

مقدمة الطبعة الثانية

ثلاثون سنة بالضبط مرت على صدور هذا الكتاب في طبعته الأولى. وعلى الرغم من أنني كثيراً ما أشعر بأنه لم يلقَ ما أحسب أنه جدير به من العناية والاهتمام، إلا أنني شعرت بكثير من الرضى والسعادة، عندما سمعت من بعض القراء شهادة، أحسب أنها لم تكن مجرد مجاملة، بأن الكتاب كان له فضل كبير في معاونتهم على فهم الشعر الشعبي وإدراك ما فيه من قيمة أدبية وفنية. فهذه الشهادة أكدت لي أن الرهان الأصلي الذي بنيت عليه فكرة الدراسات التحليلية مادة الكتاب كان رهاناً صحيحاً ورايحاً، فالحقيقة أن ذلك كان بالضبط هو هدفي من هذه الدراسات، أعني قيادة القارئ غير الخبير بالنظر في النصوص الشعرية، والشعبية منها بخاصة، إلى فهم تلك النصوص وتلمس أبعاد وخفايا ما تحويه من معان ومضامين وقيمة فنية أدبية.

وقد نفذت الطبعة الأولى من الكتاب منذ سنوات عديدة، وأدى اختفاء نسخه من المكتبات إلى اختفائه كله من ذاكرة المكتبة الليبية ومن ذاكرة الناس. وقد ظللت أشعر بكثير من الأسف كلما جاء ذكر الكتاب في محفل من المحافل، فأكتشف أن أحداً من الحاضرين

لم يسمع بالكتاب مطلقاً، أو أنه سمع عنه مجرد سماع، ولكنه لم يطلع عليه.

ثم أخذ عدد من الأصدقاء والمهتمين من القراء يلحون علي في التفكير في إعادة طبعه، ليتسنى لهم امتلاك نسخة منه. فدعم هذا الإلحاح ما لدي أصلاً من رغبة فعلية في ذلك، فعزمت على الشروع في إنجازها.

وقد فكرت في أن تكون هذه الطبعة فرصة لدعم الغاية الرئيسة التي أنشئ الكتاب من أجلها، وذلك بإضافة بعض الدراسات التي اتبعت فيها المنهج التحليلي النقدي ذاته، فقررت أن ألحق بهذه الطبعة دراسة كنت قد أعدتها عن ثلاثة نصوص من شعر عبد الله بوالقوايل. وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد نشرت في كتيب صغير من منشورات مجلة المؤتمر (أكتوبر 2006)، إلا أن هذا الكتيب لم يلق بدوره ما أحسب أنه يستحقه من الانتشار، ولذا فقد فكرت في ضم هذه الدراسة إلى هذه الطبعة من كتاب "دراسات نقدية"، بأمل أن تجد، وهي

تجاوز الدراسات عن نصوص الشاعر الكبير حسن لقطع، بعض الحظ من عناية القراء واهتمامهم. إضافة إلى دراسة تحليلية أخرى عن قصيدة للشاعر الشيخ حسين لحلافي جعلت لها عنوانا يقول "الإنسان والظلم: دراسة في مأساة الإنسان في مواجهة الظلم من خلال قصيدة من الشعر الشعبي".

وإني إذ أقدم هذه الطبعة الثانية من الكتاب، لآمل أن تجد لدى القراء والمهتمين من النقاد والدارسين الموقع الذي أرجوه له، عسى أن يكون أفضل حظاً من طبعته الأولى.

بنغازي مايو 2010

تصدير الطبعة الأولى

منذ بضع سنوات لم يكن التراث الشعبي قد لقي من الاهتمام والرعاية مثلما يلقي اليوم. وقد بدأ ذلك الاهتمام يظهر تدريجياً في شكل برامج خاصة به تذاع عبر الإذاعة المسموعة، ومؤخراً الإذاعة المرئية، أو في شكل مجهودات خاصة قام بها أفراد، لنشر نماذج من النصوص الأدبية الشعبية، أو دراسة بعض جوانب التراث.

وإن أحداً لا يجدر به أن يتسرع للحكم على تلك المجهودات. فمن قاموا بها يستحقون الشكر على ما فعلوه، بالرغم من مختلف مظاهر النقص التي قد تبدو على أعمالهم، فقد كانوا يخوضون درباً لم يسلكها من قبلهم أحد، وكانوا يخوضونها بعتاد بالغ التواضع، فلهم، مهما بلغ المدى الذي وصلوا إليه، فضل الريادة والمبادرة، وفضل شق الطريق وتوجيه الأنظار إليها. وكانت العقبة الكبرى التي واجهت أولئك النفر، وما زالت تواجه كل من يحاول السير على أثرهم، عدم وجود المادة التي ينبغي أن تقوم عليها الدراسات،

وتشتتها في صورتها الغفل، في صدور الشعراء والأدباء
والرواة الذين يحفظون شيئاً من آثارهم.

وإن التفكير في إجراء أية دراسة على أي جانب من
جوانب التراث يبدو في هذه المرحلة تفكيراً متسرعاً،
ويحكم على الدراسة، مقدماً، بأن تكون محدودة
المدى، محصورة فيما سبق نشره من نصوص التراث،
أو فيما يقع تحت يد الدارس من مواد. وإذا عرفنا أن
الجزء الأعظم من التراث هو الذي لا يزال مشتتاً في
الصدور، أو في أحسن الأحوال، مسجلاً على أشرطة
التسجيل، التي نأمل أن تكون محفوظة في مكتبات
الإذاعة، فإن ما بقي، أي المنشور في كتب، لا يمثل إلا
جزءاً بالغ الضآلة من الرصيد الضخم الذي تتعاضد
الشواهد لتأكيد وجوده، ضائعاً ومشتتاً في جميع أنحاء
البلاد. ومن ثم فإن نوع الدراسات التي يمكن أن تُجرى
يتحدد بهذا الجزء الضئيل الذي يمكن أن تصل إليه يد
الدارس، ويتحدد، من ناحية أخرى، بعجزه عن الطموح
لإجراء دراسات عامة تتجه لتأمل جوانب التراث
وخصائصه الفنية ودلالاته الثقافية والاجتماعية
والتاريخية.

وكانت هذه القناعة وراء اتجاهي، عقب عودتي إلى البلاد ومباشرتي التدريس في الجامعة، للإسهام بالعمل في لجنة جمع التراث التي شكلت عام 1972م في كلية الآداب، بجامعة قاريونس (الجامعة الليبية آنذاك).

وكان عمل اللجنة في البداية مركزاً على جمع التراث وحفظه. ومن هنا جاء الاسم الذي عرفت به (لجنة جمع التراث). وكان ذلك بناء على القناعة التي كانت راسخة لدينا، والتي صارت تتأكد لنا مع مضي الوقت، وتفتح الطريق أمامنا، بأن جمع التراث وحفظه من التشتت والضياع، هو أول خطوة ينبغي أن تحظى باهتمامنا، فبقاء التراث في صدور الرواة والحفاظ، إضافة إلى أنه يمثل تهديداً متصلاً له بالضياع، هو إبقاء له بمعزل عن أيدي المهتمين بشؤونه والراغبين في دراسته.

ومع مضي العمل في اللجنة، وبدء رصيدها من النصوص والروايات المسجلة ينمو، ولدت فكرة البدء في نشر تلك النصوص على الملأ من المثقفين والدارسين وعامة القراء. ذلك أننا رأينا أن عمل اللجنة

سيظل ناقصًا ما لم تُتَّح، بنشر ما لديها من نصوص،
فرصة الاطلاع عليها للقراء والدارسين.

وبدأنا نفكر في إصدار نصوص الشعر الشعبي في
مجلدات متتابعة. ووضعتنا مخططًا للمجلد الأول.
وباشرنا العمل في إعداده للنشر. وللقارئ أن يعود إلى
مقدمة المجلد الأول من "ديوان الشعر الشعبي"،
لمعرفة الطريق التي خاضها ذلك المجلد حتى أتيح له
الظهور على القراء في الصورة التي ظهر فيها.

ولقد كنا نطمح لنشر عدد آخر من المجلدات، ولكن
ظروفًا خاصة أدت بالعمل إلى التوقف، وبأعضاء اللجنة
إلى التشتت والتفرق داخل البلاد وخارجها.

ولا يسعني في هذه العجالة إلا أن أبدي أسفي
لتوقف ذلك العمل العلمي المهم، وأن أعبر عن أملي
في أن تقوم جهة ما بمواصلته حتى يبلغ غايته
المرجوة⁽¹⁾.

⁽¹⁾ دونت هذه الملاحظة منذ ثلاثين عامًا، ويؤسفني أن أشير إلى
أن هذه الجهة التي تمنيت وجودها لمواصلتها جهود جمع التراث
وتوثيقه ودراسته لم توجد حتى لحظة كتابة هذه الحاشية،

ولقد حالت الظروف بيني وبين مواصلة الإسهام في نشر نصوص التراث، في إطار العمل في لجنة جمع التراث بكلية الآداب، ولم يعد أمامي إلا الإسهام بجهد فردي متواضع لدراسة ما يتيسر لي دراسته من جوانب التراث ونصوصه⁽¹⁾.

وبالتحديد في يوم 4/5/2010. وقد دونت بشكل مفصل المحاولات المتوالية والمضنية التي بذلتها أنا وعدد من رفاقي لإقناع إحدى الجهات العامة بتبني مشروع توثيق التراث في صفحة خصصتها للحديث عن تاريخ نشأة مشروع "مكتبة التراث الشعبي" في الموقع الذي أنشأته على الشبكة العالمية للمعلومات (الإنترنت) تحت هذا المسمى، حيث ذكرت أسماء حوالي ثلاثين جهة عامة تم الاتصال بها ولم تستجب أي منها لتحمل هذه المسؤولية الوطنية.

يمكن للقارئ الرجوع إلى هذه الصفحة على الرابط التالي:
http://www.turathlibya.com.ly/portal/index.php?option=com_content&view=section&id=4&Itemid=18

^{(?)1} خلال هذه الفترة التي مضت منذ كتابة هذه السطور في الطبعة الأولى من الكتاب، تمكنتُ بعون الله وتوفيقه من إنجاز عدد من الأعمال في مجال توثيق التراث ودراسته، بعضها بالتعاون مع رفاق لي، مثل تحقيق وشرح دواوين: خالد رميلة الفاخري، حسين محمد لحلافي، فضيل حسين الشلماني، وبعضها دراسات أدبية ونقدية أنجزتها بمفردي، مثل: كتاب عبد

وفي هذا الإطار المحدود تقع محاولتي التي أقدمها في هذا الكتاب، وهي محاولة لدراسة أربع قصائد من الشعر الشعبي دراسة نقدية معمقة. أحب أن أقدمها للقراء دون حرص على التمهيد أمامها بأي توضيح أو شرح. تاركًا الحكم عليها وتقويمها للقارئ والنقاد.

ولا يفوتني أخيرًا أن أعبر عن امتناني وتقديري العميقين للأخ الكريم الدكتور علي الساحلي⁽¹⁾، الذي رافقته وسعدت بالعمل معه طوال سنوات أربع في الإشراف على تحقيق وشرح نصوص الشعر الشعبي التي نشرت في المجلد الأول من "ديوان الشعر الشعبي"، وكذلك للأخوين الكريمين سالم الكبتي والسنوسي البيجو اللذين، بذلا، وكان الموظفان العاملين في لجنة جمع التراث، مجهودات كبيرة، الأول في جمع النصوص وتسجيلها من أفواه الرواة

الله البوفد الدينالي: ديوان ودراسة نقدية، الإبل في الشعر الشعبي، الهمالى شعيب الحصري: حياته وشعره، اللييون والاحتلال، وآخرها كتاب "الوطن في شعر حسين لحلافي"، وهو جاهز للطبع.

^(?) انتقل الدكتور علي إلى رحمة الله تعالى في 21/05/2004.

والشعراء، والثاني في تفريغ الأشرطة ومعاونة مصاعب
تدوينها على الورق. ذلك أن تلك السنوات الأربع التي
قضيتها في صحبتهم والعمل إلى جانبهم، قد أفادتني
فائدة جليلة، وقادت خطاي للتعرف على التراث
الشعبي، والتمرس بمشكلاته وقضاياها، والتمكن من
معرفة اللهجة العامية معرفة ساعدتني على إنجاز
الدراسات مادة هذا الكتاب.

فإليهم، وإلى جميع من أيدوني بعونهم وتشجيعهم
أقدم خالص الشكر والامتنان.

البندقية- إيطاليا مايو 1978

مقدمة

بدأ التراث الشعبي، في الآونة الأخيرة، يحظى باهتمام وعناية كبيرين، بجمعه وتدوينه ونشره ودراسته. وقد تنوعت هذه الجهود، بين جهود فردية خاصة وجهود رسمية عامة، واختلفت بالتالي أهميتها، وأهمية الخدمة العلمية التي تؤديها للمحافظة على هذا التراث، وحماية ما يمكن حمايته منه من الضياع والتشتت.

وعلى الرغم من أهمية هذه الجهود التي تبذل في هذا المجال، إلا أن العناية العلمية اللازمة بجمع التراث وتدوينه لم توجد حتى الآن. وحين وجدت في بعض الأحيان، لم يتح لها من الاستمرار ما يمكنها من قطع شوط كبير في هذه السبيل.

وهكذا نجد أنفسنا لا نزال بمواجهة الحاجة الملحة لتوظيف جهود مكثفة، مدعمة بالإمكانات العلمية والمادية اللازمة، لمتابعة جمع وتدوين ما بقي من التراث مشتتاً في صدور الحفاظ والرواة، المشتتين بدورهم في مختلف بقاع البلاد ونواحيها، ولجمع شتات

ما دون أو سجل منه في أوقات وأماكن مختلفة من البلاد، في سجل أو مكان واحد، حتى يتيسر مادة علمية، ويصبح في متناول المهتمين بدراسته وبحثه.

وهذا الواقع هو الذي يفرض، وسيظل يفرض، على جهود دراسة التراث أن تظل جزئية محدودة المدى بما يتوفر تحت يد الدارس من مادة، سبق نشرها أو إذاعتها، أو جمعها ودونها بنفسه ممن صادفهم من الشعراء والرواة.

وفي هذا الإطار يدخل هذا الكتاب الذي أقدمه اليوم، ويحتوي دراسات تحليلية نقدية عن بضع قصائد من الشعر الشعبي، وهي دراسات متفرقة، لم يشأ لها أن تكون كتاباً بالمعنى الصحيح، وإنما تقدم كإسهام متواضع في دراسة التراث وإنارة بعض جوانبه بالتأمل والتحليل.

ولا أظن أن أحداً ما زال يجادل في ضرورة الاهتمام بجمع التراث وتدوينه، فلا نملك إنكار حقيقة أن هذا التراث كان في فترة معينة هو السجل الحي لتاريخنا السياسي والثقافي والاجتماعي، وأن السبيل

الوحيدة للمحافظة على هذا التاريخ من الضياع في
مجاهل النسيان هي جمع ذلك التراث وتدوينه في
وثائق مكتوبة أو مسموعة، كيلا يضيع بدوره في
مجاهل النسيان بموت من يحفظونه ويروونه.

ومن المعروف أن بعض الذين يعارضون الاهتمام
بالتراث الشعبي يستندون في ذلك إلى اعتقادهم أن
من شأن هذا الاهتمام إشاعة الاهتمام باللهجة العامية
وتغليبها على اللغة الفصحى⁽¹⁾.

⁽²⁾1 هذا حين لا يتطرف هذا البعض لدرجة تصنيف هذا الاهتمام
بأنه مشاركة أو خضوع - عفوي أو مييت- للمخطط العالمي الذي
يزعمون أنه يهدف إلى إحياء اللهجات العامية، لأن في هذا
الإحياء قتلاً للغة الفصحى، التي هي لغة القرآن الكريم، ومن
ثم حرب ضد الدين الإسلامي وكتابه الكريم.
[واضح أنني عند كتابة هذه الحاشية كنت حريصاً على تجنب
التطرق إلى بعض التفاصيل بهذا الخصوص، من ذلك أننا
لاقينا من هؤلاء النفر المشار إليهم حرباً صريحة شعواء،
بلغت في بعض الأحيان حد التآمر الخبيث، للحيلولة دون
نشر المادة التي كنا أعدناها للنشر في إطار المجلد الأول
من "ديوان الشعر الشعبي". لولا أننا -المرحوم الدكتور
علي الساحلي وكاتب هذه السطور- أصررنا على النشر،

ودون الدخول في جدال مع هؤلاء، أحب أن أشير إلى أن الاهتمام بالتراث وتسجيله هو عمل يختلف في أهدافه ووسائله اختلافاً جذرياً مع العمل على إحياء لهجة عامية، بهدف جعلها لغة. إن من ينظر إلى اللهجة العامية على أنها لغة، ويعمل على أحيائها بهدف إحلالها مع اللغة الفصحى، لابد أن يحرص على تمييزها عن غيرها من اللغات واللهجات، واستقراء قواعد نحوها وصرفها، ووضع معاجم لمفرداتها، إلى آخر ما يتطلبه النظر في اللغة من مسائل ومشكلات. لقد حدثت محاولات من هذا النوع فيما يتعلق باللهجات العربية أخرى، ولكني لا أعلم أن محاولة مماثلة حدثت بالنسبة للهجة العامية في ليبيا. وأعلم إلى جانب ذلك أن أحداً ممن دعوا للاهتمام بالتراث الشعبي في ليبيا، أو قاموا بجهود كبيرة أو صغيرة في هذا المجال، لم يكن يهدف إلى النظر للهجة العامية على أنها لغة، أو يهدف لإحيائها أو

وظللنا نتابع عملية الطباعة في مطابع الحقيقة في بنغازي، حتى صدر الكتاب في طبعته الأولى. التي لقيت من الاستحسان والصدى الإيجابي ما حفز الجامعة على إعادة الطبع أكثر من مرة.

إحلالها محل اللغة الفصحى. إنهم جميعاً يهدفون إلى تسجيل التراث وحمايته من الضاع.

وأهمية التراث لا تتبع من كونه مكتوباً باللهجة العامية، ولكن من كونه سجلاً للتاريخ، وإطاراً لإبداع الشعب الفنى والأدبى. ولا تحتل اللهجة العامية، من حيث هي، من اهتمام الدارسين والباحثين إلا القدر الذي تحتله الأصابع التي رسم بها فنانو الشعب، والأدوات التي صنعوا منها آلاتهم الموسيقية.

إن من يهتم بالموسيقى الشعبية، ويحرص على تسجيلها، ودراسة الآلات التي استخدمت فيها، لا يتهمه أحد بأنه يهدف إلى إحياء تلك الموسيقى بغرض إحلال الآلات التي استخدمت فيها محل الآلات الموسيقية الحديثة المستعملة الآن. ذلك أننا نستطيع بسهولة أن نتفق على أن الاهتمام بالموسيقى ذاتها شيء، والاهتمام بالآلات شيء آخر. والأمر كذلك بالنسبة للأدب الشعبى. فالاهتمام بهذا الأدب شيء، والاهتمام باللهجة المحلية التي كتب بها شيء آخر. إن اللهجة حينئذ لا تعدو كونها الوسيلة التي وجدها الناس في

متناول أيديهم ليعبروا بها عما أرادو التعبير عنه. وما يهمننا من ذلك هو الأدب الذي أنتجوه، عبر هذه اللهجة، ولا تهمنا اللهجة في ذاتها.

بين أدب الفصحى وأدب العامية:

إن المكانة الخاصة التي نحل فيها اللغة الفصحى، لاعتبارات سنشير إليها فيما بعد، تجعلنا نحل اللهجة العامية مكانة أقل، وتنظر إليها نظرة لا تستوي فيما تحمله من الاعتبار والتقدير مع نظرنا للفصحى. وهذا الأمر ينسحب بدوره على نظرنا للأدب الذي يقوم على "اللغة الفصحى" والأدب الذي يقوم على "اللهجة العامية". والحقيقة أن في هذا الموقف خلطاً بين الفن وبين المادة المستخدمة في إنتاجه. فإذا صح أنه لا ينبغي أن يدخل في الاعتبار نوع المادة التي صنع منها الفنان آله الموسيقية، باعتبار أن الموسيقى التي يبدعها هي هي، سواء أخرجت من آلة مصنوعة من الذهب أم من آلة مصنوعة من الخشب، فإنه لا ينبغي بالمثل أن تقل أهمية الأدب الشعبي لأن الأدباء الذين أنتجوه استخدموا في ذلك اللهجة العامية، وترتفع قيمة أدب

الفصحى لمجرد أن اللغة التي وصلنا عبرها كانت اللغة الفصحى.

إن الوسيلة التي يستخدمها الفنان لإبداع فنه لا تدخل في الاعتبار إلا من حيث طواعيتها لنوع من الفن دون آخر. فكما أن طبيعة الصوت هي التي خلقت الموسيقى، فإن طبيعة الكلمات وإمكان تشكلها في تراكيب تحمل المعنى، هي التي خلقت فن الأدب.

إن جوهر الفن واحد. وإذا صح فهمنا له على أنه "نقل رؤية الفنان للحقيقة" فإن اختلاف الفنون في صورها، بين أدب وموسيقى ونحت وتصوير، إنما ينتج من اختلاف الوسائل المستخدمة في ذلك النقل، بين كلمات وأصوات وحجر وأصباغ.

إن الفنون تختلف، ولكنها لا تتفاضل، بمعنى أنه فيما يمكن الحديث عن اختلاف الأدب عن الموسيقى، أو اختلاف النحت عن التصوير، إلا أنه لا يمكن الحديث عن أفضلية الأدب على الموسيقى، ولا أفضلية النحت على التصوير. وواضح أن الاختلاف لا يعني الأفضلية.

إذا اتفق على الأفكار السابقة فإن الاتفاق يصبح
ممكناً أيضاً عند المقارنة بين أدب الفصحى وأدب
العامية. فإذا كانت حقيقة الأدب واحدة، فإن الاختلاف
في اللغة التي يكتب بها هذا الأدب، لا يتيح فرصة
لتفضيل أدب على أدب. إن هذا التفضيل لا يصبح ممكناً،
إلا إذا أمكن تفضيل لغة على لغة. فهل الفصحى أفضل
من العامية؟ أو العامية أفضل من الفصحى؟ أظن أن
أحدًا لن يفكر في المجادلة لو أعدنا صياغة هذا السؤال
الأخير، مع استبدال أحد عناصره، على النحو التالي: هل
الإنجليزية أفضل من العربية، أو العربية أفضل من
الإنجليزية؟ إن أحدًا لن يفكر في المجادلة، وستكون
الإجابة عن السؤال بأن هذه لغة وهذه لغة، ولا مجال
لتفضيل إحداهما على الأخرى. قد تختلف إحداهما عن
الأخرى، ولكن لا تفضلها.

فهل يختلف الوضع عند الحديث عن الفصحى
والعامية؟ في رأينا لا. ولكن اعتبارات شتى تدخل في
ظن كثيرين، وتجعل الأجابة هي (نعم). والأمر عند
تقصيه يمكن أن يعود بنا إلى أصل نشوء التفرقة بين

الفصحى والعامية، وبين اللغة واللهجة، والحرص على تخصيص كلمة اللغة للفصحى، وتسمية العامية لهجة.

ولا أريد أن أخوض نقاشاً لغوياً في أصل هذه التسميات وصحتها أو خطئها، فذلك يخرج عن هدفي في هذه المقدمة. ولكني أحب أن أركز على ما يتصل أحياناً بفهم كلمة "لهجة" من اعتبار اللهجة مجرد خروج عن الأصل أو تحريف له. فالدخول للقضية من هذا المدخل يقود حتماً إلى تكون حكم قيمي بأفضلية الأصل السليم، على كل ما هو تحريف أو تشويه له. لذا فأنا أفضل اعتبار العامية تنوعاً على الفصحى، وليس تحريفاً له. ذلك أن ألفاظ التحريف أو التشويه تحمل فكرة الأفضلية، فيما يحمل لفظ التنوع فكرة الاختلاف. وقد رأينا بعد ما بين التفاضل والاختلاف.

إن اعتبار اللهجة العامية تحريفاً للغة الفصحى، ومن ثم وضعها في سياق تفاضلي معها، لا يستند إلى أساس علمي، بقدر ما يستند إلى اعتبارات دينية، تعود إلى أهمية الفصحى باعتبارها الوسيلة التي حملت رسالة الإسلام، عبر القرآن الكريم، إلى الناس،

والخشية عليها من مزاحمة العامية أو انتشارها. إذن فالأمر لا يعود مطلقاً إلى العامية، من حيث هي لغة، أي وسيلة للاتصال والتخاطب، وإنما من حيث توهم أو افتراض أن وجودها في ذاته يمثل خطراً أو تهديداً لوجود الفصحى، وهو توهم لا نؤيده ولا نراه.

فإذا استبعدنا جميع هذه الاعتبارات، لا يعود ثمة حرج في العودة إلى التعريف العلمي لكلمة اللغة، باعتبار أنها "مجموعة من الرموز تستعمل على نسق معين للاتصال والتفاهم بين طرفين". ومن ثم فكل نظام من الرموز يصلح لأداء وظيفة الاتصال والتفاهم يمكن اعتباره لغة. ولا يعود ثمة مجال للتفاضل بين لغة ولغة إلا من حيث درجة المطاوعة لأداء هذه المهمة.

فإذا عدنا لما نحن بصدده من نقاش حول الفصحى والعامية، لا نظن أن الأساس الذي انتهينا إليه يسمح بتفضيل إحداهما على الأخرى، فالعامية مثل الفصحى وسيلة للاتصال والتفاهم بين عدد من الناس. ولا نظن أن أحداً يجادل في أنها صلحت لأداء هذه المهمة. أما أمر اختيارها أو اختيار الفصحى كلغة رسمية فهي قضية

أخرى، تستند إلى الاختيار الديني والقومي الذي تتبناه، ونحن لا نتردد مطلقاً، دينياً وقومياً، في اختيار الفصحى والدعوة لرعايتها والعناية بها، بالرغم من اختلافنا مع أولئك الذين يفترضون ويتوهمون أن الاهتمام بالتراث يقود حتماً إلى إهمال الفصحى، أو تغليب العامية عليها. ففي ذلك خلط علمي شنيع بين أمرين لا علاقة لأحدهما بالآخر.

وإذا اتفقنا على أن ما بين العامية والفصحى هو اختلاف وليس تفاضلاً، لا يعود ثمة حاجز أمام اتفاقنا على أن ما بين أدب الفصحى وأدب العامية هو أيضاً اختلاف وليس تفاضلاً، وأنهما ينتميان إلى جوهر الأدب وحقيقته انتماءً متساوياً، ولا يعود ثمة مجال للتحدث عن أفضلية أحدهما على الآخر من حيث هو، فحكم عام من هذا القبيل لا يعود جائزاً. وإنما يظل جائزاً إصدار حكم بأفضلية عمل أدبي ما بالفصحى على عمل بالعامية أو العكس.

عن الأدب ونقده:

إنه ليس من غرض هذا الكتاب دراسة نظرية الأدب ونقده، ولكن اعتقادي أن المنهج النقدي الذي اتبعته في دراسة النماذج الشعرية مادة هذا الكتاب، قد يثير لدى القارئ بعض التساؤلات أو الاعتراضات، هو ما يدفعني للخوض في بعض الجوانب النظرية المتعلقة على نحو أو آخر بدراسة الأدب ونقده.

وأعود لأتخذ منطلقاً لهذا الحديث التعريف الذي أشرت إليه سابقاً للفن باعتبار أنه "نقل رؤية الفنان للحقيقة على نحو فني". إن هذا التعريف يقودنا للوصول إلى معنى الفن كما تتصوره على نحو تدريجي، فالحديث عن النقل أو التوصيل يعود بنا للنظر إلى الفن باعتباره لغة وأداة توصيل. وهي فكرة تتبنى بالطبع على أساس أن الفنان لا يبدع فنه لنفسه، وإنما ليقول عبره شيئاً للآخرين. واعتبار الفن على هذا الأساس يجعل الفن يستوي مع اللغة في كون أن عملية التوصيل تتطلب على الأقل ثلاثة أشياء: مرسل، متلق، رسالة. فثمة على طرق المرسل/الفنان، وثمة على الطرف الآخر المتلقي/المستمع أو القارئ، مع ملاحظة عدم ضرورة وجود المتلقي وجوداً مادياً

حقيقياً، إذ يكفي أن يوجد وجوداً خيالياً ضمناً، وثمة
أخيراً الرسالة، وهي ما يهدف المرسل إلى توصيله
للمتلقي.

إلى هذا الحد ليس ثمة اختلاف بين اللغة والفن،
وإنما ينشأ الاختلاف عند النظر إلى طبيعة الرسالة
المقصود نقلها، وإلى طبيعة التوصيل والغاية منه.
ففيما تكون رسالة اللغة نقل الحقيقة، أو الإشارة
إليها، يهدف الفن إلى نقل "رؤية الفنان للحقيقة".
وسواء أكانت هذه الحقيقة خارج ذات الفنان، وهذه
هي الحقيقة الموضوعية، أو داخل ذاته، وهذه هي
الحقيقة الذاتية، فإننا في مجال الفن لا نتعامل مع
الحقيقة من حيث هي، وإنما من حيث صورتها في
ذهن الفنان أو إحساسه أو خياله. وإذا لم يكن من
هدف الفنان أن ينقل إلينا الحقيقة، وإنما تصوره لها أو
إحساسه بها، فإنه ينتفي مباشرة حقنا في معاملة فنه
على أساس الحقيقة الخارجية، أو ما نتصور نحن أنه
كذلك. وإن هذا الحق لينتفي أيضاً حتى حين تكون
الحقيقة ليست موضع شك، ولا تحتمل الاختلاف في

النظر. وأنا أتعمد الوصول بهذه النقطة إلى آخر مداها، لأصل إلى تأكيد مبدأ مهم هو أن بعد الفنان أو قربه من الحقيقة، وإخلاصه أو مخالفته لها، لا ينبغي أن يتخذ أساساً للحكم على فنه، ذلك أن رسم هذه الحقيقة أو نقلها لا يدخل في جوهر مهمته. إن مهمته أن ينقل إلينا رؤيته للحقيقة. والحكم الوحيد الذي من حقنا أن نصدره هو حكمنا بنجاحه أو فشله في إتمام هذا النقل على الوجه الفني المطلوب.

إن هذه الفكرة بالغة الأهمية من أجل توضيح قضية أخرى من أهم قضايا النظر في الأدب وتقييمه، هي قضية الصدق والكذب. وقد قال قدامه، الناقد العربي "إن الشاعر لا يوصف بأن يكون صادقاً". وكانت تلك عبارة ذات مكان جوهري في تأسيس نظرية نقد الأدب وتقييمه عند النقاد العرب القدامى. وهي تمس في رأيي جوهر الفن مساساً أصيلاً. ذلك أن الحكم بالصدق والكذب هو حكم أخلاقي بمطابقة أو مخالفة الحقيقة كما نعرفها، أو تتصورها، أو كما يحددها منطق العقل. إن المرء يمكن أن يكون صادقاً، أي مطابقاً للحقيقة في قوله، ويمكن أن يكون كاذباً، أي مخالفاً

لها، ولكن قوله لا يكون فناً بقدر ما فيه من الصدق، وكذلك لا تنتفي عنه صفة الفن بقدر ما فيه من كذب. ذلك أن الفن أمر مختلف لا يتصل بالحقيقة من حيث مطابقتها أو مخالفتها، وإنما يتصل بالنحو الذي يتجهه المرء لنقل هذه الحقيقة. ولذا قلنا إن الحكم الوحيد الذي من حقنا أن نصدره هو الحكم بنجاحه أو فشله في إتمام هذا النقل على الوجه الفني المطلوب.

وهذا الشرط الأخير يقودنا إلى الجزء الأخير من تعريفنا للفن، حيث قلنا إنه "نقل رؤية الفنان للحقيقة على نحو فني"، ذلك أنه دون إتمام هذا الشرط الأخير لا نكون قد دخلنا بعد في إطار الفن، ولنخصص حديثنا فيما يلي على فن الشعر.

إن نقل الحقيقة على أي نحو كان لا يصنع شعراً. وإلا لما تميز عن الشعر في شيء كل ما يصدر عنا، في حياة كل يوم، من أقوال نصف بها حقيقة ما نرى خارج ذواتنا، أو حقيقة ما نجد داخل ذواتنا من أفكار وعواطف وإحساسات. فما الذي يصنعه الشعراء، وهم بشر مثلنا،

حتى تتميز أقوالهم عن أقوالنا، وتستحق وحدها صفة
الشعر؟

إن ثمة أمراً ينبغي التنبيه إليه قبل محاولة تبين ما
يميز أقوال الشعراء عن أقوال عامة الناس، هو أننا
والشعراء نشترك في محاولة نقل ما نرى والتعبير عما
نجد في أنفسنا من عواطف وإحساسات إلى الآخرين،
ولكننا نفضل غالباً في الوصول إلى غاية ما نريد من
التعبير، فيما ينجح الشعراء غالباً في الوصول إلى هذه
الغاية. إننا كثيراً ما نكتشف، بمقارنة صنيعنا بصنيع
الشعراء، عجزنا عن التعبير عما نريد التعبير عنه، ونميل
عادة إلى إسقاط هذا العجز على اللغة، ونصفها
بالقصور وعدم المطاوعة. ولكن صنيع الشعراء، الذين
يستعملون اللغة نفسها التي نستعملها نحن، جدير بأن
يجعلنا نعيد النظر في هذا الحكم، ونعترف بأن العجز
والقصور هي صفات لنا نحن وليست صفات للغة. إن
الشعراء لا يستخدمون لغة مختلفة عن لغتنا. ولكنهم
يتميزون عنا بأنهم قادرين على استخدام هذه اللغة
على نحو خاص، يجعلها قادرة على النقل والتعبير.
وهذا النحو الخاص لاستخدام اللغة هو ما نقصده

بالنحو الفني. وتعبير آخر هو الفن. وعلى هذا الأساس لا يكون فن الشعر شيئاً آخر غير المقدرة على استخدام اللغة على نحو يفجر طاقتها الكامنة على التعبير.

إن المادة الأولية التي يستعملها الشاعر لإنتاج الشعر لا تختلف في شيء عن المادة التي نستخدمها نحن لإنتاج اللغة. وهذه المادة الأولية هي الكلمات. ولكن فيما تتمكن نحن من تشكيل هذه الكلمات لكي تؤدي مهمات اللغة الضرورية، وهي التواصل بيننا وبين الآخرين، يتمكن الشعراء من تشكيل هذه الكلمات نفسها على نحو آخر، يجعلها تؤدي مهمة أخرى، أبعد من مهمة اللغة العامة، مهمة التصوير والتعبير والإيحاء.

إن أحداً لا يستطيع أن يجادل في أن اللغة التي يستخدمها الشاعر الشعبي هي ذاتها اللغة التي نستخدمها نحن كل يوم. ولكن أحداً لا يستطيع أن يجادل في الوقت ذاته في أن الشاعر الشعبي يمتلك مقدرة، لا نملكها نحن، على تطويع اللغة لقول ما نعجز نحن عن قوله.

بين أمية الحرف وأمية البصيرة:

لقد قادنا الحديث السابق إلى ذكر الشاعر الشعبي.
واننا نحس بأن ثمة قضايا مهمة ينبغي طرحها على
البحث حين يتصل الحديث بالشعر الشعبي ودراسته.
ومن أهم هذه القضايا النظر في مفهوم الأمية والظلال
التي يلقيها على هذا الشعر.

وان ما يقودنا لمناقشة هذه القضية هو افتراضنا أن
عددًا من القراء قد يجد صعوبة في الاقتناع بما وصلنا
إليه من نتائج وأفكار في تحليلنا لقصائد الشعر الشعبي
مادة هذا الكتاب. إن عددًا من القراء قد يميل إلى
الحكم بأن بعض الأفكار التي ندعي وجودها في هذه
القصائد، وأن بعض المعاني التي نطن نحن أننا
نستطيع استخلاصها منها، هي من خلقنا وادعائنا، ومن
نسج خيالنا، وأنها لم تخطر على بال الشعراء ولا
قصدوها.

واني أظن أن هذا الحكم يستند في أساسه على ما
يلتبس في أذهاننا من خلط بين الأمية والجهل، أو ما
أسميته "أمية الحرف وأمية البصيرة". وإن انطلقنا
في الحكم على الشاعر الشعبي استنادًا إلى صورته

الراسخة في أذهاننا كإنسان أمي جاهل، يجعلنا نميل غالباً إلى أخذ كلامه مأخذاً يسيراً، والاكتفاء بما يشير إليه من معانٍ سطحية مباشرة، لأننا لا نتوقع أن يصدر عنه كلام ذو معنى عميق، أو أفكار بعيدة الغور.

وإن ما ينبغي البدء به هو إزالة هذا اللبس الخطير، فالأمية في حقيقتها لا تعني أكثر من الإشارة إلى العجز عن القراءة والكتابة. إنها لا ينبغي، على أي نحو، أن تترادف مع الجهل. فكم من قارئ كاتب لا يفقه كنه ما يقرأ ويكتب. وكم من أمي يملك من الذكاء والنظر والبصيرة ما يتيح له معرفة ما يعجز عن معرفته القارئون الكاتبون. إننا لا نخلط عادة بين عمى البصيرة وعمى الإبصار، ولا نسرع إلى اتهام كفيف البصر بنقص العقل أو انعدام الذكاء، ولكننا نخلط عادة بين العجز عن القراءة والكتابة، والعجز عن النظر والإحاطة بكنه الأشياء والغوص إلى معانيها. والأمران مختلفان تمام الاختلاف.

إن الشاعر الشعبي أمي لا يعرف القراءة والكتابة. ولكن نبي الإسلام ﷺ أيضاً كان أمياً لا يعرف القراءة

والكتابة، والشعراء الجاهليون أيضاً كانوا أميين لا يعرفون القراءة والكتابة. وإذا ترددنا وأحجمنا عن رفع الشاعر الشعبي إلى مكانة النبي العظيم، فإننا لا نجد مبرراً يجعلنا نتردد في المقارنة بينه وبين قرينه شاعر الجاهلية. ولقد مرت قرون طويلة على العصر الجاهلي، وما زال شعر ذلك العصر، في نظر كثيرين، قمة ما وصل إليه الشعر العربي. وما زال حتى هذا الوقت محط عناية الدارسين ونظرهم. ولم يفكر أحد في الاستناد إلى أمية أولئك الشعراء للحكم عليهم أو على شعرهم بالضالة أو نقص القيمة.

واني أحب أن أؤكد قناعتي بأن الشعر الشعبي لا يقل في قيمته الفنية، بله قيمته التاريخية، التي لا نزاع عليها، عن الشعر الجاهلي. وربما توفرت لدينا في المستقبل دراسات مقارنة تهدف إلى التأكد من هذه القضية. وما يهمني الآن، على أية حال، هو التنبيه إلى خطورة التسرع إلى سوء الظن بالشاعر الشعبي، والخلط بين عجزه عن القراءة والكتابة والحكم على شعره بضالة القيمة. وبهمني أن يتذكر القارئ هذه النقطة حين يصل في قراءة هذا الكتاب إلى بعض

مواطن يرواده فيها الشعور بأنني أبالغ في حمل كلام الشعراء محملاً بعيداً، أو أبالغ في الإعجاب بما أعتقد أنني أكتشف فيه.

إن دراستي للشعر، والشعر الشعبي بخاصة، أكدت لي أننا كثيراً ما نبالغ في الثقة في أنفسنا، فنسرع إلى الظن بأننا فهمنا معاني الشعر، وأحطنا بمقاصد الشعراء، فيما تكون هذه المقاصد وتلك المعاني أبعد غوراً، وأكثر دقة مما تتوهم. وإننا كثيراً ما نسرع إلى إسقاط عجزنا وقصورنا عن الفهم على الشعراء وشعرهم، فنباشر إلى اتهامهم بتهم شتى، فيما لا يكون لدينا في الواقع أي أساس نستند إليه في بناء هذا التهم.

وإن هذه القضية يمكن أن تتسع لتشمل نقد الفن بصفة عامة، فكثيراً ما يقودنا العجز عن الفهم إلى الإسراع بالحكم بأن الفنان قد خضع لضرورة من ضرورات التأليف، فأتى بما لا معنى له، أو حور الأشياء عن مسارها الطبيعي، ليقسرها قسراً على الاتساق مع ما يريد. وإنني أحب أن أؤكد خطورة هذه الظاهرة في

معاملة الشعر الشعبي بصفة خاصة. فمن الخطأ الشنيع التسرع في الحكم قبل استنفاد كل الجهد الممكن في البحث عن المعنى.

الشعر بين الشاعر والناقد:

ثمة قضية أخرى تتصل اتصالاً وثيقاً بما نحن فيه، هي الصلة بين الشاعر وبين الشعر الذي يؤلفه. وقد أحيت مناقشة هذه القضية لتوقعي أن عددا من القراء سيعترض على بعض التفسيرات التي أتيت بها، أو بعض النتائج التي توصلت إليها، في تحليل القصائد موضوع الدراسة، وسينبني هذا الاعتراض على القول بأن الشاعر لا يقصد هذه المعاني، أو أنها لم تكن تخطر له على بال.

إن هذا الاعتراض يدفع إلى التساؤل عن موضوع النقد الأدبي، ما هو: أهو الشعر أم الشاعر؟ إن الإجابة تبدو واضحة. وهي أن مهمة النقد دراسة الشعر وفهمه. ولكن الخلط بين دراسة الشعر ودراسة الشاعر، وهو خلط كثير الشيوخ، كثيراً ما يؤدي إلى تقييد يد الناقد، وحصر تفكيره فيما يتوهم أنه قصد الشاعر. وكثيراً ما

تغطي معرفتنا بالشاعر، وبعض الحقائق عن شخصيته وحياته الواقعية، على ما في شعره من معانٍ كامنة قد تختلف أو تتناقض مع تلك الحقائق التي نعرفها.

ونجد أنفسنا هنا بإزاء أمر مهم يحتاج إلى توضيح. وهو الحديث عن "قصد الشاعر"، والاستناد إليه في الاعتراض على تفسيرات الناقد وتحليلاته لشعره. إن القول بأن الشاعر لا يقصد هذا المعنى حكم كثير الورود على ألسنة القراء. وهو حكم سيسرع إليه حتماً قارئ تفسيراتنا لشعر شاعر مثل حسن لقطع.

ولكنني أبادر إلى سؤال هذا القارئ: وما يدرينا ما كان قصد حسن لقطع من شعره؟ إن ما بقي من حسن لقطع هو هذه القصائد التي بين أيدينا. وليس ثمة وسيلة لمعرفة ما كان قصده منها حين أنشأها. هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فإن قصد الشاعر، حتى على فرض معرفته، وهذا ممكن حين يكون الشاعر حياً وتتمكن من الاتصال به، لا ينبغي أن يدخل طرفاً في تكوين قيمة الشعر، أو تحديد ما يحتويه من معانٍ. إن المعنى ينبع من الشعر ويوجد فيه، ولا ينشأ مطلقاً

من قصد الشاعر أو عدم قصده له. فكما لا نقبل من الشاعر أن يدعي قصده لما لا يوجد في شعره من معاني عجز عن نقلها أو الإيحاء بها، كذلك لا يصح رفض معان نجدها في الشعر لتوهمنا أن الشاعر لا يقصدها، أو أنها أكبر منه ومن صورته في أذهانتنا.

إن ما يقع في دائرة اختصاصنا كدارسين للشعر هو الشعر ذاته. أما معرفتنا بالشاعر وشخصيته وأسرار حياته الواقعية فلا قيمة لها إلا حين تكون ذات فائدة في تدعيم فهمنا لشعره، أو توضيح وتأكيد المعاني التي نجدها له.

إن معرفتنا بحسن لقطع كإنسان، وإطلاعنا على حياته الواقعية قد يضر فهمنا لشعره أكثر مما يفيد ويدعمه. وإنني أتخيل أن القارئ الذي عرف لقطع في حياته، أو سمع وصفاً له ممن عرفوه، لا يتمكن بسهولة من التخلص من آثار هذه المعرفة عند النظر في شعره، وستطغى صورة الشاعر كإنسان فقير، شديد القذارة، يكسب عيشه من قول الشعر، على ما في هذا الشعر من معان عميقة، يسمو فيها لقطع بنفسه

وأخلاقه سموًا بعيدًا، وسيعسر على هذا القارئ قبول
تلك المعاني وتلك الادعاءات، وسيميل إلى السخر منها،
وأخذها مأخذًا هازئًا باعتبارها خيالات وتصورات
وأوهام.

ولكن مثل هذا الموقف ينبغي ألا يقود القارئ إلى
الخلط بين أمرين لا علاقة لأحدهما بالآخر، وأعني بذلك
الشاعر وشعره؛ إذ يمكن أن يتناقض الشعر مع
شخصية الشاعر وحياته الواقعية تناقضًا تامًا، ولكنه
يظل مع ذلك شعرًا، ولا يحق لنا مطلقًا أن ننكر ما فيه
من معانٍ أو قيمة فنية، استنادًا إلى ذلك الاختلاف أو
التناقض مع حقيقة الشاعر وحياته. وقد سبق أن بينا أن
الشعر، والفن بعامة، يكتسب قيمته من ذاته، لا من
انتسابه إلى الحقيقة مهما كانت.

إن الشاعر يفنى ويبقى الشعر. والشعر الخالد هو
الذي لا ينتهي عطاؤه بانتهاه قائله، وإنما يظل نبغًا
تستقي منه أجيال القراء والدارسين، ويظل قادرًا على
العطاء كلما توهمنا أننا أتينا على ما فيه.

ومهما يكن الشاعر ونصيبه من الثقافة والعلم،
ومهما يكن العصر والبيئة التي أنتج فيهما الشعر،
ونصيبهما كذلك من التحضر، فإن الشعر، حالما يتم
إنتاجه، يصبح ملكاً للقارئ والدارسين من كل زمان
ومكان، بين باحث عن المتعة الفنية العابرة، ودارس
متعمق يهدف للكشف عن جانب من جوانبه. ولا يصح
مطلقاً أن تحول أفكارنا عن الشاعر كإنسان، وعن
العصر والبيئة التي عاش فيها، مهما كان نصيبها من
الصحة والدقة والشمول، دون رؤية ما في شعره من
قيمة فنية، واستكناه معانيه ودلالاته التي قد تتعدى
الشاعر نفسه، وتتعدى العصر والبيئة.

وفي جميع الأحوال لا يصح أن تتدخل تلك العوامل
الخارجية في تقييمنا للشعر من الناحية الفنية. إنها قد
تكون ذات فائدة في إعانتنا على الرؤية والفهم، ولكن
دورها ينتهي حالما تؤدي هذه المهمة المحدودة. ويبقى
بعد ذلك أن يعرض الشعر كفن على مقاييس الفن،
لنكشف عن نجاحه أو إخفاقه في أداء مهمة الفن،
وهي تصوير رؤية الفنان للحقيقة.

بين القيمة الوثائقية والقيمة الفنية:

إن خلطاً شبيهاً بما يحدث بين الشاعر كإنسان والشاعر كفنّان، يحدث بين الشعر من حيث هو فنّ، والشعر من حيث هو وثيقة تاريخية. ومثلما يمكن أن يحمل الشعر إشارات مفيدة ومعلومات مهمة عن الشاعر وشخصيته ووقائع حياته، يمكن أن يحمل أيضاً إشارات ومعلومات مهمة عن وقائع التاريخ، وصورة الحياة الثقافية والاجتماعية في عصره. ولكن ما ينبغي أن يكون واضحاً هو أن قيمته كفنّ، ونصيبه من الجودة والرداءة، لا علاقة لهما بما قد يكون فيه من معلومات أو إشارات ذات فائدة.

وفي هذا الخصوص ينبغي أن يتضح التمييز بين الشعر كوثيقة تاريخية يخدم باحث التاريخ، مثله مثل سائر الوثائق التاريخية التي يستخدمها هذا الباحث كمصادر لبحثه، وبين الشعر كفنّ، نطلب منه ما نطلبه من سائر الفنون من متعة الجمال الفني.

وبالرغم من أن هذا التمييز لا يحتاج إلى جدال كثير إلا أن واقع الدراسات الأدبية أو التي تدعى هذا الاسم

يُحَوِّجُنَا إِلَى التَّرْكِيزِ عَلَيْهِ، لَمَا يُشَاهِدُ مِنْ خَلْطِ شَنِيعٍ
وَتِدَاخُلِ بَيْنِ الدِّرَاسَاتِ الَّتِي تَسْتَعْمِدُ الشَّعْرَ، نَازِرَةً
بِالدَّرْجَةِ الْأُولَى إِلَى مَا فِيهِ مِنْ مَعْلُومَاتٍ، وَالدِّرَاسَاتِ
الَّتِي تَرَكِّزُ عَلَى مَا فِيهِ مِنْ قِيَمَةٍ فَنِيَّةٍ. وَدُونَ الْحَاجَةِ
لِلتَّوَرُّطِ فِي الْإِقْلَالِ مِنْ قِيَمَةٍ أَيْ مِنَ النُّوعَيْنِ مِنَ
الدِّرَاسَاتِ، نَجِدُ أَنَّهُ مِنَ الْخَطَأِ وَضَعُ الْأُولَى تَحْتَ اسْمِ
النَّقْدِ الْأَدْبِيِّ، فَهِيَ مِنْ صَمِيمِ التَّارِيخِ، بِالرَّغْمِ مِنْ أَنَّ
الشَّعْرَ هُوَ مَادَتُهَا وَمَصْدَرُهَا.

والتَّركيزُ عَلَى هَذِهِ الْقَضِيَّةِ يَفِيدُنَا حِينَ نَتَطَرَّقُ
بِالْخُصُوصِ لِلشَّعْرِ الشَّعْبِيِّ. فَكَثِيرًا مَا يُوْخَذُ هَذَا الشَّعْرُ،
وَالتَّرَاثُ الشَّعْبِيُّ بِعَامَّةٍ، عَلَى أَنَّهُ سَجَلٌ لِلتَّارِيخِ السِّيَاسِيِّ
وَالثَّقَافِيِّ وَالاجْتِمَاعِيِّ. وَهَذَا الْمَوْقِفُ فِي ذَاتِهِ لَيْسَ
خَطَأً، فَالشَّعْرُ الشَّعْبِيُّ هُوَ بِالْفِعْلِ سَجَلٌ لِلتَّارِيخِ، وَقَدْ
حَفِظَ لَنَا قَدْرًا مِنَ الْمَعْلُومَاتِ لَمْ يَعُدْ مُمْكِنًا الْعَثُورُ عَلَى
أَيَّةِ وَثِيقَةٍ مَكْتُوبَةٍ تَسْجَلُهُ أَوْ تَرْوِيهِ. وَمِنْ ثَمَّ فَاعْتَبَرَهُ
مَصْدَرًا لِمَخْتَلَفِ الدِّرَاسَاتِ التَّارِيخِيَّةِ: سِيَاسِيَّةٍ وَثَّقَافِيَّةٍ
وَاجْتِمَاعِيَّةٍ، أَمْرٌ مَشْرُوعٌ وَلَا غَبَارَ عَلَيْهِ، وَلَكِنْ بِشَرَطِ الْأَنَّ
تَنْسَبُ هَذِهِ الدِّرَاسَاتُ لِلنَّقْدِ الْأَدْبِيِّ، لِسَبَبٍ وَاحِدٍ هُوَ أَنَّهَا
لَا تَمْتُ إِلَيْهِ بِصَلَةٍ. فَالنَّقْدُ الْأَدْبِيُّ يَتَحَدَّدُ مَعْنَاهُ مِنْ

تسميته، نسبة إلى الأدب، وهو لا يعني إلا النظر في
الشعر باعتباره أدبًا.

المعنى بين الملاحظة والتأويل:

إن النظر في الشعر واكتناه معانيه يخوض طريقًا
طويلة، ويتم على درجات متفاوتة. فمن استيعاب
معاني الكلمات، إلى استيعاب معاني الأبيات المفردة،
إلى استيعاب المعنى الشامل للقصيدة ككل، من حيث
هي بناء متكامل، يخوض الناقد طريقًا متدرجة
الصعوبة، وربما عجز عن تجاوز إحدى درجاتها، فافتق
بما وصل إليه. ولكن الناظر الصبور يمكن أن يصل إلى
اكتناه معان لم يصل إليها قرينه المتعجل العابر.

إن المعنى الدقيق لإحدى الكلمات يمكن أن يختلف
من عبارة إلى أخرى، وكذا البيت يمكن أن يكتسب
معنى جديدًا حين يقرب بيت سبقه أو بيت لاحق له.
ويمكن أن يكون له معنى آخر مختلف حين يوضع في
مكانه من بناء القصيدة ككل.

فماذا يعني هذا الاختلاف في تقدير المعنى؟ وإلى
أي حد يمكن أن يصل؟

والإجابة عن هذا السؤال تعودنا مباشرة إلى التمييز بين المعنى اللغوي والمعنى الشعري، ذلك أن النزاع لا يمكن أن يقع بين قارئ وقارئ حول المعنى اللغوي المباشر للعبارة التي يتكون منها الشعر. وحالما يتم الاتفاق على مدلولات الألفاظ المفردة، فإن المعنى الشامل للعبارة لا يكون محل خلاف مطلقاً. ويبدأ الخلاف حين تتساءل عن الدلالة أو المعنى الشعري للعبارة نفسها.

إن المعنى المباشر لهذا البيت مثلاً:

سعدى قليلة رافة ونا في المعيشه دوينى

واضح كل الوضوح، ولا يحتاج إلى أي نوع من الشرح. فليس ثمة مفردات غريبة أو غير معروفة لدينا جميعاً. وتركيب عباراته طبيعي مباشر ليس فيه خروج على النسق الطبيعي للتركيب اللغوي، ولكننا حالما نحاول استبطان الدلالات غير المباشرة لهذا البيت نفسه، تبدأ احتمالات الخلاف بيننا. فما المقصود بوصف سعدى بقلة الرافة؟ وما الدلالة التي يمكن أن يكتسبها هذا التعبير مقابل التعبير المجاور له في البيت؟ وما دلالاته عند وضعه في موقعه من القصيدة؟

يمكن أن يجد القارئ رأبي في هذا الشأن وإجاباتي
عن هذه التساؤلات حين يقرأ التحليل الذي أوردته
للقصيدة. ولكنني أحببت فقط أن أمثل لنوع الخلاف
الممكن بين قارئ الشعر ودارسيه، حين يتعدى النظر
مستوى المعاني اللغوية المباشرة إلى استكناه الدلالات
الشعرية والمعاني غير المباشرة المختبئة وراء السطح.
وهكذا يتضح ما عيناه بالطريق المتدرجة إلى
المعنى. فثمة من يقف عند مرحلة استيعاب معاني
ودلالات التعبيرات المفردة، وثمة من يخطو إلى معاني
الآيات، وثمة من يصل إلى استكناه المعاني الشاملة
للعمل الفني كله أو معظمها. وهذا الاحتراز مهم جداً.
فلا يحق لأحد أن يدعي المقدرة على استيعاب جميع
المعاني الممكنة للعمل. ولا نشك في أن هذه المرحلة
الأخيرة هي الكفيلة بالوصول إلى أكبر قدر من الصدق
والقرب من المعنى، ذلك أن اعتبار العمل كلاً متماسكاً
يتطلب قدرًا من النظر الشمولي، وحرصاً على وضع
جزئيات العمل في موقعها من بنيته العامة، لتشارك
الدلالات الجزئية المتفرقة في تكوين الدلالة الشاملة،

ولا تتعارض معها أو فيما بينها تعارضاً يسيء إلى هذه الدلالة أو يشوهها.

غير أن ما يحدث عادة هو أن القارئ قد يعجز عن تتبع الناقد في جميع مراحل استكناه المعنى، فيميل إلى رفض التفسيرات أو المعاني التي يصعب عليه رؤيتها، وربما يبادر إلى اتهام الناقد بأنه يخلق تلك المعاني، ويلبسها للعمل دون أن تكون فيه أو تنتسب إليه. وهذا الموقف من القارئ ليس في ذاته صحيحاً ولا مخطئاً؛ إذ يتوقف ذلك على طبيعة العمل الذي يقدمه إليه الناقد، ومدى تماسكه واتساقه مع العمل الفني الذي ينبنى عليه. فإذا قدم الناقد إلى القارئ تفسيرات أو تأويلات للعمل الفني لا بينها بناءً مباشراً مقنعاً على الظواهر الموضوعية والخصائص الفعلية الموجودة في العمل نفسه، يكون من الصعب على القارئ الاقتناع بتلك التفسيرات، إن لم يكن من حقه رفضها، باعتبار أن الناقد لم يقدم إليه الأسس التي تستند عليها تلك التفسيرات وتنطلق منها. أما إذا حرص الناقد على أن يقدم للقارئ تفسيرات تستند إلى ظواهر موضوعية في العمل نفسه، لم يخلقها اختلاقاً، وإنما

وقع عليها وأبرزها بفضل عنايته بملاحظة العمل كبناء كلي، وصبره على تأمله وإعادة النظر فيه، فإن حق القارئ في الاعتراض على تلك التفسيرات أو رفضها يقل بدرجة كبيرة؛ إذ لا يعود بإمكانه أصلاً أن ينكر وجود تلك الظواهر في العمل الفني. فالناقد لم يأت بها من عنده، وإنما لاحظها ورآها وعاین وجودها. أما ما يظل من حق القارئ فهو قبول تلك التفسيرات أو رفضها، بقدر ما تتمتع به من تماسك منطقي، وقرب من الروح العامة للعمل، التي يمكن أن يتفق عليها الناقد والقارئ دون صعوبة.

وأحب أن أعطي لهذه القضية مثلاً واحداً، يجده القارئ ضمن تحليلي لقصيدة حسن لقطع "بلها". فقد لاحظت أن بدايات المقاطع الثلاثة التي تتكون منها القصيدة تتفق جميعها في الفكرة العامة التي تعبر عنها، ولكنها تختلف فيما بينها اختلافات صغيرة جداً، يمكن للقارئ العابر أن يمر عليها دون أن يلاحظ وجودها أصلاً، أو دون أن يعلق عليها أهمية تذكر. ولكن وجود هذه الاختلافات لم أخلقه أنا أو أتوهمه. إنه موجود فعلاً، ولا يستطيع القارئ أن ينكر أن قول

الشاعر "ولاني خواجه واجدات ازوادي" يختلف عن قوله "ولاني غني صاحب شوي وركيب"، ويختلف كذلك عن قوله "ولا غني صاحب اموال هتايا". وحين يتفق القارئ معي على وجود هذا الاختلاف، وهو لا يستطيع إلا أن يتفق، يصبح من السهل أن تتفق سوباً على أن هذا الاختلاف، سواء أكان مقصوداً من قبل الشاعر أم غير مقصود، يضيف شيئاً إلى المعاني الجزئية لكل تعبير على حدة، إذ يضعها في سياق واحد يهدف إلى تجسيد فكرة التدرج في الثراء، فمن امتلاك الإبل، نعبر إلى امتلاك الإبل والأغنام، وننتهي إلى امتلاك الأموال الطائلة غير المحدودة.

ويمكن للقارئ أن يراجع موقع هذا التحليل الذي أشرت إليه في مكانه من القصيدة، وقد اتخذت منه هنا مجرد مثال على طبيعة التحليلات التي يقدمها الناقد لقرائه، وموقف القراء أمام هذه التحليلات وحقهم في قبولها أو رفضها.

وعند الرجوع إلى المثل الذي قدمته يتضح أن المنهج الذي اتبعته فيه يقوم على مرحلتين: الأولى

مرحلة الملاحظة، والثانية مرحلة التفسير. وقد حرصت في كل التحليلات التي قدمتها على اتباع هذا المنهج، والعناية بالأمر ليكون ثمة مجال أمام القارئ للاعتراض على ما نصل إليه سويًا في مرحلة الملاحظة، التي تنبني على ملاحظة ما يكون في العمل نفسه من ظواهر وخصائص موجودة، ربما تخفى على الناظر المتعجل، وغير المتمرس بالنظر الأدبي في النصوص، فيقتصر عملي كناقِد على قيادته لرؤية تلك الظواهر والخصائص، والإلمام بجزئياتها المتفرقة في العمل، تفرقًا قد يخفي اتصالها بعضها ببعض، ومساهمتها العامة المشتركة في تكوين المعنى العام والدلالة الشاملة للعمل.

وتعقب مرحلة الملاحظة مرحلة التفسير، واستكناه المعنى. وتهدف إلى استنباط النتائج التي تنبني على ما تقدمه الملاحظة من ظواهر. ولكن الارتباط الذي يكون بين النتائج ومقدماتها ليس ذلك الارتباط الذي يقع بين مقدمات القضايا المنطقية ونتائجها. وليس ثمة حاجة للتذكير بأن الشعر لا يتعامل بطريق المنطق. ومن ثم يكون من البعد عن طبيعته مطالبة معانيه بالارتباط مع

ما نسميه، تجاوزاً، مقدمات لها ارتباط نتائج المنطق مع مقدماتها. وهذا هو ما يؤدي إلى إمكان الاختلاف بين الناقد وقارئه حول اتساق تفسيراته مع ظواهر العمل المعروض للدراسة وارتباطها بها.

لقد حاولت ما وسعني الجهد أن أظل مخلصاً للعمل الذي أدرسه، وأن أظل قريباً منه طوال الوقت، وألا أجازف بتقديم تفسيرات أو آراء لا يساعد العمل نفسه على افتراضها وقبولها. وربما أمعنت في بعض الأحيان في الغوض على ما أراه المعاني العميقة للعمل، فابتعدت من ثم عن المعاني السطحية المباشرة، ولكني حاولت ألا يقودني ذلك الغوص للابتعاد عن العمل نفسه بعداً نفقد به جميعاً - أعني القراء وأنا - الأثر الذي بدأنا بتتبعه سوباً.

ثلاث قصائد من شعر حسن لقطع

أولاً - حسن لقطع: نبذة عن حياته

هو حسن الفاخري، من بيت المهابات، من قبيلة الفواخر. اشتهر شهرة واسعة باسم "حسن لقطع". ويذكر الرواة أن سبب شهرته بهذا اللقب أنه كان فاقداً لأصبعين من يده اليمنى، هما على التحديد البنصر والوسطى.

كان طويلاً، نحيف الجسم، شديد السمرة.

يرجح أنه ولد حوالي عام 1872م؛ إذ يروى أنه توفي عام 1952م، وكان آنذاك قد تجاوز الثمانين من عمره.

كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة، ولكنه كان شاعراً فذاً، حاضر البديهة، متوقد الذكاء.

لا تعرف، أو على وجه أكثر دقة، لم تجمع حتى الآن معلومات كافية عنه وعن حياته الخاصة، وكل ما استطعت أن أعرفه عنه، من خلال الروايات والأخبار التي جمعت لدى لجنة جمع التراث، والتي أخذتها شخصياً من أناس عرفوه أثناء حياته، واتصلوا به، أنه لم يكن يترك أبناء من بعده، بالرغم من أنه تزوج ثلاث

مرات. وثمة بيت من الشعر قيل في هجائه، ربما يصح الاعتماد عليه في تأكيد هذا، وهو البيت الذي يقول:

ثلاث مهايات حرار اللي يا لقطع فاتتك

والبيت يشير إلى أن لقطع تزوج ثلاث نساء ينتمين إلى البيت نفسه الذي ينتمي إليه هو من قبيلة الفواخر، وهو بيت (المهابات). والبيت يشير، في الوقت نفسه، إلى أمر آخر، ولكننا لا نستطيع أخذه مأخذ التأكيد، وهو أن لقطع لم يكن هو الذي ترك زوجاته الثلاث، فطلقهن، ولكن كن هن اللاتي تركنه زهداً فيه؛ إذ ربما يكون هذا قد ورد في البيت على سبيل الهجاء، بالرغم من ادعاء كثيرين من الشعراء الشعبيين الذين خاضوا ميدان الهجاء، أو دفعوا إليه، بأنهم لا يسبون ولا يهجون إلا بالحق، وأنهم لا يكذبون في هجائهم أبداً⁽¹⁾.

⁽¹⁾ بعد مزيد من الاطلاع على نماذج من شعر الهجاء والإحاطة بملابساته وظروفه وحقيقته، تبين للمؤلف أن ما ورد في هذه العبارة ليس صحيحاً، وأن شعراء الهجاء يمكن أن يتمادوا في الكذب إلى آماذ بعيدة، وأنهم قد يختلقون للمهجو من الصفات غير الصحيحة، ويدعون عليه من الحوادث ما ليس له أصل من الحقيقة.

من ناحية أخرى تتفق الروايات على أن لقطع لم تكن له حرفة إلا قول الشعر، إذا صح أن قول الشعر حرفة؛ ذلك أنه يمكن أن نستشف من هذه الروايات أنه كان يقضي معظم وقته في مدينة اجدايا، ينزل ضيفاً على بعض الأصدقاء، ويقضي في ضيافتهم أياماً، يسعدون خلالها بالاستماع إلى شعره، متحلقين حول مواعيد الشاي، وينعم هو بضيافتهم وحسن استقبالهم له.

كان حسن لقطع واسع الشهرة، لمكانته من الشعر، وتمرسه بغيره المختلفة. وبيروى أنه كان له مكان معروف في سوق مدينة اجدايا، وكان حين يحل فيه يتجمع حوله الناس، يستمعون إلى أشعاره وحكاياته، وربما قضى على تلك الحال ساعات طويلاً، دون أن ينفذ معينه من الشعر، ودون أن يمل السامعون الاستماع إليه. وقد سمعت أحد الرواة يقول إنه حضر بنفسه يوماً لقاء وقع في هذه السوق بين لقطع وأحد خصومه المعروفين، ظلاً يتبادلان فيه الهجاء مدة تزيد على ثلاث ساعات. ولا يذكر الراوي كيف انتهى ذلك اللقاء، ولكن ما بقي في نفسه منه هو الإحساس

بالانبهار الشديد من قدرة ذينك الشعارين على ارتجال الشعر، والانهما به على مدى تلك الساعات الطويلة. وپروی أنه كان یحلو للبعض مناوشته ونبشه بقصد دفعه إلى القول، وذلك بسؤاله عن بعض الناس أو بعض النساء، أو غمزه بما قاله شعراء آخرون في هجائه. وقد يكون ذلك حقاً، ولكنه ربما كان في كثير من الأحيان اختلاقاً محضاً يقصد منه استثارته للهاء. وكانت هذه لعبة كثيرة الشیوع في تلك الآونة؛ إذ یعمد عاشقو الشعر لخلق الخصومة بین الشعراء، سواء بالحق أو بالباطل، لكي یلتحم هؤلاء في مناوشات هجائية، ربما اتصلت وتطور بها الأمر حتى تنتج عشرات القصائد، وقد تتعدى الشعر أحياناً إلى درجة الخصومة الحقيقية.

كان حسن لقطع شاعراً مبدعاً، ومتمكناً من صناعة الشعر، تمكناً لا یدانیه إلا تمكُّن الشعراء الفحول المعدودین. وفي القدر القليل الذي جمع من شعره كفاية للدلالة على هذا. وقد سمعت أحد الرواة ینقل عن الشاعر المعروف (مهدي الحرنة)، وكان شاعراً كبيراً، وصل إلى تلك المرتبة التي تمثل قمة المكانة

الشعرية، فكان حَكَمًا بين الشعراء، وهو ما يعرف في
العامية باسم (شرع)، والشاعر الذي يصل إلى هذه
المرتبة يكون قد بلغ من معرفة صناعة الشعر
وأسرارها ما يجعل رأيه وحكمه فيما ينشأ بين
الشعراء من خلافات أو خصومات فنية، حُكَمًا مَرُضِيًّا
مقبولاً من جميع الأطراف؛ أقول سمعت أحد الرواة
ينقل قول مهدي الحرنة بأنه كان، حين يستعصي عليه
إكمال بيت من الشعر، يلجأ إلى حسن لقطع فيتمه على
البدية. وهذه شهادة ينبغي ألا يستهان بها. فهي ليست
شهادة شاعر متواضع أو هاوٍ للشعر، وإنما شهادة صانع
له، متمكن من صناعته، عارف بأسراره.

أما تمكنه من شعر الهجاء خاصة، فثمة إلى جانب
شعره نفسه، شواهد أخرى عديدة تشهد به وتؤكد،
من بينها صمود لقطع في عدد من المساجلات الهجائية،
وتغلبه على خصومه من الشعراء وإسكاتهم، ومنها أيضاً
ما يروى على لسان خصمه وقربنه الشاعر الكبير
المشهور علي بوفلاقه، وهو شاعر لا يقل في مرتبته
الشعرية عن لقطع، أن قال، معترفاً بتفوق لقطع في
شعر الهجاء خاصة: "إذا هجاك حسن لقطع، فليس

أمامك إلا أن تهاجر وتترك له البلاد، أو تقتله". وهي شهادة بالغة الأهمية في الدلالة على اعتراف بوفلاقة، وهو نفسه شاعر هجاء معروف، باستحالة التغلب على لقطع في هذا الفن أو مجاراته فيه.

وثمة رواية أخرى تؤكد شهادة بو فلاقة لحسن لقطع، تقول إنه حين أنشأ لقطع قصيدته الدالية المعروفة في هجاء بو فلاقة التي مطلعها:

سلف كيف الصاغ المنقود سلف مردود سلف فيه
اقصاد ومقصود

ومنها يقول:

سلف جاني من سلف لاقيته دون
عرب بالشينة فلان فلان ، النود

إلى أن يقول متعرضاً لبوفلاقة:

علي بو فلاقة نطق لو ناشد لو
بحث بحثة تيس اللي فيه الجزار يقود
خصوصاً ليا كان مغير رقادة ربح

ورويت هذه القصيدة أمام بوفلاقة، ظل يستمع إليها
باهتمام شديد، وكان يهز رأسه بين الحين والحين
ويقول: "نلقانك شعار يا حسن".

وهي رواية في غاية الأهمية، فهي إضافة إلى
كونها شهادة من شاعر ليس غريباً على فن الهجاء، بل
من أقطابه ورواده المعروفين، هي شهادة من بو
فلاقة لشعر قيل في هجائه، دفعه الإعجاب بما فيه من
براعة فنية لأن يتغاضى عما فيه من سب مقذع له بالغ
القسوة.

وهذه الرواية ربما أفادتنا في الإشارة إلى ظاهرة
ثقافية مهمة، يحتاج تأكيدها والإحاطة بأبعادها المختلفة
دراسة متأنية شاملة، وهي رهافة وعمق الإحساس
بالقيمة الفنية للشعر، حتى أن هذا الإحساس بروح
الفن يغطي على ما قد يحتويه الشعر من مضامين
وإشارات كفيلة، لولا غلبة هذا الإحساس الفني، بإثارة
العواطف والنزعات والأحقاد الشخصية والقبلية⁽¹⁾.

⁽¹⁾ جدير بالذكر أن هذه الروح الرائعة من التسامي أمام الفن
الجميل عن العواطف الذاتية والحساسيات الشخصية أو القبلية

كان لقطع من الشعراء المطبوعين على قول الشعر. وربما لا نستطيع أن نصل إلى صورة مؤكدة عن طريقته في صناعة الشعر، لنقص الروايات في هذا الشأن، والحاجة إلى سؤال عدد كاف ممن عايشوه أو عرفوه عن كتب. ولكن الأرجح أنه كان يقول الشعر على البديهة، ارتجالاً ودون تأن كثير. وقد روى لي أحد الذين عرفوا الشاعر عن كتب في إحدى فترات حياته، وصحبهوا واستمعوا إليه يقول الشعر، أنه كان يلقيه على البديهة، وكان يصدر منه دون حرص على إنشاده أو إلقائه على نحو ما يلقي الشعر، حتى يلتبس بالحديث العادي. وكان حين يحاول أحد الحاضرين استيقافه لتدوين بيت أو عدد من الأبيات، يقول لهم: "دعوني أخرج ما في جوفي، ثم اكتبوه أو افعلوا به ما تشاؤون". وكان أيضاً حين يفرع من إلقاء قصيدة، ثم

قد اختلفت لدى الأجيال التالية على جيل الشعراء الفحول الكبار، فباتت بعض الإشارات أو الأقاويل في بعض القصائد تؤدي إلى نشوب الخصومات الشخصية والقبلية، ولا يعود ممكناً التغلب عليها إلا عن طريق "المسارات" ومجالس الصلح وما تتضمنه من ترضيات وتعويضات.

يعيد إنشادها أحد الحاضرين، يعجب هو نفسه من
الإنشاد، ويقول: "هكذا صار شعراً".

وهذه الرواية تشير إشارة حاسمة إلى انطباع لقطع
على قول الشعر وارتجاله له، وأنه لم يكن من أولئك
الذين يحتفلون بالصناعة ويتأنون فيها. وعلى الرغم من
ذلك فإن ما لدينا من شعر لقطع يشهد أنه بلغ فيه مبلغاً
يقصر ع نه كثير من الشعراء مهما اجتمعوا للشعر أو
تهيئوا له.

القصيدة الأولى

سعدى

خلينا أصحاب وكل حد في حتى العاقلة دنو الجميل

* * *

سعدى قليلة رافة	ونا في المعيشه دونى
وهى تريد ثلب محشنيات	عشاره تقول نخيل داير
يقوس مع كرمودها	وبجي تقول قصر يهود
ونا الحال ما يخفاك يا	جهدي قول به سعدى
وهى الناس منها كلها	خوبلة غلا مسّع الداب
ونا مغير فيها قرعتي	تقول كلمتين الثالثة تقطفاً
وهي ما تنقرع البوم	قرناص، صيدها دوار كيف
وتحوجيها تحت الجبين	وشناف عين قرقاضة
اللي بها تصدع عايشه	وها النقش بالنيله اللي
واشواط هذب داير ع	وريقة منسّع لاورا تنسفاً
ونبت لو غليظ ولو رهيف	ولو قصير لا طوله مصخ
روح في ايدي لاي كذب	صياغ لير من قطعة ذهب
وتبقى مدرعة صورة	بارودها وسلاحها وعلفاً

برتتي ونا رسمي كبير
وترزيني وبه مالي دوا
علم والعلم دنواه كيف
وهي مغير عارفها بعد
وامس مي اليوم تصير لي
والعيب هي مخاطاة
سليمة جراح وما الله
وهي قميرها لقحه ضناه
وتقول سكروا، ما لي
وسعدى حكومة ماي اللي
ونعيش تحت ترسيمك
نصابة جرر جرك اتتي
ترمي لي شباشة ع الغرر
قديمة مداناة العلم خلافة

أدبك، عدو، تراس،
مفيت تتردى نين شي
وموالف مداناته وكال
تبقى متوتحه ع اللي لها
نشفة دماغ ومن اسباب
حتى وهي وراها ماي
وتعزلني ونا قذار وموالفًا
اللي مو مصرمها شهر
سَوَّاق مزن بنديره موالف
ولا نريد نفسي نا لكن
بعد اسبوع ع البهرة نجى
ويووعك الفاظه يختمن ع
رقة لهاه وفي عقابه لغة
مشهاب نار لا بيرد ولا

حسن لقطع شاعر من أكبر الشعراء الذين حفظت
لنا الرواية شيئاً من شعرهم. وبالرغم من قلة ما وصل
إلينا من شعره، فإن هذا القليل كاف جداً للحكم على
شاعريته وأصاله موهبته الفنية، التي لا تدانيها إلا
شاعرية قرنائه من الشعراء الفحول المعدودين.
وأولى ظواهر شاعرية حسن لقطع أصالته وتفرد
أسلوبه الفني، الذي يجعل لشعره لونا ورائحة وروحاً
تميزه عن غيره من الشعراء، حتى حين يتناول
موضوعات عامة، يتداولها الشعراء جميعهم، مثل الغزل
والهجاء.

وليس من مهمتنا الآن دراسة شاعرية حسن لقطع،
أو تحديد خصائص أسلوبه وفنه، فهذا لن يتأتى إلا حين
يجمع قدر كاف من شعره، ويعرض كله على الدراسة
النقدية الشاملة. ولكني أحب الآن أن أقدم نموذجاً من
شعره وأحاول دراسته دراسة معمقة، فربما خلصنا من
ذلك إلى التعرف، ولو جزئياً، على بعض خصائصه.

* * *

قصيدة (سعدى) من أشهر قصائد حسن لقطع.
وهي تنتمي إلى ما يعرف عادة بشعر الغزل أو الشعر
العاطفي، ولكنها تتفرد فيما عدا ذلك وتختلف عن كل
النماذج التقليدية التي تضم عادة في هذا الباب. إنها
ليست قصة حب عادية، يصف الشاعر فيها حبه
لمحبوبته، وما لقي من جراء ذلك الحب من آلام الشوق
والبعد والهجران، وقد يتطرق لوصف هذه الحبيبة،
فيصف جسدها وتفرد جمالها.. الخ. إن سعدى في
القصيدة التي بين أيدينا لم تكن قد صارت بعد حبيبة
لحسن لقطع؛ إنها -إذا شئنا- حبيبة محتملة، أو حبيبة
بالقوة -على رأي الفلاسفة- وليست حبيبة بالفعل.
فنحن إذن بإزاء قصة حب لم تبدأ بعد. ويبدو تميز
حسن لقطع واضحاً منذ هذه اللحظة، فهو يتناول
موضوعاً غير عادي، أو على الأقل غير شائع بين
الشعراء؛ إنه موضوع خاص به وحده، وستبين طوال
استعراضنا لأبيات القصيدة أن حديثه لا ينطبق على أحد
غيره، وأن قصته التي يرويها تختلف عن قصص الحب
الشائعة بقدر ما يختلف هو كإنسان وكشاعر عن غيره
من الناس والشعراء.

* * *

يقول الرواة إن سعدى كانت فتاة جميلة، تعيش مع أهلها في أحد نجوع البادية. وكان حسن لقطع شاعراً معروفاً مشهوراً، ولم تكن له حرفة غير الشعر، ينتقل طالباً الإحسان ممن يحبون شعره، أو يطمعون في مدحه، وربما أيضاً ممن يخافون شر هجائه اللاذع الذي اشتهر به. وقد رغبت أم (سعدى) وتدعى (شرافة) في استضافة لقطع برغبة بيتها في أن تحظى منه بقصيدة يصف فيها جمال ابنتها سعدى، لتشتهر. وفي يوم مر لقطع بيت شرافة، ولم يكن في البيت أحد سواها هي وابنتها سعدى، فرحبت به ترحيباً حاراً، ودعته للدخول. وقد عرف لقطع أنه لم يكن ثمة في البيت أحد من الرجال، فتردد. ولكن شرافة ألحت عليه، وظلت تلح حتى قبل. وأصرت على أن تجلسه داخل البيت. وبعد أن اتخذ مجلسه، دعت ابنتها سعدى، وطلبت منها الجلوس قبالة "عمها" حسن، لإعداد الشاي. ودون أن نستغرق في تفصيلات أخرى قد تكون من نسج خيال الرواة وإضافاتهم، نقول إن لقطع فهم على الفور غرض شرافة، وأنشأ قصيدته التي بين أيدينا.

* * *

ومنذ البداية يضع أمامنا لقطع القصة كاملة وفي وضوح شديد. إنه بإزاء علاقة يعرف مقدماً أن نهايتها ليست في صالحه؛ علاقة فيها أخذ وعطاء، فيها بيع وشراء. يعرف مقدماً أنه سيكون المعطي وسيكون الخاسر. لذا فإنه يحتاط منذ البداية، ويريد أن يتوقى الآثار السيئة التي قد تترتب على تلك العلاقة، إن من يعطي ولا يأخذ شيئاً مقابل عطائه، من يبيع ويكون هو الخاسر، لا يمكن إلا أن يحقق على من أخذ منه ويكرهه. ومن ثم لن تكون علاقته به كمثل ما كانت قبل إتمام المعاملة. لن يعودوا "أصحاباً" كما كانوا. بل ستتقلب صحبتهم عداوة وحقداً وكراهية. وهذا معنى بدايته الحادة المباشرة البالغة الوضوح "خلينا اصحاب"، بكل ما يجسده هذا التعبير من الحيطة والحذر والتعقل والحرص أيضاً على ذلك الحد المتوفر من الود، أو على الأقل من عدم العداوة. ولن يتركنا الشاعر هكذا، فسوف يفصل لنا تفصيلاً رائعاً الأسس التي بنى عليها هذا الحكم، فهو ليس حكماً عاطفياً

متسرعاً، بل حكم منطقي فرضته الحكمة والنظرة
المتعقلة المتأنية.

"خلينا اصحاب وكل حد في رفة"

إن أم سعدى لم تشأ أن تترك ابنتها في "رفة"
والشاعر في "رفة" أخرى. والإشارة بالطبع إلى رفة
البيت، حيث يقسم البيت البدوي في العادة إلى قسمين،
يفصل بينهما حجاب، فتكون النساء في قسم، والرجال
في قسم آخر. ولكنها جعلتهما يجلسان في الرفة ذاتها.
أي أنها أزالَت الحجاب الذي يفصل، أو كان ينبغي أن
يفصل بينهما. ولا ينبغي، في نظري، أن نحصر أنفسنا
في المعاني الواقعية المباشرة للرفة، بل ينبغي أن
نأخذها مأخذاً أعمق من ذلك وأشمل، فالرفة تعني
الجانب، والحاجز الذي بين الرفتين هو حاجز معنوي،
هو عدم الاتصال، فإزالة الحاجب تعني دفع من في
الجانبين للاتصال. والاتصال هو العلاقة التي يخشى
حسن لقطع أن تنتهي بالنسبة له نهاية خاسرة. إن
الخسارة بالنسبة للشاعر محتومة ولا مهرب منها.
في الشطرة الثانية من البيت يفسر لنا ذلك:

"حتى العاقلة دنو الجميل يخفه"

هذه العبارة، بكل ما تتضمنه من معان، تركز على الكلمة الأولى "حتى"، التي يعتمد عليها الشاعر ليوصل إلينا، على نحو غير مباشر، ما يريد أن يقوله، وربما ما لا يريد أن يصرح به. إن الدنو من الجميل يجعل المرء العاقل يفقد صوابه. ولكن "حتى" تضيف إلى ذلك معاني كثيرة أخرى، لا يوضحها لنا الشاعر، ويتركنا نخمنها كما يشاء لنا الخيال. إن "حتى" تغيد أنه لا يضع نفسه مع العاقلين. إنه ليس عاقلاً. فإذا كان الدنو من الجميل يجعل العاقل يفقد صوابه، فماذا يفعل مع غير العاقل؟ إنه منطقيًا يجعله يفقد ما هو أكثر من صوابه، ولعله ليس أبعد من فقد العقل إلا فقد الحياة نفسها. إذن فالخسارة التي يتوقعها الشاعر ويتوقاها خسارة فادحة؛ هي خسارة الحياة التي لا يمكن تخيل تعويض لها، ومن ثم فإنه يبرر تبريراً كافياً مبادئه بالحدز الشديد، التي عبر عنها في قوله: **خلينا اصحاب.**

هذا هو مطلع القصيدة، وفيه وضع الشاعر القصة بكاملها - كما قلنا - بين موقفه، ثم أعطانا له تفسيراً مجملًا، ولكنه مقنع ومفيد.

ثم يبدأ التفصيل، فيقدم لنا صورة أولى عن الموقف
في الأبيات (2-5):

سعدى قليلة رافة
وهى تريد ثلب
ونا فى المعيشه دوينى
عشاره تقول نخيل داير
يقوس مع كرمودها
ويجي تقول قصر يهود
ونا الحال ما يخفاك يا جهدي قول به سعدى

فى بداية هذه الأبيات يصف سعدى بأنها قاسية
"قليلة رافة"، ولكنه لا يبين لنا وجه قسوتها. إن تعاملًا
من أي نوع لم يكن قد بدأ بينه وبينها، فكيف يحكم
عليها بأنها قاسية؟ إن الحكم يبدو متسرعًا وغير مبني
على أساس. حقًا إن الشاعر سيوضح لنا، فيما يأتي من
أبيات، مظاهر مختلفة من قسوة سعدى عليه، ولكنه لا
يعطينا تفسيرًا لوصفه سعدى بالقسوة فى هذا المقطع
الذي نحن بصدده. ويبدو المعنى أكثر غموضًا حين نجد
الشاعر ينطلق من ذلك مباشرة لتصوير ضعف حاله
وشدة فقره، فما علاقة سعدى بهذا؟ إن المعنى العام
الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه فى هذا المقطع كله هو
المفارقة الشديدة بينه وبين سعدى؛ بين جمالها وقبحه،
ومن ثم بين ما يؤهلها جمالها لأن تستحقه من قرين

متيسر الحال، يوفر لها ما يليق بجمالها، وبين فقره هو ورقة حالة واستحالة وصوله أو حلمه بالوصول إلى ذلك المستوى. إذن فالقسوة تنشأ من المفارقة والاختلاف الشديد بينه وبينها. إن سعدى تجسد القسوة ذاتها. تحملها في كيانها. فجمالها الغائق يجعل السمو إلى مكاتها أمراً صعباً، ومطلباً قاسياً، وبخاصة على من هو في مثل حال الشاعر، لا يملك ما يقدمه لها سوى حفنة من الكلمات. إذن فهي، دون أن تدري، ودون أن تريد، قاسية. قاسية من حيث هي، قاسية بجمالها. وهي لا يمكن، على هذا، إلا أن تكون قاسية، فكأنها القسوة ذاتها مجسدة في شكل آدمي.

ويضع الشاعر مقابل وصفه لسعدى بالقسوة، وصفه نفسه بالفقر:

"ونا في المعيشة دوبني نتلافى"

وبحسن أن نلاحظ كيف يعتمد الشاعر على دقة اللهجة العامية وثناء تعبيراتها بالإيحاءات، ليجسد لنا تجسيدا فائقا فكرة فقره. إنه يريد أن يقول إنه "فقير"، ولكن الوصف المباشر بالفقر لن يؤدي معشار الأثر

القوي الفائق التجسيد لمعنى الفقر من التعبير "دوبني
نتلافى". وأكاد أحس بصورة الضعف والانكماش
والبؤس حية تختلج وراء هذا التعبير، الذي يتعدى نقل
المعنى الظاهري المحدود، إلى تجسيد الحالة النفسية
الباطنة أيضاً. إن الشاعر يلمس في ذاته النقص
والتفاهة إزاء القوة والارتفاع الهائل الذي يمثله جمال
سعدى غير الطبيعي. وسوف يتيح لنا البيت التالي مجالاً
آخر للمقارنة. ولكني أحب أن أشير إلى صفة أخرى في
هذه الشطرة وهي استغلال الشاعر البارع لقدرة
الألفاظ على الإيحاء، بفضيلة جرس حروفها، بالمعنى
المراد تجسيده، ففي قوله "دوبني نتلافى" نكاد
نلمس الضعف والرقّة والهمس الخافت، ولا يقابلنا
حرف واحد جهير صاحب قوي.

في البيتين التاليين لهذا البيت يحاول الشاعر أن
يصور لنا المعادل الطبيعي أو المعقول لمكانة سعدى
وجمالها. فيقول ما معناه: إنه لا يستحق أن يطمع
بالتفكير فيها، أو الاقتراب منها، إلا من يأتي لها بما يعيب
الجميل القوي الهائل بحمله. ولكن تجريد المعنى على
هذا النحو لا يؤدي شيئاً مما أراد الشاعر أن يقوله. ولا

بد أن نتبّه جيّدًا إلى هذا الجمل الذي يدعي الشاعر أنه لا يكاد يقوى على حمل كرمود سعدى وحاجياتها. إنه يستغرق في وصفه ثلاث شطرات، ويتدرج في ذلك الوصف، حتى يصل به إلى الخروج من حدود المعقول إلى حدود الخيال والأسطورة.

فهو أولاً "ثلب" والثلب هو الجمل الكبير في السن، وهو ثانيًا "محشّنات خفافه"، أي أخشوشنت خفافه وتصلبت من كثرة السفر والتحمل والمعاناة، وهو ثالثًا "عشاره تقول نخيل داير ضفة"، و"عشاره" هي النياق التي اتصل بها الجمل و"عشرها". وهي لكثرتها وتزاحمها تبدو كغابة من النخيل المتشابك الملفت بعضه ببعض.

هذه هي المعاني القريبة المباشرة للتعبيرات التي أتى بها الشاعر في وصف الجمل. غير أن وضعها في السياق العام للقصيدة يجعلها تكتسب دلالات أبعد ومعاني أعمق مما قد يبدو على السطح. وأول الإشكالات التي تواجهنا التأكد من طبيعة الموصوف المقصود بتلك الأوصاف. إنها، من ناحية، أوصاف تنطبق

ظاهرياً وحرفياً على الجمل، ولكنها، من ناحية أخرى، تحمل باطنياً دلالات تشير إلى نواح معنوية لا يعقل أن يتصف بها إلا الإنسان. فكلمة "ثلب" تعني حرفياً الجمل الكبير في السن، وهي في الوقت ذاته يمكن أن تكون كناية عن العقل والحكمة المستندة إلى التجربة الطويلة. وكذلك التعبير "محشّنات خفافه"، يعني حرفياً خشونة الخفاف وقوتها، ويمكن أن يعني، إذا أخذ مأخذ الكناية، طول التمرس والخبرة والمعاناة. وأخيراً التعبير "عشاره تقول نخيل دائر ضفة"، يمكن أن يكون ذا دلالة معنوية، إذا أخذناه مأخذاً رمزياً، واعتبرنا أن "عشاره" أي النياق التي اتصل بها، ترمز إلى مشكلات الحياة ومسائلها، فيدل التعبير حينئذ على كثرة التمرس بشؤون الحياة ومعاناة مشاكلها، ومن ثم على ثراء التجربة وعمق الحكمة وبعد العقل⁽¹⁾.

⁽¹⁾ إن البيت الذي ورد ضمن أبيات في هجاء لقطع، ويشير إلى أن ثلاث نساء (مهايات، أي من نفس بيت الشاعر من قبيلة الفواخر) قد تزوجهن لقطع، وفارقنه، كرهاً له، وزهداً فيه، واضح الإشارة إلى أن الشاعر كان ناقص الرجولة، وأن هذا كان وراء زهد زوجاته فيه، وتركهن إياه. ولم أشأ أن أعتمد على

إن هذه الدلالات المعنوية التي تختبئ وراء الأوصاف الظاهرة للجمل، تجعل القطع بأن المقصود هو الجمل الحقيقي أمراً فيه شيء من المجازفة. من الحق أن تطوير الشاعر لحديثه عن الجمل في البيت التالي يميل بالحديث للانطباق على الجمل، ولكن ربما يحق لنا ألا نغفل نهائياً تلك الدلالات المعنوية التي أشرنا إليها. فمن الممكن أن يكون الحديث الذي ينطبق

هذا التفسير للبيت المذكور في المضي بتحليلي إياه في اتجاه آخر. ولكني أحب الإشارة إلى أن هذه الرواية، إن صحت، تجعل من الممكن فهم البيت الذي نحن بصدده على أنه إشارة خفية من الشاعر إلى هذا النقص الذي فيه، ولا يمكنه التصريح به، والذي يتضح في تركيزه على فحولة ذلك الجمل الذي يقول إنه ما يعادل سعدى وما "تريده". والفحولة تبدو واضحة في قوله عن الجمال "عشاره تقول نخيل داير ضفة"، وقد فهمنا أن كلمة "عشارة" تعني النياق التي اتصل بها الجمل و"عشرها"، ومن ثم فيصبح إحجام لقطع عن الاتصال بسعدى لا يستند، في الحقيقة، على فقره ورقه حاله، وأنه لا يستطيع أن يأتي لسعدى بما يليق بجمالها، كما يفلح في إيهامنا عن طريق قوله في البيت السابق "ونا في المعيشة دوني تتلافى"، وإنما على فكرة عجزه عن إشباع جانب آخر من شخصية سعدى هو جانب الأثى والأم.

ظاهرياً انطباقاً تاماً على الجمل، يحمل في الوقت ذاته الإشارة إلى صاحب ذلك الجمل الذي يفترضه الشاعر القرين الجدير بالسمو إلى مكانة سعدى.

ولنواصل الآن طريقنا مع وصف الشاعر للجمل.
فبعد الأوصاف التي سلفت يصفه بأنه "يقوس مع كرمودها واقرافه"، أي أنه، على الرغم من قوته، يئن تحت حملة، ولا يكاد يقوم به. ثم هو في النهاية يبدو وهو قادم وفوقه الكرمود والجحف كأنه "قصر يهود". وهنا يبلغ لقطع قمة تفوقه. لقد خرج بالجمل من حدود الطبيعة إلى حدود الأسطورة. ولا ينبغي أن نأخذ "قصر يهود" مأخذاً سطحياً، أو تناقشها بالمنطق الجاف، فالشاعر لا يتعامل بالمنطق، بل يتعداه. لذا فينبغي ألا نعكف على الصورة "قصر يهود" ونحاول أن نفسرها تفسيراً عقلياً. فلعل الشاعر لم يعنه منها إلا ذلك الأثر المباشر بالانبهار الذي تحدثه لأول وهلة. فما هذا الجمل الذي يبدو كأنه القصر الضخم؟ إنه جمل خارق للمعتاد، كما كان القصر، أي البناء المشيد بالحجارة، في بيئة البدوي القاطن لبيتوت الشعر، خارقاً للمعتاد،

وخارقاً لقدرات البشر، كأنه ليس من صنعهم، بل من صنع قوى أكبر منهم، من صنع الجن مثلاً⁽¹⁾.

ومن ثم قلنا إن لقطع يبلغ هنا ذروة من ذرا التفوق الفني، فكما خرج بسعدى وجمالها عن حدود الطبيعة والمعتاد، كان لابد أن ألا يجد في الطبيعة والمعتاد شيئاً يعادلها، فاستخلص من جزئيات الواقع الملموس عناصر صورة تتعدى حدود ذلك الواقع، وتوحي بما يتعداه ويتخطاه.

ونعود مرة أخرى لنلفت نظر القارئ إلى الملاحظة التي قدمناها حول استغلال الشاعر لفضيلة الألفاظ وجرس الحروف، ليقارن بين تلك الشطرة التي عيناها وبين الألفاظ القوية الصارخة التي استعملها الشاعر في اليتبين التاليين، وليلفت إلى هذه الألفاظ خاصة: ثلب، محشنت، خفافه، عشاره، يقوس، قصر يهود، جحفها.

⁽¹⁾ إن هذا المعنى يذكر بشدة بقول البحرى في وصف إيوان

كسرى:

ليس يُدرى أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس

وبعد أن وضح الشاعر تو ضيحاً كافياً مكانة سعدى الرفيعة، وما ينبغي أن يمتلكه من يطمح إلى الارتقاء إليها، يعود ليوضح أنه أبعد ما يكون عن ذلك فيقول:

ونا الحال ما يخفاك يا جهدي قول به سعدى

إنه لا يوجه الحديث إلى سعدى، فهو لا يجد نفسه جديراً حتى بهذا، بل يخاطف "شرافة" التي تعرفه جيداً، وتعرف حقيقة أمره، وكان ينبغي عليها أن ترأف به منذ البداية، ولا تعرضه لهذا الموقف الصعب. "ونا الحال ما يخفاك"، وكما نقول أيضاً بالعامية "ستر الله باقي"، كان يود لو أن شرافة رأفت به وسترته، ولم تضطره لأن يكشف حقيقة أمره على ذلك النحو. فماذا لديه ليقدمه إلى سعدى؟ إن جعبته فارغة، وإن أقصى جهده "حد جهده" أن يقول فيها كلمات تمجد جمالها وتحببها، ولكنها لا تكفي لتجعله يرتقي لمرتبة الجدارة بها. إن ثروته "قول"، كلام لا يسمن ولا يغني. قول تأخذه الريح ويتلاشى. فيما تريد سعدى أو تستحق شيئاً ثابتاً قوياً راسخاً، قوة الجمل ورسوخ القصر المشيد. وهنا تتجسد من جديد حدة المفارقة. وتبدو في أقوى صورها، بين القول "الهواء" الذي لا تلمسه اليد، فهو في مرتبة

العدم، وبين ذلك الثلب القوي الهائل الذي يشبه القصر.
إنه الفرق بين السماء والأرض، والمسافة بين
النقيضين.

في هذا المقطع ينتهي الشاعر من تفصيل أطراف
القضية، ثم يواصل بعد ذلك شرح عدد من الجوانب
والتركيز عليها، فيقدم بعض المقارنات الإضافية بين
سعدى وبينه.

في البيت السادس يقول:

وهي الناس منها كلها خويلة غلا مسع الداب

إن الناس جميعهم تأخذهم أمام سعدى الهيبة،
ويسيطر عليهم الإحجام والتردد. سيفسر الشاعر ذلك
في الشطرة الثانية، ولكن كأنه أراد قبل ذلك أن يزيل ما
قد يكون لحقنا من تعجب إزاء وصفه السابق لموقفه
تجاه سعدى. إنه ليس وحده من يشعر نحوها بغرابة
ورهبة الحضور أمام غير العادي. أمام الأمور الخارقة
للطبيعة. فالناس كلهم إزاءها يحسون الإحساس ذاته.
لماذا؟ يقول الشاعر لأنها:

"خويلة غلا مسع الداب عسفا".

من تربة الواقع العادي ينسج الشاعر خيوط هذه
الصورة الفنية الرائعة. فالخويل عامة هو ما لم تمسه
يد إنسان بعد. فما يزال على نقائه وطهارته وبدائيته
أيضاً. والفرس أو الناقة الخويلة هي التي لم تُدَرَّب على
الركوب بعد. أي لم تُؤدَّب ولم تستأنس، ولا تزال على
حالتها الأولى من التوحش والنفور وعدم الخضوع. إن
الاقتراب منها صعب، وقد يكون خطراً. فما بالك
بمحاولة ركوبها وقيادتها. إن ذلك يشبه المستحيل. ولا بد
للوصول إليه من فترة طويلة من السياسة والتدريب
الصبور، حتى يسلس قيادها، وتلين لمباشرة الناس
ومعاملتهم. ولنا أن تتخيل هذه المعاني جميعها تتسحب
على سعدى "خويلة الغلا"، التي لم تليها التجربة بعد.
فهي ما زالت على نفورها وتوحشها، فلا يُؤمَن ولا
يتيسر الاقتراب منها.

إن هذا النفور والتوحش يبدو مجسداً في صورة أخرى في البيت
التالي:

ونا مغير فيها قرعتي تقول كلمتين الثالثة

ولكنه هنا مغلف بسمه جديدة، لم نشهدها من قبل
وهي الاحتقار. فكل نصيب الشاعر من سعدى أن تبادله

الحديث "خرافة". ولكن أي حديث؟ إن في تسميته حديثاً، أو "خرافة" تجاوزاً هائلاً لحقيقته، فما تكاد سعدى تنطق بكلمتين، حتى تحجم عن إكمال الثالثة فـ"تقطفا"، أي تلفظها مبهمه ناقصة، لفظاً سريعاً متعجلاً. فماذا يحدث لها؟ أهو احتقار عنيف للشاعر يأخذها أخذاً مفاجئاً، حين تباشر الحديث معه، فيمنعها من إتمامه؟ أم أن الأمر يتعدى هذه الجزئية الصغيرة في حرفيتها المباشرة إلى معنى أهم وأعمق؟ إذ لعل الشاعر هو الذي لا يرى نفسه جديراً بأن يحصل من سعدى حتى على شرف الحديث والمخاطبة، فيخيل إليه أنها حتى لو تعطفت عليه وخاطبته، فلن تراه جديراً بأكثر من كلمتين عابرتين. ولا نستطيع أن نترك هذا البيت دون أن نعيد النظر في كلمة "خرافة"، فهي في نظري أساس هذا البيت كله. وبصرف النظر عما يرتبط بكلمة "خرافة" من إحياءات، بسبب إطلاقها في العادة على أقاصيص العجائز التي يقصصنها على الأطفال بغرض تسليتهم، فإنها على أية حال يمكن أن تكون هنا رمزاً للحديث الأجوف العابر. الذي لا قيمة له ولا فائدة فيه. ومن ثم فهي صورة أخرى للقول الذي ورد ذكره

في البيت الثالث. فكما قال هناك إن أقصى ما لديه يقدمه لسعدى "قول"، يقول هنا إن أقصى ما يمكن أن يحصل عليه منها "خرافة". والقول والخرافة ينتميان لمادة واحدة. هما من نفس الجنس. هواء لا تمسكه اليد. جفاء تأخذه الرياح ولا يبقى له أثر.

ولا أظن أنه يخفى على القارئ ذلك التجاوب العجيب الذي بين البيتين، وما يضيفه الاختلاف الطفيف بينهما، الناتج عن إسناد الشاعر القول لنفسه، والخرافة لسعدى، من إضافة للمعنى، توفر له صفة التمام والدقة الكاملة.

ويتجسد هذا المعنى ذاته تجسداً مادياً محسوساً في البيت التالي:

وهي ما تنقرع البوم قرناص صيدها دوار

فكما أن "القول" و"الخرافة" كلام "فاض" كما نقول، أجوف لا فائدة فيه، فكذلك "البوم والبافه" طيور لا فائدة فيها ولا أهمية لها، محتقرة مهملة لا يلتفت إليها أحد. وقد كرس المثل الشعبي هذا المعنى في القول المعروف: "لو كان في البومة خير ما خلوها الصيادة". وسعدى "قرناص" لا يلتفت إلى

هذه الطيور الحقيرة، بل يصطاد الدوار السمين
الممتلئ.

إن هذا البيت يعود لتجسيد المفارقة الأولى تجسيداً
جديداً أكثر حدة، فما أبعد البون بين البومة والباقة وبين
القرناس. إن الأولى ترمز للحقارة وقلة الجدوى، فيما
يجسد القرناس العزة والقوة والسمو. ولا بد أن نلتفت
التفاتاً خاصاً لما يتضمنه التشبيه بالقرناس من إحياء
بالسمو والارتفاع والقوة الهائلة. فسوف يطور الشاعر
هذا المعنى، فيما بعد، في اتجاهات مختلفة، مستغلاً
جميع هذه الإحياءات.

وينبغي أيضاً أن نلتفت إلى قوله: "صيدها دُوار
كيف القفة"، فهو تعبير جديد عن المعنى الذي ورد في
البيتين الثالث والرابع. وعلينا أن نتأمل هذا الدوار الذي
يشبه في ضخامته القفة. فهل ثمة في الواقع دوار يشبه
القفة؟ إننا هنا بإزاء تجسيد جديد للأمر الخارق للعادة.
وإن الدوار الذي يشبه القفة، مثله مثل الجمل الذي
يشبه القصر، رمز لما هو فوق الطبيعي، للمستحيل.

فسعدى إذن لا يوجد شيء في الواقع الطبيعي المعتاد
يعادلها أو يسمو لمكاتها.

في المقطع التالي (الآيات 9-13) يلتفت الشاعر
لوصف جمال سعدى (المادي) المحسوس، بعد أن
التفت فيما سبق من آيات، وفيما سيأتي بعد هذا
المقطع، للجانب المعنوي منها.

في البيت التاسع يصف حاجيها، وهما يبدوان في أسفل جبينها بقوله:
وتحوجيبها تحت وشناف عين قرقاضة

ولكن الصيغة التي أتى بها الشاعر تخرج عن دائرة
التشبيه العادية، فليس أمامنا مشبه ومشبه به. إن
الشاعر يجرّد الحاجبين تجريدًا غامضًا، فلا يذكر
الحاجبين في ذاتهما، من حيث هما شكل معروف، بل
يذكر عملية "التحوجيب". وإيراد الكلمة في صيغة
المصدر كأنه إشارة إلى عملية صناعة ورسم الحاجبين
على صفحة الجبين الأبيض، فهي إشارة إلى فعل،
وليست إشارة إلى الشبيه المعادل لهما. وهو أيضًا
تفسير وصفه "التحوجيب" بأنه "نظافة". كأن هذا
التحوجيب عملٌ فني نظيف جيد، تم على يد صانع

ماهر، بذل ما يسعه من جهد لإخراجه متقنًا نظيفًا خاليًا
من أية شائبة.

وأحب أن يتذكر القارئ هذا الكلام حين يصل إلى
حديثنا عن البيت الأخير في هذا المقطع، فيسجد مبررًا،
نظن أنه مقنع وكاف، ذهبنا إليه في فهم تعبير الشاعر
في هذا البيت.

أما في الشطرة الثانية من البيت فنجد وصفًا عاديًا
متداولًا بين الشعراء وهو تشبيه "الشناف" في اتساعه
واستدارته بعين الصقر، و"قرقاضة سيور الكفة" هي
كناية عن الصقر أو الطير الحر كما تعرفه العامية. وربما
يشفع لهذا التشبيه، أعني من حيث خلوه من الجدة التي
عودنا عليها حسن لقطع، اتساقه مع تشبيه سعدى
نفسها بالصقر في بيت سابق والصيغة التي ورد عليها؛
إذ قرن الشاعر بين المشبه والمشبه به قرنا مباشرًا
دون واسطة أداة التشبيه، وهي صيغة يحاول الشعراء
أن يوهموا، عن طريقها، بتمام المشابهة والتطابق بين
طرفي التشبيه.

في الشطرة الأولى من البيت العاشر يخرج الشاعر
عن مجال الجمال المادي، إلى صفة من صفات سعدى
المعنوية، يقول:

"اللي بها تصدع غايشة بعفافة"

وهو وصف يتعقد في صياغته قليلاً، ليؤدي بفضيلة
هذا التعقيد نفسه، وظيفية الإيهام بأن الشاعر يبذل جهداً
ليحيط بالصفة التي يريد تأديتها. وليتعدل، من ناحية
أخرى، مع تلك الصفة التي تتداخل فيها معان ثلاثة:
معنى الكبرياء والثبات والعزة "تصدع" ومعنى التيه
والترفع "غايشة" المرتبط والمختلط في الوقت ذاته مع
معنى العفاف والطهارة "بعفافة".

أما في الشطرة الثانية فيذكر الشاعر الوشم الأزرق
الذي يزين وجهها:

"وها النقش بالنيلة اللي راضفها"

ولكنه في الواقع لا يصفه ولا يشبهه بشيء، ويعتمد
كلياً على الإشارة إليه بهذا الحرف "ها"، الذي يجسد
تجسيداً رائعاً الدهشة والانبهار اللذين يجدهما المرء
أمام الشيء الجميل المبهر الذي يعجز اللسان عن

وصفه بشيء. كأنه فوق الوصف، وكأن الكلمات تعجز
عن الإحاطة به والتعبير عنه.

في البيت الحادي عشر يصف أهدابها وصفًا في
غاية الجمال:

"واشواط هذب داير ع الخدود طفافة"

فهي لكثرتها ليست "شوطًا" واحدًا، وإنما أشواط
كثيرة، تنتظم واحدها بجانب الآخر، وهي طويلة حتى
أنها تكون على الخدود "طفافة" أي ظلًا. ويصف الشاعر
في الشطرة الثانية شعرها بأنه:

"ريقة منسع لاورا تنسفا"

أي صف من الجدائل المصفورة. ولكنه يجسد في
قوله "لاورا تنسفا" طول هذه الجدائل، إضافة إلى ما
في حركة نسف الشعر إلى الخلف من أنثوية رقيقة.
أما في البيت الثاني عشر فيتخلص من الجزئيات إلى
الكل. فيصف "نبتها" أي شكلها العام بأنه:

"نبت لو غليظ ولو رهيف رهافة"

وربما يحسن أن ننتبه إلى ما في التعبير العامي
"نبت" من معاني الحياة والنمو، لا توجد في كلمات
مثل: شكل، قوام، جسم..إلخ، وأيضاً إلى القيمة الخاصة
للمفعول المطلق "رهافة"؛ إذ تركه الشاعر دون تقييد،
لنكمل نحن بخيالنا ما تركه لفظتنا واستيعابنا للمعنى
الذي يعبر عنه. فهو يقصد بـ "رهافة" رهافة تزيد على
الحد، حتى تتقلب إلى نحافة ممجوجة.

ثم يكمل الشاعر في الشطرة الثانية وصف هذا
"النبت" بأنه:

"ولو قصير، لا طوله مسخ هادفا"

وينبغي ألا تفوتنا ملاحظة كلمة "مسخ" فهي كلمة
عامية شديدة الإيحاء بمعنى الزيادة على الحد، إلى
درجة المجاعة والكره. والشاعر لا يكتفي بهذه الكلمة
للإشارة إلى اعتدال طول سعدى، بل يزيد فيقول
"هادفا"، أي أن طولها لم يزد على الحد لدرجة أنه سبب
لها انحناء. إذن فقد توفر في سعدى شرط "الفضيلة
والجمال"، الوسط بين الإفراط والتفريط، أي أنها تجسد الجمال
المثالي. ذلك الجمال الذي يجمل الشاعر وصفه في البيت التالي حيث
يقول:

روح ف ايدمي، لاي كذب صياغ لير من قطعة ذهب

ويبلغ الشاعر قمة لا تدانى في قوله "روح ف ايدمي". إنه يجسد بهذا التأكيد انبهاره ودهشته أمام هذا الجمال الذي يشاهده، ويحاول وصفه. وكأن انبهاره به صار يرتقي معه، بقدر ما كان وصفه له يرتقي من الجزئيات إلى الكل الشامل، حتى وصل إلى الشك في ماهية ما يصف: أهو بإزاء إنسان "روح ف ايدمي" أو بإزاء تمثال أبدع صانعه في نقشه وصناعته؟ ولذا أحب أن يؤكد لنا، أو يؤكد لنفسه، أن ما تشاهده عينه ليس تمثالاً جامداً، بل هو آدمي له روح. وصار يلح على ذلك التأكيد في قوله "لاي كذب، لا ثقافة". إن ما يشاهده هو حقيقة ماثلة أمام عينيه، وليس أوهاماً من صنع الخيال. ولكن فكرة التمثال تزداد إلحاحاً عليه فيؤكد لها مرة أخرى في الشطرة الثانية: "صياغ لير من قطعة ذهب صنفاً". إنه يخرج بسعدى عن الحدود الآدمية. فجماها يسمو بها إلى مرتبة أعلى من ذلك. إن من خلقها على هذه الصورة صائغ ماهر، بالغ الدقة في صنعه. ولعل قوله "صياغ لير" يوحي بهذا إichاءاً شديداً. وقد صنعها من مادة

تختلف عن المادة التي يصنع منها البشر. إنها لم تخلق
من طين، بل من الذهب.

ولذا قلنا إن الشاعر يصل إلى قمة لا تدانى. فإن
هذا البيت، بجانب قيمته الفنية العالية، يأتي كتتويج
حاسم ونهائي للمعنى الذي حاول تجسيده عبر النصف
الأول من القصيدة كله. معنى البون الشاسع والهوة
العميقة التي تفصل بينه وبين سعدى. معنى المفارقة
بين ضعفه وقوتها، بين انحطاطه وسموها، بين قبحه
وجمالها الفائق. ولا شك أن المفارقة تبلغ حدًا لا مزيد
عليه حين يصل إلى القول بأنها خلقت من مادة أرقى
وأسمى من الطين الذي خلق منه البشر. وهو بهذا
يفسر ويؤكد ما سبق أن كرره من معاني استحالة
وجود ما يعادلها أو يسمو لمكاتها في الطبيعة أو بين
البشر المخلوقين من طين.

* * *

في المقطع التالي (الآيات 14-15) يحاول الشاعر تجسيد
قوة سعدى الخارقة مقابل ضعفه الشديد، فيقول:
وتبقى مدرعة صورة بارودها وسلاحا وعلفًا

إن الشاعر يبدأ بتصوير سعدى في صورة دبابة.
ولكن قبل أن نواصل حديث الشاعر عن هذه الدبابة،
ينبغي أن نتنبه تنبهاً جيداً لقوله "صورة هميل اطرافه".
ف"هميل أطرافه" هو الغزال. وعلى القارئ أن يتفكر
لحظة قصيرة في الغزال، ويتذكر ما يرتبط به عادة في
أذهاننا من إحياءات الرقة والجمال والبراءة، ومعاني
الضعف والمسكنة، لخضوعه تقليدياً لمطاردة من هو
أقوى منه من الوحوش (والإنسان من بينها). إن هذه
المعاني والإحياءات كلها تنسحب على سعدى بفضيلة
التشبيه "صورة هميل اطرافه". وعلينا أن نتذكرها جيداً
حين ننتهي من فهم مقاصد الشاعر من تصوير سعدى
في صورة الدبابة.

وقد قلنا إنه يصور سعدى في صورة دبابة؛ دبابة
مصفحة مجهزة بكل ما يلزمها من السلاح والذخيرة.
ولابد أن نلاحظ رغبة الشاعر القوية في التأكيد على
هذا في قوله: "بارودها، وسلاحها، وعلفها". ففي ذكر
البارود مع العلف تكرر. وفي بداية البيت الثاني يؤكد
الشاعر على أن الدبابة كانت في حالة استعداد وتهيؤ

للضرب. فهي مجهزة بالسلاح، ومعدة لمباشرة إطلاق النار على الفور: "برنتي"⁽¹⁾.

ثم يصف في بقية البيت وضعه هو أمام هذه الدبابة. فهو "رسمي كبير اوظافه"، وندخل بهذا التعبير إلى مستوى آخر من الصورة. فهو أولاً "رسمي"، أي جندي محترف، وليس مواطناً عادياً. وهو ثانياً "كبير اوظافه"، أي ليس جندياً عادياً، بل من كبار القادة. وهو ثالثاً "عدو"، كما يرد في الشطرة الثانية. لكل هذا فالحرص على قتله والفتك به هو أشد ما يكون. ذلك أنه لا فخر ولا أهمية لقتل مواطن مسالم أو جندي عادي. ثم يواصل الشاعر رسم جوانب الصورة، فيقول: "أدبك، عدو، تراس". فهو "أدبك" أي غير مسلح، وهو "تراس" أي غير راكب فرساً أو جواداً. إذن فليس لديه ما يمكن أن يدافع به عن نفسه، على فرض وجود سلاح يغني في تلك الحال؛ أي في مواجهة بين فرد ودبابة، وليس لديه دابة يمكن أن تساعد على الهرب.

⁽¹⁾ تحريف لكلمة pronto الإيطالية بمعنى "حاضر، أو جاهز".
والصيغة العامة المستخدمة هي الكلمة الإيطالية في صيغة جمع المذكر pronte .

وبعد أن قدم لنا الشاعر هذه المعطيات البالغة الدقة،
يواجهنا بهذا الاستفهام الاستنكاري: ونصادفًا؟ وهو
استفهام لا يحتاج إلى إجابة. فالإجابة واضحة كل
الوضوح، فما مصير إنسان أعزل ضعيف تواجهه دبابه
بأسلحتها ونيرانها. إن كلمة الموت لا تكفي لتصوير
مصيره. وأظن أن الشاعر يحاول قاصدًا أن يوحي لنا
بما هو أفسى وأشنع من الموت - إذا جاز هذا التعبير-.
فلا شك أن نيران دبابه كفيلة بسحق جسد الإنسان
وحرقه، حتى يصير رمادًا تذرره الرياح، ولا يعود له
وجود. إن الموت العادي لا ينفي وجود الإنسان إلى
هذه الدرجة. على الأقل ليس على الفور. فكأن الموت
الذي ينتظره هو موت أقوى وأعنف من الموت
المعروف.

ولابد أن نشير إلى براعة الشاعر في وصفه الدقيق
لجزئيات الصورة، ليصل إلى المعنى الكلي الذي يريد
الإيحاء به. ولا يحتاج بعد ذلك إلى أكثر من ذلك
الاستفهام "ونصادفًا؟" ليطلق العنان لخيال القارئ
ليصل إلى النتيجة المحتمومة بنفسه.

فإذا عدنا الآن لما قلناه في بداية حديثنا عن هذا المقطع، وتذكرنا صورة الغزال، فإن معنى المقطع بأكمله يتخذ لوناً آخر، يأتي بالطبع من ذلك الاقتران والتداخل الذي أحدثه الشاعر بين الصورتين: الدبابة والغزال. ويكون المدى الذي وصلنا إليه في فهم المعنى ما زال مُقَصِّراً عن مرمى الشاعر. كان من الممكن أن يكتفي الشاعر بتصوير المواجهة بين ذلك الأعدى من السلاح والدبابة، ليعطي معنى الدمار المحقق الذي لا مهرب منه ولا فكاك. ولكنه شاء أن يضيف إلى معنى الضعف، الناتج من التجرد من السلاح والدبابة، معنى الغفلة وعدم الانتباه إلى الخطر. ذلك أن هذه الدبابة لا تظهر للرأي في شكل عربة مصفحة بالحديد، ولكن في شكل غزال رقيق ضعيف لا خطر منه.

ويتبين لنا عند هذا الحد بُعد ما يرمى إليه الشاعر. فسعدى ليست بالطبع دبابة، وليست أيضاً غزالاً، ولكنها الاثنين معاً: هي غزال جميل رقيق بالغ الضعف، كما تبدو لمن ينظر إليها من بعيد. وهي في الوقت ذاته

دبابة، مصفحة بالحديد، يصعب اختراقها أو الولوج إليها. وإذا دخلت في صراع مع أحد فمصيره الدمار المحقق.

وهكذا تخدم هذه الصورة فكرة القصيدة خدمة فائقة. فلعله قد بدأ يتضح لدينا أن القصيدة كلها تهدف إلى معالجة قضية استحالة الاتصال بين سعدي والشاعر، لما بينه من فارق بينه وبينها، وتقابل وتضاد بين صفاته وصفاتها، وأيضاً لمعرفته مسبقاً بالنتيجة المحتومة لأي اتصال بينهما، وهي الخسارة الفادحة التي يصورها في أشكال مختلفة، أولها شكل المقابلة بين الدبابة والرجل الأعزل من السلاح.

في البيت السادس عشر يواصل الشاعر تجسيد المعنى نفسه، ولكن على مستوى مختلف. يعود بسعدي، ظاهرياً، إلى آدميتها، فيقول:

وترزيني، وبه ما لي مفيت نتردي، نين شي

ومعنى البيت المباشر: تصيبي ببلية أو بداء، لا يوجد له دواء يشفيه إلا الموت.

ولابد أن نلاحظ كيف يستغل الشاعر من جديد في الشطرة الثانية قدرة صيغة الاستفهام الاستنكاري على الوصول إلى درجة في تأكيد المعنى أقوى مما يمكن

أن يصل إليه الإثبات. وكذلك كيف يحسن استغلال
تعبيرات العامية في قدرتها على الإيحاء بأكثر من
المعنى المجرد، الإيحاء بالانفعال والموقف النفسي.
ونحن هنا من جديد بإزاء المعنى نفسه. إن الطعنة
التي توجهها له سعدى، وقد تكون هنا إشارة غير
مباشرة إلى تأثير العينين، وسحر النظرة القاتل، تصيبه
بداء لا دواء إلا الموت. أي يتعادل مع الموت، إن لم
يكن أقسى منه.

في البيت السابع عشر نجد تأكيداً نهائياً لما سبق.
فمن يقترب من سعدى لا يسلم. ولا غرابة في ذلك،
فهى "علم" والذنو من العلم مثل الذنو من النار. لابد
من الاحتفاظ ببعد كاف منها. وإلا فإن الاتصال التام
نتيجته المحتومة الاحتراق، أي الفناء التام.

وواضح أن هذا البيت هو تنوع جديد على المعنى
العام، وأن النار التي وجدناها فيه هي صورة أخرى
لنار الدبابة، وللبلية المذكورتين في البيتين السابقين.

* * *

في المقطع التالي (الآيات 18-20) يعيد الشاعر من جديد
تبرير موقفه الأساسي، وهو الحيطة والحذر من هذا الاتصال المحفوف
بالخطر:

وهي مغير عارفاً بعد تبقى متوتحة ع اللي
وامس مي اليوم تصير نشفة دماغ، ومن
والعيب هي مخاطاة حتى وهي وراها مي

في البيت الثامن عشر يقول إنه يعرف تماماً ماذا
يحدث له لو فكر في الإقدام على تلك العلاقة. لو فكر
أن يتخلى عن تعقله، ويجرؤ على محاولة الاتصال بها.
إنها تظل متحفزة "متوتحة"، متهيئة للدفاع عن نفسها
"ع اللي لها تشفى"، لتحول دون اقترابه منها. إذن فلا
أمل ولا نتيجة من وراء تلك المحاولة. إنها محاولة
خاسرة مقدماً. ليس هذا فحسب، بل الخسارة تتجسد
على نحو آخر في البيت التاسع عشر. تتجسد في
احتمال أن يترتب على الاتصال، ولو عن طريق
المصادفة العابرة، أثر بالغ الخطورة "نخطافة"، صدمة
مفاجئة تفقده صوابه. وربما أدت إلى ما هو أكثر من
ذلك "نشفة دماغ" الموت الصاعق المباشر.

ومن ثم فإنه من الحمق أن يقدم الإنسان على ما يعرف أنه خطر عليه. وبخاصة "الكبير" الذي يفترض أن تتيح له تجاربه الكثيرة في الحياة أن يكون أكثر تعقلاً، وأن يستفيد من معرفته "عرافه" وخبرته. إن زلة الصغير قد لا تحسب عليه، فهي أمر طبيعي، ويمكن الاعتذار له بقلة الخبرة والمعرفة. ولكن الكبير لا يمكن الاعتذار له. إن زلته، مع معرفته وخبرته، هي العيب عينه.

ولكن الشاعر تسيطر عليه فكرة سمو سعدى واختلافها وارتفاعها عن العادي، فيستدرك على قوله "والعيب هي مخاطاة الكبير عرافه" بقول "حتى وهي وراها مي عوار الخفة". إن الجنون وفقد الصواب بسبب سعدى وعشق جمالها ليس عيباً أو منقصة، حتى بالنسبة للكبير ذي المعرفة والتجارب والخبرة. إذن فماذا تكون سعدى التي يوجد العذر في الاختلال وراءها لجميع الناس دون استثناء؟ إنها ليست امرأة وحسب، وليست جميلة وحسب، بل هي جميلة جمالاً خارقاً؛ جمالاً لا يحتمل المرء مشهده، فيفقد صوابه، وقد يصعق بلمسة مفاجئة تودي به على الفور.

وما على القارئ إلا أن يتذكر جميع الإشارات التي
سلفت لأنها تتكاتف جميعها لتأكيد هذه الفكرة.

* * *

في المقطع الذي يلي ذلك (الآيات 21-23) ينزل بنا
الشاعر درجة إلى المستوى العادي، باستثناء الشطرة
الأولى من البيت 21 حيث يعطي تأكيداً جديداً على الأثر
الصاعق للاتصال بسعدى. فهي "سليمة جراح".
و"سليمة" من الألفاظ العكسية التي يقصد بها عكس
معناها الظاهري، تشاوماً وإبعاداً لمعناها الحقيقي.
فكما يقال في الفصحى "السليم" عن الملدوغ لدغة
قاتلة، تفاولاً بسلامته منها، تعبر العامية أيضاً بنفس
الطريقة. ووصف سعدى بأنها "سليمة جراح" يعني
في الحقيقة أن جراحها قاتلة. وإذا صح فهمنا لهذا
التعبير فإننا نكون هنا بإزاء صورة جديدة لسعدى
وجمالها ذي الأثر الصاعق، صورة الأفعى التي تفتك
بالمرء بلدغة سريعة خاطفة. ويكون علينا أن نضم
صورة الأفعى لصورة الدبابة وصورة النار لنصل إلى
المعنى الذي نظن أن الشاعر يرمي إليه، فالمعنى

عميق ومتشابك بقدر تشابك المعاني والإيحاءات التي نستخلصها من هذه الصورة مجتمعة.

ثم يردف الشاعر بوصف سعدى بالقسوة "وما الله تخافه". ولا ندري كيف نفهم هذا التعبير بغير المعنى الذي فهمنا به قوله في بداية القصيدة "سعدى قليلة رافة". إن سعدى ليست قاسية، ولا وجه لوصفها بأنها لا تخاف الله ولا تخشاه؛ إذ لا ذنب لها في أنها تحمل جمالاً قاسياً بعيد الأثر على مشاهديه. فاللوم إذن لا يعود عليها، وإنما على من يعرض نفسه لسحر جمالها. كما أن اللوم لا يمكن أن يعود على النار حين يحترق من يقترب منها. وسعدى، على هذا، لا يمكن أن تكون رحيمة وغير جارحة، إلا إذا أمكن للنار ألا تحرق. فهل نقول عن النار إنها "قليلة رافة" أو أنها "لا تخاف الله"؟

أما في ما يلي هذه الشطرة فإن الشاعر ينزل، كما قلنا، إلى المستوى العادي، فيمثل لقسوة سعدى عليه بأنها قد تجفوه بعد أن يكون قد ألفها وألف القرب منها، "وتعزلني ونا قذار وموالفاً". إن الألفة لم تحدث بعد. ولكنه يفسر هنا حذره الأصلي، وتخوفه المبدئي من

القرب منها، فهو يعرف مقدما أن النتيجة لن تكون سارة. وهو يبعد بنا شوطاً في تخيل أن العلاقة قد اتصلت بينه وبين سعدى، حتى نشأت الألفة بينهما، ولكنه يتخيل أيضاً أن أسباباً معينة، وقد بين فيما سلف عدداً منها، قد تؤدي إلى انقطاع تلك العلاقة، وتعكر تلك الألفة، وربما دفعت سعدى لـ"عزله" وجفائه. وهو يقرر أنه لن يكون بوسعه تحمل ذلك الجفاء. فهو "قذار" شاعر رقيق الإحساس، فسيكون وقع ذلك شديداً عليه. ولذا فإنه يحتاط لنفسه، وبعزف عن المغامرة.

في البيت 22 يكرر الشاعر فكرة سبق أن عبر عنها، مؤكداً إياها من جديد، ومعقّباً على الفكرة التي وردت في البيت السابق. في هذا البيت يؤكد أنه أبعد ما يكون عن التكافؤ مع سعدى. فسعدى لا يعادلها "قميرها" إلا امرؤ غني ذو مال وفير. ويتكفل البيت بتجسيد هذا الغني في صورة نياق هذا الغنيّ الكثيرة المحوطة بحيرانها المختلفة الأعمار. ولا نحتاج للتوقف كثيراً عند هذه الصورة. إنها تتجح في تصوير غنى هذا الثري الذي يعطيه الشاعر الحق في الحلم بمعادلة سعدى. ولكنها لا ترتفع إلى مستوى الصورة المماثلة لها في البيتين

الثالث والرابع. إن هذه الصورة الأخيرة تربطنا إلى الواقع الممكن، فيما تتيح لنا الصورة الأخرى مجالاً أرحب لتخيل ما هو فوق الواقع. فصورة النياق ذات الحيران الكثيرة، هي الممكن العادي، أما صورة الجمل الذي يشبه القصر فهي تتعدى العادي وتتخطاه.

وكما حدث في المرة الأولى، يعود الشاعر هنا أيضاً للمقارنة بنفسه، فيقول إن حظه مع سعدى أن تقابله بالجفاء والصدود:

وتقول: سكروا، ما لي سواق مزن، بنديره

في هذا البيت نواجه للمرة الأولى كلاماً على لسان سعدى. إنه صد قاس، وبخاصة حين يقال لشاعر رقيق الإحساس، فلا يقفل الباب في وجهه وحسب، وإنما يصور شعره على أنه "قطاف"، أي سخف من القول. ويوصف هو بأنه درويش، صعلوك، يدور طالباً الإحسان على أنغام "بنديره". إنها صورة قاسية ولا شك. ولكن لنا أن نتساءل: ما نصيب الحقيقة من الخيال فيها؟ أحقا صدر هذا الكلام من سعدى؟ لقد حرص الشاعر حرصاً شديداً، ومنذ بداية القصيدة، على تصوير حذره الشديد

وتخوفه الذي يدفعه لئلا يباشر تلك العلاقة التي يعرف
نتيجتها الخاسرة مقدماً. ولذا فنحن نميل إلى اعتبار هذا
الكلام الذي ورد على لسان سعدى من قبيل تخيلات
الشاعر للنتيجة التي يتخوف منها، وهي الجفاء والصد
والاحتقار من قبل سعدى. وقد قدم لنا عدة صور لذلك،
من قوله "ونا مغير فيها قرعتي خرافة" إلى قوله
"وهي ما تنقرع البوم والبافة" إلى "تبقى متوتحة
ع اللي لها تشفى"، ووصل إلى قمة تلك الصور حين
جسد بعين خياله قمة ذلك الصد والاحتقار تصدر على
لسان سعدى على ذلك النحو القاسي. إذن فليس هذا
موقف سعدى الحقيقي، وإنما هو موقفها الذي يتخيله
الشاعر.

في المقطع الأخير (الآيات 24-27) يبدأ الشاعر في
تهيئة الخاتمة، والتمهيد للانسحاب النهائي.

في البيت 24 يقول:

وسعدى حكومة ماي ولا نريد نفسي نا لکن

ونجد أنفسنا من جديد أمام صورة أخرى من صور
القوة المطلقة تُضَفَى على سعدى. فهي "حكومة" أي

سلطة مطلقة لا قبل للفرد بمصارعته. والحكومة "لا تتكافى"، أي لا بد أن ينصاع المرء لأوامرها وقوانينها، وإلا دهمته وسحقته. فمن الحمق التفكير في معاملة الحكومة بالمثل أو الوقوف منها موقف التحدي. إنها هي التي تحدد الطريق، ومن ينحرف يناله العقاب. إن الشاعر هنا يحاول أن يتخيل دخوله في حدود دولة "شرافة" وابتتها، حيث تمارس "سعدى" بشرعية جمالها السلطة المطلقة، ويتخيل ما يمكن أن يحدث له، وهو فرد ضعيف أعزل في مواجهة "حكومة". لا شك أنه سيكون محكومًا عليه بالخضوع التام، وإلا تعرض لعواقب غير محمودة. وعلى هذا الأساس نفهم تعقيبه في الشطرة الثانية من البيت بقوله "ولا نريد نفسي نا لكن نتهفا". إنه تعبير صريح محدد عن حرصه على ألا يعرض نفسه لهن (ولابد أن نلتفت إلى استعمال الشاعر لضمير جمع المخاطب، حيث يجمع لأول مرة في الخطاب بين سعدى وأمها)، فهو يعرف أن في ذلك هلاكًا لنفسه، ويعرف أنه لن يستطيع أن يدافع عن نفسه أو يحميها من سلطة سعدى المطلقة.

وبزيد هذا المعنى إيضاحًا في البيت التالي، حيث يقول:

ونعيش تحت ترسيمك بعد اسبوع ع البهرة

إنه يتخيل مصيره لو زحف بقدميه ودخل تلك الحدود. سيكون عليه أن يعيش خاضعاً ذليلاً. وإذا كان الخطاب في كلمة "ترسيمك" يعود إلى الأم "شرافة"، وهذا ما نظنه، فإن الشاعر يكون قد حدد لشرافة وظيفة داخل تلك الدولة التي تمارس فيها سعدى السلطة المطلقة "الملكة"، وهي وظيفة الوزير أو المنفذ لأوامر الملكة. وبذلك -إذا صح هذا الفهم- يكون الشاعر قد لعب لعبة أخرى بخياله في اتجاه تصوير البعد بينه وبين سعدى، حيث جعلها الملكة التي لا تتصل بالعادين من الناس، وتمارس سلطتها من القمة المطلقة. وجعل من الأم الوزير المنفذ للرغبات السامية. إذن فكأنه يتخيل مصيره خاضعاً لسلطة الأم المستمدة من سلطة ابنتها. وماذا يكون هذا المصير؟ وأي حياة سيحياها تحت تلك الظروف؟ إنه يعرف مقدماً أنه سيعيش "معاش زطافة"، أي عيشة ذل واستعباد واحتقار. سيعيش منبوذاً مبعداً. وقد تتعطف عليه الأم (الوزير) فتسمح له، مرة كل أسبوع، بأن يحظى بمقابلة سعدى "الملكة"، ولكن أي مقابلة؟ إن الشاعر يبلغ قمة

فنية أخرى في هذا التعبير، حيث يقول: "بعد اسبوع ع
البهرة نجى ندقى". ولا يفوتنا أن نلفت نظر القارئ
إلى هذا التشبيه الذي يؤكد فكرة تشبيه سعدى بالنار،
التي سبق أن أشرنا إليها. إنه لن يسمح له بالاقتراب من
النار حتى يصله دفء حرارتها، بل سيوقف عند حافة
البعد الذي تصل إليه بقايا وهج النار. ولا يخفى ما في
قول الشاعر "نجى ندقى" من سخرية خفية، وتعبير
في منتهى الدقة والجمال. فهو يعرف ويعرف أننا
نعرف أن "البهرة" لا تدقى، وأن من يتدفاً على البهرة
هو كمن يشبع على رائحة الطعام. فكأنه يريد أن يقول
إن من صور ذلك العيش الذي يقول فيه "معاش
زطافة" هو أنه، بعد مقاساة البرد أسبوعاً كاملاً، يسمح
له بالاقتراب من حافة وهج النار، ويقال له: تدفاً. فأى
دفء يجد في ذلك؟ إن حاله سيكون كحال الفقير الذي
لم يجد اللحم، فاشترى رغيفاً من الخبز واقترب من
دكان الشواء، بحيث ما تكاد تصل إليه رائحة اللحم
المشوي، وطفق يأكل رغيفه على رائحة اللحم. موهماً
نفسه أنه يأكل اللحم نفسه. ولكن ما أن انتهى من
رغيفه حتى فوجئ بصاحب الدكان يطالبه بثمن اللحم

الذي أكل رائحته. والشاعر أيضاً سيحسب عليه وهم
الدفء على "بهرة" النار دفناً حقيقياً.

ومن ثم فنحن نجد أنفسنا نصل إلى النتيجة نفسها،
ففي الحقيقة ليس ثمة دفء، لأنه ليس ثمة اتصال
حقيقي. إذن فالاتصال الحقيقي لا يتحقق أبداً. وإن كل
ما قد يوهم به هو خداع ومجرد خيال.

وهنا يأتي البيتان 26 و27 يؤكدان تأكيداً قاطعاً ما وصلنا إليه:
نصّابة جرر جرك انتي وبيوعك الفاظه يختمن
ترمي لي شباشة ع رقة لها، وفي عقابه لفة

فالبيت 26 يمتلئ بالكلمات المعبرة عن الخداع، فثمة
كلمة "نصّابة"، وبعدها "جرر جرك" التي تجسد
تجسيداً فائقاً موقف الأم من الشاعر، حيث ظلت تسحبه
وتجره جرّاً لكي يسقط في الشرك (وسترد كلمة
الشرك باللفظ في البيت التالي)، ثم تأتي كلمة "غفّافة"
أي خداعة ماكرة. وبعدها "بيوعك الفاظه يختمن ع
الغفة"، وهي إشارة صريحة أخرى لتلك المبايعة التي
حاولت الأم إتمامها مع الشاعر، ولكنه بيع خادع، الهدف
منه خداع الشاري ببضاعة مغشوشة، تزين له بحلو

اللفظ وطيب الحديث، حتى يشتريها، ثم يكتشف بعد ذلك انخداعه بها.

والبيت 27 واضح في تصوير ذلك، والصورة التي فيه مستمدة من فكرة الشرك وتهيته بما يجذب الطائر إليه، بإخفائه عن النظر، وتزيين حوافه بالأكل، حتى إذا ما جازت الخدعة على الطائر الغافل، ونزل ليأكل، وقع في حبال الشرك. وهذه هي حال الأم مع الشاعر، فقد قابلته ببشاشة فائقة وترحاب حار، حتى قبل الدخول، ثم باشرت محاولة إغرائه بالوقوع في الشرك، بدعوة ابنتها للجلوس قبالة، ولكنه تحصن بخبرته وحكمته، ورفض الوقوع، لأنه يعرف أن وراء "شباشتها"، أي ابتهاجها بقدمه وترحيبها به خديعة "رقة لهاه وفي عقابه لفة".

* * *

وهكذا تلتحم حلقات الدائرة التحاماً رائعاً، وتتصل النهاية بالبداية اتصالاً عضوياً متيناً، وبأبني المقطع الأخير تبريراً دقيقاً مقنعاً للموقف الذي صوره في بداية القصيدة في قوله: "خلينا اصحاب"، ويتوج الشاعر القصة

بييت من الحكمة، يلخص فيه معرفته التي بنى عليها ذلك الموقف الحذر الذي اتخذه منذ البداية. فيقول:

قديمة مداناة العلم مشيهاب نار، لا يبرد ولا

في كلمة "قديمة" تركيز لحكمة الإنسان وتجاربه، فتجربة الإنسان مع المرأة ومع الجمال تضرب في أعماق تاريخ الإنسان، منذ بدء الخليقة. وقد ثبت منذ القدم أن "مداناة العلم خلافة"، أي أن الدنو من الجميل يترك في الإنسان أثراً. ولكن أي أثر؟ إنه يصيبه بداء لا دواء له. مثل لهب من نار، يظل مشتعلًا في داخله أبدًا. ولا بد أن نلتفت التفاتًا خاصًا إلى قول الشاعر "لا يبرد ولا يطفى". إن من طبيعة النار التي نعرفها أنها تنتهي على نحو أو آخر، فإما أن تترك حتى تضعف تدريجيًا، و"تبرد" وتتلاشى، أو يتدخل المرء فينهاها بإطفائها. ولكن النار التي نحن بصددنا نار أبدية. من جوهر يختلف عن جوهر النار العادية. فهي نار لا تنتهي ولا يمكن إنهاؤها.

فما هي هذه النار؟ هي صورة أخرى من صور الداء الذي لا دواء له، من صور الجنون الذي يجعل

المرء يتأرجح بين السماء والأرض، لا هو من الأحياء
ولا هو من الموتى. والذي لا يتخيل له شفاء إلا الموت.

ملاحظات فنية ولغوية:

أولاً - بناء القصيدة:

في تعليقنا على البيت الأخير في القصيدة أشرنا
إشارة عابرة إلى أنه يعود بنا إلى مطلعها، وبذلك تلتحم
البداية مع النهاية التحاماً عضوياً متيناً. ولكن هذا
الالتحام العضوي لا يتبين بوضوح إلا بالعودة إلى
القصيدة والنظر إلى بنائها نظرة شمولية، فتلك النظرة
هي التي تمكنا من الإحاطة بها إحاطة كاملة، وتبين
تماسك بنائها والتحامه على نحو يندر وجود نظير له إلا
في الأعمال الفنية الكبيرة الخالدة.

وقد حاولنا تمثيل بناء القصيدة في الشكل المرفق،
ندعو القارئ للعودة إليه وتأمله على ضوء الملاحظات
التالية:

1- بالنظر إلى بداية القصيدة ونهايتها (المطلع
والخاتمة) [شكل 1] نجد توافقاً رائعاً في تصوير
وتلخيص الموقف أو القضية التي يعالجها الشاعر.
فالحكمة والخبرة التي أكدها الشاعر في الخاتمة هي
التي بنى عليها الحذر والحرص على عدم الاتصال الذي

عبر عنه في المطلع. لأن الاتصال بالجميل تتيجه
الحتمية الجنون، الذي هو بمعنى آخر "داء لا دواء له
إلا الموت". ونلاحظ بوضوح توافق الحذر مع الحكمة،
والانفصال مع الاتصال، والجنون مع النار التي "لا تبرد
ولا تطفى".

2- بعد تلخيص القضية وإعطاء لبها في المطلع،
يلتفت الشاعر لتفصيلها وإثباتها في بقية الأبيات. ولكننا
نكتشف اكتشافاً مبهراً، فباستثناء المطلع والخاتمة يبقى
من القصيدة ستة وعشرون بيتاً، مقسمة إلى قسمين
متساويين، كل قسم يضم ثلاثة عشر بيتاً. ونكتشف أيضاً
أن الشاعر قد خصص القسم الأول [شكل 2] لتجسيد
الانفصال، وبيان عدم إمكانية الاتصال، لأن الفرق بينه
وبين سعدى شاسع وبعيد، وأنه لا توافق بين صفاتها
وصفاته. فهما على طرفي نقيض. وقد استخلصنا في
العمود الأيمن من الشكل صفات الشاعر، وفي العمود
الأيسر صفات سعدى. ووجدنا أنها تتكاتف على نحو
عجيب لإثبات هذا التصور. وبستطيع القارئ بالرجوع
إلى الشكل ملاحظة أن جميع صفات الشاعر تجسد،
في النهاية، الضعف والحقارة، وأن صفات سعدى

جميعها تجسد القوة والارتفاع والاختلاف. ولا لقاء بين الضعف والقوة، إذن فلا اتصال. وقد عبرنا عن ذلك بكلمة الانفصال في العمود الأوسط، الذي يجسد حصيلة التقاء الصفتين.

3-أما في النصف الثاني من القصيدة [شكل 3] فيجسد الشاعر في صور مختلفة النتيجة التي تترتب على الاتصال، على فرض حدوثه. ويجد القارئ أيضاً صفات الشاعر في العمود الأيمن، وصفات سعدى في العمود الأيسر. ويجد في العمود الأوسط الإشارات التي وردت، وفيها دلالة على الاتصال. ولكننا نلاحظ أن جميع هذه الإشارات لا تفيد حدوث اتصال حقيقي، وإنما اتصال مفترض. ففي المقطع الرابع نجد أن الكلمة التي تدل على الاتصال "ونصادفاً؟" واردة في سياق استفهام استنكاري. ومعناها إنكار الشاعر لفكرة مصادفتها واستبعادها، لمعرفته المسبقة بالنتيجة. وفي المقطع الخامس نجد الشاعر يبتدئ بعبارته "امس مي اليوم" وهي عبارة واضحة الدلالة على استبعاد الفكرة وتمني عدم حدوثها. أما في المقطع السادس فيبدأ الشاعر بقوله "والعيب هي مخاطاة الكبير عرافه"،

وهي إشارة إلى أن لديه من الحكمة والخبرة ما يجعله يتجنب الاتصال المعبر عنه في هذا المقطع بقوله "موالفا"، لما يعرف مقدماً من نتيجته الخاسرة. وأخيراً نجد في المقطع السابع نفيًا واضحًا للاتصال في قوله "ولا نريد نفسي نا لكن نتهفا". تتكفل به على نحو صريح "لا" النافية.

إذن فليس ثمة اتصال حقيقي. ولكن الشاعر يفترض حدوثه، ويبين لنا بتفصيل النتائج التي يعرف أنها ستترتب عليه لو حدث. ونجد أن جميع تلك التفصيلات التي أتى بها تتكاتف لتفيد أن الاتصال تتيجه المحتومة هي الجنون أو الموت أو الانفصال.

4- ونستطيع أن نلاحظ أخيراً أن المقطع الأخير الذي

يسبق الخاتمة مباشرة قد استغله الشاعر للتمهيد للخاتمة، أي للعودة إلى الفكرة الأساسية التي بنى عليها قصيدته، ففي هذا المقطع نجد إشارات الشاعر تفيد حذره من الاتصال ومقاومته للإغراءات بالوقوع فيه، لأنه يعرف النتيجة وهي الخداع والخسارة.

ثانياً - استخدام الضمائر:

لقد أشرنا في سياق القصيدة إشارة عابرة إلى استخدام الشاعر للضمائر، ونضيف هنا أن التأمل المركز في هذا الاستخدام يكشف لنا أنه يؤدي وظيفة فنية مهمة، ويخدم بناء القصيدة خدمة كبيرة. ونلخص فيما يلي ملاحظتنا في هذا الخصوص:

1- أن الإشارة إلى سعدى تتم طوال القصيدة كلها بضمير الغائب. وهذا الاستعمال يخدم تماماً فكرة الانفصال بين الشاعر وسعدى ويؤكد لها. فالشاعر لا يواجهها مباشرة، وإنما يتحدث عنها من وراء حجاب، فليس ثمة مخاطب بينه وبينها.

2- المرة الوحيدة التي يصدر فيها حديث على لسان سعدى (البيت 23)، وقد فهمنا أنه حديث غير حقيقي، وإنما مفترض ومتخيل من قبل الشاعر، تكون الإشارة إلى الشاعر بضمير الغائب أيضاً "مالي ومال قطافه". فكأنه بالنسبة لسعدى أيضاً الشاعر في منزلة الغائب، ومن ثم فلا اتصال بينها وبينه.

3- المرة الوحيدة التي يستخدم فيها ضمير مخاطب (البيت 24) يكون ضمير جمع "لُكَّنَ"، وهو موجه، حسب فهمنا للقصيدة، إلى الأم بالدرجة الأولى. والإشارة إلى سعدى ليست مباشرة، وإنما تتم عبر الإشارة إلى الأم، فالأم تقوم بدور الوسيط والحجاب بين الشاعر وبين ابنتها.

4- بقية ضمائر الخطاب، وعددها اثنان (البيت 26) كلها إشارة إلى الأم. ومن ثم فالشاعر، عبر استعماله للضمائر على النحو الذي بيناه، يدعم ويؤكد الحجاب الذي يفصل بينه وبين سعدى، والذي حاولت الأم إزالته منذ البداية بإحداث المواجهة المباشرة بين ابنتها والشاعر.

ثالثاً - استخدام الأفعال:

إن التأمل في استخدام الشاعر للأفعال يضيء جانباً آخر من القصيدة، لا يظهر عند النظرة العابرة، ويعطي بدوره تأكيداً إضافياً لفكرة القصيدة ومعناها العام. ونلخص ملاحظتنا حوله فيما يلي:

1- أن القصيدة تكاد تخلو من الأفعال. فمن بين 56 شطرة تتكون منها القصيدة ثمة أربع وعشرون شطرة خالية تماماً من أي فعل.

2- بدراسة هذه الأفعال والتمعن في دلالاتها نجد أنها في معظمها أفعال لا تدل على حدث، وإنما تدل على صفة أو حال. ونأخذ بعض الأفعال أمثلة لهذا:

- خلينا اصحاب: هنا فعل أمر. ودلالته طلب الإبقاء على حال معين دون تغيير.
- هي تريد ثلب: فعل تريد يعني هنا تشبه. وهو وصف لا دلالة فيه على فعل.
- يقوس مع كرمودها، يجي تقول قصر.. أفعال تفيد وصف هيئة الجمل وشكله.
- وهي ما تنقرع البوم..: إشارة إلى صفة نفسية أو حال.
- ريقة منسع لاورا تنسفا: إشارة إلى حركة الغرض منها وصف الشعر.

وندعو القارئ لتأمل بقية الأفعال التي
استخلصناها في الشكل المرفق [شكل 4] لتبين
هذه الظاهرة.

3- أن الأفعال القليلة الباقية التي تدل على حدث
(وبهنا منها ما كان مسنداً إلى أحد طرفي
القضية، أي الشاعر أو سعدى) تؤكد عند النظر
فيها فهمنا للقصيدة، وتؤكد فكرة الانفصال. ونبين
ذلك فيما يلي:

- تقول كلمتين الثالثة تقطفاً: فعل "تقول" يدل
على حدث هو القول، ولكنه يُلغى بالفعل
التالي له "تقطفاً". إذن فكأنه لم يحدث.
- الأفعال: نصادفًا، نتردى، نتوفى واردة
جميعها - وهي على لسان الشاعر- في سياق
استفهام استنكاري، فهي لم تحدث، بل إن
حدوثها مستنكر ومبعد.
- فعل "نصادفه" يدل على حدث هو "التصادف"
من قبل الشاعر، يقابله فعل "تشفى" من قبل

- سعدى، وهو بطريقة ما يلغيه، فالتساقف يواجه
 بالمدافعة والتحفز. إذن لا يحقق هدفه.
- فعل "تعزلني"، وهو مسند إلى سعدى، دلالة واضحة في تأكيد عزل الشاعر وإبعاده.
 - أفعال "تقول، سكرُوا": واضحة أيضاً في الدلالة على قفل الباب في وجه الشاعر وصدّه.
 - أفعال: "نريد، نتهفا، نعيش، نجى، ندْفى": كلها واردة في سياق نفي "ولا نريد نفسي نا لكن نتهفا"/ ونعيش تحت ترسيمك معاش زطافة/بعد اسبوع ع البهرة نجى ندْفى. وحرف النفي "لا" ينفىها وبلغها جميعاً. فهي لا تدل على حدث وقع، بل، على العكس، تنفي حدوثه.

ويخيل إلى أن المعنى العام الذي يمكن أن نستشفه من هذه الظاهرة هو حرص الشاعر على تأكيد الفكرة التي بدأ بها قصيدته، والتي عبر عنها في قوله "خلينا اصحاب"، أي حرصه على الإبقاء على حاله مع سعدى على ما هو عليه، والحذر من الإقدام

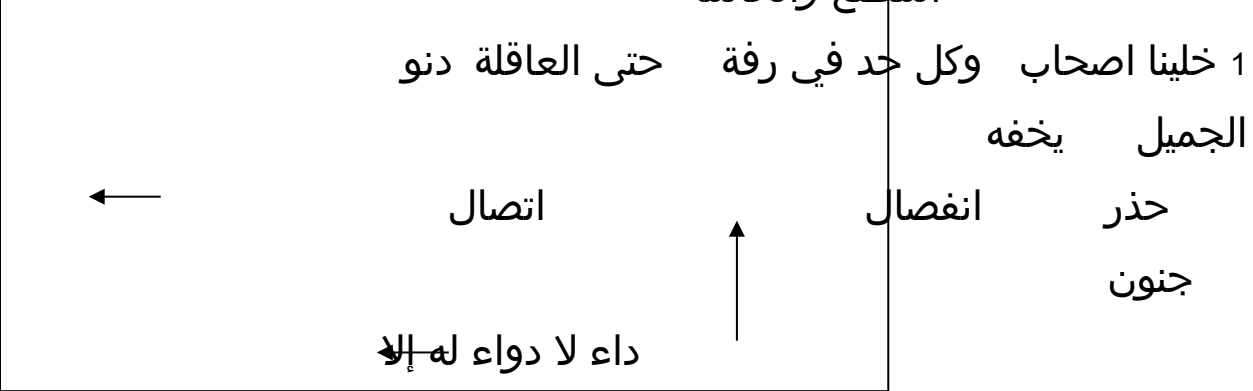
على "فعل" يعرف أن نتيجته خاسرة. فخلو القصيدة شبه التام من الأفعال التي تدل على وقوع حدث، هو تجسيد لهذا الحرص، وتأكيد لهذه الرغبة.

وعلى القارئ أن ينتبه إلى ما نقصده بقولنا "الدلالة على حدث"، فعدد من الأفعال التي ترد في القصيدة هي أفعال بالمعنى النحوي الاصطلاحي، أعني واردة في صيغة "فعل"، وليست أفعالاً على الحقيقة. أي لا تدل على وقوع "فعل" أو "حدث".

وقد بينا أن العدد القليل من الأفعال التي تدل على وقوع حدث، كلها أفعال مفترضة الحدوث، وتقع في سياق نفي أو استفهام استنكاري، أو تعقبها أفعال أخرى تنقضها وتلغي مفعولها.

شكل 1

المطلع والخاتمة



الموت

2 حكمة اتصال داء لا دواء له إلا

الموت

قديمة
بيرد ولا يطفى

مداناة العلم خلافة مشهاب نار لا

شكل 2

القسم الأول

الأبيات 2-5	نا في المعيشة دويني تلافى جهدي قول....	ضعف (انفصال) قوة	سعدى قليلة رافة هي تريد ثلب....
6-8	نا مغير فيها قرعتي خرافة هي ما تنقرع البوم والبافة	ضعف (انفصال) قوة	قرناص صيدها دوار كيف القفة.....
9-13	غياب (انفصال) ارتفاع عدم اختلاف	روحي ف ايدي... صياغ لير من قطعة ذهب صنفا

شكل 3

القسم الثاني

الأبيات 14-17	أدبك، عدو، تراس	نصادفا اتصال ترزيني وبه ما لي دوا نشافي جنون مغيت تتردى نين شي تتوفى الموت	قوة تبقى درعة.... و ارتفاع علم....
18-19	وهي مغير عارفها بعد نسافه....	من اسباب صدقها فرض اتصال امس مي اليوم تصير	تحفز متوتحة و ع اللي

لها دفاع تشفى	لي نخطافة جنون نشفة دماغ موت		
سليمة قوة جراح واختلاف ما الله تخافه وارتفاع قميرها لقحه ...	موالفا اتصال تعزلي ، تقول سكروا انفصال	العيب هي مخطاة الكبير عرافه حذر قذار، قطاف، سواق مزن، قول ضعف	20-23
قوة مطلقة... سعدى حكومةانفصال تتهفا ... اتصال نعيش تحت ترسيمك... عبودية معاش زطافة... حقارة بعد اسبوع ع البهرة نجي ندفى... وهم اتصال	لا نريد نفسي نا لكن تتهفا... حذر وتحفظ	24-25
خداع .. نصابة خسارة..الفاظه يختمن ع الغفة خداع.. ع الغرر مندافة		جرر جرك.. إغراء بالاتصال بيوعك اتصال محتمل	26-27

خسارة.. في عقابه لفة		ترمي لي شباشة رقة لهاه إغراء بالاتصال	
-------------------------	--	---	--

شكل 4
الأفعال

يخفه	خلينا	1.		
تتلافي	2.		
.....	تريد	3.		
يجي	يقوس	4.		
نزيد	يخفاك	5.		
عسفا	تتغافى	6.		
تقول	تقطفا	7.		
.....	تتقر	8.		
.....	9.		
.....	10.		
تتسفا	11.		
مسخ	12.		
صنفا	13.		
.....	تبقى	14.		
نصادفا	15.		
تتوفى	تتردى	نشافى	ترزيبى	16.
.....	17.
تتشفى	تبقى	نسافه	18.
.....	تصير	19.

..... 20
تعزلي	21. تخافه
..... 22
.....	23. تقول سكروا
نريد تهفا	24. تتكافي
نجي ندفى	25. نعيش
يختمن 26
.....	27. ترمي
..... 28

القصيدة الثانية

بلها

لا تريدني ، ولاني قريب ولاني خواجه نين ناخذ

* * *

لا ني لهم من غادي ولاني خواجه واجدات
ولو سمح لوني كيف لون ولا علي يبقى سمح كيف
بحرها غريق الجال بنت تقيم الدلال، وباتا دلها
طوبلة وبيضا والعيون وشعل بسواد ملوبات
وتضحك علي لبسي حتى لو كملت دموع ما

* * *

لاني قريب قريب ولاني غني، صاحب
حذاها كمل عمري ونا وهي مخادعة تنقض الي
مغيرتي عليها نرتضي نهاب الطواطي، نستحي،

* * *

لاني قريب دمايا ولاني غني صاحب اموال
ولا تحب لي جية ولا ديما تبولط ، واجدات
تشاقص تدور ع الخراب بغلطة، بلا غلطة، يصير
هناك ميط م الغية اللي تقطيعتك لها ولغيرها

في هذه القصيدة أيضاً نواجه تجربة خاصة ومختلفة من تجارب الحب. هي تجربة خاصة بحسن لقطع، نلمح عبرها عدداً من السمات التي لاحظناها في قصيدته الأخرى (سعدى)، ولكنها تختلف عنها من حيث الموقف النفسي والعاطفي الذي تتبنى عليه. ففي (سعدى) يبدو لنا لقطع وكأنه يُدفع دفعاً للاتصال بسعدى، ولكنه يعترف منذ البداية بأنه لا مطمع لمثله، بفقره وقبحه وتواضع حاله ورقته، أن يطمع في مثلها، بجمالها الفائق الذي يهيئها للتكافؤ مع من يسامونها حسناً وثناء ورفعة. وقد رأينا أنه ظل يسمو بسعدى حتى وصل بها إلى مرتبة لا تسامى. أما في (بلها) فموقفه يختلف. فعلى الرغم من معرفته واعترافه بالبون الشاسع بينه وبينها، إلا أنه لا يمنع نفسه من الطمع في وصالها والفوز بها، بل يحاول ذلك بكل ما يسعه من الحيلة، حتى يعجز عن الوصول إلى هدفه، فيطمئن إلى اليأس والقنوط.

وبالإضافة إلى هذه التجربة الخاصة التي تقدمها لنا هذه القصيدة، فهي تعطينا أيضاً مثلاً آخر على التفوق الفني الذي بلغته شاعرية حسن لقطع، فسنلاحظ في

هذه القصيدة تماسك البناء الفني الذي تتعاقد جميع
جزئياته في تشييده، وتسهم في تطويره، درجة فوق
درجة، حتى يكتمل ويصل إلى نهايته المنطقية
المحتومة.

(1)

يبدأ الشاعر قصيدته بتلخيص القضية التي يريد عرضها. وهذه القضية
هي قصته مع بلها التي لا مطمع له فيها، ولا أمل له في الزواج منها،
يقول:

لا تريدني، ولاني قريب ولاني خواجه نين

ومنذ البداية لا نملك إلا أن نبهر وندهش لبراعة
الشاعر الذي لخص في هذا البيت، وبإيجاز لا مزيد عليه،
السبل التي تؤدي إلى الوصول إلى المرأة. وينبغي أن
نلاحظ على الفور أن الشاعر قد تعدى ببصيرته الفنية
الفائقة جميع الحدود الذاتية والزمانية والمكانية، إلى
سماء المطلق غير المحدود. فقوله يكتسب قوته من
صدقه المطلق، غير المقيد بحدود الذات أو الزمان أو
المكان. والمرأة التي يعينها في قوله لا تعود هي (بلها)
أو (سعدى)، وإنما هي "المرأة" المطلقة، التي لا اسم
لها ولا زمان ولا مكان. بل هي كل النساء في كل زمان

ومكان. فمن منا يستطيع أن يضيف إلى ما قاله الشاعر
حلاً رابعاً؟ إن الوصول إلى المرأة لا يمكن أن يتم بغير
إحدى هذه السبل الثلاث: إما سبيل القرابة وصلة الدم،
وفي كثير من المجتمعات ترتفع صلة الدم إلى مرتبة
الحق المكتسب المقدس. وما زلنا نشهد في مجتمعنا
بقايا لهذا التقليد، وتطبيقات لهذه السنة. وما زال شائعاً
بيننا القول الشعبي الذي يؤكد حق ابن العم في بنت
عمه، ولو بلغ الأمر إلى حد إلغاء زواجها من رجل آخر،
وهو ما يرمز إليه القول الشعبي بإنزالها من الكرمود،
الذي يقصد به هودج الزفاف. أما السبيل الثانية فهي
سبيل المال. وتعرف مجتمعات كثيرة في الماضي
والحاضر تطبيقات شتى لهذه الحقيقة، حيث تزوج الفتاة
للأكثر مالاً، مهما كانت الحال. وتغفل صلة القرى
ورغبات الفتاة. أما السبيل الثالثة والأخيرة فهي "الحب".
حيث تتزوج الفتاة ممن ترغبه، سواء برضى أهلها أو
دون رضاهم.

لقد أبدع الشاعر في تلخيص هذه الحقيقة، وجسد
لنا تجسيداً بارعاً موقفه اليأس من حبيبته (بلها)، فهو
يتنكب عن جميع السبل التي يمكن أن تؤدي إليها.

فليس ثمة قرابة بينه وبين أهلها، ليكتسب الحق المشروع فيها بواقع هذه القرابة. وهو ليس ذا مال، يعطيه ماله ذلك الحق. وأخيراً، وهذا هو الأقسى والأمر، فهي لا تحبه و"لا تريده".

ولست أدري لم يخيل إلى أن الرجوع إلى الطريقة التي تؤدي بها مثل هذه القصيدة، وهي تنتمي إلى ما يسمى "ضمة القشة"، يمكن أن يفيدنا في نقدنا لهذا البيت. فبالرجوع إلى تلك الطريقة نجد أن هذا البيت يغنى هكذا :

لاني قريب لهلها ولاني خواجه نين ناخذ بلها
ولا تريديني

وعلى هذا النحو يصبح ترتيب المعاني الثلاثة المذكورة في البيت كالآتي:

(1) القرابة (2) المال (3) الحب

وهو ترتيب ينطبق في رأينا انطباقاً رائعاً على الحقيقة الموضوعية الخارجية، والحقيقة النفسية الداخلية للشاعر. وسنرى -فيما بعد- أنه يتجاوب تجاوباً تاماً مع بناء القصيدة، والنحو الذي اختاره الشاعر

لمعالجتها. وتبدو منطقياً هذا الترتيب في التركيز الخاص الذي يحظى به المعنى الثالث، وهو الحب. إنه يُفرد إفراداً خاصاً في آخر البيت، أعنى كما يغنيه الشاعر أو ينشده على الطبيعة، بحيث يحمل شحنة الحزن والأسف الذي يعاينه الشاعر. ذلك أن الحقائق الأولى هي من الوضوح، وعدم الالتباس، بحيث لا يستطيع الشاعر أن ينكرها، حتى لو شاء. فهي حقائق واقعة، لا يستطيع أن يغيرها، لأنها تتعدى إرادته وتتخطاها. إنه لا يستطيع أن يكون قريباً لأهلها بمجرد أن يرغب في ذلك أو يريد. فصلة القرابة لا تكتسب بالإرادة. وإنما هي قدر، يحظى به المرء أو ينبغي أن يتحملة، ولكن على أية حال لا قدرة له على تغييره. وهو، من ناحية ثانية، لا يستطيع أن يكون غنياً بمجرد أن تتوفر لديه الرغبة في ذلك، فذلك أيضاً أمر يتعدى مقدرته ومشئته. وإذا شئنا الدقة قلنا إنه أمر عسير لا يتحقق في لحظة أو في يوم، وربما اقتضى جهداً يستغرق العمر كله.

وهذه الأمور هي في الوقت ذاته أمور وحقائق واضحة لا يستطيع أن يدعي عكسها أو أن يخفيها على نفسه. أما ما لا قبل له بقبوله، وما يصعب عليه

الاعتراف به، فهو حقيقة أن حبيته لا تبادل له نفس الحب. ليس هذا فحسب، بل إنها "لا تريده"، بكل ما قد توحى به هذه الكلمة من وضوح يبلغ حد القسوة. وبمكثنا أن تتخيل مبلغ المرارة التي يحس بها الشاعر، ذلك أن المرء لا يصل إلى درجة الاعتراف بالحقائق القاسية على نفسه، إلا حين تعييه الحيلة في إخفائها أو إيجاد المبررات النفسية لأخذها مأخذاً مختلفاً. إنه يحاول جاهداً أن يلبسها ثوباً غير ثوبها. ثوباً يجعلها تبدو في شكل يمكن قبوله، دون أن يخلق في النفس صراعاً أو تمزقاً. ولكنه قد يعجز عن ذلك، فيضطر للقبول بتلك الحقائق، بكل ما يتضمنه قبولها من مرارة وقسوة.

وحيث ننتقل لاستعراض بقية القصيدة، التي هي عبارة عن تفصيل لهذه القضية المجملية، وتحليل وتصوير لها، نكتشف ما يؤكد هذا الفهم الذي ذهبنا إليه، فالقصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع، يخصص الشاعر كلاً منها لمعالجة جانب من جوانب الموضوع، ولكننا نلاحظ على الفور أن المقاطع الثلاثة تبدأ جميعها بداية متشابهة. ونحب أن نخصها بالحديث مجتمعة لنتلفت بعد ذلك إلى دراسة بقية القصيدة.

وبدايات المقاطع الثلاثة تأتي على هذا النحو:

المقطع الأول: لاني ولا ني خواجة
المقطع الثاني: لاني ولا ني غني صاحب
المقطع الثالث: لاني ولا ني غني صاحب

ويتأملها نجد أن الشاعر خصص بداية كل مقطع للإشارة إلى المعنيين اللذين قلنا إنه لا مجال لأي حديث أو مناقشة فيهما، واللذين قلنا إن الشاعر يعترف بهما اعترافاً هادئاً، أو اعترافاً واضحاً. لأنه لا سبيل لإنكارهما أو تحديهما أو التغلب عليهما. وهذان المعنيان هما: معنى القرابة ومعنى الغنى (المال). ولذا فقد وجدناه يكتفي بالإشارة إليهما في بداية كل مقطع إشارة عابرة مختصرة، ثم يلتفت بعد ذلك لمناقشة وتصوير المعنى الثالث، الذي رأينا أنه يعنيه بالدرجة الأولى، وبهمه ويركز عليه.

غير أننا ينبغي ألا نمر مروراً عابراً على هذه البدايات دون أن نلاحظ انسجامها التام مع بناء القصيدة وإسهامها فيه، رغم اختصارها، إسهاماً فعالاً. فنحن نلاحظ أن التعبيرات التي اختارها الشاعر للتعبير عن الفكرة ذاتها، تحتوي، على الرغم من تشابهها الظاهري،

اختلافات صغيرة فيما بينها. وملاحظة هذه الاختلافات هو الذي يضع أيدينا على براعة الشاعر في تطوير المعنى والرقى به درجة فوق درجة، حتى يصل إلى منتهاه.

وإذا استعرضنا تعبيرات الشاعر عن صلة القرابة سنكتشف أنه في المقطع الأول يعبر عن هذه الصلة بقوله "لا ني لهم من غادي". والإشارة للقرابة تتضمنها كلمة "لهم"، وربما يمكن أن يفهم منها إشارة للقرابة المعنوية أو التكافؤ العام بين حاله وحال أهلها. فيكون قوله "لاني لهم من غادي" إشارة إلى أنه بواقع خلقه وقدره وحياته، ثمة ما يجعله غير صالح أصلاً لأن يتكافأ معهم، وكأنه خلق من طينة تختلف عن طينتهم. ومن ثم فقرابته إليهم هي، ولنستعمل التعبير العامي نفسه، "من غادي" مستحيلة وغير ممكنة.

أما في المقطع الثاني فيقول "لاني قريب قريب"، وهو تعبير أكثر تخصيصاً. إنه يلغى تلك الاستحالة التي وردت في المقطع الأول. ولكنه لا يصل إلى درجة الإشارة إلى صلة الرحم أو قرابة الدم. هو يقترب درجة

واحدة. ولكنه يقف في منتصف المسافة، بين القرابة
المعنوية وقرابة الدم.

وحين نصل إلى المقطع الثالث نجده يقول "لاني
قريب دمايا"، ونجد الإشارة الواضحة الحاسمة لقرابة
الدم. وهي إشارة لا تحتمل تفسيراً، لأن النص فيها
على "قربى الدم" غير قابل لأي تأويل.

وينبغي ألا ننسى أن هذه التعبيرات كلها واردة في
سياق النفي. ولكن تطور المعنى وتخصيصه وتحديده
لصلة الرحم، يجعل النفي يزداد حدة، ويجعل اكتشاف
الحقيقة والاعتراف بها يتطور من الإشارة الغائمة حتى
يصل درجة الوضوح الكامل والاعتراف الصريح.

ولنعد الآن إلى إشارات الشاعر للمعنى الثاني، وهو
معنى الغنى والمال. نجده في المقطع الأول يشير إلى
ذلك بقوله "ولاني خواجة واجدات اذوادى"، والذود
هو المجموعة من الإبل. وامتلاك "أذواد" كثيرة، أي
مجموعات من الإبل، يبدو كافياً للتدليل على الغنى. غير
أن الشاعر يتطور بهذا المعنى أيضاً، على النحو ذاته
الذي طور به تعبيره عن المعنى السابق. فنجد في

المقطع الثاني يقول: "ولاني غني صاحب شوي
وركيب"، فإذا عرفنا أن "ركيب" أيضاً تعني مجموعة
من الإبل، وأن "شوي" تعني مجموعة من الأغنام، فإن
تعبير الشاعر عن الغنى يكون قد ازداد تحديداً، ويكون
الغنى الذي يتصوره كفيلاً بإيصاله إلى (بلها) قد ازداد
اتساعاً وبعداً واستحالة، على الأقل بالنسبة إليه. فلا
شك أن مالك المجموعات من الأغنام إلى جانب
المجموعات من الإبل هو أكثر غنى من مالك الإبل
وحدها. ويتضح الأمر بجلاء أكثر حين نجد الشاعر في
المقطع الثالث يقول: "ولاني غني صاحب اموال
هتايًا". إن الثراء في هذا التعبير قد اتسع وتشعبت
أصوله، بحيث صار غير قابل للتحديد والحصص. إنه
"اموال" بكل ما تنطبق عليه لفظة المال من جزئيات،
فهى تتخطى حدود امتلاك الحيوان إلى امتلاك العقار
والجواهر والأموال السائلة غير العينية.

وينبغي ألا تفوتنا الخلفية النفسية التي ينبع منها هذا
التعبير. فالشاعر يظل يتطور بمعنى الغنى ويرتفع به
بقدر ما كان اليأس من بلوغ (بلها) يتجسد في نفسه
ويتضح، وذلك ما سنراه بتفصيل حين نتعرض لشرح

القصيدة كلها. ولذا فالارتفاع بمعنى الغنى إلى الدرجة العليا يمثل، في صورة مختلفة، المستحيل الذي صار يتمثل له كلما تقدم درجة في محاولاته للوصول إلى (بلها). وعلى هذا فإن إيراد الشاعر لكلمة "أموال" في صيغة الجمع، بما يوفر لها المد بالواو والألف من فسحة لإطالة الصوت بها وتضخيمها، ومن ثم تقوية الأثر الذي تحدثه، لم يكن عبثاً، وإنما جاء ليخدم المعنى الذي يهدف الشاعر للإيحاء به. وعلى هذا النحو أيضاً وردت الصفة "هتايا" لتزيد من وقع كلمة "أموال" وتأثيرها. وهي كلمة قد لا نحتاج لفهم معناها الحرفي الدقيق، فهي بوقعها وجرس حروفها، وبخاصة "الهاء" التي تملأ الفم، والمد المتكرر بالألف مرتين، توحى مباشرة بالكثرة الهائلة التي لا يحوطها الحصر والتحديد.

وهكذا نرى بوضوح كيف طور الشاعر المعنيين، وتدرج بهما حتى وصلا إلى درجة واحدة من تصوير المستحيل بالنسبة إليه. فكما اتضحت حقيقة عدم قرابته لـ"بلها" على نحو لا يمكن إنكاره أو التلاعب فيه، وصل الثراء الكفيل بالإيصال إليها حدّاً لا يمكن للشاعر حتى الحلم بالوصول إليه. فحلّمه بالوصول إلى مثل ذلك الحد

من الثراء، مثل حلمه بأن يصبح قريباً لها هو المستحيل
بعينه.

(2)

وبمكنتنا الآن أن نعود لنرى كيف صور الشاعر
المعنى الثالث الباقي، وهو معنى الحب. وهنا أيضاً
نكتشف أن الشاعر قد بنى قصيدته بناءً محكمًا، يتطور
به على ثلاث مراحل.

المرحلة الأولى: تصوير الفارق بينه وبين بلها.
المرحلة الثانية: تصوير محاولاته للتقرب إليها.
المرحلة الثالثة: اليأس والنهاية.

أولاً : المرحلة الأولى (المقطع الأول)

في المقطع الأول يحاول الشاعر أن يجسد لنا الفارق الشاسع الذي
يفصل بينه وبين (بلها) حبيته. يقول في البيت الأول:

ولو سمح لوني كيف ولا علي يبقى سمح

إن الشاعر يبدو لنا منذ البداية مقراً بالواقع ومعتزلاً
به، فالبون شاسع وبعيد. وقد جاء هذا البيت ليجسد
هذا الفارق عبر جزئيتين اثنتين اختارهما الشاعر
ليخصهما بالذكر، هما: حسن الهيئة، وحسن الحديث.

فلماذا خص هاتين الجزئيتين بالذات؟ إن الإجابة تبدو في متناول اليد بعد الإشارات التي قدمها الشاعر في البيت الأول، فقد بين لنا انغلاق السبيلين الأولين اللتين كان يمكن أن تؤديا للاتصال بـ "بلها"، وهما سبيل القرابة وسبيل المال، في وجهه. وبقي أن يوضح لنا سبب انغلاق السبيل الثالثة. لقد أكد منذ البداية أن هذه السبيل أيضاً، وهي سبيل الحب، مغلقة، وذلك في قوله "ولا تريدني"، ولكنه لم يوضح لنا الأسس التي بنيت عليها هذه النتيجة. ولذا فقد خصص هذا المقطع ليصور لنا هذه الأسس.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: ما الذي يمكن أن يدفع امرأة لحب رجل، لا يتصل بها بصلة القرابة، وليس ذا مال يغري به ويغطي على عيوبه؟ إنه لا بد أن يتصف بصفات معينة تكفل له القبول عند المرأة والحظوة بقلبها. فما هي هذه الصفات؟ إنها لا يمكن أن تخرج عن صفات يتصف بها الرجل في شخصه، حسن خلقه وخلقته وهياته، وما يتصل بذلك من حسن الحديث والمواصلة. وإذا زدنا هذه الصفات نظراً، فإننا نجد أن أهم هذه الصفات هي حسن الشكل وحسن الحديث.

فهما أول ما يبدو من الإنسان، وأسهل ما يمكن أن يعرف من خصاله. وإنك تقبل على المرء إذا قدم عليك في حياة حسنة، ولم يكن في خلقه أو شكله ما ينفر منه. ويبقى أن يباشر الحديث معك، وعندها يمكن أن تتفر من حديثه، ومن ثم ترفضه كله. أما إذا توفر للمرء حسن الشكل مع حسن الحديث، فإنه يمكن أن تتم العلاقة به. وعن طريق معاشرته تعرف من بعد بقية خصاله وأخلاقه. إذن فالشكل والحديث هما المفتاح اللازم لفتح السبيل إلى المرأة والاتصال بها.

وعلى هذا الفهم يبدو تركيز الشاعر على هاتين الجزئيتين مقصوداً ومنطقياً ومبرراً. فماذا لديه حتى تحبه بلها وتريده؟ إنه لا يتمتع بمثل جمالها "لو سمح لوني كيف لون مرادي"، ولا بمثل حلو حديثها "ولا عليلي يبقى سمح كيف عللها". ويخيل إلي أن الشاعر هنا لا يهدف إلى تأكيد قبحة، بقدر ما يهدف لتأكيد جمال حبيبته. وأحب أن أشير إلى كلمة "يبقى"، التي وردت في الشطرة الثانية. فهذه الكلمة تعطي للنفي مضموناً أشمل. إنه لا ينفي فقط أن "علله" ليس "سمحاً" مثل "عللها"، بل ينفي إمكانية أن يكون كذلك. إن "علله" لا

يمكن أن يكون "سمحاً" مثل "عللها". ومن ثم فإن هذين التعبيرين بقدر ما فيهما من إقرار بحقيقة الاختلاف بينه وبينها يرتفعان بالحبيبة درجات فوق الحقيقة، وكأن الشاعر يريد أن يوحى لنا بأنه، حتى لو كان حديثه سمحاً، فإنه لن يصل إلى درجة "سماحة" حديثها وحسنه. ومن ثم فهي تحقق مستوى من "السماحة" لا يمكن الوصول إليه.

وتؤكد هذه الفكرة في البيت الثاني، حيث يقول:

بحرها غريق الجال ، تقيم الدلال ، وباتا

فقوله "بحرها غريق الجال"، يجسد بعد حبيته بعداً يصعب الوصول إليه، إن لم يكن مستحيلاً، واستعارة البحر مهمة جداً في هذا الشأن، فهي تفيد تشبيه الحبيبة بلؤلؤة ثمينة محتجبة في أعماق البحر، يصعب الوصول إليها.

ثم يصفها بأنها "تقيم الدلال وباتا دللها". والتعبير هنا كناية بعيدة الغور. فتحت قوله "تقيم الدلال" يترك لنا الشاعر مجالاً رحباً لنضع ما يسعنا الخيال أن نضع. وهو لا يقيدنا، ولا يقيد نفسه بالإشارة إلى شيء واضح

محدد. ويبلغ من ذلك ما لا يمكن للتحديد أو التقرير أن يبلغه، فلنا أن تتخيل جميع أشكال الدلال والنعيم الذي يمكن أن تحظى به. إن الشاعر يؤكد لنا أنه مهما كان هذا النعيم والدلال فهي تستحقه. فجمالها الفائق يؤهلها لذلك، ويجعلها جديرة به مهما بلغ.

وبضيف في النهاية "وباتا دللها". وفي هذا التعبير يوفق الشاعر للوصول إلى درجة أرفع من الدقة. إنه لو اكتفى بقوله "تقيم الدلال"، لبلغ ما يريد من وصف حسنها وجمالها، ولكنه لا يريد أن يترك فكرة الدلال الذي تنعم به، نتيجة لحسنها وجمالها، أمراً في نطاق الاحتمال والفرص، بل يؤكد أن "باتا دللها". إن أباهان قد دللها ونعمها بالفعل. ولعله يصل بذلك إلى ضرب عصفورين، على الأقل، بحجر واحد، فهو، من ناحية، يؤكد أنها تعيش بالفعل حياة النعيم والدلال، وهو يشير، من ناحية أخرى، إلى ثراء أبيها ويسر حاله. فربما وجدت فتاة تستحق لحسنها وجمالها الدلال والنعيم، ولكن أهلها فقراء لا يملكون ما يؤدون به حق ذلك الحسن من دلال ونعمة. وهكذا فإن لقطع لا يترك شيئاً عرضة للشك أو للتأول. إنه يؤكد أن حبيبته تستحق

الدلال، وأن أباهما يدللها بالفعل، لأنه قادر على ذلك. ومن ثم تخدم هذه الجزئية الصغيرة، التي تركزت في الإشارة البعيدة إلى غنى أهلها وراثتهم، المعنى الثاني الذي خصه الشاعر بالذكر، وهو معنى الثراء، وتعطيه الأساس الذي يركز عليه. فلا شك أن الحاجة إلى المال الوفير تزداد حدة عند الطموح لمصاهرة أناس أثرياء، ليتم التكافؤ في المستوى الاجتماعي بين الطالب والمطلوب منه.

وفي البيت الخامس يركز الشاعر على وصف جمال بلها الظاهر، بعد أن تناول في الأبيات السابقة وصف جمالها الداخلي - إن صح التعبير-. في الأبيات السابقة صور سموها ورفعتها المعنوية، وهنا يصور جمالها الملموس المحسوس:

طويلة وبيضا والعيون وشعل بسواد ملويات

ولكننا لا نجد في هذا البيت وصفاً بالمعنى الصحيح. فقد اكتفى الشاعر بذكر بعض الجوانب ذكراً مباشراً تقريرياً. فذكر الطول والبياض، وذكر في صفة العيون تعبيراً شائعاً متداولاً بين الشعراء لا جديد فيه، ولا نكاد نلمس أصابع لقطع وبصماته الخاصة إلا في وصفه الشعر. فقد تتكب عن السبيل المطروقة الشائعة

المستهلكة بين غيره من الشعراء. وجمع في صفة
الشعر بين لونين اثنين من ناحية، مضيغاً إلى صفة
اللون صفة الشكل من ناحية أخرى، في قوله "ملويات
خجلها". وبكاد التعبير الذي أتى به يتفرد عن التعبيرات
المطروقة بطريقة صياغته "شعل بسواد"، بما توحى به
هذ الصياغة من حرص الشاعر على الدقة في الوصف.
فيبدو لنا وكأنه لا يلقي وصفاً متسرعاً، ينبع من الخيال،
بقدر ما يحاول أن ينقل صفة حقيقة، يراها بعينه،
ويبذل جهداً لنقلها كما تتراءى له بدقة تامة.

إن تسرع لقطع في إلقاء هذه الأوصاف، دون
التمهل عندها، كما هي عادته، يجعلنا نميل إلى اعتقاد
أنه لم يكن يهدف إلى تجسيد هذه الأوصاف في ذاتها.
فلو شاء، فما من أحد أقدر منه على ذلك. ولكنه يأتي
بهذه الأوصاف لتؤدي دوراً آخر مختلفاً في السياق
الغني الذي يبينه. فهو محتفل بتجسيد المفارقة
والاختلاف بينه وبين بلها. إنه لا ينطلق من الرغبة في
تصوير جمالها في ذاته، بل من الرغبة في تأكيد
اختلافها وسموها عنه. ولذا فهذه الصفات التي أتى بها

لا تؤدي عرضها منفردة مستقلة بذاتها، وإنما حين توضع إلى جانب الصفات التي وصف بها نفسه.

وهكذا فإن هذه الصفة التقريرية المباشرة في قوله "بيضا" تكتسب قيمتها حين توضع إلى جانب الصفة التي يطلقها على نفسه في البيت التالي في

قوله: "وتضحك علي لبسي وشين سوادي". فبالمقارنة بالسواد يكتسب البياض قيمته، ويكتسب، بدخوله على هذا النحو في سياق التقابل، معنى لم يكن له. والواقع أن البيت الخامس كله يكتسب قيمته حين يقارن بما يرد في البيت السادس:

وتضحك علي لبسي حتى لو كملت دموع ما

فبها الجميلة التي تظهر في البيت الخامس، بطولها وبياضها وعيونها الساحرة، وشعرها ذي اللون المتميز، تقف إلى جانب (لقطع) بهياتها المنفرة، وشكله القبيح؛ لا شك أنها مفارقة قاسية. فالفارق يزداد حدة، والصفات المتناقضة تتجسم وتكتسب كل منها من الأخرى قوة غير عادية. وإذا أضيف إلى ذلك فكرة حلم لقطع وطموحه للوصول إلى (بها)، فلا شك أن الأمر يصل إلى حد السخرية المضحكة. إنه حلم القرد بمساماة الغزال -مثلاً- والتكافؤ معه.

ولكن ذكر الضحك والسخرية على لسان الشاعر
"وتضحك علي لبسي..."، يكتسب قيمة نفسية أخرى،
تتأتى من اعتراف الشاعر به وذكره ذكراً صريحاً، لا
مواربة فيه، فالشاعر لا يحاول أن يخدع نفسه، وقد
وصل إلى تلك المرحلة التي يضطر فيها المرء للاعتراف
بالحقائق، مهما بلغت قسوتها وشدتها على نفسه. وهي
مرحلة لا يصل إليها الإنسان بسهولة، وتقتضى حتماً أن
تكون تلك الحقائق من الوضوح بحيث لا تقبل أي شكل
من أشكال المواربة أو التخفيف أو التمويه. وينبغي ألا
تفوتنا ملاحظة المضامين التي يخفيها هذا التعبير،
فضحك بلها بالذات عليه يختلف عن ضحك الناس
الآخرين. إن الآخرين يمكن ألا يهتموا الشاعر في شيء.
ويمكن ألا يقع هزؤهم وسخريتهم منه موقعاً قاسياً
على نفسه. ولكن صدور الضحك والسخرية من حبيته
التي يصبو إلى وصلها، ويحلم بمساماتها، لا بد أنه يقع
عليه وقعاً قاسياً مؤلماً. ويبدو حينئذ كمن قُطِعَ به حبل
الرجاء والأمل، فهوى في قاع اليأس والخيبة المريرة.
ولعله ليس أقسى على قلب المحب من رؤية حبيته
وهي تسخر منه، وتضحك عليه. إن الأمر حينئذ يتعدى

كونها لا تبادل له الحب، إلى الموقف النقيض تمامًا، فهو لا يمثل بالنسبة إليها شيئاً على الإطلاق. بل على العكس تماماً من ذلك. إنها لا تنظر إليه حتى تلك النظرة العادية المحايدة إلى إنسان عادي، لا تحس تجاهه بشيء. إنها لا تملك نفسها حين تراه من الانفجار بالضحك الساخر على شكله وقبحه، وكأنها ترى مخلوقاً متميز القبح إلى حد الغرابة، فمنظره يبعث على الضحك والسخرية. ولا تفوتنا ملاحظة أن الشاعر ذكر الضحك ذكراً صريحاً، ولم يحاول التخفيف منه، بأن يشير إلى معنى الابتسام وما إليه.

ومن ثم فإن النتيجة التي انتهى إليها الشاعر في الشطرة الثانية لا تعود بحاجة إلى تطبيق، فهي نتيجة طبيعية جداً ومنطقية ولازمة: "حتى لو كملت دموع ما نشغلها".

وماذا يمكن أن يجدي في مثل هذا الموقف الاستعفاف والاستجداء والرجاء، إن لم يؤد إلى مزيد من السخرية والجفاء. غير أننا لا بد أن نلتفت إلى براعة التعبير الذي أتى به الشاعر "حتى لو كملت دموع...".

إنه من المعاني النادرة التي لا يتداولها الشعراء كثيراً. أما أنا فلم أسمع من قبل شاعراً تطرق إلى هذا المعنى. وأظن أنه من إبداعات (حسن لقطع)، وهي كثيرة، التي لا تجود بها قرائح الشعراء العاديين. والتعبير يستغل فكرة المبالغة، ولكن لقطع يصل بالمبالغة إلى متنهاها. وقد نجد عند شعراء كثيرين وصف كثرة البكاء وتأثيره، فيشبهون الدموع بالسيل المنهمر، وقد يصلون إلى القول ببكاء العينين دماً، كناية عن نزوح الدموع وانتهائها، ثم يشبهون أثر الدموع، بأنها لدوامها واستمرار نزولها على الخدود كونت فيها مجاري وخلفت آثاراً. ثم يصفون تقرح العيون من كثرة البكاء، ويصلون إلى درجة القول بفقد البصر، إلى آخر هذه الصور المعروفة الكثيرة التداول.

ولكن لقطع بلغ بالأمر حدّاً يصعب تخيله، فقد تخيل أن الدموع حين يجف منبعها الأصلي، تستمد ماءها من جسده. وتظل على هذا النحو حتى يتحول جسده كله إلى ماء. إنها مبالغة لا شك في ذلك، ولكن لا أظن أنه من المستحب أن تتوقف في النظر إليها عند هذا الحد، ذلك أن الفعل الذي يسند هنا للدموع هو فعل يتعدى

طاقتها، مهما شط بنا الخيال، غير أن الفعل نفسه نستطيع تخيل وقوعه كنتيجة، ليس للدموع، وإنما لفعل الحب نفسه بجسد المحب. ومن ثم فلعل الدموع أن تكون مجرد رمز للحب نفسه وأثره في نحول جسم المحب وتهالكه واضمحلاله.

وعلى أية حال فالشاعر يبهرنا بدقته. فقد احتاط احتياطاً بارعاً ضد الاحتجاج المحتمل على تعبيره، ووضعه تحت عنوان "المبالغة"، التي تُمكّنت إذا زادت على الحد المعقول، وتفقد أثرها، وربما أدت تأثيراً معاكساً لما يُقصد منها، فهو لا يقول إنه "كامل دموعاً"، ولكنه يأتي بذلك في سياق الشرط، وتأتي "لو" لتفيد أن ما بعدها لم يحدث بالفعل، وإنما هو محض افتراض. والشاعر يبلغ بذلك ما لم تكن المبالغة الفعلية لتبلغه من تأكيد ضالة شأنه في عيون (بلها) حبيته. وحين تتأمل التعبير الذي أتى به ككل مترابط نجد أن كلاً من جزئيه يكتسب معناه الحقيقي من وضعه إلى جانب قرينه. إن الشاعر لم يكن يهدف إلى تأكيد أنه بكى أو مات دموعاً - إذا صح التعبير - ولكنه كان يهدف إلى تصوير ضالة قدره وشأنه بالنسبة لبلها. فأمره لا يشغلها.

بل لا يمكن أن يشغلها مهما حدث. فحتى لو مات أمام عينيها، وبلغ به الموت درجة التلاشي والانعدام، فلن يشغلها ذلك مقدار ذرة.

واني لأجد أن متابعة التأمل في هذا التعبير كفيلة بإيصالنا إلى مدى لا يخطر على البال لأول وهلة. فماذا يمكن أن يعني هذا الموقف؟ إنه على أية حال موقف خارق للعادي والطبيعي. وهذا الخروج عن الطبيعي المعقول قد يكون في جانب الشاعر، وقد يكون في جانب الحبيبة: فإما أن الحبيبة ليست من البشر، بحيث لا يمس إحساسها أو يشغلها رؤية إنسان يبكي لدرجة التلاشي أمام عيونها بكاء، وإما أن الشاعر يتحول في حضورها إلى عدم. أو أنه بالنسبة إليها غير موجود أصلاً. ودون التقيد بحرفية هذه الافتراضات، فإننا ربما نستطيع أن نفهم من ذلك هدف الشاعر لتصوير ضالة شأنه بالنسبة لحبيته لدرجة التلاشي والانعدام.

ثانياً - المرحلة الثانية : المقطع الثاني

وهكذا يكون الشاعر قدم لنا في هذا المقطع
الافتتاحي صورة جلية عن الموقف، تمثل تمهيداً
وأساساً لما سيأتي من بعد.

في المقطع الثاني يصور الشاعر محاولاته اليائسة
للتقرب من بلها والتودد إليها. ولكنه لا يحاول أن يخدعنا
أو يخدع نفسه بتلوين الحقيقة لوناً مختلفاً عما هو
واقع. ويبلغ في تصويره قمة فنية أخرى.

فبعد البيت الذي يشير فيه إشارة عابرة إلى المعنيين
اللذين ذكرناهما في البداية وهما: معنى القرابة ومعنى
الغنى، يتجه لتصوير اقترابه من بلها ومحاولاته في ذلك،
فيقول:

حذاها كمل عمري ونا وهي مخادعة تنقض
وقد نقفز بسرعة على قوله "كمل عمري"، وهو
مجرد كناية عن طول المدة، لنعمد مباشرة إلى قوله
"ونا نذيب"، وهو، فيما أظن، تعبير غير عادي وغير
شائع، بالرغم من وضوحه الشديد. وهو يمثل مرونة
الشعراء الشعبيين وقدرتهم على الخلق واشتقاق
المفردات التي ربما لا تسعفهم بها اللهجة الشائعة

المستعملة. واللفظة، إلى جانب ذلك رائعة وغنية بالإيحاءات، وهي تجسد ببراعة ذلك الموقف الذي يريد الشاعر تصويره. وهو محاولاته الطويلة الشاقة في تحين الفرصة المناسبة للفوز بحبيته. إن اشتقاق اللفظ يحضر في أذهانتنا على الفور جميع المعاني المرتبطة بالذئب. فالذئب يمثل الخداع والمكر والدهاء. ولكن صيغة اللفظ وطريقة بنائه تفيد شيئاً آخر. إن الوزن الذي بني عليه اللفظ، وهو وزن "تَفَعَّلَ" من معانيه اكتساب الشيء لطبيعة أو حالة لم تكن فيه. مثل "تَجَمَّلَ" التي تفيد محاولة اكتساب الجمال أو اصطناعه، و"تَصَعَّبَ" أي صار صعباً بعد أن كان سهلاً. وقريب من المجال الذي نحن فيه "تَنَمَّرَ" أي حاول ادعاء شجاعة النمر وفتكه. ومن ثم فـ"تَذَيَّبَ" تفيد ادعاء "الذئبية"، إذا جاز هذا التعبير، أو بمعنى آخر ادعاء صفات الذئب والتشبه به.

إذن فالشاعر يحاول أن يكون ذئباً مع بلها. يحاول أن يخدعها ويقتنصها فريسة له. ولكنه يفشل في ذلك فشلاً ذريعاً؛ إذ يتبين أن بلها كانت "أذيب" منه، وأن

محاولاته لم تَجْزُ عليها. بل واجهتها بمثلها، وصارت
تواجه كل حيلة بحيلة أقوى وأذكى منها.

وقد جسّد الشاعر ذلك تجسيداً بالغ الروعة والجمال
بالصورة التي استمدّها من جزئيات الواقع ومشاهد
البيئة القريبة. من صناعة الحبال وفتلها. ولنا أن تتخيل
الشاعر وهو "يفتل" حيله، أي بينها بناءً محكمًا متينًا،
كما يفعل صانع الحبال، ولكنه لا يلبث أن يجد بلها قد
تسللت من خلفه وجعلت "تنقض" ما "فتله" وبناه. إن
المشهد في غاية الدقة في دلالاته. إنه يجسد تمامًا
موقف الإنسان الذي "يتذاكى"، ولكن تصرفاته في
النهاية تدل على منتهى الغباء. ولا شك أنه موقف يؤدي
إلى السخرية.

ومن هنا فإن تعبير الشاعر في هذا البيت يؤدي
بالإضافة إلى تجسيده لاستحالة الوصول إلى بلها،
تصوير موقف بلها من الشاعر، وهو موقف الهزاء
والسخرية. غير أن السخرية تكتسب هنا معنى جديدًا،
ففي المقطع الأول كان مصدر السخرية شكل الشاعر
وهيأته الخارجية، مقارنة بشكل الحبيبة وجمالها الفائق.

أما هنا فإن مصدر السخرية أمر داخلي معنوي، وهو غباؤه، ومحاولاته الساذجة الفاشلة لخداعها، بادعاء الذكاء والحنكة.

وفي البيت التاسع يعبر الشاعر عن جانب آخر من محاولاته. يقول:

مغيرتي عليها نرتضي نهاب الطواطي، نستحي،
ولنأخذ البيت أولاً كما يقوله الشاعر. إنه يقول
باختصار إنه لحرصه على شرفها وعفتها يهم
بالانقضاء عليها، ولكنه لا يلبث أن يكف؛ إذ يفكر في
دناءة ذلك الفعل، فيأخذه الحياء، ويؤجل تنفيذه إلى
وقت آخر.

إن براعة الشاعر في هذا البيت تبدو أولاً في تلك
الدرجة العالية من الصدق التي يتمتع بها. وتبدو ثانياً في
تصويره لذلك الصدق وتعبيره عنه. وهذا الصدق يتجسد
تجسداً تاماً في تلك الأفعال التي تتلاحق الواحد تلو
الآخر، وتكاد تلهث لهثاً وراء الانفعالات النفسية
والعواطف المتصارعة داخل الشاعر. إن الشاعر أراد أن
يجسد هذا الصراع الذي نشب داخله بين الرغبة في

حيازة بلها وامتلاكها والفوز بها، وبين العوامل النفسية التي تمنعه من الإقدام على ذلك الفعل، وتدفعه لإلغاء تنفيذه في تلك اللحظة. إنه يتراوح بين الإقدام والإحجام. بين الرضى والترك. وتظل أطراف الصراع تتجاذبه حيناً، ثم يأتي عامل إضافي، وهو تركيزه على التفكير في العاقبة السيئة، فيبدأ عامل الإحجام يتغلب على عامل الإقدام، حتي ينتهي إلى التأجيل.

ولكي نحيط بالخلفية النفسية التي تكمن وراء هذا البيت جيداً ينبغي أن نلاحظ التفصيلات الآتية:

1- أن البيت يجسد الصراع والتراوح بين العوامل المتصارعة باستخدامه لصيغة الفعل المضارع. وقد غص البيت بهذه الأفعال غصاً. فثمة خمسة أفعال كلها مضارعة تتلاحق تلاحقاً سريعاً لا يكاد يترك فرصة لالتقاط النفس أو التمهّل.

2- أن طريقة ورود الأفعال تشير إلى ناحية أخرى؛ إذ نلاحظ أن الفعلين "نرتضي، نسيب" قد ارتبطا بحرف العطف "و"، وهذا الحرف في مثل هذا السياق، يجسد التراوح بين الفعلين والتقلب

بينهما. كما نقول مثلاً "نمشي ونجي" أو "نرقى
وننزل"، بينما تتلاحق الأفعال الواردة في
الشطرة الثانية دون أي رابط بينها: "نهاب،
نستحي، نجلها"، لتجسد تلاحق المعاني التي
تعبر عنها تلاحقاً ترتيبياً بالغ السرعة، وانبناء تاليها
على السابق له انبناء سببياً، فهو "يهاب
الطواطي" فـ "يستحي" فـ "يجلها". ولكن
الشاعر تجاوز هذه الفاء التي تفيد في اللغة
الترتيب مع التعاقب، وتبنى صيغة تتخطى قواعد
اللغة، ذلك أنه كان يحس بتعاقب هذه الأفعال
والمعاني في نفسه تعاقباً سريعاً جداً. حتى أنها
تكاد تحدث في لحظة واحدة. ولكي يجسد هذا
الإحساس بدقة وجد أن استعمال أي فاصل بين
هذه الأفعال سيؤدي إلى الإيحاء بتعاقبها، مع
وجود فارق زمني مهما كان ضئيلاً. فأتى بها
الواحد تلو الآخر دون أي رابط على الإطلاق.

3- أن الشاعر كان بالغ الدقة في التعبير عن
المعاني النفسية المتصارعة داخله. وكان أيضاً
بالغ الصدق مع نفسه. فقد قال في البداية

"نرتضي ونسيب"، حينما كان يعاني التراوح بين المعنيين، بين الرضى والترك. ولكنه فى الشطرة الثانية من البيت أتى بفعل مختلف فى التعبير عن الترك. لقد قال "نجلها". والتأجيل غير الترك. إن الشاعر بهذه الجزئية الصغيرة يكاد يصل إلى درجة خيالية من الصدق الفنى. وربما نستطيع أن نستشف عبر هذه الملاحظة أن الشاعر كان يحاول من خلال التعبير عن نفسه أن يفهمها ويتعرف على حقيقة الإحساسات التى يحس بها. فقد عبر عن إحساسه أولاً بأنه "ترك". ولكن ما كاد يصل إلى نهاية البيت حتى وجد أن ما يحس به فى الواقع ليس تركاً نهائياً. وإنما هو تأجيل فقط. إنه ترك مؤقت. فهو لم يتخل تماماً عن الرغبة فى الحصول على بلها. إن الرغبة ما زالت حية فى نفسه، ولم تمت.

ومن الممكن أن يكون البيت أبعد غوراً من الحد الذى وصلنا إليه فى فهمه. إن انتهاء الشاعر إلى فكرة التأجيل قد يقع ضمن محاولاته اليائسة، والتى يعرف جيداً أنها يائسة، للتشبت بأمل ما، مهما كان ضعيفاً.

وربما أراد عن طريق ركونه إلى هذه الفكرة أن يخلق بقوة الفعل ذلك الأمل. إنه يحاول أن يخدع نفسه عن الحقيقة. فيريد أن يصور أمره على أنه لم يستسلم ويترك، بل أجل ما ينوي فعله إلى وقت آخر.

ثالثاً : المرحلة الثالثة (المقطع الثالث)

في المقطع الثالث يصور الشاعر النتيجة الحتمية المترتبة على تلك المحاولات اليائسة للتقرب من بلها، التي صورها في المقطع الثاني. فبعد البيت الذي يعيد فيه الإشارة السريعة لذينك المعنيين: القرابة والغنى، يمهد بيتين للخاتمة، يصور فيهما جانباً آخر من علاقته ببلها، ويجسد تجسيداً نهائياً وحاسماً عدم حبها له. وهو ثالث المعاني التي لخصها في المطلع "ولا تريدني". ويوفق عبر الجزئيات التي ركز عليها لتجسيد اليأس التام من ميل "بلها" إليه.

في المقطع الأول ركز على تصوير الفارق بين جمالها وقبحه. وفي الثاني صور محاولاته الفاشلة للفوز بها. وهنا يصور سبب فشل تلك المحاولات، ويجسد نفور بلها منه وعدم حبها له. يقول:

ولا تحب لي جية ولا ديما تبولط واجدات

إن الشطرة الأولى تقول ببساطة واختصار "إنها لا تحبني". ولكن الشاعر لا يريد أن يوصل إلينا هذه الفكرة وحسب، إن همه أن يصور الخلفية النفسية التي تختبئ وراء المعنى الظاهري. وقد توصل إلى ذلك بالتقاط جزئيات صغيرة ملموسة، أكثر دلالة وأقوى إيحاء من التعبير المباشر "لا تحبني". وينبغي أن نلاحظ الصيغة التي بناها "لا تحب لي"، فمنها ينبع الإيحاء القوي بكره بلها له ونفورها منه نفوراً كلياً. إنها تنفر من كل ما يصدر عنه، كما ينفر المرء من ذكر إنسان "ثقيل الدم". وثقل الدم يبدو متركزاً في فكرة "الجية والسهراية". إن هاتين الكلمتين تصوران أن الكره أو عدم الحب ليس فكرة عائمة غائمة. هو ليس كرهاً معنوياً فقط. بل هو كره ونفور مبني على ممارسة واتصال، تمثلها لفظتا "جية، سهراية". فمن خلال مجيئه وحديثه كرهته ونفرت منه، وصارت تكره مجيئه وأحاديثه الثقيلة. إن المعنى على هذا النحو يكتسب بعداً آخر. ذلك أن عدم الحب ليس من الضروري دائماً أن يكون مبنياً على أسباب واضحة مقنعة. أعني أن الرجل يمكن ألا يقع حبه في قلب

المرأة دون أن يكون فيه، في خَلْقِهِ أو خُلُقِهِ، ما يُنْفِرُ أو ما يُكْرَهُ. يمكن ألا تحبه، ولكنها في الوقت ذاته لا تكرهه. ولذا فيخيل إلي أن الشاعر أراد أن يعبر عما هو أكثر من عدم الحب. فاستخلص هذه الجزئيات وركز عليها. وهي تعبر عما يريد بدقة. فبها لا تحب "جيته" ولا "سهاريه"، إنها تنفر منه وتكرهه.

ولست أدري لم أجد في هاتين اللفظتين صدى قوياً للبيت الثالث الذي يقول فيه:

ولو سمح لوني كيف ولا علي يبقى سمح

حيث لا يصعب تبين التجاوب بين "الجية" و"اللون"، وبين "السهارية" و"العلل".

في الشطرة الثانية من البيت الذي نحن بصدده يزيد الشاعر تلك الصورة تحديداً وتجسيداً، فيقول: "ديما تبولط واجدات سبلها". فهي تنفر منه وتتهرب من الالتقاء به أو تبادل الحديث معه، فيما يحاول هو أن يفرض نفسه عليها فرضاً. ومن ثم يتأكد فهمنا للشطرة الأولى، وحديثنا عن "ثقل الدم". إن الشاعر يلاحقها، فيما تهرب هي منه، وتتذرع في سبيل ذلك بمختلف السبل والذرائع. و"السبيل" هي الأعذار المختلفة غير

الصحيحة. وإنما لا ندري أنعجب بمهارة الشاعر في التعبير والتصوير، أم بصدقه العجيب في نقله الدقيق للحقيقة، على الرغم من قسوتها ومرارتها. ولا بد أن نقف أمام الصورة الفائقة التي وردت في قوله "تبولط". إن هذه اللفظة من الألفاظ العجبية الدالة بذاتها على معناها، والشديدة التجسيد والإيحاء. إنها تشير في أذهاننا على الفور صورة من يحاول أن يمسك بين أصابعه بشيء شديد الملاسة. ولتخيل صورة من يحاول أن يمسك بسمكة فور خروجها من الماء. فتعاضد ملوستها مع حركاتها السريعة في جعل الإمساك بها أمراً في غاية الصعوبة. ولتخيل بعدئذ منظر "بلها" وهي "تبولط" من الشاعر. إن أية لفظة أخرى، مثل "تتهرب" أو "تتفلت" لا يمكن أن تصل إلى مستوى كلمة "تبولط" في الإيحاء بالمعنى وتجسيده أمام العين حياً متحركاً.

ومن ناحية أخرى ينبغي أن نلاحظ قول الشاعر "واجدات سبلها"، والصفة "واجدات" تؤدي عدة معان: فمن ناحية تدل على إلحاح الشاعر وإصراره المتكرر على محاولة التقرب من بلها، والإلحاح على

ملاحظتها، بحيث إنها احتاجت إلى أعذار كثيرة للتخلص منه. ومن ناحية ثانية تصور مهارة بلها في التهرب منه بالأعذار الكثيرة التي تختلقها. فالتعبير "واجبات سبلها" يمكن أن يفهم منه أيضاً أنها لا تحار في اختلاق العذر أو "السبلة" التي تتهرب بها من لقائه.

في البيت التالي يواصل الشاعر تصوير هذا المعنى والتأكيد عليه. ولكنه يطوره درجة أخرى حتى يصل به إلى متناه. في الشطرة الأولى يقول: "تشاقص تدور ع الخراب معايا". وهنا تأكيد جديد لنفور بلها من الشاعر، واستئقالها للقائه وصحبته. فهي "تشاقص". والكلمة تجسد صورة كاملة لبلها، لا تكتفي بالوقوف عند المظاهر السطحية، بل تغوص إلى أعماق النفس. والشاعر عبر هذه الكلمة ومثيلاتها، يبدو بارع الغوص إلى أعماق النفس، دقيق المعرفة بالبواطن النفسية لأفعال الإنسان. وقيمة هذه الكلمة تكمن في تجسيدها الحالة النفسية الداخلية لبلها. فهي تنفر منه نفوراً شديداً. وحين تعيها الحيلة في اختلاق الأعذار للتخلص تخلصاً مهذباً من ذلك اللقاء الثقيل على نفسها، تبدر منها تصرفات ظاهرة في الترفع على الشاعر

والتهرب منه واحتقاره. والشاعر يريد أن يبين لنا أن هذه التصرفات مقصودة من جانبها قصدًا، فهي "تدور ع الخراب معايا". إنها تتعمد الإتيان بتلك التصرفات لتفسد العلاقة مع الشاعر وتقطعها. وبصل هذا العمد قمته في الشطرة الثانية حين يقول: "بغلطة بلا غلطة يصير زعلها".

في هذه المرحلة كأن بلها تصل إلى الحد الذي لم يعد بإمكانها فيه أن تداهن أو تتجمل بالصبر واللياقة. فقد مرت في محاولات التخلص من الشاعر بثلاث مراحل:

الأولى: اختلاق الأعذار، وهي مرحلة تدل على قمة الذوق واللفظ. والمرء يلجأ إلى اختلاق عذر حين يكون التصريح بالحقيقة قاسياً سواء على نفسه أو على الآخرين.

والمرحلة الثانية هي "المشاقصة" والبحث عن "الخراب". وهي مرحلة متوسطة، فليس هنا مواجهة مباشرة صريحة. بل هنا محاولة لطيفة غير مباشرة

للعثور على مبرر أو سبب، ولو كان واهياً، يمكن الاستناد إليه للوصول إلى الغرض نفسه.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي الصراحة المباشرة، وهي التي يجسدها الشاعر بقوله "بغلطة بلا غلطة يصير زعلها". وهو تصوير لحالة بلها، وقد وصلت آخر حد لتحملها وصبرها. ولم يعد وجود مبرر أو سبب معقول ضرورياً لإثارة "زعلها".

وهنا لابد لنا من وقفة قصيرة تناقش فيها الشاعر فيما يقول. فخلال هذين البيتين يبدو لنا الشاعر في صورة الإنسان الثقيل الدم، الذي يحمل إلى جانب سماجته، غباء وسذاجة شديدين. فعلى الرغم من جميع المحاولات الشديدة الأدب واللفظ من قبل بلها، إلا أنه لم يفهم. وظل يواصل ملاحظته الثقيلة لها، أو أنه فهم، ولكنه يصر إصراراً ثقيلاً ممجوجاً على ملاحظتها والجري وراءها.

وهنا لابد أن نلاحظ قوله "تدور ع الخراب معايا". ومتى كان الأمر بينهما صالحاً، حتى تبحث عن خرابه؟ إن هذه الكلمة تأتي في موقعها لتجسد أحد الموقفين

الذين أشرنا إليهما. فإما أنه، لسذاجته وغبائه، لا يشعر بالخراب، ويتصور أن أمره مع بلها، نظراً لعدم مواجهتها له بالحقيقة مباشرة، ما زال عامراً. وإما أنه يعرف ويتجاهل ويلج. وذلك أدهى في الدلالة على السماجة وثقل الروح.

وأيضاً لنا أن نتأمل قوله "بغلطة بلا غلطة يصير زعلها". إن "زعلها" محتوم الوقوع والحدوث في جميع الأحوال، سواء استند على مبرر، ولو كان هيناً، مثل غلطة تقع من الشاعر، أو لم يستند على أي مبرر. إذن فسبب "الزعل" ومبرره كامن في شخص الشاعر نفسه. ومن ثم فهو لا يحتاج لأن يبنيني على سبب سطحي ظاهر، كتصرف معين أو حركة أو كلمة. غير أن التعبير يوحى باستغراب الشاعر لذلك الوضع ودهشته لغضبها منه، دون سبب واضح ملموس، فهو لا يظن أنه ارتكب "غلطة" كفيلة بإثارة زعلها. وكأنه لا يتبين أن "الغلطة" كامنة فيه ومتجسدة في شخصه.

وبالطبع تنهي هذه الشطرة كل ملامح سراب الأمل الذي ظل الشاعر يحاول الجري خلفه. ويتطور كشفه واكتشافه للحقيقة طوراً فوق طور، حتى يصل إلى النهاية القصوى. وتظهر

الحقيقة كما هي واضحة ملموسة منجسدة. ومن ثم يأتي البيت الأخير
ليعبر عن هذه النهاية، ولكنه يصورها في صورة رائعة بدلالاتها النفسية
البعيدة، وصدقها العجيب. يقول:

هناك ميظم الغية اللي تقطيعتك لها ولغيرها

إن المعنى المباشر للبيت يقول باختصار: "ثمة أنواع
من الحب لا أمل فيها ولا جدوى، فالهناء الحقيقي هو
قطعها، والالتفات إلى غيرها".

ولكن هذا البيت لا يأتي منفرداً منعزلاً. ولو كان
الأمر كذلك لكان له معنى مختلف تماماً. ولدل على
حكمة جيدة تؤديها تجارب الإنسان وخبراته، وهي
حكمة صادقة ولا شك، بصرف النظر عن إمكانية
تطبيقها في الواقع. ثمة فعلاً أنواع من الحب المحكوم
عليها مقدماً، لأسباب عديدة مختلفة، بالفشل وعدم
الجدوى. إنه الحب اليأس، فلا راحة للمرء منه إلا
بالارتكان إلى اليأس، والالتفات إلى غيره. فهو سراب لا
أمل في الجري وراءه.

ولكن الشاعر، على الرغم من معرفته لهذه
الحكمة، لم يتذكرها وبلغاً إليها إلا حينما أعبته الحيلة،
وأجهده الجري اللاهث وراء السراب. ولا نجد تجسيداً

لهذا الموقف مثل المثل المشهور عن الثعلب الذي تسلل
إلى حديقة بها أشجار عنب محملة بالعناقيد. وظل
يحاول الوصول للعنب، بشتى الوسائل، فلما يئس من
ذلك قال: على أية حال، إنه عنب فج لم ينضج بعد.
وهكذا حال الشاعر. حاول بشتى الطرق التقرب
من بلها، فيما تنفر هي منه وتتهرب من ملاحقته، حتى
يئس، فلجأ إلى هذا المعنى العام، لعله، بعد إجهاد
الجري وراء الأمل الكاذب، يجد راحة اليأس، وطمأنينة
القنوط.

القصيدة الثالثة

مفظوم ع العصر

لو متت ما ناكل اللي مو الخالق غني واللي خلق

* * *

ما ناكل المسروقة ولا نطارذ اللي في السبب
غني بصبر، واللي صابرة حتى لو بطا ، خير الكريم
طعام الجفا نقذاه قبل مفطوم ع العصر، عايش
لاني دلوعي خطوتي ولاني عقور الغافلين نيب
رحمة الخالق ما تجي من علي زرعه اللي زارع

* * *

لا نوارد غابي ولا نشرب الدالة اللي مي
حتى ان كان في البين سراب قايلة ديما البعيد
وروس العرب هم قرعتي نشكرهم صحيح، ولا علي
وذيل العرب ما يعرفوا حتى وهم خواجه هل

* * *

لو متت ما نرضى اوصاف لجواد خيوا لي كل نوع
بحساب يوم رفقتم سنين ورفقة الذيلية نهار تشيب
بينهم مسافة واسعة الزنين للعفنين وبش

لجواد لا رقيق الدق نق سباع الخلا منهم الناس
لا ييخلوا ، لا يركبوا يعبر بك اللي منهم تقول
لا عاد سوط ولا ركاب علي جار جارهم هل

* * *

لا نعرف على وجه الدقة المناسبة التي أنشأ فيها
حسن لقطع هذه القصيدة. وإن كان يبدو لنا من أحد
أبياتها (البيت 9) أنها تتعلق بشخصه وحياته، كشاعر لا
حرفة له إلا قول الشعر، وطلب الإحسان عن طريقه
من الأغنياء. ومن البيت المذكور يبدو واضحاً احتداد
لقطع في رده على من يبدو أنه كان يلومه أو يعيره
بذلك.

إن البحث عن المناسبة أو الظروف التي قال فيها
لقطع قصيدته لا يبدو بالغ الأهمية، ذلك أن القصيدة
مكتفية بذاتها، ولا تحتاج إلى أية إيضاحات خارجية.
فالتأمل فيها، والتمكن من المعاني التي تحتويها كاف
لفهمها، ولا يُحَوِّجُ القارئ للاستعانة بسيرة الشاعر
الذاتية، أو معرفة الظروف المعينة التي قالها فيها،
فالقصيدة، على الرغم من انطلاقها من مناسبة معينة،

واتصالها، من حيث الدوافع لإنشائها، بحادثة محددة، إلا أنها تتعدى تلك الدوافع والظروف المعينة، لتعالج قضية أهم، وتحتضن آفاقاً أشملاً. إنها، بمعنى آخر، قصيدة خاصة وعامة في الوقت ذاته. هي خاصة من حيث إنها تتعلق بالشاعر، ومن حيث إن الشاعر يتحدث فيها عن نفسه، ويفتخر بسمو خلقه وابتعاده عن بعض الصفات السيئة. وهي عامة من حيث إنها لا تتصل بالشاعر من حيث هو حسن لقطع/الإنسان، وإنما من حيث هو شاعر، يحترف صناعة الشعر، ويكسب عيشه من طريقه، في مجتمع لم يكن كل الناس فيه يقدرّون الشاعر، ويعترفون له بالمكانة التي يرى نفسه جديراً بها. كان ثمة أولئك الذين يقدرّون للشاعر مكاتته، وپرونه جديراً برفقتهم ومصاحبتهم، بل ربما حرصوا هم على تلك الصحبة وأرادوها. ولكن كان ثمة أيضاً أولئك الذين ينظرون إلى الشاعر نظرتهم إلى شحاذ متسول، يتخذ من شعره وسيلة لذلك، كغيره من الشحاذين، الذين تختلف وسائلهم إلى طلب الجدى والإحسان.

وبهنا، عند النظر في القصيدة التي نحن بصددھا، التركيز على هذه الفئة الثانية وموقفها من الشعراء؛ إذ

يبدو أن الدافع لإنشاء القصيدة هو موقف أحدهم من الشاعر، وكلماته الجارحة التي وجهها إليه في هذا الشأن. ما دفع الشاعر للرد عليه ردًا حادًا عنيفًا. وطفق يفصل له نظرتة لنفسه، واعتزازه بشرفه وكرامته.

* * *

يبدأ الشاعر قصيدته بداية حادة قوية، لا رفق فيها ولا هوادة:

لو متت، ما نكل اللي الخالق غني ، واللي

فما هو هذا الخبث الذي يرفض الشاعر أكله؟ ويفضل الموت على ذلك؟ وهل الحديث هنا يتعلق فعلاً بطعام يؤكل أم بشيء آخر؟ إن الشاعر لا يبين لنا ذلك على وجه الدقة. بل ربما أراد قاصداً أن يجعلنا نتخيل تحت هذا العنوان العريض "اللي مو طيب" كل أنواع الخبث الممكنة. أعني الخبث المادي والمعنوي على السواء. وسيقدم لنا الشاعر في أبيات لاحقة ما يجعلنا نميل تدريجياً إلى التفكير في الخبث المعنوي والتركيز عليه، واعتباره هو جوهر القضية، حتى نكاد ننسى أن القصيدة بدأت بالحديث عن "الأكل".

إن الشرط الذي يضعه الشاعر في بداية القصيدة بالغ الأهمية في الدلالة على عمق إحساس الشاعر بالإهانة المتمثلة في دعوته لأكل "الخبيث". إننا نستطيع أن نتخيل الحادثة الجزئية المختبئة وراء هذا الإحساس، والتي فجرت ثورة الشاعر، ولمست عزة نفسه وشرفه. قد تكون نزوله ضيفاً على بعض الناس الذين لم يقدرُوا مكاتته كشاعر، واعتبروه متسولاً، فلم يحترموه ولم يكرموا وفادته، وربما ألقوا إليه بفضلات من طعامهم، كما تلقى الفضلات للشحاذين والكلاب. ولكن الحادثة الجزئية، وقد تكون فعلاً كما أشرنا إليها أو شبيهة بذلك، لا تكتسب أهمية إلا من حيث كونها الشرارة التي فجرت القضية الكبرى، ولمست ذلك الوتر الشديد الحساس في نفس الشاعر، فتار هذه الثورة العنيفة، وقال إنه يفضل الموت على أكل "اللي مو طيب". إن الخبث لا يتعلق بنوع الأكل، ولكن بما يحوطه من معني الاحتقار والإهانة. مثلما يتعفف الأسد من أكل "الجيفة"⁽¹⁾، لا لأن لحمها غير لذيذ، ولكن لأنها جيفة

⁽²⁾1 إلا إذا جاع حتى أشرف على الهلاك، كما يذهب إلى ذلك المتنبى في قوله:

حقيرة. فمن عادة الأسد أن تأكل حيوانات أخرى فضلاته، ولكنه لا يأكل فضلات غيره من الحيوانات. وأحب أن ألفت النظر إلى هذه الفكرة، فسيكون لها أهمية كبيرة حين تتقدم مع أبيات القصيدة، وحين يختار الشاعر وصف "السباع" ليصف به "لجواد" فيما بعد.

إن الشطرة الأولى من البيت تركز القضية التي سيعالجها الشاعر في قصيدته، وهي اعتزازه بشرفه وكرامته، وتفضيله الموت على الحياة في ظل الإهانة والاحتقار. أما في الشطرة الثانية فيدعم هذا الموقف بتجسيد ثقته المطلقة في الله، الخالق الرازق. ومن القضية المنطقية التي يقدمها لنا في هذه الشطرة يسهل أن نصل إلى النتيجة المترتبة حتماً على مقدماتها، فالخالق غني، واللي خلق ما يسبب، إذن فرزق

أهون بطول الثواء والتلف

والسجن والقيد يا أبا دلف
غير اختيار قبلت برك بي
والجوع يرضي الأسود بالجيف
ديوان المتنبي، ج3.

المخلوقات يكفله الخالق. ولا حاجة من ثم لأن يهين
المرء نفسه جرياً وراء الرزق، ومحافظة على الحياة،
فالموت أفضل من حياة في ظل الإهانة والذل.

* * *

بعد هذا المطلع الذي ركز فيه الشاعر القضية التي
تعالجها القصيدة، يخصص المقطع الأول منها للحديث
عن نفسه، ووصف خلقه الذي يعتز به:
ولا ناكل المسروقة ولا نطارد اللي في

في هذا البيت يفصل لنا الشاعر بعض جوانب الخبث
الذي يقصده في قوله "اللي مو طيب". فمن الأكل
الخبث أكل المسروقة. ذلك أن الشيء المسروق هو
من حق إنسان آخر. فأخذه هو اعتداء على هذا الحق.
ويخيل إلي أن الشاعر أراد قاصداً أن يهمل التركيز على
السارق، بحيث يبدو اعتراضه مركزاً على الشيء
المسروق في ذاته. فهو يرفض المسروق حتى لو لم
يكن هو سارقه. وعلى هذا النحو يظهر حرص الشاعر،
لا على أن ينفي عن نفسه صفة الاعتداء على حقوق
الآخرين بالسرقة وحسب، بل على رفض السرقة

نفسها. ومن ثم فهو يؤكد تمسكه بما هو حق واضح صريح له.

وتزداد هذه الفكرة تجسداً في الشطرة الثانية. فالشاعر لا يرفض "المسروقة" فقد، بل إنه ينفر حتى من "الملحوقه"؛ من الشيء الذي يشوب حقه فيه شيء من الشك. إن "الملحوقه" قد تكون حقاً له، ولكنه ليس حقاً صريحاً مؤكداً، فثمة آخرون يدعون أيضاً هذا الحق. ومن ثم فالشك "يلحق" هذا الحق ويغميه. ولذا فالشاعر ينفر منها أيضاً، لنفوره عموماً مما ليس له فيه حق واضح صريح لا شك فيه.

غني بصبر، واللي حتى لو بطا خير

في هذا البيت يفسر الشاعر ويرر تعففه عن أكل الخبيث، ونفوره مما ليس له حق فيه. وربما تتساءل: لم احتاج أو رأى أنه بحاجة لتفسير وتبرير ذلك التعفف والنفور؟ أليس طبيعياً أن يتعفف المرء عن أكل ما ليس بطيب؟ وألا يقبل إلا ما هو من حقه؟ كلا.. إن ذلك ليس طبيعياً. وإن الحاجة والفقر قد يدفعان الإنسان لقبول ما لا يقبل. بل قد يدفعانه للاعتداء على ما لدى الآخرين لسد حاجته. ومن ثم فالتعفف خليق فقط بالغني الذي لديه من "الطيب" ما يغنيه عن الحاجة

للخيث. أما الفقير فيستغرب منه أن يتعفف، وأن يميز بين خيث وطيب.

إن هذه الأفكار جميعاً تختبئ وراء هذا التأكيد القوي الذي يبدأ به الشاعر هذا البيت. "غني". ولأنه غني، فهو ليس بحاجة لقبول ما ليس بطيب، أو للاعتداء على حقوق الآخرين.

وبالطبع يكتشف القارئ على الفور أن الغنى الذي يتحدث عنه الشاعر ليس هو الغنى الذي ينطلق القارئ للتفكير فيه، أعني الغنى المادي، الذي يعادل الفقر المادي، والحاجة المقصودة بما سبق من حديث. غير أن الشاعر ينجح في التركيز على الجزء الأول من التعبير وهو "غني"، وبشغل به القارئ، حتى لا يكاد يلتفت إلى جزئه الثاني الذي يبينه ويوضح حقيقته. فتأتي كلمة "بصير" خافتة نوعاً ما، مختبئة في ظل الكلمة الأولى "غني".

إن الشاعر يعادل بين دعوته لأكل "اللي مو طيب" ورفضه المسروقة وما إليها، التي تتبني في الواقع على اعتباره فقيراً شحاذاً، لا يشغله إلا سد حاجته، وبين غناه

المعنوي، بالصبر والشرف، الذي يعادل أو يفوق لديه الغنى المادي، الذي هو المعادل الحقيقي للفقير المقصود. إن غناه بالصبر يجعله في الواقع يتفوق على مرتبة الغنى بالمادة. ذلك أن الغنى "مادياً" لا يختبر الحاجة التي قد تدفع الإنسان لأكل الخبيث، أو تضطره للسرقة والاعتداء. فلا يكون له، من ثم، فضل في تفضيل الطيب على الخبيث. وإنما الفضل الحق يكون للفقير المحتاج الذي تمنعه أخلاقه الرفيعة من انتهاج سبل غير شريفة لسد حاجته. وإن الفضل الحق يكون لمن تعصمه أخلاقه ويمنعه تمسكه بالشرف والفضيلة وعزة النفس من التداعي، لسد حاجته، في سبل غير شريفة أو النزول لقبول ما لا يقبل.

وهكذا يتجاوب هذا التعبير تجاوباً قوياً مع التعبير الذي بدأ به الشاعر القصيدة في قوله: "لو امتت ما ناكل اللي مو طيب". حيث بلغ رفض الخبيث والتمسك بالشرف وعزة النفس قمته.

في بقية الشطرة الأولى يدعم الشاعر فكرة الغنى المعنوي وبشرها بالاستناد إلى فكرة الثقة بالله ورزقه.

فهذه الفكرة هي التي تجعل للغنى بالصبر معنى.
فالصابر، ثقةً في الله الغني، غني بالفعل عن التذلل
للعباد أو قبول المهانة في سبيل الرزق. وهذه الثقة
نفسها هي التي تمد الصابر بالإحساس بقرب "خير
الكريم"، حتى لو بدا لغير الصابرين بعيداً بعيداً. وهذا
هو التعبير الذي يأتي به الشاعر ليدعم فكرة البيت
ويقويها: "حتى لو بطا خير الكريم قريب".

وهو تعبير في غاية الجمال والعمق. ذلك أنه
يغوض إلى أعماق النفس، ويحلل موقف الإنسان أمام
الظواهر. فكثيراً ما يستند حكمنا على الظواهر والأشياء
على حالة النفس، واختلافها بين الثقة والشك، بين
الأمل واليأس، بين التفاؤل والتشاؤم. ويقدر قرينا من
أحد الطرفين يختلف حكمنا على الأشياء، فالمتفائل
يرى البعيد قريباً، والمتشائم يرى القريب بعيداً غاية
البعد. وعلى هذا النحو فالوائق في الله وكرمه لا يحس
ببعد خيره، مهما بُعد، ويجد من الثقة التي تعمر نفسه
غنىً وامتلاءً، يغطي على النقص والفاقة والحاجة للهت وراء الرزق
والبحث عنه.

طعام الجفا نقذاه قبل مفظوم ع العصر،

في هذا البيت يرتفع الشاعر درجة أخرى في تصوير عزة نفسه وتمسكه بالشرف، ورفضه الذل والمهانة. إنه يرفض الطعام الذي يشوبه الذل أو تحوبه المهانة. ولا بد أن نلتفت إلى ما في صورة "طعام الجفا" من توحيد بين الركنين. وقد جعل الشاعر "الجفا" نفسه طعاماً، أو على الأقل جزءاً منه. وهذا ما تفيده على نحو ما صيغة الإضافة. ما يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من أن الشاعر لا يقصد الطعام في ذاته، وكونه لذيذاً أو غير لذيذ. ولكن ما يحوط هذا الطعام من شرف أو مهانة، من احترام أو إذلال.

إن بقية الشطرة تزيد هذا المعنى وضوحاً. فقول الشاعر "نقذاه قبل نذوقه" يدفعنا إلى إعادة النظر في الصورة السابقة وفي ما سبقها أيضاً من حديث عن الأكل والطعام. فالعادة أن الطعام المادي تتحكم في قبوله أو رفضه أعضاء مادية في جسد الإنسان. فيمكن أن يرفض طعمه اللسان، حالما يتذوقه، فيلغظه، ويمكن أيضاً أن يقبله اللسان، ولكن ترفضه المعدة، فتتقيؤه، ولكن أياً من الفعلين لا يحدث قبل حدوث عملية التذوق. ولذا ينبغي أن نلتفت إلى استعمال

الشاعر لفعل "نقذاه"، ومعناه "أكرهه"، وقوله "قبل نذوقه"، فالكراهية عمل من أعمال النفس، فاللسان والمعدة لا يحبان أو يكرهان، وإنما يقبلان أو يرفضان. وهكذا يكون لقول الشاعر "قبل نذوقه" معنى. فالنفس ليست بحاجة للذوق المادي لتحب أو تكره. وهكذا يُدعم التمييز بين الطعام الذي تهضمه المعدة، والطعام الذي تقبله النفس. وجميع تعبيرات الشاعر تسير في اتجاه التركيز على الجوانب المعنوية من فكرة "الطعام"، حتى ليكاد يختفي المعنى المادي تماماً. ويتأكد لنا تدريجياً أن الشاعر لا يعنيه طعام يُؤكل، بقدر ما تعنيه فكرة "الجفا" والإهانة المتصلة به.

في بقية البيت يبدو الشاعر وكأنه يرد على تساؤل يفترض وجوده عند من يتحدث إليهم. فكما بدأ البيت الثالث بتأكيد فكرة "غناه"، يبرر في هذه الشطرة الموقف الذي عبر عنه في قوله "طعام الجفا نقذاه قبل نذوقه". إن الشاعر يفترض استغراب من يتحدث إليه لهذا الموقف، بناء على الفكرة التي سبقت الإشارة إليها، من أن التمسك بعزة النفس والتعفف أمر يستغرب من المحتاج. ففي هذه الشطرة يعمل الشاعر

على تجسيد هذه الصفة في نفسه، فيقول "مفطوم ع العصر". وهي صورة حافلة بالمعاني، غنية بالإحاعات. فالغطام يحدث في أوائل سني الطفولة. ويمثل الحد الفاصل بين مرحلة الرضاعة التي يتغذى فيها الطفل على حليب أمه، ومرحلة الغطام التي يبدأ فيها تعويده على قبول الطعام الذي سيعيش عليه بقية حياته. قبل الغطان يعيش الطفل كلياً على حليب أمه، وهو رمز النقاء والصفاء والطهارة مادياً ومعنوياً. في مرحلة الغطام يبدأ في تعويد الطفل على أنواع أخرى من الطعام، وعادة يُحرص على إعطائه أفضل ما يمكن العثور عليه من طعام يمكن قبوله، ليعوض لديه حليب أمه. إذن فهذا الطعام يمثل البديل لحليب الأم. وتكون له، نفسياً، أهمية ووظيفة كبيرة.

غير أن الشاعر يفاجئنا مرة أخرى، ويحولنا عن المجال المادي الذي يدفعنا في البداية للانطلاق فيه. فكل حديثنا عن الرضاعة والغطام وما يتبعهما من طعام، يتحور جذرياً حين نواجه قول الشاعر "مفطوم ع العصر". إنه لم يفطم على طعام يُؤكل بالفم، ويدخل المعدة، بل قُطِمَ على "العَصْر"؛ على أرفع خلق يمكن

أن يتحلى به إنسان. "العصر" هو الكبرياء والأنفة وعزة النفس، هو العفة والفضيلة مجسدة في رمز. والعَصْر من ثَمَّ يمثل بالنسبة للشاعر بديل حليب الأم، ويتعادل معه في صفات النقاء والطهارة والبعد عن الخبث. ويتأكد من جديد حرص الشاعر على التركيز على غذاء الروح وتجاهل غذاء المعدة. وهي ظاهرة تتكرر منذ بداية القصيدة؛ إذ يقترن الحديث عن الطعام دائماً بصفة معنوية، تضيف عليه ثوباً "روحياً"، يغطي على ماديته وبلغيتها.

وفيما يلي هذا البيت يدعم الشاعر جميع هذه المعاني بقوله "عايش معاش يُخَيَّب". إنه يصور عيشه السابق، منذ فطامه، بأنه "معاش يخيب". فإذا كانت "يُخَيَّب" هنا بمعنى "يفسد الطبع"، على نحو ما تفسد حياة الخير والرفاهية طبع المرء، فلا يعود قادراً على تحمل حياة الفاقة والحاجة، أو قبول غير اللذيذ من الطعام، فكيف نفهم قول الشاعر إلا بمعنى أن اعتياده على حياة الكبرياء ورسوخ طباع الأنفة و"العَصْر" في نفسه قد أفسد طبعه، وجعله غير قادر على قبول ما يمس عزة نفسه وكبريائه، أو قبول الذل والإهانة؟ لا

نشك في أن هذا هو قصد الشاعر، ومن ثم فلا نبعد كثيراً إذا لمسنا وراء تعبيره شيئاً من السخرية، فكيف يكون التعود على "العصر" إفساداً للطبع؟ هل يتضمن هذا إشارة خفية إلى أن الفساد هو القاعدة، والاستقامة هي الشذوذ؟ هل يعني أن تعوده على "العصر" جعله غير قادر على قبول عيش الغداء السائد فيه هو الذل؟ إذا صح هذا التفسير فإن تعبير الشاعر يكون قد تضمن نقداً لاذعاً للمجتمع، وحقماً بأن "العصر"، بكل ما يحمله من معان، قد صار فيه عملة نادرة، وصار خلقاً شاذاً، يصعب على من يحمله أن يعيش فيه.

وليس ثمة وراء هذا من مزيد يمكن أن يذهب إليه الشاعر في تأكيد عزة نفسه وتجسيدها. ولا ندري كيف نعطي هذه الصورة الرائعة، التي أبدعها حسن لقطع، حقها من الإطراء. إنها من الصور المعجزة التي يقصر عنها غير الكبار من المبدعين. وإنها من هذا النوع من الجمال الذي يزيدك حسناً، كلما زدته نظراً. هذا الجمال الذي تبهر أمامه، ولا تدري من أين يأتيك.

* * *

في البيت التالي يتطرق الشاعر لصفيتين آخرين من الصفات الفاضلة التي يتحلى بها. يقول:

لاني دلوعي خطوتي ولاني عقور الغافلين

في الشطرة الأولى ينفي عن نفسه صفة "الدلع"، ويركز على إحدى مشتملاتها بقوله: "خطوتي مطلوقة". ومهما يكن المعنى الدقيق لهاتين الصفتين، فإنني أحب أن أجد ما يربطهما بالسياق الذي كنا بصدده. وأتساءل عن الصلة بين "الخطوة المطلوقة" وصفة الابتعاد عن مواطن الخبث والشك التي افتخر بها الشاعر في أبيات سابقة. فإذا كان القصد من الخطوة المطلوقة الخطوة التي لا يضبطها ضابط من أخلاق أو دين أو ضمير، فتنتقل دون كايح أو رابط إلى مواطن الرذيلة والفساد، فإن هذا التعبير يمكن أن ينطبق على خطوة السارق، التي لا يمسكها الخلق الكريم عن الانطلاق إلى سرقة ما للآخرين والاعتداء على حقوقهم. وهكذا يكون الانطلاق معناه التحرر من القيود التي تمنع المرء عادة من الانسياق وراء شهواته لإشباعها دون مراعاة حدود الدين أو الأخلاق. وهكذا أيضاً تكون هذه الصفة متصلة

أشد الاتصال بالخلق الذي كان الشاعر بصدد الافتخار
به، وهو تمسكه بالشرف والخلق الشريف بمعناه
المطلق.

أما في الشطرة الثانية فإنه ينفي عن نفسه صفة
الغدر والخيانة. وقد اختار لتجسيد هذه الصفة ثلاثة
ألفاظ، تتضافر جميعها لتبلغ الغاية المقصودة تمام
البلوغ. إنها تجسد لنا صورة الذئب الذي "يعقر" فريسته
الغافلة بأنياه. فإذا كان فعل "يُنَيِّب" يجسد الشراسة
والفتك، حيث يركز من الذئب على أنياه، وهو وسيلته
للفتك بفريسته، فإن صفة "عُقُور" تجسد الغدر والخيانة؛
إذ تعني مهاجمة الفريسة من الخلف. وتتضافر هذه
الصفة من ناحية أخرى مع كلمة "الغافلين" لتمثل
خساسة هذا الخلق، وهو الانقراض على فريسة
غافلة غير مستعدة للدفاع عن نفسها.

ولا نظن أننا نبعد كثيراً عن قصد الشاعر وعن
المعاني التي تتضمنها قصيدته بتسليط الضوء على
صورة الذئب المختبئة وراء هذا التعبير. ذلك أننا سنجد

هذه الصورة ذات فائدة أخرى حين يكتمل شرح القصيدة كلها، ونخلص للنظر إليها نظرة شاملة.

ولكن يهمننا أن تتساءل أيضاً عن وظيفة هذه الصورة في السياق العام للقصيدة. إن نفي الشاعر صفة مهاجمة الغافلين غدرًا عن نفسه يعني ضمناً افتخاره بمجابهة خصومه وجهًا لوجه، وعدم الغدر بهم. فما معنى الحديث عن الغدر أو المواجهة في سياق الحديث عن كسب الرزق، والتميز بين الخيث والطيب من الطعام؟

إن المعنى الذي يسهل الوصول إليه هو اعتبار هذا التعبير إشارة من الشاعر إلى شعره الهجائي وافتخاره بأنه لا يهاجم به "الغافلين"، أي الذين لا يملكون ما يدفعونه به عن أنفسهم. ومن ثم يكون فخره في أنه لا يتعرض بشعره إلا للشعراء الذين يملكون نفس السلاح الذي يهاجمهم به. فتكون مواجهته لهم مواجهة الند للند. أو -على الأقل- مواجهة المسلح للمسلح. وليست مواجهة المسلح للأعزل من السلاح؛ إذ ليس ثمة فخر في الانتصار بالسلاح على من لا سلاح له.

على هذا المعنى يكون في قول الشاعر رد ضمني
على من ينتقدون شعره الهجائي، وربما يتهمون به بأنه
يستغله كوسيلة لكسب العيش، عن طريق التهديد به
وابتزاز عطاء من يخشون سلاطة لسانه وقسوة
هجائه. إن هذا المعنى ليس بعيداً. وصورة الشاعر
المتكسب بشعره، مدحاً وهجاء صورة معروفة في
تراثنا الأدبي منذ القدم⁽¹⁾. وصورة الشاعر الشعبي الذي
يعيش على شعره ليست إلا نسخة منها. إن حسن
لقطع كان من هؤلاء الشعراء الذين لم تكن لهم حرفة
إلا قول الشعر. كما كان أيضاً رفيقه وخصمه المشهور
الشاعر الكبير علي بوفلاقة⁽²⁾. ولكننا فيما نستطيع التأكيد

⁽¹⁾ يعود أصل هذه الصورة إلى أعماق الشعر العربي في
الجاهلية، وبكفي أن نذكر مثلاً عليها الأعشى، ثم تتكرر الصورة
على مستويات مختلفة في كل العصور، مروراً بالحطيئة في
صدر الإسلام، وبشار بن برد في العصر العباسي.

⁽²⁾ يكفي لتمثل هذا الجانب من حياة بوفلاقة تذكر قصيدته
المشهورة التي تعرف أحياناً باسم قصيدة "القبر"، وأحياناً باسم
رحلة بوفلاقة، وفيها يذكر رحلته تلك التي عبر فيها المنطقة
الممتدة من اجدايا حتى النوفلية غرباً، مادحاً أو هاجياً جميع
من مر عليهم فأكرموه أو منعهو ولم يحسنوا استقباله.

على أن لقطع أخذ عطاء مقابل مدحه الكرام أو
"لجواد" كما يسميهم، وكما سيذكرهم في هذه
القصيدة، إلا أن التأكيد على أنه استغل هجاءه في
ابتزاز غير الكرام وتهديدهم ليس ممكناً. والوصول إلى
حكم مؤكد في هذا الخصوص يحتاج إلى معرفة أكثر
دقة وتفصيلاً بسيرة لقطع وحياته. غير أن ما يذكره
الرواة من شعر لقطع الهجائي يقع معظمه في الرد
على شعراء نشبت بينه وبينهم الخصومة، فهجاهم أو رد
على هجائهم له.

إن ما يهمننا -على أية حال- هو محاولة الوصول إلى فهم الدافع
الذي دفع لقطع لنفي هذه الصفة، صفة الغدر، عن نفسه، وصلة ذلك
بسياق الحديث عن نفسه. ولعل ما قدمناه من شرح يقرب الصورة تقريباً
قوياً إلى السياق العام للقصيدة. وإذا صح فهمنا لها على أنها رد على ذلك
الالتهام الذي نفترض وجوده بأنه يكسب عيشه عن طريق سب الآخرين
ولذعهم بهجائه، يتضح جلياً موقع الصورة من القصيدة؛ إذ تكون هي أيضاً
تأكيد من الشاعر على أنه لا يقرب الخبيث من الطعام، ولا يكسب عيشه
بوسائل غير شريفة. إن هذا الفهم سيتأكد من ناحية أخرى حين نصل إلى
البيت التاسع وتعرض لقول الشاعر:

وروس العرب هم قرعتي نشكرهم صحيح ولا

* * *

في البيت السادس ينهي الشاعر المقطع الأول من القصيدة بحكمة تتصل اتصالاً وثيقاً بالمعاني التي عرضها طوال المقطع الأول، وتمثل إقفالاً محكماً للحلقة التي تبدأ بالمطلع، حيث يعود بنا الشاعر لذكر الخالق فيقول:

رحمة الخالق ما تجي علي زرعه اللي زارع

إن معنى البيت واضح. ولكننا نحب أن ننبه إلى الدور الذي يلعبه في القصيدة كخاتمة للمقطع الأول. فقد بدأ الشاعر قصيدته بالتركيز على غنى الخالق واشتماله برحمته عباده الصابرين. وقد تفرغ في بقية المقطع لنفي صفات الشر عن نفسه، والافتخار بابتعاده عن السبل الخبيثة لكسب العيش، حتى انتهى إلى هذا البيت الذي يمثل إضافة نهائية لفكرة البيت الأول، فالخالق غني حقاً، ورحمته واسعة فعلاً، ولكنها لا تشمل من يزرع الشر، أو يسلك سبله التي ذكرها في ما سبق من أبيات.

وأحب أن ألفت النظر إلى ما يختبئ وراء استعمال الشاعر لفكرة "الزرع". إن الزارع لا يحصل على ثمرة زرعه فوراً. إنه ينتظر أن تمطر السماء، فينبت الزرع، ويجني الثمار. فالإثمار، من ناحية، متوقف على نزول

الغيث، أي على رحمة الله، وهو، من ناحية أخرى،
يتطلب كثيراً من الصبر. وهكذا تخدم هذه الاستعارة
فكرة اعتماد الإنسان في رزقه على رحمة الله. وفكرة
الغنى بالصبر التي ذكرها الشاعر في البيت الثالث.

* * *

المقطع الثاني من القصيدة يخصصه الشاعر للتخلص من الحديث
عن نفسه إلى الحديث عن علاقته بالأجواد ومدحه لهم. يبدأ بقوله:
لا نوارد غابي ولا نشرب الدالة اللي

وهو تأكيد جديد على المعاني التي عبر عنها في
البيت الثاني: ابتعاده عن موارد الريبة والشك، ونفوره
مما ليس من حقه. إن الشطرة الأولى تؤكد فكرة
الوضوح، فيما تؤكد الشطرة الثانية فكرة الحق الصريح.
والفكرتان مرتبطتان ارتباطاً متيناً، فاتتهاجه مسلك
الوضوح والعلن، لأنه لا يتبع مسالك يجدر أن تُخْفَى،
مبنى على أنه لا يأخذ إلا حقه الصريح الذي لا ينازعه
فيه أحد. وينبغي أن يلتفت القارئ إلى المعنى الدقيق
الذي تنطوي عليه الشطرة الثانية من البيت، وتأمل
الصورة التي اختارها الشاعر لتجسيد هذا المعنى. فهي
لا تعني فقط أنه لا يأخذ إلا نصيبه، بل تعني أيضاً أنه

يتمتع عن أخذ نصيب غيره، حين يكون بإمكانه فعل ذلك. وهذا الفارق الدقيق بين المعنيين تؤدبه بدقة صورة الورود للاستقاء. وتعبير الشاعر يوحى بفكرة أنه يتمتع إرادياً عن الاستقاء حين لا يكون الدور دوره. فالامتناع الإرادي عن الاستقاء يتضمن معنى الإمكان: إما لأن البئر خالية من الواردين، أو لأن التغلب على بقية الواردين ومزاحمتهم لاغتصاب دورهم في الورود ممكن. وأيا كان الوجه الذي نميل إليه في فهم المعنى، يتأكد معنى امتناع الشاعر، بإرادته، عن الشرب، حين لا يكون دوره في الشرب قد حان. وهي مرتبة عالية من التمسك الرفيع بالحق، والامتناع في الوقت نفسه عن اغتصاب حقوق الآخرين، فهو تمسك بالحق المطلق. حق النفس وحق الآخرين أيضاً.

بعد هذا المعنى مباشرة نجد البيت التالي:
حتى ان كان في البين سراب قايلة ، ديما البعيد
إن المعنى المباشر للبيت واضح. ولكن مضامينه الخفية تحتاج إلى شيء من التأمل. فالشاعر يؤكد أنه، على الرغم من بساطته الظاهرية ورقة حاله، فإنه بعيد

الغور، صعب المنال. إنه يبدع غاية الإبداع في اعتماد صورة السراب لتجسيد اختلاف مظهره عن باطنه. واختفاء غِنَاهُ الداخلي تحت فقره الظاهر. ولا نظن أننا نبعد كثيراً إذا اعتبرنا أن هذا البيت هو لب القصيدة كلها. وعلى ضوءه يمكننا أن نعيد النظر فيما سبق من أبيات. في المقطع الأول كله اتجه الشاعر لتأكيد "غِنَاهُ المعنوي" بالعَصْرَ والشرف وعزة النفس، الذي يعصمه من الانحدار إلى انتهاج مسالك الشر، والتهافت على الخبيث من الطعام، اعتماداً على "فقره المادي" الظاهر، الذي يُفْتَرَضُ أنه كفيلاً بدفعه لذلك. لقد حرص الشاعر حرصاً شديداً على تأكيد التمييز بين الظاهر والباطن، بين المادي والمعنوي. ولقد تتبعنا حديثه عن الأكل والطعام فوجدناه أيضاً على مستويين: المستوى الظاهر، ويتصل بالغذاء المادي الذي يدور في أذهان أولئك الذين يواجهون الشاعر بالحديث عن فقره المادي. والمستوى الباطن، ويتصل بالغذاء المعنوي الذي يدور في ذهن الشاعر اعتماداً على غناه المعنوي، غير الظاهر للعيان. وقد وصلنا إلى تبيين التمييز الذي يحدثه الشاعر بين الطعام الذي تتغذى به البطن (وهو

ما يقصده الآخرون) والطعام الذي تتغذى به الروح
(وهو ما يقصده هو). إنهم يتحدثون على مستوى
الجسد، وهو يتحدث على مستوى الروح. إنهم يرون
الظاهر، وهو يرى الباطن المختبئ في الأعماق.
وهكذا تتضح أهمية صورة السراب في تجسيد
المعاني الكلية التي تهدف إليها القصيدة. إن السراب
يبدو قريباً، فيما هو في الواقع بعيد المتناول لا تطوله
اليد. وهكذا الشاعر يبدو فقيراً بئساً رقيق الحال، فيما
هو، في الواقع، أو على الأقل في نظر نفسه، غني
واسع الغنى، بما لديه من خلق، وبما يعمر نفسه من
صبر وثقة في الله. ولا نملك إلا أن نذكر بتلك الصورة
التي أوردها الشاعر في البيت الثالث عند حديثه عن
رحمة الله، ومغزى ربطه إياها بحديثه عن غناه بالصبر.
في تلك الصورة أيضاً حرص الشاعر على التمييز بين
الظاهر والباطن. بين الظاهر الذي يبدو فيه خير الكريم
لغير الصابرين بعيداً، والباطن الذي يظهر فيه هذا الخير
نفسه، ولكن للصابرين الواثقين في رحمة الله، قريباً
غاية القرب. ولا يخفى التقابل البديع بين الصورتين: بين

خير الكريم الذي يبدو بعيداً، وهو قريب، وبين السراب
الذي يبدو قريباً، وهو بعيد.

ولا تنتهي أهمية هذه الصورة عند هذا الحد. بل
ستتضح مركزيتها حين تنتهي القصيدة، ونرى لها جوانب
أخرى.

في البيت التالي (البيت 9) وهو يمثل بالضبط بداية النصف
الثاني للقصيدة، يتطرق الشاعر لما يبدو أنه أصل إنشاء القصيدة وسبب
تأليفها، حيث يقول:

وروس العرب هم نشكرهم صحيح ولا

إننا نحب أن نبدأ بالشرطة الثانية التي تحتد فيها
لهجة الشاعر احتداداً واضحاً في قوله "نشكرهم
صحيح". إنه يؤكد بقوة اعترافه بأنه يشكر "روس
العرب" ويمدحهم بشعره. ولا يخفى ما تدل عليه حدة
الخطاب من أن الأمر كله كان يتعلق بانتقاد مدحه
الناس، واعتباره إنما يتخذ ذلك المدح وسيلة للتسول.
ويمكننا بسهولة أن نتخيل قسوة الإهانة، وعمق
الطعنة، التي تتعرض لها نفس شاعر يوصف بأنه شحاذ
حقير. إن الصيغة التي تبناها الشاعر تحمل دلالات
نفسية تتعدى مجرد الاعتراف بحقيقة شكره لـ "روس

العرب"، إلى الرد على المخاطب الذي يستنكر هذا الشكر، محملاً إياه معاني لا يعترف الشاعر بها. وهذا المعنى يدعمه قول الشاعر "ولا عليّ تعيب"، حيث يؤكد أن ليس ثمة عيب في مدح هؤلاء. وهنا أيضاً لا نبعد عن السياق الذي تدور فيه القصيدة، ونجد أنفسنا إزاء القضية نفسها؛ قضية الاختلاف في النظر إلى الأشياء بين الشاعر ومنتقديه. هنا أيضاً ينظر المنتقدون نظراً سطحياً لمدح الشاعر، ولا يرون فيه أكثر من وسيلة للتسول وكسب العيش، فيما ينظر إليه الشاعر على مستوى أعمق من ذلك. ولذا فإنه يندفع للاعتراف به والتأكيد على أنه لا عيب فيه.

إن هذه النظرة المختلفة تظهر جلياً في الشطرة الأولى من البيت حيث يقول الشاعر:

"وروس العرب هم قرعتي واصحابي"

ونحب أن نركز على قول الشاعر "اصحابي"، فإذا كانت "قرعتي" تحمل دلالات مادية، وتعني أن "روس العرب" هم نصيبه من الحياة، لأن جزءاً من رزقه يحصل عليه منهم، فإن كلمة "اصحابي" تلقي أضواء

مختلفة على العلاقة بينه وبين هؤلاء. إنها علاقة "صحبة"، والصحبة لا تكون إلا بين النظراء. ومن خلال هذه الكلمة يصيب الشاعر غرضين في وقت معاً. إنه، من ناحية، يرد على منتقديه الذين ينظرون لعلاقته بمن يمدحهم على أنها علاقة بين السائل والمعطي، وأنها تنبئ على هذا العطاء المادي الذي يتناوله الشاعر من ممدوحيه، فيما يتجاهل هو هذا الجانب المادي من علاقته بممدوحيه، ويركز على الجانب المعنوي الذي تجسده صورة "الصحبة" بينهم وبينه. وهو من ناحية أخرى يرفع من قدر نفسه ليتساوى بـ "روس العرب"، فهم نظراؤه وأصحابه. وهو يصيب بهذا الهدف الذي سعى إليه منذ بداية القصيدة لتجسيد سموه الخلقى، وراثته المعنوي، حتى انتهى في هذا البيت إلى رفع نفسه إلى مرتبة "روس العرب" والاتحاد بهم، حتى ليصبح واحداً منهم. ولا يعود بالتالي ثمة معنى لعب شكره لهم ومدحه إياهم.

إن ما يقربه لروس العرب ليس ثراؤهم المادي، وطمعه في ما يلقون إليه منه، ويتفضلون به عليه. وحين نصل إلى البيت العاشر لا يعود ثمة شك مطلقاً في صحة ما ذهبنا إليه حتى الآن في فهم مقاصد الشاعر. ففي هذا البيت يصرح الشاعر تصريحاً لا غموض فيه، بأن ما تصبو إليه

نفسه في الحياة، وبأن ما يطلبه من وراء قربه من روس العرب، ونفوره من ذبولهم، لا علاقة له مطلقاً بالثراء المادي، بل يختلف عنه اختلافاً جوهرياً:

وذيل العرب ما يعرفوا حتى وهم خواجة هل

إن الشاعر يبلغ في هذا البيت قمة التصريح من خلال عدم التصريح، إذا صح هذا القول. إنه يبلغ غاية الوضوح من خلال الغموض والشمول الذي يصور به مطالبه. إنه لم يوضح ما هي مطالبه على وجه الدقة. ولكنه اكتفى بالقول إن هذا النوع من الناس "الذيول" لا يعرفون مطالبه، على الرغم من ثرائهم العريض وأموالهم الطائلة. وإتنا نقصّر عن استيعاب المعنى الذي يقصده الشاعر إذا قلنا إنه يعني أن مطالبه تتعدى الغنى المادي المتمثل في امتلاك قطعان الإبل والأغنام "شوي وركيب". فعلى هذا القول تترك فرصة لكي يدخل هذا الثراء المادي كجزء من هذه المطالب، ولكنها تتعداه ولا تكتفي به. ففي رأيي أن تعبير الشاعر يمكن أن يعني ما هو أبعد من هذا المعنى. إنه يضعنا أمام مقابلة تامة بين "أطلابه" وبين "الشوي والركيب" التي تمثل الثراء المادي. فالثراء المادي لا يمثل هذه

الأطلاب، بل يختلف عنها جوهرياً. وهذه المقابلة تشع بالمعنى في اتجاهات أخرى. ففي الوقت الذي يتيسر فيه وصف الثراء المادي وتمثيله في أشياء محسوسة ملموسة معدودة، وهي "الإبل والأغنام"، يتعذر وصف "أطلاب" الشاعر وتمثيلها في شيء ملموس محسوس. إنها إذن تختلف في طبيعتها عن المادة، لأنها من طبيعة روحية معنوية. ومن ناحية أخرى تجسد لنا هذه المقابلة من جديد تلك المقابلة الكبرى التي تمثلها القصيدة ككل، بين هؤلاء الناس الذين تنحصر حياتهم في الأكل والشرب والمادة، ولا يرون وراءها شيئاً، وبين الشاعر الذي يرى الحياة الحقيقية، التي يجدر بالإنسان أن يحيها، والتي ربما فضل الموت على التنازل عنها، فيما وراء الأكل والشرب، وفيما وراء المادة. إنهم يتحدثون عن غذاء المعدة، وهو يتحدث عن غذاء الروح. هم يقصدون الطعام الذي تهضمه المعدة، وهو يقصد الطعام الذي تقبله النفس. ومن ثم فلا لقاء بين النوعين، كما أن الرأس والذنب لا يلتقيان ولا يستويان⁽¹⁾.

⁽²⁾1 يذكر هذا بقول جرير الشاعر العربي القديم، في مدح قوم يدعون أنف الناقة:

ونحب أخيراً أن نشير إلى دلالة استعمال الشاعر في هذا البيت لكلمة "خواجة" لتسمية الغنى المادي. ونعتقد أن استعماله لهذه الكلمة ينبغي ألا يؤخذ مأخذاً يسيراً، أو يفسر على أنه خضوع لضرورة الوزن، فكلمة "خواجة" تستعمل في العامية للإشارة إلى الغنى المادي فقط، فيما تستعمل كلمة "غني" استعمالاً أوسع من ذلك، أعني في الإشارة إلى أنواع أخرى من الغنى، منها الغنى المعنوي أو الروحي⁽¹⁾. ومهما كان استعمال الشاعر لهذه الكلمة مقصوداً أو غير مقصود فإننا لا نستطيع الامتناع عن ملاحظة الفرق في الدلالة بين قوله عن نفسه في أول القصيدة "غني بصبر"، وبين قوله هنا في وصف "الذيلية" بأنهم "خواجة هل شوي وركيب".

* * *

قوم هم الأنف والأذنان غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الدنيا؟⁽²⁾ منها - على سبيل المثال - تسمية الحبيب الذي اتصل، مریدا أو مكرهاً، بإنسان آخر غير حبيبه الأول الغني. كناية عن أنه استغنى بالحبيب الثاني عن الأول. وهذا المعنى من أهم المعاني التي يكثر ورودها في أغاني العلم.

عند هذا الحد ينتهي المقطع الثاني الذي مهد به
الشاعر للحديث عن "لجواد" أو "روس العرب"،
والمقارنة بينهم وبين "ذيل العرب" الذي يتم في
المقطع الثالث.

يبدأ المقطع بقوله:

لو تمت ما نرضى لجواد خيبوا لي كل

ونحب أن نبدأ على الفور بملاحظة الفرق بين بداية
هذا المقطع وبين بدايات المقطعين السابقين، فقد بدأ
المطلع بقوله "لو تمت ما ناكل اللي مو طيب"، وبدأ
المقطع الأول بقوله "ولا ناكل المسروقة"، وبدأ الثاني
بقوله "ولا نوارد غابي"، فيما بدأ المقطع الثالث بقوله
"لو تمت ما نرضى اوصاف زهيدة". والفرق شديد
الوضوح. فقد ذكر في البداية "الأكل"، وذكر بعد ذلك
"الشرب" ولكنه يذكر هنا "الأوصاف الزهيدة". فيما
مضى كان يتحاور مع ذلك النوع من الناس الذين قلنا
إنهم يرون الحياة متمثلة في "الأكل والشرب". أما الآن
فإنه يريد أن يتحدث مع أو عن النوع الآخر، مع "روس
العرب"، الذين يفهمون الحياة كما يفهمها هو، وبيرونها
فيما يتعدى الأكل والشرب، ويفهمون مطالبه ومراميه.

ولذلك لم يذكر وهو بصددهم الأكل والشرب، وإنما ذكر
"الأوصاف الزهيدة"، التي يتيح لنا بإيرادها على هذا
النحو من العموم والشمول أن تتخيل تحتها ما شئنا من
أوصاف أو أخلاق يزهد فيها الإنسان الكريم وينفر منها.
ولا بد أن تتذكر تساؤلاتنا حين كنا أمام مطلع القصيدة
عن مقصد الشاعر من قوله "اللي مو طيب". في هذا
البيت يوضح لنا "اللي مو طيب" توضيحاً مختلفاً لا
يحملة أي معنى مادي. فهو ليس "المسروقة" وليس
"الملحوقه" ولا هو "الغابي" ولا "الدالة اللي مي
قابي"، إنه أي وصف زهيد، أي خلق خيث غير شريف،
جدير بالإنسان أن يزهد فيه وبترفع عنه.

ونجد في الشطرة الثانية أول وصف للأجواد الذين
يفتخر الشاعر بصحبتهم، ولا يجد حرجاً في شكرهم
ومدحهم. ولكننا نجده يتبنى فيه هذا النحو من الحكم
الشامل المطلق، الذي يبدو وكأنه لا يحدد شيئاً، فيما هو
يحدد، في الحقيقة، كل شيء. إنه لا يحدد تفصيلات
وجزئيات، بل يحدد إطاراً عاماً، ويترك لخيال القارئ أن
يضع فيه ما يشاء من جزئيات تدخل فيه، ويمكن أن
يشتمل عليها. إن الشاعر لا يقول حرفياً أكثر من أن

"لجواد" قد تساموا بعطائهم عن كل ما يطلبه، وجعلوا كل شيء يرغبه منهم أو فيهم يبدو قليلاً حقيراً. فماذا نفهم من هذا؟ إن أول ما ينبغي أن تذكره ما أوضحه الشاعر في البيت السابق مباشرة من أن مطالبه لا تفي بها المادة، وإنما هي من جوهر روجي معنوي. إذن فما يريد من الأجواد ليس الأكل والشرب، وليس العطاء المادي الملموس، وإنما هو الخلق الرفيع، والشمائل السامية، التي لا يعرفها "الذبول" ولا تدخل في مكونات عالمهم الذي تعمره "الإبل والأغنام". وعلى هذا النحو يبدأ تعبير الشاعر في الاتضاح نوعاً ما. ولكن الشاعر لا يحجز خياله بالتحديد والتعديد. بل نظن أنه يقصد قصداً عدم محاولة تحديد شيء بعينه: من ناحية لأن ما يريد أن يصفه يتعذر على التحديد، ومن ناحية أخرى لأنه يريد أن يقرب إلى أذهاننا معنى عدم التناهي بتسامي هؤلاء الأجواد، وارتفاعهم عن كل مستوى ودرجة قد يصل إليها ذهن الإنسان. لكن الشاعر يريد أن يقول إن هؤلاء الأجواد قد أعجزوه بارتفاعهم عن كل ما يطلب ويتمنى. فكلما تمنى أمراً، وجد لديهم أكثر وأفضل منه.

إن الشاعر يكاد يخرج بهؤلاء الأجواد عن مستوى
البشر. وينبغي ألا نسرع إلى القول بأن هذه مبالغة
شعرية. فكلمة مبالغة تعبير بالغ السوء في التعامل مع
منطق الشعر والفن. إن المبالغة تعتبر كذلك لأنها خروج
عن الحقيقة الموضوعية الواقعية، ولكن الحقيقة الفنية
التي يركز إليها منطق الفن هي شيء آخر.

ولنعد إلى ما كنا بصدده. لقد قلنا إن الشاعر يكاد
يخرج بالأجواد عن مستوى البشر. وإذا صح فهمنا للبيت
السابق لهذا البيت فإن الشاعر أيضاً ينزل بـ "ذيل
العرب" عن مستوى البشر. إنه يكاد يسويهم بالحيوانات
التي يفتخرون بامتلاكها. ولا نظن أننا، على هذا النحو،
نتعد عن قصد الشاعر. فماذا يكون هؤلاء الذين لا
تخرج حياتهم عن معاني الأكل والشرب، ولا يرون
الغنى إلا امتلاك الإبل والأغنام؟ إن حياتهم تلتبس
التباساً حميماً بالمادة، فيما تتعدى شمائل الأجواد حدود
الخيال، وتصعب على التحديد واللمس. إنها من جوهر
غير ملموس أو محسوس. فإذا أخذ الذبول شيئاً من
صفات المادة التي يعيشون فيها وبها، فإن الأجواد أيضاً
يأخذون شيئاً من صفات الروح التي يعيشون فيها وبها.

في البيت التالي يقارن الشاعر بين النوعين:

بحساب يوم رفقتم ورفقة الذيلية نهار

إن الشاعر هنا أيضاً لا يحدد لنا شيئاً نلمسه. بل يوجه خيالنا وجهة معينة، ثم يتركنا نتطلق كما نشاء. إنه يقول إن مرافقة الأجواد سنين عديدة تمر على المرء خفيفة رائقة كأنها لم تزد على يوم واحد. في حين أن مرافقة "الذيلية" نهاراً واحداً تثقل وطأتها على الإنسان، ولا تكاد تنتهي، وكأنها عمر كامل. إن ذهننا يعجز عن الإحاطة بالمعاني التي تشملها هذه التعبيرات، لأنها معان روحية، لا تحيط بصفاتها الألفاظ. إنها معان نفسية، وليست معاني ذهنية. وليس عبثاً اتجاه الشاعر نفسه للتعبير العام الشامل الذي يوحى بالمعنى والحالة النفسية ولا يصفهما، لأنهما بطبيعتهما يصعبان على الوصف والتحديد. وما التعبير باليوم والسنين العديدة إلا محاولة لتقريب المعنى إلى الذهن. والرمز للشعور المحسوس بالأمر المعروف الملموس. إن مرور السنين العديدة في خفة يوم واحد رمز للغبطة والسعادة والرضا التي يجدها الإنسان في رفقة الصديق والحيب، وإشارة إلى الخلو التام من أنواع التكدير والتثغير.

والعكس صحيح. فيوم واحد في رفقة "الذيلية" يحمل من الكدر والمنغصات ما يحفل به عمر كامل. وقد رمز له الشاعر بكلمة "تشيب"، لما يتصل عادة بالشيب من معاني الهموم والآلام.

وعلى هذا النحو يقارن الشاعر أيضاً في البيت الثالث عشر بين

النوعين:

بينهم مسافة واسعة الزينين للعفنين، ويش

إنه أيضاً لا يحدد شيئاً، وإنما يحاول أن يجسد الفارق البعيد بين "روس العرب" وبين "الذيلية". في الشطرة الأولى يتوصل لتجسيد هذا الفارق بفضيلة حروف المد المتتالية، وما توحى به من اتساع المسافة وبعد الهوة بين الطرفين. أما في الشطرة الثانية فيرمز له بالفارق بين النقيضين. إن "الزين" نقيض "العفن". ولا يحاول الشاعر التحديد لأن ما هو بصدده يصعب على التحديد. وقد وُفق الشاعر توفيقاً كبيراً في تبني صيغة الاستفهام التعجبي: ويش يجيب؟ وهي ثرية بالمعاني والإيحاءات. وهي كافية بذاتها لتجسيد فكرة استحالة المقارنة أصلاً بين الزين والعفن. ولا نظن أننا بحاجة لتذكير القارئ مرة أخرى بما سبق تكراره والتركيز عليه

من أن النوعين ينتميان إلى عالمين مختلفين، وإلى طبيعتين مختلفتان جوهرياً، بحيث يكون من الخطأ وضعهما في مقارنة أو مقابلة.

في الأبيات التالية يتعد الشاعر قليلاً عن طريقة الإشارة العامة إلى التحديد، فيقول في البيت الرابع عشر:

لجواد لا رقيق الدق نق سباع الخلا، منهم

إننا هنا بإزاء تشبيه محدد. فالشاعر يشبه "لجواد" بالسباع، تخشى الناس بأسهم وتهابهم. قد يكون التشبيه واضحاً ولا يحتاج إلى كثير من الشرح. ولكني أحب أن أنبه إلى الشرط الذي وضعه الشاعر في الشطرة الأولى. فلماذا وضع هذا الشرط، ولم يجعل التشبيه عاماً مطلقاً؟ إنني أحس بأن وراء ذلك غرضاً بعيداً للشاعر. فإذا أعدنا صياغة التشبيه على النحو التالي: إنه في وقت الشدة، يشبه "لجواد" السباع المهية، فهل يفهم من هذا أنهم في غير أوقات الشدة لا يشبهون السباع؟ إذا صح هذا فإن الشرط الذي وضعه الشاعر لا يكون قد وضع عبثاً، وإنما لخدمة غرض معين. بل ربما خدم غرضين لا غرضاً واحداً. إنه بالإضافة إلى تأكيد صفة الشجاعة والمهابة التي يتصف

بها لجواد في وقت الشدة، يؤكد وصفهم، في وقت السلم واللين، بأوصاف أخرى، هي الأوصاف التي تقابل المهابة والرهبة. هي الرقة ولين الجانب وحسن العشرة. إنهم إذن يحملون تحت رقتهم الظاهرة، في وقت اللين، قوة وبأساً باطنين، لا يظهران إلا عند الحاجة.

واني أريد أن أجازف بافتراض أن وراء صياغة التشبيه على هذا النحو رغبة الشاعر، غير المصرح بها، لتأكيد فكرة الاختلاف بين الظاهر والباطن. وهي فكرة تردت فيما سبق من القصيدة، وستكرر فيما يلي. وإذا صح فهمنا هذا فإن صياغة التشبيه تهدف لتجسيد ظاهر لجواد الرقيق، الذي يمكن أن يتكشف، عند الضرورة، عن باطن البأس والشجاعة.

في البيت الخامس عشر يبدأ الشاعر بتحديد صفات معينة، ثم يعود إلى طريقته السابقة في التعميم والإطلاق. يقول:

لا يبخلوا ، لا يركبوا يُعِيرُ بَكَ اللِّي مِنْهُمْ

في الشطرة الأولى يذكر الشاعر صفتين: الأولى صفة الكرم أو الجود. ويأتي بها مطلقة دون قيد، ربما ليتيح لنا أن نرى فيها إشارة إلى "الجود" المطلق.

الجود بكل معانيه ومشمولاته. أما الثانية فتأتي في شكل كناية معناها المباشر أن هؤلاء الأجواد الذين أسلف الشاعر وصفهم بالشجاعة، لا يركبون الفرس "القعيدة"، أي الفرس الضعيفة المقعدة التي لا تقوى على النهوض، بله السير أو الركض في ميدان الحرب. واني أحس أن المعنى العميق لهذه الكناية بعيد الغور. فما نوع ذلك الفارس الذي يختار لركوبه الفرس "القعيدة"؟ إن صفة القعود تتسحب، حينئذ، عليه هو نفسه. وتكون حقيقة الراكب من نوع المركوب الذي يختاره. وقد يقودنا هذا التحليل إلى استكناه أن المقصود بالكناية نفي صفة الجبن عن الأجواد. مع ملاحظة أن الجبن المقصود هو جبن أكثر خسة من الجبن الصريح المعلن. فهو جبن يتخفى تحت ادعاء الشجاعة والفروسية. هو جبن الذي يدعى الحرب، فيأخذ سيفاً من خشب يلوح به من بعيد.

ثم يصف الشاعر الأجواد في الشطرة الثانية وصفاً عاماً في قوله "يعبر بك اللي منهم تقول عطيب". فماذا يعني بذلك؟ إننا نجد أنفسنا من جديد أمام واحد من تلك التعبيرات التي تبدو واضحة قريبة المأخذ،

ولكنها في الواقع بعيدة المغزى، غنية بالمضامين. إن المعنى القريب لهذه الشطرة يقول: إن أصغر هؤلاء الأجواد، وأقلهم شأنًا، والذي يبدو لك عند النظر إليه حقيرًا مستصغراً، و"عُطِيبٌ" "يعير بك". ومهما يكن المعنى الدقيق لكلمة "يعير بك" فإنها تعني في النهاية إنه يتكشف لك عن باطن مختلف، ويدهشك بحقيقته المختفية. ونحب قبل أن نواصل تأمل المعنى أن ننبه إلى تبنى الشاعر لصيغة التصغير في قوله "عُطِيبٌ"، بتشديد الياء، فهو لم يقل "عَطِيبٌ" بتخفيف الياء، لأنه يقصد إعطاء أقصى صور الكلمة في الدلالة على التحقير واستصغار الشأن، لتتجسد بعدئذ المفارقة التي ينوي تجسيدها في أحد صورها وأشدها. ونحب أيضاً أن ننبه إلى أهمية استعمال الشاعر لكلمة "تقول"، فهي تحدد أن الحكم الوارد في كلمة "عطيب" ليس إشارة إلى حقيقة، وإنما إلى الوهم الذي ينشأ عند الناظر السطحي المتعلق بالمظاهر السطحية غير الدالة على حقيقة الأشياء. وهكذا ينفي الشاعر عن نفسه، عن طريق كلمة "تقول" اعتقاد ذلك الحكم أو حتى المشاركة في توهمه، وينسبه نسبة تامة إلى ذلك

المخاطب المجهول الذي يخرج عن أن يكون شخصاً
واحداً بعينه، ليرمز إلى فئة كاملة من الناس، وإلى
طريقة خاصة في الحياة، ومذهب في النظر إلى
الأشياء. إنه يتجه إلى جميع أولئك الذين يرون ظواهر
الأشياء وبحكمون على أساسها. أولئك الذين تتحدد
معرفتهم بما يرونه بعيونهم، أو يلمسونه بأيديهم. أما ما
وراء ذلك فلا يملكون الوصول إليه، لأنه يحتاج إلى نظر
البصيرة، وليس نظر العين، وإلى لمس الروح، وليس
جس الأيدي والأصابع.

فماذا يقصد الشاعر من ذلك؟ وإذا كان أصغر لجواد
وأحقرهم، أو على نحو أدق، من يبدو للناظر السطحي
حقيراً "عظيماً" يتكشف لنا عن باطن مهول، يُدهِشنا
ويعجزُ خيالنا وقدرتنا على التصور، فماذا يكون من
أكبرهم وأعلاهم شأنًا؟ أم لعلنا نخطئ إذا وضعنا
التساؤل على هذا الشكل، وإذا حملنا كلام الشاعر إيراد
مفاضلة بين "لجواد" هو لا يقصدها؟

إن ما يدفعنا إلى هذا الاحتراز هو أن الإقرار بوجود
المفاضلة بين "لجواد"، وبأن منهم الصغير والكبير،

يتضمن المشاركة في الخضوع لنفس التوهم والتصوير السطحي الذي تفترضه كلمة "تقول عطيب". وقد رأينا أن هذا التعبير ينسب الحكم بقلة الشأن والاستصغار إلى المخاطب. إذن فالشاعر لا يشارك المتوهمين في هذا الحكم. ذلك أن هذا الحكم يبنى على الانخداع بالظاهر. والشاعر ما انفك يكرر نفوره، بل احتقاره لهذا المنهج ولمن يتبعونه. إن الشاعر ينظر إلى الحقيقة الباطنة، و"لجواد" لا يمكن أن يتفاضلوا في هذه الحقيقة، إلا إذا افترضنا أن للحقيقة مراتب. فإذا كانت حقيقة الجود والكرم وسمو الأخلاق واحدة، فإن الأجواد يستوون جميعاً في الانتساب إليها. وما اختلافهم الذي يبدو للعيان إلا اختلافاً مظهرياً خارجياً، يتعلق بما لا قيمة له عند النظر إلى حقيقة الأشياء. إنهم قد يختلفون ويتفاضلون في ثرائهم المادي، فيكون بينهم الفقير والواسع الثراء. ومن ثم فيمكن أن يختلفوا في لباسهم وطعامهم وبقية مظاهر الحياة المادية، ولكنهم لا يختلفون ولا يتفاضلون في الانتماء إلى حقيقة الجود. لأن الجود أمر يتعلق في حقيقته بالروح، ولا يتعلق

بالمادة. ولأن أفقر الناس مادياً يمكن أن يكون أغناهم
معنوياً وروحياً.

وهكذا نجد أن الدائرة بدأت تعود بنا إلى مبتدأها،
وأن الحديث عن "الجواد" قد اقترب قريباً شديداً من
حديث الشاعر عن نفسه. ويكفي أن نشير إشارة عابرة
إلى انتهائنا إلى فكرة "الغنى المعنوي"، وأن نذكر
باتسابها نسباً قوياً إلى فكرة "الغنى بالصبر" التي
وردت في البيت الثالث.

في البيت الأخير يذكر الشاعر صفة أخرى من صفات الأجواد، يقول:
لا عاد سوط ولا ركاب على جار جارهم هل

إنه يذكر صفة حماية الجار. ونمر مروراً سريعاً
بالصورة التي أوردتها الشاعر في الشطرة الأولى، وقد
استعار فيها من عالم "الخيال" هذه الجزئيات التي
تعطي معنى الحرية التامة. فصورة الفارس الذي يمتنع
عن استعمال السوط أو الركاب في نغز جواده لحته
على السير، توحى برعاية الجواد والحنو عليه وإطلاق
حريته، كما توحى من جانب الجواد بالأصالة وكرم
الخصال، فالجواد الأصيل لا يحتاج لأداء مهمته لحت

بالركاب أو ضرب بالسوط. فالصورة إذن تجسد فكرة العلاقة المثالية التي تنشأ بين الجواد وفارسه، علاقة الحب والفهم والعطف المتبادل.

في الشطرة الثانية يجسد الشاعر فضيلة حماية الجار عند لجواد. ولكنه يصل بها إلى مرتبة غير عادية. فهو يقول إن حمايتهم لا تشمل جارهم فقط، بل تشمل جار جارهم. وإنا نستطيع أن نفهم من هذا أن الجار الذي يحتمي بهم يجد لديهم ما ينسى معه أنه مجرد جار، فيتصرف على أساس أنه سيد في مكانه، ويعطي لنفسه حق إجارة الغير وحمايتهم.

إننا لا نستطيع أن نتقبل الصورة إلا إذا تخلصنا من فكرة المبالغة، وابتعدنا عن الالتصاق بالحقيقة الموضوعية الحرفية. فينبغي ألا نقول: إن هذا لا يحدث في الواقع، أو أن الشاعر خرج عن حدود المعقول. فالشاعر لا يتعامل مع الواقع والمعقول الخارجي، بقدر ما يتعامل مع الواقع والمعقول في منطق الفن.

ومن ثم فالصورة تدخل تمام الدخول في إطار الصورة العامة التي يهدف إليها الشاعر من القصيدة

ككل. وهي تنضم إلى الصورة السابقة لترفع هؤلاء
الأجواد عن درجة المعقول والعادي. فإذا كان الطبيعي
أن يحمي الإنسان جاره، فإن حماية جار الجار تتعدى
هذا الطبيعي وتتفوق عليه. ومن ثم فالأجواد أنفسهم
يتعدون حدود الطبيعي والمعقول، ليحتلوا المرتبة
القصوى من الشفافية الروحية، مقابل "الذيلية" الذين
ينزل بهم الشاعر إلى المرتبة القصوى أيضاً من الغلظة
المادية. ويبقى في المرتبة الوسطى من ليسوا الذيل
ولا الرأس. أولئك الذين يقعون في مستوى العادي
والطبيعي والمعقول.

* * *

ملاحظات عامة:

بعد أن مررنا مروراً تفصيلياً على أبيات القصيدة،
نحب أن نجمل فيما يلي بعض الملاحظات العامة:

1- مهما يكن السبب الواقعي الجزئي لإنشاء
القصيدة، فإن فكرتها العامة تتركز على المقارنة بين
نوعين من الناس، ومنهجين في الحياة، يضعهما الشاعر
على طرفي نقيض، ويحدث بينهما مقابلة تامة، تثير

تدرجياً جوهر كل منهما وتبرزه، حتى ينتهي إلى التميز التام عن نقيضه. فثمة على طرف "روس العرب" وفي الطرف المقابل "ذيل العرب"، أو "لجواد" و"الذيلية".

ثمة على طرف الذيلية الذين لا يرون من الحياة إلا قشرتها المادية، وثمة على الطرف الآخر "الشاعر/لجواد" الذين ينظرون إلى جوهرها الروحي.

وإن النظر إلى القصيدة ككل، على ضوء هذه الفكرة، يقودنا إلى ملاحظة ظواهر مهمة، توضح كيف يخدم بناء القصيدة وشكلها الغني مضمونها وفكرتها:

(أ) فالصور التي تحتويها القصيدة تنقسم إلى نوعين

رئيسيين: صور ذات دلالات مادية، وصور ذات دلالات معنوية. وعند النظر إلى توزيع الصور عبر القصيدة نجد أن النوع الأول يتركز كلياً في القسم الأول من القصيدة، فيما يتركز معظم الصور من النوع الثاني في القسم الثاني.

(ب) إن بدايات المقاطع الثلاثة تتجه أيضاً نفس الاتجاه. فالمقطعان الأول والثاني يبدأان بالحديث عن جوانب مادية: الأول عن الأكل،

والثاني عن الشرب (وهما جوهر الحياة المادية
اللذان لا قيام لها دونهما). أما المقطع الثالث
فبيداً بالحديث عن جانب معنوي (الأوصاف
الزهيدة). ونحن نفترض أن هذه الظواهر، مهما
يكن من قصد الشاعر لذلك أو عدم قصده،
تخدم فكرة القصيدة وتضيف إليها. وإذا جاز لنا
تفسيرها فإننا نراها تخدم فكرة التمييز بين
طرفي المقابلة: الذيلية/المادة/الظاهر وروس
العرب/الروح/الباطن. وتخدم من ناحية أخرى
فكرة التخلص التدريجي من المادي إلى
المعنوي، والارتفاع من الظاهر المادي الداني،
لثقله وماديته، إلى الباطن الروحي السامي،
لشفافيته وروحيته. وإذا أضفنا إلى ذلك ملاحظة
اشتباك المادي بالمعنوي في القسم الأول من
القصيدة، وروده غالباً في سياق النفي، يمكننا
فهم ذلك على أنه تجسيد لتملص الشاعر من
تلك الشوائب المادية ونفيها عنه. حتى ينتهي إلى
الخلوص منها نهائياً في الجزء الثاني من
القصيدة.

2- فيما يحرص الشاعر على تمييز نفسه عن
"الذيلية"، بنفي الصفات التي ينسبها إليهم عن نفسه، لا
ينسب نفسه مباشرة وصراحة إلى "روس العرب" أو
"لجواد" الذين يظنون طرفاً ثالثاً متميزاً، فأين يضع
الشاعر نفسه؟

إن هذا السؤال يحفزنا إلى إلقاء نظرة شمولية
على القصيدة ككل، لنعيد تقييم فهمنا لها ولاستيعاب
أبعادها الشاملة، المشتتة في بواطن الأبيات المنفردة.
ولقد رأينا أن الشاعر حرص طوال القصيدة على
نفي صفات "الذيلية" عنه، ولكنه نسب إلى نفسه من
الصفات ما يتعادل مع صفات "لجواد"، وبتحد بها اتحاداً
جوهرياً، فمروراً بقوله "غني بصبر" وقوله "مفظوم ع
العصر" تصل هذه الفكرة قمته في قوله: "وروس
العرب هم قرعتي واصحابي". حيث يعادل الشاعر
بينه وبين روس العرب، ويصور علاقته بهم على أنها
علاقة "صحبة" بين رفقاء. وبناء على ذلك يصرح بأنه
لا يجد حرجاً في شكرهم. لأنه في الواقع لا يشكرهم
من حيث هم أشخاص، وإنما يشكر ويمتدح ما يحملونه

من خلق. فإذا نسب إلى نفسه الخلق ذاته الذي ينسبه
أو ينسب نظيره للأجواد، فكأنه حين يشكرهم إنما
يشكر نفسه. وكأن شكره ومدحه ليس شكراً أو مدحاً
لأحد، وإنما هو فخر يرد في صورة مدح.

إن التركيز على تعبيرات أخرى انتشرت في ثنايا القصيدة يجعل هذه
الفكرة ممكنة وغير مستبعدة على الإطلاق. ولقد حرص الشاعر طوال
القصيدة على التركيز على فكرة التمايز بين ظواهر الأشياء وبواطنها، وأن
الحقيقة كثيراً ما تختفي تحت ظاهر سطحي خداع، لا يشف عنها، بل
يخفيها ويوهم بعكسها. لقد أشرنا إلى هذه التعبيرات في مواقعها من
القصيدة، ولكننا نحب أن نركز على اثنين منها بالتحديد: أحدهما يأتي به
الشاعر في الحديث عن نفسه، وهو قوله:

حتى ان كان في البين سراب قايلة ديما

أما الثاني فيرد في صفة لجواد وهو قوله: "يعير
بك اللي منهم تقول عطيب". ولقد فسرنا التعبيرين كلاً
في موقعه، ولكننا نحب أن نعيد لغت النظر إليهما
مقترنين جنباً إلى جنب، لنرى كيف يلتبسان ويتحدان
اتحاداً تاماً. وإذا وضعنا أحدهما تحت الآخر على هذا
النحو:

في البين	رقيق ترابي	سراب قايلة
تقول	عطيب	يعير بك

يتضح جلياً هذا الاتحاد والتجاوب الذي نشير إليه،
ونجد أن كلاً منهما يدعم الآخر ويقويه.

ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى إطالة في التعليق.
ولكني أحب أن أزعّم أن هذا الاتحاد في الصفة يقودنا
على صعيد المعنى إلى تلمس الاتحاد في الموصوف.
ولكن هذا الاتحاد الآخر لا يقع على صعيد الشخص
المادي، وإنما على الصعيد النفسي العميق. فعلى
الرغم من أن الشاعر يظل الشاعر، ولجواد يظلون
لجواد، إلا أنه يقع بينهم -على الصعيد النفسي- توحيد
وتقمص. إن الشاعر يتحد نفسياً بالأجواد. وهذه هي
النتيجة التي نفترض أن التعبيرات السابقة والقصيدة
ككل تؤدي إليها وتدعمها.

3- عند النظر إلى شكل القصيدة، تلفت نظرنا بعض

الملاحظات:

أ) إن القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع. يتكون
الأول والآخر منها من ستة أبيات (1-6 / 11-16) ويتكون
المقطع الثاني (الأوسط) من أربعة أبيات (7-10).
ونلاحظ أن الشاعر قد خصص المقطع الأول كله

للحديث عن نفسه، فيما خصص المقطع الأخير للحديث عن الأجواد. أما المقطع الثاني فينقسم بدوره إلى قسمين متساويين: الأول (الآيات 7-8) يتحدث فيه الشاعر عن نفسه. أما الثاني (الآيات 9-10) فيتحدث فيه عن الأطراف المتقابلة في القصيدة كلها وهي: الشاعر، لجواد، ذيل العرب.

وشكل القصيدة، على هذا النحو، يخدم فكرة التركيز على طرفين من الأطراف المتقابلة، ففي البداية تظهر صورة الشاعر، وفي النهاية تظهر صورة الأجواد. ويخدم المقطع الأوسط غرض التمهيد للانتقال من طرف إلى طرف. ففي هذا المقطع يتركز الجمع في الحديث بين الشاعر والأجواد حتى يتخلص في المقطع الأخير للحديث عن الأجواد حديثاً مركزاً.

(ب) ولكن عند التخلص من قيد القافية المختلفة الذي يجعل المقطع الأوسط يختلف عن المقطعين السابق واللاحق له، يمكننا النظر إلى القصيدة على أنها تنقسم إلى قسمين اثنين متساويين، في كل منهما ثمانية آيات (القصيدة كلها 16 بيتاً).

القسم الأول: الأبيات 8-1

القسم الثاني: الأبيات 16-9

عند أخذ التقسيم إلى ثلاثة مقاطع نحتاج إلى شيء من التكلف لتصنيف المقطع الأوسط. أما التقسيم الثاني فإنه ينهي هذه الصعوبة؛ إذ يضعنا أمام قسمين متساويين بالفعل. القسم الأول: الأبيات 8-1 مخصص كله للحديث عن الشاعر، والقسم الثاني الأبيات 16-9 مخصص للحديث عن لجواد، مع التدرج للخلوص إلى ذلك الحديث بالربط بينهم وبين الشاعر، ثم بالمقارنة بينهم وبين الذيلية، وهو كله حديث يهدف إلى تأكيد صفات الأجواد وتمييزها.

فماذا نفسر ظهور القصيدة وكأنها مركزة على طرفين فقط من أطراف القضية الثلاثة؟ وأين يقع الطرف الثالث؟ إن التأكيد يبدو واضحاً على الشاعر وعلى لجواد، ولكن الطرف الثالث، وهو "الذيلية"، لا يرد الحديث عنهم مطلقاً من حيث هم. فوجودهم خلال القسم الأول من القصيدة نحس به فقط من خلال نفي الشاعر لصفاتهم عن نفسه، أما في القسم الثاني

فيرد ذكرهم في سياق المقارنة السريعة بينهم وبين
لجواد، وهي مقارنة تخدم تأكيد وجود لجواد وتمييزه
عن نقيضه المقابل له.

فهل يحق لنا أن نستنتج من هذه الملاحظة قصد
الشاعر تجاهل وجود الذيلية والتحقير من شأنه؟ فهو
إما موجود في إطار النفي والإبعاد (القسم الأول) وإما
وجود طفيلي متشبث بأذيال وجود آخر، ثابت راسخ
الثبوت (القسم الثاني).

حالة إنسانية

تجربة الفشل وسوء الحظ

دراسة في ثلاثة نصوص من شعر عبد الله بوالقوايل

تقديم

منذ سنوات عديدة، وبالتحديد تلك السنوات التي عملت خلالها في لجنة جمع التراث، بكلية الآداب، بجامعة قاريونس، وصلت إلينا نصوص مختلفة، لشعراء عديدين، وكان من بين تلك النصوص تسجيلات لقصائد للشاعر عبد الله بو القوايل⁽¹⁾. لم تكن تسجيلات بالغة

⁽¹⁾ هو عبد الله عبد العاطي بو القوايل، من عائلة عفون، قبيلة زوية. ولد في الكفرة حوالي سنة 1877م، حيث أخبر في لقاء معه شتاء سنة 1977م أن عمره بلغ مائة سنة كاملة. هاجر إلى تشاد صحبة أسرته. وقد سافر في البداية بمفرده بحثاً عن أخيه الذي ذهب إلى هناك ولم يعد، ثم استقر في تشاد واشتغل بالتجارة متنقلاً في مناطق فايا وابشه وكذا بعض مناطق السودان. وقد أكسبته تجربة الهجرة والتجارة والتنقل معرفة واسعة بسكان تلك المناطق، وتكوين علاقات كثيرة مع المهاجرين الليبيين، وخبرة بالسفر بالقوافل عبر الصحراء. يجيد القراءة والكتابة، وقد أشار في اللقاءات التي تمت معه بأنه كان يكتب قصائده أولاً، ثم يحفظها عن ظهر قلب. ويمثل شعره إلى جانب شعر عبد الهادي بوكارة المجبري صورة صادقة، وتوثيقاً مهماً لحياة الليبيين في مناطق تشاد والعلاقات التي كانت بينهم، والظروف الصعبة التي مرت بهم نتيجة للتنقل الدائم في صحارى واسعة خالية من أوجه الحياة، وكانوا

الجودة، ولذا فقد وجدنا صعوبة كبيرة في فك
طلاسمها، وبلوغ غاية ما نرجوه من سلامة الرواية
ودقتها واكتمالها.

مع ذلك فقد لفتت نظري من بين تلك النصوص ثلاث
قصائد، وجدت أنها، على الرغم من النقص الذي شاب
بعض أبياتها، وعدم دقة رواية الكثير من مفرداتها،
تحمل شحنات ملفتة للنظر من الصدق الغني، وحرارة
العاطفة، وحيوية التعبيرات، وثراء لغتها بما تحويه من
قوة الإيحاء، وغزارة المضامين. وهي قصائد رأيت فيها
تكاملاً عجيباً، وسيطر عليّ إحساس طاع بأنها تكاد

يقطعونها على ظهور الإبل أو على الأقدام.
امتاز الشاعر بطلاوة الحديث، وحسن التعبير عما يجيش
بخطره، وروح الدعاية التي كانت ما تتخلل كلامه. وعلى الرغم
من تقدمه في السن فقد كان يتذكر كافة مراحل حياته بدقة
عجيبة، وبروي شعره دون أن ينسى في الغالب بيتاً واحداً منه.
تزوج الشاعر أكثر من مرة، وله أولاد، اشتهر منهم ابنه الأكبر
المسمى شيناه وبعد من كبار شعراء الجيل الثاني التالي لجيل
والده. توفي الشاعر سنة 1981، عن عمر بلغ مائة سنوات
وأربع، ودفن بالكفرة.
نبذة اقتبست بتصرف عن ديوان الشعر الشعبي، المجلد الثاني،
ص175-176.

تكون نصاً واحداً، له ثلاث صياغات، أو تجربة واحدة لها ثلاثة جوانب وأبعاد، فهي تتصافر وتتكامل لتصوير تجربة إنسانية مؤثرة، لاشك أن الشاعر مر بها فعلاً في حياته، ولكنها تصور تلك التجربة في تكوين فني بارع، وعبر لغة رمزية موحية، حتى تخترق حاجز التجربة الواقعية المفردة، لتحتضن أفق حياة الإنسان، بما هو إنسان، وصراعه الذي لا ينفك يخوض غماره مع أحلامه وطموحاته التي يسعى إلى تحقيقها، ولكنه يسلك في سبيل ذلك طريقاً حافلة بالمجاهدة والمعاناة، والتقلب والتجاذب بين قطبي النجاح والفشل، والأمل واليأس، والتفاؤل والإحباط، وكثيراً ما يفشل في تحقيق ما يطمح إليه، ويصعب عليه أن يعترف بأن ذلك الفشل هو ثمرة فعله وسعيه، فيظل يبحث عن شيء أو عامل أو سبب خارج ذاته، يعلق عليه مسؤولية ذلك الفشل، وتلك الخيبة، فيخترع ما يسميه الحظ، فيعلق عليه مسؤولية ما يحدث له من فشل وتعثر وخبية، وفي الحقيقة ليس ثمة مسؤول غير ذاته.

من هذا المنظور جعلت أنظر إلى تلك القصائد الثلاث لعبد الله بن القوايل، فظلت تزداد في نظري

حيوية وصدقًا، وأذكر أنني منذ سنوات عديدة أخذت تلك النصوص، فعزلتها عن بقية أشعار بو القوايل، وجعلتها في ملف خاص بها، ظللت أنظر فيه وأعيد النظر بين حين وآخر، وطفقت أدون ملاحظاتي عليها، وأحاول النظر إليها على أنها وحدة متكاملة، وبالفعل ترسخ لدي أنها ليست سوى ثلاثة أوجه للصورة ذاتها، أو ثلاثة تعبيرات عن التجربة الإنسانية نفسها.

من هذا المنطلق حاولت دراسة هذه النصوص الثلاثة باعتبارها في النتيجة النهائية نصًا واحدًا، جاء في ثلاث صور تكمل إحداها الآخرين، وتضيف كل منها إلى أختيها جزءًا لا بد منه لبناء التكوين الفني الكامل.

وهكذا جاءت هذه الدراسة، وهي محاولة لقراءة تلك النصوص قراءة نقدية، جهدت أن تكون متعمقة متأنية شاملة، أقدمها إلى القارئ، وأنا أرجو أن تعينه على أن يجد في هذه النصوص ما أزعم أنني وجدته فيها من جمال التعبير، وحرارة العاطفة، وحيوية الصدق الفني.

* * *

من خلال هذه القصائد التي اخترناها للشاعر عبد الله بوالقوايل نلمس ملامح تجربة إنسانية مؤثرة، نجح الشاعر في رأيي في تصويرها وتجسيدها بدرجة فائقة، لا يمكن إلا أن تأخذ بعاطفة القارئ وتكسب تعاطفه مع الشاعر، وإن لم تغلح في كسب إعجاب الناقد الأدبي الذي يغلب جوانب ومظاهر الجودة الفنية والبلاغية ، على جوانب ومظاهر الصدق النفسي والدفء والحيوية العاطفية.

ونحن نتناول هذه النصوص بالتحليل مركزين أساساً، وربما كلياً على هذه الجوانب الأخيرة ، معترفين مسبقاً بأنها نصوص قد تكون ضعيفة فنياً، إذا أردنا بالفن اللغة المنتقاة المختارة، وقوة السبك والتأليف، وبراعة التصوير البلاغي، وما إلى ذلك، ولكنها تظل في نظرنا نصوصاً ذات مستوى رفيع من القيمة الفنية التي تستند إلى صدق وحرارة الشعور، والقدرة على تجسيد ذلك الشعور من خلال اللغة الدافقة بالحيوية والحركة.

* * *

النص الأول

قصيدة : مانك بلاد ..

ما نك بلاد تاخذي سو
ولا فيك طشة
ومهبول من عاد سوقك

* * *

ما نك بلاد تصلحي
ولا فيك مارة
فويات في قش في لم
جيتك وحد راس مالي
السارق لطشا
راحت وحاكم البلد ما

* * *

مهبول من عاد سوقك
بليدة قليلة
فويات في قش واذرة
ومرفعين يغرد علي
ان كان ما تعشى
لازم على كل قوزة

* * *

مَهْبُولٌ مِّنْ عَادِ سُوقِكَ
وَلَا شَيْءٍ فِيهِ
بِلَادِ شَرِّ مَا يُحِيكَ غَيْرَ
ظِلِّ وَعَزَائِرِ مَمِيعَاتِ
وَدَائِرَاتِ عَشَّةٍ
فَعُودِ عِ الْوَسَخِ مَا

* * *

بِلَادِ شَرِّ مَا يُحِيكَ غَيْرَ
وَشَيْئِكَ مَقْلَصِ
وَاللِّي يُحِيكَ مَدْيُونِ مَا
يُدِيرُ شَيْبَ مِ الْحَكِّ رَاسَهُ
وَكُلِّ دَا يُخْشَهُ
كَيْفَ مِّنْ انْخَرَقَ مَا لُقِي

* * *

أول هذه النصوص قصيدة قصيرة من مطلع وأربعة مقاطع، يصور لنا الشاعر عبرها، أو إذا شئنا الدقة، يلخص لنا تجربته الإنسانية التي تبلغ الحد الأقصى مما عبرنا عنه في عنوان هذه الدراسة بقولنا "تجربة الفشل وسوء الحظ"، التي تتمثل في سوء تصرف الشاعر، ونقص تقديره، بالقدوم بما يسميه "بضاعته" للمتاجرة بها في سوق هذه القرية، التي أنشأ الأبيات لهجائها وهجاء سكانها، لأنه فقد فيها كل ما كان يملكه، ولم يجد من أهلها ما كان ينبغي أن يجده من عون على العثور على ما ضاع، أو التعويض عنه، ولو بشيء من التعاطف أو المواساة.

في المطلع يلخص الشاعر هجومه على هذه القرية عبر ثلاث صفات: أولاها مقارنتها ذات الدلالة الفائقة بمدينة "بشة"، وهي مقارنة يهدف الشاعر من خلالها إلى بلوغ أقصى غاية ممكنة من تحقير هذه القرية، التي تتخيل أن الشاعر كان يريد أن يصل بها إلى حد نفيها من الوجود نفيًا تامًا، وهو ما يمكن أن نفهمه من قوله: "ما نك بلاد"، ويدعمه بالتعبير ذي الدلالة الرمزية المعروفة في اللهجة العامية "تاخذي سو بشة"، حيث

يتحول الشيء الذي "يأخذ سو" شيء آخر، إلى نقيضه السلبى الذي لا يرقى إلى مستواه، ولا يحلم حتى بأن يدانيه. ولكن المقابلة بين هذه القرية وبين "بشة"، التي كانت في ذلك الوقت حاضرة اقتصادية كبيرة، تتمتع، بمعايير تلك الآونة، بمستوى عال من الازدهار والرفاهية والحيوية الاقتصادية، وأيضا بالاستقرار والأمان ووجود الدولة، تغلح، بفضيلة هذا التعبير، في سلب كل هذه المعاني عن تلك القرية المهجوة، إذ تفتقد لكل مقومات الوجود المادي والمعنوي. في هذا السياق نفهم قول الشاعر في ثاني الصفات التي يطلقها على هذه البلدة "ولا فيك طشة"، و"الطشة" في العامية هي القدر الضئيل جدا من أي شيء. فهذه بلاد إذن ليس فيها حتى الحد الأدنى من مقومات وجود ما يمكن أن يسمى "بلدا"، ومن ثم فبم يمكن أن يوصف ذلك الذي يقصد مثل هذه البلاد، ويحمل إليها بضاعة، لكي يتاجر بها في سوقها، لا شك أن أقل ما يوصف به أنه "مهبول"، أي عيب وغبى وسيء التدبير، وكل ما يمكن أن يضمه هذا المعنى. وهذه هي الصفة الثالثة التي يطلقها الشاعر على البلدة.

ولكننا نتوقف قليلا عند قول الشاعر : ومهبول من
عاد سوقك يخشيه. فهذا التعبير يعني أن صفة الغباء
سوف تنطبق على من يعود إلى تكرار تجربة المجيء
إلى سوق هذه البلدة مرة أخرى. وهو تعبير ينطوي
على أبعاد من المعنى غريبة، إذ إنه محاولة من الشاعر
لتخفيف وقع الموقف على نفسه، وجعل صفة الغباء لا
تتسحب على من أتى هذه القرية أول مرة، ولم يكن
يعرفها أو يعرف حالها وحال أهلها، ولم يكن قد جربها
أو سمع ممن جربها من قبل، لعله يكون معذورا بسبب
هذا الجهل، في خوض هذه التجربة في المرة الأولى،
لكنه يعلن التوبة عن تكرارها، ويحكم هو نفسه على
نفسه باستحقاق وصف الغباء، لو عاد إليها مرة أخرى.
في المقطع الأول تبدأ ملامح التجربة تظهر بتفصيل
أكثر، ويتجه الشاعر في تجسيدها في اتجاهين: الأول:
وصف تلك البلاد ومحاولة بلوغ الغاية من تحقيرها
وهجائها، والثاني: وصف تجربته الفاشلة فيها، حيث
صاعت منه البضاعة التي كان قدم بها، وفقد كل ما كان
يملكه، ولم يجد من أهلها نجدة ولا عوناً. وبجسد
المعنى الأول بقوله إن هذه البلاد ضئيلة حقيرة،

ويتوسل إلى ذلك بتعبير يناظر التعبير الذي أتى به في
المطلع، إذ يقول "ولا فيك مارة"، والمارة هي العلامة
المميزة، ومن ثم فلا يوجد شيء يمكن أن يستدل به
على وجودها، إذن فكأنها غير موجودة. وهي في
النهاية، كما يقول، عبارة عن بعض تلال من الرمال،
فيها بعض النبات الجاف، في سفح جبل: "قويزات في
قش في لم قارة". ولا شك أن بلادا هذه صفتها هي
أبعد من أن تصلح لشيء، ومن ثم يكون الشاعر محققاً
في وصفها بأنها لا تصلح لشيء، ومن باب أولى لا
تصلح للتجارة: "ما نك بلاد تصلحي بالتجارة". لكن
القارئ سرعان ما يكتشف أي سخرية ينطوي عليه هذا
التعبير "التجارة"، حين يصل إلى قول الشاعر "جيتك
وحد راس مالي حمارة"، فما هذه التجارة التي لا
يتجاوز رأس المال فيها حمارة، قد يكون على ظهرها،
في أحسن الأحوال، قدر من البضاعة التافهة التي لا
قيمة لها؟ بيد أن القضية لا تتمثل في الحقيقة في قيمة
هذه البضاعة أو التجارة، ولا في مقدار الخسارة التي
ترتبت على فقدانها أو ضياعها، ولكنها تتجسد في معنى
ما حدث ودلالته، إذ إن فقدان لم ينشأ عن فشل
عملية التجارة، أو عدم التوفيق في الحصول على

صفقة مناسبة، ولكنه نجم عن فعل غدر مقصود، إذ سرقت حمارته وما لعله كان على ظهرها. ومع ذلك فالمسألة لا تتوقف عند هذا الحد، فالسرقة في حد ذاتها ليست مستغربة أو مستبعدة، إذ يمكن أن يوجد اللص والسارق في أي مكان، ولكن المسألة التي جسدت مأساة الشاعر وخيبته وحقده على البلدة كلها، بما فيها ومن فيها، بدءاً من سكانها الذين سوف يلذعهم لذعات قوية في المقاطع التالية من القصيدة، إلى رأسها المتمثل في حاكمها، تتمثل في تواطؤ الحاكم نفسه في الجريمة، بتقاعسه عن اتخاذ الإجراء اللازم، والذي جرت به العادة، للكشف عن المسروقات أو المفقودات، وخاصة من الضيوف القادمين على البلدة من خارجها، من تجار وغيرهم. وهكذا يتجاوز التعبيران في قول الشاعر: "السارق لطشاً"، وقوله: "راحت وحاكم البلد ما فتشاً"، لتجسيد المأساة تجسيداً تاماً.

وينبغي في رأيي أن نلتفت إلى دقة تعبيرات الشاعر في هذا السياق، فاختياره الفعل "لطش"، قوي الإيحاء بسرعة الفعل، وخفة يد السارق ومهارته في خطف المسروق والاختفاء به، في لحظة لا تتيح للمسروق منه

أية فرصة للانتباه أو متابعة الفعل، فيجد نفسه مذهباً، وقد فقد ما فقد، يتلفت حوالبه فلا يجد أثراً لا للسارق ولا للمسروق. ونلاحظ أيضاً دقة الشاعر في قوله عن حاكم البلد "ما فتشاً"، بمعنى أنه لم يبق بالبحث عنها، أي أنه تقاعس عن فعل الواجب. ولا شك أن الأمر كان سيختلف كثيراً، فيما لو أنه حاول، أو حتى ادعى أنه قد حاول البحث عنها، ولكنه لم يجدها. ومن هنا تأخذ هجمة الشاعر على البلدة برمتها معناها ودلالاتها، فقد توأمت البلدة بكل مكوناتها في تجسيد المأساة: فهي بلدة حقيرة بئسة، أهلها لصوص، وحاكمها متواطئ وإياهم في الخسة والندالة. ومن ثم فإنها تستحق بجدارة ما سوف يصلها الشاعر به من نعت وأوصاف.

في المقطع الثاني يوظف الشاعر صيغة التصغير للبلوغ بتحقيق البلدة غايته القصوى، فيصفها أولاً بأنها "بليدة"، أي أنها لا تستحق أن توصف بأنها بلدة لحقارة شأنها، ثم لا يكتفي بما تكفله له هذه الصيغة من التحقير، فيردفها بقوله "قليلة"، فهي أكثر حقارة من أن تكون "بليدة"، هي "بليدة قليلة". وهي ليست سوى

عدد من تلال الرمل، التي تتبعثر فيها النباتات الجافة
وعيدان القصب. ولا يخفى بالطبع عودة الشاعر
لاستخدام صيغة التصغير في قوله "قويزات"، تصغير
"قوز" وهو تل الرمال. إلا أن الصورة لا تقف عند هذا
الحد، إذ يلجأ الشاعر إلى إكمالها بعنصر سلبي آخر، لا
شك أنه كان يقصد من ورائه مزيداً من تحقير هذه
البلدة والحط من شأنها، فهي بلدة موحشة حافلة
بالتهديد والخطر، ونهارها وليلها في ذلك سواء، فكما
أن نهارها محفوف بأخطار العدوان القادم من البشر
"السرقه"، فإن ليلها مشحون بأخطار العدوان الناجم
عن تهديدات "المرفعين" الذي لا يكف طوال الليل عن
العواء، "مرفعين يغرد علي طول ليله"، حتى يحصل
على عشائه "ان كان ما تعشى"، وإلا فإنه سوف يبحث
عنه في كل أركان تلك البلدة حتى يجده "لازم على كل
قوزة يخشة". إذن فالداخل إلى هذه البلدة خاسر لا
محالة، إذ "يلطش" ما لديه جهاراً نهاراً، وإذا ما جن عليه
الليل فيها، فهو نهب الخوف والرعب من أن يكون ضحية
"المرفعين" الذي سوف يودي به، بعد أن أودى أهل
البلدة وحاكمها بحمارته وما عليها.

في المقطع الثالث نجد جانباً آخر من الصورة، حيث
ينفس الشاعر عما صار يتفاعل في دخيلة نفسه من
مشاعر الغضب والحقد على هذه البلدة الحغيرة،
بدفقات من التعبير الساخر الذي لا هدف من ورائه
سوى تمثيل البلدة وأهلها في صورة هزلية، تبعث على
الضحك منهم ومن حالة البؤس والقذارة التي هم
عليها. فبعد أن يكرر الشاعر العهد الذي اتخذته على
نفسه بالأى يعود إليها وإلى سوقها مرة أخرى، يصف ذلك
السوق بأنه "لا شيء فيه"، وهي نسخة أخرى من قوله
في المطلع والمقاطع السابقة : لا فيك طشة، لا فيك
مارة، بليدة قليلة. إذن فالبلدة وسوقها يستوبان في
القرب من نقطة العدم، ومن ثم يكون طبيعياً أن
توصف بأنها "بلاد شر"، إلا أن التعبير بهذا المستوى من
الإطلاق يكتسب شمولاً رائعاً، فكأنه يقول إنها بلاد كل
ما فيها شر، أهلها وحاكمها وطبيعتها من نبات وحيوان،
وهي بلاد لا يأتي من ورائها إلا الشر، إذ يتعرض من
يدخلها للخسران التام، وبظل ما بقي فيها تحت تهديد
الخطر والخوف والرعب. وإذا كان الأمر كذلك فما يكون
من يحزم أمره، ويقصد هذه البلدة بتجارته، طامعاً أن
يحصل من ورائها على الكسب والمغنم؛ لا شك أنه

يكون غيباً أو معتوفاً أو ناقص العقل والحكمة، وهو ما يشمل تعبير الشاعر بقوله: "ما يجيك غير السفية".

في بقية المقطع نجد الشاعر ينهمك في محاولة يائسة عاجزة للانتقام من هذه البلدة وأهلها، وإذ لا يكون بوسعها أن يفعل أي شيء حقيقي لتنفيذ هذا الانتقام، فإنه لا يجد أمامه إلا أن يهجو البلدة وأهلها ويسخر منهم، بأقصى ما يتيح له خياله وقدرته التعبيرية، فيقدم لنا هذه الصورة التي لا هدف من ورائها سوى حفزنا على احتقار البلدة وأهلها والاشمئزاز منهم وتفتيهم، فيتحول سوق البلدة، وهو ما يفترض أنه لبها ومركزها وأهم شيء فيها، إلى مجرد مساحة من الظل، ظل شجرة أو حائط، تتجمع فيه مجموعة من العجائز "ظل وعزائز مميعدات فيه"، وينبغي أن ننتبه إلى المفردة التي اختارها الشاعر لوصف هذا التجمع، إذ قال "مميعدات"، وهي مفردة تدل على التجمع من أجل تبادل الحديث، ولا شك أن صفة "الميعاد" هي أبعد الصفات التي يمكن أن تطلق على سوق حقيقي، الذي لا يوصف إلا بأنه يعج بالحركة والضجيج، وتبادل أحاديث ومجادلات البيع والشراء، وهي كلها صفات تناقض

صفات الميعاد وما يمكن أن يتم فيه من حديث خافت أو هادئ، أو في جميع الأحوال ودي وغير جاد. ويردف الشاعر تلك الصفة بقوله: "ودايرات عشة"، فأولئك العجائز هن في الواقع متحلمات حول بعضهن البعض، ملتهيات بما يتبادلنه من حديث، ولسن في هيئة من يقف في مواجهة القادمين إلى السوق من المشترين. ولكن الشاعر لا يجد أن هذه الصفات قد شفت ما في نفسه من غل وحقد ورغبة في الانتقام، فينحط بأولئك العجائز إلى مستوى أبلغ في الدلالة على ما يبعث على النفور والاشمئزاز، والدلالة في الوقت نفسه على قلة الجدوى وانعدام الفائدة، فيقول إنهن: "قعود ع الوسخ ما يعولن بقشه"، وهو تعبير تتجسد من خلاله رغبة الشاعر في تكديس المعاني بعضها فوق بعض، حتى ينشأ منها مركب عميق المعنى، وقوي الإيحاء، فهؤلاء العجائز يجلسن على القذارة جلوساً "قعود ع الوسخ"، وهنا نرى كيف أن الشاعر لم يكتف بالقول إنهن يحتملن البقاء إلى جوار القذارة والأوساخ، وهو في ذاته كاف للدلالة على قذارة الشخص الذي يحتمل البقاء بجوار القذارة، حتى أن هذه القذارة تتسحب عليه هو نفسه، فكأنه هو نفسه القذارة، ومن ثم فإنه لا يحس بأي

قذارة أخرى قد توجد بجانبه، ولذا فإنه لا يجد الحاجة
للعناية بإزالة تلك القذارة "ما يعولن بقشه". وهكذا
يبلغ الشاعر بمعنى القذارة حده الأقصى. ونشعر بأنه
قد شعر آنذاك بقدر ما من شفاء ما في نفسه من
غضب وحق.

وبعد أن شعر الشاعر بأنه شفى قليلا مما في نفسه
تجاه هذه البلدة وأهلها، ينهي النص بمقطع يلخص فيه
تلخيصا بديعا جانبي القضية، ويمثل تمثيلا قويا طرفي
المعادلة: البلدة والشاعر. فيعيد التأكيد على صفات
البلدة السلبية، عبر تعبيرات تشبه تلك التي استخدمها في
المقاطع السابقة، فهذه البلدة بلدة لا يأتي من ورائها
سوى الخسارة "بلاد شر"، وهي بلاد كل ما فيها ناقص
"شيك مقلص"، ومن ثم فإنه لا يأتي إليها إلا "مفلس"،
وإذا قدم عليها من أثقلته الديون، وهو يحلم بأن يجد
فيها الغناء والمكسب، حتى يسدد ما عليه من ديون،
فإنه سوف يصاب بخيبة الأمل "اللي يجيك مديون ما
عد يخلص". ولكننا لا نعدم أن نلمس هنا كيف أن
الشاعر قد كشف بنفسه عن حقيقة حاله، التي تجعل
الأمر كله يأخذ بعداً جديداً، يخفف إلى حد ما من حدة

تلك الانتقادات التي صبها الشاعر صباً على البلدة
وأهلها. فهو هنا يصف نفسه بأنه "مفلس"، وأنه
"مديون"، ومن ثم فإن حديثه عن التجارة وعن السوق
هو حديث مبالغ فيه، وقد يكون كله حديثاً خيالياً، لا أصل
له، فالمفلس لا يمكن أن تتخيل أن تكون له تجارة،
وأي تجارة لا بد لها من بضاعة أو رأس مال. إذن
فمأساة الشاعر قد وجدت معه قبل أن يقدم إلى هذه
القرية المنكودة البائسة، فهو قد قدم إليها مفلساً مثقلاً
بالديون، وكما قال بنفسه "حد رأس مالي حمارة".
وإذا علمنا أن الحمير في تلك البلاد كانت لا قيمة لها
البتة، أدركنا حقيقة السخرية في قول الشاعر "رأس
مالي حمارة"، إذ إن ذلك يعني بكل بساطة إنه لم يكن
له رأس مال أصلاً.

وهكذا تأتي الخاتمة كما صورها الشاعر بإبداع
مذهل، منطقية ومتسقة تماماً مع المقدمات التي مهدت
لها، فكيف يمكننا أن نتصور حالة ذلك البائس، الذي
اجتمعت عليه كل العوامل التي تؤدي بالضرورة إلى
الخسارة والفشل، وكل ما يترتب عليهما من انعكاسات
نفسية وشعورية، من يأس وإحباط وسوداوية ونقمة

على النفس وعلى الوجود والحياة. بيد أن أفاضنا هذه كلها تفشل في أداء معشار الأثر الفني الذي تحدثه الصورة البديعة التي جسد بها الشاعر الموقف. فهذا الإنسان البائس، الذي انتهى به الحظ والحال إلى تلك الحالة، يقف في مواجهتها وهو عاجز كل العجز عن الفعل والتصرف، ولا يملك أكثر من أن يظل يحك رأسه من الحيرة والتردد، بحثاً عن فكرة قد تتجده، أو رأي قد يدلّه على الصواب والتصرف السليم. ولكن تلك الحركة تؤدي به إلى هاوية لا قرار لها من الضياع، وتدفع تلك الأفكار المتدافعة المتناحرة في رأسه إلى المزيد من الاختلاط والانبهاام والاضطراب، حتى تتحول إلى هذيان و"هلوسة"، أشبه بما يصيب من فقد عقله لأي سبب طارئ، كتناول مسكر أو مخدر، أو سبب دائم كالجنون.

وتظل تعبيراتنا أقل إحياءً وغنى من تعبيرات الشاعر، فحين يصف الشاعر ذلك الشخص بأنه "يدير شيب م الحك راسه يهلس"، فإنه يبدع أيما إبداع في تركيز الزمن وفعله، بفضيلة اللفظ، في لحظة بالغة القصر، ويكاد تعبير الشاعر يحاول الإحياء بأن الشعر في رأس ذلك الشخص كان يتحول تحولاً فورياً إلى

شيب بمجرد أن تلمسه اليد التي تحكه، وهي تشتعل
بنار الحيرة والتحرق للوصول إلى الرأي الذي ينقذ من
المصير. وهكذا فإن تعبير الشاعر يختصر الزمن كله في
لحظات قصيرة، تحول ذلك الشخص الذي قدم إلى تلك
البلدة، وهو يركب حمارته، ولعله كان قد حمل عليها
بعض المتاع أو البضاعة، وكان يمني النفس بأن يدخل
سوق البلدة بائعاً، فيكسب ما يعينه على العودة غانماً،
فيسد فقره ، ويؤدي ما عليه من ديون، وإذا به يتعرض
لذلك المصير البائس، فتسرق حمارته وهي "كل رأس
ماله"، ويتواطأ ضده أهل البلدة، وهم عبارة عن ثلة
من العجائز البائرات، وحاكمها الذي يخالف لسوء حظ
الشاعر الأعراف التي كانت سائدة في تلك البقاع للعثور
على المسروقات، فلا يقوم بما كان عليه أن يقوم به
من مسعى للتفتيش عن البضاعة المسروقة؛ تحوله تلك
اللحظات الحافلة بالبؤس وسوء الحظ والحيرة إلى
عجوز، قد اشتعل رأسه شيباً، وكأنه بلغ أُرذل العمر،
وبات يعاني مما يعاني منه المرء في تلك السن، من
ضعف البدن، وعجز العقل، وغياب الوعي، وانبهام
الرؤية.

ولكن إبداع الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد. فيأتي قوله "وكل دا يخشه"، نتيجة منطقية جداً للصورة التي كنا انتهينا إليها، صورة المرء في أواخر شيخوخته، إذ تتزاحم عليه الأمراض والعلل، العلل البدنية كضعف البصر والسمع وعجز مفاصل الجسم وأطرافه عن الحركة، وتدهور قدرة الأعضاء على القيام بوظائفها الطبيعية، والعلل المعنوية، كضعف الذاكرة وتدهور القدرة على التركيز والاستيعاب، وهي العلل التي، حين تبلغ مداها، تصل بالإنسان إلى حالة من العجز التام، يتحول معها إلى مجرد كومة من اللحم والعظام، لا تملك أن تقوم بشيء، وهي الحالة التي أبدع الشاعر إبداعاً خارقاً في تجسيدها من خلال صورة ذلك الشيخ العاجز، الذي لم يعد يتحكم في وظائف أعضاء جسده، فتخرج فضلات أمعائه، دون إرادة منه، فتلطخ بدنه وثوبه ومكانه، ومع ذلك يظل عاجزاً عن أن يفعل شيئاً لتدارك ذلك. ويبلغ الشاعر بالأمر حده الأقصى إذ يقول إن بؤس هذا الشخص لا يتمثل في أنه عاجز عن تدارك نفسه بتنظيف ما يلطخ جسده من وسخ، ولكن بؤسه المضاعف يتجسد في أنه لا يجد حوله من يعينه على ذلك، "كيف من انخرق ما لقي من يمشه"، وهو

تصوير بارع من الشاعر لحالة البؤس والعجز حين تبلغ
 حدها الفاجع، إذ يجد المرء نفسه، وهو يواجه هذه
 الحالة، وحيداً ضائعاً، دون رفيق يؤنسه أو يشير عليه بما
 عليه أن يفعل، ودون معين يمكن أن يشد من أزره، أو
 يعينه على ما يتعرض له من مصائب.

* * *

نظرة عامة : حين ننظر إلى القصيدة نظرة شمولية،
 نجدها تنقسم إلى قسمين رئيسين: صورة الشاعر،
 وصورة البلدة وأهلها.
 وباستعراض الأبيات نجد صورة الشاعر تتجسد عبر
 عدد من الصفات هي:

الهبل أو العبط	مهبول من عاد سوقك يخشه.
السفه	بلاد شر ما يجيك غير السفيه.
الإفلاس	بلاد شر ما يجيك غير المفلس/حد راس مالي حمارة
الإثقال بالديون	اللي يجيك مديون ما عد

يخلص.	
يدير شيب م الحك .	الشيخوخة المفاجئة
راسه يهلس	فقدان الصواب
كل دا يخشه.	تكدر العلل والأمراض
كيف من انخرق ما لقي من يمشه.	العجز التام

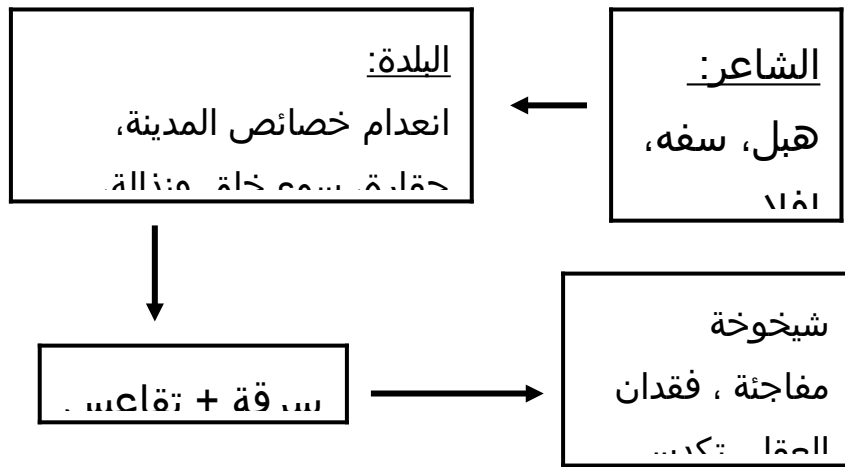
وفي المقابل نجد عددًا من الصور التي توصف بها
البلدة وأهلها:

ما نك بلاد	نفي الصفة عنها
تاخذي سو بشة	مقارنتها بنقيضها
ما نك بلاد تصلحي بالتجارة.	عدم الصلاحية للتجارة (أي نفي صفة المدينة عنها)
لا فيك طشة، لا فيك مارة، بليدة قليلة، لا شي فيه، شيك مقلص. قويزات في قش في لم قارة، قويزات	الحقارة

في قش واذرة طويلة.	
السارق لطشا.	سوء أخلاق أهلها
حاكم البلد ما فتشا.	نذالة حاكمها
مرفعين يغرد علي طول ليلة.	التوحش
ظل وعزايز مميعدات فيه، دايرات عشة، قعود ع الوسخ ما يعولن بقشه.	الكساد والتخلف
بلاد شر، اللي يجيك مديون ما عد يخلص، يدير شيب م الحك راسه يهلس، كل دا يخشه.	الشؤم

وباستعراض هذه الصور أظن أننا يمكن بسهولة أن نتبين أمرا بالغ الفائدة في إدراك القصيدة كلها كوحدة واحدة متكاملة، وهو أن الصفات الأربع الأولى : السفه- العبط-الإفلاس-الإثقال بالديون، تتفاعل مع العامل الحاسم الذي يتمثل في البلدة وأهلها، ويجسده هنا فعل سرقة الحمارة وتقاعس الحاكم عن البحث عنها، فتتج الصفات الأربع التالية التي تتدرج من خلال

تعبيرات الشاعر، في تصاعد وتراكم خارق في سرعته وتطوره، حتى تنتهي إلى الصورة الختامية الفاجعة، صورة الشيخ الذي بلغ غاية العجز، وتبدأ هذه الصفات بصفة الشيخ الذي تودي به المأساة الصاعقة في لمحة خاطفة إلى تآكل عمره، فيبلغ في لحظات سن الشيخوخة "يدير شيب م الحك راسه"، فيفقد العقل "راسه يهلس"، ثم تفتحمه العلل والأمراض كلها "كل دا يخشه"، فينتهي إلى العجز التام "كيف من انخرق ما لقي من يمشه".



النص الثاني:

بُطِلت يا وَلَدُ خالْتِي مِ الدَّوارةِ..

1] نُطِلت يا وَلَدُ خالْتِي . م
وَشَكَّ تَهَارِي
لا هُوَ عَلَيَّ . دَرَبُ لَه تَحْتُ

* * *

2] نُطِلت يا وَلَدُ خالْتِي . وَنا
وَكُراَعِي . تَقَهَر
وَشَدَّ . اللّٰه . راح ما هُوَ
ومِنْ . نَهْمِ مَسْقاداتِ . وَنا
الشَّيْءِ . للقِصارِ
وَحَشَّ . الخِلا وَحَدِي . قِلَّة

* * *

1] نُطِلت يا وَلَدُ خالْتِي . ما
عَلَيَّ . حَسَبِ . عَهْدِ
تَنْفَسِ . وَمِنْهُ تَعَاوَدِ رُدُودِ
مَعَ وَطَنِ . دارِ سَمارِحِ
وَلَا فِيهِ مارة
كَفِ البحرِ شَرِّ . خَرَبِ

* * *

2] نُطِلت يا وَلَدُ خالْتِي . م
وَحالِ . سَكِّ .

وَعَلَّ . كَأَنَّ شَيْئًا نَقَابًا . مُتَّكَ .
وَلَا لُقْتُ مَنْ قَالَ لِي . راح
ذُهِبَ الدَّيَّارَةُ
اللَّهُ . وَحَدَهُ مَا مَعَاهُ حَدَّ

* * *

[1] بَطَلْتِ يَا وَلَدَ خَالَتِ . لَكَ
كَأَنَّ نَمَّ قَائِدٍ
وَلَهُ كُنْتُ قَتَاةً . كَانَتْ رَاكٍ
الْمَوْلَى . نَهَى . الْعَدَّ الشَّدَائِدِ
وَسُغَا . أَسَاوَهُ
وَتَارَى . شُدَّ . عَلَيْهِ بِالسَّارَةِ

* * *

[2] بَطَلْتِ يَا وَلَدَ خَالَتِي وَنَا
وَنَافَتِي تُغَرِّدُ
وَبَيْنَ الْمَعَازِيلِ دِيمَا نَصَرَدُ
مَعَاي نَارَ غَيْرِ مَا لَهَا مِنْ
زَرَتْ عَ السَّتَارَةِ
بِرُودِهَا لَقِيَةَ الدَّبَشِ فِي

* * *

[1] بَطَلْتِ يَا وَلَدَ خَالَتِي م
لَكَ مَدَّةٌ تَدُورُ
مَعَ وَطَنِ خَالِي وَمَا فِيهِ
الْمَوْلَى . يُجِيبُ فِي الْعَرَبِ م

يُدِيرُ لَكَ بَصَارَةَ
يَجِيبُ الدَّبْشُ وَالْتَّعَبُ مُو

* * *

2] نُطَلَّتْ بَا وَلَدٌ خَالْتِ . وَنَا
وَدِيمَا نَقَهَد
وَاللَّهُ . نُدُّهَا لَكَ اللَّهُ مَا
بَلَا أذُنُهُ قَدَمٌ عَرِ، قَدَمٌ مَا
حُنَا تَحْتِ مَا رِه
وَصَانُ رِ، لِه، وَشِ، الدَّيَارَةُ

* * *

النص الثاني من هذه النصوص الثلاثة يعالج قضية مشابهة تكاد تكون هي القضية نفسها، أي قضية البحث اليائس عن شيء ضاع. وفي هذا النص لا نجد إشارة محددة إلى ماهية هذا الشيء الضائع الذي يبحث عنه الشاعر دون جدوى. وباستثناء إشارة واحدة عامة تأتي في آخر شطرة من آخر بيت من القصيدة، تسمى ذلك الشيء بـ "الديش"، لا نجد في النص كله أي إشارة محددة أخرى، ففي سائر المواضع في النص تتم الإشارة إلى ذلك الضائع بأنه "شيء". وهكذا فإننا نستطيع، بل أظن أننا ينبغي أن نأخذ ذلك "الشيء" الذي ضاع من الشاعر، وقضى حياته يبحث عنه دون جدوى، مأخذاً رمزياً، يعطيه معنى أبعد وأعمق وأشمل من أي شيء مادي قد يكون ضاع من الشاعر فعلاً، ويبحث عنه دون جدوى، فيكون ذلك الضائع هو الحياة نفسها ومعناها، الذي يجري وراءه الشاعر، كما يجري المرء وراء السراب، في صحراء الحياة الموحشة الخالية من العلامات الدالة على الدرب الموصول إلى الغايات، فيجد نفسه تائهاً ضائعاً، لا يملك لنفسه أي عون أو نجدة، ولا يعود أمامه سوى التسليم بعجزه

"الإنساني" عن فعل شيء لنفسه، والركون إلى الإيمان بأن الله وحده هو الذي يقدر للمرء خطوات حياته، خطوة خطوة، فلا يملك أن يقدم قدمًا، أو يخطو خطوة، إلا بأمره وبتقديره، وأنه وحده القادر على أن يفرج عن المرء الكرب، ويبدله من عسره يسرًا.

هذه في تقديري هي القراءة التي تعطي للنص معنى شموليًا، وأبعادًا إنسانية، تتعدى حالة الشاعر الفردية، وتجربته الخاصة المعينة، لتحتضن تجربة الإنسان، بما هو إنسان، في البحث عن غاياته عبر بحر الحياة المتلاطم. ولكن ما يضيف على النص حيوية وثراءً هو تلك العاطفة المتدفقة، وتلك الحرارة الشعورية التي تحتضن تعبير الشاعر عن التجربة، من خلال بعض الصور الجزئية التي تكون في مجملها ملامح تجربة فردية شخصية فعلية، ولكنها، مع ذلك، تظل قابلة لأن تكون تجربة إنسانية عامة، يحسها ويعيش أبعادها أي إنسان يخوض تجربة البحث اليأس عن الهدف الضائع.

إذن فنحن نعيش مع الشاعر في هذا النص تجربة خاصة، عاشها بكل أحاسيسه ومشاعره، وهي تجربة معاناته المؤلمة في البحث عما ضاع منه دون جدوي. بيد أن أول ما يلفت نظرنا في هذا النص ذلك البناء الفني المتميز الذي صور من خلاله الشاعر تجربته، حيث جعل القصيدة في شكل خطاب مزدوج يتبادل الشاعر وشخص آخر، يسمي كل منهما صاحبه "ولد خالتي"، وهي هنا كلمة عامة، تستخدم كما نستخدم عادة كلمات مثل: يا صاحبي، يا صديقي، يا عزيزي.. إلخ. وينجح الشاعر نجاحاً ملحوظاً في تمييز كل من الخطابين بسمات تجعلهما يبدوان بالفعل وكأنهما خطابان يصدران عن طرفين متميزين، فيستخدم في الخطاب الذي ينسب إلى الشاعر ضمير المتكلم، ويستخدم في الخطاب المنسوب إلى الطرف الآخر ضمير المخاطب، ثم يميز خطاب الشاعر بمعان وتعابير تختلف اختلافاً بيناً عن تلك التي يوردها على لسان الآخر، الذي يلعب في القصيدة دور المراقب، الذي لا تعنيه التجربة وتوابعها وانعكاساتها النفسية

والشعورية، فيقوم بدور المواسي والناصح، الذي لا يملك إلا محاولة التخفيف من وقع المأساة على صاحبه. تبدأ القصيدة بمطلع يرد على لسان الآخر الذي يدفعه العطف والإشفاق على صاحبه إلى محاولة التهوين عليه، بتشجيعه على الاعتراف بالعجز، والركون إلى اليأس من تلك المحاولات اليائسة التي يبذلها للعثور على "الشيء" الذي ضاع منه. ولكننا نلفت النظر إلى قوله: "بطلت يا ولد خالتي م الدوارة"، حيث تعني كلمة "بطلت" في العامية الليبية بلوغ أقصى درجات الإعياء والتعب، وهي الدرجة التي لا يعود الإنسان يطبق بعدها أي قدر إضافي، ويكون أي مقدار آخر من التعب حافلاً بخطر حقيقي، كما تحفل بالخطر تلك القشة الزائدة عن حد التحمل، فتقصف ظهر البعير. ثم ينبغي أن نلتفت إلى قوله: "م الدوارة"، وهي كلمة تعني في العامية "البحث" أو "الدوران" دون هدف أو غاية محددة، ولا شك أن هذا المعنى له علاقة بفكرة "الدائرة"، وهي التي لا تُعرَف لها بداية ولا نهاية. فيما بقي من البيت يفسر الآخر ميله لنصح الشاعر بالتوقف عن ذلك "الدوران" الذي يرى أنه عابث ولا جدوى من

ورائه، بقوله: "شَيْك توارى"، أي أن ما تبحث عنه قد اختفى، ولم يعد بالإمكان العثور عليه، أو الاهتداء إلى مكانه، ثم يبين السبب في هذا الحكم بقوله: "لاهو علي درب لو تحت قارة". بمعنى أنه ليس ثمة على الإطلاق ما يمكن أن يعين على العثور عليه، كعلامة مثلاً قد تعين على تحديد الموضع أو المساحة المحتملة التي ربما أمكن استيفاؤها كلها بالبحث فيها، ولو اقتضى الأمر مسحها بالشبر. فلو أن عملية الفقد تمت بينما كان الشاعر يسير في طريق محدد معروف، لأمكن حصر البحث في جوانب ذلك الطريق من أوله إلى آخره، ولربما كان ثمة أمل في العثور على ما ضاع، إذا تمت عملية بحث دقيقة. ولو أن عملية الفقد تمت حين كان الشاعر في منطقة بها علامات طبيعية مميزة، كالجبال أو التلال، لربما زادت احتمالات التعرف على الجبل الذي تم الفقد عنده أو بالقرب منه. ولكن عملية الفقد تمت بينما كان الشاعر في "لجة" من الصحراء الخالية، المترامية الأبعاد والأطراف والتي يشبه بعضها بعضاً، ولا يوجد فيها ما يميز طرفاً عن طرف، بحيث إنك حين تكون فيها تفقد كل معايير التعرف على المواقع

والاتجاهات والأبعاد. وتجد نفسك في قلب التيه
والضياع.

واتساقاً مع البناء الفني الذي أشرنا إليه، فإننا سوف
نستعرض قسمي الخطاب في القصيدة منفصلين،
فنستعرض كل الأبيات التي ترد على لسان "الآخر"
مجتمعة، ثم نستعرض الأبيات التي ترد على لسان
الشاعر، أو بضمير "المتكلم" بعد ذلك. وفي تقديري أن
هذه القراءة سوف تعين على تجسيد التميز الذي أراده
الشاعر وأبدع في تصويره بين روح ولهجة الخطاب
الذي يرد على لسان الآخر، الذي لا يحس المأساة أو
يتعامل معها إلا من منطلق المراقب المتعاطف،
والمشفق الناصح، فلا نجد في لغته تمادياً في التعنيف،
أو حدة في التصوير، ولا يتعدى عموماً النصح العاقل
الرزين، الذي لا يخلو من تعاطف ومشاركة وجدانية
واضحة، وبين روح ولهجة الخطاب الذي يرد على لسان
الشاعر "المتكلم"، الذي يتدفق بمشاعر الألم والإعياء
واليأس والحنق والندم والحسرة، ومن ثم يحفل
بالتعبيرات الحية، والصور المتقدمة المتفاعلة المتأججة.

وفيما يلي نقدم للقارئ الأبيات التي تمثل خطاب
"الأخر":

1] نُطَلَّتْ يَا وَلَدُ خَالْتِ . م
وَشَكَّ تَهَارَى
لَا هُوَ عَلَ . دَرَبُ لَهُ تَحْتُ

* * *

1] بُطَلَّتْ يَا وَلَدُ خَالْتِ . مَا
عَلَى . حَسْبِ . عَوْدُ
تَتَفَسَّرُ . وَمِنْهُ تَعَاوَدُ رَدُّودُ
مَعَ وَطَنِ . دَائِرِ سَمَارِيحُ
وَلَا فِيهِ مَارَةٌ
كَيْفَ الْبَحْرِ شَيْبِ . خَرَبُ

* * *

1] بُطَلَّتْ يَا وَلَدُ خَالْتِ . لَكَ
كَ . يَوْمِ قَائِدِ
وَلَوْ كُنْتَ قَنَاصِ . كَانَ رَاكِ
الْمَوْلَى . يَوْرَى الْعَبْدِ الشَّدَائِدِ
وَيَشْغَلُ . أَسْرَارِهِ
وَتَارِي يَثْنُ . عَلَيْهِ بِالْبُشَارَةِ

* * *

1] نُطَلَّتْ يَا وَلَدُ خَالْتِ . م
لَكَ مَدَّةُ تَدْوَرِ

مَع وَطَنٍ . خَالٍ . وَمَا فِيهِ
الْمَوَلَى . نُحِبُّ فِي . الْعَرَبِ م
نُدَى لَكَ نَصَاةً
نُحِبُّ الدِّشَّ . وَالتَّعَبُ مَهْ

* * *

ونتأمل هذا الخطاب نجد الآخر يستخدم في
محاولته العظوفة لمواساة الشاعر ونصحه ثلاثة أمور:
الأول: التأكيد على أنه لم يدخر وسعاً في مسعاه،
وأنه بذل كل، بل ربما فوق ما يطيق، من أجل البحث،
ومن ثم فلن يكون عليه لوم إذا سلم بالنتيجة، وركن
إلى اليأس.

الثاني: إيجاد العذر له، وتقديم المبرر المنطقي
للفشل، من خلال تجسيد استحالة العثور على الشيء
الضائع في تلك الصحراء المترامية الأطراف، الخالية من
العلامات والدلائل.

الثالث: الحث على التسليم بعجز الإنسان، وحدود
معرفته وطاقته، والتذكير بأن ما يجده الإنسان من
شدائد ومصاعب ومصائب هو ابتلاء من الله، وهو وحده
القادر على أن يتلوه بالفرج واليسر.

في المعنى الأول نجد تعبيرات الآخر عن فكرة أن
الشاعر لم يقصر وأنه قد بذل ما بوسع في قوله:
بطلت يا ولد خالتي م الدوارة/ بطلت يا ولد
خالتي م الورود، علي حسي عود، تنفس ومنه
تعاود ردود/ بطلت يا ولد خالتي لك مدايد، كل يوم
قايد/ بطلت يا ولد خالتي م السمور، لك مدة تدور.
وفي هذه التعبيرات نجد الحديث عن "الدوارة"
وهي البحث في كل اتجاه. ونجد الحديث عن "الورود"
على ذلك الموقع الذي يوجد به الماء، حيث يلجأ إليه
الشاعر لكي يستريح قليلا من عناء البحث، لكي يعود
إلى البحث مرة أخرى "تنفس ومنه تعاود ردود"، ثم
نجد تصوير الزمن الطويل الذي انقضى في ذلك البحث
اليأس بأنه "مدايد"، وأنه اتصل واستمر أياما متتابعة
"كل يوم"، وأخيرا نجد تصوير ذلك البحث بأنه كان يتصل
نهاراً وليلاً "بطلت يا ولد خالتي م السمور"، والسمور
هو السهر طوال الليل.

ولا شك أن هذه التعبيرات كلها تتعاضد لتخدم هدفاً
واحداً هو إقناع الشاعر بأنه قد بذل ما في وسع
الإنسان أن يبذله، وأنه قد بلغ من التعب والإعياء ما لا

طاقة له لتحمل المزيد منه، وأنه لم يعد ثمة ما يمكن فعله، ومن ثم فقد آن الأوان لأن يتوقف عن ذلك المسعى اليائس. وهنا نجد صورة رائعة تجسد على لسان الآخر الموقف كله، وتأتي في صورة خطاب تشوبه نغمة من الصدق العنيف، أو الصراحة القاسية نوعاً ما، وهي قسوة مقصودة، تشبه تلك الصفحة التي يوجهها المرء لامرئ يحبه، لكي يفيقه من نوبة تشنج، أو من موقف يعرض نفسه فيه لخطر داهم، حتى يعيده إلى صوابه، فيتبين الأمور على حقيقتها، ويواجهها بما ينبغي من الشجاعة ورباطة الجأش والتعقل. يقول له: "لو كنت قناص كان راک صايد"، وهو تعبير يعني للوهلة الأولى: لو أنك ماهر في الصيد، لكنت قد أصبت الصيد الذي تطارده، ومن ثم فهذا المعنى يبدو وكأنه كشف قاس لحقيقة العجز الذي يؤدي بالشاعر إلى الفشل في مساعيه للبحث عن الشيء الضائع، ولكني، انسجماً مع الموقف الذي رأيت الآخر يتقمصه خلال المشهد كله، وهو موقف النصح والعطف والإشفاق، يمكنني أن أفهم قوله هذا وكأنه يعني: لو أنه كان مقدراً لك الإفلاح في مسعاك، لكنت قد وصلت إلى ما تتبغي، بعد هذا الجهد الذي بذلته، وهذا الوقت الذي

استنفدته، ولذا فعليك الركون إلى قبول الحقيقة، وهي أنه لم يعد بإمكانك فعل شيء، وأن الفعل بات مرهوناً بقدرة الله تعالى، فهو وحده القادر على تفريج الكربة، وإزاحة الغمة.

أما المعنى الثاني فنجد الآخر يصوره من خلال التعبيرات الآتية: لا هو علي درب لو تحت قارة / وطن داير سماريح سود، ولا فيه مارة، كيف البحر شين خرب قراره / مع وطن خالي وما فيه قور.

وهي تعبيرات تهدف جميعها لتجسيد فكرة "عبثية" البحث و لاجدواه، فالمكان الذي يتم البحث فيه صحراء جرداء خالية من أية علامات يمكن أن تعين على تحديد أبعادها، أو تبين اتجاهاتها، فليس فيها دروب معروفة، توصل من مكان إلى آخر، وليس فيها جبال أو تلال، عادة ما تكون أدوات أساسية ذات فعالية ملموسة في تحديد المسافات والأبعاد والاتجاهات، خاصة إذا عرفنا أن تلك الجبال "القور، جمع قارة" كثيراً ما كانت تعرف لدى رواد الصحراء والخبراء فيها بأسماء معينة، فيقال "قارة كذا، وقارة كذا"، ويستدل بها على المسافات والاتجاهات. أما الصحراء الخالية التي لا يرى في

أبعادها المختلفة سوى "بحور" الرمال التي لا تنتهي،
فإن المرء فيها عرضة للضياع التام، وفقدان الدليل على
الاتجاهات والأبعاد. وبفعل الشاعر في إيراد صورة
البحر في هذا السياق، فنجد قوله: "كيف البحر شين
خرب قراره".

وهكذا تقود مفردات المعنيين السابقين إلى ما يرد
في المعنى الثالث، وهو التعبير عن فكرة أن لا يأس
من رحمة الله، فهو قادر على أن يفرج كربة المكروب،
وأن يبذل بالعسر يسرا، وأن يرزق الإنسان من حيث لا
يحتسب. ونجد في هذا المعنى التعبيرات التالية:

المولى يوري العبد الشدايد، ويشغل اسراره،
وثاري يثني عليه بالبشارة / المولى يجب ف العرب
م البحور، يدير لك بصارة، يجيب الدبش، والتعب
مو خسارة.

وبحاول الآخر من خلال هذه التعبيرات أولاً أن يجد
ما يعين الشاعر على مواجهة المصيبة التي حلت به،
فينبهه إلى أن المصائب والشدائد التي تقع للإنسان هي
امتحانات وابتلاءات، يريد بها الله - سبحانه وتعالى -
اختبار إيمانه، فيشتد عليه بالكرب والضيق، حتى إذا

بلغت معاناته حدها الأقصى، فرج عليه كربه، وأزاح
همه، وفاجأه ببشارة الفرج واليسر. وبلغت نظرنا ذلك
التجاوب البارع بين قول الآخر "المولى يجيب ف
العرب م البحور"، وبين وصفه تلك الصحراء الخالية
التي ظل الشاعر يدور ويبحث فيها دون جدوى، بأنها
مثل البحر "كيف البحر شين خرب قراره"، وذلك لكي
يعتمد عليها في تقوية الحجة التي يريد إقناع الشاعر
بها، فالله القادر على إنجاء الإنسان من أهوال البحر
وإنقاذه من الضياع فيه، قادر على أن يجعل له مخرجاً،
"يدير لك بصارة"، أي وسيلة أو طريقة، فيتم العثور
على الشيء الضائع "يجيب الدبش"، وعندئذ لا يكون
كل ذلك التعب وتلك المعاناة قد ذهباً عبثاً، ويكون
العثور على ما ضاع تعويضاً كافياً، وبلسماً شافياً، لكل
الجراح والعذاب والآلام.

وينبغي ألا نمر مروراً سريعاً على دقة التعبير في
قول الشاعر على لسان الآخر: "يدير لك بصارة"،
فنسبة الفعل هنا إلى الله مقصودة بدقة متناهية، فبعد
انتهاء كل جهود الإنسان ومحاولاته إلى الفشل والعجز،
لا يعود من يُرجى ومن يقدر أن يفعل شيئاً سوى الله،

جلت قدرته. ولذلك فهو الذي "يجيب الدبش"، أي أنه هو الذي يأتي به، بعد أن فشل الإنسان في ذلك، بكل ما امتلك من طاقة، وما حاول من جهود.

في القسم الثاني نجد التجربة تأتي على لسان الشاعر على النحو

الآتي :

2 | نُطَلَّتْ بَا وَوَلَدُ خَالْتِهْ . وَنَا
وَكُورَاعِهْ . تَقَّهْر
وَشَّيْ . اللّٰهْ . رَا ح مَا هُوْ
وَمِنْ بَهْمِ مَسْقَادْتِهْ . وَنَا
الشَّيْ . لِلْقَصَارَةِ
وَوَحْشٍ . الْخَلَا وَوَحْدِيْ . قَلَّةْ

* * *

2 | نُطَلَّتْ بَا وَوَلَدُ خَالْتِهْ . م
وَوَحَالِهْ . نِكَّ
وَعَلِهْ . كَا . شَيَّ نَقَابَا . مِتَّكَّ .
وَلَا لُقْتِ مَنِ قَال لِهْ . رَا ح
ذُهَبِ الدِّيَارَةِ
اللّٰهْ . وَوَحْدَهْ مَا مَعَاهِ حَدَّ

* * *

2 | نُطَلَّتْ بَا وَوَلَدُ خَالْتِهْ . وَنَا
وَوَاقْتِهْ . تَعَدَّ
وَسَرْ . الْمَعَا زَا . دِيمَا نَصَدَّ

مُعَاي، نَارَ عَمْدٍ مَا لَهَا مَر،
زَرَّتْ عَ السَّتَارَةَ
بِ وَدَّهَا لَقِيَةَ الدَّشِّ، ف.

* * *

[2] نُطَلَّتْ بَا وَلَدٌ خَالْتِ، وَنَا
وَدِيمَا نَقَهَدَّ
وَاللَّهُ، بِي دُهَا لَكَ اللَّهُ مَا
بَلَا أذْنَهُ قَدَمٌ عَمْرٍ، قَدَمٌ مَا
حَنَا تَحْتِ مَا ه
وَصَانُ بِي، لَلَّهِ، وَشِ، الدَّيَارَةَ

وباستعراضها نجد أنها تتناول ثلاثة محاور:

المحور الأول: هو تصوير عملية البحث عن الضائع
وآثارها على الشاعر.

المحور الثاني: الاعتراف بالخطأ والمسؤولية عن
المأساة.

المحور الثالث: الركون إلى رحمة الله، والأمل في
عونه، استنادا إلى الإيمان بقضائه وقدرته.

وبلغت نظرنا ذلك الاختلاف الواضح في نمطي
التعبير عن عملية البحث، كما أوردهما الشاعر على
لسان "الآخر" وعلى لسان الشاعر. فبينما نجده يجعل
الآخر يستخدم صيغتي الاسم والمصدر في التعبير عن

عملية البحث: بطلت يا ولد خالتي م الداورة / م الورود
 / لك مدايد / م السمور، نجده يستخدم على لسان
 الشاعر في التعبير عن الأمر نفسه صيغة الفعل
 المنسوب إلى ضمير المتكلم: بطلت يا ولد خالتي ونا
 ندور / من يوم مسقادي ونا نبور/ .. ونا نقود / ديما
 نقود / .. ونا نورد / بين المعازيل ديما نصرد. ولا نجد
 في هذا الصدد سوى مصدر واحد هو "التلكي". ويبدو
 لي أن توجه الشاعر لاستخدام صيغة الفعل ، سواء
 أكان بقصد منه أم بدون قصد، يخدم بناء القصيدة
 خدمة جليلة، إذ يفلح في تجسيد أن الفعل الحقيقي
 الذي يتم تصويره في القصيدة هو الذي ينسب إلى
 الشاعر، فالشاعر هو الذي يتولى في القصيدة معاناة
 "فعل" البحث المضمني عن "شيئته" الذي ضاع منه. وفيما
 تبدو تعبيرات الآخر عن عملية البحث مباشرة وتقريرية
 وخالية من الانفعال: دواره / ورود / ردود / لك مدايد،
 نجد التعبيرات التي ترد على لسان الشاعر، تحفل
 بالحيوية وحرارة الانفعال وتجسيد الحركة : ندور،
 نبور، ننود ، نقود ، نورد، وبلا حظ أنها كلها أفعال ترد
 بصيغة الفعل الماضي المضعف (فَعَّلَ) الذي يدل
 بصيغته على التشديد والتكرار والمعاودة : دور، بور،

نوّد، قوّد، ورّد. وفي هذا السياق الزاخر بالأفعال يبرز الاسم الوحيد الذي ورد على لسان الشاعر في هذا الصدد "التلكي" متميزاً بدلالته على الحالة النفسية التي كان الشاعر يعانيتها، فخلال بحثه اليأس ذلك، كان الشاعر يضطر مرغماً إلى أن يتطفل على الناس، لكي يبيت عندهم ليلته، أو يقضي بجوارهم يوماً أو أياماً يستريح فيها قليلاً، ريثما يعاود التنقل والبحث، وهو ما تطلق عليه العامية "التلكي"، وتجعل له مضامين وإحساءات سلبية، إذ يعتبر نوعاً من التطفل وثقل الدم، ومن ثم فإنه يجد في نفسه مرارة وألماً لا اضطراره إلى ذلك، إذ لم يكن يجد مندوحة عنه.

ويتضمن هذا المحور أيضاً تصوير ما يترتب على عملية البحث من آثار ونتائج. وهنا نجد ذكر ما ينجم من آثار مادية، تحدث كنتيجة مباشرة لمعاناة السير والدوران في تلك الصحراء القاحلة، على مدى الأيام والمدد المتطاولة، فتتعرض قدما الشاعر لما يمكن أن تتخيله من الجروح والقروح والإصابات، ويبلغ الإعياء والتعب مداه حتى بالناقة التي ظلت تعاني مع الشاعر، حتى أنهكت وملت، ولم تعد تطيق الصبر والتحمل،

فظلت تن وتتوجع "ناقتي تغرد"، وكذلك ما ينجم من آثار نفسية معنوية، تحدث نتيجة الإحساس المصنعي بالفشل والعجز واليأس. وفي هذا السياق نجد تعبيرات بارعة في تجسيد الحالة التي كان الشاعر يعانها، أولها قوله "حالي يبكي"، وهو تعبير عام، لا يصف ذلك الحال ولا يحدده، ولكنه يكتفي بالقول إنه يدعو إلى الرثاء، ويشير الإحساس بالتعاطف الشديد، حتى أن من يشاهده لا يملك إزاءه إلا البكاء تأثراً وأسفاً، ويتركنا الشاعر لتخيل تلك الحالة المؤسفة المؤثرة التي تثير لدى من يشاهدها مشاعر الألم والحزن والأسف. ثم يردف الشاعر بصورة تبدو للوهلة الأولى وكأنها صورة هزلية مضحكة، "علي كل شيئاً يقابل متكي"، إذ يصور نفسه وهو يلهث في كل الاتجاهات، دون تركيز ولا تفكير، فكلما شاهد شيئاً يبدو من بعيد، اتجه إليه، وهو يأمل أن يجد فيه شيئاً الضائع الذي يبحث عنه. ثم تبلغ صورة المعاناة قممها إذ يتحدث الشاعر عن النار التي تنقد في جوفه، نار الحسرة والفجيرة والإحساس الممض بالخسارة والعجز والضياع، وهي نار لا يوجد ما يمكن أن يبردها "غير ما لها من يبرد"، فتظل مشتعلة متأججة، حتى توشك أن تخنقه وتقضي عليه

"زرت ع الستارة"، ذلك أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يطفئ تلك النار المتأججة هو العثور على ذلك "الدبش" الذي ضاع "برودها لقية الدبش في دياره".

أما المحور الثاني الذي يدور حوله حديث الشاعر، فهو الاعتراف بالخطأ والمسؤولية عما حدث. وأول ما يصادفنا في هذا الصدد اعتراف الشاعر بأنه ارتكب خطأ فادحاً منذ البداية، إذ لم يجعل للشيء الذي ضاع منه علامة يمكنه بواسطتها تمييزه والتعرف عليه في حالة وجوده "وشيبي اللي راح ما هو مَمُور"، ويعترف بأن ذلك كان تقصيراً كبيراً من جانبه، يتحمل وحده المسؤولية عنه، ولا يتردد في وصفه بأنه عيب لا يليق بمثله "الشين للقسارة". أما الخطأ الثاني الذي يعترف الشاعر بارتكابه، في صراحة وشجاعة ملموسة، فهو مجازفته بخوض تلك المغامرة في تلك الصحراء الخالية وحدة، دون رفيق أو معين، ويصف ذلك بأنه سوء تدبير فاضح: "وخش الخلا وحدي قلة دبارة".

ولا يلبث القارئ حتى يتبين النتيجة المؤسفة التي ترتبت على ذلك التقصير وتلك المجازفة، وذلك من خلال الصورة البارعة التي مثل لنا عبرها مشهد الشاعر،

وقد ضاع منه ذلك الشيء الثمين الذي يبحث عنه، وظل يبحث عنه في جميع الاتجاهات دون جدوى، حتى أعياه البحث، وتمادى به الشعور بالألم والأسف والحزن، فانتهى إلى حال مؤسفة، تثير الشفقة والتعاطف. وما يهمنا هنا هو التركيز على تلك الصورة التي تدعم فكرة هذا المحور من خطاب الشاعر، ونعني اعترافه بخطأ المغامرة بدخول الصحراء وحده، ذلك أنه حين طفق يبحث عن الشيء الضائع، افتقد فقداناً فاجعاً وجود الرفيق الذي كان يمكن أن يؤنس وحشته، وأن يعينه في البحث، أو يرشده إلى الطريق: "ولا لقيت من قال راح هكي"، ولذا تأتي منطقية جداً تلك النتيجة التي قدمها الشاعر في ما يشبه الحكمة حين يقول: ذهب الدبارة/ اللي وحده ما معاه حد يستشاره"، حيث يصور إقدام المرء على مثل تلك المغامرة وحده دون رفيق أو ناصح أو مشير بأنه تنكّب واضح للرأي السديد، والتدبير الصالح.

وهنا يأتي الحديث في المحور الثالث متمماً طبيعياً لازماً لما انتهت إليه التجربة من عجز الطاقة البشرية عن الفعل، رغم كل ما بذلته من جهد، وما استفذته

من وقت، وما عاتته من تخبط وحيرة، وما تجرعته من
آلام ومواجع، وما وجدته من مشاعر الحنق والسخط
والندم والحسرة، ثم اليأس والقنوط، وهي المرحلة
التي لا يكاد يبلغها المرء، حتى تبدأ مشاعره المشتعلة
المتأججة في البرود، وتبدأ أعصابه المشدودة في
التراخي والاستسلام، ولا يلبث حتى يجد نفسه وقد
انتهى إلى نوع من الهدوء، ووجد شيئاً من الراحة، هي
"راحة اليأس" التي يُحكى عنها.

وعند هذا الحد يعود للإنسان رشده، ويستيقظ في
نفسه ذلك الإيمان الذي غطت عليه في لحظات معينة
عوامل الهيجان واللهث وتأجج المشاعر، وهو الإيمان
بأن ليس للإنسان شيء، وأن الأمر كله لله، فهو وحده
يقضي ويقدر، ولا راد لقضائه "اللي يريد لها لك الله ما
تحود"، وهو وحده الذي يقدر للإنسان كل خطوة
يخطوها: "بلا اذنه قدم عن قدم ما تحود". ومن ثم
فإن الخلق كلهم رهن أمره ومشئته "حنا تحت ماره"،
ولا يجدر بهم سوى الصبر على ما يلاقون من شدائد، أو
يحل بهم من مصائب، لأن الإنسان لا يملك من أمر
نفسه شيئاً، ولا يملك لنفسه تديراً، سوى ما سبق في

علم الله سبحانه، وجرت به إرادته، وتم في قضائه
وقدره.

النص الثالث

العازة قريضة

جَلْنَا وَجْنَاكَ يَا قَهْزُ سَنَا
العَاذَةُ قَرْيَضَةُ
كُنَّا نَأْمَدُ عَادِ فَنَا فَرْيَضَةَ

* * *

جَلْنَا وَجْنَاكَ مِنْ صَمِّ قَارِ
وَهْنًا الْعَارِ
وَاللَّهِ فِدُنَا رَاحَ لَعْنَةُ قُمْارِ
وَالرَّأْيِ فِي الرَّأْسِ دَوَّرِ
وَكَثْرَ مَخِضَتِهِ
نَقَى كَفَّ مِنْ دَاخِ شَارِبِ

* * *

جَلْنَا وَجْنَاكَ مِنْ صَمِّ
وَعَاذَةُ وَدَّيْنِ
وَعَكْسِيْنِ مَعَانَا عَقَابِهَا
وَتَغَرَّتْ بِاللَّهِ لَنَا سُنْدِيْنِ
نَلْحَظُهُمْ لِحِيظَةَ
مُدَارَاةِ لَصْحَابِ كَفِّ

* * *

جَلْنَا وَجْنَاكَ مِنْ صَمِّ حَابِ
وَذَهْنًا الدَّيَابِ
وَنَقْنَا مَسَاتِيهَهُ وَالرَّأْيِ حَابِ

المَهَلِ نَفَّحَ عَلِيٌّ كَأَنَّ نَابَ
نُدْبٍ لَهُ نَمِضَةً
وَنَفْتَحَ اللَّهُ

* * *

كَبُرْنَا وَمَا عَادَ فِينَا جَهْدٌ
وَالشَّبَّ بَدٌّ
فِ الرِّاسِ ، وَالذَّقِ ، كَلَّهُ ، قَدَّ
كَمَا ، عَمَرْنَا وَمَا نَا قُبَالَ حَدٌّ
وَذَاتْنَا مَرِيضَةٌ
وَالقَلْبِ فِي ، الصِّدْرِ كَاثِرٌ

* * *

كَبُرْنَا وَمَا عَادَ فِينَا مَرُوءَةٌ
وَالعَظْمِ خَوِيٌّ
وَفَاتُرِينَ ، قَتْرَةٌ جَمًا ، فَاتٍ
وَصَارَعَتْ فِي ، الفَقْرِ كَادُنِي ،
شَمْرُنِي ، يُغَيِّضُهُ
وُخَبَطُنِي ، عَلِيٌّ ، لَرَضِي ، خَبِطَةَ

* * *

خَبَطُنِي عَلِيٌّ لَرَضِي نِينٌ
عُظَامِي طَرَايِحِ
عَلَى قُوٍّ .. المَاضِي ..
قَالَ: لِي زَمَانٌ قَبْلَ نَا كُنْتُ

وَجِيَّتِكَ بَغِيظَةً
وَعُنْدِي عَلَيْكَ غَلٌّ قَبْلَ هَا

* * *

خَبَطْنِي . عَلِيٌّ . لَمْ يَضَعْ . خَبَطَةً
وَلَا عَظْمَ فَيًّا
وَقَالَ . لَمْ يَنْطَحْ . مَا لَنَا
خَلَّتِ الْمَحَامِدُ . وَعَمَلْتِ
وَقُعَادِكَ قِرْبُضَةً
فِي . دَارِ فِهْرِ . مَا دَرَّتْ فِيمَا

* * *

خَبَطْنِي . عَلِيٌّ . لَمْ يَضَعْ . نَسْرًا
الْمَهْلِكِ . نَحْدَكَ
سِلْسِلَةَ حَدِيدٍ مِنْ كُرَاعِكَ
لَكَ زَمَانٌ فِي . جَرَّتِ . مَا
فِي . الدُّنْيَا الْعَرَبِيَّةِ
مُدَوَّرٌ عَلَيَّ . عَاجِبُكَ فِي .

* * *

مُدَوَّرٌ عَلَيْكَ مِنْ عَفَانَةٍ
قَاعِدِ مَعَارَةٍ
لَا صَلَّحْتَ فِي . زَرَعَ لَا فِي .
وَالرَّاجَا . إِنْ كَانَ تَاهُ خَلَّ .
مُعِشْتَهُ . مِصْنَةَ
وَلَا عَدَّ نَحْبُ زِدَّتَهُ

* * *

خَطُّنْ . عَلِ . لَاضِ . قَلتِ : يا
يا طَيِّبِ لوصولِ
نَحْنُ . مِ الْفَقْرِ وَمِنْ كَأِ .
هَذَا فَقْرٍ مَاعَدَ عَرَفَتْ لَهُ
بَغَضُنْ . بَغِضَةِ
بَحْفَظُنْ . اللّهُ مِنْ شَرِّهِ

* * *

وتأتي هذه القصيدة لتلخص على نحو رائع ومؤثر
جداً مأساة حياة الشاعر كلها، حيث لا تعود القضية
قضية بضاعة ضاعت، أو خسارة وقعت، أي قضية
تتعلق بمفردة أو مفردات معينة من مفردات مسيرة
الشاعر في حياته، ولكنها تكون قضية حياته كلها، التي
يمكن تلخيص مسيرتها في المفردات التالية :

الفقر والعوز [تدفع لـ] الجلاء وخوض مغامرة
السفر [من أجل البحث عن حل، تنتهي إلى] الفشل
والخسارة والضياع [التي تستمر مع الشاعر حتى]
الشيخوخة والعجز.

وهذه هي إجمالاً المعاني التي يبدع الشاعر في تلخيصها في مطلع
القصيدة حيث يقول:

جَلْنَا وَجَنَّاكَ يَا قَهْزُ سَنَا
العَاذَةُ قِرْبَانَةُ
كُدْنَا وَمَا عَادَ فَنَّا فِرْبَانَةُ
حيث إن "العازة"، أي الفقر والحاجة، هي التي
دفعت الشاعر إلى ترك الوطن والجلاء منه، تجنباً
للفضيحة والعار "القريضة"، في محاولة للعثور على
حل، ولكن سوء حظه، إلى جانب سوء تقديره وتدبيره،

يقودانه إلى تلك البلدة الحقيبة الظالمة "قوز بيضا"،
فيفقد كل ما كان يملكه، [انظر النص الأول : ما نك
بلاد]، ويعاني الأمرين في محاولات مضنية يائسة للبحث
عما ضاع، دون جدوى [انظر النص الثاني : بطلت يا ولد
خالتي م الدوارة]، فيضطر، مرغماً مقهوراً، للاعتراف
بالعجز والفشل، فيسلم بالنصر للفقر الذي دخل معه
في صراع غير متكافئ، فغلبه غلباً قاهراً، وهزمه
هزيمة منكرة بينة، محاولاً إسناد ذلك الفشل والهزيمة
لعامل الشيخوخة وكبر السن التي لم تترك له من القوة
وصلابة العود ما يمكن أن يعينه في الصراع [انظر هذه
القصيدة الثالثة: كبرنا وما عاد فينا فريضة].

وعند النظر في القصيدة تلفت انتباهنا ظاهرة فنية
مهمة تتمثل في البنية التي اتخذها الشاعر للتعبير عن
الموضوع، حيث نجد أن القصيدة تتكون، بعد المطلع
الذي يقدم تلخيصاً شاملاً للقضية، من عشرة مقاطع،
يوظف الشاعر الخمسة الأولى منها في تصوير
المفردات الأولى من القضية، وهي الأسباب والدواعي
التي دفعته إلى الجلاء والهجرة، وما تعرض له خلال
مغامرة الرحلة من خسارة وفقدان، سبباً له الكثير من
الحيرة والضياع والإحساس بالخجل والعار، ثم تصوير
ما انتهى إليه من عجز وضعف وخواء، بدني ونفسي.

ثم يوظف الشاعر القسم الثاني من المقطع الخامس في إحداث نقلة جوهرية في السياق، حيث ينسب تلك النتيجة المؤسفة التي انتهى إليها إلى عجزه في صراعه ضد ظروف الحياة وتصاريف الوجود الإنساني، التي يرمز إليها بصراعه ضد "الفقر". وهنا يندفع الشاعر في تصوير هذا الصراع مع الفقر، ويخصص له المقاطع الخمسة التالية من القصيدة، ويبدع أيما إبداع في تجسيم ذلك الفقر في صورة كائن حي، يدخل مع الشاعر في صراع وجدال عنيف، يبلغ حدوداً مؤلمة من المكاشفة والصراحة، ويضع الشاعر على لسانه من المعاني والتعبيرات ما يكشف بسهولة أنه ليس شيئاً آخر سوى ضميره الذي لم ينفك يؤنبه ويقسو عليه في تحميله المسؤولية الكاملة عما حدث، بسبب سوء تدبيره، وخطأ رأيه، وإقدامه على المغامرة غير المحسوبة.

حين نستعرض القسم الأول من القصيدة نجد أن المعاني التي ترد فيه هي التالية :

أولاً- الإشارة إلى بعض الدوافع والأسباب التي يزعم الشاعر أنها كانت وراء اتخاذ قرار "الجملاء" والهروب من وطنه، وفي هذا الصدد نجد الحديث عن:
- الفقر والعوز: "العازة قريضة، عازة ودين".

- الظلم والضعوط: "ضيم قار ، ضيم شين"

- الفشل في العمل لكسب العيش: "باير".

ثم هناك الإشارة إلى أن هذه العوامل مجتمعة قد أدت به إلى الوقوع في مواقف محرجة مع الآخرين، غالباً بسبب تراكم الديون والعجز عن السداد، "العازة قريضة"، ومن ثم فقد بات يخشى تفاقم الوضع إلى درجة أن يسبب له العار والفضيحة "وهبنا العار"، فأثر الهروب والبعد، لعل الله يجعل له مخرجاً من مأزقه. وهكذا ظل يعاني آلام البعد عن الوطن والأصحاب، والخجل من العودة إليهم خالي الوفاض، فاشلاً مهزوماً، فبقي يحرص على تسقط أخبارهم من بعد "نلحظهم لحيطرة"، لأنه لم يزل يدرك أن الإبقاء على الأهل والأصحاب واجب عليه "مداراة لصحاب كيف الفريضة".

ثانياً - الحديث عن الخسارة التي تعرض لها، وما سببته له من آلام وحيرة وضياع. وهنا نجد إشارة واحدة، ولكنها بالغة الدلالة على حقيقة ما حدث، حيث يقول: "واللي فيدنا راح لعبة قمار". وهذه الإشارة بالطبع تلخص الموضوع الذي خصص له الشاعر النص الأول، إذ تحدث بالتفصيل عما حدث له من ضياع "رأس ماله" في تلك القرية التي لم يسمها في ذلك النص،

واكتفى بقوله "ما نك بلاد"، ولكننا، استناداً إلى النص الثالث يمكننا أن نفترض أنها هي قرية "قوز بيضا" التي يرد اسمها فيه صريحاً. فهنا تأتي الإشارة صريحة قاطعة بأن الشاعر قد فقد كل ما كان يملكه "اللي فيدنا"، ولكن يلفت نظرنا هنا أنه لم يسند الفعل إلى عامل خارجي محدد، كالسارق مثلاً "السارق لطشنا"، بل يأتي بالفعل اللازم الذي يصور الحدث ولا يسنده إلى فاعل "اللي فيدنا راح"، أي ضاع، ولا شك أن الفارق واضح وكبير جداً بين الفعلين. بيد أننا لا نلبث حتى نكتشف الفاعل المسؤول عبر قول الشاعر "لعبة قمار"، ففعل الضياع تتج إذن عن "مقامرة" الشاعر بالإقدام على خوض تجربة السفر، دون روية ومشاورة، والمغامرة بخوضها وحيداً دون رفيق أو مؤنس أو مشير، ومن ثم فإن خسارته كل ما كان يملك لا يوجد تشبيه مناسب لها إلا خسارة المقامر الذي يغامر بالمقامرة بكل ما لديه دفعة واحدة، تاركاً نفسه بالكامل تحت رحمة الحظ، فإذا لم يحالفه الحظ، كانت تلك هي الضربة القاصمة، التي تترك الخاسر مدهولاً مأخوذاً بالحسرة والألم الموجه، الذي سبق للشاعر أن شبهه بالنار التي لا تجد ما يبردها، أو يخفف من حرقها. وهنا نجد الشاعر يبدع إبداعاً فائقاً في تصوير ذلك

الذهول الذي يأخذ الخاسر، فيتركه حائرًا ضائعًا، لا يعرف كيف يتصرف، "وذهبنا الدباير"، وتظل تتجاذبه الأفكار المتخالفة، وتأخذ الآراء المتناقضة، "بقينا مساتيه والراي حاير"، فيصبح بينها نهبًا، يمته وبسرة، أمام وخلف، حتى يبلغ به الاضطراب المدى، فيفقد الاتزان، ويذهل عن النفس ذهولًا تامًا، كما يحدث لمن تذهب بلبه الخمر، فيصبح عاجزًا عن الاتزان في وقفته ومشيته، وتغيم لديه الرؤية، فلا يعود يبصر طريقة ومذهبه.

بيد أننا مرة أخرى نجد أنفسنا أمام أحد إبداعات الشاعر الفنية التي تأخذ باللب، إذ تتأمل الصورة التي مثل بها لما حاولنا أن نقربه للقارئ عبر الأسطر الطويلة السابقة، ويفلح هو في تقديمه لنا، على نحو فائق التأثير، وقوي الإيحاء، عبر ثلاث شطرات مختصرة مركزة. فالشاعر لا يقول إنه هو الذي حار وداح وفقده الصواب، بل ينسب تلك الأفعال كلها إلى الرأي نفسه، إذ يجعل من "الرأي" كائنًا حيًا، ظل يدور في أنحاء الدماغ حائرًا مضطربًا "الراي في الراس دورّ وچار"، فأشبهه بتردده في جانبي الرأس، بين أخذ ورد، ودفع وجذب، تردد "الشكوة" التي يمخض فيها الحليب، من أجل استخراج الزبدة، بين الاتجاهين المتعاكسين "كثير

مخيضه". وانتظاراً لتلك الزبدة التي لن تأتي، يصبح في ذلك التردد شبيهاً بمنظر الشخص الذي يذهبُ عقله السكر، فيفقد الثبات والاتزان: "بقي كيف من داخ شارب حميضة".

وفي مواجهة العجز عن العثور على الرأي الصائب، الذي قد يوصل إلى الخروج من المأزق، أو يعوض الخسارة الواقعة، ينزع الشاعر لمحاولة البحث عن عامل خارج الذات، يسند إليه نصيباً من المسؤولية عما حدث، فيظهر لدينا معنى "الحظ"، الذي لا أحد يعرف ما هو، ولكن الإنسان منذ خُلِق، لجأ إلى إيجاده، ليرمي عليه جانباً من المسؤولية عما يتعرض له من فشل وخسارة وعدم توفيق، وهذا ما يعبر عنه الشاعر بقوله: "وعكسن معانا عقاب ها السنين"، أي أن الأيام ظلت تأتي بعكس ما يتمناه، وأن الرياح ظلت تهب بغير ما يشتهي، وأن الحظ ظل يعاكسه، ولا يحالفه. وواضح أن هذا المعنى هو الذي سوف يطوره الشاعر تطوراً شاملاً فيما بعد، فيخصص له القسم الثاني من القصيدة كله.

وقد أدى ذلك بالطبع إلى أن يجد الشاعر نفسه، وهو على تلك الحال من الفشل والخسارة، شاعراً بالخلج والعار، ومن ثم مُحَرَجاً غاية الإحراج أمام

نفسه أولاً، وأمام من يعرفونه من أهله وأصحابه، الذين تركهم في الوطن، وظلوا يترقبون عودته سالماً غانماً، كما يعود غيره من المسافرين والتجار بالربح الوفير، بعد أن يكونوا قد باعوا بضاعتهم التي حملوها، وعادوا محمّلين بالبضاعة التي سوف يبيعونها في الوطن، فتزيد أرباحهم ومكاسبهم؛ هذا الشعور الذي ظل يقف حائلاً بينه وبين العودة؛ إذ لم يكن يطيق أن يعود أدراجه، خائباً فاشلاً خاسراً، فبقي تائهاً في ديار الغربية سنين متلاحقة، "تغربت بالله ليا سنين"، وظل يتسقط أخبار أصحابه وأهله من بعيد: "نلحظهم لحيلة"، وكأنه يسترق النظر إليهم خلسة، دون أن يتركهم يرونه، أو يحسون بوجوده.

وبمضي الشاعر في هذا السياق، متدرجاً ببطء إلى حالة الاعتراف باليأس والعجز، وهي الدرجة التي لا يجد فيها الإنسان من ملجأ سوى لله تعالى، فهو وحده القادر على تفريج الكربة: "المولى يفرج علي كل باير"، فيقبله من عشرته: "يدير له نهضة"، ويفتح عليه أبواب الفرج واليسر: "ويفتح الله..". إلا أننا ينبغي ألا نمر سريعاً على هذه اللمحة من الصدق التي تجعل الشاعر لا يتردد في وصف نفسه بأنه "باير"، والباير في العامية هو الذي لا يصلح لشيء، ولا يفلح في أي عمل يعمله،

وكأن الشاعر يحاول بذلك أن يلعب على تحميل هذا "البوار" معنى آخر، قد يخفف من وقعه، بأن يجعله يعود، في قدر منه على الأقل، إلى الطبيعة التي خلق الله الإنسان عليها، فكأنه يريد أن يقول إن الله قد خلقه هكذا، لا يحسن عمل شيء، ولذا فهو ليس مسؤولاً تماماً عما يلاقه من فشل وعدم توفيق.

ثم يندفع المضي في الاعتراف بالعجز، عبر التوسل بعامل الشيخوخة، درجات متلاحقة في تصوير ما لحق الشاعر من ضعف، تبدأ بقوله إنه لم يعد يمتلك القوة "كبرنا وما عاد فينا جهد/ كبرنا وما عاد فينا مروة"، وتمر بتصوير ما يعتقد أنه أكبر دليل على الشيخوخة، أي اشتعال الشعر بالشيب "الشيب بد/ في الدقن والراس كله رقد"، حتى تنتهي إلى الشعور بقرب النهاية "كمل عمرنا"، والإحساس بالضعف البالغ الذي أبدع الشاعر إبداعاً كبيراً في التعبير عنه بخواء العظم "والعظم خوي"، أي أنه فقد تماسكه وصلابته، وبات هشاً قابلاً للتكسر والتحطم. ويأتي الشاعر في هذا السياق بصورة جميلة تغلح كثيراً في تقريب فكرة التحول من القوة إلى الضعف، وهي صورة الجمل حين ينتهي موسم التزاوج، ويكون قد استهلك كل عنفوانه وقوته وهيجانه في القيام بمهمة تلقيح نوق

القطيع، فتهداً ثورته، ويقال إنه "فَدَر" أو "فتر". إلا أن التشبيه بفتور الفحل، لا يمكن أن يؤدي غرض الشاعر الحقيقي، إلا إذا افترضنا أنه لا يقصد تحول الجمل من القوة إلى الضعف في آخر موسم الهيجان، وإنما يقصد تحوله النهائي إلى الضعف التام، حين يشيخ ويفقد قدرته "الجنسية" تماماً، ولا يعود له نفع في أداء وظيفة الفحل، ذلك أن الفتور الذي يحدث للفحل في نهاية الموسم هو فتور مؤقت، لا يلبث أن يتحول إلى قوة من جديد مع بداية الموسم التالي، بينما ذلك الضعف و"الخواء" الذي يتحدث عنه الشاعر هو خواء الشيخوخة، وتهافت الإنسان عند نهاية العمر، الذي لا أمل في العودة منه إلى الوراء. وهذا هو ما يعمق الإحساس بالمرض والعلة، ولكنها عند الشاعر ليست علة البدن الذي فقد الطاقة، أو العظم الذي خوى، بل هي علة النفس الموجهة، "ذاتنا مريضة"، ومرض القلب المفعم بأحاسيس الندم والحسرة واليأس، فيظل في توجع دائم، وأنين متصل لا ينقطع: "والقلب في الصدر كآثر جضيضه".

عند هذا الحد ينتهي الشاعر من تصوير مختلف مفردات المأساة، ولكن شيئاً ما في نفسه يظل يوجعه، ويتأبى على كل محاولات التهدئة أو التبرير أو التستر،

ذلك هو إحساسه الممض بمسؤوليته المباشرة عن
المأساة التي وقعت له، ذلك الإحساس الذي يظل
يتمثل له من خلال ضميره الذي يقف له بالمرصاد، يؤنبه
وبويحه وبكشف له كشفاً مؤلماً في قسوته وصراحته،
الأسباب التي أدت به إلى ذلك الفشل والخيبة، المتمثلة
في سوء تديره، وتنكبه سبيل الرأي الصائب، ومغامرته
غير المحسوبة.

ويبلغ بوقايل قمة إبداعية متميزة في تعبيره عن
هذا المعنى من خلال صورة تمثيلية متكاملة، تكاد
تكون مشهداً تمثيلاً حياً، يمثل فيه الشاعر ظروف الحياة
السيئة، وعواملها السلبية، في شكل خصم عنيد، أسماه
"الفقر"، ظل يعانده ويصارعه حتى تغلب عليه وهزمه
هزيمة منكرة نهائية.

بيد أن هذا الفقر يتمثل لنا من خلال تعبيرات الشاعر
المختارة في هيئة كائن حي، له مشاعر وأحاسيس، وله
منطق وحجة، وله حضور ملموس، حتى أننا لا نملك إلا
أن نؤخذ أخذاً قوياً بما يريد لنا الشاعر أن نؤخذ به، وهو
ذلك التوهم بأننا بإزاء وجود حي، يدخل مع الشاعر في
صراع حقيقي مادي، ويؤدي إلى نتائج محسوسة
ملموسة.

وأول ما يواجهنا في هذا السياق تلخيص الشاعر
لمأساة حياته بأنها كانت صراعاً متصللاً مع الفقر
"وصارعت في الفقر كادني بقوة"، وهي صورة تقدم
القضية من وجهة نظر الشاعر، إذ يقول إنه "صارع
الفقر"، أي أنه بذل جهده في محاولة التغلب عليه،
ولكن الفقر كان أقوى منه "كادني بقوة"، فغلبه. ومن
هذا المنظور قد لا يكون على الشاعر لوم أو عتب،
باعتبار أنه حاول وبذل جهداً، ولكنه لم يوفق. ولكن
الحقيقة لا تلبث أن تتكشف؛ إذ يصور الشاعر لنا الفقر،
وهو يصارعه، حانقاً عليه حنقاً شديداً "شمرني
بغيبته"، فيفرغ ذلك الغيظ والحنق في تلك القسوة
التي يطرح بها الشاعر على الأرض "خبطني علي
لرض خبطة غليظة". وينبغي أن نلتفت إلى إبداع
الشاعر في إضفاء هذه اللمسة النفسية على الصراع،
فتجعله صراعاً بين خصمين، عدوين أو غريمين، يحقد
أحدهما على الآخر، ويقصد إيقاع أكبر قدر من الأذى به،
وذلك خلاف الصراع الذي يتم بين صديقين، بقصد
التسلية واختبار القوة، فلا يسمح الطرف المنتصر فيه
بأن يبلغ به حد إيذاء صاحبه أذى بالغاً.
إذن فالصراع هنا صراع دموي، أو صراع حتى
الموت، إذا صح التشبيه. وإذا استعدنا صورة الضعف

والخواء والعجز التي عليها الشاعر، كما وصفها في
الآيات الأخيرة من القسم الأول، فإننا سوف ندرك
النهاية المحتومة للصراع، وهي هزيمة الشاعر هزيمة
شديدة ماحقة.

وبعد أن يبالي الشاعر في وصف قوة وقسوة تلك
الصرعة التي لقيها من جانب الفقر، حيث طرحه أرضاً
"جيت طايح"، وكان من قوة السقطة على الأرض أنه
شعر وكأن عظامه هي التي تفتت وطرحت على
الأرض "عظامي طرايح"، وبأخذه الأسف على تلك
العظام التي انتهت إلى هذه الحالة من الهشاشة
والضعف، وهي التي كانت في أيام الشباب صلبة قوية:
"على قو في الماضي صحايح". بعد هذه الصورة
لقوة السقطة على الأرض، يورد الشاعر تبريراً لها على
لسان الفقر إذ يقول: "قال: لي زمان قبل نا كنت
رايح، وجيتك بغيظة، وعندي عليك غل قبل ها
الهيضة". وهنا يبدع الشاعر أيما إبداع في إضفاء هذا
البعد الجديد لمعركته مع الفقر، فكأن الفقر كان مكلفاً،
من عند الله أو القدر أو الظروف، بتعقب الشاعر
وملازمته، إلا أن ملابسات معينة أدت إلى أن يغلت
الشاعر من تلك الملازمة، وقد نفهم من هذا الإفلات
رمزاً لبعض فترات من الزمن تمكن فيها الشاعر من

امتلاك ما يمكن أن ينفي عنه صفة الفقر، وهنا ظل
الفقر يبحث عن الإنسان الذي كلف بمراقبته وملازمته،
وأمر بالألا يتركه يغيب عن نظره لحظة واحدة، وهو
يحس نحوه بالسخط والغيط، لأنه سبب له ذلك
الموقف المحرج، الذي بدا فيه وكأنه قد قصر في أداء
مهمته، "وجيتك بغيظة"، وهو يحمل عليه قدرًا هائلًا
من الغضب "وعندي عليك غل قبل ها الهیضة".

في المقطع السابع تتقدم مع الشاعر خطوة أخرى
في سبيل التعرف على حقيقة هذا "الفقر" الذي يحمل
للشاعر كل هذا الغيط، ولا يجد نحوه أي قدر من
الشفقة أو التعاطف، فيقسو عليه قسوة مطلقة، بما
تحمله من صراحة وكشف، ونعرف من خطابه وأسلوبه
أنه ليس إلا ضمير الشاعر الذي لا ينفك يؤنبه، وبحملة
مسؤولية ما انتهى إليه من خيبة وفشل. إنه يطرحه على
الأرض طرحًا قويًا: "خبطني علي لرض خبطة قوية"،
دون شفقة أو رحمة بضعفه وعجزه وشيخوخته: "ولا
عظم فيا"، وهو يعنفه قائلاً إنه يستحق أكثر من ذلك:
"قال لي انطرح ما لنا فيك سية". ثم يكشف له
الحقيقة المرة التي لا يريد أن يذكرها، "خليت المجابرة
وعيلتك زوية"، أي أنك كنت الجاني على نفسك
بارتكابك تلك الغلطة الفادحة، وابتعادك عن وطنك،
حيث أهلك (قبيلته زوية) وجيرانك (المجابرة)، الذين كان

يمكن أن تجد لديهم العون والأنس والمواساة، وبقيت في حالة سيئة، لم تجلب عليك إلا الخزي والعار "قعادك قريضة"، ولم تحصل من ورائها على أي فائدة "في دارفور ما درت فيها فريضة".

وواضح أن هذا هو الوتر الأشد حساسية في معزوفة الشاعر كلها، فهو عبر نصوصه جميعاً، لم يغفر لنفسه تلك الغلطة، وذلك التدبير السيئ الذي جعله يغامر تلك المغامرة غير المحسوبة التي انتهت بالخسارة الفادحة، وجلبت عليه الخزي، وتركته نهب الضياع والحيرة واليأس.

وتجسيدا لقولة "إن شر البلية ما يضحك" نجد الشاعر يندفع إلى إبداع صورة من أروع صور السخرية بنفسه وبمأساته، فيتحول بخطابه للفقر تحولاً بارعاً، يحوله في لمحة فنية ذكية إلى شيطان أو شبح برز للشاعر من وسط الظلمة، فأفزره فزعاً شديداً، ولم يجد ما يواجهه به سوى الدعاء عليه بقوله: "قلت هذك"، والاستنجاد بالله كي يحميه منه، بتقييده والحد من هجومه عليه: "المولى يحدك"، ولا يتصور ما يمكن أن يمسك الشياطين أو "العفاريت" عن الحركة الطليقة للإضرار بالإنس من بني البشر سوى تقيدهم بسلاسل من الحديد "بسلسلة حديد من كراعك يثدك".

ولا شك أن الشاعر يفلح في اختيار المفردات التي تدعم الصورة الكلية وتسهم بفعالية في تجسيدها حية ناطقة، فاستخدام كلمة "يُهدِّك" في الدعاء، وفعل "يُحدِّك" وهو ما يمكن في هذا السياق بسهولة أن نأخذه على أنه مشتق من "الحديد"، بمعنى أن يجعل لك قيلاً من الحديد، ومعلوم أنه قد شاع في تراث العقائد الشعبية، عادة دق مسمار من الحديد في الموقع الذي قتل فيه شخص ما، لمنع ظهور شبحه "عفريته" في ذلك المكان. ويأتي استخدام الشاعر بعد ذلك لعبارة "سلسلة حديد من كراعك يثدك"، دعماً إضافياً مهماً ومباشراً لفكرة تقييد الشياطين بسلاسل الحديد التي وردت بالنص في القرآن الكريم. ثم يندفع الشاعر في السخرية من الأمر كله، فيخاطب ذلك العفريت/الفقر بقوله: "لك زمان في جرتي، ما يسدِّك؟"، أي أنك منذ زمن بعيد وأنت تلاحقني وتلازمني، ألم يكفك ذلك؟ ألم تتعب؟ ألم تمل؟ ولا شك أن السخرية هنا تبلغ حدّاً بعيداً، إذا صح أن نفهم قول الشاعر بأن الفقر هو الذي كان ينبغي أن يكون قد تعب من ملاحقة هذا البائس ومطاردته، وأن يكون قد مل وسئم منه، لأنه ظل طوال حياته: بائراً، وفاشلاً، وغيباً، ومقامراً، ولم يفلح في عمل شيء ذي

فائدة. وبضيف الشاعر إلى هذه الجزئية تساؤلاً آخر يدعم الصورة دعماً إضافياً، فيقول: "في الدنيا العريضة"، وكأنه يتعجب من أن الفقر لم يجد في هذه الدنيا "العريضة" الواسعة، المليئة بملايين الملايين من البشر، سواه، يتفرغ لملاحقته ومتابعته، ولا يغفل عنه يوماً أو ساعة، فهل تكون الأقدار قد خلقت له وحده شيطاناً من الفقر وظيفته أن يظل معه، يرافقه كظله أينما حل؟ وبفجر الشاعر في النهاية شحنة السخرية المتألّمة، فيقول: "مدورد علي، عاجبك في اللحيظة؟"، وكأنه كان يبحث عن السبب الذي يجعل الفقر يلازمه ويحوم حوله "مدورد عَلَيَّ"، ولا يغفل عن النظر إليه ولو لحظة واجدة، ويبدو وكأنه يتساءل بينه وبين نفسه: أياكون الفقر قد أعجب بجمال منظره، وحسن هيئته، فوقع صريع حبه، وهام به عشقاً، فبات، كأبي عاشق ولهان، لا يمل من النظر إلى حبيبه "عاجبك في اللحيظة". وأظن أننا، أمام هذه الصورة المفعمة بالسخرية المريرة، نكاد نرى صورة الشاعر تتجسد أمامنا وهو يحاول أن "يناكف" هذا "الفقر" الذي لا ينفك يطارده ويلاحقه، فيتصنع السخرية منه ونهره، وهو يدرك تمام الإدراك أنه إنما يسخر من نفسه، ومما انتهى إليه من حالة مؤسفة مزرية.

لكن هذه اللمحة الساخرة لا تدوم طويلاً، إذ لا تلبث أن تتحول إلى كشف قاس مؤلم، يرد على لسان ذلك "الفقر" أو "الشيطان"، الذي لا ننسى أنه إنما يرمز لضمير الشاعر ومكنون نفسه، فبين له السبب الحقيقي في ملازمته له وملاحقته إياه، وهو سبب أبعد ما يكون عن الإعجاب بمنظره، أو المتعة بمرافقته ومجاورته، بل هو على النقيض من ذلك، فالفقر لا ينسى طبيعته، من حيث إنه خلق لملازمة من يستحق ذلك بسبب سوء تدبيره "مدورد عليك من عفانة الدبارة"، وسوء تصرفه "قاعد معارة"، وعدم فلاحه أو جده في العمل لكسب العيش الكريم "لا صلحت في زرع لا في تجاره". ولا يفوتنا أن نلفت النظر إلى تركيز الشاعر على هاتين المفردتين "الزرع" و"التجارة"، إذ أن لهما دلالة مهمة في السياق الاجتماعي للشاعر، الذي يأتي من بيئة يتوزع الرجال فيها بين هاتين المهنتين حصراً: إما الزراعة (النخيل أساساً) أو التجارة (معلوم أن قبيلتي المجابرة والزوية قد امتهنتا تجارة القوافل بين واحات جنوب ليبيا (جالو، أوجلة، شخرة) وبين الدول الأفريقية في جنوب ليبيا (خاصة تشاد والسودان).

وبعد هذا الهجوم العنيف القاسي، تهدأ لغة الخطاب قليلاً، وتأخذ شكل النصيحة المبنية على ما يشبه

الحكمة، التي تقول إن تغرب المرء عن موطنه،
وضياعه في متاهات الدنيا، نادراً ما يجلب له التوفيق
والفلاح، وأنه يحفل بمخاطر الفشل والعجز عن بلوغ
الغايات: "الراجل ان كان تاه خلا دياره، معيشته
رميضة، ولا عد يجيب زبدته بالمخيضة". وبالطبع
شأن ما بين تعبيرنا الثري المسطح عن الفكرة وتعبير
الشاعر النابض بالحياة، المفعم بالمضامين والأبعاد،
المستمدة من فضيلة اختيار الألفاظ وتوظيف الصورة
الفنية. ففي تعبير الشاعر يرتبط ترك الديار بمعنى
الضياع، وكأنه يقول "الراجل ان كان خلى دياره تاه"
أو "الراجل إن تاه عن سبيل الهدى والصواب،
وأخطأ التصرف والتدبير، أقدم على ترك الديار،
ومن ثم حكم على نفسه بالخسارة". ثم يصور الشاعر
نوع الحياة التي يحياها المرء بعيداً عن أرضه وناسه،
فيقول إنها حياة زهيدة حقيرة، "حياته رميضة"، فإذا
صح فهمنا لهذه المفردة اعتماداً على الأصل اللغوي
"رمض، يرمض" بمعنى جف ونقص ماء الحياة فيه،
كما نصف الثمرة التي جفت بأنها رمضت، فإننا نستطيع
أن ندرك توفيق الشاعر في استخدام المفردة لوصف
تلك الحياة التي سبق أن أحطنا بأبعادها فيما مر بنا من
هذا النص والنصين السابقين، وهي حياة مليئة بالضياع

والحيرة والفشل والعجز ومشاعر الإحباط والخزي واليأس. ويتوّج الشاعر تعبيره عن هذا المعنى بتلك الصورة الفنية الجميلة، صورة ذلك الذي يقضي وقته، ويبدل جهده، في مخض الحليب، ولكن دون جدوى، إذ إنه لا يحصل على أي قدر من الزبد، لا لسبب، إلا أن الحليب الذي ظل يمخضه، كان أصلاً حليياً جافاً "رامضاً" خالياً من أي دسم، ومن ثم فكل فعل المخض كان عبثاً منذ البداية. وهنا نذكر القارئ بذلك الرأي الذي وصفه الشاعر في المقطع الأول من القصيدة بأنه "كثير مخيضه"، ولكن دون أن يصل إلى نتيجة، أي دون أن يحصل على "زبدة".

عند هذا الحد يصل الشاعر بقصته إلى متنهاها، ويضع النقطة الأخيرة على آخر حرف منها، ويلخصها في إقدامه على مغامرة الجلاء عن الوطن، دون بضاعة ولا عدة، وما انتهت إليه تلك المغامرة من فشل، لعب فيه سوء الحظ دوراً بارزاً.

ويأتي المقطع الأخير في القصيدة مسجلاً تحولاً في الخطاب من "ضمير المخاطب" الذي ساد في المقاطع السابقة من القسم الثاني، حيث كان يدور الحوار بينه وبين الفقر، إلى "ضمير الغائب"، حيث يأتي في صورة دعاء إلى الله تعالى، متوسلاً إليه بجاه رسوله الكريم،

صلى الله عليه وسلم، "قلت يا رسول، يا طيب
لاصول"، أن ينجيه من ذلك الفقر وما يرافقه من أهوال
ومصائب "نجيني م الفقر ومن كل هول"، معترفاً أخيراً
بعجزه التام عن إيجاد سبيل للتخلص منه، ومردداً مرة
أخيرة زعمه بأن ما حدث له كان نتيجة لموقف الفقر
منه، حيث إنه يكرهه ويبغضه، ومن ثم فإنه يتقصده
بالملاحقة والملازمة، وينتهي بدعاء أخير أن يحفظه الله
من شره حفظاً: "يحفظني الله من شره حفيظة".
وهو دعاء بتنا نعرف من خلال كل ما مر بنا أنه يأتي
متأخراً جداً، فكل ما يمكن أن يصيبه به الفقر من شر
وهول قد حدث، وربما لم يعد ثمة مزيد.

الإِنسان والظلم

دراسة في مأساة الإنسان في مواجهة الظلم من خلال

قصيدة من الشعر الشعبي

قصيدة للشيخ حسين لحلافي

صاعب علي الوطن وآهالية

تقديم

مأساة الإنسان في مواجهة الاستبداد والظلم والقهر، مهما كان ذلك المستبد أو الظالم أو القاهر، عدوًّا خارجيًّا مغتصبًا للأرض، أم حاكمًا ظالمًا مستبدًا بالحكم، هي ذاتها في كل زمان ومكان، وفيها يواجه الإنسان، حين يسلب حقه في أن يعيش حرًّا كريمًا، أحد أمرين أحلاهما مر: أن يقبل ذلك الوضع المذل المهين لآدميته، أو أن يهاجر بعيدًا عن وطنه وأرضه وأهله.

حينما يوجد هذا الوضع الظالم توجد المأساة. تختلف المواقع والأزمان، وتختلف الظروف والعوامل والملابسات، لكن جوهر المأساة لا يتغير: قهر الإنسان، مصادرة حريته وحقوقه، ومن ثم آدميته، ووضعه وجهًا لوجه إزاء الاختيار الصعب: البقاء وقبول وضعية الظلم والقهر، أو الابتعاد وقبول مشقة الهجرة وآلامها.

وفي كل زمان ومكان لم تكن مواقف الإنسان في مواجهة هذه المأساة تخرج عن تصنيف ذي شعبتين:

- موقف الرضا والقبول بوضعية الظلم والقهر والمذلة.
- موقف رفض هذه الوضعية ومقاومتها.

ويقسم الموقف الأول إلى درجتين: درجة قبول وضع الظلم والقهر، وتحمله تحمل الضعيف العاجز المغلوب على أمره، ودرجة قبول الوضع، ثم التورط فيه حتى الانتهاء لوضعية العمالة له وخدمته والمشاركة فيه.

أما الموقف الثاني فينقسم بدوره إلى درجتين: درجة رفض ذلك الوضع رفضاً إيجابياً فاعلاً، ومقاومته مقاومة عملية، وغالباً ما ينتهي أصحاب هذا الموقف إلى إحدى نهايتين هما: الموت أو السجن. ودرجة رفض الوضع الظالم رفضاً أقل حدة، كثيراً ما ينتهي باتخاذ قرار الهجرة والابتعاد.

هذه الصورة الإجمالية رسمتها بدرجة فائقة من الإبداع ريشة شاعر من ليبيا، صاغها باللجة الليبية الدارجة، وصور فيها التجربة كما عاشها هو نفسه، واختلطت بصميم شعوره ووجدانه، فجاءت نابضة بحرارة الصدق الفني، وزخم التجربة الإنسانية الحية.

هذا الشاعر هو الشاعر حسين محمد لحلافي، الذي وجد نفسه، حين تمكن العدو المحتل من فرض هيمنته الكاملة على تراب الوطن وأهله، مواجهاً، مثله مثل سائر أبناء وطنه، بذلك الاختيار الصعب الذي أشرنا إليه،

وانتهى هو وأعداد غفيرة من أبناء وطنه إلى اتخاذ قرار
البعث والهجرة. وكانت هجرته إلى أرض مصر⁽¹⁾.

في أرض الهجرة، كما يشير الشاعر في قصيدته
وفي غيرها من القصائد، لا يملك المهاجر إلا أن يظل
دائم الارتباط وجدانياً ونفسياً وعاطفياً بوطنه الذي ولد
فيه، وعاش في مرابعه أيام طفولته وصباه، وبسائر
أهله الذين تركهم وراءه، مغلوبين على أمرهم، تحت
وطأة الظروف القاهرة، والأحوال المأساوية. وفي
سياق هذا التذكر الدائم، والحنين المتواصل إلى الوطن،
ينشئ لحلافي هذه القصيدة الرائعة التي يفلح فيها
ببراعة وبلاغة ملحوظة في تصوير المأساة التي حلت
بالوطن، تحت وطأة الهيمنة الغاشمة للعدو، وتجسيد ما
حل بأهله من مأس ومصائب، وكيف وزعتهم المحنة
إلى تلك الأصناف التي أشرنا في بداية حديثنا إلى أن
الإنسان لا بد منتهٍ إليها، حين يواجه بالمأساة نفسها،
مهما اختلفت المواقع والأزمان.

⁽¹⁾ راجع نبذة وافية عن حياة الشاعر حسين لحلافي، ومقدمة
للقصيدة موضوع الدراسة في: ديوان حسين محمد لحلافي،
تحقيق وشرح: يونس عمر فنوش وآخرين، منشورات
مجلس تنمية الإبداع الثقافي، بنغازي، 2004.

هذه القصيد أنشأها حسين لحلافي سنة 1930، أثناء وجوده في مصر، بعيداً عن وطنه، مفضلاً معاناة البعد والحنين، وآلام الهجرة وعذابها وقسوتها، على معاناة الظلم والقهر في وطنه، ومقاساة مرارة الذل والمهانة. وقد قالها يصف مأساة الإنسان الليبي حين واجه ظروف الظلم والقهر والاستبداد تحت سيطرة الأجنبي المحتل الغاصب.

وتبين مرة أخرى، عبر سطور الأدب الإنساني الخالد، كيف أن الإنسان يظل هو الإنسان مهما اختلفت المواقع في المكان، ومهما تعاقبت العصور والأزمان.

* * *

يبدأ الشاعر قصيدته بيت يلخص المأساة بعد أن خضع الوطن وأهله لسيطرة المحتل الذي سلبه مقومات حياته فيقول:

صاعب علي الوطن اللي جردوا م المال

وبلغت نظرنا قول الشاعر "الوطن واهاليه"، وهو قول أراد به الشاعر التأكيد على أنه لا يهتم للوطن من حيث هو قطعة الأرض التي يسكنها، ولكنه يهتم للحال التي انتهى إليها الناس الذين لا تكون الأرض وطناً إلا بهم، فالوطن بدون أهله لا يعدو أن يكون مجرد قطعة

أرض لا تختلف عن غيرها من أرض الله. إذن فالوطن هو الأرض وساكنوها. الوطن هم الناس الذين يشكلون الإطار البشري الذي يعطى للإنسان، بما يوفره له من علاقات الألفة والمودة والترابط العاطفي والمصلحي، الإحساس بالاتصال والانتماء إلى تلك المجموعة من الناس الذين يصبحون بالنسبة إليه هم الوطن.

في الشطرة الثانية من البيت يلخص الشاعر مأساة الوطن وأهله في قوله "جردوا م المال والحيوان". وهذا يوحي لأول وهلة بأن الشاعر ينظر للمأساة نظرة مادية بحتة؛ إذ يجعل المأساة هي تجريد الناس من مالهم وحيواناتهم، ولكن شيئاً من النظر يمكن أن يضع يدنا على قصد الشاعر. فإذا تذكرنا أن أهل الوطن الذين يتحدث عنهم كانوا آنذاك بدواً وفلاحين، تقوم حياتهم على ما يملكون من حيوان أو زرع، لعرفنا أن المال والحيوان بالنسبة إليهم هو وجودهم نفسه، فتجريدهم منها هو بمثابة تجريد لهم من أسباب الوجود والحياة. وإذا تذكرنا كيف كان البدوي يقاتل ويصارع ويموت من أجل حماية حيوان له، أو قطعة أرض يعيش من فلاحتها، أو بئر ماء يرتوي منه هو وحيوانه، لاستطعنا أن نقرب إلى الذهن معنى تركيز الشاعر في

تصويره مأساة أولئك الناس في أنهم جردوا من مالهم وحيوانهم.

وإذا تذكرنا أيضًا كيف كانت هذه الأشياء المادية تلبس بحياة الإنسان البدوي كلها، بجوانبها المادية والمعنوية، حتى أن الاعتداء عليها كان يعتبر اعتداء على كرامته وشرفه، ومساسًا برجولته وحرماته، كما أن الدفاع عنها وحمايتها أو الصراع من أجل استرجاعها، حين يُعتدَى عليها أو تتعرض للنهب أو للاغتصاب، كان يُعدّ واجبًا يستوي مع واجب الدفاع عن الشرف والعرض والحرمات.

إذا تذكرنا كل هذا فلا نعود نستغرب أن يرمز الشاعر لمأساة أهل الوطن بتجريدهم من "المال والحيوان". ونستطيع من ثم أن نحس بمعنى قوله "صاعب علي الوطن واهاليه"، أي أنه يتألم ويتعذب من أجلهم، لإحساسه بالموقف الذي صاروا إليه، وخاصة أنه سيخصص أبيات قصيدته لتصوير ذلك الموقف المحزن المؤلم، إذ جرد أولئك من مالهم وحيوانهم، أي من حياتهم، ثم فرض عليهم أن يختاروا بين مواقف: في طرفها الخيانة والعبودية، وفي طرفها الآخر الهجرة أو السجن أو الموت.

في المقطع الأول يبدأ الشاعر تفصيل صورة
المأساة فيقول:

اللي موش في البندة بقي في المدن يخدم الا
واللي ما حصرهم في محابيس صكوا دونهم
وشالوا الباقي غصب م الخرمة ومن دفنة وم

فيذكر جزئيات من المواقف التي انتهى إليها أهل
الوطن، حيث يصنفهم إلى أربعة أصناف:

الصنف الأول:

أولئك الذين سقطوا واختاروا لأنفسهم موقف
الخيانة والعمالة: الخيانة للوطن وأهله، والعمالة لسلطة
العدو المغتصبة للوطن، والمستبدة بأهله "اللي موش
في البندة وفي الزبطينية". وهذه إشارة إلى أولئك
الذين ارتضوا لأنفسهم خدمة السلطة الغاصبة المحتلة
عن طريق انخراطهم في صفوف أجهزة الأمن
والشرطة، وطفقوا يمارسون القهر والتسلط على
إخوانهم من أهل الوطن.

الصنف الثاني:

أولئك الذين لم يقبلوا على أنفسهم موقف الخيانة
والعمالة، ولكنهم لم يقفوا من المحتل المتسلط موقف
المواجهة والرفض. لم يقبلوه، ولكنهم رضخوا له، تحت

وقع القهر والتسلط الغاشم، وأصبحوا مادة لهذا التسلط، يسخرهم لما يشاء من أغراض، ليخدموه مجبرين مغلوبين، وهم الذين وصفهم الشاعر بقوله: "بقي في المدن يخدم الا خدمان". وبلغت نظرنا في هذه الشطرة تركيز الشاعر على تعبير "الخدمة"، الذي يؤكد كل مضامينه باستخدام المفعول المطلق "خدمان". وينبغي أن نتذكر معنى كلمة "خدمة" و"خدّام" في استعمالنا العامي، ففي لهجتنا العامية "الخادم والخدّام" ألفاظ تعبر عن عمل الإنسان في خدمة إنسان آخر، ولكن من موقف خدمة العبد لسيده. ولعل هذا المعنى هو الكامن وراء تخصيص اللهجة العامية لفعل "يخدم" وصفة "خدّام" لخدم البيوت وإطلاقها لفظ "خادم" على الأمة المستعبدة، والتي اتسعت فيما بعد لتدل على المرأة السوداء البشرية، والتي كانت في وقت ما هي مادة الاستعباد والاسترقاق.

ومن هنا فإن استخدام الشاعر لكلمة "يخدم" تحوي بالضرورة كل دلالات هذه الكلمة في لهجتنا العامية، وتعني بالتالي أن هذه الفئة من أهل الوطن انتهت، تحت غلبة القوة المتسلطة، إلى موقف الاستعباد والتسخير لخدمة الأسياد المسيطرين. وفي هذه

الشطرة أيضاً ينبغي أن نلتفت إلى تركيز الشاعر على القول "بقي في المدن يخدم"، حيث تتساءل: ولماذا خص المدينة بالذكر؟

ولا نشك في أن الشاعر قصد قصداً التركيز على هذا باعتبار أن المدينة لم تكن الموطن الطبيعي للإنسان البدوي أو الفلاح. موطن البدوي الذي تقوم حياته على امتلاك وتربية الحيوان، هو حيث يجد المرعى لحيواناته، وموطن الفلاح، الذي تقوم حياته على فلاح الأرض والعيش من إنتاجها، هو حيث تكون الأرض القابلة للزراعة والفلاحة. إذن فوجود البدوي والفلاح في المدينة هو إشارة مباشرة إلى اقتلاعهما من تربتهما الطبيعية. هو إشارة إلى انفصالهما عن مادة الحياة، وهو إشارة، في الوقت ذاته، إلى حالة الانهزام المطلق التي تمثلت في تجريدتهما من أسباب الحياة وتغريبهما عن الموطن الطبيعي. وهكذا تتعاضد كلمتا "يخدم، المدينة" لتجسيد هذه الحالة، حالة الانهزام والاغتراب والعبودية.

الصف الثالث:

هو أولئك الذين لم يقبلوا الوضع الظالم، ولم يرضخوا له، ومن ثم وقفوا منه موقف الرفض والمواجهة. وبسهل بالطبع تخيل المصير الذي انتهى إليه

هؤلاء، وهو السجن الذي يقسمه الشاعر، أمانة في نقل الواقع التاريخي، إلى نوعين:

الأول هو الذي يعبر عنه في البيت الذي يقول:

واللي ما حصرهم في محابيس صكوا دونهم

ونستطيع أن نفهم هذا على أنه إشارة إلى "السجن" الرسمي الذي كان يودع فيه أولئك الذين وقفوا في وجه المحتل المتسلط وقفة مباشرة. ويؤيد هذا الفهم قول الشاعر "محابيس"، وهي لفظة مباشرة الدلالة على "السجن"، تعاضدها عبارة "صكوا دونهم بيبان"، التي تشير إلى إيداع هؤلاء في أماكن لها أبواب تغلق بالأقفال، وهي غرف السجن أو زناناته.

وترد في الشطرة الأولى من هذا البيت إشارات إلى الظروف التي أدت إلى سجن أولئك الرافضين وهي قوله: "حصرهم في نقط حربية"، حيث نفهم من كلمة "حصرهم" أن هؤلاء تم حصرهم أو حصارهم من قبل سلطة الاحتلال، وتشير كلمة "نقط حربية" إلى أن ذلك وقع في أماكن أو مواقع "حربية"، أي لها علاقة بالحرب. إذن فهؤلاء مجاهدون واجهوا العدو في ميدان الحرب، ولكنهم وقعوا في الأسر، وأودعوا السجن.

الثاني هم أولئك الذين أودعوا المعتقلات الجماعية. وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله "وشالوا الباقي"، وهي إشارة مباشرة إلى سوق سلطات الاحتلال لمن بقي من الناس في مختلف المناطق "م الخرمة ومن دفنة وم البطنان". ولم يشر الشاعر إلى أين؟ لأن ذلك معروف لا يحتاج إلى شرح. ولكن الشاعر، وإن لم يشر إلى المكان أو الأماكن التي سيق إليها أولئك، فإنه يحرص على القول "شالوا الباقي غصب بالجبرية"، ليؤكد أنهم سيقوا وهجروا من مواطنهم بلا إرادة منهم، ولكنهم غصبوا وجبروا على ذلك جبراً. وهكذا تكتمل الصورة بتوزع أهل الوطن إلى الفئات الآتية:

- الأولى: فئة الخونة وعملاء السلطة.
- الثانية: فئة الراضخين المغلوبين على أمرهم.
- الثالثة: فئة الراضين الذين توزعوا بين من باشروا المقاومة، فحوربوا واعتقلوا وأودعوا السجون، وأولئك الذين مثلوا الرصيد الشعبي البشري للمقاومة، فسيقوا جبراً فيما بعد إلى المعتقلات الجماعية، في إطار سياسة الحرب التي قصد بها الراضون المجاهدون.
- الرابعة: هي الفئة التي سيتحدث عنها الشاعر في المقطع التالي من القصيدة، وهي فئة الراضين

الذين لم يرفضوا الخضوع لسلطة المحتل الغاصب
وحسب، ولكنهم رفضوا أيضاً البقاء في الوطن
خاضعين لهذه السلطة، وفضلوا الخيار الآخر الذي
كان متاحاً أمامهم وهو خيار الهجرة ومغادرة
الوطن.

* * *

في المقطع الثاني من القصيدة يعطي الشاعر
صورة أخرى للمأساة، وبصورها من منظور يبدو
ظاهرياً مختلفاً. في مطلع القصيدة صور المأساة بأنها
تركزت في تجريد أهل الوطن من مالهم وحيوانهم،
وفي توزيعهم، تحت ضغط التسلط الغاشم، بين منهار
مغلوب على أمره، وسجين ومعتقل، وفي هذا المقطع
يتحول الشاعر لتصوير المأساة من حيث أثرها العميق
في نفوس أولئك الأحرار الذين قهرتهم القوة المتسلطة
الغاشمة، يقول:

مطراهم يشيب اصحاب العنا والفضل
اللي في الجبل كانوا ثقيل روزهم ديما علي
فراسين يداعوا علي ونار المدافع كابرة
اليوم يا خسارتهم الناس العصارى تحت
حياتهم زهيدة تحت شر م النصارى ما

يمهد الشاعر لتصويره بالقول إنه يتمزق أسفًا وألمًا للحال التي انتهى إليها هؤلاء الناس، وذلك لأن "مطراهم يشيب". إن ما حدث لهم أمر تشيب له الولدان، أمر لا تحتمله نفس الحر الذي لا يقبل حياة الذلة والإهانة. ثم ينطلق ليبين بعض تفاصيل الصورة، وينهج لذلك أسلوب المقارنة بين ما كان عليه أولئك الأحرار، وما انتهوا إليه عندما تسلطت عليهم القوة الظالمة الغاشمة، قوة العدو المحتل، وغلبتهم على أمرهم، فيقول: إن هؤلاء الرجال كانوا "اصحاب العنا". و"العنا" كلمة تحمل في اللهجة العامية كل المعاني والمضامين التي تحملها كلمة "الكرم" في استخدام الفصحى في عصور العرب الأولى، حيث كان الكرم بابًا يشمل كل الفضائل والشمائل التي ينبغي أن يتحلى بها الإنسان الفاضل. "الكريم" في استخدام الفصحى كان ضد "اللئيم". ويقدر ما كانت صفة "اللؤم" تشير إلى كل معاني الرذيلة والخسة، كانت صفة "الكرم" تشير إلى الفضل والعزة وسمو النفس والجود والشهامة والمروءة. ويبدو لي أن أصل استعمال العامية لكلمة "العنا" في هذا المعنى له علاقة بالفعل "عنى-يعنى"، وقد يكون القصد أن الكرم يكون عادة هو "المعنى" والمقصود، لجوده أو

لحكمته أو لفضله أو لمروءته وشهامته. وبهذا المعنى تلخص صفة "اصحاب العنا" كل دلالات الكرم. ثم يأتي ليؤيدها قول الشاعر "الفضل ع الجيران". وهي إضافة في المعنى لا تأخذ كل أبعادها إذا لم ترتبط بحياة البدوي، وما تتطلبه تلك الحياة من شيم الكرم والمروءة والشهامة. ومن لوازم الكرم أن يعم الإنسان بكرمه وفضله كل من حوله، وكل من يلجأ إليه طالباً عونه، من ضيف يطلب القِرَى، أو خائف يطلب الحماية والإجارة، أو مستغيثاً يطلب النجدة. وفي هذا الإطار الشامل لا يكون الكريم كريماً بحق إذا احتفظ بكرمه وفضله لنفسه وخاصة أهله وذويه، وإذا لم يكن ذا فضل على مَنْ حوله وَمَنْ يكون في جواره، جاراً بالقربى، أو مستجيراً طالباً العون والحماية.

وهكذا لا تكون عبارة "الفضل ع الجيران" مجرد زيادة في الكلام أو حشواً لا معنى له، ولكن هي تأكيد للبعد الحقيقي للفضل والكرم.

في البيت التالي يشير الشاعر إلى بعد آخر من أبعاد هؤلاء الرجال، هو بعد الشجاعة والفروسية، يقول:
اللي في الجبل كانوا ثقيل روزهم ديما علي
والإشارة في البيت واضحة إلى المجاهدين الذين كانوا يقاومون العدو ويحاربونه، وكانوا يتخذون من

منطقة الجبل مقرّاً ومجالاً لتحركهم العسكري. ثم يصفهم الشاعر بأنهم رجال ذوو "همية". والكلمة العامية هي ذاتها كلمة "الهمة" الفصيحة، بكل ما تعنيه من عزة النفس وقوة العزم والجلد على مقارعة الأحداث. ومن ثم كانت مقارعتهم شديدة الوطأة على الأعداء، وهو ما يصوره الشاعر بقوله "ثقل روزهم". ثم يجسد الشاعر، عبر جزئية محددة، جانباً من جوانب الهمة العالية القوية التي كان يتمتع بها أولئك الرجال، وهي شجاعتهم الفائقة في الحرب، والتي صورها عبر قوله "فراسين يداعوا علي الطبجية". فإذا عرفنا أن كلمة "الطبجي" التركية تعني صاحب المدفع، تبين لنا قصد الشاعر من إحداث المواجهة بين "الفراس" صاحب الجواد، وبين "الطبجي" صاحب المدفع. وبالرغم من الفرق الهائل بين القوتين الماديتين، إلا أن الفرسان كانوا "يداعوا" على "الطبجية". وكلمة "يداعوا" تعني أنهم كانوا يتدافعون ويتبارون في الإقدام على المدافع المنصوبة في مواجهتهم. وعبر هذه الكلمة يجسد لنا الشاعر القوة الحقيقية التي يعينها، والتي جعلت أولئك الفرسان شديدي الوطأة على أعدائهم المعتدّين بمدافعهم والمحتمين وراء حديدها. تلك القوة لم تكن تستند على العناد والسلاح

المادي، بل على الهمة العالية والإيمان القوي والتصميم الذي لا يعرف الحسابات المادية. من هذا المنظور يختفي السلاح المادي من الحساب، ولا يعود له أي وزن أو تأثير في تقدير القوة الحاسمة، ويظهر مكانه السلاح المعنوي، الذي يكتسب الفاعلية الحقيقية، ويقلب من ثم الموازين الظاهرة، فيكون المحارب بالجواد والبنديقية أثقل وطأة وأكثر إقداماً ممن يقبع متحصناً وراء المدفع. ثم يضيف الشاعر قوله "ونار المدافع كإبرة كبران" ليزيد قوله السابق قوة ومصداقية، فأولئك الفرسان كانوا يتدافعون ويتزاحمون ويتبارون في الإقدام على المدافع وهي مشتعلة النار اشتعالاً.

وبعد هذه القمة التي ارتفع بنا الشاعر إليها في تصوير أولئك الرجال، يُهوي بنا هُوباً نحو الحالة التي انتهوا إليها، فيقول:

اليوم يا خسارتهم الناس العصارى تحت
حياتهم زهيدة تحت شر م النصرى ما

فيعبر من جديد عن الأسف الذي يحس به، والألم الذي يعصره، للحال التي انتهى إليها أولئك الرجال، حيث أصبح "الناس العصارى تحت م الطليان"، أولئك الكرام ذوو الفضل والهمة والشجاعة والفروسية أصبحوا خاضعين مقهورين تحت قوة المحتل الإيطالي.

ولكن الشاعر لم يكتف بإحداث المقابلة بين "الناس العصارى" و"الطليان"، ولم يكتف في التعبير عن العلاقة بينهما بالقول بأن هؤلاء أصبحوا "تحت" أولئك، بل قال إنهم أصبحوا "وطا موطية". وقد أراد الشاعر أن يجسد بهذا التعبير أكثر مما تجسده كلمة "تحت" من الإشارة إلى انقلاب الحال، وتحول الأعلى إلى الأسفل، فكلمة "تحت" قد لا تعني أكثر من اختلاف في الدرجة بين أعلى وأسفل، ولكن كلمة "وطا" تعني الدرك الأسفل. تعني الدرجة السفلى التي ليس بعدها أسفل منها. ومع ذلك فإن الشاعر لم يكتف بهذا فأضاف كلمة "موطية" التي تضيف إلى كلمة "وطا" أنها "موطية" أي موطوءة بالأقدام. وهكذا يصل الشاعر بالتعبير إلى أقصى مداه في تصوير حالة المهانة والإذلال التي يريد تجسيدها، فأولئك الرجال لم ينحدروا عن الدرجة التي كانوا عليها وحسب، بل انحدروا إلى أسفل درجة ممكنة، وأصبحوا شيئاً تطؤه الأقدام، بكل ما في ذلك من معاني المذلة والحقارة والمهانة.

ولكن الشاعر يزيد الأمر درجة أخرى فيأتي في البيت التالي ليقول:

حياتهم زهيدة تحت شرم النصارى ما

ونكتشف أن تلك الأقدام التي تطأ أولئك الرجال هي
أقدام أبناء لحمتهم، أقدام ذوي القربى، وهم الذين عبر
عنهم الشاعر بكلمة "شمباشية"، أي اللييون الذين
انخرطوا في خدمة المحتل الغاصب، ويصفهم بأنهم
"شر م النصارى"، وهو قول له وجهان في المعنى:
فهؤلاء العملاء، خدم المستعمر، كانوا بالفعل، كما
يروى التاريخ، أكثر شراً من الأجنبي الغاصب نفسه.
غير أن الكلام قد يكون في الوقت نفسه إشارة إلى
المعنى الذي يعبر عنه البيت المشهور القائل:
وظلم ذوي القربى أشد على النفس من وقع

ذلك أن ظلم المحتل الأجنبي الغاصب "النصراني"
قد يكون قاسياً ومريراً ومؤلماً، لكنه، على كل حال، أمر
طبيعي ومنطقي، يمكن أن تكون له مبرراته وظروفه
وعوامله. ولا ينبغي أن تفوتنا إشارة الشاعر إلى
المحتلين الطليان بأنهم "النصارى"، وورود هذه
الإشارة في سياق الحديث عن هؤلاء الخونة الغادرين
من الإخوة وأبناء الوطن، ووصفهم بأنهم "ما لهمش
أمان"، وكأنه يريد أن يقول بالفعل، إنه مهما كان الحال
فأولئك "نصارى" كفار، ولا يستغرب أن يقفوا موقف
الحقد والعداء والحرب من المسلمين. ولكن ما بال
هؤلاء "المسلمين" الإخوة وذوي القربى؟ كيف يمكن أن

يقفوا هذا الموقف من أهلهم وذويهم؟ كيف يرتضون أن يكونوا عونًا للمحتل "الكافر" على إخوانهم من أبناء وطنهم ودينهم؟ إن القسوة في موقفهم تتعدى ما قد يقومون به من أفعال الظلم، وممارسات القمع في حد ذاتها، لتكون في الأثر النفسي الذي يحدث من مجرد وجودهم في هذا الموقف، موقف الغدر والخيانة والتكر لأواصر الدم والدين والوطنية.

وفي هذا الإطار يكتسب قول الشاعر في وصف حياة هؤلاء الرجال تحت أولئك الأندال بأنها أصبحت حياة "زهيدة"، أي جديرة بأن يزهد فيها الرجل الكريم العزيز النفس ذو الهمة العالية؛ حياة لا تستحق أن تحيا، لأنها تستوي مع الموت، بل قد يكون الموت أهون منها؛ إذ ماذا يمكن أن تكون حياة الإنسان وقد جرد من مقومات وجوده الآدمي العزيز، وفرض عليه أن يبقى عبدًا ذليلًا مسخرًا محتقرًا مهانًا، تحت أقدام أسافل الناس وأراذلهم.

وهكذا يكون هذا المقطع من القصيدة صورة متكاملة، نستطيع حين نعيد النظر إليه من جديد أن نرى كيف ترتبط جزئياته لتكون وحدة فنية متماسكة. ففي بداية المقطع يعبر الشاعر عن ألمه وحزنه للحال التي انتهى إليها أولئك الرجال "مطراهم يشيب صاعبين

عليًا". وفي آخر المقطع يعطى السبب الذي بنى عليه ذلك الإحساس "حياتهم زهيدة تحت شمباشية"، وهو أن حياتهم أصبحت "زهيدة" ممجوجة لا تستحق أن تعاش. وبين البداية والنهاية يفصل الشاعر هذا الحكم العام عبر المقارنة التي يجريها بين الحالتين، حيث نجد أن هؤلاء الذين كانوا "أصحاب العنا" وأصحاب "الفضل ع الجيران" وكانت مواقعهم "في الجبل"، وكانت "لهم همية" وكانوا ثقيلي الوطأة على العدو "ثقل روزهم ديما على العدوان"، وأولئك الذين كانوا "فراسين"، يضربون أمثلة نادرة في البطولة والشجاعة، إذ "يداعوا علي الطبجية"، وقد تحولوا إلى "وطا موطية"، "تحت م الطليان"، وصارت "حياتهم زهيدة"، وبخاصة عندما صاروا يخضعون للأندال والأراذل "تحت شمباشية".

وتتضح من المقارنة تلك المقابلة الحادة التي يجريها الشاعر بين معاني القوة والارتفاع في الجانب الأول، ومعاني الضعف والانحطاط والحقارة في الجانب الثاني:

الجبل ، أصحاب العنا، الفضل، همية، ثقل روزهم، فراسين	وطا موطية، تحت، حياتهم زهيدة
---	---------------------------------

* * *

في المقطع الثالث يتناول الشاعر الفئة الرابعة من أبناء الوطن الذين رفضوا قبول حياة المهانة والذلة، تلك الحياة "الزهيدة"، واختاروا طريق البعد عن الوطن، طريق الهجرة. فيقول:

واللي سيبوا لاملاك وفاتوا الوطن وكل
اللي ما انحاز لتونس طراطيش بين الشام
ونحنا هنا يانا مع مهاجرين، لا نا مال
اللي يطول خبزة يبات مستريح وفي
معاشنا مع لسلام خير من شبعنا تحت

ويلفت نظرنا مباشرة قول الشاعر في وصف أصحاب هذه الفئة بأنهم "سيبوا لاملاك والمالية"، حيث يشير في ذكره "لاملاك والمالية" إلى أنهم يشتركون مع بقية إخوانهم في الوطن في فقدانهم أسباب ومقومات الحياة، تلك التي عبر عنها في مطلع القصيدة بقوله "المال والحيوان". ولكن الشاعر يشير أيضاً إلى ما ميز هذه الفئة عن بقية الناس، حيث يقول إنهم "سيبوا لاملاك والمالية"، أي تركوا ممتلكاتهم وأموالهم. ولا يخفى بالطبع الفارق بين كلمتي "جردوا" و"سيبوا". فأولئك قد "جُردوا" من ممتلكاتهم تجرّيداً، أي اغتصبت منهم. أما هؤلاء فقد "تركوا" هذه الأموال والممتلكات

بإرادتهم. ولا نشك في أن الشاعر قصد قصدًا التركيز على الفارق بين الموقفين، وتوسل إلى ذلك باستخدام صيغة الفعل المبني للمجهول في حالة، وصيغة الفعل المبني للمعلوم في الحالة الأخرى، وهما الصيغتان الدالتان في اللغة على الفاعل والمفعول به.

ثم يضيف الشاعر أن هؤلاء لم يتركوا الأموال والممتلكات وحسب، بل إنهم "فاتوا الوطن". ويذكر الوطن يكشف الشاعر عن حقيقة المأساة ومرتكزها الفعلي. ولا تعود الجزئيات التي تحدث عنها في السابق سوى مظاهر أو رموز للمعنى الكلي المتمثل في "الوطن"، والذي لا تكتسب تلك الأشياء معناها إلا به وفيه. فهل تغني الأموال والممتلكات عن الوطن؟ وهل يكون لها معنى خارج الوطن؟ ولقد حاولنا أن نرى وراء ذكره هذه المظاهر والجزئيات المادية معاني أبعد وأعمق، حين ربطنا بين فكرة اغتصاب هذه "الماديات" واغتصاب مقومات الحياة، وكأن المعنى يتركز عندئذ في فكرة الاغتصاب نفسها، فكرة "الاعتداء" على الإنسان، وعلى حقه في السيادة على مصيره وعلى حريته.

ويدعم الشاعر هذا المعنى بقوله "وكل غالي هان"، فبعد "الوطن" ليس ثمة شيء "غال" يمكن أن يحرص

الإنسان على التمسك به. ولا بد أن نلتفت هنا إلى الربط المباشر الذي أحدثه الشاعر بين "فوت الوطن" و"هوان كل غال". وكأن المعنى الثاني هو نتيجة حتمية لازمة للمعنى الأول، ففوت الوطن يعادل هوان كل ما هو غال في الحياة.

وبذلك يلتبس كل ما هو غال، أو إذا أردنا الدقة، كل ما يبدو لنا أنه غال، بالوطن. ومن ثم لا يكون ثمة شيء غالباً إلا بالوطن. فإذا فقدنا الوطن، فقدنا كل شيء. وهكذا يصبح الوطن هو "الغالي" الحقيقي، ويصبح فقده هو الفقد الحقيقي الذي لا يمكن أن يعوضه شيء من الماديات، مهما بلغت قيمتها.

ولكن يظل من حقنا أن نتساءل: كيف "يهون" الوطن على أهله، إذا كان يمثل "الغالي" الحقيقي، ويمثل الحياة نفسها؟

وفي الإجابة عن هذا السؤال تتجسد المأساة. فلا شك أن الوطن، وهو يمثل القيمة الكبرى، لا يمكن أن يهون على الإنسان هكذا بسهولة. لا بد أن يكون ثمة سبب قاهر يدفع الإنسان لهذا الموقف الذي "يهون" فيه عليه الوطن، أي يهون عليه أن يتركه ويبعد عنه. ولا بد أن يكون هذا السبب جديراً بأن يدفع الإنسان إلى هذا الموقف. وليس ثمة سبب تتصور أنه يمكن أن يصل إلى

هذه الدرجة من القوة إلا فقدان المرء لمقومات الحياة اللائقة بالإنسان. فإذا كان "الوطن" هو قطعة الأرض التي يشعر فيها الإنسان بكيانه وإرادته ووجوده، هو قطعة الأرض التي تكون له ويعيش فوقها سيد مصيره وسيد حياته، فإن الوطن بدون هذه المعاني لا يعود وطنًا، وإنما يصبح مجرد بقعة من أرض الله لا تفترق في شيء عن سائر بقاعها. إذن ففقدان هذه المعاني، معاني الحرية والسيادة والكرامة، يفقد الإنسان معنى الوطن، ويفقد الوطن معناه. وهكذا يفقد مقومات وشروط الحياة الحرة الكريمة السيدة، فُقد الوطن، ولم يعد ثمة مجال إلا للاختيار بين أخف الضررين: البقاء في تلك الأرض التي لم تعد وطنًا، وتحمل مظاهر القهر الإضافية من إرهاب وقمع وسجون وتسخير للعبودية، أو المغادرة إلى بقعة من بقاع أرض الله، ينجو فيها المرء على الأقل من هذا الشر الإضافي.

وقد فضل أصحاب هذه الفئة التي يتحدث عنها الشاعر في هذا الجزء من القصيدة الاختيار الثاني، وهو الذي يفصله الشاعر في الأبيات التالية حيث يقول إن هؤلاء الذين قرروا مغادرة الوطن تشتتوا بين بقاع الأرض، فبعضهم ذهب إلى تونس، وبعضهم إلى الشام والسودان والبعض الآخر إلى مصر.

وبصرف النظر عن أهمية مثل هذه الأبيات في التوثيق التاريخي للبقاع التي هاجر إليها الليبيون بالفعل تحت ضغط المستعمر الإيطالي، يهمننا هنا الوصف الذي وصف به الشاعر هذه الحالة. وقد وفق أيما توفيق في قوله "طراطيش"، فهذه الكلمة العامية شديدة الإيحاء بالتمزق والتفرق والتشتت والتبعثر. ففي العامية نقول عن الشيء "اطرطش"، إذا راح مزقاً وأجزاء تتبعثر في جميع الاتجاهات. ولعله ليس ثمة كلمة يمكن أن تصور بصدق حالة التشتت التي واجهها أبناء الوطن المهاجرون كهذه الكلمة، فقد تمزق الليبيون بالفعل وتشتتوا وذهبوا في جميع الاتجاهات: تونس غرباً، مصر شرقاً، الشام شمالاً، السودان جنوباً.

كان هذا هو الجانب الأول من جوانب مأساة الهجرة، وهو جانب الابتعاد عن الوطن والتفرق والتشتت في بقاع الأرض. أما الجانب الثاني فيجسده الشاعر في البيت التالي حيث يقول:

ونحننا هنا يانا مع مهاجرين، لا نا مال

ويأخذ موقعاً متميزاً هنا قول الشاعر "مهاجرين"، وهي كلمة قد يميل القارئ إلى القول بأنها تزيد وحشو لا معنى له، فقد اتضح في كلام الشاعر أن هؤلاء قد "فاتوا الوطن"، أي هاجروا منه، إذن فليس ثمة حاجة

لأن يصفهم بأنهم "مهاجرون". ولكني أعتقد أن الشاعر قصد التركيز على هذا المعنى وإبرازه، لوضعه مباشرة أمام عين القارئ وسمعه، وكأنه خشي أن يظن أحد أن هؤلاء الذي يتحدث عنهم قد وصلوا إلى تلك المواقع التي هاجروا إليها، واستراحوا فيها، وعاشوا حياة هنيئة راضية، بعيداً عن قهر المستعمر وظلمه، فأراد أن يذكر بأن هؤلاء قد يكونون ابتعدوا عن الظلم والقهر، وربما يكونون قد نجوا من الموت والتعذيب والسجن، ومن كل ما بقي إخوانهم في الوطن يعانونه من آلام وعذابات، ولكنهم، مع ذلك، يعيشون "مهاجرين" في أوطان ليست أوطانهم، وبين أناس ليسوا أهلهم وذويهم، يعيشون غرباء وأجانب. ويأتي بعد هذا قول الشاعر "لانا مال لانا شان" ليلخص حياة المهاجرين الغرباء عن أوطانهم وأهلهم، ليلخص معنى "الهجرة" بعيداً عن الوطن، فالمهاجر لا شأن له ولا كيان. يعيش في أرض غريبة، مجرد ضيف غريب، قد يجد المأوى وقد لا يجده، وقد يجب الترحيب وقد لا يجده، ويبقى رهيناً للظروف والملابسات. ويبقى تحت ضغط الشعور بعدم الأمن والاستقرار؛ إذ يمكن في أية لحظة أن يطرد من مهجره، ليجت عن أرض أخرى تقبله وتستضيفه.

وقد يلفت نظرنا أن الشاعر ركز على ذكر المال هنا أيضاً. وفي تقديرنا أن الشاعر لا يناقض نفسه، وإنما يجسد قدرًا من الموضوعية والواقعية. فهو لا يقصد أن المال يمكن أن يعوض الإنسان عن وطنه، ولا يقصد أنه لو توفر له المال لعاش سعيدًا مسرورًا، ولكنه يريد أن يجسد ويصور تعاسة المهاجرين حين تجتمع عليهم ظروف الهجرة مع ظروف الفقر والحاجة وقلة ذات اليد. ولا شك أن المال يمكن أن يخفف عن المهاجر بعض قسوة فقد الوطن؛ إذ يتيح له الفرصة لأن يتكفل بشؤون نفسه، ويحميه نسبيًا من قسوة الإحساس بأنه عالة على الآخرين، الذين هم في الوقت نفسه ليسوا أهله ولا ذويه، وربما بلغت به الحاجة حد الاضطرار إلى طلب الرزق، من خلال ممارسة الأعمال اليدوية الشاقة التي كان يأنف وهو في وطنه عن ممارستها.

في البيت التالي يركز الشاعر على تصوير حالة المهاجر الفقير المحتاج. ولكنه تصوير لا يخلو من مرارة، ويرد في صورة فيها مسحة من السخرية، ولكنها سخرية الضاحك من شر البلية. فيقول إن من يجد من هؤلاء المهاجرين الخبز والماء، فإنه يكون قد حقق أقصى مناه، ومن ثم فإنه يكون هائناً راضياً:

اللي يطول خبزة يبات مستريح وفي

وهذا الكلام لا يمكن أن يؤخذ على علته مأخذ الجد، فأى راحة وهناء لإنسان يقاسى مرارة الهجرة، مرارة الغربة، ويقاسى في الوقت نفسه البؤس والفاقة والحرمان.

لكن البيت التالي يأتي مباشرة ليسعفنا بالرد على هذا التساؤل، فيعيننا على فهم قصد الشاعر الحقيقي، وليفسر البيت السابق تفسيراً لا حاجة معه لسؤال أو استفسار، فيقول:

معاشنا مع لسلام خير من شبعنا تحت

إذن فالمسألة ليست في "الخبز والماء"، ولكنها "الحرية" فالحرية هي الخبز الحقيقي الذي يطلبه الإنسان الذي فضل البعد عن الوطن، وهان عليه كل غال، لأنه فقد في وطنه الحرية والكرامة. ومن ثم فيكون "معاش" الإنسان، ولو على "الخبز والماء"، ولو عيش الكفاف والحرمان، مع وجود الحرية والكرامة الآدمية، أفضل من أي "شبع" تحت سيطرة المستعمر الظالم، ومع فقدان الكرامة والحرية.

وبهذا البيت يصل الشاعر إلى قمة تصويره للمأساة أو للقضية، فالقضية لست في مال سلب، أو ملك

اغتصب، وليست في أكل يشبع البطون، ولكنها قضية الحرية والكرامة الآدمية التي لا يكون الإنسان إنساناً إلا بها. ومن أجل الحرية والكرامة يهون المال وتهون أعراض الدنيا، ويهون حتى الوطن، إذا افتقدت فيه الحرية والكرامة، وتهون الحياة.

في المقطع الرابع والأخير ينتقل الشاعر إلى تصوير الأمل في الخلاص من ذلك الواقع المأسوي المرير الذي صورته في أبيات قصيدته. يقول:

وصابرين نين الفجر وديما بعد ظلمة الفجر
وديما بعد قبلي تجي نسومها لطيف يروق
وطامعين في قدرة الله يخلص الله لسلام م
تجيهم حكومة مقوية تفتحها من الرملة لبن
ويردوا اصحاب ويتم كل حد مبسوط
ويحقق الله العدل وهذا ما نريد وربنا

يبدأ الشاعر هذا المقطع بتصوير الحالة التي يعيشها هؤلاء المقهورون، الذين غلبوا على أمرهم، واضطرتهم الظروف لتحمل صنوف القهر والظلم داخل الوطن، أو تحمل مرارة وقسوة الاغتراب خارج الوطن، ويقول إنهم "صابرين"، صابرون على المأساة التي حاقت بهم، وعلى البلية التي ابتلوا بها، حتى ينجلي الليل، ليل الظلم والقهر والتسلط، وبشرق نور الفجر من جديد.

ولكن الشاعر لا يلبث أن يعطي لهذا الصبر معنى، ويؤطره في إطار من الأمل المبني على الثقة في حتمية انتصار النور على الظلام، وغلبة الحق على الباطل، وكذلك على الإيمان بالله، الذي يتلى عباده، وهو وحده القادر على تغيير حالهم وتفريج كربتهم. وتتأكد ثقة الشاعر في انتصار الخير على الشر، والنور على الظلام في قوله: "وصابرين نين الفجر يشلح ضيه". ويتركز المعنى هنا في كلمة "نين" بمعنى "حتى"، فهم صابرون حتى ينتهي الليل، ويشرق نور الفجر، فالصبر ليس مطلقاً بلا حدود. وحدوده نهاية الليل، الذي يتلوه، بشكل حتمي مؤكد قاطع، بزوغ الفجر. وهذا الصبر مبني على الثقة والمعرفة المؤكدة بأنه "ديما بعد ظلمة الفجر يبان". إن الفجر لا بد مشرق، مهما طال الليل. لأن هذه سنة الله في الطبيعة، منذ أن خلق الله الطبيعة وكائناتها وسائر موجوداتها، ومنذ أن خلق الإنسان. وكما أن الليل لا يدوم بظلامه وسواده، فإن العسر لا بد يتلوه اليسر. والكربة، مهما ضاقت واشتدت، لا بد يعقبها الفرج. وقد رمز الشاعر لهذا بقوله:

وديما بعد قبلي تجي نسومها لطيف يروقا

وهي صورة أخرى من صور حتمية تغير الحال، وعدم دوامه. وقد رمز الشاعر لحال العسر والشقاء بريح "القبلي"، بكل ما تحمله وتوحي به من قسوة الحر، وضيق الغبار، وشدة العطش، والحاجة الملحة للماء، حيث إنها، للطف الله بالإنسان لا تدوم، وتعقبها بالضرورة الريح "البحرية" بكل ما فيها من رقة وطراوة وارتباج، فتزيل قسوة الحر، وشدة الضيق، بنسيمها اللطيف الذي يكفي في ذاته لمسح وتخفيف الإحساس بالعطش، والإيحاء بالراحة والارتواء.

ويحيط الشاعر كل هذه المعاني بقوله "ديماً"، تأكيداً على أن هذه كانت "دائماً" سنة الله في الطبيعة والخلق، و"لن تجد لسنة الله تبديلاً".

وعلى هذه المقدمة يبنى الشاعر قوله في البيت التالي:

وظامعين في قدرة الله يخلص الله لسلام م

ففي قوله "وظامعين" تعبير عن فكرة "الأمل"، الأمل في انفراج الكربة، وزوال الليل، وانكشاف الغمة. وقد رأينا أنه أمل مبني على مشاهدة سنة الله في الخلق والطبيعة، ولكنه أيضاً أمل مبني على الإيمان بالله، وبقدرته على تغيير الحال، وتفريج الكرب، ولذلك يقول

"طامعين في قدرة الله الخفية". إن تحقق الأمل مبني على إرادة الله القادرة، فهو الذي قدر البلاء، وهو وحده القادر على كشفه.

ويضيف الشاعر إلى هذا جزئية تبين الأساس الذي بنى عليه "طمعه" في تدخل قدرة الله لكشف ذلك البلاء، حين يقول "يخلص الله لسلام م الطليان"، فيضع القضية في ميزان "الإيمان" و"الكفر"، وبيني ثقته وأمله في تدخل القدرة الإلهية على الإيمان بأن الله لا بد ناصر عباده المؤمنين، ومؤيدهم ضد أعدائه من الكفار.

ولكن الشاعر لا يقف عند هذا الحد بل يتقدم درجة أخرى حين يقول:

تجيهم حكومة مقوية تفتحها من الرملة لبن

وبهذا يكشف عن حقيقة وأبعاد الإيمان الذي تحدث عنه، فهو ليس إيمان المتواكلين القاعدين المنتظرين تدخل القدرة الإلهية لخلاصهم، فالشاعر يجسد صورة الخلاص في قدوم "حكومة". والحكومة هنا هي رمز الإنسان، والذي يقوم بتجسيد فعل تحرير الوطن وخلص أهله من هيمنة المستعمر الغاصب هو الإنسان الذي تتحقق من خلاله "قدرة الله الخفية". إن

الله قادر على تغيير الحال، ولكنه لا يغيره حتى يريد الإنسان ذلك، ويعمل له، ويتخذ له ما يلزم من عدة "إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم". فإذا أراد الإنسان تغيير ما حل به، وصمم على ذلك وعمل من أجله، فإن الله ينصره ويؤيده.

وكلمة "حكومة" إضافة إلى رمزها لفعل الإنسان فإنها ترمز في الوقت عينه لفعل الإنسان "المنظم"، ليس فعل الإنسان الفرد، أو الأفراد المشتتين، الذين لا يجمعهم نظام، ولا يضمهم نسق. إذن فالشاعر يصف القوة القادرة على تغيير الحال، بأنها قوة "منظمة" تضم وتنسق وتدير جهود الأفراد.

وفي هذا يكشف الشاعر عن وعي ملفت للنظر بحاجة مواقف المواجهة والمقاومة ضد قوى الشر والظلم والقهر لانتهاج أسلوب "الفعل الجماعي المنظم"، إذا أرادت أن تكون قادرة على المواجهة، وجديرة بالأمل في النصر.

ثم يتقدم الشاعر خطوة أخرى ليحدد صفات هذه الحكومة المطلوبة لقيادة حركة التحرير، فيقول إنها حكومة "مقوية حربية"، فنفهم من الصفة الأولى أنها لا بد أن تكون حكومة قوية. وهذا منطقي وواضح وبديهي. فحكومة ضعيفة لا أمل لها حتى في التفكير

في خوض المعركة، ناهيك عن الأمل في الانتصار فيها. ولكن الشاعر يردف هذه الصفة بالصفة الثانية وهي "حربية"، ليحدد نوع القوة المطلوبة، وهي القوة العسكرية. فالميدان ميدان مواجهة في ساحة الحرب. ولا تغني فيه إلا القوة المناسبة لهذا الميدان وهي القوة الحربية.

ولعل حرص الشاعر الواضح على تخصيص صفة القوة كان رغبة منه في زيادة التأكيد على المعنى الذي يريده ويعنيه بدقة، لكيلا يترك مجالاً لفهم أنواع أخرى من القوة، كالقوة السياسية أو الاقتصادية مثلاً.

فإذا توفرت هذه الحكومة القوية، المستعدة لخوض الحرب، فإنها ستتمكن، بقدرة الله وبِعونه، من تحقيق النصر، فيكون الفتح الكبير "تفتحها من الرملة لبن قردان". ويخيل إلي أننا نستطيع أن نلمس وراء استخدام الشاعر لفكرة "الفتح" مضمون ورمزية "الفتح" في التراث الإسلامي، وهو فتح مكة، الذي مثل الانتصار القوي الحاسم لقوى الخير والإيمان، التي زحفت لتحقيق ذلك الفتح، بعد أن تهيأت لها الأسباب، وأصبحت قوة منظمة، ذات استعداد وقوة عسكرية متفوقة. وفي الوقت نفسه يمكن أن نلمح وراء ذلك أيضاً تصويراً للموقف من منظور المهاجر، الذي اضطر

لترك وطنه مرغماً، تحت وطأة القهر والتسلط، وظل
يتربق لحظة انفتاح بوابات الوطن المغلقة، لكي يتمكن
من العودة إلى دياره.

ثم ينبغي ألا نغفل الإشارة إلى ذلك القدر الواضح
من الوطنية الشاملة الذي يتمتع به الشاعر، فحرصه
على القول "من الرملة لبين قردان"، وهي مواضع
أحدها في شرق البلاد والآخر في غربها، هو إشارة
إلى تراب الوطن كله، من شرقه إلى غربه. ومن ثم
فالشاعر لا يتربق لحظة التحرير والخلاص والفتح لكي
يعود "هو" إلى وطنه، بمعنى مسقط رأسه، ولكنه ينظر
إلى الوطن بمعناه الشامل، فالوطن هو كل التراب
الوطني. وأمل الشاعر في التحرير والخلاص يكون من
ثم أملاً شمولياً يعم كل الأرض وكل أهلها.

وحين يتم الفتح، تشرع بوابات الوطن لاستقبال
العائدين "يردوا اصحاب الوطن واهاليه"، وتتجسد
في العودة كل معاني النصر والفرح والاستبشار بانجلاء
الليل وإشراق الفجر، وهبوب نسيم الحرية الرطب
الندي، ليمسح كل عذابات الماضي، ويروي عطش
الأنفس الملهوفة الظمأى.

ولكن الشاعر يفاجئنا مرة أخرى بنظرته الوطنية
الشاملة، حين يقول "ويتم كل حد مبسوط في لامان"،

وكأن العودة وما تعنيه لأهل الوطن من معاني النصر والفوز ونهاية الغمة، لن تكون حقيقة، ولن تكتسب هذا المعنى إلا إذا شملت "كل" أبناء الوطن، إلا إذا عمت بخيرها كل أهل الوطن في كل بقاعه.

ومن ناحية أخرى نلفت النظر إلى قول الشاعر "يتم كل حد مبسوط في لآمان"، فقد لخص الشاعر كل الغايات التي يأمل أن تتحقق، وأن تتحقق لكل أبناء الوطن، حين تزول أسباب المأساة، في أمرين: الأول السعادة، والثاني الأمن. وهما اللذان عبر عنهما بقوله "مبسوط" و"لآمان". فكلمة "مبسوط" تحمل كل معاني الرضا المادي والمعنوي، ودلالات الاستقرار والرفاه، وكلمة "لآمان" تشير إلى الظرف الذي لا تتحقق المعاني الأخرى بدونه، وهو الأمن، الذي يمثل الشرط اللازم لإمكان الحياة البشرية واستقرارها، وقدرة الإنسان على التمتع والسعادة بخيرها وطيباتها.

ثم يختم الشاعر قصيدته بقوله: "ويحقق الله العدل والحرية". ولا نظن أننا بحاجة للسؤال عن معنى أو سبب تركيز الشاعر على هذين المعنيين: "العدل والحرية". فعند التمعن في الشروط اللازمة لتحقيق الحياة البشرية اللائقة بالإنسان، وشروط استقرارها ونمائها وازدهارها، لا نجد في الحقيقة أهم من هذين

الشرطين، وهما تحقق الحرية والعدل. فليس ثمة شرط آخر أهم ولا ألزم من هذين الشرطين لأي حياة بشرية لائقة مستقرة.

ويبهرنا الشاعر بنظرته العميقة ووعيه المذهل بأبعاد القضية وجوانبها، فكما أن المأساة كانت تتركز في غياب هذين المعنيين، فإن الخلاص بالتالي لا يمكن أن يتحقق بدونهما. وقد وضح الشاعر في أبياته السابقة تصويره لحقيقة المأساة في أنها فقدان الإنسان لمقومات الحياة الحرة الكريمة، ووقوعه تحت سيطرة الظلم والقهر.

ولا يفوتنا ملاحظة ذلك التقابل الرائع الذي يحدث بين فكرتي السعادة والأمن، ومعنيي الحرية والعدل، فالحرية شرط لازم لتحقيق السعادة، والعدل شرط ضروري لتحقيق الأمن.

وتأتي بعد هذا طبيعية منطقية عبارة الشاعر "هذا ما نريد"، التي تؤكد أن العدل والحرية هما كل ما يتمناه في حياته. وطبيعي أنه إذا تحقق له العدل والحرية، وتحقق له من ثم السعادة والأمن، فقد تحقق له كل شيء.

وفي الخاتمة ينهي الشاعر قصيدته بقوله "وربنا
حنان"، فيأتي ذلك تأكيداً على فكرة الإيمان بتوقف كل
شيء في النهاية على إرادة الله الرؤوف بعباده، والذي
لا بد ناصرهم ومفرج كربتهم.

قصيدة لهاشم الخطابية

البيير

الشاعر والقصيدة:

هذه القصيدة من القصائد التي يمكن القول إنها مكثفة بذاتها، ولا تحتاج، في نظري على الأقل، لكي تؤدي ما تحتويه من معانٍ، لأية إضاءة خارجية، قد نبحت عنها في حياة الشاعر أو شخصيته أو حقيقة ما وقع له من أحداث.

وكل ما تلزم معرفته أن الشاعر أنشأ قصيدته التي بين أيدينا في شكل حوار يتم بينه وبين البئر. وهذا البئر كان الشاعر يرد عليه، يستقي منه الماء، وبلتقي عنده، كغيره من شباب البادية، بالفتيات فيتبادلون الأحاديث والأشعار.

وقد فارق الشاعر البئر سنة 1911، حين اضطر للهجرة بعد الاحتلال الإيطالي للبلاد، وغاب عنه عدداً من السنين، وحين عاد وجده متهدماً خراباً. وقد جف ماؤه وهجر، فأهاج ذلك المشهد ذكرياته، وطفق يخاطبه متسائلاً عن الماضي، مسترجعاً ذكريات الصبا.

القسم الأول

مطلع

سؤال النبي يا بير ما ودلت سوالفا علي
(1) الشاعر

سؤال النبي يا بير ما بناويت من لون الغزلة
ونا صغير ومعاهن وهن ومجنّ يديهن في شراب
يرقن غراضني وين ما وبخطر عليهن صوب في
(1) البير

واجد جاني بناويت وقرونهن طوال
علن مردع كيف حيط وفيهن اللي غر بنار
ياك تتصح ، وتسيب ها وتخفف علي ذنبك نهار
(2) الشاعر

سؤال النبي يا بير تنهي ما ربتهن بيدك اشغال
نا وبو خجل فوق ميعادنا ديما علي
واليوم وين هو صاحب ودونه اكوام الياس كي
(2) البير

نلقانها جتني البنت اللي بقرونها
ثديانها ويبطانها ورتتي وعلت حجاج مائلن
وما من اللي غيرها وزال وقتها، وتزول زاد
(3) الشاعر

سؤال النبي يا بير وين اللي قرونها فوق الكتوف
يعيرن دموعي كيف سيل وبخطر عليهن صوب وان

واليوم منكشف يانك كاره مواهيمك بعد
(3) البير

ليش تجوني؟ نا كنت باهي، غير خامد
لو كان ترتجع، وين هم يا شايباً تبكي علي
دايل عليهم حيط ، لو فراسين كسر يمسخوا
(4) الشاعر

سوال النبي يا بير وين اللي حبا سابق معانا
تخطر علينا صوب كامل كيف ننظروا حيطات من
واليوم الغلا خرين وزولة الماشي طيحت
(4) البير

عدي غادي يا شايباً تحكي بعبيك
انظر قشاقيشي، وكبر ما ني المتبوب علي
كا كنت تعرفهن طرق وديما تتطرح في
وين هن اللي كانن بنات يعزيك في صغرك شعر
(5) الشاعر

سوال النبي يا بير ما ني نريد نطلبك بحقوق عند
ما كنت تترع شرابك وبردوا عليك اجواد في
شايب كبير، وراقات ولايعاتني ليام كي
ننشد علي مول القرون تقول لي كلام العيب
(5) البير

الحسن
نلقانك زهيت ايام في
اوقات الغلا والعشق يا
واليوم يجلفن منك بعد
حكايًا قديم وفي العلل
وهن يقفزن كي تتوق
وعيل صغير ، ويعجبين
على اثر سنون الشيب
(6) الشاعر

سوال النبي يا بير عايب
عيون من ترسم طايب
شايب كبير ولايعتبي غية
جيتك نزوروا فيك ، شينك
لانك عمار، ولا تشيل
لو كان ترتجع ما لك
اوقات الغلا والعشق يا
وناظر زهاه ايام في
لقيتك تبوي ، منكشف
ميلة الدنيا بالفساد
(6) البير

خطاني
مولى السوالف كي
ونا بير في طاقة قديم
كل يوم ناصبهن علي
سكر ابواب القول يا
كلامك معايا را علل
عدن ايامه كيف تعداياتك
تروق كي تعوز الشرب
يا ما نظرنا غير دماكاتك
والقط مراه وشوفهن
(7) الشاعر

سوال النبي يا بير عيبك
ما عاد يصدر زول منك
يا طول ما جنك سماح
ونا زاد عندي في الزمان
على طول عمرك،
وملن قريهن في اوقات

وعدن يفيحن نا معاهن
واليوم راك باهي له
وكيف ننشدك نلقى كلامك
قاصدات غوش رجالها
جملة البومة كلها سكناتك
راهي حرام منظرتك مع
(7) البير

نلقانك خايب
تتشد علي شياً قديم
وبن الصحابة هم كبار
وشوف القرى كانن
عينك علي خدك طمزها
لانك شريكى لا قريب
خليني حذا نزوة مَبَوِي
وخية عقول الشايين
يا الهبل، ويك امك اللي
وبن الرسول اللي فتح
وريت صغر واجد، وانتظر
بكاى ع المقابر نعرفوا
لا تزورني كان الطريق
وان كان جيتني تشهد عليك
(8) الشاعر

يا بير فرقة حالك
نشدك علي غالي وحال
واخرى تقول لي بالعيب
وهذي ليش فرستك
وانت راك من غادي
قاعد تصهد نين خارب
عايرتني بالكبر، ما
ان كان جيتني تشهد عليك
ما تحارب الدولة اللي
باين علي الرومان كي

القسم الثاني

(9) الشاعر

سؤال النبي يا بير يانك ونا اللي كبير ومن
ف ايام صغرنا ما
هذي الدنيا كيف ربي تخلي الخراب عمار كي
(9) البير

عدي شايب ما درتتي مسكن البوم
شوف حالتي ياني حديث شرابي تقول حليب في
(10) الشاعر

سؤال النبي يا بير ياك نلقانك عمار بصح نين
ما كنت شي خالي مغير واليوم يو شرابك فوق
(10) البير

علي تغجر يا شايبا عايش قديم
وبن ما صعب غالي تجيب نوع ترفع به علي
مولة العضا يوقد تقول انت في معانيها ، وهي
راك عود شارف بالخلاف وباما جابن من ثنا
(11) الشاعر

سؤال النبي يا بير عيبك وبقيت لي عدوا بالعيوب
علي بقيتي عاشق وننشد علي اللي بوردها
ان جاد السحاب عليك وان غاب السحاب البوم في
واخرى تديرني عاجز وتجب لي وصايف فيه
(11) البير

مالك ومال البومة واخدم علي حالك وعول
هاذيك في ايام الغلا وميعاد بو سالف على
واليوم في العمى والكبر وتتشد علي اللي
والعمر شاوي شجرته واحسب حساب الموت
وتزور قبر غارق حفرته وفوقك لحايد، والتراب
وتشوف يوم في حسيين ما تعرف ابواب

قصيدة البير للشاعر هاشم الخطايبية من قصائد
الشعر الشعبي النادرة التي حظيت بشهرة واسعة،
وتداولها الناس رواية، وأعجبوا بها، من قبل أن يتاح لها
أن تنشر على الملأ، سواء في الإذاعة أو على صفحات
الكتب. وليس من أهدافي هنا أن أبحث عن سر
شهرتها، على الرغم من أن هذه الحقيقة في حد ذاتها
تدفع إلى التأمل. ذلك أنه -حسب معرفتي بمجال الأدب
الشعبي والدراسات حوله- لم يتح لهذه القصيدة حتى
الآن من يدرسها دراسة نقدية دقيقة، تعرف القراء أو
المستمعين بقيمتها الأدبية والغنية. ومن ثم فإن اهتمام
الناس بها وترديدهم لها وانتشارها بينهم يؤكد -على

الأقل نظريًا- قيمتها واحتواءها لأموها أو صفات أعجت
الناس ودفعتهم لحفظها وتداولها⁽¹⁾.

إن هدي من هذه الدراسة يتركز في محاولة
التأمل في القصيدة، وقراءة ما قد تحويه من معان
باطنة، تختفي وراء الهيكل الظاهري الذي اختاره
الشاعر لها، وهو صورة الحوار الخيالي الذي يتم بينه
وبين البشر.

ولعل من أسرار براعة الشاعر إجادته تمثيل الحوار
وتجسيده الفائق له، لدرجة أنه يصل فعلاً إلى إيهام
القارئ أو المستمع بأنه بصدد محاورة حقيقية تقع بين
طرفين مختلفين متقابلين، ينجح في تقمص موقف كل

⁽²⁾ يبدو أنني حين كتبت هذا الكلام (منذ ثلاثين عاماً) كنت أجد شيئاً
من الحرج في إبداء رأيي بصراحة في القصيدة من الناحية
الفنية الأدبية البحتة، وهو رأي ليس في صالح القصيدة مطلقاً،
فالقصيدة تشوبها من الناحية الفنية الشعرية المطلقة شوائب
كثيرة تجعلها تهبط في مستواها الفني كثيراً عن قربانها من
القصائد المنشورة في الكتاب. ولقد كان ما حفزني للتطرق
لدراستها هو ما رأيت أنها تتيح للدرس النقدي من مجال رحب
وغني لتطبيق ما قد أسميه النقد النفسي.

طرف، ويضع على لسانه من العبارات والتعبيرات ما يجعل له شخصية مستقلة، وموقفًا عاطفيًا وفكريًا، مختلفًا عن شخصية وموقف رفيقه. حتى كأن هاشم بو الخطابية لا يعود مجرد شاعر وإنما كاتب مسرحي بارع. وإن القصيدة حتى على هذا المستوى من الفهم تحتفظ بقيمة فنية كبيرة، وسنبداً بدراسة بناء القصيدة بشيء من التفصيل، وسنلاحظ كيف يتطور هذا البناء تطوراً متدرجاً، حتى يصل إلى قمته في نهاية القصيدة.

* * *

في المقطع الأول يبدأ الشاعر بمخاطبة البئر في كثير من التودد والرقّة. يجسد هذا التودد على نحو فائق صيغة السؤال "سؤال النبي"، وهي صيغة توحى على الفور بأن السائل يتقرب من المسؤول، ويتضرع له ليحصل منه على إجابة لما يريد. وترد بعد ذلك ثلاثة أبيات تحتوي على عبارات وألفاظ تهدف إلى استمالة البئر للتجاوب مع الشاعر في عاطفته: "بناويت من لون الغزلة، ونا صغير، يرقن غراضي وين ما يرعنك".

وفي المقابل نجد رد البئر خالياً من العاطفة، أقرب إلى الجفاف منه إلى الرقة. يرد عليه مباشرة بقوله "واجد جاني"، كأنه يريد أن يؤكد للشاعر أنه شاهد كثيراً وعرف كثيراً غير حبيته التي يشغل نفسه بالسؤال عنها. ثم يتجاوب مع الشاعر قليلاً ويرد على سؤاله. فيؤكد له أنه شاهد حبيته التي يسأل عنها، غير أنه لا يترك مجالاً للشاعر لكي يسرح مع الوهم كثيراً، فيواجهه بالنصيحة التي تعلن عن الصراع الذي سينفجر بعد قليل على أشده. ينصحه بأن يترك هذه المسائل، فقد ولى زمانها، وبصدمه بالحقيقة التي يحاول أن يتناساها، فيذكر له الموت، ويدعوه للعمل لآخرته التي دنت، وترك دنياه التي ولت.

في المقطع الثاني لا يحدث تطور كبير، فما نزال بصدد الموقف السابق، تودد الشاعر للبئر، ومحاولة جديدة لإقناعه بالتعاطف معه. يقول له: "ما ريتهن بيديك اشغال الغية" إذن فلا داعي لأن تلومني، أنت شاهد على ما كان بيننا من حب. بل أنت أكثر من شاهد. أنت صديق ورفيق، فحجراتك كانت هي ملتقانا. ثم يعترف قليلاً بالحقيقة حين يؤكد في صيغة استفهام

يأس بعد الحبيبة عنه، وحيلولة أكوام من اليأس بينه وبينها.

ثم نلاحظ رد البئر فلا نجد اختلافاً في طريقة خطابه. بالجفاف نفسه يؤكد للشاعر أنه رأى حبيته. ولا يكتفي بهذا، بل يعتمد في محاولة خيثة لإغاطته للتأكيد له بأنه حظي منها بما لم يحظ به الشاعر نفسه. فقد غطته بشعرها، واطلع منها على ما لا يطلع عليه أحد "ثديانها وبيطانها".

ولكن البئر يعود لمحاولته الأولى في دفع الشاعر لرؤية الحقيقة. فيؤكد له أنه رأى كثيرات غير حبيته. ولكن زال وقتهن كما ستزول حياته هو. فلا حيلة أمام الموت.

في المقطع الثالث نجد أولى بوادر التحول في الخطاب. فبعد تكرار الشاعر سؤاله عن حبيته، يواجه البئر بغضب، ويؤكد له أنه هو أيضاً قد تغير به الحال "اليوم منكشف يانك صباح العادي"، ثم يورد كلمة نشك في صدقها لأول وهلة "كاره مواهيمك بعد فاتاتك". وهي عبارة توحى بأنها مجرد محاولة من

الشاعر لمواجهة لهجة البئر في خطابه، محاولة للتجلد وتمثيل الاعتزاز بالنفس.

ولكن البئر يلتقط هذه الكلمة الأخيرة من لسان الشاعر مباشرة، ويرد عليه بقوله "ليش تجونني"، ما يؤكد فهمنا للعبارة السابقة. إن البئر يرد على الشاعر ببرود شديد: إن كنت صادقاً في قوله "كاره مواهيمك" فلماذا تأتي إلي وتسالني؟

ثم يندفع في كشفه الصريح لما لا يريد الشاعر أن يراه. يقول له: وين هم اللي جهروني؟ أي أن الذين خلقوني أنفسهم قد ذهبوا. وأين هم الآن؟ "دايل عليهم حيط". وهنا نواجه أول ذكر مباشر للموت وللنهاية القاسية.

في هذا المقطع أيضاً يواجه البئر الشاعر بحقيقته التي يتجاهلها "يا شايباً"، ويسخر منه سخرية لاذعة، تنشأ من ربطه بين الشيب والبكاء على غوايات الصبا. في المقطع الرابع نجد تراجعاً صريحاً من الشاعر، كأنه رأى أن الاستمرار في الهجوم ليس من صالحه، فلن يزيده إلا تحسناً لحقيقته القاسية التي يريد أن

يتناساها. وهذه المحاولة تتجسد في هذا المقطع
برجوع الشاعر إلى صيغة السؤال "سؤال النبي"،
ومحاولة العودة إلى الماضي بتذكر ما سلف من أيام
الحب:

تخطر علينا صوب كيف ننظروا حيطات

ولكنه يعود إلى الحاضر "واليوم الغلا خربن
مواقف سوقه"، غير أنه في تصويره له يختلف تماماً
عن البئر. إنه يصور الحاضر في صورة مخففة لا توحى
باليأس التام والزوال النهائي. فالغلا مجرد "سوق
خربن مواقفه" لسبب عارض، يمكن أن يزول، وتعود
مواقف السوق عامرة كما كانت. وكذلك يخاطب البئر
بقوله "زولة الماشي طيحت قيماتك". إن زولة
"الماشي" لم تقتل البئر أو تعدمه نهائياً. بل "طيحت
قيمته" أي أنقصت من قدره. ويظل من الممكن أن
يعود الماشي، فتعود له قيمته كما كانت. ما زال الشاعر
يقاوم الاعتراف بالنهاية، يحتضن الحلم في أن تعود
الأيام السابقة، وأن الحاضر مجرد عرض مؤقت يمكن
أن يزول.

ولكن دون جدوى. إن البئر يزداد في سخريته
وهجومه القاسي، فبعد الخطاب الهادي من الشاعر،
يصدمه البئر بقوله: "عدي غادي"، بكل ما تحمله الكلمة
من سخرية وهزاء. ثم يذكره بشييه وعييه، وينهره بقوله
"ما ني المتبوب علي غياتك"، مذكراً إياه بأنه لا يحق
له أن يتهجم عليه، فليس هو المسؤول عما حدث له،
ثم يذكره بأنه في وقت ما كان محتاجاً إليه، وكان
يعرف جيداً "طرق ميراده" وكانت عصاه دائماً "تطرح
الرويض"، ثم يكشف له من جديد عن الحقيقة في
صورة أشد قسوة "يعزيك في صغرك شعر شيباتك".
يذكره بأنه لا يستطيع أن ينكر الحقيقة. إنه يحمل الموت
معه. مجسداً في تلك الشعيرات البيضاء، فهي تنعى إليه
في كل آن موت شبابه الذي يتشبث به، ويحاول العودة
إليه دون جدوى.

في المقطع الخامس يمثل الشاعر الغضب، لكنه
يصدر منه في صيغة فاترة توحى بالخضوع أكثر مما
توحى بالغضب الحقيقي. فقله:
ماني راضي نريد نطلبك بحقوق

لا يوحى بالخصومة الحقيقية. إنه يحاول أن يجد طرفاً ثالثاً يتوسط بينه وبين البئر، فهي محاولة جديدة لاسترضاء البئر، والتخفيف من حدة هجومه. ثم يفصح الشاعر عن موقفه الحقيقي في قوله "شايب كبير ورقات غراضي"، محاولاً استعطاف البئر على حاله. ونجد في قوله "لايعاتني ليام كي لوعاتك" محاولة لاستجداء عطف البئر عليه، بتصوير وقوعهما معاً تحت وطأة العوامل ذاتها.

وفي البيت الأخير تعبير واضح الدلالة من الشاعر "نشدتك على مولى القرون عراضي". إنه لم يفعل أكثر من سؤال البئر عن حبيته، فلا مبرر لأن يتهم عليه على ذلك النحو. وربما نستطيع أن نستشف من هذا أيضاً محاولة أخرى من الشاعر للابتعاد عن حقيقة الصراع والاختلاف. فقد عرفنا أن هجوم البئر عليه تركز على محاولة دفعه لمواجهة حقيقته، وهي أنه كبير وأشرف على النهاية، على الموت. ولكن الشاعر يصبر في هذا البيت على تصوير الاختلاف بينه وبين البئر على أنه بسبب سؤاله عن حبيته، في الوقت الذي نعرف أن السؤال لم يكن إلا البداية العارضة لصراع أعمق وأهم.

وبأبى الكشف دائماً على لسان البئر. ففي أول رده نجد هذه السخرية اللاذعة والتهكم القاسي "الحسن"، بكل ما في هذه الكلمة من إحياءات معينة مهمة في استعمالها في اللهجة العامية. وفيما يلي ذلك مباشرة نجد على لسان البئر إثبات تصورنا للموقف السابق، وما ذكرناه عن تلاعب الشاعر في تصوير حقيقة الاختلاف. يقول له "حكايًا قديم وفي العلل متلسن". إن البئر يكتشف لعبة الشاعر وغرضه الحقيقي. ويفهمه بأنه لا تتطلي عليه هذه الألاعيب. فهو يعرفه جيداً، ولا تجوز عليه محاولاته. لذا فهو لا ينجر مع الشاعر فيما يريد أن يجره إليه، وإنما يصر على موقفه الأول، وبعيده إلى أرض الواقع المر. ولكنه يتمادى في قسوته إلى حد بعيد. إنه يعيد إلى الشاعر ذكرى صباه السعيد. ويعترف معه بأنه عاش أياماً سعيدة مع حبيبته "أو حبيباته"، يحظى باهتمام الفتيات، وشغفهن بلقياه وأحاديثه. وبيدع في تصوير تلك الأيام حينما كان شاباً جميل الطلعة، بهي الهيئة، زاهي الشباب، ولكن ينبغي ألا ننخدع بذلك، فموقف البئر لم يتغير كما قد يخيل إلينا. بل سنكتشف أنه يزداد قسوة، حين نصل إلى البيت

الأخير. ونصدم بالمفارقة الصارخة التي تحدث؛ إذ ينزل
البئر بنا (وبالشاعر) فجأة من سماء الأحلام والذكرى
إلى أرض الواقع المر. ويجسد لنا بشاعة هذا الواقع،
مستعيناً بالمفارقة بين موقف الفتيات من الشاعر أيام
شبابه، حين كن يتقافزن سروراً وابتهاجاً برؤياه،
وموقفهن منه اليوم حين بتن يجفلن منه، جفول المرء
من شبح مخيف. فيا لبشاعة الصورة. بعد أن كان مصدر
بهجة وسعادة، صار مشهده يدعو إلى الخوف والهرب.
فماذا نفهم من هذا؟ إن المرء لا يهرب من مشهد
إنسان حي، بل من مشهد شبح إنسان ميت. فهل نفهم
من هذا أن البئر يقول للشاعر إنه قد مات منذ زمن.
وأن ما بقي منه ليس إلا شبح إنسان؟ وهنا تتجسد لنا
تلك المفارقة القاسية التي بناها البئر بمهارة فائقة، بين
الحالين، لكي يقنع الشاعر بأن يتخلى عن أوهامه
وتخيلاته، وأن يركن إلى الحقيقة.

فماذا يتم في المقطع السادس. يرد الشاعر على
البئر في شيء من التعنت. ولكن التعبيرات التي
يستعملها لا توحى بالقوة مطلقاً. فنجد صيغة السؤال
"سؤال النبي" ثم قوله "عايب فيا"، الذي يمثل محاولة

الشاعر لتذكير البئر بأنه قد زاد في تهجمه. ثم نجد "لو
كان ترتجع"، وهي صيغة لا توحى أيضاً بالقوة، بل
بشيء من الاستكانة والضعف.

ومباشرة بعد هذا يجرنا الشاعر معه إلى الماضي. ولعلنا الآن بدأنا
نلاحظ هذه الظاهرة في كل خطاب الشاعر، فهو لا ينفك يهرب من
الحاضر إلى الماضي. يقول للبئر:

عيون من ترسم طايب أيام الغلا والعشق يا

وأيضاً "ناظر زهاه ايام في صحاتك"، ويستمر أيضاً
في استجداء عطف البئر بذكر الحب الذي أضناه، ويكرر
قوله "شايب كبير ولايعتني غية"، الذي يجسد أيضاً
المحاولة المستمينة لاستعطاف البئر، وذلك في ربطه
بين "الشيب" و"لوعة الغية". ولا ندري إن كان هذا
الموقف يدعو للشفقة، كما يرجو الشاعر، من تصويره،
أم يدعو إلى السخرية، كما نلاحظ في موقف البئر.

ثم نجد شيئاً من الهجوم على لسان الشاعر:

جيتك نزورو فيك شينك لقيتك تبوي ، منكشف

وهذا البيت غني بالمعاني. فهو يحمل في باطنه
أشياء تختلف عما يبدو على السطح. إن الشاعر يصور
زيارته للبئر بأنها زيارة خاسرة "شينك جية". وفي هذا

نوافقه تمام الموافقة، فإن زيارته للبئر هي حقاً زيارة خاسرة. ولكن ما يدعيه الشاعر من تفسيرات لهذا التقرير يختلف عما فهمناه حتى الآن من حقيقة الأمر. فهو يدعي أنه زيارته للبئر زيارة خاسرة لأنه وجده مهتماً خائباً كاسف البال. ولكننا عرفنا مما سبق أن خسارة الزيارة نتجت من أمور أخرى غير الأسف لحالة البئر في ذاته. لقد نتجت مما ترتب على تلك الزيارة من كشف مروع عن حقيقة كان الشاعر يتناساها، ولم يجد لدى البئر مهرباً منها، بل على العكس، لم يجد ثمة إلا ما يزيده إحساساً بها وتذكراً لهولها.

ونستطيع على هذا الأساس فهم قول الشاعر "لأنك عمار ولا تشيل موية". فهو استمرار في تأكيد فكرة أن أسفه كان لتحول حالة البئر من العمار إلى الفساد، وليس لتذكر تحوله هو من الحال الأولى إلى الثانية. في رد البئر في هذا المقطع نجد مواصلة الموقف السابق مع تزايد في عنف الخطاب، وقسوة الكشف عن الحقيقة. فنجد في البيت الأول قوله "خطاني" بما تحويه من تصوير لحدة الغضب والصرف القاسي

الشديد. ثم قوله "كلامك معايا را علل لقاني" تذكير للشاعر بأن كلامه مجرد أباطيل وتخيلات واهمة. وفي البيت الثاني يصدم الشاعر بمفارقة أخرى مجسدة الحقيقة، فنجد "مولى السوالف كي الغرس الباني" بما تحويه صورة الغرس الباني من إحياء بالقوة والتماسك، كتماسك النخلة القوية الغائصة الجذور في باطن الأرض. وفي المقابل نجد أنفسنا أمام المصير المحتوم وهو النهاية التي لا مفر منها. فمصير القوة الضعف، ومصير البنيان التهدم، مهما كان قوياً متماسكاً. ويبلغ كشف البئر قمته في البيت الأخير حين يأمر الشاعر في لهجة حاسمة قوية "سكر ابواب القول" مذكراً إياه بهرمه "يا شيباني"، ولا يترك له فرصة للتعامي عن رؤية الحقيقة. فإذا كان لا يحس بحقيقة هرمه، ولا يرى الشيب الذي يكسو رأسه، والتجاعيد التي تغطي وجهه، فالمرأة كفيلة بذلك. ويبلغ البئر هنا قمة الكشف. لأن المرأة كفيلة بكشف كل شيء. أمام المرأة لا يعود ثمة مهرب من الاعتراف بالحقيقة الصارخة، حيث يراها بعينه، وبحسها مجسدة ماثلة.

في المقطع السابع يبدو لنا الشاعر وكأنه قد انزعج
من القول السابق انزعاجاً شديداً، أخرجه عن طوره،
فأراد أن يرد على الهجوم بهجوم مماثل، فقال للبئر
"عيبك زارب" و"نا زاد عندي في الزمان تجارب"، وصار
يكس للبر طواهر فساده وخرابه.

ماعاد يصدر زول منك على طول عمرك
واليوم راك باهي له جملة البومة كلها

ولكن موقفه يختلف عن موقف البئر. إن الشاعر
في موقف ضعيف، ولا يستطيع أن يقنعنا بصدق
تهجمه، أو خلوه من الغضب المصطنع. وبدل على ذلك
أنه لم يستطع أن يمنع نفسه من الانجرار للعودة إلى
الماضي، ففصل بين عبارات الهجوم بيتين أراد بهما
إثبات تحول الحال بالبئر من أيام العمار، حيث كانت
ترده الغتيات الجميلات، إلى أيام الخراب والهجر. ولكننا
نجد البيت الثاني يجسد بوضوح أنه هو المشغوف
والمتلهف على تلك الأيام، ويتجسد ذلك في قوله "وعدن
يفيحن نا معاهن طارب". وفي البيت الأخير يصرح للبئر
بعزمه على المقاطعة النهائية، فيحرم على نفسه رؤيته.
ولكن الشطرة الأولى من البيت نفسه تبرر هذا التحريم

تبريراً ذا معنى، فالشاعر يحرم على نفسه زيارة البئر، لأنه حينما سأله وجد كلامه "خارب". وهذه كلمة تحتاج إلى تعليق. فهي تعبير نسبي محض. إن البئر في الواقع لم يتعد الحقيقة قيد أنملة. ولكن كلامه يعد في نظر الشاعر خاطئاً، لأنه، أي الشاعر، يريد أن يهرب من الحقيقة ويتشبث بالوهم. إن تحريم رؤية البئر إذن ليس لأن البئر صار مهدماً، وتسكنه البوم، ولكن لأن الشاعر لم يجد لديه مطلبه، ووجد في كلامه تذكيراً قاسياً له بما يريد أن ينساه.

وهنا يصل البئر ذروة قسوته، وتبلغ صراحته قمته. ويصل الشاعر في الآن ذاته قمة إجادته الفنية، في ما يضع على لسان الشاعر من تعبيرات قوية الإيحاء والتأثير.

نجد في أول المقطع قول البئر "نلقانك خايب"، يردفه تعليق ساخر "وغيبة عقول الشايبين مصايب"، بما في هذه التعبيرات من سخرية، لا تأتي قوتها من استنادها إلى خيال أو تصوير مجازي، بل من استنادها إلى حقيقة موجعة. ولا نملك إلا أن نعترف مع البئر بأن

"غيبة عقول الشايبين مصايب"، فغيبة عقول الشباب قد تحتمل، وقد يوجد لها تبرير أو تفسير، وقد تبدو طبيعية ومعقولة. ولكن "غيبة عقول الشايبين" مصيبة كبيرة، لأنه ليس بعد الشيب عقل.

وتتطور السخرية اللاذعة الشديدة التهجم، المستندة أيضاً إلى الحقيقة المرة في البيت التالي:

تنشد علي شيئاً قديماً يا الهبل، وين امك اللي

وبجسد الشاعر في هذا التعبير القوي غضب البئر، ونضوب صبره إزاء هذا "الشايب" المتصايبي، المتشبت بأذيال الوهم، الهارب من الحقيقة. "يا الهبل" في هذه الكلمة تجسيد رائع لحالة نفسية غنية بالانفعالات. فيها الغضب المختلط بالسخرية والاستهزاء الشديد. ولا يكاد المرء يمسك نفسه عن تخيل البئر وقد انتصب أمامنا شخصاً حياً، قد ضاق ذرعاً بهذا الإنسان الغافل المتغافل، فصار يلوح له بيديه، أو يهزه بهما هزاً عنيفاً لكي يوقظه من غفلته التي زادت عن حدها "يا الهبل وين أمك اللي جاباتك؟". فمهما كانت تلك الحبيبة عزيزة عليه، أو قريبة منه، فلن تفوق، إن هي بلغت، درجة أمه التي ولدتها وأحبته وأرضعته وأعطته أكثر مما

يعطى أي حبيب. إن أمه نفسها قد ذهبت مع الذاهبين.
فما بال الشاعر يفزع لفراق الحبيب هذا الفزع، وبصر
على إنكاره؟ أيكون موت أمه وزوالها ممكناً، وموت
الحبيب غير ممكن؟ إنه العبت نفسه، والغفلة عينها، ولا
يعود بعد ذلك -على الأقل منطقياً- من مهرب من
الاعتراف بالحقيقة المرة.

وبردف البئر بعد ذلك ببراكين أخرى تستوي مع
البرهان الأول في تجسيد حقيقة الزوال وحتميته. فأين
الصحابة؟ بل أين الرسول نفسه؟ وأين القرى التي
كانت عامرة بالبنيان والحياة؟ كل ذلك قد جازت عليه
سنة الموت والمصير المحتوم، فلم إذن لا تجوز السنة
نفسها على هذا الحبيب؟ مهما بلغ من قربه وغلاوته.
ويزداد كشف البئر قسوة في صراحته ومواجهته،
وبصدم الشاعر بهذه الصورة التي تهدف إلى ضم
التهكم الجارح للمصارحة بالحقيقة الصعبة: "عينك علي
خدك طمزها ذايب". إن هذه الصورة ليست أكثر إقناعاً
من صورة الشيب بحقيقة الهرم. ف"طمز العين" ليس
مرتبطاً حتماً بالهرم وكبر السن. ولكنه إلى جانب حقيقة

الهرم التي تأكدت فيما سبق من أبيات تزيدنا رؤية لوجه الحقيقة القبيح. وقد لا تكون صورة "العين التي طمزها ذائب على الخد" حقيقة، ولكنها على أية حال مهمة جداً في بلوغ الغاية، وهي تجسيد هرم الشاعر وفوات شبابه، وضياح صحته. إن "طمز العين" قد يكون مجرد رمز لحقيقة "المرض" وضياح الصحة.

ونجد في الشطرة الثانية قول البر: "بكاي ع المقابر نعرفوا صنعاتك". إن هذا التعبير كاف في ذاته، ولا يحتاج إلى أي شرح أو تفسير خارجي. أعني هنا أن المعلومات الشخصية عن الشاعر تفيد أن البكاء على المقابر إشارة إلى حقيقة واقعة، وهي أن الشاعر بكى على قبر حبيبته التي توفيت وهو شاب صغير⁽¹⁾. ولكن معرفة هذه الحقيقة لا تزيدنا إحساساً بقيمة التعبير الفنية، بل قد يكون العكس هو الصحيح. إن التعبير بمعزل عن الحقيقة الذاتية الخاصة بالشاعر يكون أكثر غنى بالمعاني، وأقرب إلى السياق الذي كنا بصدد، والذي يدور حول الحقيقة الراهنة للشاعر وتجسيد

⁽¹⁾ انظر كتاب "تجريدة حبيب"، ص 142.

هرمه. ففي هذا السياق يوحى القول "بكاي ع المقابر"
بأن البكاء على المقابر صار عادة من عادات الشاعر.
ويتجسد هذا في صيغة المبالغة "بكّاي"، ويمكن أن
يوحى هذا أيضاً بأن الشاعر، وقد شاب وهرم وقارب
النهاية، صار يكثر من زيارة المقابر والبكاء عليها. وإذا
كان الذهاب إلى المقبرة مرتبطاً بـدفن الموتى، فقد
يعني هذا أن الشاعر صار يكثر من زيارة المقبرة في
توديع من فارق الحياة من رفاقه وأنداده. ومن هنا
فإن بكاءه على أنداده يتضمن لاشعورياً البكاء على
نفسه. فكأنه يدفن جزءاً من حياته مع كل رفيق يدفنه،
ويتذكر قرب نهايته.

أما قول البئر "نعرفوا صنعاتك" فيزيد من التأكيد
على فكرة أن البكاء على المقابر صار "صنعة" من
صنعات الشاعر. ولعل كلمة "صنعة" أكثر قوة في
تجسيد تأصل ذلك الأمر فيه، ومداومته عليه وبسر
مباشرته، كما يحدث مع كل صاحب صنعة، حيث يكون
تكرار الممارسة وإتقانها والتعود عليها في أكمل
صورته.

أما في البيتين التاليين فيقطع البئر ذلك الحوار في صورة جافة، تجسدها "لا" الناهية التي تتكرر ثلاث مرات في بيت واحد، يردفها بذلك التهديد الصارخ "ان كان جيتني تشهد عليك وطاتك".

في المقطع الأخير يأس الشاعر من محاولات تودده إلى البئر واستعطافه، فينفجر هو أيضاً في لهجة حادة "يا بئر فرقة حالك". ولا بد أن نلاحظ أن هذا المقطع هو المقطع الوحيد على لسان الشاعر الذي لا يبدأ بالسؤال المتودد "سؤال النبي". هنا يفقد الشاعر الأمل في جدوى هذا التودد، ويهجم مباشرة بقوله "فرقة حالك"، ويردفها بقوله "قاعد تصهد نين خارب جالك". وهي محاولة من الشاعر لمعاملة البئر بالمثل؛ إذ يصدمه بحقيقة حاله. ولكن أثر الكلمة يختلف، فقد عرفنا أن موقف البئر من حقيقته يختلف عن موقف الشاعر. فهو معترف بها، قابل لها. فلن تحمل الكلمة بالنسبة له كشفاً قاسياً، بقدر ما كان الكشف عن الحقيقة يصدم الشاعر ويعذبه.

في البيت التالي يتجلد الشاعر ويحاول الرد على
البر في شيء من القسوة:
نشدتك على حالك وحال عايرتني بالكبر ما

كأنه يقول له: إني لم أفعل أكثر من أن سألتك عن
الغالي وعن أحوالك، فليس ثمة مبرر لأن تثور علي
هكذا. ولم تكتف بذلك، بل صرت "تعايرني" بالكبر
والهرم. ولكننا عرفنا مما سبق حقائق كافية. وعرفنا أن
ثورة البر لم تكن بسبب سؤال الشاعر له عن حبيته،
مع ملاحظة أن قول الشاعر "نشدتك علي غالي وحال
احوالك" محاولة خفية جديدة لتلوين موقفه لونا مختلفا
عن حقيقته، فلم يكن قط غرضه السؤال عن "حال
احوال" البر، بقدر ما كان همه أن يسأل عن "الغالي"،
وإنما بسبب إصراره على إنكار الحقيقة التي حاول البر
عبثاً أن يجعله يعترف بها.

ثم يستمر في محاولة الرد على تهديدات البر في صورة يتقمص فيها
التجلد والعزة بالنفس والسخرية:

وهذي ليش فرسنتك ما تحارب الدولة اللي

ولكن ماذا يختفي وراء هذه المحاولة؟ إنه يريد أن
يرد على تهكم البر عليه بتهكم مماثل. ويتوهم أنه يصل

من ذلك إلى غرضه حين يوجه البئر، متحدياً، لمحاربة
العوامل التي سببت خرابه، بدل أن يوجه سخطه
للشاعر وبستعرض عليه "فرسنته". إن المحاولة في
ظاھرھا ناجحة. وقد جسد التهكم تجسيداَ جيذاً في
صيغة السؤال التهكمي "وهذي ليش فرسنتك؟".
ولكننا -للأسف- نعلم الحقيقة، بحيث لم يعد من
الممكن أن تتطلي علينا محاولات الشاعر اليائسة
لتضليلنا عنها. إننا نعلم أن البئر لم يبدأ الصراع، ولم يبدأ
الشكوى، ولم يبدأ السخط، أو ينكر الحال التي صار إليها.
ومن ثم فإن كل ما يرد على لسان الشاعر إنما هو في
الحقيقة قلب للأمر ومحاولة لإلباسها للبئر. فالواقع أن
الشاعر هو الذي بدأ الصراع. هو الذي بدأ بالسؤال.
وحين واجهه البئر بالحقيقة، رفضها وصار يتهرب منها،
ولم تنشأ فرسنة البئر أو "ضيق باله" إلا نتيجة لموقف
الشاعر غير المقبول، وتهربه الساذج من حقيقة ساطعة
لا يمكن إنكارها، فالدعوة لمحاربة العوامل الخارجية
يتجاوب مع رغبات الشاعر أكثر مما يتجاوب مع رغبات
البئر، الذي لم يبدأ رغبة في محاربة أحد. وكان راضياً
بحاله غير ساخط على شيء.

وبأبى البيت الأخير فيزيد من ضعف موقف الشاعر
وتناقضه، في الوقت الذي لا يؤثر في موقف البئر
بشيء، فالشاعر بقوله "انت راک من غادي قديم
اشکالك"، يقع في تناقض ساذج يضعه في موقف
المعاند الذي عجز عن استعمال الحجة المقنعة فطفق
يطلق الكلام جزافاً. لقد نسي الشاعر تصويره لشباب
البئر وأيامه السعيدة حين كان عامراً حياً، وكان ملتقى
الشباب والعشاق، فقوله "أنت راک من غادي قديم
أشکالك" لا يقنعنا بشيء، مهما حاول الشاعر تأكيد تلك
الفكرة بقوله "باين علي الرومان كي صنعائك".
فحتى على افتراض أن صنع البئر يعود إلى أيام
الرومان، فإن الشاعر نفسه هو الذي صوره لنا في
المقاطع السابقة حياً عامراً بالحيوية والشباب.

هنا ينتهي الجزء الأول من القصيدة. وربما ينبغي ألا
يفوتنا ملاحظة أن الشاعر أنهى هذا الجزء دون أن يتيح
للبئر فرصة الرد، ولكن ذلك لا يغير من الصورة النهائية
شيئاً. فقد قال البئر ما فيه الكفاية، ولم يزد الشاعر على
أن زاد موقفه ضعفاً. إضافة إلى أننا سنرى في الجزء
الثاني كيف تنتهي الغلبة للبئر على نحو قاطع.

الجزء الثاني

تقول قصة إنشاء القصيدة أن الشاعر قد فارق البئر بعد نهاية الجزء الأول من قصيدته، وتغيب فترة خمسة أشهر، ثم عاد إليه فوجده قد رُمِّمَ، وأصبح عامراً يرده الناس للشرب⁽¹⁾، فأنشأ الجزء الثاني.

ونلاحظ على الفور عودة الشاعر لاستعمال صيغة السؤال الأول "سؤال النبي"، ثم يجسد لنا الموقف الجديد منذ البيت الأول:

يانك عامر ونا اللي كبير ومن

إن الموقف الجديد يتلخص في المفارقة بين "عمار البئر" وديمومة هرم الشاعر على حاله. وإني أشك، أو أريد أن أبذر الشك، في فكرة أن الشاعر قد تغيب بالفعل عن البئر، ثم عاد فوجده عامراً. فقد يكون ذلك مجرد وهم أو خيال من الشاعر. وليس ببعيد أن يكون ذلك كذلك. فقد لمسنا تشبث الشاعر بالوهم. ومحاولاته الهروب من الحقيقة، وتمسكه الخفي الذي يحرص على عدم البوح به، بحلم تدخل عوامل خارجية لإعادته إلى

^(?) انظر كتاب "تجريدة حبيب"، ص 143.

الشباب والصحة، أو إعادة الصحة والشباب إليه. فذلك مستحيل، فيما يستطيع أن يقنعنا بأن عوامل تدخلت فأعادت للبئر الشباب والصحة. وهو أمر ممكن. وسنقدم فيما بعد ملاحظات أخرى تدعم هذا الفرض.

ونعود إلى المقطع فنجد الشاعر، بعد تقديمه الموقف الجديد في البيت الأول، يردف في البيت الثاني بقوله "ف ايام صغرنا ما م السريب الثامر". ولا تفوتنا عودة الشاعر إلى "أيام الصغر". فهي المحاولة ذاتها التي كررها فيما سبق. مع ما يضفي عليها الموقف الجديد من وقع مختلف. ففي الجزء الأول كان البئر والشاعر متساويين تقريباً، كانا عامرين أيام الصغر، وتغيرت بهما الحال، فهرم الشاعر، وتهدم البئر. ولكن الحال اختلفت الآن. فعلى الرغم من أن الماضي يسوي بين الشاعر والبئر، إلا أن الحاضر يترك الشاعر وحيداً، ينفرد بالهرم والعجز والخواء.

غير أن ما يلفت النظر أكثر من ذلك هو ملاحظة أن الشاعر يقول "ف ايام صغرنا"، فيستعمل لأول مرة ضمير الجمع. في الجزء الأول بأكمله لم يخرج عن

استعمال كاف الخطاب في محاورة البئر. لا يهم إن كان ذلك بقصد أو بدون قصد. إنما المهم هو المعنى الذي نستشفه من تلك الكاف. إنها تحتفظ بالفصل والتمييز بين المتحدث والمخاطب. وباستعراض الجزء الأول نعرف أن الشاعر كان حريصاً على الفصل بين شخصه وبين البئر. فلم يكن لدى البئر ثمة ما يحسده عليه، أو يطمع في أن يكون له. أما الآن فالموقف قد تغير. ولا نملك إلا أن نلاحظ القصد من استعمال "نا" المتحدثين، فقد صار الشاعر يربط بين شخصه وبين البئر، لأنه صار يتطلع لأن يصادف الحظ الذي فاز به البئر. وكأنه يعتمد على قوة اللفظ في إعطائه، مؤقتاً على الأقل، الإحساس بالارتباط بينه وبين البئر، فكما ارتبط به في الصغر، يتمنى أن يرتبط به في الكبر، وبصادف نفس الحظ، ونفس المصير.

ثم يدعم كل ذلك بالبيت الثالث. إنه بيت في منتهى القوة وغنى بالدلالات. يقول الشاعر:

هذي الدنيا كيف ربي تخلي الخراب عمار

وغنى هذا البيت يأتي من تشابك العواطف والحالات النفسية التي تكمن وراءه، فالشاعر يتلاعب بالحقيقة

التي يصورها في البيت، لكي يطوعها لصالحه. إننا لا نملك أن نرفض قوله بأن الله -جل جلاله- قادر فعال لما يريد. فلو شاء أمر الدنيا فجعلت الخراب عماراً. وقد فعل فأعاد البئر إلى حالته الأولى. إلى صحته وشبابه. ولكن هل يعيد الإنسان إلى صحته وشبابه؟ إن الأمل في ذلك هو المستحيل بعينه. ولكن الشاعر الفارّ من الحقيقة، يتشبث بهذا الأمل المستحيل، وبتحايل في الارتباط بالبئر لعله يصيب من نفس الحظ.

ويقدر ما نشاهد من تغير في موقف الشاعر واختلاف في لهجة خطابه، نجد البئر في هذا المقطع يواصل لهجته الشديدة وقسوته في كشف الحقيقة. يصدمه مباشرة بقوله "عدي شايب"، بما في كلمة شايب من خلع شديد للشاعر من وهم "الصغر"، الذي حاول التشبث به، إلى حقيقة "الشيب" التي يهرب منها، وأيضاً بما في كلمة "عدي" من صد عنيف قاس، يدفعنا للرافة بالشاعر من قسوة الموقف الذي يتعرض له، ثم يذكره بما سلف من كلام في حقه: "ما درتني مسكن الجوم السايب؟"، ولا يفوتنا ما في هذا الاستفهام من تهكم قوي لاذع.

ثم يمعن البئر في قسوته على الشاعر بقوله:

شوف حالتني ياني شرابي تقول حليب في

إن الشاعر لم يكن محتاجاً إلى هذه الدعوة الصارخة بالشماتة لأن يرى حالة البئر العجيبة. فهو يراها جيداً، ولا يحتاج مطلقاً لأن يُلفتَ نظره إلى ما فيها من روعة تتعدى حد الطبيعة إلى منطقة الأعاجيب والمعجزة. فما حدث للبئر أمر عجيب ومعجز. فقد عاد إليه شبابه وصار شرابه مثل الحليب يجده المرء على عطش، فما أذه وما أعجب فعله.

في المقطع الثاني لا يملك الشاعر إلا أن يتضرع للبئر بأن يخفف من لهجته وتهجمه. فيقول له "ياك تسلم"، ويعترف معه بأنه "عمار بصح نين مظلم"، ثم يعيد لنا تصوير المفارقة التي حدثت بين ماضي البئر، حين كان "خالي مغير مبلم"، وحاضره وقد أصبح شرابه يفيض من جوانبه فيضاً. وقد يكون في هذا تشبث من الشاعر بتلك المفارقة وانبهار بها، مختلط بحلم أن يحدث له أيضاً شيء مشابه.

ولكن البئر لا يتزحج عن موقفه، بل يزداد شدة، يرد عليه بقوله:

علي تعجر؟ يا شايباً عايش قديم

ولا تتوقف كثيراً عند هذا، فقد صار واضحاً لدينا تمام الوضوح. ونعمد مباشرة إلى البيت الثاني حيث يقول البئر:

وين ما صعب غالي تجيب نوع ترفع به

إننا نواجه هنا كشفاً جديداً يضعنا أمام مشكلة. فعلى لسان البئر نجد تصويراً مختلفاً لقصة الشاعر. فالحيبة التي يشكو فراقها، لم تمت، وإنما "حجرت عليه". ولا يتركنا البئر عند هذا الحد، بل يكشف لنا جانباً آخر من القصة، فالفتاة التي ما زال الشاعر يتغنى بها ويحبها، ويعيش على ذكرياته معها لا تشاركه المشاعر ذاتها، بل قد نسيتته والتهمت بغيره:

مولاة العضا يوقد تقول انت في معانيها وهي

والحقيقة الأخيرة أشد بشاعة من الأولى، على الرغم من قسوة هذه أيضاً. فلو كانت الفتاة قد صعبت على الشاعر لأنها "حجرت عليه"، فربما يكون ثمة عزاء في اللجوء إلى فكرة أنها قد خضعت مرغمة لظروف فوق إرادتها. ولكن كونها قد نسيتته فهذا ما لا سبيل إلى عزاء فيه.

والجزء الأول من القصيدة لا يقدم لنا ما يفيد موت الحبيبة على نحو قاطع. فلا نجد فيه إلا التعبيرات الآتية:

- واليوم وبين هو صاحب عزيز عليا/ودونه اكوام الياس
كي نزواتك [مقطع 2]
- وزال وقتها [مقطع 2] - واليوم الغلا خرين مواقف
سوقه [مقطع 4]
- وبين هن اللي كانن بنات سعادي [مقطع 4]
- واليوم يجفلن منك بعد تحرسن [مقطع 5]
- مولى السوالف كي الغرس الباني/ عدن ايامه [مقطع
6]

وهي كلها تعبيرات تفيد الانقطاع واليأس وزوال
الشباب والصحة. ولكن ليس فيها دلالة قاطعة على
الموت. إذن هل يكون الكشف الوارد في الجزء الثاني
هو الصحيح؟ إذا كان ذلك كذلك فإن الشاعر يكون قد
أغفل متعمداً الإشارة إلى هذه الحقيقة أو توضيحها
في محاولة مقصودة لتجاهلها، ويكون البئر أيضاً قد
تعمد عدم التصريح بها. وفضل محاولة جر الشاعر
للتفكير في أمره وحقيقته، لعله يلتفت إلى نفسه،
وينشغل بما حل بها عن التفكير في أمور أخرى، قد
تكون أشد تعذيباً له من كشف حقيقته.

وبأبى البيت الأخير مجرد صورة جديدة من صور
التهجم الساخر على الشاعر "راك عود شارف"
بالخلاف مهجر". والصورة موحية أشد الإيحاء. فماذا
يرجى من "عود شارف"، إنها صورة تجسد تجسيداً قوياً
العجز التام الذي لا أمل فيه.

في المقطع الحادي عشر (الأخير) يجد الشاعر أن لا رجاء في
استعطاف البئر، فحاول أن يتشدد في الرد عليه، فيدو أن الضربات الأخيرة
التي وجهها إليه البئر كانت حقيقية بقدر ما كانت قاسية. فلا نجد أنه يرد
بدفعها أو تكذيبها. وكل ما يصدر منه استنكار عاطفي محض لا يستند إلى
أية حجة. يقول:

عيبك جاير وبقيت لي عدواً

وهو هنا لا يتعدى الحقيقة. فإن "عيب" البئر قد
زاد على حده. ومن ثم فهو لا يمكن أن يصدر عن
صاحب أو صديق. وهذا الكلام صحيح. ويتفق مع ما
تشبهه تجارب الناس عامة، ومعلومات علم النفس أيضاً.
فنحن نكره من ينكشف على حقائقنا غير المرضية. بله
من يصارحنا بها، وبواجهنا دون موارد أو تغليف، فنميل
إلى اعتباره "عدواً"، ونكرهه في دخيلتنا كرهاً حقيقياً،
ولو لم نعبر عن ذلك صراحة. ومن ثم فقول الشاعر
"وبقيت لي عدواً" صادق جداً، لأنه لا يتصور أن تصدر

تلك المكاشفة القاسية الصراحة من صاحب أو صديق.
إنها لا يمكن أن تصدر إلا عن عدو.

ولكن هل يملك ما يرد به؟ كل ما يفعله هو مزيد
من الاستعفاف واستجداء الرأفة، فيقول "علي بقيتي
عاشق وعقلي ثاير". أو الاستنكار الضعيف "أخرى
تديرني عاجز قليل ثماير". ثم كأنه يستجمع شجاعته ليرد على
ذلك العيب الذي جار، وتلك العداوة السافرة، فيحاول أن يعاير هو أيضاً
البئر بأنه لا فضل له فيما حدث أو يحدث له. فإن خرابه وعمرانه رهينان
بمساعدة عوامل خارجية.

ان جاد السحاب عليك وان غاب السحاب اليوم

وهو هنا يواصل التلاعب بالحقائق الموضوعية التي لا خلاف عليها،
لتطويعها لأغراضه. فلا أحد يمكن أن يعترض على صدق ما يقول.
فعمران البئر، أي امتلاؤه بالماء، خاضع لتكرم السحاب بإنزال الماء، فلو
أمسك السحاب ماءه، لنضب ماء البئر وأصبح خراباً. هذا كله حق. وهو لا
يعدو أن يكون صورة أخرى من الحقيقة الأكثر شمولاً التي عبر عنها في
بيت سابق بقوله:

هذي الدنيا كيف ربي تخلي الخراب عمار

ولكن هذا كله لا يغير في النهاية من حقيقة
الموقف، فهذا الاحتمال الممكن الحدوث بالنسبة للبئر،
هو مستحيل الحدوث بالنسبة للشاعر (الإنسان). ولذا
فلا أمل في التشبث بأذيال هذه الحقيقة. وأخيراً فإن

احتمال تغير الحال بالبئر من جديد، وعودته للخراب
ومساكنة البوم، رغم أنه وارد، إلا أنه لا يغير من
الموقف الذي نحن بإزائه. وهو عودة البئر للعمران،
ودوام خراب الشاعر وهرمه.

وبتتبي الصراع نهاية مأساوية رهيبة. ولا يفوتنا
ملاحظة الدرجة القصوى من الصدق الفني التي بلغها
الشاعر، حين أنهى القصيدة برد البئر الذي سيرد تحليله
فيما بعد. فلم يكن يستطيع أن يواصل تشبته بوهم بان
كذبه، وملاحظته لخيال ثبت استحالة تحقيقه، وتهربه من
حقيقة لا مفر من قبولها والركون إليها. لذا فإنه أنهى
القصيدة برد البئر، بكل ما فيه من صدق قاس وكشف
رهيب للحقيقة.

يبدأ رد البئر بقوله "مالك ومال البومة". وهو قول
فيه سخرية واضحة واستهزاء بين. فالشاعر يحاول عبثاً
الابتعاد عن رؤية حقيقة نفسه، والبئر يجره جراً لكي
يواجهها، فيدعوه لكي يراقب نفسه ويهتم بهمومها
"اخدم علي حالك وعول همومه". وما هي هذه
الهموم؟ يتبرع البئر بتفصيلها له، فيبدأ بالإشارة إلى تلك

الحبيبة التي كان السؤال عنها هو مبتدأ الحوار والصراع كله. فيصدمه بالواقع المر الذي حاول تجاهله "هاذيك ف ايام الغلا ورسومه". إن من تسأل عنها مشغولة عنك بمتع الحب ولقاءاته اللذيذة. وأنت ماذا لديك؟ "اليوم في العمى والكبر يا صمصومة". ولا تتوقف كثيراً عند كلمة "صمصومة"، التي قد لا يكون لها معنى محدد، ولكنها تأتي في هذا السياق شديدة الإيحاء، قاسية الوقع، تجسد الغباء والسخافة: "اليوم في العمى والكبر". وماذا بقي لديك مما يشغف النساء؟ ومع ذلك "تنشد علي اللي بالعرض لاعاتك". كأن البئر يقول له "ألا تستحي من نفسك؟".

وبعد هذا الهجوم القاسي المليء بالسخرية اللاذعة، ينهي البئر خطابه في لهجة نصح حازم، يغلب عليه العقل، ويخلو من السخرية "را العمر ثاوي شجرته مهشومة". إن العود قد جف، وصار مرهوناً بهبة ربح خفيفة ليتهشم. وقد أجاد الشاعر في استعمال كلمة "مهشومة"، إذ توحى الكلمة بجرس حروفها بالخواء والضعف. ثم يواصل "احسب حساب الموت راها جاتك". عليك أن تفكر في الموت، وأن تحسب لها

حسابها، فهي قادمة في الطريق. ونلاحظ قوة الإيحاء
في التعبير "راها جاتك".

وماذا بعد الموت؟

تزور قبر غارق حفرته وفوقك لحايد، والتراب

صورة بشعة مخيفة. أجاد الشاعر في تركيبها أيما
إجادة. ولا بد أن نلاحظ تراكب الصور واحدة فوق
الأخرى. فلم يكتف بذكر "القبر" وإنما أضاف إليه
الوصف "غارق". وهو وصف لا معنى له عند مناقشته
منطقيًا، فالقبور كلها سواء، أكانت عميقة في باطن
الأرض أم كانت غير عميقة. ولكننا لا نستطيع إغفال
الأثر النفسي الذي تحدثه الكلمة، فكأن القبر الذي
ينتظره قبر أكثر بشاعة ورهبة من بقية القبور. وبعد
ذلك يضيف "حفرته مردومة". وربما نجد في هذا
الوصف الجديد المبرر للوصف السابق؛ إذ إن الوصف
الجديد أيضًا لا يضيف إلى الحقيقة شيئًا مختلفًا. فكل
قبر تردم حفرته بعد وضع الميت فيه. ولكن الحفرة
العميقة تستوعب كمية أكبر من التراب. فكأن ذلك
التراب يهال على صدر الشاعر وهو حي. فيحدث أثرًا
أعمق بالثقل. ولا يكتفي بهذا بل يزيد "وفوقك لحايد"،

إن التراب المهال في الحفرة العميقة لا يكفي، فتأتي
اللائحة "الأحجار الكبيرة" لتزيد من ثقل التراب وهوله.

وينهي القصيدة بهذا البيت:

وتشوف يوم في حسيبين ما تعرف

والبيت غني بالإيحاءات، ويمكن أن نلاحظ التركيز
على "يوم" وأثر تقديمها على "في المحشر"، ويستطيع
القارئ ملاحظة الفرق بين التعبيرين "وتشوف يوم في
المحشر" و"تشوف في المحشر يوم". إن التركيز في
التعبير الأول على كلمة "يوم" والرغبة في تعيين هذا
اليوم والتنبيه إليه، هو الذي أدى إلى تقديمه. ونجد بعد
ذلك التركيز على شؤم هذا اليوم "تراعي شومه"،
والأثر الذي تحدثه كلمة "حسيبين" كأنها تأتي لتذكر
الشاعر بأنه سيكون محصوراً بين حسيبين اثنين،
يحيطان به من جهتيه، ولذا فإنه لن يجد خلاصاً "ما
تعرف أبواب نجاتك".

ملاحظات عامة

هذه هي القصيدة كما يقدمها لنا الشاعر. حوار بينه وبين البئر. يتطور بين أخذ ورد، حتى يصل إلى نهايته المحتومة. وقد رأينا كيف أجاد الشاعر تبني موقفين مختلفين، وأبدع في تجسيدهما تجسيداً فنياً فائقاً. ولكن مزيداً من التأمل في القصيدة كفيل بأن يكشف لنا جوانب أخرى مهمة، ويضع أيدينا على ملاحظات ممتعة، ربما لم تخطر على بال الشاعر نفسه، ولم ترد على وعي منه. ولكن ذلك لا ينفي وجودها، وينبغي ألا يلغى أهميتها في تدعيم جوانب المعنى أو توضيحها وتأكيداتها. وسنورد هذه الملاحظات فيما يلي:

ملاحظة أولى:

باستعراض القصيدة في جملتها نجد أن ذكر العوامل الخارجية التي تدخل بالفعل، أو يسند لها الشاعر إمكانية التدخل لتغيير المصير أو إبداله من حال إلى حال لا يرد إلا على لسان الشاعر:

- ميلة الدنيا بالفساد طواتك [م 6]

- ما تحارب الدولة اللي هداتك [م 8]

- هذي الدنيا كيف ربي ياامر/تخلي الخراب عمار
[م9]

- ان جاد السحاب عليك تبقى ناير/وان غاب السحاب اليوم
في غرفتك [م11]

ولعلنا لا نحتاج إلى توقف كثير أمام هذه الملاحظة،
ففيما سلف من حديث اتضح معناها إلى حد كاف.
ولكننا نلغت النظر مرة أخرى إلى أن الشاعر، غالباً
بدون قصد منه، قد أبدع في جعل هذه المعاني ترد
على لسان الشاعر فقط؛ إذ رأينا أن الشاعر هو الذي
كان في موقف المعارض على واقعه، ويتشبت بتمني
تحوله وتغيره إلى واقع أفضل. ومن ثم فهو الذي يهيمه
تدخل عوامل خارجية خارقة لعلها تغير من ذلك الواقع
المر، فتحدث معجزة، مثلاً، تعيد له الشباب والصحة،
وتبعده عن النهاية التي يتوقاها ويتهرب منها. وهذه
العوامل كما ترد في الأبيات مختلفة الأسماء، فهي:
الدنيا، الدولة، السحاب، ولكنها كلها رموز لتلك القدرة
الخارقة: قدرة الله. وقد ينبغي ألا تفوتنا أنه في المرة
الوحيدة التي جاء فيها الرمز لهذه القوة في سياق

عنيف معترض، غير مستسلم، عبر عنها بـ"الدولة" "ما تحارب الدولة اللي هداك". ففي الوقت الذي يمكن تخيل محاربة الدولة أو الاعتراض على أحكامها لا يمكننا تخيل محاربة "الله" أو الاعتراض على قضائه وقدره.

ملاحظة ثانية:

وقد رأينا طوال استعراضنا للقصيدة أن الرغبة في العودة إلى الماضي كانت من لوازم الشاعر. ونجد مصداقية هذه الصفة في ملاحظة أن الكلمات التي تعبر عن الانفصال عن الحاضر، بتذكر الماضي، لا ترد إلا على لسان الشاعر:

- يخطر عليهن صوب [م 1 وم 3]

- تخطر علينا صوب كامل زوقه [م 4]

وهذا إثبات جديد لصدق الشاعر الفني، وعمق تقمصه للجانبين اللذين يعبر عنهما. وقد رأينا أن موقف البئر كان الالتزام بالحقيقة الواقعة، والعيش في الحاضر، فيما كان موقف الشاعر أبعد ما يكون عن ذلك. كان موقف الهروب من الحاضر، والرغبة العارمة في العودة إلى الماضي. ولذا فلم يرد ما يفيد هذه

العودة إلا على لسانه. فيما خلا كلام البئر من أية إشارة إلى الماضي أو الرغبة في ذكره.

ملاحظة ثالثة:

وفي إطار هذا الصدق الرابع نكتشف الملاحظة الآتية: وهي أن جميع الألفاظ التي تفيد الموت والزوال أو تشير إليه لا ترد إلا على لسان البئر:

- وتخفف علي ذنبك نهار مماتك [م1]
- وزال وقتها وتزول زاد حياتك [م2]
- دایل عليهم حيط [م3]
- يعزبك في صغرك شعر شيباتك [م4]
- مول السوالف... عدن ايامه [م6]
- يا الهبل... وين امك اللي جاباتك؟ [7]
- وين الصحابة؟ وين الرسول؟ وين القرى؟ [7]
- بكاي ع المقابر [م7]
- را العمر تاوي شجرته مهشومة/واحسب حساب الموت راها جاتك/وتزور قبر غارق حفرته مردومة/وتشوف يوم في المحشر [م11]

وفي مقابل هذه الإشارات المتراكمة للموت والنهاية المحتومة، لا يرد على لسان الشاعر مطلقاً ما يفيد الموت أو الزوال النهائي الذي لا أمل بعده. كل ما يرد في هذا الخصوص تعبيرات مخففة لا تواجه الحقيقة مباشرة، وإنما تصورها على نحو يشكك في دلالتها القاطعة على الموت أو الزوال، ويسمح بإعطائها معنى آخر:

- واليوم وين هو صاحب عزيز عليا/ودونه اكوام الياس
كي نزواتك؟ [م2]

- كاره مواهيمك بعد فاتاتك.
[م3]

- واليوم الغلا خربن مواقف سوقه
[م4]

فاليأس قد يكون نتيجة لأسباب يزول بزوالها. ولا يفوتنا ملاحظة تعبير الشاعر بقوله "اكوام الياس"، إن الكوم من أي شيء يتكون بوضع أشياء فوق بعضها. وكما وضعت يمكن أن تزال. وقد كان من الممكن أن يقول "جبال الياس". ولكن الجبل باق في مكانه لا

يتزحزح. ولا يمكن تخيل زحزحته من مكانه إلا بفعل عوامل خارجية خارقة (كالزوال مثلاً).

وفي المقطع الرابع نجد قوله "واليوم الغلا خربن مواقف سوقه". و"خراب السوق" أيضاً هو نتيجة لعوامل عارضة. وبزوالها يعود "العمار". فهو إذن ليس خراباً نهائياً.

من الحق أن المقصود بحديث الشاعر (وهو الحبيب) يختلف عن المقصود بحديث البئر (وهو الشاعر نفسه). وربما كان في ذلك مبرر الاختلاف في الإشارة إلى حقيقة الزوال والموت. ولكن حين نقارن بين الإشارات التي وردت في شأن الحبيب على لسان البئر وعلى لسان الشاعر، يتبين على نحو أوضح اختلاف الموقف النفسي بينهما عبر اختلاف حدة الإشارة ووضوحها إلى حقيقة الزوال.

الشاعر	البئر
واليوم وين هو صاحب عزبز عليا ودونه اكوام الياس كي نزواتك	وزال وقتها وتزول زاد حياتك
كاره مواهيمك بعد فاتاتك	مولى السوالف ، عدن ايامه
واليوم الغلا خربن مواقف	وين هن اللي كانن بنات

سوقه	سعادي
	يعزبك في صغرك شعر شيباتك

إن البئر، حتى حين يشير إلى الحبيب، لا يتردد في التصريح بزواله ومضي أيامه، فيما يتحايل الشاعر في التعبير عن الفكرة ذاتها بتعبيرات مواربة، تتسرب من خلالها فكرة تسبب ذلك الزوال والمضي عن عوامل عارضة، مما يبنى عليه وجود الاحتمال في العودة إلى الحال السابقة عند زوال العامل وانتهاء الأسباب.

هل كان هذا التمييز وهذه الدقة في إيراد التعبيرات على لسان الشاعر وعلى لسان البئر بوعي من الشاعر أم بدون وعي؟ لا ندري. ولكن الملاحظة في ذاتها تظل صادقة. ولا يمكننا تجاهل تأثيرها في تكوين المعنى، وإنارة الدلالة الشاملة للقصيدة.

ملاحظة رابعة:

عند تجميع الإشارات إلى الحبيبة (موضوع القصيدة) نلمس ملاحظة أخرى في منتهى الأهمية، هي أن البئر

ينفرد بذكر أوصاف معين لا ترد على لسان الشاعر،
ونقدم أولاً هذه الإشارات:

البئر	الشاعر	
<p>عللهن مردع كيف حيط الباني 1 علت حجايح مائلن ولعاتك 2</p>	وصف الحدى ث
<p>بيطانها وثمانها ورتتي 2 مولى العضا يوقد تقول مفجر 10</p>	<p>بناويت من لون الغزلة جنگ 1 وبن الطوقة 4 تخطر علينا صوب كامل زوقه 4 عيون من ترسم طايب الكوهية 6 يا طول ما جنگ سماح شوارب 7</p>	وصف الجسم
<p>بناويت وقرونهن طوال مثنى 1 البت اللي بقرونها غطتني 2 مولى السوالف كي الغرس الباني 6</p>	<p>ودلت سوالفا علي جالاتك 1 بو خجل فوق الكتوف نضادي 3 نشدتك علي مول القرون عراضني 5</p>	وصف الشعر

فماذا نرى عبر هذه الإشارات؟ نجد أن الشاعر
والبئر يشتركان في الإشارة إلى أوصاف الشعر
والأوصاف العامة للجسم، ولكن مع الفوارق الآتية:

1- أن أوصاف الشعر التي ترد على لسان الشاعر
هي أوصاف عامة. لا تخرج عن التقليد المتعارف عليه
في وصف شعر المرأة (نعني في الشعر الشعبي
الليبي بخاصة)، فيما ينفرد البئر بإيراد صفة للشعر أكثر
خصوصية، وهي "مول السوالف كي الغرس الباني"،
ثم ينفرد أيضاً بذكر أن البنت قد "غطته" بشعرها. ولا
تفوتنا ملاحظة ما توحى به هذه الكلمة من وجود
علاقة حميمة بينه وبين البنت، لا يوجد ما يوحي بمثلها
في أوصاف الشاعر لشعرها.

2- أن أوصاف الجسم أيضاً التي ترد على لسان
الشاعر هي أوصاف عامة، لا تتعدى الهيئة العامة
(الطوقة، كامل زوقه، من لون الغزلة) أو ما يظهر من
المرأة للرأي العابر (عيون الكوهية، سماح شوارب)
فيما ينفرد البئر بالإشارة إلى أجزاء خفية من جسم
المرأة، لا يطلع عليها الرأي العابر (العضا) أو لا يطلع

عليها إلا الرفيق الحميم، وتحديد أكثر الزوج (بيطانها
وثديانها). وهذه الأخيرة ملاحظة مهمة جداً، ونميل
إلى الظن بأنها وردت دون وعي من الشاعر بما تتضمنه
من معان، أو ما يمكن أن توحى به من تأثير. ومهما
يكن من أمر فإننا لا نستطيع إغفالها أو تركها تمر
بسلام.

ولكن هذه الإشارات تتيح لنا أيضاً إيراد الملاحظة
التالية: وهي أن البئر ينفرد دون الشاعر بذكر حديث
المرأة. فيما لا يرد على لسان الشاعر أي شيء في
هذا الخصوص. لقد ورد في القصيدة، في أماكن
متفرقة، ذكر اللقاء والمواعيد. ولكن ذكر الحديث
"العلل" بالنص لا يرد إلا على لسان البئر. فهل يحق لنا
إضافة هذه الملاحظة لما سبق من ملاحظات، ونستنتج
أن العلاقة التي ربطت بين البئر وبين الفتاة علاقة
حميمة داخلية، بينما علاقتها بالشاعر علاقة عابرة
سطحية؟ إن ما سبق من قول يتيح لنا، فيما نظن،
وضع هذا الفرض. وسنزيده إيضاحاً فيما بعد.

ملاحظة خامسة:

وهي تتعلق بالأوصاف التي يطلقها الشاعر على
البر أثناء محاورته إياه. ثمة عدد من هذه الأوصاف
يدفعنا لأن نتوقف عنده، ونفكر فيه ملياً. ولنقدم أولاً
عدداً منها:

- 1- واليوم منكشف يانك صباح العادي (منكشف -
صباح العادي) [م3]
- 2- وناظر زهاه ايام في صحاتك (صحاتك)
[م6]
- 3- لقينك تبوي منكشف حالاتك (منكشف)
[م6]
- 4- على طول عمرك حوددن هوماتك (عمرك -
هماتك) [م7]
- 5- وهذي ليش فرستك وضيقة بالك؟ (فرستك -
ضيقة بالك) [م8]
- 6- ف ايام صغرنا (صغرنا)
[م9]

7- تخلي الخراب عمار كي صحاتك (صحاتك)
[9م]

8- ما كنت شي خالي مغير مبلم (مبلم)
[10م]

إن ما يلفت النظر في هذه الأوصاف هو أنها تضفي على البئر تجسيداً بشرياً خاصاً، مختلفاً اختلافاً تاماً عن التجسيد العفوي الذي يتحقق عبر الاستعارات أو التشبيهات العامة. ثمة في القصيدة أوصاف أخرى، لا تخرج بالبئر عن كونه مادة صماء أو حجر، على الرغم من كل ما يسند إليه من حديث أو أفكار وعواطف. ولكن تتبعثر في أثناء القصيدة هذه الأوصاف التي ذكرناها، وترد من حين لآخر، كما لو كانت تخرج من فم الشاعر عفو خاطره، ودون شعور منه. في لحظات معينة يبدو وكأن الشاعر ينسى أنه يتحدث إلى بئر، ويخيل له بالفعل أنه يتحدث إلى إنسان حي. والأوصاف التي استخرجناها تؤيدنا في هذا الفرض، فيما أظن. فكيف يمكننا أن نتخيل البئر "منكشف" أو نتخيل له "صباح" أو نتخيله "مبلم". إن تفسير هذه الأوصاف

بأنها تأتي على سبيل الاستعارة لا يكفي، إلا إذا دعمنا ذلك بافتراض أن الاستعارة قد استغرقت الشاعر نفسه تماماً، وجعلته ينسى فعلاً أنه يعبر عن مادة صماء، ليس لها "صباح"، ومن ثم فلا يسهل تخيل أنها "تكشف" أو "تبلم". إن هذه الألفاظ ألفاظ خاصة جداً، ولها دلالتها المحدودة في اللهجة العامية، ويكفي أن نستعين بخيال القارئ لكي يتأملها وبعيد التفكير فيها على ضوء ما قلناه بشأنها. صباح العادي، منكشف، مبلم.

أما إذا استعرضنا بقية الأوصاف فإن فرضنا الذي قدمناه يوشك على التحقق. فإن إضافة "الصحة، العمر، الهمة، الفرسة، ضيقة البال، الصغر"⁽¹⁾ للبر

⁽¹⁾ على ضوء هذا التفسير يمكن للقارئ أن يعود لتأمل أبيات القصيدة من جديد، فربما اكتشف دلائل إضافية على صحة ما ذهبنا إليه. وربما نشير -مثلاً- ونستطيع أن نشير إلى وصفين يطلقهما الشاعر على البر في المقطع السابع، لا تصل إلى مرتبة هذه الأوصاف التي خصصناها بالذكر، ولكنها قد تقبل تفسيراً رمزياً يسير في الاتجاه ذاته. في ذلك المقطع يقول الشاعر:

واليوم راك باهي له العبد الهارب جملة البومة كلها سكناتك

أمر صعب القبول. إننا هنا بإزاء إنسان حي حقيقي.
إنسان تساعدنا هذه الأوصاف ذاتها للتعرف عليه. إنه
إنسان كان صغيراً شاباً، ولكن لما طال عمره، حوددن
هماته. إنسان يضيق بقدره ومصيره "ضيقة بالك"،
فـ"يتفرسن"، أي يدعي "الفرسنة" أمام قوى أكبر منه،
ويحاول لغبائه مصارعته والتغلب عليها. فمن الذي
تنطبق عليه هذه الأوصاف؟ أهو البئر أم الشاعر
نفسه؟ نعتقد أن ما سلف من تحليلات صار كافياً ليتضح

إن المعنى المباشر لهذا البيت: أن البئر قد صار خرباً، لا يرده
الناس للشرب، وإنما يلجأ إليه الهارب وتسكنه البوم. ومن عادة
البوم سكنى الأماكن الخربة. ولكن هل يحق لنا أن نتساءل:
لماذا خص العبد الهارب بالذات؟ أنا أميل إلى الظن بأن الشاعر
اعتمد علي ما في كلمة "العبد" من إحياء اللون والصفة، أي
السواد والعبودية، فإذا أخذنا العبد على أنه رمز للمخاوف
والأوهام والأفكار السوداء، يكون وصفه للبئر بأنه صار مكاناً
مختاراً للعبد الهارب يعني أنه صار ملجأً للأوهام السوداء التي
"هربت" من سيطرة العقل والمنطق. ويكون قوله "جملة
البومة كلها سكناتك" إشارة إلى معنى مشابه، فالأوهام
والأفكار السوداء المتشائمة مثل (البوم) لا تسكن إلا النفوس
الخربة، التي فقدت اطمئنانها وانسجامها مع الحياة، وصارت مثل
الأماكن الخربة مهجورة من قبل الأحياء، لا غاية فيها لحي.

أن هذه الأوصاف تنطبق على الشاعر انطباقاً تاماً،
فماذا يكون البئر على هذا الأساس: إنه الشاعر نفسه.
قد يقال إننا سلكتنا طريقاً طويلة، وأسهبنا في التحليل
والتفصيل، لنصل إلى هذه النتيجة. وهي نتيجة ضئيلة لا
تستحق كل هذا العناء، فنحن نعرف أن البئر لا يتحدث،
وإنما الشاعر هو الذي يتحدث على لسانه. إذن فالشاعر
والبئر يتحدث واحد. ولكن ما نقصده من ملاحظتنا هو
أن انسحاب صفات الشاعر وحالاته النفسية على البئر
قد تم دون وعي حقيقي من الشاعر، الذي بنى قصيدته
ظاهرياً، على أنها حوار بينه وبين البئر. وحاول، ونجح،
في أن يبني لكل طرف من أطراف الحوار شخصية
مستقلة. غير أنه غلب على أمره دون أن يشعر. وفلتت
منه هذه الأوصاف التي ركزنا عليها. فلماذا وردت هذه
الأوصاف موجهة إلى البئر بينما هي تنطبق على الشاعر
نفسه؟

لقد استطعنا أن نضع يدنا فيما قدمنا من حديث على
موقف الشاعر الذي ينطلق منه، أنه موقف الهروب من
اللحظة الحاضرة إلى أطايب الماضي؛ الهروب من

حقيقة الهرم والشيخوخة إلى حلم الصبا والشباب.
الهروب من واقع المرض والتهدم إلى وهم الصحة⁽¹⁾
والتماسك. ومن ثم فلم يكن من السهل عليه الاعتراف
بتلك الصفات. أي الاعتراف بفقدانه الشباب والصحة
والهمة. والتصريح بها مباشرة، على الرغم من إحساسه
الشديد بها داخلياً أو لاشعورياً. ولذا فقد وجدت هذه
الأوصاف سبيلها للخروج حين انطلقت في شكل
مخاطبة لشخص آخر.

فهل يكون البئر إذن تجسيداً للاشعور الشاعر أو
لوعيه الباطن؟ إنه على أية حال تجسيد للنصف الآخر
من شخصيته، إذا لم نشأ استخدام مصطلحات التحليل
النفسي.

إن في القصيدة جوانب تدفعنا للذهاب مع هذا
الفرض. ولقد لمسنا حرص البئر، طوال القصيدة، على

⁽¹⁾ ولعل وصف "الصحة" من أهم هذه الأوصاف التي يطلقها
الشاعر على البئر. فإنها يمكن أن تكون ذات دلالة عميقة، وهي
ميل الشاعر لاعتبار ما حل بالبئر (ومن ثم به شخصياً) هو مجرد
مرض. يظل من الممكن أن تزول أسبابه ويستعيد المرء بعده
الصحة.

تجسيد الحقيقة ومواجهة الشاعر بها، فيما يحاول الشاعر الهروب منها بشتى الوسائل. وقد لمسنا أيضاً أن البئر اختص بوصف "علل" المرأة أو حديثها (والكلمة العامية ذات إichاءات خاصة لا تخفى على القارئ). واختص أيضاً، وهو الأهم، بوصف تلك الأجزاء من جسد المرأة التي لا يطلع عليها إلا من ربطته علاقة حميمة بالمرأة. واختص أيضاً بذكر أن الفتاة قد غطته بشعرها. فماذا نفهم من هذا؟ إن المعلومات الشخصية عن الشاعر وقصيدته أيضاً يؤكدان عدم اتصال الشاعر بحييته عن طريق الزواج. فسيرته تقول إن حييته قد ماتت وهو شاب. وقصيدته تقول إنها "صعبت عليه وحجرت"، وأنها اتصلت بغيره بـ "رسوم الغلا" وأن "أكوام اليأس" تفصل بينه وبينها. إذن فلم يكن ثمة فرصة لتحقيق تلك الأمنى الخفية إلا عن طريق الحلم. سواء أكان في اليقظة أم في المنام. أي عن طريق اللاشعور. ففي الحلم يحقق المرء ما لا سبيل إلى تحقيقه في الواقع.

وهذا في رأينا هو التفسير الوحيد لورود هذه
الأوصاف على لسان البئر. وهو التفسير الذي يؤكد
افتراضنا أن البئر هو القسم الآخر من شخصية الشاعر.

كلمة أخيرة:

لا شك أن القارئ قد لاحظ اختلاف المنهج الذي اتبعته في دراسة قصيدة البر عن المنهج الذي اتبعته في دراسة القصائد الأخرى موضوع هذه الكتاب، فقد اتجهت دراستنا لهذه القصائد وجهة تحليلية فنية، بينما كانت دراستنا لقصيدة الخطابية دراسة تحليلية نفسية بالدرجة الأولى.

ولعل مراجعة النصوص كفيلة بوضع يد القارئ على السبب في اختلاف وجهة الدراسة؛ ذلك أن استيعاب معاني ومضامين قصائد لقطع وبو القوايل وقصيدة لحلافي لم يكن ممكناً دون التوقف بتأن عند كل بيت، بل عند كل كلمة، ثم التوقف أخيراً عند القصيدة ككل، لتجميع شتات المعاني المتفرقة للكلمات والأبيات في محاولة لاستخلاص المعنى الشامل للقصيدة. أما قصيدة الخطابية فلم تكن بحاجة للتوقف بالدرجة نفسها من التأن عند معاني المفردات أو الأبيات المفردة، فهذه المعاني يسيرة، قريبة للقارئ، يمكن أن يصل إليها دون حاجة لعون. ومن ثم فقد اتجهت

الدراسة للمرور مروراً سريعاً على مقاطع القصيدة،
موجهة نظر القارئ بالتدرج إلى المعاني العامة
والظواهر التي سيتكون من اجتماعها المعنى النفسي
العام الذي حرصنا على تبيينه.

خاتمة الطبعة الأولى

لم تكن الدراسات التي قدمتها في هذا الكتاب تهدف إلى تقديم صورة شاملة عن شعر حسن لقطع أو شعر هاشم الخطايبية، فالوصول إلى الشمول يحتاج إلى استقصاء عدد كاف من قصائد الشاعر، وعرضها على الدراسة التحليلية المتعمقة. وهذا أمر ما زال غير ممكن بالنسبة لأي شاعر من الشعراء الشعبيين، الذين ما زال شعرهم مشتتاً ضائعاً⁽¹⁾، ومن ثم لم يكن أمامي، كما أنه ليس أمام أي دارس، إلا الاقتصار على دراسة عدد من النصوص المتفرقة، ومحاولة استيعاب معانيها ومضامينها البعيدة، ومساعدة القارئ على الوصول إلى تلك المعاني والمضامين.

⁽¹⁾ بعد كتابة هذه العبارة (1980) حدث تطور مهم على هذا الصعيد، فأثمرت جهود توثيق التراث والعناية به نشر عدد من الكتب والدراسات وعدداً مهماً من المجموعات الشعرية، سواء في شكل دواوين خاصة بالشعراء، تضم مختارات من نصوصهم الشعرية، أو في شكل مختارات تضم قصائد متنوعة لعدد من الشعراء، ولا شك أن هذه الإصدارات باتت تتيح مجالاً أوسع للدراسات العلمية والأدبية وغيرها.

ولقد حاولتُ عبر هذه الدراسات تأكيد نقطتين مهمتين:

الأولى: أننا نأخذ الشعر الشعبي عادة على أنه نتاج بيئة بدوية أمية جاهلة، ومن ثم لا نأخذه مأخذًا جادًا، ولا نتوقع أن نجد فيه ما يلفت أنظارنا، أو يتحدى بعمقه وجودته الفنية ثقافتنا وعلما وقدرتنا على القراءة والكتابة، أو يصمد أمام النماذج التي تبهرنا وتعجبنا من الشعر العربي الفصيح. وهذا منطلق بالغ الخطأ والجهل. وقد أوضحت هذه النقطة نظريًا في المقدمة، وحاولت تأكيدها عمليا من خلال الدراسة. فأرجو أن أكون وفقت للوصول من ذلك إلى بعض ما أردت. وما أردت أكثر من أن أحفز القارئ للتوقف أمام هذا الفن الذي أنتجته هذه البيئة البدوية، وقفات كفيلة باستيعاب معانيه، ولمس ما فيه من جمال فني جدير بالإعجاب.

أما النقطة الثانية فتتعلق بالنقد الأدبي بوجه عام، وفهم وظيفته التي وجد ليؤديها. فكثيرًا ما نصادف، وبخاصة في مجال دراسة الأدب العربي، دراسات تصنف في باب النقد الأدبي، وتوسم باسم الدراسة

الأدبية، ولكنها لا تكون في حقيقتها أكثر من تكرار شري سقيم للمعاني السطحية المباشرة للنص أو تهميشات جانبية، تتذرع بالنزوع منزعاً نفسياً أو اجتماعياً أو سياسياً للتصل من مهمة النقد الحقيقية، وهي دراسة النص واستيعاب معانيه، وبيان قيمته الفنية.

إن القارئ لا يعجز في كثير من الأحيان عن فهم المعاني المباشرة للنص، ولكنه يحتاج إلى عون الناقد الأدبي ليصل إلى فهم المعاني العميقة والشاملة، التي تحتاج إلى تمرس بالنظر في النصوص، وصبر على معالجتها وإعادة النظر فيها.

وإن أية دراسة لا تقدم للقارئ أكثر من ذلك النظر السطحي، أو تهرب من النص، تائهة وراء ما يدعى المضامين السياسية أو الاجتماعية أو النفسية هي دراسة تحسب على النقد الأدبي وليست منه.

ولقد أشرت في المقدمة إلى وظيفة النقد الأدبي كما أفهمها، وحاولت تطبيق ذلك في الدراسة. ولعلي قد وفقت لمساعدة القارئ على فهم النصوص التي درستها، واستيعاب ما استطعت الغوص أو الوقوع عليه

من معانيها. مؤكداً أنني لا أدعي أن ما قلته عن هذه
النصوص هو كل أو آخر ما يمكن أن يقال . فلعل نقاداً
آخرين يصلون منها إلى أبعد مما وصلت إليه.
فإذا كنت قد وصلت إلى شيء، فذلك توفيق من الله،
أرجو أن يقع به نفع، وتكون فيه فائدة.