

الفصل الثالث

دور التراث في ديوان
أقوال جديدة عن حرب البسوس
(دراسة في آلية التوصيل ، وبنية الخطاب)

إن التراث الإنساني بكافة أشكاله وتنوعاته - عامة - نهر لا ينضب من العطاء لكل الشعراء ، لكنه لدى شاعرنا (أمل دنقل) يمثل قيمة كبيرة ، وركيزة أساسية يتكئ عليها كثيراً في أدائه الشعري ، ذلك - من وجهة نظرنا - لإيمانه الكبير بدوره الذي يمكن الاعتماد عليه في الإحياء ، وإبراز المضامين بصورة ، يمكن القول معها بأنه المحك الذي نقيس به مدى نجاح الشاعر أو فشله في عملية التوصيل ، خاصة مع كون التراث أداة طيعة ، جيدة ، لمن يحسن استخدامها ، ومن ثمّ تمنح كثيراً ممّا لا يمكن أن يمنحه سواها .

الديوان

ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)⁽¹⁾ من الأعمال الشعرية الأخيرة التي لم تكتمل للشاعر الكبير أمل دنقل (1840 - 1983م) ؛ فقد مات وفي عقله الصور الأولى لقصائده التي لم يكن يُدوّنُها إلا بعد اقتناعه التام باكتمالها ؛ فقد اكتملت الوصايا العشر ، وكذلك أقوال اليمامة ومراثيها ، أمّا بقية القصائد فقد ظلت تتبدل وتتغير ، دون أن تصل لحلّ يُقنع الشاعر بكتابتها في صيغتها الإبداعية الأخيرة ، وقد نُشر ما أتمه من هذا الديوان بعد وفاته (1984م) .

وفي هذا الديوان يحاول الشاعر بعث حرب البسوس ، بأحداثها وشخصيها ، وطرح مضامين عصرية ، وقضايا واقعية ، من خلال الدلالات القديمة ، التاريخية من ناحية ، والأسطورية الشعبية من ناحية أخرى ، إضافة إلى ما يسبغه الشاعر من دلالات أخرى ، قصدها قصدا ، مُستوحيا إياها من الدلالة التاريخية ، وما آلت إليه بعض هذه المضامين التاريخية ، من دلالة أسطورية ، وشعبية ، حاكتها العقلية العربية .

فمع امتداد حرب البسوس أربعين عاما ، ومع كثرة ما حدث فيها من بطولات - تحوّلت الدلالة التاريخية ، الموثقة للصراع القبلي بين بكر وتغلب ، على أيدي الرواة والكتّاب إلى دلالة ملحمية ، جعلت من أبطالها - الزبير خاصة - ذوي دلالات أسطورية ، وأفعال خارقة ، ومن ثمّ بعدت عن التاريخ لعالم الأسطورة .

ومع التداول وكثرة المعالجات دخلت الأدب الشعبي ، لتأخذ دلالة شعبية ، تحمل في طياتها مسميات التاريخ ، وشطحات الأسطورة ، وبساطة المعالجة الشعبية ، الدالة في كل مراحلها على حالة الاحتياج للفروسية العربية في أبهى صورها ؛ لكي تخلص الشعوب من معاناتها ، وتمنح قلوبهم العاشقة للحرية الأمن والطمأنينة .

(1) أمل دنقل - أقوال جديدة عن حرب البسوس - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - مكتبة مدبولي - القاهرة - 1995م - ص 392 : 428 .

توظيف التراث

تراثنا العربي تاريخياً مليء بالأحداث والصراعات والمواقف ، التي من شأنها أن تمنح أي متأمل له بعداً فكرياً ، يسمح له بأن يشبع نهمه الثقافي في أهم جوانبه ، خاصة ذلك المتعلق بالقص والحكي ، والانتصار والهزيمة ، وما من شك أن شخصيات كثيرة تطفو فوق تلك الأحداث والصراعات والمواقف ، وهي شخصيات ثرية في حينها ، عطاؤها امتد لميادين كثيرة ، ثقافية ، وفكرية ، وحزبية ، وسياسية ، وأدبية ، وغيرها . . . ، مما صنع لتلك الشخصيات مكانة خاصة لدى كل عربي ، منذ فجر تاريخنا ، وإلى الآن .

فكثيراً ما ذكر قدماءنا أجدادهم ، مفاخرين ، مباشرين بهم ، وكثيراً ما تغنينا نحن بتاريخنا القديم ، وحضارتنا التي أضاعت الطريق لإنسان هذا العالم ؛ فإن كان قد قدر لنا هذا الكم الهائل من التاريخ والحضارة ، فمن بمقدوره أن يتكرر لهذا التراث ، ومن منا لا يستطيع أن يقف مفاخرأ به ، خاصة ونحن في حاجة لتحفيز الهمم ، وإيقاظ الضمائر ، وإذا كان هذا هو حال التراث مع كل المناحي المعرفية والحضارية ، فهو في الأدب عامة ، ولدى الشاعر خاصة ، له إطار آخر ، لا يمكن إغفاله ؛ فقد كان له في كل العصور " الينبوع الدائم المنبج بأصل القيم ، وأنصفها وأبقاها ، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبنى فوقها حضره الشعري الجديد ، على أرسخ القواعد ، وأوطدها ، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه ، كلما عصفت به العواصف ، فيمنحه الأمن والسكينة " (1) .

وهكذا فالشاعر لديه إحساس خاص ، وارتباط عميق بالتراث ، ومن ثمَّ فقد شاع في الشعر العربي المعاصر تمثل هذا الموروث ، وإعادة اكتشافه ، بأحداثه وشخصيته ، وقد كان ذلك الشبوع بصورة لم يعرفها شعرنا العربي من قبل ، حتى عدَّت سمة من أبرز سماته ، أو إنجاز يحسب بصورة ما للشاعر المعاصر ، الذي سعى جاهداً للاستفادة من هذا الموروث " سواء بالإشارة إليه ، أو بالاعتباس منه ، أو محاكاة نماذجه بطريقة إيحائية ، أي بحيث يشفُّ النموذج أو الواقعة التراثية عن مشاعر ذاتية أو إنسانية عامة ، وللتراث بهذا الاعتبار جانبان ، جانب الدلالة الحقيقية التي يشير إليها ظاهر النص ، وجانب إيحائي يومي إلى ذلك الموروث في

(1) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص7 .

ضوء علاقته ببقية القصيدة" (1).

ولعل من أفضل ألوان التشكيل بالموروث داخل القصيدة المعاصرة أن يتعامل الشاعر مع النموذج التراثي المُستدعى على أنه قالب كلي ، تتمركز حوله تجربته ، فيصير محورها الأساسي ، هذه التجارب بثرانها " تكفل لنفسها - أولاً - ما يحمله النموذج التراثي من إحياءات ، يتم إسقاطها على العصر ، وتوفر للعمل الشعري - ثانياً - نوعاً من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو النموذج وتحولاته عبر القصيدة ، كما أنها تحظى - في التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوي ، لا يتحقق بسهولة فيما عداها من التجارب" (2).

وهكذا فليس غريباً أن نرى شاعرنا يمتاح من تراثه العربي ، ولا عجب أن نراه " يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة ، وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه" (3).

ونحن من كل ما مضى نؤكد على أن تلك العودة للتراث لم تكن لولا إحساس الشاعر بالمعاصر بغنى تراثه ، وامتلاكه إمكانات من الممكن أن تمنح قصيدته امتدادات تعبيرية إيحائية ، وباستغلاله لتلك الإمكانيات يكون قد " وصل تجربته بمعين لونا ينضب من القدرة على الإحياء والتأثير ، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعاً من اللصوق بوجوداتها ؛ لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة" (4).

(1) د. محمد فتوح أحمد - واقع القصيدة العربية - دار المعارف - القاهرة - ط1 - 1984م - ص55 .

(2) السابق - ص58 وما بعدها .

(3) الشعر العربي المعاصر ، قضايا ، وظواهره الفنية والمعنوية - ص307 .

(4) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص18 .

العنوان

(أقوال جديدة عن حرب البسوس) عنوان قصده الشاعر قصداً ، وعناهُ لفظاً ومعنى ، فأخر العنوان (حرب البسوس) ، حدث تاريخي حاضر بذهن كل عربي ، وإن كان هذا الحضور تخطى مرحلة التاريخية إلى مرحلة الفلكلور والأسطورة ، وما فيها من أحداث تجذب انتباه العربي الذي يميل من فجر تاريخه إلى القص والحكاية ، خاصة إذا امتزج ذلك بالفلكلور والأسطورة ، اللذين يعطيانه المتعة والسبحات الخيالية التي ينسى معها الواقع ، لعالم ممثلي بالانشويق والبطولة الخارقة التي يتمناها ولا يقدر عليها ، فيعيش معها تاريخاً أو فلكلوراً أو أسطورة ، وبالتالي فحرب البسوس التي اشتعلت في العصر الجاهلي " بين قبيلتي بكر وتغلب في أواخر القرن الخامس الميلادي ، وكان سببها اعتداء كليب سيد تغلب - وكان قد طغى واشتد بغيه - على ناقة البسوس ، خالة جساس بن مرة ، سيد بني بكر ؛ إذ رمي ضرعها بسهم ، فاختلط لبنها بدمها ، ولما علم جساس بما حدث ثار لكرامته ، وسنحت له الفرصة من كليب فقتله ، ودارت رحى حرب طاحنة ، ظلت فيما يُقال أربعين سنة " (1).

هذا الحدث التاريخي الذي شغل العرب أربعين عاماً ، في عصر ما قبل الإسلام ، نما في العصور الإسلامية ، ونمت حوله قصص شعبية وأساطير ، بطلها الفارس التغلبي ، المهلهل بن ربيعة ، وألفت عنه قصة شعبية باسم الزير سالم ، ويمرور الوقت تكثر المعالجات القصصية ، وتمو حولها أطروحات وتداولات فكرية ، تعالج ما فيها من دلالات ، أرادها صاحبها ، لكنها في النهاية تتفق جميعاً مع القصة التاريخية على مبدأ القتل والثأر ، الذي يمثل حتى الآن لدى بعض الشعوب مبدأ قصاص وحق ، تتحقق به كرامة المنتقم ، ويعلو شرفه .

ولا بد أن نشير هنا إلى أن الشاعر نشأ وتربى فكره وشاعريته في صعيد مصر ؛ حيث يكثر مبدأ الأخذ بالثأر ، ومن ثم فلا بد من وضع هذه النقطة في بؤرة تحليلنا للنص ، بدءاً من عنوانه ، فهناك تداعي ، أو لنقل توازي دلالي بين الثأر

(1) العصر الجاهلي - ص 65 وما بعدها ، وراجع : جمهرة قصص العرب - 1م - ص 195 وما بعدها ، 2م - ص 308 : 312 .

القديم للمهلهل ، والثأر الحالي للعرب من اليهود ، وإذا كان المهلهل قديماً ثأراً لكرامته وشرفه ، وسعى جاهداً أربعين عاماً وراء ثأره ، فنحن أيضاً علينا ألا ننسى ثأرنا ، ولو طال الزمن أربعين أربعين عاماً .

وهنا تجدر الإشارة إلى أن التوازي الزمني بين حرب البسوس من ناحية ، والصراع العربي الإسرائيلي من ناحية أخرى - لا يحسب بقدر الأربعين سنة ، وإن كان هذا الصراع وصل أشده في الأربعين سنة السابقة على كتابة القصيدة ، وإنما يعني الامتداد الزمني من ناحية ، وتاريخية الصراع من ناحية أخرى .

وهنا نعود لبدء العنوان ، (أقول جديدة) ، وما يُوحى به ذلك التعبير من إعادة النظر ، وبعث روح الجدة والحدثة في هذا التراث الواقف بتاريخية حقائقه عند حدود العصر الجاهلي ، فكان الشاعر سيروي عنه ما لم تكن تعلمه ، أو سيعيد صياغته بصورة جديدة ، تحمل في طياتها حقائق غير مُعلنة ، أو ربما يبحث له عن نظير دلالي ، كمن يضرب المثل ؛ لتشابه قائم بين هذا الحدث القديم وحدث جديد ، يُعلن عنه ، وهكذا فالنص يدور إن لم يكن على حرب البسوس القديمة ، فعلى حرب بسوس حديثة ، والشخص القدامى ربما يحتفظون بأسمانهم ليدلوا على شخص ، منحهم الشاعر الإطار العام لأبعادهم الدلالية ؛ ليقوي خطابه الشعري من خلالهم .

هذه القراءة الأولية للعنوان تتجلى لنا حقيقة وواقعاً ملموساً من خلال قراءتنا للديوان ، الذي نجد أن عنوانه من ناحية ، وعناوين قصائده من ناحية ثانية ، والمقدمات النظرية من ناحية ثالثة - تبعث على العديد والعديد من الدلالات المرتبطة بمحتوى النص ، وبالتالي يجب علينا أن نضع النص كله في إطار دلالي واحد ، بدءاً من العنوان ، وانتهاءً بأخر كلمة في هذا الديوان الصغير ، الذي ارتبطت أجزاؤه ارتباطاً حتمياً ، ومات الشاعر قبل أن يكمله .

- ب -

يحتوي الديوان على نصين ، ثانيهما بدا كنصين ، يُكمل بعضهما الآخر (أقوال اليمامة ، مراثي اليمامة) ، وكلاهما قسّم إلى مقاطع جزئية ، وجمعت الجميع ثلاثة مقاطع كبرى ، أخذت الأقوال ما يقرب من ثلثي المقطع الأول ، هذه النصوص بينها تراتبية ، أو جدتها القصة المحور ، التي تُؤطر الديوان كاملاً بإطار واحد ، غير أنه إطار لم يكتب له أن يكتمل .

فالنص الأول بدأه الشاعر بمقدمة نظرية ، عَنَوْنَهَا بـ (مقتل كليب) ، وتحتَه وبين علامتي تنصيص كتب (الوصايا العشر) ، وحينما بدأ النص الشعري عَنَوْنَهُ بـ (لا تُصَالِح) ، فكاننا أمام نص واحد ، ذي ثلاثة عناوين ، هي : (مقتل كليب / الوصايا العشر / لا تُصَالِح) ، وإذا نظرنا متأمليين لهذه العناوين نشعر وكأنها عنوان واحد ؛ لما بينها من تماسك ؛ فالأول يؤدي للثاني ، والثاني بدوره يؤدي للثالث ؛ فـ (مقتل كليب) يعبر عن الحدث الأساسي الذي نشره الشاعر قبل بدء النص الشعري ، و(الوصايا العشر) هي مجمل ما أراد القَتِيل أن يوصله لأخيه سالم ، خلال عشرة مقاطع ، أخذت أرقاماً من (1 : 10) ، هي مجمل القصيدة التي توضح شهادته ، أمّا (لا تُصَالِح) ، فهي المحور الدلالي للنص ، والدلالة الأساسية لوصايا القَتِيل ، وُضِعَتْ عنواناً قبل النص الشعري ، وُبدِءَ بها كل مقطع ، مثلثة بالشرط (لو) ؛ لتعبر عن الرفض التام للمصالحة ، مهما كانت العطاءات ، كما أنها تشكل مجمل الوصية العاشرة والأخيرة ، فكان القَتِيل أوصى بها حتى الثأر لمقتله .

وقد ذيلت القصيدة بتاريخ (نوفمبر ، تشرين الثاني ، 1976) ، أي قبل توقيع اتفاقية السلام المعروفة بـ (كامب ديفيد) مع إسرائيل .

والنص الشعري الثاني في أول أجزائه : (أقوال اليمامة) ، وقد بدء النص بمقدمة نظرية ، توضح أن اليمامة مالكة الأمر ؛ فهي ابنة القَتِيل ، وهي صاحبة ثأره ، وإن رضيت بالمصالحة رضي عمها ، وإن أبت أبي عمها ؛ " فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح ، قال لهم الأمير سالم : أصالح إذا صالحت اليمامة فقصدت إلى اليمامة أمها الجائلة ومن معها من نساء سادات القبيلة ، فدخلن إليها ، وسلمن جميعاً عليها ، وقَبِلَت الجائلة بنتها وقالت : أما كفى ؟ فقد هلك رجالنا ، وساجت أحوالنا ، وماتت فرساننا وأبطالنا ، فأجابتها اليمامة : أنا لا أصالح ، ولو لم يبق أحد يقدر أن يكافح ... " (1) .

و(أقوال) جمع ، يدل على كثرة ما قيل بعد مقتل كليب ، ولكثرة ما قيل كثرة الردود ، وصاحبة الرد الأول هي اليمامة ، ومن ثمّ فقد كثرت أقوالها .

والنص الأخير ، المكمل في تراتبيته الأقوال :

(مراثي اليمامة)

(1) أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص 409 .

وهو لم يبدأ بمقدمة نظرية ، فكأنه امتداد طبيعي للـ (أقوال) ، التي لم تتم ؛
فالتأثر لو يؤخذ بعد ، واليمامة على حالها ، ومن هنا كانت (المراثي) امتداداً
لتراتبية (الأقوال) ، لذا جعلهما الشاعر قصيدة ، ذات محورين .

و(المراثي) جمع يدل على كثرة البكاء والنواح ، اللذين تبديهما اليمامة على
القتيل الذي لن يعوض ، وصاحبة تأره لا ترضى بسوى عودته بدلاً كي تصالح !!

هذه الدلالات هي دلالات أولية ، نرى أنها ستتبدى جلياً بجزئياتها وکلياتها عند
قراءة النص الشعري ، ومن ثم سنرى أن الشخصوص والأفعال بتاريخية كل منهما ،
ما هما إلا رموز لأشياء ، وحده النص كفيل بإبرازها ، غير أننا نرى أن الشاعر
وظف في العناوين الثلاثة شخصيتين ، ذكرهما بالاسم ، هما (كليب/ اليمامة) ،
والأول هو القتيل ، والثاني صاحب تأره ، والإصرار على ذكرهما في عناوين
القصائد تأكيد على دورهما الدلالي الفاعل بالنص .

الإيقاع

ممّا لا شك فيه أن اختيار الإيقاع عملية لا تقل أهمية عن اختيار أي عنصر آخر من العناصر المكونة لأدبية نص، ما، وإذا كانت تلك العناصر تخضع لعملية اختيار وانتقاء⁽¹⁾؛ تحقيقاً لجودة الأداء، فكذلك الإيقاع، الذي نرى أن العاطفة من ناحية، والإحساس بمضامين النص من ناحية أخرى، هما الدافع إليه، ولربما كانت إحدى الأفكار في صورتها المبدئية ذهنياً في قالب إيقاعي، يكون الانطلاقة التي تحدد في النهاية الإطار العام لموسيقى النص.

وشاعرنا بديوانه هذا من كبار شعراء المدرسة الإيقاعية الجديدة، وهي ما عُرفت بمدرسة الشعر الحر، وحتى لا نطلق الكلمة بكل ما تحمله من معاني الحرية؛ إذ إنها كما يرى - توماس ستيرن إليوت - تسمية خاطئة؛ لأنه ما من شعر يكون حراً لمن أراد الإلتقان فيه؛ فالحرية لا تعني الهروب من الوزن، بقدر ما تعني سيطرة الأديب عليه، وتملكه، وإتقانه، حتى يكون طوع أمره، فيتحكم هو بالوزن، لا أن يتحكم الوزن فيه⁽²⁾، لذا يجب أن نكون أكثر تحديداً، حتى نضع شاعرنا من خلال ديوانه هذا مكانه، فهو من كبار شعراء التفعيلة؛ هؤلاء الذين ساروا على النهج الأول، الذي ارتضته نازك الملائكة⁽³⁾، في بداية دعوتها

(1) راجع :

- د. سعد مصلوح - الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية - عالم الكتب - القاهرة - ط3 - 1992م - ص 37 : 46 .

- د. فتح الله أحمد سليمان - الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية - الدار الفنية للنشر والتوزيع والإعلان - القاهرة - 1990م - ص 13 : 22 .

- د. مصطفى السعدني - العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر - منشأة المعارف بالإسكندرية - ديت - ص 69 : 80 ، ص 127 : 139 .

(2) راجع رأي إليوت من خلال حديث الدكتور الطاهر أحمد مكي عن الشعر الحر، في كتابه : الشعر العربي المعاصر، رواه ومدخل لقراءته - ص 150 : 158 ، وراجع أيضاً : موسيقى الشعر - ص 333 : 354 .

(3) راجع في هذا الإطار :

- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - ط5 - 1978م .

- د. مصطفى السعدني - الإيقاع والصورة، دراسات في الشعر الحديث - منشأة المعارف بالإسكندرية - 1996 ، 1997م - ص 195 : 218 .

للشعر الحر ، في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد).

ومن هنا فالديوان الذي بين أيدينا ينتمي من حيث إيقاعه لتيار شعر التفعيلة ، وفي قصيدته الأولى (لا تُصالح) استخدم الشاعر تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن 0//0/) ، موظفاً إياها ، مجرياً عليها كل ما يمكن من الزخافات والعلل المتاحة ، على طول مقاطع القصيدة العشر ، ولم يتحوّل عنها إلى تفعيلة أخرى ، مع مراعاة التدوير الكائن بين الكثير من سطور القصيدة ، ممّا يجعلها أقرب ما تكون للوحدة الإيقاعية المتماسكة ، المترابطة ، لكنه لا يحولها في ذات الوقت إلى ما يشبه النثر ؛ لأن الفواصل الإيقاعية التقوية تمنح القصيدة - فيما نرى - البعد الشعري المطلوب .

وفي القصيدة الثانية ، في جزئها الأول (أقوال اليمامة) ، يسير على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن 0/0//) ، موظفاً إياها من خلال كل الزخافات والعلل المتاحة ، مع ملاحظة التدوير الكائن بين الكثير من سطور القصيدة .

وفي جزئها الثاني (مراثي اليمامة) ، يعود مرة أخرى لتفعيلة المتدارك (فاعلن 0//0/) حتى السطر (15/ص 415) ؛ حيث يتحول في نهاية المقطع الأول من القصيدة إلى تفعيلة المتقارب (فاعلن 0//0/) ، حتى نهاية القصيدة .

فكان الإيقاع أقرب ما يكون للمناصفة بين المتقارب والمتدارك ، على اعتبار ثلاثية القصائد ؛ فالأولى للمتدارك ، والثانية للمتقارب ، والثالثة يمزج بينهما ، وإن كنا لا نرى اختلافاً مباحداً بين الإيقاعين في حال أفراد تفاعيلهما ؛ إذ إن أيّاً منهما قد يتحوّل بصورة ما للأخر ، مع إجراء بعض الزخافات والعلل ، مثل دخول القطع على فاعلن ، ودخول التثم أو الخرم على فعولن ، فيتحوّل كل منهما إلى (فعولن 0/0/)⁽¹⁾ ، هذا التقارب الإيقاعي الذي يؤدي أحياناً للخلط بين الإيقاعين ، يحقق كما يُقال قدراً كبيراً من الدرامية في القصيدة ، ويجعلنا نستشعر الحركية داخل العمل ، خاصة حينما يقوم بنيانه على القص والحوار .

فبحر المتدارك كما يُقال : " لا يصلح لشيء إلا للحركة الراقصة الجنونية"⁽²⁾ ، وبحر المتقارب أقل ما يُمكن أن يُقال عنه : " إنه بحر بسيط النغم ، مطرد التفاعيل ، مناسب ، طَبليّ الموسيقى ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات ،

(1) راجع : د. هاشم صالح مناع - الشافي في العروض والقوافي - دار الفكر العربي - بيروت - لبنان - ط3 - 1995م - ص 213 : 221 .

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج1 (في النظم العربي) - ص 83 .

وتلذذ بجرس الألفاظ ، وسرد الأحداث في نسق مستمر⁽¹⁾، ومن ثمّ ففيه انسيابية ، يُقال إنها جعلت الكثير من الشعراء يبتعدون عنه ؛ لما يتطلبه من اندفاع وراء النغم ، مثل اندفاع التيار دونما توقف ، ويرى المجدوب أن شعراء الجاهلية هم أبرع من وظف إيقاع هذا البحر ؛ خاصة الأعشى الكبير ، ميمون بن قيس ؛ فقد " كان يكثر من النظم فيه ، وكان هذا الوزن يلائمه حق الملائمة ؛ إذ كان يسلك به مسلك القصاص والمغنين ، فيكرر ويسرد ، ويحسن الإطناب ، ومزاوجة الألفاظ"⁽²⁾، وانطلاقاً من هذا فهو بحر جيد للقص والحوار ، وما يتطلبه ذلك من درامية في الإيقاع ، تدل على سلامة الطبع ، وامتداد النفس .

وعلى هذا فقد جمع أمل دنقل في إيقاع الديوان بين بحرین ، فيهما من الحركة الراقصة ، والاندفاع الإيقاعي ، وبساطة النغم ، ما يؤكد الدفق الشعري من ناحية ، وبما يدعم القص والحوار من ناحية ثانية ، وبما يحقق الانسجام الإيقاعي من ناحية ثالثة ، كل ذلك طلباً لتحقيق أعلى درجة ممكنة من جودة التوصيل الإيقاعي ؛ ملائمة للحزن والثورة ، بل والتمرد الذي يفيض به الديوان .

ولم يفت الشاعر أن يدعم ذلك الإيقاع الخارجي ؛ بإيجاد تقفية داخلية بين السطور الشعرية ، مقيدة أحياناً ، ومطلقة أحيان كثيرة ، تجعلنا لا ننفقد التطريب بقوافي مثل هذه القصائد ، وتضع سيمترية للتدوير ، تحول دون أن تتحول قوافي الشعر تتحول إلى ما يشبه النثر⁽³⁾، وتلك عادة إيقاعية موجودة بكل شعر أمل ، وربما ذلك ما يُحقق - في رأينا - الجودة الإيقاعية لشعره ، ويجعله علماً من أعلام مدرسته المجيدين .

ومع أن هذه القوافي لا تمتد ، وتتوغل اتفاقاً واختلافاً ، طويلاً وقصراً ، إلا أنها غالباً ما تكون مزوجة بين قافيتين ، كقوله ، مبادلاً بصورة أساسية بين الميم والكاف ، مقيدتين :

لا تُصَالِحْ على الدَّم . . . حتى بَدَمَ !
لا تُصَالِحْ ! ولو قِيلَ رأسُ برأس !
أكلُ الرؤوسِ سِوَاءُ ؟!
أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيك

(1) السابق - ص 337 .

(2) السابق - ص 342 .

(3) واقع التصيدة العربية - ص 76 وما بعدها .

أعيناها عينا أخيك
وهل تتساوى يدٌ . سيفها كان لك
بيد سيفها أنكلك؟
سيقولون :

جنناك كي تحقن الدم ..
جنناك . كن . يا أمير . الحكم
سيقولون :

ها نحن أبناء عم .
قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك .
واغرس السيف في جبهة الصّحراء ..
إلى أن يجيب العمم
إنني كنت لك
فارساً .
وأخاً .
وأباً .
وملكاً⁽¹⁾ .

وقد تتباعد القوافي المنقّعة ، تباعداً يشعرنا بقيمتها الإيقاعية ، ومدى نجاح
الشاعر في توظيفها ، كقوله ، مباعداً بين هائي التقفية :

لا تصالح ،
ولو قيل إن التصالح حيلة .
إنه الثارُ .
تبهتْ شُعلتُهُ في الضلوع ..
إذا ما توالَتْ عليها الفصول ..
ثم تبقى يدُ العارِ مرسومةً (باصابعها الخمس) .
فوق الجباه الذليلة⁽²⁾!

إلا أن هذه القوافي المتباعدة - نراها - تحقق ما أراد لها الشاعر ، من تدعيم
للإطارين ، الداخلي والخارجي للإيقاع .

(1) أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص396 وما بعدها .

(2) السابق - ص403 .

ومن ثمَّ فقد وظنَّف أمل كل الوسائل الفنية الإيقاعية المتاحة ؛ ليؤكد من خلال الالتزام التفعيلي من ناحية ، وحرصه على إيجاد أنماط تقفوية من ناحية أخرى - على ملمح التطريب ، كحد فاصل ما بين الشعر والنثر ؛ لكي يدعم خطابه الشعري ، ويهبه خلفية إيقاعية ، تسهم مع غيرها في تجسيد رؤيته الشعرية .

- 5 -

الشخصيات ، وآليات التوصيل

- أ -

لعلّ من أفضل الطرق تعبيراً عن العاطفة في قالب فني ، إن لم تكن الطريقة الوحيدة هي أن " تكون بإيجاد معادل موضوعي لها ، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تشكل وعاءً لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال ، عندما تقم الأحداث الخارجية موضوعاً في تجربة حسية "(1).

وذلك ما فعله أمل دنقل ، ووظفه في نصه ؛ فقد أتى بالأجداد ليكونوا المعادل الموضوعي لما يعانیه ؛ باعتباره صوت الأمة ، وضميرها ، كمنقّف ، وشاعر ، ومعروف ما للمنقّف عامة ، وللشاعر خاصة من دور فاعل ، وارتباط بالأمة ، فقرأ وعاطفة ، ومن ثمّ كان شاعرنا حلقة وصل بين أجداده ، بأفعالهم ومعاناتهم ، وحاضره ، وما فيه من معاناة وجراح ومآسي ، ولما كان وجه الشبه واضحاً بين الماضي والحاضر ، فلا " عجب أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة ، وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه"(2).

ومن هنا كانت الإفادة من الموروث ، خاصة رموزه المضيئة ، في هذا الديوان ، تلك الإفادة التي قامت على التوازي بين الحدث التراثي (حرب البوسنة) ، والحدث المعاصر (الصراع العربي الإسرائيلي) ؛ ليصبح هذا الحدث التراثي قالباً فنياً ، تدور من خلاله حركة الديوان كله ، بدءاً من مسماه ، وانتهاءً بآخر سطر شعري من مرثي اليمامة ، ولتصبح رموزه المنقاة بعمق من التراث العربي مرآياً ينعكس عليها التاريخ العربي المعاصر ، بما فيه من هزائم ، مقارنة بماضي تلك الرموز ، لتبدو من خلال المقارنة حدة المفارقة المأساوية ، بين قهر الحاضر ، وعزة الماضي !!

(1) د. محمود الربيعي - في نقد الشعر - دار المعارف - القاهرة - ط1 - 1968م - ص145 .

(2) الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - ص307 .

- ب -

إن الشاعر لم يرد أن توصل معانيه بشكل تقريبي ، فاستعان بالتراث ؛ تحقيقاً لأعلى درجات التوصيل ، إضافة للدرامية المؤثرة إيجاباً على أدبية النص ، لهذا كان كليب ، الشخصية الأولى والمحورية .

وكليب الموظف هنا إن كان هو ذلك القَتيل التاريخي ، إلا أننا نستبعد ممّا اتصف به في تاريخية الراوية - البغي الشديد ، ونَبقي على أهم الصفات التي أرادها الشاعر لشخصيته الموظفة ، ونعني " كليب بن ربيعة ، سيد ربيعة ، ينزلهم ويرحلهم ، ولا يصدرون عن شيء ، إلا عن أمره ، ولا يجير أحد من بكر وربيعة إلا بإذنه ، وكان يحمي أمكنة الصيد ، وحياض الماء ، وضرب به المثل فقالوا : أعر من كليب" (1).

وكليب هنا - كما يقول الشاعر - " حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القَتيل ، أو الأرض السلبية التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ، ولا ترى سبيلاً لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم .. وبالدم وحده " (2) ، وهكذا فالشخصية بصفة عامة - فيما نرى - تمثل الجرح العربي ، تمثل كل المآسي التي مرت بها الأمة العربية على مدى تاريخها الطويل من أعدائها ، اللذين تربصوا ويتربصون بها في كل وقت وحين .

وهنا تجدر الإشارة إلى العدو الأول الذي عناه الشاعر ، وهو العدو الإسرائيلي ، وإن كنا لا نفتقد معنى العداوة من غير الصهاينة ، غير أنهم هنا يمثلون بؤرة الدلالة ، والمحور الذي تدور حوله العداوة .

فماذا أراد أن يقول كليب ، وقد طُعن غداً ، وأشرف على الموت ؟

لقد كتب ما أراد قوله بالدم ، لا لأن الدم آخر ما تبقى له ليكتب به ، لكن لدلالة الدم المراق ، الذي لا يعادله إلا دم مراق ، وهنا ينبغي أن ننتبه لتلك المقدمة النظرية التي افتتح بها الشاعر قصيدته " فنظر كليب حواليه وتحسّر ، وذرف دمعة وتعبّر ، ورأى عبداً واقفاً ، فقال له : أريد منك يا عبد الخير ، قبل أن

-
- (1) جمهرة قصص العرب - ص 195 ، وهذه صفات أكد عليها أمل في تنزيهه للديوان ؛ فكليب : "اسمه وائل وكليب لقبه ، نشأ في حجر أبيه ، ودرّب على الحرب ، ثم تولى قيادة الجيش لبكر وتغلب زماناً.. فكان ليث الصدام ، وزينة الليلي ، كما تقول الرواية" - الديوان - ص 424 .
- (2) أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص 427 ، نقلًا عن مجلة أفاق عربية - 1981 م .

تسلبني ، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير ؛ لاكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير ، فأوصيه بأولادي وقلذة كبدي ، فسحبه العبد إلى قرب البلاطة ، والرمح غارس في ظهره ، والدم يقطر من جنبه .. فغمس كليب إصبعه في الدم ، وخط على البلاطة ، وأنشأ يقول ⁽¹⁾ .

عدة دلالات قد نخرج بها من تلك المقدمة ؛ ف (نظر حواليه .. / تحسر / ذرف دمة / تعبر) كلها مفردات تتخطى حزن الفرد ، وما حدث له إلى دلالة عامة ، تستحيل فيها الحسرة إلى الواقع ، فكان كليباً يتحسر ممأ حوله ، في وطنه وأمه ، حزين لما صاروا إليه من وهن وضعف ، ثم (الرمح غارس في ظهره) تدل على أن الجرح العربي نتيجة للغدر والخيانة ، بل ودناءة العدو وجبنه ، وعدم قدرته على المواجهة ؛ فهم دائماً يطعوننا من الخلف !!! ومن ثم :

لا تصالح !

الرسالة الأولى ، والمقولة التي تدور حولها كل مقولات النص الأول ، وكل الديوان ، والبؤرة الدلالية العامة التي تدور حولها كل الدلالات ، إنه رفض الصلح مع العدو الإسرائيلي ، وتبنيه السلطة الحاكمة ، بما تحمله هذه الرسالة من أسلوب إنشائي ، ذلك لإحساس الشاعر بأن الساسة يميلون لهذا الصلح ، وأراد أمل أن يظهر رأيه ، الذي هو - دون شك - رأي الأمة ؛ باعتباره نبضها .

وإذا أطلق الشاعر تلك الرسالة التي بدأت بنهي دون تمهيد ، فإنه أعقبها بالأدلة والبراهين التي تؤكد صدق دعواه ؛ مستعيناً بالأدلة العاطفية كثيراً ، والمنطقية أحياناً ، ونقصد بالعاطفة اللعب على وتر الأخوة ، بذكرياتها التي جمعت بين القتيل وأخيه صاحب ثاره ، وما تفرزه من عواطف وانفعالات مؤثرة على سير النص ، ثم على ذلك المبدأ العربي القديم ، المتجذر داخل كل عربي شرقي ، خاصة - فيما يعيننا - لدى أبناء صعيد مصر ، هؤلاء الذين يحافظون إلى الآن على هذا الإرث الاجتماعي ، بكل ما فيه من سلبيات وإيجابيات !! إن شاعرنا كمصري ، اكتوى أهله بنار الحرب ، وما كان فيها من ظلم وغدر ، وكمسلم آلمه ما ألم المسلمين بفلسطين ، وكصعيدي لا يرضى إلا بثأره - حريص أن ينال الثأر حقه ، ومن ثم يرفض بداية مبدأ قبول الدية ، خاصة مع مجرم لا يعترف بذنبه ، وإنما يعوّض الخاسر المظلوم بالمال ، عمّا فقد من أرواح ذويه ، وبالتالي :

لا تصالح !

(1) السابق - ص 393 .

ولو مَحْوُوكُ الذَّهَبِ

ولكي يزداد المعنى توكيداً ، زاده الشاعر حسية ، وأتى بما هو عزيز من حواس الإنسان ؛ ليضرب مثلاً ، لا يعبر عن كامل المأساة ، وإنما هو مجرد إبراز وتوضيح لمن قد لا يفهم حقيقة المأساة ، أو من يفهمها ويدّعي الجهل :

أترى حينَ أفقاً عينيكَ ،
ثمَّ أثبتتُ جوهرتينِ مكاتهما ..
هلْ ترى .. ؟
هي أشياءٌ لا تُشترى ...

إن ذلك الحوار الذي كان سلفاً في سياقه التاريخي بين كليب وأخيه المهلهل⁽¹⁾ يتحول هنا بصورة ما بين الشاعر وإخوته الساسة ، الذين يرمز لهم المهلهل ، صاحب الثأر ؛ باعتبار الأخوة التي تجمع الكل على أرض الوطن ، فكان الشاعر يبدو حريصاً على أن تبقى الروابط ثابتة بينه وبين أبناء مجتمعه ، أياً كانت أراؤهم ، ومن ثمّ فعلى هؤلاء الساسة أن يدركوا عمق العلاقة بين كليب وأخيه ؛ ليستطيعوا أن يفهموا علاقتهم بشعوبهم ؛ فالجميع في سفينة واحدة ، وأخوة جامعة في رحاب الوطن الأم ، وبالتالي يجب أن ما يجمعهم أكبر بكثير ممّا يفرقهم !!

ذكرياتُ الطفولة بين أخيك وبينك ،
حسكماً - فجأةً - بالرجولة
هذا الحياءُ الذي يكبتُ الشوقَ .. حينَ تعانقهُ ،
الصمتُ - مبتسمين - لتأنيبِ أمكماً ..
وكأتمكاً

ما تزالانِ طفلينِ !

إن الشاعر ممتزجاً بكليب يلعب على وتر العاطفة ، وتلك الذكريات الجميلة التي في عزتها كالعين ، وفي نفاستها لا تقدر بثمن ، ذلك من خلال توظيفه لنقضية الارتداد للماضي (Flash Back) ، إنه يعود للماضي ، منكرًا أخاه بطفولتهما ، بإحساسهما برجولتهما سوياً ، بذلك الحياء الجم في معاملتهما لأمهما ، ويجب أن ندرك هذا المنحى

(1) هو سالم الملقب بالزير أو أبو إيلي المهلهل الكبير ، أخو كليب وبطل السيرة والملحمة ، يصفه الرواة : بالأسد الكرار ، والبطل المغوار ، صاحب الأثعار البديعة ، والوقائع المريعة ، عندما ما أعلنته اليمامة وصية أبيها ، قال إني أصالح إلى الأبد ، ما دامت روحي في هذا الجسد - أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص 426 .

الاجتماعي بما فيه من طاعة وحب واحترام ، وإن كنا نرى أن الأم في هذا السياق تُعدُّ معادلاً للأُم الحالية (مصر) ، وما يجب تجاهها من احترام وتوقير ، وإذا كانت الأم ترفض شيئاً فعلى الأبناء أن يرفضوه .

دلالات ممتزجة ، تؤدي لمعنى واحد ، هو (لا تُصالح) ، إنه الحرص على أن يظل الشمل مجتمعاً ، والقوة واحدة ، وإذا كان سيف الأخوين واحداً كان أكثر إدراكاً لهدفه ، ونيلاً من عدوه ، أمّا إذا افرقت السيوف ضاع كل شيء !! وإذا كان كل شيء بيد الله فما الداعي للخوف :

تلك الطمأنينةُ الأبديةُ بينكما :

أَنْ سِيفَانِ سِيفِكَ ..

صَوْتَانِ صَوْتِكَ

أَنْكَ إِنْ مِتُّ :

لَلْيَبِيتَ رَبُّ

وَلِلطُّفْلِ أَبِي

إن كليباً مازال يضرب على وتر العاطفة والأخوة التي تجعل كلا منهما بديلاً عن الآخر ، في المطالبة بالحق ، ويدرك باستدعائه لصورة مقتله ، وردائه الملطخ بالدم - أن أخاه بخلفيته الاجتماعية والثقافية سينصاع لما يقوله أخوه الأكبر القليل ؛ وبالتالي فهو يذكره بلهجة إنسانية إنكارية :

هَلْ يَصِيرُ دَمِي - بَيْنَ عَيْنَيْكَ - مَاءً ؟

أَتُنْسَى رِدَائِي الْمَلْطُوحَ ..

تَلْبَسُ - فَوْقَ دِمَائِي - ثِيَاباً مَطْرُوزَةً بِالْقَصَبِ ؟

يرشح كليب لمعتقده ، ويرى أن السلم في هذه الحالة استسلام ، وأن الحرب قدر ، وأن المصالحة عار ، وأن الحرب دمار ، ولكن هل يستطيع المهلهل أن يصالح ، ويتحمل العار وحده ، إن العار سيغال الجميع حتماً لا محالة ، وبالتالي :

إِنهَا الْحَرْبُ !

قَدْ تَنَقَّلَ الْقَلْبُ ..

لَكِنْ خَلْفَكَ عَارَ الْعَرَبِ

لَا تُصَالِحْ

وَلَا تَتَوَخَّ الْهَرَبَ !

وهكذا تنتهي الرسالة الأولى بمثل ما بدأت ، بأسلوب النهي ، ومع اختلاف النهيين (لا تصالح / لا تتوخ الهرب) ، إلا أنهما يصبان في منحى واحد ، هو المواجهة ، لا تصالح ، ولا تهرب من ساحة النزال ، ولا تترك في نفسك رهبة ولا خشية ، ولا تفكر لحظة واحدة في التنازل والاستسلام والمصالحة ؛ لأنها في ظاهرها صلح ، وفي باطنها جبن وانهزام . إن أمل دنقل يدعو للنار والقصاص ، ويربأ بالمساة عن صلح كهذا ؛ لأنهم لن يضيعوا به حقهم ، بل حق أمتهم ، وتلك هي المساة !!!

تلك هي الرسالة الأولى ، ولندرك بداية أنها تكاد تكون هي مجمل الرسائل الأخرى ، تلك التي تعد ترديداً للمعنى الأساسي ، ولكن بدلالات أخرى ، تؤكد وتوضح جوانب أخرى في ذات المساة .

- ج -

وتأتي الوصية الثانية التي تركها الأخ القتيل لأخيه ، صاحب ثاره ، وتبدأ مثلما تبدأ كل وصية :

لا تصالح

لكن شاعرنا استبدل (الذهب) في الوصية الأولى بـ (الدم / الرأس) :

لا تصالح على الدّم .. حتى بدم !

لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس !

إن مبدأ العوض وقبول الدية مبدأ مرفوض ، شكلاً وموضوعاً من شاعرنا ، حتى إن كانت الدية دماءً في مقابل الدماء ، ورؤوساً مقابل الرؤوس ، لماذا هذا الموقف من الشاعر ؟ إنه ظن مثلما يظن البعض ، ومن ثمّ أجاب عن التساؤل الذي لم يسأله الزبير السالم ، بل ظهر مستتراً خلف إطار النصّ المُعطن :

أكلُ الرؤوسِ سِوَاءَ ؟

أقلبُ الغريب كقلبِ أخيك ؟!

أعيناهُ عينا أخيك ؟

وهل تتساوى يدٌ .. سيفها كان لك

بيد سيفها أنكلك ؟!

نعم هل إذا أسيلت دماء في مقابل الدماء ، وأطيح برؤوس في مقابل الرؤوس ،

هل يعود الأخ؟! وهل رأس.. قلب.. عين.. يد.. ذلك المقتول عوضاً، يكون
كأخيك... لا!! لقد قطعوا يداً سيفها كان معك، فماذا تستفيد من يد أتكلتك أولاً،
وقطعوها ثانياً، وقد كانوا قادرين على منعها منذ البداية، فلماذا إن لم يفعلوا
ذلك؟! وهنا يحذر القتييل صاحب ثأره، وينبئه إلى حيلة عدوه، وتلاعبه
بالأوراق، وحواره المتسفسط، وخبثه المتوارى، وكهائنه المعلومة عنه سلفاً،
تلك التي يريد بها أن يقلب الحقائق:

سيقولون:

جنناك كي تحقنَ الدّم ..

إن ينبغي على الزير سالم أن يحذر خبث عدوه، وما يدّعيه، من أنه جاء
ليحقنَ الدم؛ لأنه نوشد آلاف المرات ليحقنَ الدم، فلم يفعل، فلماً سفك كل تلك
الدماء جاء يدّعي أنه حريص على حقن الدماء!!

إن العدو بمعسول الكلام يريد أن يكسب أرضاً، وينهي خصومة بدأها، ولم
يعتذر يوماً عنها...، يستمر معسول كلامه:

جنناك.. كنْ - يا أمير - الحكم

وهنا ينبغي أن نعي إنتاج دلالة جملة الاعتراض (يا أمير)، إنهم يحاولون بها
سفاهة التعرير بد (سالم)، ولو أنهم أدركوا حق إمارته لما قتلوا أخاه الملك،
ولتيقنوا أنه لن يسامح في حقه أبداً، لكنهم يحاولون بما عُرف عنهم من دهاء،
فينتقلون من المنطق (تحقنَ الدم... كن... الحكم) إلى العاطفة والتباكي، اللذين
يخفيان خلفهما مكرًا وخبثًا:

سيقولون:

هّا نحنُ أبناءُ عمِّ ..

إذا قالوا ذلك، فماذا يجب على الزير أن يفعل؟ وكيف يرد عليهم؟ إن كليباً
حتى الآن هو المحرك للنص، وهو الموجه لكل أطرافه، بل والمنتبأ بما سيكون
عليه المستقبل، ومن ثمّ فالصورة تختلط كثيراً بين كليب وأمل دنقل، حتى ليبدو
كل منهما وجهان لعملة واحدة، يمتزج فيها القتييل بشخص الشاعر الراوي، ذلك
الدور الذي تعود عليه شاعرنا كثيراً في شعره السياسي، وبالتالي قل لهم إن فعلوا
ذلك: إنك تفهمهم جيداً، ورد على منطقهم العبثي، بمنطقك الحاد والجاد، فما لم
تراعوه في الماضي أبداً، كيف نراعيه نحن الآن!!!

قَالَ لَهُمْ : إِنَّهُمْ لَمْ يَرَاغُوا الْعُمُومَةَ فَيَمَنَ هَلْكَ .

وكي يكون الرد حاسماً ، فليكن السيف أحد أدواته :

واغرس السيف في جبهة الصحرَاء ..
إلى أن يجيب العدم .

الرد المعهود مع الطغاة ، بالسيف وليس سواء ، لكن السيف هنا محدد الإطار (إلى أن يجيب العدم) ، لكن العدم لا يجيب ، وبالتالي فالحرب دائمة ، والسيف وحده سينهيها مثلما بدأها ؛ لأن القتل أكبر من أن يُعوَّض ، والحزن عليه لن ينتهي إلا بالقضاء على عدوه ، لذا نرى القتل يذكر أخاه ، لاعباً على وتر الأخوة ، بذكرياتها ، التي يوظفها كثيراً ، ولكنه يزيد عليها أدواراً أخرى :

إبني كنت لك
فارساً .
وأخاً .
وأباً .
وملكاً !

أربعة أدوار كانت تربط كليب بالمهلل ، كان فارسه الذي علمه فنون الحرب والقتال ، وكان أخاه ، بما تحمله تلك الكلمة من معان وانفعالات وأحاسيس ، وظفت بالوصية الأولى ، ثم كان أباه ؛ فهو أخوه الكبير ، الذي رباه صغيراً ، فكبر في كنفه ، واحتفى بظله ، وكان أخيراً الملك ، الذي صنع لأهله ولقومه المجد الكبير ، وبالتالي فموت الملك دونه ممالك القاتلين !!!

لكن لماذا رتبت الأدوار هكذا ، ربما لأن التذكير بالفروسية أداة لتحسيس وتذكير سالم بأخلاق الفرسان العرب ، الذين لا يسكتون عن حقهم ، ثم كانت الأدوار الأخرى تأكيداً للدور الأساسي ، الذي يلح عليه كليب ، وبالتالي :

لا تُصالح

- د -

وتأتي الوصية الثالثة ، تبدأ بمعتاد باقي الوصايا :

لا تُصالح

ولكن كليياً (الشاعر) أدرك بعد المقطع الماضي قدر الوهن الذي قد يدخل قلب المهلهل (الساسة) ، ومن ثم يعاود تقويته ، وتأكيد مبدأ الحرب وعدم الصلح ؛ طلباً للنار ، وهكذا مهما أقلق مضجعتك سماع صرخات الناديين ، ومهما رأيت اتساح النساء بالسواد ، حزناً على المفقودين في ساحات القتال ، فلا تُصالح ، فإن أحسست بلين فتذكر اليمامة⁽¹⁾ ، وما أصابها وينبغي أن ندرك بداية أن اليمامة هنا ترمز لأبناء الضحايا ، هؤلاء الأطفال الذين لن تعوضهم الدية عن أبائهم ، ومن ثم فهم يطلبون النار ؛ تحقيقاً لمبدأ العدالة ، وراحة الضمير ، لذا يعيد كليب مرة أخرى اللعب على إنتاج العاطفة ، وتوابع الأخوة :

وتذكرُ

(إذا لَانْ قَلْبِكَ لِلنَّسْوَةِ اللّايِسَاتِ السُّوَادِ وَأَطْفَالِهِنَّ الَّذِينَ

تَخَاصِمُهُمُ الْإِبْتِسَامَةَ)

أَنْ بِنْتَ أَخِيكَ " الْيَمَامَةَ "

زهرة تتسريل - في سنوات الصبا -

بثياب الجذاد

ولكي يكتمل التأثير ، ويحقق التذكر مبتغاه - يستخدم كليب (الشاعر) تقنية الارتداد للماضي ، مصاحباً معها المفارقة التصويرية (imagical paradox) ، بين ما كان ، وما هو كائن :

كنتُ ، إن عدتُ :

تعدو على درج القصر ،

تمسكُ ساقِي عند نزولي ..

فأرفعها - وهي ضاحكة -

فوق ظهر الجواز .

تلك اللوحة التصويرية لليمامة تفارقها اللوحة التالية :

ها هي الآن .. صامتة .

حرمتها يد الغدر :

من كلمات أبيها ،

ارتداء الثياب الجديدة ،

(1) اليمامة . كبرى بنات كليب ، تقول الرواية : إنها رفضت الدية في أبيها ، وكنت تقول : أنا لا أصلح حتى يقوم والدي ، ونراه راكباً يريد لقاكم ، وقد اختصمت مع أمها ؛ لأنها أخت قاتل كليب ، حتى رحلت الجلييلة مع قومها - اللديوان - ص 425 .

مِنْ أَنْ يَكُونَ لَهَا - ذَاتَ يَوْمٍ - أَخٌ !!
مِنْ أَبٍ يَتَيْسُمُ فِي عَرْسِهَا ..
وَتَعُوذُ إِلَيْهِ إِذَا الزَّوْجُ أَغْضَبَهَا ..
وَإِذَا زَارَهَا .. يَتَسَابَقُ أَحْفَادُهُ نَحْوَ أَحْضَانِيهِ ،
لِيُنَالُوا الْهَدَايَا ..
وَيَلْهُو بِلِحْيَتِهِ (وَهُوَ مُسْتَسْلِمٌ)
وَيَشْدُو الْعِمَامَةَ .

إنه المستقبل الذي لم يتحقق ، آمال كليب ، وطموحات اليمامة ، إذن :
لا تُصَالِحْ

لأنه ما ذنب اليمامة (الأطفال) لترى بيتها (العش) احترق فجأة ، وتبقى هي
جالسة فوق رماده ، تندب حالها ومآلها :

فَمَا ذَنْبُ تِلْكَ الْيِمَامَةِ
لَتَرَى الْعُشَّ مُحْتَرِقًا .. فَجَاءَتْ ،
وَهِيَ تَجْلِسُ فَوْقَ الرَّمَادِ ؟!

إن الشاعر هنا - ولنعي دائما - يهتم بأمر هؤلاء الأطفال وذويهم البسطاء ،
الذين يدفعون دائما الثمن ، وقد دلّ على بساطتهم مجمل الصورة التشبيهية
الموازية لهم ، وهي اليمامة ، التي دلت على شخصها ظاهراً ، وعبرت في سياقها
على ذلك الطائر البسيط (اليمامة) ، وعشه المتواضع ، الذي يصبح رمزا واضحا
لتلك البساطة !! وهكذا إذا حلّ الخراب ، فما قيمة الصلح وإيجابياته إلا للعدو
الظالم المستبد !!

- ه -

إذا كان ما مضى ، فالنتيجة الحتمية :

لا تُصَالِحْ

تبدأ بها الوصية الرابعة ، وهي ليست ببعيدة بمحتواها عما سبقتها ، خاصة
مخاطبة العدو بخبث ودهاء في الوصية الثانية :

جَنَّاتِكَ . كُنْ - يَا أَمِيرُ - الْحَكْمُ

فقد يمددوه بتاج الحكم والإمارة ، فينسى ثار أخيه ، لذلك فالوهن الذي أحسه كليب بأخيه بالوصية الماضية - يراه أيضا هنا ، فيعاود ما فعله في الوصية السابقة من تقوية وتأکید ، إيعادا لشبح الوهن والجبن ، وتوظيفا لعاطفة الأخوة ، وما تنتج من دلالات :

لا تصالح ،

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك .. ؟

وكيف تصير الملك ..

على أوجه البهجة المستعارة ؟

كيف تنظر في يد من صافحوك ..

فلا تبصر الدم ..

في كل كف ؟

إن منطلق الأخوة - باعتبار أن دما هو ما يربط بين الأخوين ، وليس ماء - يرفض المصالحة ، ذلك الرفض الذي زاده تأكيدا للدلالة الاستكبارية لأساليب الاستهزام (كيف - كيف ... ؟) ، تلك التي توالى بصورة تدعم أخذ الثأر ، ورفض المصالحة .

وليتقن كليب من أخوة أخيه فإنه يوظفها أبرع توظيف ؛ لتحميس أخيه وتقويته ، لكنه يزيد هذه التقوية بطريقة أخرى ، يؤكد من خلالها على خبث عدوه ، وأنه لن يحترم عهده كعادته ، ومن ثم فاطعنة التي أنته من الخلف (تأكيد على مبدأ الغدر) قد تأتيه أيضا من الخلف :

إن سهما أتاني من الخلف ..

سوف يجينك من ألف خلف

فلماذا (ألف خلف) ؟ إن العدد هنا لا يقصد لذاته ، وإنما أراد الشاعر من وراء توظيفه أن يؤكد على أن هذا العدو - كما يشهد السياق التاريخي والثقافي والديني - ينتقل من عداوة إلى عداوة أشد ضراوة منها ، وأنه ينتقل من خيانة لكي يمهد لخيانة أخرى ، فإذا جاءك العدو مهاندا ، فتيقن أنه يعد لغدر جديد ، وعلى ذلك فدمي عندك يا مهلهل وساما وشارة على صدرك ، أنت صاحب ، وطالما أنك صاحبه :

لا تُصَالِحْ ولو تَوَجُّوْكَ بِتَاجِ الإِمَارَةِ

لأن عرشك قد يبدو ملكاً وقوة ، لكن عليك أن تتأكد أن ملكك وقوتك وسيفك
دون نار أخيك زيف :

إِنَّ عَرْشَكَ : سَيْفٌ
وسيفك : زيفاً
إذا لم تزن - بذوابته - لحظات الشرف
واستطبت - الترف

لماذا ؟ لأن ذلك العرش الذي تظنه ملكاً وقوة ورفاهية ما هو إلا ثمن الجبن
والاستسلام وبيع الشرف ، وما كان ثمناً لذلك لا يورث إلا وهناً !! إنها لهجة
النصح والتحذير التي تسود النص بكامله ، ويحرص كليب (الشاعر) من أن لآخر
أن يكررها ، تكريساً لمضمونها لدى المهلهل (الساسة وأصحاب النار) !!

- 9 -

وتأتي الوصية الخامسة ، تحمل في طياتها تحذيراً آخر ، من أمر قد يكون
مستقبلاً ، إحساساً من كليب بوهن قد يكون بأخيه ، بادئة بما تبدأ به كل الوصايا :

لا تُصَالِحْ
ولو قال من مَالٍ عِنْدَ الصَّدَامِ
.. ما بنا طاقةً لامْتِشَاقِ الحُصَامِ .. "

وهكذا إذا حطم الخور سيوف من معك ، وينبغي أن ندرك أن الشاعر ينوّه إن
لم يكن يؤكد على معرفته لهؤلاء المتخاذلين الجبناء ، الداعين للسلام - فليكن
سيفك - إن كان وحده في مواجهة العدو - مشهراً أبداً ؛ لأن صاحب الحق تتدلع
نار ثاره في نفسه ، ولا تهدأ لها جذوة إلا بنيله ، لذا فمهما قيل عن السلام ، فلا
تستسلم ؛ لأنك :

كيف تستنشقُ الرنتانِ النسيمَ المُدنِّسُ ؟
كيف تنظرُ في عيني امرأة ..
أنت تعرفُ أنك لا تستطيعُ حمايتها ؟
كيف تصبحُ فارسها في الغرام ؟

كيف ترجو غداً .. لوليدٍ ينامُ
كيف تحلمُ أو تتغنى بمستقبلٍ لغلامٍ
وهو يكبرُ - بينَ يديك - بقلبٍ منكسٍ ؟

استقهامات كثيرة ، بدلالات عدة ، تؤكد دلالة الاستكثار ، وتجذب في داخل
الزير الدافعية للثأر ، ورفض المصالحة ، ورفض التعامل بأية صورة مع العدو :

لا تُصالحِ
ولا تقتسمِ معَ مَنْ قتلوكَ الطعامَ

لا تقتسم الطعام مع من قتلوا ذوبك ؛ لأنها خيانة ، أشعل نار دمانهم الطاهرة
في قلبك ، وارو ترابنا المقدس ، وأرضنا السلبية بدماء الظالمين ، وسد ظمأ
أسلافك - الراقدين بثأرهم ، النازفين دماءهم - بدماء من غدر بهم ، إلى أن يردوا
عليك .. اكتفينا :

وارو قلبك بالدم ..
وارو التراب المقدس ..
وارو أسلافك الراقدين ..
إلى أن تردَّ عليك العظام !

أساليب إنشائية تدعم دلالة عدم المصالحة ؛ فهل ترتوي الأرض ، وهل يكتفي
الأسلاف الراقدين ، وهل تجيب العظام ، هل تُعاد الحياة إلى من مات ؟ إنها
استحالات تؤدي لاستحالة المصالحة ، لذلك فالحرب دائمة ، إلى أن يمضي العدو
دون رجعة ، ولا يبقى له أثر ، مثلما كان نونه !!

- ز -

بداية يجب علينا أن ننتبه إلى هؤلاء المتخاذلين في أول الوصية السابقة ،
والذين يعرفهم الشاعر ، ويعرف مآربهم - سيكونون كثيرين في الوصية
السادسة ، وستكون لديهم حجتهم التي تبدو في ظاهرها صواباً ، وفي باطنها مذلة
وعاراً ، يحاولون بها إنهاء الحرب :

لا تُصالحِ
ولو ناشدتك القبيلة
باسمِ حزنِ " الجليلة "
أن تسوقَ الدِّهَامَ

وتُبدي - لمنْ قصْدوك - القبول .
سيقولون :

ها أنتَ تطلبُ ناراً يطولُ
فخذ - الآن - ما تستطيعُ :
قليلاً من الحقِّ ..
في هذه السنوات القليلِ .
إنه ليسَ ثاركَ وحدكُ ،
لكنه نَارَ جيلٍ فجيلٍ .
وغداً ..
سوف يولدُ مَنْ يلبسُ الدرعَ كاملةً ،
يوقدُ النارَ شاملةً ،
يطلبُ الثأرَ ،
يستولذُ الحقَّ ،

من أضلعِ المستحيلِ .

أكاذيب وضلالات ، ومن ثمَّ فهمها قليل ، وقد قيل قبله الكثير ، احذرهم ، ولا تتخذ بقولهم ، ولا تفكر في مصالحتهم .

إن كليباً حريصاً مستقبلاً على أن يسد ثغرة الوهن التي ظننت منه في المهلهل في كل الوصايا السابقة ، وهنا يزداد حرصه ، مع كثرة المتخاذلين ، وسطوة المتسفسطين ، وخفوت الحمية في نفوس أصحاب الحقوق ، لذا يستخدم المنطق الذي وظّف مقولاته بكثرة في هذه الوصية ، وكانت أهم آياته هنا هي الحكمة ؛ ليرد به على منطق الاستسلام :

لا تُصالح
ولو قيلَ إنَّ التصالحَ حيلةٌ .

فإنك يا مهلهل قد ترضى بالصالح ، وتتسى الثأر الذي تخفت ناره بتوالي السنون (الفصول) ، لكن هل يعني ذلك انتهاء الأمر؟ بالطبع لا ؛ لأن العار سيطارذك أينما حلت ، وبدلاً من أن كنت صاحب ثأر ، سيصبح عليك ثأر ، صاحبه العار ، الذي أوجدته بتخاذلك :

إنه الثأرُ
تبهتْ شعلتهُ في الضلوعِ ..

إذا ما توالى عليها الفصول ..
ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
فوق الجباه الذليلة !

لماذا (أصابعها الخمس) ؟ إنه استدعاء لأسلوب شعبي في تأكيد الأمر ، لكن لم
لم تكن (أصابعها العشر) كمعتاد التأكيد ؟ ربما لأنه جعل للعار يداً واحدة ، بخمسة
أصابع ، ترسم فوق جباه المتخاذلين ملامحه بدقة ؛ لتدل عليه .

إن الشاعر يحذر هؤلاء من التاريخ ، الذي لن ينسى لهم ما فعلوه ، وإن أوهموا
أنفسهم - عبثاً - أنهم فعلوا الصواب !!!

- ح -

ويأتي الشاعر في الرصية السابعة فنجد توظيفاً آخر ، واستدعاءً لرموز تختلط
برموزنا الأساسية ؛ ليسهم الجميع في أداء البعد الدلالي ، الذي يجتهد من أجل
توصيله الشاعر في كامل هذا الديوان ، هذا التوظيف نلمحه دون تصريح :

لا تصالح ، ولو حذرتك النجوم
ورمى لك كهاتها بالنبا ..

إنه يستدعي المعتصم ، من خلال ذلك الحدث التاريخي ، الذي يدل على
الشهامة والشجاعة العربية ، في صورة من صورها المضيئة بالتاريخ القديم ،
والتي خلدتها قصيدة أبي تمام :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حدِّهِ الحدُّ بينَ الجِدِّ واللَّعبِ

فقد أغار الروم على ثغر من الثغور الإسلامية ، وفعلوا بها ما فعلوا ،
فاستغاثت إحدى نساء تلك الثغور بالمعتصم ، وقد لطمها عالج من علوج الروم على
وجهها ، وقالت : وامعتصماه ، فزاد في ضربها ، فوصل ذلك للمعتصم ، فنهض
غاضباً من أن يغير العدو على حدود بلاده ، وينال من عرض أهله ، حذره
المنجمون (ولو حذرتك النجوم) ، فلم يبالي بما يقولون ، من أن الوقت لا يناسب
غزو بلاد الروم ، ومضى مسرعاً ، وانتصر عليهم ، ثم " دعا بالرجل الذي بلغه
حديث الجارية ، فقال له : سِرْ بي إلى الموضع الذي رأيتها فيه ، فسار به ،
وأخرجها من موضعها ، وقال لها : يا جارية : هل أجابك المعتصم ؟ ثم ملكها
العلج الذي لطمها ، والسيد الذي كان يملكها ، وجميع ماله " (1).

(1) جمهرة قصص العرب - م 2 - ص 314 .

إن الشاعر يستدعي الحدث مخترناً في كلمات قليلة تشير إليه ؛ لكي يقيم موازنة بين الحدث القديم (أبو تمام/ استغاثة المرأة) ، والحدث الأقدم (كليب/ طلبه النار من المهلهل) من ناحية ، والحدث القائم (الشاعر الوطن/ النار من اليهود) من ناحية أخرى ، ذلك في صورة موحية ، تستدعي كل الدلالات المحيطة بكل تلك الأحداث ، مسقطاً إياها على الحدث الأساسي ، وهو رفض الصلح مع العدو ، فكان استدعاء شهامة المعتصم في جوهرها ما هي إلا تحميس للساسة ؛ ليتخذوا موقفاً شبيهاً بما اتخذه المعتصم ، باعتبار مسؤولية الراعي (المعتصم/ الساسة) عن الرعية !!

لا يكتفي كليب (الشاعر) بذلك ، بل يسوق حججه وأدلتته وبراهينه ، ويعزف على كل الأوتار المتاحة ؛ لكي يسقط المعنى في قرارة نفس المهلهل (الساسة) ، بصورة تنزع الخوف/ انجبن/ السلام الاستسلامي - من داخله ، وتقوي بعمق منطقيتها طلب القصاص ، وتؤسس لأحقية الأخذ بالنار ، خاصة أن القتل كان ضحية ، ولم يقترف خطأ يستحق عليه هذا المصير ، ولو أخطأ لسامح قاتله الذي أخطأ في حقه :

كنتُ أغفرُ لو أنني متُّ..

مَا بَيْنَ خِيَطِ الصَّوَابِ وَخِيَطِ الْخَطَا

لَمْ أَكُنْ غَازِيَا ،
لَمْ أَكُنْ أَتَسَلُّ قَرَبَ مَضَارِبِهِمْ
أَوْ أَحُومُ وَرَاءَ التَّخُومِ
لَمْ أَمْدُ يَدَا لثَمَارِ الْكُرُومِ
أَرْضَ بَسْتَانِهِمْ لَمْ أَطَا

فالضحية (كليب/ الشاعر/ الوطن) لم يكن غازياً ، ولم يتسلل إلى مضاربهم ، ولم يحم حول حدودهم ، ولم يسرق كَرَمَهُمْ ، بل إنه - أبداً - لم يطأ أرض بستانهم بقدميه !!

إذن طالما أنه لم يفعل أيًا من تلك الأخطاء ، فلم يُقتل غدرًا هكذا ؟ حتى إن أخطأ ؛ كان ينبغي أن يعلم خطأه ، ثم يُعاقب عليه ، ولكنه لم يخطئ ، ولم ينبهه أحد إلى ذلك ، كما أن قاتله الجبان لم ينبهه إلى أنه أخطأ في حقه :

لَمْ يَصِحْ قَاتِلِي بِي : " انْتِبَهْ " !

ولكي يؤكد لنا الشاعر صدق ما قاله بعدم الخطأ - يأخذ في سرد القصة كاملة ، أو لنقل القصة الموظفة لتوصيل معنى من المعاني المتكررة ، محاولاً التأكيد عليه ، كبعد دلالي جوهري في الآخر ، ألا وهو الغدر ، وأشد ما يكون الغدر من شخص تعطيه الأمان ثم يغير بك :

كَانَ يَمْشِي مَعِي ..

ثُمَّ صَافِحَنِي ..

ثُمَّ سَارَ قَلِيلاً

وَلَكِنَّهُ فِي الْعَصُونَ اخْتَبَأَ !

فَجَاءَ :

ثَقَبْتَنِي قَشْعِيرَةً بَيْنَ ضَعَلَيْنِ ...

وَاهْتَزَّ قَلْبِي - كَفَقَاعَةٍ - وَانْفَتَأَ .

نعم أشد ما يكون الغدر من شخص تعطيه الأمان (يمشي معي - صافحني) ، ثم يغير بك (سار قليلاً - اختبأ - فجأة - ثقبتني) ، إنه الغدر الذي أكمل - في سرد تفاصيله - إحدى زوايا قصته الماضية ، التي مرّ في الوصية الرابعة ذكر نهايتها ، وهي الموت غدرًا ، ثم فصلّها لنا بصورة أكبر في هذه الوصية ، وصولاً إلى ما بعد الطعنة الغادرة التي أتت من الخلف ؛ فقد تحامل المطعون ، معتمداً على ساعديه ، فلما نظر رأى :

وَتَحَامَلْتُ ، حَتَّى احْتَمَلْتُ عَلَى سَاعِدِيَّ

فَرَأَيْتُ : ابْنَ عَمِّي الزَّنِيمِ

وَاقْفًا يَتَشَفَّى بِوَجْهِ لَنِيمِ

هذا هو ابن العم الذي يدعى العمومة ، ولا يرعى لها حرمة ، وهو ذاته ابن العم الذي ظهر بمظهر المسكين المنادي بالسلام (سيقولون ... ها نحن أولاد عم) ، ولكنه / لكنهم : (لم يراعوا العمومة فيمن هلك)!!

ويجب علينا أن ندرك دلالة وصف ابن العم بـ (الزنيم) ، وما فيه من توظيف ديني لما جاء في سورة القلم في حق الوليد بن المغيرة ، أحد كبار المغالين في حقدهم على الإسلام والرسول -ص- يقول تعالى :

” عَتَلُ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ ” (1)

(1) سورة القلم - آية 13 .

فهذا العُتْلُ الزنيم الحانق قديماً (الوليد بن المغيرة) ، هو ذاته الحانق حديثاً على الإسلام والمسلمين (اليهود) .

كما أن الزنيم هو " الدَّعي في القوم ، أي المعلق الملحق والملصق بهم ، وليس منهم " (1)، وقيل أيضاً إن الزنيم " الذي يُعرف بالشر واللوم ، كما تعرف الشاة برنمتها " (2)، وذلك المعنى أكده الشاعر صراحة :

واقفاً يتشقى بوجهٍ لنيمٍ

إذن في الزنيم معنيان ، كلاهما توفر في الوليد بن المغيرة :

الأول : الدَّعي في القوم ، الملحق بهم وليس منهم ، والوليد استلحقه أبوه به ، ولم يعترف به ، إلا بعد ثمانية عشر عاماً .

الثاني : مَنْ يُعرف بالشر واللوم ، وهما صفتان توافرتا بالوليد ، حتى أنه كان يُعدُّ من دهاة قريش .

هذان البُعدان في الوليد يسقطهما الشاعر إسقاطاً مباشراً على العدو الإسرائيلي ؛ فهو مستلحق ، ينسب نفسه إلى أرض ليست له ، يقول هي ملكه ، وتانياً هو في أهم صفاته يتصف بالشر واللوم

وهكذا فالتكثيف الدلالي في (زنيم) أوحى بما دون الأربعة أحرف ، لكنه في ذات الوقت لا يضيف جديداً ، وإنما يؤكد على دلالة ظهرت في الوصايا السابقة بصور عدة ، أبرزها الغدر والخيانة ، التي لا يتصف بها إلا الشرير ، لنيم الطبع !! وقد أكد الشاعر على الغدر المثبت بدلالة التشفي ؛ تأكيداً على تاريخية حقد اليهود للمسلمين ، هذا التشفي جعل المطعون يتمنى لو أن حربة بيديه ، أو أي سلاح بدائي ؛ لينتقم به :

لَمْ يَكُنْ فِي يَدِي حَرِيَّةٌ ،

أَوْ سِلَاحٌ قَدِيمٌ ،

لَمْ يَكُنْ غَيْرُ غِيظِي الَّذِي يَتَشَكَّى الظَّمَا .

(1) الشيخ. أحمد بن يوسف بن عبد الدائم الحلبي المعروف بالسمين ، عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ - تحقيق د. عبد السلام التونسي الحلبي - مكتب الإعلام والبحوث والنشر - ليبيا - ط1 - 1995م - ج2 - ص1131 .

(2) ابن منظور - لسان العرب - تحقيق. عبد الله أحمد الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم الشاذلي - دار المعارف بمصر - دت - ج7 - ص66 .

هذا هو ظمأ الأسلاف للقصاص ، وهذا هو الظمأ الذي لن يرتوي صاحبه إلا بتحقيق عدالة القصاص التي ربما أهملها ذووها ، لذا فغيظه كان وما زال ، وقد بدا ذلك من خلال زمن المضارع (يتشكى) ، الذي يدل على استمرارية الغيظ ؛ لتعاص صاحب الثأر عنه ، فكان ذلك إلحاح على طلبه ، وعدم المصالحة .

- ط -

كل ما مضى انتقت معه منطقية المصالحة ، وبالتالي يعود الشاعر لتأكيد ذلك مرة أخرى لأخيه في أول الوصية الثامنة ، بذات التركيب الإنشائي :

لا تُصَالِحْ ...

فإن فكَرَ في الصلح ، فذلك مرتين بمستحيلات لن تكون :

لا تُصَالِحْ ..

إلى أن يعودَ الوجودُ لدورتهِ الدائِرةُ :

النجومُ .. لميقاتِها

والطيورُ .. لأصواتِها

والرَّمالُ .. لذرَّاتِها

والقتيلُ لطفلتِهِ الناظِرةُ

مستحيلات لن يتحقق إياها ؛ لأن ما ذهب من زمن وأحداث لن يعود مرة أخرى ، وطالما أن الشرط المرتبط به الصلح لن يكون واقعاً ، إذن لن يكون هناك صلح أبداً .

إن كليياً (الشاعر) لا يضع المستحيلات أمام الصلح بقدر ما أراد أن يوصل الدلالة المُلحة ، وهي أن صلحاً مع العدو مستحيل ؛ لا لأننا لا نحب السلم ، بل لأن هذا العدو - كما قيل - لا يحترم صلحه ، وتاريخية غدره تؤيد ذلك ؛ فهو عدو لا يرضى إلا بمحو خصمه ، وإن هادن فإلى أن يتمكن ، ثم يغدر ، كما رأينا بالوصية الماضية ، صاحب..... ثم آمن..... ثم صافح..... ثم اختبأ... ثم غدر...!!! ولتأكيد ذلك المؤكّد بالمقاطع الماضية ، ذكر كليب (الشاعر) خلاصة المأساة التي فعلها العدو، وهي بكل بساطة :

كل شيءٍ تحطّم في لحظةٍ غابرةٍ :

ثم يأخذ في سرد ذلك الذي تحطم ومن شأنه إلهاب عاطفة المهلهل ؛ ليطلب
ثاره ، لعباً من كليب (الشاعر) على الوتر الدائم اللعب عليه ، ألا وهو العاطفة ،
مذكراً أخاه بفاجعته :

كلُّ شيءٍ تحطَّم في لحظةٍ عابرةٍ :

السَّبَّاءُ - بهجَّةُ الأهل - صوتُ الحصانِ - التعرفُ بالضيِّف - همَّمةُ القلبِ حينَ
يرى بُرْعَمًا في الحديقةِ يذوي - الصَّلَاةُ لكي ينزلَ المطرُ الموسميُّ - مُراوغةُ
القلبِ حينَ يرى طائرَ الموتِ

وهو يرفرفُ فوقَ المباراةِ الكاسرةِ

أمور كلها تصب في منحى واحد ، وهو إذا كان العدو قد فعل ذلك بأخيه الذي
تقرد بما هو كريم وعظيم من الصفات ، فكيف بك يا مهلهل (الساسة) ترضى
(ترضون) بالصلح ، أو تقبل الدية فيمن لا يُعَوِّضُ عنه بأية دية ، خاصة مع عدو
مستهتر ، يستهين بكل شيء ، يحطم الأشياء مرة في (لحظة عابرة) ، ثم في (نزوة
فاجرة) ، وفاجرة ؛ لأن صاحبها يفعل ما يخلو له ، دون اكرات بالآخرين ، ولا
يفعل ذلك بتلك الكيفية إلا من يستهين بكل شيء ، وشخص بهذه الكيفية لا يصلح ؛
لأنه يتعالى على الآخرين ، ويرى نفسه فوق كل شيء ، فوق الناس ، وناموس
الحياة ، وقوانين الإنسانية ، ودائماً يسعى لمأربه غيلةً وغدراً :

كلُّ شيءٍ تحطَّم في نزوةٍ فاجرةٍ

والذي اغتالني : ليس رباً

ليقتلني بمشيتته

ليس أنبل مني .. ليقتلني بسكينته ،

ليس أمهر مني .. ليقتلني باستدارته الماكرة

لا تُصالح ،

تأكيد وراء تأكيد ، ودلالات تلهث وراء بعضها ، مؤكدة مبدأ اللامصالحة ،
وهنا يأتي كليب (الشاعر) بدليل منطقي ، تنتقي معه هذه المصالحة ، ذلك أنها لا بد
أن تكون بين ندين ، بينهما قدر مشترك من الخلال التي تسمح لكل منهما باحترام
تعهد للآخر ، ولكن هذا الآخر كما عُرف عنه ، والتصق به ، خالٍ ممّا هو
شريف من تلك الصفات ، وبالتالي :

فما الصلحُ إلا معاهدة بين ندين ..

(في شرف القلب)

لا تفتنص

والذي اغتالني محض إص
سرق الأرض من بين عيني
والصمت يطلق ضحكته الساخرة !

وتجدر الإشارة إلى تأكيد الغدر من خلال تكرار حدث الاغتيال والقتل (اغتالي - ليقتلني - ليقتلني - اغتالي) ، ثم التركيز على حدث السرقة ، وتحديد إطاره (من بين عيني) ، بمعنى أنه سرقتني أمام عيني ، ولم أستطع فعل شيء !!

إن أمل دنقل يؤكد حالة الضعف التاريخية مع العدو الصهيوني ، تلك الحالة التي جعلته يأخذ أرضنا أمام أعيننا ، ولم نستطع الدفاع عنها ؛ ولم يجب سوى الصمت (تأكيد على حالة الانهزامية) ، الذي أطلق ضحكته الساخرة ، فأى عار أصابنا ، وقد سخر من صمتنا وضعفنا الصمت !!!

أترى ونحن على تلك الحالة من الضعف والجبن نكون أهلاً لنصالح ؟ لا
لا تصالح !!!

- ي -

لا تصالح

بداية الوصية التاسعة ، وبدء تأكيد وتحذير وتحميس ، وعزف على كل الأوتار المتاحة ، من عاطفة ومنطق وتوظيفات أخرى ؛ إظهاراً لبعده دلالي آخر ، يكمل اللوحة التصويرية التي يتم كل مقطع جزءاً فيها ، تكراراً للدلالات سبقت ، بصورة أخرى ، وتقوية وتأكيداً للمعنى العام :

لا تصالح

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

إن هؤلاء الذين يحذر كليب أخاه منهم هم أنفسهم من كانوا بالوصية الخامسة :

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدام
" .. ما بنا طاقة لامتناق الحسام .. "

و الوصية السادسة :

لا تُصالح
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن الجيلة

ولكنه استحضرهم هنا في الوصية التاسعة بنعوت أخرى ، وكيفيات اختلفت وتوازت جميعاً في ذات الوقت ، وقد جاء الاختلاف من أنهم في الوصية الخامسة (متخاذلون/ جنباء) ، وفي السادسة (ناصحون) ، وفي التاسعة (مهذّون) ، أمّا التوازي فيأتي من أن التخاذل والجبن ، ثمّ النصح المُدعى ، ثمّ التهديد ، مع اختلافها ، إلا أنها تصب في قالب دلالي واحد ، قوامه المصالحة مع العدو ، ونسيان الماضي ، الذي سيصبح الثأر جزءاً منه !!!

لكنهم وإن هددوا فإن كلياً (الشاعر) لا يكف عن التشهير بجبنهم ، ووصفهم صراحة بالنعوت التي ذكرت - قبلاً - إجمالاً دون تصريح ؛ تأكيداً على التصاقها بهم ، شيوخاً ، أو رجالاً :

لا تُصالح
ولو وقفت ضد سيفك كلّ الشيوخ
والرجال التي ملأها الشيوخ ،
هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد ،
وامتطاء العبيد ،
هؤلاء الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم
وسيوفهم العربية ، قد نسيت سنوات الشموخ

لقد حذر كليب (الشاعر) أخاه (الساسة) من الشيوخ ، ومنّ دونهم ، هؤلاء الذين قد يقفون ضده ؛ لإجباره على المصالحة ، وقد جاء بـ (الشيوخ) ، ثمّ (الرجال) ؛ تأكيداً على حالة أصابت الأمة ، بازدياد الأصوات المنادية بالصلح ، وتعدد هذه الفئات ، لكنهم لا ينادون بذلك حباً للوطن ، ولا طلباً للسلام الذي نادى به الإسلام ، بل يسعون لمكاسب مادية دنيوية : (طعم الثريد / امتطاء العبيد) ، وداخل هذا الإطار - في قالب كنفائي تمثيلي - يسخر الشاعر من هؤلاء مرتين ؛ الأولى حينما يرسم لهم هذه الصورة : (تدلّت عمائمهم فوق أعينهم) ، وما تدل عليه من لين ورفاهية ، بل وميوعة ، يصبح من الاستحالة معها أن يكون هؤلاء رجالاً يُعتمد عليهم في ثأر ؛ لأنهم في صورتهم هذه ربما لم يعدوا رجالاً !!

أمّا الثانية فهي تكمل الأولى ، بإضافة بعد دلالي آخر ، وهو العار ، الذي نتج كدلالة حتمية عن الكناية الماضية ، فهؤلاء بوصفهم الماضي لم يعودوا قادرين على حمل السيوف ، ومن ثمّ لا يعرفون العزة أو الشموخ :

وسوفهمُ العريبةُ ، قد نسيت سنوَاتِ الشُّموخِ

فلماذا السيوف (عريبة) ؟ ربما تهكم ضمني آخر ، ونشهير بهؤلاء الذين يدعون العروبة ، وعروبتهم منهم براء !! فهم لم يدافعوا عنها ، ولم يحافظوا على الشرف والشموخ الذي خلفه لنا الأجداد ، فإن كانوا على تلك الشاكلة :

لا تصالح

واثبت على رأيك ، واعلم أنك على صواب ، حتى إن كنت وحدك ؛ إذ لا تعني كثرة هؤلاء أنهم على صواب ؛ فالمبادئ تقاس بقيمتها الإنسانية ، لا بكثرة المتشيعين لها :

فليس سوى أن تريد
أنت فارس هذا الزمان الوحيد
وسواك .. المسوخ !

إننا بانتهاء هذه الوصية نلمح تأكيداً قوي الدلالة ، بعد نقاشات وحوارات وأخذ ورد ، وعزف على أوتار العاطفة والمنطق ، وتوظيف للتراث التاريخي والديني – ألا وهو خطاب الفرد للفرد : يا مهلهل حتى إن تلاشى الجميع ، وأصبحت وحيداً في الميدان ، أنت وحدك صاحب النار ، فكن رجلاً حتى النهاية ، ولو مسخ من حولك من الرجال ، فصاروا دون ذلك .

إنها نصيحة الأخ لأخيه ، ورسالة تحميسية تتضاف لغيرها ، وعزف قبل النهاية على وتر العاطفة ، الوتر الأكثر تأثيراً على نفس المهلهل ، والأكثر تحريكاً لدرامية النص الشعري كله !

- ك -

إن تلك المخاطبة التي انتهت بها الوصية السابقة ، من كليب لأخيه ، كأنه لم يعد سواهما في الميدان (قتيل/ ثار) – تعني أن كليباً (الشاعر) أكمل كلامه ، وانتهت تحذيراته ، ولم يعد أمامه سوى أن يختم وصاياهم ، فما كانت خاتمته إلا كبدايته ، تأكيداً على الدلالة المحور ، بلفظها الصريح المعلن ، بكل الوصايا :

لا تُصالح لا تُصالح !

مكتفياً بهذا الأسلوب الإنشائي المتكرر فقط ، وهذه المباشرة بخطابيتها لا تقلل من التكثيف الدلالي ، وشاعرية أثرها في كامل النص ؛ فشاعرنا يؤمن بأنه يخاطب الجماهير ، ومخاطبتهم تحتاج إلى تلك الخطابية التي لا تخلو من بعض المباشرة العميقة في مضمونها ، وطرحها الدلالي .

- ل -

القصيدة الثانية في هذا الديوان غير المكتمل هي (أقوال اليمامة) ، وهي جزء من الأقوال والمرثي ، مجتمعة في قصيدة واحدة .

وفي أول (أقوال اليمامة) تبدي اليمامة ، كبرى بنات كليب ، والرمز الفعلي للأطفال الضحايا بالنص - قولها فيما عرض عليها ، لما أنت الوفود عمها ، طالبا للمصالحة ، فقال : أصالح إذا صالحت اليمامة⁽¹⁾ ؛ باعتبار القتل أباهما ، وهي صاحبة ثاره نظرياً ، والوزير أخوه ، صاحب الثأر عملياً ، وبالتالي فدائرة الثأر مغلقة بينهما ، ظاهراً وباطناً ؛ فهما يتفقان في داخلها على مبدأ الثأر ، وكلاهما داخلها يعلن بطريقة أو بأخرى : لا مصالحة !!

ومن ثمّ فحينما أوكل سالم الأمر لها ؛ هروباً من إلحاح السادة - كان على يقين من أنها بنت رايه ، الذي اشتد بداخله تقوية ، من خلال الوصايا العشر الماضية ، لذا كان ممّا قالت : أنا لا أصالح ، ولو لم يبق أحد يقدر أن يكافح ، أنا لا أصالح ، حتى يقوم والدي ، ونراه راكباً يريد لقاكم⁽²⁾ .

وإذا كان كليب (الشاعر) قال لأخيه سالم (الساسة) فيما قال في الوصايا العشر (في الوصية الثامنة) - صالح ، شريطة أن :

..... يعود الوجود لدورته الدائرة :

النجوم .. لميقاتها
والطيور .. لأصواتها
والرّمال .. لذراتها
والقتيل لطفلته الناظرة

(1) راجع : أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص 425 .

(2) راجع : السابق - ص 409 .

وهي مستحيلات ، ومن استحالاتها تتولد استحالة المصالحة – فإننا نجد اليمامة في أول النص تفعل فعل أبيها ، وتربط المصالحة بمستحيل ، وهو عودة القتيل ، واقفاً منتصباً بقامته أمام قصره ، حقيقةً وواقعاً من جديد ، ليس غير ذلك :

أبي .. لا مزيد !
أريدُ أبي عندَ بوابةِ القصر ،
فوقَ حصانِ الحقيقةِ ،
مُنْصِباً .. منَ جديدٍ

خلاصة رأيها ، الذي تأخذ في تنفيده ، مبدية أولاً أنها لا تطلب سوى العدل ، الذي تُمنح بموجبه الحقوق لأصحابها ، ونيل الحق قد يكون صعباً ، لكنه في النهاية ليس بالأمر المستحيل :

ولا أطلبُ المستحيلَ ، ولكنه العدلُ :

هلْ يرثُ الأرضُ إلا بنوها ؟
ولا تتناسى البساتينُ مَنْ سكنوها ؟
وهلْ تتنكرُ أغصانُها للجذور ..
(لأنَّ الجذورَ تهاجرُ في الاتجاهِ المُعاكِسِ !؟)
هلْ تترنمُ فيثارةُ الصمّتِ ..
إلا إذا عادتِ القوسُ تدرغُ أوتارها العصبيةَ ؟

إنه منطق العدل ، والحقوق التي ترد لأصحابها ، فهل تنتازل هي عنه ، وهل يحتمل صدرها الندم على التفريط في القصاص لأبيها :

والصدرُ ! حتى متى يتحملُ أن يحبسَ القلبِ ..
قلبي الذي يُشبهُ الطائرَ الدُمويَّ الشريدَ ؟

صورة تشبيهية بسيطة ، ربما لا يحمل فيها التكثيف الدلالي الفاعل إلا لون الطائر (دموي) ، وصفته (الشريد) ، تلك الصورة يبرز من خلالها إصرارها على الثأر ، وإذا كان القلب يتلون بلون عاطفة صاحبه ، من صفاء (أبيض) ، أو حقد وحسد وكرامية (أسود) ، فإنه هنا يتلون باللون الأحمر ، لون الدم الذي تتطلع إليه ؛ ثأراً لأبيها ، أمّا الوصف بـ (الشريد) ففيه دلالة على قدر المعاناة وأثر الفقد !

بهذه الصورة يختم الشاعر مقطع قصيدته الثاني ، بعد افتتاحية الطلب المستحيل ؛ تأكيداً آخر على مبدأ القصيدة : لا تصالح !

ولا تكتفي اليمامة (الشاعر) بذلك ، بل تتابع أقوالها ، متخذة الصورة المركبة أداة للتوصيل ، وموظفة للون بصورة تقترب لما كان عليه في المقطع الجزئي السابق ، فتقول :

هي الشمسُ ، تلك التي تطلُعُ الآن ؟
أم أنها العينُ - عينُ القتيلِ - التي تتأملُ شاخصةً :
دَمَةٌ يترسَّبُ شينا شينا .
ويخضُرُ شينا شينا ..
فتطلُعُ من كلِّ بقعةٍ دَمٌ : فمِ قرمزي ..
وزهرةٍ سُحرٌ ..
وكفَّانٍ قابضَتانِ على منجلٍ من حديدٍ ؟

أسلوب إنشائي يرمي إلى التقرير ؛ فحزن اليمامة لم يَعدْ حزنها فقط ، بل هو حزن الطبيعة ، فإذا بالشمس في استدارتها تبدو كعين القتيل في احمرارها ؛ حزناً وبكاءً ، وهنا تمتزج صورة الشمس بالقتيل ، فتصبح انعكاساً له ، وإذا بأشعتها الساقطة كدمائه التي يتأملها تسقط قطرة قطرة ، وصولاً إلى الأرض ، فتجتمع مترسبة ، فتنبت الحياة منها ، لكنها ليست تلك الحياة المعتادة ، بكاناتها وأزهارها ، بل تخرج منها أفواه بلون الدماء ، تطالب بالقصاص ، وزهور للشر الذي أوجده القاتل الغادر ؛ إذ إن شره لا يعقبه إلا شر !! لكن هذا الثأر والشر كانا موجهين للعدو ، ومن ثم احترز الشاعر في هذا البناء التصويري من أن يمتد الشر لكل شيء ، فتضيع الحياة ، لذا وجدنا الكفين القابضتين على المنجل !! إنها إرادة الحياة ، والوجه الإيجابي الذي يجب أن يتواجد دائماً ؛ لأن الشر إذا سيطر على النفوس حطمها ، ومن هنا فالقتيل ممتزجاً بصاحب ثأره تملؤه رغبة الانتقام ، وفي ذات الوقت حريص على أن تستمر الحياة ؛ لأن الثأر هو الذي يوجد الحياة لقوم ، لا يطلو لهم عيش إلا بعزة وكرامة ، وصدق الله تعالى حينما قال في كتابه العزيز " ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب " (1).

وتجدر الإشارة إلى أن الربط ما بين الشمس والقتيل في الصورة الماضية يُعدُّ تأكيداً على ديمومة المطالبة بالثأر ، كديمومة طلوع الشمس ، ومن ثم تتحوّل إشكالية الأسلوب الإنشائي (الشمس/العين/القتيل) بعد التقرير الماضي إلى إشكالية أخرى ما بين (الشمس/التاج) :

(1) سورة البقرة - آية 179 .

هي الشمس؟ أم أنها التاج؟
هذا الذي يتنقل فوق الرؤوس. إلى أن يعود
إلى مفرق الفارس العربي الشهيد؟

إن الشمس (الشمس/القتيل) في الصورة الماضية تبدو هنا تاجاً ، وما ذلك التاج
إلا النار الذي يحمله الكثيرون ، لكنه في النهاية لا يستقر إلا على رأس صاحبه ،
بعد أن يؤخذ من واطره !!

ربما يدعي البعض عدم الفهم لما قالته اليمامة (الشاعر) ، لذا نراها تتكلم
بصورة صريحة مباشرة :

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناساً !

لماذا (كونوا أناساً) ؟ لأنهم لا يشعرون بمأساتها ، لذلك عليهم أن يضعوا
أنفسهم مكانها ثم يحكمون ؛ فما يشعر بالنار إلا قابضها ، لذا (كونوا أناساً) ، بما
يحملة الإنشاء من رجاء ، وبما يحمله البشر من مشاعر وأحاسيس . إنه قدر النار ،
وهو نار ، لكنه الحق والعدل ، وهو نار ، لكن الجراح لا تظهر إلا بالكي ، وهو
نار ، لكن السيوف لا تصقل إلا بلا فح لهيبتها ، وهو نار ، لكن الخبز لا ينضج إلا
بها ، ومن هنا لا مناص من النار :

هي النار ، وهي اللسان الذي يتكلم بالحق !
إن الجروح يطهرها الكي ،
والسيف يصقله الكي ،
والخبز ينضج الوهج ،

إن أمل دنقل يرسخ لمفهوم حق النار ، ويرى أن كل جيل عليه أن يقوم بدوره
وواجبه في هذا الحق ، فإذا مضى جيل عليه أن يورث الجيل التالي ما تبقى منه ،
إلى أن يؤخذ كاملاً ، وهنا يوظف الشاعر تراثاً دينياً آخر ، وقد وظف قبلاً
التراث الإسلامي ، إنه التراث المسيحي ، وما هو متعارف عليه لدى المسيحيين
في أحد طقوسهم ، من تعميدهم أطفالهم ، وفيه يغسل الصببي النصراني بماء
المعمودية ، بأن " يغمس القس الطفل في ماء يتلو عليه بعض فقر من الإنجيل ،
وهو آية التصير عندهم " (1) ، ترسيخاً لمسيحياتهم .

(1) مجمع اللغة العربية - المعجم الوسيط - مطابع الأوفست بشركة الإعلانات الشرقية - القاهرة -
ط3 - 1985م - ج2 - ص650 ، وراجع : محمد أبو زهرة - محاضرات في النصرانية - دار
الفكر العربي - القاهرة - ط3 - 1961م - ص106 .

يوظف الشاعر ذلك على لسان اليمامة ، التي ترسخ لمبدأ الثأر ، وتحمس الكل أن يطلبوا ثأرهم حتى النهاية ، ومن هنا فليتعهد الجميع بالنار لا الماء - وليس صعباً أن ندرك أن النار هنا هي النار الماضية ، نار الثأر وعدالة القصاص - وليكونوا الحطب الذي يزيد بها اشتعالاً :

لا تدخلوا معمدانية الماء ..

بل معمدانية النار ..

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب : الحجارة ،

وليستمر ذلك التأجج القدرى إلى أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه ، وذلك مستحيل ، أكدّه توظيف ما حدث بصورة الماحية :

كونوا .. إلى أن تعود السمّوات زرقاء ،

والصحراء بتولا ..

تسيرُ عليها النجومُ محمّلةً بسلالِ الورودِ ،

إن اليمامة (الشاعر) ترى أن النار ستبقى متأججة ، والعداء قائماً ، ولكن إلى متى ؟ إلى أن تصفو السماء ، وتعود إليها زرققتها المعهودة ، وتحلق بها الطيور آمنة ، بعد أن أنقلها وغيرها البارود ، وما خلفه من خراب ودمار ، ثمّ إلى أن تعود الصحراء بتولا ، وهنا يعود الشاعر مرة أخرى للتراث المسيحي ، فيأتي بالوصف (البتول) ، الوصف اللصيق بمريم العذراء ؛ ليكون وصفاً للصحراء ، تلك التي ورّيت في باطنها آلاف ضحايا العدو الإسرائيلي في 1967م ، بعد أن كانت عذراء ، خالٍ باطنها ممّا فيها الآن ، فهل تعود السماء لزرقتها ؟ قد تعود ، ولكن الصحراء لن تعود بتولا ، تسير عليها النجوم محمّلة بالورود ! إذن الثأر هو الأقوى بقاءً ؛ لأن انتهاءه مرتبط بمستحيل لن يكون ، قد يفهم البعض ، وقد لا يفهم البعض الآخر ، لذا تعيد اليمامة القول مرة أخرى بصورة صريحة :

أقولُ لكم : لا نهايةَ للدم ..

لِمَ لا ؟ ولمَ لا نهايةَ للثأر ؟ لأن الحرب باقية ، والعدو مهماً ادّعى يتربص أبداً ، ويجب أن يكون الجميع مستعداً لحربه ومواجهته :

هل في المدينة يضربُ بالبوقِ ، ثم يظلُّ الجنودُ

على سرر النومِ ؟

هل يرفعُ الفخُّ من ساحةِ الحقلِ .. كي تطمئنُ العصفيرُ ؟

لا بالطبع ، فغدر العدو قائم ، وأفخاخه دائمة ، فكيف إذن تكون المصالحة !

إِنَّ الْحَمَامَ الْمُطَوَّقَ لَيْسَ يَقْدَمُ بِيضَتَهُ لِلثَّعَابِينَ...
حتى يسود السَّلامُ ،

نعم إن الحمام المطوق (العرب) لا يقدم بيضته (السلام) للثعابين (اليهود) ، إلا حينما يتحقق السلام بمعناه الحقيقي ، ويأخذ كل ذي حق حقه ، وهو ما لن يتحقق ؛ لأن العدو لن يتنازل عمّا اغتصب ، فمطامعه كثيرة ، لا تنتهي ، ودولة إسرائيل الكبرى مازالت ستلتهم أجزاء أخرى من أراضينا العربية !!

إذا كان ذلك هو الواقع ، فكيف تضحى اليمامة (الضحايا) بثأر أبيها ؟!

فكيف أقدمُ رأسَ أبي ثمنا ؟
مَنْ يُطالِبُنِي أَنْ أَقْدِمَ رَأْسَ أَبِي ثَمْنَا ..

ولأجل ماذا يكون :

لتمرّ القوافلُ آمنةً ،

وتبيعُ بسوقِ دمشقَ : حريراً من الهند ،

أسلحةً من بخارى ،

وتبتاعُ من بيتِ جالا العبيدُ ؟

السلام لمن ، والهناء لمن ، لتمر قوافلها آمنة بأرضينا ، وتتاجر بكل ما يمكن الاتجار به ، من وسائل المتعة (الحريير) ، والدمار (السلاح) ، وبنا وبإخواننا في فلسطين ، الذين سيصبحون سلعة ، يُجلبون عبيداً من بيت جالا .

لكن لماذا الحريير من الهند ، والأسلحة من بخارى ، والعبيد من بيت جالا ؛ ربما لأنه عُرف قديماً أن أفضل الحريير كان من الهند ، وأفضل السلاح كان من بخارى ، والآن بعد ما فعله الإسرائيليون بفلسطين ، صار أهلها فيما يفعل بهم ، ولم يفعل بغيرهم كالعبيد ، بل أفضل أنواع العبيد ، لما تعرضوا ويتعرضون له من ظلم وتعذيب و

فهل يكون هناك صلح ؟ لقد أدت دلالة نفي ذلك الأساليب الإنسانية ، التي أكدت كغيرها مبدأ : لا مصالحة مع العدو !!

صارَ ميراثنا في يد الغرباء .

بهذا التحسر تبدأ اليمامة (الشاعر) مرآتها ؛ حزناً على الأب الفقيد ، والعزة المهانة ، والكرامة الضائعة ، وتكمن حدة التحسر في هذا التحول ؛ فملكنا صار لغيرنا ، ثم فيما وجد من نشحان دلالي بكلمة (ميراثنا) ، وما توجي به من عزة هذا الميراث لدى صاحبه ، ثم ما توجي به من حسرة لضياعه ، لكن هذا التحول وراءه تحول آخر :

وصارت سيوفُ العدو : سقوفَ منازلنا .

لقد تبدل الأمر ، وضاعت قوتنا ، واحتوانا العدو ، وسيطر علينا ، حتى صارت سيوفه سقوف منازلنا ، ويجب أن نتفهم هذه الصورة الكنائية ، وما توجي به من قوة للآخر ، ثم يجب أن نعي الإنتاج الدلالي لكلمة (منازلنا) ، وكأنها تتوازي دلاليًا مع كلمة (ميراثنا) في السطر الشعري السابق ، وكلاهما يسير نحو تأكيد هذه الحسرة ، الناتجة عن هذا التحول ، الذي يدل على ضعفنا ، في مقابل قوة الآخر ، ومن تلك المفارقة يعلو صوت الثأر ، وتبدو حدة التفارق بصورة أخرى :

نحنُ عبَادُ شمسٍ . يشيرُ بأوراقه نحو أروقةِ الظلِّ ،

إشكالية أخرى تضمنتها صورة عبَاد الشمس ، الذي يتجه بأوراقه نحو الشمس ، فإذا به يتحول إلى الظل ، هذه الإشكالية توضح حالنا ؛ فقد كنا أمة عزيزة ، ظاهر مجدها كالشمس ، فإذا بالشمس تخفت ، وإذا بنا ضعفاء ، مسلوبة أرضنا ، ضائعة كرامتنا !! إنها دلالة التحول والصيرورة ، والمفارقة المأساوية ما بين القوة والضعف ، وهكذا فالتاج الذي ظهر في الوصية الرابعة :

لا تُصَالِحْ

ولو توجَّوْكَ بتاجِ الإمارة

لم يعد تاجاً ، بل هو (تويج) ؛ ربما تحقيراً له ، ولمن يرضى به تاجاً وعرشاً وملكاً ، في مقابل تنازله عن ثأره ، واستسلامه لعدوه ، ورضاه بالجنين صفة ؛ حياً في الحياة ، ورغبة في المتعة والرفاهية :

إنَّ التويجَ الذي يتناولُ

يخرقُ هامتهُ السقفُ ،
يخرطُ قامتهُ السيفُ ،

إن هذا التويج ليس تاجاً ، ليست فيه عزة ولا كرامة ؛ لأن الذي يحدد مداه العدو ؛ فهو محدد بالسقف الذي يخرق هامته إذا قرر العلو عنه ، ويخرط قامته السيف إذا قرر أن ينتفض عليه ؛ لأن السقف والسيف هما ما مرّاً قبلاً - رمزاً للاحتواء (السقف) ، والقوة (السيف) .

وهكذا تدور الدوائر ، ومن رضي بالصلح يخرط قامته السيف ، فتسكب دماؤه ؛ لأن السيف الذي جاء كليياً من الخلف أتاه هو من ألف خلف :

إنَّ التَّوِيحَ الَّذِي يَتَطَاوَلُ
يَسْقُطُ فِي دَمِهِ الْمُنْسَكِبُ !

وليست هناك محصلة من كل ذلك إلا الذل والعار ، وقد جسدهما الشاعر على لسان اليمامة في هذه الصورة الكنائية :

نَسْتَقِي - بَعْدَ خَيْلِ الْأَجَانِبِ - مِنْ مَاءِ آبَارِنَا

إشكاليات تضاف لغيرها ، لتبدو حدة المفارقة ، أولها أننا نشرب بعد الخيل ، والثانية أن الخيل هو خيل الأجانب ، والثالثة أنه في الأصل ماؤنا !!! إنها النتيجة الحتمية لمن يرضى بالهوان ، ويفرط في حقه ، لكنها ليست النتيجة الوحيدة ، بل هناك غيرها ، تذكره اليمامة بتحسر ، نستشعر معه مدى ما يعتصر قلبها من ألم ومعاناة :

صُوفَ حِمْلِنَا لَيْسَ يَلْتَفُ إِلَّا عَلَى مَغْزَلِ الْجَزِيَةِ ،
النَّارُ لَا تَتَوَهَّجُ بَيْنَ مَضَارِبِنَا .
بِالْعِيُونِ الْخَفِيضَةِ نَسْتَقْبَلُ الضَّيْفَ .
أَبْكَارُنَا ثِيَابٌ ..
وَأَوْلَادُنَا لِلْفِرَاشِ ..
وِدْرَاهِمُنَا فَوْقَهَا صُورَةُ الْمَلِكِ الْمُعْتَصِبِ ..

بنيات تصويرية كنانية ، تفارق واقعا ، كان على نقيضه في الماضي ، وتجسد مع سابقتها الذل والعار ، اللذين يلحقان بكل جبان ، مستسلم ، متخاذل !!

فخيرنا لسوانا ، وصوف حملاننا الذي كنا نلغه حول أجسادنا ليدفنتنا من برد الشتاء صرنا ندفعه جزية ، افتقرنا بعد أن كنا أغنياء ، إذا ما أتانا الضيف استقبلناه بعيون خفيضة ، ونحن من كنا نلقاه بالترحاب ؛ لأننا لا نملك ما نُضَيِّفُهُ به ، حتى عرضنا نالوا منه ، فصارت أبقارنا ثيبات ، أنجبنا من غيرنا سفاحاً ، فضاع العرق والعرض ، كما أن النقود التي نتعامل بها عليها صورة الملك الذي اغتصب كل شيء ، الأرض والعرض ، هذا المغتصب الذي يمتد إثمه حتى للصبابا الصغيرات :

أيادي الصبايا الحنَّانِ

تضمُّ على صدره نصفاً ثوب .

صورة كنانية ترسخ لواقع المهانة ، وتتحسر على ما كان مفارقاً لكل ما هو كائن ، هذه الحسرة تتكشف في السطر الأخير لهذا المقطع ، وقد تسمرت عينا كليب من هول ما يرى :

وتبقى عيون كليب مُسمَّرةً في شواشي الجنائن .

أبعد عِزَّةً يكون هذا الذل؟! نعم يكون لمن يفرط في حقه!! لكن عيون كليب مسمرة واقفة ، تبدو ظاهراً متأملة ، متحسرة ، لكنها باطناً تنتظر الغافل يصحو ، وفي مكان انتظارها قمة الأمل ، علواً ومكانة (شواشي الجنائن) ، وفي فعل البقاء (تبقى) ما يدل على طول زمنه!!!

- ن -

إذا كانت دلالة الصيرورة والتحوُّل سيطرت على المقطع الماضي ، فالمقطع التالي يسيطر عليه الاستقهام ، ويبدأ بالتساؤل ، والجميع يصبُّ في دلالة واحدة ، قوامها الرثاء ، وأساسها التحسر على العزة الذاهبة :

أسائل :

مَنْ للصَّغار الذين يطيرون - كالنحل - فوق التلال؟

ومَنْ للعداري اللواتي جعلن القلوب :

قوارير تحفظ راحة البرنقال؟

ومَنْ سيروضُ مُهَرَّ الخيال؟

ومَنْ سيضمدُ - في آخر الصَّيد - جرح الغزال؟

استفسارات متوالية ، داخل قوالب تصويرية ، ترد على الصيرورة والتحوّل بالمقطع الماضي ؛ إذ إنه لما تضيع الكرامة يصبح كل شيء نهبا مُتاحاً للغريب ، يفعل ما شاء بما وبمن شاء

هذه الصورة بدت فيها حدة التحسر هادئة ، ثمّ بدأت تعلو شيئاً فشيئاً ، معبرة عن المُفْتَقَد ، إلى أن جاءت للمُفْتَقَد الأكبر ، الذي لولاه لما كان هناك أي مفقود آخر ، إنه الرجال :

وَمَنْ لِلرِّجَالِ ..

إِذَا قِيلَ " مَا نَسَبُ الْقَوْمِ " ؟

فَاتَسَكَبَتْ فِي خُدُودِ الرِّمَالِ دُمُوعُ السُّؤَالِ ؟

قمة التحسر على ضياع الرجولة ، وهي هنا لا تدل على جنس الرجال ، بل بما تحمله الكلمة من صفات عربية متأصلة لدى كل عربي ، وبالتالي فالبكاء هنا ليس على الرجال ، وإنما على الصفات التي لم تعد موجودة ، فحجبت عنهم لذلك الصفة ، التي تتحسر اليمامة عليها وعلى ضياعها ، ولأن اليمامة لا تجد من يواسيها ، ولا من ينتصف لها ، تبكي ، ولا تجد من يخفف عنها ، فتسقط دموعها ضائعة بين حبات الرمال ، معبرة عن حالة من القنوط واليأس !!

إن اليمامة ترثي أباهما ؛ لأنه إن كان حياً لما كان ذلك ، ولأن أخواتها الصغيرات لا يعلمن شيئاً ، يسألنها عن سبب بكاها ، وكعادة الأطفال - حين يرون أحداً يبكي - يبكين معها :

بناتُ أبي - الزهراءُ الصغيراتُ - يسألنني :

لِمَ أبكي أبي !

ويبكين مثلي ،

وتحاول جاهدة أن تحبس دموعها ، وتجيب لأخواتها لماذا تبكي أباهما هذا البكاء ، وليقيناها أن الأمر أكبر منهن تحاول أن تجيب عليهن بما يحبه الأطفال ، موظفة الحكايات الشعبية التي تُحكى للأطفال قبل النوم ، هذه الحكايا بطلها الملك كليب ، الفارس الشجاع (النسر) ، الذي يترفع عمّا يرضى به الناس من حقيير المغنم (تعريض بهؤلاء الذين يبيعون أوطانهم في مقابل المكسب المادي) ، الداهية (الثعلب) الذي ما خدعه الخادعون ، فأخذوا حقه (تعريض بهؤلاء الذين خدعهم العدو ، وسيطر عليهم) :

ويخلدن للنوم حين أغلب دمعي ،
وأروي لهن الحكايا
عن الملك النسر
والملك التعب

إن اليمامة تبكي وتتحسر ، وتحفز الهمم بطريق غير مباشر ؛ لتدفعها في سبيل
إرادة أبيها بعدم المصالحة ، ومن ثم تعاود العزف على وتر العاطفة ؛ فتستدعي
صورة الملك القليل ، في قالب تصويري ، به من الاستعطاف ما به ، ومن
التحميس ما به ، ومن التحسر ما تتوء عن حمله الكلمات :

فإن نمن .. جاء أبي .. نيهز الأراجيح ..
يلمس وجناتهن ..
ويعطي لهن التعب ..
ويمضي .. وعيناه مسبلتان ..
وساقاه تشتكيان التعب ..

أرادت اليمامة أن تحرك الجميع من خلال أبيها الذي يتشكى التعب ، وليس
تعبه إلا انتظاره كثيرا لثأره ، الذي لم يؤخذ بعد ، ومن ثم تصرخ اليمامة هذه
الصرخة :

أبي ظامئ يا رجال
أريقوا له الدم كي يرتوي
وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات ،
بين الرمال ..
فيعود له قطرة قطرة ..
فيعود له الزمن المنطوي ..

إذن تعب القليل في ظمنه لدماء قاتليه ، يرتوي منها قلبه المكتوي فيبرد ،
وتسقى النباتات والرمل منها وقد سقيت قبلاً دماؤه ، فيعود إليه ما افتقد ، فلربما
عادت له الحياة ، وليست العودة هنا حسية ، لكنها عودة العزة والكرامة التي لن
تستعاد إلا بالثأر ، فراحة ضحايانا بفلسطين وسيناء و .. لن تكون إلا بالثأر لهم ،
ونلاحظ في (جرعة جرعة / قطرة قطرة) تلذذا بأخذ الثأر جرعة جرعة وقطرة
بقطرة ، ورداً على تشفى العدو اللئيم بأخر الوصية السابعة من وصايا كليب !!!

مقطع المراثي الرابع ، والمقطع الثاني الرئيسي بالأقوال والمرثي معا ، باعتبار تراتبية ترقيم الشاعر ، نجد فيه الإمامة بقلب يانس من الناس ، وقد تركوا حقهم ، ونسوا ثأرهم ، محتسبا الحق عند الله ، نجدها تحوّل الحق من الناس إلى الله الذي لا تضيع عنده الحقوق ، وإذا كان الناس قد ضيعوا حق الإمامة فها هي تلجأ إلى الله ، مختصمة إياه ؛ كي يرد لها حقها ، وبالتالي تقول :

خصومة قلبي مع الله .. ليس سواه
أبي أخذ الملك سيفاً لسيف ، فهل يؤخذ الملك
منه اغتيالاً ،

وقد كللتها يدا الله بالتاج ؟!
هل تنزع التاج إلا اليدان المباركتان ،
وهل هان ناموسه في البرية
حتى يتوج لص .. بما سرقتة يداه ؟

إنها نزعة التمرد التي تتحوّل فيها الخصومة مع الناس إلى خصومة مع الله ، وحده لا سواه ، وتحرّك هذه الخصومة من خلال الإشكاليات التالية ، التي ينتصر فيها الجانب المظلم على الجانب المضيء ، فالخيانة في مقابل الشجاعة ، والباطل في مقابل الحق ، واللص السارق في مقابل الملك الحق!!!

مفارقات تصيب الإمامة باليأس ؛ إذ كيف للشر أن ينتصر على الخير ، لذلك تعود مرة أخرى إلى الله ، في خصومة على نحو آخر :

خصومة قلبي مع الله ..
إني أنزّه سهم منيته أن يجيء من الخلف ،
إن الذي يطلق السهم ليس هو القوس ..
بل قلب صاحبه ،
والذي يجعل النفس تستقبل الموت راضية .. نبل واهيه ،
فأنا أرفض الموت غداً ..
فهل نزل الله عن سهمه الذهبي لمن يستهين به
هل تكون مكان أصابعه .. بصمات الخطاة ؟

إن اليمامة (الشاعر) تستجد بالله ، وتحار بعقليتها البشرية في قدره الذي يُبتلى فيه الإنسان بما لا يتحمّله عقله من سوء وظلم ، لكنها في كل الأحوال تطلب منه العون ، في نبرة حزن وأسى وحسرة ، يكتوي بها قلبها اليانس من نصرة الحق ، وعودة العدل ، إنها تبتهل إلى الله كي يرجع كل شيء لمكانه ، الحق لأصحابه ، والعدل لمن ذاقوا مرارة الظلم !!

إننا نستشعر حسرة تتخطى اليمامة ، وتمتد صراحة إلى عمق الشاعر ، حسرة وأساساً ، ومن ثمّ يلجأ إلى الله ، الحصن الذي يلوذ به كل مظلوم .

لكن اليمامة لا تكتفي ، فتعيد الماضي بصورة أخرى ؛ إمعاناً في بيان المأساة ، وإظهاراً لتفصيلاتها ، واستمراراً لنزعة التمرد ، التي انفجرت منها خصومتها مع الله ، اعتراضاً على القدر الذي ربما لا تفهمه عقليتها البشرية ، فما تصاب بسوء إلا وتصب جام غضبها على القدر :

خُصُومَةٌ قَلْبِي مَعَ اللَّهِ .. لَيْسَ سِوَاهُ !

كَلِيبٌ يَمُوتُ ..

كَكَلِبٍ تَصَادِفُهُ فِي الْفَلَاةِ ؟

إِذْ نَ فَلَمَّا ذَا كَسَا وَجْهَهُ الصُّورَةَ الْآدَمِيَّةَ ؟

هَلْ كَرَّمَ اللَّهُ إِنْسَانَهُ ؟

مَاتَ مَنْ مَاتَ كَلِبًا .. فَأَيْنَ إِذْ ذَهَبَ الْآدَمِيُّ الَّذِي

قَدْ بَرَأَهُ ؟

إشكاليات أخرى تأتي في تراثيتها الدلالية وراء الإشكاليات الماضية ؛ فالملك قُتِلَ غدراً ، وأخذ منه التاج اغتيالاً ، ومن قتله تركه في الصحراء ، غريباً كالكلب ، مفقود الأدمية التي خلقه الله عليها ، وهنا يجب أن ندرك دلالة الوصف بكلمة (الكلب) ، إنها توضح بصورة تفريرية قيمة القتل لدى قائله ، أو لنقل بوضوح صورة ضحايانا لدى العدو ، وقد نحرهم في سبيل ، لا كالشياه ؛ لأن الشياه لها قيمة بعد ذبحها ، وإنما كالكلاب ، وهم البشر الذين كرمهم الله دون سائر مخلوقاته ، وهم المؤمنون برسالة الحق ، لذلك تزداد نقمة الشاعر ، وتبرز دلالة التحول في الخطاب الشعري ، وتعلو حدة خصومة اليمامة مع الله ؛ تمرداً على قدر أبيها ، واعتراضاً على الواقع المفروض :

خُصُومَةٌ قَلْبِي مَعَ اللَّهِ

قَلْبِي صَغِيرٌ كَفَسْتَقَةِ الْحَزْنِ .. لَكِنَّهُ فِي الْمَوَازِينِ .

أثقلُ من كفةِ الموتِ ،
هل عَرَفَ الموتَ فقدَ أبيه ،
هلُ اغترفَ الماءَ من جدولِ الدمعِ ،
هلُ لبسَ الموتَ ثوبَ الحدادِ الذي حاكهُ .. ورمَاهُ ؟

اليمامة تعترض على هذا الواقع ، الذي جعل من قلبها الصغير كبيراً ، فيما يحمل من حزن وجراح ، وتبرز حدة الاعتراض في المفارقة التصويرية بين حزنها مقارنة بالموت ؛ فحزنها الصغير المتأطر بقلبها في هيئته الظاهرة (الفسقة) أكبر - إن وضع في الميزان - من الموت ، لم ؟ لأن الموت لم يكتب بما اکتوت به ، ولأنه يوجد المأسى ولا يتأثر بها !! لكن الموت هو القدر ، ومن هنا فحدة تمرد اليمامة عليه تزداد ، في حزمة دلالية تمردية أخرى :

خصومةٌ قلبي مع الله
أين وريثُ أبي ؟
ذهبَ الملكُ ،
لكن لاسمِ أبي حقَّ أن يتناقلهُ ابنُهُ عنه
فكيف يموتُ أبي مرتين ؟
أيتها الأنجمُ المتلونةُ الوجهِ :
قولِي له :

قد سلبتَ حياتين ..
أبقى حياةً ..
وردتَ حياةً ..

إن اليمامة تضيف إلى خصومتها بُعداً آخر ، وإلى رثائها المعتاد على الماضي والحاضر رثاءً آخر على المستقبل ؛ فإذا كان الملك ضاع من الأب بقتله ، هل يذهب التاج دون الابن ، لئن كان ذلك فقد مات الملك مرتين ، مرة بقتله ، وأخرى بذهاب التاج إلى غيره ، لذا إن كان القدر قد أخذ أبي ، فليبق الملك لابنه ، حتى لا تكون المفاجعة فاجعتين !!

معانٍ ظاهرة ، لكن ماذا أرادت اليمامة أن تقول نيابة عن الشاعر ؟ إن الوريث هنا (أين وريث أبي ؟) ليس وريث الملك والتاج والصولجان ، إنما هو وريث الثأر ، الذي يسعى لأخذه ؛ فالملك دون الثأر ليس ملكاً ، وهكذا قتل الملك ، ونسي الثأر ، فضاع الملك !!

إنها أرادت أن تقول لهؤلاء المتعالين في مكانتهم (الأنجم) ، المتلونين في أفوالهم وأفعالهم (المتلونة الوجه) ، وقد رجحت كفتهم زوراً وبهتاناً : إذا كان أبي قد مات ، فلا تقتلوه مرتين ، فتبيعوا دماءه ، وتتسوا ثأره !!

تقدم اليمامة ذلك في قالب اعتراضى على قدرية الأحداث في سياق خصومتها مع الله ، وتخطب هؤلاء في صورة النقائية تعريضية ، على عادة العرب ، إياك أعني وافهمي يا جارة !!

لكن الإشكالية الأساسية قائمة ، وحسرة اليمامة قائمة ، وخصومتها التي أعلنتها أيضاً مازالت قائمة بصورة أخرى ، قد تكون نتيجة وتفصيلاً للاختصاص حول كيفية قتل كليب بإشكالية الخصومة قبل الماضية :

خصومة قلبي مع الله .
هذا الكمال الذي خلق الله هينته ،
فكسا العظم باللحم ،
ها هو : جسماً - يعوده له - دون رأس ،
فهل تتقبل بوابة الغيب من شابة الغيب ،
أم أن وجه العدالة :
أن يرجع الشلو للأصل ،
أن يرجع البعد للقبل ،
أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل
حتى يعود إلى الله .. متحداً في بهاه ؟

إن من مات مات ، يعود إلى الله روحاً ، فما علاقة قطع الرأس بعودته ، هل تقصد اليمامة تلك المعاني القريبة ، معترضة على صورة قتل أبيها ، بهذه الصورة المروعة ، التي لم توجد بسياقية الحدث التاريخي ، وكانت على سبيل التهويل ، وإذا كان ذلك حقاً هل يتقبلها الله مقطوعة الرأس ، أم سيعيد إليها بعضها ؛ لتكتمل صورة خلقه في بهاها !!

بالطبع إن اليمامة (الشاعر) لا تعني ذلك ، إنها تؤكد متوسلة ، أكثر منها معترضة ، متقربة إلى الله أن يرجع الحق لأصحابه ، وأن تستعيد كفة العدالة ثقلها ؛ تحقيقاً لعدالة السماء بنصرة الحق ؛ فإله العدل لن يرضى بنصرة الباطل إلى هذا المدى !!!

- ع -

يأتي المقطع الثالث والأخير في تقسيم مقاطع أقوال اليمامة ومراثيها معاً ، فبعد الأقوال ، وبعد الرثاء ، واليأس أحياناً ، والتوجه إلى الله ، بل والخصومة معه ؛ ثمرداً على الواقع الانهزامي في المقطعين السابقين ، المحتلين الأقوال والجزء الأول من المراثي ، بعد ذلك يأتي المقطع الأخير ، حاملاً الحُلم ، في تراتبية أرواها الشاعر .

وإذا كانت اليمامة تساءلت عن وريث أبيها :

أين وريث أبي ؟
ذهب الملك ،

لكن لاسم أبي حق أن يتناقله ابنه عنه

فإن الثار الذي أوكله كليب لأخيه سالم الزبير ، ثم المصالحة التي خولها الزبير لليمامة ، ثم إصرار الأخيرة على الثار ، ثم انتقال الثار - في سياق تاريخية حرب البسوس - للأخ (الهجرس) ، الذي ولد بعد موت أبيه ، ولم يُعرف وجوده ، ولم يُعرف هو بنسبه ، ولا بثاره ، إلا بعد زمن ، ولمّا أدرك ذلك سعى جاهداً لأخذ ثار أبيه⁽¹⁾ - كل ذلك يدفع اليمامة أن تستجد بأخيها ، حاملة به وبمجيئه ، ولكنها أمنية قد تحمل في داخلها عوامل اليأس منها :

يجيء أخي

هل عباؤه الرّيح؟

هل سيفه البرق؟

هل يتمنق فوق جواد السحاب؟

إن اليمامة ترى أن الثار كبير ، أكبر من أخيها (إشارة إلى أن الثار ليس ثاراً فردياً شخصياً ، وإنما هو ثار الجميع) ، وليس هذا الأخ المنتظر بقادر على صنع المستحيل ؛ فعباءته ليست ريحاً ، وسيفه ليس برقاً ، وجواده ليس سحاباً ، كما أنه قد يأتي غافلاً عن كل ذلك :

يجيء أخي !

غافلاً عن كتاب المواريث

عن دمه الملكي ،

(1) راجع : المرزباني - الموشح - دار المعرفة - بيروت - لبنان - 1975م - ص 489 .

عن الصَّوْلَجَانِ الَّذِي صَارَ مَقْبُضَهُ الْعَاجَ :
رَأْسُ غُرَابٍ !!

كلام يُرى في ظاهره التقرير ، ويبدو في باطنه الاستبعاد ، إن اليمامة تحار في أمر هذا الأخ الحلم القادم ، الذي عُرف بعد كل تلك السنوات ، وأخشى ما تخشاه أن يأتي ناسياً ملكه وثاره !!

إن الهجرس هنا في توظيف الشاعر له على لسان اليمامة - يرمز لجيل الشباب ، أصحاب الثأر المتقادم ، الذين يُخشى من أنهم ربما يغلبهم ضعفهم وجبنهم ، فيشايعون الصلح ، وينسون الثأر ، وبالتالي ظهرت الحسرة لفظاً (رأس غراب) ، وإن اختبأ خلف اللفظ المُعلن أمنية استبعادها ، لكن توقع مجيئها أمر جانز ، فهل تكف اليمامة عن الحلم ، وتستسلم لياسها وحسرتها؟! لا لم تستسلم ، وتواصل حلمها بالثأر المأخوذ ، والشباب المتيقظ ، الناهض لنيله ، والأخ الفارس ، الذي يقود حرب القصاص للأب الذي عُذر به :

يَجِيءُ أَخِي

(كَانْ يَعْرِفُهُ الْقَلْبُ !)

إن الأخ الحلم كان يعيش بقلبها ، وكانت مدركة متيقنة من مجيئه ، أفاد ذلك المونولوج الداخلي (Interior monologue) : (كان يعرفه القلب) ، بجملته المعترضة ، التي خاطبت بها اليمامة نفسها ، في حوار لم يستمر طويلاً ، لكنه أفاد في نفس الوقت سعادتها المستقبلية بهذا القدوم ، لكن التيقن من المجيء شيء ، والتيقن من أن الآتي سيدرك حقيقة ثاره شيء آخر ، ومن هنا لا بد من اختباره :

أَقْذَفُ تَفَاحَةً

يَتَصَدَّى لَهَا وَهُوَ يَطْحَنُهَا بِالرَّكَابِ!

(هِيَ الْخَطَا الْبَشْرِي الَّذِي حَرَّمَ النَّفْسَ فَرَدَّوْسَهَا

الْأَوَّلَ الْمُسْتَطَابَ)

إن الاختبار هنا تخطى تاريخية اختبار اليمامة لأخيها ، ومدى إصابته الهدف كأيبه ، تخطى ذلك ليكون الاختبار الذي اختبر الله به آدم عليه السلام ، وزوجه حواء ، وإذا كان آدم وحواء عصياً أمر الله ، وأكلا من الشجرة المحرمة ، فخرجا من الجنة ، وكانت الخطيئة الإنسانية الأولى⁽¹⁾ - فالهجرس سحق التفاحة قبل أن

(1) وردت قصة الخطيئة الأولى بالقرآن الكريم في عدة مواضع ، أهمها : سورة البقرة - الآيات (35 : 37) ، سورة الأعراف - الآيات (19 : 25) ، سورة طه - الآيات (117 : 121) .

تسحقه هي ، وبالتالي فخطأ آدم وحواء الذي حرمهما الفردوس ، وأنزلهما إلى الأرض لن يفعلن الهجرس ، وسيبقى في الجنة ، وما تلك التفاحة إلا المصالحة ، وما الجنة إلا الثأر والقصاص !!

إن هذا التوظيف للموروث الديني ، وقصة الخطيئة الأولى ، وإن بدا مباشراً : (هي الخطأ البشري الذي حرم النفس فردوسها الأول المُستطاب) ، إلا أنه كان منتجاً دلاليًا في سياقه ، وتأكيداً من الهجرس الحلم ، يتضافر مع تأكيد اليمامة ، وتأكيد العم سالم الزبير على الأخذ بالثأر .

ونلاحظ استخدام الشاعر في هذا المقطع للجمل الاعتراضية الطويلة المفسرة الشارحة ، التي قد تعني تدخل الشاعر بصورة ما في سير حركة النص ، خاصة في : (هي الخطأ البشري الذي حرم النفس فردوسها الأول المُستطاب) ؛ فقد كانت جملة مفسرة ، وداعمة لتقريب توظيف التراث الديني ، متمثلاً في الخطيئة الإنسانية الأولى ، وذلك من شأنه دعم التقريرية ، وتحجيم الإيحائية .

لكن اليمامة قبل أن تعطي لقلبها العنان ؛ سعادة بأخيها القائد ، ثائراً لأبيها تجرب الاختبار مرة أخرى ؛ كي يتأكد لها الأمر ، وتظهر الصورة الحقيقية للهجرس ، وحتى لا يكون رفضه الأول ردة فعل لثورة زانفة ، تتطفاً جذوتها ، وتذهب أدراج الرياح :

أثني ، فأقذفُ تفاحةً ..
تستقرُّ على رأسِ حربته !

سحق التفاحة مرة بركابه ، وها هو يتصيدها برأس حربته ، إذن هو مُصيرٌ على الحرب والثأر ، وإذا ما تأكدت جديته ، فعليها أن تسعد ، وتطمئن الوطن بحربة الهجرس ، التي سترد الخراب الذي ولدته حراب العدو :

(أيها الوطن المُستدير .. الذي تثقبُ الحربُ عُذرتَهُ
بالخراب)

وذلك تدخل آخر من الشاعر ، لكنه يدعم حركة النص ، خاصة في التفاتة الشاعر إلى الوطن العربي الكبير (المستدير) ، الذي كم أصابته الحراب في عمقه ، فكأنه هنا يطمئن الوطن بذلك القادم ، الذي بان تمرده ، وتأكدت جدية سعيه للثأر .

وينبغي أن ندرك الإنتاج الدلالي للمفارقة التصويرية الموظفة هنا بين صورة الحربيتين ، حربة الهجرس وحربة العدو ، فكأنه رد على العدوان بمثلّه ، كما وكيفاً ، وكأن التفاحة التي كانت سبباً في الخروج من الجنة – تتحوّل هنا فيما ترمز إليه للعدو ؛ لوجود قواسم دلالية مشتركة بينهما ، أبرزها البؤس والشقاء .

لكن هذه الجملة الاعتراضية الطويلة (أيها الوطن.....) ، وما تنتجه دلالياً - وقفت بين تقاحتين ، تفاحة الاختبار الثانية ، والأخرى :

..وتفاحة تتلقفها يدهُ !

ثلاث تقاحات إذن ، تحدثنا عن اثنتين ، أمّا الثالثة التي استقرت في يده ربما تعني الارتداد في مضمون النص ، وعودة الهجرس إلى النكوص بعد الإقدام ، ومن هنا يتدخل الشاعر - كعادته الواضحة في هذا المقطع - بصورة يشرح فيها توظيفه لهذه التفاحة ، فيقول :

(هي جَوْهَرَةُ الْمَلِكِ ،
جَوْهَرَةُ الْعَدْلِ ،
جَوْهَرَةُ الْحَبِّ ..
فَالْحَبُّ أَبُ !)

إنها ليست تفاحة الاختبار ، ولا التي ترمز بصورة صريحة للعدو ، لكنها هنا التفاحة الجائزة ، التي استحقها أخذ ثأره ، فأرجع للملك قوته ، وللعدل اعتداله ، وللحب سطوته ، وهنا نجد تحوُّلاً كبيراً في رثاء اليمامة ، هذا التحوُّل قلب الدلالة من اليأس إلى السعادة ، تلك التي عبرت عنها صراحة في آخر جملة الاعتراض :

فَالْحَبُّ أَبُ !

حلم كبير ، تحلمه اليمامة ، جعله شاخصاً ماثلاً أمامها - وكأنه واقع - استعمال الفعل المضارع (يجيء) ، إنه الحلم الذي لم تمنع نفسها من الاحتفاء به ؛ نيقناً منها بأنه سيكون حُلماً حقيقة ، سيأتي لا محالة !!

وإذا ما تحوّلت مرثيتها إلى هذا الوجه السعيد ، فلها إذن أن تحدّث نفسها بما شاعت عن المستقبل ، والزمن القادم الذي تحلم به :

قلوبُ ثلاثيةُ شارةُ الزمنِ القادمِ المُستجابِ

إذن فما هي المواصفات التي تمثل جوهر الزمن القادم ، وتكون علامة دالة عليه ، إنها ثلاثة ، ذكرتها قبلاً ، وتؤكد عليها ، وهي : الملك يعود قوياً ، والعدل يسود ، وتعتدل كفته ، والحب يرجع رابطة تجمع بين الإخوة

وإذا كان ذلك كله سيحققه القادم فلا بد من الاحتفاء به ، ولا بد للشباب أن يسيروا خلفه ، ويقتدوا به ، حتى يرجعوا حقهم ، ويثأروا من عدوهم :

قفوا يا شباب !

لَمَنْ جَاءَ مِنْ رَحِمِ الْغَيْبِ ،
خَاضَ بِسَاقِيهِ فِي بَرَكَةِ الدَّمِ .
لَمْ يَتَنَاثَرْ عَلَيْهِ الرَّشَاشُ ،
وَلَمْ تَبْذُ شَانِبَةً فِي الثِّبَابِ !

إنها العودة لعالم الحلم ، بعد أن شخص واقعاً في المقطع السابق ، هذا الحلم سيكتمل ، وسيتحقق غداً ، وسيرجع العدل مرة أخرى :

قفوا للهِلال الذي يستدير ..

لِيُصْبِحَ هَالَاتٍ نُورٍ عَلَى كُلِّ وَجْهِ وَبَابٍ !

إن الإمامة جعلت الهجرس حلماً للزعيم المنتظر ، الذي سيقود الجموع ، ويضيء ظلمات القهر والذل ، ويرجع الهيبة والعز والحق والعدل ...، ومن هنا فالإصرار قائم على مخاطبة الشباب ؛ لأنه إذا كان هناك حلم ، فهو متعلق بهم لا سواهم ، وبالتالي :

قفوا يا شباب !

كليب يعود ..

إن كليباً هنا رمز واضح للعزة والكرامة العربية الذاهبة ، ومن ثم تبدي الإمامة (الشاعر) تيقنها من عودة المفقود مرة أخرى ، هذا المفقود الذي صاحب كليباً في حياته ، وذهب بمقتله ...

فإذا ما أرادت الإمامة عودة أبيها ، فستكون عودته أسطورية ، خارقة ، تشبه عودة العنقاء أو الفينيق ، و" هو طائر أسطوري ، يُقال إنه عمّر ، ثم أحرق نفسه لينبعث - هو - من رماده مرة أخرى"⁽¹⁾.

(1) الإيقاع والصورة ، دراسات في الشعر الحديث - ص 461 .

وهكذا فكليب ضحى بنفسه ليعود رمزاً شاخصاً أمام الجميع ، يُعَرِّفهم حقيقة غيرهم ، حتى لا يندفعون بهم ، وحتى يفيق الغافل ، ولا ينساق وراء دعوات السلام الباطلة ؛ لأن حقيقة الدم والغدر والوطن الضائع فوق كل الحقائق ، وسيبقى كليب يغذي أمل الثَّار ، حتى نخلق مرة أخرى :

كليبٌ يعودُ

كعقواءٍ أحرقت ريشها

لتنظُل الحقيقةُ أبهى ..

وترجعُ حُلَّتْها - في سنا الشمسِ .. أزهى ..

وتفردُ أجنحةَ الغدِ ..

فوقَ مدائنٍ تنهضُ من ذكرياتِ الخرابِ !!

إنه الحلم المتجدد الشاخص ، الذي ينهض بالأمة العربية من واقعها البائس ، وذكرياتها الحزينة ، والخراب الذي كثر في أرجائها ... ، إنه الحلم الذي أبى الشاعر إلا أن يختم قصيدته ، بل وديوانه إلا به .

وهكذا فالقصيدة المرثية ، التي بدأت بالحزن والدموع والتحسر - خُتِمت بالحلم ، بالأمل ، ومن هنا فرغم الواقع المرير ، فالشاعر مُصيرٌ على وجودية الأمل ، وأن الغد يحمل في طياته السعادة ، ولو أن القصيدة خُتِمت مثلما بدأت ، لكان معناها أشياء أخرى ، أقلها اليأس من الواقع ، ومن الغد ، وهذا ما لم يكن يفعله شاعرنا ؛ لإحساسه وتيقنه من خلال حركة الزمن الماضي بأننا نحن - العرب - لا نرضى بأن يسود الظلم فينا ، ولا نسكت عن حقنا ، ونموت فداءً لعرضنا وأرضنا

لكن كل ذلك في مراجعته الأخيرة يبقى حُلماً ، ومثلما انتهت القصائد دون أن يكتمل ديوانها ، ومات أمل دنقل قبل أن تكتمل شهادته (قصائده) في ذهنه المبدع ، وقبل أن ينتقم الزير لمقتل أخيه ، ولا الهجرس لأبيه ، وقبل أن تضع الحرب أوزارها ، مثل كل ذلك بقيت رؤية الشاعر باحثة عن حلٍ يكتمل في عالم الإبداع ، أو يتحقق على أرض الواقع ، وهو ما لم يتحوّل حقيقة إلى الآن !!!

- ف -

إذا قمنا بإحصاء للأداء الزمني بهذا الديوان ، فإننا نجد أن :

م	القصد	الماضي	المضارع	الأمر
1	لا تصالح	36	94	29
2	أقوال اليمامة	صفر	39	4
3	مراثي اليمامة	38	71	8
المجموع		74	204	41

وذلك يعني طغيان زمنية المضارع على الماضي والأمر ، وينبغي أن ندرك أن الزمن الذي نعنيه هنا هو الزمن النحوي ، وليس الزمن الصرفي ، بمعنى تحديد زمنية الفعل من خلال السياق ، لا من خلال الصيغة⁽¹⁾ ، ومن ثم إذا تتبعنا سياقية الفعل داخل الوصايا والأقوال والمراثي - نجد المضارع بصيغة الماضي ، الواقعة في سياق شرط ، مثل قوله في (لا تصالح) :

- أنك إن مت :

- لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس !

أو في (الأقوال) :

- إلا إذا عادت القوس تدرغ أوتارها العصبية ؟

أو في (المراثي) :

- إذا قيل " ما نسب القوم " ؟

كما نجد الماضي بصيغة المضارع المنفي ، مثل :

- لم أكن غازياً

- لم أكن أتسلل قرب مضاربيهم

ونجد الماضي بصيغة المضارع الواقعة في سياق حدث ماض ، مثل :

(1) راجع د. تمام حسان - اللغة العربية ، معناها ومبناها - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1979م - ص 104 ، ص 243 .

- سيقولون :

جنناك كي تحقنَ الدم ..
جنناك . كُنْ - يا أميرُ - الحَكْمُ

فوجود (سيقولون) جعل من دلالة (جنناك / جنناك) مضارعاً ، دلت على الاستقبال ؛ لأنها وقعت في سياقية فعل زمني مستقبلي ، هو فعل القول !!
كما نجد أيضاً فعل الأمر بصيغة المضارع المسبوق بلا الناهية ، مثل الفعل المنكر بالقصيدة الأولى ، ممثلاً محورها ، ومحور الديوان كله ، وهو :

- لا تُصالح
- لا تُصالح

مع ملاحظة أن كلا من المضارع والأمر دلالتهما تصب في إطار المستقبل ، الذي يفارق زمنياً الفعل الماضي ...

فما الذي نخرج به من تلك القيمة العددية لآداء أمل الزمني في هذا الديوان ؟

إننا بقراءتنا لتلك الأفعال في سياقاتها ، وانطلاقاً من تحليلنا السابق نخرج بالنتائج التالية :

1 - طغيان الزمن المضارع في كل الديوان ، لكنه كان في القصيدة الأولى أكثر من الأقوال والمراثي ، على اعتبار انفراد كل منهما ، ولذلك ما قد يفسره ؛ فالقصيدة الأولى تتناول حدثاً يفكر فيه الساسة ، وسيتم في المستقبل ، وهو الصلح مع العدو ، وبالتالي لا بد أن تطغى زمنية مستقبلية ، تعبر عن هذا الحدث ، ولذا طغت زمنية المضارع ، كما أن لهذا الاستخدام الطاعني في عموميته بكل الديوان دلالاته ؛ فهو من ناحية ما يوحي بالمثل والشخص ، بل والاستمرارية كثيراً للمأساة ، يبرزها حية ، شاخصة ، واقعا ملموساً ، مؤثراً وفاعلاً ؛ إذ إن المعاني الحسية كثيراً ما تقع موقعها المؤثر المباشر ، هذا المثل يظهر بصورة أخرى معني الحصار ، فكان المأساة تحاصرنا ، ويجب علينا أن نسعى جاهدين للخروج منها ، ولن يكون ذلك إلا بالتأثر ، فلما لم يؤخذ كان الحلم هو آخر ما تبقى للشاعر لينهي به ديوانه !

2 - مع قلة زمنية فعل الأمر ، إلا أنها تصب في منحى زمنية المضارع ، ومن ثم فهو يعضد بصورة ما الأدائية في المستقبل ، الدلالة التي تسير باتجاهها حركة النص كاملاً .

3 - وفي المراثي التي كان يجب أن يطغى فيها الزمن الماضي ، على اعتبار أن الرثاء عادة ما يكون بصيغة الماضي - غلب المضارع ؛ وذلك يعني بصورة ما أن الرثاء هنا ليس رثاءً يائساً ، بل هو رثاء يشفئ عن روح تنتظر أمله للمستقبل ، وإن عادت للماضي فلكي تأخذ منه العبرة ؛ لبناء غدها ، وذلك ما قصده الشاعر ؛ فإنه لا يريد منا أن نقف متباكين على الماضي ، بل يدعونا إلى أن نحلق سعياً لمستقبل ، ننسى فيه الجراح ، فنأخذ ثأرنا ، ونستعيد حقنا ، ونعيد مجدنا ، وعزتنا الذاتية .

4 - اختفاء الزمنية النحوية للماضي بالأقوال ؛ ممّا يعني أن القصيدة كاملة ملحقة في أفاق المستقبل ، ومن هنا فالأقوال ما هي إلا توجهات مستقبلية ، تلميحاً اليمامة ؛ لتجعل الحدث يسير وفق إرادتها ، ومطالبتها بثأر أبيها .

- ص -

الإنشاء الطلبي له أساليبه المتعددة ، التي تمنحه خصوصية تعبيرية ، وأبعاداً دلالية ، مبعثها أمران ؛ الأول كيفه الذي يُستدعى به مطلوباً غير حاصل وقت الطلب⁽¹⁾ ، والثاني سياقه المتضافرة عناصره لتوصيل هذه الدلالة ، التي تختلف باختلاف السياق وعناصره .

ولقد كان لأساليب الإنشاء الطلبي دور دلالي فاعل في هذا الديوان ، وإذا قمنا بإحصاء لأهم أساليبه الموظفة في هذا الديوان ستكون كما يلي :

الأساليب الإنشائية	استفهام	نهي	امر	نداء	تمني
لاتصالح	17	22	9	1	-
أقوال اليمامة	8	1	3	1	-
مراثي اليمامة	19	-	7	5	1
الجموع	11	23	9	7	1

ومن خلال الجدول الماضي نخرج بالنتائج التالية :

(1) راجع : د. عبد العزيز عتيق - علم المعاني - دار النهضة العربية - بيروت - لبنان - 1985م - ص 74 : 76 .

1 - حقق الاستفهام أعلى نسبة في كامل الديوان (هل : 16 مرة / كيف : 10 مرات / من : 6 مرات / أ : 5 مرات / أين : 2 / ما : 2 / لماذا : 1 / لم : 1 / متى : 1) ، وقد ارتبط هذا الاستفهام في أكثر مواضعه بحالة الرفض والاستنكار لمظاهر الواقع المشين ، سعياً لواقع أفضل مُفارق له ، فحين يقول :

لا تُصالحُ

ولو قيلَ ما قيلَ مِنْ كلماتِ السَّلامِ
كيفَ تَسْتَشقُّ الرنَّانَ النسيْمَ المُدَنَّسَ ؟
كيفَ تنظُرُ في عيني امرأةٍ ..
أنتَ تعرفُ أنك لا تستطِيعُ حمايتها ؟
كيفَ تصيحُ فارسها في الغرامِ ؟
كيفَ ترجوُ غداً .. لوليدٍ ينامُ
كيفَ تحلمُ أو تتغنى بمستقبلِ لُغلامِ
وهو يكبرُ - بينَ يديكَ - بقلبٍ مُنكسٍ ؟
لا تُصالحُ

ففي المقطع الماضي استعملت (كيف) الاستفهامية (5 مرات) ، وفي الخمس مرات تَرسَّخَ من خلال سياقاتها لواقع الرفض ، وإنكار المصالحة ، التي يفقد معها الإنسان عزته وكرامته ، ولاشك أن تكرار (كيف) على النحو الماضي أكد بصورة كبيرة تلك المضامين ، الساعية لرفض المصالحة .

وشبيهه بما مضى أيضاً قوله :

أسائلُ :

مَنْ لِلصَّغارِ الذينَ يطِرونَ - كالنحلِ - فوقَ التلالِ ؟
ومَنْ للعدائِ اللواتي جعلنَ القلوبَ :
قواريرَ تحفظُ رائحةَ البُرْتقالِ ؟
ومَنْ سيروُضُ مَهْرَ الخيالِ ؟
ومَنْ سيضمُدُّ - في آخرِ الصَّيْدِ - جُرْحَ الغزالِ ؟
ومَنْ للرجالِ ..
إذا قيلَ " ما نسبُ القومِ " ؟
فاتسكبتِ في خدودِ الرِّمالِ دموعُ السؤالِ ؟

فاستخدام (مَنْ) الاستهامية (5 مرات) أدى أبعاداً دلالية ، تكاد تقترب ممّا أدتها (كيف) في الاستشهاد السابق .

2 - جاء أسلوب النهي (23 مرة) ثانياً بعد الاستهتام ، وحقق ذلك في قصيدة (لا تُصالح/ 22 مرة) ؛ حيث تكرر مُسمى القصيدة (20 مرة) ، ثمّ (لا تتوخ / لا تقتسم) ، وجاء النهي الأخير بـ (أقوال اليمامة) ، وهو : (لا تدخلوا) .

وإذا كان الشاعر من خلال هذه الأساليب يُرسّخُ لما رسّخَ له الاستهتام في كامل الديوان ، إلا أنه هنا احتفظ بخصوصية دلالية ، نرى فيها النهي يتخطى الرفض ، ويتعدى التنبيه بتكرار يته تلك ؛ ليصل في مرحلة ما إلى التحذير ، ومع الإلحاح على تكراره يتخطى التحذير إلى التهديد ، ومع أن المهدد - باعتبار مقتله - لا يملك سلطة التهديد ، إلا أنه تهديد يعتمد في آلية توصيله على متانة الرابطة الإنسانية بين القاتل وأخيه ، ثمّ على منطقيّة الأحداث ، ومجريات الأمور ، مُدعماً بكل ما قد يُقنع ، وما هو مُتاح من الأدلة الداعمة للفكرة الأساسية ، التي تكررت على تلك الشاكلة بالقصيدة الأولى (لا تُصالح) .

3 - وجاء أسلوب الأمر ثالثاً (19 مرة) ، مُوجّهاً للمفرد المخاطب مذكراً في القصيدة الأولى (لا تُصالح / 9 مرات) ، فكان : (كن / قل / اغرس / تذكر / ارو / ارو / خذ / انتبه) ، ولجمع المذكر في (أقوال اليمامة) ، بأسلوب أمري واحد (كونوا) ، متكرراً ثلاث مرات ، ثمّ جاء الأمر في (مراثي اليمامة / 7 مرات) ، لجمع المذكر (4 مرات : صبوا / قفوا / قفوا / قفوا) ، ثمّ للمفرد المذكر (مرتان : أبق / رد) ، ثمّ مرة أخيرة لمخاطبة النجوم ، باعتبار تأنيثها في قوله (قولي) .

وأسلوب الأمر في (لا تُصالح - أقوال اليمامة) حمل ذات الدلالة التي ترسخ لها عامة كافة أساليب الإنشاء بالديوان ، لكنه مع ذلك يحتفظ في سياقه كغيره بخصوصية أدائية ، نلمح فيها دلالة التحميس ، الذي يكون مدخلاً لرفض الصلح ، وأخذ النار ، معتمداً في أداء ذلك على منطقيّة الأدلة الداعمة للنار ، وعدم الرضا بما فيه ذل وهوان ، بينما في (مراثي اليمامة) حمل دلالة التمني ، التي ارتبطت في مقطعها الأخير بالأخ الحكم ، الذي سيأخذ النار ، ويعيد الحقوق

لكن ممّا يلاحظ على أسلوب الأمر الماضي التكرار الواقع في كل قصيدة ؛ ففي الأولى :

(ارو / ارو / ارو) .

وفي الثانية :

(كونوا / كونوا / كونوا) .

وفي الثالثة :

(قفوا / قفوا / قفوا) .

فنشعر فيها بترانيم تكررارية ، انطلاقاً من المفرد إلى الجمع ، ومن حدث
لآخر ، بدءاً من الاستعداد ، ثم انتقالاً للتحميس ، ووصولاً للوقوف ؛ انتظارا
للقام ، وترقباً للحل الذي لم يتحقق واقعا ، ولم يصل إليه الشاعر في ديوانه !!

4- يأتي أخيراً أسلوب النداء (7 مرات) ، واحدة بـ (لا تُصالح) :

جَنَّاكَ . كُنْ . يا أميرُ . الحَكْمُ

وأخرى بـ (أقوال اليمامة) :

أقولُ لكم : أيها الناسُ كونوا أناساً !

والباقى بـ (مراثى اليمامة) :

- أهي ظامئُ يا رجالَ

- أيها الأنجمُ المتلونةُ الوجه :

- (أيها الوطنُ المُستديرُ .. الذي تثقبُ الحربُ عُذرتَه

- قفوا يا شبابُ !

- قفوا يا شبابُ !

والنداء في هذه السياقات إن كان في عطائه الدلالي يختلف عمّا مضى ؛ إذ إنه
ليس تحميساً ، ولا تحذيراً ، ولا تهديداً ، ولا تمنياً صريحاً ، وإنما نراه يحمل في
سياقه العام دلالة الحزن ، التي تتخطى التأوه والبكاء إلى الحسرة من واقع
العرب اليأس - إلا أنه في ذات الوقت يدفع باتجاه دلالة الرفض التي تولد
التحميس ، وينطلق منها التحذير ، ويسير موازياً لها التهديد ، وينبت منها الحلم
والتمني ؛ خروجاً من المأساة ، وبناءً لمستقبل نتخطى فيه الجراح ، ونعود أعزاء
كما كنا .

5 - اختفاء التمني بأداته الأصلية (بيت) في هذا الديوان ، وإن تواجد من خلال
الإشعاع الدلالي للأمر في (مراثى اليمامة) ، خاصة بمقطعها الأخير ، المرتبط

كما قلنا بالأخ الحلم ، الذي سيعيد الحق ، ويأخذ الثأر ، ولم تأت من أدوات
التمني الأخرى ، معبرة عن تمنى سوى (عسى) في قوله :

أريقوا له الدّم كي يرتوي
وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتبوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات ،
بين الرمال ..
يعود له قطرة قطرة ..
فيعود له الزمن المنطوي ..

والتمني بـ (عسى) مع أنه يفيد أن الأمر المتمنى أمر محبوب ، مما يُرجى
حصوله ، ومن ثم فهو تمنى غايته الرجاء ، إلا أنه هنا تخطى ظاهراً ما هو ممكن
الحصول إلى ما هو مستحيل ؛ فمن مات لن يعود ، ولكنه باطناً لا يعني عودة
القتيل ، وإنما يعني عودة ما افتقد بقتل كليب من مكانة وعزة وشرف من ناحية ،
والإلحاح على أخذ الثأر حتى يسترد ما افتقد من ناحية أخرى .

- 6 -

آليات أخرى

وقد كانت هناك آليات أخرى ، وظّفها الشاعر ببنية خطابه الشعري ؛ سعياً
وراء تأكيد مضامينه الأساسية ، يأتي في مقدمتها ذلك المعجم اللغوي ، كبير
الإنشاح بالدلالات ، عميق الأداء على المستوى اللفظي والتركيبي ، وما تخلل
ذلك من عدولات بالتقديم أو التأخير ، أو الحذف أو الاعتراض ، وما قد يتخلل تلك
الأساليب من تكرار لجمل وأفعال وأسماء وأدوات ، إضافة لما قد يتواجد من
توظيفات ذات خصوصية ، كاستعماله لأداة الشرط (لو / 11 مرة) بالقصيدة
الأولى بصورة لافتة ، وتوظيفه لعلامات الترقيم ، وتعويضه عن جمل شعرية
بالنقاط ؛ مما يتيح للقارئ مساحة من التخيل والتأويل ، كل ذلك لمن يتأمله في
سياقه مع تمييز دلالاته الفردية ، إلا أن الجميع يسير باتجاه دلالة واحدة ، هي
الأساس الذي بُني عليه الديوان لا تصالح !!

وهكذا نكون قد انتهينا من دراستنا لدور التراث بديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس) للشاعر الكبير أمل دنقل ، فبحثنا في آليات توصيله ، محاولين جلاء بنية خطابه الشعري .

ولا ننكر - كما نعتقد أنه لا ينكر غيرنا - العطاء الدلالي بهذا الديوان ، رغم ما يُقال عن المباشرة التي اتسم بها أسلوبه ، وما فيه من خطابية ، ولكننا نؤكد أن الشاعر كان على يقين بأنه يخاطب الجماهير ، على اختلافها وتنوعها ، ولذلك تنوّع أسلوبه ، وإن طغى عليه الخطابية ؛ باعتبارها الأساس في مخاطبة الجماهير وتحميسهم ، وذلك ما كان يهدف إليه .

ينضاف لذلك أن أغلب معاني أمل دنقل السياسية في هذا الديوان ، تكاد تكون متكررة ، يعاود ترديدها ، من وقت لآخر ، بكيفيات مختلفة ؛ ربما لأن هذه المعاني تدور في عمومها حول قضية واحدة ، كانت هي المحور الذي دارت حوله ، وانضوت تحته العديد من القضايا الأخرى .