صورة المرأة لدى شعراء منطقة تبوك

د. أحمد جمال المرازيق
جامعة تبوك

د. تيسير رجب النسور
جامعة البلقاء

المستخلص:

سوف ينحو هذا البحث في دراسته للمرأة لدى شعراء منطقة تبوك منحى آخر مختلفا،عما تم تناوله لدي كثيرين إذ يركز الدارس على شاعرين من أبناء المنطقة، تناولا المرأة بصورة واضحة ولافتة للنظر، هما: الشاعر عبد الله الصيخان الذي ذكر المرأة مقرونة كثيرا بالرسم في ديوانيه: هواجس في طقس الوطن"١ و"الغناء على أبواب تيماء"٢. والشاعر نايف الجهني، الذي أفرد ديوانا كاملا عنوانه "هدى .. !"٣، وجعل من لهذا الاسم رمزا خاصا.

الكلمات المفتاحية: المرأة، شعراء تبوك

تمهيد

تختلف المرأة العربية في نمط حياتها عن المرأة الغربية، فهنا لا ترتبط بعادات وتقاليد، ولا ترتبط بقيم دينية، وثقافية، إنما لها حريتها التي لا تتوفر للمرأة العربية بشكل عام. ولا شك أن هذا سيؤثر على بنية الشعر العربي، الذي اختلف في موضوعاته وخصائصه عن الشعر الغربي؛ لأن اختلاف البيئة والعادات، وتقدم الزمن يؤثران في النتاج المعرفي والثقافي للإنسان، وفي موضوعات ثقافته، وخصائصها.

يرى بعض الدارسين أنّ المرأة هي "ذلك الينبوع السّحري المتفجّر من قلب الحياة"٤. ففيها وجد الشّاعر العربي ما يروي ظمأ قلبه إلى الجمال، وهي ذلك المخلوق الجميل الذي يحمل في قلبه رحيق الوجود، وهي ذلك الطّيف السّماوي الذي يعلّم البشريّة طهارة النّفس، لذلك كان الشّاعر لا يتوانى في استهلال قصائده بمناجاتها، والحديث إلى ديارها وربوعها٥.

١ ـ عبد الله الصيخان، هواجس في طقس الوطن، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.
٢ ـ عبد الله الصيخان، الغناء على أبواب تيماء، دار مدارك للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
٣ ـ نايف الجهني، هدى ..!، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
٤ ـ أبو القاسم الشابي، الخيال الشّعري عند العرب، الدار التونسية للنشر الطبعة الثالثة ١٩٨٥، ص ٧٩.
٥ ـ نفسه، ص ٧٩.

ويبدو أنّ المرأة في القصائد العربية تأتي دليلا على تقديسها واحترامها أحيانا، ويأتي، أحيانا أخرى، تعويضا عماّ كان يعانيه الشّاعر من وحشة الصّحراء وأهوالها، وما كان يشكو منه من قلة الحريّة، وعدم استقرار النّفس بحكم الظّروف.

فالرّجل العربي ليس ممَّن يبوّؤون المرأة المكانة السّامية فهي لم تكن تستشار في الحلّ والعقد. وكان يفرض عليها الرّأي فرضا؛ بل ليس لها الحق في الرّد عليه، أو لمجرّد إبداء عدم الرّضا أحيانا. لقد كان الرّجل هو الذي يسطّر لها كل ما يخصّ حياتها وما عليها هي إلاّ التّنفيذ والسّمع والطّاعة والإذعان للأوامر فقط. فعدم مشاركة المرأة العربيّة في الحياة العامّة وسلبها حقوقها جميعا لا يدلّ على مكانة معتبرة بين الرّجال، وأما عن كثرة التغنّي بها في الأشعار فيفهم منه أنّها بالنّسبة للشّاعر العربي – كغيره من الرّجال – جَسَدٌ يُشتهى، ومتعة من متع العيش[١].

مع كل ذلك فإن المرأة كانت ولا زالت – عند الشّاعر العربي "ملهمة للشّعر والإبداع، وكانت صورتها مادية حسية أحيان، كما بدا عند امرئ القيس الذي عمد إلى وصف المرأة وصفا حسّيا، يحدد من خلاله مواطن الجمال، فهو يقول:

هصرت بفودي رأسها فتمايلت عليّ هضيم الكشح ريا المخلخل

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسّجنجل

كبكر المقاناة البياض بصفرة غداها نمير الماء غير المحلّل

وجيد كجيد الرّيم ليس بفاحش إذا هي نصّته ، و لا بمعطّل

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النّخلة المتعثكل

وشح لطيف كالجديل مخصّب وساق كأنبوب السّقي المحلّل

١ ـ أبو القاسم الشابي، الخيال الشّعري عند العرب، ص ٩٨.

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنطق عن تفضل

يقول العقّاد: "والعرب أصحّ ذوقا من المحترفين في العصر الحاضر لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغي أن تكون"١ .

ونجد من الشعراء القدامى من كان له باع طويل في التّغزل بالمرأة ووصفها وصفا حسّيا ماجنا أمثال أبي نواس، وبشّار بن برد ومسلم بن الوليد، فقد فتنوا بذكر جمال المرأة ووصف محاسنها، حتى ليمكن القول: عن العلاقة بين الرجل والمرأة آنذاك كانت مادية بشكل تام، نحو قول بشار بن برد٢:

هل تعلمين وراء الحب منزلة تدني إليك فإن الحب أقصاني؟

نعم، أقول: وراء الحب منزلة، فحب الدراهم يدني كل إنسان

واختلفت نظرة الشعراء المحدثين إلى المرأة، فقد بدأت في العصر الحديث تظهر بمظاهر جديدة ومختلفة عن الحديث التقليدي الذي تحدث به الشعراء القدامى.

فقد تفنن الشعراء في العصر الحديث في تصوير المرأة، وإظهارها بصور شتى، منها ما هو محتشم يوحي باحترامها وتقديرها، ومنها ما هو مغرق في الحسية، باعتبار أن المرأة جسد خلق للمتعة، فنجد الشعر العربي مليئا بالقصائد التي بنيت بالكامل على المرأة، أو ما يتعلق بها، وهي تنقل حالة الجمال اللا متناهي، أو صورة المادية الطاغية على نظرة الشاعر، المتمثلة بالحديث عن جسد المرأة، ومفاتنها.

١ ـ عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٤٣.

٢ ـ بشار بن برد، ديوان بشار بن برد، شرح وتحقيق محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٤م، ص ٢١٥ ــ ٢١٦.

ومن الشعراء الذين يمكن أن نأخذهم نموذجا في تصوير المرأة الشاعر علي محمود طه الذي لو تصفحنا دواوينه، لوجدنا أنّ ديوانه (الملاّح التائه) فيه العذريّة والرقّة وفيه العفّة والابتعاد عن طلب الناحية الحسيّة للمرأة١.

ولدى الشاعر بدر شاكر السياب تحولت المرأة إلى رمز؛ بسبب غياب العلاقة الإنسانية الصحيحة بين الرجل والمرأة، إذ إن حلم الشاعر بعلاقة طبيعية بين الرجل والمرأة جعل الشاعر يرسم تصورا للمرأة غير موجود على أرض الواقع، لكونه إنسانا مشرقيا بائسا.

ورغم أن الرمز يضفي على صورة المرأة في الشعر العربي جماليات رائعة، وتمنحه من العمق ما يتطلب جهدا معرفيا كبيرا للخروج بمعنى تأويليا صحيحا، إلا أن هذا الاستعمال الرمزي للمرأة قد يوحي بأن المجتمع وعاداته وتقاليده لا يمنحونه إمكانية تصور المرأة إنسانا مكافئا له، يملك حق التعبير عن خلجات النفس ورغباتها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق كالأقمار في نهر

وترقص الأضواء وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم»٢

١ ـ بو جمعة بو بعيو، الموازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو منشورات جامعة قان يونس بن غازي، ص١٥٥.

٢ ـ بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة مطر، مؤسسة الهنداوي.

ويعد نزار قباني من أوائل الشعراء الذين سعوا إلى فك الحصار عن المرأة، والذي يفرضه المجتمع العربي على رغباتها ومشاعرها، وذلك من خلال ديوانه "قالت لي السمراء"١، إذ قدّم من خلال هذا الديوان رفضا واضحا لطبيعة المجتمع المشرقي الذكورية، وراح يظهر وقوفه بكل جرأة إلى جانب حق المرأة في الحديث عن إنسانيتها وما تحتاجه من الرجل والمجتمع بشكل عام، أن جرأة نزار كانت كبيرة بأن دعا إلى إزالة الحواجز بين المرأة والرجل، في حين يفتقد القارئ – في شعر نزار – لوجود حديث شعري عن العلاقة المنطقية والطبيعية بينهما.

وتطورت صورة المرأة لدى الشاعر محمود درويش، بشكل مميز من خلال "ريتا" التي تأتي في سياق علاقة المرأة المنطقية بمحيطها الاجتماعي:

أنا هو

هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهين توحدا في السرير

وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء ، يأخذنا الرحيل

في ريحه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرئت على عجل٢

وكانت المرأة في شعر المقاومة أما للشهيد أو أختا له، وكان شعراء المقاومة أحيانا يصورونها على أنها الوطن ذاته، وقد حفلت هذه الاستخدامات بجماليات لا متناهية، غير أن ذلك أظهر عزوفا واضحا من هؤلاء الشعراء عن النظر إلى المرأة النظرة الإنسانية، فلم يأخذوا خصوصيتها الأنثوية بعين الاعتبار.

١ ـ نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء.
٢ ـ محمود درويش، ديوان شتاء ريتا الطويل.

والشعر في المملكة العربية السعودية لا بد أن يصور المرأة بحسب نظام الحياة الذي تعيشه، ووفق نظرة المجتمع إليها، لذلك برزت المرأة وهي تنظر إلى الحرية، مع أنها كانت أما وبنتا وزوجة وحبيبة .. إلخ. وفي اللحظة نفسها برزت – في قصائد – أخرى إنسانة تشارك المجتمع متاعب الحياة، وتقف إلى جانب الرجل في التماشي مع العادات والتقاليد، والالتزام بمعايير الدين الحنيف.

كان من أهم القضايا التي تناولها الشعراء السعوديون فيما يخص المرأة هي: التعليم، والزواج، والعنوسة، وغلاء المهور، والسفور والحجاب، وغيرها من القضايا.

وكان لجيل الثمانينيات من الشعراء السعوديين الدور الأهم والأكبر في إبراز قضايا المرأة والحديث عنها، أمثال: سعد الباوري، وأحمد قنديل، ومحمد حسن عواد، وعبدالله العثيمين، ومحمد حسن الفقي.

كما برز عدد من الشاعرات تذكر أسماؤهن إلى جانب الشعراء بعد أن كان من الصعب والعيب بروز اسم المرأة كشاعرة، ومن هؤلاء الشاعرات: ثريا العريض، وأشجان الهندي، وخديجة العمرين وغيرهن الكثير، وقد ألفت كتب تتحدث عن شعر المرأة خاصة مثل: "قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية مقاربات نقدية"١.

أما عن الشعر في منطقة تبوك ففيما تهيأ للباحث من دراسات، وفي حدود اطلاعه، فلم يعثر على كتاب أو دراسة بحثت في صورة المرأة لدى الشعراء في منطقة تبوك، مع أن هناك دراسات عن المرأة في الشعر السعودي المعاصر، وخاصة لدى الشاعر غازي القصيبي الذي أكثر في شعره من الحديث عن المرأة،

١ - راشد العيسى، قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية مقاربات نقدية"، نادي حائل الأدبي، ٢٠١١م.

ومن هذه الدراسات: صورة المرأة في شعر يحيى توفيق١، وفيها حديث عن المرأة الأم، والمرأة البنت، والمرأة الحبيبة، كما تناول خصائص المرأة لدى يحيى توفيق.

وكذلك دراسة "الزوجة في شعر أحمد سالم باعطب ١٣٥٥ – ١٤٣١هـ دراسة في المضمون والتوظيف الفني٢، وتحدثت عن المرأة وما يخصها من مهور وعادات وتقاليد.

سوف ينحو هذا البحث في دراسته للمرأة لدى شعراء منطقة تبوك منحى آخر مختلفا، إذ سيركز الدارس على شاعرين من أبناء المنطقة، تناولا المرأة بصورة واضحة ولافتة للنظر، هما: الشاعر عبد الله الصيخان الذي ذكر المرأة مقرونة كثيرا بالرسم في ديوانيه: هواجس في طقس الوطن"٣ و"الغناء على أبواب تيماء"٤. والشاعر نايف الجهني، الذي أفرد ديوانا كاملا عنوانه "هدى .. !"٥، وجعل من لهذا الاسم رمزا خاصا.

المرأة في شعر الصيخان

خلال دراساتي للشعر العربي عامة والشعر السعودي خاصة، اتضح لي أن الشعرية تمثل جانبا مهما في دراسة الشعر، وتأويله. وهذا أمر طبيعي؛ لأن تفكيك خيوط اللغة يمثل الجانب الرئيس في فهم أي نص.

وهذا ما يجعل الدارس غير مستقر على حال في دراسة الشعر؛ لا سيما وأن لغة النصوص تبدو غير ثابتة، وإنما تجدها متغيرة في كل نظرة أو كل تحليل، وهذا ما يعطي للشعر حلاوة، ويمنح القارئ لذة التحليل والتأويل معا.

١ ـ علي الزهراني، صورة المرأة في شعر يحيى توفيق رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٨م.
٢ ـ ماهر بن مهل الحيلي، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم ، مج ٩، ع ١٥، ٢٠١٥م.
٣ ـ عبد الله الصيخان، هواجس في طقس الوطن، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.
٤ ـ عبد الله الصيخان، الغناء على أبواب تيماء، دار مدارك للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
٥ ـ نايف الجهني، هدى ..!، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

كما أن لغة الشعر لغة متفجرة، تبعث على المستحيل الذي لا يمكن تحقيقه في الواقع، فهي تتجاوز الواقع إلى ما وراء الواقع، ولذلك لا يستطيع القارئ الزعم بأنه انتهى من النص إلى الأبد، بل إنه يكون مرغما على زيادة النظر فيه، ومحاولة الاستنتاج منه، وهكذا يبقى متعلقا به، ولا يمكنه الفكاك من متعته ولذته.

وعلى الرغم من أن الحديث عن الكتابات النقدية في هذا الموضوع يحتاج إلى عدد كبير من المجلدات، وحيز لا يمكن الإلمام به؛ فإنه يمكن اختيار عدد من المؤلفات والكتابات التي تم نشرها في هذا الصدد، وهي من الدراسات التي أفاد البحث منها، واسترشد بها خلال الكتابة.

من هذه الكتب الحديثة التي صدرت ودرست اللغة الشعرية، كتاب محمد كنوني "اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد"، الذي قدم فيه تحديدا أوليا للغة الشعرية، وهو يؤمن بأن البحث في اللغة الشعرية "يبعث الإغراء نفسه الذي يداهمنا ونحن نقرأ بعض الآراء التي تحاول ربط الشعر بعوالم أسطورية وممارسات روحية كالدين والسحر والخرافة ... إلخ، إذ هي وعلى قدر سذاجتها، تضع أيدينا على الشعر وحقيقته كلغة فطرية ترتد يوما إلى أصولها البدائية، لهذا لا تفقد تلك الآراء كل يقينها، ما دام الشعر مثله مثل هذه الممارسات والعوالم يلهج في صراع ما هو كائن"[1].

وهو بذلك يرجعنا إلى مراوغة اللغة الشعرية، التي تحدّث عنها مارتن هيدجر في كتابه "في الفلسفة والشعر"، إذ يرى بأن الوقوف النهائي على فهم اللغة الشعرية أمر صعب المنال، بيد أنها هي التي تعطينا تصورا عن الشعر وماهيته،

١ ـ محمد كنوني، "اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد"، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠١٣م، ص ١٥.

فهي "لغة داخل لغة"[1]، ويصفها بالرقبقية والمراوغة التي تأبى أن تعطي نفسها بسهولة، مهما يكن حجم الإمكانيات – بالنسبة للدارس – كبيرا.

"إن النص الأدبي لا يكشف عن جمالياته بسهولة ويستمد النص الشعري قيمته الفنية من قدرته على إثارة الدهشة والافتتان كلما أوغل المتلقي في الإبحار بين شواطئه والغوص في أعماقه، من هنا فإن لكل قراءة نقدية خصوصيتها التي تجعل منها تحليقا في فضاءات لا متناهية وضَعَها العالم النصي"[2].

ولا شك أن اللغة تمثل عجينة النص الشعري التي يمكن للشاعر أن يشكلها كيفما شاء، ويبني من خلالها عالمه الكبير، ويصنع حلمه في خيال وثاب؛ لأن الشاعر هو صاحب الكلمة في النص، ويسيطر على بنيته، وهو سيد الموقف الذي يبني ويشكل ويصوغ، ولا يمكن للغة – مجردة – أن تكون من غير معالجته ورؤيته وخياله، فهي – اللغة– لا يمكنها أن تسيطر على الشاعر وتجعله ذا دور ثانوي رغم أهميتها، ولذة البحث فيها.

وإن أية محاولة لوضع مفهوم واضح ومحدد للغة الشعرية، لا يمكن أن تكون سهلة، وتمر دون تحديات كبيرة، فالمرء يصطدم بفكر الشعراء، وإمكاناتهم، وتغير رؤيتهم وتصرفهم بلغة نصوصهم، وهو ما يتطلب كما يرى الكنوني "القيام بعملية حفر آركيولوجي في ذاكرة الأدب والشعر بخاصة"[3].

وهنا تحدث "النقلة النوعية للقراءة، من قراءة النص ليس بوصفه نصاً أدبياً يرتكز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية والجمالية فحسب، إنما بوصفه خطاباً ثقافياً يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي...كمكونات للثقافة،

١ ـ مارتن هيدجر، "في الفلسفة والشعر"، ترجمة الدكتور عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م، ص ٩٦.
٢ ـ محمد جواد البدراني، التحليق في فضاءات النص، دار دجلة، عمان، ط ١، ٢٠١٦م، ص ٩.
٣ ـ محمد كنوني، "اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد"، ص ١٦.

ويوغل في تفسير التحولات الثقافية وأثرها في التحولات الأدبية، وكذا العلاقة بين البنية النسقية للثقافة وبنية النص الأدبية واللغوية"[١].

"لقد أصبح الخطاب/اللغة في ضوء ما تقدّم علامة يتجلى فيها التفاعل بين النص ومتلقيه، وشيفرات تتخللها فراغات، وفجوات يعوزها القارئ المتمرس القادر على تحليل شبكاتها في أثناء حضورها السياقي المنظم، ومن ثم – ومن خلال القراءة الواعية – يتم ملء الفراغات وسد الفجوات– بوسائل معرفية خاصة"[٢].

وهنا سيتناول البحث اللغة الشعرية لدى شاعر من منطقة تبوك، تميز بميزات شعرية جديدة، وجعل منها بنيات دلالية متعددة، مما حفز الباحث على متابعة دواوينه، وقراءتها، لا سيما وهو قد عاش في منطقة تبوك التي تمتاز بمناظر خلابة، وتضاريس مختلفة، تساعده على الإبداع أكثر، وهي في الشمال الشرقي على سواحل البحر، وذات الطقس الجميل على امتداد العام.

لقد كان تشكيل الشعرية في شعر الصيخان مليئا بأدوات فنية مختلفة، منها ما قام على الغموض، ومنها ما قام على التكثيف، وفق سياقات نصية أضفى عليها الشاعر ما تعانيه الذات الشاعرة من حالات نفسية، وما تعيشه من حالات وجدانية مؤلمة، فقد جعل اللون ركيزة أساسية في إبداعه، وبنى عليه دلالات وإيحاءات كثيرة.

وتعتمد شعرية الرسم لديه على مكونات الرمز، الذي يمثل وسيلة مهمة من وسائل التعبير والإبداع، جاعلا الصيخان منه أسلوبا في الخروج بالنص إلى عالم الحركة، أو الحياة التي تجعل منه نصا ممتعا.

---

١ ـ عبد الفتاح أحمد يوسف، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي "نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص"، عالم الفكر، ع١، مج٣٦، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ١٦٧.

٢ ـ أحمد المرازيق، جماليات النقد الثقافي "نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٩م، ص ٢٠.

ورد اسم "فضة" لدى الشاعر عبد الله الصيخان، في قصيدته "فضة تتعلم الرسم"[1] ضمن ديوانه: "هواجس في طقس الوطن"، الذي صدر عن مؤسسة الانتشار العربي، كما برز الرسم والتشكيل في القصيدة نفسها، وقد جعله الصيخان لازمة تكرارية في بداية كل مقطع شعري من القصيدة، وهذ المقطع "فضة الآن ترسم .." يأتي مقرونا بتشكيلات شعرية "خيال شعري" تُمثل هاجسا بالنسبة للشاعر.

وهذا يعكس التوتر الذي يعيشه الشاعر، ويعمق الدلالة بعبق الحياة، ومحاولة رسم حياة خيالية، يتأملها، ويتمنى تحقيقها، وهو من زاوية أخرى نقد للواقع الذي يعيشه المجتمع، فهو يحلم بحياة، ويراها باتت مفقودة الآن.

بات الشاعر معلقا بين الذي يريد، ويحلم به وهو "بعيد المنال"، وبين الواقع؛ الذي لا يريده ولا يرتاح فيه، وهو بذلك يشكل تناقضا نصيا يزيد النص عمقا، ويكشف بوضوح عن مدى توتره وانفعاله.

أما بالنسبة لما يريده ويتمناه؛ فهو أداة تستعمل في وجهين، الأول، مباشر: أن يكون وسيلة من الشاعر للخروج من أزمة الواقع، وطبيعته المزعجة، والثاني، غير مباشر: أنه يزيد ألم الشاعر، ويجعل السعادة غير متحققة لا في الخيال ولا في الواقع.

لا بد من النظر في بداية النص الذي بدأه الصيخان بقوله:

وحدي هنا

غادرتني المليحة

أشرع هذا الممر لها بابه ..

فخطت خطوتين

نوتْ أن تعود ..

[1] - هواجس في طقس الوطن، ص ١٥ – ٢٢.

هي الآن تخرج من ساعدي.

توحي عبارات هذا المقطع بأن الشاعر يعيش ذكريات باتت في إطار المفقود، الذي لا مجال لعودته، ويبدو أنه وحيد، يعاني ألم الفراق "وحدي هنا"، وغادرته "فضة"، وهو يتمنى عودتها "توت أن تعود ..".

وجدير بالذكر أنه متمسك بها إلى أبعد الحدود، فهو يلاحظ مسيرها، ويتابع خطواتها أثناء رحيلها، إذ يعد خطواتها "فخطت خطوتين"، ومما يزيد ألمه وحزنه أنه لم يعد يراها: "هي الآن خرجت من ساعدي".

ولعل الزمن متناقض أيضا، فالزمن الحالي مختلف عن الزمن السابق بالنسبة له، إذ إن كلمة "الآن" تشير إلى تمييز الشاعر بين السابق وبين اللحظة الآنية التي يعيشها، أو أنها تبين أن "فضة" غير ملموسة بالنسبة له، وهو غير متيقن مما تفعل أو تفكر، وأنه يتخيل هذا الفعل أو التفكير، ويبنيهما على الاحتمال وليس على اليقين.

لقد كانت مما يملكه "يمكنه الجلوس معها والحديث لها والبوح بما في سريرته من خلالها"، أما الآن فإنه غير قادر على رؤيتها، وهو بذلك يتحدث عن زمنين متناقضين زمن ماض مليء بالسعادة، وزمن حالي مليء بالشقاء والفقد، وهما مما جعله في حالة نفسية متأزمة؛ لأنه بات يرى كل شيء متناقضا ومتبدلا، سواء أكان زمانا أو إنسانا.

يبعث ذلك على الحزن الشديد الذي يضع المتلقي موضع الشاعر، ويأخذ معه بمتابعة ما يحدث، أو يعيش الحدث المؤلم، فالشاعر وحيد "وحدي هنا، غادرتني المليحة""، وهذا يشير إلى فقدان "فضة". ويدعم ذلك خطواتها التي خطتها ابتعادا عن الشاعر الحزين، الذي – بحسب ما يظهر النص – مستسلم لقضاء

رحيلها، بيد أنه لم يحاول لأجل ذلك ولو مجرد محاولة، ليشير إلى أن الذي يحدث خارج عن إرادته، وما يملكه إزاءه هو النظر فقط "أشرع هذا الممر لها بابه ..".

وتبدو (..) النقاط التي كتبها نهاية المقطع توضح هذا المعنى وتؤكده أكثر، فهي قد تشير إلى الخطوات التي خطتها "فضة"، وأنها لن تعود، وكان ذهابها بلا عودة. إنه الفراق الأبدي الذي لا لقاء بعده، وأي حزن ذلك الذي سيعيشه الشاعر جرّاء ذلك.

وتثير اللازمة التكرارية القارئ من جهة ارتباطها بـ "فضة"، التي لا بد ستكون رمزا للمرأة بشكل عام "حبيبة، أم، ابنة، أو امرأة من المجتمع"، فالصيخان يبث بواسطتها أفكارا وأحلاما، ويبني من خلالها خيالا واسعا، فالناظر في بداية كل مقطع لهذه اللازمة يجده يتحدث عن شيء جديد، أو مرحلة ما بأسلوب شعري شائق، ففي القطع الأول يقول:

فضة ترسم الآن قابلة ونساء وأنفا وأذنا وعين

ثم ترسم مدرسة وأسرّة نوم وترسم خطين

وعصفورة بين خط وعين[1].

وهذا ما يرسمه الطفل الصغير؛ لأن هذا هو الذي يعيشه، ويمثل بالنسبة له مرحلة الطفولة، ففضة، بحسب المقطع، ترسم مدرسة، وعصفورة، وهما مما يشيران إلى براءة الطفل، ومرحلة مهمة من حياته، لكنهما يخرجان إلى أبعاد رمزية عميقة في النص.

إن العصفورة التي ترسمها فضة ليست العصفورة الحقيقية التي تطير، وإن كانت العصفورة، عادة، بصوتها وحركاتها تلفت انتباه الطفل، لكنها هنا "الحرية" بكل أبعادها.

[1] - هواجس في طقس الوطن، ص ١٥.

إن فضة تحلم وتتمنى، فهي طموحة وذات تفكير مختلف عن غيرها، وهي تستشرف المستقبل من خلال الخط الواضح لحياتها ومستقبلها، ومن خلال العين الثاقبة التي ترسمها، والتي تنظر من خلالها إلى المجتمع، وتستشرف بها المستقبل "عصفورة بين خط وعين".

كأن الشاعر يتوارى خلف "فضة"، ويجعل منها قناعا يتحدث من خلاله. وهو بفكره الناضج يخرج، من إطار الحديث الرتيب عن الذكريات إلى إطار آخر مختلف، فهو يرسمها وقد حققت كل ذلك، لكنه في الخيال البعيد. ومن زاوية ثانية؛ فإنه يحمل حُلُما لفضة بالدراسة وتحصيل العلم، وهذا مما يمنعه المجتمع، ولا يرغب به، في حين أن الشاعر أراده وتمناه لها.

هذا التشكيل من الشاعر يساعده على نقل الرؤيا التي يريد إلى الناس، فربما لم يكن متاحا من قبل المجتمع أن يتحدث المرء عن أفكاره وآماله وأحلامه بسهولة، وخاصة إذا كان الأمر متعلقا بما تتمناه المرأة، وتسعى لتحقيقه.

إذاً، الشاعر يحلم لفضة بذلك، ويتمنى أن تتاح لها فرصة الحياة التي تحقق السعادة، ولو على صعيد الذات فقط.

وإذا كان الشاعر هو الذي يبني النص، ويضع له بناءه الثابت؛ فإن القارئ بدوره يعيد تشكيل هذا النص، بما يكشفه من معان، قد تكون في النص متفاوتة، أو غير مرتبة. وفي نص الصيخان هذا تبدو الأفكار متناثرة، وغير مرتبة، فالعلم والحرية يتبعهما نتائج كثيرة من أهمها راحة البال، لكن الصيخان داخل بين النتيجة والمبدأ، فجعل النوم ومتعلقاته "الأسرّة" تسبق الحرية "العصفورة"، وهذا يشير إلى الحالة النفسية التي يخضع لها الشاعر، وهي التي تمنعه من ترتيب الذات، وما ينتج عنها من أفكار.

والعنوان "فضة تتعلم الرسم" يؤيد هذا التوجه؛ إذ تشير كلمة "تتعلم"، إلى أن "فضة" في بداية طريقها، وهي لا زالت في طور النشأة، وبداية العمر. وهي إذ بدأت ترسم، إنما ترسم حلما بمستقبل تبنيه في خيالها، والذي هو بالأصل حلم من خيال الشاعر.

إن الصيخان بهذا التفكير الواعي ليشير إلى خيال يبني به عالم الواقع، وهو يؤمن بوسيلتين تجعلان المجتمع في تقدم وتطور، هما: الحرية، والعلم.

ولا شك أن الإشارات في النصوص الشعرية تكتسب أبعادا إنسانية عامة، ولا تبقى متقوقعة ضمن بعد شخصي ضيق، بمعنى أن الشاعر يذكر الشيء ولكنه يريد به أشياء، ويذكر اسما يقصد من ورائه أسماء ومجتمعا بكامله، فالصغيرة "فضة" تكتسب صفة العمومية، وهي بذلك تعمم على نماذج كثيرة في المجتمع، يتمنى لها الشاعر التقدم.

كما أن المقاطع المتتالية التي ترسم "فضة" في كل مقطع منها شيئا جديدا، تشير إلى تقدم سنها، وتطور فكرها، فرغم أنها باتت في عالم المفقود إلا أنها قابعة في ذهن الشاعر، لا تفارق حلمه، بيد أنه ينقل كل ما ترسمه وتفكر به.

وهنا يتماهى الشاعر مع "فضة"، فلا يدري القارئ من الذي ينقل فكر الآخر، هل "فضة" هي التي تنقل فكر الشاعر، أم أن الشاعر هو الذي ينقل فكرها، فيظهر تمسك الشاعر الكبير بفضة، ورغبته الملحة على تخيلها، وهي تكبر ويكبر معها تفكيرها.

ويعمق الاستفهام الذي يثيره في المقطع التالي حزن الشاعر، ومرارة الفقد لديه، وحالة اليأس التي وصل لها:

- **أتراني ؟**
- **أجل**

منذ أن سافرت للكوى المغلقهْ

نكهةٌ مشرقهْ

اضحكي .. اضحكي

بيننا الكأس والتبغ والأروقهْ.[1]

إن الاستفهام في بداية المقطع يكشف عن تمسك الشاعر في "فضة"، بل إنه وله بها، وشديد التمسك، فهو يسعى إلى الاطمئنان ما إذا كانت تراه، والسؤال عادة ما يعني تمسك الإنسان بالإجابة وحاجته الماسة إلى معرفتها، ومع أنه يعلم يقينا أنها لن تراه، فهي في عالم المفقود الذي لن يعود " منذ أن سافرت للكوى المغلقهْ"، إلا أنه يجيب بـ "أجل"؛ فيكون هو السائل وهو المجيب في آن واحد. وهذا بدوره يعزز ما قلته، سابقا، حول الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها، وقد وصلت به إلى حالة من المس أو الهذيان.

أو أنه يقصد إلى إعادة الحياة إلى "فضة"؛ فيلجأ إلى أسلوب التجريد، الذي يجعل الغائب شاخصا أمام الإنسان، يراه ويحدثه، ويطمئن ذاته بالبقاء معه ولو لبرهة في عالم خيالي واسع، فالصيخان يبحث عن أبسط الأشياء التي تريحه، وتزيل عنه الهم، وتخفف من حدة توتره، فوجد في هذا الأسلوب وسيلة للراحة وهدوء النفس المتعبة.

لقد وصل به الأمر أنه تشهى ضحكتها، محاولا أن يطلب ابتسامتها في تكرار لفظي واضح "اضحكي – اضحكي"، وهنا يبدو أنه يبث الحركة في المشهد، وينظر إلى وجهها الذي غاب طويلا، فعادة ما ينظر المرء عند الضحك إلى وجه الآخر، راغبا في مشاهدة تفاصيله وحركاته.

[1] - هواجس في طقس الوطن، ص ١٦.

وهذا مما يعزي به النفس قليلا، فالحلم يكبر في خياله، ويتسع بشكل تدريجي، وينتقل من الكلام إلى الحركة، ويشي من ذلك أنه نزع إلى مشهد يبدو صاخبا إلى حد ما، إذ يستحضر "الكأس والتبغ والأروقة"، ليعيد من ذاكرة الأيام شيئا يسعدها، فيحقق به ابتسامتها التي ينشد.

لقد بدا واضحا أن محاولات الشاعر متعددة لتحقيق حلمه في إخراج "فضة" إلى عالم السعادة، وتحقيق حضورها بدل الغياب. وتكرار المحاولات يعني الإصرار على الشيء، والسعي المتواصل لتحقيقه، فهو يصر على ضحكتها والخروج بها إلى الحياة، لذلك نجده يستعمل كلمات قريبة من البشارة، ومحببة إلى النفس، مثل: اضحكي، ونكهة، ومشرقة، والكأس. وهي تطغى بكثرتها في هذا المقطع على الكلمات التي تشير إلى الحزن والألم.

أما هي فلا تستجيب في أي شيء، ولا لأي شيء، كما أنها لم تبرز في لغة الشاعر بما يشي بإمكانية القول أو الفعل لديها. فالشاعر يجيب ويتحدث عنها، ويطلب منها أشياء لا تنطق كلمة واحدة إجابة عليها، وهذا يبرهن بشكل كامل على غيابها، ويدل بشكل واضح على الحضور الفائق للشاعر.

وهذا يضعنا أمام ثنائية كبيرة، هي ثنائية: الحلم الواقع، التي ينفرع عنها ثنائيات كثيرة، مثل: الحضور – الغياب، والحي – الميت، والقوي – الضعيف ..إلخ.

يقول الشاعر في المقطع التالي:

فضة الآن ترسم جمجمة وحقولاً

وتسألني عن أبي

–كان نهرًا من الضوء والأسئله

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروي عن الموجة المقبلهْ

فضةُ الآن ترسم أسرارها في ذراعي

وتقضم تفاحة للضحك

آه ما أملحك!

آه ما أملحك!

تستحيل حصانًا حوافره في دمي ثم تمضي

إلى الضحك الموسمي وتحمل كأسًا من النار حتى

فمي..

-أتراني؟

-أجلْ

جهةً مورقه

وخيولاً على الصمت مستغرقهْ

فضة الآن ترسم بحرًا وأشرعةً وفضاءً صغيرْ

وتحتال حين أقايضها:

أشتري بحرك الغجري

وأعطيك حقل صهيلٍ وسلة طينْ..

وأطلق عصفورتي في الفضاء الصغير[١]

[١] - هواجس في طقس الوطن، ص ١٦ – ١٧.

تبرز في هذا المقطع لازمة الرسم التي تقوم بها "فضة"، وتثير من خلالها ثنائية: الموت/ الحياة، إذ تثير الجماجم والحقول التي ترسمها تضادا في ذهن المتلقي، وهي مما تتناقض مع الرسم الذي قامت به "فضة" في المقطع الأول، إذ هناك ترسم المدرسة، والعصفورة وكل ما يشير إلى براءة الطفلة، ويناسب مستوى تفكيرها، أما هنا فهي ترسم الموت، والحياة معا، فتنقل المشهد من الحلم إلى الموت والحياة.

وهي هنا قوية، وقادرة على الفعل، تسأل "تسألني عن أبي"، وتقضم التفاحة، بل تحولت في حجم فعلها إلى مستوى أسطوري، فقد استحالت حصانا يضع حوافره في دم الشاعر:

تستحيل حصانًا حوافره في دمي ثم تمضي إلى

الضحك الموسمي وتحمل كأسًا من النار حتى

فمي..

وبدأت تساوم الشاعر على تحقيق ما تصبو إليه من آمال وتطلعات وحرية:

أشتري بحرك الغجري

وأعطيك حقل صهيلٍ وسلة طينْ..

وأطلق عصفورتي في الفضاء الصغير

قد بدا الصيخان مشغوفا بالحديث عن الرسم المقرون بطفولة الأنثى، ومعنى البراءة، ففي ديوانه "الغناء على أبواب تيماء" نجد في قصيدته "وكم صار عمر الضفائر"[1]، يلحظ أن العنوان يثير استفهاما، يوحي بأن الشاعر يتابع سن الفتاة،

[1] - الغناء على أبواب تيماء، ص ١٣ – ١٥.

ويراقب تقدمه، وفي نص القصيدة حديث واضح منه إلى الفتاة، ولكن الغريب أنه يبرز في عينيها أفعالا كبيرة، ومساحات غير عادية من الذكريات، فهو يقول:

بعينيك كانت تذوب الحكايات ..

يلهو المساء .. وتغفو البيادر

بعينيك كانت تغرد أحلام شبابنا

وكانت تغني الربابة ميلاد شاعر[١]

لقد جعل الشاعر من عيني الفتاة رمزا يقرأ به الذكريات، ويستعيد جزءا كبيرا منها، فهي التي تذكره بحكايات كثيرة، وفي المساء تمنحه اللهو والراحة، وتظهر فيها أحلام الشباب، وصوت الربابة، بل إنها تصنع شاعرا يتغنى وينشد.

وهذا ينقل العينين إلى مستوى خيالي، فهي بالنسبة للشاعر ذات أهمية كبيرة، وتمثل عالما يفيق عليه بعد إغفاءة المساء.

ومع أن الإنسان يعد العينين عالما فيه الضياع واللؤم والحزن، إلا أن الصيخان أحالهما إلى عالم الراحة والطمأنينة، فهو لا يستريح إلا بالنظر إليهما، وهذا يبين مدى إمكانية العينين في السيطرة على فكره.

وترتبط العينان بالرسم من خلال عبارة:

لنرسم من حلمنا والخيال تصاوير حاضر[٢]

لقد فشل الواقع في ضم الشاعر إلى الطفلة بمختلف مراحل العمر، مع أنه يجد الراحة في عينيها، لكن عينيها في عالم المفقود الذي لا يمكن له أن يناله أبدا، ومن هنا لجأ إلى الحلم "الرسم"؛ ليصنع حلما ويرسم حياة مليئة بالسعادة،

[١] ـ نفسه، ص ١٣.

٢ ـ الغناء على أبواب تيماء، ص ١٤.

يضم فيها الفتاة في حياة واحدة وعيش واحد، بيد أنه في السطر الشعري التالي يكشف عن قبول الطرفين بالزواج:

متى عرسنا؟

كان مني السؤال

ويأتيني منك الجواب

غدا ...

حين تكبر هذي الضفائر[1]

ومن المواضع التي استخدم فيها الرسم وسيلة لنقل المعنى الذي يريد قصيدته "قمر مكسور"[2]، إذ يقول فيها:

غامض أن لا تكوني هاهنا ..

مرة أنت تكونين فرس ..

فرس تصهل في روحي ..

وتدعوني لكي أرسم مهر

مرة .. أنت تكونين قمرْ ..

قمر مكسور

هو أيضا في هذه القصيدة يأتي بفعل الرسم مقرونا بالفتاة، والفتاة هنا تكتسب – بحسب تعبير الشاعر – صفة الأسطوري العلوي، وهي تبعث على الأمل تارة، وتبعث على الحزن واليأس تارة أخرى، وهذا قد يشير إلى طبيعة العلاقة غير الثابتة بينه وبين الفتاة، فهي علاقة متذبذة بين السعادة وبين التعاسة.

[1] ـ الغناء على أبواب تيماء، ص ١٤.
[2] ـ نفسه، ص ٤٥.

الفتاة تظهر أحيانا فرسا وجميلة، تعيد له الحياة "تصهل في روحي"، وتدعوه لأن يرسم في خياله حياة أجمل، وتظهر، كذلك، قمرا جميلا، يبعث على الفرح. في حين أنها تظهر في موضع آخر قمرا مكسورا.

يشير ذلك إلى الغموض الذي يبدو من المرأة، أو التحول الذي قد يعتريها في أحوال حياتها مع الآخرين. أما الشاعر فهو قابع خلف حيلها وتلونها، وهو غير قادر على فعل شيء سوى التأمل، وبث الآمال كما في قوله في القصيدة نفسها:

ما أجمل لو نصبح عشبا والندى يرسم في جفنيه أسرار

العيون[1]

فها هو كما يبدو من النص يتمنى ويحلم أن يصبحا معا عشبا وندى، فيكونا ذوَي علاقة طيبة، تمتاز بالقرب، والحب، فلا يخفى على أحد العلاقة القوية التي تربط بين الندى والعشب، وأن الندى يمد العشب بالحياة، والقوة والسعادة.

هدى لدى نايف الجهني

ينطوي الترابط بين العناصر المكونة للشعرية على جماليات نصية، يعتمد إبرازها على تأويل النصوص، واستخراج معناها العميق، وتفكيك خيوطها، وطبيعة العلاقة التي تربط عناصرها ببعضها. وهنا تبرز "العلاقة التكاملية بين الشعرية والتأويل"[2].

والقارئ – من خلال التأويل – يسعى إلى فهم النص، ليس بالوقوف عند تعيين دلالات الأشياء؛ إنما بالبحث في صلب الإحالات، وإبراز معانٍ جديدة تحيل إلى قيم دلالية أخرى ممكنة.

[1] ـ الغناء على أبواب تيماء، ص ٤٩.

٢ ـ طزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٢٤.

وما دام التأويل يرتكز على النص؛ لكونه عميقا وممتدا، وذا مكونات، لا بد من تحديدها؛ فإن الناقد يجب أن يملك معرفة كافية عن دلالة النص، وأساليب إنتاجها، ، وتكون لديه الدربة التي تمكنه من القبض على المعنى وتحديده، فلا يمكن الاعتماد على حدسه في تشكيل تأويل صحيح ومنسجم لأي نص أدبي.

ولذلك يستحضر القارئ، أثناء قراءته للنص، كل المرجعيات – الثقافية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والنفسية، إلى جانب ما يمكن أن ينتجه من ثقافة، ومعارف، وأبعاد رمزية، وأسطورية، على افتراض أن هذا النص خطاب ثقافي "يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي...،"[١].

والشاعر ينظر إلى العالم جمالياً ويعبر عنه جمالياً، ومن هنا يصبح الشعر ذا لغة جمالية، يسمح تحليلها بإزالة الغموض عن تصورات الشاعر الجمالية للعالم، أي يمكّن من الربط بين اللغة والجمال، وهذا يعني أن لغة الشعر تعد غاية ومطلبا فنيا، ولم تعد وسيلة فقط.

لذلك لا تحرص اللغة الشعرية على التقيد بما جاء في كتب اللغة من ثوابت لغوية، وتتخلى، أحيانا، عن المباشرة والوضوح، وتنزع إلى عالم واسع وجديد ومختلف عما جاءت عليه الأصول اللغوية، ومن هنا برز لدى الدارسين الانزياح الذي يعد شرطا أساسيا لتحقيق الشعرية، والسمو بلغة الشعر.

وفي هذه اللغة، أيضا، يبتعد الشاعر عن اللغة العادية، وتظهر أمامه فضاءات وتخيلات واسعة، لا يمكن للغة العاديّة أن تعبّر عنها كما يحسّ بها، فيعيد تشكيل اللغة العادية بأسلوبه الخاص مشكلاً لغة أخرى، ذات خصائص جديدة.

الشاعر نايف الجهني، واحد من شعراء منطقة تبوك الذين ملكوا لغة شعرية جذابة، فيها من العمق ما يدعو الباحث إلى القراءة والتأمل والتأويل، لا سيما وأن "هدى" الزوجة أخذت من شاعريته حيزا كبيرا.

١ ـ عبد الفتاح أحمد يوسف، مرجع سابق، ص١٦٧.

ولعل أول ما يستوقف القارئ لدى الجهني أنه سمى ديوانا كاملا باسم "هدى/ زوجته بحسب ما تُبين قصيدتاه: "في البيت"[١]، التي جعل فيها البيت مأوى لهما، مستودع أسرار حياتهما، وفي هذا البيت يلتقيان ويجتمعان بعد عناء العمل وطول الغياب، إذ تدور فيه الأحداث بصمت أيضا:

في البيت موطننا ومنفانا الحقيقي

الوفيُّ لصمتنا

وطنٌ ..

كما أن الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن ذكريات تجمعهما، وأن ثمة طفلا يربط بينهما، وتعاني "هدى"، وتكابد، ليلا، قلة نومه:

البيت موعدنا الأخير

إذا مواعيد استعادت

دهشة الأوقات

منا واستمدت من مواجعنا التوهج

إن بكى طفل وهدهده القمر!

وكذلك قصدية "حكاية"[٢]، عندما تحدث فيها عن قهوة هدى وغيرتها داخل البيت:

في البيت قهوتها تحد من المتاهة

في البيت غيرتها

تحط على الرفوف

١ - هدى .. !، ص ٢٢.

٢ - هدى .. !، ص ١٦.

كصورة تخفي الحقيقة بالصور!!

ديوان "هدى" الصادر عن الدار العربية للعلوم ناشرون عام ٢٠١٠م، يبدأ بإهداء على درجة عالية من الشاعرية، نصه:

"إلى التي أعطيتها معناي"[١]

إذ تختزل هذه العبارة – التي جعلها الجهني، فيما بعد، عنوانا لإحدى قصائد الديوان – الأهمية العليا التي تكتسبها "هدى" لديه.

كما أن الجهني يعكس هنا درجة الإحساس التي يملكها لها، فهي – بحسب – الإهداء كل شيء في حياته، وهبها ذاته، وقيمته "معناي"، وهو بلا معنى ولا وجود من دونها.

ومن ناحية ثانية قد يدل على أنه قد وجد ذاته، وحقق لها الحماية، وكأنه ضائع، وحط رحاله عند "هدى" الإنسانة التي استطاعت أن تحافظ على كيانه، وتحقق له ذاته وتحميها من الضياع. بيد أن هذا المعنى يتماشى مع اسم "هدى"، الذي يعني الهداية والاهتداء بعد الضياع والتيه، وقد يتفق مع الفعل "أعطيتها"، الذي يشكل حركة من الشاعر باتجاه الآخر "هدى"، فهو يمنحها ذاته عطاءً خالصا؛ لظنه أنه هناك ينجو ويرتاح.

ومما لا يتوقعه القارئ في هذا الديوان أن الشاعر جعل المقدمة خارجة عن المألوف، فالقارئ يتوقع أن تكون مقدمة من دارس آخر أو شخص متخصص في الأدب، ليعطي رأيه في الديوان، إلا أن الجهني قدم للديوان بكلام شاعري، ويحمل القارئ على التعجب:

ليس ثمة ما يمكن أن يكون توطئة للشعر! [٢]

---

١ - هدى .. !، ص ٥.

٢ - هدى .. !، ص ٩.

إنه إيمان بعيد عن التفكير العادي، فهو لا يقتنع بوجود ما يمكن أن يكون مقدمة للشعر، وهنا يضع الشعر في مراتب عليا بعيدة عن الواقع والكلام العادي، بمعنى أنه لا يمكن أن يكون هناك كلام قريبا من الشعر، بل وليس هناك ممن يكتبون ويؤلفون من يستطيع الوصول لشأو الشعر ورقته وتعبيره.

وثمة ما يربط بين ذلك المعنى وبين "هدى"، وهو ذاته ما يجعل المعنى الذي سبق ذكره قويا، ومقنعا أكثر، فالمقدمة كلام شاعري رفيع، وهدى رفيعة المقام لدى الشاعر، وبالتالي فإن الكتابة عنها كتابة أخرى لا يمكن أن تكون كتابة عادية.

كما أن مجيء المقدمة بهذه الشاعرية قد يعد إشعارا للقارئ بأن الإحساس تجاه "هدى" يتسم بالاستواء النفسي التام، منذ بداية الديوان وحتى نهايته، فجاء بالفعل حديثا خالصا عنها، لا يتدخل به أحد، ولا يتداخل معه إحساس أبدا، ويتصاعد بداية من الإهداء مرورا بالمقدمة ووصولا إلى القصيدة.

ولعل ما يثبت ذلك أن "هدى" تسيطر على إحساس الشاعر بشكل كلي، ففي قصيدة "هدى"[١]، أول قصيدة يطالعها القارئ في الديوان يجد أن الجهني أخذ يعتبرها كل شيء في حياته، صراحا وبواحا، ولا يحتاج إلى كبير تأويل، وأنه لا يعد بداية حياته إلا معها، فهي البداية والنهاية، وهي صحوة العمر، ضوء الحياة بعد عتمتها[٢]:

وهدى البداية

ونهاية ربكة العمر المحنط في عروق الأرض

صحوته

وعشب نهاره

١ - هدى .. !، ص ١٠.
٢ - هدى .. !، ص ١٠.

ومما يزيد الأمر إعجابا بالمعنى الذي شكله الشاعر، أنه يخلط في دلالتها المادي والمعنوي والزمان والمكان، ليعيد المعنى ثانية على السامع بصورة جديدة، بيد أنه حدد في الدلالة أبعادا منها: البداية والنهاية، والمكان، والعمر الذي لا يحترق/ لا ينتهي:

وهدى: المكان إذا توهج في ركام العطر

عمرٌ من بقايا العمر فيَّ ولا احْتَرَقْ

يقول الشاعر:[1]:

وهدى القصيدة /حرفها

وفضاء مولدها كتابتها

جنون هطولها إن صاغت المعنى

وفر الشكلُ من فمها

كقبلة عاشق سرقت ملامحه الحكاية .. وانطلقْ

لقد غدت "هدى" القصيدة ذاتها، بكل تشكيلاتها، ودلالاتها، وتأويلاتها، وتسكن في كل حرف من بنائها، بل إنها الملهمة بحد ذاتها، وما دامت القصيدة ترافقه في حله وترحاله، وتكمن في ضميره، وبين أنفاسه، وتأتيه من حيث لا يدري، ولا يعي، فإن "هدى" أيضا لا تفارقه، إنما تشاركه الحياة كما تشاركه الإبداع، ويعاني لأجلها كما يعاني لأجل القصيدة.

١ - هدى .. !، ص ١٠.

ولا يغيب عن ذهن الشاعر ما تملكه "هدى" من خصال إنسانية رائعة، جعلته مفتونا بإنسانيتها، فهدى القصيدة التي تفيض إحساسا، تملك من البراءة ما يجعلها في حالة تميز دائمة[١]:

وهدى السؤال عن العصافير النقية

وفي عنوان قصيدة "من صمتها!"[٢] يجده القارئ اختزل كثيرا من الدلالات التي توزعت على القصيدة، إذ يحمل التعجب الذي يثيره العنوان دهشة الشاعر مما هو كائن في صمت "هدى"، أو ما يمكن أن يكون من هذا الصمت.

ولعل معنى الصمت يشدنا إلى لوحة لا صوت ولا حول لها، لكنها تعطي وتبوح فـ "كانت كنهر تحتويه الأغنيات"، ويسير بنا أيضا، إلى حالة المتأمل الذي يشاهد ويحاول أن يفهم، "فهدى" تتحول إلى لوحة صامتة، والشاعر هو الذي يتأمل فيها، ويستنتج منها:

وأنا لنهر سكونها صوت[٣]

وهذا ما جعل منها، دلالة قريبة من الأسطورة والخيال، إذ خرج الشاعر من دلالات الوعي إلى اللاوعي، وأخذ يسبح في الخيال، فجعلها سر تكوينه، مثلما أن الماء سر لتكوين البشر، إذ يقول[٤]:

ولا يمر بعطرها

حتى تكون لمائه سرا

١ - هدى .. !، ص ١١.
٢ - هدى .. !، ص ١٢.
٣ - هدى .. !، ص ٢٥.
٤ - هدى .. !، ص ١٢.

ومثير للدهشة أن يغيب الشاعر اسم "هدى" عن كامل الديوان، مع القيمة العليا التي تملكها، فهي حياته، وسر وجوده، إذ لا يجد القارئ اسمها مطلقا، وللوهلة الاولى قد يظن القارئ أن ثمة تناقضا يسود الديوان، أو أن الشاعر عبثا يتغنى بإحساسه تجاهها.

ومن ناحية ثانية فإن الأمر قد يبدو خضوع الشاعر للعادات والتقاليد، التي تدعو إلى تجنب ذكر أسماء النساء.

لكن الأمر مختلف تماما عن ذلك، وهذا ما قد يؤول بأمرين، أحدهما: أن الشاعر بث أن اسم "هدى" عبر الإحساس الذي تحدث عنه، وحاول التعبير عن أهميته في كل حرف من كلمات الديوان، وأنه اختزل ذلك من خلال اسم الديوان أو عنوان القصيدة التي سماها باسمها.

وثانهما: أن الشاعر ترك للقارئ مساحة ليشارك من خلالها في بناء النص، وإعادة تشكيل معناه، فلم يعط اسم هدى في كل صغيرة وكبيرة، بل جعل الرمز يتناوله ويعيده.

فعلى سبيل المثال يجد القارئ في عنوان قصيدة "أنا وأنت .. ؟"[1] تشابها في الحضور من قبل الطرفين، وأنهما يشتركان في المصير نفسه. إنها حالة من التماهي التام من كلا الطرفين في الآخر، مع أن الشاعر ترك نقطتين فارغتين، ولم يعط إجابة ضمن العنوان.

ويكون ذلك مدعاة للتفكير وتنشيط ذهن القارئ، الذي قد يظن للوهلة الأولى أن الاستفهام يشير إلى عدم معرفته لحقيقته وحقيقتها، وأن ثمة أشياء أخرى لا تجمع بينهما، إلا أن ترك نقطتين قد يكون مساحة لكثير من الأسئلة، التي تشير إلى عدم قدرته على اختيار الإجابة، وكأنه يسأل:

١ - هدى .. !، ص ٣٢.

أنا وأنت من نكون ؟

أنا وأنت ماذا نكون؟

أنا وأنت ماذا يربطنا؟

أنا وأنت لماذا هنا؟ ولماذا موجودان؟

وهنا على القارئ أن يضع الإجابات التي يشاء، وكل ما يخطر في باله قد يكون صحيحا، وهو مما يعمق إحساس الشاعر، تجاه "هدى".

وتكون الدهشة أكبر عندما يجد القارئ حضورا طاغيا لـ "هدى"، التي تسيطر على مفاتيح القصيدة كاملة، وتبسط نفوذها على كل مفاصلها ودلالاتها:

البيت أنت

وأنت نافذة البلاد إلى سؤالٍ

.....

وأنت أزمنة طوتها الأرض بالمطر المؤجل

مقابل غياب كامل للشاعر، الذي لا يظهر إلا ثلاث مرات "ياء المتكلم"، وجميعها أتت في سياق أن "هدى" تمثل كل هذه الأشياء، وهو لا يملك منها شيئا:

بداوتي ..

وتحضري ..

وتفجري ..

وهذا لا يعني بحال من الأحوال تبادل الأدوار، أو هامشية مطلقة للشاعر، وسيطرة تامة لـ "هدى" على تفاصيل الحياة العادية، إنما تسير في مركب دلالي بدأه الشاعر بالتعبير عن قيمة "هدى" بالنسبة له، ودورها في بناء الحياة السعيدة، القائمة على

التحلي بالصبر والحنان، في ظل الأعمال والكثيرة التي تسيطر على وقته، وتشغله كثيرا عنها.

لقد صارت "هدى" السؤال والإجابة معا، وهذا يذكرنا بالإهداء، عندما أهدى معناه، وسر حياته لها، وشيدنا إلى حالة الاندماج الشديد بينهما.

وفي حوارية جميلة يعبر الشاعر عن مدى الحميمية بينهما، إذ تختلف استراتيجية الشاعر هنا عن استراتيجيته في القصائد السابقة.

إذ يقيم في قصيدة "عناق!"[1] حوارا بينه وبين "هدى"، التي أخذت تسأل وهو يجيب، وهنا يشعر القارئ أنه يعيد إلى الأمور نصابها، إذ تساوى حضورهما، بعكس ما حصل في القصيدة السابقة، عندما غاب عن الحضور.

و"هدى" تتسلل إلى حجرته، وتطلع على تصرفاته، وتدنو من كتبه:

تدنو من الكتب التي في حجرتي

وتسأل عن طريقة كتابته:

وتسألني:

لمَ الكتابة لا تجيء إليك

إلا حين تغمرها بعشق يانع

وتصب فوق حروفها

مطر اشتعال في الذبول؟

ويرد عليها ردا هادئا، فيه لعثمة، هي الحب والاحترام:

وأقول:

١ - هدى .. !، ص ٣٥.

مهلا

أو أقول:

(و) خذي الكتابة

قوميها

أو دمي

رديه ...

كي ينسى الهطول !!

الخاتمة

بعد قراءة "فضة" في شعر عبد الله الصيخان، من خلال ديوانه، هواجس في طقس الوطن، و"هدى" لدى نايف الجهني نجد أن ثمة اختلاقا كبيرا بين استخدام الشاعرين لهذين الاسمين.

فالصيخان استخدم "فضة" وهي ترسم، وهذا يبين أن الصيخان يعي تماما أهمية الرسم في التأثير بالمتلقي، إذ يثير في ذهنه رغبة المشاهدة والاطلاع، ويعي كذلك أن الرسم فعل يخلد الإنسان ما بقي، فلو نظرنا إلى النقوش والرسومات لوجدنا أنها باقية توحي بالخلود والزركشة والألوان.

وكان الصيخان في كل أفعال الرسم التي افتعلها في قصائده يقرنها بالأنثى، التي حافظ على رضاها دائما.

بل إنه كان يترك فعل الرسم لها، حتى أصبحت في شعره فنانة، تجيد الرسم والتشكيل، والزركشة، مع أنه فعلا هو الذي يشكل كل ذلك، وهذا يدل على إمكاناته الكبيرة في استنطاق الآخرين والحديث على لسانهم.

وفي استخدام الشاعر "نايف الجهني لـ "هدى" نجد الفارق كبيرا بين الشاعرين، إذ جاءت هدى أميرة في حياة الجهني، وحضورها طاغيا، مقابل غياب واضح له في بعض القصائد.

ومما لفت انتباه الباحث أن الجهني كثيرا ما يستخدم علامات الاستفهام والتعجب في قصائده، وهذا ما يفسر التوت الذي يعيشه الجهني، فهو غير مستقر نفسيا، وهو نفسه الذي يعني مدى اهتمامه بـ "هدى" الزوجة وكل الحياة.

لقد حاول الباحث أن يزيل غموض نصوص الديوانين، من خلال التحليل النصي، معتمدا على أبعاد النص، وإمكاناته، وظواهره التي تمتد على مساحاته. إذ لا يمكن أن ينكر أن الصيخان يمد نصه بخبرات الشاعر، وعمقه، وإحساسه، فيأتي نصا عميقا، يحتاج إلى إطالة النظر، وإعادته، ولا يمكن العثور على دلالته بسهولة ويسر.

و ما لا يمكن أن نتجاوزه، أيضا، اللمسات المثيرة التي كان يقدمها الجهني، وهو يشرك المتلقي في بناء نصه وإعادة تشكيل معناه، وأنه جعل "هدى" تضفي لمساتها على النص عندما كان تثير الاسئلة وهو يجيب عليها بفنية عالية.

المصادر والمراجع:

١- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

٢- أرمينكو، فرنسواز، المقاربة التّداوليّة، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د ط، د ت.

٣- البازعي، سعد، ثقافة الصحراء "دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٢هـ.

٤- البدراني، محمد جواد، التحليق في فضاءات النص، دار دجلة، عمان، ط ١، ٢٠١٦م.

٥- بن برد، بشار، ديوان بشار بن برد، شرح وتحقيق محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٤م.

٦- البطل، علي، الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر، ميراد للتأليف والترجمة والبحوث، ١٩٩٢م.

٧- بو بعيو، بو جمعة، الموازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو منشورات جامعة قان يونس بن غازي.

٨- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، دار الإصلاح، الدمام.

٩- أبو بكر، أسماء، مكونات الشعرية في ديوان قامة تتلعثم، النادي الأدبي بمنطقة تبوك، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

١٠- بندحمان، جمال، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري "التشعب والانسجام"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.

١١- بنكراد، سعيد، سميائيات الصورة الإشهارية "الإشهار والتمثلات الثقافية"، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ٢٠٠٦م.

١٢- بنكراد، سعيد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون

١٣- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١م.

١٤- جوزيف، شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

١٥- الحازمي، منصور، لمحات من أدبنا السعودي المعاصر، مؤسسة نبراس، الرياض، ١٩٨٥م.

١٦- الحامد، عبد الله الحامد العلي، دار الكتاب السعودي، الرياض، ١٩٩٣م.

١٧- حشلاف، عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦م.

١٨- الحقيل، عبد الكريم بن حمد، شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ١٩٩٣م.

١٩- الحيلي، ماهر بن مهل، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم ، مج ٩، ع ١٥، ٢٠١٥م.

٢٠- خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

٢١- دايك، فان، النّص والسّياق، استقصاء البحث في الخطاب الدّلاليّ والتّداوليّ، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشّرق، د ط ، ٢٠٠٠م.

٢٢- درويش، محمود، ديوان شتاء ريتا الطويل.

٢٣- ربابعة، موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠م.

٢٤- ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٥- الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٢٦- رجب، عمر الفاروق، دراسات في جغرافية المملكة العربية السعودية، دار الشروق، جدة، ط١، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.

٢٧- الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، عمان، ١٩٩٥م.

٢٨- الزهراني، علي، صورة المرأة في شعر يحيى توفيق رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م.

٢٩- سامي سويدان، في النص الشعري العربي- مقاربات منهجية، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٩م.

٣٠- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٣١- السياب، بدر شاكر، ديوان أنشودة مطر، مؤسسة الهنداوي.

٣٢- السيد، طلعت صبح، التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث، دار عبد العزيز أل حسين، الرياض، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

٣٣- سيد، مفرج إدريس أحمد، الشعر الاجتماعي في المملكة العربية السعودية، نادي المدينة المنورة، ٢٠٠٢م.

٣٤- السويكت، عبد الله بن خليفة، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٠هـ.

٣٥- شفيع، السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م.

٣٦- الصوينع، عثمان، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر، مطابع الفرزدق، الرياض، ط١، ١٤٠٨هـ -١٩٨٧م.

٣٧- طودوروف، طزفيطان، الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.

٣٨- عبد الجبار، عبد الله، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، ١٩٥٩م.

٣٩- عبد الجواد، إبراهيم، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة الأردنية، ١٩٩٦م.

٤٠- عجلان، عباس بيومي، وسرور، عبد الله، دراسات في الأدب السعودي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م.

٤١- العطوي، مسعد بن عيد، الرمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، الرياض، ١٩٩٣م.

٤٢- العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٦٠.

٤٣- عكاش، عمار، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتمدن، العدد:١١٣١- ٨/٣/٢٠٠٥. \http://www.ahewar.org/deba.

٤٤- عيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٣م.

٤٥- العيسى، راشد، قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية مقاربات نقدية، نادي حائل الأدبي، عام ٢٠١١م.

٤٦- فضل، صلاح، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٤٧- الفيفي، عبد الله أحمد، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٥م.

٤٨- الشابي، أبو القاسم، الخيال الشّعري عند العرب، الدار التونسية للنشر الطبعة الثالثة ١٩٨٥.

٤٩- قاسم، عدنان، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، منشورات المنشأة الشعبية، طرابلس.

٥٠- قباني، نزار، ديوان قالت لي السمراء.

٥١- كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء.

٥٢- كنوني، محمد، "اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد"، دار دجلة، عمان، ط١، ٢٠١٣م.

٥٣- مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٥٤- المحمود، صالح، قراءة في الخطاب الشعري السعودي الموجه للحضارة الغربية، ضمن: ملتقى تبوك الثقافي "تحديات الخطاب الثقافي العربي"، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.

٥٥- المرازيق، أحمد، جماليات النقد الثقافي "نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ٢٠٠٩م.

٥٦- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٧٧م.

٥٧- المسدي، عبد السلام، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج "ولد الهدى"، فصول، مج ٣، ع١، ١٩٨٢م.

٥٨- المعوش، سالم، الأدب العربي الحديث نماذج ونصوص، دار المواسم، بيروت، ١٩٩٩م.

٥٩- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م.

٦٠- ميكل، ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

٦١- الهاشمي، علوي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض (٥٢- ٥٣) مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤١٨هـ.

٦٢- هيدجر، مارتن، "في الفلسفة والشعر"، ترجمة الدكتور عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.

٦٣- يوسف، عبد الفتاح أحمد، استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي "نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص"، عالم الفكر، ع١، مج٣٦، يوليو- سبتمبر ٢٠٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

المصادر والمراجع الأجنبية:

1- Norman Fairclough, Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis, Discourse & Society, Vol. 3, No. 2 , 1992.

2- Teun A. van Dijk, Discourse Semantics and Ideology, Discourse & Society, Vol. 6, No. 2 ,1995.

3- Martyn Hammersley, Conversation Analysis and Discourse Analysis: Methods or Paradigms?, Discourse & Society, Vol 14, No 6 , 2003.

4- Blakemore, D. (1998). Understanding Utterances: an Introduction to Pragmatics. Oxford: Blackwell.

5- Yule, G. (2004). Pragmatics. Oxford: Oxford University Press.

دواوين الشاعر عبدالله الصيخان:

١- هواجس في طقس الوطن، عبد الله الصيخان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

٢- الغناء على أبواب تيماء، عبد الله الصيخان، دار مدارك للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

ديوان الشاعر نايف الجهني:

"هُدى ..!"، نايف الجهني، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، بيروت.