# الباب الثاني

# تجلّيات الوضعية العربية
# الراهنة في أساليب الأداء الفني

obeikandl.com

obeikandl.com

# الفصلُ الأول

## الأساليبُ اللغوية، وأداؤها الدلالي

### توطئة

- كانت اللغة هي الكاهن الحقيقي في عالم الكهانة الذي كان العرب في العصر الجاهلي يوقرونه ويخشون بأسه ويحتكمون إليه. كانت هي الساحر في السحر، وهي الشعر في القصائد، وهي الغموض الآسر في التعاويذ والرقى، وهي الإيقاع والدلالة في الإنشاد، وهي بوح الحداء، وهي سر استعلاء الأسطورة وعمق دلالات الخرافة واستطالتها ـ الدلالية ـ عبر التاريخ الإنساني. اللغة هي دنُّ الخلود الذي عُتِّقت فيه الأمثال والقصص والمواويل والحكم والوصايا؛ فشعشع الدّنُّ واستنهض الفكر الإنساني ـ ولم يلق عليه خمارًا ـ وحرض الوعي الإنساني والنشاط الإبداعي وزادهما شغفًا بهذه الحاضرة/الغائبة والغائبة الحاضرة: اللغة.

اللغة هي المباحة المتاحة حروفًا وأصواتًا وإيقاعًا ودلالة معجمية، وهي الخافية بإشاراتها الدلالية الخفية المستترة التي تبدو مثل كشوف العلم، لا يقع عليها إلا خبير، ولا تنفتح

صناديقها العجيبة إلا قليلًا قليلًا لمن يصبر ويعالج مغلق الصناديق. اللغة تومئ ولا تصرح، تلمح ولا تكشف، هي كيان ظلالي إيحائي من حيث اكتنازها لخوافي الدلالة وعميق المعاني التي تتكشف على يد عاشقيها. اللغة كومض البروق ومذاقات المشاعر الإنسانية التي نعيشها ولكن لا نحبط بها حصرًا، اللغة كالنفس الإنسانية: هي منا وفينا، وهي: نحن، لكنها مستعلية بأبعادها وغموضها وما ورائيتها بما تحمل من تراكمات وتناقضات وثنائيات.

ارتبطت اللغة العربيةُ ـ في كثير من سماتها ورحلة تطورها ـ بالسحر والكهانة والخرافة والأسطورة والشعر، وهي في الوقت نفسه أصل هذه العوالم الروحية ومبعث قوتها وغموضها الآسر. ويبقى الشعر ـ وسط هذه العوالم متصديًا بطبيعته الخاصة وتكوينه الذي لا يتماشى مع السحر والكهانة والخرافة والأسطورة، ولكنه يتماس مع بعض خصائصها، ويتفوق عليها في كونه الإبداع النابع من النفس الإنسانية في حالة الرؤية الفكرية والفنية ـ لا في حالة التغيب وطفولة الفكر ـ والموجّه إلى النفس الإنسانية ـ أيضًا في مرسلة دلالية إيقاعية تصويرية.

* ان الشاعر ـ كلُّ شاعر ـ راءٍ، يظل في حالة صراع دائم مع اللغة من خلال اللغة، ومن أجل امتلاك الطاقات السرية السحرية للغة، فهو يبحث عن الجوهر المصفّى، عن اللغة النقية التي خُلقت من نفسه، لنفسه، وولدت معها، وتشبهها في جميع حالاتها، يبحث عن اللغة التي يتمرأى فيها

الكون، وعمق الوجود، وطبيعة النفس الإنسانية،اللغةُ التي تكونُ هي الحلم والحب والخوف والحزن والندم، وتكونُ كما هو مذاق الموت والعشق: يدرك ولا يمسُّ.

يبحث الشاعر ـ طوال تجربته الشعرية ـ عن اللغة التي تقنع تجربته بالمثول بين يديه كما هى في نفسه وذاته، اللغة التي تستطيع أن تتفاهم مع هذه العوالم الغامضة وتكون رسولها في التجربة الشعرية.

وحين يعمد الشاعر إلى تفجير طاقات اللغة، فإنما هو «يفصح عن العلاقات الكامنة في الاستعمالات اللغوية، وهي علاقات أسطورية عبر المنطق، لا تتجلى دون الرجوع المطمئن إلى الشعر والأساطير واللغة وكل مقومات الحياة الروحية»[1].

- ويبقى السحر صفة اللغة، فكلاهما قوي، غامض مستعصٍ على التفسير النهائي؛ كلاهما مراوغ ينبثق بلذة العوالمِ الغرائبية، يثير الخضوع ويتسق مع اللاوعي «لقد ارتبط مفهوم السحر باللغة منذ وقت طويل. . . . وفطنَ المجتمع إلى العلاقة بين فكرتي السحر واللغة. وقد ظل هذا السحر بمعنى ما مسيطرًا على الناس، ولكن بإدراك يناسب حضارة كل زمن يتوالى»[2].

إن مجرد البحث النقدي في أساليب الأداء اللغوي في التجربة الشعرية لشعراء الباحة المعاصرين يعني أن الناقد

(1) د. مصطفى ناصف: **نظرية المعنى**. ص 154.

(2) د. مصطفى ناصف: **اللغة بين البلاغة والأسلوبية**. ص 101.

يطمئن إلى توافر وعي هؤلاء الشعراء بأسس الإبداع الشعري، وعلى رأسها: الوعي بأن اللغة في مظهرها الخارجي وحروفها المعجمية مقيدة بدلالة ثابتة غير كافية في مجال الإبداع الشعري، وأن هذه الدلالة الثابتة لا تفي بحاجات النفس الإنسانية، ولا تحيط بعوالمها المتسقة التي هى مدار التجربة الشعرية.

* هذا الوعي بمحدودية الدلالة المعجمية للغة يتضافر معه ـ في آن واحد ـ الوعي بامتلاك اللغة لطاقات وقدرات غير محدودة على الصعيد الدلالي، وذلك في طبقاتها العميقة ـ لا في سطحها الخارجي ـ وقابليتها لتفجير كثير من أساليب الأداء ثرية الدلالة؛ «إن الشعر ـ كما يراهُ مالارميه ـ هو التعبير باللغة البشرية وقد أُرجِعتْ إلى إيقاعها الأساسي، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أنّ شرط الشعر ينبعُ من اكتسابِ لغته إيقاعًا خاصًّا يتشكّلُ من قوةِ الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاولُ تفسيرَ مظاهر الوجود المُعقّدة تفسيرًا شعريًّا»[1].

* إن تفجير الشعراء طاقات اللغة وتنقيبهم في إمكاناتها الأسلوبية إنما يصور التحدي السافر اللَّاهث بين الشعراء من جهة، واللغة من جهة أخرى ـ على مر العصور ـ وفي المرحلة المعاصرة خصوصًا ـ وهو تحد حيويٌّ، كما أنه متكافئ القوة

(1) أ. د محمد صابر عبيد: **القصيدة العربيةُ الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية «حساسيةُ الانبثاقة الشعرية الأولى»: جيل الروّاد والستينات**، اتّحاد الكتاب العرب. . ص 35.

من الجانبين: اللغة، والشعراء، فالشعراء مصرون على الوصول إلى أقصى طاقات اللغة للوصول ـ من ثم ـ إلى أقصى أعماق التجربة وأسرارها التي لم تتكشف بعد، فهم يدركون أن التجربة الشعرية ما زالت تمتلئ بالغرف المغلقة ـ كما في حكايات ألف ليلة وليلة ـ وهي غرف خاوية تحرض على كشف مغاليقها، ثم تلوذ بالاستتار! وما زال الشاعر المعاصر يركض وراء التجربة الشعرية ـ التي أطلق عليها (التجربة الشعرية الغائبة الهاربة) ـ التجربة كما تمثل بين يدي روحه وإلهامه ومشاعره عند تخلقها، ثم تنفلت من قبضته أثناء تجسدها؛ فتبينُ للناقد ولا تبين، ينفلت بعضها أو كثيرٌ منها بتحريض من «رواغ اللغة» لأنَّ «التجربة لدى الشاعر لا تستوعب اللغة كل آفاقها، والشاعر يبذل كل ما في وسعه ليجعل تجربته في إطار اللغة»[1] وهكذا، وحين أصبح وعي الشاعر مشحونًا برواغ اللغة، الذي يعني رواغ التجربة، أصبح حريصًا ـ من ثم ـ على خوض أسرارها وطاقاتها، يبحث عن الممكن المحال ـ والمحال الممكن ـ من إمكاناتها التعبيرية «أدخل الشاعر العربي المعاصر في الشعر كثيرًا من الأساليب اللغوية الجديدة التي لم يعرفها هذا الشعر من قبل، وكان كثير من هذه الأساليب حاملًا لدلالات ثرية ساهمت في تعميق التجربة الشعرية»[2].

(1) د. زهير غازي زاهد: **لغةُ الشعر عند المعري «دراسة لغوية فنية في سقط الزند»**. ص 21.

(2) د. كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة**. ص 304.

يصفُ د. صالح سعيد الزهراني وعيه برواغ اللغة، وما تتطلب من جهد لتكون هي التجربة ـ لا تعبيرًا عن التجربة ـ ويبرّرُ ـ في قصيدته «ضدان» ـ بحثه عن لغة نقية بيضاء كلغة الأطفال، بأن الكون ضدان، والنفس ضدان، والكون كله ضدان؛ ممَّا يتطلب لغة صادقة تستطيع أن تنفذ إلى هذه العوالم الضدية المتشابكة، يقولُ[1]:

**الكونُ خصمان لا شذا ولا اجتمعا**
**ضدان فيه دواءُ الداءِ، والداءُ**
**وجهان: وجهٌ كثغر الصبح مبتهجٌ**
**وآخر مثل قلب الليل ظلماءُ**
**وأنت تبحث في الأضداد عن لغةٍ**
**حروفها كرؤى الأطفال بيضاءُ**

### ❖ التناص

من أساليب الأداء اللغوي التي يشترك شعراء الباحة في الارتكاز عليها ـ في تجاربهم الشعرية ـ مع الشعراء العرب المعاصرين عمومًا؛ فالتناص من أكثر أساليب الأداء اللغوي شيوعًا في الشعر العربي المعاصر؛ لأنه نتاج زخم ثقافي معرفي هائل صب في وعي الشاعر المعاصر من جميع جهات الأرض، وبكل اللغات وعبر وسائل كثيرة معقدة، معروفة.

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**اللحن الأخيرُ على شفة المُغنّي**». الأعمال الشعرية. ص 358.

- أصبح الشاعر العربي المعاصر مطلعًا ـ وواعيًا ـ لا بالثقافات العامة والجوانب المعرفية المتنوعة فقط ـ بل بالإبداع العالمي في صوره المختلفة بما مكن هذا الشاعر من انتقاء مثاله الحضاري ونموذجه الثقافي والإبداعي الذي يتماشى مع رؤيته وآفاقه ومساراته الشعرية.

أصبح وعي الشاعر العربي المعاصر مشدودًا متخمًا بالوعي والمعرفة والُمثُل الحضارية، والدلالات الثرية التي تحملها إليه رياح الثقافات المعاصرة المتباينة في مذاقاتها ومساراتها. وكان من نتائج هذا الوعي الجديد اتساع سقف الإمكانات التعبيرية وـ من ثم ـ اتساع المدى الدلالي، واقتدار الشاعر المعاصر على أن يقرب قاب..... أو أدنى من روح التجربة الشعرية.

* إن التناص ـ كأسلوب أداء لغوي ـ لا يدل فقط على ثقافة الشاعر المعاصر من الناحية الكمية التراكمية، بل يدل على حسن تمثل الشاعر العربي المعاصر لهذه الثقافات، وقدرته على هضمها وإعادة تمثيلها شعريًا و«القدرة على استغلال سياقات النصّ المستدعي، وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي بما يخول للشاعر أن يقيم علاقة جدلية تفاعلية مع النصي الآخر تجعله يبدو امتدادًا لتجربة الشاعر»[1].

بهذه الدلالة يشير مصطلح التناص إلى التقاطع والتفاعل

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة**. ص 339.

والانصهار بين النصين: الأصلي والمُستَدعي، ويبدو ـ في الوقت نفسه ـ إبداعًا من نوع ما، فهو «ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية. والشاعر المعاصر الذي استقر وعيه أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضارته، وأنه صوتٌ وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب ـ هذا الشاعر ـ قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدًا لصوته من جهة وتأكيدًا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى»[1].

* التناص ـ في حقيقته ليس أسلوب أداء لغوي فقط، بل هو جرثومة الإبداع إذا ما تذكرنا ـ وفق المثل الفرنسي ـ أن الليث عدة خراف مهضومة ـ ؛ فالشاعر ـ والمبدع في كل مجال ـ لا يخلق تجربته من العدم، بل هي نتاج قراءات وتأثر ثقافي وإبداعي معقد متوال لا تبدو آثاره على سطح التجربة الشعرية، فإذا كان التناص في أصله تفاعل مع نصوص أخرى وتأثر بها، يكون هو أصل كلّ نص إبداعي؛ «فالنص البشري يخلق في حيز مخلوقات سابقة، يتفاعل مع النصوص السابقة ويكتسب هويته الرمزية من ذلك التفاعل الخلاق»[2].

* وقد أدى هذا الوعي الجديد بعملية التخليق أو الخلق الشعري إلى وصول النقاد إلى نظرية النص الغائب؛ التي يلعب

(1) د. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**. ص 311.

(2) د. عبد السلام الزبيدي: **النّصُ الغائبُ في القصيدة العربية الحديثة**. . ص 14.

التناص فيها دور البطولة ـ في معناه العميق وليس في دوره الظاهر كأسلوب أداء لغوي فقط ـ ؛ إذ إن «مجموع النصوص المستترة التي يحويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكيل دلالته، ومن ثم تتعطل أيَّةُ عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب ولهذه الدلالة الغامضة بدون معرفة حقيقية لهذا النص الغائب وتخريج معانيه وإضاءة ظلماته الرمزية»[1].

* أما التناص كأسلوب أداء لغوي «وبالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا ينبغي أن يكون محصورًا في حدود (حضور نص فعلي لنص ما في نص آخر»[2].

* إن أسلوب التناص يمكّن الناقد من التعرف إلى الذائقة الثقافية للشاعر من خلال تتبع روافد تناصّه، وألوانه: ديني، تراثي، أدبي، شعبي.....الخ، بل يمكّن الناقد من التعرف إلى الذائقة الثقافية لمجتمع كامل وتحديد السّقف المعرفي والثقافي لهذا المجتمع، خصوصًا إذا تضافرت الجهود النقدية مع الدراسات الاجتماعية والنقد الثقافي. هنا يكون التناص بوابة معرفية لنقد الشعر ونقد الذات الشاعرة، ونقد المجتمع الذي ينتسب إليه الشاعر.

---

(1) د. عبد السلام الزبيدي: **النّصُ الغائبُ في القصيدة العربية الحديثة**.. ص 26، 27.

(2) د. عبد السلام الزبيدي: **النّصُ الغائبُ في القصيدة العربية الحديثة**. ص18.

## التناص مع الآيات القرآنية

من المتوقّع أن يكون التناص مع آيات القرآن الكريم على رأس ألوان التناص في قصائد شعراء الباحة ـ والقصيدة السعودية عمومًا؛ لأنَّ القرآن الكريم ـ والثقافة الإسلامية عمومًا ـ هما أساس التلقّي الثقافي والعلمي في بلد الحرمين الشريفين. ويلاحظ الناقد ـ والمتلقّي لهذا الشعر مدى الالتحام العضوي بين النص الشعري، والنص الديني المُستدعى في عملية التناص نظرًا لانسيابية عملية الاستدعاء في ذاكرة الشاعر، وتلقائية حضور النص القرآني عند استثارة الدلالة التي يحملها في التجربة الشعرية.

- تمثل «المُرسّلةُ الدلالية» في النص القرآني المُستدعى مرتكز التجربة الشعرية في ديوان شعري كامل، كما نلاحظ في ديوان الدكتور صالح سعيد الزهراني «ستذكرون ما أقولُ لكم»[1]؛ حيثُ يتناصّ ـ بدءًا من عنوان الديوان ـ مع قوله تعالى ـ على لسان العبد المؤمن ـ يخاطبُ قومه: ﴿فَسَتَذْكُرُونَ مَآ أَقُولُ لَكُمْۚ وَأُفَوِّضُ أَمْرِيٓ إِلَى ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ بَصِيرُۢ بِٱلْعِبَادِ﴾ [غافر: 44].
- ويقع التماسُّ الدلالي بين النصين في ما أسميه «نقاط التناص»، وهي:

ـ إدانة اللَّاهين، وترويعهم من راهنهم اللاهي العابث،

(1) د. صالح الزهراني «ستذكرون ما أقولُ لكم». **الأعمال الشعرية**. ص 167.

وغفلتهم عن ذكر الله والإيمان به، وإعراضهم عن دعوة نوح عليه السلام ومعارضته في هذه الدعوة.

- وهذه المُرسلةُ الدلالية هي ـ نفسها ـ الرسالة التي يودُّ الشاعرُ تنبيه أمته إليها ـ مع تغيير مناخ المُرسلة ـ ؛ فالشاعرُ لا يحمل لقومه رسالة دينية، ولا يحذرهم من تقصيرهم في هذا المجال، بل يحذّرهم من إعراضهم عن رسالته الشعرية، وسخريتهم من رؤاه واستشرافاته المستقبلية لما يتهدّد ذواتهم، وعموم الذات الجمعية.

- نقطةُ التماس الثانية ـ بين النصّين: هي التماسُ بين أبرز صفات العبد المؤمن ـ في الآية الكريمة ـ والشاعر؛ فكلاهما يتصفُ بشجاعة القول، ونبل الرسالة، وصدق الفداء لقومه. كلاهما يتصفُ بعمق الرؤية، ويعاني مكابرة قومه، ويكابدُ ـ من ثم ـ مذاقات مريرة من الاغتراب وسطهم.

- ورغم وضوح عملية التناص بين هذين النصّين، تبقى «فاءُ السببية اختلافًا بينهما؛ فهي مُثبتةٌ في النّص القرآني، ومحذوفة من النص الشعري للدكتور صالح «وبما أنَّ الفاء رابطةٌ بين فعل التذكر، وفعل القول، أي إنّ تذكر القوم لمقولة العبد المؤمن سيكون مبنيًّا على ما قاله لهم ـ بناء على ذلك ـ يبدو حذف الشاعر هذه الفاء دالًّا على يأسه من امتلاك قومه ذاكرةٍ تراكميّة تحتفظُ بالوعي المُتضمن في رسالاته ومقولاته... بما يشيرُ إلى وصول

الشاعر إلى درجة عالية من الإحباط واللاجدوى من استجابة الواقع، وتغيره»[1].

- وفي قصيدته «ياليتني ما متُّ قبل اليوم»!! يثيرُ الشاعرُ حسن الزهراني افتراضية نقدية بتماس عنوان قصيدته مع الآية القرآنية التي يسوقها المولى ـ عزّ وجلّ ـ على لسان مريم ـ حين ألجأها المخاضُ إلى جذع النخلة ـ وهي قوله تعالى: ﴿فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾ [مريم: 23.] ونحتكم إلى التجربة الشعرية في تحديد مدى التماس. يقول الشاعر:

**«وكتبتُ مااااااءً**
**قبلَ ميلادِ السّحابة**
**في سماواتِ القريحة**
**جاءني (شجرٌ غبيٌ) لا خلاقَ له**
**وثبّتني بأسئلتي على قلق السكينة..**

❀ ❀ ❀

**علّقتُ روحي في مشاجب ليلتي**
**وشربتُ آاااااخرَ آهتي.**
**ورميتِني في ظلِّ مرآتي**

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **رثائيات الفارس المُغيب**. ص 234.

كجفنِ حمامةٍ ثكلى تؤثِّثُ قبرها.
وتركتُ جلدي معبرًا للحلم
(للنمل الخرافي المعاول)
هزّني قيثارُ حاجبتي
وأخبرني بأنّ القوم يأتمرون بي
فخرجتُ أركضُ دونَ وعيٍ
حاااسر الزفرات
من أقصى المدينة...»

❀ ❀ ❀

«وحدي
وفرسانُ (الخميس) تحلَّقوا حولي
بأسيافِ الغباء
قبضتُ من أثرِ القصيدةِ قبضةً
وذروتُها في الفجر فوقَ رؤوسهم
فتفرَّقوا زحفًا على جمر الضغينة..

❀ ❀ ❀

أهديتُ أمنيتي لجور منيّتي
يا اااااليتني ما مِتُّ قبل اليوم

obeikandl.com

**حتّى لا أرى ما قد رأيتُ!!!»**[1]

- في هذه القصيدة ـ ذات العالم الغرائبي ـ يجوس الشاعرُ في عالم الروح والوجود، والحقيقة، ويستكنه أغوار أحبّته وقومه، ويتلمّس آثارَه في أرواحهم. وهو يشكو ـ عبر رحلته ـ في هذه الأعماق ـ من زيف الواقع، ومن وجود وضعيتين له: وضعيةٌ ظاهرية زائفةٌ، تتماسُّ من خلالها العلاقات الإنسانية، وتتشابك عبر التّصنع.

الوضعية الثانية: وهي الوضعية الحقيقية للواقع الإنساني، وهي لا تتكشف للإنسان إلا عند الموت؛ حيثُ يرى من خلال الموت حقيقة الحياة عارية؛ ومن هنا صرخة الشاعر ـ عبر هذه القصيدة ـ «يا ليتني ما متُّ قبل اليوم»؛ حيثُ يشكل الموت لحظة انهيار الزيف ومواجهة قسوة الحقيقة، أي إنه يمثل لحظة الألم، بينما كانت لحظة المخاض ـ في حياةِ السيدة مريم ـ حاملةً لمعاني الألم والخوف من مواجهة الحياة والمجتمع الذي لن يصدق عفتها وبراءتها، وتكريم الله لها بمعجزة لم تؤت لغيرها.

إذن فقد كان التناص بين عنوان قصيدة الشاعر ـ وفق سياق تجربته ـ وبين الآية القرآنية ـ على لسان السيدة مريم ـ تناصًّا يتخالف فيه النص الشعري مع النص الديني المُستدعى.

- وفي قصيدة «بلا ذاكرة» ـ للشاعر عبد العزيز عبد الرحمن

(1) حسن محمد حسن الزهراني: قصيدة «**ياليتني ما متُّ قبل اليوم**». صفحة الشاعر في الفيس بوك.

أبو لسه ـ يطرحُ الشاعرُ إشكالية الحرية، ويطرح رؤيته في وجود علاقة بين الحرية وانعدام الذاكرة؛ حيثُ تمثلُ الذاكرةُ الإنسانية قوى الجاذبية التي تشدُّ الإنسان إلى الأرض، وتحرمه التحليق في أجواز السماء، وفضاءات التحرر والانطلاق؛ ولذلك يفسّرُ حرية العصافير بأنها لا تمتلك ذاكرة. وعبر هذا المُدخل التأمليّ، يدلفُ الشاعرُ إلى وضعية الذات العربية الراهنة، وإشكالية الحرية، والهوية، والتاريخ، والشخصانية، . . . ويصلُ الشاعرُ من خلال التأمل في تأزمنا الراهن إلى أن الذاكرة العربية المُتخمة بتاريخها الماضوي ـ هذه الذاكرة ـ هي المانع دون التحرر والانطلاق؛ ومن ثم يكون نسيان الذات العربية لهذه (الرواسي التاريخية) بداية تحرر من التأزم. وعبر هذا الطرح يعتمد الشاعر على التناص مع قصة الهدهد ـ في قصة سليمان ﷺ يقولُ الشاعر:

**«عصافيرُ أهلي.. بلا ذاكرة**

**ودربُ الخيولِ القديمة أوّله.. آخره**

**عصافيرُ أيامنا.. ألجمتها السكاكينُ**

**تبلعُها دون ماء.**

**دون انتظارٍ ولو لحظة عابرة**

**دونَ انتظار لبوحٍ أمين**

**دونَ انتظار لعودة هدهد**

**ببعض الكلام وبعض الحنين»**[1]

يوظّفُ الشاعر قصة الهدهد في طرح إشكالية الحرية، وذلك عبر أسلوب التناص، ولكن تناصّه يحملُ دلالة مخالفة ـ لما في الطرح القرآني حول النّبأ الذي يعود به الهدهدُ من رحلته إلى سبأ؛ إذ بينما يعود الهدهد من سبأٍ بنبأٍ يقين، وبينما ينتظره سليمان عليه السلام يصرح الشاعرُ بعد انتظاره عودة هدهده سواء كان يحمل بعض الحنين أو بعض الكلام... ومن ثم يعبر الشاعر عن افتقاد الجدوى والأمل في التغيير، وانتظار حدث عظيم ونبأ يقين..

- وعبر عنوان قصيدته «على أي أرضٍ أموتُ» يتناص الشاعرُ ـ عبد العزيز أبو لسه ـ مع قوله تعالى ﴿إِنَّ ٱللَّهَ عِندَهُۥ عِلْمُ ٱلسَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ ٱلْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِى ٱلْأَرْحَامِ ۖ وَمَا تَدْرِى نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا ۖ وَمَا تَدْرِى نَفْسٌۢ بِأَىِّ أَرْضٍ تَمُوتُ ۚ﴾ [لقمان: 34].

ولكن الشاعر يتصرف في دلالة النص القرآني المُستدَعى من خلال استبدال حرف الجر «على» بحرف الجر «الباء» ـ في الآية القرآنية ـ وينتقلُ ـ من ثم ـ من التعبير «بأي أرض» إلى ⟸ على أي أرض.

هذا التحولُ في بنية الجملة له خطره الدلالي؛ إذ يصور

---

(1) الشاعر عبد العزيز عبد الرحمن أبو لسه: ديوان «**أول القمح آخر العنب**». ص 27.

اغتراب الشاعر الذي نقل ذاته من جسد الأرض إلى سطحها، عبر التحول من حرف الباء ـ في «بأي» إلى حرف الجر «على» ـ في «على أي أرض» ـ ، بما دلّ على الانتقال من وضعية الوجود داخل الأرض إلى سطحها، فإذا كانت هذه الأرض هي الوطن / المجتمع / الأمة / الوجود؛ كان هذا الانتقال معبرًا عن التماسّ الظاهري بين هذه الكياناتِ وبين الشاعر، بما لا يؤدّي إلى التماهي والالتصاق ـ ولايؤدي إلى الامتزاج بين مكونات الأرض ومكونات جسد الشاعر ـ هذه الدلالة تجد في طرح الشاعر ما يدعمها ويشير إليها. يقول أبو لسه مخاطبًا هذه الذات التي يرجو احتضانها ويشكو اغترابه عنها:

**«تعالي أبوحُ بما كنتُ أخفيه يومًا.. ولو قصّتين**
**أعيدي الكلامَ إلى شفتي**
**عِديني ببعضِ الحديثِ على شرفة الدار**
**عِديني بأن تقبليني بكلّ ظنوني**
**عِديني بأن تغفري غضبي وتخفي عيوبي**
**أعيدي إلى القلب نبض الحياة**
**أعيدي إلى الحقلِ أزهاره الغائبة**
**على أي أرضٍ أموتُ**
**دعيني أطبقُ جفنَ أمي على حفنةٍ من ترابك»**[1]

- وفي ديوان «فصولٌ من سيرةِ الرماد» يقدم الدكتور صالح

(1) الشاعر عبد العزيز عبد الرحمن أبو لسه: ديوان «**أول القمح آخر العنب**». ص 51.

الزهراني فصولًا من سيرة الرماد العربي ـ أو الترمّد العربي ـ الذي لا ينبعثُ منه الفينيق، يقدمه عبر ارتكازاتٍ تناصية مع آيات قرآنية كريمة ـ متعددة ـ من سورة هود، خصوصًا الآيات التي يصفُ فيها ـ سبحانه صنع سفينة نوح، وتعرضه لسخرية قومه. ويتماهى الشاعر مع حالة الوجع التي يكابدها نوح عليه السلام من سخرية قومه، وافتقاد الأمل في هدايتهم، وتحسره على سوء مآلهم نتيجة إعراضهم وكبرهم[1].

- وفي ديوانه «ورقة من سِفر الرؤيا»، وفي قصيدة «مقولةٌ» يوجّهُ د. صالح خطابه الشعري إلى أمّته يحرضها على انتصاب قامتها كبرياء وإباء وعزة، وعلى التأهب للعدو المتربص بها. يقول:

«وأعدُّوا لهم ما استطعتم من الأسلحة»[2]. وهو يتناص مع قوله تعالى ـ في خطابه المسلمين والمؤمنين، واستنفارهم للدفاع عن دينهم وكيانهم ـ ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ. . .﴾ [الأنفال: 60].

ونلاحظُ أن الشاعر استبدل مفردة الأسلحة بمفردة القوة، ورباط الخيل ـ المذكورين في الآية القرآنية ـ ، «وهذا

(1) عرضتُ كثيرًا من هذه المواضع في كتابي «**رثائيات الفارس المغيب**». .

(2) د. صالح الزهراني: ديوان «**ورقة من سفر الرؤيا**». الأعمال الشعرية.

الاستبدال ليس إحلالًا للجزء محلّ الكلِّ فقط ـ حيث الأسلحة جزءٌ من القوة أو إحدى أدواتها ـ ولكنه يحملُ دلالة أخرى قوية، هي يقين الشاعر بتهالك كيان الأمة، وعدم امتلاكها القوة ـ في حاضرها الراهن ـ ومن ثم هو موقنٌ من غياب الخيول من أرضها، ـ أو رحيلها ـ بزهوها وركضها ووثباتها المتفجرة بالمجد ـ عن الأرض التي لا تسعى إلى هذا المجد»[1].

وهناك افتراض دلالي آخر لعملية الاستبدال التي أجراها الشاعر ـ في هذا الموضع من التناصيّة ـ «هو فهمه أن الأسلحة مُستجلبٌ خارجي يمكن شراؤه...، تصنيعه، أما القوة فهي اقتدارٌ لدنيٌ، وطاقةٌ ذاتيةٌ داخليةٌ يزكيها الإيمانُ، والوعي بوضعية الأمة ورسالتها الخطرة بين الأمم»[2].

## المفارقة

* المفارقة من أساليب الأداء اللغوي التي أبرز الشعراء المعاصرون من خلالها الطاقة التعبيرية للغة، وأبرزوا قدرة لغة الشعر على اكتناز دلالات لانهائية من خلال أساليب أدائها؛ فالمفارقة مهارة لغوية تنطوي على تناقض بين المعنى المطروح في سطح التجربة، والمعنى الكامن في السياق. وهي أقرب إلى أن تكون لعبة اختباء لغوي في انطوائها على المعاني المتناقضة الظاهرة والإلماحية، والدلالات المراوغة التي

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **رثائيات الفارس المُغيب**. ص 249.
(2) د. كاميليا عبد الفتاح: **رثائيات الفارس المُغيب**. ص249.

تتطلب من المتلقي كثيرًا من الحدس والفطنة، والتخمين واللماحية والذكاء، وتقبل لعبة الإيهام اللغوي.

وتتطلب المفارقة من الشاعر ادعاء السذاجة، وادعاء عدم التعمد، بل ادعاء البراءة من المعنى الباطن في السياق، ومن ثم ـ يجب على المتلقي ـ وهو مستقبل المفارقة ـ أن يتقبل فكرة كونه شريكًا في صنعها وإنتاج دلالتها، من خلال الانتباه إلى المعنى السياقي، وادعاء تصديق المبدع الذي يشغله بالمعنى السطحي.

- والمفارقة بهذه الطبيعة تعدُّ «من جوهر لغة الشعر لأنها تدلُّ على طاقات الشعر الأساسية: الحدس والوعي والقدرة على رصد وتسجيل مكامن الخلل في الحياة»[1] وهي بطبيعتها تتضمن السخرية لأنها ـ كأسلوب لغوي ـ لا تشيع في الشعر إلا عندما يمتلئ الواقع بالتناقضات واختلال المقاييس وانعدام التوازن وتراجع المعيارية والأنظمة ـ ؛ ومن ثم ـ تشيعُ فيه الفوضى والاضطراب والقبح.

- ولذلك غلب أسلوب المفارقة على القصيدة العربية «في مرحلة الستينات والسبعينات من القرن العشرين مدفوعًا بكثير من الانكسارات وعلى رأسها هزيمة 1967م التي لم تكن متوقعة لدى الواثقين في قدرة الواقع السياسي العربي على المواجهة وتحقيق الحلم القومي؛ كما كانت

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة**. ص385.

مرحلة السبعينيات بتحولاتها الاجتماعية وتغيراتها الطبقية والقيمية واختلال معاييرها بابًا للشعور بالمفارقة»[1].

تشيع المفارقة في قصائد شعراء الباحة، معبِّرةً عن الهُوة الماثلة في أعينهم بين الواقع والمثال، أو بين المرتجى والمأمول، بما يُبرزُ مدى معاناة الشعراء من خذلان الواقعِ لأحلامِهم، ومدى إيلامه لهم بعبثيته، ولا معقوليتِه.

المفارقة جزء أساسي في التجربة الشعرية للشاعر «علي الدميني»؛ يصور من خلالها تجربته الخاصّة في نقد المجتمع العربي المعاصر. وهو يعتمد عليها في قصيدته «النشيد الحادي عشر»[2]؛ حيث يرفع لسجانه خطابًا شعريًا مريرًا مرتكزًا على المفارقة بين ارتقاء السجان في وضعيته الاجتماعية ـ والوظيفية ـ من طلق سفوله البشري، والإنساني، ومهارته في استلاب إنسانية سجينه لانتزاع اعترافه، ومن ثم ـ تأكيد مهارته في مهنته واستجداء رضا رؤسائه. المفارقة تصور الهوة الإنسانية بين ارتقاء السجان منزوع الإنسانية، وبين المزيد والمزيد من افتقاد السجين إنسانيته من تعذيب هذا السجان له. يقول الشاعر:

**«سوف تصعد يا سيدي السُّلما**

**كلَّما**

**صعقتني يداك**

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **القصيدة العربية المعاصرة**. ص 386.

(2) الشاعر علي الدميني: ديوان «**رياح المواقع**» ص. 119.

**وستحمل في صدرك الأوسمة**
**كلَّما**
**أوجعتني خطاك**
**غير أنك يا سيدي سوف لن تنسى لي**
**أنني قد رفعتُك من «مسغبة»**
**ووضعتك في مرتبة**
**وأنا سوف لن أنسى لك**
**وجهَك الجهم حين «يكون» الحساب»**

* في هذا الخطاب الشعري ـ الذي رفعه الدميني لسجانه ـ ، والذي يذكرنا بالخطاب الشعري الذي رفعه أمل دنقل إلى «أبانا الذي في المباحث» ـ في قصيدته العبقرية «صلاة» ـ من حيث الارتكاز على المفارقة والسخرية الفاجعة، في هذا الخطاب تتمثل المفارقة في عنصر الحركة والأفعال الدالة عليها؛ فالسجان يصعد كلما ⟸ صعقَ،

والسجانُ يحمل الأوسمة ⟸ كلما أوجع سجينه.

السجين من مذلته ⟸ يرفع السجانَ من مسغبته،

السجينُ من واقع مهانته ووجعه ⟸ يرفع السجان مرتبة.

* وفي قصيدة «مسغبة» يرتكز الشاعر حسن محمد حسن

الزهراني على أسلوب المفارقة في إدانة واقعنا العربي المعاصر الذي وصل فيه التأزم إلى حد هوان العائشين فيه، واغترابهم عنه. يقول الشاعر:

**«شبعنا**
**ولكن من الجوعِ**
**جُعنا جميعا**
**إلى كسرةٍ من رغيفِ العدالة**
**ثم ارتوينا من الظمأِ المرِّ**
**نشربُه في كؤوس الوعود**
**وها نحن بتنا عطاشى جياعًا حفاةً عراة..**

❀ ❀ ❀

**سئمنا الحياة**
**وعدنا نعلق آمالنا في الحروف**
**ونشكو لِصُمِّ الحصى ما جنته علينا الظروف**
**وتركض أرواحُنا بين خوف وخوف**
**ونصبح في ساحة العدل**
**نحن الضحايا الضحايا الضحايا:**
**ونحن الجناة....»**[1]

(1) الشاعر حسن محمد حسن الزهراني: «**قصيدة مسغبة**». المصدر: صفحة الشاعر في موقع الفيس بوك.

obeikandl.com

- أولى الدلالات التي يطرحها الشاعر من خلال المفارقة ـ في القصيدة السابقة ـ هي الشبع من الجوع الذي يتضح أنه الجوع إلى العدالة، أمّا الري، فقد تحقق من الظمأ الشديد إلى الحياة. والشكوى وُجّهت إلى الجامد الأصم، وـ من ثم ـ تمت المفارقة بين كون الجناة ضحايا والضحايا جناة.

- وفي لحظة منح وكشف لبعض الدلالات المستولدة من أسلوب المفارقة، يبرز الشاعر أدواء الواقع العربي المعاصر، ويعدد الهزائم العربية التي تكسو جبين صنعاء والسراة، وبغداد وعكا وغزة وحماة في سوريا، وهكذا يطوق الشاعر مدن الأمة بأحزانه، ويطوقها بالمفارقة الفاجعة الحادثة فيها بين نفاستها وماضيها وكينونتها ـ من جهة ـ وبين وضعيتها الراهنة. يقول:

**تفرُّ القصيدة من صدغ صنعاء مبتلةً بالبكاء**
**تطوفُ السراة**
**وتنعى السراة**
**وتعصر من ثديها قطرةً كي تعيد النشيد**
**إلى ثغر بغداد**
**أو تنفث الروح في كربلاء**
**وتقسم منديلَ موالها بين عكا وغزة**
**تلقي صدى نوحها في حُماة».**

ثم يصل الشاعر إلى المفارقة الكبرى التي تنتظم حياة

الأمة: وهي الفجوة الواقعة بين السؤال والجواب، حيث السؤال جوابٌ، والجواب سؤال في دائرة سرمدية من اللايقين واللا جدوى واللامعقول، يقول:

**«السؤال جوابٌ هنا**
**والجواب سؤال هنا**
**والمدى ضاااااااق من حزنه**
**عن مداه»**

- وتبدو المفارقة أساس كثير من قصائد الشاعر حسن محمد حسن الزهراني وتتصدر كثيرًا من عناوين قصائده وتجاربه الشعرية الأحدث، كما في قصائد ديوانه قطاف الشغاف «سم..... و..... بلسم» «أطلال..... الآمال»، «دمعة العيد»، «أشلاء الضياع»، كما كانت المفارقة أسلوب كثير من قصائده في ديوان «أوصاب السحاب»، من مثل «شروق الغروب»، وفي ديوانه «تماثل» نقرأ: «رهبة البعد في برهة القرب»[1].
- كذلك فإنّ أسلوب المفارقة أساس كثير من التجارب الشعرية للدكتور صالح سعيد الزهراني، وزاوية رؤيته للواقع العربي والذات الجمعية، فعيناه لا ترصدان إلا

(1) د. كاميليا عبد الفتاح: **الأصوليةُ والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني**. ص 146. بتصرف. قد وقفتُ وقفةً تحليلية عند مواضع أسلوب المفارقة في بعض قصائد الشاعر، في هذه الصفحة وما بعدها في هذه الدراسة النقدية.

الهوة بين ماضي الأمة وحاضرها، بين المأمول منها وفيها وبين حالها المخيب للمأمول، وهكذا: تبدو اللاقطة الشعرية في تجربته مشغولة بالأضداد والتناقضات الفاجعة التي هي أساس المفارقات، فمن خلال بنية التضاد تتولد المفارقة، والتأزم في التجربة الشعرية، ويبرز الصراع بين الأطراف الخفية والظاهرة، ولذلك تعد «بنية التضاد إحدى البنى الأسلوبية التي تغني النص الشعري بالتوتر والعمق والإثارة»[1].

- في قصيدة «ضد فلسفة الانحناء»[2] يتتبع الدكتور صالح الزهراني طقوس الإباء والعزة في مختلف كيانات الوجود: النخيل، الخيول، العصافير، ويصف كيفية استعصائها على الذل والمهانة والانكسار حين تحيط بها الهزائم والسجون ومذاقات الموت، فالنخيل ـ كما يقول:

**«تجوع النخيلُ**

**ولا تنحني إذ تجوعُ النخيلُ»**

**والحصان الجموح «فلا ينحني للسيوف»**

**والعصافير «يسِّيجُ كفُّ الحديد العصافير، لكنها لا تملُّ الغناء»**

---

(1) د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، دار التنوير، بيروت، 1985، ص58.

(2) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**اللحن الأخيرُ على شفة المُغنّي**». الأعمال الشعرية. ص 359.

ثم يطرح الشاعر مفارقته بين ما يجب أن تكون عليه الذات الإنسانية من إباء وعزة، ـ أو الذات العربية ـ وبين خضوع هذه الذات وانحنائها وقبولها المهانة، يطرح الشاعر هذه المفارقة من خلال استحضاره ذاتًا إنسانية أسماها «عبد القدير العزيز»، وهي جديرة بمجرد انتسابها إلى ذات الله، وتخلقها من نفحة ألوهية كريمة ـ جديرة ـ بالإباء والأنفة، لا بما هو ضدي. يقول الشاعر:

**«لماذا؟ وأنت الوحيدُ الذي كان لا ينبغي.....**
**وعبد القدير العزيز.....**
**تكونُ الوحيدَ الذليل»**

- وفي قصيدة «وصية»[1] يطرح الدكتور صالح الزهراني رؤيته الشعرية للوضعية العربية ـ أيضًا ـ من خلال هذا الأسلوب اللغوي ـ ومن خلال الترميز أيضًا ـ فيصف الأمة العربية صقرًا يخاف من بغاث الطير ـ القُبرة ـ ويصف تداعيات الكيان والمجتمع ممثلًا في دموع الأب والأم والبنين، ويوصي وصيته القائمة على المفارقة الفاجعة، والمُبطّنة بسخرية سوداء؛ يوصي كلَّ من شاهد هذه التداعيات أن يكون هوى جارفًا، قلمًا ناسفًا، وأن يملأ المحبرة....! وهي (أفعال شعرية)، أو وقائع شعرية لا بطولات حقيقية ما يؤكد مدى ما وصل إليه

(1) د. صالح سعيد الزهراني. ديوان «**رياض الزعفران**». الأعمال الشعرية. ص 318.

الشاعر من يأس المبادرات الفعلية الكفيلة بتغيير وجه الأمة، يقول د. صالح:

**«إذا ما رأيتَ على الوكرِ صقرا**
**تهابُ من القُبَّرة**
**وأبصرتَ وجهَ أبيكَ**
**مناديلَ أمِّك**
**دمعَ بنِيكَ**
**وشاهدتَ من بدأَ المَجْزَرة**
**فكنْ أولَ الخَارجين من المقبرة**
**وقاتلْ بما تستطيع**
**انتبه ما للقطيع**
**كنْ هوىً جارفا**
**قلمًا ناسفا**
**واملأ المحبرة»**

## السخرية

- السخرية من أساليب الأداء اللغوي التي شاعت ـ وغلبت ـ على القصيدة العربية المعاصرة، وهي تعتمد على الاحتفاء الظاهري بالمأساة والفاجعة، ومواطن الإدانة والنقص، تبدو وكأنها مجاراة لنواقص الواقع، في قبول ادعائي ملؤه التهكم اللاذع والإدانة الماكرة.

هذا الأسلوب اللغوي يتطلبُ قدرًا عاليًا من الفكر وعمق

الرؤية والقدرة على الإدانة، والقدرة على التقاط بواطن النقص والمؤاخذة في الواقع المحيط؛ بما يمثِّل موضعَ السُّخرية؛ فالشاعر الذي يرتكز على هذا الأسلوب اللغوي في طرح رؤيته للحياة ـ في عمومها أو في جزء وزاوية منها ـ يملكُ دقة ملاحظة الناقد واعتبار الحكيم وعمق الرائي، ويمتلك ـ في الوقت نفسه ـ قدرًا عاليًا من النضج والخبرة والاستبطان.

* السخرية تشيع في أزمان تراجع المعقول والمقاييس، وغلبة الفوضى على النظام، غلبة الباطل على الحق، والقبح على الجمال. وهي تغلب في زمن اغتراب المثال وانعدام الكمال ـ أو الدرجة المطلوبة من الكمال ـ ؛ ومن هنا تشيع في أزمنة الأزمات العليا والتحولات الكبرى للمجتمعات الإنسانية. كذلك تشيع السخرية في الشعر العالي لكل أمة، توجد عند كبار الشعراء، ـ الكبار رؤية وطرحًا فنيًا ـ ، ومن هنا نجدها في شعر المعري والمتنبي وأبي نواس، وغيرهم من القامات الشعرية العليا في تراثنا العربي.

* وتعد السخرية من أكثر أساليب الأداء اللغوي بروزًا في القصيدة العربية المعاصرة نتيجة لانحراف مسار الواقع العربي عن المأمول فيه والمرتجى منه. فهي نتاج العلاقة الطردية بين تعقد الواقع وتعقد الفكر، نتيجة ثراء الواقع بالمتناقضات، وازدحام الفكر الإنساني بالرؤى المتعلقة بهذه المتناقضات. «السخرية منفى فيه يشك الشاعر في الآخر، ويشك في نفسه، وفي الشعر). وبين السخرية الحزينة المرة، والسخرية التي تعكس شعورًا بالكارثة، والسخرية الضاحكة

يُسحق العالمُ المحيط ويتفتت؛ فالسخرية تترجم حاجة روحية: المجتمع يسحق الشاعر بلا مبالاته وإنكاره؛ فيسحقه الشاعر بأن يسخر منه ويحتقره... إن السخرية في الشعر العربي تحل أحيانًا محل التراجيديا»[1].

* ويُلاحظُ أنَّ أسلوب السخرية محلّ ارتكاز كثير من التجارب الشعرية لشعراء الباحة يبرزون من خلاله ما وصل إليه الواقع العربي من انحراف وخلل وتباعد عن فخامة الموروث وعظمة الذات العربية في أزمنة بهائها، كما يبرزون ـ من خلاله ـ عجز الشاعر عن التعبير عن هذا الخلل من خلال الطرح التقليدي المباشر.

وقد ارتكز الشاعر حسن محمد حسن الزهراني على هذا الأسلوب في كثير من قصائد ديوانه الأحدث «هات البقية» وذلك بدءًا من قصيدته التي استعار الديوان جُملتها الاستهلالية في عنوانه، وهي قصيدة «شر البلية»[2].

إن العنوان نفسه «شر البلية» ـ يستدعي عند قراءته المثل العربي المعروف: «شر البلية ما يضحك»...، ومن ثم يبدو عنوان القصيدة ـ في ذاته ـ إشارة إلى ارتكاز هذه القصيدة على السخرية ـ والمفارقة أيضًا ـ الناتجة من عدم اتساق الواقع وعدم انسجامه مع المنطق والفكر.

(1) أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**. دار العودة. ص 39، 40.
(2) حسن محمد حسن الزهراني: ديوان «**هاتِ البقيّة**». ص 16.

يقول الشاعر:

**«هاتِ البقية**
**ثم أنشأَ مرةً أخرى**
**وقال بحسرة المكلوم:**
**في هذا الزمان**
**ستنطقُ الأبقار**
**والبيداء تشربها البحارُ**
**ويطفئ الليلُ النهار**
**وتكسر السهمَ الرميَّة**
**فضحكتُ ثم ضحكتُ**
**من شرِّ البليَّة.....»**

نلاحظُ أنَّ السخرية انبثقت ـ في الجزء السابق من القصيدة ـ من مناخ تراجيدي يتمثل في وصف الشاعر للراوي بالقهر والجرح (وقال بحسرة المكلوم)؛ بما يعني أن مواضع السخرية وصورها قد نبعتْ من مناخ الحسرة والفجيعة، ولم تنبع من الفكاهة والمرح، كما أنها نبعت من التصادم مع اللامعقول ـ لا من الاتساق معه ـ . وقد طرح الشاعر رؤيته لهذيانِ الواقع ولا معقوليته من خلال هذه الصُّور الكابوسية: تكلم الحيوان، تشرُّب الماء للرمال، غلبة الظلام على النور وإطفائه له، كسر الرمية للسهم. . . وهكذا صور الشاعر من خلال هذا الأسلوب فجائع الواقع.

- وفي قصيدة أخرى ـ من الديوان نفسه ـ يرتكز الشاعر

على أسلوب السخرية في إبراز صفاقة السياسة العالمية واستبدادها بعالمنا العربي، وقهرها له قهرًا صريحًا يعتمد على مغالطة الحقائق والتلاعب بالمنطق إذلالًا للأمة وتحكمًا في مصيرها. يقول الشاعر في قصيدته «حروف من سيوف»[1].

**«هذا عتادي بعد إيماني**
**(حروفٌ) من سيوف**
**بعد أن أفتَى**
**(شيوخُ البيت)**
**في (واشنطن) السوداء**
**أنَّ اللحية الحسناء**
**إرهابُ**
**وان (الغترة) البيضاء**
**إرهابُ**
**وأن قراءة (القرآن)**
**إرهابُ**
**وقولَ الحق إرهاب**
**ودحر الظلم، والإرهاب**
**إرهاب**
**ونحن (بخندق) الإذعانِ**
**واأسفي أمِنا ثم أمنا**

(1) حسن محمد حسن الزهراني: ديوان «**هاتِ البقيّة**». ص 43، 44.

obeikandl.com

**فضقتُ بما أرى ذرعا**

**وعدت لأحرفي**

**أرمي بها كبدَ الدجى**

**هذا عتادي»**

لقد واجه الشاعر الآخرَ الغربي بأسلوب السخرية؛ لأن هذا الـ (آخر) تعامل مع الذات العربية الراهنة بهذا المنطق نفسه، فقد سخر من العقل والفكر العربيين حين تخيل قابلية تصديقه للإدانة الموجَّهة إليه بأن الحق باطل والتدين إرهاب، . . . ومن ثم كان لابد للشاعر المعاصر من أن يواجه الذات الغربية بالسلاح نفسه، وهو: السخرية؛ فيخاطبها بـ: (شيوخ البيت)، وكان لابد له من السخرية من الذات العربية الراضية بإذلالها فيصورها وهي تتخندق ـ ولكن في خندق الإذعان لا الهجوم والقوة ـ ، ولابد أن يسخر من ذاته الشاعرة أو من وضعية الشعراء المُجبرين على سيوف بعينها، هي الحروف وهي العتاد؛ حيث الواقع بلا سيوف ولا قوة ولا . . . . ، وهكذا كان أسلوبُ السخرية إدانة للأطراف المشتركة في إزاحة الوضعية العربية عن قمتها المفترضة لها.

- السخرية هي الأسلوب اللغوي الأساسي في قصيدة أخرى للشاعر حسن محمد الزهراني، وهي قصيدة «السامريّ»[1]. يقول الشاعر:

**«وتشكلتْ ألحانُ (سيمفونية)**

(1) حسن محمد حسن الزهراني: ديوان «**تماثل**». ص 142.

**الإرهابِ في أوتارِ خيبتنا**
**وعُدنا في دياجينا**
**قليلاً للوراء**
**وحين أسفر صبحنا**
**عدنا كثيرًا للوراء**
**عدنا كثيرًا للوراء**
**نقولُ في غيبوبة عمياء**
**للأعداء ملء خنوعنا**
**هل من مزيد، هل من مزيد»**

* يطرح الشاعر إدانته للضعف العربي من خلال أسلوبي السخرية والمفارقة؛ من حيث أن السخرية في تكوينها تبدو واضحة في تعبيره سيمفونية الإرهاب وهي سخرية لفظية فضلًا عن سخرية الموقف التي تهيمن على الموضع السابق كله، كما ارتكز الشاعر على المفارقة في قوله «وحين أسفر صبحنا / عدنا كثيرًا للوراء»؛ فسفور الصبح لابد أن يقترن بالفأل والنجح، لا بالخزي والتقهقر. كما تبدو سخرية الموقف في استزادة الذات من مذلة العدو وخزيه لها.

* السخرية من أبرز أساليب الأداء اللغوي في التجربة الشعرية للدكتور صالح سعيد الزهراني خصوصًا مع تطور هذه التجربة وتماسها اللَّاهب مع إشكاليات الوضعية الإسلامية والعربية الراهنة، فالشاعر يرتكز على السخرية سواء في طرح تأزم الذات الجمعية أو نقدها أو تحريضها أو إدانتها.

يقول الدكتور صالح سعيد الزهراني في قصيدة «في بلدي[1].

**«في بلدي يحرسُه الرحمان**
**تدور غيمةٌ على رؤوسنا**
**وتبدأ السماءُ حملة من الحنان**
**لكن نصفَ ساعةٍ كفيلة**
**بقلب كفة الميزان**
**فتزحف الوديان**
**وتعلنُ المخططاتُ حالةَ العصيان**
**لكنَّ قلبَ الماء مفطورٌ على العصيان**
**فتسقطُ الجدران**
**وتذعرُ الأنفاقُ**
**والجسورُ**
**والشوارعُ التي تزيَّنت**
**بألفِ صورة عن الأمان**
**ويصبح الصباح والمكانُ لا مكان**
**فتُعقَدُ اللجان**
**ويبدأ البحثُ عن المَدين والمُدان**
**ومن هو المسئولُ عن كرامة الإنسان**

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**اللحن الأخيرُ على شفة المُغنّي**». الأعمال الشعرية. ص 365.

**ومن هو الذي يوزع الفساد بالمجان؟**
**وبعد عام يكشفُ التقريرُ جُرمنا**
**فيصبح المجني عليه مُجرمًا**
**ويصبح الجاني هو السجان**
**وتثبتُ اللجان**
**أن أرضنا عليلة**
**وأن حلق صرفنا لديه حالةُ احتقان»**

ينطلق الشاعر إلى سخريته من الفرق بين مظاهر المجتمع ـ أو الوطن ـ وبين مشكلاته غير المعلنة ـ ينطلق إلى هذه السخرية من حركة غيمة في السماء تتوجه إلى أرض الوطن بالخير والحنان الإلهي ـ وهنا يكمن طرفٌ من أطراف المفارقة في القصيدة ـ فإذا برسول الخير ـ وهو الغيمة ـ يتحول إلى أداة فوضى وسبب لاضطراب الشوارع والجسور، وعموم المكان والزمان؛ حيث لم تحتمل شبكات الطرق والصرف والكهرباء، ولم تحتمل البنايات هطل غيمة واحدة يرتجيها الجميع ويبتهلون إلى الله سائليه خيرها. ويواصل الشاعر سخريته حيث يظهر ما جُبلت عليه بلداننا العربية من تكتم العيوب والخلل ـ مما يزيد السوء سوءًا ويوقف مسيرة الإصلاح ـ حيث يتم تبادل التهم وإدانة البريء وحماية المتهم وإلقاء التبعة في النهاية على الـلاشيء، لتستمر مسيرة الفوضى والاضطراب والتأخر.

- وبينما يسخر الدكتور صالح سعيد الزهراني من عجز

الشارع عن تحمل سقوط غيمة، وافتضاح أمر البنية التحتية كلها بسبب هذه الغيمة، يسخر في قصيدة أخرى من النفاق والمداهنة، والتزلف لكبار رجال الدولة وإظهار الواقع أمامهم في أبهى وضعية، من خلال العناية بالشارع أيضًا، فإذا كان الشارع بتهاويه تحت وطأة غيمة كان سبب السخرية في القصيدة السابقة فإن المبادرة إلى إصلاح هذا الشارع وستر عيوبه ـ بسبب زيارة معالي الوزير ـ هو موطن سخرية الشاعر في قصيدته «شارع»[1]. يقول د. صالح:

**أوضاعُنا من وضعنا تستجير**
**وشعبنا مستبسلٌ في الشخير**
**شوارعٌ من جلدها هاجرت**
**لأنه يخنقُها في الهجير**

- وبعد أن أثبت الشاعر في ـ بدء طرحه ـ تردِّي الأوضاع وسرمدية انحدارها، يبدأ بسرد وقائع تجميل الشارع من أجل زيارة الوزير في سخرية لاذعة. يقول:

**قبائلٌ من شاحناتٍ أتت**
**واحدةٌ تدنو وأخرى تُغير**
**مهندسٌ عيناهُ برجا لظى**
**سألت من هذا فقالوا:المدير**

(1) د. صالح سعيد الزهراني. ديوان «**رياض الزعفران**». الأعمال الشعرية. ص 300.

فقلتُ: هذا طلعُ أحلامِنا
وطلقة من وعينا المستنير
رصيفُنا أقلع في رحلةٍ
تُخرجه من لفحاتِ السّعير
نمتْ له أجنحةٌ من هوى
فكاد من أفراحه أن يطير
وكحَّلوا عينيه حتى أُرِى
وألبسوا زنديه ثوبَ الحرير
حتى بدا في حُلَّة من ندى
وجهًا سماوي المعاني يثير
قلتُ لهم: ماذا جرى كي نرى
قوافلَ الأموات جهرًا تسير
قالوا وفي أصواتهم غصةٌ:
غدًا سيأتينا معالي الوزير

- يعتمد الشاعر في سخريته ـ في هذا الطرح ـ على اللغة والموقف؛ فمن حيث الموقف يوجهُ الإدانة لمن لا يبالون بوضعية المجتمع واستقراره إلا تزلفًا لأصحاب المناصب والسلطة. ومن حيث اللغة يثير الشاعر السخرية من خلال استعماله مفردات الوقائع الحربية والمعارك لمجرد وصف تعبيد الشارع وتزيينه، من مثل:

«تُغِير، لظى، طلقة» فضلًا عن تصويره الشاحنات وكأنها قبائل تتبادل الكر والفر ووصفه الرصيف وقد أقلع بجناحين... الخ.

- وفي قصيدته «رسالة إلى من يهمُّه الأمر»[1] يدين الدكتور صالح الزهراني أولي الأمر، وقادة الأمة المُتخلّين عن مسؤولياتهم، وبدأ إدانته لهم من عنوان القصيدة فوصفهم فيه بأنهم لا يهمهم الأمر، مع ارتكازه ـ أيضًا ـ على المفارقة بين كون المخاطبين أولي أمرٍ، وكونهم ـ على المستوى الفعلي ـ لا يهمهم أمر المجتمع الذي حملوا أمانته.

ويوجه إليهم الشاعر سخريته معتمدًا على إبراز سلبياتهم، ونواقصهم، وهي: البطولة الزائفة، الادعاء، خيانة الأمانة، الجبن عن المطالبة بالحقوق واستعادة كرامة الأمة؛ ومن ثم يدير سخريته من خلال إبراز الحقيقة الماثلة وراء هذا الادعاء الزائف. يقول الشاعر:

**«شبعنا وعيدا**
**وعشنا عبيدا**
**ومتنا عبيدا**
**فللناس حالُ**
**وللعُربِ حالُ**
**يجيئون حُولا**
**ويحيُون عُميا**
**ويقضون بُكما**

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**اللحن الأخيرُ على شفة المُغنّي**». الأعمال الشعرية. ص364.

**ومن صرخةِ الموت**

**حتى التلاشي**

**يعيشون ضنكا»**

وبعد أن يسرد الشاعر الوقائع التي تثبت أنهم ـ لا يهمهم الأمر ـ يختتم قصيدته بيقينه من عدم الجدوى من الشكوى، أو الإدانة التي لن تحرّك أسن الواقع. يقول:

**«فشكرًا جزيلا**

**ودمتم طويلا**

**نريدُ ضريحا**

**لهذي البطولات**

**نصْبًا يُزار**

**وحائطَ مَبْكَى»**

- البطولات الزائفة والاحتفالات العربية بالانتصارات الكاذبة موضع التجربة الشعرية للدكتور صالح في قصيدته «رتابة»[1] حيثُ يسخرُ من سخرية بعقول الشعوب، وإلهائهم بالأكاذيب وإيهامهم بفتوحات وهمية وقُوَى أسطورية لشغلِ أعينهم عن مرارات الواقع وفجائعه وهزائمه. يقول:

**«بعد عام من الضَّنى**

(1) د. صالح سعيد الزهراني. ديوان «**رياض الزعفران**». الأعمال الشعرية. ص 296، 297.

للوجوهِ المزايدة
أعلنَ الفاتحُ الأبيّ
والزغاريدُ شاهدة
عن فتوحات جيشه
وقواه المجاهدة
أنها شقَّت الرَّدى
واستباحتْ وسائِده
وأراقتْ دمَ الدُّجى
وأضاءت فراقده
كذَّبت كلَّ خائن
فهى بالنصر عائدة
وبدا شاعرُ الهوى
يتهجَّى قصائده
وانتهى الفتحُ رقصةً
وغناءً ومائدةْ
والجماهيرُ لم تزلْ
ترقبُ العرضَ صامدة
عرفتْ كيفَ يبتدي
عرفت كيف ينتهي
أصبح الزيفُ قاعدة»

obeikandl.com

* البطالة زاوية أخرى من زوايا الواقع الاجتماعي تثيرُ سخرية الشاعر، لكنه لا يقف عند حدود البطالة الوظيفية ـ التي يعانيها حاملو الشهادات والمؤهلات ـ ، بل يتعدى هذه الحدود العميقة ويتخذ هذه الآفة الاجتماعية وهذا العطب الاجتماعي مدخلًا لإبراز بطالة الأمة العربية، ـ وهي منْ هي ـ حاملة البطولات والذات والكينونة والأمجاد والأبطال والوقائع، والتي لها في كل أرض صوتٌ وتاريخٌ ومشهدٌ حضاري.

* يسجل الشاعر من خلال سخريته ـ بطالةَ أُمة صلاح الدين الأيوبي...!، ويؤرخ لبطالتها منذ عهد هذا البطل؛ وكأنه يسجل آخر البطولات العربية الإسلامية، ويسخر من كل السيوف بعد صلاح الدين؛... يسخرُ من بطالة أمة بأسرها. يقول د. صالح في قصيدة «البطالة»[1].

**«نكتةٌ أقرؤُها في أعين الخريج، يرتاد الدهاليز بألوان الشهادات وحال مائلة**

**وأراها طبعة فوق جبين السابلة.**

**لم تكن مُذْ عمَّق المسؤول جرح السائلة.**

**إنها أكذوبةٌ تُروى، ودعوى باطلة!!**

**أمتي منذ صلاح الدين تحيا عاطلة».**

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**تراتيل حارس الكلأ المُباح**». ص 258.

## استراتيجيات الكتابة: (الشكل الطباعي)

- أفاد الشعراءُ المعاصرون من التقنيات الحديثة في الطباعة والنشر؛ حيث اتخذوها وسيلة تعبيرية لتشخيص الدلالة من خلال التحكم في هيئة كتابة الأسطر، وحجم الخط، وزاوية الكتابة، ودرجة الميل والانحراف في الحروف، فضلًا عن التحكم في درجة اللون ـ أدكن أو فاتحًا ـ بما يتفق والمعنى المطروح في التجربة الشعرية.

وأفاد الشعراء من إمكانية إظهار الأسطر الشعرية في هيئة انزياحية تبعًا لتوجه رؤاهم الشعرية؛ ومن ثم أصبحت استراتيجيات كتابة القصيدة أو هيئتها الطباعية أسلوبًا من أساليب الأداء اللغوي القادر على تشخيص الدلالة وإبرازها، وصارت هذه الاستراتيجيات وكأنها لغة شعرية ذات طاقة دلالية موحية بأبعاد وأعماق فكرية ونفسية.

وقد أفاد بعض شعراء الباحة من هذه الإمكانات والتقنيات الكتابية وارتكزوا عليها باعتبارها من أساليب الأداء اللغوي؛ فكانت جزءًا لا يتجزأ من أساليب الأداء في تجاربهم الشعرية بينما أهمل بعض الشعراء هذه الإمكانيات والاستراتيجيات ولم يولوها الاهتمام الكافي. وهناك بعض الشعراء الذين تعاملوا مع هذه الاستراتيجيات تعاملًا ظاهريًا فنثروها في قصائدهم دون خطة رؤيوية ودون اتصال بدلالة التجربة الشعرية وكأن هذه الاستراتيجيات زينة خارجية أو مجرد إخراج فني جديد للقصيدة.

● في قصيدة «رغبة في الموت»[1] يعتمد الشاعر عبدالرحمن سابي على هيئة كتابة الكلمات والحروف في إبراز دلالات تجربته. يشكو في هذه القصيدة من العجز عن الوصول إلى الحبيبة، ومن توقه الشديد ـ في الوقت نفسه ـ إلى الخلاص ـ ومن ثم ـ يصف لنا وقوفه في منطقة ما بين الحرمان والتوق؛ ولذا يناجي الحبيبة أن تنتشله من هذا الجدب ومن الموت حرمانًا. يقول مناجيًا الحبيبة:

**«صلِّي من الأعماق**
**وابتسمي إذا جاءتك سنبلتي**
**وقالوا وقت مهجعهم**
**بأني مت من شوقي**
**وأن البحر قبري**
**والقصائد شيَّعت خوفي من مد الحرمان**
**والحرمان**
**أ**
**ك**
**ف**
**ا**
**ن**
**ى»**

(1) عبد الرحمن سابي: ديوان «**السّروي والرياحُ البيض**». ص 23.

لقد طرح الشاعر الحرمان بوصفه عذابه وخلاصه، لكن الحرمان بعثر روحه وجعلها أشلاء من الألم؛ ومن ثم كانت كتابة كلمة «أكفان» مبعثرة الحروف بهذه الهيئة مصورة لهذا المعنى ومنسجمة مع الدلالة التي أراد الشاعر إبرازها وهي شتات روحه من الحرمان، وعجزه عن الوصول إلى خلاص حقيقي.

- وإذا كانت هيئة الكتابة قد انسجمت مع الدلالة في التجربة الشعرية السابقة لعبد الرحمن سابي، فإن هذه الهيئة ـ أو الشكل الطباعي ـ لم ينسجم مع دلالة التجربة في قصيدته «قرابين»[1]، حيثُ يقولُ فيها:

**«أكتبُ العالمَ سطرًا من بياضٍ**

**في غناها**

**كم تعلمتُ**

**وكم قاومتُ ضوضاءَ النهار**

**كنتُ أخشى السُّكر**

**بل أعدو**

**كنتُ أو كانت**

**فعُدنا هكذا**

**نسرقُ السمع**

**مساءٍ**

**و**

(1) عبد الرحمن سابي: ديوان «**السّروي والرياحُ البيض**». ص 41.

ن

ه

ا

ر

ا»

إنّ تجزئة حروف الكلمة ـ على النحو السابق ـ لم تمنح الأبعاد الدلالية المنسجمة مع مسار التجربة، أو مع الحالة الاغترابية التي صورها الشاعر، أو مع فعل استراق السمع الدّال على محاولته الالتحام بالزمان والوجود.

- وفي قصيدة عبد الرحمن سابي «صومعة التوت»[1] يُوجّهُ الشاعرُ خطابَ عشقٍ وخطابَ غزلٍ للحبيبة التي تتسعُ دلالاتها؛ فتبدو الوطن والأمة، خصوصًا حين يخاطبها الشاعرُ بـــ:

**«يا قلبَ أبي يملؤني طُهرا**

**في ليلٍ مُكتظ بالحُمّى**

**وبقايا أسئلة الأم»**

يواصلُ الشاعرُ طرح بوحه العشقي لهذه الحبيبة، راصدًا هيمنة ملامحها في كل مرئياته؛ ممَّا جعلها تكوين وطنه، وتشكيل وجوده. يقول:

**«أشتاقُ لرسمك**

(1) عبد الرحمن سابي: ديوان «**السّروي والرياحُ البيض**».

**في دفء ينابيع القرية**
**خلف حصاري**
**في درب الكرز الناشئ من نهديك**
**السائر بأغاني الفجر لصومعة التوت**
**يا شقرائي**
**يا صلوات تحفلُ بالسوسن**
**للعاشق خلف ملامحه وطنا**
**ولكِ بين فواصلِ عشقي أوطانًا**
**و**
**س**
**ن**
**ا**
**ب**
**ل»**

ويترك لنا الشاعرُ افتراضًا أكثر من دلالة مُستنتجة من كتابة كلمة «سنابل» على هذا النحو، من هذه الدلالات:

- محاكاة كلمة «سنابل» في شكل كتابتها العمودي لهيئة السنابل في انتصابها يانعة.
- تجسيد النمو والإيناع أو تشخيص حركة النمو من خلال تجزئة الكلمة على أسطر متوالية بما يشبه تدرج النمو.
- التعبير عن مدى استحواذ الحبيبة على جنبات الشاعر ومرئياته، من خلال امتداد الحيز المكاني الذي تسكنه حروف كلمة السنابل.

obeikandl.com

● وفي التجربة الشعرية للدكتور صالح الزهراني نلاحظ مدى العلاقة بين تطور مراحل هذه التجربة، ودرجة توظيف الطاقات التعبيرية لاستراتيجيات الكتابة لتفجير الدلالات المُوحية والمُكتنزة من خلال هذه الاستراتيجيات. من مواضع توظيف الشكل الطباعي لإبراز الدلالة وإبراز أعماقها في شعره: قصيدته في شهادته على العصر[1]. يقولُ فيها:

**«يرسمُ**
**أ**
**ن**
**ا**
**ت**
**جريح**
**يرسمُ شيخًا فوق ذبيح**
**يرسمُ أُمّه**
**تخرجُ من عمق**
**ض**
**ر**
**ي**
**ح»**

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**فصول من سيرة الرماد**». الأعمال الشعرية. ص 69.

إن تأمل وضعية التجاور المكاني، وكيفية توزيع الكلمات والحروف في هذه التجربة يوصلنا إلى مزيدٍ من الدلالات العميقة الكامنة فيها، وإنّ أول ما نلاحظه من ذلك:

**أولاً**: دلالَة المسافة المكانية الواقعة بين الفعل «يرسم» وبين حروف كلمة «أنات»؛ فهذه المسافةُ تبدو وكأنها الحاجز الاغترابي الواقع بين الشاعر ـ الشاهد على العصر ـ وبين عصره ـ وهو محل الشهادة ـ كما تبدو وكأنها المسافة التي يحتاج إليها الشاعر / الشاهد لتأمل عصره وواقعه.

**ثانيًا**: إذا تأملنا موضع حروف كلمة «أنات ـ المبعثرة، نجدها في الموضع العمودي نفسه الذي كُتبت فيه كلمة «ضريح»، وكأنهما كُتبتا في خط عمودي واحد مستقيم، على هذا النحو:

**أ**

**ن**

**ا**

**ت**

**ض**

**ر**

**ي**

**ح»**

ومن ثم تتولد دلالة جديدة ـ من هذا الالتقاء المكاني ـ دلالة لم يطرحها الشاعرُ باللغة المعروفة ـ ، وهي إظهار

الضريح ـ نفسه ـ موجوعًا من نفاسة الكيان الذي يضمه، وقيمة المائتين الذين يحتويهم بين جوانحه.

ثالثًا: على صعيد الكتابة الأفقية ـ في الموضع السابق من القصيدة ـ نتأمل هيئة كتابة السطر التالية:

**جريح**

**يرسم شيخًا فوق ذبيح**

**يرسم أمه**

**تخرجُ من عمق»**

إن كتابة الأسطر ـ بهذه الهيئة ـ تطرحُ في الرؤية النقدية فرضية التشابه الدلالي بين كلٍ من: الجريح، الذبيح، الأم، العمق. وإن التأمل في أبعاد التجربة ـ نفسها ـ يؤكد هذا التشابه الدلالي؛ فهذه الذوات / أو الكيانات: «الجريح، الأم، الشيخ، العمق» هي أبعاض الذات الجمعية التي يرصد الشاعر تحللها ووأدها، ويدلي بشهادته ـ الشعرية ـ حول هذا الوأد. وهذه الأبعاض هي الأم ـ في الوقت نفسه ـ الأم التي تخرج من عمق ضريح تدفنُ فيه أبعاضها لتحاول مواصلة الحياة، ثم تعود لتدفن شيئًا منها، وهكذا.

- في تجربة شعرية أخرى للدكتور صالح سعيد الزهراني، وفي قصيدته «وصية»[1] يرتكزُ الشاعرُ على الشكل

(1) د. صالح سعيد الزهراني: ديوان «**رياض الزعفران**» الأعمال الشعرية. ص 318.

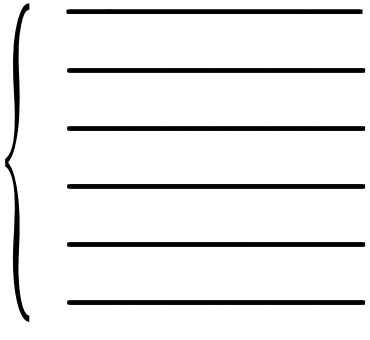
الطباعي لتصوير عجز الذات ـ الشاعرة ـ عن تحمل مشهد تحلل الذات الجمعية؛ ومن ثم النزوع إلى الاغتراب والانتباذ طريقًا بديلًا للعجز عن الإجارة والعجز عن الخلاص. يقول الشاعرُ:

**«إذا ما رأيتَ على الوكرِ صقرا**
**يهابُ من القُبّرة**
**وأبصرتَ وجهَ أبيك**
**مناديل أمّك**
**دمعَ بنيك**
**وشاهدت من بدأ المجزرة**
**فَكُنْ أولَ الخارجين من المقبرة**
**وقاتلْ بما تستطيعُ**
**وانتبذ ما للقطيع**
**كُنْ هوى جارفا**
**قلمًا ناسفا**
**واملأ المحبرة».**

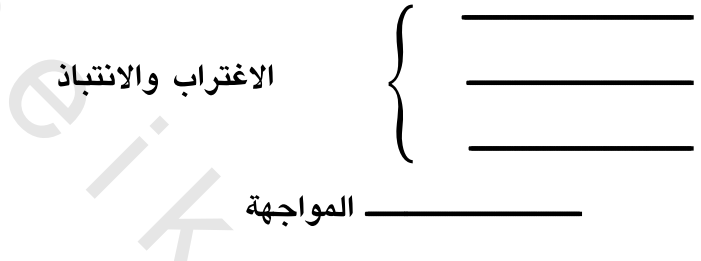
نلاحظُ ـ في الموضع السابق من القصيدة ـ تغيّر وضعية السطر الشعري، وتغير مكانه بدءًا من قول الشاعر: «فَكُن أول الخارجين من المقبرة»؛ حيثُ يمثل هذا السطر ـ على الصعيد الدلالي ـ أول انشقاق الذات المخاطبة، وبداية خروج هذه الذات من المجموع. يمثلُ هذا السطر الشعري بدء فرار الذات الموجوعة من المقبرة الكارثية المفتوحة لاستقبال

أبعاض الهوية وأبعاض الذات الجمعية؛ ولذلك كُتِب هذا السطر بانحراف مكاني عن الأسطر السابقة ليصور بانتحائه المكاني بداية انتحاء الذات الفردية. ثم تأتي الأسطر الشعرية التالية ـ من القصيدة ـ في أقصى يمين الأسطر السابقة؛ ومن ثم تنسجم وضعيتها الإقصائية المنفردة مع الدلالات التي طرحها الشاعرُ فيها عبر أفعال الأمر: قاتل، انتبذ، كن هوى، وقلما، واملأ.... هذه الدلالات هي: الانتباذ والانفراد، التمرد، التغيير، تسجيل الشهادة على هذا الواقع الدامي من خلال مداد المحبرة.

إذا تخيلنا منظرًا عامًا لهيئة كتابة الأسطر الشعرية السابقة ـ دون كلمات أو حروف ـ وتأملنا هذه الهيئة والوضعية المكانية للأسطر سنجدها تجسيدًا ـ شكليًا لدلالات اغتراب الشاعر وتصويرًا لعجزه عن الخلاص وتخليص أمته من الانتهاك. فلنتخيل هذه الوضعية الشكلية للسطر السابقة على النحو التالي:



## بداية خروج الذات الفردية




### كتابة التمرد والشهادة

وممّا يُلاحظ في هذه الهيئة التوازي المكاني بين الأسطر الدالة على انتهاك الذات الجمعية والسطر المُحمل بالتحريض على الكتابة الشاهدة على هذا الانتهاك ـ في قوله (واملأ المحبرة) ـ وكأن الشاعر يرجو من الإبداع وفعل الكتابة ـ والوعي المعرفي عمومًا ـ أن يكون متصفًا بالقوة نفسها التي تتصف بها قوى الانتهاك التي تعبث بالأمة وتضعضع كيانها.

- إن استراتيجيات الكتابة وتوظيف الهيئة الطباعية أسلوبٌ أساس من أساليب الأداء اللغوي في التجربة الشعرية للشاعر «عبد الله الهُمل» في ديوانه «يطفو كحبات الهيل»، بل لن نكون مُغالين إذا قلنا: إن هذه الاستراتيجيات من أسس تشخيصه لدلالات اغترابه ـ ودلالات طفوه فوق سطح الحياة والمجتمع ـ في هذا الديوان.

- يرتكز الشاعرُ عبد الله الهمل ـ عبر قصائد هذا الديوان ـ على أكثر من إمكانية شكلية تتيحها الكتابةُ الطباعية للقصيدة؛ فهو كثير الإفادة من إمكانيات الفراغ المكاني ـ أو مساحات البياض ـ في الكتابة، كما يرتكز على إمكانية الكتابة بشكل انزياحي مائل لتشخيص الدلالة التي تنسجم مع هذه الهيئة، ويستثمر هيئة الحروف المجزأة، وإمكانات التباعد المكاني بين الأسطر لتشخيص ما يحمله هذا التباعد من دلالة.

من قصائد «الهمل» التي تمثل ارتكازه على هذه الاستراتيجيات قصيدته «لحظةٌ طينية»[1]. يقولُ فيها:

**«(1)**

**هناك لحظاتُ..**

**تتـــ**

**ـــمددُ**

**كخطو**

**ا**

**ا**

**تِ**

**نعامةٍ خائفةٍ»**

(1) الشاعر عبد الله «**الهُمل**»: ديوان: «**يطفو كحبات الهيل**». ص 15.

يطرحُ الشاعرُ ـ في بدء قصيدته ـ خطوه المتوجس وحسّه الاغترابي، وذلك من خلال وصف وعائه الزمني ولحظاته الطينية ـ البشرية ـ بالتثاقل والخوف والتردد، والإيقاعية الكابوسية.

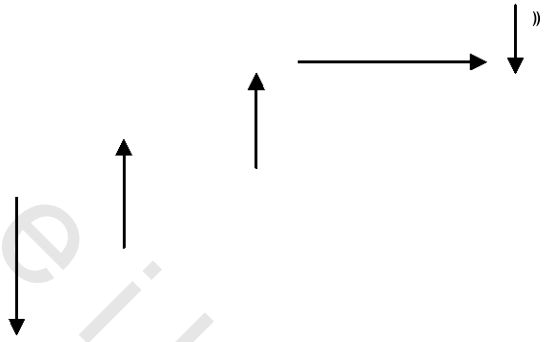
لم يكتف الشاعر بالتعبير عن هذه المشاعر الاستلابية من خلال الكلمات، بل عمد إلى تكثيف دلالاته من خلال هيئة الكتابة نفسها واستغلال طاقات المساحة والإيماء إلى الدلالة العائمة من خلالها.

منحتنا مساحةُ البياض ـ الفراغ ـ بعد قول الشاعر: «هناك لحظات..» ـ منحتنا ـ صفات مُفترضة، أو محتملة ـ لهذه اللحظات ـ وفق حساسية التلقي ودرجة تقمص المتلقي لأجواء التجربة، ومن ثم تحتمل مساحة البياض أن نملأها بما يلي من صفات هذه اللحظات: ثقيلة، حزينة، مريرة، .....

ثم صور الشاعرُ التمدّد الكابوسي لهذه اللحظات من خلال أسلوب كتابة الفعل نفسه الدال على التمدد، هكذا: «تتـــــ

ـــــمدد».

كذلك جسّم البطء والكابوسية والتكاثف في «الخطوات» من خلال كتابة كلمة الخطوات مجزأة، على هذا النحو:



وتأتي مساحةُ البياض الواقعة بين حرف التاء ـ من كلمة خطوات ـ والمضاف إليه ـ النعامة الخائفة ـ تأتي هذه المساحة لتصور حيرة الشاعر في وصف هذه الخطوات، وتردده في إعلان هويتها.

وفي مرحلة أخرى ـ من القصيدة ـ يواصل الشاعر وصف تجربته الاغترابية ـ في عموم الوجود وفي المدينة ـ يواصلُ عبر هذه الاستراتيجيات. يقولُ:

**«(3)**

**ورق**

**و**

**أرق**

**قصاصاتٌ صغيرةٌ**

**سأكتبُ عليها بالعشب الأخضر**

**أدبا**

**أدبا**

**الحياةُ أدب**

**وأشياءٌ أخرى تشبهها**

**سأكتب له**

**ما تبقى من مستلزمات الحياة**

**(4)**

**كهذا..**

**يستطيعُ أن يشعرني بالغثيان**

**كلما تنفس.....**

.

.

.

.

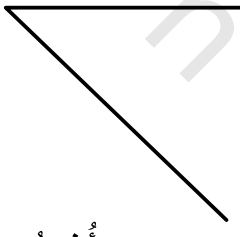
**سأخرجُ رأسي**

**من نافذة قطارٍ سريع»**

- حين نتأمل مساحة البياض الواقعة بعد كلمة الأرق ـ في الفقرة رقم 3 ـ نجد أنها جاءت فراغًا ـ دلاليًا ـ يعبر عن حدوث هذا الأرق الذي أنتج فعل الإبداع والكتابة ـ كما يدلنا السطر التالي الذي أعلن فيه الشاعر ولادة «قصاصات صغيرة». كذلك كان الفراغ الأبيض بعد جملته» الحياة أدب / وأشياء أخرى تشبهها، ـ كان الفراغ ـ موضعًا لدلالة مُفترضة من قبل المتلقي الذي يجب عليه أن يطرح للحياة ما يشبهها في هذا الفراغ.

obeikandl.com

أما في الفقرة رقم 4، فقد أشار الشاعر إلى أحد الكيانات ـ أو الذوات الإنسانية ـ باسم الإشارة ـ «هذا» ـ أشار إليه بوصفه ذاتًا مضادة لذاته، ومعادية لها؛ ولذلك أشار إليه بنقطتين بعد اسم الإشارة، كما استعاض بالتنقيط عن إتمام جملة «كلما تنفس.....»، ثم عبر عن أثر تنفس هذه الذات المعادية له بنقطة واحدة على ثلاثة أسطر متوالية ختمها بموقفه الحدي العنيف: «سأخرج رأسي / من نافذة قطار سريع». فإذا تخيلنا هيئة الأسطر المنقوطة في الفقرة الرابعة، وهيئة الكتابة فيها ـ عمومًا ـ نجدها على هذا النحو:




**سأُخرجُ رأسي**

**من نافذة قطارٍ سريع**

وهكذا يبرزُ الشكل الطباعي مدى تصادم ذات الشاعر مع الذوات المعادية.

- وفي قصيدة «دائرة»[1] يعبّر الشاعر «عبد الله الهمل» عن إدانته للحياة العربية من خلال تصويره انسلاخه وعزلته

(1) الشاعر عبد الله «**الهُمل**» : ديوان: «**يطفو كحبات الهيل**». ص 45.

عن هذه الحياة، واغترابه فيها، وما يعانيه في جنباتها من ألم وتمزق روحي. ويطرح هذه الدلالة من خلال استراتيجيات الكتابة. يقول:

**«غريبٌ**

**ألقتهُ**

**أرّقتهُ**

**مزّقته**

**الحياةُ العربية.**

.

.

.

**العزلة..**

.

**تنفخُ بالون الذات».**

- يبدأ الشاعرُ طرحه بإعلان اغترابه ـ من خلال كلمة غريب ـ التي يترك بعدها مساحة من البياض ليملأها المتلقي بما استشعره من صفات الاغتراب ودرجته...، أو لتصور عجز الشاعر عن إتمام بوحه بما غص به من هذا الاغتراب.

ثم يصور جناية الحياة العربية على روحه وكيانه من خلال ثلاثة أفعال، هي: ألقته، أرّقته، مزّقته. ولا يكتفي

بالدلالة اللغوية لهذه الأفعال بل يعمد إلى تكثيف مناخها الدلالي من خلال كتابتها على أسطر ثلاثة في هيئة انزياحية ـ مكانيا ـ تجسم انزياحه النفسي واغترابه، وكأن مسافة الإبعاد التي تزداد مع كل فعل تجسيدٌ لاطّراد اغترابه وعزلته، هكذا:

ثم يعلنُ الشاعرُ هوية الجاني الذي أزاحه اغترابًا، وهو الحياة العربية. وبعد أن يعلن هوية مستلبه روحيًا يعمد إلى كتابة ثلاث نقاط على ثلاثة أسطر متوالية، وكأنه يشير بكل نقطة منها إلى صفة من صفات هذه الحياة، أو إلى فعل من الأفعال التي تستحق بها الإدانة. ثم يصور جناية العزلة على الذات وفعلها فيها عبر هذه الهيئة الكتابية التي تجسد فيها النقطة المسكوت عنه من إدماء العزلة:

**العزلة..**

.

**تنفخ بالون الذات».**

يتابع الشاعر وصف تجربة المطاردة بين الحياة العربية وروحه المنهكة من هذه الحياة. يقول:

**«أنسخُ جلدي المترهّل**

**أحلامه ورديةٌ**

**أمتطي أقدامي هشّة**

**كزوارقٍ ورقية**

**مجدافي في هذا الأسود القاتم**

**أسماءٌ بيضاء**

**وتاريخٌ أبيض**

**الطريقُ**

**ذاكرةٌ ممددة**

**أقفزُ**

**أقفز**

**أقفز**

**لكنني لا أطير».**

طرح الشاعر اغترابه وتأزمه في واقع يرفضه عبر عدة صور متوالية، هي: الجلد المترهل، امتطاؤه أقدامه الهشة العاجزة عن المسير والارتحال ـ بعيدًا عن هذا الواقع المنهك ـ صراعه بين وهن جلده المترهل، وبين أحلامه ـ التي ما زالت ـ وردية تطلب الحياة، فترفضها الحياة.

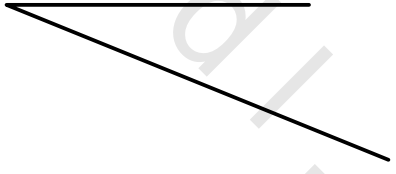
وتأتي مساحةُ البياض ـ بعد هذه المرحلة من الدلالة ـ في حدود مساحة ثلاثة أسطر متوالية،وكأنها تجسد تفسخ الجلد، وترهله،وفعل امتطاء الأقدام الهشة.ثم يعلن الشاعرُ اعتزاله في عالم الليل عبر قوله:

«مجدافي في هذا الأسود القاتم»، وكأنه يعلن أن أقدامه الهشة لم تستطع إيصاله إلى ما هو أبعد من حدود الليل، أي حدود الذات داخل عالم الليل، حيث المزيد والمزيد من الاغتراب والعزلة.

تأتي مساحة أخرى من بياض الصفحة تترك فرصة لخيال المتلقي يتصور بها فعل التجديف في الأسود البهيم. ثم يعلن الشاعرُ ثمرة هذا التجديف والبحث في عتمة الذات وعتمة الليل، وتبدو هذه الثمرة هي: النسيان والمحو:

أسماء بيضاء / تاريخ أبيض.

ويصف الشاعر طريقه بأنه ذاكرة ممدّدة، ويصف تقافزه في هذه الذاكرة في هذه الهيئة الكتابية:



وهنا تبرزُ الموازاة المكانية بين جملة «ذاكرة ممددة، وبين الفعل «أقفز»، ليفترض الناقد أن القفز كان من هذه الذاكرة الممددة في محاولة للنجاة من الذكريات، من الذات، من وشائج الحياة العربية، من...، ثم تأتي جملة الشاعرُ: «لكنني لا أطير» معلنة المزيد من سقوطه في الاغتراب والمزيد من التحليق بعيدًا عن الـ... خلاص.

ويختتم الشاعرُ هذه الرحلة الاغترابية العجيبة، والصراع بين جنبات الذات الفردية والذات الجمعية ـ يختتمها ـ بقوله:

**«تصبحُ ملامحُ الأخطاء**

**عارية...**

.

.

.

**آه**

---

**السقفُ قريبٌ..**

**لكنني أقصرُ ممّا تخيلتُ».**

وهكذا يعلنُ الشاعر مخاض رحلته العجيبة في الذات والليل، والحياة العربية ـ ومطلق الوجود ـ ويأتي هذا المخاض ثمارًا مريرة؛ فقد تكشف الشاعرُ ملامح الأخطاء في عموم التجربة ـ الذاتية والجمعية ـ وقد أعلنت هذه الأخطاء نفسها عارية؛ فأردف عُريها بثلاث نقاط تترك المجال لتخيل ما أنتجه العري من المؤلم، ثم يتأوه الشاعر من هول ما تكشف له، ويرسم خطًا مستقيمًا يعبر به عن رغبته في إغلاق مسار التكشف، أو يشير به إلى سقفٍ ما، سقف أراد الوصول إليه وأعلن عجزه عن الوصول؛ لأنه أقصر مما تخيّل.... فما هو هذا السقف؟ هل هو سقف الحقيقة؟ الرؤى؟، إنه ـ في افتراضي ـ سقف الخلاص من هذا التأزم والاغتراب.

- في التجربة الشعرية للشاعر حسن محمد حسن الزهراني نلاحظ ارتكازه على استراتيجيات بعينها للكتابة؛ بوصفها من أساليب الأداء اللغوي التي اكتسبتها القصيدة العربية

المعاصرة من انفتاحها على الثقافات والفنون والمعارف والرؤى الإبداعية المختلفة.

- يُكثر الشاعر حسن الزهراني من استعمال أسلوب التنقيط والحذف، كما يعتمد ـ كثيرًا ـ على الأقواس الهلالية في إحاطة مفردات بعينها ـ منها الذوات الإنسانية والضمائر وبعض الأماكن ـ بما يترك للناقد مساحة واسعة لافتراض تسيد الشعور بالحصار والمدارية على تجربته الشعرية ـ سواء على الصعيد الشخصي أو على صعيد الواقع الاجتماعي والإنساني. كذلك يعتمد الشاعر على أسلوب تجزئة الكلمات إلى حروف مقطعة عبر أسطر متوالية ما يمنح التجربة أبعادها الدلالية المرجوة.

في قصيدته المميزة «إن ـ س ـ ان»[1]، أو «إنسان» يرتكز الشاعر حسن الزهراني على تقطيع الحروف بدءًا من عنوان القصيدة الذي صوّر فيه انحباس الكيان الإنسانيّ بين وضعيتين حتميتين تحيطان بجوهره ـ ويمثله حرف السين ـ وقد أظهر حقيقة هذا الحصار وأطرافه في قوله في بدء القصيدة يخاطب الإنسان:

**«أنتَ (سين)**

**بين (أنّين)**

**وإنّ السين للمجهول (جنة)**

(1) الشاعر حسن محمد حسن الزهراني: ديوان «**تماثل**». ص 19.

إن هذه الأسطر الشعرية لا تصور ـ فقط ـ دلالة حصار الإنسان ـ كما أبرزها عنوان القصيدة ـ بل تبرزُ ألوان هذا الحصار ممثلةً في ما عبر عنه الشاعر بقوله: «الأنين». وقد عمّق الشاعرُ دلالة الحصار هذه بوضع الأقواس في مواضع ثلاثة، هي:

**(سين)**

**(أنين)**

**(جنة)**

الحصارُ إذن يحيط بكيان الإنسان ـ عبر حروفه (السين والأنين) ـ كما أن الحصار يحيط بمسمى الجنة، فإذا تذكرنا أن الشاعر اعتبر (سين) الإنسان ـ للمجهول ـ جنة، توصلنا إلى الدلالة نفسها، وهي أن الجنة هي سين الإنسان، وهي الجنة ـ بالمعنى الحرفي أيضًا ـ وفي الحالين هي كيان لا يتأتى إلا بالبذل.

- وفي تجربة شعرية أخرى في قصيدته «البوابة»[1] ـ وهي تجربةٌ ثرية أوقفتني وقفة نقدية في دراستي حول عموم التجربة الشعرية للشاعر حسن الزهراني ـ يصور الشاعرُ تأرجح الإنسان ما بين الخلاص وبين العذاب عند وصوله إلى مرحلة القبر؛ حيث يكون القبرُ بوابة لخلاص

(1) الشاعر حسن محمد حسن الزهراني: ديوان «**قطاف الشغاف**». ص 103.

الروح وانعتاقها من طينية الحياة الدنيا، وعذاب الآخرة، أو يكون ـ القبرُ مدخلًا لخلود الروح في عالم الثبور الأبدي. يقول الشاعرُ:

**«إنّما القبرُ**
**بوابةٌ تُدخلُ المرءَ**
**في عالمٍ من نعيم**
**إذا سار طول الحياة بدربِ النجاة**
**وإن لم يكن؛**
**فالأسى، والندامة**
**والحزنُ، والخوف**
**خلّانُه**
**والعذابُ الذي**
**نصب عينيه**
**ماااااااأعظمه»**

إذا أحصينا العوالم الاستلابية ـ التي تهدد من لم يدخل القبر بصالح الأعمال ـ سنجدها ثمانية عوالم، هي: الأسى، الخوف، الندامة، العذاب، الجروح، الشر، الظلام. كذلك إذا أحصينا عدد مرات تكرار ألف المد في قول الشاعر ـ مستعظمًا مستكثرًا ـ : «ماااااااأعظمه» سنجدها ثماني مرات أيضًا.

نتوصل من خلال ذلك إلى التناسب بين عوالم الخوف

التي تتهدد مصير الإنسان، وبين قوة الشعور بالخوف من هذه العوالم؛ وهذا التناسبُ يسلمنا بدوره إلى ملاحظة أهمية الشكل الطباعي وهيئة كتابة الكلمة في تعميق الدلالة، أو توليدها، أو تماسها مع عموم دلالات التجربة.

obeikandl.com

obeikandl.com