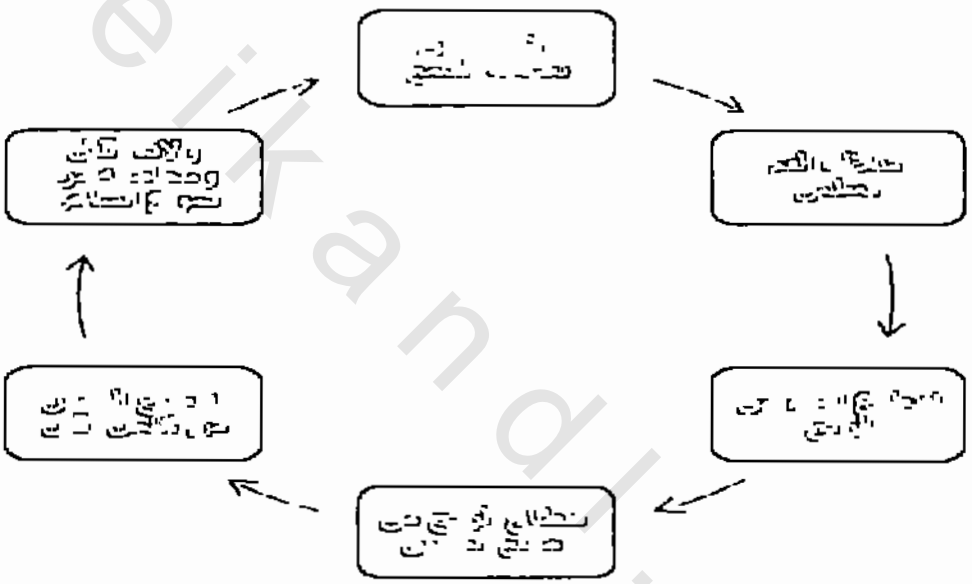
الابتداء من نصف سمعه ← الانتهاء إلى ملتقى أدمعه

أي إن الشاعر يبتدئ الصورة من نقطة ارتكاز ويعود إلى ذات النقطة. في نهاية الصورة، بما يجعل هذه الصورة مدارية، أي تتشكل في مدار هو ذات الشاعر وكيانه، بما يوحي بالحصار، العزلة، الوحشة، الاغتراب.

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٥٠١

فضلاً عن هذا فإن العدم هو محصلة هذه الصورة فالشاعر لا يتحصل على الأشياء والرغائب في هذه الصورة، بل يتحصل إما على بعضها (نصف سمعه)، أو يفقدها كلها مثلما هو حاله في طلب الماء، فالماء يقتطع من عاتق الريح المستولدة من أضلع الشمس (الانصهار) والشمس ذاتها من كاحل الليل (السواد يضاد إضاءة الشمس) والليل ذاته من ملتقى أدمع الشاعر بما يلغي المحصلة من أساسها وهي وجود الماء.

ويتولد من هذا التوالي العضوي للصورة أكثر من دلالة هي دلالة العدمية من ناحية، ودلالة معاناة الشاعر من (الحصار) والمدارية الخانقة، وذلك كما في الشكل الآتي:



ونلاحظ أن الصورة تتشكل في غالبها من ثيمة البحث عن الماء الذي لا يمتلكه الشاعر في النهاية، لا يمتلك الماء/ الحياة بل يتحصل على ماء الدموع الذي هو قوة الإفناء.

- وفشل الشاعر في الحصول على الماء في هذه الصورة له دلالة في التجربة فالماء «هو الأم أو الرحم» وهو من ثم ولادة وانبعاث.. والماء دعوةٌ إلى الحلم والسفر، ورمز للموت، لخاصية العبور والجريان فيه، وعبوره عبور للموت، وانتقال للأزل، والماء نوع من الوطن الكوني كما يرى «باشلار» وهو حنينٌ بما هو ماضي، ومروره بما هو حركة، فيكون بذلك صورة لوحدات الزمن»[1]

(١) د. خالدة سعيد / حركية الإبداع / ص ١٢٥ بتصرف

ووفقاً لهذه الدلالة الرمزية للماء يكون الماء هو الحياة، هو رمز الحياة كما هو في طرح القرآن الكريم في قوله تعالى « وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ»[1]

- والماء وفق هذه الدلالة الرمزية الأنثربولوجية التي طرحتها الدكتورة خالدة سعيد، هو رمز للحياة بمعنييها، الحياة التي نمارسها ونعيش فيها وجودنا في الوجود، والحياة الآخرة التي تمثل الخلاص من الأولى... الماء وفق هذا التفسير هو السفر، الانعتاق، الحرية،النجاة، الخلاص.
- ولذلك فإن تصوير الشاعر لعجزه عن الوصول إلى هذا الماء دال على شعوره بالحصار المتسق في الدلالة مع متوالية الصورة الشعرية وفق الخطاطة السابقة.
- ونلاحظ في الصورة الشعرية السابقة تكونها من عناصر كونية هي: «الماء، الريح، الشمس، الليل» وهي عناصر متضادة تشتمل على الضدين: الموت والحياة، الحياة من خلال رمزية الماء، والريح، والشمس.والموت من خلال رمزية الليل بإظلامه، وتثبيطه للنشاط البشري، وتنشيطه للمشاعر السلبية، كالخوف والحزن والعزلة.
- تتصف أيضا الصورة الشعرية السابقة في هذه القصيدة بالاتساق والوحدة، من خلال اشتمالها على شيء مشترك متكرر هو (أنصاف الأشياء) التي تبدو في:

- نصف السمع
- الفم بوصفه "مبضعاً" لا باعتباره الكلي
- الماء مقتطعاً لا جارياً منساباً
- (عاتق) الريح
- (أضلع) الشمس
- كاحل (الليل)
- الليل المتكون من الأدمع لا الليل في هيئته الحقيقية

هذه أبعاض الأشياء لا كلها، أبعاض إما في الحجم، أو في الصفة، ومن ثم تدل هذه الأبعاض على معاناة الشاعر من إعاقته عن الحياة والحرية، وحرمانه من معاينة الوجود في هيئته الشعرية، تماماً مثلما دلنا الشاعر من خلال تهديد عناصر الكون بقوى الليل.

كذلك تتبطن (العدمية) أجزاء هذه الصورة، وتلغي ما قد يبدو في الظاهر أفعالا دافعة إلى الوجود فامتلاك الشاعر لنصف سمعه يدل على عجزه على التواصل مع الآخرين،

(١) الآية ٣٠ سورة الأنبياء.

وكذلك اقتطاعه للماء المتحصل من الريح الشمس ليل الدموع يدل على محاليَّة وجود الماء، أي انتفاء صفة الحياة، انتفاء وجود الوجود، وجود الشاعر في جنبات الوجود.

ويتابع الشاعر صوره النامية في ذات القصيدة، فيقول:

«ربع نبعي معي
أشرب (الأبحر السبعة) الآن
أسكبها في يد الضاد
قطرة حبر
أغنى على فرع ليلى
وليلى تسدُّ الفرات
بأبهام نشوتها
وأساور أحلامها قيدت
(حوت يونس)
والحوت مد جناحيه
حتى استقر
على (سدرة المنتهى) يدعى...)) [1]

يتركز الشاعر في هذه الصورة على عناصر شعرية مميزة مؤلفة من الكون، وذات الشاعر، وعالم الإبداع، وينسب الشاعر إلى هذه العناصر أفعالاً لها دلالتها في نمو الصورة ووضوح التجربة، نصف هذا التضافر في الشكل الآتي:

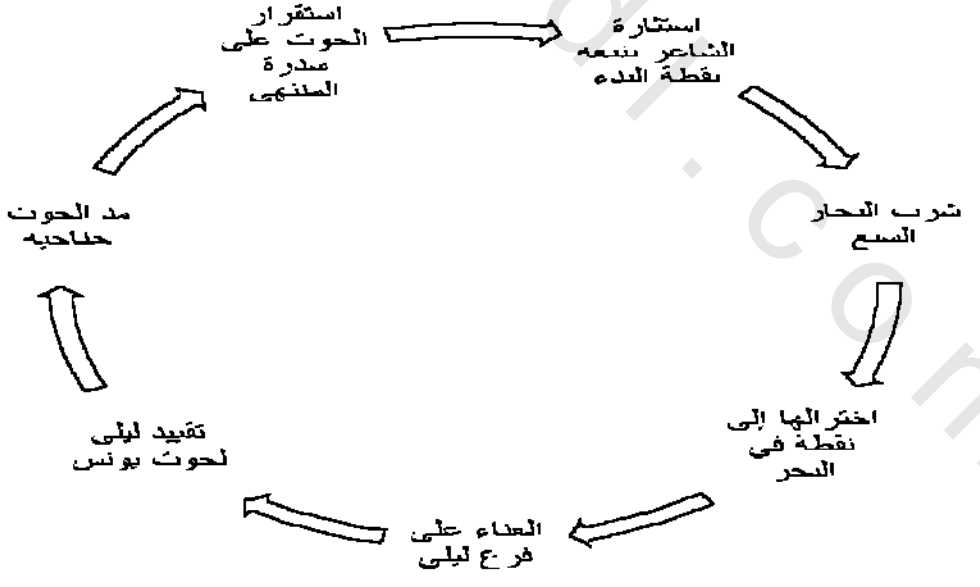
نوع العنصر في الصورة الشعرية	دالته في القصيدة	الأفعال المنسوبة اليه	زمن الأفعال	جهة تعلق الأفعال
بشري	الشاعر	أشرب	المضارع	الأبحر السبعة
		اسكب	المضارع	الأبحر السبعة
		أغنى	المضارع	الأبحر السبعة
	ليلى	تسد	المضارع	الفرات
جوامد	أساور ليلى	قيّدت	ماضي	حوت يونس
كوني	الحوت	مدّ	ماضي	جناحيه
		استقر	ماضي	سدرة المنتهى
		يدعي	مضارع	.....

(١) ديوان قطاف الشفاف / ص٦٨ / ٦٩

obeikandl.com

من خلال الشكل السابق، نخرج بأكثر من دلالة متعلقة بالتجربة مثل:

- اتصاف متوالية الأفعال المنسوبة إلى الشاعر بصفة المضارعة بما يعني استمرار معاناته للتجربة.
- محالية الخلاص والانعتاق من هم (ليلى) وذلك من خلال ذات متوالية الأفعال المنسوبة إليها في الصورة، فهي تسدُّ الفرات، وتسد الطريق الموصل إليها، وتقيد بأحلامها حوت يونس الحامل للخلاص والنجاة والمخاض،ومن ثم تمركز الخلاص في ارتباط الحوت واتصاله بسدرة المنتهى ليكون الخلاص إعجازاً دينياً. وعطاءً من الله محضاً دون فاعلية أو إيجابية من مكابدى التجربة.
- الدلالة الهامة أيضا في هذه الصورة هي انتهاؤها إلى ما تنتهي إليه الصورة الشعرية لشاعرنا عادة ونعني انغلاق طرق الحلم والخلاص والنجاة، ففي الصورة السابقة تظل ليلى مستعصية على النجاة، تظل حلماً محالاً، ويظل الشاعر عالقاً (بنبع الهم) الذي هو ذاته نبع الإلهام الشعري والاستثارة الإبداعية، ويظل الشاعر رهن هذا الحصار من خلال هذه الصورة المتوالية المدارية التي توحي بنفي الأفعال فيها لبعضها البعض، والتي تؤكد من جديد وجود علاقة شديدة القوة بين قوة الإفناء، وتلاشي الشاعر، واستثارة الإبداع، هكذا وفق هذه الخطاطة:



من خلال هذه الدائرة التي تترجم الصورة الشعرية المدارية السابقة نلاحظ التقاء طرفيها: نبع الشاعر وسدرة المنتهى بما يطرح دلالات جديدة هي:

- أن نبع الشاعر هو خلاصهُ وهو العقيدة، أو أن الخلاص من هذا النبع الذي قد يكون همه هو الخلاص الديني.
- استمرار اغتراب الشاعر واستعصاء خلاصه على المستوى البشري، ومن ثم حاجته إلى الفعل الإلهي وحده.
- ويتسيد الماء هذه الصورة أيضا في عناصرها، وأفعالها بما قد يوسع دلالات ليلى، ودلالات الهم الواقع على كتفي الشاعر من خلال ارتكازنا على الدلالة الأثربولوجية للماء/ الحياة فالماء يتسيد عناصر عدَّة هي:

"الأبحر السبع، النبع، القطرة، الفرات"

كما تتعلق به أفعال خاصة مثل "اشرب، اسكب"

ووفق هذا المنظور لدلالة الماء نفسر معنى قول الشاعر إنه شرب الأبحر السبع واختزلها إلى نقطة حبر، أو قطرة حبر، إنه يدلنا من خلال هذه الصورة على اشتمال شعره على خاصية الحياة، وعلى اختزال شعره لتجربة الحياة.

- ونضيف دلالة أخرى من خلال الهيئة المدارية للصورة، واتصال نبع الشاعر بسدرة المنتهى هذه الدلالة هي استمداد الشاعر قوى الحياة من خلال اتصاله بالسماء وارتكازه على العقيدة.
- إن مسمى الصورة النامية ليس دالا على توالي العناصر في جسد الصورة فقط، بل دال على الوحدة الحادثة بين نمو التجربة وتصاعد مراحلها ونمو عناصر الصورة ونشاطها في ذات الاتجاه بل في هذا الاتجاه وحده.

ثانيا: الصورة ذات المشاهد المتعددة:

في مثل هذا النوع من الصورة يقف المتلقي أمام عدة مشاهد أو صور جزئية متضامة في حزمة واحدة تشكل الصورة الكلية للتجربة الشعرية.

وتعد قصيدة «سمت الصور» من القصائد التي لا يشعر الناقد بفراغه من تحليلها أو كشفها نقديا، لا يشعر بالجرأة على إيقاف التمعن فيها. وهي شديدة الإغراء للناقد في مجالي الإيقاع والصورة الشعرية على وجه الخصوص.

ونستطيع في قراءتنا للقصيدة أن نتتبَّع مسارها الصوري، وأن نجزئها حسب هذا المسار، وذلك على النحو الآتي:

يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

«توكأ حلمي
على خيزران
من الصبر
سد اتساع
الطريق الذي
سار بي في حقول
العقول التي
يبستْ
كل أشجارها
ذبلت
كل أزهارها
خفتت
كل أنوارها
في صباح المطر»[1]

نطالع في هذه الصورة الشعرية الأولى ظاهرة «انتفاء الفعل في ذاته، وبذاته» وهي ظاهرة لافتة في شعر شاعرنا تكاد تغلب على عموم شعره، وهذه الظاهرة تؤدي بكثير من الصور الشعرية إلى الانتهاء بالعدمية، بحيث يطالع القارئ الأفعال حروفا وأصواتا لا قوة حادثة.

- نعاين الفعل المنفي في ذاته في قول الشاعر «توكأ حلمي على خيزران من الصبر» فالتوكأ والاستناد منفي لاعتماده على الخيزران الذي يتصف - رغم قوته - بقابليته الشديدة للانثناء والليونة بحيث لا يحتمل فعل الاتكاء، ولا يصمد له.
- الفعل المنفي الثاني هو السير في حقول العقول التي..." فالفعل منفي لأن خيزران الصبر في الصورة سد اتساع الطريق المؤدي إلى هذه الحقول.

(١) ديوان تماثل / ص ١٩

- الفعل الثالث المنفي هو الإمطار المُتضمّن في قوله في القصيدة "صباح المطر" فالإمطار منفي من خلال وصف الشاعر لمشاهد الحقول في الصورة، فهي قد "يبست كل أشجارها". "وذبلت كل أزهارها" بما ينفي فعل الإمطار كقوة لا كحروف، أي ينفيه معنى، ويوجده في الصورة هيئة ليس إلا.

- كذلك انتفت صفة الحقول من الحقول التي أشار إليها الشاعر والتي عين سيره فيها، وانتفاء صفتها حادث من الأسباب ذاتها التي نفت فعل الإمطار، ونعني: ذبول الأزهار، يبس الأشجار.

وتتحقق في هذه الصورة الجزئية الأولى دلالة عنوان القصيدة وهو «صمت الصور» فالصمت هنا هو غياب الفعل والقوة عن الصور التي عيناها، هو غياب الحياة من خلال انتفاء قدرة الشاعر على الصبر (لانتفاء منطلق التوكأ على الخيزران)، انتفاء فعل السير (لانسداد الطريق)، انتفاء فعل المطر (لانعدام الحياة في أجزاء جسد الحقول، انتفاء صفة الحقول عن الحقول.

- وتأتي الصورة الشعرية الجزئية الثانية في قول الشاعر:

"مسحتُ بمنديل
شعري جراحا
تنز اشتعالا
وتنسج من فاقع
الحزن شالا
يواري دموع
الهضاب الحبيسة
في كف هذا الفضاء
المقوقع بالغم
يبني على رأسه
وردة تشرب
الإصر نشوانة
من غدير الخطر..."[1]

(١) ديوان تماثل / ص ٢٠

- تعتمد متوالية الأفعال في هذه الصورة الثانية على منطق "نفي قوة الفعل وحدثه"، والذي أشرنا إليه في الصورة السابقة، وذلك كما يلي:

أولاً: ينتفي فعل مسح الجراح لوصف الشاعر للجراح بقدرتها على نسج شال الحزن.

ثانياً: انتفاء صفة الهضاب عن الهضاب لمواراتها ب «شال الحزن».

ثالثاً: انتفاء صفة الفضاء عن الفضاء لتقوقعه في الغم بما ينفي عنه الانسياح والرحابة والامتداد.

رابعاً: انتفاء صفة أو فعل الشرب المسند إلى الوردة، لأنه متعلق بالإصر، ولأنه من الخطر، بما ينفي دلالة الشرب على الحياة، أو دلالة تعلق الشرب بالإحياء والنمو والوجود.

خامساً: انتفاء صفة الغدير عن الغدير لاضافته للخطر بما يتضاد مع الدلالة المختزنة للغدير في الذاكرة الإنسانية.

- نلاحظ أن متوالية الأفعال في هذه الصورة ذات بناء معماري يرتبط فيها كل فعل بالآخر بطريقة معقدة متضافرة، طريقة «تلاصق اللبنات» في الكتلة المعمارية.

ونستنتج من الوقفة السابقة عند متوالية الأفعال والتي عاينا فيها الأفعال المنفية، والأشياء المنفية صفاتها في ذاتها، نستنتج أن الفعل المنفي في هذه المتوالية هو: "مسح الجراح بمنديل الشعر" بينما تبقى سائر الأفعال بدلالاتها الحادثة وهي: نسج شال الحزن، مواراة دموع الهضاب، حبس الفضاء، تقوقع الفضاء في الغم، بناء الوردة، شرب الوردة من غدير الخطر. وينتج من خلال ذلك الدلالة العامة للصورة وهي: عجز الشعر عن مواجهة قوى الاستلاب المهددة لكيان الشاعر، في الوقت الذي تتسم فيه هذه القوى بالنشاط والحيوية.

- ونقف عند هذه الدلالة الهامة لتعلقها بقضية أساس في شعر حسن الزهراني، وهي موقفه من الشعر، علاقته بالشعر، اعتبار الشعر خلاصاً كما أشرنا من قبل في الباب الأول من هذا الكتاب.

ونتساءل: هل نستطيع أن نستنتج من خلال هذه الدلالة تغير موقف الشاعر من الإبداع، تراجعه عن الثقة فيه باعتباره خلاصاً؟ يبدو لنا من خلال هذه القصيدة، وهذا الديوان «تماثل» الذي نعتبره قفزة فنية، ومرحلة هامة من مراحل تطور تجربته الشعرية. يبدو لنا الشاعر أكثر واقعية في نظرته إلى الإبداع عامة والشعر خاصة، فقد أدرك الشاعر مدى قوة الواقع وشراسته في مواجهة الإنسان، ومدى مثاليته هو الشاعر في اعتقاده بقدرة الشعر على مواجهة هذا الواقع الشرس، لقد وصل الشاعر في هذه المرحلة من شعره إلى التوازن

والتوسط بين إدراك قيمة الشعر من ناحية، وتقدير ضخامة كتلة الواقع وثقلها من ناحية أخرى، بحيث وصل الشاعر إلى التوازن في عرض الكتلتين المتصارعتين.

وتتعلق الدلالة المستنتجة من الصورة الجزئية الثانية بعنوان القصيدة أيضاً، وهذه الدلالة هي عجز الشعر عن مواجهة الجراح والألم بما يعد بمثابة الصمت المطروح في عنوان القصيدة.

- وتبتدئ الصورة الجزئية الثالثة بقول الشاعر في القصيدة:

"أعيدوا إلي فلقي

بعض أشلائه

ربما يتنفس

يركض خلف القطار

الذي يحمل النور

يجثو على كل قضبانه

يشحذ الراحلين

الشعاع الذي

في حقائبهم

قبل بدء السفر....."

تبتدئ الصورة بالتنبيه إلى فلق الشاعر/ انشطاره وانقسامه الذي يرجو له أن يجد بعض أشلائه، وأن يتنفس، أن يركض خلف القطار، هذا القطار الذي قد يكون هو الحياة، أو الشعر، أو الحلم، أو الانعتاق. يشجعنا على هذه الدلالة أن القطار يحمل النور. ويجثو على ركبتيه حيث يتبع الراحلون يشحذهم في حقائبهم شعاعٌ ما قبل بدء السفر.

المعنى الكلي المستنتج من هذه الصورة هو وقوف الشاعر عاجزاً عن إدراك الحياة، وذوق الحياة، فهو في حال انشطار، تشوه تكوين. وجود ناقص مجزأ إلى أشلاء. تعادل تجزؤ القصيدة ذاتها إلى صورة جزئية. لذا فهو يبدأ الصورة بابتهالية أن يعاد إليه تكوينه ليلحق بهذا القطار الحامل للنور.

- في هذه الصورة ما يدل على «صمت الصور»، وفيها ما يتعلق باغتراب الشاعر الذي هو معنى من معاني الصمت والغياب والسكون، نتابع هذه الدلالة من خلال متوالية الأفعال والمشاهد الصغيرة في هذه الصورة الثانية، وذلك كما يلي:

obeikandl.com

أولاً: انشطار كيان الشاعر إلى فلق / أشلاء غير عالقة بكيانه.

ثانياً: انتفاء فعل الركض المنسوب إلى القطار لوجود القطار جاثياً على قضبانه.

ثالثاً: وصف المسافرين بالقطار بصفة الراحلين.

رابعاً: انتفاء الأمل من استعادة الأشلاء لانتفاء القدرة على اللحاق بالقطار من حيث هو ثابت لا يسير.

يتمخض من هذه الصورة دلالة هامة هي اغتراب الشاعر، وهي دلالة الانشطار والفلق التي أشار إليها، وهي تهرؤ الكيان الذي استجار منه ولاذ بموهوم لا يعطي، وهو الرجاء بإمكانية اللحاق بالحياة والتنفس عبر قطار النور. وهذه الدلالة تنسجم مع الصمت في عنوان القصيدة، من حيث يوصف الاغتراب بأنه سكون ووقوف عن الفعل والامتزاج بالآخر، توقف عن خوض الحياة.

ويؤدي تراكم الصور الجزئية الثلاث الدالة على الصمت إلى مجاهرة الشاعر في القصيدة بقبول الصمت، ومعايشته، ومساكنته، وإلى قبول الإبداع بديلاً للحياة، أي الاستعاضة بالحلم والمثال عن الواقع / المحال، يقول الشاعر:

«أعودُ
على قامة الصُمت
حرفاً بهيّا
كخاتم بلقيس
يغمض جفنيه
ليلاً على سوسن
الطيف
يفتحُ كفّيه
فجراً على شفق
الصيف
أو قهقهات
الرعود التي
خرقت كاحل
العرش
فانثال من وجنة البرق
شهد القمر.....»

الصمت هنا يتمرأى، ويسيطر على كافة مشاهد هذه الصورة، وذلك من خلال: «قامة الصمت، إغماض الجفن، وجود الطيف» فضلاً عن أزمنة الصورة التي توحي بالصمت والسكون مثل «الليل، الفجر» وعناصر الصورة تتسم في حد ذاتها بهذا السكون والغياب، مثل السوسن، والشفق، وفي مقابل هذا تقف هذه الكتل مقابل: قهقهات الرعود التي يسند إليها الشاعر فعل الخرق لكاحل العرش بما يؤدي إلى التَّماس مع الوجود / انثمال شهد القمر من وجنة البرق وتتمخض الصورة عن دلالة سكون الشاعر وسكن الشاعر في الإبداع لا في الواقع.

- وتأتي الصورة الجزئية الرابعة في قول الشاعر:

" أسيرٌ أنا

بين فوديّ

أحبو على صحصح

الخوف

كي أبلغ الجفن

أنّي عشقتُ البكا

منذ أن قادني

العمرُ من هامتي

نحو سجن الحياة

وحيداً أفتش

في طرقات الرحيل

الكئيبة

عن جوهر المستقر....."

الصورة مغمورة في مناخ الوحدة والإنهاك، فالشاعر يبتدئ الصورة بقوله «أسيرٌ أنا» وفي تعبيره بضمير المتكلم، تنبيه إلى الذات المفردة الموحشة المغتربة.

ويتسق إفراده لذاته في الصورة من خلال ضمير المتكلم، مع نسبة الأفعال إليه في هذه الصورة، وهي:

«أسير، أحبو، أفتش، عشقت، أبلغ»، بينما يسند إلى العمر فعل قيادته إلى سجن الحياة.

وتتعلق هذه الأفعال في هذه المتوالية بمناخ الاغتراب أيضاً حيث تدور في فراغ أو في حيّز وجود الشاعر ذاته، تدور في كيانه، ولا تقع في حيز الحياة وزحامها البشري، وذلك كما يلي:

- مسير الشاعر بين (فوديه).
- الحبو الحادث على صحصح الخوف.
- الإبلاغ المقدم إلى الجفن.
- العشق للبكاء.
- قيادة العمر للشاعر إلى سجن الحياة.
- الشاعر وحيد يفتش في الطرقات الكئيبة عن جوهر المستقر.

تبتدئ هذه الصورة إذن بالسير، وتنتهي ببحث الشاعر وحيداً عن المقر، وجوهر المستقر، هذا من ناحية الأفعال.

- من ناحية المكان تبتدئ الصورة وتنطلق من فوديّ الشاعر، وتنتهي إلى الطرقات الكئيبة.

نلاحظ في الصورة دقة توالي الأفعال أيضاً، فالسير بين الفودين يعقبه الحبو، وكأن الشاعر يتدرج إلى الأضعف لا إلى الأقوى، وكأن معاينة النودين الممثلين بفعل الزمان والرامزين إلى استطالة العمر، كان هذه المعاينة أدت إلى الفزع من تجسد الزمان واستطالته، بما أدى منطقياً بالشاعر إلى أن يحبو على صحصح الخوف. ثم أدى به الخوف إلى إدمان وعشق البكاء، إمّا حزناً على فوات العمر، أو خوفاً من القادم بتوالي فوات العمر، وهذا البكاء متقادم منذ معاينة الشاعر للوجود، متزامن مع معاناته من الوجود. يتبع هذا تفتيشه في الطرقات، طرقات الرحيل عن المستقر وقد ذكر الرحيل كنتيجة منطقية لمعاينة الفودين في أول الصورة.

الاغتراب إذن والغياب عن الحياة هو الدلالة الناتجة من هذه الصورة والمنسجمة مع دلالة الصمت أيضا.

- **الصورة الجزئية الخامسة:**

يقول الشاعر متابعاً في تصاعد لذروة التجربة:

« سأكتبُ في حاجب
الشمس أني
صُفعت بكفي
وأنّي قُتلت
ببسمة ثغري
لمّا جمعتُ الأحبة
في بهو قلبي
وأسقيتهم
من ينابيع حبي
زلالا
فكان صنيعي علي
وبالا
لأن الأحبة
عاثوا بأحقادهم
في رياض فؤادي
فسادا
وقالوا:
سنعطيك
عن ذا الفؤاد
فؤاداً
يُغني سروراً
إذا دبَّ في
نبضك الحزن
وانشق فجرُ
الكدر.....»

obeikandl.com

يبدأ الشاعر صورته بالكتابة في حاجب الشمس، وهو يعيّن من خلال حاجب الشمس زمن النهار والشروق. ويختم الصورة بقوله:

«وانشق فجر / الكدر...» وتأتي المماثلة هنا بين المعنيين المطروحين في البداية والنهاية، فالشاعر يكتبُ في الشروق ويُعلن إدانته لذاته، ويعلن اسمه قاتلاً لكيانه.

وفي ختام القصيدة ينسب إلى انشقاق الفجر صفة الكدر أو حدوثه، والدلالتان مرتبطتان، فانشقاق الفجر عن الكدر يدفعه إلى إعلان حقيقة مقتله على حاجب الشمس وهكذا....

.وتدور الأفعال في هذه الصورة حول معنى الإدانة، وتعيين المدان في حادث اغتراب الشاعر وقتل كيانه. هكذا:

صُفعت بكفي، قُتلت ببسمة ثغري، كان صنيعي وبالا وتتضح الإدانة في وصف الشاعر للمباينة بينه وبين من قتلوه. الاحبة. فيصف ذاته بتلقائية المشاعر وبراءتها فقد جمع الأحبة في بهو القلب، وأسقاهم من حبه زلال، ثم كانت الأفعال المنسوبة إليهم دالة على الفجوة الواقعة بين الطرفين:

فقد قابلوا هذا العطاء بـ أنهم "عاثوا بأحقادهم"، ووعدوه بقلب بديل عن المنشطر في جوانحه بما لم يتحقق.

.ونلاحظ في هذه الأفعال إنها ماضية فيما عدا فعل الكتابة "سأكتب في حاجب الشمس" وفعل الوعد من قبل الأحبة: سنعطيك / عن ذا الفؤاد / فؤادا وللمضارعة في هذين الموقعين دلالتها. فالشاعر يؤكد استمراره في الإبداع، وعجزه عن التوقف عنه، واستمراره في إعلان الإدانة للمجتمع من خلاله.

أما المضارعة في الفعل الثاني، فتدل على استمرار الوعد. واستمرار انتظار الشاعر لهذا الوعد أو هذه المماطلة التي تمخضت عن الزيف والوهم، كما تصور القصيدة في أجزائها التالية.كذلك يأتي زمن المضارعة في الفعل "يغني سرورا" المسند إلى الفؤاد، وهو فعل منفي بما سبقه أي أفعال الإدانة التي وجهها الشاعر إلى ذاته. بما ينفي إمكانية الغناء والسرور، كما أنه منفي بما بعده أي دبيب الحزن وانشقاق فجر الكدر الذي لا يتسق منطقيا مع إمكانية الغناء سرورا.

ونلاحظ أن ختام هذه الصورة الجزئية بانشقاق فجر الكدر يتماثل مع تصوير الشاعر لذاته في هذه القصيدة، تصويرها مغتربة منتظرة منشقة إلى أشلاء. ويختم الشاعر القصيدة بالصورة السادسة والأخيرة في قوله:

«وها أنا
أفنيت عمري
على صخرة الوهم
متكئا في انتظار
الوعود التي
علقت في صواري
الهواء النقي
وقد أيقظتني
من الوعي
عين العناء
التي لونت
لحيتي
في الثلاثين
من خطوات السنين
العجاف المليئة
بالحب. والحرب
لونا تدثر بالشمس
فجرا
فأنشد للشعر
شعرا تفرد
أوزانه خلف
صمت الصور....»[1]

(١) ديوان تماثل / ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧

obeikandl.com

مرة أخرى يعلن الشاعر وحدته واغترابه وانفراده في قوله في مطلع الصورة السابقة «وها أنا» وهو تعبير دال في ذات الوقت على الرغبة في إعلان الوعي، وإفراد الذات أمام وجيعتها وأمام الأغيار على سبيل الشكوى والتحدي والمجابهة، ووضوح الإدراك.

ويستكمل الشاعر إدانته الموجعة لذاته. فينسب إليها الجريمة الكبرى وهي إفناء العمر، وهذه الجريمة هي الدلالة التي تنتظم الصورة الشعرية التي نحن بإزائها، بل تنتظم هذه القصيدة: (صمت الصور) يتضح إفناء العمر من خلال:

- الاتكاء على صخرة الوهم
- انتظار الوعود المعلقة على صواري الهواء
- الإجهاد المُتبدِّي في تنبيه وعيه بالشيب (تلوين اللحية)
- خطوات السنين العجاف.
- تفريد أوزان الشعر خلف صمت الصور.

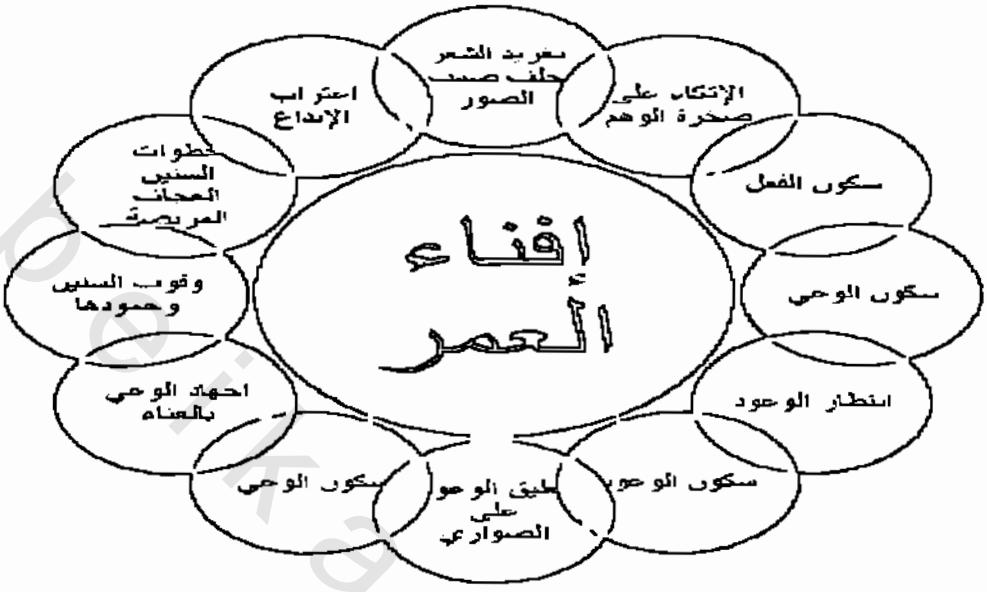
كان ابتداء هذه الصورة أذن بإفناء العمر. وكان الانتهاء في هذه الصورة بصمت الصور.

ونلاحظ أن تفاصيل هذه الصورة يسيطر عليها الصمت أي الحركة السلبية، كما في:

- الاتكاء في انتظار الوعود
- تعليق الوعود على صواري الهواء
- إيقاظ الوعي بإجهاده
- تلوين اللحية (استلاب الشباب)
- اتصاف السنين بالعقم (عجاف)
- اشتمال السنين على متضادين (الحب والحرب) حيث الحرب قاتلة للحب بما يعني صمت الحياة.
- تفريد أوزان الشعر خلف صمت الصور بما يلغي فعل التفريد ويؤدي به إلى السكون.
- التلاشي والتداعي وسكون الحياة هو الدلالة الناتجة من هذه الكيانات الصامتة، كما يتضح من خلال الخطاطة التي نتتبع فيها الإيقاع الحركي واللوني والصوتي في هذه الصورة، وذلك كما يلي:

obeikandl.com

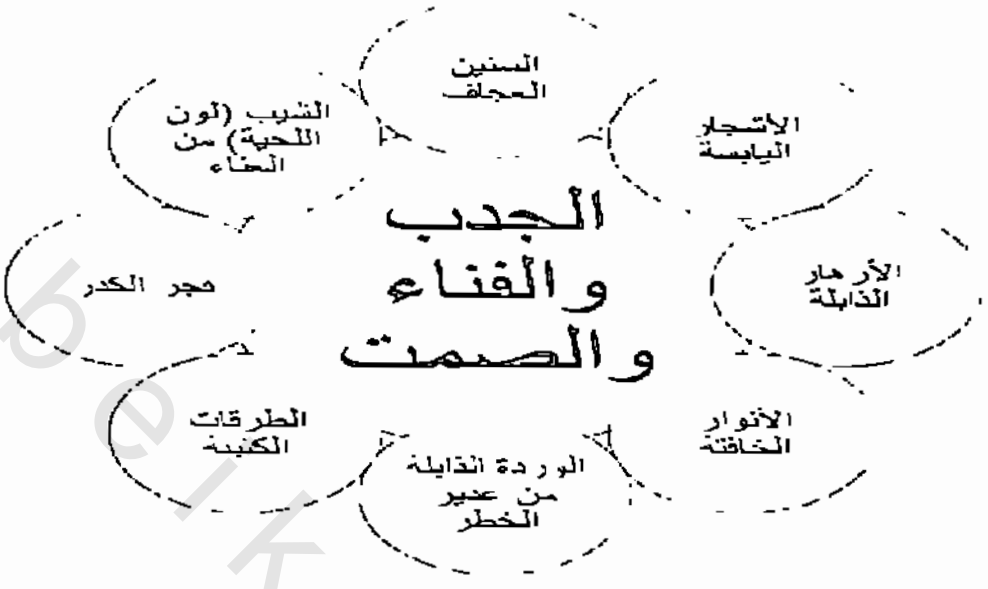
الإيقاع الحركي في الصورة (الصمت)



أما الإيقاع الصوتي فهو إيقاع الصمت الذي يتخلل الأفعال أو يتبطنها كما يلي:

كذلك يتسيد العدم والجدب الإيقاع اللوني للوحات القصيدة أو صورها المجزأة على تواليها كما يلي:

الإيقاع اللوني:



تتحقق دلالة عنوان القصيدة من خلال انسجام الإيقاع اللوني والحركي والصوتي فيها، وانسجام الصور الجزئية وتضامها في صورة كلية هي التجربة بأسرها التي صور فيها الشاعر حالة من الخواء والاغتراب فريدة، انعكست من روحه على مرئيات ومشاهد الكون، فعاين الكون وكأنه بنيان خرب تتسيّده مفردات الفناء وتفاصيل الجدب المادي والروحي.

ooo

ثالثاً: الصورة الشعرية ذات الطابع الكابوسي (الصورة السريالية):

هذا اللون من الصور لا يخاطب العقل ولا يعتمد على المنطق في وصف العلاقات بين الأشياء، بل يعتمد على منطق «الحلم». أو بالأصح. لا منطق الحلم. أي افتقاد الرابطة بين المرئيات، وافتقاد العلة في وجود الرابطة في ذاتها.

كما ينعدم في مثل هذا اللون من الصور منطق آخر. هو منطق هيئة الأشياء، أو مقاييسها، فتتعملق كثير من المشاهد، وتتخذ هيئة كابوسية، وتتردد كثير من مفردات الكون بهيئتها البدائية التي لم تهذبها يد الإنسان، وتكثر في مثل هذه الصور مساحات الفراغ، ويندر وجود العنصر الإنساني، إمعاناً في تجسيد الكابوس والوحشة.

- في الصور الكابوسية تغلب الألوان القاتمة الرمادية، ويبدو الإنسان ضئيلاً بالقياس إلى مفردات الصورة الأخرى ويكثر وجود الأشكال المستديرة الرامزة للحصار والسجون والقهر.

كذلك يغلب على هذه الصور الإيقاع الكابوسي الذي يتجلى في نوعين: الإيقاع البطيء الذي يوحي بالغموض والتسلل والريبة وانتظار المخيف الغامض، والإيقاع العنيف الذي يوحي بالمطاردة.

في مثل هذا اللون من الصور تتسع دائرة الحرية الإبداعية حيث يستطيع الشاعر أن يعبر عن شعوره باللا منطق في الحياة الإنسانية وأن يعبر عن غموض الباطن الإنساني واللاوعي الإنساني، وعن معاناته من مشاعر نفسية هي في حد ذاتها غامضة المسار والتكوين والعلة.

في مثل هذا النوع من الصور يستطيع أن يعبر الشاعر عن شعوره بالفوضى في العالم الإنساني، ومعاناته من فوضى المشاعر السلبية، وخوفه من مجاهيل وغوامض غير ممنطقة تتمرأى في خياله الإبداعي وروحه تمرئى الحلم والكابوس، وتفرض عليه طرحا شعريا شبيها بها.

«إن الاتكاء على الحلم في الطرح الشعري يفتح الباب للحرية الإبداعية، ويفتح للتجربة آفاقا واسعة للتعبير لانجدها في الصورة التقليدية، ويستقط من كاهل الشاعر عبء المتلقي التقليدي.»[1]

- في قصيدة «غابة الأربعة» مثال للصورة الشعرية الكابوسية التي تجسد الفزع الإنساني من الحياة، والشعور الكابوسي بإيقاع الوجود، يقول الشاعر حسن الزهراني في القصيدة:

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٥٢١.

"غابةُ
كل أبوابها
مُشرعة"
...
كل أكوابها
بالأسى
مترعة
...
غابةٌ
مات فيها الوفا..
ساد فيها الجفا..
أصبح العيش
كالموت
ما أبشعه
..."(١)

ينعدم المنطق، وتتضح الملامح الكابوسية للصورة الشعرية منذ بدء القصيدة وذلك من خلال:

- اختيار الشاعر لمرتكز الصورة
- انعدام المنطق في أجزاء الصورة

وفيما يخص مرتكز الصورة اختار الشاعر «الغابة» وهي بيئة خصبة للصورة السريالية الكابوسية لاشتمال الغابة على الكائنات المتوحشة وعناصر الطبيعة العملاقة. وكون الغابة في حد ذاتها جسدا عفويا لم تفسده يد الإنسان بالتشذيب، فهي كيان فطري خال من البشر. وكل هذه الحيثيات تمنح الغابة أسباب صلاحيتها للصورة الكابوسية.

- أما فيما يتعلق بانعدام المنطق في أجزاء الصورة فيبدو أيضا في الجزء السابق من القصيدة حين أسند الشاعر للغابة مالا يصح في منطق الواقع إسناده إليها، مثل:

(١) ديوان تماثل / ص ٣١

obeikandl.com

الأبواب، الأكواب فضلا عن المشاعر التي لاتستند إلا إلى الإنسان مثل «الوفا، الجفا».

يتضح مما سبق أن الغابة معادل فني للواقع، للحياة، للمجتمع في هذا الطرح الشعري، يدعم هذا ما وجه إلى الغابة من نقد أو ما وصفت به من انعدام الخلال المثالية فيها.

ويتابع الشاعر طرح ملامح صورته الشعرية وإظهار الدلالة فيما يلي من القصيدة حيث يقول:

«غابة

رقصت بين أشجارها

همهمات الضباع

وزئير السباع

كل ساعاتها

ساعة مفزعة

...

غابة

غاب عنها ضياء السرور

ناب فيها ظلام القبور

عن شعاع الحبور

شيّد البغض في

جوها مخدعه

تحت الحقد في

أرضها مزرعة

...

أنكر النهر في غابتي

منبعه

...

أنكر الفجر في غابتي

مطلعه

...

غابتي كتلة

من زفير الجحيم

من عذاب أليم.

وجد النور في

ليلها مصرعه

... ,[1]

يعتمد الشاعر في هذه الصور المتوالية على تشكيل ملامح الغابة من معطياتها الواقعية في الحياة: الأشجار، الضباع، السباع،

مستمرا في ذات الوقت في الارتكاز على منطق «الإسقاط الفني»

أي التعبير بالغابة عن الواقع من خلال الإشارة إلى الواقع بأجزائه ودلالاته لينبهنا إلى هذا الإستاط.

الشاعر إذن يمزج بين الغابة / الواقعية، والغابة كمعادل فني، وتم له هذا من خلال:

١ ـ وصف الغابة باشتمالها على المفزع (همهمات الضباع وزئير السباع).

٢ ـ وصف الغابة بالظلام (خضوعها لظلام القبور وغياب ضياء السرور وشعاع الحبور).

٣ ـ وصف واقع الغابة بما يصطرع في الصراع البشري (البغض والحقد).

٤ ـ وصف الغابة باغتراب الخير والجمال فيها: من خلال إنكار الفجر مطلعه، وإنكار النهر منبعه.

٥ ـ وصف الغابة بالعذاب (هي كتلة من زفير الجحيم، والعذاب الأليم والجرأة على قتل النور).

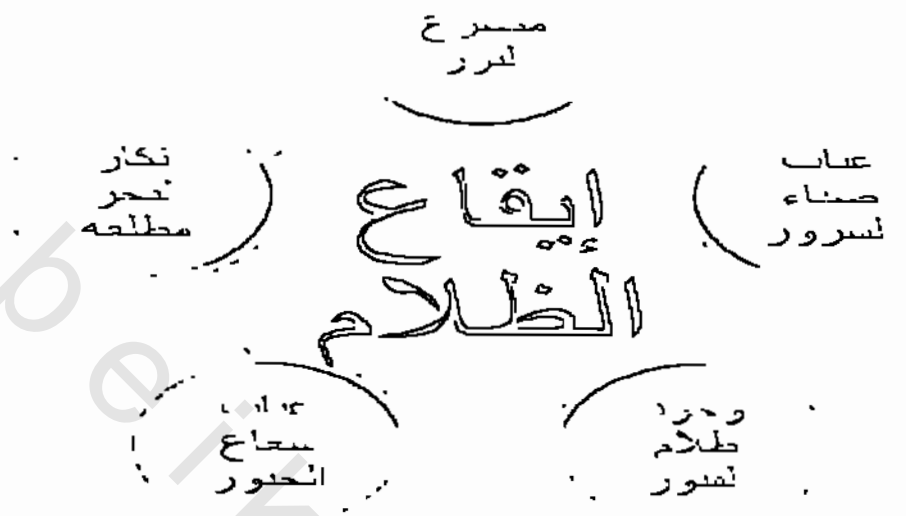
يتسيد المناخ الكابوسي هذه الصورة من خلال تسيد العوالم الغامضة والكائنات المتوحشة، والمشاعر السلبية معاً كعناصر أساسية في الصورة تنبع من الإحساس الكابوسي بالحياة، وتتمخض عن صورة شعرية كابوسية، وذلك كما يلي في هيئة متضافرة:

(١) ديوان تماثل / ص ٣٣، ٣٤.

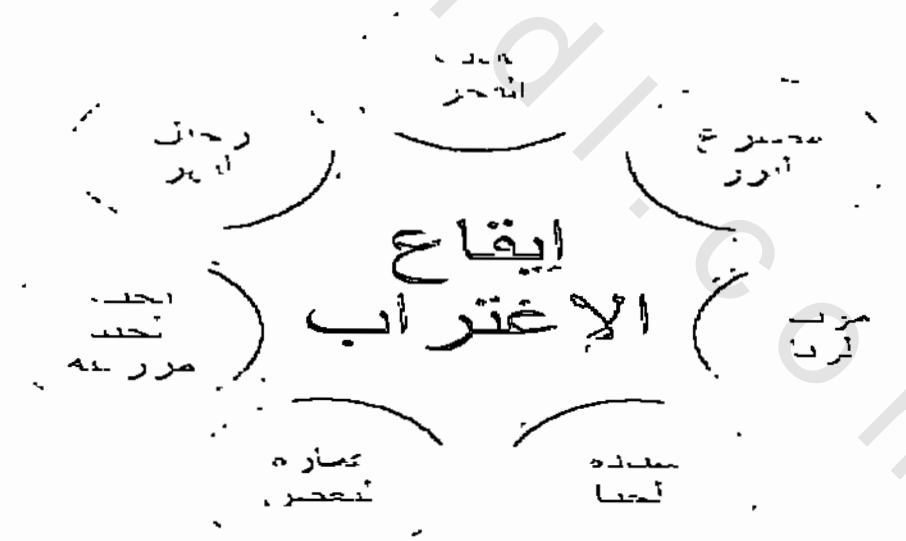
obeikandl.com

إذا ترجمنا هذا المناخ إلى إيقاعات لونية وحركيّة وصوتية تجسد أمامنا إيقاع الكابوس، كما يلي:

الإيقاع اللوني للصورة:

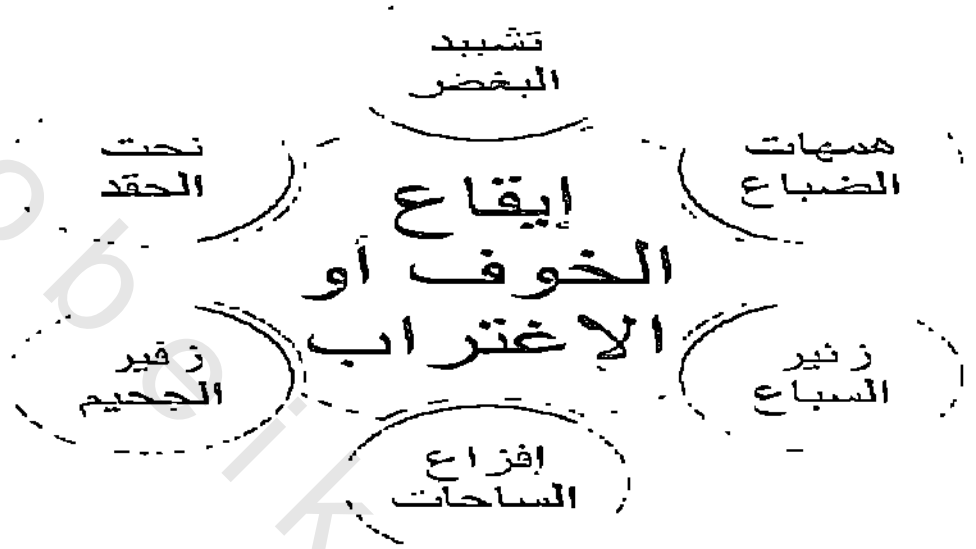


الإيقاع الحركي للصورة:



oberikandl.com

الإيقاع الصوتي للصورة:



نلاحظ أن الصورة اعتمدت منذ بدء القصيدة على الأفعال الماضية:

"مات، ساد، أصبح، رقصت، غاب، ناب، شيّد، نحت، أنكر، وَجَد" واتخذت الأفعال الماضية دلالة النفاذ والتحقق والحتميَّة واليقين مما وَصَف به الشاعر غابته.

وتوالي التجربة تصاعدها الدرامي بعد هذا المزج بين المعادل الفني والواقع، فيقول الشاعر:

«نحن في غابتي

كلنا أربعة

...

من يكن ليثنا

ومن الضفدعة

..؟.

فاسألي البحر مَنْ

حرَّك الزوبعة

واسألي البر عن

راهب الصومعة

...

من سقى بالأسى

والشجى مسمعه

..؟.

من كوى بالبكا

والنوى مدمعه

..؟."

إنها المرة الرابعة التي يردد فيها الشاعر أو يذكر فيها قوله «غابتي» أي المرة الرابعة التي ينسب فيها الغابة إلى الذات، وذلك في المواضع الآتية من القصيدة:

قوله: أنكر النهر في غابتي / منبعه

وقوله: أنكر الفجر في غابتي مطلعه

وقوله: غابتي كتلة / من زفير الجحيم

ثم قوله: نحن في غابتي / كلنا أربعة

وتتضح من هذه المواضع دلالة هذا التعبير وعلته وهي أن الشاعر يدرك أنه يصور لنا غابة (من الشعر) فقط، من عالم الشعر والخيال غابة لا تشبه في ملامحها ما نراه في الحياة من الغابات، ولا توجد بهذه الصورة.

الدلالة الثانية التي يطرحها هذا التعبير هي أن هذه الغابة ليست فقط محض تصوير فني، وتعبير خيالي، بل هي أيضاً قضية الشاعر فقط، قضيته الخاصة، همه الخاص، تجربته وحده سواء أدلت الغابة على الواقع البشري أو على الوجود، أو على أي معادل للواقع. من هنا كان التعبير عنها بإضافتها إلى ياء المتكلم ضرورة دلالية.

والشاعر يقدم لنا في الجزء السابق من القصيدة جزءاً هاماً من الدلالة هو: تعيين الأطراف الأربعة التي تسكن هذه الغابة، أو الإشارة إليها فهو يشير هنا إلى الليث، الضفدعة، محرك الزوبعة، راهب الصومعة.

وللوهلة الأولى نظن أن هذه الأطراف هي الأربع، ولكنا نتابع فنجده يصف الراهب بأنه شهيد الأسى والبكاء والنوى. فنتابع القصيدة التي بدا وضوحها غامضاً وغموضها مستفزاً. يقول الشاعر:

يا لقلبي الذي
دهره روْعه
....
كان في جنّة
روحنا مبدعة
....
عطرها عابقٌ
وردها عاشقٌ
وجهها يشبهُ
الشمسَ ما أنصعه
...
كل أوقاتها عذبةٌ ممتعة
....
جنتي أصبحت
غابة مفجعة
...
فرَّ منها الحنان
خرَّ فيها الأمان
خلعَ الصدرُ عن
قلبها أضلعه
...
كل من خانَ فيها
تغنى معه
...

كل من جار فيها
تغنى معه
كل سكانها
لبسوا أقنعة
....
غابتي كل سكانها
أربعة
...
نصفهم أربعة
عُشرهم أربعة
كلهم أربعة
...
إنها غابتي
غابة الأربعة
...
غابة الأربعة
...
غابة الأربعة»[1]

يتسق هذا الجزء من القصيدة مع الأجزاء الأولى منها في تعيين الأطراف الأربع التي اتخذها الشاعر عنواناً للقصيدة: «غابة الأربعة».

ومن خلال التأمل في الأسطر الشعرية نلاحظ أن الرقم «أربعة» ينتظم نوعين من الأطراف هما:

الموجودون في الغابة أو المنتمون إليها، والنوع الثاني: الغائبون عنها أو المغتربون فيها.

ونلاحظ وفق هذا التقسيم أن الشاعر - أو ما يعادله ويرمز إليه يمثل الطرف الرابع في هذه الأطراف، وذلك كما يلي:

(١) ديوان تماثل / ص ٣٩.

obeikandl.com

العائشون في الغابة	الشاعر أو معادله الفني	المغتربون فيها أو الفائيون عنها
عناصر ضارية عناصر بشرية سلبية مشاعر قاتمة الضباع السباع الليث الخائنون الظالمون المقنعون= (الزائفون) الجفا البغض الحقد	الضفدعة راهب الصومعة قلب الشاعر	مشاعر إيجابية عناصر نمو الوفا الحنان الأمان السرور النهر النور الفجر القلب

ونلاحظ هنا الاتساق الفني بين المجموعات المعينة في كل حقل فقد وزع الشاعر العائشين في الغابة على ثلاث مجموعات ثلاثية التكوين تنسجم فيما بينها، وتتسق مع المعادل الفني للشاعر في علاقة درامية من ناحية أخرى أيضاً وذلك كما يلي:

obeikandl.com

العناصر الضارية	في صراع مع	معادل الشاعر
الضباع. السباع. الليث.		الضفدعة

أما المجموعة الثانية فهي تنسجم فنياً كما يلي:

العناصر البشرية السلبية	في صراع مع	معادل الشاعر
الخائنون. الظالمون. المزيفون		راهب الصومعة

وكذلك ينسجم قانون الدراما والالتحام بين عناصر المجموعة الثالثة والشاعر:

المشاعر القاتمة	في صراع مع	معادل الشاعر
الجفا. البغض. الحقد		قلب الشاعر

من خلال الجداول السابقة يتضح لنا أن الأربع المعنيين في عنوان القصيدة هم كل ثلاثة أطراف سلبية قاتلة في صراعها مع الشاعر. أو الإنسان في عمومه. في هذه القصيدة.

والأطراف الثلاث القاتلة في كل مجموعة هي الخطر الذي يتهدد المعادل الفني للشاعر، فالضباع والسباع والليث تتهدد الضفدع بالانتهام، والكتلة البشرية المعادية للشاعر، (وهي الخائنون، الظالمون، المزيفون) هم الخطر الذي يتهدد راهب الصومعة بتكوينه المسالم الروحي القابل للتهشم من هذه الكتلة.

كذلك فإن قلب الشاعر تتهدده كتلة المشاعر المعادية، وهي الجفا والبغض والحقد. نلاحظ في ذات الوقت أن الشاعر جعل كتلة المغتربين في الغابة أو الغائبون عنها تنتظم في علاقات رباعية، ونعتقد أن تفسير ذلك أن الشاعر يسلك ذاته في هذا الخيط، بمعنى أنه ليس مغترباً عن هذه المجموعات أو هذه العلاقات، مثلما هو الحال مع كتلة العائشين في الغابة، بل إن الشاعر واحدٌ من أفراد الأسرة المغتربة عن الغابة أو المائتة فيها والمهمشة في كيانها، لذلك كان لابد أن تكون المجموعات الدالة على هذه الكتلة رباعية باعتبار أنها تشتمل على الشاعر ذاته من بينها.

ومن ثمَّ نستطيع أن نقول إن كل عنصر من عناصر الأطراف المغتربة يصلح أن يكون معادلاً فنياً للشاعر، ويصلح أن يكون إسقاطاً فنياً في ذات الوقت، نستطيع إذن أن نفترض أو نقترح أن يكون المعادل الفني للشاعر في الكتلة الثانية هو: الوفا، أو الحنان، أو الأمان، أو السرور.

كذلك نقترح ونتقبل أن يكون معادله هو: النهر، النور، الفجر، القلب.

إن هذه الأطراف أو العناصر هي حي الشاعر، وهي آماله ورغائبه، ومواضع حرمانه وألمه، ومواجعه، لذلك فإن الشاعر جزءٌ منها وليس طرفاً مواجهاً لها.

وتبلغ القصيدة من إحكامها الدرامي، وترابط عناصر الصورة فيها إلى الحد الذي يدير فيها الشاعر الصراع بين طرفين آخرين يتسيدهما الزمن، وهما: ماضي الغابة، وحاضر الغابة الراهن، بدءاً من الجزء الذي اضطلع بتداعي الذكريات، وهو قول الشاعر:

«كان في جنة

روحها مبدعة»

ويرسم الشاعر خطوط الصراع كما يلي:

مرتكزات الصراع	ماضي الغابة	راهن الغابة
١ ـ الزمن	أوقاتها ممتعة	ساعاتها منزعة
٢ ـ الكينونة	جنة مبدعة	غابة مفجعة
٣ ـ عناصر الكون	(الورد العاشق، العطر العابق، الشمس الساطعة) وجهها يشبه الشمس	(همهمات الضباع، وزئير السباع...)
٤ ـ الإضاءة	روحها مبدعة	الظلام
٥ ـ المشاعر		الأسى، البغض، الحقد، الجفا..

ولا نستطيع أن نتجاهل الدلالة العامة التي تنتظم الأفعال في هذه الصورة الكابوسية للقصيدة وهي دلالة متعلقة بالاغتراب والوحشة، والكابوس، والخوف، وكافة المشاعر السلبية، وذلك كما يلي:

دلالة الاغتراب: وهي تسود الأفعال الآتية:

(غاب، مات، أنكر، فرّ)

دلالة العنف والانتزاع والاقتلاع: وهي في الأفعال الآتية:

(نحت، كوى، خلع، خرّ)

دلالة الظلم والإدماء والإيلام، في:

(روّع، خان، جار)

تتضح لنا الغابة الآن بملامحها التي هي جزء من الواقع وجزءٌ من المعادل الفني، أو لنقل إنها الغابة الواقعية التي خضعت لقانون الإبداع الشعري، ولكنها احتفظت داخل هذا القانون بما نختزنه عنها في ذاكرتنا الإنسانية سواء على مستوى الحلم والشاعرية التي تثيرها الغابات فينا، أو على مستوى الوحشة والخوف وإثارة الغامض المجهول في استحضارنا لها.

الغابة في هذه القصيدة هي الغابة/ الحلم والغابة/ الواقع. أما الأولى فقد نحت لها الشاعر ملامح الجنة والسلام والحب، ونشر في جوّها ما نحبه في الغابة من حضور شخصية الطبيعة وهيمنة الحس الرعوي، والجمال الفج غير المهندم، لذلك ينتشر فيها على مستوى القصيدة الورد والعطر والشمس، فهي الطبيعة في قوتها، وهي الحياة في القها.

- أما الغابة الثانية فقد نحتَ لها الشاعر أيضاً ملامح الوحشية والإفزاع بما أوجده فيها من عناصر الكون والمشاعر ورموز البشر القاتلة للحياة.

وقد تمخض المناخ الكابوسي في القصيدة من الصراع بين ملامح الغابة / الواقع، أو الغابة الكابوس مع الشاعر، وتمخض أيضاً من الصراع بين ملامح الغابة الكابوسية مع ملامح الجنة (الغابة الفائبة).

- نستطيع إذن أن نفترض أن الشاعر رمز بهذه الغابة إلى الحياة الإنسانية في لزوجتها وضراوتها وانعدام المثال والحق والخير والجمال فيها، أو أنه رمز إلى مصغر منها، إلى مجتمع بشري ربما لا يتعدى عدد أفراده أصابع اليد الواحدة. لكنه - أي هذا المجتمع - نجح في أن يحيط الشاعر بمشاعر سلبية قاتمة وأن يقهره بالخوف والوحشة والحزن والاغتراب إلى حد القدرة على استدعاء الغابة في خياله وحسه وأعصابه وترجمتها إلى هذا المعادل الفني الشعري الرائع، أي هذه القصيدة التي أحكمت فيها الحسابات الفنية، وتم فيها تبادل الأدوار والصراع، وحالات الإسقاط الفني بمهارة فنية فائقة دفع إليها الصدق في الشعور والمعاناة.

يستطيع الناقد أيضاً - لجودة الطرح والمعالجة - أن يفترض دلالة أخرى لرمزية الغابة أنها الحياة الإنسانية برمتها، أو هي عيش الإنسان على الأرض.

وفي هذه الحالة تكون الصفة السابقة الماضية للغابة - نعني الجنة - هي حياة الإنسان الأولى قبل نزوله من الجنة.

وتبعاً لهذه الافتراضات يكون شاعرنا قد طرح لنا قضية فلسفية شديدة الأهمية والتعلق بحياتنا ووجودنا الإنساني. وهي قضية الصراع الإنساني بين المثال والواقع، بين الحلم والممكن، بين المرجو والمتاح.

دلالة ثالثة، بل رابعة نفترضها أن تكون الدلالات الرمزية التي أرادها الشاعر للغابة هي حياته الراهنة، بحيث تكون (الجنة) هي الصورة الماضية لهذه الحياة، أو لهذه التجربة التي خاضها.

نتفهم من هذا الطرح السابق لدلالات القصيدة، والطبيعة الفنية للصورة الشعرية فيها مغزى قول الشاعر في نهايتها:

«غابتي كل سكانها

أربعة

...

نصفهم أربعة

عُشرهم أربعة

كلهم أربعة

...

إنها غابتي

غابة الأربعة»

إذ يطرح الشاعر عدداً ثابتاً لسكان الغابة مع تغير نسبتهم فهم أربع سكان في حال كانوا تامي العدد، أو ناقصيه.

نتفهم هذا من خلال رحلتنا السابقة مع القصيدة، حيث يتضح لنا أن سكان الغابة ليسوا أشياءً قابلة للتجزئة العددية أنهم أحوال ومشاعر ومناخات، إنهم أطراف قضية لا تخضع للتقسيم العددي.

إن سكان الغابة الراهنة: الغابة البشرية الموحشة هم الوحشة والاغتراب والألم والعذاب والخوف، والحزن و...

... وكافة المشاعر السوداوية في صراعها واقتتالها مع الشاعر، لذلك فإنهم أربعة في كل حال هم الأربع الذين عيناهم قبلاً، ونعني:

(الضباع، السباع، الليث)

(الخائنون، الظالمون، المزيفون) في مواجهة الإنسان

(الجنا، البغض، الحقد)

- هل نقول في ختام طرحنا لألوان الصورة الشعرية في شعر حسن الزهراني إن الشاعر نجح في عقد مصالحة بين التجربة الشعرية والصورة الفنية في القصيدة؟ نقول نعم لا على مستوى وصف الشاعر بالتعمد والتخطيط لإدارة هذه المصالحة وهذا الاتساق، بل على مستوى آخر هو وصف الشاعر بالصدق النفسي والفني مما أدى إلى انسجام فكره وطرحه، وأدى إلى ولادة مثل هذه القصائد ذات البناء المعماري الفني المتميز المستفز للنقد، المغرى بالمزيد من النقد.

- **الرموز التاريخية والأدبية في الصورة:**

يعتمد الشاعر في صورته الشعرية على مجموعة من الرموز المستدعاة من السياقات التاريخية المختلفة: التاريخ الأدبي والتاريخ الإسلامي لتعميق الحس الدرامي في القصيدة، وإضفاء البعد الزمني والإنساني على التجربة.

ومثل هذه النوعية من الرموز لا توضع في القصيدة إقحاماً وإلصاقاً بها، بل من خلال إذابتها في نسيج التجربة الشعرية وإقامة علاقة عضوية حية بين هذه الرموز وبعضها البعض من جهة، وبين هذه الرموز والتجربة من جهة ثانية. بما ينأى بالقصيدة عن خطر تكديس الرموز بلا دلالة أو تحميل الرمز ما فوق طاقته الدلالية.

تتم هذه المعالجة من خلال ما أسميه بـ أنسنة الرموز أي استدعائها بوضعيتها التاريخية المعروفة التي اكتسبت معنى في الذاكرة الإنسانية، ثم توظيفها رمزياً في القصيدة بما يحولها من إطارها التاريخي إلى أن تصبح (حالة) دالة في القصيدة.

وعملية استدعاء الشخصيات والأحداث أيضاً التاريخية من سياقها إلى جسد القصيدة رمزاً دالاً، لا يهم الناقد في دلالته على مدى قدرة الشاعر على توظيفه رمزياً، بل في مدى دلالته على حاسة الانتقاء عند الشاعر. ومدى دلالته أيضاً على انسجام رموزه وانتقاءاته، وانسجامها مع موقفه من التراث والوافد.

- نطالع في شعر حسن الزهراني ميلاً إلى مجموعة بعينها من الرموز التاريخية المستقاة من التاريخ الإسلامي تتسق مع انشغاله بالهم الإسلامي والعربي، إذ يتردد في شعره كثيراً ذكر خالد بن الوليد، وعمر بن الخطاب، والسياقات التاريخية الدالة على قصة نوح - عليه السلام.

. ويجمع في كثير من قصائده بين باقة من الشخصيات المستدعاة من البيئة الإسلامية والتاريخية معاً، كما في قصيدته النداء الأخير[1] التي يمزج فيها بين المعتصم وهارون الرشيد، وخالد بن الوليد وعمر بن الخطاب.

كما يعتمد في قصيدته «ما زلتِ ملهمتي» على شخصية وضّاح اليمن.

وتتضافر في قصيدته مقاطع من ملحمة العشق الشخصيات الآتية:

جذيمة بن مالك الدوسي، مالك بن فهم، وجندب بن عمرو، عبدالرحمن بن صخر الدوسي، والخليل بن أحمد الفراهيدي.

فضلاً عن ذلك يستخدم الشاعر أسماء المدن العربية والإسلامية استخداما رمزياً أيضاً، وتحتشد هذه الأسماء في بعض قصائده، وتغلبُ عليها بما يمنح القصيدة بعداً تاريخياً واضحاً، كما في قصيدة (السَّامريّ)، التي يذكر فيها الشاعر المدن الآتية: بغداد الرشيد، كابول كاسرة الطغاة، البلقان، سمرقند، كشمير، إفريقيا.

. إن تنجير هذه الرموز في القصيدة يقتضي من الشاعر «الوعي بدوره الحضاري والوعي أيضاً بكيفية تنجير ما في الرموز من طاقة إيحائية معبرة عن التجربة الشخصية والإنسانية معاً ورغم أننا لن نتوقف في هذا المقام عند القصائد التي تشتمل على هذه الرموز من الشخصيات التاريخية، لأننا طرحنا بعضاً منها في مجالات سابقة، ولأننا سنتعرض في الأجزاء القادمة من هذه الدراسة لبعضها الآخر إن شاء الله. رغم ذلك . إلاَّ أننا لابد أن نسجل ملاحظة هامة هي:

انسجام الاختيارات التاريخية في هذا الشعر مع المحاور الموضوعية لقضاياه، نعني بهذا أن هناك اتساق بين انشغال الشاعر بالهموم العربية والإسلامية، وغلبتها على كثير من مراحل شعره في دواوينه المتتالية، وبين إلحاح الشاعر على استخدام نوع بعينه من الرموز التاريخية على الصعيدين الإسلامي والعربي، بما يُوجد الوحدة في هذا الشعر ويؤكد نضج التجربة الشعرية التي تُملي ذاتها في المعالجة.

وتؤكد الذائقة الانتقائية للرموز في هذا الشعر حنين الشاعر إلى زمن البطولات والفحول سواء في مجال الفروسية والقتال أو في مجال الشعر. ذلك أنه يستدعي رموز هذه البطولة في التاريخ، مثلما استدعاها في مجال الشعر ممثلة في شخص المتنبي وشعر أبي فراس وغيرهما.

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٥٣٩

تنسجم هذه المنظومة كلها مع الاتجاه العام لهذا الشعر الذي نطالع فيه الاحتفاظ بالذائقة الشعرية العربية القديمة، بل إن هذا الشعر في أكثر نماذجه تحديثاً لا يتعارض مع هذه الذائقة، ولا ينفصل عن مشيمة التراث.

ooo

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثالث

ملامح البنية الإيقاعيّة

○ اعتنى النقد العربي القديم بدراسة الوزن والقافية أكثر من دراسة الإيقاع في الشعر، وانشغل بهذين العلمين وبتأسيس معرفة نقديّة خاصة بهما.

تبدّى هذا الانشغال النقدي بعلمي الوزن والقافية في المراحل الأولى للنقد العربي المُمثلة في النقد الذوقي الانطباعي الجزئي في العصر الجاهلي من خلال الأسواق الأدبيَّة.

وقد ترك لنا القدماء صورة من صور النقد العروضي، والاهتمام بصحّة الأوزان في مواقف عدّة منها الموقف المعروف الذي تعرض له النابغة الذبياني حين قدم إلى "المدينة"، وأسمَع أهلها قصيدته التي منها قوله:

أمِن آل ميّة رائحٌ أو مغتدِ عجلانَ ذا زاد وغير مزود

زعم البوارحُ أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ

وتذكر كتب النقد أن الجمهور المستمع للقصيدة من أهل المدينة انتبه إلى وقوع النابغة في خطأ عروضي هو (الإقواء) وهو اختلاف حركات حروف الروى، حيث جاء قوله (مزود) مخفوضاً في القصيدة، بينما جاء قوله (الأسود) مرفوعاً، وتحايل أهل المدينة - لدماثتهم - بحيلة يُوصلون بها هذا الأمر إلى الشاعر. فأمروا جارية بأن تغني الأبيات على دف، وأن تُطيل في أواخرها، ففعلت، فانتبه الذبياني، فقال: جئت الحجاز وفي شعري ضعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس. وتروى في كتب النقد المختلفة كثير من المواقف المشابهة لهذا الموقف، والتي لا تتعدّى الانتباه الفطري إلى كسر الوزن، أو عيوب القافية، أو تقسيم البحور الشعرية ذاتها تقسيماً طبقيّاً: فبحور فخمة صعبة تليق بالفحول من الشعراء مثل الكامل والرمل والطويل والمتقارب والمنسرح والسريع... وبحور لينة ضعيفة تليق ببغاث الطير من الشعراء، مثل بحر الرجز الذي استهجن القدماء الكتابة فيه في مجال القصيد واقتصر استخدامه على شعر الحرب والطرديات والمفاخرات والهجاء أحيانا حتى جاء الأغلب العجلي الراجز المعروف

واستطاع الارتفاع بهذا الوزن إلى مصاف الشعراء. وأطال الأراجيز وقصّدها وأقحمها في كل أغراض الشعر العربي الرسمي.

اعتنى النقد العربي القديم بالوزن كقيمة كميّة، وقياس كَمّي لا بوصفه جزءاً من الإيقاع يُوحي بمناخ التجربة وصدقها من هنا نطالع الجفاف والصرامة في تعريف كثير من النقاد للشعر، حيث يرتكزون في هذا التعريف على التعامل مع الشعر وفق نظرة رياضية محضة، وذلك كما في قول قدامة بن جعفر:

«الشعر قولٌ موزونٌ مُقفىً دال على معنى». وكذلك قول ابن طباطبا العلوي:

«الشعر كلام منظومٌ بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عَدل عن جهته مجته الأسماع، وفسدَ على الذوق. ونظمه معلوم محدود»[1]

ويتابع السكاكي ذات الاتجاه في تعريف الشعر، إلاّ أنه يُضيفُ إضافة جيدة حين يُشير إلى إمكانية عمليّة (الاستقراء) في الأوزان، أي أن يبتكر الشعراء وزناً على قياس أوزان العرب، ولكنه ليس منها، يقول في الشعر: «إذا لم يستقل على الأوزان التي وعيتها فإمّا ألاّ يكون شعراً أصلاً، أو يكون وزناً خارجاً عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء.

وهذه الأوزان هي التي عليها مدارُ أشعار العرب لا تجدُ لهم وزناً يشذُّ عنها اللهم إلاّ نادراً منها».[2]

وظلت البحور الشعريَّة مَدار شخصية القصيدة العربية التقليدية ونقطة ارتكازها كهوية فنية تميز الشعر العربي عن غيره، بل ظل الحفاظ على هذه الهَويَّة محك الحكم على الشعراء وتقسيمهم إلى طبقات، وتصنيفهم إلى فحول الشعراء أو إلى ضعاف الشعراء.

واحتلت هذه القضية اهتمام النقد العربي القديم خاصّة بعد المحاولات التي قدّمها الشعراء الشعوبيون للخروج عن الأوزان التقليدية للشعر العربي، وقدموا محاولات في استعمال المشطور والمجزوء، وتجرأ بعضهم إلى حد اختراع أوزان غير موجودة فيما هو معروف كما فعل أبو العتاهية الذي كان يضبط أبياته على أصوات الباعة الجائلين، كذلك طوروا في القافية ونوعوّا فيها، وقدموا تجارب في الشعر المرسل. وتسبّبت هذه الجرأة في تحديث الشعر وتجديده في إثارة قضية الصراع بين التقليد والتحديث، أو الصراع بين المقلدين والمجددين. واتخذت دلالة التحديث أبعاداً شعوبية. كما استخدمت مصطلحات التقليد باعتبارها اتهاما بالجمود والضعف الفني، واتخذت القضية مسارات فكرية وفلسفية وسياسية عرقية بما هو غني عن الذكر.

---

(١) ابن طباطبا العلوي / عيار الشعر / تحقيق تعليق د. طه الحاجري / ص ٣٢.

(٢) السكاكي / مفتاح العلوم / ص٢٢٧.

وسار النقد المنقسم إلى مؤيد ومعارض للتحديث جنبا إلى جنب الجديد البازغ في مجال الإبداع، ورغم تطور الذائقة الشعرية العربية إلاّ أنّ الذوق العربي القديم ظلّ ماثلاً في أذهان كثير من الشعراء وكثير من النقاد، حتى عبّر عن ذاته في المدرسة التقليدية للبارودي وشوقي وأحمد محرم والرصافي وحافظ إبراهيم وابن عثيمين، وظلت ردحاً طويلاً من الزمن مدرسة قائمة على استعادة الموروث الشعري في الوزن والقافية واللغة والأسلوب، وبناء القصيدة، وروحها العامة رغم اختلاف السياقات الاجتماعية والفكرية والتاريخية بين التجربتين.

ثم عادت دورة التجديد مرة أخرى وظهرت في أوائل الخمسينات من خلال رواد المدرسة الواقعية الذين نادوا بقصيدة التفعيلة أو ما سمّي بـ (الشعر الحر). وكذلك من خلال رواد مدرسة الحداثة الذين واصلوا المطالبة بالتحرر من القوالب الشعرية القديمة.

وتبادل العلرفان: أنصار التقليد، وأنصار التجديد والتحديث. النقد والإدانة، كما طرح كلّ فريق مشروعه النقديّ. وأدلة مشروعيّة هذا المشروع.

وصَفَ أدونيس القصيدة التقليدية بأنها: (تتميز على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته، وعلى الصعيد التواصلي بالتأثر والفعالية، وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والاستعادة والحفظ)[1].

وقد أطلق د. عبدالسلام المسدّى على هذه العملية مسمّى شعرية الاستكمال.[2]

- ووضع المعارضون من أنصار التحديث القالب الوزني التقليدي موضع الاتهام باعتباره يُضاد الصدق في التجربة الشعرية، فالصورة الموسيقية الخليلية في رأى أدونيس «تجبرُ الشاعر أحياناً على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة...الشعرُ يفقدُ كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي يفقد اختيار المعنى والصُّورة والتَّناغم».[3]

وكان رواد الشعر الحر أكثر اعتدالا ووسطية واقتراباً من التراث العربي فيما قدّموه من تشكيل عروضي جديدة تحتُ مسمّى «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، فقد كان التشكيل العروضي الإيقاعي لقصيدة الخمسينات استلهاماً للعروض العربي، لأنها قامت على استغلال وحدة هذا العروض (التفعيلية) وتميتها. «فهي لم تهمل العروض العربي القديم كليّة، بل نستطيعُ أن نقول إنها أهملت هيئتهُ التقليدية المتوارثة، واهتمت بالجزئيات حيث رأت فيها متسعاً للتجديد وإمكانية للتعبير عن ذواتٍ شعرية معاصرة مختلفة في كل شئ.»[4]

(١) أدونيس / الشعرية العربيّة / ص ٢٨ / ٢٩

(٢) د. عبدالسلام المَسْدي / صحيفة الرياض / العدد١٠٥٠٣ / ٢٧ مارس ١٩٩٧م / ص٢٩

(٣) أدونيس / مقدمة للشعر العربيّ / ص ١١٥ بتصرف

(٤) القصيدة العربية المعاصرة / ص ١٣

ومن هنا نؤيد أصحاب هذه التجربة في رفضهم لمصطلح (الشعر الحر): لأنه يحمل دلالة الاتهام بتحطيم قواعد الشكل العروضي القديم كليّة بينما الشعر التفعيلي شعرٌ حرٌ من اتباع النموذج العروضي الجاهز القديم في مقابل المسؤولية التامة عن التجربة الشعرية، والتعبير عنها إيقاعياً ببديل موسيقي مؤلّف من الوحدة التفعيلية للبحور الشعرية المعروفة، والقدرة التشكيلية لهذه الوحدة في هيئة كميّة تتناسق مع التجربة، وتتواكب معها بعيداً عن الشكل المُسبق.

- إن الشاعر في التجربة العروضية التفعيلية الجديدة «خلص من عبء استكمال البيت عروضياً، وانطلق إلى ألوان من المد والجذر العاطفي بإيقاعاته الجديدة التي عوّضت إهماله للجانب الإنشادي في الشعر، ممّا مكنه من الحفاظ على التماسك الدلالي والتجانس الفني»[1]

من هذا المُنطلق نبحث في التجارب الشعريّة التي عبّر عنها الشاعر حسن الزهراني في هيئة شعر التفعيلة، الذي نعتبره أكثر دلالة - كهيئة عروضية - على قياس مدى قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته إيقاعياً ولغوياً وأسلوبياً، حيث تتكشف لنا أصالة الشاعر هنا واضحة غير مختبئة وراء الموروث العروضي الذي يحمل في حدّ ذاته قيمة، ويحمل ثقلاً تاريخياً وعبقا قديما، يضفي على كثير من التجارب إيحاءً بالقيمة، ويبدي هذه التجارب في غير حقيقتها لاختبائها وراء هذا الشكل التراثي الذي تحمل له ذاكرتنا التقدير والتصديق.

- سبب ثان يقع وراء تفضيلنا البحث عن الإيقاع الشعري في التجارب الشعرية التي ساقها شاعرنا في الشكل التفعيلي، وهو: أنّ هذا الشكل يُعبّر عن جزء كبير من التجربة الشعرية للزهراني حيث يمثل الهيئة الإيقاعية والموسيقية لنصف قصائده - أو ما يزيد عن النصف - في ديوانه الأخير (أوصاب السحاب) وديوانه السابق عليه (قطاف الشفاف)، وكذا ديوان (تماثل) بما يختلف عن طرحه الشعري في دواوينه الأولى وصولاً إلى ديوان (قبلة في جبين القبلة). وبما يعني التزامن والمواكبة بين تطور التجربة الشعرية، وبين اتخاذ هذه الهيئة العروضية قالباً موسيقياً للتجربة.

- أمّا العامل الأهم في هذه القضيّة فهو أنّ البحث النقدي في البنية الإيقاعيّة يعني البحث في الإيقاع الذي أملته التجربة على الشاعر لا الوزن الشعري الموروث الذي اختاره الشاعر من المتاح القديم، فالهيئة التفعيلية اختيار موسيقي تفرضه التجربة.

---

(١) انظر: القصيدة العربية المعاصرة / ص ٦٤٥

وهو اختيار يختلف من شاعر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى للشاعر الواحد، بما يمنح النقد مساحة واسعة من الحرية في البحث والتذوق والطرح، وبما يمنحه الثقة في وجود حتميّة نفسية وفكرية وشعورية وراء الشكل الموسيقي للتجربة بعيداً عن فرضية الأوزان الموروثة.

وبحثنا في الإيقاع الشعري بحثٌ في البنية الموسيقية التي تلبستها التجربة الشعرية، فالوزن كمي والإيقاع كيفي "الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة، فإذا كان الوزنُ يثيرُ الأذن في المقام الأول، فالإيقاع بمجموعه بنية الروح والجانب التأملي في الإنسان، لا الجانب الحسّي"[1]

من هذا المنطلق ننظر إلى مفهوم الوزن عند كولردج بأنّه مجموع الإيقاع الداخلي والخارجي في التجربة الشعرية، وأنّ مصدره «التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة»[2]

٥ صور الإيقاع الشعري في شعر الزهراني:

- ندلف نقدياً إلى البحث النقدي في الصورة الأولى أو النوع الأول الغالب على كثير من قصائده الشعرية وهو:

- إيقاع الموجة الشعرية: يتكون إيقاع الموجة الشعرية من خلال الاتصال العروضي بين الأسطر الشعرية، بما يُنتج دلالة جديدة من خلال القراءة الإيقاعية للقصيدة، دلالة لابد من معاينتها نقدياً للإلمام بخيوط التجربة الشعرية.

وتُعدُّ قصيدة (تماثل) في الديوان الحامل لاسمها نموذجاً لهذا الإيقاع الشعري، بما نطرحه في التحليل الآتي الذي نعاين فيه الهيئة الكتابية للقصيدة، والهيئة العروضية التي توضح الاتصال العروضي المكون للموجة الشعرية.

يقول الشاعر في القصيدة:

١ - "تماثلتُ

٢ - للنطق..

٣ - للموت...

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٦٢٣ / ٦٢٤

(٢) كولردج / د.محمد مصطفى بدوي / ص ١٧٤

٤. والعشق

٥. فالنطقُ: موت الحقيقة

٦. والموت: نطق الحقيقة

٧. والعشق: أولى خطا الخلد

٨. في ساحل المنطلق.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على تفعيلة بحر (المتقارب) (فعولن) التي تباينت كمياً من سطر شعري إلى آخر واتّصلت عروضياً عبر هذه الأسطر لتكون الموجة الشعرية وذلك كما يلي:

١. تماثلـ / تُ

٢. للنطـ / ق..

٣. للمو / ت...

٤. والعشـ / ق

٥. فالنط / قُ موتُ الـ / حقيقة

٦. والمو / تُ نطقُ الـ / حقيقة

٧. والعشـ / ق أولى / خطا الخلـ / د

٨. في سا / حل المنـ / طلق

- يتبين من هذه الهيئة التحليلية للتقطيع التفعيلي أنّ هناك أكثر من موضع للاتصال العروضي بين الأسطر الشعرية لإتمام التفعيلة بما يتعلق بالدلالة أو بإنتاج الدلالة في هذه القصيدة، وذلك كما يلي:

أولاً: الاتصال العروضي بين السطر الأول والثاني، من خلال الالتحام بين تاء المتكلم ومفردة النطق، بما ينسجم مع دلالة التماثل التي وصفها الشاعر، ووصف بها خضوعه الإنساني لعملية الخلق والتكوين، وكأن التحام تاء المتكلم مع كلمة النطق معادل (تفعيلي) فني لامتثال الإنسان لعملية النطق / أي الخلق والكينونة.

ثانياً: الاتصال العروضي بين السطر الثالث، وتحديداً بين التاء في كلمة الموت وبين كلمة العشق، ويتولد من خلال هذا الاتصال دلالة لم يذعها الشاعر في كلماته وجمله ولكن أعلنها من خلال هذا الاتصال، هذه الدلالة هي عدم وجود حاجز بين الموت

obeikandl.com

وبين الحياة التي تمثلها كلمة العشق، أو عدم وجود حاجز بين الموت، والعشق ذاته باعتبارهما عمليتين مرتبطتين في ذهن الشاعر.

ثالثاً: الاتصال العروضي بين السطر الثاني والثالث، من خلال الالتحام بين (قاف) كلمة النطق، وبين جزء من كلمة الموت، بما يدل على السرعة الفائقة التي يجتاز بها الإنسان حياته وصولاً إلى الموت، أو عدم وجود مساحة زمنية طويلة بين الموت، وبين الحياة التي يدل النطق عليها.

رابعاً: الاستقلال العروضي لكلمة (الحقيقة) في السطرين الخامس والسادس بما يُنتج دلالة هامة هي الشعور بتسيّد الحقيقة ومطلقيتها.

خامساً: الاتصال العروضي بين (دال) كلمة الخلد وبين نصف قوله (في ساحل)، وهذا الاتصال يؤكد ارتباط الخلد بالساحل، ووقوعه أو حدوثه فيه، ويصبح الاتصال العروضي تمثيلاً إيقاعياً لحدث سير الخلد في ساحل المنطلق.

ويقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

١ ـ أفق..

٢ ـ لم تمت أنت!

٣ ـ إنّ الذي مات صوتُك

٤ ـ فاركض بحنجرة

٥ ـ خُلقت من رحيق البلابل

٦ ـ والمنصتون

٧ ـ من (الصمم)

٨ ـ والغاضبون

٩ ـ من (البكم)

١٠ ـ فارباً بحلمك أن، ينتظر نورس الفجر

١١ ـ والشمس مشلولة الضوء

١٢ ـ في حندسي الدجى

١٣ ـ لم يجدها الفلق."

oberkandl.com

يتضح لنا إيقاع الموجة الشعرية في هذه الفقرة كما يلي:

١ ـ أفق..

٢ ـ لم / تمت أنـ / ت

٣ ـ إن الـ / لذي ما / تَ صوتـ

٤ ـ ك فاركض / بحنجـ / ـرة

٥ ـ خـ / لقت من / رحيق الـ / بلابـ

٦ ـ ل والمنـ / صتون

٧ ـ من الصـ / صم

٨ ـ م والغا / ضبون /

٩ ـ من البكـ / م

١٠ ـ فاربأ / بحلمـ / ك أن ينـ / تظر نو /

١١ ـ رس الفجـ / رِ

١٢ ـ والشمـ / س مشلو / لة الضو / ء

١٣ ـ في حنـ / دسى الد / دجى

١٤ ـ لم / يجدها الـ / فلق

ooo

ومن خلال هذا التوزيع التفعيلي نلاحظ الاتصال العروضي بين بعض الأسطر بما ينتج الدلالات الجديدة الناتجة من إيقاع الموجة الشعرية، وذلك كما يلي:

أولاً: إفراد فعل الأمر (أفق) في سطر شعري رغم اتصاله عروضياً بأداة الجزم لم. ونظن أن هذا الإفراد قُصد به التنبيه الذي تؤديه دلالة الفعل أفق.

ثانياً: الاتصال العروضي بين السطر الثاني والثالث (بين تاء أنت وجملة إن الذي). وهو اتصال يؤكد وقوع حدث الموت لجزء من الذات المخاطبة أي لصوتها فقط. بما دلّ عليه اتصال التاء وهو نصف (أنت) بقوله (إنّ الذي) الذي يُحدد فيه هوية الماثت.

ثالثاً: الاتصال الدلالي بين كاف (صوتك) وفعل الركض (ك فاركض) بما يدل على إمكانية ركض الصوت ونجاته من الموت، وهي ذات الدلالة الموجودة في قول الشاعر (فاركض بحنجرة).

رابعاً: الاتصال بين اللام الأخيرة من (بلابل) وبين كلمة (المنصتون) وهو اتصال عروضي يؤكد الدلالة التي طرحها الشاعر، وهي تشكل الحنجرة وتكوينها من البلابل والمنصتين، أي أن الاتصال العروضي بين اللام والمنصتين يؤكد دلالة المزج بينهما في عملية خلق وتشكيل الحنجرة الراكضة.

خامساً: الاتصال بين الميم في (الصم) وبين (الغاضبون) يؤكد تشابه الكتلتين في السلبية وعدم التفاعل وهي دلالة أدّاها الاتصال العروضي، وأداها التعبير حيث وُصف الغاضبون بأنهم من البكم.

سادساً: الاتصال العروضي بين ميم (البكم) في السطر التاسع وبين فعل الأمر (فاربأ)، وهو اتصال يبرّر طلب الشاعر لهذا الفعل، وكأنه يقول لنا إن سبب طلبه الارتفاع والنجاة بالحلم هو الهرب من البكم والتخلص من العيش معهم. هذا العيش والتجاور الذي تجسّد في وجود «ميم البكم» مع الفعل (فاربأ)

سابعاً: انقسام تفعيلة النورس وتوزعها على سطرين شعريين

هما السطر العاشر والسطر الحادي عشر ينتج دلالة أرادها الشاعر هي عجز نورس الفجر عن الاضطلاع بحلم الشاعر، فدلنا على ذلك من خلال انقسام كلمة النورس ذاتها التي دلت على انقسام كيان النورس وضعفه.

ثامناً: الانقسام العروضي أيضاً لكلمة الفجر وتوزيعها على السطرين الحادي عشر والثاني عشر يدُل على عجز الفجر عن ترجمة حلم الشاعر. يذهب بنا إلى تأكيد هذه الدلالة قول الشاعر (والشمس مشلولة الضوء). إذن دلالة العجز تحيط بحلم الشاعر وتتطامن عناصر الوجود وتتصاغر أمام هذا الحلم وهذا ما دل عليه انقسام التفعيلات في هذه الأسطر بما ينتج الموجة العروضية بين الأسطر.

تاسعاً: الاتصال العروضي بين همزة (الضوء) في السطر الثاني عشر وحندسي الدجى في السطر الثالث عشر.

هذا الاتصال يجسد لنا وقوع الضوء في شرك الحندس أي سقوط الضوء في الظلام. هذه الدلالة عبّر عنها الشاعر من خلال الاتصال العروضي، أي إنها دلالة ينتجها الإيقاع العروضي وحده، لكنها ليست متعارضة مع التجربة بل هي دلالة التجربة التي توجد في الجمل الشعرية كقول الشاعر:

«والشمس مشلولة الضوء»

يقول الشاعر في الجزء التالي من القصيدة مواصلاً إيقاع الموجة الشعرية:

١ـ أيُّها المستجير...

٢ـ من الموت بالنحلق

٣ـ أخطأت...

٤ـ لولا تفكرت

٥ـ لو لذت بالصمت.

٦ـ ما عشت.

٧ـ كنت تماثلت.

٨ـ للوعي

٩ـ إذ أنت

١٠ـ في الأصل من نحلنة

١١ـ نحلقت. عندما وقعت

١٢ـ فاستحالت. علق.

نترجم هذا الجزء إلى هيئة تفعيلية إيقاعية كما يلي:

١ـ أى / يها المسـ / تجير

٢ـ من المو / ت بالنحـ / ق

٣ـ أخطأ / ت

٤ـ لولا / تفكر / ت

٥ـ لو لذ / ت بالصمـ / ت

٦ـ ما عشـ / ت

٧ـ كنت / تما ثلـ / ت

٨ـ للوعـ / ى

٩ـ ى إذ أنـ / ت

١٠ـ في الأصـ / ل من نحـ / فة

١١ـ نـ / حلقت عنـ / دما و / قعت

١٢ـ فأسـ / تحالت / علق.

ooo

obeikandl.com

نستنتج من هذه الهيئة الدلالات الآتية:

أولا: الاتصال العروضي بين الفلق في الجزء السابق من القصيدة وبين أداة النداء أي في قول الشاعر في هذا الجزء (أيها المستجير) وهذا الاتصال يصور رؤية الشاعر التي تجعل الفلق لاحقاً بالمستجير من الموت. وهذه الدلالة تتفق مع المناخ العام للقصيدة والدلالة العامة للتجربة التي تصور هشاشة الإنسان وقابليته للتهشم والانكسار.وتصور رحلته الحياتية كلها بوصفها سعياً للنجاة من الانشقاق والكسر والفلق، في الوقت الذي تمسه فيه كل هذه المخاطر.

ثانياً: الاتصال بين ﴿ ق ﴾ كلمة النطق في السطر الثاني، وبين الفعل الماضي أخطأت في السطر الثالث. وهو اتصال يؤكد احتواء القول الإنساني للخطأ. أو خطأ اعتبار النطق ملاذاً.

ثالثاً: توالي الاتصال بين الأسطر عروضياً كما بين التاء في أخطأت وقوله(لولا) في السطر الرابع، وكذلك الاتصال بين تاء (تفكرت) في السطر الرابع. وبين قوله (لو لذت) في السطر الخامس.وهذه المواضع من الاتصال يصور موجة انفعالية من المعاناة والتدبر الإنساني للخروج من مأزق الانكسار، فهي موجة إيقاعية تجسد موجة شعورية متواصلة. ومن جهة أخرى يصور هذا الاتصال العروضي استمرار العلاقة بين محاولة الإنسان للنجاة وبين وقوعه في الخطأ والأشراك لأن الاتصال واقع بين الفعل وأداة الامتناع (تفكرت / لو لذت)، وكذلك بين (أخطأت / لولا)أنه اتصال بين الفعل المتضمن للخطأ وبين ما يدل على الاحتراس والتحذير.

رابعاً:الاتصال العروضي بين تاء كلمة (الصمت) وبين قوله (ما عشت) في السطرين الخامس والسادس يعبر عن دلالة هامة في التجربة وهي ارتباط القول بالحياة، الارتباط بين الكلمة والوجود، والخلود بمعنى من معانيه. وهذا ما يتسق مع التجربة الكلية في القصيدة التي تصور تماثل الإنسان للنطق مماثلاً للوجود والحياة.

خامساً: الاتصال بين تاء (تماثلت) في السطر السابع، وبين الوعي في السطر الثامن. وكذا الاتصال العروضي بين ياء (الوعي) في السطر التاسع، وبين ضمير المخاطب (أنت).وهو اتصال يصور حدوث فعل التماثل، وتهيؤ الذات لهذا الحدث.

سادساً: الاتصال بين تاء الضمير المخاطب (أنت) وبين قوله في السطر الأخير من هذا الجزء (في الأصل من نطفة) وهو اتصال يعبر عن عملية الخلق ويصور وقوع الإنسان ومثوله لها، مثوله للكينونة وتهيؤه ليكون نطفة.

ويأتي الجزء الأخير من القصيدة في قول الشاعر:

١ ـ وها أنت

٢ ـ لما تماثلت للنطق

٣ ـ أحرقت نفسك بالضوء

٤ ـ مثل الفراشة

٥ ـ والسر في غيهب السر

٦ ـ لا يعلم السر

٧ ـ منا جميعاً

٨ ـ سوى من خلق

o الصور الإيقاعية لهذا الجزء من القصيدة:

١ ـ وها أنـ / ت

٢ ـ لما / تماثـ / ت للنطـ / ق

٣ ـ أحرقـ / نفسـ / ك بالضو / ء

٤ ـ مث الـ / فراشة / ة

٥ ـ والسر / ر في غيـ / ـهب السر / ر

٦ ـ لايعـ / لم السـ / ر

٧ ـ منا / جميعا

٨ ـ سوى من / خلق

ooo

o يربط الشاعر عروضياً بين (قاف) كلمة النطق وفعل الإحراق في السطرين الأول والثاني ربطاً يجعل النطق مسبباً للإحراق أي الموت والتناهي كما في دلالة الجملة الشعرية ذاتها، لكن وقوع القاف في (أحرقت) يجعل هذه الدلالة متجسدة ملتحمة، متوالية وكأنه لا حاجز واقع بين النطق والإحراق.

o كذلك يربط الشاعر بين الضوء، والفراشة، والسر في الأسطر الثالث والرابع والخامس من خلال توزيع التفعيلات، وهذا الربط يصور وجود رابط دلالي بين العناصر الثلاث المذكورة. فالضوء حارق الفراشة، وهو سرها في ذات الوقت، بما يشبه الإسقاط على الحياة الإنسانية.

obeikandl.com

أما انقسام تفعيلة كلمة السر في السطر الخامس والسادس فيتناسب مع تصوير الشاعر لجهل الإنسان بالسر واختصاص الله ـ سبحانه ـ به، أي أن توزيع تفعيلة كلمة السر يعادل ويجسد في ذات الوقت غياب السر وغموضه وصعوبة البحث عن تفاصيله وكأن اختباء السر في الحياة يساوي تجزؤ تفعيلاته في القصيدة.

نلاحظ من خلال التوزيع التفعيلي السابق في القصيدة أن الشاعر أفرد كلمات بعينها، وجعلها مستقلة في الهيئة التفعيلية مثل:

(المنطلق) في نهاية الجزء الأول من القصيدة .. وكلمة (علق) في الجزء الثالث، وكلمة (خلق) في الجزء الأخير منها، ولهذا الإفراد دلالته لأنه يختص بثلاثية أساسية في الوجود الإنساني وهي:

الوجود المتمثل في ساحل (المنطق)، التكوين الإنساني الماثل في (العلق)، والخالق سبحانه الذي يدل عليه الفعل (من خلق)، الإفراد هنا إبراز لأطراف الوجود الإنساني وأسسه في عملية التماثل.

كذلك نلاحظ أن إيقاع الموجة الشعرية في هذه القصيدة أنتج عدداً من الموجات الشعرية المتوالية التي تتباين في عدد تفعيلاتها، ومن ثم توحي بدلالات مختلفة مستنتجة من هذا التباين، وذلك كما يلي:

<u>الموجة الأولى</u>: وهو الجزء/ المقطع الأول من القصيدة بدءاً من قول الشاعر «تماثلتُ للنطق»

وفي قوله: «في ساحل المنطلق»

وتبلغ عدد التفعيلات في هذا الجزء ١٦ تفعيلة فقط، ويدور دلالياً، كما أشرنا ـ حول وصف امتثال وتهيؤ الإنسان لوضعيته الوجودية في الكون. وإذ نلاحظ أن عدد التفعيلات في هذا الجزء هو الأقل بالقياس إلى الأجزاء الأخرى منها أدركنا أن قلة هذا العدد تتناسب مع الدلالة التي ساقها الشاعر باعتبارها مسلمات أو صورة أصلية للحكمة في الشعر. مثل قوله «فالنطق: موت الحقيقة والموت: نطق الحقيقة»

التناسب واقع إذن بين العدد القليل للتفعيلات، وبين طرح خلاصات التجربة في قالب الخلاصات والمسلمات.

<u>الموجة الثانية</u>: وهي تبدأ من قوله في مخاطبة / الذات / الإنسان (أفق) إلى قوله: (يجدها الفلق) ويبلغ عدد تفعيلاتها ٢٨ تفعيلة ونلاحظ أن عدد تفعيلات هذه الموجة هو الأكبر

في هذه القصيدة، بما يتناسب مع دلالتها الهامة التي تدور حول استفزاز قوى الإنسان، واستفزار شعوره بالحرية، والإبداع والوجود، ومحاولة إنجائه من أفخاخ الهشاشة، بما يحتاج إلى قوة إيقاعية.

الموجة الثالثة: وتبدأ من قوله: أيها المستجير..

إلى قوله، فاستحالت علق.»

ويبلغ عدد تفعيلاتها أربعا وعشرين تفعيلة. وهو عدد كبير يكاد يقارب عدد تفعيلات الموجة الثانية، وهذا ينسجم أيضاً مع استمرار المناخ الدلالي الذي يدور حول استنهاض قوى الإنسان، وتحذيره من دواعي الهلاك.

الموجة الرابعة: وتتكون من ثماني عشرة تفعيلة تبدأ من قوله: «وها أنت» إلى قوله «سوى من خلق»

وهي تتقارب من الناحية الكمية مع عدد تفعيلات الموجة الأولى وكأن الشاعر هنا يسوي دلالياً وإيقاعياً بين البداية والنهاية نقصد بداية ونهاية القصيدة، وبداية ونهاية الرحلة الإنسانية التي وصفها الشاعر في هذه القصيدة، أي بداية ونهاية التماثل.

وهكذا عبر إيقاع الموجة الشعرية عن دلالة عنوان القصيدة (التماثل) فقد تحقق التماثل في تفاصيل الوجود الإنساني التي وصفها الشاعر، وتحقق في الدلالات اللغوية للغة الإشارية والمجازية. وتحقق من خلال الإيقاع الشعري الذي عبر من خلال اتصال التفعيلات عبر الأسطر عن تلاحق أنفاس الانفعال، واتصال أطراف التجربة في مخيلة الشاعر وعبّر عن وحدة الوجود في رؤيته، حيث صور الحياة معبراً للموت. والموت بداية للحياة، وجعل النطق والإبداع أفخاخا للحياة والموت معاً. الإيقاع لغة تعبيرية هامّة في جسد القصيدة الشعرية، كما يتبين بالتحليل النقدي.

٥ الإيقاع الإيحائي:

في هذا النوع من الإيقاع تنتج الدلالة من مناخ إيحائي يكون فيه مجموع الإيقاع معبراً عن السياق النفسي والفكري للتجربة تعبيراً إيحائياً يقوم فيه الوزن الشعري وطبيعة الأصوات، وحروف القافية وكافة عناصر الإيقاع بدورها في هذا الإيحاء.

ولن نثير في هذا المجال قضية مدى صحة الاعتقاد في قدرة الأوزان الشعرية أو بحور الشعر على إشاعة مشاعر بذاتها، ولكنا نقول: أن الأوزان وحدها مجردة لا تشيع شيئاً ولا توحي بشيء بل إن الوزن الشعري مضافاً إليه طبيعة الأساليب، وطبيعة الأصوات اللغوية، وصورة المقاطع و...إلخ. يصبح الوزن الشعري في هذه الحالة موحياً بالمناخ النفسي للتجربة وفي هذه الحالة لا نستخدم مصطلح الوزن الشعري، بل نعبر بالإيقاع عن مجموع ما مرّ.

في قصيدة (إنصات) من ديوان (ريشة في جناح الذل) نتلمس موضعاً من مواضع الإيقاع الإيحائي في شعر حسن الزهراني. والإنصات المشار إليه في القصيدة حادث من جهتين:

- إنصات الكون لبكاء الشاعر على أمه، وحزنه لتمكن الداء منها.
- إنصات الشاعر لدبيب الداء في جسد الأم، وإنصاته لخطوات الموت في جسدها.

يقول الشاعر:

الداء ينهش صدر أمي ... ما بوسع الطب دفعه
وأنا أمسح دمع عيني ... دمعة في إثر دمعة
والكون يرهف للبكاء ... المر والآهات سمعة
أسلمت للرحمن أمر ... مصيبتي ورجوت نفعه
في كل جزء من فؤادي ... من جحيم الحزن قطعة
ضاقت بي الدنيا وغادرت ... الأماني دون رجعة
لم يبق لي هذا المصاب ... مسرة ترجى ومتعة[1]

الأحداث الواقعة في القصيدة والمنسوبة للأطراف المختلفة في التجربة هي:

١ - نهش الداء لصدر الأم

٢ - فشل الطب في دفع هذا الداء

(١) ديوان ريشة من جناح الذل / ص ٢٧ .

٣ ـ إرهاف الكون سمعه لبكاء الشاعر وآهاته

٤ ـ بكاء الشاعر وتسليم أمره للرحمن، ومعاناته من الحزن وإحساسه بضيق الحياة، واستسلامه لقبضة الحزن.

نلاحظ مما سبق أن الفعل الإيجابي الوحيد الحادث في هذه التجربة هو تمكن الداء ودبيبه ونهشه لجسد الأم المسجاة، ونقصد بأنه إيجابي، أي أنه الفعل الوحيد المجسد في الواقع والذي تمخض عن نتيجة ملموسة. أما سائر الأفعال في هذه التجربة فهي أفعال سلبية ذاتية، محصورة في ذوات أصحابها، وليست مجسدة إلى واقع.هكذا نعتبر بكاء الشاعر وحزنه و... لأنه لم يقدم شيئاً أو يدفع شيئاً عن الأم هكذا أيضاً إنصات الكون وإرهافه السمع لأحزان الشاعر لأنه لم يقدم للشاعر نفعاً يرجى، وهكذا الطب الذي ضاقت سبله وحيله عن علاج الأم الناتج المتمخض عن هذا التحليل لنوع الأفعال هو التوصُّل إلى أن الطرف الفاعل في هذه التجربة هو الداء، والأطراف المتلقية للفعل والعاجزة عن رده هي: الشاعر والطب والكون.

هذه الأطراف ذاتها هي المنصتة لدبيب الموت في جسد الأم، وهي المنصتة للمصاب الواقع.

الإنصات إذن ليس فقط عنواناً للقصيدة، بل هو المناخ الأساس فيها هو المعاناة الموصوفة. فالإنصات هنا متعلق بالموت، والمنصتون تحيط بهم مناخات الحزن والأسى والقهر من العجز، والتربص وانتظار وقوع المكروه. نلاحظ في أزمنة الأفعال أن الماضي ينتظم الكثير منها فيما عدا الأفعال:

ينهش	وينسب إلى الداء
أمسح	وينسب إلى الشاعر
يرهف	وينسب إلى الكون

ونستنتج من هذا أن الاستمرارية والديمومة الزمنية في التجربة تلحق في رأي الشاعر هذه الأفعال، فالداء مستمر في نهش جسد الأم استمراراً لا يتوقف حتى بعد حدوث الموت، لأن مخيلة الشاعر وذاكرة الألم عنده اختزنت هذا المشهد واجترته في استعادة أليمة. فهذا الفعل لن يوقفه الموت.

كذلك لن يتوقف بكاء الشاعر ودموعه لذا جعل الشاعر الفعل الدال، والمتعلق بهذه الممارسة مضارعاً وهو قوله "أمسح دموع عيني"

كما يظل الكون في حالة إرهاف السمع لبكاء الشاعر، ذلك أن بكاء الشاعر لن ينقطع، ومن ثم انصات الكون له.

- أما من ناحية طبيعة الأصوات في هذه التجربة، فنلاحظ غلبة الأصوات المهموسة عليها بما يتناسب مع الإنصات الذي هو عنوانها.

فالإنصات لا يكون للأصوات القوية التي لا تحتاج إلى جهد في سماعها لكنه يتعلق بالأصوات الخافتة التي تُسمع بجهد، وقد دلتنا طبيعة الأصوات الغالبة على التجربة - دلتنا = على الدلالة الدقيقة لعنوان القصيدة، وعلى شيوع مناخ الإنصات فيها.

إذا نظرنا إلى أصوات الأفعال المنسوبة إلى الأطراف الرئيسة في التجربة وجدنا ما يلي:

أطراف التجربة	الأفعال المنسوبة اليها	الاصوات	طبيعتها
الداء	ينهش	الشين	غاري مهموس مرقق
الشاعر	أمسح	الحاء	حلقي مهموس مرقق
	أسلمت	الميم	شفوي مجهور أنفي
	رجوت	الواو	شفوي مجهور أنفي
الكون	يرهف	الفاء	شفوي أسناني مهموس مرقق
الدنيا	ضاقت	القاف	لهوي شديد انفجاري مهموس مرقق
الأماني	غادرت	الراء	لثوي مجهور تكراري

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الأصوات المهموسة هي الغالبة على مناخ التجربة. كذا نلاحظ أن مواضع الأصوات الشديدة الانفجارية تتعلق بالأطراف التي تُمثل النجاة للشاعر، مثل الدنيا التي (ضاقت) والأماني التي (غادرت)، وكأن قوة الأصوات المنسوبة إلى هذه الأطراف تصف وتجسد قوة الفعل المنسوب إليها ودويه عند الحدث.

كذلك نلاحظ أن مواضع الأصوات المجهورة في الأفعال توجد فيما يتعلق بالخلاص الديني كما في الأفعال "أسلمت للرحمن" و"رجوت نفعه" فالأصوات الأخيرة في هذه الأفعال مجهورة تدل على شدة فزع الشاعر ولجوئه لله بحرارة وصدق.

نلاحظ أيضاً في القصيدة شيوع (صوت العين) ليس في القافية فقط، بل في مواضع أخرى منها: "ما بوسع، دمع، عيني، دمعة". فضلاً عن مواضع القافية، فتكون حصيلة تردد هذا الصوت في القصيدة حوالي أحدى عشر موضعاً مما أشاع مناخ اللوعة والوجع والشعور بالعجز الذي عبرت عنه طبيعة صوت العين الحلقي المجهور. الذي أوحى إلينا مخرجه الحلقي بمدى تأزم الشاعر وصدور تجربته من معاناة وانفعال شديدين.

نلاحظ أيضاً شيوع مواضع المد في القصيدة، وتعلقها بأطراف بعينها مما يتعلق بمناخ التجربة، وذلك وفقاً للتخطيط الآتي:

الداء وما ينتج عنه	ما يدل على الشاعر	الوجود	الخلاص الديني
الداء	فؤادي	الدنيا	
الآهات	أنا	الأماني	الرحمن
البكاء			
المصائب			
مصيبتي			
جحيم			

نستنتج من هذا غلبة المفردات الدالة على الداء وما يتعلق به وما ينتج عنه من مشاعر سلبية، الغلبة من الناحية الكمية العددية.

فضلاً عن أن الكلمات الدالة على هذه الكتلة توحي بما فيها من حروف المد بالاستطالة والقدرة والنفاذ.

وكذلك دل المد في كلمة الرحمن على الاستطالة والقوة المرجوة للخلاص والنفاذ.

أما المد في كلمة (الدنيا والأماني) فلا يوحي بهذا الإيحاء لأن الشاعر ألغى الإيحاء بما نسبه إلى هذه الأطراق من أفعال:

الدنيا ← ضاقت، الأماني ← غادرت، إذن فقد تم نفي القوة في ذات القوة.

أما فؤاد الشاعر وأناه، فقد دلنا على انتهاكها وتآكلها من هذا المصاب كما يلي:

"أنا أمسح دمع عيني" دلنا في هذا التعبير على التآكل والتداعي من الحزن.

أما فؤاده، فقد صوره واقعاً تحت احتلال الحزن وجحيمه في كل جزء منه

وهذا يلغي الامتداد والقوة والاستطالة التي يمكن تولدها من حروف المد.

من خلال هذا تبقى لدينا كتلتان قويتان متواجهتان في هذه التجربة. هما: الألم والخلاص الديني وهما طرفا الصراع في نفس الشاعر.

نضيف إلى قوى الإيقاع المنتجة للشعر بالتجربة الوزن الشعري في هذه القصيدة وهو وزن (الرجز).

وكما أشرنا فإنه ليس منتجا للدلالة في حد ذاته، وليس موحياً بها أيضا بمفرده، بل يوحي بالدلالة من خلال وجوده مع قوى الإيحاء الأخرى التي أشرنا إليها: حروف المد، وطبيعة الأصوات، وأزمنة الأفعال. وسط هذا كله نستشعر من خلال الوقع تفعيلات هذا الوزن بإيحاء الدبيب والتربص والتوجس. الإحساس بهيمنة مجهول ما على القصيدة، هو مجهول خفي معلن في نفس الوقت إنه الموت المتربص بالأم والذي نلمسه من خلال الداء المستشري لكننا نحاول دفعه أو عدم تصديق حدوثه بالرجاء والأماني، والتشفع للأم بمكانتها في حياتنا وعدم إمكان تصديق غيابها. وبما أن قوة الداء كانت أغلب من كل قوة أخرى فقد أشاعت في أنحاء التجربة الإيحاءات الدالة على موتها، وعلى هيمنة المجهول المريب عليها.

ساهم في شيوع مناخ الريبة والتوجس ومن ثم (الإنصات) إلى دبيب المجهول الواقع - ساهم في هذا - غياب الأم في القصيدة إلا ما دل على مرضها (صدر الأم). فالشاعر لم يصور لنا ملامحها أو كلامها بما زاد من إيحاء الغياب والموت، وقوة الموت قبالة غيابها وقد أضافت هاء السكت في القافية إيحاءً بالتنهد و... العجز عن الاحتمال، وكأن عجز الصوت عن تحريك الحروف: الضم أو الكسر أو النصب كان معادلاً وإيحاءً بالعجز النفسي وعدم القدرة على احتمال ما هو واقع أو منتظر وقوعه.

- يشيع الإيقاع الإيحائي في كثير من قصائد الشاعر كما في قصيدته (جنية الوكافة) التي صاغها الشاعر من تفعيلة الرجز وهي (مستفعلن) التي تضامنت مع عناصر الإيقاع الأخرى لتوحي لنا برهبة مناخ الجنية، وغموض محيطها. وما يحيط المتلقي منها من خوف وفزع وترقب للمجهول.

الإيقاع الإيحائي لا ينتج من تعمد الشاعر وتخطيطه، بل هو ناتج من انسجام عناصر التجربة واتساقها في فكر الشاعر وطرحه الفني فالتجربة ترتدي عناصرها وتلبسها في صدق فني يعبر عن صدق الرؤية والإحساس دون تخطيط واع منه، لكن هناك تخطيط آخر تدبره التجربة ذاتها دون علم الشاعر. إنها تدبر لمخاضها وتحرص أن يكون المخاض منتجاً لكيانها كاملاً دون نقص أو تشوه أو خداج. فالتجربة هي التي تخطط الشاعر لا العكس. ومن ثم في حال اختمارها وصدقها نجد كل جزء منها منسجما مع أجزائها لأنها كيان واحد متسق الأعضاء.

- في قصيدة (إنسان): يعتمد الشاعر اعتماداً كبيراً على الإيحاءات الصوتية والإيقاعية عامة للتعبير عن رؤيته الفكرية التأملية التي ساقها في هذه القصيدة، وهي حصار الإنسان بالمجهول ووجوده بين مكابدتين أو على حد قوله (إنيَّن): ألم الميلاد، وألم الموت، وسبق أن عرضنا للقصيدة في الفصل الخاص بالقضايا الإنسانية في شعره.

نطرحها هنا من زاوية أُخرى بوصفها نموذجاً مثالياً للقصائد المعتمدة على الإيقاع الإيحائي والطبيعة الصوتية للحروف.

أول ما يطالع الناقد في القصيدة غلبةُ (صوت السين) على أصواتها عامة، واتساق هذه الغلبة مع السين الواقعة في كلمة (الإنسان) والتي هي مدار القصيدة وعنوانها، واتساق هذه الغلبة الصوتية لحرف السين / صوت السين، مع قول الشاعر في وصف الواقع الإنساني، والكينونة الإنسانية:

أنت (سين)

بين (انين)

وان السين للمجهول (جُنة)[1]

من منطلق هذا الجزء من القصيدة ننطلق إلى تحليلها صوتياً، لنتعرف على مرتكزاتها الصوتية المعبرة عن الدلالة.

واعتماداً على الطريقة الإحصائية نسجل الملاحظات الهامة الآتية:

أولاً: تردد صوت السين في القصيدة بما يقرب من ثماني عشرة مرة.

ثانياً: تردد صوت النون فيها حوالي أربعين مرة.

ثالثاً: تردد صوت الجيم ما يقرب من أربع عشرة مرة.

رابعاً: تردد صوت التاء أربع عشرة مرة.

ولهذه العملية الإحصائية أهميتها في التحليل الدلالي عند تفقد مواضع شيوع هذه الأصوات، ومن ثم نلجأ إلى الجداول المبينة الآتية:

(١) ديوان تماثل / ص ١٩.

أولاً: مواضع شيوع صوت السين في القصيدة:

الكلمات الدالة على السين	الكلمة المتعلقة بما يعاديه	أفعال الإنسان	أفعال الواقع
إنسان	النسيان	نسست	طمس
المنسوس	سنى العمر	أسنت	
سين	سنا الأنس	نسنست	
	الأسنة	أسلمت	
	سن	سطرت	
	المسرج		
	مسنة		
	ساعة الميلاد		

من خلال هذه المواضع المشتملة على صوت السين يتبين لنا انسجام طبيعة صوت السين المهموس المرتق مع الحقول اللفظية التي اشتملت عليه وذلك كما يلي:

أولاً: انسجام الطبيعة الصوتية لصوت السين مع الكلمات الدالة على الإنسان مثل (الإنسان، السين، المنسوس). وهو المطرود من جنات عدن في القصيدة. حيث أوحت الطبيعة المهموسة لهذا الصوت بما في طبيعة الإنسان من هشاشة وضعف دل عليها طرح الشاعر ورؤيته للإنسان حين عبر عنه أنه مخفي (سين)، وأنه منسوس أي مطرود من الجنات.

ثانياً: انسجمت الطبيعة المهموسة لصوت السين مع الكلمات المتعلقة بالكتلة المعادية للإنسان، أو المهدده له بالضعف مثل النسيان، سنى العمر (وهي ذاهبة). سنا الأنس (الغائب بالطرد من جنات عدن، ساعة الميلاد (الفائتة الغيبية) السن (المتعلق بالوهم والحلم)، كلمة المسرج (المتعلق بالأفكار). وكذلك المسنة). إن الكلمات الدالة على الأطراف المعادية للإنسان ناسبها الهمس في صورة السين الذي اشتملت عليه لأنها تشتمل على دلالة الغياب والتخفي.

ثالثاً: اتفقت الطبيعة الصوتية لصوت السين مع الأفعال التي نُسبت إلى الإنسان وهي «نسست» وتدل على الضياع. نسنست أيضاً تدل على الإضاعة والتفريط. أسنت وتدل على تحويل الحي النابض إلى راكد. وأسلمت، وتدل على ضعف القوة وسطرت، وتنتسب للإبداع الشعري. وكل هذه الافعال أفعال إنسانية ضعيفة في مواجهة كتلتي الأنين. ومن هنا ناسبها إيحاء صوت السين.

كذلك النعل المنسوب إلى الواقع (طمس) حيث يدل على الإزالة والمحو.

. وفيما يتعلق بمواضع شيوع صوت النون نلاحظ أنها أكثر عدداً من مواضع صوت السين، وببعض التأمل يتضح لنا من الموضع السابق الذي اتخذناه موضعاً كشفياً لتجربة القصيدة من الناحية الصوتية، نلاحظ منطقية هذه الكثرة العددية، ونعني بالموضع الكشفي قول الشاعر:

«أنت سين

بين أنين

وان السين للمجهول (جنة)»

الإنسان وفق الجزء السابق من القصيدة واقع بين أنين، كما صوره لنا الشاعر في عنوان القصيدة تصويراً تعبيرياً حين كتبت كلمة إنسان هكذا إنسان، وجعله وفق الكتابة متمزقاً لوقوعه بين إنين. والإنين المقصودين: أنه في ساعة الميلاد، وأنة عند الموت أو كما يقول:

«أنة في ساعة الميلاد

إشفاقا من الآتي..

وعند الموت تأنيبا

على التفريط أنة...»

وعند معاينة عدد مرات ورود صوت النون نجدها ضعفي مواضع شيوع صوت السين في القصيدة، وهو ما يساوي وجود (إنين) محاصرين للإنسان.

وبتعبير آخر إن الإنسان في القصيدة (سين) وهو واقع بين أنين أي بين مكابدتين.بما يتناسب مع زيادة عدد مواضع شيوع النون وغلبتها على عدد مواضع شيوع السين. فمواضع

شيوع النون في القصيدة تبلغ حوالي ٤٠ مرة وهو ما يقارب ضعفي مرات وجود صوت النون.وهذه المعادلة الإحصائية تساوي وجود أنين محيطين بالسين (الإنسان) فالإنين ضعفا السين.

ونتلمس مواضع صوت النون في الكلمات الآتية:

الكلمات الدالة على الإنسان	الكتلة المعادلة له او النافية عنه	أفعال الإنسان	المنسوب للشاعر
الإنسان	أنين	نسنست	جنوني
أنت	جُنة	آسنت	
منسوس	الأكنة	نسست	
سين	أنة(٤مرات)	أنر	
عينيك	تأنيب		
النبض	النسيان		
حلنه	جنح		
النهى	الأسنة		
الأجنة	الأكنة		
مَنْ	سنة		
	مسنة		
	سنى		
	جنان		
	عدن		

هذا فضلاً عن مواضع النون فيما يدل على الظرفية (بين) وحروف الجر (عن)، وأدوات النصب (أن)..

يتضح من خلال المخطط السابق أن الكلمات المشتملة على صوت النون والمتعلقة بالعوالم المعادية للإنسان أو النائية عنه أكثر من تلك الدالة على الإنسان ذاته، بما يشبه الجملة الشعرية السابقة:

"أنت سين

بين (إنين)"

فالإنسان في هذه الجملة أضأل وأصغر من مثبطاته أو القوى المعادية له، ومن هنا كانت نوناته أكثر من سيناته في القصيدة وبما يستنتج من طبيعة صوت السين الدال على الإنسان والذي يتوسط اسمه، ومقارنة هذه الطبيعة بطبيعة صوت النون.

السين كما أشرنا صوت رخوي مهموس مُرَقق، والنون صوت مجهور مخرجه أنفي. نستنتج من هذا وجود فارق كيفي بين الإنسان ومعاديه. من خلال الفرق الصوتي بين ما يدل عليه، وما يدل على الكتل المواجهة له. فالسين وهي قلب كلمة إنسان صوت مهموس يوحي بالضعف

والتراخي. في مقابل قوة صوت النون المجهور المتضمن في الكلمات التي تحيط بالإنسان في (الأنين) المشار إليهما في القصيدة.

نلاحظ كذلك في القصيدة شيوع صوت الجيم في مجموعة من الكلمات المتعلقة بالعوالم التي غمضت على الإنسان وأحاطت حياته بهذا الأنين في الميلاد وساعة الميلاد، هذه الكلمات هي (المجهول) وقد ترددت في القصيدة خمس مرات. وكذلك جنات، دجى، جُنّة، الأجنة، جنح، جواد، المسْرّج، فجرك، جنوني.

ويبلغ عدد مرات تردد هذا الصوت في القصيدة حوالي ١٤مرة. وهو صوت جهوري مركب مزدوج، يضفي على الكلمات المتضمنة له قوة تزيد في الإيحاء بغلبتها على الإنسان ككتلة معادية أو مجهولة، أو مستعصية.

أما صوت التاء فيشيع حوالي ١٤ مرة في كلمات وأفعال مختلفة متعلقة بأطراف التجربة كما يلي:

المجهول	فعل الإنسان	المرجو منه	الشاعر
الآتي	تحيا	تأمل	سطرت
الموت	تمضي	ترجل	
جنات	نسنست		
	أنست		
	نسست		
	أسلمت		

التاء صوت أسناني لثوي شديد انفجاري مهموس، لذا يوحي بقوة الأطراف الدالة على المجهول (الآتي ـ الموت ـ جنات) ويوحي بالمكابدة والمعاناة في الأفعال المنسوبة إلى الإنسان، كما يوحي بصعوبة ما هو مرجو منه:

«فتأمل زفرة الغيب»

«وترجل عن جواد الغابر»

كذلك تصف الطبيعة الصوتية لهذا الحرف مدى مكابدة الإبداع ومعاناته في التعبير عن وصف مثل الإشكالية الإنسانية، وذلك في الفعل الوحيد المنسوب للشاعر: سطّرت، في قوله:

«وأعد هذا الذي سطرت

من وحي جنوني للأجنة»

يزيد الإيحاء بهذا المعنى قوة التشديد أو التضعيف في قوله سطرت الذي يزيد أبعاد المعاناة عمقاً.

- ونلاحظ أن القصيدة اتخذت هيئة خطابية بعينها هي التوجه للإنسان على مدار القصيدة بدءاً من قول الشاعر:

"أيها الإنسان".

وقد التزم الشاعر نبرة الخطاب هذه واستحضار الإنسان باعتباره آخر طوال القصيدة لأن القصيدة إنسانية عامة.

وقد أضفى عليها الطابع الدرامي المعقد مزيداً من الإيحاءات المضافة للطبيعة الصوتية.

كذلك أضفى عليها المناخ الدرامي المراوحة بين الأساليب التقريرية والإنشائية الاستفهامية، كما في قوله:

«كيف تحيا في دجى المجهول مجهولا

بروح مطمئنة؟؟

وأين تمضي أيها المجهول

فالمجهول أرض في دروب الحلم أضعاف الأكنة...»

ثم أسلوب الأمر: « فتأمل زفرة الغيب»

و «أعر

وأجر / وأعد / وأعد».

- تحليل المقاطع الصوتية:

نخضع ذات القصيدة لزاوية أخرى من التحليل الإيقاعي. وهي تحليل المقاطع الصوتية لتحليل المزيد من الدلالات غير المباشرة للتجربة.

ولتيسير التحليل نستعير رموز المقاطع الصوتية من الدكتور علي يونس في كتابه "نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي"، حيث يشير إلى المقطع الصوتي القصير بالرمز (٧)، وللمقطع الصوتي الطويل بالرمز (-). وتبعاً لهذا نتابع القصيدة من بدئها، في شكلها، ووفق تقسيمها على تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن وفق المقاطع.

○ الفقرة الأولى:

١ ـ "أيّها الإنسان

٢ ـ يا من طمس الواقع ظلّه"

الهيئة العروضية والمقطعية:

١ ـ أيها الإنـ / سانُ

ـ٧ـ ـ / ـ٧

٢ ـ يا من / طمس الوا / قع ظلّه

ـ ـ / ٧٧ ـ ـ / ٧٧ـ٧ /

عدد المقاطع الطويلة	عدد المقاطع القصيرة
٩	ـ٧ـ

○ الفقرة الثانية:

٣ ـ أنت (سينٌ)

٤ ـ بين (أنين)

٥ ـ وإن السين للمجهول (جُنّة)...

الهيئة العروضية والمقطعية:

أنت سينٌ /

ـ٧ـ ـ

بين أنين / نِ

ـ٧ـ ـ / ٧

وإن السـ / سين للمجـ هول / جُنَّة

٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ٧

المقاطع الطويلة	المقاطع القصيرة
١٣	ـ٧ـ

○ الفقرة الثالثة:

٦ ـ كيف تحيا في دجى المجهول مجهولاً

٧ ـ بروحٍ مطمئنة.؟.؟

كيف تحيا / في دجى المجـ / هول مجهو / لاً

ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ

obeikandl.com

بروحٍ / محلمئنة

ـ٧ـ / ـ٧ـ٧

المقاطع القصيرة

ـ٦ـ

المقاطع الطويلة

١٤

○ الفقرة الرابعة :

٨ـ أين تمضي أيها المجهول.؟.

٩ـ فالمجهول أرخى

١٠ ـ في دروب الحلم أضعاف الأكنّة...

أين تمضي / أيها المجـ / هول

ـ٧ـ / ـ٧ـ / ـ٧

فالمجـ / هول أرخى /

ـ / ـ٧ـ / ـ

في دروب الـ / حلم أضعا / ف الأكنة

ـ٧ ٧ـ / ـ٧ـ / ـ٧ـ٧

المقاطع القصيرة

ـ٩ـ

المقاطع الطويلة

١٩

○ الفقرة الخامسة :

١١ـ ورمى قبلك أنّة...

١٢ـ ورمى بعدك أنّة...

ورمى قبـ / لك أنّة

٧ ٧ ـ / ٧ ٧ ـ

ورمى بعـ / ـدك أنّة

٧ ٧ ـ / ٧ ٧ـ ٧

المقاطع القصيرة

ـ٩ـ

المقاطع الطويلة

ـ٧ـ

obeikandl.com

○ الفقرة السادسة:

١٢ ـ أنّة في ساعة الميلاد

١٤ ـ إشفاقاً من الآتي...

١٥ ـ وعند الموت تأنيباً

١٦ ـ على التفريط أنّة...

أنّة في / ساعة الميـ / لاد

ـ٧ ٧ـ / ـ٧ـ ـ / ـ٧

إشفا / قاً من الآ / تي

ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ

وعند الـ / موت تأنيـ / باً

٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ

على التفـ / ـريط أنّة

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
١٠	٢٢

٧ـ ـ / ـ٧ـ ٧

○ الفقرة السابعة:

١٧ ـ أيها (المنسوس) من جنّات عدنٍ

١٨ ـ كيف (نسنست) سنا الأنس

١٩ ـ و(آسنتَ) رحيق العقل بالنسيان

٢٠ ـ (نسَّست) سنّى العمر إخفاقاً

٢١ ـ وأسلمت (النهى) في جنح وعى للأسنّة

١٧ ـ أيها المنـ / سوس من جنـ / نات عدنٍ /

ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ

كيف نسنسـ / ت سنا الأنـ / س

ـ٧ـ ـ / ٧٧ـ ـ / ٧

وآسنـ / ت رحيق الـ / عقل بالنسـ / يان

obeikandl.com

٧٧ ـ / ٧٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧

نسَّـ / ت سنّى الـ / عمر إخفا / قاْ

ـ ـ / ٧ ٧ ٧ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ

وأسلمـ / ت النهى في / جنح وعى / للأسنة

٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٢٢	٢٨

○ الفقرة الثامنة:

٢٢ ـ فتأمل زفرة الغيب

٢٣ ـ بأطراف الأعنة..."

٢٢ ـ فتأمل / زفرة الغيـ / بـ

٧٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ٧

بأطرا / ف الأعنة

٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٧	٩

○ الفقرة التاسعة:

٢٤ ـ حين أبدى باهر الحلم

٢٥ ـ لعينيك بثوب الزيف سِنَّهْ

حين أبدى / باهر الحلـ / مِ

ـ ٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ـ / ٧

لعينـ / ك بثوب الز / زيف سنَّه

٧ ـ ـ / ٧٧ ـ ـ / ـ ٧ ـ ٧

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٨	١٢

obeikandl.com

○ الفقرة العاشرة:

٢٦ ـ وترجَّل عن جواد الغابر

٢٧ ـ المُسرج بالوهم

٢٨ ـ وأفكار مُسنّة...

وترجَّل / عن جواد الـ / غابر الـ

٧٧ـ ـ / ـ٧ـ ـ / ـ٧ـ

مسـ / ـرج بالوهـ / ـم

ـ / ٧٧ـ ـ / ٧

وأفكا / ـرٍ مُسنّة

٧ـ ـ / ٧٧ـ

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
١١	١٢

○ الفقرة الحادية عشرة:

المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
٢٠	٢٣

٢٩ ـ وأعر للوعي عقلك.

٣٠ ـ وأجر بالنبض قلبك.

٣١ ـ وأنر بالطهر فجرك.

٣٢ ـ وأعد هذا الذي سطرتُ

٣٣ ـ من وحى جنوني للأجنة

٢٩ ـ وأعر لـ / وعى عقلك

٧٧ ـ ـ / ـ٧ـ ٧

وأجر بالـ / نبض قلبك

٧٧ ـ ـ / ـ٧ـ ٧

obeikandl.com

وأنر بالحـ / طهر فجرك

ـ٧ ـ ـ / ـ٧ـ

وأعد هـ / ـذا الذي سحـ / حلرتُ

ـ٧ـ ٧ / ـ٧ ـ ـ / ـ ٧

من وحـ / ـى جنوني / للأجنة

ـ ـ / ـ٧ ـ ـ / ـ٧ـ٧

○ الفقرة الثانية عشرة:

٣٤ ـ وأعد هذا الذي سحلرتُ

٣٥ ـ من وحى جنوني للأجنة

	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة
	ـ٩ـ	١١

○○○

نتوصل من خلال التحليل السابق لمواضع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة في هذه القصيدة عدة نتائج ترتبط بالدلالة العامة للقصيدة وهي:

أولاً: غلبة المقاطع الطويلة عامة على القصيرة إذ تبلغ مئة وتسعين مقطعاً في مقابل مئة وثلاثة وعشرين مقطعاً قصيراً، مما

يتناسب مع دلالة القصيدة التي تصور الإنسان واقعاً بين المجاهيل والغوامض والمكابدات. أي أن غلبة المقاطع الطويلة ناسبت ما يحيط الإنسان من قوى كونية ومن أنين في الميلاد وأنين عند الموت حيث أوحت المقاطع الطويلة كثيرة المواضع باستطالة، وقوة هذه القوى الكونية.

ثانياً: تتأكد لنا هذه الدلالة من معاينة كل فقرة في القصيدة ومعاينة مقاطعها وأنواعها. ففي الفقرة الأولى منها التي يوصف فيها الإنسان بطمس الواقع لظنه وغلبة له، تتناسب هذه المقاطع الطويلة مع هذه الدلالة، حيث تؤكد هذه المقاطع قوة الواقع كذلك في المقطع الثاني الذي يصف فيه الشاعر هوية الإنسان: هذا الـ (سين) الواقع بين كتلتين من الأنين.

وكذلك في الفقرة الثالثة التي تصف حياة الإنسان مجهولا في دجى المجهول بما يتناسب مع غلبة المقاطع الطويلة الموحية بغلبة هذا المجهول وضآلة الإنسان قبالته.

obeikandl.com

وفي الفقرة الرابعة حيث يصف الشاعر كيف أرخى المجهول أكنته على الإنسان تتضاعف عدد المقاطع الطويلة بالقياس إلى القصيرة تماما مثلما غلب المجهول هذا الإنسان وأرخى عليه الأكنة والأغطية

ثالثاً: يزداد عدد المقاطع القصيرة في الفقرة الخامسة في قول الشاعر:

«ورمى قبلك أنة

ورمى بعدك أنة»

ويبلغ عدد المقاطع القصيرة تسعة مقاطع بالقياس إلى الطويلة التي يبلغ عددها سبعة مقاطع. وتتناسب هذه الغلبة مع الدلالة الموحية بالعجز في هذه الفقرة. فالشاعر يصور الإنسان عاجزا. مقيدا محبوسا بين كتلتين من الأنين والألم. الدلالة هنا هي دلالة العجز والقيد والشعور بالانحباس. من هنا تناسبت معها زيادة المقاطع القصيرة وغلبتها على الطويلة بما توحي به المقاطع القصيرة من انكتام وقيد على عكس الطويلة التي توحي بالرحابة والامتداد وإطلاق الصوت.

رابعاً: تتفوق مرة أخرى المقاطع الطويلة عدديا على المقاطع القصيرة في الفقرة السادسة لتصف قوة الكتلة المعادية للإنسان: كتلة الموت والألم والمعاناة عامة. وكذلك في الفقرة السابعة.

خامساً: يتقارب عدد المقاطع القصيرة والطويلة في الفقرة الثامنة حين يتجه الطرح الشعري إلى اقتراح الخلاص. وطرح الوعي نجاة من الهلاك. فتتساوى الكتلتان أو تكاد المقاطع الدالة عليهما أن تتقاربا.

وهكذا نتلمس الفروق طفيفة بين عدد المقاطع القصيرة والطويلة في بقية الفقرات حين تزداد نبرة الخلاص قوة، وتتخذ القصيدة طريق البحث عن النجاة كما في الفقرة الحادية عشرة والثانية عشرة الأخيرة حيث يقترح الشاعر للإنسان الوعي والنبض والطهر نجاة. يقترح له الإدراك والإحساس والفضيلة. وبهذا الطرح تعتدل كفتا الميزان: الكتلة المعادية وكتلة الخلاص في التجربة الشعرية

o يتضح لنا مما مر أن الإيقاع يتجاوز في حدوده الوزن والقافية ويتعدى هذا إلى تفجير إمكانات اللغة المختلفة بكل طاقتها الدلالية ((الوزن ينحصر في كم محدود متساو من التفعيلات، أما الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكم التفعيلات ومخارج الحروف))[1]

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٦٣٠.

الإيقاع الشعري مصدر من مصادر الدلالة للتجربة الشعرية مصدر خصب منتج وموح استطاع شاعرنا ان يتمرأى دلاليا من خلاله، وأن يدلنا على وقوفه على أحد أسرار الطرح الشعري المعاصر.

ooo

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

البنية المعمارية للقصيدة

○ البنية الفنائية للشعر العربي القديم:

البنية الفنية للقصيدة ليست هيكلا خارجيا يؤطر القصيدة وليست إطارا للزينة نكتفي بوصفه وتعيينه وتسميته.

إن بنية القصيدة تعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية بل تتجاوز ذلك في قيمتها ـ لتعبر عن إحساسه ببناء الحياة ((فالبناء الفني يعني الرؤية المعمارية للهيئة التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر، ويجمع في طياته تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة والأساليب، ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية سواء أكانت هذه الروح غنائية أم ملحميَّة درامية))[1]

ـ ومثلما نحتج للغة الشعرية بأنها جسد النص وعصبه، ونحتج نقدياً للصورة بأنها لسان الخيال الشعري، ويحتج النقاد للأسلوب والإيقاع الموسيقي لأنهما لغة الانفعال وتمرئى الوجدان، ينتصر النقد للبنية الفنية للقصيدة حتى يقول بعض النقاد ((إن القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من بنية التعبير))[2]

ـ غلبت البنية الفنائية على القصيدة العربية القديمة، وصنف كثير من النقاد الشعر العربي الجاهلي وهو النموذج بأنه شعر غنائي[3] بل اعتبر الشعر العربي عامة في صورته القديمة شعرا غنائيا، لم يدرك الآفاق الملحمية أو التمثيلية.

ـ واعتبرت الطبيعة الفنائية لهذا الشعر سببا مسؤولاً عن قولبته الإيقاعية في هيئة نمطية مكرورة من الأوزان والقوافي وأنماط الموضوعات ـ أو كما سميت الأغراض ـ وهيئة طرحها أيضا في القصيدة.

---

(١) العقيدة العربية المعاصرة / ص ٧٢٩

(٢) ادونيس / سياسة الشعر ص ١٥٢

(٣) يعد د. شوقي ضيف من هؤلاء النقاد. وقد طرح هذا الرأي في كتابه ((العصر الجاهلي))

- واتهم القالب الموسيقي الموحد الثابت الممثل في الأوزان والقوافي بأنه سبب الطبيعة الغنائية للشعر العربي القديم، حتى استطاع هذا الشعر أن يدخل مدار فرضيات التجديد في العصر العباسي على يد الشعراء الشعوبيين أمثال بشار وأبي العتاهية وأبي نواس، وأدرك الشعر العربي آنئذ مذاقات جديدة من التقفية والأوزان، ساهمت في طلوع الموشح الأندلسي في المغرب. كما أدرك الشعر العربي مذاقات جديدة كالبنية الفنية من خلال وجود الحوار الشعري في بعض نماذج القصيدة العربية في العصر العباسي خاصة.

- وكان التجديد في البنية الفنية، أو العثور على البنية الفنية المماثلة لهيئة التجربة في باطن الشاعر أحد أحلام الشعراء المجددين في جسد القصيدة العربية في العصر الحديث. كانت أحد المطامع الفنية المؤرقة لهم في بحثهم الدائب عما يماثل تعقد حياتهم الفكرية والفنية والسياسية والاجتماعية في هذا العصر.

وقد دار الصراع بين كتلتي التجديد والتقليد الممثلين بدئيا في المدارس الرومانسية أو الابتداعية وبين رموز التقليد في مجال الشعر مثل أحمد شوقي وحافظ وغيرهما - دار الصراع - حول البنية الغنائية من بين ما دار. وكانت أساسا من أسس الهجوم على الشعر العربي التقليدي، ذلك لأن البنية الغنائية ((تعكس ميل الشاعر القديم إلى اجترار تجربته لا تنظيمها، بما يعني وقوعه تحت سيطرة هذه التجربة لا العكس ومن ثم يسهل على الشاعر استخراج مخزونه اللفظي والتقفوي، والحفاظ على قالبه الوزني بما يمنح التجربة رؤية أحادية تعكس إحساس الشاعر وانفعاله بتجربته أكثر مما تعكس موقفه الفكري))[1]

وقد ظهر التجديد في بنية القصيدة في الطرح الشعري للمدرستين: الواقعية والحداثية، حيث قدم الشعراء بنىً فنية أفادت من الفنون المختلفة كالمسرح والقصة والسينما وإنشاد الجوقة في المسرح اليوناني.

وتعد هذه الأنماط معادلا فنيا لتعقيد الحياة الحديثة في مجالات الفكر والفن والثقافة وفي إيقاع الحياة عامة بما انعكس على علاقة الإنسان بالوجود وصراع الإنسان مع معضلات الحياة.

وقد تعددت أنواع البنى الفنية مابين البسيط والمعقد على الصعيد الدرامي وظلت البنية الغنائية طرحا فنيا دراميا بسيطا متجاوزا مع البنى الفنية ذات البعد الدرامي المعقد المسرحي والقصصي وغير ذلك مما أشرنا إليه

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص ٧٣٠

٥ أنواع البنية الفنائية في شعر حسن الزهراني:

- تتعدد أنماط البنية الفنية في هذه المجموعة الشعرية، ويعبر التعدد ذاته عن مذاقات مختلفة للتجربة الشعرية، وعن مراحل متنوعة من مراحلها. ويعبر عن قضية هامة في هذه المجموعة عن موقف الشاعر ذاته من قضايا الضمير الجمعي، وموقفه أو يقينه من قيمة دور الشعر في التعبير عن الضمير الجمعي أيضا.

وتعد البنية الفنائية بنية فنية أساسية في شعر حسن الزهراني على مدار مجموعته الشعرية الكاملة، بما يتسق مع اعتقاد الشاعر في دوره الفاعل في المجتمع وتبنيه للنظرة العربية القديم لموقع الشاعر وقيمة الشعر في الحياة وفي المجتمع، كما أشرنا في الفصل الأول من هذه الدراسة.

ويتسق تردد البنية الفنائية في كثير من مراحل هذا الشعر مع ارتكاز الشاعر على ركيزة التراث في تكوينه الفكري وتوجهه الفكري أيضا بما انعكس في شعره على أسلوب التناص وفي أنواع الرموز الفنية في الصورة الشعرية. يدل كل هذا في مجموعه على هارمونية فكرية في تكوين الشاعر وفي تجربته الشعرية بما يوجد في شعره هارمونية فنية.

إن شاعرنا يتبنى الثقافة التراثية، ويولى التراث ثقته وولاءه الوجداني ويطالب بالأصالة والشخصانية في الشعر ومن هنا تتسق وتتناغم جميع مواقفه الشعرية في قصائده. حيث يهيمن التراث على مواضع التناص ومصادره، ويهيمن التراث على رموزه التاريخية في صورته الشعرية، ويبرز التراث قوته في فخامة لغة الشاعر ومعجمه أو قاموسه الشعري، وتتجلى الرؤية التراثية في موقف الشاعر من قضية جدوى الشعر ودور الإبداع وقيمة الشاعر ومسؤوليته عن التعبير عن قضايا الواقع.

إن كل هذا ينسجم ويتناغم مع تسيد البنية الفنائية للبنى الفنية في التجربة الشعرية للشاعر. من حيث إن هذه البنية هي النظام الفني للقصيدة العربية التقليدية.

وليس معنى هذا أن هيمنة البنية الفنائية على شعر حسن الزهراني موقف فني ناتج عن تخطيط مسبق واختيار متعمد ولكنه موقف نابع من الانسجام العام التلقائي الفطري بين الرؤى الفكرية والهيئة الفنية للتجربة ككل لا يتجزأ ولا ينفصم ولا تتفاوت فيما بينه.

المفهوم الجديد للطلل في شعره:

- يطالعنا الشاعر في قصائده ذات البنية الفنائية بملامح جديدة للإطلال بمفهوم جديد للطلل مستنسخ من الوعي الشعري القديم الذي خلفه لنا امرؤ القيس في قوله الذائع

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل

أو الطلل الذي خلفه لنا من قبله كما أشار في قوله:

عوجا على الطلل المحيل لـ ننا　　نبكي الديار كما بكا ابن خذام

يقدم شاعرنا طرحا أصيلا لأطلاله، ويستهل الكثير من قصائده الغنائية بمقدمة طللية ذات مذاق خاص.

يطالعنا الطلل في قصيدته ((أشلاء.. الضياء))، في العنوان والمقدمة، حيث يبدؤها الشاعر بقوله:

قف بنا..... قف بنا

حول أطلال هذا الضياء

الذي كان صرحا

تسامق فوق النجوم

وأوغل في كأدات التخوم..

بإصرار (آبائنا)

قبل أن يلج (الجبن)

في عمق أصلابهم[1]

الطلل هنا جماعي والمائت هو ((الجميع))، هو الذات الجمعية والمجد القديم، ومثيرات الفخر والشمم. الطلل هنا ليس بقايا الديار والدمن والأثافي الملموسة المعاينة بالحس، بل هو أطلال الضياء أطلال معنوية لمائت عاينه الشاعر بحسه وإحساسه وروحه.

والشاعر لم يكتف باستنساخ موقف سلفه القديم في الوقوف على الطلل بل إنه يستعيد صوته في عادة استيقاف الصحب التي أعتبر امرؤ القيس أول من سنها في الشعر. والشاعر هنا لا يوقف صاحبيه بل يوقف ذاتا واحدة يستوقفها وهي (أناه): الأنا بمعناها الفردي، والأنا بالمعنى الحضاري الجمعي.

ويتخذ طلله ملامح ذاتية فردية تنسجم مع البنية الغنائية في قصيدة (الساكن المسكون). فالطلل هو المكان الذي خلا من الأم برحيلها، هو هذا المكان الحامل لذكرياتها وملامحها وصوتها وآثارها. يقول الشاعر:

(١) قطاف الشفاف / ص ١١٠

أرى الدمع من عيني جفت منابعه　　عشية عانقت المكان أوادعه
مكان له في عمق روحي محبة　　تخالط نبضي في الفؤاد مرابعه
مكان تسامت فيه أحلى مباهجي　　سرورا سقتني شهد حب طلائعه[1]

ويعد هذا المطلع مقدمة للحزن والطلل معا يعد استعادة ظاهرية لصوت الشعر العربي القديم، لكنه في حقيقة التجربة استعادة للحزن الماثل في ظاهرة الأطلال، ارتكازا على تجربة الطلل القديم، ارتكازا بالتجربة الخاصة داخل الصوت القديم، تأكيدا للأصالة من جهة والقدرة على الامتداد داخل التراث من جهة، وإثبات قدرة التراث على احتضان الوعي الشعري المعاصر والطرح الشعري الجديد.

- وفي (أطلال الآمال) يطرح الشاعر وعيه الجديد لأطلال هذا الجيل، أو طرحه الجديد لمفهوم الطلل في وعينا المعاصر ومعاناتنا المعاصرة، فيصف الطلل في هذه القصيدة بأنه العمر الضائع المهدر لأبنائنا الذين يكابدون طرق التحصيل العلمي بلا أمل في المستقبل المشرق[2] وفي ((مرثية الصباح)) يطرح الشاعر دلالة جديدة للطلل، يصور طلل الشباب، وينعى الذات ويبكيها. يقول الزهراني:

طلوى طرس أحلام الشباب مشيبها　　وصفق في أضلاع روحي نعيبها
تعالى زئير الوجد في مهمه النوى　　عليها وأصغى للنحيب نحيبها

ويقول في بكاء الذات، ووصف مكابداتها في ذات القصيدة:

بكيت على نفسي دما شق مهجة　　تساوى لديها داؤها وطبيبها
وربي لقد أبدى لي الدهر ناجذا　　وشمر عن ساق مسجى طليبها[3]

إن الشاعر يجدد للنقد قضيةً ظننا أنها أغلقت وانتهت مع توالي مسيرة التجديد في حياة القصيدة العربية المعاصرة وارتكازها على قيم جمالية وتعبيرية ابتعدت إلى حد بعيد عن جذورها القديمة.

القضية التي يثيرها شاعرنا هنا وينتج ملفها هي مدى قدرة الشاعر المعاصر على استلهام البني التعبيرية التراثية، ومدى قدرته على إيصال تجربته الشعرية من خلال هذه البني التعبيرية، بل ومدى قدرة التراث ذاته على التصدي لأشكال التعبير الشعري المعاصر، وتطور الحياة ذاتها، مدى القدرة على التحدي وإثبات استمرارية العطاء.

(١) قطاف الشفاف / ص ١٢٦
(٢) قطاف الشفاف / ص ٢٢
(٣) أوصاب السحاب / ص ١١٦

- الشاعر يتحدى هنا بتراثه، يتحدى بقيمة تعبيرية تراثية ومنهج فني أساس في جسد القصيدة العربية القديمة وهو ما سمي نقدياً بـ المقدمة الطللية وأقول يتحدى لأن استعادة هذا النهج الشعري القديم في وقتنا المعاصر قمة التحدي. فقد قوبل هذا النهج بالرفض والتجاوز والاستبدال في عصره من خلال طرح الشعراء الصعاليك لمقدمة شعرية مميزة لهم معبرة عن حياتهم النفسية والفكرية الخاصة، وهي المقدمة التي أسماها د. يوسف خليف بمقدمة الفروسية، واقترحت أن تسمى بـ مقدمة ((الاغتراب)).

كما قوبل هذا النهج بثورة فنية حقيقية في العصر العباسي على يد الشعوبيين من الشعراء خاصة، والذين سخر أحدهم من هذه الثيمة اللازمة في مطالع القصائد فقال أبو نواس:

قل لمن كان على رسم درس واقضا ما ضر لو كان جلس

وطرح الشعراء في هذا العصر رؤى فنية متعددة لمطالع القصائد، منها المطلع العمراني أو مقدمة العمران، ووصف القصور والحياة والمطر بديلا عن مقدمة الطلل (الموت - الفناء - الماضي) كما طرح بعضهم مقدمات أخرى منها البدء بالتجربة الشعرية ذاتها دون مقدمات، ومنها المقدمة الخمرية، وامتد هذا التغيير إلى جسد الكثير من القصائد وتناهى فيما بعد إلى الموشحة الأندلسية التي ابتدأ كثير منها بالمطر ووصف الربيع والحياة والجمال، كم في موشحة لسان الدين بن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

ومن هنا كانت ثورة دعاة التجديد في عصر النهضة الأدبية شديدة على شعراء التيار التقليدي الذين استعادوا مرة أخرى قيمة الطلل في قصائدهم، تحت زعم إحياء الشعر العربي القديم في نماذجه القوية والحفاظ على التراث / الهوية.

فكانت الثورة على شعر أحمد شوقي والبارودي ورفاقهما في هذا النهج الشكلاني.

شاعرنا يعود في مجموعته الشعرية المعاصرة ليستعيد ثيمة البكاء على الطلل ويستهل بها بعض قصائده بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة من الصراع بين النزعة إلى التجديد، والرغبة في تقليد الشعر العربي القديم والثبات على مواصفاته.

من هنا وصفنا هذا الطرح الشعري بالتحدي والجرأة، مكمن التحدي والجرأة الفنية يقع في إثارته لقضيته ثم تجاوزها بما استجد على مساحة الإبداع من قضايا التعبير الفني، هذا وجه من وجوه الجرأة الإبداعية.

أما الجرأة الإبداعية الحقيقة فتكمن في نجاح الشاعر في خلق دلالة شعرية جديدة، من ثيمة تعبيرية قديمة. فقد عبر من خلال ثيمة الطلل التراثية عن معنى جديد، وإحساس أصيل بالزمن، بالفائت، بالشجن، بالمكان، بالوجود.

الطلل في هذه المواضع من شعره - وفي مواضعه الأخرى - هو المتهدم الفائت، هو الفراغ الدال على الغياب. غياب الأحبة، غياب الشباب والعمر، غياب الأماني والحلم، غياب المعنى، والجدوى والقيمة.

- تكتسب هذه الدلالات عمقا من خلال طرحها في ثيمة الطلل التعبيرية التراثية، لأنها تكتسب من خلال البعد الزمني للطلل قوة وسحرا، وتبدو وكأنها حملت إلينا كل مشاعر الشجن الإنساني والألم الإنساني عبر هذه القرون.

وكأن الشاعر لا يستعين هنا بـ ثيمة تعبيرية، بل يستعين ويستعيد القوة الروحية والشعورية الساكنة في المقدمة الطللية في الشعر العربي القديم، والتي تراكمت عبر توالي البكاء على الطلل، إنه يستعيد قوة الزمن والتاريخ والأصوات الإنسانية الباكية على الطلل، فيسكن فيها - في هذه الأصوات - ويبكي على طلله من خلالها ليضيف إلى صوته الباكي قوة، ويكسبه بعدا إنسانيا. ويدلنا على استمرار ثقته في قدرة التراث على الالتحام بالتجربة المعاصرة.

○ مقدمات الحزن في قصيدته الغنائية:

وتبدو مقدمات الحزن أو (مطالع الحزن) جزءاً أصيلا من القصائد الغنائية للشاعر وجزءاً أصيلاً من مناخ التجربة.. يقول في (مصباح الصباح):

قطفت من باسقات الحزن تنهيدا

وعاصف الخوف يسقي العين تسهيدا[1]

لي في مجرات كون الهم بوصله

تسير بي في قفار الأه تنكيدا

ويقول في قصيدة (واعراقاه):

جاءني الصوت من سحيق الغياهب

ورفات (الرشيد) صف الكتائب[2]

حاصرت مهجتي تباريح صمت

(أولمت) زفرتي لجوع الكواكب

(١) ديوان قطاف الشفاف ص٦٢

(٢) ديوان قطاف الشفاف ص١٣

وفي اطلال الآمال يقول:

كتمت لهيب قلبي رغم أنفي ... أقر بما جرى: حينا: وأنفي[1]

أرى مستقبلا مرا أمامي ... وعمرا حافلا بالهم خلفي

وفي (نصف جواب) يبتهل إلى الحبيبة أن تنجيه من الحزن؟ ويقول:

رفرفي في دمي

غردي في فمي

لملمي من قفار

الأسى أعظمي[2]

ويقول في(دانة الأحلام):

نار الأسى في عود قلبك تعزف ... وهواك من غير المحبة يحزف[3]

وفي قصيدته ((حتى متى) يقول:

حتى متى يئد الظلام ضحانا ... ويئن من طول المقام أسانا[4]

والحزن هو مطلع قصيدته (رحيق الشجن) حيث يقول:

(يارحيق الشجن

هذه الأرض قلبي)[5]

وهو مطلع أشلاء.. الضياء، كما عاينا منذ قليل في قوله:

قف بنا.. قف بنا

حول أطلال هذا الضياء[6]

وكذلك قصيدته الساكن المسكون التي يقول فيها:

أرى الدمع من عيني جفت منابعه

عشية عانقت (المكان أوادعه)[7]

(١) ديوان قطاف الشفاف ص٢٣

(٢) ديوان قطاف الشفاف ٢٨

(٣) ديوان قطاف الشفاف ص ٤٥

(٤) ديوان قطاف الشفاف ٩٧

(٥) ديوان قطاف الشفاف ص ١١٩

(٦) ديوان قطاف الشفاف ص ١١٠

(٧) ديوان قطاف الشفاف ص ١٢٦

obeikandl.com

والحزن عربي (بابلي) معتق في قصيدته (صوتان) حيث يقول:

ونهر من السجن
البابلي الذي
مد في قفر
روحي ضفافه[1]

والحزن يسكن جسد الشاعر وجسد القصيدة، فيتبعان معا في بنايات كئيبة يحتسيان قهوة الخوف، يقول الشاعر فيه:

معا:
نحتسي قهوة
الخوف
ياقلمي
في صباح الكآبة
ويقذفنا
الهم من كفه
ناشرا
في دروب الأماني
ضبابه[2]

متدمات الحزن هي مطالع قصائد الشاعر منذ بداية رحلته الشعرية، وهي مطالع كثيرة من قصائده في مرحلته الشعرية المتأخرة، كما طالعنا في المواضع السابقة من ديوانه (قطاف الشفاف) حيث تحتل مطالع الحزن متدمات خمس عشرة قصيدة من مجموع ثلاثين قصيدة في هذا الديوان بما يوجه عنوان الديوان (قطاف الشفاف) إلى دلالة تتعلق بهذه الظاهرة، حيث يبدو القطاف هنا هو القصائد التي اقتطفها الشاعر من حزنه وخوفه وتوجسه من الآتي.

وهنا نقول إن الفنائية في شعر الزهراني بنية فنية دفعه إليها هذا المناخ الشعوري العام لقصائده: مناخ الحزن والخوف والأسى الذي يجد في هذه البنية متنفسا للبث والشكوى واستعادة التجربة كما تعبر البنية الفنائية عن الموقف الفكري العام للشاعر من التراث.

(١) ديوان قطاف الشفاف / ص١٣٠
(٢) ديوان قطاف الشفاف ص ١٥٣

٥ البنية الدرامية ذات التقنية السينمائية:

يعتمد الشاعر على تقنية التصوير السينمائي وكتابة السيناريو في بعض قصائده المتأخرة التي أكدت إفادته من الفنون المعاصرة وطرق تعبيرها المميزة.

- يبدأ الشاعر قصيدته (صوتان) بما يسمى باللقطة العامة في فن السينما، فيحدد مفردات أو عناصر المشهد العام من القصيدة على غرار المشهد السينمائي، يقول:

(نجمة في السحر

وبقايا قمر

وهدوء

على شرفة الليل

طوق

خصر المسافة...

ونهر من الشجن

البابلي الذي

مد في قفر

روحي ضفافه...)[1]

عناصر هذا المشهد كونية وهي: النجمة. القمر، الليل.

يتضافر مع هذه العناصر شجن قديم ممتد في روح الشاعر وينسجم مع المناخ الذي أشاعته العناصر الكونية.

ثم يعرض الشاعر (لقطة متوسطة) تقترب بنا من تجربته، وتوغل بنا في الخاص المتصل بهدده التجربة، يقول:

(وصوتان:

صوت المؤذن

يزجره النوم

من طرق أسماعنا

فيهز القلوب

(١) ديوان قطاف الشفاف ص ١٣٠

فتنفتح أبوابها

لخطا. السائرين

إلى الله:

كل الدروب...

وينمو على

شاطئ الصمت

غربي موج

الدجى:

صوت (ديك)....)

تعتمد هذه اللقطة المتوسطة على الأصوات، لا على المناظر أو المشاهد كما مر بنا في (اللقطة العامة). ويتصدر اللقطة المتوسطة صوتان:

صوت المؤذن الذي وصفه الشاعر بأنه يطرق أسماع القلوب. فتفتح أبوابها، ويستقبل خطا السائرين إلى الله.

وفي عزلة ما، في مكان ما من الليل، من النفس، من الذكرى أو في جزء من الصمت غربي موج الدجى يقبع صوت (الديك)

. (الديك) هو جزء من هذه اللقطة محتجز في حيز من اللون والصوت، أي في حيز من المسافة والزمن، حيث نما صوته على (شاطئ الصمت) غربي موج (الدجى). نما صوته من تضافر الصمت والدجى الموحيان معا بالوحشة والعزلة والتشرنق.

. من قلب هذا المشهد (اللون صوتي) أو (الصوت لوني) يطلع صوت الديك ليؤذن وحده للشاعر قائلا:

((فقم

أيها الشاعر

العبقري

أعطنا ماديك

سيلجمك

الفجر

والغدر

والقهر

والحبر

والقلم المستعار

الذي في يديك....!!!!

فهون عليك

فقد رحلت

بعض أحزان

قلبك منذ

الصبا

ثم عادت إليك...

ثم عادت إليك...)

الوجود في هذه اللقطة المتوسطة ينقسم إلى كتلتين هما المجتمع برمته ويمثل كتلة. والشاعر بمفرده ويمثل الكتلة الثانية، ومن ثم يطلع في هذا الكون أذانان: أحدهما بصوت المؤذن ويتوجه للضمير الجمعي أو الكتلة الأولى، والآخر هو الديك: (مؤذن الشاعر)

ويحمل أذان الديك للشاعر رسالة هي مزيج من:

الأمر

التحذير

المواساة

أما الأمر فهو أمر بالإبداع: (أعطنا ما لديك) وهو يأمره بنشر قصيده على مساحة واسعة تشمل الجميع، إنه يأمره بأن يؤدي رسالة عامة للمجتمع، وأن يكون شاعر الجميع، وهذا الأمر يتسق مع الرؤيا التي طرحناها سابقا في موقف الشاعر من غاية الشعر وعلاقته بالضمير الجمعي.

أما التحذير فهو تحذير من قوى الاستلاب، ويبدو في قوله:

((سيلجمك

الفجر

obeikandl.com

والغدر

والقهر

والحبر

والقلم المستعار

الذي في يديك...!!))

قوى الاستلاب أو المثبطات التي تتهدد كيان الشاعر وكيان القصيدة في هذه الرسالة التحذيرية: (الفجر، الغدر، القهر، الحبر، القلم المستعار).

الأخطار التي تهدد كيان الشاعر هنا أنواع: منها ما يتعلق بالزمن الماثل في كلمة (الفجر) والتي تشير هنا إلى طلوع الحقيقة والى الواقع، والى ما يتهدد عزلة الشاعر وخصوصيته المختبئة في الليل والحلم.

- أما المتربص الثاني من هذه الأخطار فهو (الغدر)، (القهر) وهما يشيران إلى الواقع البشري عامة، وإلى الكتلة الجمعية التي عزل الشاعر نفسه منها في هذه اللحظة.

- وهناك متربصات أخرى تهدد بالنيل من كيانه، وهي تتعلق بالإبداع الشعري ذاته، وتتمثل في الحبر والقلم المستعار أما الحبر فبوصفه وسيلة للإبداع ورمزاً له، فتعتقد أنه يشار به في هذا السياق إلى استمرار القدرة على الإبداع، وهذه القدرة مرهونة بالزمن، وهي قدرة محدودة تماثل الحبر القابل للانتهاء والجفاف.

- أما القلم المستعار فهو الخطر الثاني المهدد لإبداع الشاعر، وهو الخوف من التكرار، من التقولب

- يلي هذه الرسالة التحذيرية من الديك المؤذن (المواساة والتربيت) يقول الديك:

((فهون عليك

فقد رحلت

بعض أحزان

قلبك منذ

الصبا

ثم عادت إليك...

ثم عادت إليك...))

تقع جملة ((فهون عليك)) الموجهة من الديك إلى الشاعر بين جملتين ودلالتين هامتين يؤديهما الديك في رسالته. وهما:

الجمله الأولى: بدءاً من قوله ((فقم أيها الشاعر))

إلى قوله ((والقلم المستعار

الذي في يديك...!!))

والجملة الثانية هي قوله: ((فقد رحلت)) إلى قوله:

((ثم عادت إليك)).

إذاً تتبع الجملة القائمة برسالة التهوين والمواساة بين الجملة المعيّنة لقوى الاستلاب، والجملة المعينة والمقرة بعودة الأحزان إلى الشاعر بعد رحيلها عنه منذ الصبا.

التعزية هنا يقدمها الديك لوقوع الشاعر في محنتين وابتلاءين، هما:

ستوطنه في الأحزان

تهديد قوى الاستلاب لكيانه.

نستنتج من هذا أن آذان الديك أو صوت الديك الذي انفرد به الشاعر بعيداً عن سمع المجتمع، وتلقى منه - وحده - رسائله الخاصة هو صوت الشاعر، هو ذاته، هو صوت الإبداع، هو الحدس هو وعي التجربة وتراكمها عبر حياة الشاعر، مابين ماضي مجلل بالحزن، وآت مهدد بالاستلاب.

صوت الديك هو الصوت الخاص للذات المغتربة وسط المجتمع والحياة، وهو صوت منعزل، موحش، منفرد، قصي، لكنه يستطيع خرق الصوت العام، وينتزع الشاعر من سياقه ويسكنه عالما فريدا.

وأن اختراق صوت الديك لصوت المؤذن، وتسلله إلى الشاعر عبر الآذان حدث أراده الشاعر ليطرح دلالة هامة، هي وقوعه فريسة لأحزانه وعزلته ومخاوفه المهددة للأمن والسكينة الماثلين في صوت المؤذن.

- لقد تخللت هذه البنية السينمائية للقصيدة بنية درامية أخرى هي المونولوج الماثل في صوت الديك باعتباره إسقاطاً على الذات، ومعادلاً فنياً لها. وكون المونولوج ذاته اللقطة القريبة في هذا المشهد.

- استطاع الشاعر بتوظيفه للتقنية السينمائية أن يفيد فنياً من المساحة المكانية الواسعة التي تتيحها هذه التقنية لعرض التفاصيل، وأن يفيد من إمكانية السيناريو والذي يحدد الأماكن في إشارات سريعة مقتضبة. أفادت القصيدة في منحها دلالة التكثيف والحصر والتركيز، كما في اللقطة العامة:

((نجمة في السحر

وبقايا قمر

وهدوء

على شرفة الليل))...

كذلك أفاد الشاعر من خاصية التغير النوعي بين المشاهد السينمائية والقدرة على الانتقال من اللقطة العامة إلى جزء أو قطاع في هذه اللقطة بما يسمى اللقطة المتوسطة، ثم التركيز على حيز بعينه فيها يكون مدار التجربة (السينمائية) أو مدار التجربة الشعرية وهي اللقطة القريبة.

- وفي توظيف اللقطة القريبة لإمكانات المنولوج استطاع الشاعر تكثيف العمق الدرامي لتجربته، والتعبير من خلاله عن أبعاد شعوره بالاغتراب والإنفراد والوجع. كما استطاع تحوير اللقطة من طبيعتها الصورية إلى طبيعة صورية سمعية، أو سمعية بصرية. كما في اللقطة المتوسطة.

وظف الشاعر البنية القصصية كذلك لتصوير تجاربه، كما في قصيدته (مروج الخيالات) التي توقفنا عند تحليلها في الفصل الخاص بالقضايا الإنسانية في شعره، وعرضنا لبنيتها الحكائية السردية[1] واعتماده فيها على ثيمة القص والسرد بدءاً من مطلعها القائل

((عندما كنا صغاراً

كانت الأرض

بساطاً من نمير الطهر

نهراً عسجدياً...)) ١

يعاين الناقد توجه الشاعر إلى الذات، وتقوقعه فيها، وإيغاله في التوحد معها في الطرح الشعري بدءاً من ديوانه (تماثل) حيث تبلغ عدد القصائد التي تعتمد على (المنولوج) حوالي إحدى عشرة قصيدةً من نيف وعشرين قصيدة في هذا الديوان.

(١) ديوان أوصاب السحاب / ص٢٨

يغلب المونولوج على الطرح الشعري لحسن الزهراني ويغلب على قصائده. ذات البنية الغنائية وغير الغنائية، ويعبر الشاعر من خلال بنية المونولوج عن اغتراب الذات وتصدعها وإدانتها للأغيار، وحاجتها إلى العزاء والتوحد وإعادة التكوين.

كما يعبر من خلال هذه البنية عن تطور رحلته الشعرية وإفادتها من التقنيات الفنية المعاصرة ويصور من خلال ذلك مستوى جديداً من صراعاته هو: الصراع بين الصوت التقليدي والتجديدي في هذا الشعر. الصراع بين الصوت الجمعي والصوت الفردي، الصراع بين الإيمان بالرسالة الاجتماعية للشعر، وبين التقوقع داخل الذات المأ من لا جدوى هذه الرسالة، أو من إعاقة هذه الرسالة عن الوصول.

٥ الشكل الطباعي عنصر منتج للدلالة الشعرية:

مثلما اهتم الشعراء العرب القدامى بالطاقة الموسيقية الإيقاعية للقصيدة بوصفها وسيلة للتعبير لاعتماد الشعر على (السماع) في الوصول إلى المتلقي، اهتم الشعراء المعاصرون بإمكانات الكتابة والهيئة الطباعية للقصيدة باعتبارها وسيلة (التوصيل) المعاصرة بين الشاعر والمتلقي.

عمد بعض الشعراء إلي كتابة القصيدة في شكل طباعي إيحائي يجسد المعنى من جهة، ويوحي بدلالة خارج دلالات اللغة والصورة من جهة أخرى ((بما يجعل النسق الشكلي لكتابة القصيدة طباعياً عنصراً من عناصر أداء التجربة وتجسيدها))[1]

إن القارئ لهذه المجموعة الشعرية يلاحظ حرص الشاعر على استغلال إمكانات الطباعة في إظهار دلالات ثرية في تجربته الشعرية.

وقد وقفنا من قبل في تحليل الأساليب اللغوية في أداء القصيدة عند أسلوب (التنقيط) باعتباره أحد هذه الأساليب، وباعتباره لغةً غير مرئيةً أو لغةً مفترضةً داخل القصيدة، ونشير في هذا العرض أيضاً إلى أسلوب التنقيط باعتباره توظيفا لهيئة الطباعة، لأنه استغلال للفراغ، للمكان، للمساحات البيضاء في أوراق الديوان.

وتعد ظاهرة التنقيط ظاهرة فنية أساسية في شعر الزهراني لا تخلو منها قصيدة من قصائده. كما أشرنا من قبل، بل نقول إنه تكاد لا يخلو منها مقطع من مقاطع قصيدته، أو جزء من أجزائها، خاصةً القصائد القائمة على الشكل التنغيلي.

ونعتقد أن إلحاح هذه الظاهرة الفنية على شعر الشاعر يدل على إحساسه بوجود [قصيدة غير مكتوبة] في شعره عامةً، يدل على انشغاله بما أسميه هنا [القصيدة الغائبة]

(١) القصيدة العربية المعاصرة / ص٤٦١

وهي القصيدة التي ما زالت تؤرق كيان الشاعر، والتي أظهرت بعض ملامحها في مجموع شعره لكنها لم تعلن عن نفسها كاملةً بعد، إنها القصيدة المختزنة التي تدفعه إلى مثل هذا الأسلوب الفني الذي يعبر عما لم يقل بعد.

هذه القصيدة الغائبة نستطيع نحن المتلقين والنقاد أن نجمع ملامحها ودلالاتها ومحاورها من مجموع شعره نستطيع - على الأقل - أن نقترب من حدودها.

- الهيئة التقطيعية أو تجزئة الكلمات المكتوبة مظهر ثان من مظاهر توظيف الشاعر للشكل الطباعي المشخص للدلالة وقد عاينا نموذجاً لهذا الأسلوب في قصيدته الرائعة: (إن - س - أن) التي عبر شكلها الطباعي السابق عن دلالات هامة ساعد الشكل الطباعي في تشخيصها.

فقد عبرت هذه الكتابة التجزيئية للكلمة عن إحساس الشاعر بحصار الإنسان بين عنائين ومكابدتين تحاصران أساس تكوينه، وهذه الدلالة المشخصة من خلال الكتابة، هي ذاتها الدلالة التي أنتجتها اللغة في قول الشاعر:

أنت (سين)

بين (أنين)

وإن السين للمجهول (جنة)..

كما عبر هذا الشكل الطباعي عن إحساس الشاعر بهبائية الإنسان وتشيئه، وتمزقه في الوجود أشلاء وكأن بعثرة الحروف وتجزأتها معادلٌ شكلي لتمزق كيان الإنسان في الحياة وبعثرته.

- هذه الدلالات أنتجها التشخيص الكتابي بما يضيف الشكل الطباعي إلى عناصر الأداء الشعري في القصيدة المعاصرة.

- يشخص الشكل الطباعي دلالة الحدث، ويماثله أيضاً كما في قصيدة ((قهوة الخوف)) حين يقول الشاعر واصفاً توحده بقلمه / بإبداعه:

((ونصعد في سلم

عائم

نحو سقف

السحابة...

ونهطل

نوراً

سروراً

بخوراً

يعطر شال

الكتابة....))[1]

ففي هذه الهيئة الطباعية أفرد الشاعر في كل سطر شعري الكلمات الدالة على ما يتساقط من توحد كيانه، وكيان قلمه وهو ((النور، السرور، البخور)) فإفراد كل كلمة من هذه الكلمات في سطر شعري يماثل عملية الهطول والتناثر والسقوط بحيث تصبح الكتابة تجسيدا للفعل المادي بما لا تستطيع اللغة تصويره والتعبير عنه.

وفي قصيدة (البوابة) وبعد أن يصور الشاعر معاناته في الوجود يقول:

إنما القبر

بوابة تدخل المرء

في عالم من نعيم

إذا سار طول الحياة بدرب النجاة

وإن لم يكن:

فالأسى. والندامة

والحزن. والخوف:

خلانه

والعذاب الذي

نصب عينيه

ماااااااااعظمه)[2]

وإذا ما أحصينا عدد مرات تكرار حرف المد (الألف) في قوله ماااااااعظمه وجدناها ثماني مرات بما يعادل عدد الأطراف المسببة لمعاناته في هذه القصيدة وهي:

الجروح، والألم، والخوف، والشر، والظلام، والأسى، والندم والعذاب.

(١) قطاف الشفاف / ص ١٥٣ / ١٥٤

(٢) قطاف الشفاف / ص ١٠٣

كشف الدلالة تم في هذا الجزء من التجربة عبر الشكل الطباعي الذي أتاح للشاعر التسوية بين عدد أطراف معاناته من جهة وبين عدد مرات ورود حرف المد في كلمة ما أعظمه عن جهة أخرى. فضلا عن ذلك فإن ورود حرف المد في هذا الشكل أوحى بقوة ألم الشاعر، وقوة عذابه ورغبته في الشكوى.

وفي قصيدته (أطلال... الضياء) وبعد أن يقف الشاعر على أطلال أمجادنا، يخاطب الذات أو (الأنا الجمعية) قائلا:

(سربنا...

قف بنا...

عد بنا....

فوق أجداث أمجادنا)[1]

ونلاحظ أن أفعال الطلب هنا تقع وراء بعضها البعض بشكل انزياحي مائل إلى اليسار لكل جملة بما يشخص فعل السير ويصور انتقال (المتكلم والمخاطب داخل المكان) ثم التوقف عند نقطة أخرى من مكان السير، ثم بدء العودة والرجوع. أي أن شكل الكتابة هنا يعادل الحركة والسير والتوجه إلى الأطلال المعنية.

استطاع الشاعر تأكيد قدرته على استيعاب تقنيات الأداء الشعري المعاصرة وتوظيفها لتشخيص الدلالة بذات القوة التي استطاع بها أن يؤكد قدرته على استلهام طرق الأداء الشعري التراثية واستمرارية عطاء هذه الطرق في جسد القصيدة المعاصرة.

وهذه الثنائية التي أشرنا إليها، وهي ثنائية التواصل مع الطرح الشعري المعاصر، ومع الأداء التراثي تتماثل وتنسجم مع ثنائية أخرى هي اهتمام هذا الشعر والتفافه حول هموم الذات والضمير الجمعي معاً.

ooo

(١) قطاف الشفاف ص ١١٢

obeikandl.com

الخاتمة

- تثير هذه المجموعة الشعرية الماثلة بين أيدينا للشاعر حسن محمد حسن الزهراني إشكالية هامة على صعيد النقد الأدبي والكتابة الشعرية هي مدى قدرة الشاعر المعاصر على الارتكاز في طرحه الشعري على قيم التراث، وأشكاله الفنية.

بل إن هذه المجموعة الشعرية تثير جدلية واسعة حول تحديد المسافة التي يجب أن يقف فيها الشاعر بين منطقة التراث ومنطقة المعاصرة. إلى أي حد يستطيع النهل من تراث الأنا - أي الذات - بقيمتها العربية والإسلامية. وإلى أي حد يستطيع الإفادة من تراث الآخر الغربي، وعلى أي أصعدة تكون الإفادة؟ من الجوهر والقيم والرؤى أم في تقنيات الأداء التعبيري؟

- شاعرنا إذن لا يعيد إلينا قضية الصراع بين القديم والجديد أو مدرسة التقليد والتحديث، لأن هذه القضية قضية اختيار بين كتلتين، بينما يثير هو في شعره قضية كيفية المصالحة بين الكتلتين، كيفية التضافر في نسغ واحد.
- وقد بينا من خلال هذه الدراسة النقدية أن الشاعر يرتكز في طرحه الشعري على أصولية في الفكر والرؤى والمبادئ. يرتكز على هذه الأصولية في تبنيه للمفهوم العربي التقديم لدور الشاعر في المجتمع والواقع عامة، وهو يعكس إيمانه بهذا الدور في طرح قضية الوطن والتعبير عن توحده به وتغنيه بتفاصيل ملامحه، كالشاعر العربي القديم المخلد لملامح المكان.
- وهو ينطلق من ذات الأصولية في نحته للصورة العربية والإسلامية المثالية للبطل المعاصر، وفي تصويره لاغتراب المثال في مجتمع يحتفي بالمشاهير ونجوم التسلية السريعة.

- ينطلق من ذات المثالية والأصولية الإسلامية في طرح إشكالية الإنسان واصفاً تناهيه ومحدوديته وصراعه مع الوجود، طارحاً له طريقاً للخلاص هو إدراك موقعه من الوجود، وغايته فيه ثم الاستضاءة بقوة الخالق.
- تمتزج هذه الأصولية مع الرؤية المثالية المميزة للشاعر التي طرح من خلالها إشكالية الحب والصداقة، حيث صور الحب أساساً لعلاقته بكل أطراف الكون. واتسعت قصائده العاطفية بمفهومها التقليدي للدلالات الإنسانية بما يتسق مع قيم الإسلام وتهذيبه للإبداع الشعري.
- غلبت هذه الأصولية على تعبير الشاعر عن معاناته الإنسانية من مشاعر الاستلاب كالحزن والاغتراب، لأن موجبات حزنه واغترابه هي افتقاده للقيم المثالية في الواقع البشري والإنساني. كما هيمنت هذه الرؤية على طرحه لطرق الخلاص الممثلة في القصيدة ثم الشعر والحب بدلالته الواسعة.

وهكذا يتضح لنا الانسجام في الطرح الشعري في هذه المجموعة الشعرية المتميزة. إذ تبدو كل قضية في هذه المجموعة منسجمة متناغمة، فالعقيدة الإسلامية تفرض ذاتها على الشاعر في معالجته لقضايا الواقع الإسلامي، وفي نحت ملامح البطل العربي الإسلامي، وفي اعتبارها طريقاً للخلاص.

- كذلك يبدو موضوع الحب رؤية شمولية في فكر الشاعر، فالحب هو علاقته بالوطن، وبالمرأة، وبالأبناء، وبالشعر والصديق، وهو أحد طرق الخلاص من الحزن.
- إشكالية الإنسان أيضاً تبدو كلاً فكرياً منسجماً مهيمناً على جميع قضاياه الاجتماعية والإنسانية سواء في قضايا الواقع أو في القضايا الفكرية التأملية.

- المرأة في هذا الشعر لها منظومة متجانسة غير متناقضة في أجزائها، فموقف الشاعر منها موقف واحدٌ كلي يهيمن على جميع قصائده، هي محاطة بهالة من الإكبار والحب والثقة. هي مصدر الحياة والسعادة والأمن والحنو.

وفقد المرأة - في جميع صورها - عامل من عوامل شقاء الشاعر واغترابه وحزنه. هكذا المرأة في قصائده في رثاء والدته، وفي قصائد الحب، وفي قصائده في بناته، المرأة في جميع هذه الصور الاجتماعية هي معاً الأم والحبيبة والحياة والمهاد والشدو والحنو، والوجود بمعناه الفلسفي.

- وضعية الطفل في هذا الشعر وضعية فكرية ورؤيوية موحدة نطالعها على مدار هذه المجموعة الشعرية، فالطفل يعتبره الشاعر - ويتخذه - شاهداً على الواقع وإدانة له، لذا يفرد له بعض قصائده، وكثيراً من مقدمات قصائده موصياً إياه بحمل ميراث الهم الاجتماعي والإسلامي. والطفل في قصائد أخرى هو اليتيم المفجع بموت أمه، أو المختطف منها، أو المائت بين الجبال غفلة من المجتمع وقسوة منه.
- الطفل في هذا الشعر هو فاقد الفرح والبهجة، يهديه الشاعر في أول أيام قدومه إلى الحياة قصائده الحزينة ويهنئه بأيامه الدراسية الأولى مالئاً حقيبته بالهم الإنساني والإسلامي.

الطفل في هذا الشعر هو المعادل الفني للمستقبل الضائع. وهو المعادل الفني لحسن الزهراني المفجع بموت أمه، المغترب بعد موتها فيما يشبه الإسقاط النفسي.

إنه وسيلة الشاعر - الفنية والرمزية للتعبير عن الخاص والعام، أو عن تحول الخاص إلى عام، والعام إلى خاص.

- الشباب في طرحه الشعري فئة يقف أمامها الشاعر موقف المعلم والمربي والشاعر

القائد والأب، فيشدو لها بلحن الوطن، وبقيم الدين، يستثير ممارستها منطلقاً أيضاً من مثالية قيمية ومفهوم عربي إسلامي للحق والخير والجمال.

- وقد تضافرت هذه الأصولية القيمية مع الطرح الشعري الذي وظّف فيه الشاعر تقنيات الأداء الشعري المعاصر للتعبير عن التجربة بما يعد حداثة في عناصر التعبير لا حداثة بمعناها المرتهن بالمدرسة الشعرية المعاصرة الحاملة لهذا الاسم.
- تتبدى لنا هذه الحداثة في تميز المعجم الشعري للشاعر. وإفادته من أساليب الأداء اللغوي المعاصرة كالتناص والمفارقة والسخرية والترميز. والتكرار والتنقيط، وكذلك في توظيفه للألوان المتنوعة للصورة الشعرية المتوالية والكابوسية المتشظية وذات المشهد المتجزئ.
- ومن خلال البنية الإيقاعية لهذا الشعر. عبر الشاعر عن تجاربه من خلال الصورة العروضية التقليدية للفراهيدي، وارتكز في ذات الوقت على الصورة التفعيلية المعروفة بالشعر الحر. كما صور تجربته الشعرية من خلال تفجير طاقات الإيقاع الشعري والمتاطع الصوتية.
- وأفاد الشاعر في البنية المعمارية لقصائده من تقنية المشاهد السينمائية جنباً إلى جنب قصائده الغنائية الممتدة في عصب التراث الشعري العربي.

وقد استطاع التجديد من قلب القصيدة الغنائية فاستحدث لذاته ثيمة طللية جديدة مستوقفاً فيها الصحب على عادة شعرائنا القدامى، مستعيراً الصوت القديم بنبرة جديدة.

كما طرح في هذه القصيدة الغنائية مقدمات جديدة للقصيدة كمقدمات الحزن والاغتراب.

- وقد استثمر الشاعر طاقات الشكل الطباعي في إنتاج الدلالة الشعرية باعتبارها لغة شعرية معاصرة تضاف إلى اللغة التقليدية.
- استطاع الشاعر من خلال هذا الطرح الشعري المتميز أن يبرز قدرته على الوصول إلى المعادلة المرهقة للمصالحة بين الذات والآخر، والتوفيق بين الارتكاز على قيم التراث العربي، ومبادئ الإسلام من جهة، والإفادة من حداثة الأداء الشعري من جهة أخرى.
- هذه المعادلة هي هم الشعراء المنشغلين بقضية التراث والمعاصرة، والتجديد والتقليد. وهي هم المثقفين عامة في طرح قضية الصراع بين الحضارات، وإشكالية العولمة، وكيفية التصدي للغزو الثقافي المغاير، وكيفية المصالحة بين تراث الأنا وتراث الآخر دون استغراق في الذات يؤدي إلى غيبوبتها وغيابها عن المعاصرة، ودون استغراق في الآخر يهدد الذات بتلاشيها وذوبانها واستلاب شخصيتها.

ooo

obeikandl.com

obeikandl.com

المصادر والمراجع

- **أولاً: المصادر...**
  - أ. القرآن الكريم.
  - ب. التراث العربي:
- ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تحقيق وتعليق د.طه الحاجري.
- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر وعيسى الحلبي ١٣٦٤هـ.
- السكاكي. مفتاح العلوم. المطبعة الأميرية ١٣١٧هـ الحلبي. ١٣٦٤هـ.
- جـ. الدواوين الشعرية:

١. أحمد عبدالمعطي حجازي. لم يبق إلا الاعتراف "ديوان". دار الآداب. بيروت. ١٩٧٩م.

٢. أدونيس. الأعمال الشعرية الكاملة. الجزء الثاني. دار العودة. بيروت. ١٩٦٧م.

٣. حسن محمد حسن الزهراني:

. أوصاب السحاب. ١٤٢٧هـ.

. تماثل. ١٤٢٠هـ.

. ريشة من جناح الذل. ١٤٢٠هـ.

. صدى الأشجان. ١٤١٨هـ. والطبعة الثانية ١٤٢٦هـ.

. قبلة في جبين القبلة. ١٤٢٣هـ.

. قطاف الشغاف. ١٤٢٧هـ.

ثانياً: المراجع العربية...

١ ـ أدونيس:

ـ سياسة الشعر.

ـ الشعرية العربية.

ـ مقدمة للشعر العربي ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٨٣هـ.

٢ ـ د.خالدة سعيد ـ حركية الإبداع ـ دار العودة ـ ١٩٧٩م

٣ ـ د.رجاء عيد ـ لغة الشعر ـ ١٩٧٦م.

٤ ـ د.زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ سلسلة مشكلات فلسفية.

٥ ـ د.شوقي ضيف ـ العصر الجاهلي ـ دار المعارف ـ ١٩٦٥هـ.

٦ ـ د. عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢م.

٧ ـ د.كاميليا عبدالفتاح ـ القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ـ دار المطبوعات الجامعية ـ الإسكندرية ـ ٢٠٠٦م.

٨ ـ د.محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي ـ دار النهضة ـ مصر ـ ١٩٧٩م.

٩ ـ د. محمد عزيز نظمي ـ الإبداع الفني ـ ١٩٨٤م.

١٠ ـ د. محمد مصطفى بدوي ـ كولردج ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٥٨م.

١١ ـ د. مصطفى ناصف ـ الصورة الأدبية ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ١٩٨٣م ـ الطبعة الثانية.

١٢ ـ اللغة بين البلاغة والأسلوبية ـ النادي الأدبي ـ دار البلدة ـ جدة ـ ١٩٨٩م.

obeikandl.com

ثالثاً: المراجع الأجنبية...

١ ـ أرشيبالد مكليش. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى خضراء الجيوسي. دار اليقظة العربية. بيروت. ١٩٨٦م.
٢ ـ وليم هازلت. مهمة الناقد. ترجمة مصطفى خليل. الدار القومية للطباعة والنشر. سلسلة كتب ثقافية.

رابعاً: الدوريات...

١ ـ الرياض "صحيفة". العدد ١٠٥٠٣ ـ ٢٧ مارس ١٩٩٧م.
٢ ـ فصول "مجلة". الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الرابع. العدد الرابع. ١٩٨٤م.
٣ ـ الهلال "مجلة مصرية". عدد سبتمبر ١٩٦٧م.

ooo

obeikandl.com

obeikandl.com

المحتويات

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
المقدمة: ماهية الشعر وغايته	٧
الباب الأول: إشكاليات الواقع في الطرح الشعري.	١٣
الفصل الأول: قضايا الواقع الإسلامي.	١٥
العلاقة بين الشعر والواقع.	١٥
قياس جدوى الإبداع بصلاح الواقع في شعر حسن الزهراني	١٨
الصورة السلبية للمسلمين	٢٣
تأصيل ملامح البطل العربي والإسلامي	٢٦
الفصل الثاني: قضايا الواقع الإجتماعي	٣٣
أولاً: تخليد ملامح الوطن في القصيدة	٣٤
ثانياً: التوحد بالوطن	٣٨
ثالثاً: اضطراب المعايير واغتراب المثال	٤٠
الباب الثاني: القضايا الإنسانية	٤٧
الفصل الأول: إشكالية الحب	٤٩

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
إشكالية الصداقة	٦٩
إشكالية الإنسان	٧٧
الفصل الثاني: المشاعر الإستلابية والبحث عن الخلاص	٩١
أولاً: الحزن	٩٣
الاغتراب	٩٩
البحث عن الخلاص	١٠٣
العقيدة الإسلامية خلاصاً	١٠٣
التوحد بين الشعر والشاعر	١١١
الحب خلاصاً	١٢١
الباب الثالث: الطاقات الأسلوبية والفنية	١٢٧
الفصل الأول: الأداء اللغوي والأسلوبي	١٢٩
الطاقات السحرية للغة	١٢٩
المعجم الشعري	١٣٢
أسلوب التناص	١٣٤
التناص مع الآيات القرآنية	١٣٦
التناص مع الشعر العربي القديم	١٣٩
أسلوب المفارقة	١٤٦

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
الترميز اللغوي	١٤٨
أسلوب التكرار	١٥٦
أسلوب السخرية	١٥٨
أسلوب التنقيط	١٥٩
الفصل الثاني: الصورة الشعرية	١٦٧
الصورة متعلق الشعر	١٦٧
عناصر الصورة الشعرية في طرح حسن الزهراني	١٦٩
أنواع الصور في شعره: **أولاً:** الصورة النامية المتوالية	١٧٦
ثانياً: الصورة الشعرية ذات المشاهد المتعددة	١٨١
ثالثاً: الصورة الشعرية ذات الطابع الكابوسي	١٩٦
الرموز التاريخية والأدبية في الصورة الشعرية	٢١١
الفصل الثالث: ملامح البنية الإيقاعية	٢١٥
صور الإيقاع الشعري في شعر حسن الزهراني. **أولاً:** إيقاع الموجة الشعرية	٢١٩
ثانياً: الإيقاع الإيحائي	٢٢٩
تحليل المقاطع الصوتية	٢٣٩
الفصل الرابع: البنية المعمارية للقصيدة	٢٤٩
البنية الفنائية للشعر العربي القديم	٢٤٩

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
أنواع البنية الفنائية في شعر حسن الزهراني	٢٥١
المفهوم الجديد للطلل	٢٥١
مقدمات الحزن في قصيدته الفنائية	٢٥٥
البنية الدرامية ذات التقنية السينمائية	٢٥٨
الشكل الطباعي عنصر منتج للدلالة الشعرية	٢٦٤
الخاتمة	٢٦٩
المصادر والمراجع	٢٧٥
المحتويات	٢٧٩

obeikandl.com

تخريج الأحاديث

(١) صحح البخاري: المجلد الأول كتاب الصلاة باب الشعر في المسجد رقم الحديث ٤٥٣ ص ١١٥ وورد الحديث في كتاب المغازي وكتاب الأدب المجلد الثاني من صحيح البخاري مؤسسة المختار للنشر والتوزيع بالقاهرة طبعة أولى.

(٢) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب ما يجوز من الشعر الرجز والحداء وما يكره منه رقم الحديث ٦١٤٥ ص١٣٨٢.

(٣) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب باب ما يجوز من الشعر والرجز والحداء وما يكره منه رقم الحديث ٦١٤٧ ص١٣٨٢.

(٤) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب رقم الحديث ٦١٤٦ ص.١٣٨٢.

(٥) صحيح البخاري المجلد الثاني كتاب المغازي باب مرجع النبي صلى الله عليه وسلم ومخرجه إلى بني قريظة ومحاصرته إياهم رقم الحديث ٤١٢٤ ص٩٣١.

(٦) صحيح البخاري المجلد الثالث كتاب الأدب باب هجاء المشركين رقم الحديث ٦١٥٠ص ١٣٨٣.

openkanal.com

obeikandl.com

الإصدارات الأدبية والعلمية لنادي الباحة الأدبي

اسم الكتاب	اسم المؤلف
الإسلام سلم الرقي	الشيخ أبو بكر الجزائري
الإعجاز في سورة الأنفال	د. حسن محمود باجودة
الشعر في رحاب النبوة	أ. مصطفى عيد الصياصنة
التحديات المعاصرة التي تواجه العالم الإسلامي	د. ناصر علي بشية
التوجيه والإرشاد إلى معاني ألفاظ القرآن الكريم	أ. مسفر سعيد الزهراني
دورية النادي (المنتدى) العدد الأول	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الثاني	لجنة المنتدى
مرحباً هيل عدا السيل	بمناسبة انعقاد الاجتماع الثاني للأندية الأدبية
التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد	د. محمد الصادق
ديوان (صدى الأشجان)	للشاعر: حسن محمد الزهراني
دخول الملك عبدالعزيز الحجاز	د. محمد عبدالله السلمان
دورية النادي (المنتدى) العدد الثالث	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الرابع	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد الخامس	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد السادس	لجنة المنتدى
دورية النادي (المنتدى) العدد السابع	لجنة المنتدى

[redacted]	[redacted]
ديوان (تراتيل حارس الكلأ)	د. سعيد صالح الزهراني
ديوان (عطر تهامي)	الشاعر: حمزة أحمد الشريف
المسرحية المنهجية	أ. حسين محمد العباس
رفعت يدي (قصة)	أ. محمد عصبي الغامدي
اعرف وطنك	لجنة التأليف والنشر
حوليات سوق حباشة	د. عبدالله محمد أبو داهش
النغم الحزين (شعر)	أ. علي أحمد علي النعمي
أسامة بن منقذ	د. عبدالله إبراهيم الزهراني
الوطن البعد الذي لا يقاس	د. ظافر القرني
التثقيف الصحي	د. محمد عبدالرحمن السعدي
شرح كافية ذوي الإرب في معركة كلام العرب ج١	د. عبدالهادي أحمد الغامدي
شرح كافية ذوي الإرب في معركة كلام العرب ج٢	د. عبدالهادي أحمد الغامدي
جمر الأنين	أ. مسفر معجب العدواني
دورية النادي (المنتدى) العدد الثامن	لجنة المنتدى
أوجاع أنثى	أ. عبدالرحمن معيض سابي
إرث الدموع	أ. إبراهيم سعد الأكلبي
السعلي	أ. علي حسين الزهراني
الهيكل الإداري السعودي	د. أسعد بشية
الثقافة الأمنية	د. مسفر سعيد الزهراني

إصدارات الكتاب	
كلمات وقصائد أخرى	د. يوسف العارف
مشكلات التنمية الاجتماعية في المملكة	د. سعود حسين الزهراني
وقفات على عقارب الزوال	أ. إبراهيم النعمي
وطني ومشاعر قلب	أ. صالح سعيد الهنبدي
عادات وافدة	معالي الدكتور محمد بن سعد الشويعر
بقايا حصون	أ. محمد زياد الزهراني
آهات مكتومة	أ. محمد علي الصبحي
وشاية عطر	أ. محمد مشعل الشدوي
تلقي شعر أبي تمام في التراث النقدي عند العرب (الآمدي نموذجاً)	أ. منى محمد الغامدي

obeikandl.com

المؤلّفة في سطور

الاسم:

د. كاميليا عبدالفتاح حفني.

المؤهل العلمي:

دكتوراه. تخصص الأدب والنقد ٢٠٠١م. جامعة الإسكندرية.

العمل الحالي ومقره:

أستاذ الأدب والنقد المساعد. كلية التربية . المخواة. جامعة الباحة.

الإصدارات:

١ ـ القصيدة العربية المعاصرة. (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية). دار المطبوعات الجامعية. الإسكندرية ٢٠٠٧م.

٢ ـ الشعر العربي القديم: (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب). (أبو العلاء المعري). دار المطبوعات الجامعية ٢٠٠٧م.

٣ ـ (إشكالية الوجود الإنساني): دراسة تطبيقية نقدية في الشعر الواقعي والحداثي. دار المطبوعات الجامعية ٢٠٠٨م.

٤ ـ الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني: دراسة تحليلية نقدية. منشورات نادي الباحة الأدبي.

تحت الطبع:

١ ـ (بواعث الاغتراب وجموح التكوين): دراسة نقدية في شعر د. يوسف العارف.

٢ ـ (منصوب بالكسرة). دراسة تحليلية حول وضعية المرأة التاريخية والسيسيولوجية. دار المطبوعات الجامعية.

٣ ـ (مُريد): مجموعة شعرية. دار المطبوعات الجامعية.

الجمعيات الأدبية والمشاركات الثقافية:

١ ـ عضو اللجنة النسوية بأدبي الباحة.

٢ ـ عضو في جمعية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . مصر.

٣ ـ عضو في جمعية أصدقاء مكتبة الإسكندرية.

٤ ـ المساهمات الأدبية في عديد من المجلات الأدبية والصحف القومية في مصر.

obeikandi.com