ثلاثية الوطن والماء والصحراء في شعر عبد الله الصيخان
(قراءة نقدية في تحليل الخطاب)

سليمان علي محمد عبد الحق
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل
الأحساء، المملكة العربية السعودية

الملخص

يركز البحث على دراسة ثلاثية (الوطن والماء والصحراء) في شعر عبد الله الصيخان، وينطلق من منظور تحليل الخطاب الشعري عنده؛ وذلك لتميز هذا الخطاب بدالات فكرية ونفسية عميقة شغلت جزءا مهما وحيويا في وجدان الشاعر وعقله.

وتتمثل أهمية البحث في جدة موضوعه؛ حيث إن الدراسات القليلة السابقة التي تناولت شعر الصيخان لم تفرد الخطاب الشعري عنده بدراسة تفصيلية منفردة، فضلا على أن دراسة الخطاب الشعري عند الصيخان سوف تسهم في نقل كثير من رؤى الشاعر وتصوراته تجاه قضايا فكرية عديدة.

وتستعين الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي، وتقوم على محاور عديدة، أهمها: رصد تكرار ثلاثية الوطن والماء والصحراء في دواوين الشاعر الثلاثة، وفي أغلب قصائده. ومنها الكشف عن كيفية توظيف الشاعر لهذه الثلاثية في التعبير عن قضايا اجتماعية أو فكرية أو ذاتية تشغل عقله ووجدانه. ومنها استقصاء توافر هذه الثلاثية في أغراضه الشعرية كافة. ومنها الكشف عن ذلك الامتزاج الفني المتناغم بين الحس والرمز في السياقات الشعرية التي وردت فيها الثلاثية.

ومن نتائج الدراسة: أن ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) قد برزت في أغلب القصائد في دواوين الشاعر المنشورة، بما يؤكد أنها كانت بمنزلة بؤرة دلالية تثبت قوة العلاقة بين هذه الدالات الثلاثة. ومنها كذلك أن الصيخان استطاع توظيف هذه الثلاثية للتعبير عن مضمون الخطاب، فاستوعبت أغراضا فنية عديدة؛ كالوصف، والغزل، والرثاء، والهجاء. ومنها أيضا أن الشاعر جمع في التلازم بين هذه الدالات الثلاثة بين الحسِّ والرمز، فظهر البعد الجغرافي واضحا في كثرة استخدامه الأماكن التي تبرز الوطن والماء والصحراء، كما أنه استعمل هذه الدالات، في أحايين كثيرة، بشكل رمزي وسريالي لتعبر عن مكنون الرؤيا الشعرية عنده.

الكلمات المفتاحية: تحليل الخطاب، الثلاثيات الأدبية.

المقدمة

إن دراسة تحليل الخطاب في ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) في شعر الصيخان تهدف إلى إعطاء وصف دقيق للوحدات اللغوية الموجودة في نصوصه الشعرية، وذلك من خلال محورين رئيسين، هما:

أولا النص Text: الذي يعنى ببنية الخطاب الداخلية التي تتألف منها المفردات والتراكيب والجمل الشعرية.

ثانيا السياق Context: ويهتم بدراسة الخطاب في ضوء الظروف والملابسات الخارجية التي أفرزت النص، وأسهمت بشكل مباشر في إنتاجه. ولن يمكننا أن نتعرف سمات الخطاب في الشعر دون القيام بعملية استرجاع لظروف إنتاج النص، حيث إن النص يمكن أن يتضمن مجموعة من السياقات المختلفة.

كما يهدف الخطاب إلى فك شفرة النص عن طريق الاستعانة بمناهج السياق الخارجي – التاريخي والاجتماعي والنفسي – بعيدا عن مبدأ "المحايثة" الذي تتبناه السيميائية، وتنادي من خلاله بعزل النص عن كل الظروف الخارجة عنه، وكأنها تنادي بموت الشاعر أو المبدع عموما. فلا يمكن إغفال ما لمناهج السياق الخارجي من دور فعال في تعرف ميول الشاعر الفكرية، ورؤاه الأيديولوجية، وكذا الكشف عن كثيرٍ من المفاهيم والمعتقدات التي تشكل الصور الفنيةً عنده، وهذا لا ينفي ضرورة التركيز على الاستقراء الداخلي للنص ذاته، واستنطاق لغته وسياقاته الخاصة، مع الاستعانة ببعض المرجعيات الخارجية التي لا تكشف عنها معطيات النص الداخلية.

وفي تصوري أننا ينبغي أن ندرك أمرا مهما للغاية؛ وهو أن الخطاب أكبر من النص، وأكبر من الفكر، وهو يعنى في المقام الأول بالبحث في نوعية اللغة، وكيفية توظيف الشاعر لها لتكون وعاءً دالا على مكنونات نفسه، وما يعتمل في عقله من مواقف وأفكار.

والذي لا شك فيه أن تحليل الخطاب الشعري في إبداع شاعر معاصر، طعم من كثير من الموائد

الثقافية المتنوعة في عصره، مثل عبد الله الصيخان، ليس أمرا سهلا على أي ناقدٍ؛ ومرجع هذه الصعوبة أن الشاعر يصمت عن الحديث عن أشياء كثيرة داخله وخارجه، وأحيانا يرمز إليها برموز يمسي فكُّ طلاسمها أشبهَ بالتنقيب عن لآلئ في بطون المحار. هذا فضلا على أن الدراسات النقدية القليلة حول شعره لم تخص هذه المسألة بدراسة مستقلة، تبين سماتها الفنية، وبناءاتها اللغوية[1].

وبناء على ما قيل، فإن تحليل الخطاب في شعر الصيخان يتركز حول ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء)؛ وهي ثلاثية تشبه العمود الفقري في شعره، حيث تتلاقى هذه المفردات الثلاثة في كثير من القصائد في شكل مترادف حينا، وفي شكل متقابل حينا آخر، وفي شكل متوازٍ في أحايين كثيرة.

تتآزر ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) في كثير من قصائد الصيخان التي نظمها في دواوينه الثلاثة التي بين أيدينا، بحيث تشكل دوالَّ لها مدلولات عدة بعضها مباشر، وأكثرها مشرنق داخل رموزه وشفراته، ونبدأ هذه الرحلة في تحليل الخطاب من عنوان ديوانه الأول: (هواجس في طقس الوطن)؛ الذي احتوى ثلاث عشرة قصيدة، وقد أخذ الديوان عنوانه من آخر قصيدة وردت فيه (هواجس في طقس الوطن)؛ وقد شكل هذا العنوان بؤرة مركزية، ذات إشارات دلالية كثيفة؛ تفوح منها أصداء الرؤيا الشعرية، وتناقضاتها التي تصيب المتلقي بحيرة ودهشة في آن معا؛ لما تتشبع به من محمولات متعددة الأبعاد تنبئ عن تجربة قادرة على فرض حضورها الدلالي في قصائد الديوان.

فالمتلقي يتساءل عن تلك الهواجس التي تنوش وجدان الشاعر، والتي مصدرها "طقس الوطن"، ونلحظ أن دال "طقس" هنا لا يحمل مدلول الطقس الخارجي المتمثل في الحرارة والبرودة والرياح والأمطار، لكنه طقس جواني يبدو فيه الشاعر ملتاعا ومشتاقا إلى أن يرتمي في حضن هذا الوطن الذي عانى كثيرا بسبب بعده وترحاله عنه، فهو يريد أن يرتاح من همومه، ويتخلص من التعب والأسى الذي لازمه طيلة ترحاله وسفره، ويتمنى أن يتخذ من صدر الوطن وسادة حانية تحت شجرة ظليلة في قيظ الصحراء.

أيُّ ترحال يتحدث عنه الشاعر، وما برح أرض المملكة، ولا سافر إلى خارج الوطن ليشعر بكل تلك الغربة وكل ذلك الحنين؟! وأيُّ قيظ يحرق بدنه؟ وأيُّ شتات يوجعه؟ وماذا يقصد بعطش الصحراء الذي يتوسل لوطنه أن يصبَّه في بدنه؟ وما رمال الغضا التي يسكبها الوطن لينحدر الشاعر نحوها؟

كل هذه التساؤلات لا يمكن الوقوف على دلالاتها إلا من خلال تحليل الخطاب، والكشف عن ظروف إنتاج النص، وملابسات السياق. يقول الشاعر[2]:

قد جئتُ معتذرا ما في فمي خبرُ
رجلاي أتعبها الترحال والسَّفرُ
ملَّتْ يداي تباريحَ الأسى ووعتْ
عيناي قاتِلَها ما خانها بصَرُ
إنْ جئتُ يا وطني هل فيك متَّسَعٌ
كي نستريحَ ويهمي فوقنا مطرُ؟
وهل لصدركَ أن يحنو ويمنحَني
وسادةً، حلما في قيظه شجرُ؟
يا نازلا في دمي انهضْ وخُذْ بيدي
صحوي، والتمَّ في عينيَّ يا سهرُ
واجمع شتاتَ فمي واغزلْ مواجعه
قصيدةً في يدٍ أسرى بها وترُ
وافضحْ طفولتي الملقاةَ فوقَ يدٍ
تهتزُّ ما ناشها خوفٌ ولا كِبَرُ
وصُبَّ لي عطشَ الصحراء في بدني
واسكُبْ رمالَ الغضا جوعا فأنحدرُ

إن من ينعم النظر في الأبيات يلاحظ أن الترحال الذي عناه الشاعر هو ترحال نفسي، وما الغربة التي قصدها سوى هذا النوع من الاغتراب الذي ينفصل فيه الشاعر عمن حوله، ويعد نوعا من التعويض أو الهروب الرومانسي الذي يلجأ إليه المبدع أحيانا حينما تثقله هموم الذات، ويقع تحت وطأة ظروف المجتمع القاسية. وبالرجوع إلى الديوان يلاحظ أن الشاعر قد كتب هذه القصيدة سنة 1985م، وبمراجعة سيرته يتبين أنه خلال

(1) منها على سبيل المثال:
- بوقرة، التشكيل النصي في تجربة عبد الله الصيخان الشعرية، دراسة لغوية في ضوء نحو النص.
- العارف، الصيخان وثنائية النور/ الظلام: قراءة في نص طيبة للشاعر عبد الله الصيخان.

(2) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، ص 65.

تلك الحقبة لم يكن متوافقا نفسيا مع الظروف المحيطة به، ولذا فهو قد جاء معتذرا بسبب بعده عن حضن الوطن الدافئ، بعد أنْ أدرك أن في مقدوره أن يتغلب على هذا الأسى.

ويُظهر الخطاب نزعةَ حبٍّ جارف للوطن الذي يجري من الشاعر مجرى الدم، ولذا فهو يطلب منه أن يفتح له ذراعيه، ويلملم شتاته، ويغزل مواجعه كي يهدأ نفسه الملتاعة، وتستريح من عناء هذا الترحال النفسي.

ويتماهى دال "الوطن" في دال "المطر" في البيت الثالث، ما يدل على أنهما معا مصدر للسعادة، وعلامة من علامات الرخاء والرحابة والرضا. كما يتلازم دال "الصحراء" مع دال "المطر" في البيت السابع، بما يؤكد مدى شوق الشاعر وحنينه لحضن الوطن، وقد أجاد توظيف الصورة الاستعارية في التعبير عن ذلك في قوله: "وصبَّ لي عطش الصحراء في بدني"، وكذلك في قوله: "واسكبْ رمال الغضا جوعا"، فالاستعارة قد جاءت هنا جزءا من نسيج النظم ولم تنفصل عنه، وأسهمت في الكشف عن هذا الهاجس النفسي الذي يتململ الشاعر منه، جراء بعده واغترابه عن وطنه وصحرائه ومطره.

فالدالات الشعرية إذا تحمل عنوان هذه القصيدة، التي سمي الديوان باسمها (هواجس، طقس، الوطن)، كما تعبر عن مدلولاتٍ وأبعادٍ روحيةٍ وعاطفيةٍ، وتشكل مخزونا نفسيا ثابتا في ذاكرة الشاعر، وتؤكد في الوقت نفسه متانة العلاقة بين الشاعر والوطن، مع وجود بعض الهواجس التي غيرت طقسه النفسي، فبدا غير متوافق مع وطنه بل نفسه، لفترة زمنية محددة، ثم سرعان ما عاد طالبا الصفح من هذا الوطن، راجيا أن يلقى فيه متسعا كي يستريح من همومه وآهاته.

ويأتي الخطاب الشعري في بعض أبيات هذه القصيدة متكئا على بعض أنواع الأسلوب الإنشائي، لكنه يخرج عن مقتضى الظاهر، ليدل على أغراض عميقة تنبع من ذات الشاعر العائدة إلى حضن الوطن لتتخلص من أثقالها وأعبائها التي آلمتها طويلا. ومن أمثلة هذه الألوان الإنشائية النداء والأمر، كما في قوله[1]:

قُمْ بنا

أيها الوطنُ المتعالي بهاماتِ أجدادِنا
أيها المستبدُّ بنا لهفةً وهوىً
أيها المتحفِّزُ في دمِنا
والمتوزِّعُ في كلِّ ذرَّاتِنا

أعطِنا بصَرا كي نراك، وأوردةً كي تمرَّ بنا، فيه نلقى مساءً جميلا، قرنفلةً في عرى ثوبك الأبيضِ المتسربلِ ضوءا لنمشي أيها الوطنُ المتعالي إذا ما ارتدانا الظلامُ إليكَ.

خُذْ يدينا إذا، صُفَّنَا.. وأقِمْ يا إمامَ الرمالِ صلاة التراويحِ فينا، مقدَّسَةً أن تظلَّ لنا شامخا كالنخيلِ الذيَ لا يموت..

واضحا كالطفولةِ، كالشمسِ، ثم أعْطِنا جذوةَ حيَّةً في الفؤادِ الخَلِيِّ لكي يصطفيك.

استعمل الشاعر النداء خمس مرات هنا ليضفي على الوطن سماتٍ نفسيةً وإنسانيةً وخلقيةً، نابعةً من وجدان صادق ومتألم في الوقت نفسه، وقد استخدم (أيُّ) للنداء في أربعة منها، متبوعةً بحرف التنبيه "ها"، وسرد صفات الوطن بعد (أيها): (المتعالي – المستبد – المتحفز – المتوزع)، واستخدم حرف النداء (يا) في قوله: (يا إمام الرمال). وقد حمل (الوطن) مدلولاتٍ عدةً في هذه الأبيات؛ فهو متعالٍ بهامات الأجداد وأمجادهم، ومستبد في هواه لأبنائه وشدة تعلقهم به؛ لدرجة أنه يجري منهم مجرى الدم في عروقهم، ويتوزع في ذراتهم.

ثم أضفى الخطاب على الوطن رزانة عقلٍ وتدينا في قوله: (يا إمام الرمال)؛ فهي كناية عنْ موصوف؛ حيث جاءت لتؤكد التلازم القوي، والبعد المكاني بين الوطن والصحراء، كما برزت النزعة الدينية عند الشاعر بوضوح؛ حيث شكلت صلاة الجماعة عمودا رئيسا من أعمدة العقيدة عنده، والصلاة هنا ليست مجرد حركاتٍ وطقوس تؤدَّى، ولكنها دعاءٌ جماعيٌّ بأن يحفظ الله هذا الوطن، ليظل شامخا دائما كالنخيل الذي لا يموت.

كما استعمل أسلوب الأمر خمس مرات، وقد خرج هذا الأمر عن معناه الحقيقي ليدل على التمنِّي الذي لا يرجى وقوعه؛ كما أنه لا يصدر من متكلم أعلى إلى من هو أدنى منه، بل العكس هو الصحيح، وقد نهض هذا الأمر على استخدام أفعال الأمر الآتية: (أعطنا – خُذ – صُفَّنا – أقِمْ – أعطنا)؛ فهو يطلب من الوطن بعد ندائه ثلاث مرات متواليات أن يعطيه ونظراءه البصر، كي يروه على صورته الحقيقية المشرقة، كما يطلب

(1) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص ص 66-67.

منه أن يكون أوردتهم التي تحمل دماءهم في المساء الجميل، مهتدين بثوبه الأبيض المضيء الذي يبدد كل ظلام.

واعتماد الخطاب على تكرار المنادى (أيُّها) أربع مرات في الأسطر الشعرية السابقة جاء ليؤكد مدى اعتزازه بوطنه، وليعبر عن تغلغله في دمه، وكذا عن لهفته وشوقه الجارف ليسمع الوطن نداءه، ويصفح عنه.

ثم يرجو الشاعر من وطنه أن يأخذ بيديه نحو الطريق الصحيح، وأن يصفَّه وأمثاله من أبناء الوطن صفوفا متوازية ومستقيمة في صلاة التراويح، ليرددوا جميعا الدعاء لهذا الوطن بأن يظل دوما شامخا مثل النخيل الذي لا يموت، وواضحا مثل الطفولة البريئة، ومضيئا مثل الشمس، ثم يتوسل إليه أن يهبهم جذوةً حيّةً من نوره لتملأ أفئدتهم الخالية فيذوبون فيه عشقا وولاءً.

لو نظرنا بدقة إلى الخطاب الشعري في الأبيات السابقة نلحظ أن الشاعر ينظر إلى الوطن نظرة إيمانية وصوفية تقوم على عاطفة الإكبار والتبجيل، وقد اختلطت هذه العاطفة بنظرة دينية مقدسة إلى هذا الوطن الذي أمسى يعيش في عيونهم وأوردتهم وأفئدتهم، ويتردد دوما في دعائهم في الصلاة.

وقد اعتمد الخطاب في السطور الشعرية السابقة على استخدام ضمائر الجمع مثل "نا" الفاعلين، وضمير المتكلمين كثيرا، في مثل قوله: (أعطنا – نراك – بنا – نلقى – نمشي – ارتدانا – يدينا – صُفَّنا – فينا – لنا)؛ وهذا يدل على أن الشاعر لا يعبر عن أزمة أو معاناة شخصية فحسب، وإنما هي أزمة جيل كبير من مثقفي هذه الحقبة عانى الاغتراب النفسي، وعدم التوافق مع ظروف المجتمع.

وقد علتْ هذه النبرة الإيمانية التي تتغنى بحب الوطن في أبيات الشاعر التالية في القصيدة، فبدا الشاعر وكأنه يعزف لحنا عذبا، يختلط فيه الحب والولاء والاعتذار في آنٍ معا، يقول[1]:

وطني واقفٌ
ويدي مُشْرَعهْ
ابنُك البدوي أتى يستزيد هواجس أيامِه المُسرِعهْ
مرسَلٌ من سنيِّ الفراغات كيما أفتِّشُ عن لغةٍ ضائعَهْ
بكيتُ على باب مكَّةَ، فتَّشْتُ في أركانِها الأربَعَهْ
في فمي مِعْزَفٌ كسرتْه الليالي، وأمْحَتْ ترانيمَه الزوبعَهْ
إنني واقفٌ خلفَ ظهرِكَ مُفْتتِحا وجعي باعتذارِ المُحبِّينْ
حينَ يطولُ النَّوَى
خاشعا من مُحَيَّاكَ يا وطنا نتعالَى به، غيْمُنا إذْ يجِفُّ بنا الوردُ، سلوتُنا في مساء التغرُّب، في الصُّبحِ وردتُنا ورغيف الفقير، وأنتَ البسيطُ البسيطُ...

فظهر الشاعر من خلال الأسطر الشعرية السابقة تائبا فاتحا قلبه ويده، طالبا الصفح والعفو من هذا الوطن الغالي الذي يمثل له الغيم حين الجفاف، والسلوة عند الاغتراب، ووردة الصبح، ورغيف الفقير البسيط.

ونلحظ اعتماد الخطاب في الأسطر الأولى على رويّ (هاء السكت) في الكلمات: (مشرعهْ – المسرعهْ – ضائعهْ – الأربعهْ – الزوبعهْ)، ومن صفات الهاء أنه حرف يخرج من أقصى الحلق، ويحتاج عند نطقه مجهودا، ويأتي مهموسا رخوا مُرقَّقا، نحيل الصوت، ضعيفا تغلب عليه صفة الخفاء؛ ليصور لنا أنفاس الشاعر في ذلك الموقف العاطفي الحاد بين يدي الوطن، وهي تتلاحق بين الشهيق والزفير، كما أنه يكشف عن حالة الإرهاق البدني والنفسي لدى الشاعر جرَّاء البحث عن ملامح وطنه الغالي، وكذا يكشف هذا عن حالته النفسية المليئة بالهواجس والأفكار التي تخشى عدم قبول الوطن توبته، والصفح عنه.

كما يلاحظ أن الخطاب قد اعتمد أيضا على دوال (وطني – البدوي – الزوبعهْ – غيمنا) ليؤكد هذه العلاقة الحميمة بينه وبين وطنه ذي الطقس الصحراوي المليء بالرياح التي لا يُوقف عجاجَها سوى الغيم وسقوطِ المطر.

وتتعانق ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) بشكل واضح في قصيدة الصيخان (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس؟)، وتمثل هذه القصيدة عتبة دلالية مهمة في شخصية الشاعر ابن الصحراء الذي يحاول الانعتاق من أزمة الاغتراب التي عانى منها هذا الجيل من الشعراء السعوديين

(1) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص 67، وما بعدها.

في هذه الفترة – إبّان ثمانينيات القرن الماضي – وجعلهم يتمردون على الواقع المعيش، ويتطلعون إلى الانفتاح على عوالم أخرى أكثر رحابة وحرية.

وعنوان القصيدة استفهام تعجبي فيه بعد اسم الاستفهام (كيف) ثلاث دالّات تمثل أقنعة لغوية، وهي (صعد، الصحراء، الشمس)؛ فالصعود رمز للطموح والرغبة في السمو والمعرفة. والصحراء والشمس لفظتان متلازمتان لغويا؛ فالصحراء ترمز في القصيدة إلى البداوة والرمال والأصول العربية التي ينحدر منها الشاعر، كما ترمز الشمس للتوهج والضياء والقوة والحركة.

ويزدحم الخطاب في هذه القصيدة بالرموز المختلفة التي يعبر كل منها عن مكنون معين يعتمل في ذات الشاعر؛ وقد شغل التناص الديني جزءا مهما في هذا النص[1]؛ (فالصعود) يحمل ظلال رحلة نحو العالم الآخر لرؤية حقائق الأشياء؛ كالإسراء والمعراج، بعد أن ينفُضَ الشاعر عن عينيه غبارَ الجهل، يقول الشاعر[2]:

اصعدْ يا حبَّةَ قلبي، اصعدْ
اصعدْ كي تنفضَ عن عينيك غبارهما فترى..
وتماسك حين ترى..
سترى ما لا عينٌ نَظَرَتْ، ما لا أُذنٌ سَمِعَتْ
سترى ناسا يقتتلون على ماءٍ..
وأناسا يقتتلون على طُرقٍ تُفْضِي بالناسِ إلى كُرْسِيٍّ
وزَبَرْجَدْ
سترى خيلا ليس لها أعناقٌ، وسيوفا ليس لها أغمادٌ،
ودما ينشالُ ليشرَبَ منه المرْضَى والمقهورون وأصحاب الفاقةِ
والموهوبون عطايا الرَّبّ..

اكتنز الخطاب في الأسطر السابقة بكمٍّ هائل من الدلالات المشحونة بعاطفة الشاعر، والمتشحة بأقنعة الخيال، فكأنه يعبر بالصحراء عن الدنيا المليئة بالصراعات المادية والسياسية، فهناك أناس يقتتلون من أجل الجلوس على كرسي أو ارتداء تاج، وهناك أناس يقتتلون على الماء، وهناك خيول تسير بلا أعناق؛ أي أنها ضلَّتْ طريقها فلا تعرف وجهتها، وهناك سيوف مستمرة في القتل ومشرعة دوما لتسيل دماء المظلومين التي يشرب منها المرضى والمقهورون والفقراء، والموهوبون عطايا الرب الصابرون على المصائب والمحن.

عانى الشاعر من الجهل طويلا مثل بني جنسه من البشر في هذه الدنيا، وغابت عن عينيه حقائق عدة؛ بسبب هذا الغبار الذي ران عليهما، فحجب جواهر الأشياء. ويبدو أنه لا مناص من معرفة الدنيا (الصحراء) على حقيقتها إلا بالصعود منها إلى السماء، حيث الشمس بضيائها الذي يكشف حجاب كلِّ مستور، وقد استجاب الشاعر لنصيحة الصحراء أو الدنيا التي همست في أذنه منذ ولادته قائلةً: إن الحقيقة لن تأتي إلا بالصعود إلى الشمس، والانعتاق من أسر الدنيا (الصحراء)، يقول:

همستْ في أذني الصحرا وأنا في المهدِّ بأنَّ
الشمسَ ستمنحُني يوما نافذةَ كي أصعدَ،
أنفضَ عن عينيَّ غبارهما، فأرى الطاووس يتيه على الإنسان
ويختال
وأرى الكابوس يُكَمِّمُ أفواهَ الناس على حُلْمٍ منهم،
وأرى الماشين على أوجههم في السوق مناديلَ كآبة..
وأرى في الحبس مظاليمَ، وأرى ظُلَّامهمو، وأرى خيطا
لا أسود، لا أبيض فأصوم.

وقد بدا الشاعر، بعد اطلاعه على الحقيقة، لامنتميا Outsider[3]؛ حيث سيطرت عليه نزعة

(1) فقول الشاعر: (سترى ما لا عينٌ نظرتْ، ما لا أذنٌ سمعتْ) مقتبس من حديث النبي صلى الله عليه وسلم: «قال الله تبارك وتعالى: أعددتُ لعبادِيَ الصَّالحين ما لا عَينٌ رأتْ، ولا أُذُنٌ سمعتْ، ولا خطرَ على قلبِ بَشَر». رواه البخاري. انظر: البخاري، صحيح البخاري، كتاب التفسير، سورة 32، باب 1، 115/6.
وقول الشاعر: (وأرى خيطا، لا أسود، لا أبيض فأصوم) مقتبس من قول الله تعالى: ﴿ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ، ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ ﴾ من الآية 187 من سورة البقرة.
وقول الشاعر: (وأرى الماشين على أوجههم في السوق مناديل كآبة) مقتبس من قوله تعالى: ﴿ أَفَمَنْ يَمْشِي مُكِبًّا عَلَى وَجْهِهِ أَهْدَى أَمَّنْ يَمْشِي سَوِيًّا عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴾ الآية 22 من سورة الملك.

(2) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص 7.

(3) اللامنتمي هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، وهو الذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية أكثر عمقا وتجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه. إنه ليس مجنونا، هو فقط أكثر حساسية من الأشخاص العاديين المتفائلين. مشكلته في الأساس هي مشكلة الحرية؛ فهو يريد أن يكون حرا، ويرى أن صحيح

تشاؤمية حادة لونت كلَّ شيء من حوله باللون الرمادي، كالحرف، واللغة، والميزان، والإنسان، والطائر، والتاجر،حتى الأجنة في بطون أمهاتهن كساهم هذا اللون الرمادي!! يقول[1]:

رماديا كان الحرفُ، اللغةُ، الميزانُ، الإنسانُ، الطائرُ والتاجرُ والصَّاغة والنسوة إذ يتوالدان وما ينجبنْ رماديَّ الوجْهِ، السَّاحلُ والقاحلُ مَنْ يفتي

مَنْ يمشي، مَنْ يتبخترُ، والموتُ رماديٌّ فاصْعَدْ

اصْعَدْ يا حبَّةَ قلبي، اصْعَدْ

وتردَّد الشاعر بين الشكِّ واليقين في بعض أسطر هذه القصيدة السابقة، مع اقتراب وصول ابن الصحراء إلى الشمس، حيث صار في حالة من الروحانية الصوفية أو العرفان التي تعتري بعض من يصلون من المتصوفة إلى جوهر الحق، وهي حالة فريدة؛ إذ هي مزيجٌ من الحلم، والعِلم، وهذيان المريض، يقول[2]:

أنتَ المدعوُّ: سليلَ الصحراءِ، المتوارثُ مجدّ الضربِ علانيةً في غاربها، بدوٌ في بَدَنِكَ يبتردون عطاشى، ورعاةُ الأرض على ظهرِكَ يرعَوْنْ.

مِلْحٌ في كفَّيْكَ، تطوفُ وتنظرُ في الأرضِ على غيْمٍ مقتعِدا بينَ الموتَى

أنتَ الباطنُ والصَّاعدُ في الأبيض، والنَّازِلُ في الرَّمْل، المرتحِلُ على زلزلَةٍ في القلبِ، المتدثِّرُ بالرَّغباتِ الأولى: أنْ تعرف وترى وتشُكَّ

هذا الشَّكُّ يقينْ

حُلْمٌ أم عِلْمٌ أم هذيانُ مريضْ؟

وترتفع نبرة الخطاب من خلال المفردات اللغوية المشحونة بهول الموقف الفكري العظيم الذي ينبع من داخل الشاعر، وتتآزر معطيات السياق وملابساته لتصور لنا مشهدا مرعبا أشبه بيوم القيامة ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتُ حَمْلٍ حَمْلَهَا، وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى، وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ﴾[3]، ويتذكر الشاعر الماضي وأيام الطفولة، والرغبات الأولى، فهو سليل الصحراء الذي يحمل في بدنه طموحات أولئك البدو العطاشى للحرية والكرامة، ويحمل على ظهره آمال الرعاة وأحلامهم.

ويصل الرمز إلى منتهاه عندما يصل ابن الصحراء على مشارف الشمس، ويشخص أمامها، فيرى سجلا لأحداث وقعت في الماضي؛ كالأطفال الذين قتلوا في الحرب الأخيرة، وتلميذات المدارس اللاتي سَقَطْنَ على زبَدٍ غدرا، ويرى الجن الذين يتنصتون على أحوال البشر، فيتعلم منهم مفاتيح الأشياء، ويتيمَّمُ بالنار ويصلي، ثم يتأمل ما حوله، فإذا هو قد عادت إليه بصيرته، فأمسى يرى كل الأشياء على حقيقتها، يقول[4]:

أتكاشفُ والشمسَ

لم يبقَ سوى مرمَى حجرٍ وأصلْ

أبراجٌ وسفائن

لهبٌ منحدرٌ مثلُ الماءِ، دخانٌ أبيضُ مثلُ الثَّلج –

الغيم، أطفالٌ قُتلوا في آخر حربٍ، فتياتٌ بثياب الدَّرْس يَحُمْنَ ويسَّاقَطْنَ على زبدٍ من غدرْ.

اصعد يا حبَّةَ قلبي اصعدْ

ستلاقي رهطا يسترقون السمعَ على درجاتِ الكونِ،

فحادثْهُم..

اسمع ما يعطيكَ مفاتيحَ الأشياءِ، وما يمنحُ ساقَكَ في الرِّيح مُدىً ويديكَ نهارْ.

هذي آخرُ عتباتِ الكونِ الكاملْ

أنتَ الآنَ على لهَبٍ منها فادْخُل

وتيمَّمْ بالنَّارِ وصَلِّ

تأمَّلْ ما حوْلَكَ

زاوجْ بينَ الرَّمْلِ وبينَكَ، بينَ النَّارِ وبينَكَ، بينَ الماءِ وبينَكَ، وادْخُلْ في جدلِ الأشياء

أنْتَ الآنَ ترى

أنتَ الآنَ

ترى.

لقد حاول الشاعر خلال هذه القصيدة أن يتحرر من أسر ماديته المتمثلة في تلك الطبيعة الآدمية التي تتسم بالجهل بطبيعتها، وتعمى عن

العقل ليس حرا، ولا نقصد بالطبع الحرية السياسية، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق. إن جوهر الدين هو الحرية ولهذا فغالبا ما نجد اللامنتمي يلجأ إلى الدين بحثا عن هذه الحرية الروحية أو الإيمانية العميقة. ينظر: ولسون، اللامنتمي.

(1) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص 10.

(2) الصيخان، المرجع نفسه، ص 11.

(3) الآية 2 من سورة الحج.

(4) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص 12، 13.

رؤيـة المسـتقبل أو اسـتشرافه، كـما حـاول أن يتمـرد عـلى سـجن طلاسـمه الـذي علـت أسـواره بفعـل ترسبات الزمـن الغابر منذ أيام الطفولـة حتى الآن، لـيرى نـور المسـتقبل المسـتمد مـن ضـوء الشـمس، فالشـاعر متطلـعٌ إلى تجـاوز حصـار الأرض، وأسـوار الآدميـة، وقيـود الزمـن، ليرتقـي إلى آفـاق أكثـر رحابـة وأعظـم اتسـاعا في عطائهـا وتحررهـا، إنهـا رحلـة خياليـة إلى عـالم المجهـول مـن أجـل الوصـول إلى المعرفـة، وهـو في سـبيل تحقيـق ذلـك يـتردد بـين الحقيقـة والحلـم، ويتطلـع إلى تخطـي حـدود الزمـان والمكان ليصـل إلى آخـر عتبـات الكـون، ومـع شـدة ارتباطـه بالمـاضي والمسـتقبل معـا، فإنـه لا يسـتطيع تجـاوز حـدود الحـاضر.

وفي تصـوري أن الشـاعر أراد في هـذه القصيـدة أن يهـرب مـن عـالم الجسـد إلى عـالم الـروح، ليبنـي لـه مدينـة فاضلـة خاصـة بـه، تتحقـق لـه فيهـا الرؤيـا والكشـف والعرفان؛ لأنـه يعتقـد أن الحيـاة الإنسـانية لا تكتسـب معنـىً إلا بمقـدار مـا يرتفـع العقـل فـوق عـالم الحـسّ، ويتصـل بعـالم المثـل؛ فالإنسـان يسـتطيع أن يخلِّـد نفسـه بالارتفـاع والصعـود إلى حيـز الأشـياء الأزليـة، التـي هـي مهـد الأسرار والحقائـق الثابتـة التـي يعمـى عنهـا البشريـون.

ويظهـر في الأبيـات تـبرم الشـاعر بقيـوده، وتمـرده عـلى أسر الـروح داخـل الجسـد الـذي لا حـول لـه ولا قـوة، وكذلـك تـزداد هواجسـه وتفـرخ شـكّا متزايـدا حينـما يتأمـل (المدينـة) ويعيـش ذلـك الـصراع بـين حبـه المتجـذر في نفسـه للطبيعـة البكـر، وبـين عشـقه المدينـة، يقـول في قصيـدة (انحـدارات العاشـق)[1]:

أنا عاشقٌ
نِصْفٌ مُرْتهنٌ
ونِصْفٌ طليقٌ يفتِّشُ عن قيدِه
قُلْتُ مُرْتَهَنٌ
ها ثيابٌ من الأسْرِ ألبسُها
أنا صِرْتُ مثلَ الأَصابعِ والنَّار
أرفعُها تنطفئ النَّار
أترُكُها..
يترافعُ في بدني ولدٌ اسمه الشَّكُّ، يوسفُ في
الجُبِّ، سلوتُه نصْفُ إغماءةٍ ونشيجْ
أنا عاشقٌ
والمدينةُ مزرعةٌ للضَّجيجْ

وانطلاقـا مـن هـذا الموقـف الفكـري المثـالي، حـاول الشـاعر مـن خـلال هـذا الانسـجام بـين دوال ثلاثيـة (الوطـن، المـاء، الصحـراء) أن يهـدئ مـن روع العصافـير الخائفـة – وهـي اسـتعارة تصريحيـة عـن أبنـاء الوطـن – لكـي تعتـلي ذروة أغصـان الوطـن السـاكن، فهـو يعـد الوطـن الترياقَ لـكل عليـل، والهـادي لـكل ضـالّ، والمؤمِّـنَ كلَّ شـاكٍّ، والمُبَـدِّدَ كُلَّ ظـلام، وهـو الحقيـق بمعرفـة الأسرار؛ لأنـه الشـاهدُ عـلى المـاضي، والعائـشُ الحـاضرَ، والمسـتشرفُ المسـتقبلَ، يقـول في قصيـدة (هواجـس في طقـس الوطـن)[2]:

فقل للعصافيرِ: إنَّ الفضاء مديحُ اتّساعٍ
لعينيـك كـي لا تطـيرَ، فـإنَّ العصافـيرَ خائفـةٌ،
فكُـنْ وطنـي مُمْعِنًـا في الهـدوءِ لكـي تعتـلي ذِرْوَتَـك.
وكُنْ في المساءِ حنيًّا عليها لكي تمنحَ السِّرَّ لك
سماءٌ لنا وسماواتٌ لكْ
وأنـت فضـاءُ البيـاضِ إذا مـا اسـتفاضَ عـلى القلـبِ شـكْ.
وأنْتَ الشَّهادةُ فيمَنْ هلكْ
سماءٌ لنا..
وسـماواتٌ أوَّلُهـا أنـتَ، آخرهـا أنـتَ، وأنـت لنـا الضَّـوْءُ إذْ يسـتديرُ الحَلَـكْ
وطنٌ..
تعبَـتْ «رمْلَـةٌ» في «النِّفُـودِ» فقلـتُ لـكِ القلـبُ متَّكَأٌ
والغَمامُ فَلَك
فاستديري به، ثمَّ حُطِّي على جبهتي
أنا واقِفٌ لمجيئِكِ
أعْرِفُ
بعد الغبارِ تُغَنِّي السَّماءُ لنا أغنيهْ
تصُبُّ لنا الماءَ في عَطَشِ الكَأْسِ
وقتَئذٍ
مطرٌ أشْعَلَكْ
مطَرٌ أشْعَلَكْ

ويتدثـر الخطـاب في ثلاثيـة (الوطـن والمـاء والصحـراء) بعبـاءة رومانسـية ترتديهـا امـرأةٌ اسـمها الوطـن، مـع أن هواجـس الشـاعر وأفـكاره الباطنيـة لا ولـن تنتهـي أبـدا؛ وذلـك لأنـه يطلـب المحـال في هـذه الدنيـا؛ إنـه يطلـب راحـةً للـروح، وهـدوءا لهـذه النفـس التـي مـا تنفـك تزفـر وتفـور عطشـا وهـوىً،

(1) الصيخان، المرجع نفسه، ص ص 46-47.

(2) الصيخان، المرجع نفسه، ص ص 68-69.

ويصدر عنها حداءُ العطاشى في رمال الصحراء، مستلهما معنى العطش من قصة (هاجر) وابنها (إسماعيل)، عليه السلام، يقول في قصيدة (نِيل)[1]:

مِنْ كُلِّ هذا الهَجْسِ
أَطْلُبُ راحةً أُولَى لِرُوحي
هدوءَ بحارين عندَ المدِّ
أَخْرُجُ من عباءة امرأةٍ أُسمِّيها بلادي
حين أَقترحُ العشِيَّةَ سَوْسَنا للنِّيلِ
صَدَى نعسانَ يخرجُ من قبائِلَ سافرتْ للرَّمْلِ
ذات ضُحَى
هوىً يجتاحُ رُوحِيَ مِنْ أَقاصيها
حُدَاءَ عطشانينَ للماءِ الزُّلالِ.. سلامَ الدعوات
هاجَرُ حينَ تعْطشُ
مِنْ كُلِّ هذا الماءِ نبْضُ سفينَةٍ مَرَّتْ، وما تعِبَتْ
من التِّرْحال

إن عبدالله الصيخان يؤمن بأن الشاعر الحق ليس هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره فحسب، وإنما هو الذي يستطيع التعبير عما يشعر به، كما كان متفقا مع رأي الناقد الإنجليزي آ.آي.ريتشاردز (I. A. Richards)؛ الذي أكد أن «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبر عن المعنى الجيد، والذوق، والفكرة، والعاطفة، وعن سر الروح»[2].

لذا فإن الخطاب الشعري قد تميز بتحويل كلمات هذه الثلاثية العجيبة المتلازمة (الوطن، الماء، الصحراء) إلى جمل متلاحمة في سياقٍ لغوي مشحون بالطاقات الداخلية للشاعر؛ الذي يبدو (رجلا عربيا يحمل في يده وطنا، وحفنةَ رمل، وقربةَ ماء)، ولذا فإن مفردات هذه الثلاثيةً تتحول في قصيدته (حنين) إلى أنشودة عذبة في حب الوطن، يقول فيها[3]:

هنا أوّلُ السَّطرِ
أُسْرِجُ في البالِ فانوسَ قلبي لهذا الحصى الذي
يتجمَّعُ في
وطني
وأنيرُ ضواحيَه
ضاحيةً.. ضاحيهْ
لهذا الحصى الذي يرفُدُ السَّاقيهْ
لهذا الهجيرِ السَّماويِّ
يدخُلُ في دمِنا ويضيع
لفَم سوف يصعدُ من شهقةِ الأغنيهْ
لنشيدِ الصَّباح الشِّتائي حينَ تُسوِّرُه في الفؤّادِ
بناتُ البلاد
فتُرجِّعُه الضَّفَّةُ الثانيهْ
سأغزلُ مِنْ نفْلِه أو خُزاماه عِقْدا صغيرا لها
إذا ما انحنتْ لتُعِدَّ الفُطورَ لأبنائها
بلادي.. بلادي

في الأسطر السابقة يتجاذب الخطابَ الشعري خطان دلاليان متوازيان:

أولهما: صوت الصحراء الذي يسمع من حركة الحصى المتراكم، والساقية التي يرفدها الحصى، والأغنية التي يشهق بها الفم، ونشيد الصبح الذي تلبسه بنات البلاد سوارا، وترجيع النشيد وتكراره، ثم صوت حبات العقد المغزول من النفل والخزامَى.

والخط الآخر بصري ضوئي يظهر من خلال إيقاد الفانوس، وإنارة ضواحي الوطن، وذلك الصباح الشتائي الجميل.

ويتآزر هذان الخطان ليحققا انسجاما وتآلفا بين متناقضات عدة؛ مثل (الهجير السماوي، والصباح الشتائي)، ومثل العقد الذي يغزل للوطن من النفل - وهو عشب معمّر من الفصيلة الفراشية منه أنواع برية وأخرى تزرع فتكون كلأً كالبرسيم[4] - والخزامى؛ الذي هو عبارة عن نبات طيب الرائحة له زهر أصفر وأبيض، ويزرع لرائحته العطرة أو للتزيين[5].

واللافت للنظر أن معاني الشاعر تنزع في أغلبها نحو النور والفضاء الواسع الرحب، كما يلاحظ شخوص البعد المكاني أو الجغرافي للصحراء بحصاتها، ورمالها، وهجيرها، ونفلها، وخزاماها؛ وهذه خصيصة أسلوبية حاضرة في كثير من

(1) الصيخان، ديوان الغناء على أبواب تيماء، ص ص 19-20.

(2) إيفور آرمسترونغ ريتشاردز (1893 – 1979م) هو ناقد أدبي وعالم بلاغة، تلقى تعليمه في الكلية المجدلية في كامبردج، وقد أثرت كتبه في الجديد، مثل كتاب «معنى المعنى» و«مبادئ النقد الأدبي» و«النقد العملي» و«فلسفة البلاغة». قاد مبدأ «النقد العملي» إلى تطبيقات «القراءة الوثيقة» التي يعتقد أنها أسست لبدايات النقد الأدبي الحديث، ويعد ريتشاردز أحد مؤسسي دراسات الأدب الإنجليزي المعاصرة. وانظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي دراسة أدبية، ص 89.

(3) الصيخان، ديوان الغناء على أبواب تيماء، مرجع سابق، ص ص 41-42.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نَفَلَ) 98/8. وينظر أيضا: الصوفي، الموسوعة الكونية الكبرى، 112/9.

(5) ابن منظور، مرجع سابق، مادة (خَزَمَ)، 56/4. وينظر أيضا: الصوفي، مرجع سابق، 99/10.

قصائده.

ولا يخفى ما في الأبيات أو الأسطر السابقة من حسن توظيف للصور الفنية، التي أتت متلاحمة مع سائر عناصر القصيدة من ألفاظ، ومعانٍ، وموسيقا، فلم تستأثر بالفضيلة وحدها، بل أسهمت مثل غيرها من العناصر في تحقيق الترابط النصي داخل النصّ، وهذا يؤكد مدى وعي الشاعر جدواها ودورها في القصيدة، مثل الاستعارة في قوله: (أُسْرِجُ في البال فانوسَ قلبي)؛ فقد جعل الشاعر لقلبه فانوسا يسرجه بالنور ليرى حصى الوطن بوضوح، وينير ضواحيه، مما يكشف عن الترابط النصِّي بين كلمات هذه الجملة. وهذا يترجم، بوضوح، الترابط الحميم بين الشاعر والحصى في وطنه. وكذا في قوله: (نشيدِ الصَّباح الشِّتائي حينَ تُسوِّرُه في الفؤادِ بناتُ البلاد)؛ حيث جعل نشيد الوطن الذي ترددده بنات البلاد كل يوم في طابور الصباح سوارا لينا يحيطُ بفؤاده، ويذكِّرُه دوما بقيمة حب الوطن والانتماء له.

ولا شك أن هاتين الصورتين الاستعاريتين قد حققتا ترابطا موضوعيا ونفسيا بين كلمات القصيدة من جهة، وبين الشاعر وحصى الوطن ونشيد الصباح، من جهة أخرى.

وتتعانق مفردات ثلاثية (الوطن والماء والصحراء) في قصيدة (زيارة) التي عنونَ بها ديوانه الثالث[1]، لتبرز عاطفة الغزل في ثوبٍ جديد؛ حيث يشخص الوطن بترابه موطنًا للمحبوبة، ويتحول الشاعر إلى مجنون يلتقط الحصى، ويعيد نسج حكاية مجنون ليلى، وتتجلى الصحراء بسدرها ذي الرائحة الطيبة، ورمالها التي تفرقها الرياح، ثم يظهر الماء في صورٍ بيانية بديعة قوامها التشبيه؛ كما في ندائه للمحبوبة بقوله: (تعالِ يا نهر النَّدى)، وكذا في الاستعارة في قوله: (أو مرَّ موجٌ في خيال البحر)، ثم تتوالى نظائر الوطن والصحراء والماء في ألفاظ أخرى، مثل: (المكان – التراب – النخل – الحصى – سافٍ – ذاري – عطشان)، لتشكل جميعا خطابا كلاميا يناسب عاطفة الشاعر، ويعبر وشوقه الجارف إلى محبوبته التي هي ابنة وطنه التي ترعرع في صحبتها منذ الطفولة، يقول[2]:

مِنْ هاهنا.. نهرُ الطّفولةِ مَرّ
هذي سدرةُ الجيرانِ تسدلُ ظِلَّ خضرتها على الجدران
وضممْتُ لي من سدرها ما يملأُ الكفَّيْن..
ثمّ شَممْتُه..
فرجعْتُ طفلا
الله يا نهرَ النَّدى
قدْ كنتَ أحلى
فانسابي وئيدا يا خُطاي
وتماثلي يا شهقتي الأُولى
وتذكَّري يا روحُ جيراني
فهمُ مِلْحُ الحَيا
(أو قيل جِنٌّ.. يمضي إلى الصحراء يلتقطُ الحصى ويعيدُ
نسجَ حكايةِ المجنون)
ما مرَّ سافٍ في خيالِ الرَّمْلِ
إلا وهو فوقَ الرَّمْلِ.. ذاري
أوْ مرَّ موجٌ في خيالِ البحْرِ
إلاّ وهيَ رعشتُه التي نَسَجَتْ على مَهَلٍ إزاري
وقُلْ لها إني تعِبْتُ من الجَوى
عطشانُ.. أنتهِبُ الخُطى شوقا إليها
وكأنَّني النَّجْمُ الذي أبدا
طِوَالَ الدهرِ ساري
فمتى تفُكُّ حبيبتي الأولَى..
إساري؟

فالمحبوبة قد امتزجت بثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) وصارت جزءا أصيلا من نسيج الدلالة، فهي حبيبته الأولى، وهي ابنة الجيران، وهي التي تحمل في وجدانها رائحة السدر، وخيال البحر، وملمس الرمل، ما جعل الشاعر يعيش أسيرا لحبِّها، محافظا على عهود الطفولة معها.

ونلحظ تفرد الشاعر في استخدام ألوان البديع المختلفة استخداما لطيفا، يتناسب مع عاطفته؛ مثل استخدامه الجناس الناقص بين (ذاري، وإزاري)، وبين (ساري، وإساري)؛ حيث حقق نوعا من الانسجام الموسيقي الذي عبَّر عن حالة الشاعر النفسية المليئة بالحنين لمحبوبته الأولى التي يتذكرها كلما تفرقت صفوف الآجُرِّ فوق الرمال، وكلما مرَّ موجٌ في خيال البحر ليصنع رعشته التي تنسج إزاره، كما أنه في دوران دائمٍ، كالنجم السائر، بحثا عنها.

وقد ينحصر مقام الخطاب ليعبر عن حالة الشاعر النفسية الحائرة التي يلسعها الملل

(1) الصيخان، ديوان زيارة.
(2) الصيخان، مرجع سابق، ص ص 7- 9.

والإحباط، فتتزاوج مفردات الماء والصحراء لتجسِّد هذه الحالة؛ مثلما نجد في قصيدة (بورتريه لامرأة محبطة) إحدى قصائد ديوان (زيارة)، حيث تضيق دلالات الصحراء إلى أبعد مدى لتعبر عن ضيق الشاعر الذي اتخذ من تلك المرأة المحبطة معادلا موضوعيا لذاته، اتخذه الشاعر ليعبر عن ذاته ونفسه الملتاعة المكتنزة بالملل والإحباط، فهو أو قل هي حبيسة هودجها، تشكو كآبة الخيام، والخطام الذي يمثل قيدا لحريتها، يقودها نحو المجهول. كما تضيق دلالات الماء وتنحسر في هِماجِ الماء[1] الذي يتراكم في سنوات عمرها، ويحجب الرؤية عن عينيها، فتترك المرود في المكحلة دون أن تجرده لتكتحل وتتزين؛ إذ لا حبيب لديها، ولا غائب عنها سيعود، ولا هي قد أبانت عن حبها لمن تحب، يقول[2]:

أكلَّما هممتُ أن أُجرِّدَ المِرْوَدَ من مِكْحَلَتِي
يرِفُّ جَفْنُ عيني
فَمَنْ تُرَى قدْ آب
لا حبيبَ لي ولا مسافرين
والذي أودَّ لمْ يُبِنْ
ولم أُبِنْ له حنيني
في هودجي
أشكو كآبةَ الخِيَام.. والخِطَام
واليدَ التي تقتادني.. وتقتفي ظنوني
أشكو هِماجَ الماءِ في سنيني
كأنَّما المِرْآةُ أُختي التي أُشيرُها في الأمر
وكلما ساءلتُها.. تقولُ خبِّريني
وكُلَّما هممْتُ أنْ أُجرِّدَ المِرْوَدَ من مِكحلتي
تساقطُ الفرسانُ.. من جبيني

لقد شكلت هذه الثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) نسيجا دلاليا واضحا في قصائد دواوين الشاعر الثلاثة؛ وكذا أصبحت أداة وظيفيةً استطاع الشاعر أن يسخرها في معانيه وأغراضه الشعرية كافة، من وصفٍ، وغزلٍ، وهجاءٍ، ورمزٍ، ورثاءٍ، وغيرها، فها هو ذا يستخدم هذه الثلاثية في قصيدة (زمان الصمت) التي كتبها في رثاء طلال المدَّاح، ما يؤكد رسوخها في قلبه وهيمنتها على عقله، وكأنها من لوازم التعبير الفني عنده، يقول فيها[3]:

«زمانُ الصَّمْتِ» مرَّ ولم يُجِبْنِي
أيصْمُتُ صوتُكَ الزَّاهي الحبيبُ؟
«وترحلُ.. صرختي تذبل بوادي»
وإنْ موَّلْتَ مالَ بنا نخيلٌ
وهزَّتْ جذْعَها وبكى العسيبُ
وإنْ أبحرْتَ في «أحلى الليالي»
فكلُّ قوارِبِ الذِّكْرَى نحيبُ
أخذْتَ بذوْقِنا فانسابَ نهرٌ
ولن يبقى سوى «وطني الحبيبُ»

فدال «الصحراء» يظهر بمفردات الوادي والنخيل بجذوعها وعسيبها، يلازمه دال «الماء» في الإبحار، وقوارب الذكرى، وانسياب النهر، ثم يأتي دال «الوطن» ليبرز مدى حبّ الشاعر له، وإيمانه بأنه هو الباقي مهما رحل الأشخاص.

وتتجلى براعة الشاعر في حسن توظيفه لهذه الثلاثية في التعبير عن عاطفة الحزن على فقدان صديقه، وكذا الوفاء له، مستخدما مفردات الطبيعة الصحراوية، وتطويعها لتعبر عن فجيعته بفقدانه، ونلحظ التوازي البلاغي «الذي يتلخص بملاحظة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات من التناسبات بناءً على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية القائم على التأليف الثنائي الذي يخلق نوعا من التوازي الهندسي بين عناصر البنية التي تظهر أنساقا من الازدواج والتقابل الذي يتضح في استخدام الدال الواحد في مقامين متقابلين»[4]، ويتضح هنا في استخدامه دال «النخيل»: فصديقه إذا غنَّى موالا مبهجا، مالت النخيل طربا، وإذا غنى آخر حزينا، اهتزَّتْ جذوع النخيل حزنا، وبكى عسيبها؛ حيث يُلحظ التوازي البلاغي هنا في التقابل بين الطرب، والحزن، فهما مقامان متقابلان مرهونان بالحالة النفسية للشاعر.

كما يلحظ التوازي البلاغي بوضوح في استخدام دال «الإبحار» وهو مرتبط بالماء، حيث لوحظ الازدواج في استخدامه في مقامين متقابلين في نفس السياق؛ فقد استخدمه الشاعر في مقام إبحار طلال المداح بصوته العذب في أجواء الموسيقا الحالمة التي تتعانق مع هدوء الليل، كما استخدم الدال نفسه ليعبر عن عاطفة الحزن والفقد، حيث تمتلئ قوارب الذكرى بالنحيب.

(1) الهماج: نوع من الذباب الصغير الذي يسقط على وجوه الغنم والحُمُر وأعيُنِها. راجع: ابن منظور، مرجع سابق، مادة (هَمَجَ) 177/6.
(2) الصيخان، ديوان زيارة، مرجع سابق، ص ص 45 – 46.
(3) الصيخان، المرجع نفسه، ص ص 47 – 48.
(4) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 103.

تقول (J. kristéva): «إن النص أو الخطاب هو جهاز غير لساني يعيد ربط اللسان بالكلام التواصلي، فيتحول الخطاب إلى حالة قد يتسع فيها الكلام عن النص، فيعجز الثاني عن احتواء الأول داخل حدوده، حيث يكون الكلام ملكا لكل متكلم: مستمعا أو باثا، متلقيا للغة ما، أو يحيل فيها النص على لغة أو على قاموسها اللغوي أو القواعد التي تحكم إنجازه (قواعد التركيب، قواعد الصرف.. إلخ) وتمثل عملية التحكم فيها كما هو معروف القدرة لدى الباث والمتلقي على حد سواء، والتي تترجم هي نفسها اللفظ، والعبارة حسب الخطاب»[1].

ومن خلال هذا المنظور الحديث إلى الخطاب، يمكن أن نلحظ اختلاف التأويل لدى جمهور المتلقين؛ فالعلاقة بين المخاطِب والمخاطَب تكمن في محتوى الخطاب أو النص الذي يمسي، فور بثه من لسان المتكلم، ملكا للجمهور، فيؤوله كلٌّ منهم حسب معطياته الفكرية والثقافية والأيديولوجية، ومن هنا فإن علماء النص المعاصرين ذهبوا إلى أن النص الواحد قد تتفرع عنه نصوص أخرى تضيف إليه أو ترفده بمضامين جديدة بحسب آلية التأويل لدى المتلقي[2].

فعبد الله الصيخان مثلا في قصيدة (القرين) يوظف من خلال خطاب الرثاء أيضا ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) توظيفا دلاليا رحبا، بحيث يترك أمام المتلقي مساحة واسعة للتأويل والفهم، يقول فيها[3]:

سيُقالْ
هُمُ الشُّعراءُ
أماطوا لِثامَ القصيدةِ عنْ وجهِها
مها يتَّقيها الرِّجَالْ
ويُقَالْ
كان لهُمْ وطنْ
كلَّما طلبوه نَأى
وتعالَى عليهمْ
لم تطُلْهُ أراجيحُهمْ في الصِّغَرْ
فتمنَّوْهُ في زَهْرَات الشَّبابِ
التي ذبُلَتْ زهْرةً.. زهْرَةً
في إناءِ السِّنينْ
لم يكُنْ في يديهمْ حصىً
ليزْدلفُوا
أو مِنىً ليُقيموا الخيامْ..
فتمَّرُوا بآلْ
وأناخُوا ركائبَهم في الخيالْ

وظَّف الشاعر ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) ليعبر عن هموم جيله من الشعراء المعاصرين الذين امتلأت قلوبهم عشقا لوطنهم منذ نعومة أظافرهم، لكنه انسرب من بين أيديهم؛ حيث لم تبلغه أراجيحهم صغارا، ولم يظفروا به شبابا، لأن زهرات الشباب قد ذبلت في إناء السنين الذي امتلأ بالماء الآسن الذي عكر صفاءه الملل والعجز.

وأولئك الشعراء المعاصرون لا حول لهم ولا قوة، فلا يملكون في أيديهم حصى ليزدلفوا ويرجموا الشيطان وينفسوا عن غضبهم، ولم يقر لهم مقر ليقيموا الخيام في منى التي تملأ مرتاديها سكونا وأمنا، لذا لجؤوا إلى الخيال فتمَّروا بالوهم، وأناخوا ركائبهم في تيه الخيال.

ومع أن هذه القصيدة في رثاء صديق له، فإنه استطاع أن يوظِّف هذه الدالات الثلاثة (الوطن، الماء، الصحراء) ليحكي همومه الذاتية، وهذه براعة فنية من الشاعر.

ومن ينعم النظر في بناء القصيدة عند الصيخان من ناحية الشكل يلحظ، بكل وضوح، عدم التزامه بشكل فني موحد، فقد كتب الشعر العمودي الموزون ذا البحر الواحد والقافية الموحدة[4]، والشعر الحر (شعر التفعيلة)، والشعر المرسل (غير المقيد بوزن ولا بقافية)، وفي أحايين كثيرة نراه يمزج بين لونين من أشكال البناء الفني في قصيدة واحدة؛ فيبدأ بشعر التفعيلة، ثم

(1) انظر:
Kristeva, J. 1969. Recherche pour une sémanalyse. Editions Du Seuil, Paris. P. 52

(2) مثل فان دايك، وديفيد كريستال، وهارتمان، وفاينريتش، وغيرهم. انظر: شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 19 وما بعدها.

(3) الصيخان، ديوان زيارة، مرجع سابق، ص ص 11-17.

(4) ظهرت هذه الخصيصة الفنية في بناء القصيدة عنده بكثرة في عدد كبير من قصائد ديوانه الأول (هواجس في طقس الوطن)، ومنها: (كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس – فضة تتعلم الرسم – هذيان – تلويحة لمليحة، أخرى للمطر – الحجر – انحدارات العاشق – كان اسمه خالد – فاطمة – وطن، حبل وامرأة – هواجس في طقس الوطن – أسطورة). كما ظهرت في بعض قصائد ديوانه الثاني (الغناء على أبواب تيماء)، ومن أمثلتها: (الغزالة – حمدان يعزف على النهر)، في حين أنها انعدمت في قصائد ديوانه الثالث (زيارة).

يكتب أسطرا نثرية موزونة، ثم يعود مرة أخرى لشعر التفعيلة، والحقيقة أن هذا يعد منحىً جديدا ومبتكرا في بناء القصيدة عند الصيخان؛ وكأن الشاعر يريد أن يقول إنه لا انفصام بين الشعر والنثر شكلا، فيمكن أن يفيد الشعر من خصائص النثر، ويفيد النثر من خصائص الشعر دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فالعلاقة بين الشعر والنثر ليست علاقة تضاد أو تناقض، ولكنها علاقة تقابل، وليس الوزن وحده هو الفارق الفني الذي يميز الشعر من النثر؛ إذْ إنَّ في كليهما وزنا، ولكنه يختلف كما، وكيفا، ومصدرا[1]، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (فضَّةٌ تتعلمُ الرَّسْمَ)[2]:

سألتْني المليحةُ عن شالِها
جلستْ
عقصتْ شَعْرَها
طلبتْ كوبَ شايٍ وتبغْ
وضعتْ وجهها في ذراعي، بكت..
واستدارتْ إليَّ
قبَّلتْ في الهجيرِ، فرسٌ مُهْرُها
سألتْني عن الشَّكِّ، كيف يجيء
– إذا حاصرتْكِ المخافاتُ يا امرأةَ الخوْفِ،
وسوسَ في صدرِكِ الطِّفْلُ، واعتمرتْ وجهَكِ
المستبدَّ عباءتُه الباهِته.
– أتَرَاني
– أجلْ
لُغَةً صامته
شالُها ضائعُ
ضيَّعْتِهِ متى؟
طلبتْ كأسَ ماءٍ وسيجارةً، واحتمتْ بالبكاء

ومن أمثلة هذا البناء الفني الجديد في القصيدة المعاصرة عند الصيخان الذي مزج فيه بين إيقاع التفعيلة، وإيقاع السطر النثري، قوله في قصيدة (الغزالة):

تورَّطَ في عشْقِه، لم يكُنْ كاذِبا، كان يخلعُ ثوبَ القصيدة،
يتركُها في العراء لكي
يلبسَ الثوبُ بردَ البلادِ التي إذا ما ارتداه المنام يديها،
يقبلُها.
عاشقٌ عاشِقْ
والهوى باشقْ
والثِّمارُ التي يشتهي قطْفَها أبعدُ الآنَ من نَجْمَةٍ في ارتحال
الفضاء.
الثِّمارُ اخْضِرارٌ، ولكنما في البساتينِ جفَّتْ مياهُ القَليب،
وللناسِ منْ جوعهم مطرٌ، للفتَى
نشوةُ الاشتهاء[3].

وفي تصوري أن هذا المنحى الفني قد أضاف إلى سمات البناء الفني للقصيدة المعاصرة بعدا شكليا مبتكرا لم يجرؤ أغلب الشعراء قبل الصيخان، وبخاصة الجيل الأول من الشعراء المعاصرين في ستينيات القرن الماضي، على الكتابة على نمطه، كما أنه يكشف عن أن الشاعر كان منشغلا بالمضمون الذي يعالجه، ويلبسه الزيَّ الفني الذي يلائمه، أكثر من انشغاله بالشكل أو القالب الفني للقصيدة.

وخلاصة الأمر أن ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) قد شكلت محورا دلاليا رئيسا في شعر عبدالله الصيخان، وقد انتهت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج من خلال تطبيقها المنهج الوصفي التحليلي على شعره، أبرزها:

أولا: برزت ثلاثية (الوطن، الماء، الصحراء) في أغلب القصائد في دواوين الشاعر المنشورة، بما يؤكد أنها كانت بمنزلة بؤرة دلالية تثبت قوة العلاقة بين هذه الدالات الثلاثة.

ثانيا: استطاع الصيخان توظيف هذه الثلاثية للتعبير عن مضمون الخطاب الذي يريد التعبير عنه، وإيصاله للمتلقي، فاستوعبت أغراضا فنية عدة؛ كالوصف، والغزل، والرثاء، والهجاء.

ثالثا: جمع الشاعر في التلازم بين هذه الدالات الثلاثة بين الحسِّ والرمز، فظهر البعد الجغرافي واضحا في كثرة استخدامه الأماكن التي تبرز الوطن والماء والصحراء، كما أنه استعمل هذه الدالات، في أحايين كثيرة، بشكل رمزي وسريالي لتعبر عن دراما الرؤيا الشعرية عنده، وكذا لتعبر عن موقفه الفكري تجاه قضايا الكون والوطن والذات.

(1) موافي، في نظرية الأدب من قضايا النقد العربي القديم، ص 77.

(2) الصيخان، ديوان هواجس في طقس الوطن، مرجع سابق، ص 20.

(3) الصيخان، ديوان الغناء على أبواب تيماء، مرجع سابق، ص ص 37 – 38.

رابعا: اتضح من خلال تحليل الخطاب في شعر الصيخان أن مفردات هذه الدالات الثلاثة كانت متغلغلة في ثنايا التركيب النحوي عنده، وقد أسهمت في تكوين سياقات متعددة، بعضها متضاد، والآخر متوازٍ، مما أفسح مجالات عدة أمام جمهور المتلقين ليذهب كلٌّ منهم في تأويلها مذاهب شتى.

المراجع

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

ابن منظور، جمال الدين الأنصاري. 1414هـ. لسان العرب. الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، لبنان.

البخاري، محمد بن إسماعيل. تحقيق: الناصر، محمد زهير بن ناصر. 1422هـ. صحيح البخاري. الطبعة الأولى، دار طوق النجاة للطباعة والنشر، دمشق، سوريا.

بوقرة، نعمان عبدالحميد. 2008م. التشكيل النصي في تجربة عبدالله الصيخان الشعرية دراسة لغوية في ضوء نحو النص. مجلة العقيق، دورية محكمة تصدر عن نادي المدينة المنورة الأدبي، المجلد 32، العدد 63، 64، محرم-صفر 1429هـ، يناير-مارس.

ريتشاردز، آ. آي. ترجمة: الشهابي، إبراهيم يحيى. 2002م. مبادئ النقد الأدبي. بدون رقم الطبعة، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس.

شرشار، عبدالقادر. 2006م. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا.

الصوفي، ماهر أحمد. 1428هـ/ 2007م. الموسوعة الكونية الكبرى. الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

الصيخان، عبدالله. 2008م. ديوان هواجس في طقس الوطن. الطبعة الثانية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، والنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية.

الصيخان، عبدالله. 2013م. ديوان الغناء على أبواب تيماء. الطبعة الأولى، دار مدراك للنشر، تبوك، المملكة العربية السعودية.

الصيخان، عبدالله. 2013م. ديوان زيارة. الطبعة الأولى، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ونادي الجوف الأدبي، المملكة العربية السعودية.

العارف، يوسف حسن. 2011م. الصيخان وثنائية النور/ الظلام: قراءة في نص طيبة للشاعر عبد الله الصيخان. جريدة الرياض، العدد 15697، الخميس 14 رجب 1432هـ، 16 يونيو.

موافي، عثمان سليمان. 2001م. في نظرية الأدب من قضايا النقد العربي القديم. الطبعة الأولى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

ولسون، كولن. ترجمة: مولا، علي. 2004م. اللامنتمى. الطبعة الخامسة، دار الآداب، بيروت، لبنان.

ياكبسون، رومان. ترجمة: الولي، محمد؛ و حنون، مبارك. 1988م. قضايا الشعرية. الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

Kristeva, J. 1969. Recherche pour une Sémanalyse. Editions Du Seuil, Paris.

Homeland, Water, and Desert Trilogy in Abdullah Al-Saikhan's Poetry: Discourse Analysis Critical Reading

Soliman Ali Mohamed Adul-Haq

Arabic Department, College of Arts, King Faisal University
Al-Ahsa, Saudi Arabia

ABSTRACT

This research examines the trilogy of homeland, water and desert in Abdullah Al-Saikhan's poetry. The work adapted discourse analysis of his poet. Such discourse has distinguish intellectual and psychological impacts that occupied the poet's mind and consciousness.

The importance of research in the originality of the study theme. Previous few studies that addressed Al-Saikhan's poetry did not approach uniqueness of his discourse in details. Such discourse study should contribute to the transfer of the poet vision and perception towards various ideological issues.

This study used a multiple level descriptive analytical approach. The first was to monitor the repetition the trilogy, homeland, water and desert in most of the poets printed in his three poet collections. The second approach was to uncover the way he adapted this trilogy to express social, intellectual or personal cases that occupied his mind and consciousness. The third approach aimed to detect the presence of the trilogy in all of his poetry aims. This includes the detection of the artistic harmony of sensation and symbolism in such poets.

This study concluded that the trilogy, homeland, water, and desert was present in most of the poems in the published collections. This confirms the relationship between these components. The study also indicated that Al-Saikhan was able to employ the trilogy to express his needed discourse content. His discourse expressed several artistic objectives including description, Love Poetry, Mourning and Satirizing.

He joined sensation and symbolism when using this trilogy. This was evident in his usage of locations that reflects. In many other instances, he used the trilogy to express his poetic vision.

Key Words: Discourse analysis, literary trilogies.