الفصل الثالث

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

obeikan.com

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

-1-

الديـــــوان

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 يُدَوِّنها إلا بعد اقتناعه التام باكتمالها ؛ فقد اكتملت الوصايا العشر ، وكذلك أقوال اليمامة ومراثيها ، أمَّا بقية القصائد فقد ظلت تتبدل وتتغير ، دون أن تصل لحلٍّ يقنع 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 وشخوصها ، 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 قصداً ، 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 – تحولت الدلالة التاريخية ، الموثقة للصراع القبلي بين بكر وتغلب ، على أيدي الرواة والكُتَّاب إلى دلالة ملحمية ، جعلت من أبطالها - الزير خاصة - ذوي دلالات أسطورية ، وأفعال خارقة ، ومن ثمَّ 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 - ص392 : 428 .

- 2 -

توظيـــف التـــراث

تراثنا العربي تاريخياً مليء بالأحداث والصراعات والمواقف ، التي من شأنها أن تمنح أي متأمل له بعداً فكرياً ، يسمح لـه بأن يشبع نهمه الثقافي في أهم جوانبه ، خاصـة ذلـك المتعلـق بـالقص والحكـي ، والانتصـار والهزيمـة ، ومـا مـن شـك أن شخصـيات كثيـرة تطفـو فـوق تلـك الأحـداث والصـراعات والمواقـف ، وهـي شخصـيات ثريـة فـي حينهـا ، عطاؤهـا امتـد لميـادين كثيـرة ، ثقافيـة ، وفكريـة ، وحزبيـة ، وسياسية ، وأدبيـة ، وغيرهـا . . . ، ممَّـا صـنع لتلـك الشخصـيات مكانـة خاصة لدى كل عربي ، منذ فجر تاريخنا ، وإلى الآن .

فكثيراً ما ذكر قدماؤنا أجدادهم ، مفاخرين ، مباهين بهم ، وكثيراً ما تغنينا نحن بتاريخنا القديم ، وحضارتنا التي أضاءت الطريق لإنسان هذا العالم ؛ فإن كان قد قـدر لنـا هـذا الكم الهائل من التاريخ والحضـارة ، فمن بمقدوره أن يتنكر لهذا التراث ، ومن منا لا يستطيع أن يقف مفاخراً بـه ، خاصـة ونحن في حاجـة لتحفيز الهمم ، وإيقاظ الضمائر ، وإذا كان هذا هو حال التراث مع كل المناحي المعرفية والحضارية ، فهو في الأدب عامة ، ولدى الشاعر خاصة ، لـه إطار آخر ، لا يمكن إغفاله ؛ فقد كان لـه في كل العصور " الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم ، وأنصفها وأبقاها ، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعـري 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 وشخوصه ، وقد كان ذلك الشيوع بصورة لم يعرفها شعرنا العربي من قبل ، حتى عُدَّت سمة من أبرز سماته ، أو إنجاز يحسب بصورةٍ ما للشاعر المعاصر ، الذي سعى جاهداً للاستفادة من هذا الموروث " سواء بالإشارة إليه ، أو بالاقتباس 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 يومئ إليه ذلك الموروث في

---

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

ضوء علاقته ببقية القصيدة "[1].

ولعلَّ من أفضل ألوان التشكيل بالموروث داخل القصيدة المعاصرة أن يتعامل الشاعر مع النموذج التراثي المُستدْعَى على أنه قالب كلي ، تتمركز حوله تجربته ، فيصير محورها الأساسي ، هذه التجارب بثرائها " تكفل لنفسها - أولاً - ما يحمله النموذج التراثي من إيحاءات ، يتم إسقاطها على العصر ، وتوفر للعمل الشعري - ثانياً - نوعاً من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو النموذج وتحوُّلاته 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 المعاصر بغنى تراثه ، وامتلاكه إمكانات من الممكن أن تمنح قصيدته امتدادات تعبيرية إيحائية ، وباستغلاله لتلك الإمكانات يكون قد " وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير ، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ، ونوعاً من اللصوق بوجداناتها ؛ 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، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية - ص307 .

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

- 3 -

العنـــــــوان

- أ -

(أقوال جديدة عن حرب البسوس) عنوان قصده الشاعر قصداً ، وعناه لفظاً ومعنى ، فآخر 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 ممتلئ بالتشويق 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 ، ولمَّا 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** ، وبمرور الوقت تكثر المعالجات القصصية ، وتتمو حولها أطروحات وتناولات 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 .

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

---

(1) العصر الجاهلي - ص65 وما بعدها ، وراجع : جمهرة قصص العرب - م1 - ص195 وما بعدها ، م2 - ص308 : 312 .

القديم للمهلهل ، والثأر الحالي للعرب من اليهود ، وإذا كان المهلهل قديماً ثأر 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 يُوحي به ذلك التعبير من إعادة النظر ، وبعث روح الجدة والحداثة في هذا التراث الواقف بتاريخية حقائقه عند حدود العصر الجاهلي ، فكأن الشاعر سيروي عنه ما لم نكن نعلمه ، 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 ، والشخوص القدامى ربما يحتفظون بأسمائهم ليدلوا على شخوص ، منحهم الشاعر الإطار العام لأبعادهم الدلالية ؛ ليقوي خطابه الشعري من خلالهم .

هذه القراءة الأوليَّة 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 بآخر كلمة في هذا الديوان الصغير ، الذي ارتبطت أجزاؤه ارتباطاً حتمياً ، ومات الشاعر قبل أن يُكمله .

- ب -

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

فالنص الأول بدأه الشاعر بمقدمة نظرية ، عَنْوَنَهَا بـ **(مقتل كليب)** ، وتحته وبين علامتي تنصيص كتب **(الوصايا العشر)** ، وحينما بدأ النص الشعري عَنْوَنَهُ بـ **(لا تُصَالِحْ)** ، فكأننا أمام نص واحد ، ذي ثلاثة عناوين ، هي : **(مقتل كليب / الوصايا العشر / لا تُصَالِحْ)** ، وإذا نظرنا متأملين 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 نثره الشاعر قبل بدء النص الشعري ، و**(الوصايا العشر)** هي مجمل ما أراد القتيل أن يوصله لأخيه سالم ، خلال عشرة مقاطع ، أخذت أرقاما من (1 : 10) ، هي مجمل القصيدة التي توضح شهادته ، أمَّا **(لا تُصَالِحْ)** ، فهي المحور الدلالي للنص ، والدلالة الأساسية لوصايا القتيل ، وُضِعَتْ عنوانا قبل النص الشعري ، وبُدِءَ بها كل مقطع ، متلوَّة بالشرط (لو) ؛ لتعبر عن الرفض التام للمصالحة ، مهما كانت العطاءات ، كما أنها تشكل مجمل الوصية العاشرة والأخيرة ، فكأن القتيل 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 القتيل ، وهي صاحبة ثأره ، وإن رضيت بالمصالحة رضي عمُّها ، وإن أبت أبى عمُّها ؛ " فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح ، قال لهم الأمير سالم : أصالح إذا صالحت اليمامة .... فقصدت إلى اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة ، فدخلن إليها ، وسلمن جميعاً عليها ، وقبَّلت الجليلة بنتها وقالت : أما كفى ؟ فقد هلكت رجالنا ، وساءت 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 ثمَّ فقد كثرت أقوالها .

والنص الأخير ، المُكْمِل في تراتبيته الأقوال :

(مراثي اليمامة)

---

(1) أقوال جديدة عن حرب البسوس ـ ص409 .

وهو لم يبدأ بمقدمة نظرية ، فكأنه امتداد طبيعي للـ **(أقوال)** ، التي لم تتم ؛ فالثأر 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 ثأره لا ترضى بسوى عودته بديلاً كي تصَالِحْ !!

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

- 4 -

الإيقـــاع

ممَّا لاشك 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 الآداء ، 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 ـ **توماس ستيرن إليوت** ـ تسمية خاطئة ؛ لأنه ما من شعر يكون حراً لمن أراد الإتقان 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 :

ـ د. سعد مصلوح ـ الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ـ عالم الكتب ـ القاهرة ـ ط3 ـ 1992م ـ ص37 : 46 .

ـ د. فتح الله أحمد سليمان ـ الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ـ الدار الفنية للنشر والتوزيع والإعلان ـ القاهرة ـ 1990م ـ ص13 : 22 .

ـ د. مصطفى السعدني ـ العدول ، أسلوب تراثي في نقد الشعر ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ د.ت ـ ص69 : 80 ، ص127 : 139 .

(2) راجع رأي إليوت من خلال حديث الدكتور. الطاهر أحمد مكي عن الشعر الحر ، في كتابه : الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ـ ص150 : 158 ، وراجع أيضاً : موسيقى الشعر ـ ص333 : 354 .

(3) راجع في هذا الإطار :

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

ـ د. مصطفى السعدني ـ الإيقاع والصورة ، دراسات في الشعر الحديث ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ 1996 ، 1997م ـ ص195 : 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 تُصَالِحْ**) استخدم الشاعر تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن /0//0) ، موظفاً إياها ، مُجرياً عليها كل ما يمكن من الزحافات والعلل المتاحة ، على طول مقاطع القصيدة العشر ، ولم يتحوّل عنها إلى تفعيلة أخرى ، مع مراعاة التدوير الكائن بين الكثير من سطور القصيدة ، ممَّا يجعلها أقرب ما تكون للوحدة الإيقاعية المتماسكة ، المترابطة ، لكنه لا يحوّلها في ذات الوقت إلى ما يشبه النثر ؛ لأن الفواصل الإيقاعية التقفوية تمنح القصيدة - فيما نرى - البُعد الشعري المطلوب .

وفي القصيدة الثانية ، في جزئها الأول (**أقوال اليمامة**) ، يسير على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن //0/0) ، مُوظّفاً إياها من خلال كل الزحافات والعلل المُتاحة ، 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/ ص415) ؛ حيث يتحول في نهاية المقطع الأول من القصيدة إلى تفعيلة المتقارب (فاعلن /0//0) ، حتى نهاية القصيدة .

فكأن الإيقاع أقرب ما يكون للمناصفة بين المتقارب والمتدارك ، على اعتبار ثلاثية القصائد ؛ فالأولى للمتدارك ، والثانية للمتقارب ، والثالثة يمزج بينهما ، وإن كنا لا نرى اختلافاً مباعداً بين الإيقاعين في حال إفراد تفاعيلهما ؛ إذ إن أياً منهما قد يتحوّل بصورة ما للآخر ، مع إجراء بعض الزحافات والعلل ، مثل دخول القطع على فاعلن ، ودخول الثلم أو الخرم على فعولن ، فيتحول كل منهما إلى (فعْلنْ /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 ، منساب ، طَبَلي الموسيقا ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات ،

---

(1) راجع : د. هاشم صالح مناع - الشافي في العروض والقوافي - دار الفكر العربي - بيروت - لبنان - ط3 - 1995م - ص213 : 221 .

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج1 (في النظم العربي) - ص83 .

وتلذذ بجرس الألفاظ ، وسرد الأحداث في نسق مستمر "[1]، ومن ثمَّ ففيه انسيابية ، يُقال إنها جعلت الكثير من الشعراء يبتعدون عنه ؛ لما يتطلبه من اندفاع وراء النغم ، مثل اندفاع التيار دونما توقف ، ويرى **المجذوب 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 الملاءمة ؛ 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 بحرين ، 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 ؛ ملاءمة 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 أحايين كثيرة ، تجعلنا لا نفتقد التطريب بقوافي مثل هذه القصائد ، وتضع سيمترية للتدوير ، تحول دون أن تتحوّل 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 ، وتتنوع اتفاقاً واختلافاً ، طولاً وقصراً ، إلا أنها غالباً ما تكون مزاوجة بين قافيتين ، كقوله ، مبادلاً بصورة أساسية بين الميم والكاف ، مقيدتين :

لا تُصَالِحْ على الدَّمِ . . . حتى بدَمْ !
لا تُصَالِحْ ! ولو قِيلَ رأسٌ برأسْ !
أكلُّ الرؤوسِ سَواءٌ ؟!
أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ

---

(1) السابق - ص337 .
(2) السابق - ص342 .
(3) واقع القصيدة العربية - ص76 وما بعدها .

أعيناهُ عينا أخيكَ
وهَلْ تتساوى يَدٌ . . سيفُهَا كانَ لكْ
بيدٍ سيفُهَا أشْكَلكْ ؟
سيقولونَ :
جنناكَ كي تحقنَ الدمْ ..
جنناكَ . كُنْ - يا أميرُ - الحَكمْ
سيقولونَ :
هَا نحنُ أبناءُ عَمْ .
قُلْ لهمْ : إنهُمْ لمْ يُراعُوا العُمُومَةَ فيمَنْ هَلَكْ .
واغرسِ السيفَ في جبهةِ الصَّحراءِ . .
إلى أنْ يُجيبَ العَدَمْ
إنني كنتُ لكْ
فارسًا .
وأخًا .
وأبًا .
ومَلِكْ[1].

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

لا تُصَالِحْ ،
ولو قِيلَ إنَّ التصَالحَ حِيلهْ .
إنهُ الثأرُ .
تبهتُ شُعلتهُ في الضلوعِ . .
إذا مَا توالتْ عليهَا الفصُولْ . .
ثمَّ تبقى يدُ العَارِ مَرسُومةً (بأصَابعِهَا الخمسِ)
فوقَ الجباهِ الذليلهْ[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 وظَّف 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 .

obeikan.com

- 5 -

الشخصيات ، وآليات التوصيل

- أ -

لعلَّ 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 تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية "[1].

وذلك ما فعله **أمل دنقل** ، ووظفه في نصه ؛ فقد أتى بالأجداد ليكونوا المعادل الموضوعي لما يعانيه ؛ باعتباره صوت الأمة ، وضميرها ، كمثقف ، وشاعر ، ومعروف ما للمثقف عامة ، وللشاعر خاصة من دور فاعل ، وارتباط بالأمة ، فكراً وعاطفة ، ومن ثمَّ كان شاعرنا حلقة وصل بين أجداده ، بأفعالهم ومعاناتهم ، وحاضره ، وما فيه من معاناة وجراح ومآسي ، ولمَّا 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 البسوس**) ، 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 مراثي اليمامة ، ولتصبح رموزه المنتقاة بعمق من التراث العربي مرايا 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 ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - ص307 .

- ب -

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

وكليب الموظَّف هنا إن كان هو ذلك القتيل التاريخي ، إلا أننا نستبعد ممَّا اتصف به في تاريخية الراوية – البغي الشديد ، ونُبقي 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 : أعز من كليب"[1].

وكليب هنا - كما يقول الشاعر - " حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل ، أو الأرض السليبة 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 ، الذين 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 غدراً ، 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 وتحسَّر ، وذرف دمعة وتعبَّر ، ورأى عبداً واقفاً ، فقال له : أريد منك يا عبد الخير ، قبل أن

---

(1) جميرة قصص العرب - ص195 ، وهذه صفات أكد عليها أمل في تذييله للديوان ؛ فكليب : "اسمه وائل وكليب لقبه ، نشأ في حجر أبيه ، ودرب على الحرب ، ثمَّ تولى قيادة الجيش لبكر وتغلب زمناً.. فكان ليث الصدام ، وزينة الليالي ، كما تقول الرواية" - الديوان - ص424 .

(2) أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص427 ، نقلاً عن مجلة آفاق عربية - 1981م .

تسلبني ، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير ؛ لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير ، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي ، فسحبه العبد إلى قرب البلاطة ، والرمح غارس في ظهره ، والدم يقطر من جنبه .. فغمس **كليب** إصبعه في الدم ، وخطّ على البلاطة ، وأنشأ يقول "[1].

عدة دلالات قد نخرج بها من تلك المقدمة ؛ فـ (نظر حواليه ../ تحسر/ ذرف دمعة / تعبَّر) كلها مفردات تتخطى حزن الفرد ، وما حدث لـه إلى دلالة عامة ، تستحيل فيها الحسرة إلى الواقع ، فكأنّ كليباً يتحسر ممَّا حوله ، في وطنه وأمته ، حزين لما صاروا إليه من وهن وضعف ، ثمَّ (والرمح 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 ثمَّ :

لا تُصَالِحْ !

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 ، وتنبيه السلطة الحاكمة ، بما تحمله هذه الرسالة من أسلوب إنشائي ، ذلك لإحساس الشاعر بأن الساسة يميلون لهذا الصلح ، وأراد أمل أن يظهر رأيه ، الذي هو ـ دون شك ـ 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 الأخُوَّة ، بذكرياتها التي جمعت بين القتيل وأخيه صاحب ثأره ، وما تفرزه من عواطف وانفعالات مؤثرة على سير النص ، ثمَّ على ذلك المبدأ العربي القديم ، المتجذر داخل كل عربي شرقي ، خاصة ـ فيما يعنينا ـ 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 آلم المسلمين بفلسطين ، وكصعيدي لا يرضى إلا بثأره – حريص أن ينال الثأر حقه ، ومن ثمَّ يرفض بداية مبدأ قبول الدّية ، خاصة مع مُجرم لا يعترف بذنبه ، وإنما يُعَوّضُ الخاسر المظلوم بالمال ، عمَّا فقد من أرواح ذويه ، وبالتالي :

لا تُصَالِحْ !

---

(1) السابق ـ ص393 .

ولو مَنحُوكَ الذهَبْ

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

أترى حينَ أفقأ عينيكَ ،
ثمَّ أثبِّتُ جوهرتينِ مكانهمَا ..
هَلْ تَرى .. ؟
هي أشياءُ لا تُشترَى ...

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 الأخُوَّة التي تجمع الكل على أرض الوطن ، فكأن الشاعر يبدو حريصاً على أن تبقى الروابط ثابتة بينه وبين أبناء مجتمعه ، أيا كانت آراؤهم ، ومن ثمَّ فعلى هؤلاء الساسة أن يدركوا عمق العلاقة بين كليب وأخيه ؛ ليستطيعوا أن يفهموا علاقتهم بشعوبهم ؛ فالجميع في سفينة واحدة ، وأخُوَّة جامعة في رحاب الوطن الأم ، وبالتالي يجب أن ما يجمعهم أكبر بكثير ممَّا يفرقهم !!

ذكرياتُ الطفولةِ بينَ أخيكَ وبينكَ ،
حسَّكما ـ فجأةً ـ بالرجولةِ
هذا الحَياءُ الذي يكبتُ الشوقَ .. حينَ تعانقُهُ ،
الصَّمتُ ـ مُبتسمينْ ـ لتأنيبِ أمِّكُمَا ..
وكأنكمَا
مَا 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 لتقنية الارتداد للماضي (Flash Back) ، إنه يعود للماضي ، مذكراً أخاه بطفولتهما ، بإحساسهما برجولتها سوياً ، بذلك الحياء الجم في معاملتهما لأمهما ، ويجب أن ندرك هذا المنحى

---

(1) هو سالم الملقب بالزير أو أبو ليلى المهلهل الكبير ، أخو كليب وبطل السيرة والملحمة ، يصفه الرواة : بالأسد الكرار ، والبطل المغوار ، صاحب الأشعار البديعة ، والوقائع المريعة ، عندما ما أعلنته اليمامة وصية أبيها ، قال إني أصالح إلى الأبد ، ما دامت روحي في هذا الجسد ـ أقوال جديدة عن حرب البسوس ـ ص426 .

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

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

تلكَ الطمأنينةُ الأبديةُ بينكمَا :
أنَّ سيفانِ سيفكَ ..
صوتانِ صوتَكَ
أنكَ إن متَّ :
للبيتِ ربٌّ
وللطفل أبْ

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

هلْ يصيرُ دمِي - بينَ عينيكَ - مَاءً ؟
أتنسَى ردائِي المُلطَّخ ..
تلبسُ - فوقَ دِمَائِي - ثياباً مطرَّزَةً بالقصَبْ ؟

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 سيطال الجميع حتماً لا محالة ، وبالتالي :

إنهَا الحَربُ !
قدْ تثقلُ القلبَ ..
لكنْ خلفكَ عَارَ العَرَبْ
لا تُصَالِحْ
ولا تتوخَّ الهرَبْ !

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 للثأر والقصاص ، ويربأ بالساسة عن صلح كهذا ؛ لأنهم لن يضيعوا به حقهم ، بل حق أمتهم ، وتلك هي المأساة !!!

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 المأساة .

- ج -

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

لا تُصَالِحْ

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

لا تُصَالِحْ على الدَّمِ .. حتى بِدَمْ !
لا تُصَالِحْ ! ولو قِيلَ رأسٌ برأسِ !

إن مبدأ العِوَض وقبول الدّية مبدأ مرفوض ، شكلاً وموضوعاً من شاعرنا ، حتى إن كانت الدية دماءً في مقابل الدماء ، ورؤوسا مقابل الرؤوس ، لماذا هذا الموقف من الشاعر ؟ إنه ظن مثلما يظن البعض ، ومن ثمَّ أجاب عن التساؤل الذي لم يسأله الزير السالم ، بل ظهر مستتراً خلف إطار النص المُعلن :

أكلُّ الرؤوسِ سَواءٌ ؟
أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ ؟!
أعيناهُ عينا أخيكَ ؟
وهلْ تتساوى يَدٌ .. سيفُهَا كانَ لكْ
بيدٍ سيفُـهَا أشْكَلكْ ؟!

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 أنكلتك أولاً ، وقطعوها ثانياً ، وقد كانوا قادرين على منعها منذ البداية ، فلماذا إذن لم يفعلوا ذلك ؟!! وهنا يحذر القتيل صاحب ثأره ، وينبهه إلى حيلة عدوه ، وتلاعبه بالأوراق ، وحواره المتسفسط ، وخبثه المتوارَى ، وكهانته المعلومة عنه سلفاً ، تلك التي يريد بها أن يقلب الحقائق :

سيقولونَ :
جنناكَ كي تحقنَ الدَّمْ ..

إذن ينبغي على الزير سالم أن يحذر خبث عدوه ، وما يدَّعيه ، من أنه جاء ليحقن الدم ؛ لأنه نوشد آلاف المرات ليحقن الدم ، فلم يفعل ، فلمَّا سفك كل تلك الدماء جاء يدَّعي أنه حريص على حقن الدماء !!

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

جنناكَ . كُنْ - يا أميرُ - الحَكَمْ

وهنا ينبغي أن نعي إنتاج دلالة جملة الاعتراض (يا أمير) ، إنهم يحاولون بها سفاهة التغرير بـ (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 (تحقن الدم ... كن ... الحكم) إلى العاطفة والتباكي ، اللذين يخفيان خلفهما مكراً وخبثاً :

سيقولونَ :
هَا نحنُ أبناءُ عَمْ ..

إذا قالوا ذلك ، فماذا يجب على الزير أن يفعل ؟ وكيف يرد عليهم ؟ إن كليباً حتى الآن هو المحرك للنص ، وهو الموجه لكل أطرافه ، بل والمتنبأ بما سيكون عليه المستقبل ، ومن ثمَّ فالصورة تختلط كثيراً بين كليب وأمل دنقل ، حتى ليبدو كل منهما وجهان لعملة واحدة ، يمتزج فيها القتيل 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 !!!

قُلْ لهُمْ : إنهُمْ لمْ يراعُوا العُمُومَةَ فيمَن هَلكْ .

وكي يكون الرد حاسماً ، فليكن السيف أحد أدواته :

واغرسِ السَّيفَ في جبهةِ الصَّحرَاءِ ..
إلى أنْ يُجيبَ العَدَمْ .

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

إنني كنتُ لكْ
فارسَاً .
وأخَاً .
وأبَاً .
ومَلكْ !

أربعة أدوار كانت تربط كليب بالمهلهل ، كان فارسه الذي علمه فنون الحرب والقتال ، وكان أخاه ، بما تحمله تلك الكلمة من معان وانفعالات وأحاسيس ، وظّفت بالوصية الأولى ، ثمَّ كان أباه ؛ فهو أخوه الكبير ، الذي ربَّاه صغيراً ، فكبر في كنفه ، واحتمى 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 لتحميس وتذكير سالم بأخلاق الفرسان العرب ، الذين لا يسكتون عن حقهم ، ثمَّ كانت الأدوار الأخرى تأكيداً للدور الأساسي ، الذي يُلِحُّ عليه كليب ، وبالتالي :

لا تُصَالِحْ

ـ د ـ

وتأتي الوصية الثالثة ، تبدأ بمعتاد باقي الوصايا :

لا تُصَالِحْ

ولكن كليباً (الشاعر) أدرك بعد المقطع الماضي قدر الوهن الذي قد يدخل قلب المهلهل (الساسة) ، ومن ثمَّ يعاود تقويته ، وتأكيد مبدأ الحرب وعدم الصلح ؛ طلباً للثأر ، وهكذا مهما أقلق مضجعك سماع صرخات النادبين ، ومهما رأيت انشاح النساء بالسواد ، حزناً على المفقودين في ساحات القتال ، فلا تُصَالِحْ ، فإن أحسست بلين فتذكر اليمامة[1]، وما أصابها وينبغي أن ندرك بداية أن اليمامة هنا ترمز لأبناء الضحايا ، هؤلاء الأطفال الذين لن تعوّضهم الدّية عن آبائهم ، ومن ثمَّ فهم يطلبون الثأر ؛ تحقيقاً لمبدأ العدالة ، وراحة الضمير ، لذا يعيد كليب مرة أخرى اللعب على إنتاج العاطفة ، وتوابع الأخُوَّة :

وتذكَّرْ
(إذا لانَ قلبُكَ للنسوةِ اللابساتِ السَّوادَ ولأطفالهنَّ الذينَ
تخاصمهُمْ الابتسَامهْ)
أنَّ بنتَ أخيكَ " اليمَامَهْ "
زهرةٌ تتسربلُ - في سنواتِ الصِّبَا -
بثيابِ الحِدَادْ

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 ، إنْ عدتُ :
تعدو على دَرَجِ القصر ،
تمسكُ ساقَيَّ عندَ نزولِي ..
فأرفعُهَا - وهْيَ ضَاحِكَةٌ -
فوقَ ظهرِ الجَوَادْ .

تلك اللوحة التصويرية لليمامة تفارقها اللوحة التالية :

هَا هِيَ الآنَ .. صَامتةٌ .
حَرَمتهَا يَدُ الغَدرِ :
مِنْ كلمَاتِ أبيهَا ،
ارتداءِ الثِّيابِ الجَدِيدَةِ ،

---

(1) اليمامة . . كبرى بنات كليب ، تقول الرواية : إنها رفضت الدية في أبيها ، وكانت تقول : أنا لا أصالح حتى يقوم والدي ، ونراه راكبا يريد لقاكم ، وقد اختصمت مع أمها ؛ لأنها أخت قاتل كليب ، حتى رحلت الجليلة مع قومها - الديوان - ص425 .

مِنْ أنْ يكونَ لهَا - ذاتَ يومٍ - أخٌ !!
مِنْ أبٍ يتبسَّمُ فِي عُرسِهَا ..
وتعودُ إليهِ إذا الزوجُ أغضبهَا ..
وإذا زارهَا .. يتسَابقُ أحفادُهُ نحو أحضَانِهِ ،
لينالوا الهَدايَا ..
ويلهو بلحيتهِ (وهْوَ مُستسلمٌ)
ويشدُّو العَمَامَهْ .

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 :

فمَا ذنبُ تلكَ اليمَامَهْ
لترَى العُشَّ مُحْترقاً .. فجْأةً ،
وهْيَ تجلسُ فوقَ الرَّمَادْ ؟!

إن الشاعر هنا - ولنعي دائما - يهتم بأمر هؤلاء الأطفال وذويهم البسطاء ، الذين يدفعون دائما الثمن ، وقد دلَّ 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 حلَّ الخراب ، فما قيمة الصلح وإيجابياته إلا للعدو الظالم المستبد !!

- هـ -

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 :

جنناكَ . كُنْ - يَا أميرُ - الحَكَمْ

فقد يخدعوه بتاج الحكم والإمارة ، فينسى ثأر أخيه ، لذلك فالوهن الذي أحسه كليب بأخيه بالوصية الماضية – يراه أيضا هنا ، فيعاود ما فعله في الوصية السابقة من تقوية وتأكيد ، إيعاداً لشبح الوهن والجبن ، وتوظيفاً لعاطفة الأُخُوَّة ، وما تنتجه من دلالات :

لا تُصَالِحْ ،
ولو توَّجُوكَ بتاجِ الإمَارهْ
كيفَ تخطو على جثةِ ابنِ أبيكِ .. ؟
وكيفَ تصيرُ المَليكْ ..
على أوجهِ البَهْجَةِ المُستعَارَهْ ؟
كيفَ تَنظرُ في يَدِ مَنْ صَافحُوكَ ..
فلا تبصرُ الدَّمَ ..
في كلِّ كفْ ؟

إذن منطق الأُخُوَّة - باعتبار أن دماً هو ما يربط بين الأخوين ، وليس ماءً - يرفض المصالحة ، ذلك الرفض الذي زاده تأكيداً الدلالة الاستنكارية لأساليب الاستفهام (كيف - كيف . . . ؟) ، تلك التي توالت بصورة تدعم أخذ الثأر ، ورفض المصالحة .

ولتيقن كليب من أُخُوَّة 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 ثمَّ فالطعنة التي أتته من الخلف (تأكيد على مبدأ الغدر) قد تأتيه أيضاً من الخلف :

إنَّ سهماً أتاني مِنْ الخلفِ ..
سوفَ يجيئكَ مِنْ ألفِ خلفْ

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 مهادناً ، فتيقن أنه يُعِدُّ لغدر جديد ، وعلى ذلك فدمي عندك يا مهلهل وساماً وشارة على صدرك ، أنت صاحبه ، وطالما أنك صاحبه :

لا تُصَالِحْ
ولو توَّجُوكَ بتاجِ الإمَارةْ

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

إنَّ عَرْشَكَ : سَيفٌ
وسيفكَ : زيفٌ
إذا لمْ تزنْ ـ بذؤابتِهِ ـ لحَظاتِ الشَّرفْ
واستطبْتَ ـ التَّرَفْ

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 آن لآخر أن يكررها ، تكريساً لمضمونها لدى المهلهل (الساسة وأصحاب الثأر) !!

ـ و ـ

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 قالَ مَن مَالَ عنْدَ الصِّدامْ
".. ما بنا طاقةٌ لامتشَاقِ الحُسَامْ .. "

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

كيفَ تستنشقُ الرئتانِ النسيمَ المُدنَّسْ ؟
كيفَ تنظرُ في عَيني امرأةٍ ..
أنتَ تعرفُ أنكَ لا تستطيعُ حمايتَهَا ؟
كيفَ تصبحُ فارسهَا في الغرامْ ؟

كيفَ ترجو غداً .. لوليدٍ ينامْ
كيفَ تحلمُ أو تتغنى بمستقبلِ لغُلامْ
وهْو يكبرُ - بينَ يديكَ - بقلبٍ مُنكسْ ؟

استفهامات كثيرة ، بدلالات عدة ، تؤكد دلالة الاستنكار ، وتجذر في داخل الزير الدافعية للثأر ، ورفض المصالحة ، ورفض التعامل بأية صورة مع العدو :

لا تُصَالِحْ
ولا تقتسِمْ مَعَ مَنْ قتلوكَ الطعَامْ

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

وارو قلبكَ بالدمْ ..
وارو الترابَ المُقدَّسْ ..
وارو أسلافكَ الرَّاقِدينَ ..
إلى أنْ تردَّ عليكَ العِظامْ !

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 دونه !!

- 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 تُصَالِحْ
ولو ناشدتكَ القبيلهْ
باسمِ حزنِ " الجَليلهْ "
أنْ تسوقَ الدَّهَاءَ

وتُبدِي ـ لمَنْ قصَدُوكَ ـ القبولْ .
سيقولونَ :

ها أنتَ تطلبُ ثأراً يطولُ
فخذ ـ الآنَ ـ ما تستطيعُ :
قليلاً من الحقِّ ..
في هذهِ السنواتِ القليلْ .
إنهُ ليسَ ثأركَ وحدَكَ ،
لكنهُ ثأرَ جيلٍ فجيلْ .
وغداً ..
سوف يولدُ مَنْ يلبسُ الدِّرْعَ كاملةً ،
يوقدُ النارَ شاملةً ،
يطلبُ الثأرَ ،
يستولدُ الحَقَّ ،
من أضْلُعِ المستحيلْ .

أكاذيب وضلالات ، ومن ثمَّ فمهما قيل ، وقد قيل قبله الكثير ، احذرهم ، ولا تنخدع بقولهم ، ولا تفكر في مصالحتهم .

إن كليباً حريص مستقبلاً على أن يسد ثغرة الوهن التي ظُنت 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 وظَّف مقولاته بكثرة في هذه الوصية ، وكانت أهم آلياته هنا هي الحكمة ؛ ليرد به على منطق الاستسلام :

لا تُصَالِحْ
ولو قِيلَ إنَّ التصالحَ حِيلةْ .

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

إنه الثأرُ
تبهتُ شُعلتهُ في الضلوعِ ..

إذا مَا توالتْ عليهَا الفصولْ ..
ثمَّ تبقى يدُ العَار مرسومةً (بأصابعهَا الخمس)
فوقَ الجبَاهِ الذليلةْ !

لماذا (أصابعها الخمس) ؟ إنه استدعاء لأسلوب شعبي في تأكيد الأمر ، لكن لِمَ 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 ـ عبثاً ـ أنهم فعلوا الصواب !!!

ـ ح ـ

ويأتي الشاعر في الوصية 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 تُصَالِحْ ، ولو حذرتْكَ النجومْ
ورمَى لكْ كهَّانُهَا بالنبأ ..

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 أنباءً من الكتبِ في حدِّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ واللعِبِ

فقد أغار الروم على ثغر من الثغور الإسلامية ، وفعلوا بها ما فعلوا ، فاستغاثت إحدى نساء تلك الثغور بالمعتصم ، وقد لطمها علج 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 يبال بما يقولون ، من أن الوقت لا يناسب غزو بلاد الروم ، ومضى مسرعاً ، وانتصر عليهم ، ثمَّ " دعا بالرجل الذي بلَّغه حديث الجارية ، فقال له : سِرْ بي إلى الموضع الذي رأيتها فيه ، فسار به ، وأخرجها من موضعها ، وقال لها : يا جارية : هل أجابك المعتصم ؟ ثمَّ ملَّكها العِلج الذي لطمها ، والسيد الذي كان يملكها ، وجميع ماله "[1].

(1) جمهرة قصص العرب ـ م2 ـ ص314 .

إن الشاعر يستدعي الحدث مختزناً في كلمات قليلة تشير إليه ؛ لكي يقيم موازة بين الحدث القديم (أبو تمام/ استغاثة المرأة) ، والحدث الأقدم (كليب/ طلبه الثأر من المهلهل) من ناحية ، والحدث القائم (الشاعر الوطن/ الثأر 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 ، فكأن 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 وأدلته وبراهينه ، ويعزف على كل الأوتار المتاحة ؛ لكي يسقط المعنى في قرارة نفس المهلهل (الساسة) ، بصورة تنزع الخوف/ الجبن/ السلام الاستسلامي – من داخله ، وتقوي بعمق منطقيتها طلب القصاص ، وتؤسس لأحقية الأخذ بالثأر ، خاصة أن القتيل كان ضحية ، ولم يقترف خطأ يستحق عليه هذا المصير ، ولو أخطأ لسامح قاتله الذي أخطأ في حقه :

كنتُ أغفرُ لو أنني متُّ..
مَا بينَ خيطِ الصَّوابِ وخيطِ الخطأ
لمْ أكنْ غازياً ،
لمْ أكنْ أتسللُ قربَ مَضَاربِهِمْ
أو أحومُ وراءَ التخومْ
لمْ أمدّ يداً لثمَارِ الكرومْ
أرضَ بستانِهِمْ لمْ أطأ

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

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

لمْ يَصِحْ قاتِلِي بي : " انتبِهْ " !

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 ثمَّ يغدر بك :

كانَ يمشي معِي ..
ثمَّ صَافحنِي ..
ثمَّ سَارَ قَليلاً
ولكنهُ في الغصونِ اختبَأ !
فجأةً :
ثقبتنِي قُشعريرة بين ضعلين ...
واهتزَّ قلبي - كفقاعةٍ - وانفثأ .

نعم أشد ما يكون الغدر من شخص تعطيه الأمان (يمشي معي- صافحني) ، ثمَّ يغدر بك (سار قليلاً- اختبأ- فجأة- ثقبتني) ، إنه الغدر الذي أكمل – في سرد تفاصيله - إحدى زوايا قصته الماضية ، التي مرَّ في الوصية الرابعة ذكر نهايتها ، وهي الموت غدراً ، ثمَّ فصَّلها 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 :

وتحَامَلتُ ، حتى احتملتُ على سَاعِدِيَّ
فرأيتُ : ابنَ عمِّي الزنيمْ
واقفَاً يتشفَّى بوجهٍ لئيمْ

هذا هو ابن العم الذي يدَّعي 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 :

" عُتُلٍّ بعدَ ذلكَ زنيمٍ "[1].

---

(1) سورة القلم - آية 13 .

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

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

واقفاً يتشفَّى بوجهٍ لئيمْ

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 واللؤم ، وهما صفتان توافرتا بالوليد ، حتى أنه كان يُعَدُّ 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 ، وثانياً هو في أهم صفاته يتصف بالشر واللؤم .....

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 ، لئيم 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 :

لمْ يكنْ في يدي حربةٌ ،
أو سلاحٌ قديمْ ،
لمْ يكنْ غيرُ غيظي الذي يتشكَّى الظمَا .

---

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

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

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

ـ ط ـ

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

لا تُصَالِحْ ...

فإن فكّر في الصلح ، فذلك مرتهن بمستحيلات لن تكون :

لا تصَالِحُ ..
إلى أنْ يعودَ الوجودُ لدورتهِ الدائِرَهْ :
النجومُ .. لميقاتِهَا
والطيورُ .. لأصواتِهَا
والرِّمَالُ .. لذرَّاتِهَا
والقتيلُ لطفلتِهِ الناظِرَهْ

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 كليباً (الشاعر) لا يضع المستحيلات أمام الصلح بقدر ما أراد أن يوصل الدلالة المُلحَّة ، 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 ، ثمَّ يغدر ، كما رأينا بالوصية الماضية ، صاحب..... ثمَّ أمَّنَ ..... ثمَّ صافح ..... ثمَّ اختبأ... ثمَّ غدر...!!! ولتأكيد ذلك المؤكَّد بالمقاطع الماضية ، ذكر كليب (الشاعر) خلاصة المأساة التي فعلها العدو، وهي بكل بساطة :

كلُّ شيءٍ تحطَّمَ في لحظةٍ عَابِرَهْ :

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

كلُّ شيءٍ تحطَّمَ في لحظةٍ عَابرهْ :
الصِّبَا ـ بهجَةُ الأهلِ ـ صوتُ الحِصَانِ ـ التعرُّفُ بالضَّيفِ ـ هَمْهَمَةُ القلبِ حينَ يَرى بُرْعُمَاً في الحَدِيقةِ يذوي ـ الصَّلاة لكي ينزلَ المطرُ الموسميُّ ـ مُراوغةُ القلبِ حينَ يَرى طائرَ المَوتِ

وهو يرفرفُ فوقَ المبارزةِ الكاسِرَهْ

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

كلُّ شيءٍ تحطَّمَ في نزوةٍ فاجرَهْ
والذي اغتالني : ليس ربَّاً
ليقتلني بمشيئتهِ
ليسَ أنبلَ مني .. ليقتلني بسكينتِهِ ،
ليسَ أمهرَ مني .. ليقتلني باستدارتِهِ المَاكرَهْ
لا تُصَالِحْ ،

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

فمَا الصُّلحُ إلا معاهدةٌ بينَ ندَّينِ ..
(في شرفِ القلبِ)

لا تُنتقصْ
والذي اغتالني مَحضُ لِصْ
سرقَ الأرضَ من بين عينيَّ
والصَّمتُ يُطلقُ ضحكتهُ السَّاخِرَهْ !

وتجدر الإشارة إلى تأكيد الغدر من خلال تكرار حدث الاغتيال والقتل (اغتالني - ليقتلني - ليقتلني - اغتالني) ، ثمَّ التركيز على حدث السرقة ، وتحديد إطاره (من بين عيني) ، بمعنى أنه سرقني 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 ، فأي عار أصابنا ، وقد سخر من صمتنا وضعفنا الصمت.... !!!

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

- ي -

لا تُصَالِحْ

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

لا تُصَالِحْ
ولو وَقفتْ ضدَ سيفكِ كلَّ الشيوخْ

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

لا تُصَالِحْ
ولو قالَ مَنْ مَالَ عندَ الصِّدَامْ
" .. مَا بنا طاقةٌ لامتشَاقِ الحُسَامْ .. "

والوصية السادسة :

لا تُصَالِحْ
ولو ناشَدتكَ القبيلةْ
باسمِ حزنِ الجَليلةْ

ولكنه استحضرهم هنا في الوصية التاسعة بنعوت أخرى ، وكيفيات اختلفت وتوازت جميعاً في ذات الوقت ، وقد جاء الاختلاف من أنهم في الوصية الخامسة (متخاذلون/ جبناء) ، وفي السادسة (ناصحون) ، وفي التاسعة (مهدّدون) ، أمَّا التوازي فيأتي من أن التخاذل والجبن ، ثمَّ النصح المُدَّعى ، ثمَّ 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 كليباً (الشاعر) لا يكف عن التشهير بجبنهم ، ووصفهم صراحة بالنعوت التي ذكرت ـ قبلاً ـ إجمالاً دون تصريح ؛ تأكيداً على التصاقها بهم ، شيوخاً ، أو رجالاً :

لا تُصَالِح
ولو وَقَفتْ ضدَ سيفكِ كلُّ الشيوخْ
والرِّجالُ التي ملأتهَا الشروخْ ،
هؤلاء الذين يُحبُّونَ طعمَ الثريدْ ،
وامتطاءَ العَبيدْ ،
هؤلاءِ الذينَ تدلَّتْ عَمَائِمُهُمْ فوقَ أعينهمْ
وسيوفُهُمْ العَربيةُ ، قدْ نسيتْ سنواتِ الشموخْ

لقد حذر كليب (الشاعر) أخاه (الساسة) منْ الشيوخ ، ومَنْ دونهم ، هؤلاء الذين قد يقفون ضده ؛ لإجباره على المصالحة ، وقد جاء بـ (الشيوخ) ، ثمَّ (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 ـ في قالب كنائي تمثيلي ـ يسخر الشاعر من هؤلاء مرتين ؛ الأولى حينما يرسم لهم هذه الصورة : **(تدلتْ عمائِمُهُمْ فوقَ أعينهمْ)** ، 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 يعودوا رجالاً !!

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

وسيوفُهُمْ العَربيةُ ، قدْ نسيتْ سنوَاتِ الشُّمُوخْ

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

لا تُصَالِحْ

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 :

فليسَ سِوى أنْ تريدْ
أنتَ فارسُ هذا الزمَانِ الوحِيدْ
وسِواكَ .. المُسُوخ !

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 الثأر ، 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 تحريكا لدرامية النص الشعري كله !

ـ ك ـ

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

لا تُصَالِحْ
لا تُصَالِحْ !

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 والمراثي ، مجتمعة في قصيدة واحدة .

وفي أول **(أقوال اليمامة)** تبدي اليمامة ، كبرى بنات كليب ، والرامز الفعلي لأبناء الضحايا بالنص – قولها فيما عُرض عليها ، لمَّا أتت الوفود عمَّها ، طالباً للمصالحة ، فقال : أصالح إذا صالحت اليمامة[1]؛ باعتبار القتيل أباها ، وهي صاحبة ثأره نظرياً ، والزير 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 ثمَّ فحينما أوكل سالم الأمر لها ؛ هروباً من إلحاح السادة – كان على يقين من أنها بنت رأيه ، الذي اشتد بداخله تقوية ، من خلال الوصايا العشر الماضية ، لذا كان ممَّا 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 :

..... يعودَ الوجودُ لدورتِهِ الدائِرَهْ :
النجومُ .. لميقاتِهَا
والطيورُ .. لأصواتِهَا
والرِّمالُ .. لذراتِهَا
والقتيلُ لطفلتِهِ الناظِرَهْ

---

(1) راجع : أقوال جديدة عن حرب البسوس - ص425 .
(2) راجع : السابق - ص409 .

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 ، حقيقة وواقعاً من جديد ، ليس غير ذلك :

أبي .. لا مزيدْ !
أريدُ أبي عندَ بوابةِ القصر ،
فوقَ حصانِ الحقيقةِ ،
مُنتصِبَاً .. مِنْ جَدِيدْ

خلاصة رأيها ، الذي تأخذ في تفنيده ، 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 ، ولكنهُ العَدْلُ :
هَلْ يرثُ الأرضَ إلا بنُوهَا ؟
ولا تتناسَى البساتينُ مَنْ سكنوهَا ؟
وهَلْ تتنكرُ أغصَانُهَا للجذور ..
(لأنَّ الجذورَ تهاجرُ في الاتجَاهِ المُعَاكِسِ ؟!)
هَلْ تترنَّمُ قيثارةُ الصَّمتِ ..
إلا إذَا عَادتْ القوسُ تذرعُ أوتارهَا العَصَبيَّةَ ؟

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

والصَّدرُ ! حتى متى يتحمَّلُ أنْ يحبسَ القلبَ ..
قلبي الذي يُشبهُ الطائرَ الدَّمويَّ الشَّريدْ ؟

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 وكراهية (أسود) ، فإنه هنا يتلون باللون الأحمر ، لون الدم الذي تتطلع إليه ؛ ثأراً لأبيها ، أمَّا 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 ، تلكَ التي تطلعُ الآنَ ؟
أمْ أنهَا العَينُ ـ عينُ القتيلِ ـ التي تتأملُ شاخصةً :
دَمَهُ يترسَّبُ شيئاً فشيئاً .
ويخضرُّ شيئاً فشيئاً ..
فتطلعُ مِنْ كلِّ بقعةِ دَمٍّ : فمٌ قرمزيٌّ ..
وزهرةُ شَرٍّ ..
وكفَّانِ قابضتَانِ على منجلٍ مِنْ حَدِيدْ ؟

أسلوب إنشائي يرمي إلى التقرير ؛ فحزن اليمامة لم يَعُدْ 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 ، فتتبت الحياة منها ، لكنها ليست تلك الحياة المعتادة ، بكائناتها 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 ، ومِنْ ثَمَّ 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 يحلو 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 يُعَدُّ تأكيداً على ديمومة المطالبة بالثأر ، كديمومة طلوع الشمس ، ومن ثَمَّ تتحول إشكالية الأسلوب الإنشائي (الشمس/العين/القتيل) بعد التقرير الماضي إلى إشكالية أخرى ما بين (الشمس/التاج) :

---

(1) سورة البقرة ـ آية 179 .

هي الشمسُ ؟ أم أنـهَا التـاجُ ؟
هذا الذي يتنقلُ فوقَ الرؤوسِ إلى أنْ يعودَ
إلى مفرقِ الفارسِ العَربيِّ الشهيدْ ؟

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

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

أقولُ لكمْ : أيُّهَا الناسُ كونوا أناسَا !

لماذا **(كونوا أناساً)** ؟ لأنهم لا يشعرون بمأساتها ، لذلك عليهم أن يضعوا أنفسهم مكانها ثمَّ يحكمون ؛ فما يشعر بالنار إلا قابضها ، لذا **(كونوا أناساً)** ، بما يحمله الإنشاء من رجاء ، وبما يحمله البشر من مشاعر وأحاسيس . إنه قدر الثأر ، وهو نار ، لكنه الحق والعدل ، وهو نار ، لكن الجراح لا تطهر إلا بالكي ، وهو نار ، لكن السيوف لا تصقل إلا بلافح لهيبها ، وهو نار ، لكن الخبز لا ينضج إلا بها ، ومن هنا لا مناص من الثار :

هِي النارُ ، وهْيَ اللسَانُ الذي يتكلمُ بالحَقِّ !
إنَّ الجروحَ يطهرهَا الكيُّ ،
والسيفَ يُصقلهُ الكيْرُ ،
والخبزَ يُنضجهُ الوهجُ ،

إن أمل دنقل يرسخ لمفهوم حق الثأر ، ويرى أن كل جيل عليه أن يقوم بدوره وواجبه في هذا الحق ، فإذا مضى جيل عليه أن يورث الجيل التالي ما تبقَّى منه ، إلى أن يؤخذ كاملاً ، وهنا يوظّف الشاعر تراثاً دينياً آخر ، وقد وظف قبلاً التراث الإسلامي ، إنه التراث المسيحي ، وما هو متعارف عليه لدى المسيحيين في أحد طقوسهم ، من تعميد أطفالهم ، وفيه يُغسل الصبي النصراني بماء المعمودية ، بأن " يغمس القس الطفل في ماء يتلو عليه بعض فقر من الإنجيل ، وهو آية التنصير عندهم "[1]؛ ترسيخاً لمسيحيتهم .

---

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

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

لا تدخلوا معمدانيةَ المَاءِ ..
بلْ مَعْمَدَانيةَ النارِ ..
كونوا لهَا الحَطبَ المُشْتهَى والقلوبَ : الحِجَارةَ ،

وليستمر ذلك التأجُّج القدري إلى أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه ، وذلك مستحيل ، أكده توظيف ما حدث بصورة إلماحية :

كونوا .. إلى أنْ تعودَ السَّمَاوات زرقاءَ ،
والصحراءُ بتولا ..
تسيرُ عليهَا النجومُ مُحَمَّلةً بسلالِ الورودِ ،

إن اليمامة (الشاعر) ترى أن النار ستبقى متأجّجة ، والعداء قائماً ، ولكن إلى متى ؟ إلى أن تصفو السماء ، وتعود إليها زرقتها المعهودة ، وتحلق بها الطيور آمنة ، بعد أن أثقلها وغيرها البارود ، وما خلفه من خراب ودمار ، ثمَّ إلى أن تعود الصحراء بتولاً ، وهنا يعود الشاعر مرة أخرى للتراث المسيحي ، فيأتي بالوصف (البتول) ، الوصف اللصيق بمريم العذراء ؛ ليكون وصفا للصحراء ، تلك التي ورّي في باطنها آلاف ضحايا العدو الإسرائيلي في **1967م** ، بعد أن كانت عذراء ، خالٍ باطنها ممَّا فيها الآن ، فهل تعود السماء لزرقتها ؟ قد تعود ، ولكن الصحراء لن تعود بتولا ، تسير عليها النجوم محملة 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 لكمْ : لا نهايةَ للدمِ ..

لِمَ لا ؟ ولِمَ لا نهاية للثأر ؟ لأن الحرب باقية ، والعدو مهمَّا ادَّعى يتربص أبداً ، ويجب أن يكون الجميع مستعداً لحربه ومواجهته :

هلْ في المدينةِ يضربُ بالبوقِ ، ثمَّ يظلُّ الجنودُ
على سررِ النومِ ؟
هلْ يرفعُ الفخُّ من ساحةِ الحقلِ .. كي تطمئنَّ العَصَافيرُ ؟

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

إنَّ الحَمَامَ المُطوَّقَ ليسَ يقدِّمُ بيضتهُ للثعابينِ..
حتى يسُودَ السَّلامُ ،

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

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

فكيفَ أقدِّمُ رأسَ أبي ثمناً ؟
مَنْ يُطالبني أنْ أقدِّمَ رأسَ أبي ثمناً ..

ولأجل ماذا يكون :

لتمرَّ القوافلُ آمنةً ،
وتبيعُ بسوقِ دمشقَ : حريراً من الهندِ ،
أسلحةً من بخارى ،
وتبتاعُ منْ بيتِ جَالا العَبيدْ ؟

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

لكن لماذا الحرير من الهند ، والأسلحة من بخارى ، والعبيد من بيت جالا ؛ ربما لأنه عُرف قديما أن أفضل الحرير كان من الهند ، وأفضل السلاح كان من بخارى ، والآن بعد ما فعله الإسرائيليون بفلسطين ، صار أهلها فيما يُفعل 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 الإنشائية ، التي أكدت كغيرها مبدأ : لا مصالحة مع العدو !!

صارَ ميراثنا في يدِ الغرباءِ .

بهذا التحسر تبدأ اليمامة (الشاعر) مراثيها ؛ حزناً على الأب الفقيد ، والعزة المهانة ، والكرامة الضائعة ، وتكمن حدة التحسر في هذا التحوُّل ؛ فملكنا صار لغيرنا ، ثمَّ فيما وجد من انشحان دلالي بكلمة (ميراثنا) ، وما توحي به من عزة هذا الميراث لدى صاحبه ، ثمَّ ما توحي به من حسرة لضياعه ، لكن هذا التحوُّل وراءه تحوُّلٌ آخر :

وصَارتْ سيوفُ العَدو : سقوفَ منازلنا .

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

نحنُ عَبَّادُ شمسٍ يشيرُ بأوراقِهِ نحو أروقةِ الظلِّ ،

إشكالية أخرى تضمنتها صورة عَبَّاد الشمس ، الذي يتجه بأوراقه نحو الشمس ، فإذا به يتحوَّل 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 التحوُّل والصيرورة ، والمفارقة المأساوية ما بين القوة والضعف ، وهكذا فالتاج الذي ظهر في الوصية الرابعة :

لا تُصَالِحْ
ولو توَّجُوكَ بتاجِ الإمَارهْ

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

إنَّ التويجَ الذي يتطاولُ

يخرقُ هامتهُ السقفُ ،
يخرطُ قامتهُ السيفُ ،

إذن 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 مرَّا قبلاً ـ رمزان للاحتواء (السقف) ، والقوة (السيف) .

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

إنَّ التَّويجَ الذي يتطاولُ
يسقطُ في دمهِ المُنْسَكِبْ !

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

نستقِي ـ بعدَ خيلِ الأجَانبِ ـ من مَاءِ آبارنَا

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

صُوفَ حِملانِنا ليسَ يلتفُّ إلا على مغزلِ الجزيَةِ ،
النارُ لا تتوهَّجُ بينَ مضاربنَا .
بالعيونِ الخفيضَةِ نستقبلُ الضيفَ .
أبكارُنا ثيِّباتٌ ..
وأولادُنا للفِراشْ ..
ودراهمُنا فوقَهَا صُورةُ الملكِ المُغتَصِبْ ..

بنيات تصويرية كنائية ، تفارق واقعاً ، كان على نقيضه في الماضي ، وتجسِّد مع سابقتها الذل والعار ، اللذين يلحقان بكل جبان ، مستسلم ، متخاذل !!

فخيرنا لسوانا ، وصوف حملاننا الذي كنا نلفه حول أجسادنا ليدفئنا 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 أبكارنا ثيبات ، أنجبنَ 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 :

أيادِي الصَّبايا الحَنّائِنْ
تضُمَّ على صَدرهِ نصفَ ثوبِ .

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

وتبقى عيونُ كليبٍ مُسَمَّرَةً في شَواشِي الجَنائِنْ .

أبعد عِزَّةٍ 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 الاستفهام ، ويبدأ بالتساؤل ، والجميع يصبُّ في دلالة واحدة ، قوامها الرثاء ، وأساسها التحسر على العزة الذاهبة :

أسائِلُ :
مَنْ للصِّغارِ الذينَ يطيرونَ - كالنحلِ - فوقَ التلالِ ؟
ومَنْ للعذارَى اللواتِي جَعَلْنَ القلوبَ :
قوارِيرَ تحفظُ رائحةَ البُرتقالِ ؟
ومَنْ سيروضُ مُهْرَ الخيالِ ؟
ومَنْ سَيُضَمِّدُ - في آخرِ الصَّيْدِ - جُرْحَ الغزالِ ؟

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

هذه الصورة بدت فيها حدة التحسر هادئة ، ثمَّ بدأت تعلو شيئاً فشيئاً ، معبرة عن المُفتقَد ، إلى أن جاءت للمُفتقَد الأكبر ، الذي لولاه لما كان هناك أي مفتقد آخر ، إنه الرجال :

ومَنْ للرِّجَالِ ..
إذا قيلَ " مَا نسبُ القومِ " ؟
فانسكبتْ في خدودِ الرِّمَالِ دموعُ السؤالِ ؟

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 أباها ؛ لأنه إن كان حياً لما كان ذلك ، ولأن أخواتها الصغيرات لا يعلمن شيئاً ، يسألنها عن سبب بكائها ، وكعادة الأطفال ـ حين يرون أحداً يبكي ـ يبكين معها :

بناتُ أبي ـ الزهراتُ الصغيراتُ ـ يَسْألنني :
لِمَ ابكي أبي !
ويبكينَ مِثْلي ،

وتحاول جاهدة أن تحبس دموعها ، وتجيب لأخواتها لمادا تبكي أباها هذا البكاء ، وليقينها أن الأمر أكبر منهن تحاول أن تجيب عليهن بما يحبه الأطفال ، موظفة الحكايات الشعبية التي تُحكَى للأطفال قبل النوم ، هذه الحكايا بطلها الملك كليب ، الفارس الشجاع (النسر) ، الذي يترفع عمَّا يرضى به الناس من حقير 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) :

ويخلدنَ للنومِ حينَ أغالبُ دمعي ،
وأروي لهنَّ الحكايَا
عنْ الملكِ النسرِ
والملكِ الثعلبِ

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

فانْ نِمْنَ .. جَاءَ أبي .. ليهزَّ الأراجيحَ ..
يلمسُ وجناتهنَّ ..
ويعطي لهنَّ اللعبْ ..
ويمضِي .. وعيناهُ مُسبلتانِ ..
وسَاقاهُ تشتكيانِ التعبْ ..

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

أبي ظامئٌ يَا رجَالْ
أريقوا له الدمَ كي يرتوي
وصبُّوا لهُ جُرْعةً جُرْعةً في الفؤادِ الذي يكتوي
عسى دمُهُ المتسرِّبُ بينَ عُروقِ النباتاتِ ،
بينَ الرِّمَالِ ..
يعُودُ لهُ قطرةً قطرةً ..
فيعودُ لهُ الزمنُ المنطوي ..

إذن تعب القتيل في ظمئه لدماء قاتليه ، يرتوي منها قلبه المكتوي فيبرد ، وتسقى النباتات والرمال 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 بجرعة وقطرة بقطرة ، ورداً على تشفى العدو اللئيم بآخر الوصية السابعة من وصايا كليب !!!

- س -

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

خصومَةُ قلبي مع اللهِ .. ليسَ سِوَاهُ
أبي أخذَ المُلكَ سيفاً لسيفٍ ، فهلْ يؤخذُ المُلكُ
منهُ اغتيالا ،
وقدْ كللتهُ يدا اللهِ بالتاجِ ؟!
هَلْ تنزعُ التاجَ إلا اليدانِ المُبَاركتانِ ،
وهلْ هَانَ نامُوسُهُ في البريَّةِ
حتى يُتوَّجَ لصٌّ .. بمَا سَرقتهُ يَدَاهُ ؟

إنها نزعة التمرد التي تتحوَّل فيها الخصومة مع الناس إلى خصومة مع الله ، وحده لا سواه ، وتُحَرِّك 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 اليمامة باليأس ؛ إذ كيف للشر أن ينتصر على الخير ، لذلك تعود مرة أخرى إلى الله ، في خصومة على نحو آخر :

خصومةُ قلبي مع اللهِ ..
إني أنزِّهُ سهمَ منيتهِ أنْ يَجِيءَ مِنْ الخلفِ ،
إنَّ الذي يُطلقُ السَّهمَ ليسَ هو القوسُ ..
بلْ قلبُ صَاحِبِهِ ،
والذي يجعلُ النفسَ تستقبلُ المَوتَ راضيةً .. نبلَ واهِبِهِ ،
فأنا أرفضُ المَوتَ غدراً ..
فهَلْ نزلَ اللهُ عن سهمِهِ الذهَبيِّ لمَنْ يَستهينُ بهِ
هَلْ تكونَ مكانَ أصَابعِهِ .. بَصمَاتُ الخُطاةْ ؟

إن اليمامة (الشاعر) تستنجد بالله ، وتحار بعقليتها البشرية في قدره الذي يُبتلى فيه الإنسان بما لا يتحمله عقله من سوء وظلم ، لكنها في كل الأحوال تطلب منه العون ، في نبرة حزن وأسى وحسرة ، يكتوي بها قلبها اليائس 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 ويأساً ، ومن ثمَّ 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 :

خصُومَةُ قلبي مَعَ اللهِ .. ليسَ سِوَاهُ !
كليبٌ يَمُوتُ ..
ككلبٍ تصَادِفُهُ في الفَلاةِ ؟
إذنْ فلمَاذا كسَا وجهَهُ الصُّورةَ الآدميَّةَ ؟
هَلْ كرَّمَ اللهُ إنسَانَهُ ؟
مَاتَ مَنْ مَاتَ كلباً .. فأينَ إذنْ ذهبَ الآدميُّ الذي
قدْ بَرَاهُ ؟

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

خصومةُ قلبي مع اللهِ
قلبي صغيرٌ كفستقةِ الحزنِ .. لكنهُ في الموازينِ

أثقلُ من كفةِ المَوتِ ،
هَلْ عَرفَ الموتُ فقدَ أبيهِ ،
هَلْ أغترفَ المَاءَ منْ جدولِ الدمعِ ،
هَلْ لبسَ المَوتُ ثوبَ الحِدَادِ الذي حَاكهُ .. ورَمَاهُ ؟

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 (الفستقة) أكبر - إن وضع في الميزان - من الموت ، لِمَ ؟ لأن الموت لم يكتو بما اكتوت به ، ولأنه يوجد المآسي ولا يتأثر بها !! لكن الموت هو القدر ، ومن هنا فحدة تمرد اليمامة عليه تزداد ، في حزمة دلالية تمردية أخرى :

خصومَةُ قلبي مع اللهِ
أينَ وريثُ أبي ؟
ذهبَ المُلكُ ،
لكنَّ لاسمِ أبي حقَّ أنْ يتناقلهُ ابنُهُ عنهُ
فكيفَ يمُوتُ أبي مرتين ؟
أيتهَا الأنجُمُ المُتلونةُ الوجهِ :
قولي لهُ :

قد سَلبتَ حَياتين ..
أبقِ حَيَاةْ ..
وردَّ حَياةْ ..

إن اليمامة تضيف إلى خصومتها بُعْدَاً آخر ، وإلى رثائها المعتاد على الماضي والحاضر رثاءً آخر على المستقبل ؛ فإذا كان المُلك ضاع من الأب بقتله ، هل يذهب التاج دون الابن ، لئن كان ذلك فقد مات المَلك مرتين ، مرة بقتله ، وأخرى بذهاب التاج إلى غيره ، لذا إن كان القدر قد أخذ أبي ، فليبق المُلك لابنه ، حتى لا تكون الفاجعة 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 ؛ فالمُلك دون الثأر ليس مُلكاً ، وهكذا قُتل المَلك ، ونُسي الثأر ، فضاع المُلك !!

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

تقدم اليمامة ذلك في قالب اعتراضي على قدرية الأحداث في سياق خصومتها مع الله ، وتخاطب هؤلاء في صورة التفاتية 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 للاختصام حول كيفية قتل كليب بإشكالية الخصومة قبل الماضية :

خصومَةُ قلبي معَ اللهِ
هَذا الكمَالُ الذي خلقَ اللهُ هيئتهُ ،
فكسَا العظمَ باللحمِ ،
هَا هُو : جسماً - يعودُ لهُ - دونَ رأسٍ ،
فهَلْ تتقبَّلُ بوابةُ الغيبِ مَنْ شَابَهُ العَيبُ ،
أمْ أنْ وجَهَ العَدَالةِ :
أنَّ يَرْجعَ الشلوَ للأصلِ ،
أنْ يَرْجعَ البَعْدُ للقبْلِ ،
أنْ ينهضَ الجَسدُ المتمزقُ مُكتملَ الظلِّ
حتى يَعُودَ إلى اللهِ .. مُتَّحِداً في بَهَاهُ ؟

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 ؛ فالله 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 ؛ تمرداً على الواقع الانهزامي في المقطعين السابقين ، المحتلين الأقوال والجزء الأول من المراثي ، بعد ذلك يأتي المقطع الأخير ، حاملاً الحُلم ، في تراتبية أرادها الشاعر .

وإذا كانت اليمامة تساءلت عن وريث أبيها :

أينَ وريثُ أبي ؟
ذهبَ المُلكُ ،
لكنَّ لاسمِ أبي حقَّ أنْ يتناقلهُ ابنُهُ عنهُ

فإن الثأر الذي أوكله كليب لأخيه سالم الزير ، ثمَّ المصالحة التي خوَّلها الزير لليمامة ، ثمَّ إصرار الأخيرة على الثأر ، ثمَّ انتقال الثأر - في سياق تاريخية حرب البسوس - للأخ (الهجرس) ، الذي وُلِدَ بعد موت أبيه ، ولم يُعرف وجوده ، ولم يَعرف هو بنسبه ، ولا بثأره ، إلا بعد زمن ، ولمَّا أدرك ذلك سعى جاهداً لأخذ ثأر أبيه[1] – كل ذلك يدفع اليمامة أن تستنجد بأخيها ، حالمة به وبمجيئه ، ولكنها أمنية قد تحمل في داخلها عوامل اليأس منها :

يَجيءُ أخي
هَلْ عباءتُهُ الرِّيحُ ؟
هَلْ سيفُه البرقُ ؟
هَلْ يتمنطقُ فوقَ جَوادِ السَّحَابْ ؟

إن اليمامة ترى أن الثأر كبير ، أكبر من أخيها (إشارة إلى أن الثأر ليس ثأراً فردياً شخصياً ، وإنما هو ثأر 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 :

يَجيءُ أخي !
غافلاً عن كتابِ المَواريثِ
عن دمِهِ المَلكي ،

---

(1) راجع : المرزباني - الموشح - دار المعرفة - بيروت - لبنان - 1975م - ص489 .

عن الصَّولجَانِ الذي صَارَ مَقبضهُ العَاجِ:
رأسُ غُرَابْ !!

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

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 الثار ، وبالتالي ظهرت الحسرة لفظاً (رأس غراب) ، وإن اختبأ خلف اللفظ المُعلن أمنية استبعادها ، لكن توقع مجيئها أمر جائز ، فهل تكف اليمامة عن الحُلم ، وتستسلم ليأسها وحسرتها ؟! لا لم تستسلم ، وتواصل حلمها بالثأر المأخوذ ، والشباب المتيقظ ، الناهض لنيله ، والأخ الفارس ، الذي يقود حرب القصاص للأب الذي غُدر به :

يَجيء أخي
(كانَ يعرفهُ القلبُ !)

إن الأخ الحُلم 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 ثأره شيء آخر ، ومن هنا لابد من اختباره :

أقذفُ تفاحةً
يتصَدَّى لهَا وهو يطحنهَا بالركاب!
(هِي الخطأ البشري الذي حرمَ النفسَ فردوسَهَا
الأولَ المُستطابْ)

إن الاختبار هنا تخطى تاريخية اختبار اليمامة لأخيها ، ومدى إصابته الهدف كأبيه ، تخطى ذلك ليكون الاختبار الذي اختبر الله به آدم عليه السلام ، وزوجه حواء ، وإذا كان آدم وحواء عصيا 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 ـ الآيات (35 : 37) ، سورة الأعراف ـ الآيات (19 : 25) ، سورة طه ـ الآيات (117 : 121) .

تسحقه هي ، وبالتالي فخطأ آدم وحواء الذي حرمهما الفردوس ، وأنزلهما إلى الأرض لن يفعله 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 حرمَ النفسَ فردوسهَا الأول المُستطاب) ، إلا أنه كان منتجاً دلالياً في سياقه ، وتأكيداً من الهجرس الحُلم ، يتضافر مع تأكيد اليمامة ، وتأكيد العم سالم الزير 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 حرمَ النفسَ فردوسهَا الأولَ المُستطابْ)** ؛ 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 زائفة ، تنطفأ جذوتها ، وتذهب أدراج الرياح :

اثنِي ، فاقذفُ تفاحَةً ..
تستقرُّ على رأسِ حَربتِهِ !

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

(أيُّهَا الوَطنُ المُستديرُ .. الذي تثقبُ الحَربُ عُذْرتهُ
بالحِرَابِ)

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 الموظـّفة هنا بين صورة الحربتين ، حربة الهجرس وحربة العدو ، فكأنه رد على العدوان بمثله ، 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 تفاحتين ، تفاحة الاختبار الثانية ، والأخرى :

.. وتفاحَةٌ تتلقفهَا يدُهُ !

ثلاث تفاحات إذن ، تحدثنا عن اثنتين ، أمَّا 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 المُلكِ ،
جَوْهَرَةُ العَدْلِ ،
جَوْهَرَةُ الحبِّ ..
فالحُبُّ آبْ !)

إنها ليست تفاحة الاختبار ، ولا التي ترمز بصورة صريحة للعدو ، لكنها هنا التفاحة الجائزة ، التي استحقها آخذ ثأره ، فأرجع للمُلك 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 :

فالحُبُّ آبْ !

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

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

قلوبُ ثلاثيةُ شَارةُ الزّمنِ القادمِ المُستجَابْ

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

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

قفوا يَا شبابْ !

لمَنْ جَاءَ منْ رحمِ الغيبِ ،
خاضَ بسَاقَيهِ في بركةِ الدمِ .
لمْ يتنائرْ عليهِ الرشاشُ ،
ولمْ تبدُ شائبةٌ في الثيابْ !

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

قفوا للهلالِ الذي يستديرُ ..
ليُصْبحَ هَالاتَ نورٍ على كلِّ وجْهٍ وبَابْ !

إن اليمامة 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 يَا شبَابْ !
كليبٌ يَعُودُ ..

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

فإذا ما أرادت اليمامة عودة أبيها ، فستكون عودته أسطورية ، خارقة ، تشبه عودة العنقاء أو الفينيق ، و" هو طائر أسطوري ، يُقال إنه عمَّر ، ثمَّ أحرق نفسه لينبعث - هو - من رماده مرة أخرى"[1].

---

(1) الإيقاع والصورة ، دراسات في الشعر الحديث - ص461 .

وهكذا فكليب ضحّى بنفسه ليعود رمزاً شاخصاً أمام الجميع ، يُعَرّفهم حقيقة غيرهم ، حتى لا ينخدعون بهم ، وحتى يفيق الغافل ، ولا ينساق وراء دعوات السلام الباطلة ؛ لأن حقيقة الدم والغدر والوطن الضائع فوق كل الحقائق ، وسيبقى كليب يغذي أمل الثأر ، حتى نحلق مرة أخرى :

كليبٌ يعودُ
كعنقاءَ أحرقتْ ريشهَا
لتظلَّ الحقيقةُ أبهَى ..
وترجعُ حُلتهَا - في سنا الشمسِ .. أزهى ..
وتفردُ أجنحَةَ الغدِ ..
فوقَ مَدائنَ تنهضُ مِنْ ذكرياتِ الخرَابْ !!

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

وهكذا فالقصيدة المرثية ، التي بدأت بالحزن والدموع والتحسر – خُتمت بالحُلم ، بالأمل ، ومن هنا فرغم الواقع المرير ، فالشاعر مُصِرٌّ على وجودية الأمل ، وأن الغد يحمل في طياته السعادة ، ولو أن القصيدة خُتمت متألما بدأت ، لكان معناه 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 ، ومتألما 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 حلٍّ يكتمل في عالم الإبداع ، أو يتحقق على أرض الواقع ، وهو ما لم يتحوّل حقيقة إلى الآن !!!

ـ ف ـ

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

م	القصيدة	الماضي	المضارع	الأمر
1	لا تصـــالح	36	94	29
2	أقوال اليمامة	صفر	39	4
3	مراثي اليمامة	38	71	8
	المجمـــوع	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 ثمَّ إذا تتبعنا سياقية الفعل داخل الوصايا والأقوال والمراثي – نجد المضارع بصيغة الماضي ، الواقعة في سياق شرط ، مثل قوله في (لا تُصَالِح) :

ـ أنكَ إن متَّ :
ـ لا تُصَالِحْ ! ولو قِيلَ رأسٌ برأس !

أو في (الأقوال) :

ـ إلا إذا عَادتْ القوسُ تذرَعُ أوتارَهَا العَصَبيَّةَ ؟

أو في (المراثي) :

ـ إذا قيلَ " مَا نسبُ القومِ " ؟

كما نجد الماضي بصيغة المضارع المنفي ، مثل :

ـ لمْ أكنْ غازِيَاً
ـ لمْ أكنْ أتسللُ قربَ مَضَاربِهِمْ

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

---

(1) راجع : د. تمام حسان ـ اللغة العربية ، معناها ومبناها ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1979م ـ ص104 ، ص243 .

- سيقولونَ :

جنناكَ كي تحقنَ الدمْ ..
جنناكَ . كُنْ - يا أميرُ - الحَكَمْ

فوجود (سيقولون) جعل من دلالة (جئناك / جئناك) مضارعاً ، دلت على الاستقبال ؛ لأنها وقعت في سياقية فعل زمني مستقبلي ، هو فعل القول !!

كما نجد أيضا فعل الأمر بصيغة المضارع المسبوق بلا الناهية ، مثل الفعل المتكرر بالقصيدة الأولى ، ممثلاً محورها ، ومحور الديوان كله ، وهو :

- لا تُصَالِحْ
- لا تُصَالِحْ

مع ملاحظة أن كلاً من المضارع والأمر دلالتهما تصب في إطار المستقبل ، الذي يُفارق 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 لابد أن تطغى زمنية مستقبلية ، تعبر عن هذا الحدث ، ولذا طغت زمنية المضارع ، كما أن لهذا الاستخدام الطاغي في عموميته بكل الديوان دلالته ؛ فهو من ناحيةٍ ما يوحي بالمثول والشخوص ، بل والاستمرارية كثيراً للمأساة ، يبرزها حية ، شاخصة ، واقعاً ملموساً ، مؤثراً وفاعلاً ؛ إذ إن المعاني الحسية كثيراً ما تقع موقعها المؤثر المباشر ، هذا المثول يُظهر بصورة أخرى معني الحصار ، فكأن المأساة تحاصرنا ، ويجب علينا أن نسعى جاهدين للخروج منها ، ولن يكون ذلك إلا بالثأر ، فلمَّا لم يؤخذ كان الحُلم هو آخر ما تبقى للشاعر لينهي به ديوانه !

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

3 ـ وفي المراثي التي كان يجب أن يطغى فيها الزمن الماضي ، على اعتبار أن الرثاء عادة ما يكون بصيغة الماضي – غلب المضارع ؛ وذلك يعني بصورةٍ ما أن الرثاء هنا ليس رثاءً يائساً ، بل هو رثاء يشفُّ عن روح تنظر آملة 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 الذاهبة .

4 ـ اختفاء الزمنية النحوية للماضي بالأقوال ؛ ممَّا يعني أن القصيدة كاملة محلقة في آفاق المستقبل ، ومن هنا فالأقوال ما هي إلا توجهات مستقبلية ، تمليها اليمامة ؛ لتجعل الحدث يسير وفق إرادتها ، ومطالبتها بثأر أبيها .

ـ ص ـ

الإنشاء الطلبي له أساليبه المتعددة ، التي تمنحه خصوصية تعبيرية ، وأبعاداً دلالية ، مبعثها أمران ؛ الأول كيفه الذي يُستدعَى 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 الموظَّفة في هذا الديوان ستكون كما يلي :

م	الأسلوب الإنشائي / القصيدة	استفهام	نهي	أمر	نداء	تمني
1	لا تصالح	17	22	9	1	–
2	أقوال اليمامة	8	1	3	1	–
3	مراثي اليمامة	19	–	7	5	1
	المجموع	44	23	19	7	1

ومن خلال الجدول الماضي نخرج بالنتائج التالية :

(1) راجع : د. عبد العزيز عتيق ـ علم المعاني ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ 1985م ـ ص74 : 76 .

1 ـ 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 / لِمَ : 1 / متى : 1) ، وقد ارتبط هذا الاستفهام في أكثر مواضعه بحالة الرفض والاستنكار لمظاهر الواقع المشين ، سعياً لواقع أفضل مُفارق لـه ، فحين يقول :

لا تُصَالِحْ
ولو قيلَ مَا قيلَ مِنْ كلماتِ السَّلامْ
كيفَ تستنشقُ الرئتانِ النسيمَ المُدَنَّسْ ؟
كيفَ تنظرُ في عيني امرأةٍ ..
أنتَ تعرفُ أنكَ لا تستطيعُ حمايتهَا ؟
كيفَ تصبحُ فارسهَا في الغرامْ ؟
كيفَ ترجُو غداً .. لوليدٍ ينامْ
كيفَ تحلمُ أو تتغنى بمستقبلِ لغلامْ
وهُو يكبرُ ـ بينَ يديكَ ـ بقلبٍ مُنكسْ ؟
لا تُصَالِحْ

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

وشبيه بما مضى أيضاً قوله :

أسَائِلُ :
مَنْ للصِّغارِ الذينَ يطيرونَ ـ كالنحلِ ـ فوقَ التلالِ ؟
ومَنْ للعذارَى اللواتِي جَعَلْنَ القلوبَ :
قوارِيرَ تحفظُ رائحةَ البُرتقالِ ؟
ومَنْ سَيُرَوِّضُ مُهْرَ الخيالِ ؟
ومَنْ سَيُضَمِّدُ ـ في آخرِ الصَّيْدِ ـ جُرْحَ الغزالِ ؟
ومَنْ للرِّجَالِ ..
إذا قيلَ " مَا نسبُ القومِ " ؟
فانسكبتْ في خدودِ الرِّمَالِ دموعُ السؤالِ ؟

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

2 ـ جاء أسلوب النهي (23 مرة) ثانياً بعد الاستفهام ، وحقق ذلك في قصيدة (**لا تُصَالِح**/ 22 مرة) ؛ حيث تكرر مُسمى القصيدة (20 مرة) ، ثمَّ (لا تتوخ / لا تقتسم) ، وجاء النهي الأخير بـ (**أقوال اليمامة**) ، وهو : (لا تدخلوا) .

وإذا كان الشاعر من خلال هذه الأساليب يُرسِّخُ لما رسَّخَ له الاستفهام في كامل الديوان ، إلا أنه هنا احتفظ بخصوصية دلالية ، نرى فيها النهي يتخطى الرفض ، ويتعدى التنبيه بتكراريته تلك ؛ ليصل في مرحلةٍ ما إلى التحذير ، ومع الإلحاح على تكراره يتخطى التحذير إلى التهديد ، ومع أن المهدد ـ باعتبار مقتله ـ لا يملك سلطة التهديد ، إلا أنه تهديد يعتمد في آلية توصيله على متانة الرابطة الإنسانية بين القتيل وأخيه ، ثمَّ على منطقية الأحداث ، ومجريات الأمور ، مُدَعَّمًا بكل ما قد يُقنع ، وما هو مُتاح من الأدلة الداعمة للفكرة الأساسية ، التي تكررت على تلك الشاكلة بالقصيدة الأولى (**لا تُصَالِح**) .

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

وأسلوب الأمر في (**لا تُصَالِح ـ أقوال اليمامة**) حمل ذات الدلالة التي ترسخ لها عامة كافة أساليب الإنشاء بالديوان ، لكنه مع ذلك يحتفظ في سياقه كغيره بخصوصية آدائية ، نلمح فيها دلالة التحميس ، الذي يكون مدخلاً لرفض الصلح ، وأخذ الثأر ، معتمداً في أداء ذلك على منطقية الأدلة الداعمة للثأر ، وعدم الرضا بما فيه ذل وهوان ، بينما في (**مراثي اليمامة**) حمل دلالة التمني ، التي ارتبطت في مقطعها الأخير بالأخ الحُلم ، الذي سيأخذ الثأر ، ويعيد الحقوق ....

لكن ممَّا 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 بتراتبية تكرارية ، انطلاقاً من المفرد إلى الجمع ، ومن حدث لآخر ، بدءاً من الاستعداد ، ثمَّ انتقالاً للتحميس ، ووصولاً للوقوف ؛ انتظاراً للقادم ، وترقباً للحل الذي لم يتحقق واقعاً ، ولم يصل إليه الشاعر في ديوانه !!

4 ـ يأتي أخيراً أسلوب النداء (7 مرات) ، واحدة بـ **(لا تُصَالِح)** :

جنناكَ . كُنْ ـ يا أميرُ ـ الحَكَمْ

وأخرى بـ **(أقوال اليمامة)** :

أقولُ لكمْ : أيُّهَا الناسُ كونوا أناسَا !

والباقي بـ **(مراثي اليمامة)** :

ـ أبي ظامِئٌ يَا رجَالْ
ـ أيتهَا الأنجمُ المتلونةُ الوجهِ :
ـ (أيُّهَا الوَطَنُ المُسْتَدِيرُ .. الذي تثقبُ الحَربُ عُذْرتهُ
ـ قفوا يَا شبَابْ !
ـ قفوا يَا شبَابْ !

والنداء في هذه السياقات إن كان في عطائه الدلالي يختلف عمَّا 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 اليائس – إلا أنه في ذات الوقت يدفع باتجاه دلالة الرفض التي تولد التحميس ، وينطلق منها التحذير ، ويسير موازياً لها التهديد ، وينبت منها الحُلم والتمني ؛ خروجاً من المأساة ، وبناءً لمستقبل نتخطى فيه الجراح ، ونعود أعزاء كما كنا .

5 ـ اختفاء التمني بأداته الأصلية (ليت) في هذا الديوان ، وإن تواجد من خلال الإشعاع الدلالي للأمر في **(مراثي اليمامة)** ، خاصة بمقطعها الأخير ، المرتبط

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

أريقوا له الدَّمَ كي يرتوي
وصبُّوا لهُ جُرْعَةً جُرْعَةً في الفؤادِ الذي يكتوي
عسَى دمُهُ المُتسَرِّبُ بينَ عُروقِ النباتاتِ ،
بينَ الرِّمَالِ ..
يعُودُ لهُ قطرةً قطرةً ..
فيعودُ لهُ الزَّمنُ المنطوي ..

والتمني بـ (عسى) مع أنه يفيد أن الأمر المتمنى أمر محبوب ، ممَّا يُرجى حصوله ، ومن ثمَّ فهو تمنٍ 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 -

آليـات أخـرى

وقد كانت هناك آليات أخرى ، وظَّفها الشاعر ببنية خطابه الشعري ؛ سعياً وراء تأكيد مضامينه الأساسية ، يأتي في مقدمتها ذلك المعجم اللغوي ، كبير الإنشحان 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 ؛ ممَّا يُتيح للقارئ مساحة من التخيل والتأويل ، كل ذلك لمن يتأمله في سياقه مع تميز 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 ـ كما نعتقد أنه لا ينكر غيرنا ـ 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 تنوَّع أسلوبه ، وإن طغت 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 .