

الصراع مع الآخر.. ضرورة أم اختيار؟

إذا جاز لنا أن نعتبر القصيدة المعاصرة بناءً معمارياً متعدد المداخل فسيظل عنوان القصيدة الذي يختاره الشاعر بنفسه أقرب هذه المداخل وأرحبها باباً؛ غير أن إدراك أبعاد هذا المدخل لا يتحقق إلا من خلال القراءة الفاحصة والمتعمقة لمجمل النص الشعري بكل آلياته الفنية ووسائله التعبيرية وإشارات المتعددة، ومن هنا تنشأ هذه العلاقة الجدلية بين النص وعنوانه حين يكون العنوان دليلاً كاشفاً لبنية النص، ويكون النص في المقابل مضجراً للدلالات الكامنة في العنوان.

بقلم:
سامي عبد العزيز العجلان
السعودية

الطريق والحق:

والباطل، بين الصواب والخطأ، بين الحسن والأحسن، ثم على المستوى الإنساني: التمييز بين «الأنا» و«الآخر»، و«الأنا» هنا ليس بمفهومها الحسي الشخصي، بل بمفهومها المعنوي الفكري؛ أي التمييز بين التيار الفكري الذي ينتمي إليه «الأنا» والتيار الفكري المقابل الذي يمثله «الآخر». ومن هنا تأتي كلمة «الطريق» في هذه الجملة لتشير بآلف ولام العهد إلى الحقيقة التي عرفتتها واختارتها الأنا عن دراية وتحقيق في مقابل الأباطيل أو «السليل» التي ضل فيها الآخر.

غير أن الأمر لا يقف عند حد التمييز؛ فالقدرة على التمييز ستقود حتماً إلى الشعور بالتمييز، والذي يؤدي

إذن فلنبداً الحكاية من أولها: عرفت الطريق: هنا جملة نحوية مفيدة؛ فعل وفاعل ومفعول به، والفعل في صيغة المضي، وهذا يعني الجزم بحدوثه وأن فاعله قد اتصف به فعلاً، أما مادة هذا الفعل فهي المعرفة، هذه العروس - الحلم - التي يسعى إلى الظفر بها كل عاشق للحكمة، وربما ظل يبحث عنها طوال عمره، باذلاً في سبيلها كل ما يملك من وقت وجهد ومقدرة، متطلعاً من وراء ذلك كله إلى قطف ثمرتها الكبرى: ثمرة التمييز؛ التمييز بكل درجاته وألوانه: التمييز بين الحق



قصيدة: عرفت الطريق

شعر: صالح آدم بيلو

كلما ازددت عناداً يا صديقي
في غرور وتعرضت لطريقي
كلما ازددت أنا نار وثوق
وتشبهت بـماضي العريق
وكتاب هو لي خير رفيق
ما أنا من حبه بالمستطيع
مأنت في دربه النادي الوريق
وإذا باعدت عنكم يا رفيقي
لا تلم.. إني تبيننت لطريقي

كلما ازدادت علي المحن
وتوالى إحسن لا تهين
وكروب يصطفى بها الزمن
وظلام كاف زأوفتن
فلتطهروا وتدريب عميق
واختبار الذهب الصراف الحقيقي
وإذا عاندت يوماً «يا رفيقي»
فلأنني قد تبيننت لطريقي

إن ذوت في الغصن بعض الورقات
وتهافت للثرى مستتبقات
ورمتها الريح في وادي الشتات
فلعل الأغصان زاهي الزهرات
وهنا طلع رضي النفحات
فتعلم.. ذاك عنوان الحياة
خسئ الساقط من ماض وآت
إن مضى فليمض ملعون الممات
وإذا ما حرت يوماً يا صديقي
لنمائي ولايماني الوثيق
فاعتبر.. إني تبيننت لطريقي

فتعرف يا ابن أُمي في العقيـدة
يا أخا الإسلام في الأرض المديـدة
وتجرد لانطلاقات بعـيدة
وتوقفها جراحات جديـدة
فهي طوبى واختبارات مجيـدة
وتساءل.. غتها اليوم قصيـدة
ما حياة المرء من غير عقيـدة
ما حياة دون أهداف بعـيدة
ما حياة دون أرواح شهيدـة
وكفاح وصراعات عنيـدة
فلأنطلق وامض بإيمان وثيق
وإذا ما مسنا الضر صديقي..
فلأننا قد مشينا في الطريق

بدوره إلى مخالفة الآخر والاستقلال عنه في التفكير والسلوك، ثم تحمل الضريبة التي يسلمتزمها هذا الاستقلال في واقع الحياة العملي، وهي: نشوء الصراع.

عرفت الطريق: أي عرفت الحق، ثم أدركت تميزي به، ثم تفهمت ما يعنيه هذا التميز من ضرورة الانخراط في جدلية الصراع بين الحق والباطل في هذه الحياة. وبهذه المعادلة الأخيرة نكون قد وصلنا إلى تعبير رياضي مبسط عن هذا العنوان الشديد التكثيف والمثقل بالدلالات.

لننتقل الآن إلى النص؛ لننظر هل تشكل جدلية الصراع البؤرة المركزية له؟ وهل تنهض لتفسير نموه العضوي ولكشف آلية «الاختيار» الموجه لظواهره الفنية بدءاً من القيم الصوتية والكلمة المفردة، وانتهاء بالصورة الشعرية؟

تنتمي القصيدة في وزنها الإيقاعي إلى بحر الرمل، وإذا كانت الصورة الشائعة لهذا البحر هي استخدامه تاماً أي بست تفعيلات في البيت الواحد أو مجزوءاً أي بأربع تفعيلات؛ فإن الشاعر يلجأ إلى صورة غير مألوفة، وهي استخدامه مشطوراً أي بثلاث تفعيلات، وهذا أول مظهر من مظاهر «التميز» في هذا النص.

تنقسم القصيدة إلى أربعة مقاطع؛ يكون كل مقطع منها مرحلة من مراحل الجدل بين «الأنا» و«الآخر»، وتبعاً لهذه المرحلة تتنوع القافية في المقاطع لتناسب مع طبيعة وظروف كل مقطع / مرحلة، ولعله بسبب هذا الاختلاف في طبيعة كل مقطع ووظيفته عن الآخر لم يلجأ الشاعر إلى توحيد عدد أبيات في المقاطع، بل ترك لكل مقطع حرية التحكم في هذا الجانب الكمي حسب منطقته الخاص؛ وإن كان يلاحظ الارتفاع التدريجي في عدد أبيات المقاطع كلما تقدمنا أكثر في القصيدة، كأنما ليوكب تصاعد وتيرة الانفعال وسخونة

الإحماء المتزايد لدى الشاعر.

يبدأ المقطع الأول بداية شرطية بأداة تتضمن معنى الفعل ورد الفعل المستمرين المتواكبين وهي الأداة: كلما. الفعل هنا من «الآخر» الانتفاش والإغراء والتعرض، يقابله رد الفعل من «الأنا» الثبات والثقة والتشبث بالأصول، وعلى رغم هذا التعارض الواضح بين الطرفين في التوجه والمسلك فإن الشاعر يصف هذا «الآخر» بالصادق مرة وبالرفيق أخرى، مما يدل على أن هناك تاريخاً مشتركاً بينهما، وربما كان ذلك قبل أن يتخذ صاحبنا مسلكه المستقل عن رفيقه أو قبل أن «يتبين» طريقه على حد تعبيره.^(١)

وفي مقابل التكثيف والإيجاز في عرض إغراء «الآخر» الذي يضغط في البيتين الأولين من هذا المقطع يأتي البسط والتفصيل في عرض رد الفعل من «الأنا»، حيث يستغرق بقية أبيات المقطع. وهذا الأسلوب التعالقي الشرطي في بناء المقطع يعتمد على الشاعر أيضاً في المقاطع التالية: الفعل ثم رد الفعل، والذي يلحم بينهما هو الأداة الشرطية التي تصدر المقطع، وتخضع أفعاله كلها لدلالاتها المهيمنة دلالة الاستمرار التواكبي. إذن فنحن أمام لازمة أسلوبية هيكلية يستخدمها الشاعر بمهارة ليسيطر بها على البناء الداخلي لكل مقطع وهي الاستهلال الشرطي.

اللازمة الأسلوبية:

إضافة إلى هذا، هناك لازمة أسلوبية أخرى يلجأ إليها الشاعر ليحكم قبضته المعمارية على هذا البناء، تتمثل في تلك الجملة التي يختم بها هذا المقطع والمقاطع التالية له وهي قوله: ... تبينت طريقي؛ إذ تتكرر هذه الجملة في ختام مقاطع القصيدة تكراراً هيكلية يرمي إلى تحقيق تناسق سياقي للنص، وبهذا التكرار الهيكلي المقصود تستحيل هذه الجملة في حس المتلقي إلى «لحظة تنوير» أو محطة وصول تكهرب شعوره، وتنبئه بنهاية مقطع - مرحلة وبداية مقطع - مرحلة أخرى.

ولكن السؤال الآن هو لماذا اختيرت هذه الجملة بالذات «تبينت طريقي» لتقوم بوظيفة «تنوير» النص؟ في الحقيقة إن كلمة (الطريق) ذات دلالة عميقة في النص؛ ولهذا تضمنها العنوان، وقد استطاعت أن تغرس حقلها الدلالي في تربة النص من خلال مفردات عديدة مرتبطة بها من مثل الدرب، والرفيق، والثرى، والوادي، والأرض، والمشي، والمضي، والانطلاق، وهي مفردات

مقتبسة من أدبيات الدعوة، كما تستمد أصولها من النصوص الشرعية التي تقرر أن الدنيا ممر أو معبر، وأن الآخرة هي دار القرار، وأن علاقة هذه بتلك هي علاقة الطريق بمحطة الوصول.

كذلك، فإن لكلمة (الطريق) إيحاء آخر؛ فالطريق من حيث الصياغة مفرد - واحد مما يعني تميز سالكيه وثباتهم في مقابل ذوبان الآخرين وتذبذبهم بين شتى الطرق والسبل. وهذه المفارقة بين أصحاب الطريق والآخرين ستكون المحور الارتكازي لمفهوم الصراع الذي بنيت عليه القصيدة.

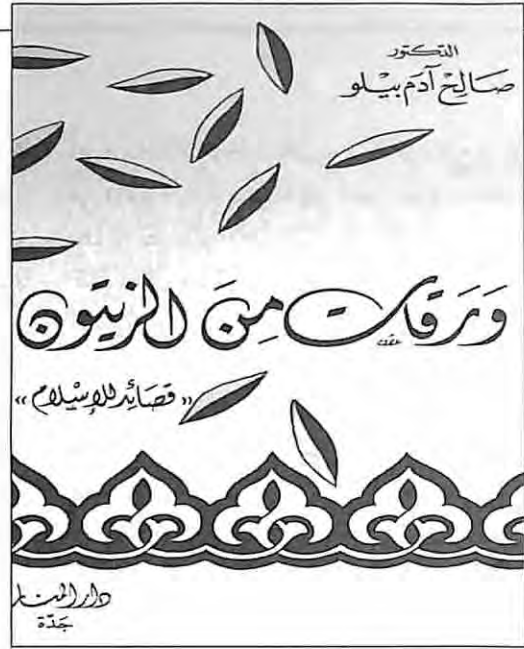
وإذا عدنا نتأمل المقطع الافتتاحي تأملاً يراعي وظيفته البنائية في النسيج الكلي للنص تبدى لنا وكأنه الخطوة الدفاعية الأولى لامتنصاص هجوم «الآخر» والتصدي لإغرائه، وذلك عن طريق المزيد من الثقة والثبات والتشبث بالأصول والمزيد من الإخلاص للحق والتباعد عن الباطل وأصحابه. وكما يحدث في أي مواجهة أو صراع مادي فإن هذه الخطوة الدفاعية - الامتنصافية تعد العمل الأساسي الأول لكل من يتصدى لهجوم خارجي. من هنا ندرك سر استهلال النص بهذا المقطع باعتباره الخط الدفاعي الأول في حومة الصراع المستحكم والموجه لفعاليات النص.

وفي المقطع الثاني تأخذ جدلية الصراع بعداً أكثر شمولية، حين لا تصبح «الأنا» في مواجهة «آخر» معروف ومحدد، بل تواجه بظروف غامضة ومتشابهة أشد عنفاً وأكثر استفزازاً، وقد يكون «الآخر» أحد أطرافها أو أسباب وجودها؛ غير أن فعلها الشامل والمتعدد يتجاوز فعل الآخر الفرد في مساحة المواجهة وفي عمق الإصابة: محن، إحن، كرب، ظلام، فتن. ترى ماذا يكون رد فعل «الأنا» هذه المرة؟ كيف يتشكل الخط الدفاعي الثاني في استراتيجية المقاومة والتصدي؟

إنه الإيمان الراسخ بحتمية الابتلاء والاختبار والتطهير لسير المعادن الحقيقية في النفوس. والمطلوب إذن هو مزيد من الثبات و«العناد» في سبيل الحق، والعقبي الحميدة آتية لا محالة: وضوح أشد للطريق و«تبين» أدق لمعالمه، كأن نار الفتنة إنما جاءت لتنفّي عن الطريق شوائبه وأدرانها، ولتزيد من لهب المقاومة في نفوس الرجال، ولهذا فإن عبارة «تبينت طريقي» التي تعود فتختتم هذا المقطع أيضاً هي في حدود دلالتها أوسع بكثير مما كانت عليه في المقطع السابق؛ إن «التبين» هنا



الشاعر: صالح آدم بيلو



هنا تنتقل من خارج القصيدة
إلى داخلها بمعنى أن المنطق

الدفاعي الذي تبنته القصيدة على امتداد المقطعين الأولين وحتى منتصف هذا المقطع لمواجهة «العدوان الثلاثي» من: الآخر، والظروف المحيطة، والتشقق الداخلي، ولا متصاص الآثار المترتبة عليه؛ هذا المنطق المرحلي ينتهي هنا لينهض على أثره منطق آخر قائم على أخذ زمام المبادرة والعمل على اكتساب مواقع جديدة بالانطلاق نحو «الآخر» ودعوته إلى الحق والخير؛ ولهذا تزداد وتيرة الأساليب الإنشائية في هذا القسم الثاني من القصيدة - الذي يشمل بقية المقطع الثالث ومجمل المقطع الرابع - بما في الإنشاء من استمالة تأثيرية مناسبة لأدبيات الدعوة، ويقوم فعل الأمر بالعبء الأكبر في إضفاء هذا الجو التأثيري على هذه المرحلة الجديدة بسيل منهمر من الأوامر: فتعلم، فاعتبر، فتعرف، وتجرد، وتوقع، وتساءل، غن، فانطلق، وامض. يليه في ذلك النداء والاستفهام.

ويلتحم الأسلوب الأخير «الاستفهام»، مع أسلوب تأثيري آخر هو التكرار؛ حيث يتكرر الاستفهام عن «الحياة» ثلاث مرات، وفيما تأتي كلمة حياة معرفة بالإضافة في الاستفهام الأول فإنها تجرد من الإضافة في الاستفهامين التاليين لتصبح حياة نكرة مجهولة، فهي في الحقيقة حياة لا حياة فيها بعد أن فقدت أهم مقوماتها: العقيدة، والأهداف البعيدة، والكفاح العنيد. وهكذا تتضافر هذه الظواهر الأسلوبية مجتمعة في

يرتقي درجة أعلى، ويكتسب رؤية أكثر وضوحاً إثر صفاء الجو وتراجع الأعاصير.

ويأتي المقطع الثالث من القصيدة مكتملاً للمقطع الثاني، إذ يلتفت النص إلى الجهة الأخرى من مسرح الأحداث، فإذا كانت الثلة الصادقة قد أثبتت جدارتها بسلوك الطريق، وقاومت عواصف الفتنة فإن هناك فغماً أخرى من السالكين قد ركبت الموجة، وانجرفت مع التيار إلى بعيد حيث القرار السحيق، وربما راحت بعد ذلك تطعن أهل الطريق من الخلف.. يا لله! إن الجرح هنا أنكأ والألم أشد إيغالا، فالهجوم الآن يأتي من الداخل؛ من داخل الأسوار، والمؤمنون الصادقون يحتاجون، على وجه عاجل وحاسم، إلى خط دفاعي ثالث يحمي ظهورهم من هذا العدو الداخلي.

الحل في تفعيل الطاقات؛

ويأتي الحل في تفعيل الطاقات المختزنة في جذور الثلة الصادقة؛ إذا كان ثمة ورقات قد ذوت وتهاوت فإنه لا يزال على الأغصان زهرات زاهيات، وشتان بين الورقة الذائبة المتهاوية والزهرة الزاهية الثابتة، كذلك هناك «طلع» وليد يبشر بمستقبل مشرق غير أنه يحتاج إلى السقيا والرعاية الحانية. وهكذا فإن التعاضد الداخلي وتحرير الطاقات المكتنزة هو الحل الأنجع لهذا البعد الخفيف من أبعاد الصراع. غير أننا لا نمضي بعيداً في هذا المقطع حتى ندرك - وبالتحديد في منتصفه - أننا أمام «تكتيك» جديد وطور مختلف من أطوار المواجهة والصراع، إن المبادرة

تكوين الجور التأثيري المناسب لهذا القسم «الدعوي» من القصيدة، بينما لم يحظ القسم الأول من القصيدة بمثل هذا الزخم الإنشائي؛ إذ تنحصر أساليبه الإنشائية في ثلاث جمل ندائية وأسلوب نهّي واحد هو قوله: لا تلم، والغريب أن أسلوب النهّي هذا جاء - رغم إنشائيته - متلائماً مع المنطق الدفاعي الذي تبناه القسم الأول من القصيدة؛ فالنهّي من حيث دلالة الأسلوبية هو طلب «الكف» عن الفعل، كما أن مادة الفعل الذي تسلط عليه النهّي وهي: اللوم ذات دلالة دفاعية واضحة.

وحين نتجاوز هذه المقارنة الجملة ونتجه بصفة خاصة إلى المقطع الرابع والأخير من القصيدة نستشعر فيه نفس البيان الختامي وإيقاع الوصية الأخيرة، وهذا ما يفسر تدفق هذا المقطع بموجات متتابعة من الأساليب الإنشائية المتعاقبة بين الأمر والنداء والاستفهام، كأنها صدى لروح الافتقاد التي تهيم على لحظات الفراق ثم لا تجد «التعويض» النفسي إلا في هذا الاستحضار المستمر للآخر عن طريق هذه الأساليب الطلبية القائمة في حقيقة استعمالها على افتراض وجود طرف مقابل يصغي ويستجيب.

ولا يمكن تخطي هذا المقطع دون الإشارة إلى ما حدث فيه من كسر للبناء مس اللازمتين الأسلوبيتين اللتين اعتمدتهما الشاعر في البناء الداخلي لمقاطع القصيدة؛ إذ لم يبدأ هذا المقطع بداية شرطية تتضمن الفعل ورد الفعل، كما كان يحدث في المقاطع السابقة، بل استهله الشاعر استهلالاً إنشائياً ساخناً أقرب إلى الارتجال والعفوية، ويمكن تعليل هذا الكسر بسببين اثنين، أولهما أن هذا المقطع في حقيقته امتداد انفعالي للمقطع السابق. والسبب الثاني والأهم أنه يتجاوب مع طبيعة المرحلة الجديدة من المواجهة التي بدأت في منتصف المقطع الثالث وهي مرحلة المبادرة و«الفعل» المقترح للآخر، وهي مرحلة لا يتناسب معها الاستهلال الشرطي الذي يحصر «الأنا» في دائرة ردود الأفعال.

أما اللازمة الأسلوبية الأخرى التي التزمها الشاعر في المقاطع الثلاثة السابقة، وهي اختتام المقطع بعبارة تبينت طريقي فقد حدث في هذا المقطع كذلك تغيير في بنائها فتحولت إلى قد مشينا في الطريق. فالفاعل هنا أصبح «نا» الفاعلين (مشينا) عوضاً عن «نا» الفاعل في «تبينت»، كما اختفت من آخر «الطريق» باء المتكلم التي كان يضاف إليها في المقاطع السابقة؛ ومن البين أن هذا التغيير يتناغم مع المرحلة الجديدة التي انتقلت إليها القصيدة في

نصفها الثاني، فقد أصبح «الآخر» في هذه المرحلة جزءاً من «الأنا» بعد دعوته إلى الحق وقبوله الضمني به؛ ومن هنا لن يقتصر الأمر على مجرد التغني بتهنئة الطريق كما كان الحال سابقاً، بل تجاوز ذلك إلى التأكيد على المشي المشترك في الطريق الذي سيحتضن الجميع، وفي ضوء هذا التطور الجديد يأتي التضامن الحاني مع الرفيق الجديد والإحساس الصادق بالمصير الواحد والمعاناة المشتركة، وتكون الخاتمة المؤثرة حيث تبلغ المرحلة الثانية من القصيدة قمة عطائها في قوله:

وإذا ما مسنا الضر صديقي

فلأنا قد مشينا في الطريق

وهكذا فإن النمو العضوي لمعاني القصيدة يؤكد تلك الافتراضية التي بدأ بها التحليل، وهي قيام القصيدة على جدلية الصراع.

فإذا ما التفتنا إلى أسلوب النص وجدناه يؤكد أيضاً هذا الافتراض؛ إذ يتسم بشيء من الحدة والشدة والحسم، مما يتلاءم مع حدة الصراع وعنفه، وتبدو هذه السمة واضحة في أهم مناحي الأسلوب في الأصوات، وفي اختيار المفردات، وفي بناء الصورة الشعرية.

ففي الأصوات يلاحظ تجاور أصوات الصفيح: الزاي والسين والصاد وتقارب مواقعها، مما يعطيها وقفاً أكثر حدة، لاحظ مثلاً: يصطفئها الزمن، فعلى الأغصان زاهي الزاهرات، خسي الساقط، مسنا الضر صديقي.

غير أن ما لفت نظري حقاً هو طغيان صوت التاء على امتداد القصيدة، وإذا استثنينا الحروف التي يشيع استعمالها في الكلام العربي عموماً وهي - كما ينص ابن منظور (٢) - سبعة أحرف يجمعها قولك: **يناولهم**؛ إذا استثنينا هذه الحروف فسيكون حرف التاء هو أكثر الأصوات تردداً في القصيدة؛ إذ يتكرر خمساً وأربعين مرة، والتاء من زمرة الحروف الشديدة المقابلة للحروف الرخوة، ونحن نحس بهذه الشدة في قوة التيار الهوائي الذي يندفع من الفم عند نطق هذا الحرف. فكأن شيوع هذا الحرف «الشديد» في النص إنما هو صدى صوتي لشدة الصراع الذي يكتنف القصيدة. وفي هذا السياق نفسه يمكن تعليل اختيار حرف القاف ليكون قافية للمقطع الأول بجميع أبياته وكذلك للأبيات الثلاثة الأخيرة التي يختم بها كل مقطع من المقاطع التالية، فالقاف حرف مجهور شديد يناسب ما في الصراع من شدة وتوتر.

اختيار المفردات

وتبدو هذه السمة واضحة أيضاً في اختيار المفردات؛ حيث تشيع الكلمات ذات المعاني الحادة القاطعة. لاحظ مثلاً مادة العناد التي تتكرر في القصيدة ثلاث مرات في صيغ مختلفة عناد، عاند، عنيد. ثم لاحظ العبارات: إحن، كرب، ظلام كافر، خسي، ملعون الممات، جراحات، كفاح، صراعات. وتحكم هذه السمة حتى في طريقة صياغة الكلمة؛ فهو يقول مثلاً: مائت بدلاً من ميت، والنادي بدلاً من الندي، كأنما لا يرضى للصفة المشبهة إلا أن تكون على وزن الفاعلية لتصبح أكثر قدرة على المواجهة.

كذلك تتسم صورته الشعرية بالحدة المناسبة لجو الصراع. تأمل قوله (وكروب يصطفيه الزمن) المعروف أن الاصطفاء يعني اختيار الأفضل والأصلح؛ لكن الشاعر يضيف على الصورة لونا صارخاً حين يقلب هذا المعنى، فيجعل الزمن لا يصطفي سوى الكروب والمحن. وفي المقطع نفسه يمثل الشاعر الفتنة في صورة النار التي لا يتحمل لهيبها إلا الذهب الصرف الأصيل، وهي صورة نارية حامية.

كذلك يتناول الشاعر موقف بعض المتراجعين عن الطريق، فيعرضهم في صورة الورقات الذاوية في الغصن والتهالوية من ثم للثرى؛ غير أنه لا يكتفي بذلك، بل يزيد المشهد إيغالا ورشدة حين يصور كيف تقذف الريح هذه الورقات بعيداً في وادي الشتات، ويزداد المصير الفاجع لهذه الأوراق حدة حين يعرض أمامه الصورة المناقضة له صورة الزهرات الزاهيات المستقرة في أغصانها. وبروز التناقض في هذه الصورة الشعرية يقودنا أخيراً إلى الحديث عن سمة أسلوبية استغلها النص ضمن وسائله الفنية الأخرى للتعبير عن بنيته العميقة بنية الصراع، وهي سمة التقابل التي كانت مظهراً بارزاً من مظاهر هذا الصراع، بل لعلها أدت وظيفتها الفنية باعتبارها وإجتهاد الصراع الأمامية ما دام الصراع هو في حقيقته نوعاً من التقابل الحاد. وهكذا فقد تأسس النص على التقابل بين شخصه ومفاهيمه وصوره ومفرداته التقابل بين الأنا والآخر، بين الفعل ورد الفعل، بين الورقات الذاوية المتهالوية والزهور الزاهية الثابتة، بين الحياة والموت، بين الماضي والآتي، بين الحيرة والإيمان الوثيق. وهكذا أيضاً يثبت النص جدارته بالفوز في ميدان الصراع الفني هذه المرة - متسلحاً بأدواته الفنية «التميزة».

تتبع الخيوط المشتركة لنتاج هذا الشاعر:

كما أن وجود القصيدة ضمن ديوان خاص بالشاعر يسعف الناقد بلا ريب في تتبع الخيوط المشتركة لنتاج هذا الشاعر، وكما تضيء هذه الخيوط المشتركة القصيدة المقصودة بالتحليل حين تكشف عن مدى انتمائها السياقي لنتاج الشاعر أولاً، ثم عن وجوه تفردتها وخصوصيتها الذاتية ضمن رقعة السياق الكلي للديوان ثانياً، فإن هذه الخيوط المشتركة تقوم أيضاً بإزاحة الستار عن الفعالية الحية المختفية وراء هذا النتاج، بمعنى أنها تكشف عن حياة الشاعر بكل أبعادها الفكرية والنفسية والاجتماعية، ربما بصورة أصدق وأدق مما تكشفه سيرة حياته العملية؛ ذلك لأن هذه الخيوط تبرز الخصائص الأصلية المترسبة في أعماق المبدع، والتي تطبع نتاجه كله بطابعها الخاص المميز. أما الوقوف عند تفصيلات الحياة الواقعية فقد يشّت الذهن في أحداث جزئية سطحية قد لا تكون معبرة بالضرورة عن هذه الخصائص الأصلية؛ هنا كان سبيلي إلى كشف سياق المقام للقصيدة هو دراسة الديوان بجملة لتتبع هذه الخيوط والوصول من خلالها إلى ما هو أصيل وعميق في نفسية المبدع الذي هو بدوره مرآة كاشفة لما هو أصيل وعميق في عصره ومجتمعه.

وضع الشاعر لديوانه عنواناً خاصاً هو «ورقات الزيتون»، وعلى الغلاف وحول هذا العنوان رسمت ورقات من الزيتون متناثرة في الهواء، كما تصدرت الديوان مقدمة نثرية دارت حول الإحياء والظلال التي يثيرها لفظ الزيتون وحول تردد ذكره في القرآن الكريم. ومن خلال هذه المقدمة نستطيع أن نستنتج أن الشاعر أراد أن يستثمر الإشعاعات الدينية لهذا اللفظ وماله من تاريخ مشترك في الذاكرة الجمعية للمتلقين، وما يستتبعه ذلك من استجابة تلقائية وشديدة الحساسية لديهم تجاهه. ويتأثير هذه الرغبة الاستثمارية بعنوان الشاعر ديوانه بهذا اللفظ، ويورده أيضاً ضمن عنوان قصيدتين من قصائد الديوان هما: زيت الزيتون، الزيتون والريح، كما يردده في ثانياً قصائد الديوان. (٢)

ليس هذا فحسب؛ إذ بسبب ما يتمتع به لفظ الزيتون من قدرة إشارية عالية الكثافة فإن منطق التداخي يتحكم هنا، فتتدفق قرائن هذا اللفظ ولوازمه لفظاً وصورة مكونة على امتداد الديوان حقلاً دلالياً متجاوب الأصداء، ولعل أقرب هذه اللوازم لفظ التين الذي يتكرر

وروده في الديوان مقترناً بالزيتون^(١٠)، وهو اقتران مستثمر من الآية الكريمة التي جمعت بينهما في أول سورة التين، كما يتمثل الشاعر الآية الأخرى التي ورد فيها لفظ الزيتون وهي قوله تعالى - الآية ٣٥ من سورة النور - «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاج كإنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور»؛ ففي قصيدته زيت الزيتون يصبح الزيتون رمزاً محورياً للقصيدة تنبثق منه قرائنه المصاحبة له في الآية: المصباح، الكوكب الدري، زيتها. كما يقتبس الشاعر الوصف الذي وصفت به شجرة الزيتون في الآية وهو «لا شرقية ولا غربية» فيجعله عنواناً شارحاً لقصيدة أخرى من قصائد الديوان^(١١).

كذلك يكرر الشاعر استخدام كلمتي الغصن والأغصان كما يذكر أسراب الحمام مقترنة بذكر الزيتون^(١٢).

علام يدل هذا المعجم «الزيتوني» للديوان؟

يمكن القول إن له دالتين عميقتين متصلتين بالعصب الأساسي للديوان؛ فهو من جهة يدل على شعور حقيقي بالتميز خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الصفة التي وصفت بها شجرة الزيتون في الآية الكريمة وهي «لا شرقية ولا غربية»، وبهذا يكون الزيتون وشجرة الزيتون رمزاً لتمييز الأمة واستقلالها في الفكر والسلوك. وواضح مدى تقاطع هذه الدلالة العامة في الديوان مع مفهوم الصراع الذي بنيت عليه القصيدة بما أن الصراع ناتج طبيعي للشعور بالتميز والاستقلال، كما سبق بيانه في بداية التحليل، وهذا أحد وجوه الالتقاء بين السياقين: السياق الكلي للديوان والسياق الخاص بالقصيدة.

أما الدلالة الثانية لهذا المعجم الزيتوني فهي مرتبطة بالمعنى الرمزي الشائع لغصن الزيتون وهو السلام؛ لكن السلام هنا يعني بصفة أساسية الأمن النفسي الناتج عن وضوح الهدف والثقة في سلامة الطريق، ومن ثم فهو لا يتعارض مع مفهوم الصراع في القصيدة؛ فالشعور بالسلام النفسي أي الثقة بالله هو الذي يمد المسلم بالوقود الحي المتدفق في صراعه مع الباطل، كما أن السلام «الحقيقي» هو ما ينشده المسلم للآخرين؛ ولذلك فهو - حتى في فورة الصراع - لا يتخلى عن رفق الداعية وإشفاقه وتحنانه، ومن هنا نفهم - من زاوية أخرى - كيف انتهت جدلية الصراع

في القصيدة تلك النهاية «الدعوية» الحميمة. وهذا وجه ثان من وجوه التقاطع بين الديوان والقصيدة.

وجه ثالث من وجوه التقاطع يتمثل في شيوع مفردات الطريق والدرب والسبيل والزاد والرفيق على امتداد الديوان^(١٣). وشيوع مفردة الطريق ولو احقها ينسجم تماماً مع مفهومي التميز والسلام، بما أن الطريق هو سبيل واحد «متميز» عن السبل الأخرى، وبما أن أهم أسباب تميزه هو كونه «طريق النجاة» أي طريق السلام. إذن فالزيتون والطريق مفهومان متعادلان موضوعياً، ويمكن التعبير عن هذا بطريقة تقاطعية - تصويرية بالقول: إن الطريق الحقيقي - الأمن والتميز - هو طريق الزيتون أو هو الطريق الذي تظللله أشجار الزيتون.

كذلك يلتقي سياق الديوان مع سياق القصيدة في وفرة الكلمات والصور ذات المعاني الحادة القاطعة، وإذا كان الشاعر يقول في إحدى قصائده:

سترى عنفي وصبري وعنادي

فأنا صلب ومن قوم شداد

فهو يعطينا في الحقيقة شواهد ناطقة لهذا العنف والشدة في سيل متواصل من الكلمات والصور: ظمى للصدام، سائحطم، وأذبح، خنجري الدامي، سأذيق السم لخنّان، سأهشم، وكلّي ضرام يصهر الصخر، وشمالي بها أحد السيوف، لعنات الحياة، وألق كؤوس الدم، ظمّان للحقد، أمزق، وأخرب، قبضة الدم، تلسعني نار القصور، وتشويني شظاياه، ومكبل بيد مخضوبة بدم، مسعر يلظى عات، وتنهشني جوارح الفكر، في البراكين نيراناً قد انفجرت، شرس الطبع، نار تضج رجيمة الحمم، وركلني، صهرت بقساوته أم، لعقت دموعي، وتلسعني نار الخريف^(١٤). ولنا أن نتساءل عن دلالة هذا المعجم الحاد من الأصوات والمفردات والصور هل هو صدى لسمات نفسية خاصة أم هو مرآة عاكسة لأوضاع اجتماعية معينة؟

لا شك أن الإجابة التقليدية هنا هي القول إنه عائد للأمرين معاً، لكن تظل أهم دلالة للجانب الأول خاصة إذا قرئنا هذا بظاهرة أسلوبية أخرى تشيع في الديوان وهي ظاهرة التكرار التي تبرز الجانب الانفعالي القوي في شخصية الشاعر، وهي في ديوانه تتبدى في مظهرين؛ فقد يكون التكرار بسيطاً غير مركب، بمعنى أنه مجرد صدى للانفعال التلقائي المؤقت الذي يتدخل في تركيب بعض العبارات في أثناء إنشاء القصيدة، من دون أن يندمج في

حيث تبدأ القصيدة ببيت من البحر السريع؛ لكن الشاعر مع بداية الشطر الثاني من البيت الثاني يستأنف وزناً آخر هو المقارب، ويلتزمه حتى نهاية القصيدة^(١١). ومن البين أن هذه الأخطاء لا تدخل ضمن ما يسمى بمجمع البحور ولا في التنوع الإيقاعي الذي يستخدمه بعض شعراء التفعيلة؛ فالشكل الهندسي العام للقصيدة يدل هناك على تقصد الشاعر لهذا الأمر، وهو ما لم يتحقق في الشواهد السابقة.

ألا تدل هذه الظواهر الثلاث مجتمعة على قصر النفس الشعري لدى صاحب الديوان؛ خاصة إذا أضفنا إليها القلة النسبية في عدد أبيات القصائد؟ أما في الجانب اللغوي فقد استخدم الشاعر كلمة النادي وصفاً للدرب في قوله:

مائت في دريه النادي الوريق

ولا تتناسب المعاني التي توردها المعاجم لهذه الكلمة مع معناها في هذا التركيب؛ لكن من الواضح أن الشاعر يقصد الندي أي المبتل الرطب، ولهذا التصرف الاشتقاقي في الكلمة دلالة سياقية تحدث عنها فيما سبق.

هل سيتضجر قارئ الكرام إذا حاولت في الختام أن أستغل أيضاً هذه الأخطاء التي وقع فيها الشاعر، وأن أستثمرها سياقياً لأقول: إنها دليل آخر على مدى التوتر والانفعال العفوي الذي يلزم شاعرنا بصفة دائمة؛ في حياته وهو يخوض صراع القيم، وفي إبداعه وهو يترقب في قلق فني لحظة اقتناص الشعر. أليس هو القائل عن نفسه:

ثائر ثائر بجنبني نار

من غرامى والاعتداد العنيف^(١٢)

البنية الأساسية المحركة للنص، وقد يكون تكراراً هيكلياً مركباً، إذ يتحول إلى «لازمة» تتحكم في هيكل النص ومقاطعته، كما هو واضح في القصيدة موضع الدراسة، وكلا النمطين شائع في الديوان بصورة متواترة^(١٣).

تبقى في النهاية ثلاث ظواهر متصلة بالجانب الإيقاعي؛ أولها شيوع بحري الرمل والكامل في أوزان قصائد الديوان حيث تشكل القصائد المنتمية لهذه الوزنين ما يربو على نصف مجموع القصائد. كذلك يلاحظ اتكاء الشاعر المتكرر على أسلوب تقسيم القصيدة إلى عدة مقاطع متباينة القوافي، وقد جرى على هذا التقليد في نصف قصائد الديوان.

أما الظاهرة الثالثة فهي وقوع الشاعر في عدة أخطاء عروضية كزيادة «سبب خفيف» على وزن البيت في قوله:

إنني مسلم وأي شريف

لاحقي في (الملايين) أوفي الألوف

وفي قوله أيضاً:

أقتات كحظي التيه العاتي

ويمكن هنا حذف أي سبب خفيف أو ثقل حتى يستقيم وزن هذا الشطر.

ومن الأخطاء العروضية كذلك الانتقال في بيت واحد من وزن إلى وزن آخر مقارب له كقوله:

الخير يعرف مهد بذرتها

من أين جيء بها من أين تجتلب

فالشطر الأول - ومعه القصيدة كلها - من البحر الكامل بعروض حذاء وضرب أحد، أما الشطر الثاني فهو من بحر البسيط، وسبب الخطأ هو زيادة سببين خفيفين في الشطر الثاني وموضعها: (من أي) ن تجتلب، والخطأ نفسه يتكرر في قصيدته: حطام امرأة،

الهوامش

(١) لكلمة (الرفيق) بالذات دلالة عُرفية على اتجاه فكري معاصر ومعروف، والشاعر يؤكد هذه الدلالة حين يضع هذه الكلمة بين قوسين في نهاية المقطع الثاني، هل صاحبه من المنتمين إلى هذا الاتجاه؟ والسؤال الأهم: هل كان الشاعر نفسه منتمياً في يوم من الأيام إلى الاتجاه نفسه؟ هذا استنتاج نصي مغلق بمعنى أنه مستفاد من إشارات داخل النص فقط، كما أن دلالة تبقى في محيط النص أيضاً؛ إذ يمكن

استثماره في دعم الفكرة المخورية التي انطلق منها التحليل وهي فكرة الصراع بما أن مقولة الصراع الطبقي هي من أهم مقولات ذلك الاتجاه الفكري المشار إليه.

(٢) انظر لسان العرب ج ١ / ١٤.

(٣) انظر السديوان ص:

١٢، ١٣، ١٣، ٢٩، ٤١.

(٤) انظر السديوان ص:

١٢، ١٣، ٤١.

(٥) انظر السديوان ص:

٢٩.

(٦) انظر السديوان ص:

١٣، ١٨، ٤٣.

(٧) انظر السديوان ص:

١٢.

(٨) انظر السديوان ص:

١٩، ٢٣، ٢٤، ٢٧، ٣٠، ٣٣، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(٩) انظر على التوالي في السديوان

ص: ١١، ١٥، ١٦، ٢٣، ٢٩، ٤٩، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

في الصفحات:

٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(١٠) لت تبع أسلوب التكرار عند

الشاعر انظر السديوان ص:

١١.

(١١) انظر هذه الشواهد - على

التوالي - في الصفحات:

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(١٢) انظر السديوان ص:

١١.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥