العدد 12 مجلة دراسات في الإنسانيات والعلوم التربوية كانون 2 2026
No. 12 Journal of Studies in Humanities and Educational Sciences January 2026
Print ISSN 3006-3256 Online ISSN 3006-3264

تداخل الأجناس الأدبية في شعر أحمد قران الزهراني

أ. م. د. ريم محمد طيب الحفوظي
جامعة الموصل/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية
reem.m.t@uomosul.edu.iq

الملخص

يمكن النظر إلى قضية تداخل اجناس الأدبية بوصفها من أبرز قضايا العصر الأدبي الراهن، إذ راح الأدباء في كل صنوف الأدب المعروفة ينهلون من معين الآداب القريبة من نماذجهم الإبداعية، في سبيل تطور آليات العمل وفتحها على آفاق جديدة ضمن حداثة النص من خلال اكتسابه طاقات إبداعية إضافية، فكل فن أدبي له خصائصه وتقاناته الخاصة لكنه قابل دائما لاستيعاب خصائص وتقانات أخرى قادمة من الفنون المجاورة، وقد يكون الشعر من أبرز هذه الفنون التي تتداخل أجناسيا مع السرد والدراما وغيرها من فنون الإبداع، وذلك لأنّ الشعر منفتح بطبيعته على هذه الفنون منذ القدم وقادر على استعارة بعض تقاناتها والإفادة منها بجدارة، ومن ثم تطوير أدواته من خلالها على أكثر من صعيد. الشاعر أحمد قران الزهراني له تجربة نوعية خاصة في مجال الإبداع الشعري، وهو من الشعراء المعاصرين الذين يولون هذه القضية عناية كبيرة واهتماما بالغا، وقد عكفنا في بحثنا هذا على مقاربة فعاليات التداخل الأجناسي بين شعر الزهراني، وذلك في ثلاثة دواوين من دواوينه وهي (بياض – تفاصيل الفراغ – لا تجرح الماء)، وحاولنا الكشف عن حساسيته الشعرية في مجال التداخل مع فنون السرد وفنون الدراما، إذ إن تقانات الحكاية الشعرية والشخصية الشعرية والمكان الشعري والصراع الدرامي الشعري وغير ذلك من تقانات السرد والدراما، تظهر بشكل واضح فيي كثير من قصائد الشاعر. انتخبنا قصائد بعينها من قصائد الشاعر الزهراني كي تكون ميدانا تحليليا لبحثنا، عبر مقاربة كل قصيدة والكشف عمّا تحمله من مزايا وخصائص مستعارة من فنون السرد والدراما، كي ندرك طبيعة تأثر الشاعر بهذه الفنون واخذ منها لتطوير نموذجه الشعري، نتيجة لما يمتلكه الشاعر من صفات حداثية إبداعية ووعي شعري متقدم، ساعده في الوصول إلى نتائج مهمة ضمن قضية التداخل الأجناسي بين قصائده وفنون السررد والدراما.

الكلمات المفتاحية: الأجناس الأدبية، الشعر الحديث، تداخل، الدراما.

Pharaox in the hair of Ahmed Quran Al Zahrani

Dr. Reem Mohammed Tayeb Al-Hafouzi
University of Mosul / College of Arts / Department of Arabic Language

Abstract

The issue of the interplay of literary genres is considered one of the most prominent issues of the current literary era. Writers in all known literary forms draw from the wellspring of literatures close to their creative models, in order to develop working mechanisms and open them to new horizons within the modernity of the text by acquiring additional creative energies. Every literary art has its own characteristics and techniques, but it is always capable of absorbing other characteristics and techniques coming from neighboring arts. Poetry may be one of the most prominent of these arts, open to genre-intertwined with narrative, drama, and other creative arts. This is because poetry has existed since ancient times and is capable of borrowing some of their techniques and benefiting from them admirably, and by its very nature, it then develops its tools through them in more than one way. Sa'id. The poet Ahmed Qaran Al-Zahrani has a unique and distinctive experience in the field of poetic creativity. He is

among the contemporary poets who give this issue great care and attention. In this research, we focused on approaching the effects of genre intermingling in Al-Zahrani's poetry, specifically in three of his collections: Do Not Wound the Water</br>. We attempted to uncover his poetic sensitivity in the area of details of emptiness whiteness intermingling with narrative and dramatic arts, as the techniques of poetic storytelling, poetic character, and place appear clearly in the poetic, dramatic poetic conflict, and other narrative and dramatic techniques in many of the poet's poems. We selected specific poems from Al-Zahrani's poetry to serve as an analytical field for our research, through an approach to each of the features they contain And the borrowed characteristics of the arts of narrative and drama, so that we may understand the poem and reveal the nature of the poet's influence by these arts and his use of them to develop his poetic model, as a result of what the poet possesses.

Keywords: Literary Genres, Modern Poetry, Intertextuality, Drama.

مفهوم تداخل الأجناس الأدبية

انفتح الشعر العربي الحديث ينفتح على أكثر الأجناس الأدبية المتداولة، بحيث أصبحت القصيدة الحديثة واحدة من أهم عوامل جمع هذه الفنون على مكان كتابي واحد وهو متن القصيدة، بحيث صارت هذه القصيدة (موجّهاً من موجهات القراءة، أي أنه يمنح القارئ مفتاحاً لقراءة النّص بهدي أعراف الجنس الذي ينضوي النّص تحته، ولذا فإن تكريس أعراف جديدة في قراءة النّصوص تستلزم بالضرورة تخطي الموجّه الجنسي، فالحدود بين الأجناس الأدبيّة تعبر باستمرار والأنواع تختلط أو تمتزج)[١] على نحو تشكيلي يثري القصيدة ويطور أدواتها في التعبير، لذا فإن الشاعر الحديث يلجأ إلى قضية تداخل الأجناس الأدبية لتحقيق هذا الغرض، ولأجل تشغيل أدوات الرؤية على نحو أوسع وأشمل وأغزر.

يعدّ موضوع تداخل الأجناس الأدبية (من منجزات الأدب الحديث بكلّ فنونه، إذ سعت الفنون الأدبية إلى توسيع طاقاتها الإبداعية الجمالية عبر استعارة التقانات والآليات التي تصلح لها من الفنون الأخرى، وأصبحت هذه القضية واحدة من أبرز الخصائص الجمالية التي تميّز بها هذا الأدب)[٢]، لكن القضية تعتمد في صياغاتها الأسلوبية على براعة الشاعر في التوظيف والاستخدام، لأنها تحتاج إلى وعي الشاعر بالحاجة والضرورة التي يمكن فيها دعم القصيدة ورفع معدلاتها الجمالية إلى حدود عليا.

لا يتوقف موضوع التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية عن حدّ الأخذ والاستعارة بين الفنون الأدبية فقط، بل امتد كي يشمل الفنون الجميلة الأخرى حين يرى الشاعر ضرورة فنية وجمالية لبلوغ هذه الدرجة من التأثير والتأثر، إذ (لم تعد الأجناس الأدبيّة في سياقاتها الحديثة بمنأى عن مناخات بعضها، بل أخذت في التقارب الشديد فيما بينها في الأفق في العصر الحديث، حتى تلاشت إلى حدّ كبير تلك الفواصل الحدودية الصارمة بين الأجناس، وتداخل الشعري بالنثري، فضلاً عن الإفادات التي نهلت منها الفنون الأدبية الكثيرة من التقانات والآليات المتنوعة، كالرّسم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون الجمالية القريبة في حساسيتها من الأدب، بعد ما ثبت للمشتغلين في حقل الفنون الأدبية وتطوراتها أنّ نمو الأدب وازدهاره

(١) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة: حاتم الصكَر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ١٦-١٧.

(٢) الشاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي)، د. علي صليبي مجيد المرسومي، المؤسسة العربية للنشر، لبنان، ط١، ٢٠١٤: ٢٤٨.

نابع من ذلك التلاقي الحميم والمنتج والمثمر بين الفنون الأدبية والفنون الجمالية الأخرى)[٣]، غير أن التفاعل الفني بين الأجناس الأدبية على صعيد السرد والدراما هو الأكثر أهمية، بما يوفره ذلك من علامات مهمة على صعيد بناء الشكل الشعري الحديث.

تعمل هذه الصورة في ميدان العمل الإجرائي الفني داخل بؤرة التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما والسرد على تطوير الأداء اللغوي الشعري بالدرجة الأساس، إذ تسهم (اللغة من حيث الإيجاز والتكثيف وفتح المجال للتأويل)[٤] على تطوير الأداء الشعري وتفعيل مستوياته الجمالية كافة، وبذلك يكون الشعر هو المركز الجمالي الفاعل في عملية التداخل والتفاعل مع الأجناس الأدبية، بما تنطوي عليه من زخم جمالي تعبيري وتشكيلي يضفي على القصيدة مناخاً جديداً وحديثاً من قدرات الرؤية والتشكيل.

يمكن معاينة تجربة الشاعر أحمد قران الزهراني بوصفها تجربة غنية وثرية على هذا الصعيد، وسننتخب من هذه التجربة المهمة ديوانه الشعري الموسوم (بياض) وقد صدر بطبعتين، الأولى عام ٢٠٠٩، والثانية عام ٢٠١٦، مع ديوانه الموسوم (تفاصيل الفراغ) الصادر عن النادي الأدبي بالرياض عام ١٤٣٩ه، وديوان (لا تجرح الماء) الذي طبع أربع طبعات في أعوام: ٢٠٠٩، ٢٠١٣، ٢٠١٤، ٢٠١٦، زلا شك في أن التجانس الزمني في صدور هذه الدواوين يعبر عن تجربة موحّدة ذات أفق مشترك، بما يمتلكه الشاعر من وعي وقدرة على قيادة التجربة في هذا المضمار بكفاءة ثقافية وفكرية عالية.

ولو نلاحظ عتبات العنونة في دواوينه من حيث طبيعة التشكيل والأداء والدلالة والقيمة، سنجد أن الرؤية الجمالية حاضرة فيها، فعنوان (بياض) يحيل على أبعاد سردية ودرامية مضمرة، مثلما عنوان (تفاصيل الفراغ) تتضمن أبعادا درامية واضحة، أما عنوان (لا تجرح الماء) فهو عنوان سردي بامتياز يحمل قصة وحكاية وشخصية وحدثاً.

بما أن الفنون الأدبية المجاورة للشعر هي فنون السرد بمختلف أنواعها، وفنون الدراما المختلفة أيضاً، على أساس أن القصة والمسرحية هما نموذجا هذين الفنين، فإن بحثنا سيتعرض إلى التداخل الفني والجمالي لشعر الشاعر مع السرد والدراما على نحو مخصوص، لنرى إلى أي مدى تمكّن الشاعر من توظيف أدوات السرد والدراما في تجربة الشعرية، وكيف أفاد من طاقات السرد والدراما في تطوير البنية الشعرية لديه.

التداخل الشعري مع السرد

يمكن النظر إلى العلاقة بين الشعر والسرد بوصفها علاقة جدلية لا بديل لها، فلا وجود لشعر من دون سرد لأن السرد من العناصر المهمة التي أخذها الفضاء الشعري بحكم طبيعة الشعر وطبيعة السرد معاً، وأسهمت تقانات السرد المختلفة في تطوير أدوات الشعر بوصفها تقانات بالغة الحضور والتميز والتأثير على أكثر من صعيد، وثمة عناصر سردية أساسية في التكوين الفني لفنون السرد تبرز بشكل واضح في الشعر.

يعدّ المكان عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري الحديث والقديم، وهو في الوقت نفسه لا يقل أهمية عن قوة حضوره في فنون السرد جميعاً، هذا فضلا عن التقانات وعناصر التشكيل الأخرى الحاضرة في السرد ويفيد منها الشعر، وما أكثر العناصر الفنية والجمالية الأخرى المشكلة للعمل السردي كالشخصية والحدث والزمن التي ينكم الإفادة منها في الشعر، فعناصر السرد جميعها بما فيها المكان والزمان والحوار والوصف والحدث والشخصية والمشهد واللقطة وتفاصيل تقانية أخرى كثيرة، تتضافر وتتشابك

---

(٣) الشاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي): ٢٣٢.

(٤) تقنيّة السينما: لو دوكا، ترجمة، فائز كم نقش، منشورات عويدات للطباعة وتالنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٠: ٦٠.

لتشكل العمل الفني الجديد في ميدان التوظيف الشعري داخل القصيدة، بحيث تفيد القصيدة من هذه العناصر في الأماكن التي تحتاج إلى هذا التوظيف وتطوّر صورها من خلاله.

فالشاعر بوسعه على هذا النحو توظيف المكان توظيفاً جيداً في نصّه الشعري كلما وجد سبيلا مناسبا إلى ذلك، ويمكنه ربطه مع العناصر الأخرى ذات الطبيعة الشعرية الخاصة الملائمة لهذه العناصر المأخوذة من فضاء السرد، وخصوصا تلك التي يحتل فيها النسيج الشعري أهمية دلالية واضحة[٥] تسهم في الارتفاع بمستوى الأداء إلى طبقة أعلى.

تفيد حركة التعبير الشعري من اللغة الحكائية داخل حدود النص الشعري وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة الإيقاعية داخل النظام الشعري وحركة لغته التي تلعب بإيقاع النص، ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضاعفة، تنهض على تطوير العناصر السردية داخل منطقة الشعر[٦]، وتقترح نظم السرد وسائل عديدة يمكن أن يفيد منها الشعر لتطوير أدواته وتقاناته، وذلك من أجل(بناء الدّلالة والصّعود بشحنة العمل الشّعري إلى نهايته المتفجّرة، فالقصيدة حين تغترف بعض ما في السّرد من عناصر، فإنما تعود إلى طبيعة متأصلة فيها، إذ إن في كل وحدة من وحدات القول الشّعري ثمّة حكاية ما، واقِعة سرديّة كامنة، غير أن هذا الكمون، لم يعد ممكناً بعد هذا الاشتباك الكوني بين الأجناس)[٧]، لأنّ حدود التفاعل والتداخل الأجناسي بين فنون الأدب صارت في حكم الحقيقة الأصيلة.

الشاعر أحمد قران الزهراني يمتلك وعياً شعرياً ناضجاً على هذا الصعيد، فهو على الرغم من عنايته الواضحة بالإيقاع وهيمنته على فضاء قصيدته، غير أنه يولي قضية التداخل الأجناسي مع فنون السرد أهمية بالغة، فلو أخذنا قصيدته الموسومة بـ (مندوب)[٨] لأدركنا طبيعة التفاعل مع تقانات السرد في هذه القصيدة:

(جالساً.. خارج الذاكرة
في فضاءٍ رحيب،
يحضر المؤتمر.
خلف قنينة من شرابٍ لذيذ.
ربّما من نبيذ.
***
جالساً في فراغٍ مهيب،
في أجنداته موعدٌ للفجور.
دفترٌ فيه بعض الحروف التي مزّقتها السطور
وحده.. لا يعي ما يدور.)

تبدأ القصيدة بتوجيه نظر القصيدة نحو الشخصية التي تتربع على عرش الحكاية الشعرية، فالشخصية هي أحد أبرز عناصر التشكيل السردي وقد حضرت في هذه القصيدة منذ بدايتها الاستهلالية (جالساً..)، حيث تكون الإحالة على نموذج الشخصية في عنوان القصيدة (مندوب) بما يجعل الوصف هنا خاصاً بهذه

---

(٥) جماليات المكان في الرواية الأردنية النسوية، د. ذكريات مدحت محمود، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠١: ١٥.

(٦) التجربة الشعرية، الرؤيا والتشكيل، د. محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٦: ١٨.

(٧) في مديح النصوص، د. علي جعفر العلّاق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتّوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣: ١١٤.

(٨) بياض، أحمد قران الزهراني، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣: ٧٣.

الشخصية شخصية الـ (مندوب)، ومن أجل مزيد من التفصيل فإن الوصف المكاني اللاحق للوصف الحالي سرعان ما يأتي (خارج الذاكرة)، لتعزيز نوع المكان غير الذاكراتي الذي يتّسم بكونه (في فضاءٍ رحيب)، وذلك من أجل توصيف متكامل لعلاقة عنصر الشخصية بعنصر المكان في الصورة الشعرية.

تبدأ تفاصيل الحكاية الشعرية من خلال الحدث الشعري لشخصية المندوب وقد أخذ صورته في القصيدة داخل نمط معيّن من أنماط التشكيل (يحضر المؤتمر)، ولا شك في أن هذا الحدث الشعري يثير في الفضاء الاستقبالي للمتلقي جملة من الأمور التي تتعلّق بصورة المؤتمر، وما ينطوي عليه من هيبة وتفاصيل واحتمالات ونتائج وغير ذلك، لكن المفارقة تحصل في السطر الشعري اللاحق حين يصف الراوي الشعري صورة هذا الحضور (خلف قنينة من شرابٍ لذيذ)، وهنا تهبط صورة الهيبة التي رافقت مفردة (المؤتمر) ومفردة (مندوب) العنوانية؛ وذلك لأنّ وجود هذه القنينة يخلّ بهذه الصورة ويحيلها على دلالات أخرى، وسرعان ما تظهر هذه الاحتمالات الأخرى في جملة (ربّما من نبيذ)، وهو الاحتمال الأكثر إثارة في تطوير الأداء السردي لجوهر الحكاية؛ وما يتعلق بصورة الشخصية وهي تتمثل صفة (مندوب) وتحضر (المؤتمر) بما يستلزمه ذلك من قوانين وقواعد وأعراف.

تنتهي اللقطة الأولى من القصيدة بوجود فاصل (***) يعني أن الموجة الشعرية الأولى من مشهد القصيدة السردي قد اكتمل، كي تبدأ موجة ثانية تعرض طبقة خرى من بقت الصورة الشعرية في القصيدة، فالحال الأولى (جالساً) كانت داخل بؤرة مكانية رحبة وإيجابية حين تظهر في الرؤية الأولى للصورة (في فضاء رحيب)، بينما تنقلب الصورة في الحال الثانية بتقدّم دلالة معكوسة تقريباً (جالساً في فراغٍ مهيب)، فعلى الرغم من أن صفة (مهيب) صفة عالية تحيل على أعلى درجات المهابة، غير أن الموصوف (فراغ) يحيل على محو وفقدان ووحدة ووحشة ذات طبيعة سلبية عكس الفضاء الرحيب، وهنا لعب المكان دوره البارز في تقديم صورتين متضادّتين للشخصية الشعرية.

ينفتح مفهوم (فراغ) المكاني السردي في هذه الصورة على وضع مشحون باحتمالات عديدة، لكنها تنحو نحو السلب أكثر من الإيجاب، وسرعان ما تأتي العلامات كي تشير إلى هذا الفضاء السلبي داخل هذه الصورة (في أجنداته موعدٌ للفجور)، ليكون الحدث الشعري مقترناً بالشخصية والمكان في أوسع درجات تجليه السرد-شعري، فالمفردات المكوّنة لصورة الحدث الشعري هنا تحيل على سلوكيات سلبية لاحقة، تمنح الشخصية الشعرية صفة معينة دامغة تتفاعل مع نهاية الصورة الأولى (ربما من نبيذ)، لأن مفردة (نبيذ) تحيل حتماً على أجندات الشخصية وما تحمله من موعد للفجور.

تستكمل صورة الحدث الشعري تفاصيل صورية أخرى لها علاقة بفضاء العنونة (مندوب)، وما تتطلبه من ممارسات كتابية خاصة (دفترٌ فيه بعض الحروف التي مزّقتها السطور)، فالدفتر وبعض الحروف والسطور بصورته التي تُظهِر الحروف الممزقة على يد السطور، إنّما تحيل على جوّ الحكاية التي تقوم بها الشخصية، التي تظهر في نهاية المطاف بشكل لا تحسد عليه (وحده..)، بكل ما تحمله هذه المفردة من وحشة وغياب وخوف، ليس هذا فحسب بل إن هذه الشخصية فاقدة للإحساس بالمحيط والما حول (لا يعي ما يدور.)، وفقدان الوعي هنا دليل على انهيار الشخصية ونهايتها.

وبهذا تستوفي هذه القصيدة كثيراً من شروط البنية السردية؛ حيث لجأ الشاعر إلى مجموعة من التقانات والعناصر السردية، ووظفها في حكايته الشعرية على مستوى الشخصية والحدث والمكان والزمن والحالة السردية عموماً، وانتهت القصيدة إلى فضاء حكائي صوري شعري استطاع فيه الشاعر إظهار قدراته على تحقيق التداخل الأجناسي، بين جنس الشعر الذي هو الأساس النصي في القصيدة؛ وجنس السرد بطائفة من الآليات التي تشتغل على الحكاية والحدث والفضاء السردي وبقية عناصر التشكيل الأخرى.

تقدم القصيدة الموسومة بـ (حجازيّة)[٩] صورة الشخصية من خلال صفتها في عتبة العنوان، إذ تشير عتبة العنوان إلى نموذج المرأة الحجازية التي تنتمي إلى المرجع المكاني الشهير (الحجاز)، فهي النموذج وهي الشخصية الرئيسة وبطل الحكاية من حيث هيمنتها على عتبة العنونة بصورتها التنكيرية المفردة، وتتكرر لفظاً في كثير من مقاطع القصيدة كي تؤكّد حضورها الاستثنائي النوعي في سردية القصيدة.

يتألف كل مقطع من مقاطع القصيدة من صورة شعرية تكون فيها شخصية (حجازية) هي المحور السردي الأساس للصورة، وتبدأ صورة المقطع الأول من القصيدة في سياق ما تقوله الحجازية في وصف نفسها ضمن سردية خاصة:

(حجازيةٌ قالت البحر صورة وجهي
ولونُ عيوني التي لا تراكَ
سوى ومضةٍ في الزجاج.)

تقوم الصورة الشعرية على بنية تشكيلية ذات طبيعة سردية اعترافية، حين تقرّ شخصية (حجازية) بقولها (البحر صورة وجهي)، بما تنطوي عليه من إحالات لا حدود لها من خلال مفردات الصورة الثلاث (البحر/صورة/وجهي)، ويضاف إليها في استكمال سردي (ولون عيوني) التي لها صفة رؤيوية مضادة (التي لا تراك)، وعدم الرؤية هنا محددة بطريقة رؤية واحدة ذات طبيعة طيفية عابرة (سوى ومضة في الزجاج)، فتكتمل على هذا النحو الصورة الشعرية الأولى لشخصية (حجازية) في المشهد السرد-شعري العام للقصيدة.

تتحول الصورة الشعرية في سرديتها المرتبطة بالشخصية الشعرية (حجازية) من التشكيل الصوري في المقطع الأول (البحر صورة وجهي)، إلى التشكيل الإيقاعي الصوتي في ممارسته السردية الجديدة ضمن المقطع الثاني من القصيدة، بكل ما بين (البحر) و (الريح) على مستوى الشكل والصورة والفعل والأداء من فروق، تحاول الصورة الشعرية أن تستثمرها بما يستجيب للأفق السردي في القصيدة:

(حجازيّة قالت الريح صوتي النديّ المشاكسُ،
قافلةٌ تتهجّى النجومَ الرواحلَ،
برقٌ تفيّأه النازحون
وسرٌّ تفشّى على غير قصدٍ،
كتابٌ سيقرأه العاشقون على غير ما ينبغي،
قبلة الناسكينَ المغالينَ في الصمتِ،
سربٌ من الضوءِ
تاهت معالم ألوانه في المناخاتِ،
إذ يعبرُ الضوءُ ليلُ أجاج.)

فتظهر مجموعة من العلامات الشعرية التي تعكس المهمة السردية التي تقوم بها شخصية (حجازية) داخل المحتوى العام لهذا المقطع، فتبدأ الصورة الشعرية السردية بالتكون من عتبة إيقاع الريح في قول الشخصية (حجازيّة قالت الريح صوتي النديّ المشاكسُ)، ومن ثم استعراض الحادثة الشعرية المرافقة لهذه الحالة الإيقاعية الخاصة بالريح (قافلةٌ تتهجّى النجومَ الرواحلَ)، وما يتلوها من صور جزئية حكائية تقتنص لحظات سردية وتكتنزها بتكثيف هائل (برقٌ تفيّأه النازحون/وسرٌّ تفشّى على غير قصدٍ،/كتابٌ سيقرأه العاشقون على غير ما ينبغي،/قبلة الناسكينَ المغالينَ في الصمتِ،/سربٌ من الضوءِ)، وفي كل مفردة صورية سردية توجد حالة حكائية تروي قصة ما (برق – سرّ – كتاب – قبلة الناسكين – سرب من الضوء)، من أجل انفتاح الصورة الشعرية على إمكانات سردية متنوعة تعزّز المشهد.

---

(٩) تفاصيل الفراغ، أحمد قران الزهراني، منشورات نادي الرياض الأدبي، بالتعاون مع المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٨: ٧٧ – ٧٩.

تأتي اللقطة الأخيرة من الصورة من أجل أن تضع اللمسات السردية الأخيرة على المشهد (تاهت معالم ألوانه في المناخاتِ،/إذ يعبرُ الضوءُ ليلُ أجاج)، وهي لقطة تسير في تشكيل سرد-شعري تقوم على فعالية التشكيل، فالمفردات المكوّنة للقطة على مستوى الألوان والمناخات والضوء والليل الأجاج تشترك كلها في بناء الصورة، وتكمل البنية السردية التي قام عليها المقطع الشعري بحسب رؤية شخصية (حجازية).

تتمدد الصورة الشعرية السردية في المقطع الأخير من القصيدة نحو فضاء زمني ومكاني شديد الحركة والفعل والإنتاج الصوري:

(حجازيّة يستعيذُ النهارُ بها من جفاف القرى
لا تماري ولا تستكينُ
لها حالةُ الفصل في القولِ
ما بين مدٍّ وجزرٍ،
وبين المقامِ وزمزمَ
إذ تسبلُ الطرفَ
من خشية الرعشة المشتهاةِ.)

فالصورة الشعرية السردية هنا تستعيد صورة الشخصية (حجازيّة) ضمن رؤية سردية تحكي فعل الانتصار للطبيعة (يستعيذُ النهارُ بها من جفاف القرى)، وهي ترسم الصورة الشعرية ذات الطبيعة السردية من خلال مجموعة لقطات، بعضها فعلي منفي يضاعف من طاقة الحركة السردية (لا تماري ولا تستكينُ)، وبعضها الآخر اسمي يقدم حركة صراعية تقليدية للطبيعة (لها حالةُ الفصل في القولِ/ما بين مدٍّ وجزرٍ)، وتنعكس في السياق نفسه نحو فضاء جدلي ذي طبيعة دينية مكانية (وبين المقامِ وزمزمَ)، على النحو الذي تجعل الصورة مستعدّة لاستقبال اللقطة الأخيرة التي تمثل ضربة فرشاة الرسام على تمام اللوحة (إذ تسبلُ الطرفَ/من خشية الرعشة المشتهاةِ)، كي تكون شخصية القصيدة (حجازية) رافدا من الروافد الرئيسة المهمة التي تغذّي القصيدة بطاقات سردية متنوعة، فتفيد من كل الإمكانات السردية المتاحة لتحقيق أعلى درجات التداخل الأجناسي بين الشعرر والسرد.

تأخذ القصيدة الموسومة بـ (ابتهالات الضوء)[١٠] مسارا سرديا آخر في التعبير عن جوهر الحكاية اللمتحكّمة فيها، فالعنوان الذي ينحو نحوا صوفيا في تشكيله اللغوي والسيميائي يحيل على فضاء نوراني عرفاني له حكايته الخاصة، التي تتجسد داخل المتن النصي في ستة مقاطع شعرية تعمل على فضاء سرد-شعري متنوّع، يبدأ المقطع الأوّل منها في سردية شعرية يحاول فيها الراوي الشعري الإحاطة بالمفردات الأساسية ضمن المشهد الشعري:

(للخزامى تفاصيلها الأبدية، للبحرِ أغنيةُ الموجِ،

للماثلين إلى حتفهم، لحظة الابتهالات، ضوء من

الضوء، نافلة القول، للراحلين بعيداً بعيد.)

تأخذ هذه الصورة السردية الشعرية تشكيلا وصفيا لهذه المفردات والأشياء والتفاصيل التي تكوّن المشهد الشعري في مقطع القصيدة الأول، فيذهب الراوي أولاً نحو هذا الوصف الخاص بنبتة (الخزامى) بكل ما لها من تأثيرات كبيرة (للخزامى تفاصيلها الأبدية)، وهذه التفاصيل الأبدية لنبتة الخزامى تتعلق بالنوع واللون والرائحة والتأثير الطبي، وغير ذلك من التفاصييل الأبدية التي تبقى خالدة في الذاكرة البشرية، ومن ثم تأتي اللقطة الوصفية الشعرية اللاحقة بصورة شبه موازية للقطة الأولى (للبحرِ أغنيةُ الموجِ)، كي تشمل الصورة لقطات أخرى إضافية تمثل زوايا نظر سرد-شعرية قادمة من مصادر متنوعة (للماثلين إلى

(١٠) لا تجرح الماء، أحمد قران الزهراني، دار رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٩: ٨٣ – ٨٤.

حتفهم، لحظة الابتهالات، ضوء من الضوء، نافلة القول، للراحلين بعيداً بعيد)، وكل وحدة سردية من هذه الوحدات تسهم في تطوير الأداء الشعري في القصيدة.

تدخل الأنا الشاعرة في المقطع الشعري اللاحق من القصيدة في مقابل الآخر الذي تخاطبه أنا الشاعر بوصفها المعادل السردي للحكاية الشعرية:

(ها أنا.. أقرأ الآن صوتك وحيا ينوء به الغيب،
يختال في نمنمات الحكايات، يسترق السمع في
غفلة من وعيد.)

فالأنا الشاعر على المستوى السردي تقف في طرف والآخر الذي يخضع لقراءة الأنا الشاعرة في طرف مقابل، وهذه الأنا تقرأ الصوت (ها أنا.. أقرأ الآن صوتك وحيا ينوء به الغيب) في ممارسة تسمّى التداخل الحسي، ضمن سردية خاصة تجهل من صوت الآخر مرئياً وقابلا للقراءة، ولا سيما حين يكون وحياً يبتعد به الغيب نحو منطقة صوفية غائرة في المدى، ومن ثم يتحول هذا الصوت القادم من منطقة الآخر إلى تشكيل جمالي داخل الحكايات (يختال في نمنمات الحكايات)، وينتهي في منعطف سردي شعري آخر إلى صورة سمعية (يسترق السمع في غفلة من وعيد.

يمضي المقطع الشعري اللاحق في سبيل شعري سردي يجعل من الذات الشاعرة الراوية للحدث داخل مركز فاعل في التفاصيل:

(ها أنا، أتهجّى الوجوه البعيدة، لا علم لي أنّ
بعض الوجوه لها سحنة العارفات، "كاريزما"
جميلات "هوليود"، أو سحر فرعون، عمق الكتاب
المقدّس، والراهبات الـ يغنين في مولد الأنبياء.)

فجملة (ها أنا، أتهجّى الوجوه البعيدة) تنحدر من عتبة سردية تحكي قصة الأنا في علاقتها مع الوجوه البعيدة القابلة للتهجي، وهذا هو مطلع القصة الشعرية في هذا المضمار على الرغم من أن هذا التهجي لا يعني المعرفة الكاملة (لا علم لي أنّ بعض الوجوه لها سحنة العارفات، "كاريزما")، فسحنة العارفات تحيل على طاقات غير عادية لهذه الوجوه التي تحمل "كاريزما" خاصة تميّزها، وتنفتح بعد ذلك على أصناف كثيرة من الاحتمالات المرجعية لهذه الوجوه، مثل (جميلات "هوليود") في سياق، أو (سحر فرعون) في سياق آخر، أو (عمق الكتاب المقدّس) في سياق أرفع من حيث القيمة الاعتبارية الدينية، وصولا إلى صورة (الراهبات الـ يغنين في مولد الأنبياء)، من أجل استكمال الصورة السرد-شعرية للمشهد لتمثيل جوهر العلاقة بين الذات الشاعرة وما يحيط بها من أشياء وتفاصيل.

يأتي المقطع الشعري اللاحق من القصيدة كي يتضمّن لقطة شعرية سردية شديدة التكثيف والتمركز حول الفكرة: **(لستُ أدري...**

فهذا كتابٌ مجيدٌ يوسوسُ للجنّ

أن تستحيل إلى بشر أسوياء.)

ينفي الراوي الذاتي الشعري درايته بهذا الكتاب الذي يشير إليه (لستُ أدري...)، وهذه اللا أدريه هنا ذات قيمة سردية تطرح جملة من الأسئلة الشعرية، تتعلق بالمضمون السردي لحكاية عدم الدراية وهي تتمثل هنا بـ (فهذا كتابٌ مجيدٌ يوسوسُ للجنّ/أن تستحيل إلى بشر أسوياء)، وهي حكاية خارجة عن المقياس الديني والاعتباري المعروف، في أنّ الجن لا يمكن تحويلهم إلى بشر أسوياء إلا من كان منهم بشر أصلاً، وربما تحيل الصورة الشعرية في سرديتها الحكائية هنا النسق المضمَر الذي يساوي بين البشر والجن، ويحيل الحكاية الشعرية في هذه الصورة على البشر الجن وليس العكس.

لذا نجد أن الشاعر في المقطع اللاحق ينفتح على مسار شعري سردي أقرب إلى المحكي الطبيعي الواقعي في رواية الحكاية الشعرية:

(لم أعد أعلم اليوم أنّ الوشايات تبدو طريقاً إلى

الغيّ، تأخذنا حيث حمّى العذاب المعمّد في ماءِ

أنثى تقدّس طقس البدايات في حالة الاشتهاء.)

ويؤكّد الراوي هنا عدم العلم الراهن بما يجري من أحداث تحتاج إلى وعي استثنائي من أجل إدراكها والتعرّف على محتواها، فيعلن (لم أعد أعلم اليوم) فيما يخصّ نموذجا معينا من نماذج الحراك الاجتماعي داخل المحور الحكائي (أنّ الوشايات تبدو طريقاً إلى الغيّ)، ما بين الوشايات والطريق إلى الغي تأخذ الحكاية صورتها الشعرية من وحي الفكرة، ثم تمضي نحو مجال عرفاني حكائي يرتفع في سلّم منطلقاته إلى أعلى مررتبة ممكنة (تأخذنا حيث حمّى العذاب)، ومن أجل مضاعفة المعنى الشعري بطاقته السردية الصوفية العرفانية فإنه يستعير طقوسا دينية من فضاء الديانات الكبرى (المعمّد في ماءِ أنثى تقدّس طقس البدايات في حالة الاشتهاء)، كي يذهب فيها نحو عالم الأنوثة الغارق في ميدان اللذة، وهنا بالذات تكتشف الذات الشاعرة أنها وصلت إلى مراحلها الأخيرة في في مقطعها الأخير الجامع لجوهر الفكرة السرد-شعرية في القصيدة، والتفاعل مع منطلقاتها عبر مراحلها المختلفة كلها:

(لم أعد غير بعضي،
فقد غادرت روحي الآن،
لم يبقَ مني سوى لهفة الانتهاء.)

وهنا ترتقي الصورة السردية الشعرية نحو أعلى درجات التجلي كي تبقى الذات الشاعرة في عولة حقيقية، لا تجد فيها سوى بعض من هذه الذات بعد أن غادرت الروح موقعها منها ولم يتبقّ لها سوى لهفة الانتهاء، وهي اللهفة التي تمثل النتيجة الكلية التي توصله إليها الحكاية الشعرية وأكّدت صورتها من خلالها.

ولعل من المناسب الإشارة إلى أن قصائد كثيرة للشاعر أحمد قران الزهراني في دواوينه الثلاثة هذه، فيها كثير من عناصر السرد داخل البنية الشعرية لكل قصيدة، ويبدو أن الشاعر على وعي بجوهر هذا النوع من التداخل الأجناسي بين الشعر وفنون السرد، بحيث سعى إلى استثمار كثير من إمكانات السرد لتطوير نموذجه الشعري، على مستوى الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة ومل تقانات السرد المعروفة، وربنا قد لا نجد قصيدة واحدة من قصائده دون أن نلمح فيها تقانة من تقانات السرد تحت تعمل تحت رعاية الفن الشعري.

التداخل الشعري مع الدراما

تتدخل الدراما بطبيعتها الكلية في صلب الحياة الإنسانية بشكل عام، والفت الدرامي عموما هو فن راسخ الجذور في الطبيعة الإنسانية من بدايتها، أي إن من طبيعة الإنسان التعامل مع المصائب والكوارث، والسعي فنيا نحو التلذذ بالنكبات والنوازل ومحاكاتها بطرق مختلفة منها الطريق الإبداعي، وهنا تكتمل اللذة"[١١] الأدبية من تحويل المأساة إلى فن أدبي يمثل جوهر التجربة الفنية للمبدع، وهو يستثمر كثير من خصائص البنية الدرامية وتوظيفها في بناء النص الأدبي، من خلال فعالية (توتر مستمر يوحد بين الوضع في أية لحظة معينة وبين الفعل بأكمله)[١٢]، وهذا التوتر هو عصب النص الأدبي القائم على عناصر درامية في تشكيله الفني الأدبي والجمالي.

إن صور الدراما منتشرة في الحياة بلا حدود بما يجعل تفاديها في أي ممارسة فنية أو جماليات لا يمكن مطلقا، فنحن نعيش صور الدراما وتجلياتها وتفاصيلها في كل شيء نمارسه أو نراه أو نسمعه من حولنا،

---

(١١) الحياة في الدرامة، أريك بنتلي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢: ٨.

(١٢) بنية القصيدة المتكاملة، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠٠٣: ٢٤٥.

وهذا التصور حول رؤية الدراما في الحياة إنما تعني في هذا السياق (تبين عناصر الصراع فيها والاستجابة عاطفيا إلى عناصر الصراع هذه)[١٣]، على أساس أن عنصر الصراع هو الذي يخلق فعالية التوتر الأدبي في النص لما يتمتع به من طاقات درامية مولّدة، وقادرة على بناء مشاهد ولقطات مثيرة في أكثر من سياق، بما يحرك عناصر التشكيل الدرامي في أقصى درجاتها.

وعلى هذا الأساس فإن حركة الصراع داخل ميدان النص الأدبي تمثل نقطة تحول مهمة على مستوى الحياة بشكل عام وعلى مستوى الأدب بشكل خاص، لأن صورة التمثيل الدرامي تتشكل من خلال هذا الصراع الذي يقود إلى نموذج الحركة الدرامية داخل النص الأدبي[١٤]، وتتعلق هذه الحركة الدرامية بعنصر الشخصيات حين تتحول هذه الفعالية إلى تشكيل أدبي درامي يمثل (صراعا بين إرادات وقوى مختلفة)[١٥]، تنعكس على طبيعة أداء الدرامي في النص الأدبي بكل ما ينطوي عليه من (فعل وتوتر)[١٦]، يتجلى عن طريق عناصر التشكيل الدرامية مثل الشخصية والحدث والمشهد واللقطة والحوار وغيرها.

يعد فن الشعر على صعيد التشكيل الدرامي من أكثر الفنون الأدبية قربا من الدراما، وثمة علاقات وطيدة بين الشعر والدراما على مستويات كثيرة ومختلفة، وتتجلى في الشعر كثير من عناصر التشكيل الدرامية ولا سيما عنصر الصراع الدرامي الشعري بوصفه العمود الفقري في هذا البناء، فمن دونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"[١٧] على أساس أن الحدث لا يمكن أن يقوم من دون حضور عناصر التشكيل الدرامي الأخرى، وهنا يكون الشعر على صلة وثيقة لأن كثيرا من عناصر تشكيله ذات جذور درامية في الأصل.

تقوم قصيدة (حِداد)[١٨] للشاعر الزهراني على بنية درامية منذ عتبة عنوانها، فالمفردة العنوانية المنكّرة (حِداد) لها دلالات تحمل فيي طياتها كثيراً من الصراع والتوتر الضمني، تحملها أسئلة شعرية كثيرة يمكن أن تنشأ على أطراف دلالة العنونة، غير أن هذا المعنى الدرامي الشعري لا يمكن أن يظهر على حقيقته إلا من خلال المتن الشعري، الذي يجيب على أسئلة العنونة ويوضّح طبقاتها فيما يتعلق بهذا الأمر، لأن الفضاء العنواني بهذه الصورة هو فضاء عام يمكن أن يحمل في تضاعيفه موضوعات ومواقف لا حصر لها، لأن مفردة (حِداد) تتضمن احتمالات موضوعاتية كثيرة من حيث الصورة والموقف والمشهد وغيرها، إذ يتكون المتن الشعري من مقاطع شعرية عديدة سنتناول كل مقطع على حدة، وذلك للكشف عن طبيعة الرؤية الدرامية التي يحملها على هذا النحو.

تظهر الصورة الجمعية الكلية في المقطع الأول من مقاطع القصيدة، وهي صورة موضوعية لها صلة وثيقة مضمرة بالذات الشاعرة:

(قفوا..
هاهنا نقرأ الفاتحة.
قفوا..

---

(١٣) الحياة في الدرامة، أريك بنتلي: ٩-١٠.

(١٤) المسرح العربي - ريادة وتأسيس، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢: ٩٨.

(١٥) المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٨: ٨٩.

(١٦) موسوعة المصطلح النقدي، إيزابيل ديل، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١: ٩٨.

(١٧) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. ط١، ١٩٧٧: ١١٢.

(١٨) بياض، أحمد قران الزهراني: ١٧ – ١٩.

فالذبيحُ العروبةُ،
أمّي..
وهذا اليتيمُ
أنا..
أنتِ..
نحن الذين استباحوا الحديث
ولاذوا إلى الصمت حيناً
وحيناً إلى اللغة الجارحة.)

ينطلق صوت الراوي الشعري وهو يخاطب الآخر الجمعي على ما تحتويه المفردة العنوانية من وجود (متوفّى) يستحق قراءة الفاتحة (قفوا../هاهنا نقرأ الفاتحة)، إذ سرعان ما يتكشف هذا المتوفى حين يكرر الراوي دعوة الوقوف الجمعي لإعلان صورة المتوفّى (قفوا../فالذبيحُ العروبةُ،/أمّي..)، فالعلاقة بين (العروبة) و (أمي) تجمع بين الموضوع والذات، بين الخارج الجامع والداخل النوعي، لتكون التركة هي اليتم، وهذا اليتم هو يتم الجميع (وهذا اليتيمُ/أنا../أنتِ..)، في الصورة الجمعية التي تحتوي الموضوع الشعري الدرامي الأساس بين إشكالية الحديث والصمت (نحن الذين استباحوا الحديث/ولاذوا إلى الصمت حيناً/وحيناً إلى اللغة الجارحة.)، كي تكون اللغة في نهاية المطاف بصفتها (الجارحة) هي النتيجة التي تتمخّض عن هذه الوفاة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر، وبين الصوت والصمت.

يطلب الراوي من الآخر (الجمهور) وقفة أخرى فيها من المقاومة الشيء الكثير، وفيها من التحدّي الشيء الكثير، ويطلب موقفاً حضارياً ونضالياً في موقف الحداد على الأمة التي ماتت وتركت وراءها أيتام كثر، ولا بد من وقفة لشجب الذل والموت وفضح الساسة المتحكّمين بضعف البشر في هذه الأمة:

(قفوا..
شاطروني الحِداد

على أمّة فاضحة.

قفوا..

نشجبُ الذلَّ والموتَ

والساسة الـ يستغلون من ضعفنا

فرصة سانحة.)

فثمة ساسة مستغلون، وثمة جمهور مستغلّ، وثمة راوٍ يدعو إلى الثورة في هذا المدى الشعري المنظور، بكل ما تصنعه مفردات هذا المقطع الفعلية والاسمية من طبقات صراعية تدفع باتجاه التمرّد على الذلّ والموت، إذ إن الفرصة السانحة التي يستغلها الساسة في ضعفنا يجب أن تكون لنا، ثم ينتقل الراوي الشعري في المقطع الثالث من القصيدة نحو الدعوة إلى وقفة أخرى وهو يصف ما يحيط به من جواسيس.

حيث ينتقل التوتر الدرامي في القصيدة من صراع حقيقي إلى صراع حلمي، حين يعترف الراوي أنّ هذه التصورات لم تكن سوى أضغاث أحلام، وعلى الآخر (الجمهور) وهو يصغي إلى صيحات الراوي من أجل إدراك الحقيقة الجوهرية التي تحرّك هذه الدعوة إلى الوقوف بوجه الساسة المستغلين:

(قفوا..
ثم عودوا إلى رشدكم،
فالجواسيسُ حولي.. كثيرٌ،
ولا تبرحوا صمتكم،
واحذروني،

فما هذه غير أضغاث حلمٍ
تعيسٍ
أتتني تفاصيله
البارحة.)

حتى تصل الصورة الشعرية في المقطع الأخير من القصيدة إلى حين يبلغ التوتر الشعري أقصاه، عندما يحدد الراوي للآخر الجمهور مسافة محددة يقفون فيها ولا يبرحونها حتى لا يسقطوا في متاهة الحلم، إذ نجد أن منسوب الصيحة يقلّ إيقاعها بعض الشيء من أجل أن يبستوعب الآخر الجمهور صورة الدعوة في نموذجها الدرامي الأخير، بما يجعل اللغة الشعرية والصورة الشعرية والإيقاع الشعري أكثر طاقة وحدّة:

(قفوا هاهنا..
واستعيذوا من الحلم،
مني،
من الشعر..
والساسةالأبرياااااااااااء،
ولا تقرؤوا..
سورة الفاتحة.)

فتبدأ الدعوة للوقوف عند بؤرة واضحة مصحوبة بتعاليم جديدة تبدو أقرب إلى السخرية، قياساً بالتعليمات التي تضمنتها الدعوات السابقات (قفوا هاهنا..)، وذلك عبر سلسلة من الاستعاذات المتواترة تبدأ بالحلم (واستعيذوا من الحلم)، ومن ثم الاستعاذة من الذات الراوي نفسها بوصفها ضحية هذا الحلم (مني)، وتتطور فعاليات الاستعادة درامياً كي تشمل الحالة الشعرية التي تجري كل الأحداث تحت مظلّتها (من الشعر..)، ومن ثم تجري في صورة لاحقة تبرئة الساسة الذين كانوا في المقاطع السابقات مستغلين للفرص (والساسةالأبرياااااااااء)، وحين تحصل هذه الاستعاذات كلها فلا يعود ثمة مبرر للحداد (ولا تقرؤوا../سورة الفاتحة)، في أسلوب شعري درامي ساخر يعيد إلى ذهن التلقي ما يوصف في المسرح الإغريقي القديم (التراجيكوميديا)، لما تنطوي عليه القصيدة من تحولات في المنظور الشعري الدرامي.

تنحو قصيدة (سأظلّ وحدي في الحياة)[١٩] نحواً درامياً منذ عتبة عنوانها وما تحمله من صرع ضمني تعبيري، فالجملة الشعرية التي حملها عنوان القصيدة هي جملة ذات طبيعة درامية من حيث الشكل والأداء، ففيها كثير من التوتر والتحدي والصراع مع الأشياء، وتتعمق هذه الصورة الدرامية الشعرية في المقطع الأول من المتن النصي الذي يغوص في فضاء الذاتية، التي تعبّر عن خصوصية الذات الشعرية نحو التوتر والصراع والتحدي مع الآخر:

(سأكون وحدي في الحياة ولن أبالي،
لستُ مكترثاً بما ينتابني من لوعة الأشواقِ
حلم طفولتي أن لا أغادر مبتغاي،
ولا أكون سواي،
أيّتُها الحياة..
تلكّئي في الدرب حتى أستعيد ملامحي
لأكون نفسي،
دون تدخّل الجرّاح،
دون أن أفنيك فيما لا يليق بشاعرٍ
يأتيه وحي قصيدةٍ

---

(١٩) تفاصيل الفراغ، أحمد قران الزهراني: ٦٧ – ٦٨.

من حيث لا يدري،
وينظرُ في مدار الشمسِ ليس كغيرِهِ،
ما زلت أحلمُ أن أكونَ معلّماً للحبّ،
بعضُ قرائني وجعٌ،
فالليل ملجأُ من يرى الصحراءَ مسكنَه الأثير،
الليل سجّاد الصلاة لمدنفٍ
يحتارُ بين القبلتين وينتهي
من حيث يبدأ في الصلاة.)

يحمل هذا المقطع صورة شعرية درامية تمتد من الذات إلى الموضوع بطريقة تقوم على تفعيل الحس الدرامي بأعلى طاقة ممكنة، وتبدأ الصورة من إعادة العتبة العنوانية من أجل تكريس المشهد (سأكون وحدي في الحياة)، بإضافة جديدة تقوّي المعنى الدرامي الشعري وتوسّع حدوده (ولن أبالي)، ومن ثم الكشف عن طبيعة اللوعة الذاتية العشقية التي يمرّ بها الراوي الذاتي الشعري في تجربته الخالصة، فهو لا يكترث لشيء خارج تجربته في لوعة الأشواق ذات النزعة الصوفية الخاصة (لستُ مكترثاً بما ينتابني من لوعة الأشواقِ)، فعدم الاكتراث هذا يدل على قوة إيمان ذاتية بالمعشوق الذي يستحق لوعة العشق.

يشير الراوي الشعري بعد ذلك إلى أن هذه اللوعة ليست جديدة لديه بل هي حلم الطفولة الذي لم يفارقه أبداً (حلم طفولتي أن لا أغادر مبتغاي)، والمبتغى هنا واضح في انتخاب السبيل الخاص الذي يستجيب لأفق الحلم في الكينونة الذاتية الخاصة (ولا أكون سواي)، حين يكون المنادى هو الحياة بوصفها الآخر الذي يقوم صراع الذات الدرامي على أساسها (أيّتُها الحياة..)، فهو يطلب منها أن تتريّث قليلا كي يستعيد ملامحه ويتبيّن ذاته التي يمكنه أن يسير بها نحو مقاصده العليا (تلكّئي في الدرب حتى أستعيد ملامحي/لأكون نفسي)، من دون تدخّل الآخر الذي يجري عمليات جراحية للوصول إلى الهدف (دون تدخّل الجرّاح)، ومن دون أن يضطر إلى إفناء هذه الحياة بما لا يليق بشاعر مثله، له مقاصده الكبيرة العليا في الحياة والقصيدة (دون أن أفنيك فيما لا يليق بشاعر/يأتيه وحي قصيدةٍ/من حيث لا يدري)، فهذا الشاعر هو كائن مغاير لا يمكنه أن يكون إنسانا عاديا بأي حال من الأحوال، وهذا ما يضاعف الحس الدرامي في المشهد الشعري على نحو أكثر فاعلية وتحدياً.

إن شخصية الشاعر هنا تتمتع بأعلى درجات الخصوصية في التشكيل والأداء والممارسة (وينظرُ في مدار الشمسِ ليس كغيرِهِ)، بمعنى أن انشغالاته ذات طبيعة خاصة تذهب باتجاه الحلم أكثر مما تتجه نحو الواقع (ما زلت أحلمُ أن أكونَ معلّماً للحبّ)، ولا شك في أن هذه الدرجة تمثل أعلى درجات القدرة على منح الحياة ما تستحقه من الحب، فمعلم الحب هو أرفع درجات التعليم التي تنقل الحياة من طبقة إلى طبقة أخرى، ثم ما يبلث المقطع الشعري من القصيدة أن ينتهي نهاية صوفية درامية تجمع أكثر من مقصد في سلّة واحدة (بعضُ قرائني وجعٌ،/فالليل ملجأُ من يرى الصحراءَ مسكنَه الأثير،/الليل سجّاد الصلاة لمدنفٍ/يحتارُ بين القبلتين وينتهي/من حيث يبدأ في الصلاة)، إذ إنّ التأمل في هذه الصورة الشعرية الدرامية الصوفية تكشف عن درجة عالية من درجات الوعي بالذات والموضوع معاً.

تتعمّق هذه الصورة بتشكيلاتها الصوفية الدرامية الشعرية على نحو أكثر في المقطع الثاني من القصيدة، إذ تنفتح ذات الراوي الشعري على مساحات ذات طبيعة درامية أعمق وأكثر توتراً وصراعاً مع الأشياء على هذا النحو:

(سأكونُ وحدي إن أردتُ
فرّبما أنسى الضياعَ ولا أعودُ لوجهتي،
فالفجر غايته احتضان الهاربين إلى النجاةِ،
الفجرُ موّالُ المسافر في فضاء اللهِ،
أيّتها الحياةُ..

تلكّئي في السير نحو نهاية أبديّةٍ
فالحربُ تعلنُ موتَ قائدها،
وتعلنُ مولدَ الأمواتِ،
ترقبُ رايةً بيضاءَ تصعدُ في سماء مدينتي،
وتحيلُ وجه الأرض عشباً ناعماً،
سأظلُّ وحدي في الحياةِ،
ولن أبالي بالحياة.)

تظهر صورة الإصرار على بعث الصورة الذاتية في جوهر الفعاليات الشعرية الدرامية داخل القصيدة (سأكونُ وحدي إن أردتُ)، إذ إن هذه الوحدة إنما هي تعبير عن الجوهر الذاتي بطبيعته الصوفية الذاهبة باتجاه الطريق الصحيحة دائماً (فربّما أنسى الضياعَ ولا أعودُ لوجهتي)، بهذه الصورة الصراعية الإشكالية بين إمكانية نسيان الضياع وعدم العودة إلى الوجهة السليمة داخل هذا المدار، وما يمكن أن تنفتح عليه الرؤية الصوفية الدرامية هنا من تفاعل مع عناصر معيّنة من الطبيعة، بوسعها أن تجيب على أسئلة الذات في طاقتها الخاصة بالصراع مع الحياة والأشياء ضمن هذه الوجهة العليا في التفكير والسلوك.

إن الوحدة المنتخبة من الطبيعة في فضائها الزمني هي وحدة (الفجر)، بكل ما تنطوي عليه من دلالات ومعانٍ وقيم وتفاصيل لها علاقة بالجانب الصوفي الدرامي للحياة (فالفجر غايته احتضان الهاربين إلى النجاةِ،/الفجرُ موّالُ المسافر في فضاء اللهِ)، وهذا التعريف الصوفي للفجر ينمّ عن وعي استثنائي في معرفة الأشياء، وهذه المعرفة ذات الطبيعة العرفانية تجيب على أسئلة القصيدة الكبرى في جوهرها الشعري الدرامي، على النحو الذي تنفتح فيه أجواء القصيدة من جديد على مناجاة الحياة (أيّتها الحياةُ..)، من خلال الانتقال من عتبة التواصل الذاتي إلى عتبة التواصل المطلق بين البدايات والنهايات (تلكّئي في السير نحو نهاية أبديّةٍ)، كي تخرج الصورة من باطن هذه اللوحة التشكيلية نحو صورة الحرب في كيانها الواسع (فالحربُ تعلنُ موتَ قائدها،/وتعلنُ مولدَ الأمواتِ،/ترقبُ رايةً بيضاءَ تصعدُ في سماء مدينتي،/وتحيلُ وجه الأرض عشباً ناعماً)، عبر صورتين متضادتين ينشأ بينهما صراع أبدي طالما أن الحياة قائمة، بين موت القائد ومولد الأموات من جهة، وبين ترقّب صعود الراية البيضاء في سماء المدينة كي يتحول وجه الأرض إلى عشب ناعم.

تختتم القصيدة رحلتها الدرامية الصوفية عند عتبة الراوي الذاتي الشعري وهو يعلن بقاء وحدته على حالها، مقترنة بلا أباليته وعزمه على البقاء وحيداً (سأظلُّ وحدي في الحياةِ،/ولن أبالي بالحياة)، على أساس أن الاحتفاظ بهذه الوحدة هو الجواب على سلسلة التجارب التي مرّ بها وخاضها بكل ما يملك من وعي ومعرفة وإحساس وطاقة شعرية.

تنفتح القصيدة الموسومة بـ (تواشيح)[٢٠] منذ عتبة عنوانها على فضاء طقسي غنائي مثير للانتباه، وتحيل هذه العتبة بطقسها المعروف على دلالات ذات قيمة دينية في المقام الأول، وقد حاول الشاعر فيها استثمار كل ما يمكن من طاقات درامية على مستوى الصوت والدلالة والقيمة الاعتبارية والطقسية والفولكلورية:

(أسكنيني في غياب الروح،

ولا تنأي بعيداً في مدار الغيب،

واستبقي حروفي،

علّلي ما شفّ منها،

مذ بلغتِ المنتهى حتى انشطاري

---

(٢٠) لا تجرح الماء، أحمد قران الزهراني: ٥٩ – ٦١.

حين لم يرتدّ طرفي،

قاسمتني رغبتي،

واستوطنتني عشبة بريّة تنمو على رمل انكفائي،

مذ غوتني في متاهاتي

إلى أن أثخنتني بالهوى حُمّاي،

واشتقتُ رفاتي،

لا تلومي الريح لو تغذو سرابي،

كلّما وجهتُ نبضي نحوها أدمت فؤادي،

خاصمتني الريح،

والصوتُ المنادي بُحّ،

والليل الموالي لا يراني في كتاب الوجد،

والنور المغالي شحَّ،

والغايات يخفيها اكتمال الصبر،

لا معنى لوجه الصورة الخرساء خلف الباب،

تنسيني تضاريسي.)

فالذات الشاعرة تخاطب الآخر من قرب مخاطبة ذات طبيعة روحية تنتظم في فضاء الجانب الصوفي من جوانب العلاقة (أسكنيني في غياب الروح،/ولا تنأي بعيداً في مدار الغيب)، فالذات الشاعرة تطلب الوضوح والقرب والإبانة في الرؤية والمصير بحثاً عن فضاء خاص، يتشكّل من خلال نوع من الحراك الدرامي بين اللغة والمعنى (واستبقي حروفي،/علّلي ما شفّ منها،/مذ بلغتِ المنتهى حتى انشطاري/حين لم يرتدّ طرفي)، وكل هذه الصور التي تحتشد في هذه البنية الشعرية الدرامية تتعامل مع الآخر على أنه الشريك النموذجي (قاسمتني رغبتي)، بكل ما يمكن أن تؤثر فيه على مستوى رسم معالم جديدة للطبيعة (واستوطنتني عشبة بريّة تنمو على رمل انكفائي)، إذ تتشكل فعالية جديدة داخل المسار الشعري الدرامي ترتب العلاقة بين الآخر والطبيعة، وما يرشح منها على مستوى تطوير الأداء الفاعل بين شخصية الراوي الشعري وشخصية الآخر.

إن العلاقة بين الشخصيتين تقوم على فكرة الإغواء والدخول في عالم المتاهة بكل ما تحمله من فضاءات واحتمالات (مذ غوتني في متاهاتي/إلى أن أثخنتني بالهوى حُمّاي،/واشتقتُ رفاتي)، إلى الدرجة التي تصل فيه الروح إلى اشتياق عناق الموت، وتتشكل أعلى درجات الصراع الدرامي في القصيدة حين تروي شخصية الراوي محنتها مع الحياة للآخر الأنثوي (لا تلومي الريح لو تغذو سرابي،/كلّما وجهتُ نبضي نحوها أدمت فؤادي،/خاصمتني الريح،/والصوتُ المنادي بُحّ،/والليل الموالي لا يراني في كتاب الوجد، /والنور المغالي شحَّ)، فكل ما في هذا المدى الطبيعي والكوني والواقعي والحلمي يعمل بالضدّ من شخصية الأنا الراوي، وهو ما يحمله على الشكوى إلى الآخر بهذه الطريقة الدرامية المشتبكة مع الأشياء.

يصل التطور الدرامي للصورة الشعرية إلى نتيجة يراها الراوي الشعري في منطقة محددة من مناطق المشهد الشعري (والغايات يخفيها اكتمال الصبر،/لا معنى لوجه الصورة الخرساء خلف الباب،/تنسيني

تضاريسي)، فالدعوة إلى الوضوح والإبانة تمثل مضمون الحوار الدرامي بين شخصية الراوي الشعري وشخصية الآخر الأنثوي.

تتحول الصورة الشعرية على يد الراوي تحولا كليا في المقطع الثاني من القصيدة، حين ينتقل الراوي من عتبة الشكوى إلى عتبة استعراض المشهد المسرحي لقدراته على العمل، من خلال رواية حكايته ممسرحة على مشهد القصيدة:

(كلّما أتلو مفاتيح التشهّي في صباحٍ
ناعم كالغيم،
أتلو وجهها في الضوء،
مرآتي عصتني،
ليس وجهي من يرى وجهي،
ولا عيناي تؤويني بلا مأوى،
ولا في صورتي ما يشبه الأصل المسجّى،
لا تواسيني فراغاتي،
ولا خيط الصباح البكر ميلادي،
ولا اللوحات في الجدران تبكيني،
بداياتي صلاتي في زوايا الروح،
ميعاد انشطاري،
حالة اللا حب،
لكن في نهاياتي تواشيحي،
بلا مسرى ولا معراج.)

تتشكّل الصورة الدرامية هنا من خلال فعالية العرض الدرامي للمشهد الذي ترويه شخصية الراوي الشعري على مسرح القصيدة، ففي اللقطة الأولى من هذا المشهد يستعرض قواه الذاتية العابرة للطبيعي والمألوف (كلّما أتلو مفاتيح التشهّي في صباحٍ/ناعم كالغيم،/أتلو وجهها في الضوء،/مرآتي عصتني،/ليس وجهي من يرى وجهي،/ولا عيناي تؤويني بلا مأوى،/ولا في صورتي ما يشبه الأصل المسجّى)، وحين نتمّعن في مفردات هذه اللقطة بمكوّناتها الدرامية الكثيفة والمدهشة؛ سنجد أن الذات الشاعرة تبرز نفيها من خلال ما تحتويه من طاقات ذاتيه، وعلاقات مع المحيط والآخر، فضلاً عن الحراك الجسدي والذهني الذي تتمتع به هذه الذات في تطوير الأداء الخاص بها على مختلف المستويات.

أما اللقطة الثانية فإنها تذهب باتجاه مسرحة الذات والطبيعة بكل التفاصيل والحيثيات والجزئيات المكوّنة للمشهد عموماً (لا تواسيني فراغاتي،/ولا خيط الصباح البكر ميلادي،/ولا اللوحات في الجدران تبكيني،/بداياتي صلاتي في زوايا الروح،/ميعاد انشطاري،/حالة اللا حب،/لكن في نهاياتي تواشيحي،/بلا مسرى ولا معراج)، وبكل ما تكنزه من إحالات رمزية وسيميائية وأسطورية لها علاقة بالأمكنة والأزمنة ذات الصلة بالموضوع، من أجل أن تتمظهر شخصية الراوي بشكل حرّ واستثنائي على مسرح الحدث، وقد تسلّح بكل ما هو ممكن من أدوات وتقانات وآليّات لأجل بلوغ الطبقة النموذجية التي مسرحت الأشياء، وحولتها على خشبة مسرح القصيدة بصورتها المكوّنة من طبقة ظاهرة يمكن قراءتها، وطبقة أخرى ظليّة ذات طبيعة مضمَرة لا يمكن قراءتها بسهولة وهي تحتفظ بالمقاصد الأساسية من مسرحة الأشياء.

إن تجربة الشاعر أحمد قران الزهراني في دواوينه هذه هي تجربة ثرّة على صعيد التداخل الأجناسي الأدبي مع الفن الدرامي، فقد أظهر الشاعر إمكانات كبيرة في هذا المجال يمكن إذا ما درست دراسة موسّعة؛ أن تكتشف صور أخرى من صور هذا التداخل عبر عناصر درامية كثيرة ومتشعبة أدركتها تجربته الشعرية العميقة.

الخاتمة

تنتهي هذه المقاربة الخاصة بتداخل الأجناس بين فن الشعر والفنون الأخرى في الشعرية العربية الحديثة إلى جملة حقائق نقدية، ترتبط بجوهر الفاعلية الشعرية في حداثتها القادرة على تقديم نموذج شعري يليق بالراهن الحضاري، إذ لا بد هنا من أن يذهب الشعر إلى فنون السرد والدراما كي يتغذى منها بطاقات جديدة، كما فعل هنا الشاعر أحمد قران الزهراني من خلال ثلاثة دواوين شعرية انتخبنا منها قصائد بعينها، استجابت لهذه الرؤية النقدية وكشفت عن وعي الشاعر في مزج موضوعاته وتقاناته وآلياته الشعرية، مع فنون السرد فيما يتعلق بكثير من عناصر تشكيلها وكذلك فنون الدراما أيضاً.

تكشف البحث عن علاقة وثيقة بين النماذج الشعرية للشاعر أحمد قران الزهراني وفنون السرد، ولا سيما ما يتعلق منها بالشخصية الشعرية والحدث الشعري والأمكنة والأزمنة والحالات والرؤى والأفكار وغيرها، كما برزت آليات سردية كثيرة في قصائد الشاعر على مستوى الموضوعات المنتخبة من حيث طاقاتها السردية، وكذلك الأمر فينا يتعلق بالرؤية الشعرية الدرامية التي ظهرت واضحة في كثير من نماذج الشاعر.

تنهض قصائد الشاعر على فاعلية الصراع والتوتر في موضوعاتها الذاتية والموضوعية، فضلاً عن الآليات الداخلية التي تعمل بكفاءة عالية في ظلّ درامية المشاهد واللقطات والمقاطع الشعرية، فثمة أدوات درامية كثيرة استثمرها الشاعر لصالح تطوير نموذجه الشعري من خلال طرائق التفاعل والتداخل والتوظيف.

إن الشاعر أحمد قران الزهراني لا يتوقف عند حدود التوظيف التقاني والآلياتي داخل حدود التداخل الأجناسي بين نموذجه الشعري وبين السرد والدراما، بل هو حتى على صعيد الموضوع الشعري المتعلق بقضايا الشعر العامة، فهو يبني بعض قصائده على ما يتكشف له من طاقات توتر وصراع على صعيد الموضوع الشعري العام، فهو شاعر خاص وعام في وقت واحد، لأنه لا يترك القضايا الكبرى في وطنه وأمته وينشغل بذاته الشعرية فقط، بل يسخّر تجربته الذاتية لتكون جزءاً من تجربة الوطن والأمة.

وفي هذه الحالة أيضاً ينفتح على الفضاء السردي والفضاء الدرامي كي يمزجه بفضائه الشعري الخاص على صعيد التعبير والتشكيل والتصوير، لنجد الشخصية الخاصة والشخصية العامة، المكان الشخصي والمكان العام، الحدث الشخصي والحدث العام، الزمن الشخصي والزمن العام، ضمن حالة شعرية تحاول استيعاب التجربة داخل أفقها القائم على حركية هذا التداخل الأجناسي، وانعكاساته الخاصة على تجربة الشاعر من حيث تجديد الرؤية الشعرية والأسلوب الشعري واللغة الشعرية والصورة الشعرية معاً.

قائمة المصادر والمراجع

(١) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. ط١، ١٩٧٧.

(٢) بنية القصيدة المتكاملة، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

(٣) بياض، أحمد قران الزهراني، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

(٤) التجربة الشعرية، الرؤيا والتشكيل، د. محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٦.

(٥) تفاصيل الفراغ، أحمد قران الزهراني، نادي الرياض الأدبي، الرياض، بالتعاون مع المركو الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٨.

(٦)تقنيّة السينما: لو دوكا، ترجمة، فائز كم نقش، منشورات عويدات للطباعة وتالنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٠.

(٧) جماليات المكان في الرواية الأردنية النسوية، د. ذكريات مدحت محمود، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠١.

(٨) الحياة في الدرامة، أريك بنتلي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

(٩) الشاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي)، د. علي صليبي مجيد المرسومي، المؤسسة العربية للنشر، لبنان، ط١، ٢٠١٤.

(١٠) في مديح النصوص، د. علي جعفر العلّاق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتّوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣.

(١١) لا تجرح الماء، أحمد قران الزهراني، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

(١٢) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة: حاتم الصكّر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

(١٣) المسرح العربي ريادة وتأسيس، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

(١٤) المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٨.

(١٥) موسوعة المصطلح النقدي، إيزابيل ديل، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.