البحوث

حواريـــة الريح والشـــراع
دراسة في مطولـة « قال المعنّى »

للشاعر: عبد الله العتيبي

د: سعاد عبدالوهاب العبدالرحمن*

ملخص الدراسة:

إن بحث حـوارية الريح والشـراع ، دراسـة فى مطولة « قـال المعنى » هي قـراءة نقدية للمطولة التي أبدعها المرحوم الدكتور عبدالله العتيبي، حيث بدأنا البحث بمدخلين، المدخل الأول أخذنا فيه آخر بيت للمطولة وربطت بينه وبين وفاة الشاعر، فكأن الشـاعـر في نهـاية المطولة يرثى نفسـه، والمدخل الثـاني بمثـابة الدخـول إلى القصيدة، ومنه انتقلت إلى صلب الدراسة في مباحث جـزئية هي: حتمية الإطار ومرونة التشكيل، ظواهر فنية التي هي الأدوات التعبيرية الخاصة بالشاعرفي هذه المطولة، وطريقة استخدامه للضمائر، وزمن الفعل وزمن الديمومة، والمبحث الأخير هو: تلوين الخطاب بما يناسب المواقف، وهو بحث رصدناه في أربع نقاط هي على التوالي: استخدام الصور البلاغية، حرص الشاعر على إحياء تعبيرات من التراث العربي، ومحاكاة لغة الحوار في بعض المواقف، وأخيرا دوافع إبداع القصيدة.

١ـ مدخل أول إلى الموضوع والرؤية

تنتهي قصيدة «قال المعنّى» للشاعر عبدالله العتيبي بالبيت الذي يقول :

فآثرت أن أطوي الشراع لعلني

أعود إلى الإبحار ذات نهار

* استاذ مساعد ورئيسة قسم اللغة العربية وادآبها بكلية الاداب – جامعة الكويت .

ولأن هذه المطولة النظمية نشرت بعد وفاة الشاعر ، فإن هذا البيت الذي يمثل حدّ التجربة ، وفي أعقابه ـ أي بانتهاء القصيدة ـ يعود المتلقي إلى نفسه مباشرة وإلى الواقع الماثل من حوله ، فإن هذا البيت الأخير في القصيدة يترك تأثيرا عكسيا على تمثلها وتوجيه المشاعر التي أثارها فعل القراءة ، إن «الشراع» الذي يأخذ أهمية قصوى في حياة الكويتيين ترتقي به إلى مرتبة الرمز وقدسيته هو بؤرة المعنى في البيت ، وهو يطوي على نية العودة إلى الإبحار ، ومن ثم تشكل في الوعي هذا العنوان الذي وضعناه للدراسة من منطلق أن العنوان تجسيد لحظة العمل وترميز لأهم معطياته ، وإذا كان الشاعر قد اتخذ في طيّ الشراع إشارة دالة على توقف مؤقت عن الرحيل فإن هذا يعني ـ من وجه آخر ـ أن هذا الشراع ـ طوال القصيدة التي توازي طول رحلة العمر ، كان مرسلاً يمتلىء بالريح ويخفق بدرجات من الحرية ، تغلبه الريح حينا ، ويحتويها ويوجهها حينا آخر ، ولكن الريح ذات مسارات ثابتة وقوة عارمة ، لها قانونها الخاص ، إن الريح ـ في هذا العنوان ـ هي الحياة ذاتها ، التي تنطلق بمجرياتها فتدفع وتفيد وتضرب وتصوّب وتحرّف دون أن تقصد لشيء من هذا ، إنها قوة مطلقة ، أما الشاعر فإنه لا يزيد عن شراع لا يملك أن يعترض سبيل الريح ، وقصارى ما في إمكانه أن يحتفظ منها بأنفاس تجعله قادراً على الإبحار في تيارها الدافق ، فالريح والشراع يوازيان في متن القصيدة : الحياة والشاعر ، أما «الحوارية» فإنها الصيغة التي تدل على خاصية التشكيل الفني في القصيدة ، فالحوار نوع من «الديالكتيك» درجة من الاختلاف ، درجة من الصراع ، درجة من طرح الأسئلة وانتظار الأجوبة بحثا عن نقطة التقاء ، وهذا ما تنتهي إليه القصيدة في آخر مراحلها ، إن هذا العنوان الموازي لمتن القصيدة منصوص عليه في سياقها كذلك ، حين ندرك حالة الاحتشاد الانفعالي التي صنعت القصيدة ، فالمعنى فيها حبيس هواه ، وكذلك فإنه حبيس هذه الحياة ، أما هذا العنوان الذي نشرت القصيدة تحته وهو «قال المعنّى» فإنه بطاقة تعريفية محايدة تماما ، إنه «فتحة» في سور القصيدة تأذن بالدخول إليها ، أو تغري من خلال الإباحة وعدم وضع العوائق بالتطلع في تفاصيلها ، وتجهز حاسة المتلقي لاستقبال «القول» بدافع الاستطلاع ، وليس بدافع الرغبة المستعدة للانحياز ، وهنا يمكن إثارة العديد من القضايا الفنية المهمة ، فالقصيدة (المنظومة) ذات طابع قصصي (سردي) يحكي بعضا من صور الماضي القريب وما تعرضت له هذه الصور من تغيير بفعل التطور الاجتماعي الذي عجّل به ظهور الثروة النفطية ، ستكون لنا وقفة مع موضوع القصيدة ، الذي يحمل طاقة من المشاعر والانفعالات عالية جدا من حيث هو يتصل بالوجود الحيوي لزمن قريب تم الانقطاع

عنه «وتعليبه» في الذاكرة الجمعية والفردية ، وهذا يعني أن «الموضوع» لا يمثل مشكلة ، ولكن المشكلة ـ ربما ـ في الصياغة وانتقاء المفردات ـ مفردات المشهد ومفردات اللغة معا ـ التي تحدّد معالم التجربة ، إن هذه المفردات التي تنتمي إلى عصر سابق ، فأصبحت «محفوظة» أو «معلبة» يتم استحضارها عبر سياق القصيدة ، تأتي إلينا ـ أي إلى الحاضر ـ «لكننا إذ لا نكاد ندرك ذلك نتوهم أن اللغة تمضي في مسارها كأن شيئا لم يحدث لها(١)» وسنلاحظ أن اختيار المؤلف (الشاعر) لمفردات تطعم بها أسلوبه هو ضرب من التحويل الدال(٢) ، وستكون لنا وقفة متأنية مع هذا الجانب ، ولكن الذي يشغلنا الآن كمدخل إلى الموضوع هو «الموضوع نفسه» أي مشروعية أن تكون قصيدة بمثابة مركبة تسير ، تحقق المشاهدة والوصف ، فلا تضيف العمق (الغوص) أو التأمل (التحليق) إنها مركبة «أرضية» ، أو «نهرية» بكل المعنى للعبور .

وحتى لا نقسو على الشاعر ، فإنني أستعيد مقولة ستيفان كوليني : إن إعادة معالجة التاريخ فنيا بإعادة تشكيل الزمان والمكان «لأجل خلق نسخ بديل ، وفي بعض الحالات إبداع محلي تمت رعايته ذاتيا ، للماضي الجماعي(٣) ، إن كوليني يضع نصب اهتمامنا هدفاً مرغوبا هو أن هذه العودة الفنية تتيح لنا إمكانية الخلاص من الأحداث الجبرية للتاريخ ! !

إن هذا الهدف يمكن الإفادة منه في قراءة «قال المعنّى» ولكن ليس إلى المدى الذي تمناه كوليني أو توقعه ، لأن الارتباط المباشر الحاد بالواقع اليومي لم يتح لعبدالله العتيبي أن يتمرد على جبرية التاريخ أو يجازف بتقديم تفسير خاص به لأحداث اكتسبت حق الاستقرار في الوعي الجمعي على شاكلة معينة ، وكأنما تم «تعليبها» بالفعل .

لابد أن يذكرنا (أقصد : يذكرني) الموضوع في هذه المطولة بالموضوع في الشعر عامة ، وذلك لأنني سبق لي التعرض لمستوى من مستوياته في مناقشتي لديوان «عابر سبيل» الذي نشره عباس محمود العقاد عام ١٩٣٧ وأخذ يبرهن على «أن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ، ويبث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس ، أو معنى زريا تصرف عنه الأنظار ، وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة ، أو كان فينا نحوه شعور» ـ هذه العبارة المقتبسة من مقدمة ديوان «عابر سبيل» تضعنا في صميم «مشكلة» القصيدة التي نحن بصددها ، ولابد أن استجابات المتلقين ستختلف حسب مواقفهم من تلك المرحلة التي تروي القصيدة عنها ، وقد يختلف النقاد المحدثون على حدود «الأهمية» في موضوع الشعر ، ولكن القدر المتفق عليه بين هؤلاء النقاد أن الإبداع الأدبي لا يستحق وصفه إلاّ إذا أثار الاهتمام ، وأثر في

الروح ، وأحدث تغيرا في المشاعر(٤)» ومنطلق العقاد في فكرته رومانسي أسسه الشاعر الإنجليزي وردزورث ، وتبعه فيها الشاعر الفرنسي هوجو ، وعلل له ووضع أساسه النظري الناقد سانت بوف ـ معاصر هوجو إذ قال : إن ورود الشعر تتفتح تحت أقدامنا» ، يقصد ـ كما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال ـ أن الشاعر ينبغي أن يستقي مواده الأولية من أمور الحياة العادية ، ثم يستدرك الدكتور هلال : «على أنه لا يصح أن نخلط هذا الوصف الواقعي ، لأن الشاعر كان يقصد أولا إلى ذات نفسه فيصف شعوره ، ويربطه بمظاهر الحياة من حوله ، ثم إنه كان لا يستقصي في الوصف ، بل يختار ما يتجاوب وعواطفه(٥)» ، إن هذا التصور الرومانسي (أو الرومانتيكي) لعلاقة الخيال الانتقائية سيكون بالواقع المتجزىء أو المبعثر ، سيكون في سبيل تطوير فهمنا لهذا النوع من القصائد التي تبدو أقرب إلى المنظومات التعليمية ، شديدة الاقتراب من واقع الحياة ، وكما أسعفنا عدد من شعراء ونقاد الرومانسية فإن هذا لابد أن يوصلنا إلى أهم ناقد وضع علامته على عصرهم ، وهو كولردج الذي سيجعلنا أكثر قدرة على استيطان جماليات «قال المعنّى» رغم ما نشعر به من عناء «نسبي» في جمع متفرقاتها ، وضم مرحلتيها في بنية واحدة ، يمتدح كولردج «المخيّلة» ويكشف عن دورها البنائي في سبك القصيدة ، ويسند إليها عملا جليلا يطلق عليه «توازن الصفات المتنافرة» أو «إعادة التوافق بين الأضداد» وينصّ على عدد من هذه الأضداد التي تقوم المخيلة بإجراء التوازن بينها مثل :

التماثل ⟷ التفاوت

العام ⟷ المشخص

الفكرة ⟷ الصورة

وهكذا يصل إلى توازن الجدة والنضارة مع الموضوعات القديمة والمألوفة وهذا ـ تقريبا ودون مبالغة ـ هو ما صنعه عبدالله العتيبي في هذه القصيدة .

إن «القديم» و«المألوف» تم استيراده في سياق زمنه الذي يبدو منقطعا عن الحاضر ، ليوصل به في النصف الأخير من المطولة ، وهو بهذا يحقق للجانب التناصيّ وظيفته الإحيائية ، التي تجعل من التناص «علم أنساب المعاني» بحق ، وجيولوجيا التكوين الفني كذلك ، وبهذا يمكن أن نقول إن المعنى المستخلص ـ دائما ـ سيكون غير شعري ، ومبيحا أو مغريا بالتحامل ، ولكن مراقبة فضاءات النص الجغرافية ، والدلالية ستعطي إشارات تتراكب أو تتراكم لتكشف عن جذور بعيدة الغور في تربة الشعور الجمعي ، والوعي الاجتماعي كذلك ـ ومن هنا يمكن الانتقال

عن الموضوع الشعري في ذاته ، إلى موضوع هذه القصيدة التي نحن بصددها .

٢ ـ مدخل ثانٍ إلى القصيدة:

حين يتوقف الدارس أو الناقد أمام قصيدة ويعرف أنها آخر ما كتب شاعر كان شديد الحضور في حياتنا الثقافية العامة : هل يستطيع أن يكون موضوعيا ، محايدا ، بدرجة مقبولة منهجيا؟ أم أن مثل هذه المحاولة محكوم عليها سلفا بالإخفاق ، لأن التعاطف الخاص ، أو الأسى الخاص الذي يسكن نفوسنا تجاه هذا الشاعر سينعكس على رؤيتنا للقصيدة؟ هذه مشكلة خاصة (بمعنى أنها تخصني أنا التي زاملت الشاعر في العمل الجامعي نحو سبعة أعوام ، ويمكن اعتباره بمثابة أستاذ لي) ومن آثارها أنني أخذت أفتش بين أبيات تلك القصيدة عن «نبوءة الرحيل» ، إذ استقر في تراثنا الروحي أن الشخص النقي الطيب يعرف ـ بنوع من الحدس ـ أنه على مقربة من الرحيل عن الدنيا ، وأن هذا الشعور الغامض يبدأ في توجيه علاقاته الاجتماعية ونشاطه ، وبذلك تأتي اللحظة الختامية منسجمة تماما مع تلك المقدمات التي كانت تبدو لنا غامضة ، ولا تفسير لها ، ولكنها بعد الرحيل تكون قد أخذت موقعها في سياق الأيام الأخيرة وكأنها وصية الوداع !! فحين نشرت هذه القصيدة ، بعد أن تردد عنوانها على ألسنة أصدقاء الشاعر استوقفني العنوان غير المألوف : «قال المعنّى» ، وكان لابد من تأمل هذا العنوان ، وهو ليس في القصيدة بهذه الصيغة ، إذ نجد مطلع الافتتاحية :

إن المعنّى شاعر

من قلب ديرته(٦) مداده

ثم نقابل هذه الكلمة مرة واحدة وقد أسند إليها الفعل المضارع ، وذلك في البيت رقم ١٠٧ :

يقول المعنّى تلك بعض حياتنا

بحلو ـ مضت أيامها ـ ومرير

ولاشك أن صيغة المضارع «شعرية» من حيث هي «تصويرية» ولها «حضور» أكثر من صيغة الماضي التي تدل على مجرد الإخبار عن حدث فات ، وهذا التخالف بين ما جاء في سياق القصيدة ، وما وضع عنوانا لها ، هل هو من فعل الشاعر ، أو أن الموت أعجله عن اختيار عنوان فاختاره شخص آخر مقاربا المعنى دون اهتمام بالتدقيق فيما تتميز به صيغة المضارع على صيغة

الماضي في التصويرالفني؟ ! «إن المعنّى شاعر» ! ! هكذا يقول الشطر الأول في قصيدته المطولة التي تضمنت افتتاحية من ثمانية أبيات ، استقلت بوزنها وقافيتها (الوزن : مجزوء الكامل ـ والقافية الدال المضمومة بعدها روى : هاء ساكنة» ثم تأتي القصيدة من مائتين وسبعة أبيات على بحر واحد (هو الطويل) ولكن الشاعر خالف في نظام القافية ، فهناك مائة وأحد عشر بيتا قافيتها الراء المكسورة تسبقها ياء أو واو ، أما الباقي فقافيته راء مكسورة كذلك ، ولكن تسبقها ألف المد ، سنناقش هذا التقسيم ، ولكننا الآن نهتم بمعنى «المعنّى» ، فنعود إلى معجم «لسان العرب» فنجده يقول : «المعنّى : جمل كان أهل الجاهلية ينزعون سناسن فقرته (في لسان العرب أيضا : السنسن والسنسنة : حرف فقرة الظهر ، وقيل : السناسن رؤوس أطراف عظام الصدر) ويعقرون سنامة لئلا يركب ولا ينتفع بظهره ، قال الليث : كان أهل الجاهلية إذا بلغت إبل الرجل مائة عمدوا إلى البعير الذي أمأت به إبله (أي أتم المائة) فأغلقوا ظهره لئلا يركب ولا ينتفع بظهره ، ليعرف أن صاحبها مميء (أي صاحب مائة) ! ! لا نظن أن هذا المعنى القديم طاف بخيال الشاعر عبدالله العتيبي (رغم ما نعرف من أنه درس الشعر القديم دراسة جيدة في مرحلتي الماجستير والدكتوراه) لأننا نجد الحل القريب المقنع في «لسان العرب» أيضا ، فمن معاني «العاني» الأسير ، والخاضع ، والعبد ، والعنوة : القهر ، والعناء : الحبس في شدة وذل ، والهموم تعاني فلانا : أي تأتيه . وقال ابن الأعرابي :

عنا عليه الأمر ، أي شق عليه ، «وقال أبو سعيد : . . . وفلان تتعناه الحمى أي تتعهده ، ولا تقال هذه اللفظة في غير الحمى» ، وعانى الشيء : قاساه وقال الأصمعي : المعاناة والمقاناة : حسن السياسة ! ! ، وتعني : نصب ، وتعني العناء : تجشمه ! ! ويختم ابن سيدة هذه التفسيرات المتقاربة والمتباعدة يقول ابن منظور في ختام مادة : «عنا : قال ابن سيدة : وهذا يجوز أن يكون من العناء الذي هو التعب ، فهو بذلك من المعتل باليـاء ، ويجوز أن يكون من الحبس عن التصرف ، فهو على هذا من المعتل بالواو» ! ومن الطريف أننا حين نرجع إلى نص القصيدة لزجح إحدى الدلالتين : التعب والمعاناة ـ أو القهر والحبس ، سنجد أن مؤشرات المعنى تتحرك بين الأمرين ، وتقرن بينهما في السياق الشعري ، فباعث القصيدة وطني عاطفي ، «وحامل الهوى تعب كما يقول أبو نواس» ، وهو أيضا حبيس هواه ، ويرشح هذا المعنى ويقويه ما نعرف عن الشاعر عبدالله العتيبي من اهتمام بفنون التعبير الشعبية : الزهيري ، والزجل ، والموال ، وقد كانت الأغاني العامية «والأوبريتات» التي يصنعها في العيد الوطني عاما بعد عام بمثابة «علامة»

على موقف في «السياسة» و«الحياة» و«الفن الشعري» في الوقت نفسه . . . ولكل هذا نرجح أنه لم يفكر في «البعير» الذي يكمل المائة وكيف يضحي بكماله ليكون إعلانا وشهرة لصاحبه ، وأنه كان يشعر بالمقاساة والتعب ، وأن الحياة تحمله قسرا على أمواجها ، فهو حبيس هذه الحياة بدرجة ما ، ولكن : هل الحبس بعيد عن المعاناة؟ أو مجرد من المعاناة؟

ثم . . . نقرأ هذه المطولة ، فلا نجد لها شبيهاً ، أو أساساً واضحا فيما أنتج من شعر في ديوانيه السابقين (هذا على افتراض أنها آخر ما كتب ولم تكن قصيدة قديمة حبسها لسبب فني ، وهي أنها لا تمثل المستوى الذي بلغته مقدرته الصياغية) فهنا نتساءل : ما الذي يدفع شاعرا لايزال موصول العمر بمرحلة الشباب ، وهو كذلك أستاذ يزاول تدريس الأدب في الجامعة ، وهو أخيرا يملك القدرة على صناعة العبارة العربية القوية ، وابتكار الصورة الجميلة ، والدقيقة ، ، ما الذي يحمله على كتابة قصيدة من هذا النوع «النظمي» ـ نسبة إلى النظم ـ معيداً إلى الذاكرة «المنظومات العلمية» في النحو والفقه (٨) أو تلك التي تجاريها على سبيل العبث؟ إننا لم نقصد ـ بطرح هذا التساؤل ـ أن نهون من شأن هذه القصيدة ، وإلا ما اتخذتها موضوعاً للدراسة النقدية ، ولكن التسليم أو الموافقة على نبل الغاية ، لا يتضمن التسليم أو الموافقة على أن منهج القصيدة ، أو المكونات التي قامت عليها مادتها تبلغ درجة الشعر الجيد ! !

هنا سيكون فحص الدافع السيكولوجي لإنتاج هذه القصيدة وهو أمر لا يخرج عن مطالب النقد مادام يبحث عن جوابه في إطار القصيدة ، ولا يرحل وراء ظروفها العامة(٩) ، وسنجد (وأرجو ألا أكون مخطئة في الاستنتاج أو متأثرة برحيل الشاعر كما أشرت من قبل) بعض علامات الانطفاء والشعور بالنهاية القريبة ، إنه يقول في الافتتاحية :

١ ـ إن المعنّى شاعـــــــر
في قلب ديرته مـــــداده

٢ ـ عشق الكويت وأهلـــــها
فـــمـــا بحـــبـــهم مـــراده

٣ ـ أشواقـــــه الصغرى مضت
ســكـنـت بـداخـلـه بـلاده

٤ ـ عاد الصغير لأمـــــــه

وبحـــضنهـــا تم اتحـــاده

٥ ـ ومض يـــــرى بعيونـــــها

وهفـا كـخـافـقـهـا فـــؤاده

٦ ـ تبصره لو أبصـــــــرتها

في كل شـيء أو تكـــــاده

٧ ـ منها إليها دريـــــــــه

مـهـمـا يطول به ابتـعـــاده

٨ ـ شرب الدموع بحزنـــــها

وبعيدهـا رقصت جيـــــاده

لابد أن ندرك للوهلة الأولى أمرين : الطابع الصوفي الذي تمدد فيه المعنى : سما ـ الأشواق الصغرى (مما يدل على أن الشوق الأكبر هو حب البلاد) ـ الاتحاد ـ لو أبصرته أبصرتها ـ منها إليها ـ) الأمر الثاني هذا البيت الرابع خاصة الذي يصور عودة الصغير لأمه ، حاملا أشواقه الكبرى ليتحد معها ، وهنا نجد الإشارة إلى «الحضن» وأن هذا الاحتضان هو الذي تحقق به الاتحاد ، فهذا البيت «صوفي» في تركيبة ، و«نبوءة رحيل» في معناه . ومع هذا لا نقول بدافع خفي يصعب إدراكه كان وراء هذا البيت ، فهذا البيت في المطلع ـ أو الافتتاحية ـ يتحدد مداه بالبيت الختامي (المقطع) إذ يقول بعد أن أمضى بشهادته على زمان :

فأثرت أن أطوي الشـــــراع لعلني

أعـود إلى الإبحـار ذات نهـار

إن طي الشراع يعني التسليم بانتهاء الرحلة ، لكنه لايزال يحمل الأمل في استئناف الإبحار ، ولا يتناقض هذا التصور مع المعتقد الديني ، بل إنه مترتب عليه ، فالدنيا هي الحياة القريبة ، أو حتى الدنيئة (بما تدل عليه كلمة الدنو من القرب أو هبوط الرتبة)(١٠) في مقابل الأخرى التي نبحر ـ بالموت ـ إليها ، لكننا لا نذهب بعيدا في فهم هذه الإشارات ، فإن القصيدة ـ في جملتها ـ يمكن أن تؤخذ على أنها نوع من الحنين (الرومانسي) إلى الماضي ، استرضاء هذا الماضي

والتعاطف معه ، ورد اعتباره بعد أن جدت الأحداث ، وبالغت المتغيرات في نسيانه :

رجعت لعصر قد تولى لعلني

أمد إلى ماضيه بعض جسور

مشاهد أيام مضت كزمانها

ولما تزل مغزولة بشعوري

أعود إليها كلما هزني الهوى

لكي أنتشي من عطرها بعبير

أصورها في خاطري ثم أنثني

أفتش عن أصلي بها وجذوري

إن الإحساس «بالزمان الماضي» هو الذي يصنع هيكل التصور في الأبيات :

رجعت ـ عصر ـ تولى ـ ماضيه ـ أيام ـ مضت ـ زمان ـ أعود ـ أنثني ، كلها عبارات ذات دلالة زمانية ، وسنرى أن «الزمان» الذي يمثل شباب الشاعر وصباه من قبله ، هو محور الاهتمام في القصيدة كلها ، على أن هذه الالتفاتة إلى الزمان الماضي لها مسوغاتها ، أو مسبباتها من أحداث مستجدة في الزمان الحالي :

طلعنا من الماضي الجميل ولم تزل

نفوس لنا مشتاقة لحدار

فهيهات ننسى ما مضى وقلوبنا

مجللة من عشقة بد ثار

وإذن فإن هذا «الطلوع» الإحساس بالفراق ، بالمفارقة ، هو الذي حرك وجدان الشاعر بهذا الحنين إلى الماضي ، إن عبارة عصر تولى تشعر بالانقضاء ، بالبعد ، بالقطيعة ، وهذا العصر المعنى قد «تولى» بقوة حركة الزمن ولا سبيل إلى استعادته أو استدامته على الحقيقة ، ولكن المخيّلة ـ بطاقتها التي عرّفها كولردج فيما سبق ـ تنعش هذا العصر الذي تولى بأن تحاول وصله بالحاضر ، وهي محاولة لن تخلو من صراع ومجاهدة ، ومن هنا نجد علاقة التضاد بين : مضت

لما تزل ، وكذلك النصّ على «الجذور» والجذر هو المختفي ، القريب ، المؤثر بقوة لا تنكر ، فهذه الفقرة تجسّد الصراع بين البُعْد والقرب ، وهو صراع أرضه الذاكرة ، وأدواته صور الماضي

ينتهي إلى انتصار استحضار الماضي وتنصيبه مؤسسا للحاضر :

«طلعنا من الماضي الجميل»

ومع أن السؤال : ولماذا تحرك في هذه اللحظة وليس قبل ، أو بعد؟ سؤال غير مطلوب ولا يمثل أهمية في فهم قصيدة ، فإننا سنجد عليه دلالة فيما تعرضت له الكويت من أحداث جسام كان الشاعر حاد الشعور في مواجهتها ، ومن أجلها كتب قصائد جمعها فيما بعد في ديوانه الثاني «طائر البشرى»[١١] ومن شأن هذه المواقف الحادة في حياة الإنسان أن تثير شكه في قيمة ما يعيش من واقع ، وما أوصله إلى هذا الواقع من متغيرات ، وهكذا يكون الحنين إلى الماضي نتيجة لقلق العلاقة مع الواقع ، وطلبا لأصالة عميقة الغور تبث في نفسه اطمئنانا لم يستطع أن يحصل عليه بمعايشة هذا الواقع ، إنه يقول في ختام القسم الأول من القصيدة :

مشاهد أيام مضت غير أنني

مددت إليها بالخيال جسوري

تلاشت كأيام الربيع وأنني

جدد ذكراها ببعض سطوري

أجدد عادات لنا وطبائعا

وخوفي من نسيانهن عذيري

فإن كانت (الفرجان)[١٢] أمسين صفصفا

فـــمن تحت أطلال لهن جـــذوري

هذا هو الدافع السيكولوجي ماثل في الحنين ، الذي يأخذ صورة العودة إلى الأم ـ الأرض ـ «وبحضنها اتحاده» وإحياء علاقة الاتصال بعد انقطاع الحبل السري ، ومعايشة حياة مختلفة ، ستشير إليها القصيدة ، وهنا يكون الانعكاس الفني ذلك الإغراق في ذكر التفاصيل المادية ، التي تبدو لغير الشاعر غير ذات أهمية ، بل تافهة أو عابرة ، ولكنها من هذا المنظور الخاص تكتسب أهمية وحياة ، بمقدار حضورها في خيال الشاعر ، وبمقدار اقتناعه بأنها تمثل «الجذور» ، الأصل ،

اليقين الذي يتوق إليه ، بعد معاناة الشك والقلق بين حالات متقلبة لم يتعرف على نفسه فيها ، وهناك دافع آخر فني إلى جانب هذا الدافع السيكولوجي ، وقد التقى الدافعان في سياق واحد ليشكلا مادة هذه القصيدة بالطريقة التي تقرؤها عليها ، وإذا كان القدماء من النقاد قد اعتذروا عن امرئ القيس في إسرافه في ذكر أسماء الأماكن في صدر معلقته (سقط اللوى ـ الدخول ـ حومل ـ توضح ـ المقراة) معترفين بأن هذه الأسماء الكثيرة (التي قد لا تعني مستقبلا عند قارىء القصيدة شيئا) لها ارتباطات نفسية ودلالات رمزية عاطفية عند الشاعر[١٣] ، يجب أن نستحضرها ونتبينها قبل أن نلغي قيمتها ، فإن هذا التفسير يصلح في توجيه قراءة هذه القصيدة ، حتى وإن بالغ عبدالله العتيبي مبالغة فاقت الممكن في ذكر الأماكن والألعاب ، والأدوات . . . إلخ ، كما سنرى ، ولعل الشاعر كان يضع أمامه سينية أحمد شوقي (التي عارض بها سينية البحتري) وعنوانها : «الرحلة إلى الأندلس»[١٤] وفيها ذكر من الأماكن : الفنار ، والثغر ، والرمل ، والمكس (وكلها من معالم الإسكندرية) وعين شمس ، والمسلة ، والسرحة الزكية (وبقصد قصر الخديوي) والجزيرة ، والجيزة (وكلها من معالم القاهرة) أما أسماء الأماكن خارج مصر ، وأسماء الأعلام فلا تقل في عددها عما ذكرنا ، ومع هذا يظل موقف عبدالله العتيبي ، أو منهجه في القصيدة مسوغا بالدافع السيكولوجي ، ثم بالدافع الفني الذي نوضحه الآن ، فقد رأينا كيف أن القصيدة في تكوينها (الروحي) عودة إلى الماضي وحنين إليه ، أما كيف «تجسد» هذا الحنين فإنه يكون باستعادة صور الماضي ، تثبيت ملامحه ، تحديد قسماته ، العناية بكل ما يميزه عن الراهن مهما كان يبدو تافها أو لا أهمية له ! ! «صورة» تفصيلية ، شاملة ، صادقة بكل ما يعني التفصيل ، والشمول ، والصدق (الحرفي) من دلالات ، إنها صورة زمان انقضى ، ولهذا تقوم الكلمات (التي قد يغلب عليها الطابع الإحصائي) موقع عين الآلة المصورة (الكاميرا) فتحيط بكل ما يقع في حيز رؤيتها دون مفاضلة بين جليل وحقير . . وهذا ما فعلته القصيدة .

وهنا تتجلى إشكالية تستحق التوضيح : فهذا الحنين إلى الماضي والتعاطف معه يؤدي إلى «تجميل هذا الماضي باختيار الأشياء الجميلة ، أو إظهار الوجه الجميل لأشياء يمكن أن تكون جميلة ويمكن أن تكون قبيحة ، ويتحقق هذا الانحياز بإغفال ذكر ما يستبشع أو يستقبح أو يعجز الشاعر عن تجميله أو الدفاع عنه ، وهذا هو المنطلق في الرؤية الرومانسية للكون ، وللأشياء ، أما الإنابة عن عين الكاميرا ، والحرص على تسجيل كل مفردات الصورة فإنه يتحقق بأن تأخذ كل الأشياء أماكنها بحجمها الثابت في حدود النسب ، ودون تجميل القبيح أو ستر لتشويه . . . فهل

استطاع الشاعر أن يوفق بين هذين الأمرين المتباعدين في «قال المعنى»؟

قبل أن نبحث عن جواب في أسلوب القصيدة نرى أن نستعرض سياقها لنقترب أكثر من المعرفة بطبيعة تكوينها .

٣ـ حتمية الإطار ومرونة التشكيل

بالعودة إلى خبرتنا المباشرة (التي ستصبح مجهولة مستقبلا) نعرف أن عبدالله العتيبي كتب هذه القصيدة «قال المعنّى» وهو في نحو الخمسين من العمر ، ونعرف أيضا بهذه الخبرة المباشرة ذاتها أنه يستحضر صورة زمان اندثرت ملامحه تماما تقريبا منذ أكثر من ربع قرن ، ولكن الشاعر يضع هذا «المفتاح» في يد قاريء القصيدة صراحة (نصا) في أي عصر يكون مستقبلا ، دون اعتماد على الخبرة المباشرة المكتسبة بالمعاصرة لهذا الجيل ، بعد الأبيات الثمانية (الافتتاحية) تبدأ القصيدة وهذا يعني أننا لم نعتبر تلك الافتتاحية من جسد القصيدة ، ليس لأنها جاءت على وزن وقافية مختلفين فحسب ، وإنما لأن المستوى التشكيلي شديد الاختلاف بين هذه الافتتاحية ، وأبيات القصيدة الموحدة الوزن (حتى وإن اختلفت القافية بعض الاختلاف كما بينت) من حيث المنظور والمادة ، فالأبيات الثمانية ذات معنى مطلق ، تتكلم عن عاطفة وطنية غير محددة أو غير مجسدة في أشياء ترمز لهذا المحبوب ، وهي أيضا لم تلتحم بالقصيدة التي حملت بداية أخرى ، مما يعني أن هذه الافتتاحية صنعت مستقلة ، قبل القصيدة ، أو بعدها ، ثم وضعت في مقدمتها (ألصقت في واقع الأمر) ثم أهملت الطباعة الصحفية وضع علامة فارقة مما قد يوهم بوحدة التكوين ، وهو غير صحيح ، أما البداية (الصحيحة) للقصيدة فتقول :

على ساحل[١٥] الهولو[١٦] فرشت حصيرتي

وأسلمت ربات الخيال مصيري

فعدن بي الرجعى إلى أول الصبا

إلى حيث يحبو في الحياة مسيري

فتحت كتابا قد تقادم عصره

ومازال حيا نابضا بضميري

هذا المطلع يحدد المسافة الزمنية بين : «فعل» التجربة ، و«فعل» الكتابة ، بين زمن المعايشة ،

وزمن «استعادة» المعايشة : «أول الصبا» في العمر يعادل «الحبو» في تجربة الحياة ، وهما معا زمن التجربة المعاشة ، أما زمن الكتابة فإنه محدد على المدى الذي انتهى إليه توالد المشاهد؟ إذ أصبحت «الفرجان» صفصفا ، وأطلالا (البيت رقم ١١١ وهو اخر أبيات القسم الأول من قسمي القصيدة)[١٧] وفي نهاية القسم الثاني نعرف أننا دخلنا زمان النفط ، وأنه زمان جديد الأبيات رقم ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢[١٨] ولهذا تبدلت الأيام وتوغلت في تبدلها حتى تركت آثارا قوية لا يمكن تجاهل خطرها :

١٩٣ ـ ودبت حياة في الكويت جديدة

حـيـاة أصـابت بعـضنا بدوار

فما بين هاتين العلامتين : أول الصبا ـ والحياة الجديدة اللاهثة التي أصابت البعض بالدوار هو زمن التجربة الممتدة ، وفرق ما بين زمن التجربة وزمن الكتابة في الأعوام ، ستكون لنا وقفة مع استخدام الشاعر للضمائر ، وفي البيت السابق نرى كيف جعل الحياة الجديدة في الكويت كلها ، شاملة جميعها ، في حين إن الدوار أصاب «بعضنا» ، وفي هذا تأكيد على شمول الأثر (الجديد) وبعضه فقدان الوعي .

أما عملية الاستحضار ، الحنين والتذكر فإنها فردية تخص الشاعر وحده : «عدن بي» «مسيري» «فتحت» أنا بضميري . . .» أنا أيضا ، كما دلت أبيات المطلع المشار إليها سابقا ، هذا هو الجانب الحتمي الذي حدد إطار القصيدة ، هي رصد ، بعين الكاميرا ، ما بين أول الصبا ، وحتى استولى التجديد على نهضة الكويت الحديثة ، ونعرف أن الشاعر لا يقف ـ في هذه اللحظة التي يمارس فيها فعل الكتابة ـ في نقطة «أول الصبا» ، إنه يقف في حومة تلك الحياة الجديدة ، وهو بتطلعه إلى أول الصبا يبرىء نفسه من تهمة الإصابة بالدوار ، أما «مراحل» هذه المسافة الزمنية فإنها التي صنعت التشكيل الفني ، بتعبير حداثي : شغلت فضاء القصيدة ، وصنعت الأبنية الجزئية المتوالدة ، أو المتجاورة ، أو المتحاورة (وقد تحركت بين هذه الأنماط) لتندرج في شكل إنسيابي يوصل إلى الختام بطبيعة التطور الزمني ، وليس إعمالا للعلاقة المنطقية بين السبب والنتيجة ، فإذا كان تحديد الإطار : الصبا = الزمن الماضي متجها إلى حياة جديدة = الحاضر ، فإن المخالفة في الترتيب ، أو كسر التوقع بأنه لم يجعل الصبا في مقابل الكهولة ، أو الزمن الماضي في مقابل الحياة الجديدة مثلا ، هذه المخالفة لم تؤثر في الوعي بالإطار وحتمية العلاقة الزمنية ، وهنا سيكون عبء الاختيار الفني هو المسؤول عن ملء فضاء القصيدة بعدد من

المقتنيات النائمة في مخزن الذاكرة يكون باستطاعته تبرير القصيدة ، تقديم التفسير لهذا الحنين الذي أيقظ الشاعر وأقلقه ، ومن المؤكد أن مقتنيات الذاكرة تتجاوز هذا القدر الذي اختاره وآثره الشاعر ، وهذا هو أول معاني الانتقاء الذي يتحول به «الممكن» الوجود إلى «واجب» الوجود في موقعه من سياق القصيدة ، أما المعنى الآخر لعملية الانتقاء فإنه يستمد من نوعية العلاقة التي تتشعب لترتبط الأجزاء صانعة كلا هو جسد القصيدة .

إن العودة إلى «أول الصبا» لم تحكم عملية التذكر ، فالأشياء لم تستدع إلى القصيدة في حدود ما يستطيعه صبي بحجم إدراكه وطريقته في استدعاء الأشياء ، وكذلك لانجد الموقف المقابل (وهو أن الشاعر قد كبر ، وأنه إنما يتذكر) هي التي تحدد الاستدعاء والوصف ، ونراقب الخط الطولي للقصيدة ، فنجدها تبدأ بدخول بيوت الفريج ، وهذا الدخول والبكاء على جدرانها (البيتان ١٢ ، ١٣)(١٩) وهو بمثابة الوقوف على الاطلال عند الشاعر القديم ، ولهذا الدخول نفس الوظيفة الفنية : استثارة مكنون الذكريات ، والانطلاق منها إلى ذكر أهلها النازحين عنها ، ولكي يلتقي بأهلها ، ولأنه لا ينسى أنه «رجل» وأن الرجال لا يلزمون البيوت ، فإنه يمضي في «السكيك» ويلتقي بالرجال في «في «البراحة» فيرتاح (راحة نفسية وإن كان المنصوص عليه هو الراحة البدنية) :

هنا ملتقى صحبي من (اعيال بطنها)(٢٠) .

ومن البراحة أيضا يأخذ طريقة إلى «المطوع» فيصف مجلسه ومعاناته ، ثم يودع تلك الأيام ليفرغ لوصف مشاهد من الطريق : «حمير الماي» تسبقها أجراسها ، والإبل حاملة علف الدواب ، و«عربانات» الحنطة والشعير ، وسرعان ما يصل إلى شاطئ الخليج ، ولا يكتمل المشهد الكويتي إلا به ، فهناك النساء يغسلن الثياب ، وينشغل الرجال بمد شباك الصيد ، ويستصحب الماء على صورة أخرى إذ يحمله الكندري على كتفيه ، وتتحرك عين الكاميرا لتوسع من دائرة المشاهدة ، فيزدحم المنظر بما يكاد يعتبر إحصاء وحصراً للمهن في الكويت القديمة ، وليس الاكتفاء بمشاهدات في شارع ، أو ملاحظات فتى (في أول الصبا) : جمّاع الرماد(٢١) ، والخمام(٢٢) ، والبناءون ، والقصابون (القصاصيب) و«الجزازيف»(٢٣) والنداديف(٢٤) ، والحواجون(٢٥) (بائعو العطارة) والطراحون (بائعو الفاكهة) والدلالون(٢٦) ، . . . . إلخ ، فهنا تراجع المشهد الطبيعي كما تراه العين ، لتحتشد مشاهدات مضى زمانها فتراكمت كما تستدعيها الذاكرة ، ولا يعني هذا أن الشاعر ذكر هذه الصنائع وأصحابها في حالة سكون ، لقد

سجل نداء أتهم وأهازيجهم . . . إلخ ، ولكن هذا التراكم طغى على التصوير الحركي والصوتي ، وتحولت القصيدة في هذه القطعة إلى نوع من النظم الذي يغلفه التصنع وإعمال الذهن في تطويع الكلمات وقسرها لتوافق ضرورات الوزن والقافية .

ثم يدخل الشاعر الدور (البيت رقم ٤٥) ليصف ما بداخلها من أدوات الحياة اليومية ، ألعاب الأطفال بسذاجتها ، واحتفالات الفريج ببساطتها ، ثم . . . فجأة ، تقفز إشارة «زمنية» تنبهنا إلى حركة الحياة التي لم يمهد لها الشاعر ، فهذا المطوع الذي لقيناه في البيت العشرين يظهر مرة أخرى (في البيت ١٠٣) ولم يعد الشاعر في أول الصبا :

يخاف علينا والشباب مطية

لطيش جموح في الحياة خطير

وهنا نحاول أن نكتشف أساسا لما استدعته الذاكرة ، يحكم تواردها في القصيدة ، ويحدد موقعها من السياق ، إنه ليس الزمن ، ليس التسلسل الزمني بدليل هذه الإشارة السابقة ، وبدليل أنه عرض للدور (البيوت) مرتين ، وللمطوع مرتين بينهما مسافة زمنية ، وكذلك ليس التتابع المكاني ، حتى وإن راعى هذا الأساس في علاقة السكيك بالبراحة ثم الطريق إلى المطوّع(٢٧) ، لأننا نفقد الشعور بالمكان حين تزدحم المشاهدات ويصبح إحصاؤها هو الغرض ، لأن هذه المشاهدات من المحال أن تجتمع في مكان واحد ، فإذا احتكمنا إلى الشعور بالأهمية كما تبدو الأشياء لعيني فتى في أول الصبا فإننا سنجد هذا الأساس المفتقد ، إن «المطوع» يبدو كهاجس ، قوة مسيطرة ، مراقبة ، معاقبة ، وحين اكتسحه تطور إلى الحديث فإن المدرسة أخذت نفس الموقع في نفس الصبي ، فأعادته قسراً إلى مخاوفه القديمة ، وكذلك فإن ما بين هاتين العلاقتين الواضحتين : المطوع ـ المدرسة ، هي أشياء مادية بصفة خاصة تدرج في سلك الملهيات لصبي محدود النضج ، فهو يدهش لكل ما يشاهد ، وتجذبه الأصوات بصفة خاصة ، تلك التي تصدر كنداءات أو إشارات : فحمير الماء تسبقها أجراسها ، والعربات تحشرج صوتها ، وصوت نساء راقصات ، وصوت رجال . . . يدقون ، وذا كندر للماء(٢٨) صاح منادياً :

وذلك (جمّاع الرماد) وخلفه

ينادي (خميم)(٢٩) صوته كزئير

. . . . . .

وأسمع في الأصداء صوت مطرّب(٣٠)

ينادي بِحسٍ واضح وجهير

(جليب نخم)(٣١) صوت تهدل نبره

وحس البناني(٣٢) يشحذون نشاطهم

. . . . . .

بلحن قديم للشجون مثير

وصوت عجوز في البراحة(٣٣) هامس

إن تعدد الأصوات ، وتمايزها ، واختلاف طبقاتها ، وأهداف ما تدل عليه هو الذي صنع مادة هذا الجزء الهام من القصيدة ، وهو الذي يجعلنا نفطن لمستوى إدراك الصبي في هذه المرحلة من عمره ، فهو يشاهد ، ولكنه يتأثر بالسماع أكثر ، وهكذا سيكون الشاعر عبدالله العتيبي مستقبلا ، لم يكن شاعر مسرح (الحركة والفعل) ولا كاتب مقالة ، كان شاعراً غنائيا ، يعايش الأصوات ، وينظم على إيقاع الموسيقى ، ويستلهم التراث الخليجي الموسيقي المتميز بإيقاعاته العالية الحادة ، وقد انعكس هذا في صورة الشارع كما تصوره ، أو استعاد صورته ، عبدالله العتيبي ، جاعلا من هذه الأصوات الزاعقة المتداخلة علامة مميزة لمدينة الكويت القديمة . . إنها مدينة واضحة ، مكشوفة ، تتسع لكل الناس ، وكل الأعمال ، وكل الأصوات ، في مقابل الكويت الحديثة التي ستفرق بين الجماعة حين تقسمهم في تصنيفات : فهذا يميني وذاك يساري (في السياسة) وهذا للسكني وذاك تجاري (في المباني) . . . إلخ ، وكذلك اختلف مستوى الإدراك واتجاهه بعد «المدرسة» عنه بعد «المطوع» ، إنه الآن يراقب «الديرة» من منظور «الوطن» ، فيعرف الدستور ، وانتخاب النواب ، والوزارات ، وقيمة التعليم وما شغل المتعلمون من مناصب ، وهو يعيش هذه المرحلة المختلفة ، ويوافق عليها ، أو يجاريها ، ولكن عواطفه كلها مع العصر السابق ، مع البساطة ، والإنسانية ، والتقارب بين النفوس الذي رمز له بالتداخل بين الأصوات ، ولكننا ، مهما حفرنا تحت الدلالات المعلنة لنكشف عن مبرر لتدافع مفردات التشكيل المادي سنشعر أن بعض الأشياء اقحمت لمجرد استكمال الإحصاء ، وأن القصيدة لا يدركها خلل أو نقص باستبعاد هذه الأشياء ، لأنها لا تنطوي على قيمة فنية ، ولا تضيف إلى الصورة ، ولا يحتاجها المعنّى ، فما أهمية «البطيخة» ، أو الغدان» و«المنظرة» و«المرازيم»

و«المداعيب»؟ إنها ليست مما يميز الحياة العمرانية أو الاجتماعية في الكويت ، ليست خاصة بها ، ومن ثم ليست لها قيمة رمزية ، وكذلك لا تحمل قيمة جمالية ، أو أهمية خاصة بالنسبة للشاعر أو للمشهد . ولكي نوضح ما نهدف إليه أن الشاعر ذكر أشياء أشد سذاجة وبساطة كالنباطة واليزة ولكن هذه تتصل بألعاب الطفولة ، وكل ما ينتمي إلى عالم الطفولة يكتسب أهمية خاصة حين نتحدث عنه ، حتى لو تقدمت بنا السن .

هنا نلاحظ غياب التنسيق في التخطيط لمراحل القصيدة ، فهذه الحتمية التي حكمت الإطار (البداية بالفتى أول الصبا ـ النهاية بالكويت الحديثة حتى وإن اعتبرت نهاية مفتوحة) لم تساندها حتمية الجزيئات التي صنعت الشكل الفني ، أو ملأت فضاء القصيدة ، إذ لا نجد حتمية زمنية ، ولا مكانية ، وحتى حتمية الشعور بالأهمية (من زاوية ما يرى الصبي) نجدها تستجيب أحيانا وتتخلف أحيانا أخرى ، حتى لو قلنا إن الشاعر لم يكن يقدم إلينا عالمة الخاص كما تستدعيه ذاكرته ، وإنما هو «وسيط» بين مواطن كويتي متخيل (شخصية عامة من غمار الناس) وبين اللغة الأدبية التي نقل إليها تجربة ومشاعر هذا الإنسان البسيط ، تصديقا لهذا «الشعار» المسجل فوق عنوان القصيدة ، ولا نعرف من المسؤول عنه ، وهل هو الشاعر ، أو المقدم الشارح إذ يقول : «سيرة ذاتية لمواطن كويتي» فليس من تجاوز في هذا الوصف ، إنه يصدق على الشاعر نفسه كما يصدق على أي أحد من الناس ، وسواء كان الشاعر يبثنا شجنه الخاص ، أو يتخيل شخصية إنسان مفترض ، فإنه ـ بطبيعة التشكيل الشعري للتجربة ـ لابد أن يتأمل المراحل والمكونات ، لأنها ، مهما اكتسبت من مرونة التحريك ستكون في سياق أكثر إقناعا ، وجمالاً ، عن موقعها في سياق آخر ، أو عن إقحامها دون أن يستدعيها السياق ، كما لاحظنا في بعض الإشارات السابقة .

٤ ـ ظواهر فنية :

لقد طغى على قصيدة «قال المعنّى» طابع نظمي تراجعت أمامه طاقة الشعرية بما تستلزم من لغة كثيفة ، ومجازات جديدة ، وإيقاعات تتنوع صعوداً وهبوطا ، امتدادا وقصراً بما يناسب حالات النفس واختلاف الانفعالات والمشاعر ، وهذه النزعة إلى «النظم» استدرج إليها الشاعر حين وضع هدفه ، وحدده ، بأن يقدم وصفاً تسجيلياً لكل ما تحتفظ به الذاكرة من مشاهد الكويت القديمة ، وقد دفعه هذا الحرص على التسجيل إلى «النثرية» المفسدة ، كأن يقول عن

الكهرباء : «وأدخلها في أول الأمر بعضنا» ، وكأن يقول عن وجود فريقين من الناس يتحمس بعضهم للماضي ، ويناصر بعضم حركة التحديث : «وفعلا توازناً» وأيضا : وفعلا ترى قرب المطوع شيدت مدارس» ، فهذا ومثله لا تعرفه لغة الشعر ولا تقره ، وإنما هي تعابير يومية خالية من طاقة الإيحاء ومن التصوير(٣٤) وأرى أن هذه النظمية ، وهذه النثرية أيضا انتشرت في القصيدة حتى أوشكت أن تفسدها ، لعدة أسباب : أولها أن الشاعر اختار لمنظومته بحر «الطويل» وهو بحر جاد رصين ، يستجيب لأغراض الشعر المتسمة بالجلال والعمق ، وقديما كان الشعراء العظام ينظمون عليه مدائحهم ومراثيهم ، فإذا نظموا في الأغراض الخفيفة لجأوا إلى البحور قليلة التفاعيل ، فهذا الوزن لا يناسب موضوع القصيدة ، ولا مفردات التكوين التي أقيم عليها هيكلها ، مثل تصوير حركة الشارع ما بين حمار الماء وعربانات الشعير ، وألعاب الأطفال وثرثرة الكسالى في البرايح . . . كان الأمر يحتاج إيقاعا فيه مرح ورشاقة وتدفق ، ولعله لو غاير في البحر مع حركات النفس واختلاف الزمن وتطور التجربة لتمكن من وضع إطار موسيقي يلتحم بالمعنى في القصيدة ، ولكن هذا لم يحدث ، وثانيا أن الشاعر حرص على أن يقدم قصيدة طويلة ، ومن هنا كان المطّ والتزيدّ ، والاستطراد ، والتكرار ، والدليل على وجود هذا الحرص أن البيت رقم (١١١) :

فإن كانت (الفرجان) أمسين صفصفا

فمن تحت أطلال لهن جذوري

هو البيت الأخير في قصيدة اكتمل معناها ، واستهلكت قوافيها ، ولكننا «نفاجأ» بأن الشاعر «يبدأ» قصيدة أخرى ، يلحقها بالسابقة وكأنها مجرد «حركة» أو صورة مقابلة للقصيدة الأولى ، ويتأكد هذا أن نظام القافية في البيت (رقم ١١٢) يتغير ، مع استبقاء الوزن نفسه للإيهام باستمرار التجربة ، وهذا البيت هو :

تركت لربات الخيال مساري

كنجم ، وآفاق الكويت مداري

ثم عطف في البيت التالي على ذكر «الفرجان» ليوهمنا بالاستمرارية ، مع أن هذه الإشارة إلى «ربات الخيال» تناسب المطالع ، ولا أهمية لإقحامها في سياق لا يقوم على الأسطورة ، كما أن هذا البيت «مصرّع» وهذا تقليد فني تحتاجه المطالع بصفة خاصة .

وثالث الأسباب ما سبقت الإشارة إليه في الفقرة السابقة ، وهو الحرص على استيفاء مفردات الصورة المادية ، واتخاذها طابعا تسجيلياً .

وهنا نتوقف عن إحصاء سلبيات هذه المطولة التي يمكن أن نعتبرها إبداعا شعبيا حتى وإن نسبت إلى شاعر معين فإنها قريبة إلى إبداع الموهبة الجمعية ، في حرصها على ذكر الصنائع والمهن كافة ، واحتفاظها بأسماء الأحياء والمؤسسات . . . إلخ .

نتوقف لنلتفت إلى بعض أنواع النضج الفني التي تستحق أن تظهر ، وأن نعتبرها دليلا على موهبة الشاعر وحسه اللغوي والفكري ، ووعيه بجوانب التجربة التي آثر أن يقوم بها ، وأهم هذه الظواهر :

١ ـ استخدام الضمائر

في مطلع القصيدة ، أو في مطلع القصيدتين إذا اعتبرنا القسمة على أساس القافية ، ودلالة المطلع الآخر ، يظهر الشاعر صراحة ، متكلماً عن نفسه :

١ ـ على ساحل الهولو فرشت حصيري

وأسلمت ربات الخيال مصيري

١١٢ ـ تركت لربات الخيال مساري

كنجم ، وآفاق الكويت مداري

فالقصيدة يأخذ فيها الشاعر موقع «الراوية» الذي يتكلم عن نفسه أحيانا ، ويتكلم باسم الجماعة أحيانا ، ويشير إلى الآخرين في مواقع أخرى ، وهكذا يمكن أن نحدد استخدامات الضمائر : ال «أنا» ، وال «نا» وال «نحن» ، وهذا أمر يسير ، ولكن الأمر اللافت للنظر هو الدقة الشديدة لاستخدامات الشاعر بحيث لا نصادف عنده تجاوزاً واحدا يخدش سلامة المعنى ، وسلامة العلاقة الروحية بين الشاعر (الراوية) والجماعة التي يتحدث عنها . . . لقد فرش حصيرته ، وأسلم مصيره للخيال ، ولكنه بعد أربعة أبيات يقول :

فإن أهمل التاريخ بعض وجودنا

فليس بشان همتي ومسيري

فالتاريخ لم يهمل وجوده الشخصي ، إذ ليس للشاعر وجود شخصي خارج جماعته ، من هنا كانت «وجودنا» ـ وليس وجودي ، ولكن هذا التحدي العام يواجه بما يناسبه لدى الشاعر بذاته : فليس بشان همتي (أنا) ومسيري (أنا) ! ! وتمضي صيغة المتكلم الفرد (الشاعر) محددة لكل ما هو من خواص الشاعر الفرد :

في البيت رقم ٦ : رجعت لعصر ، لعلني

في البيت رقم ١٥ : عبرت سكيكا(٣٥)

في البيت رقم ١٧ : هنا ملتقى صحبي

وعن «المطوع» في البيت رقم ٢١ : أسير إليه .

وعن «الدور» في البيت رقم ٤٥ : دخلت

وعن طعامه الأثير ، في البيت رقم ٦٠ : فطوري

وكذلك كل ألعاب الطفولة منسوبة لصيغة ضمير المتكلم : تذكرت شبجي(٣٦) ، وصلاّبتي(٣٧) ، وفخي(٣٨) ، صوت حمامي ، وصوتي وخوفي عليه . . . وترتبط صيغة ضمير المتكلم خاصة بمادة «تذكرت» كما في البيتين رقم ٧٧ ,٨٦ وامتداد المعنى فيهما(٣٩) ، وكذلك فيما يصدر عن الراوية بصفته شاعراً ، وقد سبقت الإشارة إلى مطلع القصيدة ، وهذا ما يتكرر حدوثه في «المطلع» الثاني (البيت رقم ١١٢) ويستمر إلى عشرة أبيات بعده (من البيت رقم ١١٢ إلى رقم ١٢١) فكلها مسندة إلى المتكلم ، ولم يداخلها إسناد آخر مختلف ، وكذلك يغلب هذا النمط في الإسناد قرب نهاية القصيدة ، حيث يحتدم الصراع بين القديم والجديد ، وتتعدد المغريات ، ويصبح إعلان الرأي وتحديد الموقف أمراً مطلوبا ، فبعد أن قدم اعتذاراً معلناً : «فيا قوم عذرا» في البيت رقم ٢٠٣ فإن الأبيات الخمسة الأخيرة مسندة إلى ضمير المتكلم : مضيت ـ خطاري(٤٠) ـ كرى ـ فراري ـ حولي ـ عباري(٤١) ـ سفينتي ـ حداقي(٤٢) ـ دماري ـ لعلني . . . .

أما حين يصور الجماعة ، أو يتكلم باسمها ، أو يريد أن يظهر التزامه بها وانتماءه إليها ، فإن «نا» هي التي تقوم بتأكيد هذه القيمة : وقد سبقت الإشارة إلى إهمال التاريخ بعض وجودنا ، وفي «المطوع» يرتفع «حسنا» ، وهذه دقة لأن الصوت لا يكون مزعجا لافتا إلا حين يصدر عن جماعة ، وكذلك كانت الحصر خشنة «تحتنا» وفي الألعاب ذات الطابع الجماعي يعبر عنها

بنفس الأسلوب : فقد كانت الحفرات مربى كلابنا (البيت رقم ٥٤) وما كان يرضي أهلنا غير أننا (البيت رقم ٥٦) نبشنا (البيت رقم ٥٧) ومعظمنا ـ جونا (البيت رقم ٧٥) نقلب ـ فرشنا (البيت رقم ٧٦) أما أيام الجراد : فيا سعدنا ، ويا فرحنا (البيت رقم ٨٣) إذ لا يتم السعد والفرح إلا بأن يعم الجميع ، أما الألعاب المشتركة فإننا «نمارسها» ، يصنعها آباؤنا ، وقد لهونا بها ، ونجري خلفها ونلهو (الأبيات رقم ٨) وحيث تتأكد جماعية الأداء وثبات الصيغة الفلكلورية ، فقد «طلعنا من باب السور(٤٣) (البيت رقم ٩٩) أما المطوع الذي يخافه هو شخصياً (كما سبقت الإشارة) فإن هذا المطوع نفسه (يخاف علينا) (البيت رقم ١٠٣) وليس يخاف «على» وحدي بالطبع ، وهكذا تتصدر «نا» المعبرة عن الجماعة ، المؤكدة لعلاقة الراوية بهذه الجماعة في : بعضنا (البيت رقم ١٢٢) شباب لنا (البيت رقم ١٢٣) لعميانا (البيت رقم ١٢٤) فريجنا (البيت رقم ١٢٥) وتظهر مهارة الاستخدام ودقته حين يتغير ضمير الإسناد في الجملة ذاتها ، أو بين الجملتين ، مجسدا بهذا التغيير مراده المعمق لموقفه من الجماعة ، كما في هذه الأبيات :

١٠٧ ـ يقول المعنى تلك بعض حياتنا .

فالقائل فرد ، وموضوع القول عن جماعة هو أحد أفرادها ، إذ لم يقل : بعض حياتهم ، أو حياة أهل الكويت : وكذلك :

١١٠ ـ أجدد عادات لنا وطبائعا . . .

١٢٦ ـ فلما رأيت الكهرباء بحينا . . .

١٤٤ ـ إلى أن تعودنا

فهو يصور تغيراً عاما ، فالجميع أصبحوا كذلك . . .

وعلى لسان العجوز الذي يرفض مغادرة المدينة القديمة والخروج إلى الأحياء الحديثة خارج السور ، يقول :

١٥٥ ـ ولو أننا بالجول(٤٤) عشنا فما ترى

يكون صديقي في الفريج وجاري

فالعيشة بالصحراء ليست لفرد ، وإنما للجماعة (أننا ـ عشنا) ولكن تخوفه من ألا يجد في موقعه الجديد صديقا وجارا ملائما هي من نوازع الشخص ومخاوف الذات الفردية ، فناسبها : من يكون صديقي (أنا شخصيا) وجاري (أنا) أيضا؟ ! ويلجأ الشاعر إلى استخدام الأسم الظاهر

مكان المضمر ليؤكد صفة أو يدل على معنى ، فيصف البيوت :

١٤ ـ بيوتا كأضلاع الصدور تماسكت

على كل حـر بالحـيـاة جـدير

فلم يقل : تماسكت علينا ، أو عليهم ، أو علي ، فالبيوت لا تتماسك (لا تقوم) على الأشخاص لمجرد أنهم أشخاص ، وإنما لأنهم أحرار جديرون بالحياة ، وهذا المعنى نفسه ملحوظ في قوله :

١٨ ـ وبعض رجال في العوابر (٤٥) جلّسا

يطيب جلوسي قربهم وحضوري

فالنص على الصفة بالخروج إلى الظاهر لأن ما يطيب به أنه (شخصيا) يجالس الرجال ، وهنا يمكن أن نتذكر القاعدة النحوية وأنه لا عدول عن الظاهر إلى الضمير إلا لعلة ، ولكن وجود الراوية جعل من «الضمائر» أساسا لأنها تحافظ على النسبة إلى المتكلم ، وبهذا كان استخدام الظاهر هو الذي يحتاج إلى تعليل ، وهكذا نجد ـ دائما ـ توجيه الضمائر لزيادة معنى أو تأكيده ، ففي السكيك . . . «تضيع بها» أنت ، وليس أنا (البيت رقم ١٥) وحين تستلمك براحة «فترتاح» أنت كذلك ، وفي مواقف القلق والخوف ينسب الأمر إلى ذاته الفردية :

١٢٦ ـ فلمـا رأيت الكهـرباء بحـينا

توقعت شيئا ما يحيط بداري

١٢٧ ـ تيقنت

١٣٢ ـ ولست لدردور (٤٦) أتى بمحار

ويبلغ الاعتزاز بالذات مداه في تأكيد الفاعل بضمير الفصل (الظاهر) بعد المضمر :

١٨٧ ـ وتجري انتخابات لمجلس أمة

(أنقي) أنا أعضاءه بخيار . . .

٢ زمن الفعل، وزمن الديمومة

وقد عرفنا أن الشاعر (الراوية) أخذ موقع من يستعيد صورا من الماضي من موقعه في الزمن الحالي ، ولهذا غلبت صيغة الفعل الماضي وهنا نضيف أمرين :

الأول : أنه كثيراً ما يصنع نوعا من المقابلة الزمنية بين الماضي والحاضر من خلال الفعل أو الوصف ففي البيت :

٢ ـ فعدن بي الرجعي إلي أول الصبا

إلى حيث يحبو في الحياة مسيري

٣ ـ فتحن كتابا قد تقادم عصره

ومازال حياً نابضاً بضميري

مقابلة بين القدم والاستمرار وعلاقة التجدد .

١١ ـ كأني بنقرور أتيت وعينه(٤٢)

ليأكلها قدمتها لصغيري

مقابلة بين زمن أول الصبا ، وزمن هذه الصغير ، كاسرا ترتيب التدرج . . .

٢٠ ـ ومنها طريقي للمطوع عابسا .

٢٦ ـ رعى الله أيام المطوع

الحال في الجملة الأولى مؤشر للحضور ، والدعاء في الجملة الثانية استحضار لغياب . . . ومؤشر لأمر حدث في الماضي .

وهكذا يخالف بين «تذكرت» (البيت رقم ٧٧) و«أذكر» (البيت رقم ٨٢) ثم العودة إلى «تذكرت» (البيت رقم ٨٦) لخلق تقابلات زمانية .

الثاني:

أن الشاعر استخدم في هذه القصيدة (عشرين بيتا) خالية من الفعل ، وهي التي تحمل الأرقام : ١٧ ـ ٢٠ ـ ٢٤ ـ ٣٠ ـ ٤٠ ـ ٤٢ ـ ٤٤ ـ ٤٧ ـ ٥٧ ـ ٥٨ ـ ٦١ ـ ٦٥ ـ ٦٧ ـ ٧٨ ـ ٨٣ ـ ٩٦ ـ ١٠٤ ـ ١٦٥ ـ ١٧٠ ـ ٢٠١ ولهذا معنى ودلالة ، فحين يتحرر تكوين الجملة من التحديد الزمني يكتسب صفة الإطلاق ، أي المعنى المستمر المعبر عن خليقة ، أو فطرة ، أو قاعدة عامة غير مرهونة بزمن الفعل ، وهذا يتحقق ـ في هذه القصيدة أحيانا ، ولكن يكون ثمرة لتزاحم المسميات وابتسار الجملة في أحيان أخرى ، فمن الاستخدامات المؤثرة في توجيه المعنى :

١٧ ـ هنا ملتقى صحبي من (أعيال بطنها)

فكل صديق مخلص (وقصير)(٤٨)

١٠٤ ـ فللبر ألعاب وللبحر مثلها

صباحا مساء حلم كل صغير

٢٠١ ـ وأكثرنا والحمد لله صامد

بوجه ظروف في الكويت طواري

ففي هذه الأبيات تتخطى الصفة أو الخليقة القيد الزماني لتؤكد الديمومة والثبات ، أما في النسبة الغالبة من الأبيات التي أشير إلى أرقامها فإن اسميه الجمل وخلوها من قيد الزمان لا يعطي فائدة إضافية ، مثل قوله :

٢٠ ـ ومنها طريقي للمطوع عابساً

وخوفي في نقل الدروس عذيري

فليس العبوس مما يلازم كل طفل ذاهب إلى المطوع . . . إلخ ، أو قوله :

٩٦ ـ وللنون(٤٩) أسباب لدينا كثيرة

كتحقيق نذر أو ليوم طهور(٥٠)

أو قوله :

١٧٠ ـ وبالقرب منها للضيوف مغاسل

ولكن من الكاشي(٥١) حذار حذار

٣ ـ تلوين الخطاب بما يناسب المواقف :

فمع معرفتنا بأن المتكلم (الراوية) هو الشاعر نفسه فإن الصياغة أخذت مستويات وصيغا كسرت إيقاع الوتيرة الواحدة ، ويمكن أن نحدد ثلاثة ملامح :

أولا:

استخدام الصور البلاغية ، فمع هذا الطابع السردي الإحصائي الغالب نجد بعض الصور

الطريفة ، والتوليدات الدقيقة ، كقوله : «بيوتا كأضلاع الصدور» و«سكيكا كالعروق» فالأضلاع مصدر حماية ، وكذلك البيوت ، والعروق مصدر حياة ، وكذلك الطرق ، وتعبيره عن حمل الصبي لكيس كتبه ب «تقلدت كيستي» وذلك لأن الأطفال يضعون كيس الكتب معلقا بطريقة حمائل السيف ، وبذلك تكون «تقلدت» صورة دقيقة عن قوله حملت كيستي ، مثلا ، وفي الأبيات ١٤٢ ـ ١٤٥ يرسم صورة القلق الخجل الذي واجه الصبي عند دخوله مضطراً إلى المدرسة يرتدي زياً غير مألوف ، عاري الرأس ، الصورة هنا حسية نفسية نابضة بالصدق .(٥٢) .

ثانيا:

حرص الشاعر على إحياء تعبيرات تراثية عربية ، أو عامية كويتية كاشفة عن عمق التجربة وامتدادها في الشخصية العامة ، فالتعبير عن أبناء الكويت الأصليين بأنهم (أعيال بطنها) يستعيد إلى الذهن تقسيم القبيلة القديمة إلى بطون ، وأنهم بمثابة أبناء للأم الواحدة (البيت رقم ١٧) (وفي البيت رقم ٢٢) يستخدم «تنفسنا» بمعنى : استرحنا ، وهو تعبير فصيح ، ويؤنث «الجليب» أو البئر (القليب) (في البيت رقم ٥٩) ويستخدم الطلي والرخلة ، وهما من أسماء الضأن ، ويستعيد صيغة «الوقوف» ٧٥ في القصيدة القديمة ، بل يردد عبارة امرئ القيس : «وقوفا بها صحبي» (البيت رقم ١٨٣) معبراً عن أعلى درجات الحنين كما كان الأمر في المعلقة ، ويفضل الشاعر المفردة الكويتية مع إمكان المفردة الفصيحة تأكيداً للحضور الراهن : كقوله «براشيم»(٥٣) (البيت رقم ٢٧) ويمكن أن تؤدي «ترانيم» معناها ، وكذلك : «لقد شتتوا يا للحسافة شملنا» إن الندامة يمكن أن تأخذ مكانها ، ولكن «الحسافة»(٥٤) ذات حضور خاص (البيت رقم ١٥٣) وكذلك يقول في البيت التالي : «وماكو(٥٥) وراء السور غير قفار» ولم يكن يخل بالمعنى أو الوزن لو أنه قال «وليس وراء السور غير قفار» ولكن الصياغة الأولى أكثر حياة وصدقا في تأكيد مستوى التجربة وتحديد زمنها .

ثالثا:

محاكاة لغة الحوار في بعض المواقف ، فهذا الرجل العجوز الذي اعتبر انتقاله عن المدينة القديمة إلى أحياء جديدة خارج السور بمثابة قضاء عليه ، ما لبث أن تناهت إليه صور التغيير والتحديث في كل شيء ، ولكن ، لأن مداركه محدودة ، ولأنه لم يمارس التغيير ولا يملك إرادة

التغيير ، فإنه يكتفي بأن يتطلع إليه ، ويروي عنه ، ولهذا تتكرر في الأبيات المسندة إليه صيغة «القول» ، وليس الفعل :

١٥٤ ـ يقولون خلف السور تبني مساكن

١٥٨ ـ يقولون في المرقاب والشرق ثمنوا(٥٦)

١٦٦ ـ بها تلفون راكب قيل إنني

١٦٩ ـ وفيها صوالين(٥٧) يقال وسفرة

إن تكرار صيغة القول (الرواية عن آخر مجهول) يدل على اتساع الدائرة ، كما يدل على سرعة التغيير ، بحيث أصبح هذا العجوز غير قادر على استيعاب ما حوله ولا يملك إلا الترديد . . .

رابعا:

إن «استحضار الصبا» يستجمع دوافع إبداع القصيدة ، وإذا كنا لا نملك توقيت فعل الكتابة ، ونحدد متى صنع الشاعر هذه القصيدة فإن آخر ما تذكر من «وقائع» يمكن اتخاذه مؤشرا دالا ، ولكن هذا سيكون مبكراً جداً ، يرجع بها ـ ربما ـ إلى ربع قرن قبل النشر ، وهذا مما يصعب قبوله ، وإن لم يكن من المستحيل ، وقد يرشحه أن مستوى التشكيل الفني للقصيدة (المنظومة) لا ينتمي إلى مراحل الشاعر الأخيرة وطريقته ، وإن كان لا ينتمي كذلك إلى بداياته الشعرية التي كانت مغرقة في ذاتيه رومانسية حادّة ، ولكنها بعيدة عن النظم ، فهل يصحّ أن نقول أن انتخاب مجلس الأمة ، لأول مرة عام (١٩٦٢) هو آخر ما أشارت إليه وقائع القصيدة ، هو بذاته تاريخ صنعها؟ مع هذا لا نريد أن نحصر أنفسنا في الكشف عن الدافع أو الدوافع ، وليكن البديل هو استعادة عناصر التكوين لنستخلص منظورا فنيا خالصا ـ طولياً ـ وأهم ما نستعيده لنبني عليه هذا المنظور الطولي :

١ ـ أننا قسمنا القصيدة إلى مقدمة استقلت بوزنها وقافيتها ، وهي تكاد تشرح دوافع القصيدة (من خارجها) ومن ثم لم نعتبر هذه المقدمة من القصيدة أصلا ، ثم بعد هذه المقدمة تأتي القصيدة الطويلة المكونة من (٢٠٧) مائتين وسبعة أبيات مقسمة إلى قسمين متقاربين طولا تقريباً : الأول من (١١١) مائة وأحد عشر بيتاً ، وهناك أكثر من دليل على وجود هذه القسمة ، أعني أن النصف ـ أو القسم الآخر ـ صنع مستقلا عن سابقة وليس امتدادا عضويا له ، إذ لا نشعر

مع البيت الأخير في القسم الأول بأي انقطاع (وهو البيت رقم ١١١) وقد مهد الشاعر له بأربعة أبيات قبله ، يقول أولها :

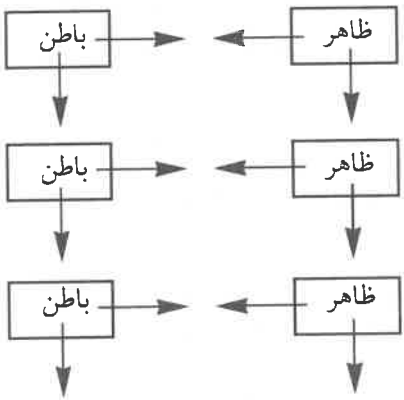
١٠٧ ـ يقول المعنّى : تلك بعض حياتنا

بحلو ـ مضت أيامها ـ ومرير

وهذا يشعر بأن الكلام انتهى ، وأن الشاعر قد أدى ما احتشد في مشاعره من ذكريات وعواطف وأفكار وتتأكد استقلالية القسم الثاني من القصيدة بالقافية المختلفة (وإن احتفظ الشاعر بالبحر الشعري) وبأن البيت الأول في هذا القسم يشعر بالابتداء (لأنه مصرّع) ، ولأنه يكاد يكون إعادة أو استعادة للعواطف المسيطرة على مطلع القصيدة .

٢ ـ وفي «التشكيل الفني» أشرنا إلى أن المشاهد والذكريات التي استحضرها الشاعر هي التي صنعت الأبنية الجزئية المتوالدة ، أو المتجاورة ، أو المتحاورة ، لتندرج في شكل انسيابي يوصل إلى الختام بطبيعة التطور الزمني ، وليس إعمالا للعلاقة المنطقية بين السبب والنتيجة ، ونوضح هذه العلاقات بالشكل التالي :

خط الفعل



خط الزمن

التجاور (بالجيم) حيث التعاقب الطبيعي .

خط الفعل

التحاور (بالحاء) حيث التضاد المحقق للدرامية .

ونوضح هذا المخطط البياني فنقول : إن النوتي يبحر عندما يستشعر الأمان ، ونوتي هذه القصيدة وجد أمانه في استعادة الماضي ، غير أن الحاضر المتغيّر ما لبث أن فرض نفسه ، فكأنما هبت على زورقه ريح معاكسه لاتجاه الشراع ، فكان هذا التوتر صانع الحوارية ، فكانت ـ من ثم ـ درامية القصيدة ماثلة في الصور المتقابلة ترسم الماضي وتناظره بالحاضر ، بشكل يضمن تدفق الخطين في تدفق/ تعارض متزامن ، فالزمن (الريح) يمضي بلا توقف ، ولكن أحداث الزمن (المتدفقة بدورها) تتعارض صانعة تقاطعات مستمرة . . . كما هو واضح في الشكل السابق .

٣ ـ وفي فقرة الظواهر الفنية فرقنا بين زمن الفعل (في القصيدة) وزمن الديمومة في المشاعر المناسبة أو المستمرة عبر تموجات القصيدة .

هذه ثلاث إشارات أساسية نبدأ منها محاولة اكتشاف بنية القصيدة ، (بمرحلتيها) ونظام تركيبها ، وهنا نقول إن الشاعر كان يتحرك بين نوعين أو مستويين من الانفعال في كل قسم من قسمي «قال المعنّى» ، ومع ما بين طبيعة النوعين في كل قسم من اختلاف ، فإن توازن هذين النوعين كان تغطيه فنية تشعر القارئ بأنه مستمر في قراءة ذات القصيدة ، واكتشاف ذات المشاعر التي يبطنها الشاعر ، وأوضح هذا الجانب المهم المؤسس لبنية القصيدة بأن ألفت الانتباه إلى أن القسم الأول لم يرد فيه ذكر النفط أو المستقبل المتغير (زمان النفط) إطلاقا ، إنه قسم خالص للحنين إلى الماضي ، صورة تفصيلية متعاطفة مع الكويت ما قبل النفط .

أما القسم الثاني فإنه لم يقصد قصداً إلى رسم صورة (الماضي العمراني الإنساني الصبياني) مثل القسم الأول ، وإنما انتقى «بعض» صور ومشاعر وأوضاع مقابلة لها حدثت بعد ظهور آثار النفط ، وهنا يكون التساؤل : إذا كان هذا الفارق متحققا في زاوية الرؤية ، أو المنظور المختفي وراء القصيدة ، فكيف أثر أو تجسد في تشكيل بنية القصيدة؟

وهنا نذكر أن عنصر الدرامية (أو أحد تشكلاتها في الصراع) متوفر بقوة في القسم الثاني ، لأنه يضع زمانين في حالة مواجهة : زمان ما قبل النفط ، ثم زمان النفط ، ولا يتسع الواقع لاجتماعهما ، ولابقاء لأحدهما إلا بإزاحة الآخر ، هذا المنظور بطبيعته منظور درامي صراعي ، يقوي فنية القصيدة ، ويشد أواصر أجزائها أو مقاطعها أو مشاهدها ، حسب طبيعة مراحلها ،

ولنا أن نتوقع أن يكون القسم الأول المبنى على الحنين والتعاطف أقل توتراً ودرامية لخلوه من الصراع ، حتى وإن كان أكثر شفافية وبساطة وهنا سنجد «البديل» الذي قدمته موهبة العتيبي لغياب الصراع الدرامي المتوتر ، وهذا البديل يقوم على تناقض لا يعتمد على اختلاف الزمن ، كالتناقض الذي نجده في القسم الثاني ، إنه تناقض يقوم بين المظهر والجوهر ، بين الشيء في ذاته ، والشيء كما يراه الإدراك وبصفه ، وتتضح هذه الخاصية في أن الشاعر المحتفي بالماضي ، المتعاطف مع كل مشاهده المادية وسلوكياته وتقاليده ، قد وصف الأشياء على طبيعتها ، دون إخفاء لقبحها ، أو مواراة لنقصها ولكنه ـ في كل مرة ـ بعد أن يلتقطها ، أو يقدم إلينا ، هذه الصورة غير الجميلة ، بل القبيحة ، وربما المقززة ، كما سنرى ، فإنه يعقب عليها بما يكشف عن مشاعره تجاها ، وهي مشاعر سعيدة بها ، فهو لا يضعها في سياق التبرم بها أو الخجل منها ، أو الفرح بزوالها ، إنه على عكس هذا ، فقد رجع إلى ذلك العصر الذي تولى ليمد إليه بعض جسوره ، فهنا رغبة التواصل ، بل ما هو أكثر من رغبة التواصل وأعمق غورا في النفس :

٧ ـ مشاهد أيام مضت كزمانها

ولما تزل مغزولة بشعوري

٨ ـ أعود إليها كلما هزني الهوى

لكي أنتشي من عطرها بعبير

هذا هو مفتاح درامية القسم الأول ، فما تراه العين (المحايدة) ، أي التي لا ترتبط بهذا الماضي الكويتي الخاص قد لا تجد فيه جمالا ، بل قد تجد قبحا ونفورا ، ولكن الشاعر يختلف عن غير الشاعر ، والشاعر الكويتي يختلف عن أي شاعر آخر ، في صلته بهذه الأشياء .

ونقدم بعض الأمثلة على هذا «التناقض» الدرامي :

أ ـ فهو يصف مجلس الصبية لدى المطوع بما يؤكد خشونة المكان وفقره :

٢٥ ـ و (حصران جولان)(٥٨) (مناقير)(٥٩) تحتنا

وذلك فرش لم يكن بوثير

ولكنه يعقب على هذا الوصف النافر بما يناقضه من الحنين إليه ، فيقول في البيت التالي :

٢٦ ـ رعى الله أيام (المطوع) إنها

كروض نما في المجدبات نضير

إننا لو أخذنا بحرفية الوصف في البيت الأول ، وحرفية الدلالة في البيت الثاني سنستنتج أن الكويت القديمة كانت غاية في البؤس والقسوة والخشونة ، فإذا كان (المطوع) على هذه الدرجة من الفقر ، ومع هذا يعتبرها الشاعر مثل روضة يانعة نمت في أرض مجدبة ، فلابد أن الحياة كانت لا تطاق خشونة وفقراً ، وهذا ما يناقض ظاهريا الدعاء لتلك الأيام : «رعى الله» ، وقد كان الشاعر صادق الشعور حين وجه الدعاء ، إن التناقض بين المشهد المرئي ، والمشاعر المنعكسة هو الذي يصنع درامية البنية الشعرية في هذا القسم الأول .

ب ـ وقد أشرنا من قبل إلى تركيز الشاعر في القسم الأول على «الأصوات» وهنا نضيف إلى أن الأصوات التي وصفها دائما غير جميلة :

٢٩ ـ وذي عربانات(٥٥) تحشرج صوتها . . . .

٣٥ ـ وذلك جماع الرماد وخلفه

ينادي (خميم) صوته كزئير

٣٦ ـ يزاحم حمالا وجامع (أوضحه)(٥٦)

ينادي بصوت هافت وكسير

فهذه الأصوات لم توصف بما يكشف عن رقتها أو عذوبتها وجمالها ، إنها ما بين حشرجة عربة بدائية الصناعة ، وزئير عامل يمتهن كنس البيوت ، ما تثيره هذه الأنشطة العملية من تقزز لا يساعد على تعميق الشعور بالحنين ، وهو شعور رومانسي يحلق وراء صور الجمال الطبيعي ، ولا يتعثر في أوحال «السكيك» ، فإن الشاعر استحضره ليعلن حنينه إليه ، لكي «ينتشي من عطرها بعبير» ! ! وأي عطر يجده في صوت مزلاج الباب الذي شبهه بالشخير (البيت رقم ٧٠) ولكنها مفردات الزمان الخاص الذي يستحضر ذكرياته العزيزة فتسوغ له الإعجاب بكل ما ينبه الإحساس بتلك الذكريات .

ج ـ ولا يختلف عن هذا في شيء وصفه للكلب بأنه عقور (البيت ٥٤) والخرقة السوداء المشبعة بالدسم (المدسمة(٥٧) البيت رقم ٦٧) وتجاوز الغنم التي تتغذى بالجت والشعير (البيت رقم ٧١) ليفاخر بالجلة (البيت رقم ٦٨) التي ـ إذا أشعلت ـ جعلت من النار سعيرا ! ! .

في كل هذه المشاهد تتوالد مشاعر متناقضة ، تنبع من تصادم الوصف الحسي مع الشعور أو

المشاعر التي يفترض الشاعر ـ من منظورة الخاص ـ أن يولدها هذا الوصف ، إنه ـ بعبارة أخرى ـ ينطلق من افتراض أو توقع أن تشاركه الإعجاب بحشرجة العجلات ، وبالأصوات المتهافتة ، بل أن نلتمس «عبيرا» في النفايات البشرية والحيوانية ، ونحن لا نستطيع أن نقول لشاعر لقد أخطأت ، فالنقد لا يحتمل هذا الجزم ، ولكننا نستطيع أن نقول إن المفارقة ، أو المسافة الفارقة بين الواقع المادي الخشن القبيح(! !) وما يفترض الشاعر أن يثير عن وصفه والحفاوة به من مشاعر ، هي التي تؤدي إلى نوع من صدمة التناقض ، الذي يؤول إلى نوع من الصراع الدرامي .

تختلف البنية في النصف الثاني من هذه المطولة ، وقد وصفنا هذا النصف الثاني بأنه قصيدة مستأنفة ، وقبل أن نكشف عن طبيعة التكوين لابد أن «نجتهد» في بحث العلاقة بين قسمي المطولة ، ولعلنا نرجح أنه صنع القسمين بالترتيب ذاته اللذين نشرا به ، ذلك لأن النصف الأول مختص بالماضي ، حتى وإن كان فيه معنى «الرجوع» إلى هذا الماضي ، بمعنى أن الشاعر لا يصفه وصف «المعايش» بل وصف «المستحضر» الذي يتذكر ، وكذلك طغى الارتباط «بالأنا» ، أو التعبير عن ذات الشاعر ، فهو مشارك في كل ما يصفه ، هو الذي يقوم بالتذكر ، فالتداعي هنا يعتمد على السياق النفسي الخاص به ، والذي نتصوره (أو نرجحه) أن الشاعر بعد أن انتهى من هذه القصيدة الأولى (التي تمثل نصف المطولة) اكتشف غرقها في المشاعر وعزلتها عن الحاضر ، وأنها ـ بهذا ـ لا تعتبر كاشفة بالقدر المشبع ـ عن جانب المعاناة النفسية والفكرية العامة ، ومن ثم ـ وهذا مجرد ظن ـ رأى أن يضيف أبياتا يدفع بها إلى سياق ما أنجزه ، ليحقق لقصيدته التوازن المفتقد بين الخاص والعام ، وبين المشاعر والأفكار ، وهذا السلوك ليس مستغربا عند كثير من الشعراء ، مهما كان موقعهم من التقليد أو التجديد(٦٣) ، ونمضي مع هذا الاحتمال الراجح فنرى أن العتيبي وجد صعوبة في الزج بهذه الإضافات في مراحل قصيدته ، ورأى أنها ستربك نظام القصيدة ، فتخلص من هذا الإرباك المتوقع بأن وضع «الإضافات» وكأنها مرحلة أخرى (هي في التصور النقدي قصيدة أخرى) تتفق في الوزن ، وتختلف (قليلا) في القافية ، ولكنها «تضيف» إلى القصيدة الأولى الجانب الفني المفتقد منها ، إذ حرصت على إضافات واضحة :

١ ـ تسجيل أسماء أماكن ومؤسسات بعينها ، ذات شهرة ، وتملك طاقة رمزية قادرة على إثارة الحنين ، وتجسيم العواطف ، مثل أسماء الأحياء : المرقاب ـ القبلة ـ الشرق ـ الصفاة . . . .

ومثل قهوة «أبو ناشي» التي يتذكرها بحنين بالغ رجال الجيل الماضي .

٢ ـ تراجع طغيان «أنا» الشاعر ، الذي لايزال يؤدي دور الراوية ، ولكنه لا يروي عن نفسه

فقط ، أو عن نفسه غالبا ، وإنما أخذ موقع من يصف مشهدا عاما ، له فيه قدر من المشاركة ، وبهذا أتيح لغيره أن يتكلم ، كما نجد في إشارة سابقة لعجوز بدوي متخوف من النزوح إلى الأحياء الجديدة ، وأدى هذا ومثله إلى تقوية عنصر الحوار ، بل إن «المجتمع» كله يمثل في استخدام صيغة «قيل» و«يقولون» ـ كما أشرنا من قبل .

٣ ـ الاهتمام بحركة الزمن ، فهذا القسم الثاني من المطولة ليس رحيلا إلى الزمن الماضي ، أو استدعاء لقطة من الزمن الماضي لنتأملها سويا ونحن وقوف على أرض زماننا . . . إن الشاعر يمضي بنا متحركا بين مشاهد متقابلة من الماضي ، والحاضر ، في حالة تناظر مستمر ، وقد أدى هذا إلى تعميق الشعور بالدرامية نتيجة لعامل الزمن الذي يمارس التغيير القهري لكل شيء ، من جانب ، ونتيجة لانقسام الناس حول كل ما يستجد ، إنهم لم يجمدوا عند القديم ، ولم يكتسحوا هذا القديم ويحطموه ترحيبا بالجديد ، إنهم ـ في كل الأحوال ـ منقسمون ما بين متخوف ، وموافق . . . وبين الفريقين قد تجد المترددين أو المتوقفين عن الحكم ، وهذا بذاته عنصر إبداع في القصيدة لأنه قربها إلى شكل المشهد المسرحي ، وإن كانت في قالب غنائي .

الهوامش

(١) صلاح فضل ـ علم الأسلوب ـ ص ٣٣ ـ الهيئة العامة للكتاب ـ مصر ١٩٨٥ .

(٢) السابق نفسه : ص ١٢٩ .

(٣) التأويل والتأويل المفرط ـ امبرتو إيكو ـ ترجمة ناصر الحلواني ـ الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ١٩٩٦ .

(٤) نقلا عن دراستنا حول ديوان «عابر سبيل» للعقاد ـ نُشرت هذه الدراسة تحت عنوان : «موضوعات الشعر وديوان عابر سبيل» ـ مجلة كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية ١٩٩٥ جمهورية مصر العربية .

(٥) الرومانتيكية ـ ص ١٥٦ ـ محمد غنيمي هلال ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٣ .

(٦) ديرته : وطنه الكويت .

(٧) هذا مطلع قطعة من خمسة أبيات .

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

ويقال أنها أول ما نظم أبو نواس . انظر ديوانه : ص ٢٢٧ ـ تحقيق عبدالمجيد الغزالي ـ دار الكتاب العربي . بيروت . (د .ت) .

(٨) وقد شاعت هذه المنظومات العلمية في عصور تراجع الحضارة العربية وانهيارها ثقافيا ، إذ انصرف العلماء عن الابتكار والتحديد ، إلى التقييد والتقليد ، فكان الاتجاه إلى نظم العلوم ، وأشهر منظومه في هذا المجال ألفية ابن مالك (محمد بن عبدالله بن مالك الأندلسي) توفي عام ٦٧٢هـ في دمشق .

وفي العصر الحديث قد يلجأ بعض الشعراء إلى شيء من هذا النظم على سبيل الاستظراف والتفكه ، ومن أحدث المحاولات تلك الأرجوزة التي صنعها الشاعر خالد سعود الزيد في وصف الاعتداء على الكويت وما قاساه الشاعر أثناء الغزو ، وهجائه للمعتدين .

(٩) اهتمت الدراسات النفسية بالإبداع الفني (الأدبي) من زاوية البواعث أو الإلهام ، وامتد الاهتمام إلى تحليل لغة النص لاستخراج دلالات معينة لا شعورية ، كما فعل الدكتور مصطفى سويف في كتابه : الأسس النفسية للإبداع الفني ـ في الشعر خاصة (ظهرت طبعته الأولى عام

١٩٥١ من دار المعارف بمصر) وقد قوى هذا الاتجاه عند النقاد الذين يحصرون اهتمامهم ببنية النص من دعاة الأسلوبية والبنيوية ، انظر مثلا دراسة الدكتور عبدالله الغذامي : «الكتابة ضد الكتابة» (الناشر دار الآداب : بيروت ١٩٩١) فقد كان مصدرا الخلاف بين القراءة النقدية للقصائد ، وتعقيبات الشعراء أصحاب تلك القصائد ينطلق من أهمية استحضار مناسبة النص أو ملابسات إبداعية ، فالناقد قد يحصر جهده في التشكيل اللغوي للنص ، ويبحث عن كل ما يريد في ذلك التشكيل ، أما المبدع (الشاعر) فإنه يريد أن يمتد بالنص إلى مناسبته والظروف (الخارجية) المحيطة بعملية الإبداع ، انظر بصفة خاصة ما أثير حول قصيدة غازي القصيبي ـ ص ٣٩ وتحليل الناقد حتى ص ٧٩ ثم قراءة الشاعر وتحفظاته على النقد : ص ٨٣ ـ ١٠٠ .

(١٠) في مادة «دنا» يفرق المعجم (لسان العرب) بين دنا دنوا ، ودني دنا ، فالأول بمعنى قرب ، وقال الليث ، وسميت الدنيا لدنوها ، ولأنها دنت وتأخرت الآخرة ، وكذلك السماء الدنيا هي القربى إلينا ، والدنيا أيضا اسم لهذه الحياة ـ كما يقول ابن منظور ـ لبعد الآخرة عنها ، أما الأدنى ، فمن معانيه : العيش الضيق بعد سعة ، والأدنى : الأسفل والكلمة مهموزة تكتسب دلالة إضافية ، كذلك قال الهروي : الدنى الخسيس ، وعليه فسر الآية (أتستبدلون الذي هو أدنى) أي الذي هو أخس ، ونقل الأزهري عن الفراء في تفسير الآية أن أدنى من الدناءة .

ومع وجود فرق دلالي بين الكلمة مقصورة ، ومهموزة فإن العرف الصوفي الذي ينزع إلى التزهيد في الدنيا ويدعو للاستهانة بها يخلط بين المعنيين ، فيجعل الدنيا دنية ، أي هينة خسيسة .

(١١) صدر ديوان «طائر البشري» عام ١٩٩٣ ـ وعلى غلاف الديوان عنوان فرعي :» من أغاني الوطن : المقاومة والتحرير :» وتدل عناوين القصائد على محتوى الديوان واتجاهه الوطني ، مثل : أنا الكويت ، رسالة من طفل كويتي ، المقاومة ، الصامدون ، الشهداء ، غضب ، الطوفان الأسود ، وغيرها ، وفي القصيدة التي حمل الديوان عنوانها نجد الفكرة المحركة التي صنعت إطار «قال المعّنى» في مقدمتها حيث يقول :

بنصر بلادي جاءني طائر البشرى

فجدد شوقي للغنا مرة أخرى

فـــصـــارت ضلوعي للكويت ربابة

تترجم شوق الناس للفرحة الكبرى

وصـــارت حـــروفي للكويت سنابلا

إذا فـاتهـا الإعـصـار من بعـده قـفـرا

ثم يقارب معانية في «قال المعنّى» إذ يقول :

توغلت في ذاتي فـــأبصـــرت (ديرتي)

فأطفأت في أسيافها مهجة أخرى

فسالت دموعي فوق رمل عشقته

وعانقت أرضا قد وهبت لها العمرا

تشبثت فيـهـا وهي مـثلي تشبث

فبحنا ولم نترك بأعماقنا سرا

وطاف خـيـالي في (سكيك) مدينة

بهـا ترك التـاريخ من فـجـره عطرا

هنا السيف (والأبوام) تتلو بصمتها

عليك وتروى عبر ألواحها سفرا

وطوفت بالفـــرجـــان أنشـــد أمنهـــا

لتـجـعله في النائبات لا ذخـرا .

إن الأبيات الثلاثة الأخيرة هي بذاتها ـ من حيث المعنى ـ تجسد الفكرة والعاطفة السائدتين في «قال المعنّى» وهذا دليل على وحدة المناخ النفسي ، والدافع لدى عبدالله العتيبي .

(١٢) الفرجان : جمع فريج وهو الحي أو الحارة .

(١٣) الإشارة هنا إلى مطلع المعلقة :

قـفـا نبك من ذكـرى حـبـيب ومنزل

يسقط اللوي بين الدخول فحومل

فـتـوضح فـالمقـراة لم يعف رسـمـهـا

لما نسـجـتـهـا من جنوب وشـمـال

وقد اهتم الدكتور يوسف خليف بأسماء الأماكن المتعددة ، وأسباب العطف بالفاء في هذا المطلع ، في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» فأعاد كثرة الأماكن إلى ما سبق إليه الدكتور شوقي ضيف «وما هو ثابت ومقرر بين الباحثين في واقعية الشعر الجاهلي «وهذا تفسير يفيدنا في «قال المعنّى» أما العطف بالفاء فإنه يذكر آراء القدماء (النحويين) ولا يوافق عليها ، ويأخذ بالتفسير النفسي أيضا .

انظر كتابه : الناشر مكتبة غريب القاهرة ١٩٨١ ـ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(١٤) ومطلعها :

اخـتـلاف النهـار والليل ينسي

اذكـرا لي الصـبـا وأيام أنسى

انظر الشوقيات ج ٢ ص ٤٣ (مطبعة الاستقامة ـ بالقاهرة) وفيها يعارض سينية البحتري .

صنت نفـسي عـمـا يدنس نفـسي

وترفـعت عن جـدي كل جـبس

(١٥) ،(١٦) ساحل الهولو : الساحل : الشاطئ ، والهولو أغنية يرددها البحارة ومتعارف عليها من قبل رجال البحر .

(١٧) في هذا البيت :

فإن كانت (الفرجان) أمسين صفصفا

فـمن تحت أطلال لهن جـذوري

الفرجان . جمع فريج ، وهو الحي ، وقد وصفت بأنها أمست صفصفا ، وأنها «أطلال» والوصف الأول قرآني ، والآخر وصف تراثي ، ويجتمعان على الاندثار والخراب ، ولكن الشاعر يجعل جذوره تمتد تحت تلك الأطلال ، فالامتداد «شعرى» وقراءة الماضي من منظور شعري كذلك .

(١٨) وهذه الأبيات الثلاثة هي :

دخلنا (زمـــان النفط) يغـــري رخـــاؤه

ويرخي على الماضي سـدول ستـــار

زمـــان جـــديد قـــد لبـــسنا ثيـــابه

ولم يك مـثل الأمس مـحض خـمـار

تبـــدلت الأيام والناس مـــثلهـــا

فـمـــا عـاد بعـد اليـوم ريح عـرار

يضع الشاعر (زمان النفط) بين قوسين ، فهو يستخدمها كمصطلح ، يأخذه من أفواه الناس ، وقد اختزلت كل التغيرات في الوصف ، وكأنه زمن آخر ، منقطع عما سبقه ، ويتأكد هذا الشعور بإسدال الستار في الشطر الثاني ، وهو تعبير تصويري استعير من «المسرح» وهو أحد منجزات زمان النفط ، والخمار ـ كما في لسان العرب ـ ما خالط من سكر الخمر وما أصاب من ألمها وصداعها وأذاها ، وبقية السكر ، وهذه المعاني ـ مع ما بينها من فروق دلالية ، تعني معنى هذا البيت في تحديد علاقة زمان النفط ، بالأمس الذي تم تجاوزه ، أما البيت الثالث فإن النص على العرار يستحضر بيت الصمة بن عبدالله القشيري (الأموي) .

تمنع من شـــمـــيم عـــرار نجـــد

فـمـــا بعـد العـشـيـة من عـرار

وهو استخدام موفق ، لأن البيت ـ في مناسبته ـ كان تحسراً على الماضي ، وحزناً على مفارقة الوطن .

(١٩) وهذان البيتان هما :

دخلت بيـــوتا كن عندي شـوامـــخـا

بحـضـن (فـريـج) حـولهن كـبـيـر

بكيت على جـــدرانهـــا فـــحـــضنني

وأبوابهـــا تتلو الهـــوى بصـــرير

وتقليد الوقوف على الأطلال له مدلول زمني ، وأنه مجرد عبور للذكرى واستثارة الماضي ، فلا يتضمن إقامة أو مكثاً ، والشاعر هنا عبر بالدخول لاختلاف طبيعة «الأطلال» فهي ليست

كأطلال الزمن القديم نؤى وأحجار وأبعاد . . .إلخ ، وإنما هي «بيوت» وإن تكن مهجورة ، وهي بيوت لاتزال ذات أبواب ، وقد استخدم في صياغة الشطر الثاني : أبوابها تتلو الهوى بصرير «فنونا» من البديع متداخلة طريفة ، فالأبواب لا تصر إلا إذا تحركت ، والهواء (ممدود الهوى) هو المحرك الطبيعي في بيت مهجور ، وحركة الهواء تحرك بالصرير الهوى الكامن في النفس ، وجعل الصرير تلاوة ، لمزيد التقديس وقوة التعلق .

(٢٠) أعيال بطنها : مصطلح شعبي قديم يعني أبناء الكويت الأصليين .

(٢١) جمّاع الرماد : وهو الذي يجمع الرماد من المنازل .

(٢٢) الخمّام : هو المكلف بجمع القمامة .

(٢٣) الجزازيف : كما تطلق بالعامية ، هي جمع جزاف وهو بائع السمك .

(٢٤) النداديف : جمع ندّاف وهو الذي يقوم بتجهيز القطن وضربة بالمندفة .

(٢٥) الحواجون : جمع حواج وهو المشتغل بمهنة العطارة تشمل جميع الأعشاب والعطور والنباتات وتستخدم هذه للتطيب وللأدوية الطبيعية .

(٢٦) الدّلالون : جمع دلال وهو المشتغل ببيع العقارات وغيرها .

(٢٧) المطوع : هو المعلم الذي يعلم الصغار مبادئ اللغة العربية والحساب إلى جانب التعليم الأساسي في علوم القرآن الكريم .

(٢٨) كندر للماء : رجل يحمل على كتفه عصا معلقا بطرفيها صفيحتين بهما ماء وهي القواطي «جمع قوطي» .

(٢٩) خميم : جامع الزبالة (القمامة) .

(٣٠) مطرب : رجل يطوف في الأسواق والأحياء يعلن عن شيء ثمين مفقود أو موجود لديه وهو عادة جميلة نفتقدها في الوقت الحاضر .

(٣١) جليب نخم : نداء يصدر عن الرجل الذي ينظف الآبار والبرك .

(٣٢) البنائي : البناءون (من كان البناء حرفته) .

(٣٣) البراحة : المكان ، أو المساحة الصغيرة .

(٣٤) اللغة الصالحة للشعر موضوع قديم شغل النقد الأدبي في كل العصور ، وكان القدماء

يجدون كلمات بعينها يرون أنها لا تصلح للشعر مثل : فقط ، وأيضا ، إلى أن جاء عبدالقاهر ورفض تحديد قيمة الكلمة مستقلة عن سياقها ، أما لغة الحياة اليومية التي أشرت إليها وتوسع بها العتيبي فأثرت سلبا في قوة قصيدته فإنها تختلف عن ما يراد من «موضوعات الحياة اليومية» وهي ما طرحه ودعمه العقاد (عباس محمود) في ديوانه عابر سبيل ، وقد كتبت بحثا في هذا الموضوع ، وجذوره في فكر العقاد النقدي ، وترجماته أيضا ، ودوافعه المستجدة ، أما لغة الحياة اليومية فلعل وصف التقريرية ، وعامية التركيب ، وابتذال الدلالة هو الوصف الأقرب إليها : فعندما يقول الشاعر العتيبي : «وفعلا توازنا» فإن استخدام «فعلاً» في هذا التركيب هو استخدام عامي . . . إلخ .

(٣٥) سكيك : جمع سكة وهو الزقاق .

(٣٦) شبجي : الشبج شجرة وهمية يصنعها الصبيان الصغار ويحملونها ببعض الزرع الأخضر وتوضع عليها أدوات الصيد .

(٣٧) صلاّبتي : الصلاّبة أداة لصيد الطيور وهي معروفة في الوقت الحاضر .

(٣٨) الفخ : أداة من أدوات صيد الطيور وهي معروفة في الوقت الحاضر .

(٣٩) وهذان البيتان هما :

٧٧ ـ تذكرت (شبجي) في الربيع أقيمه

و(صلابتي) فخي وكيس طيوري

٨٦ ـ تذكرت ألعابا لدينا كثيرة

نمارسها في لذة وسرور

وفي هذا البيت يسند فعل التذكر إلى ضمير المفرد ، بعد ذلك يستخدم ضمير الجمع لدينا ـ نمارسها ، وهذا ما يناسب الألعاب ذات الطابع الجماعي من جانب ، وبواعث اللذة والسرور من جانب آخر ، إذ تتحقق لذة اللعب بمشاركة الأنداد .

(٤٠) خطاري : الخطار ـ يعني التجاوز .

(٤١) عباري : العبار هو التجاوز والمرور وهنا يعني السفر في البحر .

(٤٢) حداقي : الحداق : صيد السمك .

(٤٣) طلعنا من باب السور : خرجنا من باب سور الكويت .

(٤٤) الجول : الصحراء .

(٤٥) العوايز : جمع عايز وهو الركن .

(٤٦) دردور : التيار القوي في البحر .

(٤٧) كأني بنقرور أتيت وعينه : إشارة إلى المقولة الشعبية القديمة» من أكل عين النقرور (وهو نوع من أنواع السمك) ما يتعدى لباب السور» ، هذا يدل على حب الأرض والانتماء الشديد لها .

(٤٨) قصير : يقصد به الجار .

(٤٩) النون : هو وفاء النذر من خلال نثر بعض المكسرات البسيطة ، ومناسباتها هي الطهور وخلافة .

(٥٠) يوم الطهور : يوم ختان الصبيان .

(٥١) الكاشي : البلاط .

(٥٢) وهذه الأبيات التصويرية النفسية هي :

١٤٢ ـ وودعت أيام المطوع باكـــيـــا

لمدرسة فيها رسمت مساري

١٤٣ ـ على (رحلة) فيها جلست وخافقي

يرف كطير صيد بعد حصار

١٤٤ ـ وضاعف حزني بنطلون كسيته

فكيف أرى صحبي ورأسي عار

١٤٥ ـ ولكنني خففت حزني (بجنطة)

أخبىء فيها (غترتي) ووزاري

(٥٣) براشيم : الأجراس الصغيرة .

(٥٤) يا للحسافة : الندم .

(٥٥) ماكو : لا يوجد .

(٥٦) ثمنوا : قدروا له ثمنا .

(٥٧) صوالين : جمع صالون ويقصد مكان جلوس الضيوف .

(٥٨) حصران جولان : حصير مصنوع من خوص النخيل .

(٥٩) مناقير : جمع منقور وتشبه الحصر ولكن مصنوعة من القصب .

(٦٠) عربانات : جمع عربانة وهي العربة التي تجرها الدواب مثل الحمار والحصان .

(٦١) جامع (أوصخة) : الشخص الذي يجمع الفضلات (القذارة) .

(٦٢) المدسمة : خرقة يوضع بها الدسم وتمسح بها (التاوة) وهي أداة للخبز (خبز الرقاق) .

(٦٣) نراجع في هذا كتاب شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» فقرة «بين البديهة والتنقيح» من الفصل الثاني عن «الصناعة» وانظر أيضا ما كتب مصطفى سويف عن عملية الإبداع وكيف يوجهها الإطار ، ودرجات التشابه والتداخل بين صور المبدع الواحد ، الأسس النفسية للابداع الفني : ص ١٧٦ وما بعدها ، بل إن أحمد عبدالمعطي حجازي نشر قصيدته الشهيرة عن ثورة الجزائر «أوراس» ضمن ديوانه في أقل من نصف حجمها حين أفرد لها ديوانا صغيراً خاصاً بها .

الهوامش:

(*) استاذة مساعدة ورئيسة قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة الكويت .

(١) إشارة إلى المقولة الشعبية القديمة «من أكل عين النقرور ما يتعدى الدروازة»

«السور» دليل حب الأرض والانتماء الشديد لها .

(٢) سكيك : جمع سكة وهو الزقاق .

(٣) البراحة : مساحة صغيرة تلتقي فيها السكيك .

(٤) القصير : الجار . إعيال بطنها : مصطلح شعبي قديم يعني أبناء الكويت الأصليين .

(٥) العوايز : جمع عايز وهو الركن .

(٦) السوالف : جمع سالفة وهي الحكايات .

(٧) الضمير في منها يعود للبراحة . المطوع : تعني المدرس والمدرسة القديمة .

(٨) الكيسة : كيس من القماش كان بمثابة حقيبة المدرسة . اللوح : لوح حجري يستعمله الصغار للكتابة .

(٩) التنفس : الاستراحة بين الدروس .

(١٠) السحاحير : جمع سحارة وهو الصندوق الصغير . البشتختات : جمع بشتخته . التجوري : الخزنة .

(١١) حصران الجولان : حصير من الخوص . المناقير : جمع منقور وهي من القصب .

(١٢) حمير الماي : الحمير التي يحمل عليها الماء . البراشيم : الأجراس الصغيرة .

(١٣) البنات : جمع بنه ، الربطة .

(١٤) العربانات : جمع عربانة وهي العربة التي تجرها الدواب مثل الحمار والحصان .

(١٥) البقيش : جمع بقشة وهي الصرة الكبيرة .

(١٦) يدمجون : يصنعونها بعد دقها ويبرمونها . الحضور : جمع حضرة وهي وسيلة لصيد

ملحق:

مطولة «قال المعنى» مع هوامشها

إن المُعنَّى شاعر ... من قلب ديرته مدادُه
عشق الكويت وأهلها ... فسما بحبهم مرادُه
أشواقه الصغرى مضت ... سكنت بداخله بلادُه
عاد الصغير لأمه ... وبحضنها تم اتحادُه
ومضى يرى بعيونها ... وهفا كخافقها فؤادُه
تبصره لو أبصرتها ... في كل شيء أو تكادُه
منها إليها دربُه ... مهما يطول به ابتعادُه
شرب الدموع بحزنها ... وبعيدها رقصت جيادُه
على ساحل الهولو فرشتُ حصيرتي ... وأسلمت ريات الخيال مصيري
فَعُدْنَ بي الرجعي إلى أول الصبا ... إلى حيث يحبو في الحياة مسيري
فتَحنَ كتابا قد تقادم عصرُه ... ومازال حَيّا نابضا بضميري
كتابا روى التاريخُ بعضَ فصوله ... فغايتُه تسجيل كلُّ كبير
فإنْ أهمل التاريخ بعضَ وجودنا ... فليس بثان همتي ومصيري
رجعت لعصر قد تولّى لعلني ... أمدَ إلى ماضيه بعض جسور
مشاهد أيام مضت كزمانها ... ولما تزل مغزولة بشعوري
أعود إليها كلما هزني الهوى ... لكي أنتشي من عطرها بعبيرِ
أصورها في خاطري ثم أنثني ... أفتش عن أصلي - بها - وجذوري
مخافة أن تنبو عن الدرب خطوتي ... فيخرج عن درب الحياة مسيري
كأني (بنقرور) أتيت وعينه ... ليأكلها - قدمتها - لصغيري(١)
دخلت بيوتا كنَّ عندي شوامخا ... بحُضن (فريج) حولهن كبير
بكيت على جدرانها فحضنني ... وأبوابها تتلو الهوى بصرير
بيوتا كأضلاع الصدور تماسكت ... على كلَ حرٍّ بالحياة جدير
عبرت (سكيكا) كالعروق تعرُّجت ... تضيع بها إن لم تكن بخبير(٢)

تضـــيق إلى أن تســـتلمك (براحـــةٌ) فـــترتاح فـيـهـا بعـد طول مـسـيـر(٣)
هنا ملتقى صحبي من (اعيال بطنها) فكل صـديق مـخلص و(قـصـيـر)(٤)
وبعض رجـال في (العـوايـر) جلّسـا يطيب جلوسي قـربهم وحـضـوري(٥)
يُقَـضُـون أوقـاتا لهم (بسـوالف) وفي كل أمـر تافـه وخطيـر(٦)
ومنهـا طريقي (للمطوع) عـابسـاً وخـوفي من ثقل الدروس عـذيري(٧)
أسـيـر إليـه قـد تقلدت (كـيـستي) تنوء بلوح أسـود وصـغـيـر(٨)
ويعلو كـأصـوات (الزرازير) حـسُّنا إذا مـا (تنفـسنا) بكل حـبـور(٩)
(سَحّاحير) (بشتختات) في الصف (بونقزة) وأقـفـاله تزري بكل (تجـوري)(١٠)
مـفـاتيـحـهـا هذا صـغـيـر (بونقـيـزة) بجـانب ملوي الضـروس كـبـيـر
و(حـصـران جـولان) (مناقـيـر) تحـتنا وذلك فـرش لم يكن بوثيـر(١١)
رعى اللـه أيـام (المطوع) إنـهـا كـروض نما في المجـدبات نضـيـر
وهذي (حـمـيـر الماي) يسـبق خطوها (براشـيـم) تأتي قـبلهـا كـبـشـيـر(١٢)
و(بَنّات) حـمض للشـتـاء وعِـرفج يطوف بهـا في الحي كل بعـيـر(١٣)
وذي (عـربانات) تحـشـرج صـوتهـا بحـمل (طعـام) حنطة وشـعـيـر(١٤)
وصـوت نسـاء راقـصـات (بقـيـشـهم) فـغـسل مـيـاه البـحـر دون نظيـر(١٥)
وصـوت رجـال (يدمـجـون) حـبـالهم و(أقـلامـهم) صـفت لصنع حـضـور(١٦)
(اعـسـاوتهم) مـرصـوصـة بجـوارهم يدقـونهـا ـ جـذلي ـ بدون فـتـور
وذا (كَندر) للـمـاء صـاح مناديا (قـواطيـه) تزري بكل غـديـر(١٧)
وذلك (مَـهـريٌّ) يقلب خَـامـه بعين بصـيـر بالقـمـاش خـبـيـر(١٨)
وذلك (جـمّـاع الرمـاد) وخلفـه ينادي (خـمـيـم) صـوته كـزئيـر(١٩)
يزاحم حـمـالا وجـامع (أوصـوخـه) ينادي بصـوت هافت وكـسـيـر
وأسـمع في الأصـداء صـوت (مُطرَّب) ينادي بحس واضح وجـهـيـر(٢٠)
(جليب نُخُمْ) صـوتُ تهـدّل نبـرُه بهـمـتـه يسـعى لكل غـزير(٢١)

وحس (البناتي) يشحذون نشاطهم ... يلحن قديم ـ للشجون مثير (٢٢)
وصوت عجوز في البراحة هامس ... بضاعتها الحلوى لكل صغير
خليط أناس يكدحون لرزقهم ... على باب رب بالدعاء كثير
(قصاصيبُ) (جزازيف) . . . صرافة ... (نداديف) (حواجون) كل مثير
(خراريزُ) (طراحون) باعةُ خضرة ... (أشريطية) شقوا الفضا بزمير
(قلاليفُ) حدادون ، تجار ، صاغةٌ ... (صفافير) خبازون كل خمير (٢٣)
دخلت بدور تزدهي (برواشنٍ) ... (رمامينها) تبدو كحقل زهور (٢٤)
بأسفلها (السامان) حلو نضيده ... وقد رفعت عن كف كل غرير (٢٥)
وهذي سلال تحتهن (مبيت) ... و(بطيخة) للنوم خير سرير
وهذا (غدان) للثياب ممدد ... ومبخره تزكو بريح بخور (٢٦)
و(منظرة) تثري الخيال إذا بدت ... بضوء سراج كالهلال منير (٢٧)
(مرازيمها) عند السحاب معازف ... يجاوبها في السقف صوت خرير (٢٨)
(مداعيبها) عبر (السكيك) مسيلها ... إلى حفرة تجري لها بهدير (٢٩)
(يعابلها) قوم عليهم (خياشهُم) ... بليل إذا حل الشتاء مطير (٣٠)
يرون بيوت الحي مثل بيوتهم ... يفكونها جمعا بدون قصور
وقد كانت (الحفرات) مربى كلابنا ... (دحول) بها ضجت بكل عقور
أعِدَّت لأيام (المشاحات) دُرِّيت ... لليل على كل الكلاب عسير (٣١)
وما كان يرضي أهلنا ، غير أننا ... بجهل ـ عصينا أمرهم ـ وغرور
بهن وتحت الساس من كل (طوفة) ... (لنبر الغبابي) نبشنا كحفير (٣٢)
(لعِتْل) كبير أو صغير (سفيفه) ... (احماري) (اشعاري) (بالحبال) جدير (٣٣)
وفي الحوش هذا بركة طاب ماؤها ... وهذي جليب طوِّيت بصخور
و(ملاَّلة) هذي عليها (غبيبة) ... فكم طاب منها في الصباح فطوري (٣٤)
و(بِيْبٌ) قديم قائم تحت طوفة ... عليها حساب (العدْ) مثل سطور (٣٥)

و (حبَّ) ترى (قص النواقيط) تحته ... و(رَقِيّة) قد بُرِّدت لفطور(٣٦)

وبعض دجاجات تنافسن حوله ... لهن يقرب الماء صوت نقير

وذي (بُرْمةٌ) قد طاب في الصيف ماؤها ... وزوج (قراش) غُطيّت بحرير(٣٧)

وهذا (وجاغ) للشتاء و (دوَّة) ... و(قرمٌ) وفحم دفء كل قرير(٣٨)

وفي جانب في الحوش ذلك مطبخ ... (صفاريّةٌ) رُزَّت بقرب قدور(٣٩)

و(مدسمة) سودا بجانب تاوة) ... بقرب وقود للطباخ وفير(٤٠)

وربطات سعف للطباخ و(جَلّةٌ) ... إذا أوقدت شبت كنار سعير(٤١)

وهذا (الكندري) في الظلام (مبلبص) ... وهذا (زهيوي) يجود بنور(٤٢)

وفي آخر (الدهريز) باب بخوخة ... (لمزلاجه) صوت بدا كشخير(٤٣)

بحوش الغنم تختال كل (منيحة) ... تغذى (بجت) أو ببعض شعير(٤٤)

وطورا (قصيلا) أو (طعام) منقع ... وتسقّى بماء كالغدير نمير(٤٥)

تعود من (الشاويّ) جذلي لتلتقي ... (باطلّي) (إرخيلة) (جَفْرَة) و (جُقير)(٤٦)

تباهي سطوح القادرين (بغرفة) ... (بقاديرها) في الصيف خير مجير(٤٧)

ومعظمنا تحت العريش مقيله ... إذا القيظ غطى جونا بهجير

نقلب من إثر الرطوبة فرشنا ... فقد كان عنها (الكوس) شر نذير(٤٨)

تذكرت (شبجي) في الربيع أقيمه ... (وصلابتي) فخي وكيس طيوري

و(نباطتي) قوسي وأسهمها الحصى ... و(حدَّى) في حرب الطيور نفيري(٤٩)

وصوت حمامي وهو يهدل في الضحى ... وصوتي إذا طيرته وصفيري

وخوفي عليه من صديق منافس ... مخافة أن يزهو بصيد طيوري

وذا (امحكر) في السطح أتقنت صنعه ... وذي (يزت) في الصيد خير مجير(٥٠)

وأذكر أيام الجراد إذا أتى ... بسرب على كل النبات خطير

فيا سعدنا في صيده وبشيِّه ... ويا فرحنا إن فار وسط قدور

فإن كنت تواقا إلى أكل (مُكْنِة) ... فما كنت من عصفوره بنفور

وما دام (كالخُباط) يحلو مملحاً ... نُيبسه في الشمس فوق حصير(٥١)
تذكرت ألعابا لدينا كثيرة ... نمارسها في لذة وسرور
يُصنّعها آباؤنا أو أكفنا ... وإن شريت فالسعر غير كثير
(تيلٌ) (دواويم) تدور (بمشبل) ... لهونا بها في فرحة وحبور
(قواري لف) أو (قوافيد) زيَّنت ... (درابيح) نجري خلفها بسرور
(بلابيل) يحلو (بالسفينة لسْبها) ... تجاوبها (وقاقة) بصفير(٥٢)
و(هولٌ) و(صفروق) (وصاد مصاده) ... و(أمها وبوها) أو بحذف صخور
(ذبيبينة) هذي وهذا (امكاسر) ... يغادر هش الجوز دون قشور
و(بالجيس) نلهو تارة و(بلقصة) ... و(جاب أو كتب) والفلس غير يسير(٥٣)
وذلك (عوعو) وطفل يَجره ... بخيط كأيام الشباب قصير
إذا قيل (نون) في الفريج وجدتنا ... نلقط ما يلقي لنا كطيور
و (للنون) أسباب لدينا كثيرة ... كتحقيق نذر أو ليوم (طهور)
ونكسب في يوم (الكاسيروه) (خردة) ... تكون لنا في العيد خير نصير(٥٤)
تساعدنا في اللعب فوق (دوارف) ... أو (أم الحصن) أو في كراء حمير
(طلعنا بباب السور) نشدو وتحتنا ... (عربانة) قد زينت (بنشور)(٥٥)
و(طوس) لنا في (اليال) نحسن وضعها ... ونقنع في صيد البحور (بزوري)
(تنانيكنا) في البحر تمضي سريعة ... (كورجية) نمضي بها و(كهوري)(٥٦)
نحاذر من ختم المطوع أنه ... لحظ لمرتاد البحور عثور(٥٧)
يخاف علينا والشباب مطية ... لطيش جموح في الحياة خطير
فللبر ألعاب وللبحر مثلها ... صباحا مساء حلم كل صغير
مواسم ألعاب لدينا ثوابت ... نهوّن فيها شأن كل عسير
فلم نكترث لما يحين قطافها ... ببرد شتاء أو بلقح هجير
يقول المعنى تلك بعض حياتنا ... بحلو ـ مضت أيامها ـ ومرير

مشاهد أيام مضت غير أنني ... مددت إليها بالخيال جسوري
تلاشت كأيام الربيع وإنني ... أجدد ذكراها ببعض سطور
أجدد عادات لنا وطبائعا ... وخوفي من نسيانهن عذيري
فإن كانت (الفرجان) أمسين صفصفا ... فمن تحت أطلال لهن جذوري
تركت لربات الخيال مساري ... كنجم وآفاق الكويت مداري
رجعت وفي (الفرجان) نفسي توزعت ... فكفكفت دمعا ساخنا (بوزاري)
فطوفت (بالمرقاب) (شرقا) و(قبلة) ... أسير بها في عزة وفخار
وقفت مع (الأبوام) في كل نقعة ... وقد كان حتما (للصفاة) مزاري(٥٨)
بقهوة (أبو ناشي) جلست وغيرها ... لأرتاح فيها بعد طول مساري(٥٩)
رأيت وجوه الطيبين جدودنا ... وحسن حديث بينهم وحوار
سمعت (فناجيلا) ترن و (دلّة) ... وصوت (استكانات) بقرب (قواري)
ومر بسمعي صوت طرق مقطعٌ ... على (عاير) في حينا وجدار(٦٠)
سألت فقالوا كهرباء عجيبة ... ترون الليالي بعدها كنهار
وأسلاك سودا قد رأيت تغلفت ... على عمد منصوبة كصواري
وأدخلها في أول الأمر بعضنا ... وقد زينوا أبوابهم (بنهاري)(٦١)
وإن كان (شيَّاب) لنا قد (تكرفسوا) ... ببعض (احْفَرٌ) غير ذات ستار(٦٢)
(لعمياننا) تلك الحفر مصائد ... ألا تردموها بعد كل حفار
أخاديد شقت ـ فجأة ـ في فريجنا ... وقالوا لنا : يا قوم تلك مجاري
فلما رأيت الكهرباء بحيِّنا ... توقعت شيئا ما يحيط بداري
تيقنت من هذا غداة تحدثوا ... عن آبار نفط في الجنوب غزار
فأحسست أن الناس مثلي تهيأوا ... لعصر جديد مقبل لدياري
فقد كان صعبا أن نفارق عصرنا ولكننا ... ونحن على العهد القديم ضواري(٦٣)
ولكننا شعب يقلب أمره ... فلسنا كما ظنوا ـ بقوم (مكاري)(٦٤)

فمنا أناس بالقديم تشبثوا ... ومنا شباب للجديد يجاري
ولكنه التطوير عال هديره ... ولست (لدردور) أتى بمجار(٦٥)
توزعنا عهد جديد مشوِّق ... وماض يناديا : حذار حذار
وفعلا توازنا فلا العصر جرنا ... إليه ، ولا الماضي غدا كحصار
وفعلا ترى قرب المطوع شيدت ... مدارس ، كلٌّ عامر بصغار
نظامان للتعليم مهما تخالفا ... فكل يؤدي دوره بوقار
وإن كان وجه للمقارنة ابتدا ... بكل حديث بيننا وحوار
فرأي يرى أن القديم أصالة ... ورأيٌ بأفضال الجديد يماري
وإن كانت الأيام حبلي ، فلم تزل ... تسير كماضي عهدها بوقار
ولست على تغييرها بمسيطر ... بفرض قرار أو برفع شعار
ولكنها رهن الزمان وحكمه ... يبدلها ـ حتما ـ بدون قرار
وودعت أيام المطوع باكيا ... لمدرسة فيها رسمت مساري
على (رحلة) فيها جلست وخافقي ... يَرِفُّ كطير صيد بعد حصار(٦٦)
وضاعف حزني (بنطلون) كُسيته ... فكيف أري صحبي ورأسي عار
ولكنني خفّفت حزني (بجنطة) ... أخبيء فيها (غترتي) ووزاري
إلى أن تعودنا عليها وقد مضت ... سنون توالت لم تكن بقصار
وقد ترك التعليم بعض صحابنا ... وقد لاذمنها بعضهم بفرار
وقد نال أسباب العلا من مضى بها ... وعادوا لنا من جنيها بثمار
توظف بعض التاركين وبعضهم ... مضى لشؤون في الحياة كثار
ودوى على (الفرجان) صوت مجلجل ... معاول هدم غطيت بغبار
سألنا فقالوا : ذي بيوت (تَثَمَنتْ) ... بحكم قرار في المدينة سار(٦٧)
(أنا أشهد غدينا) قالها لي بحسرة ... عجوز وقور جالس بجواري(٦٨)
لقد شتتوا ـ يا للحسافة ـ شملنا ... كأنا قطيع ضائع ببراري

يقولون خلف السور تبني مساكن ... و(ماكو) وراء السور غير قفار !!!
ولو أننا (بالجول) عشنا فمن ترى ... يكون صديقي في الفريج وجاري؟(٦٩)
فقلت له : يا عم هذا قرارهم ... وليس بمجد منك أي فرار
فهل (جاكم) التثمين هذا سؤالنا ... إذا ما اجتمعنا في الفريج (عصاري)
يقولون في (المرقاب) و(الشرق) ثمنوا ... (عسى الله يستر) قالها (بو مشاري)
وأردف في حزن شديد ورهبة ... (أنا يالربع) بعد (الحلال) (أكاري) (٧٠)
ورد عليه آخر (مُستطنزا) ... نعم و(نكاري) للدوام (قواري)(٧١)
وماهي إلا أشهر قد تعاقبت ... علينا ، ونحن في أشد حصار
إلى أن تمنينا (القصاص) لعلنا ... نحوز بيوتا كالقصور كبار(٧٢)
ونملك في إحدى المناطق (فيلة) ... مليسة جدرانها (بآجار)(٧٣)
إذا ما أردنا الماء جئنا (بتنكر) ... كبير يدوِّي صوته كقطار(٧٤)
وما هي إلا لحظة ثم بعدها ... (ببيباتها) أحلى المياه جوار(٧٥)
بها (تلفون) راكب قيل أنني ... ولو كنت في بيتي أكلم جاري !!!
بها (غنفات) للجلوس وثيرة ... ستنسيك (مدّات) هنا و(بواري)(٧٦)
وذلك (بخّار) كبير وموقف ... إذا جئت من سوق (المواتر) شاري(٧٧)
وفيها (صوالين) يقال وسفرة ... (مناظرها) مجلوة بإطار(٧٨)
وبالقرب منها للضيوف مغاسل ... ولكنْ من الكاشي حذار حذار(٧٩)
حماماتها قد زينت (بمناظر) ... يضيء بها (اللمبات) فتح زرار
وشبه (مرشّات) هنالك علقت ... تصب بأحواض بدت (كهواري)(٨٠)
و(نلاّت) من صافي النحاس كأنها ... إذا لمعت مطلية بنضار(٨١)
وقد تشتري مما تبقى عمارة ... وتصبح - يا بو فلان - رب عقار
وتمسي كبعض الناس في الصيف سائحا ... بطيارة تمضي لكل مطار
ولست بعيدا عن (فريج) تركته ... ستأتي إليه لو طرا لك (طاري)(٨٢)

ومـــرت بنا الأيام تجـري وكـفـهـا ... تحـيك من النسـيـان شـبـه سـتـار
طلعنا من الماضي الجـمـيل ولم تزل ... نفـوس لنا مـشـتـاقـة (لحـدار)(٨٣)
فـهـيـهـات ننسى مـا مـضى وقلوبنا ... مـجـللة من عـشـقـه بدثار
لهـذا تراني أول الأمـر كلمـا ... دعـاني الهـوى حـول الفـريج مـداري
يذكـرني عـشق الطلول وسـره ... وقـوفي ، أناجي الحي بعـد دمـار
وقـوفي بحي قـد كـسـوناه قلبنا ... هو الآن من بعـد الأحـبـة عـار
وقـوفـا به صـحـبي يقـولون أنه ... سـيـصـبح سـوقـا ـ في القـريب ـ تجاري
كـعـاصـمـة فـرجاننا سـوف يزدهي ... بهـا بلد مـثل الكويت حـضـاري
بهـا (بَنْقَـلات) سـوف تبني كـثـيـرة ... بهن ـ بعـون الله ـ سـوف نماري(٨٤)
وسـوف يسـمـون الدوائر في غـد ... وزارات فـعـلا شكلت بقـرار
وتجـري انتـخـابات لمجلس أمـة ... (أنقّي) أنا أعـضـاءه بخـيـار
لقـد وضع الدسـتـور قـوم نجلُّهم ... ونذكـرهم في عـزة وفـخـار
ومن بعـد الاسـتـقـلال سـارت بلادنا ... وأنجـمـهـا تسـري بكل مـدار
دخلنا (زمـان النفط) يغـري رخـاؤه ... ويرخي على الماضي سـدول سـتـار
زمـان جـديد قـد لبـسنا ثيـابه ... ولم يك مـثل الأمس مـحض خـمـار
تبـدّلت الأيام والناس مـثلهـا ... فـمـا عـاد بعـد اليـوم ريح عـرار(٨٥)
ودبت حـيـاة في الكويت جـديدة ... حـيـاة أصـابت بعـضنا بدوار
(نسى) أو تناسى مـا مـضى من زمـانه ... وأصـبح يجـري خلف كل شـعـار
وأصـبح جـمع المال أكـبـر همـه ... كـأن الغني قـد مـسـه بسـعـار
وبعض طغى تيـهـا بكثـرة مـاله ... إلى أن هوى (بلّدا) بدون قـرار(٨٦)
وبعض سـيـاسـيـا غـدا يفـرز الورى ... فـهـذا يميني وذاك يسـاري
لهم كل يوم في الجـرائد دعـوة ... سـتـصلح في هذى الحـيـاة مـساري
وحـتى المبـاني ـ يا صـديقي ـ تنوعت ... فـذلك للسكني وذاك تجـاري

تمددت الأحـــيـــاء حـــتى تقلصت ... روابع ـ كـــانت حـــولنا ـ وصـــواري

وأكـــثـــرنا والحـــمـــد لله صـــامـــد ... بـوجـــــه ظروف في الكويت طواري

كـثـيـرون منا في الحـيـاة تسـابقـوا ... لأعـــمـــال خـيـر في الوجـود كـثـار

فـيـا قـوم عـذرا إن مـضـيت مـهـرولا ... وزاد على بعض الأمـــور (خطاري)(٨٧)

فـمـا زال مـفـتـوحـا كـتـاب حـيـاتنا ... ومـــازال كـــرّي حـــوله وفـــراري

بحـور من الأحـداث حـولي تلاطمت ... ويصـعب في هذا العـبـاب (عَـبـاري)(٨٨)

فـلا الريح (ولّى) فـيـغـري سـفـينتي ... فـيحلو (حـداقي) حـولهـا (ودمـاري)(٨٩)

فـــآثرت أن أطوي الشـــراع لعلني ... أعـــود إلى الإبـحـــار ذات نهـــار

الهوامش:

(١) إشارة إلى المقولة الشعبية القديمة «من أكل عين النقرور ما يتعدى الدروازة»

«السور» دليل حب الأرض والانتماء الشديد لها .

(٢) سكيك : جمع سكة وهو الزقاق .

(٣) البراحة : مساحة صغيرة تلتقي فيها السكيك .

(٤) القصير : الجار . إعيال بطنها : مصطلح شعبي قديم يعني أبناء الكويت الأصليين .

(٥) العوايز : جمع عايز وهو الركن .

(٦) السوالف : جمع سالفة وهي الحكايات .

(٧) الضمير في منها يعود للبراحة . المطوع : تعني المدرس والمدرسة القديمة .

(٨) الكيسة : كيس من القماش كان بمثابة حقيبة المدرسة . اللوح : لوح حجري يستعمله الصغار للكتابة .

(٩) التنفس : الاستراحة بين الدروس .

(١٠) السحاحير : جمع سحارة وهو الصندوق الصغير . البشتختات : جمع بشتخته . التجوري : الخزنة .

(١١) حصران الجولان : حصير من الخوص . المناقير : جمع منقور وهي من القصب .

(١٢) حمير الماي : الحمير التي يحمل عليها الماء . البراشيم : الأجراس الصغيرة .

(١٣) البنات : جمع بنه ، الربطة .

(١٤) العربانات : جمع عربانة وهي العربة التي تجرها الدواب مثل الحمار والحصان .

(١٥) البقيش : جمع بقشة وهي الصرة الكبيرة .

(١٦) يدمجون : يصنعونها بعد دقها ويبرمونها . الحضور : جمع حضرة وهي وسيلة لصيد

السمك . الأقلام : هي المواد من القصب .

(١٧) الكندر : رجل يحمل على كتفه عصا معلقاً بطرفيها صفيحتين بهما ماء وهي القواطي «جمع قوطي» .

(١٨) المهري : معروف وهو من المهرة بلد في اليمن . الخام : القماش الذي لم يفصل بعد .

(١٩) جماع الرماد : وهو الذي يجمع الرماد من المنازل ، الصوخة : جامع الفضلات . الخميم : جامع الزبالة .

(٢٠) المطرب رجل يطوف في الأسواق والأحياء يعلن عن شيء ثمين مفقود أو موجود لديه وهي عادة جميلة نفتقدها في الوقت الحاضر .

(٢١) جليب نخم : نداء الرجل الذي ينظف الآبار والبرك .

(٢٢) البناني : البناءون .

(٢٣) القصاصيب : جمع قصاب وهي فصيحة تعني بائع اللحم .

الجزازيف : كما تطلق بالعامية هي جمع جزاف وهو بائع السمك .

النداديف : جمع نداف وهو صانع الأغطية القطنية والمساند . . . الخ .

الحواجون : جمع حواج وهي مهنة تشبه العطارة .

الخرازيز : جمع خراز وهو صانع الأحذية والنعال وخلافه .

الطراحون : جمع طراح وهو بائع الفواكه . الشريطيه : جمع شريطي وهو الدلال . الزمير : الصياح والجلبة .

القلاليف : جمع قلاف وهو نجار السفن بعكس النجار المعني بشتى أنواع النجارة وكذلك غير السراح المعني بتقطيع خشب السفن . الصفافير : هم الذين يصنعون النحاس ـ الصفر وكذلك يجلونه من الصدأ الذي فقد يطرأ عليه .

(٢٤) الرواشن : جمع روشنة وهي تجويف في الحائط .

(٢٥) السامان : من أدوات الزينة توضع في الرواشن .

(٢٦) الغدان : حبل توضع عليه الثياب . المبخرة : هرم خشبي كثير الفتحات يوضع تحته المبخر وفوقه الملابس المراد تعطيرها بالبخور .

(٢٧) المنظرة : المرآة . المبيت : صندوق خشبي . البطيخة : سرير كبير .

(٢٨) الضمير في مرازيمها يعود إلى الدور والمرازيم هي جمع مرزام وهو مخرج الماء من السطوح وهي من الخشب أو الحديد .

(٢٩) المداعيب : جمع مدعاب وهو مخرج الماء من البيوت . الحفرة : حفرة كبيرة مسور تتجمع فيها مياه الأمطار .

(٣٠) يعابلها : الضمير يعود علي المداعيب أي يفتحونها وينظفونها من الصخور ومن كل شيء يعيق مجرى الماء . خياشهم : جمع خيشة وهي الكيس الذي يوضع فيه الشعير أو الأرز وخلافه بحيث يثنون أحد أطرافها ويضعونها فوق رءوسهم وقاية من المطر .

(٣١) المشاحات : المعارك التي تكون بالكلاب .

(٣٢) الطوفة : الجدار . الغبابي : جمع غبي وهو دودة صغيرة بمثابة الطعم في الفخ لصيد الطيور .

(٣٣) العتل : الدودة الكبيرة نوعا ما . السفيفة : نوع منها أيضا ، وإن كانت أدق وأكبر . الحماري : ذو اللون الأحمر وكذلك الشعاري : الكثير الشعر ومنها كذلك البيض ويسمى ابياضي . الحبال : صيد الطيور بالفخ خاصة .

(٣٤) الملالة : سلة من الخوص أو الحديد تعلق في السقف لحفظ الطعام . الغبيبة : بقايا الطعام البائت .

(٣٥) البيب : البرميل الكبير . العد : الماء وكانت تحسب عدد المرات التي صب الحمار بها الماء وذلك من خلال الحفر على الحائط .

(٣٦) الحب : هو زير الماء . القص : إناء فخاري يحفظ الماء الراشح من الحب . الرقية : البطيخة . الفطور : طعام الصائم .

(٣٧) البرمة : إناء فخاري لتبريد الماء . القراش : جمع قرشة وهي إناء فخاري يشبه القارورة لتبريد الماء ويغطي أحيانا بقطع من القماش الخفيف .

(٣٨) الوجاغ : بناء مستطيل صغير يكون في بعض الغرف كأنه مدفأة . القرم : قطع من الخشب وكذلك الدوة : وهي من الحديد .

(٣٩) الصفاري : جمع صفريه ، وهي قدر كبير مصنوع من الصفر أي النحاس .

(٤٠) المدسمة : خرقة يوضع بها الدسم وتمسح بها التاوه وهي أداة للخبز ، خبز الرقاق خاصة .

(٤١) الجلة : روث البهائم يستعمل كوقود .

(٤٢) الكنديري والزهيوي : من وسائل الإضاءة قديما . مبلبص : يضيء ويخفت .

(٤٣) الدهريز : الممر يؤدي إلى باب الخروج . المزلاج : قطعة من الخشب يقفل بها الباب من الداخل .

(٤٤) المنيحة : الشاة أو الغنم التي بها حليب . الجت : هو القت وهو البرسيم .

(٤٥) القصيل : زرع نهري تأكله الغنم . الطعام : نوى التمر .

(٤٦) الشاوي : هو راعي الغنم . الطلي : الحمل الصغير . الرخلة : أنثى الحمل . الجفرة والجفير : الأنثى والذكر من صغار الماعز .

(٤٧) الغرفة : الدار التي تبني فوق السطح . البواقدير : جمع باقدير وهو فتحات في الجدار يدخل منها الهواء .

(٤٨) الكوس : الهواء القادم من جهة الجنوب وهو دائما مصحوب بالرطوبة .

(٤٩) الشبج : شجرة وهمية نصنعها ونجملها ببعض الزرع الأخضر ونضع عليها أدوات الصيد . الصلابة : أداة لصيد الطيور وكذلك الفخ وهي أدوات معروفة للوقت الحاضر وكذلك النباطة . الحد : هو محاولة توجيه الطيور نحو الفخ وذلك من خلال صفير في الفم مصحوب بحركة باليدين .

(٥٠) الطيور : هنا نعني الحمام . المحكر : بيت الحمام . البزة : عصا طويلة في رأسها شبكة .

(٥١) المكن : جمع مكنه وهي الأنثى من الجراد وهي أسمن من الذكر «العصفور» . الخباط نوع من السمك ينشف .

(٥٢) تيل : جمع تيلة وهي كرة صغيرة جدا من الزجاج وألعابها كثيرة . الدواويم : جمع دوامة وهي خشبة شبه مخروطية في أسفلها مسمار تدار بخيط صغير يسمى المشبل . قواري لف : لعبة للأطفال تصنع من أشرطة الحديد . القوافيد : جمع قافود وهو من جريد النخل

اليابس . الدرابيح : جمع درياحة وهي دائرة من الحديد يدحرجها الطفل من خلال سلك حديدي أو خشبة . البلابيل : جمع بلبول وهو خشبة قصيرة مستطيلة الشكل في أسفلها مسمار ويلفها الطفل من خلال «السفيفة» ، وهي عصا قصيرة في طرفها خيط من القماش وكذلك الوقاقة وإن اختلفت قليلا في الشكل وفي أداة التشغيل .

(٥٣) هذه أسماء لألعاب معروفة .

(٥٤) العوعو : نجمة البحر الكبيرة تسوى أضلعها حتى تشبه البعير . النون : هو وفاء النذر من خلال نثر بعض المكسرات البسيطة ومناسباتها هي الطهور وخلافة . يوم الكاسيروه : هو اليوم الذي يسبق العيد بحيث يطوف الأطفال على البيوت يرددون بعض الأهازيج مقابل بعض الدراهم القليلة .

(٥٥) الدوارف : جمع ديرفه وهي الأرجوحة . أم الحصن : هي تلك اللعبة التي تدور وكانت مقاعدها على شكل الحصان لذلك سميت بهذا الاسم . العربانات : هي العربانات التي تجرها الدواب .

(٥٦) اليال : أدنى البحر . الوراجي : جمع ورجيه وهي زوارق مصنوعة من جريد النخل . الهوري : الزورق الصغير . الزورى : صغار السمك .

(٥٧) ختم المطوع : هو علامة من الحبر أو غيره يضعها المدرس على رجل الولد حتى يمنعه من اللعب في البحر .

(٥٨) المرقاب ، الشرق ، قبلة ، الصفاة مناطق في الكويت .

(٥٩) قهوة بو ناشي من أقدم وأشهر المقاهي في الكويت .

(٦٠) العاير : ناصية الشارع .

(٦١) النهاري : النيون .

(٦٢) تكرفسوا : سقطوا .

(٦٣) ضواري : معتادون .

(٦٤) مكاري : ليس من شأني وتقال لعدم المبالاة .

(٦٥) الدردور : التيار القوي في البحر .

(٦٦) الرحلة : المقعد في الفصل الدراسي وهو من الخشب ويتسع لأكثر من واحد .

(٦٧) تثمنت : امتلكتها الحكومة ودفعت ثمنها .

(٦٨) غدينا : ضعنا .

(٦٩) الجول : الصحراء

(٧٠) الحلال : الملك . اكاري : أستأجر .

(٧١) القواري : العجلات .

(٧٢) القصاص : الهدام .

(٧٣) الآجار : هو الآجور وهو نوع من الطابوق الملون .

(٧٤) التنكر : سيارات بها صهريج للماء .

(٧٥) البيبات : المواسير .

(٧٦) القنفات : مقاعد وثيرة للجلوس . المدات : نوع من أنواع الحصر ، والبواري كذلك .

(٧٧) البخار : كراج السيارات . المواتر : السيارات .

(٧٨) المناظر : المرايا .

(٧٩) الكاشي : البلاط .

(٨٠) الهواري : القوارب الصغيرة .

(٨١) النلات : صنابير المياه .

(٨٢) طرا لك طاري : إذا حدث لك أمر معين .

(٨٣) طلعنا : خرجنا ، وتقال للخارج من المدينة للبر . الحدار : الرجوع للمدينة من البر .

(٨٤) بنقلات : عمارات .

(٨٥) إشارة للبيت المشهور :

تمتع من شميم عرار نجدفما بعد العشية من عرار

(٨٦) البلد : هو الثقل الحديدي الذي يهوى بخيط صياد السمك إلى عمق البحر .

(٨٧) الخطار : التجاوز .

(٨٨) عبارى : العبار هو التجاوز والمرور وهنا يعني السفر في البحر .

(٨٩) الولمي : المناسب للإبحار . الحداق : صيد السمك . الدفار : الخوض في البحر وهو كذلك أسلوب من أساليب الصيد حول الشاطئ .

المجلة العربية للمحاسبة

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر سنوية تصدرها اللجنة الدائمة لأقسام المحاسبة بجامعات دول المجلس - جامعة البحرين - دولة البحرين

رئيس التحرير
أ. د. سلطان بن محمد السلطان
جامعة الملك سعود

نائب رئيس التحرير
د. حسن البستكي
جامعة البحرين

أعضاء هيئة التحرير
أ. د. محمد أحمد العظمة
جامعة الكويت
أ. د. سمير أحمد أبو غابة
جامعة قطر
د. طلال ابراهيم سجيني
جامعة الملك عبدالعزيز

أهداف المجلة

١ - المساهمة في تنمية الفكر المحاسبي وتطبيقاته من خلال نشر البحوث النظرية والتطبيقية في المحاسبة بمجالاتها المختلفة .

٢ - إتاحة الفرصة للمفكرين والباحثين في المحاسبة بنشر نتائج أنشطتهم العلمية والبحثية وخاصة تلك التي تتصل بالبيئة والمجتمع العربي بصفة عامة ودول الخليج بصفة خاصة .

٣ - متابعة المستجدات في الأنشطة المحاسبية العلمية والبحثية والتعليمية والمهنية من خلال عرض مراجعات الكتب الجديدة والمؤتمرات والندوات العلمية وملخصات الرسائل الجامعية والتعليقات العلمية . والحالات العلمية ذات القيمة في التطبيق العملي في البيئة العربية .

٤ - إقامة والمشاركة في الندوات والمؤتمرات العلمية ذات الصلة بمجالات اهتمام المجلة.

دعوة للمساهمة

يسر المجلة العربية للمحاسبة دعوتكم للمساهمة في أحد أبوابها التالية :

- الأبحاث العلمية في كافة فروع المحاسبة والمجالات المعرفية ذات الصلة ، والمكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية.
- مراجعات الكتب العربية والأجنبية من الإصدارات الحديثة والتي تهم الباحثين والممارسين في مختلف المجالات المحاسبية في الوطن العربي .
- التقارير عن الندوات والمؤتمرات وحلقات النقاش العربية التي تهم الباحثين والممارسين في مختلف فروع المحاسبة.

الاشتراكات السنوية

للأفراد	سنة	سنتان	ثلاث سنوات
دول مجلس التعاون	٣ دينار بحريني	٤ دينار بحريني	٦ دينار بحريني
الدول العربية	٣ دينار بحريني	٥ دينار بحريني	٧ دينار بحريني
البلاد الاخرى	١٥ دولاراً امريكيا	٢٥ دولاراً امريكيا	٣٥ دولاراً امريكيا

للمؤسسات

دول مجلس التعاون والدول العربية	١٥ ديناراً بحرينياً	٢٥ ديناراً بحرينياً	٤٠ ديناراً بحرينياً
البلاد الاخرى	٦٠ دولاراً امريكيا	١١٠ دولاراً امريكيا	١٥٠ دولاراً امريكيا

المراسلات

توجه المراسلات على العنوان التالي :

المجلة العربية للمحاسبة
جامعة البحرين - قسم المحاسبة
كلية إدارة الأعمال
ص . ب : ٣٢٠١٠
دولة البحرين
- تليفون : ٤٤٩٠٩٧ (٩٧٣)
- فاكس : ٤٤٩٠٩٦ (٩٧٣)