عبدالله البردوني

فنون

الأدب الشعبي في اليمن

تطبيق أرشيف اليمن على أجهزة أندرويد

http://bit.ly/yemenarchive

لمشاركة ونشر كتابك راسلنا على

yemenarchive@outlook.com

Yemen Archive

أرشيف اليمن

YemenArchive yemenarchive.com

١٧
2015

عبدالله البردوني

فنون

الأدب الشعبي في اليمن

بسم الله الرحمن الرحيم

فنون

الأدب الشعبي في اليمن

الطبعة الخامسة
١٩٩٨

تنفيذ دار البارودي
بيروت - لبنان
تلفون: ٣٧٧٩٥١ ـ فاكس: ٣١٩٠٤٩
ص.ب: ١٤/٥٢٧٩

الفصل الأول

فن الحكايات

* لمحة تاريخية
* الأرض
* المرأة
* الجن
* العشق
* النموذج الإنساني في منظور الحكايات
* أحمد بن علوان بين التاريخ ونسج الحكايات

لمحة تاريخية

قسّم (فيكتور هيجو) العهود البشرية إلى ثلاثة :

العهد الفطري : وهو الذي انتقل من التفاهم بالإشارات إلى إنتاج الفن الغنائي كالتنفس والانتشاق .

العهد القديم : وفيه تنتقل القبائل إلى الأُمة ، ثم تتعدد إلى أُمم تشتجر منافعها ، ويؤدي اشتجارها إلى الحروب فينشأ عنها الفن الملحمي ، لكي يصور الأحداث والأبطال في نسق أُسطوري .

العهد الثالث : عهد التَّحضُّر أو الحديث وهو زمن الفكر ، ومن أهم آدابه : (المسرحية) لامتزاج فنيتها بعناصر الفنون الموروثة من العهدين عن رؤية فكرية تجريبية . ولعل هذا التقسيم ينطبق على العهود الأُوربية ، أما العهود العربية أو الشرقية فلا تخضع لهذا التقسيم ، ولعل عهدها الأول عهد الإشارات ، ثم الأساطير ، ثم العهد الغنائي المعبّر عن أهواء النفوس الجماعية أو الفردية ، ثم استمرار الغنائية مصاحبة لآلة بسيطة أو قائمة بذاتها على تعاقب الأديان بمختلف اعتقاداتها ، وعلى تعاقب فترات الجاهلية . ويمكن أن يلي عهد الإشارات والأساطير عهد الأديان ، ثم الجاهلية الأولى ، ثم النبوة الإبراهيمية ، ويستمر هذا العهد حتى ميلاد المسيح ، ثم تأتي الجاهلية الثانية من القرن الثالث الميلادي ، وفيه سادت الوثنية والمجوسية والكواكبية مواكبة للموسوية والمسيحية على شبه جزيرة العرب وعلى أكثر بلاد ما بين النهرين . يلي الجاهلية الثانية العهد الإسلامي ، وكان الفن الغنائي على مختلف إيقاعاته الحماسية والعاطفية هو التعبير الوحيد عن الأشواق الإنسانية وإلحاح الواقع الهش ، وقد تمكن هذا الفن الشعري

الغنائي من نقل الأحاسيس الفردية وتصوير الأحداث القبلية والفرقية ، ثم أحداث الأمة عندما اشتبكت بما حولها من الأمم أيام الفتوحات وأيام ردّ الغزوات ، وكان هذا الفن الغنائي يتطور من داخله ، عن تأثير القرآن والسنة وثقافة الأمم المفتوحة ، فانتقل من الفطرية إلى الوجدانية الذاتية ، ثم الوجدانية العشائرية ، ثم الوجدانية الشعبية عندما أصبحت الخلافة ملوكية تناوئها تنظيمات شعبية : كالخوارج ، والعلويين ، والزبيريين . وكانت اليمن أميل إلى العلويين لحرمانها من السلطة بعد انهيار حضارتها . وكانت فكريات الشعر الغنائي تتنامى بمقدار تزايد الأمة ، وبمقدار رقي الحضارات ، ومع هذا الفن المتطور تطورت الحكايات الشعبية من أساطير أو شبه أساطير إلى أخبار أو شبه أخبار كوّنت التاريخ وطوّرت الفن الحكاياتي ؛ كرحيل بلقيس إلى (أورشليم سليمان) على جناح عفريت سمته الحكايات (آصف) ، وكطيران (معبد القمر) بمأرب ليلاً ، وكشق الملائكة قلب النبي محمد وغسله من الأدران البشرية ، حتى وصلت أطوار الحكايات بداية نضجها كما في (ألف ليلة وليلة) وكما في (سير الأنبياء) للثعالبي .

ثم انتقلت القصة من الرواية السردية إلى التمثيل في القرن السادس الهجري ، كامتداد لمواكب الخلفاء وحوار مضحكيهم من الظرفاء ، وكان أول من مَسرحَ الحكايات هو أديب ماجن كما وصفوه يسمى (محمد بن دانيال الموصلي) الذي لجأ إلى مصر أيام الغزو التتري للعراق عام ٦٦٥ هـ ، وفي مصر قدّم مسرحياته فتساءل الحكام الأيوبيون ووزراؤهم عن تحليلها أو تحريمها ، ولما شاهدوها وجدوها تقص العظات والعبر وانقراض الممالك وإدالة الدول ، غير أن هذه لم تكن كل الأعمال ، وإنما كان هناك مسرحيات تسلية لا تخلو من عظة ، أو مواعظ لا تخلو من تسلية ، وكانت تسمى المسرحية (بابهْ) ، وكان يسمى ذلك الفن بالسامر ، وأشهر تلك المسرحيات أو التمثيليات ثلاث : طيف الخيال ، عجيب وغريب ، المتيّم والضائع اليتيم . إلى جانب تمثيلية لعب التمساح ولعب المنار أو حرب العجم . وكانت (لعبة التمساح) حكاية عن

فلاح ضاق به مجال الرزق في الأرض ، فتحول إلى صياد ، وكان أول صيده تمساح ابتلع صياده الفلاح حتى رأسه ، فاستنجد الصيادون بساحر مغربي أخرج الفلاح من بطن التمساح .

وهذه تشبه حكاياتنا الشعبية كما سيأتي ، كما تشبه في مغزاها الوعظي حكاية (ذي النُّون) الذي ابتلعه الحوت ثم أنجاه الله ، وهذا الفن الدانيالي امتداد لفن الأسمار الذي برع فيه (عُبيد بن شَرْيَهْ) عند (معاوية) ، كما طوّره كتّاب سيرة النبوة ، وبالأخص (ابن إسحاق) وواعظو المساجد والحكّاؤون عند خلفاء بغداد والأندلس ، أما التمثيلية الواقعية للموصلي فهي (لعبة المنار) لأنه قص فيها أحداث الحروب الصليبية التي عاصرها أو تأثر بأخبارها ، وقد كانت كل هذه التمثيليات المكوّنات الأولى لمسرح (خيال الظل) ، أو (الأرجوز) ، أو (مسرح العرائس) ، أو (معرض الدمى) في مصطلح الكنيسة الأوربي ، لكن العهد الأيوبي لم يشكل بداية خصبة لمسرح عربي متنام لاقتصاره على قصور الخاصة وأهل الأدب ، كما أفصح عن ذلك (ابن دانيال) في مقدمته الشعرية لكل مسرحياته :

خيالنا هذا لأهل الرُّتبْ
والفضل والبذل لأهل الأدبْ
حوى فنون الجد والهزل في
أحسن سمط وأتى بالعجب

☆ ☆ ☆

إذ قام فيه ناطق واحدٌ
عن كلّ شخص نَاظَر واحتجب
مذاهب الفضل به جمّةٌ
فنطّقوه سادتي بالذهب

فهذه التمثيليات لم تأت من فراغ مهما كانت هازلة ، وإنما تنامت كل الفنون من قبل هذه التمثيليات . ومواكبة لها فقد ولدت (المقامات) من دوحة الشعر وتطورت كقصة ذات حكاية أو حكاية ذات قصة وبطل خيالي ؛ كأبي الفتح الإسكندري عند بديع الزمان ، والحارث بن همّام عند الحريري .. غير أن المقامات من الخوارزمي إلى البديع إلى الحريري حاكت الشعر الرسمي من ناحية معجمها ، ومن ناحية مضمونها باعتبارها ثانية الشعر في التعبير عن الأيدلوجية الرسمية .

لهذا كانت الحكايات العامية المثيرة أدب الشعب أو سامر تجمعاته ، وقد سمي الحاكي في بلادنا بالمخبّر ، لأنه يخبّر عما رأى من الأحداث ، أو يسرد ما سمع من أصحاب الذكريات ، على أن الحكايات الشعبية لم تستحوذ على الميادين الفنية : كألعاب البالة ، والأغاني ، والمهاجل ، والزوامل ، والقَشْعي . وكلها أدب الشعب لأنها من صنعه ومن مروياته ، وعن الموضوعات التي تهمه بدون أن يعرف لها قائل معيّن ، وإنما هي صوت الشعب وترديد الشعب . ولعل أغلب الحكايات إن لم تكن كلها تمجيد للأرض كملجأ أمين وكإجابة كل نداء ، باعتبارها منبت البشر ومصدر الاستقرار الحضاري .

لهذا تموضعت الحكايات ـ كغيرها من فنون الأدب الشعبي ـ محبة الأرض والاصطراع عليها وفيها ، بفعل تشابك العلاقات واختلاف الناس في الامتلاك والاستعباد لتفاوت الطبقات اقتصادياً ، غير أن الأرض بكل ما تنبت وكل ما تحمل أقرب إلى المشاعية ، فمن لا يملك اقطاعيات يملك قطعة من الأرض يستأجر إلى جانبها أو يعمل أجيراً في أرض من يملك بثلثي المحصول أو ثلاثة أرباعه بمقتضى الشرط مع المالك ، وتبعاً لخصوبة الأرض وريها ، ومن لا يملك أو يستأجر فله حق الاحتطاب والرعي وورود المياه . من هنا كانت الأرض ملك الجميع على أي شكل ، وبالأخص إذا عرفنا أن أكثرها في بلادنا مباحة للإحياء والتحجر ، ولا يقتدر على الإحياء والتحجر إلا أصحاب الشوكة القوية عشائرياً ، فهل هذا مبرر كمدخل إلى موضوع الأرض في فنها الحكاياتي ؟

الأرض في الحكايات الشّعبية

كانت الحكايات الشعبية وسائر فنون الشعب غير مدونة وغير مقررة في الجامعات ، والآن وقد أصبح الحكم شعبياً في أكثر من قطر ، تركز الاهتمام على تسجيل الفنون الشعبية وتدوينها ، وإصدار مجلات خاصة بها ، وتقريرها في الجامعات من الستينات بعد صراع عنيف بين الأكاديميين الشعبيين وبين الرسميين الأكاديميين ، وعلى الرغم من انتقال شعبنا من الملكية إلى الجمهورية ، فما تزال أغلب فنون الشعب غير مدونة وبلادعوة إلى تدوينها وتدريسها ، ولعل أول عمل تدويني من فنون الشعب تجلى للأضواء آخر السبعينات للأُستاذ علي محمد عبده بعنوان (حكايات وأساطير يمنية) جمع فيه اثنتي عشرة حكاية من الحكايات المسموعة ، وهذا قليل من كثير ، وعلى قلّته فللأُستاذ علي محمد عبده فضل السبق وفضل التنبيه إلى هذا الكنز الشعبي المنسي الّذي سبق إلى الاهتمام به جمعاً وعنونةً لكل حكاية بمقتضى موضوعها ، والحكاية الأولى بعنوان (الجرجوف) وهي تقص مأساة طفلة ورطتها زميلاتها بالصعود إلى شجرة (العِلْب) لهز أغصانها حتى تساقطت حبّات (الدُّوم) فجمعن ما تساقط من تلك الثمرة وتركنها تصارع قدَرها على تلك الشجرة الشائكة ، وعندما عَبَرَ أحد الجراجيف استنجدته فمدّ لها أصابعه وشرط عليها الشروط التالية :

إن سقطت على الإصبع المسبّحة أكلتك ،
وإن سقطتِ على الوسطى تزوجتك ،
وإن سقطتِ على السبّابة ذبحتك ،
وإن سقطتِ على البنصر أرجعتك إلى أهلك ،

فوقعت على الوسطى فتزوجها ، وعندما وصلت بيته المكوّن من سبع غرف أدهشها ما في الست الغرف من الأحجار الكريمة والأثاث الفاخر ، وشرط عليها أن لا ترى الغرفة السابعة ، فألح عليها الفضول لفتحها ، فاكتشفت فيها ركاماً من الأشلاء البشرية فامتلكها الذعر حتى أسقمها ، فاستدل (الجرجوف) بهزالها على كشفها لسره ، فتصور لها في صورة أمها لكي يستخرج السر ففشل ، ثم في صورة أختها ففشل ، ثم في صورة إحدى صديقاتها ، فاكتشف الحقيقة ، فأدّى الخوف بالبنت إلى الهيام حول البيت ، وذات يوم رأت راعياً استغاثت به ولما دنا منها عرفت أنه أخوها فأخفته في البيت ، وعندما رجع (الجرجوف) شم روائح إنسان وبحث عنه حتى وجده ، وتبين أنه أخو الفتاة ، فطلب صحبته إلى الوادي وهناك ذبحه وعاد بكمية من لحمه ، وأوهم الأخت أنه اشترى لحماً وأن الأخ سيتبعه ، غير أن البنت قد علمت بالحادث عن طريق (الحِداء) التي حملت إصبع الأخ وخاتمه ، فكتمت البنت وطبخت اللحم وأكلت مع (الجرجوف) ، إلا أنها كانت ترمي اللحم إلى وراء ظهرها ، وعندما فرغت دفنت قطع اللحم والإصبع في بستان الدار ، فنبتت شجرة (دُبّا) أسرعت في النمو فأثمرت ظرفاً كالبطيخة الكبيرة ، وعندما أينع خرج منه أخوها في شكل ولبد ، وأقنعت الجرجوف أنه وليدها منه ، وعندما كبر قتل الجرجوف وهرب مع أخته مثقلين بالكنوز .

هذه هي الحكاية باختصار . فهل يمكن أن نتلمس تاريخ نشأتها ؟ لعلها تناسجت مع أحداث القرن التاسع عشر ميلادي لأن هذه الحكاية تصور ما أفعم تلك الفترة من رعب ومجاعات وفوضى ، فقد كانت تحدث مجاعات تؤدي إلى أكل الأطفال ، كما يقول الإخباريون ، وكانت الفوضى منتشرة على كل طريق ، وكان السطو على اللقمة أو الحفنة من الحَب من يوميات تلك الفترة ، لكن هناك عنصر غائب عن الحكاية ، فقد كان المخطوف بأيدي الجان يستصرخ (أحمد بن علوان) فيسرع لإغاثته من أيدي الجان .

فهل هذا (الجرجوف) واحد من الناس ؟

إن غياب الاستغاثة بابن علوان كعادة يمنية تدل على أنه أحد الأسماء الإنسية التي شاعت في القرن التاسع عشر وأول العشرين ميلادي من أمثال (أبو كلب) في (آنِسْ) ، و (محسن الطحان) في (مغرب عَنْس) ، و (عُتمة) ، و (الزقمي) في المناطق الوسطى . وهذه الأسماء تنم على نظائر لها بأسماء أخرى في مناطق أخرى ، كالجرجوف في هذه الحكاية . هذا التكهن بتأريخ نشأة الحكاية مستخلص من الأحداث كما رددها الإخباريون ، مثل المقريزي في كتابه (غوث الأمة) الذي حكى عن أكل الأطفال في القرن السابع الهجري في مصر ، وعن الشطار الذين كانوا يتاجرون بلحوم الأطفال ، وأشار إلى مثلها بعض المؤرخين كعبد الواسع الواسعي في كتابه (تاريخ اليمن) ، فقد أشار إلى شدة قحط سنة ١٣٢١ هـ ، وتشير الأغاني الشعبية إلى المجاعة مقرونة بالأتراك ، وبأيام حربنا معهم من القرن الـ ١٦ إلى نهاية ١٩١٨م ، أما هدف الحكاية فهو تقديس الأرض ، والإيمان بقدرتها على الخلاص من الكوارث ، وعلى العطاء بعد الجوع ، فمن الذي قتل الجرجوف ؟

إنه الوليد الذي أنبتته الأرض وأطلعته في صورة شجرة (دَبّا) ، ثمّ أخرجته وليداً بعد أن طبخته النار ، فلولا الأرض لما ولد الطفل بعد موته مراراً .

ألا تشبه هذه النهاية (أسطورة تموز) الذي كان يموت خريفاً ويولد صيفاً ؟

ألا تشبه أسطورة (جرجيس) الذي قتله (التِّنيِّن) فانبعث من الأرض لكي يقتل التنين قاتله وقاتل الناس ؟ فجرجيس رمز الحياة ، والتنين رمز الجدب ، كما أن (الجرجوف) رمز الإبادة ، والأرض رمز الإحياء ، لو أن الحكاية سمّت لنا الفتاة وأخاها لكان للحكاية طابع الأسطورة ، لكن إغفال أسماء الأبطال سلب الحكاية بعدها الأسطوري أو إيهامها الواقعي .

إذا كانت الغاية من الحكاية تأليه الأرض كمصدر للحياة الدائمة ، فإن هذه النهاية الرائعة تحمل الباحث على تلمس خصائصها الفنية ، وأول ما يلاحظ المرء أن هذه

الحكاية كأقاصيص الأطفال في الأدب الإنجليزي ، من حيث اعتمادها على الإفزاع وتنامي هذا العنصر إلى مدخل نقطة الحل .

ثانياً : إن هذه الحكاية تعتمد على الشائع من مكائد النساء في أخبار الرجال .

ثالثاً : إن القصة تتمحور المأسوية من بدايتها ، لكي تصل إلى النهاية السعيدة كالأفلام العربية . أما الحبكة الفنية للحكاية فإنها تملك نسبة عالية من الفن .

فهي ذات بداية تآمرية من قبل فتيات على أصغر زميلاتهن ، وتؤدي المؤامرة على سذاجتها إلى الخيانة كتدرج منطقي ، إلا أن الطفلة كضحية تقتطف ثمرة تضحيتها مرارة تؤدي إلى الفرح ، كتسلسل منطقي لتطور التضحية من البذل المرير إلى النصر الأعظم ، وفي العقدة تجمعت كل الخيوط من حيل نسائية ، ومن مأسوية اجتماعية ، ومن الخروج من المأزق بأوجاع الميلاد وأفراحه ، والأرض بإنباتها هي المحور لامتداد المأسوية وانبثاق الفرح .

أليست هي التي أنبتت شجرة (الدّوم) التي أغرت بالمغامرة لقتل الجوع ، ثم أنبتت شجرة (الدّبّا) التي ولدت القتيل صبياً كرمز على اختباء خصوبة الأرض ، لكي تتجمع انفجارات الخصوبة بشكل أسطوري ؟ أما الغرابات في هذه القصة فهي من النوع المألوف في الكثير من الحكايات الشعبية التي تتألف من المعاناة والرعب والأمل المفاجئ ، وتكون الأرض فيها سببية المعاناة ومدار الرعب ومصدر المفاجآت السعيدة .

إذا كانت هذه الحكاية (الجرجوف) ترمز إلى أمومة الأرض ، وإلى سرمدية كرمها الحياتي ، فإن هناك حكاية مسموعة أخرى تشير إلى التفاني في الأرض ، لكي يكون عطاؤها أغزر وأشهى .

قال الإخباري : إن جماعة من المسافرين رأت سرباً من النمل تحاول أن تجر إلى وكرها حبة ذرة وزنها رطلان ، فتعجب المسافرون من حجم هذه الحبّة وأي مزرعة أنبتتها ؟ وكيف حجم القصبة التي حملتها ؟

وعندما أكثروا من التساؤل صعدت نملة على حجر وأخبرتهم بقصة الحبّة فقالت : إن هذه الحبّة من ذُرة ذلك الوادي ، وأشارت إليه ، وقصّت تحولات الزمان عليه : كان أهل هذا الوادي في قديم الزمان يحرثونه في العام ست مرات ويحوّطون مزارعه بأسلاك الذهب ، فكان يعطي الحبة أكبر من هذه مرتين ، ولما انتهى ذلك الجيل أتى الذي بعده فكان يحرث كل مزرعة في السنة أربع مرات واستبدلوا الأسلاك الذهبية التي كانت تحوطه بأسلاك من الفضة فصغرت السنبلة وصغرت حباتها ، وجاء الجيل الذي بعده فحوطوه بالحديد بدل الفضّة ، وكانوا يحرثون في العام ثلاث مرات ، فتناقصت الثمرات وصغرت الحبات ، وجاء الجيل الرابع فحوّط بالأحجار بدلاً من الحديد فصغرت القصبات والسّنابل وأصبحت السنبلة بحجم الكف ، وجاء الجيل الخامس فحوّط بالتراب والأعواد فتناقصت الثمرة أكثر وأصبحت الحراثة مرة في السنة ، وجاء الجيل السادس فأهمل الحوائط والمساقي ولم يعد يحرث إلا مرة وقت البذر فقصرت القصبة حتى لا تتجاوز ركبة الإنسان ، وصغرت السنبلة إلى حجم ثلاث أصابع ، وجاء سيل عظيم فملأ الوادي بالأحجار وانتقل أهل القرية إلى جبل آخر فأصبح هذا الوادي كما ترون ، وهذه الحبة التي ندحرجها من قبل مئتي سنة ، فساعد النمل المسافرون فكسر أحدهم الحبة إلى خمس مئة حبة ، وكانت تفوح لها روائح كعبير الريح بعد المطر ، وهذه الحكاية تدل على قدم تاريخها ، لأن نطق الحيوان أو إنطاقه من أقدم التصورات البشرية ، فعندما يروي الأخباريون عن الحيوانات كانوا يستهدفون الفن التعليمي من خلال خبرة الحيوان بكوارث الأرض وطبائع الناس ، كما في (كليلة ودمنة) لابن المقفع ، وربما أشارت هذه الحكاية اليمنية إلى زمن السدود أيام الري الوافر والمواسم المعطاءة ، وهذه الحكاية كغيرها من أكثر الحكايات تمجد الأرض وتدعو إلى التفاني في خدمتها ، لكي تستزيد من إغداقها ، وتتميز هذه الحكاية بغياب عنصر الرعب ، وتكتسب غرابتها من حديث النملة ، كما تشير إلى دأب النمل في الكدح وإلى ما يعتور الإنسان من الكسل بفعل النعمة ، ومن التغير بمفاجأة الكوارث .. ولعل هذه الحكاية

من نسج الفلاحين المسنّين لكي يغرسوا في نفوس أبنائهم قداسة الأرض وحب التفاني في ذرّاتها وهذا الطراز من الحكايات من إبداع المجربين ومن رواية الفهماء الذين يكثرون من التنقل ويحسنون الالتقاط . وغالباً ما يشيع هذا الفن ويتردد في أيام الجدب وفي مسامر المآتم والأعراس ، فعندما تنتهي المسامر من الأناشيد في المآتم ، أو من الطبل والزمر في الأعراس ، يبدأ المخبّر قص الحكايات ويتميز على جلسائه بحضور البديهة ، وجهارة الصوت ، ولين مخارج الكلمات ، لأن هذا النوع يتطلب أداء مشوقاً يلائم طرافة الفن المؤدى ، ويُشترط فيه أن يكون حاضر الذاكرة ، حتى لا يكرر المسموع في عهد قريب ، وحتى يكون في مقدوره إضافة بعض عبارات أو أحداث لسد الثغرات ولإبدال الحلقات المفقودة في الحكاية ، حتى إن المرء يسمع الحكاية من الحاكي الواحد على وجهين مختلفين في سمرين متباعدين ، وذلك لأن تلك الحكايات غير مكتوبة فأمكنها تقبل الزيادة والنقص ، وربما اختلفت الحكاية في منطقة عن منطقة في بعض الأشكال ، لاختلاف اللهجات أو لاختلاف تصور الحدث الواحد ، إلا أن كل الحكايات تتألف من أحداث (الجان) والوحوش ، ومن رعب الليالي ، ومن شجاعة الرجال ، ومن مكائد النساء ، غير أن الأرض مدار كل الحكايات لمكانتها في النفوس ، ولعمق الارتباط بها والقتال عنها ، فهي دائماً تشكل الإغاثة المنجية والمخرج السعيد من أعنف الفجائع .

في الحكايتين السابقتين تجلب الأرض كأم تلد البنين ، كالأمهات البشريات ، كما أشارت حكاية (الجرجوف) ، وتجلب كأم مختلفة في حكاية (النملة) التي قصّت كرَم ذلك الوادي لكرم العَرق البشري الذي يصبه جبين الفلاح ، فأمومة الأرض وفيرة العطاء شريطة أن يكون أبناؤها أسخياء السَّواعد .

☆ ☆ ☆

وفي الحكايتين التاليتين تتجلى الأرض في صور إنسانية أخرى جاءت إنسانيتها من طبيعتها كأم ، ومن تصور الإنسان لها كنبت من تلك الأمومة ، ويمكن أن تعنون الحكاية الآتية بعنوان (مزرعة الدم) . كان لـ (سَحْب ضابح) مزرعتان تتناوبان الزرع ، سنة يزرع إحداهما ، والسنة الثانية يزرع الأخرى (ويخرف الثانية) ، وكان يكفيه محصول المزرعة من الحصاد إلى الحصاد ، وفي إحدى السنوات زرع إحداهما ذرة صفراء بعد أن أمطرها صيف سخي ، فتصاعد النبات في نمو لم يعهد له مثيل نتيجة حرارة آخر الصيف . ولما دخل موسم الخريف انحبس المطر وانتظر (سَحْب ضابح) انهمار السحب التي كانت تصفرّ بعد اسوداداها ، وذات يوم جلس على طرف المزرعة يسرّح عينيه في السحاب العقيم والمزرعة الذاوية ، وطال به الجلوس حتى هجم الليل وهو ينتظر قطرات السحاب ، وعندما أطال التأمل رأى (الثُرَيّا) قد تجاوزت قرانها وأصبحت في قران (العقرب) ، فنبهته هذه الشاهدة إلى فوات مطر الخريف ، وأراد أن يستجدي (الثريا) التوقف أو الرجوع إلى قران (سُهَيْل) ، فعقر ثلاثاً من أصابعه قرباناً للثريا ، لكي تجود بالمطر قبل خروجها عن منزلة الخريف ، وانتظر جواب استغاثته ، إلا أن السماء لم تمطر وهو يساهر الوجع وعطف الثريا ، ومضى الليل دون أن تنهمر قطرة ، وقبل طلوع الشمس تناثرت قطرات ندىً خفيفة ، كانت أقل من أن تروي مزرعة أذبلتها شمس شهرين ، فعاد إلى بيته آيساً ، وكل من رآه يسأله عمن قطع أصابعه الثلاث ، فيردد هذا الصوت الغامض : (يا عَنَاصِيْفَه يا عناصيف) . فظنوه أصيب بالجنون بسبب الجفاف ، وبعد أيام عاد إلى المزرعة ، فوجدها في أحفل اخضرارها ، وفي عنفوان نموها فابتهج متسائلاً كيف روّتها تلك القطرات من الندى ؟. لكنها أصبحت في موسم إخراج السنابل ، وقد تجاوزت مرحلة التيبس ، إلا أن طلوع الحبّات في السنابل زاد من دهشته لأنها طلعت حمراء ، وجرى بينه وبين زوجته خصام طويل فقد اتهمها بأنها غلطت يوم البذر فوضعت له في جرابة حبات الحمراء بدلاً من الذرة الصفراء ، وهي تؤكد له أنها بلّت ذرة صفراء ، وأفرغت إلى جرابة ذرة صفراء ،

وأنـه زرع ذرة صفراء أمـام عينهـا ، فكان يقـول : كيف (أصـدقش) وأكـذب (العوجا) ، وما عهدتها تثمر إلا من عينة البذر .

ورضي الزوجان بالمقسوم ، إلا أن الزوجة اغتاظت من المزرعة فوقفت في طرفها ذات يوم تخاطبها باسمها المنكّر : عوجا ومن غيّرش ، سمن البقر حمّرش ؟

وكانت الزوجة تردد هذا كلما تأملت السنابل الحمر ، وبعد أن كررت ردّت عليها قطعة من المزرعة : « هو الذي جعّرش ، في التِلْم يا جحمرش ، يوم دجرتي مزهرة قبالها دجرّشْ » .

فصعقت المرأة من الخوف ، لأن المزرعة حكت قصتها مع زوجها ، وكلمتها باسمها ، فعرفت على أن هناك سراً ولكنه مرعب ، وأرادت أن تعيد صوتها لكي تسمع صوت المزرعة ، ولكن الخوف عقد لسانها . وعندما رجعت إلى الحي لم يعد أحد يعرفها فقد نبتت لها لحية وشارب ، وأخذ الناس يتنادون برجوع (علي مسعود) الذي مات قبل سنة ، أما زوج المرأة فلم يشاهد لحية زوجته وشاربها ، غير أن الناس يؤكدون له هذا واستغربوا أن (علي مسعود) لم يرجع إلى بيته وإنما رجع إلى بيت (سَحْب ضابح) ، فاجتمع أطفال القرية إلى بيت أرملة (علي مسعود) الذي يقع على مسافة من القرية ، وأخذوا يرددون : « يا سابِرَةْ قِلْحُود قد جا علي مسعود » .

وعندما ذهبت لم تجد زوجها كما قيل ، وإنما استولى عليها فزع شديد حجب نظرتها فلا تدري ماذا ترى ، غير أن (سَحْب) وزوجته (جحمرة) عرفا أن شيئاً قد حدث ، فقال (سَحْب) : يا (جحمرة) لا تضحكي على العوجا بعد اليوم ، تعالي إليها واكتمي سرها عندما تتخلصين مما أنت فيه .

وعندما وصل الاثنان إلى طرف المزرعة ردد (سَحْب) في همس : « اليوم جمعة حامعة والسبت دعوة سامعة » .

فعاد الزوجان وقد أظلم الليل ، والزوج يكرر بصوت مسموع : اليوم جمعة جامعة ، والسبت دعوة سامعة . وفي صباح السبت نهضت المرأة وقد تخلصت من لحيتها وشاربها وأصبحت أحسن مما كانت ، فقد توالدت من الحكاية حكايات انطوت فيها وتناسجت في نسقها .

كما يختصر البرق أضواء النجوم بلمحة خاطفة ، اختصرت هذه الحكاية تاريخ المجاعة وتاريخ عذاب الإنسان تحت وطأة السنين ، بين مكابدة التراب ومطل السحاب .

إن هذه الحكاية تكشف سر محبة الفلاح للأرض ، فبعد أن بذل العرق في الحرث بذل الدم قرباناً للثريا لكي لا تتجاوز قران الموسم ، فتحولت الذرة الصفراء إلى ذرة حمراء بفعل نزيف الأصابع الدامية ، وهذا من المعهود فمن عادة أهالي الريف أن يستسقوا الأمطار ويذبحوا الأبقار والإبل استعجالاً للغيث ، حتى انتقلت هذه العادة إلى المدينة ، لأن يوميات عيشها ترد من الأرياف . كل هذا لم يخرج عن الاعتياد ، غير أن الخيال يبلغ ذروته عندما يستنطق الأرض أو تنطق بفعل إصغائه ، فعندما قالت المرأة : ياعوج من غيّرش ، سمن البقر حمّرش ، غضبت الأرض لتغيير اسمها ، لأنها (العوجا) وهذا التنكير دليل الاحتقار ، ثم استاءت الأرض المزروعة من سؤال المرأة : هل حمّرها سمن البقر كما يورّد وجنات الشابات باعتباره أجود غذاء ؟

لقد ردّت الأرض بنفس اللغة مستعملة التلميح فأخبرت المرأة أنه زوجها الذي حمّرها بدم أصابعه ، واستغنت عن اسم الرجل بحكايته معها عندما اتصل بها جسدياً قبل الزواج : هو الذي جعّرش . أي لوثك بتربتي . في التِلْم يا جحمرش . وزيادة الشين في جحمرة كرد على حذف ألف ولام التعريف في العوجا . ثم إن المزرعة حددت فصل اللقاء بين المرأة وخطيبها : يوم دجرتي مُزهرة ، قبالها دجّرش .

فالمزرعة تَعْتبر المرأة مزرعة أخرى تعطي ثمارها (ومراعاة النظير واضحة) في عبارة دِجْرتي ودَجّرش ، لأن هذه لغة الناس . فعندما تصبح الدجرة ناضجة يقولون :

نـدجّر من مزرعـة كـذا ، والـدجرة نوع من اللوبيـا تنبت بكثـافـة في مزارع الـذرة ، وتسبق نضج الذرة بنحو شهرين .

هذه الحكاية تدلنا على إعزاز الأرض وتسميتها كالأبناء والمواشي والأبقار والخيول ، فلكل مزرعة اسمها الخاص ، وقد يؤخذ اسم المزرعـة من شكلهـا ، فـإذا كانت مستطيلـة سميت قسْماً ، وإذا كانت مربّعة واسعة سميت (العوجا) ، لاعوجاج أطرافها الأربعـة ، وإذا كانت مربعـة صغيرة الحجم سميت رقبـة أو قطعـة ، وإذا كانت مـزويّـة في سفـح جبل سميت زُغْنا أو غرزة (في مناطق همدان) ، وأحياناً تسمى المزرعـة بـاسم حـادث وقع فيهـا أو فيما حولهـا أو بـاسم لون تربتهـا ، حتى ولو كانت من نوع تربـة الـوادي أو القاع المكون من مزارع كثيرة ، وتختلف أسماء حقول الفواكـه عن مزارع الـذرة والقمح وسائر أنواع الحبوب فأغلب ما تكون حقول الأشجـار المثمرة بين جبلين تسمى الحَنَكَـة أو الغَـول أو الفـج . كما تسمى منـابت الأشجـار غير المثمرة كالطلـح والعِلب بـالشعـاب أو النَجات ، ولكل قطعة اسمها المعيّن ، وأحياناً تسمى منسوبة إلى مالك سابق ، ثم تنتسخ النسبة وتصبح اسماً لطول الاستعمال ؟

لكن كيف تصوَّرَ الخيال الشعبي لغة الأرض ؟

هل هذا كتصور لغـة الحيوان ؟ أنـه قريب منـه ومختلف عنـه ، لأن لغـة الحيوان تقص العظـة عن أخبـار الغـابرين في الغـالب ، أمـا في حكايـة مزرعـة الـدّم فقـد كان الحديث حواراً عن تسلسل منطقي .

فهـل إنطـاق الأرض من خصـوصيـات الخيـال الشعبي ؟ لعلّـه خيـال مشترك بين الأديب المثقف وبين الفلاح وإنما يتفاوت التعبير .

يعبر الأديب عن إنطـاق الأرض كرد على تسـاؤلـه أو كحـوار بين أفكاره ، من أمثال هذا قول (ابن إسحاق) ، من شعراء القرن الثاني عشر الهجري :

ولمـــــــا جئت (حـــــــدّة) أكرمتني
وخلّت بين أحبـــــــــــــــابي وبيني
فقلت لهـــــــا : أتيتـــــــك من (أزال)
فـــــأين أُقيم ؟ قـــــالت : فـــوق عيني

ليس هذا من لغة المجاز الذي يذكر المكان ـ والمراد من فيه من النـاس ، لأن أهل (حدة) معروفون (كصيف) بإغلاق بيوتهم أمام كثرة الوافدين ، فالمتحدثـة هنـا هي (حـدّة) المكان أو (حـدّة) الشـاعر الـذي قـوّلهـا أو قـال عنهـا ، ونص ابن إسحـاق لا ينطوي على حوار فلسفي ، وإنما هو من باب الفنقلة : قـالت وقلت كمحور جـدلي . إذا كان (ابن إسحـاق) قوّل (حـدّة) فقـد سبقـه إلى هـذا (ابن رشيـق القيرواني) في القرن الخـامس الهجري . فـاستجـوب الأرض كلهـا ، بـاعتبـارهـا مصلّى عُبّـاد وملتقى أحباب ومنبت جداول العطر والنور ، تسـاءل (ابن رشيق) وأجـابت الأرض ، أو كان السؤال والجواب كأحد أسرار الأرض :

ســـــــــــألتُ الأرضَ لمْ كانت مُصلّى
ولِمْ كانت لنـــــا نـــــوراً وطيبـــــــ
فقـــــالت ـ غير نـــــاطقـــــةٍ ـ لأني
حملتُ لكل إنســـــــــانٍ حبيبـــــــــ

فالفرق بين ابن إسحاق وابن رشيق ، أن ابن إسحاق أنطقها وروى عنها إجابتها ، أمـا ابن رشيق فـاستخلص الإجـابـة ، ونفى نطـق المجيبـة ، وعلـل جمـال الأرض بجمال مافيها من أحباب . وبعد تسعة قرون تألق الحوار مع الأرض أعنف وأزهى عند حفيـد ابن رشيق (أبي القاسم الشابي) في قصيدته (إرادة الحياة) :

وقـــالت لي الأرضُ لمّـــا ســـألتُ
(أيـــــا أم هـــــل تكرهين البشرْ)

(أبـــارك في النـــاس أهـــل انطمـــوح
ومن يستلـــــــذ ركـــــــوب الخطرْ)
(وألعن من لا يعـــــاشي الـــزمـــــان
ويقنـــــع بـــــــالعيش عيش الحجر)
(هـــو الكـــونُ حيٌّ، يحب الحيـــــاة
ويحتقرُ الميْت، مهما كَبُرْ)
(فـــلا الأُفْـــق يحضن مَيْت الطيـــور
ولا النحـــــل يلثُمُ ميتَ الـــــزهر)
(ولـــولا أُمـــومـــــة قلبي الرؤوم
لمـــــا ضمتَ الْمَيْتَ تلـــــك الحفر)

الأرض هنا تتفجر فلسفة ثورية ، لأنها تتحدث بلغة عصر الثورات ، أما أرض ابن إسحاق وابن رشيق فهي تتحدث بلغة زمانها كنبت لشتى الألوان والروائح وكمنتزه حبٍ وصفا ، أما أرض (سَحْب ضابح) فهي مزرعة الذرة الحمراء تسرد فصول رواية الجوع وقصة مأساة الإنسان ، وكل ما باحت به من السر ، هو احمرار ثمرتها لاحمرار سقياها ، وكل ما أدارت من الصراع مع المرأة كأرض إنسانية ، فهو صراع ضرّتين يختلفان نبتاً وإثماراً . ولعل حكاية مزرعة الدم من الحكايات التي صنعتها عدة مسامر ، فأضافت بعض المسامر حلقات ، وبترت بعض المسامر حلقات ، أنها قصة صراع الفلاح مع الطقوس والأفلاك وإنجازها وإخلافها ، إنه يحرث في أرض أمل غير موثوق ، وعندما يقع الجفاف تصعقه الخيبة وكأنه عمر على دخان .

هذه حكاية (مزرعة الدم) ، استدعت نظائرها من التصورات الإنسانية في مختلف التعابير عن الأرض ، وفي فترات متباعدة ، ولا تشير حكاية مزرعة الدم إلى زمن معين ، لأن أحداثها دائمة التكرار لكون الجوع أحد فصول الأعوام إلا في النادر من

السنين ، ولا يكابد مرارة الجفاف إلا أصحاب المزارع القليلة والتي تقع في واد واحد أو قريب من آخر ، فبعض المواسم تسقي ناحية وتقصر عن أُخرى ، وبعضها يغزر في مكان ويقل في آخر ، هذا إذا لم يكن الجفاف عامّاً كبعض السنوات الأخيرة .

☆ ☆ ☆

مِنْ توحد المطر بالتربة ، ومن تلاحم الإنسان بلحم الأرض ، تناسجت أحلى الحكايات وأمرّها . وهذه حكاية أخرى يمكن أن تعنون هكذا ؛ (الإخوة الورثة) الأرض فيها مرفأ الأمان ، والإنسان هو الضحية والمضحي تقول الحكاية :

إن ثلاثة إخوة ورثوا أباهم الغني ، وكان اثنان منهما متزوجين ، وكان الثالث أعزباً ، فأشارت على الأول زوجته : أن يأخذ ما ترك أبوه من الدراهم فهو أخف حملاً وبه يُكتسب كل غالٍ . وأشارت على الأخ الثاني زوجته : أن يأخذ الأغنام للانتفاع بدَرّها ولحمها وصوفها . أما الثالث فكان نصيبه ثوران والمزارع وثلث ما ترك والده من الحبوب . وظنت الزوجتان أن الأعزب مغبون بنصيبه المتوقف على أمطار السماء . وبعد شهور أنفد وارث الدراهم كل نصيبه ، وخرج من قريته باحثاً عن عمل وبعد تجوال طويل وجد فلاحاً ثرياً ، فطلب منه العمل لديه ، فقال الفلاح الثري : بثلاثة شروط ، الأول أن تسرح حين تخرج (الضارية) ، وأن ترجع عند رجوعها ، الشرط الثاني أن تتغدّى قرصاً لا تقسمه و (دبية لبن لا تفتح غطاءها) ، والشرط الثالث من خالف منا يسلخ من جلد ظهره (قَدّة ومَشْرَع) ، وهذا لمدة ثلاثة أيام بعدها تأكل وتشرب كيفما تشاء ، وكانت (الضارية) تخرج عند بزوغ الصبح فتدلّه على المزرعة وترجع عند طلوع النجوم فتدله على البيت . وبعد يومين نقض الشروط لشدة الجوع ووطأة العمل ، فسلخ صاحب الأرض من جلده (قدّة ومَشْرع) أي مقدار ذراع بعرض أربع بنان ، فرجع إلى أخيه وارث الأرض شاكياً ماعانى ، فرحّب به بشرط أن يطلّق زوجته . وفي نفس اليوم الذي وصل فيه خرج أخوه وارث الأغنام ، وبعد تجوال

طويل لم يجد غير ذلك الرجل الذي هرب منه أخوه وهو لا يدري بقصته ، فعمل بنفس الشروط السابقة ، ورفضها بعد يومين ودفع الثمن نفسه من جلد ظهره ، فعاد إلى أخيه فاستقبله مرحباً على أن يطلّق زوجته ، وفي اليوم الثاني طلب من أخيه أن يدله على قرية ذلك الفلاح الثري ، فعمل بالشروط نفسها التي شرطها على أخويه ، وعندما أصبح الصبح رأى (الضارية) وهي تسرع لكي تدله ، فرماها في رجلها بحجر أرغمتها على التأخر ولم تتحرك إلا بعد أن ضربها أهل الدار ، ولما وصل إليه الغداء : حفر الرغيف من وسطه وأبقى الأطراف سليمة كالسوار ، وثقب الدبية من أسفلها وشرب اللّبن . فانتفع ولم يخلّ بالشرط ، وهكذا فعل مدة ثلاثة أيام ، فضاق به صاحب الأرض ، فكلّفه في اليوم الرابع برعي الغنم واشترط عليه أن يُكِنّ رؤوسها من المطر ولو أعادها جائعة ، وعند سقوط أول رذاذ ذبح جميع الأغنام وكنّ رؤوسها في (جراب) أوصله إلى صاحبها ، فقال : ما هذا ؟

قال : أما شرطت عليّ أن أكِنّ رؤوسها ، وبحرفية الشرط نفّذه ، وفي اليوم التالي اقتص لأخويه فانتزع من جلد الفلاح الثري (قدّة ومشرع) وعاد إلى أخويه فتعاون معهما على حرث الأرض وبذرها وسقيها ، فاستغنوا وأغنوا من حولهم ، وأصبح ذلك البيت مثلاً في الثراء الشريف والتواضع والمحبة ، لأن الأرض جمعت الجهد وانتظمت الشمل . وهذه الحكاية إشادة بالأرض ودعوةٍ إلى الاتحاد بها مهما أخلفت المواسم ، فإنها لا بد أن تجود ، ويمكن أن تنتسب هذه الحكاية إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ميلادي ، لأنها فترة البطالة وزمان ندرة العمل ، أما من حيث موضوعها فهي تشبه (تاجر البندقية) لشيكسبير ، وبالأخص في حرفية شرط العقوبة ، وبمقدار ما تومئ الحكاية اليمنية إلى نفع الأرض وطيب أمومتها ، فهي تشير إلى قصر نظر النساء ، وإلى آنية تفكيرهن ، وإلى انتصار الطيبة على كل خديعة ، لأن الأخ الذي ورث الأرض وحدها قَبِلَ حصته راضياً بقسومه ، ولا بد أنه كان على معرفة بخلود الأرض وديمومة عطائها ، وعلى علم بقابلية النقود والأغنام للنفاد كعادة كل ثروة جامدة يلح عليها

الاستنزاف ولا تعززها الدخول ، لأن زيادة الصرف على الوارد مدعاة الإفلاس ، فقد ألح الأخ الأول على نقوده بالصرف ، كما أعمل الثاني على غنمه الذبح والبيع كما فصّلت الحكاية ، فكانت الأرض أحنى مُعطٍ وأهنأ قرار .

قد تبدو هذه الحكاية باهتة الخيال من حيث الحبكة ولكنها بارعة الإلماح إلى الغاية التي تشكلها البداية ، فقد كانت الحيلة مقصودة من عند تقسيم التركة ، فأدى هذا الاحتيال إلى سوء عاقبة المحتال كبرهان على انتصار الخير في عراكه مع البشر . وهذا هو الطابع السائد على الحكايات الشعبية ، فكل نية نقية تزرع الخير وتحصده ، وكل نية شريرة تردي صاحبها كجزاء على فعله . تمتاز الحكايتان بغياب عنصر الإفزاع لهدوء التدرج من الفعل إلى درامية الفعل ، فإذا كانت الدراما غير حادة ، فهذا يرجع إلى نشوئها من بطء تدرج الفعل وبُعْد المسافة بين أرضية الفعل وقمة دراميته . حتى إن هذا النوع من الحكايات يبدو عادياً لمعقوليته ورواية هذا الفن بلغتنا الفصحى يعطله من نكهتها الشعبية ، فهي في سياقها الأول أجود نسقاً وأكثر إبهاماً بالواقع ، إن لم تكن لغة الواقع الحقيقي أو الواقع الإمكاني . وليس القصد من هذه الحكايات إعادة تأليفها أو ترجمتها إلى لغة الكتابة ، وإنما القصد تلمس أسرارها للوصول إلى تفكير الإنسان العادي ونوع تعبيره عن صراعه مع القدر والمصائر ، وسوف نلاحظ أن هذه الحكايات تدلنا على عظمة إنسان هذا الشعب ومغامرته ، فلا تقص أية حكاية عن استسلام أحد لقدَره ، وإنما تلتقي كل الحكايات على قوة المغالبة ومحاولة اجتياز العوائق .

فليس هناك حكاية شعبية تشيد بالصبر على القهر ، وإنما كلها تحبِّب التحدي وتزيّن المغامرات لكي يتجاوز الإنسان ظروفه إلى الأفضل ، ولكي يصنع حياته كما يريد مهما كانت الصعوبات .

ولم تخرج الحكايات الآتية على اختلاف موضوعاتها عن هذا النهج .

المرأة . في الحكايات الشعبية

بعدما يألف الطفل وجوه أهله ، وأشياء منزله ، يميل إلى تحطيم كل رتيب ، كعلامة على استغرابه لمألوف الكبار . وينتقل من هذه المرحلة إلى الحس بالخارج ، وأول ما يجذبه إليه : سقوط الأمطار وانتشار الأضواء ، وزحام الناس والحيوان . هنا يشتد انتباهه إلى مافيه من قوى نامية ومن قوى غاذية ، فيحاول اصطياد كل طائر والقبض على كل متحرك ، لأن شهوة اللمس تنامت بعد شهوة البصر ومعها . وبعد أن يألف العاديات من مرئيات الحي يرمي عينيه إلى الفوق بتأثير لمحات البروق ، فيقلّب نظره في السحاب والنجوم .

هنا تشب شهوة السمع نتيجة شهوة النظر واللمس ، وأول ما يفزعه رؤية الأمكنة الخالية وما يكن فيها من أصوات في تصوره ، فيتساءل بلالغة : ماذا يملؤها ومن يسكن تلك الأودية والجبال والشعاب ؟

هنا تتزايد رغبته إلى المعرفة بالمجهول دون أن يحس أنه يجهل ودون أن يعرف أنه يريد المعرفة ، عند هذا تلبي حكايات الأمهات والجدات حنينه إلى المجهول ، وتصبح هذه الحكايات أول مكونات ذهنيته ، وأول تفتح أصالته إذا كان فني المزاج . ولعل أنبه الشعراء وأرهفهم حساسية تمتعوا بأمهات حكّايات ، أثرن أخيلتهم من أول تبرعمها ، ولا يعرف قيمة تلك الحكايات المثيرة إلا المحللون النفسيون ، أما الذين يجهلون أصول التربية النفسية ومكونات الخيال الفني فيعتبرون هذه الحكايات الأمومية مجرد ثرثرة عجائز لأطفال ، بل إن بعض أهل بلادنا يعطيها أوصاف التحقير بتسميتها (حزاوي) ، كما يسميها بعض الآخرين (حدوثة) وكلا التسميتين إشارة التهوين من الحكايات الشعبية ، مع أنها تصورات الشعب وصورة أمانيه ومكابدته ، بالإضافة إلى

أنها تملك من العناصر الجمالية ما يملك الخيال المثقف ، وبالأخص إذا رويت بلغتها الساذجة وجوّها الإسماري ، وقد لاحظنا الأرض في الحكايات : كيف تهدت بأبدع الإثارات ، وانعكس عليها تنهد الإنسان بأعظم الأشواق والآمال ، ولعل المرأة ثانية الأرض أو الأرض الأولى للأرض ، لأنها كالتربة تستقبل وتنبت ويتحول نباتها البشري إلى طاقة تفجر كنوز الأرض . الفرق أن المرأة تشعر غيرها بمقاساة غثيان الحمل وأوجاع الولادة ، على حين تصارع الأرض غثيانها وأوجاع ولادتها في أعمق صمت وأخصب هسيس . لهذا استنطقت الحكايات الشعبية صمت الأرض كما يحسّها الإنسان ، وربما كما تحسها التربة ، ميزة الإنسان أنه يتصور ويبوح عن تصوره كحقائق أو كعرف حقيقي . ولعل الرجل لما يتمتع به من ذكورة أبعد تصوراً لوفرة إرادته وعجزه عن كل ما يريد نتيجة طول تجاربه مع الأحياء والحياة ، فكما تصور هواجس الأرض واستثمر صمتها ، تصور المرأة واستثمر صبرها باعتبارها مزرعة الرجال ، كما أن الأرض مزرعة الغلال ، فكما أن الأرض تعطي في صمت ، فالمرأة تعطي في صبر حتى إنها تتقبل تصورات الرجال لها كمسلّمات لإتيانها من كُلاء في نظرها ، فتقص ما نسجت عنها الحكايات وكأنها تحكي عن غيرها ، تسرد (الأُم) لطفلها غرائب مكائد النساء كما تقص عليه خوارق الجن ، دون أن تفطن أنها تكوّن في طفلها أحكاماً مسبقة على زوجته وبناته وعلى أمّه وجدّاته ، فالمرأة في كل الحكايات الشعبية غابة مكائد وسراديب احتيال . فمن أين نشأ هذا التصور ؟

لعل أهم مناشئ هذا التصور هو شعور الرجل الريفي بعجز المرأة عن القتال ، ثم شعوره باضطرارها إلى الزواج بعد سنوات . وهذا الانتقال إلى الزوجية ينقلها إلى بيت آخر أو قبيلة أُخرى ، فتُنتقل من بنت فُلان إلى زوجة فلان وأم فلان . وعندما يشتجر القتال تقاتل المرأة بطاقتها الناقصة إلى جانب زوجها وبنيها في الغالب حتى ولو كان في الجبهة المقابلة أبوها وإخوتها ، بالإضافة إلى هذا فإن البنت تنتزع مقادير من أرض أبيها بعد وفاته إلى ملكية زوجها وبنيها رغم إخوتها ، بالإضافة إلى هذا ما تكلف البنت

الزوجة من حقوق على أبيها وإخوتها في المناسبات والطوارئ ، فالبنت لزوجها وبنيها ، ومشاكلها مع الزوج وأقاربه على الأب والإخوة . لهذه الأسباب وغيرها صورت الحكايات المرأة مجموعة شرور ونقائص لا تلمع فيها إلا مزية الإنجاب وعلى رغم اشتراك المرأة في الرعي والسقي والعَلف والحرب على أي وجه فإنها تعمل كالأرض في صمت صابر ، وإذا عبّرت فبالتنهد والدموع ، لأن الرجل يحكمها كجارية ، عليها أن تعمل بمقتضى الأوامر والنواهي الصادرة من الأب أو الزوج ، أو الأخ ، وقبلت المرأة كل هذا عن اختيار اضطراري أو عن اضطرار اختياري ، أو عن اعتياد وراثي .

وإذا استقرينا الحكايات فسوف نجد في كل حكاية امرأة أو أكثر ، قلما نجد النموذج المشرق من النساء في أكثر الحكايات في مجموعة الأستاذ علي محمد عبده (حكايات وأساطير يمنية) حكاية بعنوان (الدّجْرَة) وهي عن امرأة عطفت على يتيمين من الأم لكي تصل إلى قلب أبيهما ، ولما قضت وطرها تحول عطفها على الولدين إلى أشد انتقام ، فصافت الزوج وغاضبته ، وافتعلت أغرب المكائد لكي تكرّهما إلى أبيهما حتى أرغمته على نقلهما إلى ربوة مُسْبَعة ، ولما نفّذ المهمة ووضع الولدين في أحد كهوف الربوة الشهيرة بالسباع ، كانت روح أمهما تماسيهما أول كل ليلة على شكل طائر أبيض يحرسهما حتى الصباح ، فجاءت الخالة إلى تلك الربوة لكي تتأكد من هلاك الأخت وأخيها وأفزعها وجود الولد فسألته عن حياته مع أخته ، وقص عليها مجيء الطائر الأبيض كل ليلة لحراستهما ، ولأنه باح بهذا السر زرعت الخالة باب الكهف بالشوك والإبر ، وعندما جاءت روح الأم كعادتها وقعت على تلك الإبر والشوك فتوجعت حتى انتزعت البنت والولد تلك الأشواك والإبر ، فقالت تلك الروح وهي تنزف دماً : إذا لم أجئكما ليلة الغد فسوف تريان قبل الغروب سحابة سوداء . ولما رأى الولدان تلك السحابة أسرعا بالفرار من تلك الربوة على غير هدى ، ولما شاهدا بيتاً قرعا بابه فأجابتهما عجوز حدباء اسمها (الدجرة) فرحبت بالولدين بنيّة أكلهما . ولما خافت أن يشتبه عليها الولدان بولديها في الظلام حنّت أرجل أولادها بالحناء المعروف ، وحنّت أرجل الولدين

النّقاء إلا في روح (الأم) لأن روحها قد تطهرت بالموت ، ولم يبقَ فيها إلا العطف الحميم ، ولكن على ابنتها وابنها فقط ، أما الأخت فلم تشر الحكاية إلى زواجها بالراعي ، وهل ينطوي على شرف تضحية أو على ضرورة . أم على نيل منفعة ؟

هذه صورة المرأة في أشكالها الأربعة في حكاية (الدجرة) . أما في حكاية (مزرعة الدم) فإن المرأة فيها غير نموذجية وغير رئيسية في بطولة الحكاية ، فقد كان الرجل والأرض قطبي المعاناة : الأرض تعاني الاتقاد بالعطش ، والرجل يحترق بمخاوف الخيبة ، وعندما اعترض الأمل طريق الخيبة حدثت المفاجأة فتحولت الذرة الصفراء إلى ذرة حمراء نتيجة قطع الرجل أصابعه كقربان للثريا أن تعود إلى قرانها ، وقبل تلمس الدور الثنائي للمرأة تستوقف المرء قراءة النجوم عند الفلاحين : لماذا عقر الفلاح (سَحْب ضابح) أصابعه قرباناً للثريا ؟ وهل يرجع هذا إلى طبيعة الاهتداء بالنجوم في الأسفار القديمة ؟ هل ينتسب هذا إلى عبادة الكواكب عند قدماء اليمنيين كما يبرهن معبد القمر بمأرب ؟ هذا جائز ، ومن الجائز أن الناس يعتبرون النجوم مصدر خير أو نذير شؤم منذ أن بدأت الإنسانية تقلب عيونها في السماء ، فتلاقي ما يسر وما يسوء فترتبها على الطوالع ، رمز الخير : سَعْد السعود ، ثم سعد الذابح نذير الشؤم . حتى إن (إخوان الصفا) يعتبرون الأفلاك مصدر الإيحاء النبوي والفيض الغيبي ويرون إمكانية تكرار النبوة في رأس كل ثلاث مئة عام ، لأن (سُهَيْلاً) يقترن بعطارد في نهاية كل ثلاثة قرون . وهذا الاقتران بشير بنبوة ، إلا أن (الغزالي) يعتبر ظهور العلماء المصلحين امتداداً للنبوة المحمدية لا ميلاد نبوة بعد محمد رسول الله لأنه خاتم النبيين ، ولم يناقش (الغزالي) فلسفة اقتران (سهيل) بعطارد عند إخوان الصفا .

إذا كانت الفلسفة وليدة اجتماع طاقات تخيلية وإدراكية ، فإن استبطان التجارب اليومية يعطي نظراً عقلياً يهتدي به الفلاح والعامل كالفيلسوف تماماً ، فقد سمع (سَحْب ضابح) باقتران النجوم وعرف التنجيم عند الولاة . وعندما رأى (الثريا) توشك على الدخول في قران آخر توسل إليها سواء عن فلسفة تجريبية أو فلسفة تقلية .

عند الموت وتتقمص جسداً آخر باعتبار رتبتها في النقاء أو التلوث ، فإذا كانت روحاً شرّيرة تقمصت حيواناً شريراً أو دنيئاً كالفئران والحيات ، وإذا كانت روحاً صافية تقمصت كائناً راقياً كالحمائم والغصون والفراشات والنحل . فهل كانت الحكاية الشعبية على علم بهذه الفلسفات ؟ أو بالآيات عن الروح ؟

إن كل الحكايات الشعبية أو أكثرها من صنع الأميين ، وأندرها من صنع الفقهاء المشعوذين ، ولكن هناك فرق بين ما ينسجه الفقهاء ، وما تسرده مجامع الأميين من الحكايات ، فما يتصل منها بالأرض والخصومات والعراك فهو من صنع الأميين ، وما يتصل منها بطرائق الجن ووسائل الشفاء مِن مَسّهم فهو من نسيج الفقهاء ، كإعلان عن تمائمهم لصرف الجن ، أو لاستخراجهم من الأجسام التي تقمصتها كما هو شائع إلى اليوم . ولعل حكاية (الدجرة) مزيج من الصناعتين : الشعوذية والزراعية ، فالبطلة الثالثة وهي (الدجرة) لها عدة صفات وأسامي على اختلاف مصطلح المناطق الريفية ، فهي في مجموعة علي محمد عبده (حدباء) وتسمى (الدجرةَ) ، وهي في المناطق المنبسطة من (يَسْلِح) إلى (سُمارة) مختلفة الصفة والاسم ، فهي في هذه المنطقة طويلة القامة كثيفة الشعر متهدلة الثديين لها ساقا حمار وقامة امرأة شوهاء غير حدباء الظهر وتسمى (صَيّاد) لها ولد عفريت اسمه (سُعَيِّد) وهي في مناطق (آنس) و (عتمة) عجوز شويهة ، حادة الصراخ وتسمى (أمّ الصبيان) أي والدة كل العفاريت ، وعلى اختلاف تسميتها ووصفها ، فهناك اتفاق على أن جلدها من الصوف السريع الاحتراق . لهذا تهرب من النار ومن كل إنسان يحمل ثقاباً أو سلاحاً نارياً . وقد عرف الراعي كيف يقضي على (الدجرة) فأشعلها بالحطب لعجز الحجارة والعصي عن التأثير فيها .

مهما كانت الأنثى إنسية أو جنية فهي في تصور الحكايات أوعية شرور ، ولا تحمل نزعة حب إلا عن منفعة كاغتصاب زوج أو كحماية أبنائها الذين خرجوا منها لما يعود من نفعهم عليها ، وفي حكاية الدجرة أربع نساء : خالة وأم وجنية وأخت ، ولا يتألق

الغريبين بزبل البقر لكي تدلها الرائحة ، غير أن البنت الغريبة تنبهت للحيلة فنقلت صبغتها وصبغة أخيها إلى ولدي العجوز ، وظلت الغريبة على يقظة لرؤية العاقبة ، وعندما اطمأنت العجوز إلى نوم الأولاد هجمت وتشمّمت الروائح فحملت ولديها وأخذت تفترسهما ، فأيقظت الغريبة أخاها ولاذا بالفرار ، وعند انبساط الشمس شاهدا العجوز تتبعهما بأشد سرعة ، فلمحا راعي غنم على رأس ربوة فاستنجدا به فاشترط على البنت أن تتزوجه مقابل نجاتها ونجاة أخيها ، فقبلت ، وهنا أرسل حبلاً طويلاً وأصعد الأخوين ، وفي تلك اللحظة جاءت العجوز وسألت الراعي من أسفل الربوة فخدعها وقال : مرّ الولدان من هناك ، فقالت : أطلعني إلى رأس الربوة ، فقال أساعدك على جمع كومة من الحطب تيسر طلوعك ثم أمد إليك حبلاً ، فأخذت العجوز في جمع ما حولها من أحطاب ورمى لها الراعي ما عنده ، وعندما رأى الحطب كافياً مد إليها الحبل بعد أن أشعل طرفه فوقع على الحطب فاحترق واحترقت العجوز .

هذا التلخيص الرديء للحكاية ضيّع أبهى عناصر حلقاتها المتصلة ؛ إلا أن المهم عنصر المرأة في الحكاية ، فقد تحولت أول بطلة في الحكاية من أحنى امرأة إلى أشرس من نمرة ، بعد أن حققت بافتعال الحنان اغتصاب قلب الرجل الأرمل ، أما البطلة الثانية فهي الأم الميتة التي انبعثت روحها ، بدافع عطف الأمومة ، لحراسة ولديها ،.. وهذا الفصل بين الروح والجسد ينتمي إلى عدة مذاهب فلسفية ، فقد اعتبر (أفلاطون) الروح علوية إشراقية تهبط إلى الجسد فتخلق فيه القوة الناطقة (العقل) ثم تنحبس حتى تنحل طاقة ذلك الجسد فتعود بعد موته إلى الملأ الأعلى . لكن (أبيقور) يرى الجسد والروح طاقة واحدة تنمو ثم تنحّل لا فرق بين جسد وروح ، لأن الروح في الجسد كالماء في الغصن كلاهما واحد الاخضرار وواحد التيبس ، أما القرآن الكريم فيعتبر الروح من أمر الله ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِنَ الْعِلْمِ إِلا قَلِيلاً ﴾ فالآية ترد الروح إلى علم الغيب دون أن تشير إلى اتصالها بالجسد أو طريقة انفصالها عنه ، على حين يرى الفلاسفة التناسخيون : أن الروح تخرج عن الجسد

لكن أين دور (جحمرة) في حكاية مزرعة الدم ؟ عندما احمرّت الذرة الصفراء اتهم الرجل زوجته بالخطأ عند توعية البذر باعتبار المرأة في نظره أكثر قابلية للخطأ ، على حين المزرعة لا تخطئ . لهذا أصبحت غريمة للمرأة لصعوبة معاركة الزوج كامرأة عليها الطاعة وليس لها حق الدفاع أو الاعتراض ، فالمرأة هنا بلهاء مفلسة من المكائد . فلماذا تخلّت عن سلاحها ؟ لأن المكان لا يعطيها فرصة ، فليست في مواجهة (ضرة) وليست أمام غنية تجهد لاقتناصها ، وإنما أمامها زوجها وحده وهو صاحب اليد العليا ، ولم يدع لها المجال فرصة لاستعمال سلاحها النسائي غير الدموع . لا تنتوي الحكاية تبرير المرأة من الخداع ، لأن هذا خروج عن العرف الرجالي البدائي ، وإنما عطلت الحكاية المرأة من المجال الذي يستدعي المكيدة ، لأن الهدف من الحكاية التضحية الدموية من أجل الأرض مقابل سخائها الدائم . غير أن حكاية (ورقة الحنا) كما جاءت في (حكايات وأساطير يمنية) ثرية بالحيل النسائية ، غير أنها حيل مشروعة بحكم الطبع الأنثوي ، وألمع النماذج فيها (ورقة الحنّا) لأنها تتمتع بجمال أنثوي وحنان غامر ، وأجمل ما في جمال هذه الحكاية امتزاج الحسن بالطيبة في (ورقة الحنّا) ، على حين كانت تجمع أختها بين الدمامة واللؤم كتجاوب حميم بين قبح الباطن وبشاعة الظاهر .

كانت (ورقة الحنّا) ترعى مواشي أبيها مياومة مع أخيها ، ففي يومها تعود المواشي شبعاء رياء ، وفي يوم أختها الدميمة تعود المواشي عطشى جوعى ، والسبب في هذا أنها كانت تجلس (عجوز) على طريق البنتين ، فيوم رعي (ورقة الحنّا) تجيب العجوز إلى طلبها فتعطيها نصف رغيفها وتفلي رأسها من (القمل) وتعمل هذا عن مودة ، على حين كانت أختها تستقذر العجوز ولا تعطيها شيئاً ، فتعود المواشي يوم رعيها ضامرة البطون يابسة الحلوق ، وذات يوم وفد ابن السلطان إلى القرية ليختار منها عروساً ، فسلمت العجوز إلى (ورقة الحنّا) حذاءً مذهباً ، لكي تحضر به رقص الترفيه على ابن السلطان مع بنات القرية ، وكانت (ورقة الحنّا) يتيمة من الأم فجهزت خالتها ابنتها بأحسن ما عندها لحضور الرقص ، وافتعلت لورقة الحنّا مشاغل

بيتية ، وعندما رأت أختها في كال زينتها أغرتها بأكل لحم في (قِدْر) ، ولما اقتربت أدخلت في رأسها القدر فاتسخت ثيابها والأم تستعجلها ، غير أن الوقت فات قبل خروج القدر من رأس الدمية ، فجاءت العجوز التي كانت تعطف عليها (ورقة الحنّا) فزينتها ، وعندما دخلت الحشد لفت جَمالها كل الأعناق ، والعجوز مندسة لا يراها أحد ، وعند الانصراف خلعت العجوز حذاء (ورقة الحنّا) ودفعها الزحام عن البحث ، وبعد خروج كل النساء وجد ابن السلطان حذاءً مذهباً قرر أن يتزوج صاحبته ، فدار على كل بيت في القرية ولم يصلح ذلك الحذاء لقَدَم أية بنت حتى وصل بيت (ورقة الحنّا) ، وكان ذلك النعل على قياس قدميها ، فتزوجها برغم خالتها وابنة خالتها .

كل بطلات الحكاية من النساء : (ورقة الحنّا) البنت الجميلة ، أختها البنت الدمية التي لم تسمها الحكاية ، كما لم تسم الأم والأب ، أما العجوز فلعلها (صَيّاد) أو (الدّجْرة) من نوع آخر ، لأن بعض الجان يتّصفون بالمسالة في الحكايات الشعبية . لم يرشّح (ورقة الحنّا) جمالها للزواج من ابن السلطان مع أنه وحده أقدر المرشّحين ، وإنما كانت الحيلة من قبل العجوز أقدر من سلطان الحسن ، فلولا تدخلها بمكيدة أمهر لنجح احتيال الخالة كما تبدّى لها ، فالأم محتالة والبنت قابلة للاحتيال ، أما (ورقة الحنّا) فأوصلتها إلى الهدف المنشود مكيدة عجوز من (الجان) كمكافأة على وديّتها نحوها .

فهذه الحكاية تفوح ببعض روائح المدينة ، وربما بعض بيوتها ، لأن مكانة السلطان أمكن في نفوس أهل المدينة ، غير أن الحكاية تنسج أمكنة ريفية ومراعي وأغنام .

صحيح أن بعض الأمراء أو أبنائهم كانوا يتزوجون ريفيّات لأغراض سياسية أو لامتياز أنثوي تتمتع به ريفية ، غير أن الزواج كان يتم عن طريق الوسطاء المتّصلين

بأهل الريف ، وهذه المكائد النسائية في الحكاية أقرب إلى مكائد نساء المدينة في عرض بناتهن واختيار أزواجهن ، على حين نساء الريف لا يحسدن التي يتزوجها أمير أو سلطان لانتقالها من الطلاقة إلى سجن النعمة والبطالة ، وقد عبّرت عن هذا (ميسون ابنة بَحْدَل الكلبي) التي فضّلت ابن عمها على (معاوية) وهو خليفة المسلمين وقالت في هذا :

لبيتٌ تخفقُ الأرواحُ فيهِ ... أحبُّ إلي من قصرٍ مُنيفِ
ولبسُ عباءةٍ وتقر عيني ... أحبُّ إليَّ من لِبْسِ الشفوفِ
وخرقٍ من بني عمي نحيفٍ ... أحبُّ إليَّ من عِجْلٍ عليفِ

وهذه الأبيات كتعبير عن غالبية الريفيات ، لأن أهل القرى كانوا ينتقصون أهل المدينة لرخاوتهم ، بل يتهمونهم ويتهمون نساءهم بكثير من التهم . فهل تتشابه مكائد النساء أحياناً ؟

قد تتشابه كما تتشابه أحكام الرجال على النساء ، فإذا كان الفلاّح يرى عجز المرأة ويكره أن تقتطع أرضه لوريث من غير بنيه ، فإن رجال المدينة يرون الرؤية نفسها إلى المرأة عن مفهوم ديني وتقليدي ، فيعتبرونها ناقصة عقلاً وديناً وميراثاً ، ويحسبونها عورة لا ينبغي أن يبدو لها ملمح ولا يُسمع لها صوت ، بل إن الطبقات العليا والوسطى تسمّي المرأة بين الرجال بأسماء رجالية ، فقد يدعون (شمس) عبد الرحمن و (حورية) حسن ، وأكثر الرجال يدعون زوجاتهم بأسماء أولادهن أو بعلي إن لم تكن أُمّاً ، وهذا الاسم هو الأغلب عند الأزواج وأخوة الأزواج ، على حين الريف يجهل كل هذه التقاليد ، فلم يبلغ احتقاره للمرأة إلى إعارتها اسم رجل ، لأن النساء مختلطات بالرجال يعرفوهن كما يعرفون بعضهم بعضاً ، وعندما اعتبر القاضي محمد الحَجْري أن علي بن زايد يعطي باسم (عامر) اسم زوجته (حَبَابة) كان يقيس على مصطلحات المدينة في تذكير أسماء النساء للصّون ، وبالأخص عند النداء من باب الدار أو من غرفة

الضيوف ، بل إن الطبقات الشعبية في المدينة لا تذكّر اسم المرأة للستر ، كما يرى الفقهاء ، لأن هذه الطبقة أقرب إلى الريف أو من وافدي الريف ، ولعل تذكير اسم المرأة من محاولة الامتياز الطبقي أو من تأثير العثمانيين والفُرس ، والحكايات الشعبية تسمي المرأة باسمها العائلي مهما تفننت في تجسيم مكائدها ومهارتها في استعمال السلاح الأنثوي ، فلعل هذه المكائد تنطبق على كثيرٍ من الرجال ، ولو في مجالات مختلفة وبشكل مغاير ، بحكم الإنسان خادعاً ومخدوعاً غالباً ومغلوباً ، سكّيناً وضحية ، غير أن الحكايات الشعبية بسذاجة خيالها الحلو وعفوية لغتها الخضراء لا تتغاضى عن انتصار المغلوب في آخر الأمر ، وغلبة المحق في آخر كل اعتراك ميداني أو نفسي أو معيشي .

الجن في الحكايات الشعبية

تتشابه الشعوب في تصوراتها وأمانيها ، وبالأخص في بدائيتها ، ومهما اختلفت الحكايات المفصحة عن هواجسها ، فإنها تتشابه في مؤداها لتشابه مأتاها ومراميها . لهذا كانت الأساطير بداية التاريخ الإنساني أو بداية التفكير البشري في صياغة الأحلام كفن قولي ، والفرق بين أساطير وبين أساطير يرجع إلى اختلاف الأمكنة ، فإذا كانت الأسطورة اليونانية تعتمد على الآلهة والبطولة الألوهية ، فإن الأسطورة أو الخرافة العربية في أي شكل تعتمد على خوارق الجان كنظر ميتافيزيقي ، لأن (الجان) قوىً غيبية ترى ولا يراها أحد . ربما كانت الأسطورة اليونانية أكثر عرائسية لانتزاعها من الهياكل والبحور ، على حين أن الأسطورة العربية تنتزع شكلها من رهبة القفار وما يتحرك فيها من أشباح الرعب وتلاحق الزوابع . فما هو السبب النفسي لصناعة تلك الأساطير والحكايات ؟

عندما أحس الإنسان وجوده واجهته مئات المفزعات ، من وحوش مختلفة ومن زوابع وسيول ، فتمرَّن على مواجهة تلك الطوارئ حيناً غالباً وحيناً مغلوباً ، ولأنه قد اعتاد هذا الصراع وأصبح رتيباً ، بحث عن مخاوف وهمية تستفز مشاعره ، لأن الأمن يشبه الموت لما ينتج عنه من استرخاء ، على حين يؤجج الخوف طاقة المشاعر ويجعل المرء مشتعل الانتباه .

لهذا تصور الإنسان اليوناني جبروت الأقدار المتعددة الآلهة ، كما تصور الإنسان المصري والشامي جبروت السحر ، ولما كانت الجزيرة العربية خالية من الهياكل ودور السحرة كانت أصناف الجن غاية القوات ونهاية الإفزاع حتى عند العرّافين والكهنة ، فنسب العربي إلى (الجان) كل ما يعجز عنه أو كل ما يتمناه ولا يصل إليه ، فعزا إلى

الجان بناء (سد مأرب) وعمارة (أعمدة بعلبك) و (إيوان كسرى) وعيّن مكاناً للجن سماه (وادي عبقر) فما سبب نسبة الخوارق والقوة العامرة والمدمرة إلى الجان ؟

إن هذا شعور الإنسان نحو قوته هو وعجزه عن امتلاك هذه القوة ، ولما حلم ولم يمتلك طاقة تحقيق الأحلام نسب أحلامه إلى قوة ناظرة غير منظورة ، سواء كانت هذه القوة الوهمية آلهة متعددة كما عند اليونان ، أو سحرية كما عند قدماء الشرقيين ، أو عفاريتية كما عند قدماء العرب .

لقد نسبوا إلى الجان صوت الرعد ونار الصواعق ، ولما تلاحقت أسفارهم وعرفوا بالتجربة طوالع النجوم ومواسم الأمطار نسبوا إلى الجان كل ما يتمنون صنعه : كخوض البحار والاختباء في أجواف الجبال والصخور وامتطاء الرياح ، وأدىّ هذا الحس بقوة الجان إلى نسبة الأساطير إلى النسور الجارحة وما أشبهها من العقبان والبواشق ، فضربوا المثل بقوتها وشدة افتراسها وطول عمرها كما في أسطورة (نسر لُبَد) ، وعندما مارس الإنسان الأعمال المؤدية إلى استغلال الطبيعة : كالزراعة والأسفار الطويلة وتتبع مساقط الغيث ، أخذ يعزو إلى الجان أبدع الكلمات ، كما نسب العرب الشعر إلى إيحاء الشياطين أو تلقينهم ، وتمادوا في هذا حتى ادعى كل شاعر مصاحبة جني أو أكثر ، كما عبّر أحد الجاهليين :

لما رأوني واقفاً كأني ... بدر تجلى في دجى الدجنّ
أهذي بقول من كلام الجن ... فبعضه منهم وبعضٌ مني

الجن هنا يوحون الشعر ، أو يعينون عليه ، أو يخيرون الشاعر بين عرائس الشعر ، كما يقول امرؤ القيس :

تُخيّرني الجن أشعارها ... فما شئت من خيرهن انتقيتُ

أو يصاحبون الشاعر فيتممون نقصه ، كما يقول حسّان :

ولي صاحب من بني الشيصبان فطوراً أقول وطوراً هُوه

هنا وصل الإنسان إلى معرفة أنساب الجان فأمكن تسميتهم ، فصاحب حسّان (شيصباني) وصاحب لبيد (هَبِيْد) ، حتى قال الناس تلك السجعة : لولا هبيد لهلك لبيد ، فالجان إلى آخر الجاهلية الثانية أعلى أمثلة القدرة ، فبعد أن عمروا معجزة البناء أوحوا شوارد الأشعار ، والسرّ في هذا هو تذبذب الإنسان بين الأحلام والعجز ، وبين طول الإرادة وقصور التحقيق ، حتى الشعر على بشرية لغته ومادته انتمى إلى الجان أو انتمى الجان إلى إجادته ، ونزل القرآن الكريم على تلك البيئة بلغتها فأخبر عن الجان كحقائق غامضة ، ولعل غموضها سبب رهبتها لأنها من غير جبلّة البشر ، كما في الآية الكريمة : ﴿ خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ وَخَلَقَ الجَانَ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ ﴾ فهذا العنصر الناري مكن أقوى القوات . بمقدار الفرق بين عنصر الطين وعنصر النار ، حتى إن الآية جسّمت نوع النار : ﴿ وَخَلَقَ الجَانَ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ ﴾ المارج في اللغة هو المكان المائج اللزج الذي يستحيل الوقوف عليه ويصعب الخروج منه . فكيف إذا كان هذا المارج من نار ؟

إنه يغرق ويحرق كما تدل الآية ، لكن هناك سورة الجن وهي تعطيهم وصفاً إنسانياً : ﴿ قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِنَ الجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرآناً عَجَباً يَهْدِي إِلَى الرُّشْدِ فَآمَنَّا بِهِ وَلَنْ نُشْرِكَ بِرَبِّنَا أَحَداً ﴾ تحدد الآية نفراً من الجن ، وهذا التحديد يشير إلى تعدد طوائفهم وكثرة أجناسهم ، ففي آية أُخرى كان الجن مضرب مثل القوة لتقديمهم بالذكر على الإنس : ﴿ يَا مَعْشَرَ الجِنِّ وَالإِنْسِ إِنْ اسْتَطَعْتُمْ أَن تَنْفُذُوا مِنْ أَقْطَارِ السَّمَوَاتِ والأَرْضِ فَانْفُذُوا لا تَنْفُذونَ إلا بِسُلْطَانٍ ﴾ يقول المفسرون والبيانيون إن تقديم الجن على الإنس آية الأهمية ، لأن التقديم والتأخير في الأسماء بقصد الترتيب على تفاوت المراتب ، وقلما شذّت اللغة على هذا القياس ، والآية قدّمت الجن للأهمية ، هناك آيات فرقت بين الجن وبين الشياطين وبين العفاريت وبين الجن ، يقول ابن طباطبا في تفسيره : الجن والعفاريت أنواع من المخلوقات الجبّارة اللطيفة ، أما

الشياطين فهم إشارة إلى ما في نفس الإنسان من حقد وحسد ونوايا شرّيرة . إذن فالجن ينقسمون إلى جن وعفاريت وشياطين ، وإن كانت الشياطين شرور النفس الإنسانية ، إلا أن آية النمل تنسب العفريت إلى الجن : ﴿ قالَ عِفْريتٌ مِنَ الجِنِّ أنا آتيكَ بِهِ قَبْلَ أنْ تَقومَ مِنْ مَقامِكَ وَإني عَلَيهِ لَقَويٌّ أمينٌ ﴾ وهذا العفريت تشكل في طائر تسمى (آصف) حمل إلى سليمان عرش بلقيس الذي هو بدوره من صنع الجان كما تحكي الأساطير .

لقد انتقل الجان من جو الأحلام إلى واقع الوجود كقوة غالبة ترى من حيث لا يراها أحد ، وفي هذا المفهوم تلتقي الأساطير والأشعار والآيات ، لقد امتدت حكاية الجن وأخبارهم على امتداد التاريخ الإنساني ، فكما أن للبيد (هَبِيدْ) في العهد الجاهلي ، فلبشّار في العصر العباسي (سَنْقَر) ، ولد عبل (ضبيان بن عامر) ، هل لهذا صلة بحكايتنا الشعبية ؟

إن هذا جزء من الموضوع لأن حكاياتنا ـ كالجاهلين ـ سمّت الجان بأسماء دالة على الغرابة والإرهاب : كيحموم ، عيروط ، بدّوح . والإناث منهم : كعاقصة ، صَيَاد ، أه عِدْران ، لأن اختلاف التصورات تتفق في حدود الصورة وفي إطار جوها العام ، ولعل الحكايات اليمنية التي وصلت إلينا بالسماع قريبة العهد ، ربما كان بيننا وبينها مدة تتراوح بين أربع مئة سنة وخمسين سنة . حكاية (وسيلة) في مجموعة الأستاذ علي محمد عبده (حكايات وأساطير يمنية) تنتسب إلى القرن السادس عشر أو الثامن عشر ، لأنها من قصص الوعّاظين أو قريبة من الفن الوعظي ، والدليل على نسبتها إلى هذا التاريخ التقريبي هو اسم البطلة (وسيلة) فهذا الاسم من أسماء الجواري في العهد التركي ، صحيح أن أسماء الجواري انتقل إلى الحرائر لحظوة الجواري وجمالهن ، ولتقليد الحرائر للجواري في الانطلاق وتجاوز تقاليد القصور ، إلا أن (وسيلة) كان أكثر انطباقاً على الجواري ، ولعله جاء من واحدة تميزت بكثير من الفتن والإثارة ، ومن المعروف أن القصور كانت تختار لجواريها أحلى الأسامي وقعاً وأدلها على الإنس مثل : سلاّمة

قوت القلوب ، جنان ، وحيد ، بستان ، ومثلهن اختيار أسماء الغلمان : كسرور ، نديم ، وردان ، زاهر ، وإن كان بعضها من أسماء الثيران عندنا ، وبالأخص مثل : وردان وخيران وياقوت ومرجان وزاهر . إن (وسيلة) عنوان الحكاية وموضوعها :

فعندما كانت صبية كان يعاودها طائر يقف في الشرفة وينايها :

يا وسيلة يا وسيلة ما من المكتوب حيلة

وبعد إتمام الإنشاد يقفز إلى جوار الصبية ويأكل طعامها ويرتد من حيث أتى لكي يعود في اليوم التالي ، وهكذا حتى بلغت (وسيلة) سن الشباب والإدراك ، هناك تفهمت أنشودة ذلك الطائر :

يا وسيلة يا وسيلة ما من المكتوب حيلة

تساءلت عن سر هذا الطائر ، وأرادت أن تكتشف مصيرها من خلال لغز القدر ، وكانت ابنة السلطان الوحيدة ، وكان أبوها طوع رغائبها ، فطلبت منه أن يزودها بالمال لكي تتجول في العالم وأجابها على مشقة ، فرحلت من قرية إلى أخرى ، وكانت تبني في كل قرية مسجداً وتكتب على واجهته اسمها حتى أوصلها التيه إلى مدينة ، فلبست لبس الرجال واندغمت في الجموع الرجالية ، فلفتت انتباه سلطان المدينة الذي كان عقيماً يتمنى ولداً ، فتوهّم أن ذلك الغريب سيصبح ابنه بالتبنّي ، وعندما دخل القصر أراد من ذلك الشاب أن ينضم إلى حجرة الرجال فامتنع ، وطلب حجرة النساء فقبل السلطان على مضض واستغراب ، ولما خلع ذلك الشاب ثيابه عرفت أم السلطان أنها امرأة ، فأخبرته فتزوجها ، وبعد تسعة أشهر ولدت له أول طفل ، وفي فترة الولادة عادها نفس الطائر مردداً نفس الأنشودة :

يا وسيلة يا وسيلة ما من المكتوب حيلة

واختطف وليدها ، وانشق الجدار فتوارى فيه تاركاً في شفتيها قطرات دم ، وعندما جاء السلطان لكي يرى وليده ، لم يجده ، وسأل أمه فأجابت بالنحيب ودلته رؤية الدم في شفتيها على أنها أكلت الوليد ، وحبلت ثم ولدت وعادت الحكاية نفسها ، وتحمل السلطان للمرة الثانية ، وعندما تكررت المأساة مرة ثالثة نفذ صبره فسجن تلك المرأة في حجرة مهجورة وتحمّلت بصبر ورضا ، وبعد مدة نادى موسم الحجيج واعتزم السلطان السفر ، وليلة الوداع سأل كل أهل القصر عما يحبون من الهدايا ، وفي الصباح نبّهته أمه إلى السجينة ، وعندما سألها عما تحب من الهدايا قالت : أريد حجر الصبر ومفتاح الفرج ، وبعد قضاء الحج ابتاع كل الهدايا إلا هدية السجينة ، وعند العودة ركب السفينة فامتنعت عن التحرك فتوجّه القبطان إلى الركاب وقال لن تتحرك السفينة لأن فيكم واحداً نسي الأمانة ، فنظر البعض إلى البعض فأحسّ السلطان بأمانة طلب السجينة ، فعاد إلى السوق واشترى حجر الصبر ومفتاح الفرج ، ويوم وصوله وزع كل الهدايا ، وفي اليوم التالي أعطى السجينة هديتها ، فأخذت الحجر والمفتاح وقرعت بهما الباب وهي تردد : حجر الصبر ومفتاح الفرج ، وبعد لحظات انشق الجدار وخرج منه طفلها الأول وجلس إلى يمينها ، وأعادت القرع فانشق الجدار مرة ثانية فخرج طفلها الثاني وجلس على يسارها ، وكرّرت القرع فخرج طفلها الثالث وجلس بين يديها ، وبعد لحظة عين انشق الجدار وخرج منه ذلك الطائر حوّم قليلاً ثم سقط ميتاً .

هذا ملخص حكاية طائر (وسيلة) وهي على غرار قصة تيشانا في ألف ليلة .. أو تشبه حكاية (أبي الهول على باب طيبة) .

ألا يمكن نسبتها إلى مطلع العصر الحديث القرن السادس عشر أو السابع عشر ؟ لأن نسيجها الوعظي من طرازين ، من طراز العهد التركي ومن طراز الأقاصيص الوعظية التي عرفتها مساجد العواصم كالبصرة والكوفة والجامع الأموي ، فقد كانت أقاصيص الجوامع تعتمد على مقادير من الخيال ، حتى اتهم البعض رواة الأقاصيص

بالتأثر الإسرائيلي ، وقيل إن وهب بن مُنَبّه وعبد الله بن سبأ من تلاميذ المدارس اليهودية باليمن ، وأنهما أدخلا إسرائيليات القصص إلى المسامر والتاريخ والتفاسير وأقاصيص الوعظ . وحكاية (وسيلة) تعتمد على الخيال الشعبي من حيث تشكل الجن في صورة طيور ، وتعتمد على الخيال الوعظي من حيث الاعتماد على الصبر كباب للفرج ، إلى جانب بناء المساجد كأعظم قربى إلى الله ، ويدل على تاريخيتها نشأتها في بيت سلطان وزواجها إلى بيت سلطان ، فهذا الخيال السلاطيني من حصاد البيئة التركية ، لأن عبارة السلطان غير يمنية الأصل ، فقد كان يسمى ملوك اليمن وأمراؤها بالأقيال أو الأذواء ، كما كان يتلقب أمراء المناطق بأل التعريف مميزة أغلبها (ذو) ، وعندما دخلت اليمن الحكم الإسلامي كان يسمى حاكموها بالعمّال كسائر الأقاليم الإسلامية .

إذن فالتسمية السلطانية من الواردات التركية ، هذه الحكاية لها روائح المدينة ونسيج فنها بما فيها من وعظ ودعوة إلى الصبر ، أمّا تشكل الجني في شكل طائر فهو خيال ريفي مدني ، لأن الحس بالجن وجبروتهم وتشكلهم مزروع في النفوس عن وراثة ثقافية وعن حس ديني وعن ضعف بشري يبحث عن سندٍ غيبي ، وإن اختلف تصور أعمال الجان ، فأهل المدينة يسمون الجني الملازم لهم (عِدار الدار) ويختلفون في الجن الغائبة : فيرون بعضهم من الصالحين ويرون بعضهم من الطالحين ، والصالح منهم قرين الصالح من الناس ويسمى جنّياً ، والطالح من الناس يقارن طالحاً من الجن ويسمى شيطاناً ، اهتداءً بالآية : ﴿ وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَاناً فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ ﴾ ، ولا يرى فقهاؤنا أن الشيطان رمز لشر ما في النفوس ، وإنما يرونه مجرداً عن الإنسان مقروناً بسوء نفسه ، وحكايات المدينة عن الجان منتزعة من لون عيشها ورتيب حياتها وطراز ثقافتها ، كما تبرهن هذه الحكاية : كان في بعض الأحياء من المدينة رجل أحدب فقير ، وكان يجد في الحمّام العام دواءً لوجع ظهره وصقيق مفاصله ، إلا أن إيجار الحمّام على قلته كان يصعب عليه أكثر الأيام ، فألجأه الفقر إلى الاحتيال ،

فكان يقصد الحمام بعد إغلاقه بساعتين فيفتحه بمسمار طويل ، وذات ليلة فتح الحمّام فسمع أصواتاً كثيفة ، فدخل مهما كان الثمن ، لأن أيام الزحام تجعل العاملين في الحمّام يهملون الفقير ، ولكن ذلك الفقير استغرب خلو (مخلع الحمّام) وغياب الثياب المطروحة عادة ، ولكن الأصوات كانت تتعالى من الداخل ، فاقتحم خوفه وولج ، وتبين له أن عند الجان حفلة عرس وأنهم يتحمّمون في مثل هذه المناسبات كالإنس ، وعندما اقترب من الحوض صاح عليه أحدهم : لا تقرب الماء حتى تَزفّ معنا ، وكانوا يردّدون : يومنا يوماً أنيساً يوم الربوع والخميسا ، وقالوا للأحدب : زدنا أياماً أخر تلحق بصوت الزفة على حرفها السين فقال زفّوا فردّدوا : يومنا يوماً أنيساً يوم الربوع والخميسا .

فصاح الأحدب : والجمعة والسبت والأحد .

فضحكوا لخروجه عن حرف السين فأضافوا إلى حدبته حدبة ثانية .

☆ ☆ ☆

إن مدنية هذه الحكاية واضحة السمات ، لأن الحمّامات التركية لا توجد إلا في المدينة ، ثم إن الطابع الفقهي غالب على الحكاية ، لأن الفقهاء يرون أن الصلاة في الحمّام مكروهة كراهة تنزيه لأنه (بيت الجن) كأعطان الإبل ، وفي هذين المكانين تكره الصلاة كراهة تنزيه لا كراهة حضر : أي أن الصلاة صحيحة ولكن مكروهة لكراهية مكانها ، فالحمّام عند الفقهاء بيت الجن (ومعاطن الإبل) بيوت الشياطين ، ولا فرق بين جن الحمّام وشياطين معاطن الإبل ، فكلهم مسالمون وإن مزحوا أحياناً : كالذي فعلوا بالأحدب حين أضافوا له حدبة جزاء عجزه عن إضافة شطرة شعرية إلى زفتهم تتناسب مع الحرف الأخير من الشطرة ، ففي هذه النقطة إشارة إلى صعوبة القافية حتى لا تعطي قيادها إلا لنوابغ الشعراء ، وللجن الذين هم مصدر الإيحاء الشعري من عهد المعلقات أو قبل ، فهذه الحكاية انعكاس لثقافة المدينة المزيج من

الفقه والأدب والفكاهة المرّة . أليس احتيال الأحدب على سرقة الحمّام أمرّ أحوال الفقر ؟

فلو كان يملك (بيسة) تركية لما تلصّص على الحمّام ، ولما لاق تلك العقوبة القاسية .

هل تنطوي هذه الحكاية على مغزى فقهي أخر ! هو أن الفقر لا يبرر السرقة ولا يمنع عقاب السارق مهما كان فقره ، إلا أن الفقه الزيدي يشترط قطع يد السارق بفك حرز ، على حين لا يلحق هذه العقوبة بمن يصعد الجدار أو يسرق من مكان مفتوح ، إن هذه الحكاية بإشاراتها ومرامي إشاراتها تنتسب إلى إحدى الفترتين التركيتين ، وقد تكون أقرب إلى الفترة الثانية في القرن التاسع عشر ، عندما تزايد سكان (صنعاء) وتزايد الاهتمام بقراءة الفقه كتحدٍ للمنع التركي وكسلاح في وجهه ، فقد كان الدعاة من الفقهاء ينسجون الحكايات من صميم الفقه ترغيباً في تعليمه ، حتى كانوا يشرطون على التاجر التفقه لكي يميز بين البيع والربا ، والنقد والنسيئة ، وشروط صحة البيع وشروط نقضهِ ، إلى جانب معرفة المثاقيل من الفضة والذهب ، والصرف والسَلَم ، وشروط الرهن ، وشروط إغلاق الرهن ، وصحة العقود وفساد العقود ، وقد كان التجّار يُقبلون على تعلّم الفقه كأبناء الحكّام والقضاة إلى مطلع الستينات من القرن العشرين .

حكاية الأحدب تعرفنا المفهوم الصنعائي للجان ، لأن أغلب رواية هذه الحكاية من رواة (صنعاء) لكن الحكايات الريفية تتصور الجان وتصورهم من صميم مكابدتها المعيشية ، فالجن يملكون مدائن مترفة في بطون الجبال ، ولكن لا أحد يراها كما في حكاية (فارعة النوّاش) : كان أبوها فلاحاً أقرب إلى الفقر ، وكان يملك عشرين رأساً من الغنم ، وعندما كبرت ابنته فارعة تولت رعي ذلك القطيع الصغير من الأغنام ، وكان يثق بها الرعاة والراعيات في رعي أغنامهم إذا مرض أحدهم ، وكانت رعايتها سبباً

في بركة غنم أبيها وزيادة تناسلها ، حتى تنامت بسرعة منقطعة النظير أصبحت حديث القرية ، وذات ليلة تأخرت (فارعة) في المرعى لأنه حام عليها وحش من عند الغروب ، فاحتمت بشجرة عالية خوفاً منه ، وعندما أطلّ القمر سرّحت فيه عينيها ولم ترفع صوتها خوفاً من أن يسمعها أحد من الرجال المتوحشين ، ولما أعادت نظرها إلى تحت الشجرة رأت مكان الوحش حصاناً مطهّماً يهيء لها ظهره فهبطت عليه وأسرع بها نحو القرية ، وكلما اقترب منها مال عنها زيادة في التمويه ، ولما آنس هجوع القرية قفز بها إلى قرب ربوة فانشقت كباب واسع ، ثم دخلت مدينة (تسر الخاطر وتبهج الناظر) ، وفي صبيحة اليوم الثاني بحث أهل القرية عن (فارعة) في القرى المجاورة كما يحدث أحياناً إذا دخلت أغنامها مرعى القرية الأخرى أو إحدى مزارعها ، ولكنهم لم يجدوها ، وعند مرورهم بتلك الشجرة رأوا جثة عرفوا أنها (فارعة) فحملوها وأجروا لها مراسيم الدفن ، وفي المساء خرج والدها ومعه ثلاثة لحراسة قبرها ، لأن نجمها (الحمل) كما كتب ذلك منجم القرية ، ومن كان نجمه الحمل تتحتم حراسة قبره مدة سبع ليال وإلا فسوف يحفر على الميّت وحش يسمى الحمل ، يخرج الميت ويأكله ، وقد اندهش الأب ومن معه لغياب (الحمل) فلم يشموا رائحته المعروفة ولا رأوا دنوه من القبر ، فرجعوا إلى المنجم فأخبروه ففتح الكتاب مرة ثانية وقال لهم : لم تمت (فارعة) وإنما دفنتم خشبة صوّرها الجني في صورة جثمان (فارعة) ، فصدّقوا لشيوع مثل هذا في الذهن والحكايات .

فكان أبوها يتردد على تلك الشجرة كل مساء وينصت إليها وهي تنطق ثلاث مرات في الليلة : عَه عَه عَه ، وهذا هو صوت الرعيان عند سَوْق الأغنام ، وبعد أيام وليالٍ رأى الناس (فارعة) في القرية ، فقصّت عليهم حكاية الجني وكيف تشكل في صورة وحش ، ثم في صورة حصان ، وأخبرت عن ذلك الجبل الذي دخلته وكيف تلك المدينة مليئة بالقصور والحُور ، ودكاكينها مزينة مفعمة بالبخور والعطور وأصناف الحرير والديباج ، وقد زفّها الجان من باب المدينة إلى بيت زوجها (طحنوس) ،

ظلت معه في عذاب النعيم العظيم ، وذات يوم رجع إليها حاملاً كبشاً صغيراً وقال لها : سنذبح هذا صباح الغد فأحبّت ذلك الكبش كصديق قديم في وحشة الغربة ، وكانت تشم شعره وتمسح وجهها بجلده ، وما شعرت إلا وهو ينادي بصوت إنساني : يا (أحمد بن علوان) ياسريع الغارة ، وفوراً شاهدت الغبار والدخان يغمر كل المدينة وانسل من ذلك الضباب فارس هبط حصانه جوارها وعلى رأسه عمامة خضراء ، وعليه قميص أخضر وجبّة خضراء ، وفي يده سيف أخضر ، فحملها مع الكبش وأردفها على ظهر حصانه ، وامتسخ كل جن المدينة كائنات أخرى ، فكانت ترى حشود الفئران يعدو بعضها إثر بعض ، وأسراب الحيّات والعقارب ، ولم تعد ترى (فارعة) من المدينة إلا مبانيها الشامخة وروائحها الدخانية ، وفي لحظات هبط بها الفرس في سطح منزل أبيها .

☆ ☆ ☆

هذه الحكاية تشير إلى الأمكنة وما يشغل فراغها .

ألم يقل (أرسطو) ليس في العالم خلاء ، وإنما كل مكان مليء بالهيولى الأولى ؟

وتبعه (ابن سينا) فقال : إن المادة تشغل كل حيز في كل مكان ، فلا خلو في الأمكنة . هذه حقيقة فلسفية أصبحت حقيقة علمية ، فأنشتاين يحقق أن الذرات تملأ كل الأهوية ، بدليل أن الأضواء تأتي منحرفة لارتطامها بالذّرات المادية .

فهل يعرف صناع الحكايات فلسفة الخلو والامتلاء ؟

بعد الفلسفة وقبل الفيزياء اكتشف أهل ريفنا امتلاء الخلاء ، ولكن ليس بالهيولى ، كما رأت الفلسفة ، ولا بالذّرات كما رأت الفيزياء ، وإنما بالجن والوحوش الجنّية ، لأن بلادنا كثيرة الكهوف والغيران والشعاب ، اعتبرت القرى أن هذه الأمكنة الخالية الموحشة مليئة بالجان ، فقد التقى الخيال الشعبي والفلسفة والعلم في عدم الخلو ،

وكان الاختلاف في نوع المادة فتصورتها القرية مليئة بالجن لاستحالة خلوها ، لكن لماذا تصور الحكايات الجن بهذه الوحشة والرهبة ؟ لأن الإنسان في حاجة إلى الخوف ، وكلما كان أغرب كان أيقظ للمشاعر وأدعى للفن ، لأن المخاوف الحقيقية تصبح معتادة بعد ممارسة وقت قصير ، والمخاوف المفاجئة تسلب مجال التخوف ، فالسقوط إلى هوة عميقة ، أو انهيار جدار على أحد ، أو طعنة في النحر ، أو إطلاق رصاصة ، أو سقوط طائرة ، كل هذه الحوادث لا تترك فرصة للتخوف ، لأنها تقتل بسرعة خاطفة ، فالمخاوف التصورية أوفر لذة لما يتولد منها من تصور يتناسج حكايات فنية تشكل التاريخ النفسي ، أو أساطير تستهل تاريخية التاريخ ، أو حس الإنسان بمكانه الزمني أو زمانه المكاني ، لأن المكان في الفنون القولية زمن النفس وتاريخية زمنها .

ولعل الحكايات الشعبية أحشد بالأمكنة وأحفل بما فيها من صراع الإنسان مع الأمكنة العامرة بالناس أو العامرة بمخاوف الناس ، ومن جهة أخرى فإن الحكايات الشعبية تعكس البؤس الاقتصادي في أغلبها ، فالأغلب هم ضحايا البؤس أو ضحايا البحث عن مخرج من البؤس ، وقد كان العصر التركي يشكل اقتصاداً فوقياً ، وكان الفلاح يبيع مواشيه وحبوبه بالنقود الفضية أو الذهبية إلا أن سلعته لكثرتها وندرة النقود كانت في منتهى الرخص ، وكانت حاجة الإنسان من ثياب ومحاريث وشموع أو سليط أكثر من ثمن مبيعاته ، والسلع التي يحتاج إليها الفلاح ثانية الخبز والماء ، بل إن المحاريث الحديدية وأدواتها الخشبية سبب في استنبات الخبز والعلف ، وكان الصراع بين الضرورة والمضطرين دائم المغالبة والانكسار ، وكان ينعكس كل هذا على الحكايات كتصوير للمعاناة وكعزاء يخفف وطأة العناء .

لهذا صوّرت الحكايات الجن في صورة المترفين ، كما صورت عالمهم الخفي كفراديس أرضية غير منظورة ، وهذا دليل الحنين إلى العيش الأفضل تبدى في تصور ترف قصور الجن وبهجة مدائنهم التي لا يراها الإنسان إلا على ظهر العذاب أو على جناح الاختطاف الصاعق .

إن المأسوية الحالة أزهى عناصر الحكايات الشعبية ، كما أن امتلاءها بالانعكاس الاجتماعي تصوراً وواقعاً أزهى فنيتها المعمارية .

صحيح أن الظروف في بعض الأماكن قد اختلفت اليوم ، ولكن فنية تلك الحكايات أعبق تعبيراً عن مكابدة العيش وعن محاولة التجاوز ، لكي تتحول الأحلام إلى مشاهد بُنيَّة تحت عيون الشمس .

العشق في الحكايات الشعبية

حكت بعض الأساطير اليونانية : أن أصل الإنسانية ذرّة انفلقت إلى نصفين ، إحداهما الرجل وثانيهما المرأة ، وظل كل نصف يحنّ إلى النصف الآخر حتى التقيا ، ولعل وصف المرأة بالنصف الآخر جاء من هذه الأسطورة ، أما العلم فيقرر أن الأنثى هي الأصل ، وأن التذكير والتأنيث تطور عن الأنوثة ، وهذا التطور من الأصل الواحد يزيد قوة الحنين لواحدية الأصل ولاختلاف الجنسين وميول كل جنس إلى الآخر ، ذلك لأن كل نفس تعانق وجودها بلقاء نفس أخرى ، لأن الحب امتزاج نفسين ، ولعل هذا الامتزاج والحنين إلى تحقيقه أكثر وضوحاً في البوادي ، لأن حب المدينة أقل حرارة لكثرة المشاغل الفنية ولتعدد أساليب الصراع ، ففي المدينة : الصراع السياسي ، السباق التجاري ، الفن المعماري ، الفن الغنائي على أي شكل . وهذه المشاغل تمتص بعض حرارة الحب ، على حين المرأة في البادية كل الفن وكل مجالات التسلية ، فعشقها أعنف وبالأخص في زمن الرخاء والسلام ، قد يكون الحجاب في المدينة بعض أسباب قوة الحنين إلى المرأة ، وقد يكون سفور الريف أكثر كشفاً لجمال المرأة وأوفر حنيناً إلى ما بعد اللقاء ، وقد لاحظنا أن أغلب شعراء الغرام المتّقد من البوادي : كعروة وعفراء ، والنابغة ومي ، وعنترة وعبلة ، وقيس وليلى، وجميل وبثينة ، وكثيِّر وعزّة .. غير أن بوادي (الحجاز) و (نجد) في تلك الفترة كانت مختلفة عن بوادي (اليمن) في عصر ازدهار الحكايات الشعبية : كانت بوادي الحجاز في عهد العشق العنيف ميسورة العيش من غنائم الفتوح ، وعنيفة الفراغ لأنها اعتادت الاندفاع والسبي ثم حجزتها خلافة دمشق في قراها ومضاربها ، وكان للبوادي من السبايا كما للمدينة ، إلا أن سبايا المدينة تحولن إلى (قيان) ، مغنيات ، أو جواري

يزيّن المسامر بطيب الحضور ، على حين سبايا البوادي تحولن من الرخاء إلى كدح الرعي والحلب كسيداتهن بنات القرى والمضارب . أما البوادي اليمنية فلاعهد لها بالجواري المغنيات ولا الجواري العاملات ، والذين كانوا يملكون العبيد والجواري أقلية من سكان المدن ، فقد كان رجل البادية وامرأتها عبيد الأرض وسادة العمل ، وقد أفضت لنا الحكايات الشعبية عن كيفية عشق الأرض ، وعن أساليب التفاني في ألوهيتها ، وكانت ملامح الغرام الإنساني بالأنثى أقل عناصر الحكايات الشعبية ، وربما قصرت الغرام الرجالي على السلاطين كما في حكاية (ورقة الحنّا) وكما في حكاية (وسيلة) ، في مجموعة علي محمد عبده .

أما عشق المرأة فلم تبح به إلا أقل الحكايات المرويّة . هل يرجع هذا إلى أن الأنثى مطلوبة لا طالبة ؟ ولو طلبَت لهانت ، فهي تستغني عن الطلب بالجمال الأنثوي وضرورة الرجل إليه ، لكن أما لقلبها الحق أن يعبر عن ميوله كالرجل ؟ إن شاعرات العرب لم يبحن عن وجدانهن إلا في لحات خاطفة كانت تبوح أكثرها عند موت الحبيب كرثاء بثينة لجميل :

وإن سلوّي عن جميلٍ لساعةً
من الدهر ما حانت ولا حان حِينُها
سواء علينا يا جميل بن مَعْمرٍ
إذا متَّ بأساءُ الحياة ولينُها

واللواتي أفصحن عن بعض وجدانهن كن من محظيات القصور ، أما الحرائر فكن يرمزن إلى أحبابهن بالغزل في هزار أو بستان ، كما نلاحظ عند (عُلَيّه بنت المهدي) و (رباح بنت سهل) التي رمزت بالهرّ عن الحبيب الإنساني المجهول . إذا كانت تقاليد بوادي الحجاز ونجد تمنع بناتهن من زواج مَن يتغزل بهن ، فإن هذا القانون غائب عن البوادي اليمنية لتفرّع عاداتها من أصول حضارية ، فقد يعلم الأهل تعلق الشاب بالشابة

ولا يحولون بينهما ، لأن طبيعة الرعي والحصاد والبذر كانت تجمع بين الشبان والشابات ، وكان يتم الزواج في الأغلب عن حب غذتّه الصلة الدائمة تحت شمس المراتع وبين عبير الأودية والسفوح ، ولم تشكل موانع الزواج إلا عوامل اقتصادية ، كأن يحرص الأب على استبقاء ابنته للرعي والحصاد والحطب والحلب ، أو كأن يخاف الرجل على خروج بعض تركته إلى الغير ، أما المانع الثالث فهو نشوب حروب بين حيّين أو بين فرعين من حي ، فإن دين الدّم والثأر يشكلان موانع الزواج . وكانت هذه الموانع تمنع إنبات الحُب أو تكلف دفنه في الحنايا ، لكن الخوف على التركة من إرث الابنة أو الحرص على استبقائها في بيت الأبوة من العوامل الممكنة الزوال بحدوث أي أسباب : كفرض البنت على أهلها أو بوجود من يعمل عملها من الأخوات أو الإخوة الصغار . المهم أن كل الإفصاح الغرامي مروي عن عشق الرجال ، باعتبار أن البنت بنت أهلها ولا حق لها في الإبانة عن عواطفها أو اختيارها ، لهذا قلّت الحكايات عن عشق الأنثى ، ومن هذا القليل حكاية (زينة) : لقد عشقت أحد الشبان أحر عشق ، وكان لا يلتفت إليها ولا تجمعه بها طريق عمل واحد ، فقد كان عمله الحرث وكان عملها الحطب ، وكانت لا تراه بمفرده إلا أوقاتاً قليلة يصادف أن تحطب على قرب من إحدى مزارعه ، ولما برّح بها العشق شكت إلى عجوز كانت تلاقيها على باب كهف أكثر الأيام ، فقالت لها العجوز : (لو يطعم سُكرّ ثُعَيْل يجيش من بين العُتَيْل) أي من بين التربة المتحجرة ، فأخذت البنت الدهشة الصاعقة لأنها أخذت النصيحة حرفياً ، فكيف تعرض على الحبيب نفسها ؟ قد يتقبل العطاء ولكن هل يتزوج المعطية ؟ تمسكت الشابة بحرفية نصيحة العجوز على شكل آخر واهتدت إلى (سكّر ثعيل) النباتي ، فقصدت سفحاً يتوفر فيه ذلك النبت الذي هو رمز عند النساء للعبة الفراش ، لكنها فطنت أن كل الرعيان يأكلون سكّر ثعيل ولا يُنبت الحب ، لا بد أن تجرب حسب نصيحة العجوز ، اقتلعت ملء يديها (سكر ثعيل) واتجهت به إلى مزرعة الحبيب وقالت : (أديت لك سكر ثعيل ما أحد عرف مثله نبت في حَجَر وَرَضع من حليب

الحِدَاء) ، فاستحلى وأخذ وأكل الأغصان ، وانتظرت النتيجة أياماً ولم يتحقق ، وزاد المشكلة تعقيداً غياب العجوز عن مكانها المعهود ، فاحترقت (زينة) بالحب والخيبة ، وفي اشتداد الأزمة ظهرت العجوز فقالت لها : (لو يطعم زينة يجيء بعينه) ، فتجرأت (زينة) وقالت : وكيف أعرض له نفسي ؟ فقالت العجوز : تعالي ، فأخذتها إلى المورد الذي سيسقي فيه الحبيب ثوريه وحماره ، فأنزلتها إلى الماء وقالت اسبحي فيه ساعة ، فقالت : ما تعلمت السباحة ، قالت : لا تخافي (أدخلي ساعة في الماء ، حتى يُعرق الحب الأعمى) ، وبعد خروجها من الماء وصل راعي أغنام فغرف من البرك إلى الحوض ، فامتنعت أغنامه من الشرب من ذلك الماء ، فاستغرب الراعي امتناع الغنم على نقاوة ذلك المشرب ، فأوردها مورداً آخر وجاء حبيب (زينة) فامتنع ثوراه وحماره عن مس الماء ورأي الماء أصفى ما يكون ، وأراد أن يكتشف السبب بالتجربة فعبَّ من الحوض ، وكلما عبَّ زاد عطشاً لحلاوة ذلك الماء فلم يطعم هذا الماء كما طعمه اليوم ، وفي صبيحة اليوم الثاني تعرّضت له (زينة) في الطريق فلم يشاهد أجمل منها ولم يخفق قلبه كذلك اليوم فخطبها وتزوجها بعد أيام ، أحلى زواج وكانا أسعد عروسين في القرية .

☆ ☆ ☆

هذا ملخص الحكاية اشترك في نسجها الحب الإنساني والماء والنبات والعجوز الجنية . فما سبب اجتماع هذه العوامل ؟

لأن العشق من قبل المرأة ولأنها هنا الطالبة لا المطلوبة ، استدعت هذه العكسية المعجزات الأرضية من ماء وحيلة عفاريتية وطبيعة نباتية . هل تدل هذه الحكاية على شوق الإنسان لاكتشاف سر الطبيعة ومعرفة كنه العالم ؟

إن أهم مهمات الفلسفية القديمة هو معرفة العالم : أصوله الأولى ، عناصره ، مكوناته ، ما ورائياته ، وهل خُلق من عدم ؟ وهل سبق وجوده وجود الزمن ؟؟ إن

الوجود سبق الإنسان إلى الوجود ، وعليه أن يعرف هذا الوجود : من أين نشأ ؟ وكيف يغالب تغيراته وكوارثه ؟

ذلك لأن الفلسفة القديمة سبقت العلم في محاولة معرفة الوجود وطبيعة الوجود ، لكي تنتقل من معرفته إلى تفسيره عن تجربة ، إلى تغييره عن إمكانية علمية ، وحكاية (زينة) تنتظم ثلاثة رموز ، نبات سكر ثعيل ، إخراج سر الحب إلى الماء كرمز للطهارة والإنبات ، وجود العجوز الجنية كرمز للمعرفة ، فلولا هذه العجوز لما حققت (زينة) أملها المنشود ، لكن حكاية (سكر ثعيل) تشير إلى معاودة المجاعة إلى الأرياف حتى يأكل الناس النبات كالمواشي ، ولأن أكل بعض النبات أصبح اعتياداً تخيّلت (زينة) لنبات سكر ثعيل طبيعة مختلفة عن جنسه ، فخلعت عليه صفة الأسطورية . « نبت في الحجر ورضع من حليب الحِداء » فهذا من سُكّر خيالها لا من سكر ثعيل ، لأن النبت على الحجر يدل على قوة النبت ، والرضاعة من (الحِداء) تدل على تحقيق المستحيل . فمن ذا عرف حليب الحداء ؟ إن له رهبة المجهول وعمق التوق إليه لأن (الحداء) من فصيلة الغراب الشرس المستحيل الاصطياد ، لهذا كان حليبها مضرب المثل لبذل غير الممكن حتى يقال في التودد والود : « لو تطلب مني حليب الحداء » ، إن حكاية (زينة) لا تتزمن بزمان ، لأنها من نسيج كل الأزمنة المتشابهة في الريف .

فمن نسيج أي منطقة هذه الحكاية ؟

إن (زينة) من الأسماء البدوية التي تعهدها الشعاب والأسفار ، غير أن الحكاية زراعية المنشأ ، كما تدل الحراثة والأغنام ، فهي قروية من جهة أخرى ، ولو سمّت الحبيب لأمكن معرفة منشئها ، لأن تسمية الناس وراثية في المدن ومختلفة بين منطقة وأخرى ، وبين المناطق الزراعية وشعاب البدو .

☆ ☆ ☆

فهذه حكاية شعبية : موطنها القلب الإنساني ، وتاريخها تاريخ الشوق البشري إلى معرفة الوجود وإلى تحقيق أوطار القلوب ، أما ندرتها فمن حيث أنها حكاية عشق امرأة على ندرة هذا الصنف من الحكايات ، لكن لا تعبّر عن كل الأشواق إلا كل الفنون ، وربما عبّرت الدمعة عن فن الحرف وفن اليد كما تقص حكاية (رابية وعنتر) :

كانت (رابية) وحيدة أبيها ، أحبها (عنتر) النجّار حتى تجاوز الوقار المعهود ، كان يتحدث إلى (رابية) وتتحدث إليه ، كالرجال والنساء في كل ملتقى ، وكان يعرف سلفاً أن أباها لا يقبل تزويجها لأنها الوريثة الوحيدة ، كان يهم (عنتر) بمفاتحة أبي رابية فيقصد داره ، وعندما يقترب من الباب يتوقف فلا يتقدم إلى الدار ولا يرجع إلى داره ، وذات ليلة طال به الوقوف حتى بزغ الصبح وامتطت أجنحتها الطيور ، وعندما حوّمت فوق رأسه ثلاثة طيور أنشد :

يا طيور يا عالية خبّري لي رابية

ورجع إلى بيته ، وعند غروب ذلك اليوم حوّمت الطيور الثلاثة عند شرفة أبي رابية ، وكانت إلى جانب أبيها وأمها فلاحظا احمرارها وارتعاشها وإغضاءها عن الطيور ، غير أن الطيور ألحّت في إنشادها :

يا رابية عَكْبَرْ تزوجي عنتر

لاحظ الأبوان غرابة الطيور وارتفاع أصواتها ولم يعرفا لغتها ، فحكت لهما (رابية) ماذا قالت في تلعثم خجول ، فقصد الشيخ (عكبر) فقيه القرية ليفتح لابنته الكتاب ، فأخبره الفقيه بأن شيخ الجن مات ، وأنهم الآن في حالة انفلات وعليه أن يُقطرن باب بيته وأظلاف أغنامه وأبقاره وأصابع ابنته ، اشترى الشيخ (عكبر) القطران وشاع استعماله في القرية بالتقليد أو بعدوى الخوف الكامن بالوراثة ، حتى (عنتر النجار) طلى أخشابه ومنشاره بالقطران ، لكنه لم يعتبر انفلات الجان مانعاً من

زواجه برابية ، فأصرّ أن يقصد دار أبيها في صبيحة عيد ، ولما اقترب من الدار لمح الثلاثة الطيور فأنشد :

يا طيور يا عالية قُلي لأبو رابية

وارتد على أعقابه ، وبعد راحة العيد ، خرج الشيخ عكبر إلى أحد حقوله يبذره قمحاً ، فحامت الثلاثة الطيور حول رأسه وردّدت :

زوّجها عنتر وإلا أضرب حَنذر

تشاءم الرجل ولم يقتنع لأن خوفه من خروج (رابية) أشد من كل نذير ، وبعد ستين يوماً نضج القمح ، وإذا هو سنابل حنذر ، أي زوّان . هنا توقع ما هو أشد من هذا ، وكانت (رابية) تكن لعنتر نفس الحب فأخبرته عما جرى ، فقال لها : أريد الزواج يا رابية ، فقالت البنت بنت أهلها ، فهم الإشارة فتجاوز تردده فخطب (رابية) على فقره وتم الزواج .

☆ ☆ ☆

هذه الحكاية كسابقتها تصور العشق نوعاً من المعاناة ونوعاً من تجاوز المعاناة ، فكما ثابرت (زينة) على اكتساب حبيبها ، تجاوز (عنتر) تخوفه ووصل إلى (رابية) . ألا يختلف نوع العشق في بوادينا عن بوادي الحجاز ونجد ؟

العشق في أريافنا طريق ضم نفس إلى نفس في مرفأ الوصول ، عشق بوادي الحجاز طريق إلى الجنون العلني أو الجنون الفني ، أما عشق (عنتر وزينة) ، فلم يكن سبباً في الجنون الفني أو الجنون العلني ، لكن هناك ناظم مشترك بين حكاياتنا الشعبية وبين شعر الحب العُذْري ، ذلك هو : واحدية الحبيب وشلل الإرادة ، فكما عجز (جميل) عن ترك (بثينة) رغم التهديد ، عجزت (زينة) عن ترك المعشوق ورأته كل الرجال ، كما رأى (عنتر رابية) كل النساء ، فتعطّلَ الإرادة أهم قوانين العشق ، لكن

تعطل الإرادة يختلف ، يؤدي إلى الهيام الدائم بلا جدوى عند العذريين ، ويؤدي إلى الهيام الموصل في حكاياتنا العشقية ، والملحوظ أن حكاية (عنتر) من نسيج أغرب الأحلام الريفية ، إذ لم تلعب الدور إحدى عجائز الجن ، وإنما كان رسول القلب إلى القلب ثلاثة من الطيور ، تحمّلت رسالة العشيق إلى المعشوقة ، ثم أزاحت المانع من قلب الأب بإنذاره بسوء العاقبة في مزارعه ، الطيور هنا رمز الأشواق المسافرة بين الأحباب ، لأن الشوق لا يحمل جناحاً تشكّل في طيور تحملها أجنحة وتبوح عنها أغاريد .

لماذا سمعت (رابية) لغة الطيور واعتبرها الأبوان كالزقزقة المعتادة ؟

لأن (رابية) أنصتت بسمع الحب الكتيم ، على حين سمع الأبوان بصمت الحقول وأظلاف الأبقار والأغنام . تنطوي الحكاية على حب (رابية) وعلى اختلافه عن حب (زينة) ، (رابية) مطلوبة طالبة بلا تفنن ولا تخيل ، (زينة) طالبة مطلوبة بمعجزة الأرض ، لكن عنصر الغزل الفني غائب عن الاعتراك ، فهل الاحتيال الإنساني العفاريتي وتدخل الطبيعة كانا أبلغ من الغزل ؟ إن الغزل متعدد الفنون الناطقة والصامتة ، النظرة غزل ، الدمعة غزل ، تجسيد الشوق في شكل طيور غزل قلبي وشوق عقلي إلى معرفة الطبيعة وإخضاعها لإرادة الإنسان .

أما قام الحمام الزاجل قبل الطائرة بدور الطائرة في نقل الوسائل !

فلماذا لا تقوم الطيور بحمل أشواق (عنتر) إلى أشواق (رابية) ؟

أليست الطيور نجيّات شعراء العشق والحنين على امتداد تاريخ الشعر ؟ إذا كانت طيور (عنتر) زفت سفرة الحب إلى مرفأ الزواج ، فإن الغراب على شؤمه عند العرب ، يبدو في حكاياتنا رمز الحكمة فيما اختلف فيه الناس ، كما تقص حكاية (قالها الغراب) :

تزوج شاب إحدى الشابات المليحات ، وكان يحبها شاب آخر أعنف حب ، على حين كان زواجها على غير حب سابق ، وبعد الزفاف كان الزوجان ينهضان من نومهما ويغتسلان كعادة العرسان ، وتماديا على هذه الحال حتى انقضت تسعة أشهر ، فاستنكر أبو الزوج عدم حِبَلْ زوجة ابنه مع أن زوجته حملت ليلة دخولها ، وحَملت به أمه ليلة دخول أبيه عليها . فماذا جرى لابنه وزوجته ؟ وما سبب خروج ابنه عن الوراثة العضوية ؟

كانت الزوجة في غاية الحسن وكان أهل زوجها يتتبعونها في سراحها ورواحها ، وذات يوم حملت إلى عمها الغداء إلى الوادي ، وبعد أن قدمت له الأكل ذهبت تحتطب كالعادة ، غير أن العم تسلل خلفها ولّما رآها زاد من تخفّيه توقعاً لرؤية أحد يدنو منها ، فلم يشاهد أي شيء وإنما سمع صوتاً أكد شكّه ، فقد كانت تغني إلى الشجرة :

أشكي عليش ولا تبيحي العِلْمْ
(تَبيْعُهم) زاحفْ ما قد شِغِبْ تِلْمْ

وفي المساء تنقّل الأب في بيوت أخواته ، وطلب من كل واحدة أن تسمعه ما تحفظ من الأغاني ، ورجع إلى البيت فسأل زوجته وبناته عما يحفظن من الأغاني ، فلم تقل إحداهن ما سمع ، ولما أسمعهن ما سمع أكدن له أنهن ما سمعن هذه الأغنية ، فعرف أن ابنه لم يتصل بزوجته وأنها ما تزال بكراً ، فاستدعى ولده وطلب منه جلية الأمر ، فأخبره اليقين ، وبدا له أن شاباً كان يعشق زوجة ابنه وأنه عقَّد خيطاً عند عقد الزواج فأصاب ولده بالعنّة ، فطلب من ذلك الشاب أن يفك (العُقد) من الخيط أو يدلّهم على مخبئه لحلّه ، فأنكر الشاب فعل هذا ، ولكنْ أبو الزوج لم يقتنع فأثار القضية عند قبيلته ، وأدت الحادثة إلى ضراب وطعان بين القبيلتين مدة سنة ، حتى أهملت أكثر المزارع نتيجة خوف القرية من بعضها ، وذات يوم تدخّل الصلح من قبل أحد ضيوف القرية ، فاجتمع الطرفان لتحليف الشاب المتهم فحلف (اليمين الزبيرية) المعروفة ،

غير أن الزوج لم يحقق هدفه الزوجي ، فاستجدت الأحداث واجتمعت القرية مرة أخرى ، وتوسط المصلح على طلاق الزوجة . واشترط الزوج أن لا يتزوجها ذلك الشاب المتهم بتعقيد الخيط عند كتابة الكتاب ، غير أن قبيلة الشاب المتّهم لم تقبل هذا الشرط ، وقالوا : البنت لأهلها ، وقبل الوصول إلى حل ، حلّق غراب وهو يردد :

غـــــاق غـــــاق زواجـه بعـد طـلاق

فقالوا جميعاً : قالها الغراب فوافقت قبيلة الزوج على الطلاق وزواجه الشاب العاشق القديم ، بشرط أن يغادر القرية مع زوجته ، ولا يعودان إليها مدة ثلاث (صفف) أي أجيال ، لم تقبل تلك القبيلة طرد ابنها ولكنهم يرون أنه قد خرج على العرف ، وأن عدم قبول هذا يخالف العرف ، لأن تهمة الرباط قائمة وهي تتخذ عادة للمزاح لا لتعطيل الزواج والإنجاب ، وفي شدة التفاوض وحدة الخصام عاد الغراب مردداً :

غـــــاق غـــــاق قُرعـــــه وســـــاق

فقال الكل : قالها الغراب وكان في قوله حُكم بالرحيل على الزوج الجديد مع زوجته إلى محل يسمى (ساق) ، كما تضمن حكم الغراب إلزام أهل الزوجين بتزويدهما (بقرعة زاد) أي جراب ، كزاد طريق حتى الوصول ، وأطرف ما في هذه الحكاية : إفصاح الغراب بلغة أهل القرية وفهمهم عنه تفصيل ما أوجزه في صوتين كأن بينهم وبينه اشتراكاً في الدراية بالأعراف المتبعة . هذه الحكاية امتداد لطيور (عنتر) ، والحكايتان تنتسبان إلى المناطق الوسطى حيث تغلب الزراعة وتكثر الطيور .

فكما حلت تلك الطيور مشكلة الحب وأوصلت رابية وعنتر إلى النهاية السعيدة ، فقد توسط (الغراب) وحكم بالطلاق وتزويج العشيق القديم بمعشوقته المطلقة ، ثم حكم مرة ثانية بمقتضى عرف القبيلة بطرد الخارج عن العرف ولكن دون قطع علائق الحب ، فهذه الحكاية تكاد تكون تأريخ قضية . كحكاية (حُكم الفَراسة) في مجموعة

(علي محمد عبده) ، غير أن الغراب هنا الحكم القدري ، باعتباره رمز الفراق ، ولكنه هنا رمز الزواج الذي يعقده الحب لا الشرع ، فقد حكم بزواج الحبيبين باعتبار ذلك الزواج جملة اعتراضية في أغنية القلبين .

تنطوي الحكاية على عدة إشارات : أولاً إلى خرافة الربط التي تؤدي إلى عجز الرجل جنسياً ، ثانياً إلى الصراع الموروث بين الحي الواحد ، ثالثاً إلى المرأة كأداة إنجاب ، رابعاً إلى مشروعية الحب العفيف كوسيلة إلى الامتزاج المشروع ، ثم إلى العرف المتبع لطرد المخالف للعرف الذي يخضع له كل المتنازعين في آخر الأمر . وعند طيش النفوس عن أعرافها ومعرفتها تدخل الغراب كحكيم يعرف ويُنتفع بمعرفته مها تصاعد الغضب .

فهل هناك إشارة إلى جهل الإنسان حتى أن الغراب أكثر منه فهماً ؟

إن هذه اللمحة تنافي مفهوم الناس عن (الغراب) كنذير شؤم ، لكنه على هذا المفهوم عند شعراء العشق ، وعلى نقيضه عند أريافنا فهو لا ينبئ عندهم بخير ولا شر ، وإنما هو حكيم مجرب لأنه في رأيهم يرنو من أعلى ، ولأنه في عرفهم أطول عمراً من الإنسان ، وأرهف سمعاً وأثقب نظراً ، وهذه الحكاية كسابقتها تدل على حنين الإنسان إلى معرفة الوجود واكتناه سر الطبيعة بكل ما فيها من نام ومتحرك وصائت ، وهذه الحكايات الثلاث تتموضع العشق من زوايا مختلفة ، وهي أكثر دلالة على عشق المرأة : المرأة التي أحبت صارعت الطبيعة حتى امتلكت من تحب في حكاية (زينة) ، المرأة الثانية (رابية) خدمتها الطبيعة الطائرة والمنبتة بدون أن تملك وسائل استخدامها . كما قصّت حكاية (عنتر ورابية) الزوجة التي تحب غير زوجها عَصَمتها معجزة الطبيعة عن العطاء الإجباري وساعدتها سوانح الطبيعة بالوصول إلى من أرادته وأرادها ، وإن انتهت حكاية (قالها الغراب) بعقوبة الطرد كانسلاخ الغصنين عن الشجرة ، لأن العرف يملك عراقة كطبيعة الأرض التي نشأ عليها . لا تخرج هذه الحكايات عن

أقاصيص القلوب كما عبرت عنها لواعج العواطف الشاعرة . مهما اختلفت أساليب تلك الحكايات فإنها تلتقي في ثلاثة مرامي : محاولة معرفة الوجود ، محاولة تجاوز الكائن إلى ما ينبغي أن يكون ، مغالبة الأقدار لامتلاك أعنة المصير من قاعدة الاختيار الحياتي .

النموذج الإنساني في الحكايات الشعبية

كما يلتقي العقل الباطن والعقل الواجد في الرؤية الخيالية ، يلتقي الواقع القائم والواقع الممكن في شخصية النموذج الروائي (البطل) . فكما في الحياة واقعان قائم وممكن ، ففي حدود شخص الإنسان العام شخصان : الشخص المرئي ، والشخص الممكن الرؤية .

فمن أين يتكون النموذج الإنساني في العمل الأدبي ؟

إنه يتكون من واقعهِ ومن حدس الأديب ، وهذا ما يجعل التركيب الأدبي مختلفاً عن المقال الصحفي أو المقال العلمي أو الحديث العادي . ذلك لأن التركيب الأدبي يحدق إلى الوجوه المحجوبة ، فيكون من الشخص المنظور شخصاً ممكن النظور من خلال التجربة الخيالية الناظرة إلى الأغوار ، وهذه التجربة بدورها تقوم على تربة من الأرض ، لكي ترمي بعيونها إلى أقصى مسافات الرياح والأضواء . وقبل الوصول إلى بطل الحكايات ، يمكن التساؤل عن اختيار نوع البطولة واختيار نموذج البطل .

هل اختيار البطل صنعة أدبية أو صنعة واقعية ؟

إن البطل كإنسان من صنع الواقع ، ولكن موقفه ووجهته وصراعه من صنع الأديب ، لأن الأديب يغير العلاقات فيخلق تصرفات وحركات بمقتضى وجهته السياسية أو الثقافية ، ولا يخلق الأبطال من نسيج الخيال الفني وحده .

وبهذا تختلف النماذج البشرية على مختلف الأجناس الأدبية وطاقاتها الخيالية . مثلاً البطل في السيرة ، إذا كانت السيرة من تصورات الشعب ، فلا بد أن يكون البطل خرافياً أو قريباً من الخرافي ، لأن التصور الشعبي ينشأ من الفطرة ومن الشعور

بالقهر ، فيشكل بطلاً معجزاً يعمل ما يراه الإنسان العادي مستحيلاً ، وهذا اللون يتبدى في : (سيرة عنترة) و (سيف بن ذي يزن) و (الظاهر بيبرس) و (أبو زيد الهلالي) . فكل هذه السير تنشأ من الفطرة الأحلامية ومن التصور الخرافي ، وهذه تختلف عن السيرة التاريخية ، فهما بالغ التصور ، فإنه يتناسج من جذور الواقع ومن العواطف ، مثلاً على ذلك (سيرة ابن هشام) التي أضافت إلى المعجزات الحقيقية المعجزات الوهمية التي لا تضيف شيئاً إلى (سيرة الرسول) ، فلو كانت حياة الرسول محمد كما سردها (ابن هشام) ، لما كان للنبي أي مجهود في انتصار الدعوة ، مع أن الدين يؤكد بشرية النبي وصراعه الدموي لإحقاق الحق ، بل تشير الآيات والتاريخ إلى أن النبي بشر من الناس انهزم وانتصر ، وانتصر من تجارب الهزائم ، فإلى جانب انتصار (بدر) انكسار (يوم أحد) ، وإلى جانب غلبة (يوم فتح) انكسار (يوم حنين) ، هذه السيرة النبوية كما يكتبها التاريخ العلمي ، غير أن (ابن هشام) وأمثاله يعتمدون على معجزة الغار ، فيتصورون ويصورون عجز كل الممكنات عن النيل من شخص النبي ، كما في حكاية (الحية) وحكاية الطعام المسموم يقول ابن هشام : إن ذراع الشاة في مائدة (خيبر) قال للنبي « لا تأكلني فأنا مسموم » غير أن النبي يؤكد بشريته بقوله : « ما زالت أكلة خيبر تعاودني حتى قطعتْ أبْهري » ، فالنبي يعترف بطبيعة الأشياء ويفرق بين بشريته وبين المعجزات الآلهية ، فسيرة ابن هشام وأمثالها تشبه السير الشعبية ، والفرق : أن ابن هشام يصدر عن عاطفة دينية ، كما يصدر مؤلفو السير الشعبية عن فطرة حالمة . أما السير التأريخية فإن الاختلاف فيها على مقدار الثقافات : فأفلاطون يراها مسرد مزايا ، والكتّاب المحدثون يرونها معرض المحاسن والمعائب لأنها كُتبت عن إنسان يملك مزايا ويملك نقائص ، إلا أن التركيز على المزايا أدعى إلى الاقتداء بالعظماء .

فإذا لاحظنا سيرة (الإسكندر المقدوني) فسوف نراها تجسم صور المحاسن وتلمّح بخفوت إلى مكامن النقائص وظواهر العيوب .

لعل السير باختلافها ، وباختلاف نماذجها تدل على النموذج الإنساني في مرآة الشعراء كسجلي السير يبالغون في الأماديح كما يبالغون في الأهاجي ، ويلونون صور الجمال كما يجسمون صورة الدمامة . ويكاد (زهير بن أبي سُلمى) ينفرد بالنموذجية الواقعية الخيالية :

تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله

فهذا النموذج آية الكرم ، ونموذج الارتياح إلى الكرم ، لأنه يفرح بما ينفق كفرحة بما يكسب . وهذا النموذج الخيالي الواقعي يذكر بنقيضه نموذج البخيل كما يقول أحدهم :

يحب المديح أبو خالدٍ
ويعجز عن صلة المادح
كبكرٍ تحب لذيذ النكاح
وتجزع من صولة الناكحِ

فقد تكوّن النموذج من شكلين : الشكل الواقعي ، والشكل الإمكاني ، المنبثق من التشبيه . ولعل الشكل الإمكاني تجسيم لقسمات الشكل الواقعي ، يمكن أن نرى نموذج الجمال في أزهى ألوانه الناطقة عند (ابن الرومي) وبطريق غير مباشر ، لأن تعبيره عن العجز في وصف ذلك الحسن أبلغ من التصوير الحرفي .

وغريرٍ بحسنها ، قال صِفها قلت أمران : هيِّنٌ وشديدُ

يسهلُ القول أنها أحسن الأشياء طرّاً ويصعب التحديد .

فالنموذج الجمالي هنا عالم من ازدحام الفتن الجمالية يصعب تمييز ملمح على ملمح ، كما تشير عبارة (ويصعب التحدي) ، كذلك نموذج القبح عند نفس الشاعر ، فإنه على حسيته مزيج من واقع الموصوف ، ومن تخيل الواصف ، كما في صورة مغنية فاشلة :

تضغـــط الصـوت الـــذي تشـــدو بـــه
غصـــــــةً في حلقهـــــــا معترضـــــــه
فـــــإذا غنّت بـــــدا في جيـــــدهـــــا
كل عِرقٍ مثـــــــل بيت الارَضـــــــــه

من هنا يتبدى أن النموذج البشري خَلْق فني : من انعكاس التجربة الخيالية عند الشاعر ، ومن معطيات واقع النموذج . وحكاياتنا الشعبية لا تخرج عن هذه المقاييس العامة في تصوير النموذج ، فهي مزيج من الحُلم الفطري ، ومن الحدس الفني ، ومن ظواهر الواقع وبواطنه . ولعل حكاية (جُلَيْد أبو حمار) تشكل أبرع النماذج : كما يبديها الواقع ، وكما يراها التخيل القصصي . وقد أشار الأستاذ علي محمد عبده في مجموعة حكاياته إلى أن هذه القصة تشبه (أوديب) في رواية (سوفكليس) ، وهذا صحيح ، ولكن في بداية القصة حيث حلّ المنجم محل الكاهن وحل الأخ محل الجندي . تقول الحكاية : إن المنجم حذر الأب قبل ميلاد ابنته بأنها ستقتل أخاها ، ولما أراد الأب قتلها بعد ميلادها تردد في التنفيذ إلى حد الإحجام عنه ، وكانت البنت تشبّ بسرعة ، فأوكل الأب إلى الابن قتل أخته ، فأردفها على ظهر حصانه وذهب بها بعيداً ، ولما وصل الخلا شق حفرة عميقة نزلت إليها أخته ، وعندما ردم عليها الحفرة ، كانت تدله على الثقوب المفتوحة لكي يغطيها ، وكلما سد ثقباً دلته على ثغرة أخرى يتسلل منها الضوء ، لأنها اعتبرت هذا الدفن نوعاً من الألعاب ، فأثّرت على الشاب براءة أخته ، فأخرجها من الحفرة وأردفها على حصانه لكي يعيشا في أحد الشعاب النائية ، ولما وصلا إلى شِعب يترقرق فيه غدير ، على ضفته كوخ ، نزلا هناك وصادف أن وجدا نمرين صغيرين فرباهما الأخ لحراسة الكوخ ليلاً وللعمل في الصيد نهاراً ، وتوطدت بينه وبين النمرين علاقة ألفة ، فسمى أحدهما [قلبي] والثاني [فؤادي] ، وكان يخرج الأخ صبيحة كل يوم على حصانه في صحبة النمرين تاركاً أخته في ذلك الكوخ مؤكداً منعها من الخروج . وذات يوم بدا لها أن تغتسل في ذلك الغدير ، وفي اليوم التالي جاء السلطان ليسقي حصانه فعاف الماء ،

فاستغرب السلطان وقلب عينيه في الماء فرأى فيه شعرة تدل على ذوائب امرأة جميلة ، وعندما انتزع الشعرة شرب الحصان ، وفي تلك الليلة استحضر السلطان كاهنة القرية وأراها الشعرة وقال : إذا أعطيتني ضفيرة من هذه الشعرة فلك ما تريدين مين من المال ووصف لها مكان الغدير ، فاتجهت العجوز فلم تر إلا مكاناً قفراً ، وبعد تأمل طويل لمحت كوخاً صغيراً يكاد لا يصلح لسكنى إنسان فقصدته من قبيل التأكد فرأت فيه شابة لم تنظر مثلها فسألتها عن حالها ، ولما أنست إليها عادت إليها في اليوم الثاني حتى شعرت بالتأثير عليها ، فأغرتها بالهروب إلى دار السلطان بعد أن أعد أسرع خيوله لحملها من قرب الغدير . ورجع الأخ في المساء كعادته فهاله غياب الأخت ، وكانت الليلة حالكة الظلام ، وعلى سهر محرق انتظر الفجر ، وفي الصباح امتطى حصانه واصطحب نمريه فدلاه على آثار حوافر على طريق مدينة تَوَهمها حملت أخته ، ولما اقترب من المدينة كانت الأخت على سطح القصر ، فأخبرت السلطان بقدوم أخيها ، فجرّد عليه حملة من الفرسان لقتله أو أسره ، ولما رأى الأخ سيوف الفرسان تحدق به صاح في فرسه ونمريه : (قلبي فؤادي حصان ابن هادي ، دقوا الوادي) .

فمزق الفرسان بسيفه وظفري نمريه ، فعزز السلطان فرسانه بلا جدوى ، فأمر بإغلاق باب المدينة . وفي تلك الليلة دبّرت الأخت مكيدة مع الكاهنة فتسللتا متنكرتين ووجدتا الأخ الفارس نائماً وإلى جانبه النمران في حالة نوم ، فصبتا ذوب الشمع في آذان النمرين وطَلَتا ظهر الحصان (بالحلبة) ، وغطتا ظهره بالسَرْج ، وفي صبيحة اليوم التالي هاجمه فرسان السلطان فامتطى حصانه ونادى نمريه ولكنهما لم يسمعا ، وبمجرد جولة قصيرة زلج السرج بتأثير (الحِلبة) فسقط الفارس مثخناً ، فاعتبره الفرسان ميتاً ، وصادف أن مرّ به جَمّال فحمله واعتنى بتضميد جراح الفارس ، وبعد أيام تماثل من جراحه ، ولبس جلد ثور وركب حماراً هزيلاً ، ودخل المدينة في هيئة درويش ، وهناك استخدمه السلطان لخدمة الخيول ، وعرف حصانه من بين الخيول فاهتم بعلفه وتنظيفه ، وبعد أيام رأى في البستان نمريه فعرفاه كما عرفهما ، وفي

أثناء تمسيحها بيديه وجد آذانها مسدودات فعرّضها للشمس حتى ذاب الشمع ، وصادف أن ذلك اليوم بداية موسم سباق الخيول ، فخرج السلطان وفرسانه ، وانتهز الأخ الفارس الفرصة فوثب على حصانه واستدعى نمريه ، ولما رأى القصر شاهد أخته بين النساء وكان يحوم على القصر سرب من الحمام ، فقال للسلطان : هل أصطاد لك حمامة ؟ وقبل أن يرد أطلق سهماً إلى جبين أخته فأرداها ، ثم استنفر الحصان والنمرين بذلك الشّعر (قلبي فؤادي .. إلخ) وانقض على السلطان وجنوده وانتصر على الجميع ، وعاد إلى بيته مبدياً لأبيه الندم لمخالفته أمره في قتل أخته .

☆ ☆ ☆

في هذه الحكاية ثلاثة نماذج : الأخ الفارس تألف من أنقى العناصر : الترفع على القتل عن اقتدار ، التأثر بالطيبة الإنسانية في أخته ، الشجاعة النادرة . لقد تناسج هذا النموذج من ألمع صفات الرجولة ، وعلى تكامل هذه الرجولة ، فإن الحكاية لا تتجاهل نقاط الضعف في الإنسان البطل ، فقد غالب وغلب في الجولة الأولى ، ثم غالب وانكسر في الجولة الثانية لكي يبلغ قمة البطولة في الجولة الثالثة ، حقق البطل انتصارين مقابل انكسار واحد ، ولكن من صنع المكائد لا من نقص في الشجاعة ، بيد أن الحكاية تلمّح إلى نقطة النقص كما ألمحت الأسطورة اليونانية إلى كعب (أخيل) كما تومىء إلى صعوبة النصر وتجاوز الانكسارات إليه . تكونت نموذجية البطل من الواقع لأنه مليء بالشجعان ، كما تكون من حدس الحكاية في خلق الميدان البطولي والحركة البطولية ، على أن الحكاية تشير إلى ما هو أهم من هذا ، وهو الانتصار على النفس ، لأن الأخ لم يقتل أخته رغم التحذير بأنها قاتلته ، فقد تغلب على أوهامه على شدة تأثيرها في مثله ، لأنه قابلٌ لتصديق التنجيم كأحد أفراد بيئته ، فقد تشكل النموذج من الواقع المنظور ومن التصور الفني لخير ما في النفوس ، هذا النموذج (البطل) . النموذج الثاني الأخت : فقد ألفتها الحكاية من أزهى عناصر البراءة لأنها اعتبرت الدفن لعبة صبيانية وهذا ممكن وغير ممكن ، لأن قتل البنات بأقل الإشاعات كان مألوفاً ، لكن

الشابة لم تتوقع هذا لصد براءتها التي غيّرت نوايا أخيها ، أضافت الحكاية إلى البراءة في الشابة براعة الجمال حتى أن شعرةً ميّتة من رأسها دلّت على حسنها الخرافي ، وهذا هو الخيط الثاني من نسيج النموذج بل الجمال والبراءة النصف الأول من النموذج ، أما المكيدة فهي غاية النموذجية لأنها تجاوزت مكائد النساء المعتادة ففيها إلى مهارة المكيدة عنصر الجرأة الرجالية .

أما جرأة الشابة على سد أذان النمرين بذوب الشمع ؟ أما هذه مقامرة بطولية تتجاوز الجرأة النسائية مضيفة الاختبار الذي يتجاوز معرفة فلاّحة !

إذا كان البطل مؤلفاً من عناصر متجانسة ، فإن البطلة مكونة من عناصر متنافرة .

كيف اجتمعت البراءة الساذجة والمكيدة العنيفة والقسوة الدموية على الأخ ! مع أن العشق لم يدخل كعنصر في قلب الفتاة حتى يحملها على قتل أخيها ، فالبطلة من صنع الواقع ومن اختيار الحكاية ، لأن التناقض في الفتاة على تنافره منسجم مع التناقض في الحياة . ومن هذا المنظور تكوّنت البطلة الممكنة ، وقد تكون الريفية شجاعة ولكن ليس على قتل الأخ أو الأب دون عامل خارجي يعطّل الإرادة ، ولعل العوامل الخارجية في وحشية المرأة ، هو الغرام المذهل أو الثأر لقريب وبالأخص الزوج أو الابن والأخ ، والحكاية لا تشير إلى ثأر أو غرام ، وإنما تشير إلى عامل نفسي احتمالي هو خوف الفتاة من عقاب أخيها لخروجها على أوامره ، أما نعمة القصر فلا تكون عاملاً واقعياً وإنما تكوّن هجساً تصورياً ، وهذا الهجس يدل على مدنية هذا الجانب من الحكاية ، لقد تكونت البطلة من ألوان الغرابة وكانت غرابتها أغلب على واقعيتها وهذا يستدعي عنصر التشويق في الحكايات ، النموذج الثالث في الحكاية هو المنجّم ، فهو مكون من الاعتياد والخروج على الاعتياد ، فمن عادة المنجّمين التبشير بالطوالع السعيدة وطول العمر وحسن الحظ ، وليس من عاداتهم أن ينذروا بشؤم كما أشار إلى هذا (أبو العلاء) :

سـالت منجمهـا عن الطفـل الـذي
ولـدت، وكم هـو عـائش في دهرهِ
فـأجـابهـا مئـة، ليـأخـذ درهمـا
منهـا، ومـات وليـدهـا في شهرهِ

ففي تخويف المنجّم : الواقع الممكن ولكن مع قطع الصلة بالواقع القائم في نظر المنجمين ووتيرة مهنتهم .

يمكن حكايـة أخرى أن تعطي أطرف نموذج ، لأنهـا على غرار (دونكيشوت) بشكل مختلف ، كما في حكايـة (سيف القـاتـل) وهي حكايـة رجـل خـاب في حرفـة الخياطة فتلهّى بقتل الـذبـاب . وكان يحكي لزوجتـه عن أرقـام ضحـايـاه دون تحـديـد جنسهم ، فأشاعت عنه الأساطير البطولية ، وساعدته مصادفات الجبن على تحقيق أعلى ضروب الشجاعة دون أن يكون لـه دخل في تحقق مـا حـدث ، فعن طريق (حبات الزوّان) حذّر وحشاً كان يُقلق الناس وتوهّم أن هذا الوحش حماره فركبـه إلى القريـة وربطه أمـام النـاس دون أن يعرف أنـه امتطى وحشـاً ، وعنـدمـا عرف كاد أن يقتلـه الخوف من احتمال أن يفترسه الوحش ، وكانت زوجته تطمئنـه : (سلّم الله) وهي على أتم اقتناع بندرة شجاعتـه ، قـادتـه مصـادفـة اصطيـاد الوحوش إلى مصـادفـة أخرى إذ استدعاه السلطان وكلفه بإخضاع أشهر المتمردين (الشيخ شوقع) فاتّجه إليه وهو يتمزق خوفاً من الحصان الذي يركض تحته ، وعندما قابل الشيخ (شوقع) ظنه مخلّصاً لـه من ظهر الحصان فنزل ليرتاح على الأرض ، فأكبره الشيخ (شوقع) لأنـه مـال إلى المسـالمـة فأسلم إليه نفسه وانقاد إلى السلطـان ، فـأصبح (حسن أبو سيف) أشهر الشجعـان دون أن يدري ، ودون أن يريد أن يدري ، حتى بعد أن غمرته نعمـة السلطـان مكافـأة على شجاعته ، لا يدري ماذا فعل .

☆ ☆ ☆

النموذج هنا دونكيشوتي ، ولكن بشكل معاكس لدونكيشوت ، فقد كان البطل الإسباني يرى أوهامه حقائق انتصارية ، وكان يقتنع بأكاذيب الأحلام على حين لا يدري (حسن سيف) شيئا عن حقائق الواقع .

إذا كانت الحكايات الشعبية تُلمح إلى الصراع بين غباء الحظ ووسائله ، فإن رواية دونكيشوت تجسد الصراع بين المثال والواقع : أوهامية دونكيشوت ترمز إلى الأحلامية ، وواقعية سائسه (سنتشوبنثا) ترمز إلى حدة الحقائق وجبروتها حتى لا يمكن محوها وحتى تبدو مغالبتها تضحية بلا جدوى ، وهذا الفرق بين رواية دونكيشوت وبين حكاية (سيف القاتل) ناشئ من الاختلاف بين بيئتين وبين ثقافتين : نشأت رواية دونكيشوت تحت هيمنة الكنيسة على الحكم وبعد انتصار إسبانيا على العرب الفاتحين ، وكانت الرواية تمزج بين فروسية العصور الوسطى وبداية أوائل النهضة وصراع هذه البداية مع تحكم الكهنوت ، أما حكاية سيف القاتل فإن بطلها من بيئة العهد التركي الغبي ، فكان البطل نموذج الغباء كانعكاس لذلك العهد ، أما الواقع الخيالي في عناصر النموذج فهو في امتطاء الوحش بلا شجاعة وغلبة الشجاع الحقيقي على يد الجبان الحقيقي بصنع صدف مجهولة الأسباب كما هي عادة المصادفة .

إذا كانت حكاية (جُلَيد أبو حمار) تجسّد نماذج لامعة من الذكاء والشجاعة ، فإن حكاية سيف القاتل تخلق نموذج الغباء وتتقن نسيج المصادفات ، كما يتمنى الإنسان الداخلي في شخص الإنسان العام أو كما يهجس الفنان الساذج في ضمير الشخص الاعتيادي ، أما صراع الواقع بواقع الجهد المتصل فيتجلى في أروع ملامحه عند حكاية (مزرعة الدم) فعلى رغم فوات موسم المطر فإن (سَحْب ضابح) بطل الحكاية ينبض بالأمل في عطاء الأرض ، فبعد أن بذرها بحبّات العرق وحبات البذر سقاها بقطرات دمه فداءً للأمل في الأرض وقربى إلى (الثريا) لكي تسقي الأرض ، غير أن الدم هو الذي أمطر فاحمرّت سنابل الذرة البيضاء كدليل على وردية القربى وافتداء الامل ،

فسحب ضابح أروع النماذج الواقعية ، لأنه كتب حظه بالدم بعد أن صدر من أصح الوسائل إلى غاية الأمل ، فالنموذجية في هذا البطل تتشكل من الواقع المنظور ومن الواقع الاحتمالي ، ولعل جوانب الواقع القائم تلوح في الحرث الدائم وفي التطلع إلى النجوم كعلامات على المواسم ، أما الواقع الخيالي ففي تصور (الثريّا) في صورة المغيث والسميع ، ثم في تصور الدم كبديل عن الماء أو إحدى الذرائع إلى الماء وتتوّج تضحية النموذج بالانتصار الأحمر على صفرة السحاب ، إن هذا النموذج أزهى صور المعاركة بين الخيبة والأمل وبين الطبيعة والإنسان الذي يحاول امتلاكها حتى بدم اليد مصدر الفعل وينبوع العطاء ، هذا هو النموذج في الحكاية الثالثة من حكاياتنا الشعبية ، ولعله أحدّها واقعية وأدلها على الجهد يثمر بالجهود المتصلة .

صحيح إن عشرات الحكايات مفعمة بالنماذج ، إلا أن العادية فيها أكثر من الغرابة التصورية ، أما أبطال الحكايات الثلاث فإن لهم فرادة في تشخيصهم وفي أشخاصهم ، وفي سبر الواقع القائم ، وفي لمح الواقع الممكن ، ولعلهم يتميزون بالمواصفات الفنية أكثر من أبطال السير ومن مخلوقات بديعات الشعر .

نماذج هذه الحكايات الثلاث بتفرد نسيجها ، يستخلص أسرارها وسر فن الحكايات ودخائل سائر الأبطال في كل الحكايات .

أحمد بن علوان

بين التاريخ ونسج الحكايات

لأن التناقض في الحياة أهم أسباب انسجامها ، فإن التناقض بين الناس انعكاس للحياة بانقسامها وانسجامها ، فليس غريباً أن يعبّر عن البيئة الواحدة ثلاثة اتجاهات أدبية : الأدب الجاد ، الأدب الهازل ، الأدب المزيج من الأدبين . فلقد كان الأدب الجاهلي بجملته مزيجاً من الثلاثة ، كان (زهير) وأمثاله يصدرون عن العقل ، وكان (الأعشى) وأمثاله يصدرون عن السخرية ، وكان (النابغة) وأشباهه يهزلون ويجدّون . وفي عصر صدر الإسلام كان (جرير) و (الفرزدق) وأمثالهما يعبّرون عن الجد ، كما كان (الحطيئة) ومن لف لفه ، من الساخرين حتى بأنفسهم ، وكان (ابن الرقيات) وأمثاله من الذين اتخذوا الغزل تعبيراً عن الاستهزاء بالحاكمين . وفي العصور العباسية تعددت البيئات فكان (أبو العتاهية) يعبّر عن بيئة المتورّعين ، كما أفصح (أبو نواس) عن المتهتّكين ، وكان بين الفريقين (دعبل الخزاعي) بثورته التشيّعية ، و (العتّابي) بأخلاقيته القنوع . وفي العصر الثاني كان (أبو العِبَر) بين جدّ (أبي تمام) وعبث (البحتري) ، ومن (أبي العبر) امتد فريق (ابن حجّاج) و (ابن سكّرة) كجماعة هازئة بطموح (المتنبي) وتأنق (السرّي الرفّا) . ومن نهاية القرن السادس : عصر (ابن علوان) انقسم الشعراء إلى فريقين : فريق غارق في الله ، وفريق منغمس في الكأس ، وهذا التناقض صورة من تناقض الحياة السياسية المتداعية ، وصدىً لتعدد البيئات وتعدد الإمارات ، حتى انقسم الأدب إلى رسمي وشعبي ، وكان الرواج للمتطرف في شعبيته والمتطرف في رسميته ، لأن التجاوز أدعى إلى الشهرة ، فكما راجت أقاصيص (ألف ليلة وليلة) كصدىً لأهواء الشعب ، راجت أشعار (أبي نواس) كصورة للهو القصور ، حتى أصبحت أشعار (أبي نواس) مصدر الأقاصيص الشعبية ، وكانت تتولد

هذه الأقاصيص من خلاعة شعر (النواسي) أو من مجون شعر منسوب إليه ، فلم يحظ شاعر بالشهرة التي حظي بها (أبو نواس) عند عامة الناس ، حتى رويت أشعاره ملحونة كما رويت المنسوبة إليه ملحونة أيضاً . ولعل القصّاصين الشعبيين أضافوا إلى (أبي نواس) ما يشكل الأقاصيص الساخرة بلهو القصور أو التائقة إلى لهو القصور ، وعلى شهرة النواسي عند الشعبيين لم يحظ (أبو العتاهية) بأقل شهرة على براعة فنه الوعظي ورواج قصص الوعظ . ولعل (أحمد بن علوان) يشبه النواسي من جانب ويشبه العتاهي من جانب آخر ، ويتفرد بكرامات لم يحز بعضها أكبر المتنسّكين .

ذلك لأن (أحمد بن علوان) أبدع أحر أنواع الغزل في شبابه ، من أمثال قوله :

وكان التزاماً وكان اعتناقاً كلانا تغيّبَ في صاحبهْ

وبأمثال هذا كان تعبيراً عن الرغبة المحرومة ، كما كان غير هذا تعبيراً عن النفوس التي رأت غزله الحسي رمزاً للذات العلية والاندماج في نور الملكوت .

معاني الحب سقياها لمن يعطي عطاياها
أتتك الخَوْد خود الحب تتلوها هداياها
معانيها مغانيها وريّاها حمّاها

وهذا الضرب من الشعر غزل حسّي في ظاهره ، صوفي في إشارته عند أهل الطرائق الصوفية .

وكان المجتمع حين ذاك بين منغمس في حروب قَبَلية وبين لائذ بالمخلّص الأعلى من هول ما يجري ، وكان معاصرو (ابن علوان) من الشعراء أتباع كل منتصر وضد كل منهزم كعادة المادحين وأشهرهم (ابن حِمَير) الذي كان امتداداً لفخريات (المتنبي) وهجائيات (ابن الرومي) ، و (ابن هتيمل) الذي كان امتداداً للبحتري ، فتلقى الناس شعر (ابن علوان) على مفهومين : المفهوم الصوفي ، والمفهوم الحسي المباشر ،

وكان ابن علوان لا يتجاوز الطراز التقليدي في غزله الصوفي أو الحسي ، لأنه نشأ في فترة اجترار القديم بدون إضافات ملحوظة .

نشأ أحمد بن علوان في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي ، وكانت تلك الفترة مزيجاً من النقائض ، هناك القَبلية على أشدها وهناك الصراع السياسي بين سنّية ملوك بني رسول وبين الشيعة في (صعدة) ، وكان ابن علوان غير منتمٍ ظاهرياً إلى مذهب فابتعد عن السلطات مكتفياً بما ترك له والده . كان والد ابن علوان محظياً عند الرسوليين لأنه كان كاتباً ديوانياً ، ولا بدَّ أنه كان على مكانة من الأدب ككتّاب الدواوين في عصره وقبل عصره . لهذا نشأ ابن علوان ميسور العيش على ما ترك أبوه من مال ، فلم يلجأ إلى أبواب الرسوليين باحثاً عن عمل أو مادحاً بالشعر ، وكانت بيئة ابن علوان الثقافية ـ كالبيئة الاجتماعية ـ مجموعة نقائض : كانت السُّنة مسيطرة رسمياً ، وكان التشيع بشقيه الزيدي والإسماعيلي مسيطراً على العقول ثقافياً ، وكان التصوف قد انتقل من فلسفة التجلي والحلول إلى الدروشة وشبه الجنون ، فجمع ابن علوان بين ظواهر الدروشة وبين حكمة المتأمل إلا أنه لم يتبنَّ الفلسفة الحلولية والفلسفة الذوقية علنياً ، وإنما كان يلمح بإشارات إلى القسمات الخارجية للفلسفة الصوفية كما يدل هذا النص :

تمادى الشاهدان بنور عقلي ... فذا يحيي وذاك يريد قتلي
فوافقت المشير إلى التخلي ... وخالفت المشير إلى التجلي
ولو أني نطقت على فنائي ... لقلت مقالة (الحلاج) قبلي
ولكن شد من أهواه أزري ... وقوّى همتي وأجد عقلي
فبعضي في فنون الحب فانٍ ... وبعضي بين إخواني وأهلي
فلا أدري ألإخوان أبقى ... أم الأهلين أم لله أم لي!
فلي وجهان مكنون وبادٍ ... ولي علمان: جزئي وكلي

يومئ هذا النص إلى اكثر من مرمى : فهو يدل على القمع السياسي الذي عاناه الصوفيون ، ولعل الأستاذ محمد سعيد جرادة اعتبر التصوف نصير السنة ، لأن الأيوبيين على حد تعبيره آزروا التصوف كرد على الشيعة الفاطمية ، وربما استأنس (جرادة) بتبني الأيوبيين لجماعة القازانية أتباع ابن قازان الذي عنّف عليهم (ضرغام) وزير الفاطميين ، وهؤلاء من الزهاد السنيين لا من الصوفيّة ، فالسنّيون المجتهدون والحرفيون يرفضون التصوف كالتشيّع ، بل يرفضون الفلسفات بكل مذاهبها ، كما تدل كتب (الغزالي) وتهجم (المقبلي) في كتابه (العلم الشامخ) على (ابن الفارض) .. معروف أن (صالح مهدي المقبلي) من أعلام السنّة . فإذا كان الأيوبيون ضد الفلسفة الفاطمية فإنهم ضد الصوفية بالتالي وبالأخص في تلك الحقبة التي اختلط فيها التصوف والتشيع الحروفي ، ومثلهم الرسوليون باليمن بحكم اتصالهم بالأيوبيين الذين خلفوا الفاطميين ، كما خلف الرسوليون الصليحيون المتصلين بالفاطميين ، لأن التشيع والتصوف أصبحا وجهي مذهب واحد من أول العصر الأيوبي إلى القرن الثالث عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي ، وأبيات ابن علوان السالفة تشير إلى القمع :

ولو أني نطقت على فنائي لقلت مقالة (الحلاّج) قبلي

كما تشير أبيات ابن علوان إلى المشير بالتخلي والمشير بالتجلي . ألا يدل هذا على الإرهاب واحتباس البوح عن الفكر الصوفي ؟ كما يشير النص إلى توزع ابن علوان بين الباطن والظاهر ، وبين الفناء في الله وبين الارتباط بالناس :

فبعضي في فنون الحب فانٍ وبعضي بين إخواني وأهلي
فلا أدري ألإخوان أبقى أم الأهلين أم لله أم لي!
فلي وجهان مكنونٌ وبادٍ ولي عِلْمانِ جزئيّ وكلّيْ

فهذا التردد والتمزق يمثلان تعدد البيئات الثقافية ، فهناك المذهب الشيعي ، هناك المذهب السنّي الذي تبناه الرسوليون عن الأيوبيين ، وهناك المذهب الاعتزالي

الزيدي ، وهناك التراث الباطني الإسماعيلي . وقد ألمحت مقطوعة أحمد بن علوان إلى كل هذا .

فهل يفنى في الله كالحلاّج ؟ وهل يبقى للأهل ؟ وهل يتعامل مع وجهه المكنون أو مع وجهه البادي ؟ لأن له وجهين : مكنوناً وبادياً ، كما أن له علمين جزئياً وكلياً . فمقطوعة ابن علوان خليط من المذهب المعتزلي والمذهب الصوفي والمذهب الباطني ، وفي المقطوعة يعبر عن كل هذا ، أما في مقطوعة أخرى فيشير إلى الفلسفة السينوية والصفئية والحلاجية :

باهوتٌ بُهْتَ عقائل الناسوت أسرار ما في باطن التابوتِ
تفاحةٌ فواحةٌ بروائحٍ جنوية في المُلْك والملكوت
نُصبت لها الأعلامُ قبل ظهورها في عالم الملكوت والناسوت

واللاهوت تعبير عن الطبيعة الآلهية عند الفلاسفة ، كما أن الناسوت تعبير عن النظام البشري ، لكن أسرار باطن التابوت تومئ إلى مكاشف الغيب . ولكن ، عن أي طريق ؟ عن طريق المعرفة التي عصى آدم من أجلها فأكل من الشجرة ، وقد رمز ابن علوان إلى شجرة المعرفة بالتفّاحة الفواحة :

تفاحة فواحة بروائح جنَوية في الملك والملكوتِ

هذه هي شجرة المعرفة أو رمز حسي إلى السر المعرفي ، لأن هذه الشجرة وجدت قبل الوجود كحكمة لاكتشاف الوجود ، بدليل أن الظواهر أضاءت لها لكي تنفذ إلى قراراتها :

نُصبت لها الأعلام قبل ظهورها في عالم الملكوت والناسوتِ

إذن فابن علوان لا ينتمي إلى مذهب السنة ، وإنما ينتمي إلى الحكمة الصوفية ، وإن احتبس بوجه مكتفياً بالإلماح كفلاسفة الصوفية حيناً ، وحيناً ينتمي إلى الفلسفة

السينوية الأفلاطونية ، وبالأخص في فلسفة النفس التي رآها (ابن سيناء) : (حمامة هبطت الجسد) ورآها ابن علوان سرّاً ضوئياً يشع ويخبو :

محجوبةٌ كشفت لها عن وجهها ... فتلألأت بشموسها الآفاقُ
روحيةٌ من أجلها خلق الثرى ... والماءُ والأفلاكُ والأطباق

وهذا الإيماء الضبابي دليل التكتم على السلطات ، فقد كانت السلطة العباسية تعنف على الصوفيين لتجاوزهم الشريعة التي تقوم عليها الخلافة ، كما كانت تعنف عليهم الاجتماع الناس حولهم كشيوخ طريق ، لهذا احتمى الصوفيون بالتعابير الحسية كإيماءات إلى ما ماراء الشريعة وإلى ما يرسب تحت الظواهر ، وكان ابن علوان ينتهج الطريقة نفسها في التكتم تقية من السلطة أو من جمهور الزيدية كما يشير هذا النص :

نَفَسٌ جرى بنسيمكم ... فأطار نوم سليمكم
وأفاده بهبوبهِ ... كلفاً بدار نعيمكم
شرب الهوى بكؤوسكم ... وأدارها بعيونكم

هذا هو ابن علوان الصوفي . فهل انتسبت إليه الأساطير والكرامات لصوفيته ؟

لقد اتصف بعض الصوفيين بالولاية كالأهدل في (تهامة) و (البرعي) في (وصاب) وهما من معاصري ابن علوان ، ولم يتصف أحد المتصوفة بخوارق العادات كالهيمنة على العفاريت وامتلاك أجناس الجان مثل (أحمد بن علوان) . فمن أين تألفت هذه الأساطير ؟

لقد كان أحمد بن علوان أشجع المدافعين عن الشعب .

فكيف خرج من غيبوبة الصوفية إلى واقع الناس ؟

لعل صوفيته سبب خروجه إلى المباشرة ، أو لعل الواقع المأسوي نقله من التذبذب

بين الباطن والظاهر إلى الواقع العياني محاولاً إنهاض العاثر وكسر سيف الظالم ، وهذا العمل يستدعي المجابهة المباشرة بديلاً عن الاختفاء وراء الأقنعة التعبيرية .

من هنا تغلّب البطل السياسي على المتواجد الصوفي في (أحمد بن علوان) ، فكاشف أمراء عصره /القرن السابع/ باستغلال المتسلطين وبحق الشعب على المسؤولين عنه :

هذي تهامة لا دينار عندهمُ ... ولحج أبين بل صنعاء بل عدنُ
فما ذنوب مساكين الجبال وهم ... جيران بيتك والأحلاف والسكنُ
عار عليك عمارات مشيدةً ... وللرعية دورٌ كلها دمنُ
ترى الألوف ولم تستفت حاملها ... أنّى له وبأيّ الحق يختزنُ !

كما حفلت أشعار (ابن علوان) الصوفية بظواهر البيئات الثقافية ، فقد حفل هذا النص بالتناقض المعيشي : بين حرمان الشعب وترف الحاكمين وأتباعهم ، ولعل الأبيات تلخص عبارة عصرنا : (من أين لك هذا) :

ترى الألوفَ ولم تستفتِ حاملها ... أنّى له وبأي الحق يختزن !

لقد وقف ابن علوان كالجبل الناري في وجه المتسلطين ، وإلى جانب الشعب ، فكما أطلق صيحته الناسفة على الاستغلال ، وجّه طعنة إلى نحر التلاعب باسم الشريعة ، فكيف يمكن أن يصل القاضي إلى حقيقة التهمة أو البراءة عن طريق التعذيب للمتّهم ؟ إن التعذيب يرغم المعذّب على قول ما يريد المعذّب قوله ، وبهذه الوحشية يصدر الحكم مسبقاً كما يريد الشيطان ويأبى الله :

ويقصدون به القاضي فينطقُهُ ... أقرر وكل مقال قاله كُتبا
وكيف إقرارٌ من إن لم يُقرَّ مضوا ... به إلى السجن والأغلال أو ضُربا
والله يعلم والقاضي وكاتبهُ ... وشاهداه بأن الحكم قد كُتبا

تمتاز نضالية ابن علوان بأهم المزايا . وألمعها اثنتان : معرفته الثاقبة بأساليب الحكم ، ودرايته العيانية بواقع المحكومين . ولا شك أنه قد نذر نفسه ودمه فداء للشعب وقرباناً لحماية إنسانيته ، إذ لا يمكن أن يتوقع السلامة وهو يجاهر سادة المصالح اللامشروعة ، وليس من عادة السجّانين والسفاحين أن ينصتوا للحكمة إلا حين يعجزون عن كل شيء ، وقد أقدم ابن علوان على الهجومية عن الشعب ضد المتسلّطين ، واتخذ المباشرة في سياسياته بديلاً عن التقنيع في صوفياته .

هذا هو أحمد بن علوان كما يؤرخه شعره من أغوار وجدانه ، أما كما رآه المؤرخون فهو رجل فاضل عاش ميسور الحال على ما ترك له والده ، اقتنع بالكفاف دون أن يشير المؤرخون إلى بطولته في معسكر الشعب وإلى جليّة فلسفته لأن مؤرخي ذلك العصر كانوا من أهل السنة كابن الدّيبع والشّرجي ، على أن ابن علوان كان معروفاً فلم يتجاهله أي مؤرخ لتلك الفترة ، فقد ترجم له صاحب (مسالك الأبصار) و (الشريفة دهما) و (الخزرجي) ، وكان الحساسنة يتهازجون بأشعاره كما يتهازجون (بالشاذلية) و (البَجَلية) وأمثالها من التراتيل الصوفية .

هذا هو أحمد بن علوان التأريخي والشعري والثقافي ، ويبقى أحمد بن علوان الأسطورة والكرامات والخرافة :

إن المفهوم العلمي للأسطورة أنها التاريخ الخيالي أو الطقوس الدينية قبل الأديان ، والفرق بينها وبين الخرافة أنها تحل محل الحدث لأنها مكتوبة على أبواب المعابد أو منقوشة في الأحجار أو مدونة في الكتب أو معتصرة في المسرحيات والأغاني والقصائد ، على حين الخرافة مروية شفهياً جيلاً عن جيل . ولأن الكتابة لم تدونها أطلق عليها اسم الخرافة كفرق بين الخرافة المروية شفهياً ، وبين الخرافة التي سطّرتها الأقلام فسميت أسطورة لتسطيرها ، وعلى هذا المفهوم فإن ابن علوان الخيالي من نسيج الخرافات غير المكتوبة فهو خرافي لا أسطوري كما رأى البعض ، والحكايات التي ألفت

كراماته ومعجزاته من طراز الحكايات الشعبية التي تقتل الوقت وتفزع الأسمار ، لأنها تتصل بما في النفوس الشعبية من مخاوف وهمية أصّلتها المخاوف الحقيقية .

فابن علوان هو الأمل في واقعية اليأس ، وهو المنقذ من المخاوف الغيبية لغياب (المخلّص) من الكوارث المحسوسة . فهو يشبه (المهدي المنتظر) الذي بشّرت به فلسفة التفاؤل الشيعية كتمويه للقنوط وكانتظار الخير الآتي والفرق بينه وبين المهدي المنتظر : إن المهدي غير معيّن الزمان وإن أنبأت به علامات معينة ، أما أحمد بن علوان فهو الحضور عند كل خطر ، لأنه إجابة المستنجد وغوث النداء كما تروي حكايات الأرياف اليمنية ، فإذا اختطفت الجن إنساناً ونادى ابن علوان كان حضوره في سرعة صدى المنادي ، ثم يتخلص المخطوف بشروق الطلعة العلوانية ، وإذا كان هذا هو الفعل العلواني الذي لا يتخلف ولا يميز بين مراتب المنادين وأعمارهم وأجناسهم . فكيف انغزلت عنه الحكايات ؟ لقد تفنّنت الحكايات الشعبية في أصله وفي أسرار معجزاته وفي عوامل امتلاكه لنواصي الجان .

روت إحدى الحكايات أن (أم ابن علوان) كانت مدة حملها به تساهر النجوم كل ليلة ، وترى كل ليلة نجماً له مئة قرن وعشرون ذَنباً ، ولأنها كانت تَنْبهت من رؤيته سمته (الباهوت) وكانت تتصور أنه ينفخ في بطنها أنفاساً ضوئية ، وعندما ولدت خرج مع الوليد ما يشبه الشعلة ، وعلى شدة إضاءتها أنِست بها القابلة وقالت للأم :

لقد خرج منك (الباهوت) سمّيه أحمد ياجناه . وكانت لذلك الوليد مخايل فريدة كالتي يتصورها القصّاصون لطفولة الأنبياء .

بعدما ولدت أم ابن علوان صعدت إلى السطح لكي ترى ذلك النجم ، فرأته وقد ولت قرونه إلى حراب نارية ، كما استحالت ذيوله إلى آذان خيول ، ولم تعد تفزعها تلك الرؤية ، فتنبأت بخطورة شأن وليدها وجسّم لها هذا التصور رنو ابنها إلى السماء كلما رأته ، كأن بينه وبين النجوم حديث أسرار .

هذه الحكاية تشير إلى كرامة خصّت (ابن علوان) وهو جنين رأتها (أمه) نيابة عنه ، أما تسميته بالباهوت ، فهو في الحكايات على تسمية شيخ العفاريت (الباهوت) ، ومن الجائز أن ترجع هذه التسمية إلى قول ابن علوان :

باهوتُ بُهْتَ عقائلَ الناسوتِ. إلخ

وعلى هذا فالباهوت لقب كلقب (مسلم بن الوليد) بصريع الغواني لقوله :

إن ورد الخـــــــدود والأعين النجـــــل
ومـــــا في الصـــــدور من رمّـــــانِ
صيرتني لـــــدى الغـــواني صريعـــــاً
ولهـــــــذا أدعى صريـــــع الغـــــواني

هذا تعليل لقب (صريع الغواني) كتعليل لقب (الباهوت) لابن علوان نشأ من قوله كشأن بعض الألقاب ، لكن هذا تعليل أدبي لا حكاياتي ، لأن الحكايات لقبّت ابن علوان من فعله لأنه يبهت الجان فيتسخون عند رؤيته إلى فصائل من الحشرات ، أما رؤية (أمه) للنجم ومساررتها للنجوم فهي تتصل بالحس الديني ، لأن النجوم رجوم الشياطين كما تخبر آيات الكتاب ، فقد تركبت حكاية ميلاد (ابن علوان وأمه) من العنصر الشعبي والحس الديني والتصور العفاريتي ، وهذه الحكاية تشبه مترجمي حياة (جَرير) . فلأنه كان هجّاء مقذعاً أخبروا : أن (أمه) كانت في شهور حمله تحلم في نومها بأن حبلاً طويلاً يخرج منها والحبل هو الجرير ، وقد ردّ البعض تفوق (جرير) في الهجاء وتسميته إلى أحلام أمه . لكن حكاية ابن علوان تختلف لتكوينها من مصايح السماء ونارية الأرض ، والتصور الشعبي يرى الجان أقبل الكائنات للاحتراق ، لكن هناك حكاية أخرى تروي : أن ابن علوان وهو من منطقة (تعز) الشجراء كان يأكل صبيحة كل يوم من أيام صغره من شجرة (الذُافَيْرا) ، وهذه الشجرة تقاوم البرد والحر وتخضرّ في وجه الشتاء والصيف ولها روائح كالبهارات

الحادة ، ويستعملها أهل المناطق الوسطى في القهوة عند ولادة المرأة وفي نقاهة المريض ، ويمسحون بماء أوراقها وجه الوليد كتعويذة ، وتقول الحكاية : إن ابن علوان أول من أكل من هذه الشجرة عن وحي صوتي من حولها أو من دخيلة أغصانها ، فقد سمع صوتاً يناديه : كُلْ يا أحمد (الذفيرا) . وهذا الإيحاء يدل على سحريتها واستخدامها ضد السحر باعتباره مهنة شيطانية ، وضد الشياطين ، وبسبب أكل هذه الشجرة كان ابن علوان يسافر في الشعاب فتخافه كل الوحوش .

أما الحكاية الثالثة فتعلّل قدرة ابن علوان على الجان : بأنه سافر في مهمة طلب العلم ولما وصل إلى شاطئ بحر الظلمات لم يجد مركباً ولا بشراً يدله على طريق أخرى ، فخاض بحر الظلمات من الشاطئ إلى الشاطئ ، ويقول المثل الشعبي : من دخل بحر الظلمات نجي من كل الآفات ، وقد خاض ابن علوان هذا البحر راكباً ظهر عفريت حتى وصل (الصين) ، وآب إلى (اليمن) راكباً ظهر عفريت أيضاً ، وهذا سبب استحواذه على أعنّة الجان .

أما الدارس الاجتماعي فيرد الاستغاثة بابن علوان ، ويعلل الحكايات عنه إلى مواقفه الجريئة إلى جانب الشعب وإلى مقاومته مستغلي الشعب ، فامتدت عنه الخرافات بعد موته من واقع حياته النضالية ، فلأنه كان نصير إنسان زمانه ، أصبح نصير الناس بعد موته ، كامتداد عظيم مختلف عن حياته العظيمة .

ومثل حكايات قهره للجان ، حكايات زوّار قبره : فقد أصبح من بعد موته بسنة أعذب موارد الملهوفين ، لأنه يوزّع أسباب الرزق وشفاء المرضى من قبره على حسب كفاءات القاصدين وطلبهم ، وترجع الكفاءات عنده على حسب الاستعداد الفطري لكل منطقة ، فبعض المناطق يقلدهم مهنة (الجدابة) فعندما يصلون إلى قبره يمد لكل واحد طُبيلة وحربة ، ومن هذا التوظيف تكونت فِرق (المحاديب) وعرفتهم المناطق بأسماء خَدمة ابن علوان بطُبيلاتهم وحرابهم وترانيمهم . فعندما يدخلون المدينة أو القرية يهزون الطبيلات ذات الإيقاعات الخاصة ويردّدون : اليوم ياسلطان كل

سلطان ، شيخ الولاية أحمد بن علوان ، اليوم يا من بباك النخيلة ، يا من مجاديبك مئة قبيله . ثم يطعنون صدورهم ونحورهم بالحراب تحت عيون الناس دون أن يروا دماً أو جراحاً ، فيقول الناس : إنهم يطعنون إلى ظهر ابن علوان .

هذا فريق من العلوانيين ، أما فريق آخر فإن ابن علوان يعطي كل واحد منهم مسبحة فيعرف أنه سيحترف (مُقَذّي) ، وبحركات حبات المسبحة وتلاوة أوراد علوانية يستخرج ما في بطن الإنسان أو الحيوان من أسباب المرض ، كما يستخرج من جدران البيوت الحيّات والثعابين المختبئة ، كما يوظّف ابن علوان الفريق الثالث منصب جمع الجن وتفريقهم ، فعندما يزور قبره فريق من القارئين يمد إليهم من نوافذ قفص قبره بكتب يتعلمون من رموزها وألوان خطوطها ودوائر خطوطها الْمُعْجمة . كيف يجمعون الجان وكيف يفرقونها . أما النساء فيتمسحن بضريح ابن علوان التماساً لزوال العُقْم ، أو لتسهيل الولادة ، أو لسلامة الأولاد من العيون الحاسدة ، أو لامتلاك قلب المحبوب سواء كان زوجاً أو حبيباً ، وتطورت هذه الزيارات لحل كل المشاكل ، حتى أصبح كالمعبود ، وكالمخلّص من كل مكروه ، كما تروّج أخبار الناس كل يوم . وهذا الالتفاف حول قبره هو الذي دفع (ولي العهد أحمد) إلى تخريب قبره الواقع بمنطقة (يَفْرُس) من لواء تعز عام ١٩٤٢م ، وقد كان يستهدف بهذا غرضين ، أولاً إبداء الشجاعة على سيد الشياطين ، بدليل أنه تسمّى من ذلك الحين (أحمد ياجنّاه) ، كما كان يتوخى ثانياً إرضاء رجال السنة الذين يرون في هذا وثنية جديدة ، وقد كانت هذه الجرأة الأميرية حديث كل اليمن طيلة الأربعينات ، وقد عبّر رجال السنة عن ارتياحهم ، كما عبّر الشعراء السنيون عن إعجابهم ، حتى اعتبر (الزبيري) و (الموشكي) هذا العمل بادرة وطنية ، وبهذه المناسبة قال (الزبيري) قصيدته الشهيرة (البطل والصنم) :

كذلك المجدُ إما رافعاً عَلَما ... أو باعثاً أمماً أو هادماً صنما
يا من يجدد من آثار أمته ... ما لو رأى جده المختار لابتسما
جرحٌ على كبد الإسلام متسعٌ ... وضعتَ فيه ذبابَ السيفِ فالتأما

خـــديعـــةً للجماهير التي زعمت ... بأن مِن دينها أن تعبـد الوَهما
قالوا لـه كتبٌ في القبر يكتبها ... ينهي ويـأمر أنى شـاء محتكـما
فليت شعري أسحرٌ ذاك يزعمه ؟ ... أم أنه اتخـذ القرطـاسَ والقلمـا ؟
أم أنـه اتخـــذ القبر المقيم بـــهِ . ... عرشـاً يـدبر فيـه اللـوح والأُمـما

وعلى نفس المعنى بعزف زيد الموشكي :

يـــا عين هـــذا الصنم الأكبرُ ... وهـــــــذه (يفرس) والمنكرُ
هـــــذا ابن علـــوان وذا قبرهُ ... يعبـــــده العـــــالم لا يفترُ
يـــا عين هـــذا (هُبـلٌ) آخرٌ ... وقـــــد يفـــوق الأولَ الآخِرُ

هذا الاجتزاء من القصيدتين يغني عن بقيتهما ، لكن السؤال : ماذا عرف الزبيري والموشكي عن ابن علوان ؟

لعل معرفتهما لم تتجاوز قبره المقصود ، ولو ألّما بحياته النضالية وبمجموعة أشعاره المسماة بديوان (الفتوح) لأمكن تغيير رأيهما فيه ، لأن عبادة الناس لقبر ابن علوان بعد موته امتداد لنفعه الناس أيام حياته المصارعة للظلم والمؤازرة للشعب ، ولم تَنسب إليه الحكايات والزيارات كل هذه الكرامات إلا لأنه كرّم الإنسان في حياته وتفانى في نفعه ، فقد عرف الناس عدة قرون من التصوف والزهد والورع والخشوع ، ولم ينل أي زاهد أو صوفي ما نال ابن علوان من المحبة والتكريم وخرافية الاعتقاد في معجزاته الخارقة ، فلم يكن الورع أو الانقطاع للمحاريب سبباً في الكرامات ، لأن علاقة الإنسان بالله مسألة ضميرية للإنسان وحده مثوبتها وعقابها يوم الحساب الأكبر ، ومن هنا تدلنا أشعار ابن علوان المصارعة للظلم والمؤازرة للشعب على أنه عاش للناس ، ولعل هذه الأشعار مبرهنة بأعمال ، فقد حكى الخزرجي : أن ابن علوان كان يهاجم القضاة ويردهم عن خطأ أحكامهم أكثر الأحايين .

فلم تكن كما وصفته (الشريفة دهما) :

كان من أوليـاء الله سراً وجهراً ، وعدو من يحارب الله حكماً وجوراً

لم تكن صوفية ابن علوان غيبة عن الشعب ، بل احتراقاً في مواجهة وتحمل الأوجاع في سبيل تخلصه .

لهذا صورته الحكايات والأخبار اليومية أعلى من جنس البشر ، ونسبت إليه ما تعجز عنه وتؤمل تحقيقه بكراماته العلوانية ، ولهذا كانت تُصوره الحكايات قمري الوجه ، أعشابي الثياب ، برقي الحصان ، ناري السيف ، وكانت تخلع على سيفه وحصانه لون الخضرة لمناظرة ثيابه ، فكان سيفه ناراً خضراء ، وحصانه صاعقة خضراء ، لأن الخضرة أجمل ما تحمل الأرض وأزهى ما ترى عيون النجوم .

إن تاريخية ابن علوان الأدبية والنضالية قد ناسجت حكاية الشعب عنه وقوة الاعتقاد فيه ، وكل ما هناك من اختلاف هو تصور الصورة وتشكيل التعبير عن التصور ، وقد اختلفت الأشكال بمختلف التناقض الثقافي وانقسام الأدب إلى شعبي ورسمي ، وقد تجسمت ألوان صورة (ابن علوان) من انعكاس الوجه الثقافي ومن تعدد نظرات الحدس الشعبي .

الفصل الثاني

حكيم الشعب علي بن زايد :

* الخلفيات الحكاياتية . لبعض أمثاله
* أعرافه
* حكمياته
* علي بن زايد شاعراً

حكيم الشعب (علي بن زايد)

الخلفيات الحكاياتية لبعض أمثاله

يتساءل هواة الأدب عند سماع كل نص عن مناسبة قوله ، لأنهم اعتادوا سماع الآداب في مناسبات : كالأحداث ، والمواسم ، والأعياد . وصحيح أن المناسبات تتيح فرصاً : كإثارة زمنية للفن القولي . لكن هل المناسبات هي دواعي القول ؟ قد تكون زمان إعلانه ، وقد تصيف إليه إذا كان معداً من قبلها ، وربما تصادفت المناسبة مع الاستعداد الفطري للقول . مثلاً (عمورية) أبي تمام الشهيرة :

السيف أصدق إنباءاً من الكتب ... إلخ

هل قالها عند فتح عمورية ؟ أو أنه أعدها قبل الفتح بزمن كعادات الشعراء الأوائل الذين كانوا يعدّون المراثي والأماديح والتهاني قبل وقوع الأحداث بزمن حتى لا تفاجئهم المناسبة وهم على غير استعداد !. كان بعض شعرائنا في الخمسينات يعدون تهاني عيد الجلوس قبل شهور . فهل أعد أبو تمام عموريته لمعرفته بما سوف يقع ؟ هذا هو الممكن ، إذ لو كانت العمورية من إثارة الحدث لتعددت القصائد المشابهة لقصيدة أبي تمام ، غير أنها لم تشتهر قصيدة بمناسبة ذلك الحدث كقصيدة أبي تمام ، بل لم تحمل دواوين المادحين المعاصرين لفتح عمورية قصيدة بهذه المناسبة . فهل من الضروري إتاحة المناسبة لكي يتفجر الشعر ؟

إن كل وقت يصلح للشعر ، وكل مكان يعطي أسراراً شعرية لمن يمنحه الدخول إلى أغواره ، غير أن الأوائل كانوا منقطعين لمناسبات القصور ، فيكتبون القصائد قبل بواعث إنشادها . روي أن (سَلْم الخاسر) أعد مرثاة (زُبيدة ـ أم الرشيد) قبل موتها

بأعوام ، وأن بعض الظرفاء اكتشف هذا ، وأشاع المرثاة في الناس حتى وصل الخبر إلى (زبيدة) ، فأخبرها أن الموت يفاجئ والشعر لا يستجيب عندما ينادى ، ومن ذلك الحين اتضح أن كل الشعراء كانوا يفعلون فعل (سلم الخاسر) . مثل المناسبات ، الحكايات ، فكلما سرد الشاعر قصة خيالية في سياق أية قصيدة رآها الناس وراء إنشاء القصيدة ، مع أن القصيدة هي التي أنشأت القصة ، ولم تكن القصة هي التي أنشأت القصيدة غالباً . عندما ترشح (حافظ إبراهيم) لرحلة إلى أوروبا كتب قصيدة في وصف البحر ، وصور مغالبة السفينة لاصطراع الموج العبّاب قبل أن يسافر ، وقيل لم يسافر إلا في التصور الشعري لحالات البحر كما يقول :

عاصفٌ يرتمي وبحر يُغيرُ أنا بالله منهما مستجيرُ
وكأن الأمواج-وهي توالى محنقاتٍ-أشجان نفسٍ تثورُ

لقد تحققت رحلة (حافظ) شعرياً ولو لم تتحقق فعلياً ، ولو كتب هذه القصيدة عن تجربة خيالية لكانت عناصر الإبداع فيها أوفر ، لكنها وقعت بين تجربة الخيال ، وبين احتمال واقعية الفعل ، فكان تصويرها باهتاً لا يزيد على ما يرى الإنسان العادي أو ما يتناول الوصف الصحفي ، ومع هذا فوراء هذه القصيدة حكاية رحلة لم ترحل .

فهل تقتضي التجربة الأدبية أن يعيش الشاعر تصوراته عملياً ؟

إن هذا سيستدعي أن وصف (الفرزدق) للذئب يجعله ذئبياً ، ويحمل نفس تجربة صاحبه المفترس ، لعل (الفرزدق) لم يقاسم الذئب عشاءه بالفعل ولم يتحاور معه حقيقة ، لأن هدا النوع من الشعر فخر بطولي ، تعب عنه قصة تناسجت من القصيدة ، لأن مغالبة الوحش ومصاحبته أعلى ضروب الشجاعة ، ومع هذا تروى نونية (الفرزدق) منسوجة إلى قصته مع الذئب :

وأطلس عسّال وما كان صاحباً رأى ضوء ناري موهناً فأتاني
فبتّ أقدّ الزاد بيني وبينه على ضوء نار تارة ودخانِ

فقلت لـــه ، لمـــا تكشّر ضـــاحكاً وقـــائم سيفي من يـــــدي بمكان
تعشّ فـإن عـــاهـــدتني لا تخـونني نكن مثل من ـ ياذئب ـ يصطحبـان

وعلى هذا فلا غرابة في استخلاص الحكايات من النصوص الأدبية ، حتى لو لم تـأت من حكاية . صحيح أن بعض الآداب والمقولات والأمثال نشأت عن حكاية أو مناسبة ، لكن هذا لا يقبل التعميم . ولعل أكثر أمثـال (علي بن زايـد) تُعزى إلى حكايـات هي تجارب الناس إن لم تكن إثارة الفن القولي ، وبـالأخص إذا عرفنـا أن (علي بن زايـد) هو كل الشعب اليمني ، وأن زمانه هو كل الأزمـان ، كما أن قريتـه هي كل القرى ، لأنـه عبّر بكل لهجـــات الكل ، ولا يعبّر بلهجـــات كل الشعب إلا كل الشعب ، على أن الحكايات التي أنطقت (علي بن زايد) هي بعض يوميات الناس ، وهـذه هي الحكايـة الأولى التي تمخضت عنها حكمة صدرت عن تجربة :

كان (علي بن زايد) في بيته وقـد أقبل الليل ولا يملـك عشـاء أهلـه ولا يؤمل في مصدر يعطيه ، لأنها سنة فقر عمت كل المنطقة هنا أراد (علي بن زايـد) أن يختبر صبر أهله فتظاهر بالخروج من البيت حتى وجد له مخبـأ في أسفل السلم ، فجلس هنـاك لكي يتسمع كلام أهله في غيابه عنهم ، وتلاحقت الساعات ولم يعد ، فأبـدت كل زوجـة من زوجاته الثلاث سبباً لتأخره ، وعلى اختلاف كل الأسبـاب كانت كلهـا مشينـة : قـالت (حَبابة) : إنه خرج يسرق حبوباً أو كبشا ولا يتسنى هـذا إلا بعـد أن يهجع النـاس ، وقالت (فَنْدة) : إنها وقعت في القرية سرقة أدت إلى قتل على يد مجهول ، وأن النـاس اجتمعوا لأداء اليمين ، وقالت (سَرعـة) أنهـا رأتـه صبـاح ذلـك اليوم على حـافـة المورد يتحدث إلى فلانة ، ولا بد أنها وعدته وأنه عندها . بعـد أن استمع إلى الثلاث الزوجـات تسلل إلى البـاب وفتحـه لكي يوهم أنـه عـائـد من الخـارج ، وكان لا يحمـل طعـامـاً ولا كبشاً ، وفي صبيحة اليوم التالي خرج للحرث كعادته بعـد أن وفّر طعـام ذلـك اليوم ، وفي منتصف اليوم حملت إليـه إحـدى زوجـاتـه غـداءه ، وعنـدمـا اقتربت من المزرعـة تنصتت إلى صوته وهو يحدو ثوريه ، وأدهشها عندما سمعت قوله :

أعراف علي بن زايد

من هو علي بن زايد ؟

لا يتجاوز النسّابون به إلى اسم جد ، وإنما يصلون نسبته إلى أبيه ويقفون عنده ، وكأن شهرته تغني عن نسبه في ظاهر الأمر ، غير أن الشهرة مدعاة البحث عن سلسلة النسب وأصول التربية ، فليست الشهرة سبباً في غياب سلسلة نسبه .

فمن أي منطقة هو ؟

إنه من قرية (منكث) من المناطق الوسطى جنوب (ذمار) ، كما يرى البعض ، مستدلين على هذا بترديد ذكر (منكث) في أمثاله الزراعية :

ما خير إلا بمنكث للجن والناس والطير

غير أن هذا الدليل لا يكفي وحده ، لأنه ردد ذكر غير (منكث) في أكثر من مَثَل : من مثل (وادي حيكان) وهو اسم لأكثر من واد في غير (منكث) ، وليس (حيكان) أحد أودية (منكث) أو أحد حقولها إلى الآن ، ويرى البعض أنه من (جهران) لكثرة ترديد اسم (قُباتل) و (رُصابة) ، من مثل قوله :

ولا سقى الله قُباتل ولا رحِمْ ذي بناها
تِلَمْ بتسعة وتسعين جات الميه لا سواها

و (قباتل) ما بين (عنس) وجهران ، وإن كانت إدارياً من (عنس) ، أما (رصابة) فهي جهرانية الإدارة عنسية المكان ، وهي أكبر قرى المنطقة الوسطى وفيها يقول علي بن زايد :

ما في المدن غير صنعا وفي البوادي رصابه

لقد نقل (علي بن زايد) حكاية العصفورين إلى البشر . فعبارة (زَيْط الأرهان) تشير إلى موسم بذر الثمرة . لأن الذي لا يزرع لا يحصد ، ونقل (علي بن زايد) شكوى العصفورة ، كما لو كانت امرأة يعاني زوجها وأطفالها مرض البشر . لأن الزوج مريض بالطّحال والأولاد مرضى بالرمد ، وهذه من الأمراض الشائعة وبالأخص في مواسم الصيف ، لأن شرب الماء غير النقي يؤدي إلى الانتفاخ كما تؤدي حرارة الصيف إلى العطش ، ولأن موسم الصيف موسم اللبن فهو في الوقت نفسه موسم الذباب ، وكثرة الذباب من أسباب الرمَد ، غير أن (علي بن زايد) لا يرى سبباً للقعود عن العمل . وهذه الأبيات من أغاني الحرث والبذر ، وهي تؤدّى بأصوات عالية مديدة تشبه المواويل اللبنانية .

إذن فأمثال علي بن زايد تنبع من حكايات أو تنغزل فيها الحكايات ، أو يخلق الحكاؤون لكل مثل خلفية حكاياتية ، لأن الشيء يأتي من مثيله ، حتى شكوى العامة فإنها ذات حكاية عند علي بن زايد .

☆ ☆ ☆

وتقول الحكاية الثالثة : إن (علي بن زايد) باع ثوره لكي يشتري بثمنه عجلين يصبحان ثورين ، وبعد شراء العجلين مات واحد بعد الآخر ، فاستدان ثمن ثور ، وفي الطريق إلى السوق هجمت عليه عصابة وأخذت دراهمه ، وعندما رجع إلى بيته ، عرف أن زوجته في بيت أهلها نتيجة محاككة لا تكفي سبباً لحنقها ، وتحت وطأة هذه المصائب لم يجد متنفسا إلا (المهْيَد) ، وكان إذا هيّد أشجى كل سامعيه لجمال وقع صوته وجودة كلامه ، ولقلة هذا منه يعرف الناس سوء أحواله ، وعن طيب خاطر يتعاونون معه بإخلاص ، في ذلك اليوم صعد إلى الجبل منشداً هذا (المهيَد) :

يقول أبو (سعد) يا غبنه ثلاثة غبون :

الغبن الأول لمن جارت عليه الديون

وغبن ثـــاني لمن قلّت رجـــالـــه يهـون
وغبن ثـــالث لمن فـــارق كحيـل العيـون

وبعد إنشـاد هـذا (المهيَـد) تجمعت القرى المجاورة وسـاقت ثورين إلى بيتـه ، ثم انتدبوا ثلاثة من وجوه الرجـال إلى والـد زوجتـه فـأرجعوهـا إلى بيتـه ، وبعـد أن أنهوا المهمتين جاءت زوجته إلى الجبل بصفة حاطبة ، وأخبرته أنها زارت أباها ، لأنه أخبرها بأن عجليها قد أصبحا ثورين ، وأن العجلين الـذين مـاتـا ملـك أحـد الجـارين ، أمـا عجليها فقد وجدها أخوهـا من دون أن يعرف صـاحبها وبقيـا لـديـه ثمـانيـة شهور ، وعرفت أمها أنها لعلي بن زايد مدللة بالعلائم في الجبين وفي جلد اليدين لكل منهما .

فقد جاءت الثلاثة الأبيات في سياق القصة كجزء منها ، وهذا سر اختلاف القصـة عن سـابقتيها ، وتسميتها هنا بالقصة على المصطلح الشعبي ، فهي في هذا المفهوم أحيـانـاً قصـة وأحيـانـاً خبر ، ولا تسمى في الاصطلاح الشعبي حكايـة ، لأن الحكايـة : الكلمـة المفيدة ، أو الجملة المركبة .

أما الحكاية الرابعة فهي تمهّد للحكمة كجذور لها :

كان (علي بن زايد) نائماً في سطح بيته في إحدى ليـالي الصيف ، ومن عمق النوم نبّهه منادٍ لا يراه قائلاً : رزقك عنـد (ركبـة حَضَرْ) تحت الحجر . فعرف أنـه دعي إلى غنيمة مدفونة ، وعندما أحسّت زوجته بخروجه قالت له : إلى أين في هذا الوقت ؟

قال دعاني داعي الرزق ، هـاتي صميلي فـالـذئـاب على طول الطريق ، ولمـا وصل المكان المعيّن حفر قليلاً حتى اقتلع الحجر فوجد تحتهـا كومـة من فحم الخشب المحروق ، ولمـا رأت زوجـاتـه ضيقـه استفسرنـه فقص الخبر ، وهنـا صـاحت أمـه : بحت بسرك أصبحتْ اللّقيّة سَوْد ، فعرف بعد استفصال منها أن الذي ينبهه منـاد إلى لقيّـة يجب أن يحتفظ بسره وإلا تحولت اللقيـة إلى (سود) بـدلاً من الـذهب أو الـدراهم ، وهـذا عنـد الجان عقوبة إفشاء السر ، ومن هذه القصة تمخضت تجربته في هذا المثل :

يقـول علي بن زايـد من قـال: حلم العشيـه
يصبر علي بختـه الشـوم والسـود يصبـح لقيّـة

☆ ☆ ☆

لا يدل هذا على تجربة خاصة ، وإنما هو من تجربة عامة رددتها الحكايات وخلقت أشخاصها ومواقفها وأسباب النجاح والفشل فيها . لكنها تُعدُّ من (علي بن زايد) حكمة ، ولو خلت حكمته من الفرادة ، كما في هذه الحكاية الخاصة : ـ كان لعلي بن زايد بنت اسمها (بدره) عشقت أحد الشبان وعشقها وهربا معاً من قرية (منكث) ، فشاعت حادثة الهروب حتى أصبحت فضيحة أبوية . فقال علي بن زايد في هذا : مسكتاً نساء (منكث) وواعداً بقطع رأس ابنته لأنه يعلم تحركها كما يوضح النص :

بـالله يـا بيض (مَنْكَثْ) كُثْر الكـلام بَطلَّينَـهْ
حلفت يـا رأس (بـدره) لا بـد مـا تبصرَيْنَـهْ
قـالـوا: تغـدّتْ (بمَيَتْمْ) وغلّست في (عُـدَيْنَـه)

فهو يتعقب رحيل ابنته ويعلم أنها تغدت في (ميتم) ، وباتت في (عدينة) الاسم الثاني لمدينة (تعز) ، فابن زايد هنا من صنع الحكايات ، لأن أمثاله جاءت من حكايات . صحيح أن هناك أحداثاً أنتجت أمثالاً من أشباه المثل الجاهلي : (سبق السيف العَذَلْ) . لكن أجود أمثال (علي بن زايد) المنظومة وغير المنظومة ، أسير تجاربه الزراعية والبشرية ، لا تصدر عن حكايات ، وإنما تتبرج من تجربة ، وإن تألقت عن بعضها حكايات كسببية لقولها ، حتى أن أكثر أمثاله صارت أعرافاً لها قوة الأحكام المسلم بها ، وهذا يستدعي البحث في نسب الحكيم ومنشئه في أقاويله وفي الأقاويل عنه .

أعراف علي بن زايد

من هو علي بن زايد ؟

لا يتجاوز النسّابون به إلى اسم جد ، وإنما يصلون نسبته إلى أبيه ويقفون عنده ، وكأن شهرته تغني عن نسبه في ظاهر الأمر ، غير أن الشهرة مدعاة البحث عن سلسلة النسب وأصول التربية ، فليست الشهرة سبباً في غياب سلسلة نسبه .

فمن أي منطقة هو ؟

إنه من قرية (منكث) من المناطق الوسطى جنوب (ذمار) ، كما يرى البعض ، مستدلين على هذا بترديد ذكر (منكث) في أمثاله الزراعية :

مـــا خير إلا بمنكث للجن والنـــاس والطير

غير أن هذا الدليل لا يكفي وحده ، لأنه ردد ذكر غير (منكث) في أكثر من مَثَل : من مثل (وادي حيكان) وهو اسم لأكثر من واد في غير (منكث) ، وليس (حيكان) أحد أودية (منكث) أو أحد حقولها إلى الآن ، ويرى البعض أنه من (جهران) لكثرة ترديد اسم (قُباتل) و (رُصابة) ، من مثل قوله :

ولا سقى الله قُباتل ولا رِحِمْ ذي بناها
تِلَمْ بتسعـــهْ وتسعين جات الميه لا سواها

و (قباتل) ما بين (عنس) وجهران ، وإن كانت إدارياً من (عنس) ، أما (رصابة) فهي جهرانية الإدارة عنسية المكان ، وهي أكبر قرى المنطقة الوسطى وفيها يقول علي بن زايد :

ما في المدن غير صنعا وفي البوادي رصابه

وهذا الدليل على نسبته إلى هذه المنطقة لا يكفي ، لأن هذه المعرفة تتسنى للسائح وللمسافر ، ولا تقتصر على أهل المنطقة ، فرصابة تقرب في مساحتها وعدد سكانها من مدينة (ضوران) آنس ، وإن تميزت الأخيرة بمعاهد الفقه ، في (رصابة) بساتين خضرة وأربعة دكاكين آن ذاك ، على حين (ضوران) مركز حكومي ، لكن تحديد زراعة (قباتل) وقلة رَيْعها تدل على اختبار محلي ، وفي الإمكان أن يعرف المتطلع من غير أهل المنطقة ، وبالأخص المخمنين وقباض الزكوات الذين رأوا (قباتل) لا تجيد زراعة الذرة والقمح ، وإنما أجود زراعتها الشعير والعدس ، وجودة الذرة والقمح أبرز علائم جودة الأرض ، وأهم المحاصيل عند المزارعين . لكن هناك أمثالاً تدل على أن علي بن زايد من (الحيمة) ومن (حراز) ومن (صعفان) لقوله :

مـــا شـــام إلا حيمي ومـا جلجلان إلا ريمي

كما تدل أمثلة أخرى على انتسابه إلى خولان وآنس وعنس من مثل قوله :

مـــا سيّـــد إلاّ كبسي ومـــــا برّ إلاّ عنسي
وما فقيه إلاّ آنسي

ومن مثل قوله :

قـال ابن خـولان حقي صـاحبي ذي مامعه حق ماحد صاحبه

إن المعمرين من كل منطقة ينسبون علي بن زايد إلى مناطقهم ، ويروون أحكامه وحكمه بلهجتهم ، ولكن لا أحد يتجاوز بنَسبه اسم أبيه ، رغم معرفة أسماء زوجاته وبعض بنيه وبناته ، أما إغفال اسم أمه فهو داخل في الشيوع ، إذ لا ينتسب أحد إلى الأم ، إلا في النادر ، ولقصد التميز مثل (محمد بن الحنفية) و (زيد بن الطثرية) ومن قبلها (عمرو بن هند) .

إذن فعلي بن زايد غير معروف الجدّ ، والبيت على اشتهاره في كل البيوت . فهل علي بن زايد واحد ؟

لا بد أنه يُعد بالعشرات ومن أجيال متعاقبة ، وربما كان واحداً نسبت إليه أقوال غيره ، إلى جانب أقواله ، كما انتسبت بعض الحماسيات إلى (عنترة) وبعض الخمريات إلى (أبي نواس) ، وبعض الفكاهيات إلى (أبي دلامة) ، بفعل الشهرة ، وقد أشار إلى هذا كتاب (قضايا يمنية) في بحث (الحكماء الثلاثة) .

فهل علي بن زايد شخص تاريخي ؟

أو أنه من صنع الخيال الشعبي ؟

لعله حقيقي خيالي معاً : حقيقي من حيث التسمية ، خيالي من حيث وفرة هذه الأمثال والأعراف والحِكَم ، إذ لا يمكن أن يعبر رجل واحد بلهجات كل المناطق ، وعن تجارب كل الأجيال الزراعية .

فلماذا نسب الناس إليه ما لم يقله ؟

السبب اشتهاره بالحكمة التجريبية لكي يمتلك القول قداسة الشريعة أو قوة القانون . ومن جهة ثانية فلعل الرواة هم الذين عزوا إليه ما يجانس أقواله لجهلهم بغيره ، غير أن المعمّرين ينسبون إلى علي بن زايد ما قال سواه ، وينسبون إلى سواه ما قال ابن زايد ، ويتحدثون عن حكماء عاصروا ابن زايد أو جاؤوا بعده ، من أمثال (حُميَد بن منصور) و (حزام الشُبثي) و (أبو خيرزانة) .

من هنا يتبدى أن علي بن زايد وأمثاله مجموع الشعب ، أو التعبير عن تجاربه ، أو الموروث الفكري الزراعي والأعرافي .

لكن إلى أي عصر ينتمي علي بن زايد أو غيره من الحكماء ؟

لأن التاريخ كان رسمياً فلم يهتم بهؤلاء الحكماء ، وإنما تواترت مقولاتهم على الروايات الشفوية . وفي مطلع العشرينات تزايد التساؤل عن عصر علي بن زايد .

وهل هو جاهلي أو إسلامي ؟

فالبعض اعتبره جاهلياً لقوله :

يـا غـارتـاه يـا ثُرَيّـا معـــالم الصيف زَلّتْ

فلو كان إسلامياً لقال : يا غارتاه يا إلهي .

لأن الإسلامي لا يستغيث بالثريا وإنما بالله . وهذا لا يدل على عصره ، ولا على تدينه أو عدمه ، فما يزال الاستنجاد بالنجوم في الأرياف إلى اليوم ، وما زالت النجوم علائم المواسم وأوقات الليل ، كما أن انبساط الشمس وظلها وغروبها علامات أوقات النهار ـ رغم انتشار الساعات ـ فاستغاثة علي بن زايد بالثريا يدل على ريفيته ، ولا يحدد عصره ولا ينم على تدينه أو عدمه ، لأن المسألة تجربة زراعية محضة ، ومثل هذا يمكن نقاش من اعتبروه إسلامياً ، لأنهم استدلوا بتسميته ، وهذا لا يكفي ، فإن اسمه واسم أبيه من الأسامي المعروفة في الجاهلية والإسلام :

يرى المؤرخون الشيعة أن (علي بن أبي طالب) ثالث اسم في الجاهلية ، ولكنهم يقيسونه على (محمد) النبي الذي هو ثالث اسم من أسماء الجاهلية ، لأن (محمداً) و (علياً) من الصفات التي أصبحت أسماء ، أو من الأسماء التي اشتقت من الصفات ، فمحمد مشتق من الحمد ، وعلي مشتق من العلو ، وعلى هذا ، فلا تدل تسمية (علي) على عصر جاهلي أو إسلامي ، ومثله (زايد) فهو من الأسماء الشائعة ، ولعل (محمد الحَجْري) أول من حاول نسبة بن زايد إلى (بني زياد) لتسمية أبيه ، لكن النسبة إلى بني زياد زيادي (بياء النسبة) ولم تلحق الياء اسم والد (علي بن زايد) في أية رواية أو على أي لهجة . وعلى هذا ، فعلي بن زايد مجهول العصر ، كما هو مجهول الأجداد ، وكما هو غير معين المكان . إذن فهو الشعب اليمني بكل تجاربه وموروث عاداته وأعرافه ، على أن هناك فروقاً بين العادات وبين الأعراف .

العادات تتغير بسواها ، ولا يشكل الخروج عليها سبّة عشائرية ، على حين الخروج على الأعراف يشكل عاراً دائماً ، لأن للأعراف قداسة الشريعة وقوة القانون ، يعاقَب الخارج عليها بأحكامها ، كما سنرى في أعراف ابن زايد .

في مطلع عشرينات هذا القرن تولى أحد القضاة تقسيم تركة عائلة ريفية ، وعندما استحضر الورثة طلب وصية المتوفى ، فوجد عليه ديناً فرأى انتزاع الدين من جملة التركة قبل تقسيمها ، كما هو الشرع ، فرفَض الورثة هذا ، فسرد عليهم الأحكام في هذا الخصوص فلم يقتنعوا ، فتلا عليهم الآيات القاضية بتقديم الدَّين على التقسيم فلم يقبلوا ، فقال أما سمعتم قول علي بن زايد : (الدَّين قبل الوراثة) فاقتنعوا .

كانت هذه القضية عند الفقهاء سبب التساؤل عن عصر علي بن زايد ، وهل هو جاهلي أو إسلامي ؟

وهذا التساؤل يؤدي إلى تساؤل :

هل قال علي بن زايد : الدَّين قبل الوراثة ؟

أو أن القاضي اخترعه للخروج من المأزق ؟

إذا كانت هذه المقولة من اختراع القاضي ، فهي لا تبعد عن أحكام ابن زايد العامة ، وإن دلت على لباقة القاضي ، فهي تدل على مكانة علي بن زايد ، وعلى أن لأقواله تأثيراً يفوق الشرائع والقوانين ، ولا بد أن هذا التأثير قد أزعج السلطة الإمامية في مطلع العشرينات ، كفترة تأسيس للحكم الإمامي ، على المذهب الهدَوي الزيدي ، من هنا يمكن البحث عن الأعراف في أمثال علي بن زايد ، ومقدار مطابقتها للشريعة واختلافها عنها ، لأن الشريعة تقبل كل عرف تطبعه صبغة شرعية ، باعتبار الشريعة جاءت إلى بشر ، تقوم على خير ما عندهم رافضة شر ما عندهم . ولعل المثل الأول : الدين قبل الوراثة ، يتفق مع الشريعة المحمدية ويلائم الأعراف التي سبقتها ، فقد كان الوفاء بالدَين ، كإنجاز الوعد من أخلاق الجاهليين ، فكان الرجل يفي بدينه ، وتفي القبيلة بدينها في الوعد المضروب كتابياً أو لسانياً ، ومن خرج على هذا العرف خلعته القبيلة ، وقد أدى خروج قبيلة (بني سهم) على هذا العرف إلى عقد (حلف الفضول) المشهورِ بِالحكاية كما يلي :

التوى (العاص بن وائل) عن دَين لتاجر يمني ، وكان (العاص) رأس قبيلة (بني سهم) .

لهذا أعلن اليماني ظلامته على (قريش) ، فوقف على ربوة منشداً هذا الشعر :

يا آل فِهر لمظلوم بضاعتهُ ببطن (مكة) نائي الدار والنَفَرِ
وأشعثٌ محرمٌ لم يقضِ عمرتهُ بين الصفاء وبين الحِجْر والحَجَرِ
أقائم في بني سهم بذمتهم أم ذاهبٌ في ضَلالٍ مالُ معتبِرِ

فاجتمعت قريش إلى جانب اليمني ، وأرغمت بني سهم على قضاء الدين ، وتكوّن من جراء ذلك (حلف الفضول) لإنصاف كل مظلوم ، وكان هذا قبل الدعوة المحمدية بسنوات التي زادت من تأكيد أداء الدَين ، وجعلته قبل الوراثة ، على اعتباره في ذمة الموروث ، فحكم علي بن زايد (الدَّين قبل الوراثة) يتفق مع الشريعة ومع الأعراف الموروثة ، لكن هذا لا يطّرد على كل أمثاله وأعرافه ، من نوع هذا المثل :

ذي ما يقع مثل ابن عمه ، يقع له جارْ

فقد كانت القبائل الجاهلية تخلع كل رجل يخرج عن أعرافها ، ويسمى بالخليع كما أشار (طرَفة بن العبد) :

وما زال تَشرابي الخمورَ وهمّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومَتلدي
إلى أن تحامَتني العشيرةُ كلّها وأُفرِدتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ

كيف خرج : (طَرفة) على عرف القبيلة ؟

كانت القبائل الجاهلية تحرّم على نفسها كل اللّذات في أوقات معينة : كالتربص لأخذ ثأر ، أو بعد موت شجاع . ولعل (طرفة) تعاطى الخمر في فترة تحريمها عند القبيلة ، فاستحق إبعاده إلى جبل كالجمل الأجرب ، وعلي بن زايد يشير إلى هذا ، غير أن العقوبة عند القبائل اليمنية كانت أقسى ، لأنها كانت تعاقب الخارج على العرف

بالنفي الدائم ، فيلجأ المنفى إلى قبيلة أخرى : له فيها حق الجار ، وليس له حق الحماية من الجار اللصيق ، لأنه لا غرّام ولا رجّام . لأن الذي لا يدخل في عرف أبناء عمه ، يصبح جار الآخرين .

لهذا كانت تنفي كل قبيلة من يخرج على أعرافها ، ويتسمّون في القبائل الأخرى بالجيران ، ويتصفون ببني الخُمُس ، كعلامة على تنقيصهم طبقياً ، واستمرار هذا التنقيص في ذرياتهم ، وكانت القبائل المجيرة تستخدمهم لضرب الطبول وجز الأغنام والدوشنة وسائر الخدمات ، ولهم حق العيش والكسب مقابل خدماتهم ، ويباح لهم بناء البيوت ، ويحرم عليهم شراء المزارع أو حجرها مالم تصلهم عن طريق الهبة من بعض المحسنين والمحسنات . ولا بد أن هذا النفي أصبح عرفاً عاماً في كل القبائل ، حتى شكل الطرداء طبقة تدنو من طبقة العبيد ، ويرى البعض أن سبب تواضع هذه الطبقة يرجع إلى احترافها المهن الدنيا : كالجزارة ، والحلاقة ، والقهوية ، وصنع الأحذية ، والحجامة وأمثالها . ولكن هذا الاحتراف لا يقتصر على طبقة ولا يرفع ولا يضع ، فقد كان (عمرو بن العاص) يحترف الجزارة ، وكان (عمارة بن الوليد بن المغيرة) يحترف الحجامة .

وفي بلادنا كان (الطبري) إسكافياً ، ومع هذا تزوج ابنة ابنة الهادي (يحي بن الحسين) ، فليس للحرفة أي دخل في تصنيف الطبقات ، وإنما أصبحت مقياساً للطبقية من بعد الاحتلال العثماني الثاني لبلادنا .

إذن فحكم علي بن زايد : ذي ما يقع مثل ابن عمه يقع له جار .

يقرب من الأمثال الجاهلية وعاداتها ، حيث كان يعتبر الرجل من قومه وإن أخطأوا على حدّ قول الأول :

وهل أنا إلا من غزيّةَ إن غَوَتْ .. غَويتُ وإنْ تُرشدْ غزيّةُ أرشَدِ .

كما يقول علي بن زايد في مَثَل آخر : بين إخوتك مخطي ولا وحدك مصيب .

فهذا المثل وسابقه يتنافى مع الشريعة ، لأنها تحدد المثوبة والعقاب على فعل الإنسان : ﴿ لا يُكَلِّفُ اللهُ نَفْساً إلاّ وسْعَها لَها ما كَسَبَتْ وعَلَيْهَا ما اكْتَسَبَتْ ﴾ .

غير أن علي بن زايد يصدر أحكاماً كثيرة تتفق مع الشريعة : إما عن علم ، أو عن اتفاق غير مقصود ، كما في هذا المثل :

يا من بَزا وِلدَ غيره ، فارق ودمعه هموﻻ
ومن زرع مال غيره ، يخرج وفيه السبولا

وهذا الحكم نافذ بين المطلّقات ، فعليهن أن يُرجِعن إلى الزوج السابق أولاده الذكور عند طلبه . ونافذ على مستأجري الأرض ، فعليهم ردها إلى مالكها عند طلبها حتى ولو كانت مثمرة ، الفقرة الأولى من المثل تتفق مع الشريعة جملة وتختلف في التفاصيل ، فالفقه يقرر للأم الحق في حضانة أولادها الذكور حتى يستغنون عنها أكلاً وشرباً ولبساً ونوماً ، أما الإناث فهن للأمهات المطلّقات حتى يبلغن الرشد ، ولهن حق الخيار بين بيت الأم وبيت الأب ، والمثل لا يفرق بين الذكور وبين الإناث . أما الفقرة الثانية من الحكم ، فإنها تلزم مستأجر الأرض بإرجاعها إلى المالك على الإطلاق ، لكن الشريعة ترى الاستثناءات وتفرق بين الاستئجار بعقد أو بدون عقد ، وترى حق الأجير مشروعاً على المالك كما يراه عدول ، فهذا الحكم في جملته ينتمي إلى عرف لا يجانب الشرع كلياً ، وهذا يوصلنا إلى حكم يتفق مع الشريعة ويفصّل أكثر ، تقول المسألة الفقهية :

(المدّعي يُخَلّى وسكوته)

فله الحق أن يرفع دعواه متى شاء ، وأن يبرهن على صحتها متى أراد ، وأن يسكت عنها إلى أن يريد .

أما علي بن زايد فيحكم هكذا :

للمدعي خمس مرات ، والسادسة لا تجيبه .

هذا حكم على المدّعي ، حتى لا يتمتع إذا كان مبطلاً بحقوق المحق ، فهنا تحديد لسماع الدعوى بخمس مرات بعدها لا إجابة له ، على حين (فقه الأزهار) يخلي المدعي وسكوته ، ولا يشترط في صحة الدعوى إلا البينة ، أما الإسكات للدعوى فلا يراها التشريع الهدوي ، ومسألة البينة يحددها علي بن زايد والفقه بتعبيرين متقاربين : يقول علي بن زايد من عيَّنْ بيِّنْ . ويرى شرح الأزهار : (على المدعي البينة وعلى المنكر اليمين) لكن حكم علي بن زايد ينطوي على دلالة اجتماعية : من عيَّنْ بيَّنْ ، أي من رأى بعينه حادثة وادّعى بمقتضاها فعليه البينة ، لانتقاله من مكان الشاهد إلى مكان المدّعي ، وقد يكون للقضية جانب آخر كتحديد تهمة بحرفها العلني ، لأن التورية ليست تعييناً لتهمة ، فلو اتهمت امرأةٌ امرأةً أخرى بحادثة مشينة صراحة وبالاسم ، فإن عليها البيّنة ، لكن لو استعملت التلميح بدون إشاعة في القرية لما تحتمت عليها البيّنة ، أما إذا كان هناك إشاعة فلها حكم البيّنة ، كما يؤكد ابن زايد : ما خبر يخرج من تحت حجر .

أما في مسألة الخصومات فإن ابن زايد يحكم في كل حادثة هكذا (بها مثلها) .

فإذا اعتدت قبيلة على مرعى قبيلة أو زروعها ، وسبق من تلك القبيلة نفس العدوان أو الخطأ فإن الأخيرة بالأولى .

لهذا يردد الناس عند كل حدَث : بها مثلها .

وإذا لم تكن للحادثة سابقة فإن اليمين هو الحكَم ، فتخلف القبيلة المعتدية على المراعي أو الزروع ، لو أن هذا وقع على مرعاها وزروعها لما طالبت شيئاً من التعويض .

هذا فيما يتصل بالأعراض الدونية ، أما فيما يتصل بالأحداث الدموية ، فإن ابن زايد يفرض على كل العشيرة القتال إلى جانب الفرد منها عند صيحة النداء ، كما في هذا العرف :

مَنْ صاحْ صبيانْ قومي ، حَمّل بني عَمّهْ اللومْ .

فكل رجل من قبيلته محقاً أو مبطلاً ، وعليهم الإجابة أو تحمل اللوم ، وإذا قامت الحرب بين قبيلتين : فلكل فرد في القبيلة قتال من يجد من القبيلة الأخرى ، حتى ولو لم يشارك في اشتعال الحرب ، ويمثل ابن زايد لمثل هذا بقوله : الجمل الطارف سفياني .

ولعل هذا المثل إشارة إلى حادثة ، ثم انطبق على أشباهها ، فانتقل من الجَمل السفياني إلى الفرد من القبيلة ، لأن عادة الأمثال أن تروى حرفياً ، ولو اختلفت عن أصل قولها أول مرة . وهذا المثل كالذي قبله من الأعراف الموروثة يختلف مع الشريعة ويوافق سائر الأعراف القبلية ، ومن هذا القبيل هذا المثل : للجاهل عاقل .

الجاهل هنا الصبي غير المكلف : والشريعة لا تحكم على الصبي ، وإنما على الراشد ، على حين عرف ابن زايد يحمّل أهل الصبي جريرة الصبي : للجاهل عاقل .

وتدخل تحت هذا المفهوم : الأبقار والمواشي . فلو نطح ثور ثوراً آخر ومات بجناية النطح ، فإن مالك الثور الناطح يعوض بالمنطوح تحت مبدأ : للجاهل عاقل .

ويعمم هذا على الأغنام والماعز وسائر المواشي .

لكن ما حكم ابن زايد في السفيه والمجنون ؟

وهل يتحمل أهلها جنايتها ؟

إن أعرافه تقضي بهذا ، كضريبة حياتية كما يقول المثل :

الشوم على أهله حمولة ، والجيد حمّال الأثقال .

ففي هذا حكم ، وفيه عزاء لمن يتحمل جرم سفيهه ومجنونه .

ذلك لأن البيوت الكبيرة الكثيرة الذرية لا تخلو من سفهاء أو مجانين ، ولكنهم ينتسبون إلى (جيّد) يضبط تصرفاتهم ، أو يتحمل جرائرهم ، كعقوبة على قصوره وتقصيره .

وهذا المثل قد ينتمي إلى الشريعة من ناحية كف الأذى رعايةً للمصلحة العامة ، ولا ينتمي إليها من حيث تحمل البريء ذنب المجرم ، فقول ابن زايد عرف خالص ، له مسحة شرعية ، بالنظر إلى المصلحة .

بعد هذه الطائفة من الأحكام والأعراف ، يبرر نفسه سؤال : هل سادت هذه الأعراف قبل وجود علي بن زايد ، وإنما فلسفها ونظّمها في مقولات وأشعار ؟

لعل هذه الأعراف سبقت ابن زايد ، وإنما أعطاها فكرية وأضاف إليها تجربة ، ثم أضافت الأجيال إلى تجاربه ومقولاته ، كما أضافت الأجيال اليونانية إلى قصيدة (هزيود) (الأيام والأعمال) ،وهي تعالج التجارب الزراعية والأعراف كأمثال علي بن زايد .

لكل هل كل أمثال علي بن زايد صادرة عن تجربة وعن نظر فكري ؟

إن بعض أمثاله لا تدل على نظر ، وإنما هي حكاية في متناول أي إنسان ، من مثل :

ما في المدن غير صنعا ، وفي البوادي رصابه

فإن هذا لا يدل على اختبار ، وإنما على دهشة فلاح يرى المدينة أول مرة ، أو يرى قرية تختلف عن قريته ، ومن مثل قوله :

الدهر هبّة بهبّة
وأيام واحنا نروّح

وأيـام ولـو قلت حبّـه
ويـوم وأنـا مصبّـح
ويـوم قصّـه وثربـه

ألم يعرف كل الناس تقلب الأحوال ؟

لكن يختلف التعبير عن تقلبها ! فهذا المثل قـد يكون عزاء وقـد يشكل أملاً ، غير أن عادة الفلاحين ترديد المسموعات حتى لو كان المسموع في إمكان السامع ، وربما كانت هذه الأمثال التي نعدّها عاديـة ، غير عـاديـة في لحظـة قولها وتلقّيها ، ومع هـذا فـإن لابن زايد ثروة رائعة من الأفكار الثاقبة ، والنظرات المسدّدة ، من مثل :

يقول حُميـد بن منصور، الجـاه خيرٌ من المـال
يقـول علي بن زايـد، المـال خيرٌ من الجـاه

وعنـدمـا يـذكر ابن زائـد المـال ، فـإنـه يقصـد الأرض ، كغيره من الفلاحين إلى اليوم ، فإذا ذكر ابن زائد المال ، تبادرت له صورة الرجال باعتبـارهم : إمكانيـة تفجير خير المال .

لا تقلْ يـا مـالاه، وقل يـا رجـالاه

فالرجال سببيـة عطـاء المـال ، وأقوى حمـاتـه ، وهـذه من أثقب اللمحـات ، لأن الإنسان أروع ظواهر الطبيعة ، وسر امتلاك خِصبهـا ، على أن هـذه الأمثـال والأحكام أقل ملامح ابن زايد ، ولم يقصد هذا البحث تقديم المزيـد من أمثـالـه وأشعـاره ، فهي سائرة على الشفاه ، وإنما توخّى تلمس فكريـاتهـا : كتجـارب شعب ، وفلسفة تـأريخ قبائلي ، ما زالت تشكل الغالبية المنتجة في يمننا العزيز .

حكَميّاتُه

تساءل البحث الأول عن نسب (علي بن زايد) العائلي والمكاني ، وبرهنت معطيات النصوص على أنه ينتمي إلى أكثر من عائلة ، وإلى أكثر من منطقة ، لأنه تارة يقول : يقول علي ولْد زايد . وتارة : ابن زايد . وكلمة (ابن) لهجة مناطق شمال الشمال ومن يقلدهم من كبار عائلات المناطق الوسطى ، لكن عبارة (ولْد) تنتسب إلى لهجات المشرق ، على حين تختصرها لهجة المنطقة الوسطى : (وَدْ فلان) . وقد عبّر (علي بن زايد) أو عبّرت أمثاله باللهجات الثلاث وعن كل المناطق ، كما دلت بعض النصوص على أنه من (خولان) لقوله :

قال ابن خولان حقي صاحبي
ذي مامعه حق ماحدّ صاحبه

ودلت بعض الأمثال : على أنه من (منكث) ، وبعضها من (ضوران) ، وبعضها من (سحول بن ناجي) وبعضها من (الحداء) . وهذه الأمثال سائرة على الشفاه ، وبعضها مدوّن في مخطوطات ، وبعضها منشور : مثل كتاب (أحكام علي بن زايد) للمستشرق السوفيتي (أناطولي أغار يشيف) ، وقد عني هذا المؤلف في المقدمة : بدراسة أوزان شعره على ضوء العروض الخليلي ، كما رتبها على الموضوعات ، وسماها أحكاماً بدلاً من حِكَم أو أعراف .

وقد اعتمد المؤلف السوفيتي على كراسة مخطوطة عند (محمد الحَجْري) إلى جانب السماع من المعمَّرين . والملحوظ أن المؤلف السوفيتي لم يشك في تاريخية (علي بن زايد) ، ولم يشر إلى أنه رمز ، لأن هذا ليس من اهتمامه ، فيكفي أنه بذل هذا المجهود في جمع الحكم والأشعار ونشرها باللغتين اليمنية والروسية في مجلد واحد ، فكان كتابه

هذا هو المرجع المنشور الوحيد . وقد أشارت الحلقة السابقة من هذا البحث إلى أن (علي بن زائد) مجرد رمز لفلسفة الشعب ، أو أصل لهذه الفلسفة ، تفرعت منها فلسفات تجريبية .

وعلى هذا فحكيات (علي بن زائد) تجارب كل الشعب في مختلف فتراته ، وإن قلّت الفروق بين الفترات ، حتى كأن كل هذه الأمثال والحكم تعبر عن بيئة واحدة على تعاقب الأجيال . ويمكن الآن الوقوف عند فكرياته الحربية ، وسوف نلاحظ قبل الدخول مسألة لغوية ، عندما يقول علي بن زائد (ذي) فهو يقصد الذي ، لأن ذو ، أو ذي ، اسم موصول عند قبيلة (طي) ، كما أنها في (الحميرية) حرف تعريف أو تحلية للمعرف مثل (ذي نواسٍ) و (ذي يزن) ، وتنطبق التحلية والتعريف على العلَم الإنساني ، وعلى العلَم المكاني ، مثل (ذي حود) و (ذي سَحْر) ، وقد تطلق على المكان وساكنيه مثل (ذي الكلاع) . وكذلك كلمة (لا) النافية فقد يستعملها كأداة شرط بدل (إن) أو (إذا) كقوله : (سيل الروابع لا حمي شل الخشب) .

هذه المسألة اللغوية . وهناك مسألة البيئة ؛ فأكثر أمثلة علي بن زائد تعبر بنفس الفكرية الجاهلية والمعجم الجاهلي ، وبالأخص في وصف أحوال الحرب ودواعيها ، كما تشير الأمثال التالية :

أول الحرب عدامة
ووسطها غرامة
وآخرها ندامة
وبعدها السلامة

سوف نلاحظ كيف تدرج (ابن زائد) تدرج الحكيم بالأمور ، فأول الحرب حماقة ، لأن المرء يعرف بدايتها ولا يعرف نهايتها ، وأوسطها غرامة لا مفر منها لأن البداية حتمتها ، وآخرها ندامة لأن المرء لا يعرف سوء البداية إلا من مرارة النهاية .

لكن (ابن زايد) لا يدعو إلى الجبن ، لأن بعد العدامة والغرامة والندامة ، خضرة السلامة ونعمى العافية .

فماذا يريد أن يقول الحكيم ؟

إنه يدعو بلا مباشرة إلى علمية الحرب ؛ كمعرفة قدرة العدو ، وفهم موقفه ، والموازنة بين القدرتين والموقفين . لأن الدراية قبل التورط ، تعطي القدرة على السيطرة ، أو الخروج المشرِّف من المآزق . وإذا فرضت الضرورة الحرب ، فلا بد من خوضها ، لأن بعدها ـ مهما اشتدت ـ خضرة العافية ، لأنها تشذّب ولا تقتلع . فابن زائد هنا يحمل عصى المعلم ، ولا يكتفي كما اكتفى (زهير) :

ومـــا الحرب إلا مـــا علمتم وذقتمـــو
ومـــا هـو عنهـــا بـــالحـــديث المرجَّمِ

على أن تعبير (ابن زائد) يقرب من تعبير البيئة الجاهلية في جملة خطوطها . فإذا كان (زهير) من راصدي ويلات الحروب ، فإن (عنترة) نفير غاراتها كما يقول :

بكَرتَ تخـــوفني الحُتـــوف كأنني
أصبحت عن غرض الحتـــوف بمعـــزلِ
فـــأقني حيـــاءكِ لا أبـــالَـــكِ واعلمي
أني امرؤ ســـأمـــوت إن لم أُقتـــلِ

إذا كان (ابن زائد) قد استخلص فكرية الحرب من بدايتها إلى نهايتها ، إلى مابعد نهايتها ، فإنه لا يدعو إلى تركها حين لا مفر من خوضها ، وإذا كان في جُمَلِهِ الأربع السابقة يشبه (زهيراً) أو (أكثم بن صيفي) في مقولاته المسجوعة ، فإنه في مَثَل آخر يشبه (عنترة) :

ذي مـا يغـارِمْ ويغْرَمْ
لـه المنـايـا تشلّـه
ومـا من المـوت مهرب

هل بيئة (ابن زائد) جاهلية ؟

إن البيئات لا تتقيد بأزمـان : فبعضهـا يشبـه بعضاً ، وبعضهـا يمتـد من بعضٍ ، وبالأخص في الأرياف والبوادي ، فإن العادات تتحكم فيها فلا يؤثر فيها عـامل التطور تأثيراً ملحوظاً . فقد امتدت بيئة الشعر الجاهلي إلى عهـد النهضـة ، وإن اختلفت بعض السمات فإن جوانب الامتداد أطغى على القاعدة الفنّية ورنّو الفنان .

و (ابن زائد) يعبرُ عن بيئة ريفية تـارة ، وعن بيئـة بـدويـة تـارة أخرى ، لأن الفلاح في بلادنا يتحول إلى بدوي رحّال عند الضرورة ، كما يتحول البـدوي الرحـال إلى مُزارع حين تجود المواسم .

لهذا قلّت الفروق أو انمحت بين البيئة البدوية والقروية ، فـأفصحت تعـابير (ابن زائد) عن البيئة الواحدة ، أو البيئات المتماثلة .

لهذا صارت مقولاتـه : تعـاليم حربيـة ، وزراعيـة ، واجتماعيـة ، ومـا زال البحث بصدد (أمثال الحرب) .

إذا كان في المثلين السابقين عالماً حربياً ، فإنه في هذا المثل عالم نفسي :

من قـابض النـاس يَقْبَضْ
ولا قَبِضْ لا يقـــــل آح

هل يمكن أن تعادي ولا تعادى ؟

هل يمكن أن تجني قبلة من المطعون ؟

إن من يطعن سواه ، يسبب طعنات بحره حتماً . فعلى المتحرّش أن يوطن نفسه على تحمل ما حمّل سواه .

ألم يكن (ابن زائد) على دراية بخبايا النفوس ؟

وكما أنه على دراية بالنفوس فإنه أرهف رؤية إلى أحوال الحرب القبلية ، كما جربها أو كما عرفها من المجربين :

الحرب لا بـــات ليلـــة
أمست حبـــالـــة تنـــاوى
وإنْ حِمِي بعـــدهـــا يـــومْ
أمستْ حبـــالـــه تقـــاوى

الحكيم يعبر عن حرب قبلية غير مرغمة بالانضباط على القتال كالعسكرية ، فإذا تحاربت اشتد القتال ساعات ، لكي يخمد بعد ليلة ، وإذا اشتد بعد الليلة ، فقد وجد المحاربون مدداً ، وأصبحت النهاية مجهولة ، فإما أن تخمد الحرب لليلتها ، وإما أن تطول مدتها إذا تجاوزت يومها الثاني على نفس الشدة . ولا شك أن الحكيم يعبر عن حروب لا حرب واحدة :

الحروب القبلية التي يسكتها التصالح أو تعب المحاربين أو دعوة الْمَزَارع ، والحروب السياسية التي لا تنطفي إلا بانتصار أحد الجانبين ، أو تدخّل عامل ثالث ، إما إرادي أو غير إرادي . ولأن أيام السلام أكثر من الحرب ، فإن تعابير (ابن زائد) عن أيام السلم أكثر ، وهذا يقود إلى تفلسفه الأخلاقي كمعبر عن الشعب ، أو كتعبير الشعب من خلاله .

من الخطأ الشائع ، رأي البعض في أن القبائل ترى السرقة مرادفة للشجاعة ، والبراعة في تلك مرادفة للمهارة في هذه .

الحقيقة أن هناك فرقاً لغوياً ومعنوياً بين السرقة والنهب والأخذ ؛ السرقة تنطبع بالسرّية لأنها تمارَس في الخفاء ، والنهب ممارسة علنية كنتيجة لانتصار محارب على خصمه ، والأخذ علامة القوة على الضعيف وهي من مراس السلطات والمتسلطين .

لهذا كان (ابن زائد) دقيقاً في قوله :

السرقْ يا مِهْرةَ الويلْ
إذا خِفيْ كيفْ لا بانْ

هنا يضغط على حاسة الضمير ، وعلى شعور الاستحياء .

لهذا يضع السرقة أحطّ مهنة ، أو (مِهْرة) كما تسميها اللهجة ، بل يتجاوز بها الانحطاط إلى الويل والثبور على مرتكبها ، فهي عذاب في الخفاء وهي فضيحة في العلن . وهذا تعبير عن الحس الأخلاقي عند (ابن زائد) ؛ لأن التنديد باللصوصية دعوة صارخة إلى تقاوة العفّة .

ومن فلسفة الضمير ينتقل (ابن زائد) ، إلى فلسفة التقليد في حسن رعاية الجار ، فقد تفاوحت الأشعار العربية بصفات حماة جيرانهم :

هـــو يمنعـــونَ الجـــــارَ حتى كأنّما
لجـــــــارِ هـــــو بين السماكَيْنِ منزلُ

لكن (ابن زائد) لم يتناولها على هذا الشكل التقليدي ، وإنما اعتصرها من يوميات الناس ، كما يقول :

مَنْ هو مَرَةْ مَرَتِهْ
يَضرب مَرَةْ جارِه

ألا تشتجر النساء كل يوم ، وكل واحدة تحاول الانتقام بيد رَجُلِها ؟ ألم يبلور (ابن زائد) الطبيعة النسائية ، وورطة من يخضع لامرأته بأدق تعبير ؟

فكيف يكون الرجل زوجة زوجته ؟

إذا حدث هذا ، فإنّ الرجل سيسقط في الوحل لاعتدائه على امرأة ، لأن التقاليد القبلية ترى أنذل الناس من يعتدي على امرأة أو على عاجز من الرجال ، لأن الشجاع الحقيقي يسمو بشجاعته حين يواجه شجاعاً مثله وجهاً لوجه .

لقد استخلص (ابن زائد) روح التقليد الأصيل في تعبير أصيل ، لأن فلسفته الأخلاقية ترنو من قاعدة وتشكل نظرية اجتماعية :

من لاَ يؤمّن جاره
لا يأمنْ على داره

الأخطار التي تلم بالجار ، تنتقل إلى الجار الآخر ، سواء كانت الأخطار عدوانية أو وبائية ، فمن يؤمّن جاره يحصن نفسه .

هذه مجرد أمثال ثلاثة من أخلاقيات (ابن زائد) ، وهي تثير التداعي الكتابي إلى البحث عن فلسفته الاجتماعية ، وكيف يشير إلى نفع التعاون :

قال ابن خولان حقي صاحبي
ذي ما معه حق ما حد صاحبه

التعبير الحرفي يدل على أنانية المالك وتهافت المستجدي ، لكن (ابن زائد) لا يقف عند الحرفية ، لأنها إلماح إلى سواها ، يريد بالحق القوة البدنية للقتال مع الجماعة ، والثروة لنفع الجماعة بدليل هذا المثل :

ذي ما يجيب داعي الصوت
يدعي وما حد يجيبه
ومن يغيب ساعة الصدق
يغيب وما حد يردّه

على استقلال هذا النص بمعناه ومبناه ، فإنه يلقي إضاءة تفسيرية على الذي قبله ، لواحدية التجربة الاجتماعية . فمن لا يجيب داعي الجماعة ، لا يجد من يجيب دعاءه ، ومن يغيب ساعة الاحتياج إليه ، لا يحس أحد فقده ولا يأسف على غيابه .

فالروح الجماعية تتأرجح في حروف (ابن زايد) لأنه من بيئة زراعية ، توارثت التعاون الجماعي جيلاً عن جيل ؛ إذا دهم السيل بيت أحد أنجدته كل البيوت ، وإذا صاح ملهوف تسابقت إليه الجموع ، الناس يبذرون جماعات ، ويحصدون جماعات ، ويتقاتلون جماعات ، تجمعهم رنة الطبل ولمعات النار على الخير والشر .

لهذا يغنون جماعياً ، ويلعبون صفوفاً ، ويغتربون جماعات ، ويؤوبون جماعات . وهذا بفعل البيئة الشاقة ، التي تنتزع الرغيف من التراب ، وتستنبت الحبّات بحبات عرق الجبين . فنظام التعاون مفروض بفعل الحياة ومرعي النقاليد بقانون الضرورة :

مـــا عُـودٌ وَحْـــدَه يُلصّي
إلا بعـــودَيْنْ مَـــعَ عُـــودْ

هذه لمحة من التفلسف الاجتماعي عند الحكيم (ابن زائد) .

أما التجارب الزراعية ، فهو نبي أرضها ولغة عبيرها واخضراراها ، وأحلى نفحاته التغني بالأرض كأغلى ما يملك الإنسان ، فإذا قال (ابن زايد) : المال ، فالأرض هي الحرف والمعنى . وعلى معرفة الفلاح بقيمة الأرض ، فإن (ابن زائد) يؤكد هذا المعنى في النفس ، ويبرهن عليه بالأدلة الحسية :

المالْ ما يأكله ذِيبْ
ولا زَنينـــــــه تضرّه

هنا يفضل الأرض لامتناعها عن كل الوحوش ، ولتحملها قوة الطبيعة ، فلا تأكلها الذئاب كما تأكل الغنم ، ولا يضرها المطر كالناس والمواشي والبيوت ، وإنما تنبت

في صبر وتشقق وهي تضحك ، وكل الأرض خيّرة ، قد تكون تربة أجود من تربة ، ولكنها كلها جيّدة إذا لاقت الجهد المتصل :

المـــال كلّـــه مـــوارك
إذا لقي من يعـــونـــــه
وإن يصـــادفْ وَلَـــدْويـــل
بـــاعـــه وفَـــالـــطْ رهـــونَـــهْ

في أكثر من مثل يربط (ابن زائد) نفع المال بجهد الرجال ، فكما أشاد بالمال كجذور للإنسان اكتشف سر الإخصاب في إبداع الإنسان :

حسبتْ مـــالي رجـــالي
وإنّ الرجالْ ذي هَم الْمَـال

قد يبدو التعبير ذاتياً ، ولكنه موضوعي تمحور الذات ، واجتر من خلالها الحس الجماعي من خلال الذات ، حتى مشيب (ابن زائد) فإن له نضارة الشباب .

ألم يقل الفلاسفة : إن شمس الأصيل أغزر إيحاءاً إلى النفس وهي آخر عمر يوم !

أما أصيل عمر الحكيم ، فهو ملتقى خيوط التجارب ، لأن الأحجار التي تساقطت من بناء العمر ، شيدت مداميك التجربة ، فإذا آخر الأيام أبهج من أولها ، لأن كل البذور أنضجت ثمارها كما قال (ابن زائد) :

آخرْ زمـــاني خِيـــارهْ
مِنْ حين شبَّت عيـــالي
والمـــالْ يـــدّي ثمـــاره

هذه اللمحة تنتظم الإنسان والأرض ، كالجذور وأصولها ، ومع كل هذا فإن (ابن

زائـد) يكرر الـدعـوة إلى العمـل في الأرض ، لقهر الضرورات ولامتـلاك الإنسـان حريته :

ذي مـا يسرّحْ موحـلاتُ الأظـلافْ
ينجـحْ زمـانـه للعَرَب تلطّـافْ

لقـد تنـامت تجربـة (ابن زائـد) ، فـأضـاف إلى عنصر التراب والإنسـان ، عنصر أدوات الحرث كالبقر ، وقد عبّر عن (البقر) بنفس الدراية التي أحس بها نفع الأرض ، فكلمة (موحلات الأظلاف) إشارة إلى الاعتناء بعلفها ، لأن وحل أظلافهـا ، من وفرة غذائها . ومن أجاد تغذيـة (الأثوار) الحـارثـة ، أجـاد تخصيب الأرض . ومن امتلـك وسيلة الإخصاب الترابي ، امتلك حريته عن طريق الاستغناء عن الغير ، لأن الحـاجـة تحمل على التلطف المصطنع ، وهو شكل من الذل لا نوع من اللطف .

إن المال يموت بالإهمال ، فكما يتطلب الحرّاث الدؤوب ، فـإن الأبقـار والأغنـام ، تتطلب الراعي اليقظ الحنون :

قَـــــوْمَ الغَنَم راعيَ السُـــــــوء
والثـورْ قـومـــــه بتُـولـــــهْ

القوم هنا بمعنى العدو في المصطلح الحربي القبلي ، فهم يـدعون على من يكرهون : (لك القوم) ، فكما أن الراعي السيء عدو الأغنـام ، فـإن الفلاح السيء عـدو الأثوار ، وهي الإمكانيات المادية للإنـسـان الزراعي في استنبات الأرض ، إذ لا تعطي كنوزها إلا لمن يصبّحها (بالضميد) ، واحدها ضُمْد ، أي ثورين يجمعهما (نِيْر) :

ذي مـا يصبّـح بـالضَمِيْـد مـالـه
تصبـح وتمسي في القُرى عيـالـه

إن (ابن زائـد) يبرهن على المعروف ويـزيـده إضـاءة تعبيريـة ، ويـؤكـد على

التجربة الاعتيادية ، لإمكانية نسيان المعتاد ، إذا لم تتوهج فيه الفكريات الخصبة الدلالة .

لهذا أصبحت أقوال (ابن زايد) : تذكير الناسي ، وتأكيد الذكرى . لأنه نقل ما في باطن الناس ، إلى أسماعهم وأفهامهم . فكما فلسف قيمة الأرض وثمّن الجهد وغاية التواصل ، دل الأجيال على علامات المواسم وعطائها وإخلافها :

زابَ الخريفَ العـــــوالي
والصيفُ شَرقي هَليلـــــهْ

يراقب الزراع الريح ، فإذا استمر هبوبها خريفاً من ناحية الغرب ، تأكدوا من طيب الموسم الخريفي ، وإذا هبّت صيفاً من ناحية الشرق ، أيقنوا بالسخاء الصيفي . لأن سحائب الصيف الممطرة ، تتكون من الغرب فتزيد تراكمها ريح الشرق ، وبالعكس الخريف . أما ريح الجنوب والشمال ، فهي علامة الجدب وتسمى ريح (الدبور) و (الشمال) يبترد بها أهل الصحراء الحارة ، ويتشاءم بها سكان الأودية والهضاب . فالعوالي عند (ابن زائد) الريح الغربية ، والهليلة الريح الشرقية ، وعلامة سخاء الصيف : الهليلة ، وعلامة سخاء الخريف : العوالي ، وكلما كانت أعنف ، كانت أدل على رخاء الموسم . ولهذا سمّى ريح الخريف (الزاب) لقوة نشاطها وكثافتها ، وإلى جانب هذه العلامة على أهم المواسم ، يضع علامة لبداية كل المواسم :

التســـعْ لازَنّ دَفّـــــا
والاّ فهـــو من حَـــــدَ عْشَرْ

الدليل على بداية الربيع ، تساقط الرذاذ . كما أن الدليل على بقاء الشتاء ، أواخر برودة الليل وعواصف الضحى .

علي هدي هذه العلامة ، يعرّف الزراع بداية الربيع ، كموسم بذر بعض الثمار ؛ كالشعير والذرة الرومي ، باختلاف المناطق . يلي شهري الربيع ، شهرا الصيف : الخمس

والثلاث ، وهو موسم بذر الذرة ، لكي تواجه حر شهرين ، تسمى (الحَجْرين) بفتح الجيم . ثم يأتي الخريف ، وفيه تُسنبل الذرة وتنبت على أمطاره مزارع : الشعير والقمح والعدس ، ويأتي حصادها قبل حصاد الذرة . فشهر التسع أول المواسم حتى الشتاء ، على أن (ابن زائد) يشير إلى علامات استثنائية ، ويرصد الشذوذ في الطبيعة ، إلا أنه يعتمد على المألوف من مسيرة الفصول ، وكما أرشد المزارع بعلامات ، أرشد المسافر خوفاً عليه من هطول الأمطار وحرارة الهجير :

أوصيك ياجمّال لاتسافر
عند مطلعْ سُهَيْل
أو في مَغيْبْ الظوافر
يا الله جارك من مغيب الظافر
عنيت الأول ماعنيت الآخر
الليل بردّ والنهارْ هواجر

وكل هذه علامات مشهودة ، (مطلع سُهَيل ، مغيب الظوافر الأولى ، طلوع الظافر الآخر) . وهي أسامي نجوم : كعناوين لقراءة المغيبات وكنه التحولات .

لقد أفصح (ابن زائد) عن تجارب الفصول على تعاقب القرون ، فكان متنبئ الأرض ، وترجمان الرياح والنجوم . وهو في كل ترصده للظواهر يسجل اختباره : كمعرفة أو كنظريات معرفية .

فهل (علي بن زائد) واحد من الناس ، أو أنه رمز الأجيال اليمانية في البحث عن الحكمة من يوميات الناس ومسيرة الأيام بانسجامها وتناقضها ؟؟

علي بن زايد شاعراً

بعد أن دلّت بعض الملامح على أعراف (علي بن زايد) وحكمته التجريبية ، يمكن البحث عنه شاعراً على أي نحو من أنحاء الشعر ، سواء (علي بن زايد) رمز الشعب ، أو (علي بن زايد) مؤسس فلسفة الشعب . على أنه يبدو شاعراً في أمثاله المسجوعة ، أو في أمثاله المنظومة . لأن السجع والشعر جنس واحد ، وإن كان السجع أقل إثارة من الشعر فإنه متأثر به . على أن الأسجاع قد واكبت الشعر وربما ظهرت قبله . فقد كان حكماء الجاهلية وكهنتها يبشّرون وينذرون ويعلّمون بالأسجاع من مثل : (أكثم بن صيفي) ، و (عراف اليمامة) ، (قَسّ بن ساعدة) . ومن أمثالهم السائره : (المنيّة ولا الدنيّة) ، (النار ولا العار) ، (ثمره في كمره) و (هل تزني الحره) .

فقد كان للأسجاع تأثير الشعر ولها بعض شكله : كالقافية ، كختام لجملة أو أكثر . الفرق أن قافية النظم مطّردة في القصائد وبعض الأراجيز ، وقافية السجع مختلفة من جملة إلى أخرى ، كما في خطبة (قَسّ بن ساعدة الأيادي) : ليل داج ، وسماء ذات أبراج ، وأرض ذات فجاج ، إن في الأرض لعبراً ، وإن في السماء لخبراً .

وفي هذا المناخ السجعي نزل القرآن الكريم ، فكانت أول سورة تعتمد على السجع ؛ كما في سورة القلم ، والمسد والمدثر ، وأغلب السور المكية . ثم انتقل الأسلوب القرآني من السجع إلى المزاوجة بين الجمل في أغلب السور المدنية ، لأن الآيات المتصلة بالمعاملة اعتمدت على التبسيط فيما يتصل بالقضاء وتحليل البيع وتحريم الربا ، ثم خلطت بعض الصور من قبل الفتح وبعده بين السجع والتزاوج ، وعلى هذا المنهاج توالت خطب الخلفاء وأسلوب التأليف والرسائل . وامتد هذا النهج إلى آخر القرن الثالث عشر الهجري ؛ هناك نشأ من الشعر وتأثيره أسلوب (المقامات) ، فكانت كل مقامة قصيدة

مسجّعة ، وأصبح هذا الفن شعراً محلولاً معقوداً بالأسجاع كعقد القصائد والموشحات القوافي والمقاطع .

وبما أن (علي بن زايد) مجهول الزمان ، فإن أسجاعه وأشكاله تشبه أسجاع كل العصور ، تشبه السجع الجاهلي من الناحية التعليمية كقوله :

الدهر هبّه بهبّه
والعمر ليله وهربه

ويشبه أدب المقامات في مثل قوله :

يا من تدوّر من الشرق عشاء
قد السلامة من المشرق غدا

وقد يزاوج في حِكَمه التعليمية كقوله :

إذا معك جار مؤذي
فالصبر والله يزيله

فالاعتماد هنا على تساوي الجملتين واختلاف القافيتين . كما أن بعض الشعر لا يتجاوز النظم ، فإن لبعض الأسجاع تخيل الشعر وتصوره ، ولا شك أن أسجاع (علي بن زايد) وأشعاره ، تعتمد على العقلية كفن تعليمي . ودراسته كشاعر على مفهوم زمانه وبيئته ، لا على مفهوم شاعرية الشعر وشعرية النثر المسجوع .

إذن فما هو المسوغ لدراسة (علي بن زايد) شاعراً ؟

لعل أهم المسوّغات ؛ هو جمع الرجل بين العمل اليدوي ، والعمل القولي وقل ما اجتمعا . ففي الغالب يختلف العامل في مصنع الأرض عن العامل في مصنع الحرَف ، ذاك يفكر بيديه ويعمل بيديه ، وهذا يفكر بقلبه ودماغه ويعبّر بلسانه .

فهل يستطيع عمّال المصانع الفكرية أن يعبّروا عن العاملين في معامل المسامير والأدوات ؟

إن كل المجتمعات تتكون من عضليين وفكريين ، وقلّما تجتمع المهنة اليدوية واللسانية في شخص واحد ، وهذا لا يمنع إجادة الفكر في التعبير عن حس العامل ، كما لا يمنع العامل من التمتع ببديعات الفكر والأدب وصنعها .

غير أن جمع (علي بن زايد) بين التعبير اللساني واليدوي من هذا النادر . فقد كانت الزراعة مهنته العضلية ، كما كانت مهنته الفكرية ؛ أجاد الحرث وأجاد التعبير عن معاناته ، وسجّل تجاربه في أمثال سائرة لها أنفاس الشعر ، وفي مقولات اجتماعية لها طابع التفكير ، وفي أغانٍ ترددها الأجيال والأرض .

فهل (علي بن زايد) أول من عبّر عن تجارب مهنته ؟

قبل أن تغمرنا أشعاره ، يمكن الإشارة إلى أشباهها ونظائرها من الشعر الدال على المهنة ، وسوف نجد ابن زايد ذا فرادة في هذا الخصوص . روى الأغاني : أن حرس (الحَجّاج) قبضوا في ليلة طوارئ على ثلاثة رجال وخلوا سبيلهم بفضل ما أنشدوا من الشعر ، وعندما أبلغوا (الحجّاج) عن القبض على أولئك الثلاثة وتخلية سبيلهم ، قال « الحجاج » : ماذا قالوا ؟

فقالوا أنشد الأول :

أنـــا ابن من دانت الرقـــابُ لـــهُ
مـــا بين مخـــزومهـــا وهـــاشمهـــا
تـــأتي إليـــه الملـــوك صـــاغرةً
يـــأخـــذ من مـــالهـــا ومن دمهـــا

فحسبناه من أقارب أمير المؤمنين ، فضحك (الحجّاج) وقال :

وماذا قال الثاني ؟

فقالوا أنشد :

أنـــا ابن الـــذي لا يُطرح الـــدهرَ قِـــدرُه
وإن حطّـــــه يـــومـــــاً فســـوف يعـــودُ
ترى النـــــاس أفـواجـــاً على ضـوء نـــارهِ
فمنهم قيـــــامٌ حـــولـــــــه وقعـــــودُ

فحسبناه من أقارب أمير المؤمنين ، فضحك (الحجّاج) وقال :

وماذا قال الثالث ؟

فرووا له بيتاً واحداً يدل على أنه يشقّ الصفوف بسيفه ، فحسبناه من أقارب أمير المؤمنين ، فقال (الحجاج) : لقد أنجاهم الأدب والصدق ، فالأول ابن حجّام ، والثاني ابن فوّال ، والثالث ابن صانع .

وهذه النصوص الثلاثة تشير إلى المهنة ولا تسجّل معاناتها من الداخل ، كما سجل ابن زايد اختباراته من خلال المعاناة في حياته وفي حياة الناس ، فمجرد الدلالة على المهنة لا يكشف خباياها ، وأكثر ما عبّرت أشعار المهنة بالفخر الساخر أو الشكوى الساخرة ، كبراعة اجتماعية تستخدم التورية والجناس ، كما في قول (ابن الجزّار) من شعراء القرن السادس هجري :

ألا قل للذي يسأل عن قومي وعن أهلي
لقد تسألُ عن قومٍ كِرام الفرع والأصلِ
ترجّيهم بنـــــو كلبٍ ويخشاهم بنو عجلِ

فهذا في ظاهره فخر لأن (بني كلب) و (بني عجل) من أشهر قبائل العرب بالشجاعة ، ولكن المعنى البعيد يدل على (جزّارين) تخاف العجول من ذبحهم وترجو

الكلاب عطاءهم من اللحم ، وهذا مل سمّاه البديعيون (تورية) لدلالته على معنى بعيد ومعنى قريب من ظاهر اللفظ ومرماه ، وفي نص آخر يعبر (ابن الجزّار) عن مهنته بصراحة وتورية في الوقت نفسه :

كيف لا أذكر الجـــــزارة مـــــــا عشت
حِفـــــــاظـــــــاً وأهجر الآدابـــــــا
وبهـــــــا كانت الكـــــــلاب ترجّيني
وبـــــالشعر صرت أرجـــو الكـــلابـــــا

فهناك كلاب حقيقية ترجّيه ، وهنا كلاب مجازية يرجوها : الأولى الحيوانات المعروفة بالكلاب ، والأخرى أمراء عصره الذين يستجديهم بالمديح :

فهل هذا يدل على جمع بين المهنة اليدوية والمهنة القولية ؟ لقد عبر عن المهنة بعد انقطاعه عنها ولا تكفي الإشارة إلى المهنة ، وإنما التعبير عن اختبارها ومعرفة الناس من خلال هذا الاختبار ، وهذا ما توفر في أشعار (علي بن زايد) وأمثاله ومقولاته وأعرافه ، لأن تجاربه تجاوزت الزراعة إلى نفوس الزارعين ، وتواصلت مع النجوم كعلامات على المواسم ، وأول ما نلاحظ موقفه من الزمن ، أو استيقافه لحركة الزمن ، تارة برموز الوقت كالنجوم والشمس ، وتارة بالوقت نفسه :

جيت أطوف النبات والشمسْ قامَهْ بقامهْ
قلت ما حلى الندى من فوق صدر الحمامه

الشمس والندى هنا رمز للوقت ، والمكان هي المزرعة المشبّهة بالحمامة أو المسماة بالحمامة على تسمية الحقول . فهذه البوحة الزايدية نفثة غزلية بالأرض وهي في أحلى مواسمها ، وفي أنضر أوقات مواسمها ، ولعل الجمال الشعري يتجلى في ثلاث عبارات :

الشمس قـامـة بقـامـة
النـدى
فـوق صـدر الحمـامـة

الوقت هنـا أول الضحى ، وأول بزوغ النبـات الموسمي . وهـذه الجماليـات تنبثق عنها جماليات ، فالموقف من الزمن موقف غرامي باللحظة والتربة ، والأرض ، والنـدى يمتد على صدرها الأخضر . والمواقف الغرامية تخرج مع الزمن من الهنا إلى الأسى ، كما في هذا الموقف .

يـــا نجـــومْ العِلَب يـا نـاشراتْ الْمَطَمّـه
الـــذرةْ مُـزْغِبَـــهْ واليُبْيُبي بيتْ أمـــه

هـذه صرخـة في وجـه الـزمن ، لأن (العَلِب) مـوسم المطر يهرب من لحظـاتـه ، والـذرة كالرضيـع بـلا مرضعـة ، و (اليبيبي) أي ـ الهـدهـد ـ لم يطلـق صـوت البشير بالمطر : (يُبْ يُبْ ..)

أما هذه صيحة مرارة من عُقم الزمان في انتظار خصبه ؟

بدليل مرور نجوم (العِلِب) وسكوت اليبيبي ؟، وهذا الطائر خبيث الرائحـة هو البشير بـأغـداق السحـاب ، وقـد سمّـاه المـزارعـون (يُبْيبي) من إيقـاع أنغـامـه ـ يب يب ـ .

فهل (علي بن زايد) أول من أطلق هذه التسمية ؟

إن اشتقاق الأسماء من الأشكال والأصوات والألوان قديم : كالقطا الذي جـاء اسمـه من إيقاع صوته وسهره ـ قطا قطا ـ. لعلي بن زايـد موقف زراعي من الزمن ، يختلف باختلاف سخاء الزمن وشحه كمزارع ، وله من الزمن موقف كواحـد من النـاس وبمعزل عن مهنة الزراعة كقوله :

يقــول علي بن زايـــــد يـــا حيرتي من زمـــاني
أمنتْ من حيث ما أخافْ وخفت من حيث أمـــاني

هذه من التجارب المشتركة بين أصحاب الفن القولي وأصحاب الفن العملي ، وهي الدليل على صدور (ابن زايد) من مناخ شعري ، فما أكثر الأشعار التي تشكّت من الزمن وحارت من تصرفاته ، لقد أمن (ابن زايد) من المخاوف المتوقعة ، وخاف من مظنّات الأمان .

ألا يشبه هذا قول ابن زيدون ؟

ولقد يُنْجيك إغفالٌ ويُرْديـــك احتراسٌ

وما أكثر شكوى الزمن عند الشعراء .

إلا أن (ابن زايد) لا يقف موقف الشاكي إلى الزمن منه ، وإنما يشير إلى التغير. مع الدهر بالدهر.

يقول (علي بن زايد) :

الـــدهر قلبـــه بقلبـــه
قَلّب معـــالـــدهر حظّـــك
واقلب مـع الـــدهر تلقـــاه

في مقدور الإنسان أن يتغيّر على تغيرات الدهر ، ولا يستسلم لسوء حظه ، وإنما يفتش عنه في الزمان السيء ، وينقلب معه إلى عكسه ، لكي يجد حظه بفعله لا بفعل الزمن ، و (ابن زايد) يصدر هنا من مناخ شعري .

ألم يشر (المتنبي) إلى تقلبات الزمن على الأوائل والأواخر :

صَحِبَ النـــاسُ قبلنـــا ذا الـزمـــانـــا
وعَنـــاهم من أمره مـــا عنـــانـــا
وتـــولّـــوا بغصـــــةٍ كلهم منـــــهُ
وإن سَرّ بعضَهم أحيـــــانـــــا
ربمـــا تُحسنُ الصَنيـــعَ ليـــاليـــه
ولكن تُكـــــدِّرُ الإحســـــانـــــا

إذا لم يقل (ابن زايد) كشعر (المتنبي) ، فإنه يصدر من مناخ شعري ، ولكن بإمكانيته الخاصة وأدواته الإمكانية ، وواحدية المناخ تنتج عدة مواهب وعدة تعابير عنها ، فابن زايد لم يتجاوز بيئتهالزراعية وتجارب أهلها ، ولكنه يشارك في الجو العام الذي حلقت فيه أجنحة الشعر ، والفرق بين أشعاره وأشعار المنقطعين للشعر ، كالفرق بين غصون الأودية وغصون البساتين ، وكالفرق بين النبات البرّي وبين زهور الحدائق . قد يكون (ابن زايد) أقل خصوبة ، ولكنه يأتي من أصالة تجريبية ، كما سوف نرى موقفه مع الحيوان ، وقبل تجلّي قسمات هذا الموقف نلاحظ مشاركته غيره في مؤاخاة الحيوان ومساجلته أسرار النفس .

ألم يتحدث (عنترة) إلى حصانه ويستمع إليه :

فـــازْوَرّ مِنْ وَقْـــعِ القَنَى بلَبـــانـــــهِ
وشكا إليَّ بعبرةٍ وتحمحـ
لـو كان يـــدري مـــا المحـــاورةُ اشتكى
ولكان لـــــو عَلِمَ الكـــــلامَ مكلّمي

هذا (عنترة) مع حصانه وله أشباه : منهم (ابن زايد) مع أثواره :

إن البقر تعرفُ نَهيم الابتـــالْ وتعرف الراعي وصاحب المـال

فالبقر عند ابن زائد كخيول الفرسان ، تلك تعرف فرسانها ، وهذه تعرف الحارثين بها ، وقبل الاستمرار في الموقف مع الحيوان تفرضُ ظاهرةً في أشعار (ابن زايد) الوقوف عندها كجزء من معجمه الشعري .

يقول (أناطولي أغار يشيف) في كتابه (أحكام علي بن زايد) إن أكثر أشعاره تبدأ : يقول علي بن زايد .

ولكن أغار يشيف يعتقد أن عبارة : (يقول علي بن زايد) ، مجرد لازمة افتتاح يمكن حذفها من كل الأبيات باستثناء البداية ، فهو يقيسها على البسملة عند من يرى أنها افتتاح للقرآن كله وليست آية من كل سورة ، وهذا لا يصح قياساً على أشعار علي بن زايد ، فعبارة : (يقول علي بن زايد) جزء من البيت ومن الأبيات من أمثال قوله :

يقـــول علي ابن زايـــــد لـولا القضـاءْ عشتْ بـالـدَّين
ليـــل العيـــون يشتيَ النـــوم ليـل القضـــاءْ يشتيَ الـــدَّين

فلو حذفنا : يقول (علي ابن زايد) من هذا النص لانتزعنا الشطر الأول من البيت الأول .

وهذا ينطبق على أكثر الأبيات ، لأن عبارة : يقول فلان ، أو قال فلان من التقاليد التعبيرية في شعرنا الشعبي . فبعض قصائد (سحلول) تبتدئ : (يقول سحلول) أو قال سحلول ، وقصائد (عبد الله الكبسي) يمد بعضها هذا التقليد من مثل قوله :

يقـــول أبـــو آدم الكبسي من الحرقـــــة
عقلي وقلبي على شعب اليمن محروق

وربما شارك الشعر المتوني في تكريس هذا التقليد ، كما في متن (الجزرية ـ لمحمد بن الجزري) :

يقولُ راجيْ عفوَ ربٍ سامعِ
محمدُ بنُ الجزريّ الشافعي

ومثل الجزرية (ملْحة الإعراب) التي بدأها (الحريري) بقوله :

أقولُ من بعدِ افتتاح القولِ
بحُمد ذي الطول شديد الحَولِ

وعلى هذا فعبارة : قال ويقول ، تدل على أهمية القول وموضوعه ، أو على حساسية خاصة عند الشاعر ، كما في قول (أبي فراس) :

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ
أيا جارتا هل تعلمين بحالي

وهذا على سبيل التمثيل لدلالة القول ولاعتباره جزءاً من الأبيات وإن تكرر في عدة موضوعات ، كما عند (علي بن زايد) ، على أنه يدخل أحياناً مباشرة إلى القول بدون تمهيد يقال أو يقول ، مثل :

(إذا البلس يحرق الحلق إن اللبن ذي دواله)

وعندما يبدأ بقال أو يقول فهو للفت الانتباه إلى الأهمية ، حتى في موقفه من الحيوان الذي نحن بصدده :

يقول علي ابن زايد نَخْسْ البتولْ ينفعَ الثّورْ
بعض الرجال مثل ثوره والثور أصبر على الجَوْر

هنا اكتناه لسر الحيوان وصبره على أثقال العمل الذي سماه الشاعر : الجور .

فبعض الأثـوار أكثر ذكاء من أهلهـا ، وهي أفضـل من بعض أهلهـا لقـوة احتمالهـا على العمل ، فالثور هنا يُعطى صيغة التفضيل على صاحبه لأنه أصبر ، وقـد يُعطى صيغـة تفضيل ضمنية على المرأة ، لأنها أخّرت الغـداء فليس لـه من يشكو إليـه إلا الثور ، ولا يمكن تفسير النص الآتي إلا بمعرفـة جـوّه ، عنـدمـا يحين وقت الغـداء يقف الفـلاح على طرف المزرعة متطلعاً إلى وصول حاملة الأكل ، فإذا لم يلمح قدومها شق تِلْماً آخر ، وهو ما يسمى بالرد من طرف الحقل إلى طرف آخر ، وصل ابن زايد إلى طرف الحقل ورمى بعينيه إلى الطرق فلم يلمح حاملة الغداء ، فقال لثوره :

الردّ يـــا مـــاليَ الرّدْ عـــــاد المَرَهْ ذي تهرَّدْ

أي تتزين بصبغة صفراء تسمّى (الهِرِد) .

وارتـد إلى طرف الحقل ، وهنـاك أعـاد النظرة فلم ير أحـداً ، فـأعلى صوتـه بهـذا القول :

زارتْ مَرَهْ بِنْتَ مَـذْوَدْ وبعضهنْ بِرّ أجْرَدْ

في البيت الأول شكا إلى ثوره ، ونـاداه : يـامـالي ، كأحنى صـديق وأغلى رفيق ، وفي الثانيـة صب غضبـه على المرأة ، وكأن الثور يشـاطره الغضب ، وفيـه سـاوى بعض النسـاء بـالبهـائم (بنت مَـذْوَد) وشبّـه بعضهن بـالقمح الأجرد أي ـ كثير الحبوب قليل الحَشَف ، وهي إشارة إلى وفرة المحاسن في الإنسـان ـ ومثل تعـاطفـه مع الثور والشكوى إليـه ، التعـاطف مع البهيمـة كحـاملـة لأدوات الحرث ، وأكوام الـزرع بعـد حصـاده ، وكحاملة لِقرَب المياه وتسمى : دابـة أو بهيمـة ، كأنثى من فصيل الحمير ، وبعض المنـاطق تسميها حمارة والمذكر حمار ، وفي هذا الصدد الحيواني يقول (علي بن زايد) في الدابة :

يقـول علي بن زايـد يـادابتي يـاسعـادة
يـا أمّنـا بعـد أبـونـا مـا يطلع المـاء من البير
إلا البهـام الطرايـا وإلا البنـات الصبـايـا

فالبهائم تشارك النساء في متح الماء من الآبار ، إلى جانب حمل الغلال والأدوات والمياه ، وهذا البيت وما يشبهه من أغاني الحراثة ، أو من مهايد السواني ، ولا يؤدى في غير هذين العملين ، فهو يلحق بأناشيد العمل ؛ كأراجيز الحروب ، وأراجيز حفر الآبار في الشعر الفصيح . ولعل هذا الفن يساعد على مواصلة العمل وينّفس عن النفس مرارة التعب ، لأن الغناء العملي للبشر ، كالحدَا والزجر في تنشيط الخيول والإبل ، وأكثر أشعار ابن زايد من أغاني العمل في التراب ، ومن حداء العمل في حصاد الغلال والحشائش ، وإن كان يعبّر عن شتّى ميادين الحياة ، وقد أشار البحث الأول إلى تفلسفه في الحرب ، وهنا يمكن تلمس موقفه من الحرب باعتبار كثرة دواعيها لحماية الأرض وصد المغيرين عنها :

يقول علي بن زايد لاعاد ذي ما يجازي
على الصنيعة صنيعة وبالمغازي مغازي

فهو هنا يرى ضرورة الاقتحام كرد على اقتحام ، أو لمنع اقتحام ، لأن الذي لا يغزو سواه يغزوه سواه ، وبالأخص عندما تتوافر التعادي وتسفر نية العدوان عن وجهها .

وابن زايد هنا يصدر عن المبدأ الشعري العام وعن نفس المناخ الحماسي ، كما يقول الحماسي الأول :

عفونا عن بني ذُهْلٍ وقلنا القوم إخوانُ
فلما صرّح الجهلُ وأمسى وه عُريانُ
ولم يبق سوى العدوان دِنّاهم كما دانوا

فالحماسي وابن زايد يتفقان في النظرة ، ويتقاربان في شكل التعبير ، رغم الفرق بين اللغتين أو شكل التعبيرين . لكن الحروب قد تحدث بين الإخوة . فهل تختلف عنها مع الأعداء ؟ عبّر عن هذا (البحتري) أجمل تعبير :

إذا احتربت يـومـاً وفـاضت دمـاؤهـا
تـذكّرت القربى ففـاضت دمـوعُهـا

وعبّر عن هذا ابن زايد بنظر أبعد :

يقـول علي بن زايـد حربي وحرب ابن عمي
مثل الوجع في الصوابر أو مثل مقرانة السبع

ما بين (بجا) و (عاصر) .

على شذوذ هذه الحرب فهي تبدو من الأغراض الممكنة الحدوث : كصداع الرأس ، بل وتبدو كطبيعية ، كمقرانة السبع على حد تعبيره ، أو كأمطار الربيع على حد تعبير الطبيعة .

ألم يصدر ابن زايد عن تجربة عامة ؟ احترق بها وسمع عن أخبار المحترقين ؟

لهذا تجاوزت فلسفته خبرة الحقل وأهله ، وإن قامت نظريته على أساسها ، فتأمل الإنسانَ بما ينطوي عليه من بدايات وعواقب ، وكانت رؤيته إلى هذا المنظور ، كرؤية (زُهَير) الذي عبّر بمَنْ ومَنْ ، ولكن منهة ابن زايد تأخذ الأولوية ، لأنه محور البحث :

من قـارب الكير يحرق وإلا امتلا من غبـاره
من قـابض النـاس يقبض وإن قَبض لا يقـل آح
من كان أبوه يظلم النـاس كان القضـاء في عيـالـه

لم يستهل أي بيت من هذه الأبيات بعبارة : (يقول علي بن زايد) ، لأنها أفكار مجردة صاح موضوعها وسكتت ذاتيتها ، وهذا تعبير شعري موروث يستهدف التعليم .

سئل رسول الله من أشعر الجاهليين ؟

فأجاب : الذي يقول مَن ومَن ومَن .. إشارة إلى (زهير) الذي يقول :

ومن لم يـــذد عن حـوضـــه بسـلاحـــهِ
يهـــــدَّم ، ومن لا يظلم النـــــاس يُظلمِ
ومن كان ذا فضـــل فيبخـــل بفضلـــــهِ
على قـومـــه ، يستغن عنـــه ويُـــذممِ
ومن يجعـــل المعروف من دون عرضـــــهِ
يَفِرْهُ ، ومن لا يتقي الشتم يُشتمِ

إذن فـابن زايـد الرمـز ، أو ابن زايـد الشعب ، يصـدر عن منـاخ شعري فلسفي تتشكل فنيتـه : من بـدائيـة التراب والمرعى ، ومن الحس بقيمـة الـوقت وحب النـاس والحيوان ، كما تتشكل موضوعيته : من تجارب الحيـاة والنـاس ، وإن كان الفن التعليمي يغلب على هذا الشعر ، فإن لأفكاره شاعرية التجربة ، لأنه شعر حكيم يتوخى الإفـادة لا الإطراب كتعليمات (صالح عبد القدوس) وتقديات (المعرّي) ، ولأن بعض أشعاره أغاني عمل ، فإن بعضها فلسفة عمل ، فلها من الإبـداع الفني صحـة النظرة ومن الحكمـة ثقابة النظر .

الفصل الثالث

الفن الزواملي

* أطواره
* أسباب وجوده
* عوامله الاجتماعية
* فنه السياسي

الفن الزواملي

(الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية ، من ضرورات حياتها وعلاقاتها ، من أفراحها وأحزانها ..، وأما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفؤوس ، وأما شكله النهائي فمن صنع الجماهير المغمورة المجهولة أولئك الذين يعيشون لصق الواقع) .

(هوايتمان)

☆ ☆ ☆

هذه إحدى النظريات في تعريف الأدب الشعبي ، لم تشر إلى إبداع هذا الأدب واختلاف أطواره ، وإنما نسبته إلى المغمورين المجهولين على تعاقب الأجيال .

وهناك نظرية ثانية تعرّف الأدب الشعبي : بأنه الفن المروي شفهياً ولا يعرف أحدٌ له قائلاً معيناً ، وهناك نظرية ثالثة تعرّف الأدب الشعبي بأنه الفن الذي يعبّر مباشرة عن الحياة المباشرة سواء كان قائله معيّناً أو مجهولاً ، وهناك نظرية رابعة تعتبر الأدب الشعبي كل فن يعبر عن أحوال الشعب وتطلعاته بغض النظر عن عامية اللغة وفصاحتها ، وبغض النظر عن معرفة القائل أو مجهوليته . وعلى هذا فالزوامل الشعبية تنطبق على أكثر هذه النظريات : فبعضها مجهولة القائل ، وبعضها معروفة القائل ، ويسمى (بالبدّاع) ، لأنه يبتدع (الزامل) كفن يستنطق الحال ، وبعد إنشاده يسمّى (زوامل) لكثرة الأصوات . فعندما يجتمع الناس في القرى لتلبية أي حادث يصنع (البَدّاع) شطرين أو ثلاثة أشطر ، يرددها الصف الأول على درجات : أولاً بأصوات قراءة للحفظ عن طريق التلقين ، ثانياً تجربة الأداء بأصوات خافتة ، وبعد أن يتأكد (البَدّاع) من حسن الأداء تعلو الأصوات بالزامل . ولا بد أن يكون معبراً عن الحدث الذي استدعى التحرك والأصوات .

وإذا كان الجمع كثيفاً تَقَسّم إلى صفوف ؛ الصف الأول يفصح عن المناسبة كما نظمها (البـدّاع) ، الصفوف الأخرى تطلق زوامل متعـددة الإيقـاع ، لا يشترط في أصـواتهـا الدلالة على المناسبة ، لأنها تتوخى مجرد رفع الصوت كبرهان على الكثرة المندفعـة ، ولا يشترط أن يكون القائل معروفاً ، لأن المراد رفع الصوت بأي أثر محفوظ . وقـد يختلف الأداء : فزامل الخروج هـو نـوع (زامـل) الـوصـول ، أمـا مـا بين المكانين فـلا يكـون (الـزامـل) إلا مجرد تنشيـط حركـة متعـددة الإيقــاع والصفـوف . ويشترط في لغـة (الزامل) أن تكون منظومة على عدة أنغام متقاربة الإيقاع ، وأغلبها من بحر الرَجَز .

لكن هـذا التعريف ينطبق على (الـزامـل) بعـد أن أصبـح جـانبـاً من جـوانب الفلكلور الشعبي .

والسؤال : كيف تكوّن هذا التقليد الفني ؟

ومن أي أصل أتى ؟

لقد نشأ هذا الفن من أصل خرافي يشبه حكاية (القات) الذي قيل : إن أول من اكتشفه (تَيْس) فدل (الرّاعي) على لذّته ، ثم دل (الراعي) رعاة آخرين حتى تزايد مضغـة إلى حـد التعميم اليوم ، تشبـه هـذه حكايـة الزامـل ، روى المعمّرون : أن بعض القبائل فرّت في سنـة (دَقّيـانوس) إلى كهوف الجبـال خوفـاً من هجوم المعتـدي ، وفي هدأة الليل سمعت أصواتاً جهيرة كثيرة العدد بـديعـة الإيقـاع لم تسمع أجمل منهـا إثـارة وتحميسـاً ، وكانت تردد بـاللغـة الشعبيـة (زاملاً) يهز النفوس ويرنّح قـامـة الصمت ، وعندما أصغت إليه القبائل حفظت ذلك (الزامل) :

قبّـح الله وجهـــك يـــا ذليـــل
عـــاد بعـــد الحرايب عـــافيـــة
عنـــد شبّ الحرايب مـــا نميـــل
بـــاتجيـــك العلـــوم الشـــافيـــة

وكانت أصوات الزاملين تقترب فتثير الفزع ، وتبتعد فترجعها الرياح . وكانت القبائل المختبئة تخرج من مخابئها فلا ترى أحداً وإنما تسمع ضجيجاً وتشاهد أمواج الغبار ، فتأكد المختبئون من اشتعال حرب بين (الجان) ، فهيّجهم ذلك (الزامل) المتحمس فاجتازوا الخوف واندفعوا لمقارعة العدو .

وهذه الحكاية بتأريخيتها (سنة دُقّيانوس) تشير إلى الغزو الروماني بقيادة (اكتفيوس) ، وربما حرفت اسم القائد اللهجة المحلية فسموه (دُقّيانوس) ، ولعل هذه التسمية تعرّف الغزو الروماني والحبشي معاً . ومن المعروف أن لهجتنا المحلية في العصر الحديث كانت تسمي الأتراك (هماشلة) و (أروام) ، كما كانت تسمي الإنجليز (سركال) ، وقياساً على هذا ، فإن سنة (دُقّيانوس) سنة الغزو الروماني في مطلع القرن الثالث ميلادي ، وإلى هذه الفترة تنتسب نشأة فن (الزوامل) تعلمتها الجموع القبلية عن (الجان) ، ثم أصبحت تقليداً ، لأن (الجان) أعلى أمثال الشجاعة والإبداع القولي . غير أن هذه الحكاية تستثير سؤالاً : هل كانت الجموع قبل سنة (دقيانوس) خرساء من أي تعبير ؟

ربما كانت هناك أنواع من الترانيم لم تتحدد بتسمية ، وربما وقعت تسمياتها في غمار المنسيات من الحكايات والأخبار . أما (زامل الجان) فقد توارثته الرواية الشفهية جيلاً عن جيل إلى مطلع هذا العصر . وفي أحداث الحرب تسبق دعوة الاستنفار ترديدات هذا (الزامل) كإثارة تحميسية :

قبّح الله وجهك يا ذليل
عاد بعد الحرايب عافية
عند شبّ الحرايب ما نميل
باتجيك العلوم الشافية

وتتلو هذا (الزامل) صيحات تستحث الجموع إلى مكان الصوت المستغيث ، فتبدأ

ســـاعـــة الرحمن ذا الحِين والشيـــاطين غـــافلين
اخرجي من بيت سلطـان وادخلي في بيت الإمـــام
اطلعي يـاسيد الأغصـان بـــالسـلامـــة والهنـــا

ويردد الرجال على الرجوع :

بشّر بأهلـك وأهلـك جَوْكْ لأنتَـهْ عـاطش جو يسقوك

وعـدة ترانيم قيلت في أكثر من منـاسبـة من هـذا النوع ، وقلمـا تنجلي منـاسبـات العرس عن لحن جديد تبـدعـه التجمعـات الأفراحيـة ، ولعل هـذا الفلكلور يختلف في مضمـونـه بـاختـلاف الأوقـات ، ففي عهـدي الاحتـلال التركي تغيرت بعض مضـامين الزوامل بتغير عُدّة المحـارب وأسلوبـه الحربي ، فكانت التقـاطيع القصيرة أكثر شيوعـاً ، ولعلها كانت تؤدى للاندفاع أو الترقيص ، وتتضمن الزوامل عدة القتال وغاية القتال :

قـــالت (النَبـــوت) أنـــا قـــد جيت غـــارة
من بـــــــلاد الروم لا شرقي شهـــــــــارة

نقتـل الرومي ونِعْلِـقْ نـار في روس الجبـالـة

وفي الاندفـاع إلى حومـة القتـال تشير الزوامل إلى طـاعـة القيـادة ضـد الأتراك ، وتوقع الأداء على سرعة الانجراف :

احنـــا لسيِّـــدي سمعـــاً وطـــاعـــة
من يخـــالف سيّـــدي لـــهْ سَمْ ســـاعـــة

وهذا ضرب من نشيد الحرب ، وهناك نشيد للحرب المباشرة :

يـــا قـــاسمين المـوت جينـــا لـــه طلب
والحرب هـو عـاداتنـا من يـوم شبّينـا وشبّ

وهناك نشيد لرفع الروح المعنوية يؤدى في الآماسي من قبل حرّاس القيادة ، وهو يشير إلى الأنس المسائي ، ويتضمن الإشادة بالقيادة الإمامية أيام الحرب مع الأتراك :

وأسعـد مسـا سيـدي الليلـة وقـومـه
يـا من علـومـه شبيـه المسـك لافـاح
معي وصيـة نغـالي في المـوازِرْ
وفي حُـزُمْهَـا معـابر سم الأرواح

وتسمى هذه بالتسمية ، قد ترافقها ضربات الطبول ، وقد تتبعها كإعلان (لليَسَكْ) منع التجولات في المعسكرات وما حولها خوفاً من اندساس جواسيس الأتراك .

إذن ، فقد أبدعت فترة الحروب مع الأتراك ما يمكن أن يسمى (الزامل) السياسي ، كبديل للغرض القبلي : مثل زوامل الحروب ، وزوامل الإجابة للصلح والتصافي . وهذه الزوامل السياسية تختلف في إيقاعها ودلالتها عن الآثار الموروثة عن الجن ، فهي تعبير الحدث من خلال أصوات الجماعات ، وتعبير الجماعات عن الحدث بالمقاومة أو بالإستجابة . فكما عبّرت فترة الحرب بالتحريض عليه ، عبرت زوامل عهد الاستقلال عن طاعة القيادة وإرهاب من يناوئها . وقد روى الشيخ (عبد الواسع الواسعي) في الطبعة الأولى من كتابه (تفريج الغمة والحزَن في تاريخ اليمن) أثبت الواسعي زامل المبايعة للإمام من قبائل حاشد وبكيل بعد الاستقلال :

يا من يخالف أمر مولانا ويعصيه
لا بـد من يـوم يراه
يـومـاً تغيب الشمس فيـهْ
والطير يرمي في سماه

وهذا (الزامل) ينطوي على أكثر من دلالة : فهو يشير إلى الانتفاضات القائمة والممكنة القيام في وجه الإمام يحي ، ويرهب الخارجين عليه باليوم المظلم الذي تحتجب فيه الشمس ، ويرسو الطائر على أكتاف غباره ، وهذا (الزامل) من صنع (بدّاع) ، وربما من صنع الجماعة كلمة كلمة أو شطراً شطراً . وأحياناً قد يكون (البدّاع)) أكثر من واحد .

مهما كان هذا (الزامل) من صنع (بدّاع) أو من صنع الجماعة ، فإنه يعبر عن دعاية سياسية وحرب نفسية تسبق الحرب الفعلية ، والملحوظ أن (الزامل) المنطوي على إرهاب نفسي يبدأ بحرف النداء ، كما في الزامل السابق ، وكما في زامل الجيش الذي اكتسح البيضاء في منتصف العشرينات بقيادة (محمد عبد الله الشامي) ، فقد استهل (الزامل) بحرف النداء :

يـادرب (ذي نـاعم) ويـا (حيـد السما)
اتخبري كم جت من القِبلـــة زيـــود
سبعـــة وسبعين ألف ذي عـــدّيت أنـــا
من عسكر (الشـامي) تَنـاجَي يـاحيـود

ما هو السر في الابتداء بحرف النداء وتكراره ؟

إنه يتوخى الإنصات لبث الترويع ، لأن النداء يستفز الأسماع ، لكي يرهب المناوئين بكثرة عدد الجيش ، وبارتفاع معنويته القتالية ، لأن حركة اندفاعه وإرجاف أصواته يهز الجبال حتى تهزج معه ، باعتبار كثافة الصدى تثي بغضب الأصوات ، وكأن الرقم ٧٧ ألف لا يكفي للغلبة بدون غزو نفسي .

وإذا عرفنا أن الجيش في تلك الفترة غير نظامي ، فسوف نتبين أن لغة (الزامل) السياسي ، قد تمرنت على التشكيل والأداء ، واهتدت إلى حسن بداية

التخويف ، حتى تصدّر حرف النداء كل زامل يقصد إخضاع المناطق للسلطة ، كما في الزاملين السابقين ، وكما في هذا الزامل عام ٤٨ من هذا القرن :

عندما أراد (الإمام أحمد) استرداد السلاح من القبائل التي هاجمت صنعاء كانت قبيلة (الحداء) أحرص على استبقاء السلاح ، فأنفذ إليها (أحمد) جيشاً من قبائل (همدان) ردّدت هذا (الزامل) :

يـــا حـــدا يـــا خيرة الله عليكم
حـــق بيت المـــال كلّن يرده
بـــارق احمـــد بـــايحـــوّم عليكم
جيش لا يحصى ولا أحـــد يعـــده

بداية الزامل نداء وآخره إرهاب بجيش يتبع ذلك الجيش يفوقه عدداً وعدة .

فهل كان الزامل السياسي من صنع مثقفين ؟

ربما ، ولعله من صنع الأحداث ، ومن معرفة الجموع القبلية بالأصول السياسية ومجرى تغيرها .

عندما عسكر (أحمد) في (حجة) مطالباً بثأر أبيه ، عام ٤٨ م كانت الجيوش القبلية تقصده إجابة للثأر ومبدية قصد السلام عليه ، وكانت تتضمن زواملها هذا القصد ، كما يقول أحد الزوامل الذي افتتح أداءه بالسلام ، وثنى بالنداء ، وثلث بالغرض ، وهو إجابة الثأر :

ســـلام منـــا يـــا أمير المـــؤمنين
جينـــا نبـــايعكم على الطـــاعـــة إمـــام
بـــاننزل البـــاغين من عـــالي الحصـــون
مـــا الـــدّيْـــوَ لَـــهْ لَعْبَـــة لمن عنطـــط وقـــام

وهذا التحول السياسي في مضامين الزوامل في تلك الفترة ، أحد جوانب التحولات الاجتماعية . فقد أحسّت الجموع القبلية التغيرات التي تؤدي إلى خيارين : إما أن يتغير المفهوم القبلي ، أو تستغني الميادين السياسية عن قوتها ذات الثقل التاريخي . فقد كان تنصيب (الإمام) ينجح بالقوة القبلية ويسقط بالقوة القبلية ، وقد لاحظت الجموع القبلية ثانوية دورها في انقلاب شباط ٤٨ ، برغم أن المنفذين لمصرع الإمام (يحيى) من بعض شيوخ القبائل : كالقردعي وهارون وأبي رأس والحسيني ، إلا أن هذا العمل القبلي فردي لا جماعي عن مشورة القبيلة ، حتى أن قبائل بعض الشيوخ كانت أول الملبين لأحمد وأعنف المهاجمين لصنعاء : كبني حشيش أصحاب الحسيني ، وبني الحارث أصحاب هارون . أما قبيلة بَرَط فلم تبدِ تأييداً أو معارضة في بداية الأمر ، ثم دخلت في غمار القبائل كقبيلة حاشد بزعامة (حسين بن ناصر) . لقد فطنت الجموع القبلية إلى غيابها عن العمل الانقلابي ، فوقفت ضده كالغالبية من جماهير المدن ، ولا شك أن بداية التغيرات بدأت تتضح من مطلع الأربعينات ، فقد بدأت البرجوازية تتنامى في ظل شبه الإقطاع الذي يشكل طبقته العليا قصر الإمام وبعض قصور الانقلابيين معاً ، ودل على هذا التلاقي بين شبه الإقطاع والبرجوازية الكبرى اشتراك أفراد من كبار التجّار : كجازم الحروي ،وبعض آل السنيدار ، والخادم ، والوجيه . وأدى التحالف الطبقي إلى الاتكال على الاستعمار البريطاني في الجنوب .

لاحظت الجموع القبلية هذا التغير من الوجوه التي تزعمت الانقلاب ومن الوجوه المحيطة به ، وشارك جنود الجيش النظامي والدفاعي جموع القبائل في فهم هذا التطور العكسي ، فلم يكن تطور مضامين (الزامل) بمعزل عن التطور العام في الفكر السياسي عند الحاكمين والمحكومين ، لأن حادث ٤٨ أثار شهية الطامحين إلى السلطة السلاطينية التي أخمدها (الإمام يحيى) وتلمحت فرصة انتعاشها بعد مصرعه ، إلا أن مهابة (أحمد) هدأت هذا الحس دون أن تخمده ، فاستنفرت هذا الحس حركة الجنود عام ٥٩م أيام استشفاء (أحمد) بروما ، فقد استنجد (البدر) بشيوخ القبائل وأدى تجمعهم في

(صنعاء) إلى البحث عن الأصول القبلية وأتباع كل شيخ في الداعي الكبير والداعي الصغير ، وتقصت المباحثات أصول المشيخة : المشيخة عن قاعدة مستحدثة ، عن وراثة معززة بالقواعد ، شيخ الضمان ، (شيخ لَحمة) ، عاقل منطقة أو قرية . وكان يتزعم هذا التحرك الشهيد (حميد بن حسين الأحمر) ، غير أن زوامل الجيوش القبلية لم تعبر عن هذا ، وإنما عبرت عن إجابتها (للبدر) ضد المتمردين من العساكر :

يـــاابن الإمـــام الحـق جينـــا طـــائعين
مـــا بـــانبّـــدل بـــالإمـــام رعيـــاننـــا

وواضح أن هذا الزامل يبدأ بالنداء ، باعتباره تلبية نداء كأمثاله من الزوامل السياسية . وبعد ثلاث سنوات من تمرد الجنود ووقوف القبائل ضدهم انفجرت ثورة الـ٢٦ من سبتمبر ١٩٦٢ م بعد تمرد قبلي في (برط) و (خولان) و (حاشد) استمر شهوراً ، ثم أخمد بأيدي الجنود التي أخمدت القبائل تمردها عام ٥٩م .

لهذا كانت الثورة تعبيراً شبه جماعي ، لأن ضباطها غير الجنود وغير القبائل ، ولأنهم ينتمون إلى أكثر المناطق وإلى البيوت المحكومة في الغالب ، وإن كانت الأطماع السلاطينية تبحث عن مداخل إلى الصعود ، وبالأخص عندما اشتدت الحرب الثورية ، وانقسمت الجموع المقاتلة إلى جمهوريين وملكيين :

كانت زوامل هذه الفترة تنتزع مضامينها من الأفكار المعلنة من قبل المعسكَرَيْن ، وتنتزع شكلها من الشعارات المرفوعة للفريقين ، فكان الذين يفدون إلى (صنعاء) ينشدون مثل هذا الزامل :

سَـلام منـــا ألف يـــا جمهـوريـــة
بـــانفتـــديهـــا بـــالجمـــاجم والـــدمـــا
اليـــوم جينـــاكم نريـــد التضحيـــة
بـــانزِل (السيـــد) من أعنـــان السما

وعكس هـذا المفهوم كان يردد الوافـدون إلى المعسكر الملكي : كهـذا الزامل لخولان الطيال :

(حَيْـد) الطيـال أعلن وجـوّب كل نـايف في اليمن
مـا بـانجمهر قـط لـو نفنى من الـدنيـا خـلاص
لـو يرجـع أمس اليـوم وإلاّ الشمس تطلع من عدن
والأرض تشعـل نـار وأمزان السماء تمطر رصاص

والملحوظ أن الزامل السياسي غالباً يبدأ بـالنـداء إذا كان جواباً للنـداء ، أو يبـدأ بالتسليم ويثنّي بـالنـداء كلمح إلى إكرام المنـادي ، أمـا الزوامل الاجتماعيـة فهي في كل عهودها تبدأ بالسلام ثم تثنّى بإيضاح المهمة الباعثـة على الوصول كالتصـالح أو التـدخل للصلح بين قبيلتين ، أو العبور من منطقة إلى أخرى للتنبيه إلى الضيـافـة أو للتـأمين ، ومن نماذجه هذا :

سـلام منـا يـا حصـون القْبَيلـة
يـا أهـل الكرم من حي أبتكم والجـدود
قلتـه وأنـا من شـق غلمـه عـاصيـه
أهـل (المـوازر) زَربـة أطراف الحـدود

فقد كان الزامل الاجتماعي يجمع بين الإشادة بالقبائل المستقبلة وبين فخر القبـائل الواصلة ، حتى لا يدل المدح على الذل ، وإنما يوحي بالمودة والتساوي في العراقة . وكل هذه الزوامل من سياسية واجتماعية وحربية وتصـالحيـة وأفراحيـه ، تواكبت بعضهـا مع بعض حتى في أزمنة الهياج السياسي بعد الثورة وقبلها ، فإن هذه اللغـة تعرف تشكيلهـا وأشكالها ، فتعبر عن أغراضها المختلفة باختلاف بواعث التحرك ، ولا شك أن هـذا الفن من صنع التجمـع ومن إبـداع روح الجمـاعـة ، ولعلـه قـد خفت الآن بعض الشيء لقلـة بواعثه ولكثرة الاغتراب من القرى ، ولوجود الأسلحـة الحـديثـة ولوفرة السيـارات التي

تنقل الجموع ، لأن الزامل على السيارات يضعف إيقاعه لقلة جماعته ، على حين كانت الجموع الراجلة تتشكل صفوفاً متعددة متقاربة ، لا يقل الصف الأول عن أربعين رجلاً ، وبالأخص في القيعان المستوية ، وكانت الأجواء تردد أصوات الزوامل وأصداءها من منطقة إلى منطقة أيام كانت تأتي الجيوش على أقدامها ، أما الآن فقد حجزت أقفاص السيارات ذلك الدوي ولم تعد الزوامل إلا مجرد تحميس معنوي ، أو امتداد تقليد تضاءلت طقوسه .

تبقى مسألة واحدة .

هل هذا النوع من الأدب الذي نسميه (زوامل) يدخل في دائرة الأدب ؟

لا شك أن هذا بجملته أدب شعبي دل على فنيته عندما دل الشعب على وجوده ، فاستنفر الباحثين إلى تقصي جذوره ، وتتبع أطواره ، ونمو روح الجماعة من خلاله ، وكان الأوربيون أسبق إلى بحث الفلكور وإلى دراسة الملاحم الشعبية .

أما أدباء العرب فينقسمون إلى أقسام ، بل أحياناً يكون للواحد رأيان . يقول (الجاحظ) : للعوام أدب حسن الوقع يعجب ويطرب غير أنه ملحون . فللجاحظ رأيان : رأي أدبي ، ورأي لغوي . أما رأيه الأدبي فهو يستحسن تلك الإثارة الأدبية ، وأما رأيه اللغوي فهو ضد هذا الفن لمخالفته نظام الإعراب النحوي . ولعل (الجاحظ) في رأيه الأدبي أكثر إصابة منه في رأيه اللغوي ، لأن الإعراب وحده لا يجعل الكلام أدباً لاتصاله بأواخر الكلام ، لا بنظام الكلام . والجمال الأدبي يتكون من الصياغة ، لا من رفع الفاعل ونصب المفعول وكسر المجرور ، أما (ابن جنّي) فيرى الأدب الشعبي فناً لطيفاً يلحق بالمهارات الأدبية كالبراعة في أي شكل : « هذا الكلام الذي نسمعه من العوام يروق ويعجب ويفسده إعرابه عند من يلحقون به حركات الأفعال والأسماء » .

أما ابن خلدون فيقف موقف الراوي عن جماعات الأدباء في عصره : فيروي أن محترفي الأدب الفصيح يرفضون الأدب العامي لسببين ؛ أولاً لخروجه عن قواعد النحو والصرف ، ثانياً لتفاهة معانيه .

وهذه المسألة تعم الأدب الفصيح والعامي ، فما أكثر ما نجد اللحن في الشعر الفصيح ، وما أكثر ما نلاقي تفاهة المعاني المكررة في الشعر الفصيح ، فلا تمنع قواعد النحو والصرف وجود التفاهة في معاني الفصيح ، ولا يمنع غياب الإعراب من تألق المعاني البكر في الفن العامي .

والعجيب أن بعض أساتذة العصر ورجال الدين يعتبرون الأدب الشعبي جناية على اللغة والدين التي تعبر عنه تلك اللغة : فالعلاّمة (محمد علي الشوكاني) لم يثبت في كتابه (البدر الطالع) لشعراء العامية نصاً عامياً ، وإنما روى للآنسي من شعره الفصيح الذي لا يصل إلى مستوى أضعف قصائده العامية ، وكذلك (محمد عبد الله شرف الدين) لم يثبت له (الشوكاني) إلا مقطوعة من شعره الفصيح لا تدل على شاعر ، وإذا كانت سنية (الشوكاني) هي التي حملته على التعصب اللغوي ، فما الذي حمل الأستاذ (أحمد الشايب) على رفض الأدب الشعبي ومنعه من دخول الجامعة ، أيام كان أستاذاً بجامعة القاهرة .

لقد اعتبر الأستاذ (الشايب) الأدب يتكون : من اللفظ الصحيح والمعنى البليغ . وعلى حد رأيه ، فإن الأدب الشعبي يعبر عن يوميات الحياة الجارية المتكررة الخالية من الإبداع ، فلا يجوز لطالب الأدب تعلم هذا الأدب ، لأنه غير رسمي على حد تعبير (الشايب) ، غير أن الأدب الشعبي قد فرض نفسه واقتحم الجامعات أكثر من الأدب الرسمي .

فمن أي نوع من أنواع الأدب تُعتبر الزوامل الشعبية ؟

إنها من يوميات الحياة الجارية يختلط فيها وجه الحياة بصوت الإنسان ، وتتطور الحياة مع الإنسان كما يتطور الإنسان مع الحياة . ولعل الأبيات الزواملية المروية في هذا البحث غير كافية إلا كإيماء إلى أدب (الزوامل) .

ومن الملحوظ أن إتقان الحياة وبديهة الإنسان العادي صنعتا هذا الأدب ، على أن هذا النوع من الأدب أشبه بأراجيز الحرب والمناظرات القولية من حيث التعبير المباشر عن الغرض ، ومن ناحية التحمس المعنوي للاستقتال ورد المقاتلين .

الفصل الرابع

شعر المهاجل

* مهاجل الأسفار
* مهاجل البناء
* أهازيج الرواح
* أهازيج علاّن
* أغاريد الموسم الأخضر
* ترانيم الحصاد

مهاجل الأسفار

كما أن للشعر الفصيح عدة تشكيلات ، وكما أن للشعر العامي المتطور عن الفصيح عدة تشكيلات ، كذلك الشعر الشعبي بكل فنونه فإنه مختلف الأشكال والإيقاع والتعريفات ، واختلاف التشكيلات والتسميات تقع أحياناً على مسمى واحد : كالزامل مثلاً ، فمناطق شمال الشمال تسميه (مَغْرَد) على مختلف نغمه ، ومناطق (تهامة) وما حولها تسميه (مَهْيَد) ، أما المناطق الوسطى فتسميه (زامل) على مختلف أدائه ، وتسميه (راجز) إذا كان حماسياً وكثير الأصوات ، ومثل الزامل (المهجل) فقد يسمّى (مغرد) في (مغرب عنس) ، ويسمى (تهييد) في مناطق البدو الرحل ، ويسمى (مجاوبة) في بعض المناطق .

لكن ما هو المهجل ؟

إنه يشارك (الزامل) في كونه أغنيات تحرُّك ، ويختلف نوع حركة المهجل ، لأنه يؤدي للتحرك في مكان واحد كالحقول عند حرثها وسقيها وحصاد غلالها ، أو للاندفاع في المسافات الطويلة كالإغارة الحربية والإنقاذية . هناك مهاجل الحصاد ، وهناك مهاجل البناء ، وهناك مهاجل الحفر ، وهناك مهاجل الأسفار . ويمكن البداية بمهاجل الأسفار لعراقتها في حياة الفن ولبواعثها الاقتصادية . فما أكثر الأشعار الفصيحة التي شاركت الإبل وحشة القفار وتحمل العطش والجوع ، لأن الإبل كانت سفائن الصحراء في شمال شبه الجزيرة ، وظلت سفائن الصحراء وعفاريت الجبال في جنوب الجزيرة . لعراقة الأسفار وراء الإبل . رأى بعض الدارسين أن بداية الشعر تكونت من البوح الحدائي ، وقد اكتشف قيمة الحداء ـ عن غير قصد ـ رجل من (كِنانة) جميل الصوت . قيل إنه سقط عن ظهر راحلته فأوجع يده ، فكان يردد هذه النُدبة :

وايداه ، وايداه ، فأحس القافلة تزداد عَدْواً وتتقد نشاطاً وخفة ، ومن أثر تلك الحادثة التي أنتجت ذلك الصوت ، توالد الحِداء كأغنية أسفار وزاد رحيل ، وتطور عن الحداء شعر الرجز كأغنيات عمل ، وتطور عن الرجز شعر القصيد كفن أرقى ، كما يرى علماء اللغة والأدب الذين قسّموا الشعر إلى قصائد ورجز ، واعتبروا الرجز دون القصيد باعتبار الرجز أغاني عمل وترانيم أسفار مهما سمت أغراضه إلى مستوى روائع الشعر . فقد ظل هذا الفن أشهى تنفس الرحيل وأحلى طرب القوافل ، لأنه لم يقف عند الإطراب ، وإنما أفصح عن اختبار الرحّالين بمكابدة الأسفار وعثرة الرواحل ، وقد انتزع الشعراء هذا الشكل الأراجيزي من حركة الإبل وامتداد المسافات ، ومن تجاربهم ومن درايتهم بمعاناة الإبل ، لأنها شريكة معاناتهم ، حتى أحسوا بإحساسها وأفصحوا عن توجعاتها ، كما يقول أحدهم :

دَعِ المطي تَنْسَمْ الجنـــــوبـــــا
إن لهـــــا لنبـــــأً عجيبـــــا
حنينهـــا ومـــا اشتكت لغـــوبـــا
لـــو ترك الشـــوق لنـــا قلـــوبـــا
إذن لآثرنا بهنّ النِيْبا

فالإفصاح عن أشواق الإبل قديم بقدم الرحيل وراء الرزق والمراتع ، وسوف نجد مهاجلنا الشعبية تنحو نحو الأراجيز الجاهلية ، بحكم طبيعة المهنة ، وبفعل الدوافع الاقتصادية للأسفار .

كان عرب الجاهلية يرحلون إلى الشام والعراق واليمن يحملون البضائع ، ويعودون بالنقود الذهبية الرومية والنقود الفضية الفارسية ، حتى تكونت للأسفار تقاليد حماية وتقاليد اقتصادية ، على حين كانت أسفار اليمنيين تقتصر على الرحيل داخل الوطن أو داخل شبه الجزيرة ، لأن السفن الحِمْيَرية كانت تنقل البضائع إلى الهند والصين ، وتحمل منها إلى اليمن .

لهذا أظلت أسفار الإبل مقصورة على الرحلات الداخلية والمسافات القريبة من الداخل : كمكة والمدينة وأطراف العراق ، ولا يتجاوز هذه الأماكن إلا الأقل من الرحّالين ، وكان الرحيل بالإبل على ضربين : ضرب تجاري يمارسه أهل المدن وعملاؤهم من القرى المجاورة ، وضرب بدوي ينقل أخشاب البداوة وأحطابها وملحها إلى المدائن ، ويأخذ بنقودها الحبوب وبعض الملابس ، وأقول بعض الملابس ، لأن البدو كانوا يستغنون عن الأقمشة بما يصنعون من أصواف الماعز والأغنام ، ولا يحتاجون الأقمشة المدنية إلا لمناسبة الأعراس أو للأسفار لخفّتها .

كانت رحلات البدو تعبر ثلاث طرق إلى مناطق (صنعاء) و (الحديدة) و (عُتْمة) ، وكانوا يحملون الفحم والأخشاب والملح إلى (صنعاء) عن طريق خولان أو الجوف ، وكانوا يحملون الملح والسُّود والهِرد إلى (ذمار) و (يريم) عن طريق الشعاب و (الحَدَاء) و (عنس) ، وكانوا ينفذون من يريم وذمار إلى (آنس) و (وصاب) فيحملون منها الحبوب إلى خيامهم وشعابهم ، وكانت الضرورة تحملهم على حمل السلاح في الشعاب والقفار ، وحين يصلون إلى القرى الزراعية يودعون أسلحتهم عند من يرون أمانته عن تجربة أو عن فراسة من خلال قراءة الوجوه ، وكانت بينهم وبين من يستودعونهم علامات عند الاستيداع ، إذا أراد البدوي إيداع سلاح يمسك لحية ذلك الرجل بلطف ويمد يد الرجل إلى لحيته ، وهذه هي العلامة عند استرجاع السلاح ، وإذا مات البدوي المسافر فإن ورثته يعرفون تلك العلامة ، لأنها تتكرر عند أخذ الوديعة بطريقة التسليم نفسها ، وكان لهذا التقليد أهم رعاية ، لأنه لا يقف عند السلاح ، وإنما يتجاوزه إلى النقود والبضائع ، ومهما طالت غيبة البدوي فإنه يعتبر ودائعه في حصن حصين ، لأن هذه التقاليد كانت تجري بين المودع والمستودع في غفلة من نظرات العيون ، حتى لا يَخْدع أحد بتقليد تلك الحركة (العلامة) ، وإذا استهلك المستودع نقود البدوي ـ وقلما يحدث هذا ـ فإنه ينتزع له شعرة من لحيته كرهن في المبلغ حتى رجوعه مرة ثانية ، ويتم هذا في صمت وفي سرية ، وكانت أغلب المناطق التي

يستودع فيها البداوة أسلحتهم أطراف خولان ، (الحداء) ، بعض قرى عنس ، لأنها المناطق المستقرة باعتبارها زراعية .

إذن فقد كان البدويون يتسلحون خوفاً من وحوش القفار ، وليس من عصابات الطرق ، لأنها لا تنتشر إلا في فترات تعطل النظام ، وهي في الوقت نفسه تعطل الأسفار البدوية ، أما الأسفار بين القرى وبعضها ، وبينها وبين المدينة ، فقد كانت على قرب من ديارها ، ويكفي رفع الصوت لاستنفار القبيلة ، أو للاستنجاد بقرية أخرى ، وقد امتدت هذه التقاليد إلى النصف الأول من هذا القرن عندما استبدل البدويون الإبل بالسيارات تدريجياً .

لكن هل كان الرحيل بدوياً خالصاً ؟

لقد كان امتلاك الإبل من ضرورة الحياة الزراعية والحياة البدوية معاً ، فقد كان المزارع الثري يحتاج إلى الإبل للحراثة كالأثوار ، ولنقل الزروع من الحقول إلى الأجران ، ثم نقل الحبوب من الأجران إلى البيوت ، لأن الجمل يتحمل أكثر من حمل أربعة حمير ، وفي أيام الخريف والشتاء أو السنة الجدباء يتحول الفلاح إلى جمّال ، فيتعامل مع تجار المدينة لكي يحمل بضائعهم من (صنعاء) إلى (ذمار) أو العكس ، أو من (زبيد) و (بيت الفقيه) إلى (صنعاء) و (تعز) أو العكس ، وكان هؤلاء الجمّالة من المعروفين عند تجار المدائن يثقون بأمانتهم لتوصيل البضائع بحسب طلبها ، فكانوا يحملون من (صنعاء) و (خولان) الزبيب والعنب إلى (تهامة) و (تعز) ، ويحملون من (تهامة) التنباك والقماش الأسود الزبيدي ، و (المصانف) أو (اللّحف) الفقيهية ، وكان إيجار الجَمل من (صنعاء) إلى (تعز) أو من (اللحية) إلى (صنعاء) يتراوح من ثلاثة إلى ستة ريالات ، وكانت المسافة تتراوح من ثمانية إلى عشرة أيام ، لأن الجمال تقطع في اليوم مسافة ثلاثين كيلومتراً تقريباً ، وكان ارتفاع الأجر أو نقصه يرجع إلى قوة الجمال وتحملها أو ضعفها . فقد كان بعض المزارعين في كل المناطق يحترفون الرحيل كالبدو ، إلا أن لهم ميزات لا تتوافر للبدوي بحكم معرفة أهل المدن

بقراهم وبطول التعامل معهم ، ولا يشارك البدوي في هذا العمل إلا بتعريف من جمّال قروي ، فقد كان يقتصر عمل البدوي على بيع الملح بالحب أو بالنقود التي يشترون بها الحبوب حيث يجدون السعر الأرخص ، فعندما يبيعون الملح أو الفحم في (صنعاء) يشترون زبيباً أو عنباً ، ينقلونه إلى تهامة أو تعز أو إب ، وأحياناً يبيعون الملح في آنس أو ذمار ويريم ويشترون حبوباً يبيعونها في صعدة أو أي منطقة يعرفون فيها طلب الحبوب ، وأحياناً يشترون بمبيعاتهم بضائع مدنية كالقماش والحبال وبالأخص في الأيام الأخيرة .

لقد كانت الإبل تمسح اليمن عرضاً وطولاً ، سواء كانت جمال زرّاع أو إبل بدوية ، وكانت لجمال الزرّاع علامات مميزة ، لأنها كانت مرفهة وقصيرة المسافة ، وكانت مزينة الرقاب بالنواقيس ومصبوغة الرُّكب والأخفاف بالحنّاء أو الوَرس ، وكانت لظهورها من الوقايات ما يقيها جرح الحبال ، أما الجمال البدوية فكانت كوعول الجبال تحمل من الوقايات ما يعرف بالقَرْز والزهاب ، وتقطع مسافات شهور وسنين أحياناً ، حتى تعود إلى خيامها حسب وجود الحمائل والأسواق ، ومثل الجمال البدوية ، الرجال يسافرون تحت الشمس وينامون مع الإبل في العراء تحت النجوم ، على حين كان الجمّالة المزارعون ينزلون المقاهي والمطارح ، وكان بين المسافة والمسافة مطرح أو مقهى من (تعز) إلى (صنعاء) ومن (صعدة) إلى (الحديدة) ، وكان المسافر الريفي يتعامل مع أصحاب هذه المقاهي والمطارح فيوفرون له ولجماله الراحة ، ولا يتساوى الريفي والبدوي إلا في أداء المهاجل التقليدية ، وربما نشأت هذه المهاجل في مضارب البدو وشعابهم ، وانتقلت مع الرحّالين والرواحل إلى الطرق والقرى ، فأصبحت أغنيات رحيل أولاً ، أو غناء تحرك على أي مستوى ، وهذه المهاجل الأسفارية ، تتفجر بالمعاناة وبالتعاطف مع الإبل كأراجيز الجاهليين ، فعندما يعزم البدويون على الرحيل من مضاربهم يستيقظون قبل الغراب وينتزعون تشكيل غنائهم من جو الغَبش ، فأول ما يرددون هذا الصوت :

سـافر القلب سـافر مـا عَـدّ إلا العـزوم
لـو لي أجْنـاح لا طِير بين النجـــــوم

ثم يقتربون من الإبل فيحمّلون البارك ويقعّدون القائم لكي يتحمل ، وهم يرددون صوتاً يجمع بين عزمهم والإشادة بالإبل ، وينم الصوت على تتابع الحركة وتقلبها من الانحناء إلى القيام ، ومن القيام إلى الانحناء بتحول نقل الحبل من بطن الجمل إلى ظهره ، ثم من ظهره إلى زوره ، فهذا الصوت يعلو ويهبط ، ويهبط ويعلو تبعاً لانحناء الرجال وانتصابهم :

بـانحمّـل بـانشـد فوق زينـات الرّشِـدْ

وعبارة (الرّشِد) تبرهن على المهارة ، فقد كانوا يدسون عوداً طويلاً في غرائر الملح له طرفان يسهلان حمله على اثنين كل واحد من طرف ، ويسمى ذلك العود (رشدة) ، هذا إذا كان الحمل فحماً أو ملحاً أو حبوباً في غرائر ، أما إذا كان حطباً أو خشباً فإنه يُشد أولاً كحِزمَ ، ولكل حزمة مقبض من الحبل يساعد على نهوضه إلى ظهر الجمل ، وعندما تنهض الجمال بأحمالها يسود صمت وداع واحتمال ، ثم يبدأ المهجل كتنشيط لسير الإبل وكتنفس للمسافر ، وينتظم المهجل الحنان على الإبل ، والحنين إلى الوصول ، والرجوع في وقت واحد وبصوت واحد :

حُمْر الرِّكَب للحَمايـل والعَسِر قـــايمـــة
جَمّـلْ عليها وعَـوّدها لنـــا ســـالمـــة

الشطر الأول وصف للجمال ، والشطر الثاني دعاء لها بالعود الحميد إلى الأهل ، وعندما تعبر الإبل اليوم تنيخ في أي مكان يوجد فيه ماء وأحطاب ، أو حي آهل يعطي هذين المطلوبين ، هناك يحط المسافرون أحمال الإبل وهم يشيدون بالجمال وكرم أهلها كعنصر واحد :

والعيس يـا حَيّـالهـا ما نـا عُبيـد إلا لهـا
ما أحلى شَدود أحبالها لا مـا تحـط أحمـالهـا
كم من ولد جمّالها

وهذا المهجل يردده جماعات مثنى مثنى أو واحداً واحداً على حسب عدد القافلة ورفاقها ، لأنهم يتعاونون على طرح الأحمال كما يتعاونون على شدها كرفاق طريق ومهنة . والملحوظ أن المُهجل يبدأ بتحية العيس ، العيس يا حَيّالها ، ويثنّي بالعبودية لها ، لأن البدوي حر لا يستعبده غير جلة وأضيافه ، ويستمر المهجل بتمجيد الرواحل والراحلين ، وفي صبيحة اليوم الثاني ينهضون فيرددون مهجل الشد والحمل ، وعندما تنطلق القافلة يرددون إيقاعهم من غبش الصبح والشعور ببداية يوم جديد :

يـا مَحْسن العيس تسرح والطيور واكرة
والليـل تـأوي على أحمـالهـا صـابرة
تجـوع وتعطش ولا تبـدي لهـا خـابرة
ولا تقـل: آح من الشـوكـة ولا حـاسرة

هذا أدق تعبير عن اختبار البدوي بإبله ، فهو يعرف صبرها على الجوع والعطش والأحمال ولا تبدي خُبْرها بالشكوى ، لأن كتمان المواجع برهان القوة على المشاق ، لأنها لا تشكو الأشواك ، ولا تقول تعبت ولا حاسرة على حد تعبير المهجل ، لأن الحاسر هو المُتْعَب في اللهجة المحلية ، وربما انتقلت الحسرة من المدلول القلبي إلى المدلول العضوي ، فقد يقال لمن ينظر إلى أعلى : ارتد نظره حسيراً ، أي كليلاً .

على أن هناك مهاجل لا تتصل بالجَمل ولا الجَمال ، وإنما تؤدي لدفع الضجر وتنشيط سير الإبل ، إلا أنه في الغالب يصور الشعور النفسي بقطع المسافة ، وبالأخص إذا حدثت حالات تستدعي السرعة ، كبُعد مورد الماء أو إقبال ليل أو سقوط مطر ، في مثل هذه الحالة يُنغّم المهجل مثل هذا :

علينـــا وحنّ الراعـــد حرّك يا جليل الساعد

ليس هـذا بـالضرورة عنـد نزول الأمطـار فقـط ، وإنمـا في أي حـالـة تستـوجب الإسراع ، وقد يستحضر البدوي مثلاً من المهاجل قيل في جَمل مميز فيريد أن يشعر بـه إبله أو يستشعر إشعارهن :

هـذا (قُعـود) الـدّبـاهي يُحْجبَ الله عليـــــــــه
ذي شل سبعـة من الجَـوْبـه وعَلْـــــوَوا عليـــــــه

وهذا أعلى طراز من الجمال لأنه يحمل ١١٢ صاعـاً من الملح ، لأن السبعـة الأقـداح ١١٢ صاعاً ، ومع هذا حمل علاوة فوق هذا الحمل ، والعلاوة جزء من الحمل وغير محسوبـة منه ، لأنه زاد المسافرين من طحين وحطب ، أما الجمال فهي تتزود بـالقصب إذا نزلت حيـاً أو ترتعي إذا نزلت شعبـاً ، وتستجر مـا في بطونهـا إذا نـزلت قفراً ، وهي تتحمـل العطش أياماً ، وفي أوقات الشدة يشرب المسافرون ما تختزن كُلى الإبل .

إذن فقيمة هذه المهاجل فيما تصور من حالات نفسية وحالات اقتصادية ، وما تبدع من شعور التآخي بين البدويين وأجمالهم ، وقد كان التغني بالإبل تقليداً شعرياً في أدب اللغة العربية ، إذ كان الشاعر يقسم قصيدته إلى ثلاثة مقاطع : مقطع لحبـه وحبيبتـه ، ومقطع لناقته وأسفاره ، ومقطع للغرض الذي سافر لـه . غير أن المهـاجل اليمنيـة تبـدأ بـالجَمّالـة والجمال وتنتهي بهـا ، وإذا لاحظنـا هـذا الرنين الحـزين في أواخر الأبيـات ، لاحظنا عمق الأسى الذي يبطّن هـذه الأصوات ، فـأغلب أصوات المهـاجل تنتهي بهـاء الضمير أو بهاء السكت أو بهاء التأنيث ، كدلالة على التأوه القلبي وعلى تغليف الأوجـاع بتجاوب النبرات في الأشطار وأواخر الحروف :

العيس يـا حيّـالهـــا مـانـا عُبيـد إلا لهـا

ويستمر المقطع على الهاء ، لأنـه يردد آهـات مغلفـة بمرح التنشيـط الغنـائي ، لأن الضرورة المعيشية كانت الباعث على هذه الأسفار المضنيـة ، كما كان الاضطرار السيـاسي

أحد البواعث ، فقد كان ما يسمى بنظام (السُخْرة) سائداً من القرن السادس عشر إلى خمسينات هذا القرن ، ولا ينقطع إلا في فترات تعطل النظام ، وهو فترات انقطاع الأسفار ، وكان نظام (السخرة) يشمل إبل البدو وإبل المزارعين ، فعندما تحتاج العاصمة إلى الحبوب من المراكز تسخّر جميع الجمال لنقل الحبوب من المراكز بأدنى الأجور ، بالإضافة إلى هذا كانت العاصمة تكلّف أهل القرى البعيدة بإيصال الزكوات أحياناً إلى (صنعاء) رأساً بدلاً من تسليمها إلى مراكز مناطقهم ، وكان على الرأس من الإبل ريالان في السنة كنصاب شرعي ، برغم أن الشريعة لا توجب ضريبة (النصاب) إلا على من يملك خَمساً فأكثر ، ومع هذا كان يدفع الضريبة من يملك رأساً واحداً من الإبل .

لهذا عبّرت المهاجل عن مكابدة العيش وتحمل الأسفار البعيدة بحرّها وبردها وأمطارها ، فليس احتراف هذا العمل من جهة الاختيار ، وإنما من إلحاح الضرورات ، وآية هذا سرعة التحول عندما توافرت الوسائل الأفضل كالسيارات . فمن مطلع الخمسينات تحوّل الجمّالون أو بعضهم إلى قادة سيارات ، وكانوا يعبرون أشق الطرقات من (عدن) إلى (صنعاء) ، ومن (الحديدة) إلى (صنعاء) والعكس ، فقد كان صعود جبل سُمارة في طريق (تعز) نوعاً من المجازفة بالحياة ، ومثله جبل المصْنَعَة في طريق الحديدة صنعاء ، إلى جانب عشرات الصعوبات قبل تعبيد الطرق ، وحتى بعد تعبيدها لم تنته الخطورات ، وبالأخص أن رصف الطرقات لم يحسب حساب هذه الكثرة المتكاثرة من السيارات والسائقين .

فهذا التحول من الإبل إلى السيارات اضطرار آخر وإن كان أهون من وريثه .

فكيف تطور حادي الراحلة وسائقها إلى سائق أحدث الموديلات ؟

هل هذا عن تطور أو عن قفز اصطناعي ؟

إذا كانت السيارة تطوراً للجمَل ، فهل سائق السيارة تطور للجمّال ؟

وما مدى الانسجام بين الراحل والراحلة ، وبين السيارة وراكبها ؟

هل يمكن لأي دارس أن يستعيد المهاجل اليوم ويستفسرها عن قصة العرق والأقدام الدامية ؟

نعم إن هذا واجب الدارس ليعرف ما هو تطوري يمكن استمراره ، وما هو اصطناعي يمكن زواله بدون رجوع إلى سابقه ، لأن إمكانيات سابقة فاقدة الشروط ، وماذا سيكون بديلاً عن الراهن مهما كان زائفاً ؟

هذا تساؤل الاقتصاديين وإن كان من هموم الأديب ، غير أن دراسة هذه المهاجل ترجع إلى نزوع فني كغيرها من الفنون الشعبية ، لكي نتجلى سعة لغتنا وما اشتق منها من لهجات دونتها هذه الفنون الشعبية ، كما دونت فنون الفصحى التطور الحضاري والثقافي لعالم المدائن ، وهذا الفن الشعبي برهان النشاط النفسي لشعبنا وآية قدرته على التعبير عن كل ما يحس وما يتلقى من خارج الحس ، فهاجل الأسفار بإيقاعها المنغم تصلح لأي تحرك في الحقول أو الجبال أو البناء وما شاكل ذلك من الأعمال الجماعية ، لأن أغنيات العمل لا تشترط مناسبة ولا جنساً واحداً من الأعمال ، باعتباره للعامل ، كالعزف للراقص ، والهدهدة للطفل ، والنشيد الحماسي للمحارب ، والصفير للخيول عند الشرب .. فالمهاجل كالزوامل ، أغنيات عمل ، وتسجيل يوميات الحياة ، وصدى معاناة وإبداع ، على قدر مواهب المبدعين ، وليس للإبداع لغة واحدة أو مقياس واحد ، وإنما لكل إبداع لغته ومقاييسه ، ولعل أنغام المهاجل أشبه بثرثرات المطر ، أو نثيث العبير ، أو ألوان البراعم ، أو هدير السيول والرياح . كما عبّرت الطبيعة بعدة ألوان وروائح وإيقاع ، عبّرت الشعوب بعدة أصوات مختلفة الأجناس والأشكال .

ويمكن أن توصلنا أشعار مهاجل الأسفار إلى مهاجل أعمال أخرى ، كمهاجل الحصاد والبناء والعشق الأرضي والإنساني ، وعلى أهمية هذه الفنون ، فإن استقراء واقعها وأزمنتها أكثر أهمية ، باعتبارها جزءاً من التاريخ غير المكتوب ، وبحكمها تاريخاً نفسياً

يبوح من الداخل ، لكي تتناوله مخابر العصر التي وصلت إلى كنه الظواهر من خلال كل ظاهرة مرويّة أو مكتوبة ، وربما كان الفن المهجلي التـأريخ الـداخلي لقوى الإنتـاج في بلدنا ولروحية إبداع شعبنا العظيم .

مهاجل البناء

بعد أن صارع الإنسان قوى الطبيعة عاري الصدر مكشوف الظهر ، هدته الضرورة إلى الاحتماء من الوحوش والسيول ، فاحتمى بالكهوف كسائر الحيوانات ، ثم انتقل من الكهوف إلى نحت كهوف أرقى من كهوف السباع ، وكان يختار أعالي الجبال حيث يحتمي بمناعة المكان وحيث يقترب من نجوم السماء كنزوع إنساني تفوقي ، وكان في هذه الفترة يبحث عن الأفضل وعن الاجتماعية التي يتقوّى بها ، وكان الاشتراك في المعاش بدافع الضرورة للبقاء وبحافز الانتقال إلى الاستقرار . وكان اكتشاف الإنسان للزراعة حول ضفاف الأنهار أول تفكير حضاري ، أو أول تفكير تجمعي ، ثم أدى هذا التجمع إلى الاجتماع ، وأوصل الاجتماع إلى العمران .

فهل قلد الإنسان الحيوانات فنحت كهوفاً أرقى . ثم بنى بيوتاً ثم حرث الأرض وسقاها لأن الصيد لا يكفيه ؟ أو لأن الرقي أشعل فيه حس الإبداع لكي يأكل مما ينتج ويسكن فيما يبني ؟

منذ بدأ الإنسان يفكر في وضع حجر على حجر بدأ يحلم بالمستقبل ، لأنه لا يبني لنفسه وإنما لنفسه وأعقابه ، ولا شك أن عملية العمران بدأت فردية ثم فردانية ثم جماعية تكاثرت بتكاثر العمران والاستقرار ، حتى تأسست في الإنسان نزعات الخلق فكما أن الوحوش تحتمي بالغابات ، احتمى الإنسان بما أبدع من بناء ، ثم تفنن في عنصر خلق البناء عندما تجاوز ضرورة الخلق إلى شهوة الخلق كفن تتجلى فيه المهارة وتتسع ميادين الخبرة ، ولأنه امتلك المهارة على أي شكل سيطرت عليه نزعة الامتلاك ، فانتقل من مشاعية الصيد والحرث الأولي إلى عهد الإقطاع البدائي ، ثم تنامى النزوع إلى الامتلاك ، فامتد إلى الإنسان ، فابتدأ ما تسمى (عهد الرقيق) بفعل الافتتال على اتساع رقعة المِلْك ، وعلى زيادة أعداد المقاتلين من الأتباع بالعصبية والمملوكين

بالقنانة . وعندما امتلك المسيطرون أعداداً من السواعد العاملة ابتنوا أفخم المباني حتى التي لا ضرورة لها : كالأهرامات وإيوان كسرى وحدائق بابل ، ومعبد القمر بمأرب .

من هنا أصبحت المهارة تشكل الفخامة والمزيد منها كآية على تفوق الملوك وعلى طموحهم إلى الخلود بعد الموت ، لأنه لا يُقهر بالعدة والعتاد وإنما يُقهر ببدائع الآثار . ولا شك أن جماهير الشعوب بذلت الدماء والعرق دون أن تكسب موهبة الخلق وإن كسبت أقل الأجر ، فقد كان التفوق مقصوراً على المهندسين والمخططين والمقايسين ، وكانت الجماهير من عبيد وأشباه عبيد تعمل مأمورة بدون نزوع إلى معرفة الغاية من ذلك التشييد الذي تجاوز الضرورة إلى الترف وتجاوز الترف إلى قهر الموت بما سمي (عجائب الدنيا وآثار العظماء) .

حدث هذا في حضارة العالم القديم بما في ذلك الحضارة اليمنية ، فكما بنى الفراعنة الأهرام بنى اليمنيون الحصون والسدود ، وكما هندس البابليون والمصريون قنوات الري هندس اليمنيون مسارب السيول ومساكبها إلى السدود ، ولا ندري كيف كان يغني عمال سد (مأرب) وبناة سد (شاحك) وعامر وسدود (يحصب) .

لا شك أنهم كانوا يرددون العديد من الترانيم لمغالبة الأحجار ولاستنفار الهمم ، بدليل أن أحفادهم بعد مئات السنين شكلوا أهازيج لكل عمل ، أبدعوا أغاريد الحرب ، وأغاريد الأفراح ، وأهازيج الأعياد ، وأغاني الأعراس ، وترانيم الحصاد ، وهذا الفن وراثي بوراثية العمل تُهندس إيقاعَةُ حركةُ العمل ، فللحركة السريعة نغم معين ، ولحركة دفع الأحجار نغم مختلف عن أنغام الزفاف ، ولحركة الحاصدين توقيعات مغايرة لإيقاعات البنائين ، فهذه فنون فطرية تنتجها الضرورة ويتوارثها آباء عن اجداد ، وأبناء عن آباء ، وحفدة عن بنين ، وإذا دخل التطور على هذا الفن فهو في إحلال لفظة محل لفظة ، أو وضع شطر مكان شطر ، أو مد نَبْرة مكان نبرة قصيرة ، لأن هذا الفن ينتزع قوالبه من حركات العضلات وجغرافية المكان ، وقد لاحظنا تقارب مخارج الزوامل ، لأنها تؤدي على حركة السير واختلافه صعوداً وهبوطاً ، أما

حركة عمل البناء فهي متعددة التحرك متعددة الإيقاع باختلاف مراحل العمل ، قبل ابتداء البناء يقتلع العمال الأحجار بعدة آلات على اختلاف صلابة المُحجَر ولون أحجاره واختلاف تطور الآلة ، وأول الأعمال في المحاجر نقرها بالآلات حتى تتشقق ، والنقر يستدعي الانحناء طيلة ساعات العمل ، يصاحب هذا الانحناء ضرب متصل بالمناقير ثم بالصبرات الحديدية التي تشبه العصي الغليظة حتى ينتسف المحجر ويتشقق إلى أحجار مختلفة الأحجام ، وعملية النقر تبتدع غناءً حزيناً للتنفس لا للتسلي ، فيتجاوب النقارون بهذه الأحرف الثلاثة : آحه ، آحه . يردد هذا الأحيح جميع النقارين وجباههم منحنية إلى المحجر ، وبعدما تتوفر الأحجار يختلف نوع العمل ويختلف شكل الترنم (المهجل) .

لكن ما هو المهجل ؟

للهجل عدة معانٍ لا تتصل بموضوعنا إلا عبارة مُهَاجَلة : أي مباراة ومسابقة ، هذا بمدلول اللغة الفصحى ، أما على الاصطلاح العمالي فالهجلة تجاوب الأصوات بكلام مقطع تتلاقفه جماعة عن جماعة بمقتضى شعر الهجلة ، على أن للهجلات اصطلاحات تأقيتية ، فهاجل الصباح تختلف جزئياً عن مهاجل منتصف النهار ، ومهاجل الأصيل تختلف عن مهاجل الوقتين ، فكأن الوقت إلى جانب العامل يوحي إليه الإيقاع ونغم الإيقاع ، ولا شك أن الصباح ملتقى أول النشاط وآخر الكسل ، لأنه خليط من آخر النوم وأول اليقظة ، غير أن الجو الصباحي عملي مباشر بطبيعته يوحي بالحركة ويفجر طاقاتها الكامنة بفعل تحرك الكون من حول الإنسان ، فالطيور تقفز من أعشاشها ، والأغنام تثغو من زرائبها إعلاناً للخروج ، والأشجار تساقط أوراقها من هزة الفرح بالصباح ، فهذا الوقت يشعر بالتدفق الإنساني ، وعندما يجتمع عمال البناء إلى المحجر يشعرون أن أول مهماتهم دفع الأحجار إلى مكان البناء ، وقد يكون بين المحجر ومكان البناء مسافة طويلة أو قصيرة منحنية أو مستوية ، وقد تكون بين المكانين هضبات صغيرة أو كبيرة ، وقد تكون الأحجار في مكان عال ليس بينه وبين مكان البناء أي

نتوء وهذا أسهل لدفع الأحجار ، وبالأخص أحجار التأسيس الذي يستدعي الأحجام الضخمة من الأحجار .

من طبيعة العمل وإثارة الجو الصباحي يتشكل أول صوت كنداء عملي :

صَبِّحـــــــــــه وابْكِرْ بُكَرْ البُكرْ فيهـــــــــــا النُّصَر
طائر البلبلْ نَشَر

تُرَدد الثلاثة الأشطار بالمجاوبة أو بأداء جماعي واحد ، والحث على العمل واضح من تعبير الأشطار : البكر فيها النصر ـ جمع نُصَرة ـ ثم يشير الشطر الأخير إلى انتشار طائر البلبل من عشه كعلامة على السعد بباكورة اليوم . هذا المهجل كالنفير للقتال ، لأنه يستفز النشاط فيتحرك العمال لدفع الأحجار ، يجتمع على الصخرة الواحدة أربعة أو ستة إذا كانت شديدة الثقل ، اثنان من جانب . واثنان من جانب . واثنان يدفعان إلى أمام ، وقد تحتاج إلى سابع يسمى (بالموظرّ) لأنه يدس أحجاراً صغيرة تدفع بالحجر أو تمنع ارتدادها إذا لاقت تنوءاً ، وعندما يشعر دافعو الحجر بقدرتهم عليها يتقد حماسهم فيجتازون بها العوائق ، وعندما يلاقون عائقاً يطلبون تعزيزاً بإيحاء المهجل :

شـــدّوا عليهـــا بـــالركب قلب القَلب
حي المـــــزّوج والعـــــزب قلب القِلَب
وقـــــوذي شيبـــــــه وشَبْ قلب القِلَب

تُرَدد هذه الأشطار بين المجموعة شطراً بشطر ، ويؤدّى الشطر الأخير جماعياً ، وإذا كان العائق فوق قدرة المجموعة رفدتهم مجموعة أخرى من الذين أوصلوا أحجارهم أو من الذين يحفرون ، هنا يختلف معنى المهجل لأنه يتطور إلى استنجاد بالنبي وعلي :

نَبي نبّـوة يـــــا نبي عِنّـــا بقـوّةْ يـــانبي

بعد الاستعانة بالنبي يليه الاستعانة بعلي بن أبي طالب ، من قبيل ذكر الشيء بالشيء :

علي ويالك من علي كل العسر عندك دلي
قرّب حصانك وادّلي امسح بظهر (المجعلي)

وتردد الأشطار إما بالتجاوب شطراً بشطر أو يؤديها واحد وتردد الجماعة بعده .

لكن من هم هؤلاء العمال ؟

هل هم أُجراء ؟ أو أنهم قرية متعاونة يلبّون دعوة سيد العمل ؟

في العادة أن أصحاب القرية لا يكونون أُجراء . وإنما متعاونون على مختلف أشكال التعاون ، أحياناً يطلب صاحب العمارة معونة القرية كلها بأي شعار من الشعارات المتبَعة ، كربط دعامة المسجد بعمامة الرأس . أو بظاهرة يلقيها خادم القرية وتحمل دعوة من فلان لجميع أهل القرية من بني فلان وبني فلان وينتهي التخصيص بالتعميم بعبارة : وياحيَّ الجميع . والحاضر يعلم الغائب . وقد يكون الإعلان صياحاً بأعلى الصوت من مكان العمل من عدة أصوات تتوزع على جهات المساحة الأربع ، هناك يهبّ كل القادرين على دفع الأحجار إلى مكان البناء ، وقد يكون العمل يوماً كاملاً أو آخر اليوم ، هذا يرجع إلى الطلب . وهذه متعددة الأسماء في عدة مناطق ، البعض يسميها إعانة ، والبعض تشميلة ، والبعض داعي . وقد تمتد الدعوة إلى القرى المجاورة ، وبالأخص عندما تكون العمارة بعد خراب السيول أو من أي طارئ ، وصاحب العمل في هذه الحالة لا يتكلف إلا وجبة الغداء على عمل اليوم ، أما ساعات من بقية يوم فهي بالمجان ، وهناك طريقة إفرادية : إذا كان البناء ابتداعاً فإن صاحب العمل يطلب كل يوم عدداً معيناً . وفي اليوم الثاني عدداً آخر ، ولا يعمل بالإيجار إلا من أتى من خارج المنطقة أو القرية كمساعدين للمهندسين (الأساطية) وهؤلاء ومساعدوهم يمسحون اليمن طولاً وعرضاً حسب الطلب في أي منطقة ، والتفوق في

الإتقان أدعى لكثرة الطلب كعادة الشهرة ، ومع هؤلاء تنتقل معاني المهاجل وقوالبها ، قد يطول الصوت في منطقة وقد يقصر في أخرى . وقد يتسارع في ثالثة ولا تختلف أغراضه كنشيد عملي حماسي ، غير أن سهولة المكان أو صعوبته واختلاف حركة العمل هي التي تشكل الإيقاع ، وقد عرفنا إيقاع دفع الأحجار ، ولا بد أن يختلف شكل الأداء عندما يرتفع الأساس عن الأرض وتستدعي الحالة رفع الأحجار إلى المبنى .

إذا كانت المسافة رصيفاً أو رصيفين يسمى سرعاً أو سرعين ، فإن الرجال يوصلون الأحجار بسواعدهم ومناكبهم ، أما عندما يرتفع البناء إلى فوق القامة فإن الأخشاب والحبال تتدخل ، فالبعض يجذبون من الفوق والبعض يرفعون من التحت ، وبالأخص في عمارات القرى ، لتكوين كل دار كقلعة حرب .

هنا يتشكل المهجل بشكل الحركة وترصد الكلمات في بعض المهاجل تصاعد الحجر :

خمسة سروع سبعة سروعْ دهفة وعِنّي في الطلوعْ

وهذا التحديد يأتي من قبل الجاذبين من فوق ويردد بعدهم الحاملون من تحت ، عند وصول أول حجر يعم الابتهاج بالنصر والشعور بالاقتدار والاعتزام على إكمال الشوط ، ويتضمن المهجل هذه الأعراض :

تَمّت وعَدْ بِهْ ثانيةْ كَلَنْ يجِرّ
والثالثهْ مراعيه كلن يجر
والرابعه متوانيه كلن يجر
على الرجالْ ما بِهْ عَسِرْ كلن يجر

يختتم البيت الأخير كل المجموعة كاستهانة بالصعوبة أمام قدرة الرجال ، وأداء هذا الإيقاع يثير الإطراب ويستفز كوامن النشاط ، لأن له فنية إيقاعية ليس في بناء

الأشطار ، وإنما في تجاوب الأصوات وتقليد الأداء بين الجموع من منطقة إلى أخرى ، حتى أن النساء والأطفال والعجائز يتجمعون حول العاملين ويطلون من السطوح والشرفات كمن يستمع إلى أعظم الألحان ، لأن ذلك التجاوب يختلط بالجو النهاري ، وبالاندفاع النفسي وبالأصالة الإبداعية ورغبة التشييد في كل نفس ، لاختلاف هذا العمل عن العمل الإجباري أو العبودي في مصر الفرعونية وبابل ، لأن العمل اليمني تعاوني وإفصاح عن ملكة إبداع .

أليس للبناء شاعرية صامتة ؟

أليست ممارسته كتخيل مفاصل القصيدة أو تداخل مواقف الرواية ؟ وإن كان ذلك الشعر صامتاً ، فإن المهاجل ترجمة صمته وتنفس أحجاره الصماء لأنها توزع أنغامها على تتابع الحركات وعلى بطئها وقفزها !

ولا بد أن مبتدعي المهاجل صارعوا الحروف عند نظمها كمصارعة الأحجار عند تشكيلها بناءاً .

عندما يدفع العاملون الأحجار في أرض سهلة مستوية تبطئ الحركة ، ولكن بدون مخاوف ارتداد أو سقوط ، لهذا ترفع المهاجل النداء إلى الأحجار كرفيقات سير :

حجر وسيري ســـايرة ولا تكـوني حـــايرة

وهذا الصوت أمدّ قليلاً من الحركة في النتوءات كمشاكلة للبطء بدون خوف ، هذا في عمارات الأرياف ، أما المدائن فإن جهدها أقل لأن الأحجار تصل محمولة على الجمال في عهد الإبل ، وعلى السيارات في عصر الآلة ، ثم إن إمكانيات المدن موفورة كوجود سلالم خارجية ومدرجات داخل البناء ، بالإضافة إلى ضآلة حجم الأحجار ، وفي الغالب تبنى الأدوار العليا بالآجر وهو أخفّ حملاً ، لكن لكل عمل أداءه الفني ، فكما أن عمل البناء في المدينة يستدعي التلاقف من يد إلى يد على امتداد البناء ، فإن المهجل

جرّ منــه نــاولَــهْ قِرْش وإلا بــاولَــهْ

إذا كان البناء في المدينة يختلف في هندسته ومواده ، فإن العاملين الهاجلين ، من أرياف القرى أو من أشباههم في المدينة ، وهناك بناء آخر يكاد أن يكون أشق وهو عمارة ما يسمى (بالحرّات) ، وهذه الجدران تحمي الحقول من انجراف السيل كما تحتفظ بالتربة وحبس الري ، وهي تختلف باختلاف الحقول ، بعضها بقامة إنسان وبعضها أعلى وبعضها أدنى ، وهي تؤسّس كالبناء وتُزرع في الجدار الترابي للحقل ، وهي تشبه الحائط الحجري لخيام الجاهليين ، إلا أنها أطول قامة ، ولعل هذه الحقول كانت حُفراً واسعة فنقل المزارعون إليها التربة من عدة أمكنة وحوطوها بالأحجار فتداخلت بأطراف التربة ، وهذا العمل لا يحتاج إلى بّنائين مهرة ، وإنما هو من جهود الفلاحين ، غير أنه يتعرض للتخريب في أيام السيول العنيفة جزئياً ، وفي بعض المرات تحمل إليها السيول صخور الجبال فيصبح الوادي قاعاً صفصفاً مركوما بالأحجار ، وهناك تتعاون المنطقة مع أهل الأودية المنكوبة ، فيبدؤون برفع الأحجار الوافدة ، ثم يبحثون عن أصول كل حقل بما تبقى من العلامات أو بالتقدير إذا انطمست المعالم ، وهذه الحوادث ليست دائمة ولكنها ليست غائبة كلياً ، هناك تردد المهاجل مستحضرة عظمة السيول والبروق التي انهمرت منها والرعود التي بشرت بها :

بَارق بَرَقْ مِنْ سابلــه والرعدْ وصّل صاهلهْ
على حجار الســايلــه

وتردد الجموع شطراً بشطر وهي تنتزع الأحجار وتجعل منها بديلاً للأحجار التي جرفها السيل أو إلى جانبها ، وتبقى عملية إرجاع التراب إلى أصوله ، وهذا التغيير الذي يلم بالأودية تتمخض عنه أجود الثمار ، لأنه حمل تراباً مختلفاً وجرف المستهلك ، ولأنه بحث عن كوامن التربة ، إلا أن بعض الحقول قليلة طبقات التراب فتتبدأ

الأحجار والرمل بعد انقشاع طبقة تربتها فيستدعي هذا نقل تربة من الأمكنة المباحة شريطة أن تكون منبتة ، وقد تحتاج التربة المنقولة إلى فصول زراعية حتى تتأصل ، وعلى هذا فبناء حوائط الحقول أو بناءها بعد خراب يختلف عن بناء الدور والحصون والسدود ، وإن كانت الأودية كالسدود تحتاج إلى عمارة المساقي لضبط اتجاه المياه المتدفقة ، إلا أنها لا تحتاج إلى أحجار معينة لأنها تُشق من الوسط ويمسكها ما يُنَبش من التراب ، أما إذا كانت الأودية بين ربوات مدّرجة فلا تحتاج إلى المساقي التي تسوق إليها ماء المطر ، لأنها دقيقة طويلة تستغني بسقوط المطر وانسياح ماحولها ، لكن هناك مهاجل لإصلاح الأودية تُشعر بالنجدة أو لتخفيف النكبة كهذا المهجل :

جَوْ أهلْ جَوبْ جَوْ بالمفارسْ والمجارفْ جَوْ

وهذا شعار التلبية لإعادة الحقول كما كانت . كما يفصح هذا المهجل حرفياً :

لبّيكْ يا داعي دعا ، ما نختلف يوم الوَجَبْ ، أهل المفارس في الطلب ، جَاتَكْ عَمَاريط الرُّكَبْ .

ألا يختلف العمل التعاوني عن العمل الإجباري والاستعبادي ؟

إن دوافع العمل في بلادنا اختيارية لذات الاختيار ، أو اختيار لقهر الضرورة ، أو إبداعي لكي تكون الحياة أجمل ويكون الرخاء أعم ، ومن هذا المنظور تتجلى جماليات المهاجل كحداء عملي وكإبداع قولي يطاوع على إبداع الحياة عن شعور بالجمال النافع الذي تنبته الأرض أو النفع الجمالي الذي تشيده السواعد ، على أن المهاجل كنصوص أدبية قليلة الإثارة الفنية ، ولكنها باستحضار جوّها وأداءها الجماعي تملك قدراً من الجمال القولي وقدراً من الجمال الغنائي إلى جانب الحس بالجمال النافع والنفع الجميل ، وإلى جانب حلاوة السذاجة في التعبير مثل (عماريط الرُّكب) كناية عن تشمير الثياب للعمل ، ومثل (وأمْسح بظهر المجَعَلي) كناية عن الجهل والقوة في العامل ، بالتعاطف مع جو هذا الفن نكتشف دلالاته الإنسانية وقيمه الجمالية .

أهازيج الرّواح

من اهتمامات عصرنا الكشف عن آثار الماضي وحفر أغوار الأرض عن فن العمارات القديمة في المدائن المطمورة تحت طبقات التراب ، وهذه الحفريات جزء من التتبع التاريخي لأمجديات الفنون والسياسة والمدنية ، وعلى الاهتمام بالكشوف فإن أغلبها لا تعزز ثقافة عصرنا ولا تثير أي اهتمام بالماضي ، وكل ما تفيده هو اكتشاف بذرة التطور وسر انقطاعه واتصاله . ومن هذا القبيل دراسة الفلكلور الشعبي ، ولعل تقصي أسراره أجدى من قراءة النقوش لأنها كانت تمثل مراسم آنية أو عبادات منقرضة ، على حين الفلكلور متطور بتطور الشعب معبر عن تجارب بشرية أكثر من المتحفيات الصامتة ، ولأنه من زرع الأرض التي احتضنت الإنسان ، انتزع من ملامحها أشكال عاداته وتشكيلات فنه السماعي والعياني ، ولعل الفن السماعي أكثر الفنون تطوراً وأدل على الحس العملي ، وبالأخص الأهازيج الشعبية ، لأنها تنتزع إيقاعها من إيقاع الحركة وتشكل الأصوات على تشكيل الفصول وعلى مقاييس الإنسان المتحرك على تقاطيع هذه الأرض ، وبما أن الأرض ذات ارتفاع وانخفاض وانبساط ، فإن الأصوات الغنائية تتنوع على التحرك : فللهبوط أداء صوتي يشاكل الانحدار ، وللصعود إلى ذرى الربوات أداء صوتي مديد يلائم بطء السير ويواكب في مخارجه اقتلاع الخطوات وتعثرها ، وربما كان تقسيم الشعر إلى عدة إيقاعات ونغم ملائماً لحركات الصعود والهبوط ومواكباً للسير على الأرض المستوية ، ومن هذا المنشأ اختلفت أنغام الشعر الزجلي والفصيح على اختلاف الموضوعات النفسية من هناء وأسى ، لهذا اختلفت تعابير شعر التهاني عن شعر المراثي ، واختلفت إيقاعات الأراجيز عن أداء القصائد عامة ، لأن أغلب الأراجيز أغاني أسفار وحداء قوافل ، حتى نشأ من الضرب الرجزي عدة ضروب باعتبارها فناً عملياً كتحميس حربي وتنشيط قوافلي ، ولعل اتخاذ الرجز أداة نظم

للمسائل الفقهية والنحوية يمت إلى طواعيته لجمع شتات المسائل في أقصر عبارة ، وهذا النظم نوع من العمل الذهني المشابه للعمل العضلي ، فالذي ينظم مسائل نحوية كألفية ابن مالك مثلاً يعرف قواعدها مسبقاً ، وإنما يجمع أشتاتها في أبيات لكي يدنيها من الحافظة ويجعلها أيسر على اللسان لكي تتآزر الذاكرة واللاقطة . ففن الرجز فن عملي . ألا يشبه جمع المسائل ونظمها جمع الأحجار ونظمها في بناء ؟

ألا تشبه أراجيز متح الآبار عند العرب أهازيج شعبنا وهو يقتلع الزرع أو يقطع الأحطاب أو يحث القوافل والقطعان ؟

الفرق بين الأهازيج العملية والأراجيز هو اختلاف اللغة ، إلا أن الأراجيز تنبني بالفصحى كالقصائد ، على حين تنظم الأهازيج أشتاتها من كتاب الأرض ولغة الخضرة وثرثرة الأمطار والسيول .

إن الأزجال الشعبية تنبت من الأرض كالزروع والرياحين ، وينظمها النزوع الإنساني إلى الخلق لكي يعيد صياغتها من فوضى الرياح إلى قانونية الفن الغنائي ، وقد ألمحت الحلقات الأولى من هذه البحوث إلى أهازيج الأسفار وأهازيج البناء والغارات الحربية التي هي في المصطلح الشعبي (المهاجل) ، ولعل هذا المصطلح منسوج من طبيعة الأرض ، لأن الهجال : الأراضي المرتفعة ـ في المعاجم ـ والمهاجلة : المباراة في الميادين . والمهجل الفني متراوح الامتداد على مقتضى التحرك صعوداً ونزولاً ، كما أن اختلاف إيقاعه تبع لاختلاف الأوقات ونوع العمل ، فللأهازيج الصباحية أداء مختلف عن أداء أغاني الظهيرة والأصيل ، كما سبقت الإشارة إلى هذا ، ذلك لأن أهازيج الصباح إعلان للخروج إلى العمل ، وأناشيد بدء المساء إعلان بالرجوع إلى البيوت ، ورغم التشابه في أحجام العبارات ، فإن أناشيد الرواح تمتاز بالشجى وبالحنين إلى الأوكار بعد جهد العمل ورهبة الروابي والأودية ، ولعل تقصي وجوه أنغامها ودخائل أصواتها يوصل إلى دخائل النفوس وصراعها مع الطبيعة لمحاولة امتلاكها .

مهاجل الرواح تعبر عن البشرى بالنجاة وتفصح عن فرحة اللقاء بالأهل والسكن : فهناك مهجل رواح المسافرين ، ومهجل رواح الرعاة ، ومهجل رواح الحاطبات ، ومهجل رواح المحاربين ، ومهجل رواح العروس .

يتكون المسافرون من جماعات عندما تكون الرحلة لغرض هام كإجابة نداء حرب أو إجابة طلب من قبيلة أو دولة ، وعندما تطول مدة الفراق ، يعلن الواصلون وصولهم على مسافة الصوت من القرية كتبشير بسلامة الجميع وكتدليل على إجابة شوق المقيمين كما يعبر المهجل :

بَشْرْ بها يا ذي تبا ماواها يا ذي تسادى أربع مئة مبداها

فالمهجل ينطوي على ثلاث دلالات ، الأولى التبشير بالوصول ، الثانية الاشتراك في الشوق بين الآيبين ومنتظري الإياب ، الثالثة عنف اشتياق المقيمين لأنهم تصوروا أربع مئة مرة وصول الغائبين أو مبداهم كما يعبر المهجل ، وعبارة (تسادَى أربع مئة) تفسر تصور المقيمين لعودة الغائبين ، فقد توهموا مرات (مبداهم) : أي ظهورهم ، والجماعات تعيد هزيج هذا المهجل عند اقتراب العروس من بيت العريس ، وعند وصول المسافرين من رحلة حرب أو مهمة مشابهة ، وكأن هذا المهجل مثل للمناسبة السعيدة . لهذا تعيده الجماعات بلفظه كالأمثال تماماً ، قد تلي هذا المهجل مهاجل أخرى وقد تسبقه مهاجل أخرى ، إلا أنه أعلى أصوات البشرى بعودة الجماعة الراحلة إلى الأهل .

يشبه هذا المهجل مهجل خاص بعودة المسافرين مع الإبل ، لأنهم يشكلون جماعات صغيرة ، ويختلف أداء مهجلهم عن مهجل جماعات بلا إبل ، لأن أداءهم يجمع بين التبشير بالوصول وبين الإشادة بالإبل والدعوة إلى الفرح بها كأصحابها كما تنص الأبيات :

يا حيَّ العِيسْ الوصّالة

بَشّرْ أمّـاتـك والخـالـة
بـالجَمّـالـة والحّمالـة

يبتدي المهجل بتحية العيس ، ثم يعلن الفرحة للأمهات والخالات ، غير أن المهجل يسمي الأمهات أمات . فهل هذه لغة عامية أو أن هناك مشابهة مقصودة بين الأمّات من البشر والحيوان ؟ لأن الأمّات إناث الحيوانات عند إنجابها والأمهات الولودات من إناث البشر ، على أن الثعالبي لا يرى فرقاً في التسمية ، فالأمات أو الأمهات هن الولودات من الناس والحيوانات ، لأن جمع أم : أمات ، ولا يقال أمهات إلا بحكم النسبة إليهن ، ولعل المهجل يعبر بدقة عن ترتيب الفرح : بشّر أماتك والخالة ، لأن الطفل أول من يبشر أمه ، فيكلفه المهجل بتبشير الخالة لعمومية فرح الوصول بعد غياب ، ثم يجمع المهجل بين الرجال والعيس كرفاق طريق فيقرن بين الجّمالة : الرجال ، والحّمالة : الإبل .

إذا لاحظنا هذا المهجل والذي قبله فسوف نلاحظ رنّة الحزن الجذلان ، لأن هاء السكت وهاء الضمير من لغات التأوه والآه .

وفي المهجل الأول ثلاثة هاآت : بَشْرِبها ، ياذي تباماواها ، ياذي تسادى أربع مئة مبداها .

عبارة (بها ، ماواها ، مبداها) ، تشي بالتأوه والتنهد ، ولكنها آهات الفرح الناشئ عن حزن أو المنعكس عنه ، أما في المهجل الثاني فإن الهاآت أقل شجى :

يـا حي العيس الوصّـالـة
بشر أمّـاتـك والخـالـة
بـالجّـالـة والحّـمـالـة

الهاء تأتي في النطق بعد اللام ، واللام لسانية ، والهاء جوفية حلقية ، وهذا يخفف من هاء التأوه ، بل تصبح الهاء بعد اللام أقرب إلى الغنائية منها إلى البكائية أو النّدبة ،

وهذا الفن غير مصطنع لأنه أقرب إلى الطبيعة منه إلى الصناعة التركيبية . إذا كان مهجل رواح المسافرين يفصح عن الشجى المتفاوت ، فلأنه تعبير عن شوق أسابيع أو شهور ، على حين أشواق الرعاة والراعيات أشواق ساعات ، فعندما تسحب الشمس ذيولها على هامات الربوات يعلن مهجل الرعاة الرواح ، وهذا الوقت يوحي بحزن الجو على فراق الشمس ، وينعكس هذا الأسى الضوئي على أصوات الراعيات والرعاة ، فيختلط فيه الخوف من الليل والابتهاج بأنس الحي كما يعبّر هذا الصوت :

يا مِرواحة والليل جانا
مغرب دنا واحنا هانا

يؤدى هذا البيت بصوت هادئ ، ثم يرفع النداء إلى الأغنام لكي تكتفي بما أكلت :

هيا يا زغاء يا قرناءْ
ما معنا إلاّ ذي معنا

فالمهجل يجمع بين إشعار الرعاة والراعيات بالرواح وبين إشعار الأغنام والماعز بنفس الغرض . ذلك لأن الراعي يشعر بحس مواشيه وفهمها لما يقول ، فكما يحس لغتها يراها تحس لغته ، فعندما تثغو الأغنام يعرف الرعاة طلبها للماء أو للظل أو شكواها من العطش أو الجوع ، فالثغاء المتقطع يدل على العطش والثغاء الخافت يدل على التعب أو الجوع أو المرض ، كما أن ارتعاش الصوت ينبئ عن خوف الأغنام من الذئب أو شبيهه من الوحوش ، فينتبه الراعي لصد الخطر عنها ، والمهجل يشير إلى كل هذا ، لأنه ابتدأ بالدعوة إلى الرواح وألمح إلى هجوم الليل ، ثم استنفر الأغنام والماعز للرواح مهما كان الرعي غير كاف ، وبالأخص إذا الأرض قليلة العشب .

عندما يتحرك الرعاة والراعيات وراء قطعانهم يمدّون أنظارهم إلى سائر الرعاة في الأمكنة الأخرى ، فيهزؤون ممن يرعى في التلال (الحجر أو الدحدوح) على اللهجة :

يـــا راعي غنم في دحـــدوحْ
يـا مرضـوح يـا بن المرضـوح
غلّس ليلـــك يـــا مصبـــوح

والشطر الأخير إشـارة إلى قلـة كفـاءة الراعي ، لأنــه تـأخر برعي الغنم فسموه مصبوحاً أي نائماً أول الصبح ، ومن تأخر في أول يومه لا يجدي أغنامه التأخر في المرعى إلى هبوط أول الليل ، ولغة التهكم والتهجم واضحة في المهجل : (المرضوح) ، المضروب لقلة نشاطه ، (المصبوح) ، مضيع وقت الصباح .

ربما كان الطريق طويلاً ، أو متوسط الطول بين المراتع والأحياء ، فتستدعي المسافة مزيداً من المهاجل للتخفيف عن النفس ولإيناس القطعان . وأكثر المهاجل تخاطب الأغنام أو تشرك الرعاة بأغنامهم :

مَرْوَحْ يـا زرايبْ
يـــا دَفي الحـوالب
والسَّمرةْ لهـــايب
والرقـدةْ صوايب

يبشر هذا المهجل الأغنام بدفء زرايبها ، كما يبشر الحالبات بالدفء من أنفاس الأغنام ، ثم تختلط الذكرى والتصور ، فيتصور الرعاة لهب السمر لأنه يضاء بنار الأحطاب ، ثم يتذكرون نعمة النوم بعد الإرهاق : والرقدة صوايب ، أي جديرة بالسعي إليها وباختصار لذة السمر .

إن مهجل رواح الرعاة مفعم بالدلالات ، لما يتفجر منه من عبير المراتع وجلال الغروب وصداقة الحيوان ، وعلى اختلافه عن مهجل رواح المسافرين ، فإن مهجل الحاطبات أكثر اختلافاً عن مهاجل الرعاة والمسافرين العائدين . للحطب مواسم معينة هي أقل المواسم اشتغالاً بالزراعة ، أو بالتحديد فهو في الغالب ، أول الخريف وآخر

الشتاء الموسمي بعد بذر الذرة وبعد حصادها . إذا كان الرعاة من الجنسين ، فإن الحطب مهنة نسائية في الأرياف ومهنة رجالية في شعاب البدو ، لأن حطب الأرياف للاستهلاك اليومي في الأغلب ، بينما حطب البدو هو من البضائع الرئيسية المصدرة إلى المدينة على ظهور الجمال أو على السيارات اليوم . وقد سبق الحديث عن مهاجل الجمّالة .

فماذا تردد الحاطبات من المهاجل المعبرة عن عملهن الشاق ؟ تخرج الحاطبات إلى الشعاب والأودية البعيدة قبل الفجر بعد أن يتواعدن في المساء على وقت الخروج ومكان التجمع ، لأن ذلك الوقت يستدعي الكثرة والتآنس ، وعندما تبزغ الشمس تكون الحاطبات قد وصلن إلى الشعاب ، هناك يجمعن الحطب المقطوع من أشجاره أو يكسرنه منها ، ثم يقطعن الأشجار الصغيرة بالمناجل لكي تتوازن حُزَم الأعواد الغليظة ، ثم يقطعن أشجاراً لينة تقع ما بين ظهورهن والأعواد الشائكة والخشنة ، يستمر هذا العمل من بزوغ الشمس إلى الظهيرة أو قبلها بقليل ، لأن بعض الحاطبات مرضعات وبعضهن ربّات بيوت ، وقد تشير المهاجل إلى ظواهر هذه الحياة ، كما يخاطب الرعاة أغنامهم تتحدث الحاطبات إلى الأشجار والأعشاب ، وإلى العمل نفسه :

حَطَبْ يـــا عَسَـقْ عَـــدْ عُـودك وَرَقْ
عَـــدْ رَعـــدَكْ بَرَقْ يـــا ظَهَيـــا شَرَقْ
بانفعلْ مَرَقْ

يصور المهجل طبيعة العمل ومشقته ، ونوع الحطب على مختلف تسمياته . الأول (العسق) الذي يصعب قطعه في عنفوان خضرته ، كما يعبر المهجل : (حطب ياعسق) ما يزال عودك مورقاً لقرب عهدك بالمطر ، هذا نبات العسق ، وهناك شجر الظهيا وهو أحر ناراً وأسرع لإنضاج الطعام ، لهذا تناديه الحاطبات بالاستعجال (شَرَقْ) ، ويذكرنه بمهمته ، وهو إنضاج اللحم كأعتى رغبات الحاطبات ، ولعل

عبارة : بنفعل مرق ، لا تخلو من سخرية بهذا الحطب الضلب لغير سبب ، لأنه وقود الولائم والوجبات السمينة ، وما أقلها في حياة الفلاحين .

عندما تجمع الحاطبات ما يوقر ظهورهن يتجمعن للرواح من شتى المحاطب المتباعدة والمتقاربة نسبياً ، وعندما يقتربن من الحي يبشرن أولادهن بالوصول هكذا :

حَطَبْ حَطَبْ يا رَوّاحة ذلحين الجهال في الساحة
عاد البنية مرتاحة مسقية مثل التفاحة
وصّالة ما هي مقراحة

يؤدّى هذا المهجل بأعلى الأصوات وبتجاوب تُردد أصداءه الجبال ، وفيه شعور بالارتباط بعمل الشعاب وعمل البيت ، لأن الأولاد يلعبون في الساحة ، والأمهات يشتقن ويحفن عليهم بمقدار شوق الأولاد إليهن .

لهذا تهنّي الأمهاتُ الأبكارَ برونق الشباب وخفة المسؤولية ، ولكنهن واصلات حتماً إلى حيث وصلت الأمهات :

عاد البنية مرتاحة مسقية مثل التفاحة
وصّالة ما هي مقراحة

ليس في الأمر هزل فلا مفر للشابة أو البنيّة كما يقول المهجل من أن تكون أمّاً ، و (المقراحة) : أي الهزل .

كما صنف هذا المهجل الحاطبات إلى أمهات وأبكار مشتركات في الجهد والعناء ، فهناك مهجل آخر يصنف الحاطبات إلى عدة أصناف كما يقول :

حَطَبْ يا حطّابة جاتك كم من دابة
كم من مليحه كذابة كم من خضيره لعّابة
كم من حريوه مطيابة كم من حمّاله جلاّبة

هذا العمل ينتظم ـ كما يقول المهجل ـ المرأة القوية المدربة المعبِّر عنها بالدابة ـ والمليحة الكذابة على عشاقها الكثر ، والعروس المطيبة ، والحاطبة للسوق كما يصفها المهجل بالحَمالة الجلاّبة . وواضح أن أول المهجل يبدأ بشطرين قصيرين ، ثم تطول بعدهما الأشطار بامتداد الأصوات وكثرتها ، لأن الذي يبدأ واحدة أو اثنتان كسائر المهاجل ، يبدأ صوت فردي ثم تتجاوب أصوات الجماعة بعدوى الإثارة وأثر الحركة . وإذا استغرق العمل وقت الحاطبات أو لم يحققن إكماله أشعرهن المهجل بأوان الرواح ، وأول ما ينبه المرضعات :

رَواحْ يـــا رَوَاضِـــعْ ابن الهِـــلا جـــــاوعْ
وأبو الهِلا راجع

وفي المهجل تهكم بشظف عيش الحاطبة وعيش بيتها ، يكمن التهكم في ابن الهِلا ، وأبو الهِلا ، لأن الهِلا في المصطلح الشعبي التدليل والرفاهية ، وهما غائبان عن طفل الحاطبة وزوجها لوجود العكس ، وربما كان هذا المهجل من تأليف غير الأمهات كمزاح رفاقي ، لأن هذا المهجل يؤدّى بشكل آخر ولو عن تهكم أخف :

يا مرْوَحةَ يا مراضع يا بِيْض مثل الصوامع
يا خضر مثل الروابع وقت الزِرَبْ والمدايع

يقترب هذا التعبير من الغزل ، ولعله من إنشاد المناطق المجاورة للمدائن ، بدليل التشبيه بالصوامع في الطول والبياض ، أما عبارة يا خضر مثل الروابع ، فهي من التشبيه الشائع ، لأن الأخضري والخضراء بديل عن لون السمرة في بعض الشعوب ، لكن عبارة الزرِب والمدايع ، تشي بالرفاهية أو تدل على مناطق القات التي تسمي الحزمة زربة ، وهذه مناطق مَغْرب عَنْس وعُتْمة ، لأن مناطق صنعاء وذمار ويريم تسمي الحزمة من القات رُبْطة أو مَرْبط أو بَرْكس إذا كان طويل الأغصان ، كما تسميه مناطق تعز كَلْوات .

هذه المهاجل على اختلاف أدائها وجماعيّة منشديها يتكرر بعضها ويستدعي تكرارها ابتداع أمثالها ، غير أن البداية لكل مهجل من النوع المكرر ، لكي يتوالد أشباهه ، ومن الملحوظ أن بعض الأشطار متساوية كالشعر التقليدي وبعضها تتفاوت جزئياً طولاً وقصراً ، وربما تشكل هذا التشكيل من تفاوت قامات النبات ، ومن تفاوت أعضاء الإنسان كاختلاف الأصابع عن بعضها ، لأن التفاوت جزئي ، غير أن الأصوات المؤدية تطوّل القصير بمدّة صوتية ، وتقصر الطويل بلي النبرة ، لأن أشعار المهاجل فن غنائي ، وليس فناً قرائياً ، فغنائيته كتلحين الأغاني تختلف نغمات غنائه عن أداء قراءته ، ورغم توارث الأداء فإن التطور على قلته يضيف إليه نبرات ويحذف نبرات ويزيد مدة أو يقصر مدة أخرى ، وقد ظل هذا التوارث والتطور في الفن المهاجلي يتلونان ويلونان ، حتى اكتسحت الإذاعة والأفلام الفن القروي توقف حيث هو وصار تقليدُ الإذاعة والأفلام أغلب على فن المراتع والمزارع ، بالإضافة إلى اكتساح الإذاعة كثرة المهاجرين إلى المدائن وإلى خارج الوطن ، حتى قلّت إثارة هذا الفن باعتباره إنتاجاً جماعياً وأداء جماعياً يحتاج إلى كثرة العاملين والمنشدين ، ولعل تناقص هذا الفن وتجمّده يرجع أيضاً إلى انحسار العمل في الشعاب والأودية والمراتع ، لحلول الاستهلاك محل الإنتاج ، ولاختلاف الأدوات الحديثة عند البعض محل الأدوات القديمة ، حتى إن الحركات العملية في الحقول والشعاب تبدو اليوم صامتة إلا من أصوات فردية تذكر بما كان وتشير إلى التقليد والاستهلاك ، ولعل أنجح وسائل بعث هذا الفن هو نزول الفنانين الأصلاء إلى الأرياف لإحياء الفنون الشعبية وإعادة صياغتها حتى لا تنقرض بدون بديل أفضل ، فإن كبار الفنانين في العالم قد استخلصوا أبدع الألحان والأغاني من ترانيم شعوبهم وأهازيجها ، ولعل زواملنا ومهاجلنا أخصب مادة ، يستوحيها الفنانون ويبدعون من أصالتها فناً جديداً يضيف إلى جودة العراقة عبقرية المعاصرة ، فكما أن واقع الشعوب مصدر الأفكار ، فإنه مصدر الإلهام الفني .

أهازيج عَلاّن

يرى بعض الباحثين أن الزجل العامي تطور عن شعر الموشحات ، ويرى البعض أن الأزجال سبقت الموشحات وفن القصيد لمجيئها من الغناء ، وعلى هذا فإن الفن الغنائي أقدم من الفن الشعري بتقاليده المعروفة ، إلا أن الغناء نوع من الشعر لا تكتمل إيقاعاته إلا بالأداء الصوتي بمصاحبة الأدوات البسيطة كالشَّبّابة والربابة ، أو بدون مصاحبة هذه الآلات باعتبار الأنغام الصوتية مؤدية لا تزيدها الآلات إلاّ توشية لحنية أو إثارة تجاوبية ، وهنا استقل الغناء بصوته عن الآلة كاستقلال الإنشاد الشعري عندما تكاملت بنية القصيدة . ولعل دراسة المهاجل الريفية تدل على استقلالية الأزجال عن شعر الموشحات المتطور عن القصيدة الخليلية ، فهذه المهاجل الريفية مقطوعة الصلة بالمعارف الشعرية ، لأنها من نتاج أميين فطريين ينظمون ترانيمهم ويرددونها ، وقد تتفق بعض بحورها مع البحور الخليلية ، وقد تنقص أو تزيد على التفاعيل الموروثة ، إلا أنها مفعمة بالإيقاع الفطري وذات شاعرية زجلية خاصة منتزعة من خصوصية مكانها وما يتحرك فيه ويرف عليه ، وقد دلتنا أزجال الأسفار والرواح والاحتطاب على إيقاعات خاصة بهذا الفن من حيث تركيب نظمه ومن حيث تجاوب لغته ، ومن حيث اختلاف أدائه باختلاف تموج الحركات كفن عملي يتصاعد ويتنازل على حركة العاملين في الأرض . ولعل أهازيج (عَلاّن) أحفل الأهازيج بالبهجة ، لأن هذا الموسم أسخى المواسم بالعطاء ومواعيد العطايا ، فالهناءة تشع من كل حرف وتتمايل في خيوط كل صوت ، وقبل أن يأخذ مرح المهاجل العلانية تأخذنا وقفة أمام (عَلاّن) . فمن هو علان ؟

هل هو أخو فُلان كما تُردد حكايات الغضب والسخرية (لا فلان ولا علان) ؟

إن علان هنا فترة زمنية تمتد من منتصف الخريف إلى منتصف الشتاء ، ويمكن تحديده بثلاثة شهور ، لكن لا تحدده الساعات والتقاويم ، وإنما تحدده الزراعة والسحائب الصيفية والخريفية ، فإذا جادت السحب فقد يمتد هذا الموسم إلى أربعة شهور ، وإذا قلت الأمطار فإن الجفاف يعجل الحصاد على بؤسه ، لأن عمر الذرة من إنباتها إلى حصادها سبعة شهور أو خمسة أشهر في المناطق الوسطى ، يعتبر الشهر الأول والشهر الثاني فترة تنقية الطفيليات وحرث الأثلام ، لكي يتسرب مطر الخريف إلى عروق الذرة، وإذا أمطر الخريف في ميعاده فسوف يواكب موسم الذرة بذر العدس والقمح والشعير ، وبعد ستين يوماً تنضج مزارع القمح والعدس والشعير ، ويواكب حصادها بزوغ الحبات من سنابل الذرة ، وهذه المدة مواسم الجوع بالاعتياد ، وقل ما يمر عام لا تعاني فيه الأرياف مجاعة الخريف ، وأكثرها شدة أسابيع انتظار حصاد القمح والشعير ، وهي المسماة عند الفلاّحين (عقبة علاّن) لصعوبة اجتيازها إلى الرخاء ، ويعرِّف الفلاّحون هذه الفترة بعبارة تعميية ذات دلالة : (لا قَدْ بِهْ ولا عَدْ به) لأن المخزون من الطعام قد نفد والغلال لمّا تنضج بعد . لذا تعتبر هذه الفترة موسم انتظار الخير ، وللاشتياق الجميل جمال الوصول وأكثر ، وهذا ما يفجر المرح في أصوات المهاجل وفي أوردة الأغاني ، رغم الجوع ورغم تلهيته بأكل بعض النبات (كالحَلَص) و (الحَوِّيسْ) أو (الخُبَّيز) على بعض الاصطلاحات . فهذه الشهور الخضر تسمى علاّن ، لأن الأرض أعلنت عن كنوزها ، ولأن النباتات أعلنت عن ماهيتها بتعدد الروائح المتموجة . فهل هذه التسمية دالة على الموسم ؟

إن الفلاحين يسمونه (علان) وكفى ، ويعتبرون (قوس قزح) البشير بعلان فيسمونه (قوس علاّن) لأن ظهور ذلك القوس إيذان بنهاية المطر وبداية الصحو ، وهذا المناخ المشمس يسرع إنضاج الثمرات ويساعد على التحرك في الأودية والسفوح لحصد الحشائش والزروع التي بلغت سن الإيناع . على شدة جوع هذه الفترة ، فإن نشاط الناس يتنامى ، لأن هذا الموسم عمود السنة كما يقولون ، فيه تنمو المراعي وتطول

الحشائش وتنبت كل تربة . ولأن هذا الموسم يفضي إلى شتاء فإن ادخار كل عطاياه أقوى الأسلحة لمغالبة برد الشتاء وحرارة الصيف . لهذا تتعدد مجالات العمل فبعد إنبات الذرة يشتغل الرجال بشق التربة حول قصبات الذرة ويقتلعون الزائد على الحاجة حتى لا يبقى إلا مساحة شبر بين القصبة والأخرى ، وتسمى هذه العملية (بالفقوح) ، بعد هذا العمل يبذر الفلاحون مزارع الشعير والعدس والقمح والفول ، بعد هذا البذر يبتدئ موسم الحشيش من السفوح ومن أوساط الجبال وأعاليها ، وهذا عمل نسائي كالحطابة ، والفلاحون معوّدون بالتجربة على ادخار قوت المواشي كالناس ، وهذا الحشيش يشكل انتفاعاً لزمن الجدب فهو أهم قوت للأبقار والأغنام ، وعندما تحصد النساء هذه الحشائش يرددن أجمل الأهازيج ، لأن كل ما حولهن يخضر ويفترّ ويشع ويحمر ، فالمزارع حبالى بأنواع الحبوب ، والاشتياق إلى دفء الأرغفة يجمل التصور وينسي وخزات الجوع .

في هذه الفترة يتحول كل مكان إلى معازف بشرية ، الرجال يهزجون في مزارع الذرة ، والنساء يهزجن في السفوح والربوات وضفات الأودية ، والأغنام تنتقل من فطام سخلانها إلى دور اللقاح لكي تلد في مطلع الربيع .

إن هذا الوقت من كل سنة يتدفق بالبهجة في النفوس وبالصبوات المرحة في أعطاف النغمات الغنائية ، كما أن هذا الموسم أجمل المواسم ، فإن صبيحاته أجمل أوقاته كمستهل رائع لقصائد من ذوائب الأشعة الذهبية .

لهذا تنقل المهاجل شعور الهاجلين بفرحة الصباح ، وتتبدى إشراقات الصباح في حروف المهاجل كأنها جزء من الهاجلين وألمع خيوط الترنم ، فأول كل مهجل لون صباحي على شفتي كل لحن :

يا صباح الخير دايم خيرنا يا خير دايم
يا صباح الخير قُل له خيرنا يا خير دايم

لا ينـــوم الليـــل كلـــه خيرنـــا يـــا خير دايم
لا ينـــوم إلا أقلـــــه خيرنـــا يـــا خير دايم
يـــا صبـــاح الخير قلـــه وعلى خلي وخلـــــــه
خيرنا يا خير دايم

تردد هذا المهجل مجموعة من الجنسين في العمل المشترك ، أو مجموعة من النساء إذا كان العمل غير مشترك ، أو مجموعة من الرجال إذا كان هذا العمل رجالياً ، وإن كان الاشتراك هو الغالب في سائر أعمال المزارعين .

لكن لأي عمل هذا المهجل ؟

إنه لعمل الحركة في جلوس أو في نصف قيام كحصد القمح أو الشعير أو قطع الحشائش والعلف وتشذيب قصبات الذرة من وشائعها ، هذا العمل يؤديه الفلاحون وهم جالسون على أقدامهم ، لأن هذا العمل لصيق بالأرض يستدعي الجلوس والقيام والانحناء في تتابع متسارع . وإذا لاحظنا تفعيلات المهجل فسوف نجدها تلائم حركات الجالسين في انحناء وتحرك أمامي ، نلاحظ عبارة (يا صباح الخير) تفتتح النشيد ، وعبارة (خير دايم) تختتم كل بيت ، ولعل الافتتاح بالصباح استجابة لبهجة الوقت ، والاختتام بدوام الخير تعبير عن مخاوف النفس من رجوع زمن القحط لكثرة تردده ، فقلّ ما تتابع أعوام الخَصْب .

لكن لماذا يهجل الزارعون بهذا الابتهاج ؟

هل الغنائية في طبيعة النبات أم في طبيعة الناس ؟

إن في كل نبت غنائية كامنة يعبّر عنها بالتمايل والتموج .

فهل الإنسان يستجيب لهذه الغنائية الكامنة في النبات ؟ أم أن الغنائية كامنة في الإنسان ، وإنما تثيرها دواع خارجية كأغاني العصافير وخرير الأنهار وتموج قامات الخضرة ؟

لأن الإبداعية كامنة في الإنسان فهي مستجيبة لمثيراتها ومثيلاتها . من بديعات الخارج كمن تلح عليه شهوة الغناء حين يستمع إلى صوت غنائي . إن تحقق الإثارة الخارجية يحقق وجود الداخل في الإنسان ، ففي الأشياء طبائع ندائية بصوت أو بلا صوت .

فهل يفتح الإنسان الكتاب عن نداء من الأوراق أو عن إجابة من داخل الإنسان أو عن تناد وتجاوب بين داخل الإنسان وخارجه ؟

ربما حققت الذات في خارجها ذاتيتها ، كما أن الواقع لا يملك هذه الصفة إلا بعد أن يحقق وجوده في دخائل إنسان فنان . إذا كان المهجل استجابة لاهتزاز النبات فهو تحقيق للذات من خلال الشعور بالنفع ، إما للنفع الزمني أو للنفع الذاتي لعدة أزمان . وهذه المهاجل تتكرر مع تكرار العمل الموسمي ولا تضاف إليها إلا أعراض صغيرة كرؤية حدوث عند التجاوب بالمهجل ، كما في هذا النص :

يا صباح الخير دايم خيرنا يا خير دايم
يا فقيه لا كنت عالم خيرنا يا خير دايم
أين دواتك والمقالم خيرنا يا خير دايم
قال هي عند ابن سالم خيرنا يا خير دايم
ذي يفخط له عزايم خيرنا يا خير دايم
والعزايم للبهايم خيرنا يا خير دايم
أقبلت ثنتين عمايم خيرنا يا خير دايم
ما جرى قالوا سلايم خيرنا يا خير دايم

لا شك أن هذا المهجل منسوج من توهج الصباح وممتد منه إلى غيره ، لأنه يشير إلى قصة تركبت منها عبارات المهجل ، فهناك فقيه عالم مطلوب منه أن يحقق علميته بكتابة تمائم لدفع الجن أو إخراجهم من جسم أحد من الناس ، غير أن الفقيه يعتذر

بغياب دواته واقلامه ، ويدعي انها عند (ابن سالم) كحجة على أن سحرة اليهود يأخذون أقلامه ومحابره ، لأن اسم (سالم) كان من الشائع بين اليهود كشيوع إتقان السحر عندهم . مقاطع المهجل منسجمة مع الحدث الذي وقع ذات يوم ، غير أن الهاجلين يتجاوبون بالأبيات دون أن يعرفوا قصتها أو تاريخ الحدث الذي نشأت منه القصة . في آخر المقطع بيت يشير إلى حدث عارض ، لقد جاءت عمامتان وتساءل الناس عن سبب مجيئهما ، لأن المعمّمين لا يأتون إلى الأرياف إلا لأمر هام في الغالب . كفض خصومة ذامية ، كتقسيم تركة ، كتخمين غلال ، كدعوة إلى (إمام) جديد ، حدث هذا أياماً وربما يوماً واحداً ، وتكوّن من هذا مهجل أضيف إلى مثله ، لكي يتواصل الأداء على تواصل العمل :

بكّرت ثنتين عمـــــايم
ما جرى قالوا سلايم

هذه إشارة إلى حادث سلمي ، لأن التساؤل أجاب على نفسه بالتبشير بالسلامات . ولعل هذا المهجل من عدة مهاجل وإنما تناسق لملاءمة أجزائه ووجود أشباهه ، لأن المهجل يتكون من شطرين في الأصل ، ثم يضاف إليه أمثاله عند مزاولة الحصاد أو مزاولة عمل يشبهه ، أما ترديد عبارة خيرنا يا خير دايم ، فهي كاللازمة الغنائية التي يرددها (الكَوْرس) ، لأن الهاجل واحد أو اثنان تردد وراءهما الجماعة أحياناً ، وأحياناً يهجل كل الجماعة من الابتداء حتى الختام ، مالم يكن المهجل غير مألوف عند الجماعة ، وإنما يتفرد بحفظه أو صنعته أحدهم أو بعضهم فينشده وتردد الجماعة بعده .

إذا كان المهجل الصباحي يتسم بعنف النشاط وسرعة التحرك ، فإن مهجل الشروق يتسم بالسرعة الأدائية كعلامة على بداية الإجهاد ، لهذا يردد التفاعيل المنحدرة .

ألا واشـــــو يرق ألا واشَرَقَـــــهْ
كُلن نصيبـــــه نـــزل في ورقـــة
ألا واشـــــو يرق ألا واشَرَقَـــــهْ
نـــزل في ورقـــة طلـع في ورقـــة
ألا واشـــــو يرق ألا واشرقـــــه

يشير المهجل من ناحية هزجه إلى مغالبة التعب ، كما يشير من ناحية مضونه إلى تقسيم الأرزاق والتذمر من هذا التقسيم :

كلن نصيبـــــه نـــزل في ورقـــه
طلـع في ورقـــه نـــزل في ورقـــه

فإن التذمر في (طلع نزل) كامن بدليل تكرار الأفعال (طلع نزل) ، أما اللازمة المتكررة في هذا المهجل فهي :

ألا واشو يرق ألا واشرقه

وهذا المهجل يؤدى عند حصاد الحشائش أو عند تشذيب قصبات الذرة ، وهناك مهجل يشير إلى الطبقية يدل عليها نشاط تحرك إحدى الشابات :

ألا واشريرق ألا واشرقـــــــــه
هي بنت نقيب تغـــــدت بحليب
ألا واشـــــو يرق ألا واشرقـــــه

ففي هذا إشارة إلى اللواتي أضعفهن الجوع ، وإلى التي قوّتها رفاهية العيش ، لأن أكل الحليب والسمن نهاية رغد العيش عند الفلاحين . وأن ساعات الشروق من أشق الأوقات ، لأن الشروق في اصطلاحات الفلاحين من قبل الظهيرة إلى بعدها بنحو ساعتين ، لهذا تُرَدِّد المهاجل في ذلك الوقت بالعبارات السريعة التي تؤدي نفسها

بمساعدة أنفاس المجهدين ، كما يدل المهجل الآتي الذي تدل عباراته على حصاد قمح أو شعير بدليل اسم (الشبَكة) :

حَركَهْ حَركَهْ تملأ الشبكة
تسرح شبكة ترجع شبكة
عشرين شبكة فيها البركة

الشبكة حبال من الخيش مترابطة الحلقات مشدودة الأطراف إلى أربعة أعواد معوجة يشد بينها حبل عند امتلائها بالزرع المحصود . هذه أمثال من مهاجل الشروق والظهيرة ، أما عندما يرتد ظل الشمس وتنتعل القامات ظلها فهناك ورود المياه ، وفيه يجتمع الرعاة والحارثون والحاصدون لسقي المواشي ، وإلى هذا الوقت تنبه المهاجل ، ويبتدئ إيقاعها هادئاً مديداً ، فيه لون من الظل وعليه تلويح الحرارة :

وارد المـــا واردیـــه يـا حلى يـا واردیـه
وارده قـد جيت أورّد جيت والمـا مُرْتَبِـد

يردد هذا المهجل الحاصدون والحاصدات في المزارع والشعاب . كما يردده الرعاة وهم يوردون مواشيهم الماء ، فليس هذا أداءً خاصاً بعمل سقي المواشي ، وإنما هو ترانيم الوقت للحاصد والراعي ، وقد يتنوع هذا المهجل ويتجاوز إيحاء العمل إلى الإشارة لحالة أو موقف :

يـا واردة يـا وردةْ أخضر
مِنْ قِـدا الـوادي خطر
واثنين كعوب مثل الصياني
شلّهِنْ تـاجر غَني

وهذا المهجل يؤدى على شكلين : سريع كغناء حركة ، وطويل كأغنية شعبية تقليدية . ترتّب المهاجل أوقات النهار ، من بزوغ الضوء إلى ارتفاع الشمس على كل

مكان يسمى صباحاً ، ويمكن أن نحدد نهاية الصباح بالساعة التاسعة ، لكي يبدأ الشروق أو الضحى ويحدد نهايته حضور طعام الغداء ، ومن بعده يأتي وقت الورود ويمتد حتى الرواح الذي يسابق الشمس إلى غروبها . ولعل مهاجل الورود تردد النغمات نفسها أو ما يماثلها حتى الرواح الذي تناوله البحث السابق .

أغاريد الموسم الأخضر

إذا كان الفن بذاته بغيةً جمالية ، فإنه لذاته بغيةً كشفيـة ، لأن أعلى قيم الفن تكمن في اكتشافاته الإنسانية ، لأنه يشير إلى ما يعتمل في نفس المجتمع من شوق وما يعتلج فيها من هموم . فعن طريق الفنون تتجلى الطوايـا النفسيـة ، حتى أصبح الفن القولي أهم من التاريخ لانبثاقه من الداخل وإيماءاتـه إلى غير المرئي من حيـاة الأجيـال ، وإذا كانت الأهازيج الشعبية أقل تطوراً أو أقرب إلى الثبوت ، فإنها تكشف لنا الغامض من حيـاة الشعب المزارع وأسباب ضآلة تحولـه لالتصاقـه بثبوت الأرض ، فهو يردد من أغنيـات الموسم ما ردد في مئات المواسم السالفة . عندما تعلو قصبات المزارع تردد جموع الفلاحين نفس ما رددت عدة أعوام عند تصاعد الموج الأخضر من الأرض .

يكشف لنـا هـذا الفن الغنـائي تشـابـه الإنسـان والأرض ، الأرض تخرج نفس النبات ، والإنسان يبوح بنفس الأغاني أو بأشباهها ، وكأن الأرض أعلنت عن كنوزهـا لأول مرة ، وكأن الإنسان باح بأغانيه لأول مرة . فـالجـديـد في الأغـاني هو الجو الـذي يستنشدها ، والجديد في الاخضرار هو فرح الرؤية ببهجته .

من مئـات الأعـوام أو آلاف الأعـوام يردد جمـوع الفـلاحين نفس الأغـاني لنفس المناسبة الثريـة ، وعنـدمـا يفرغون من حصـاد الثار ينسون تلـك الأغنيـات ويرددون سواها لأعمال أخرى كالحراثة وانتزاع الماء واستسقاء السماء ، وعندما تبوح المزارع بخضرة الذرة والقمح وترتفع قامات الزروع يعيدون نفس الترانيم ، وكأنها غير مـا غنوا في العـام السالف ، وكأن مستمعها هذا العام غير الذي استمعها في العام المنصرم .

ألا يكشف هذا علاقة التشابه بين الإنسان والأرض ؟

الأرض تنبت نفس الذرة ونفس القمح ونفس العدس والزارعون يرددون نفس الأغاني .

فكيف يختلف نبات هذا العام عن نفسه في العام الذي سبقه ؟

إنه غير الذي سبق لحضوره وغياب المولّي ، ثم لتجدد الشعور بنفع الخضرة القائمة .

هل تختلف شمس اليوم عن شمس الأمس ؟

إنها نفسها ، ولكن تَغيُّر الشعور نحوها جعلها مغايرة لشمس اليوم المنصرم ، كذلك نبت الأرض إنه يأتي من تيبس أبوته فيختلف لوناً ، ولا يختلف نوعاً في آخر الأمر ، تتحول الثمرة إلى إيناع ، ومن إيناع إلى تيبس ، ومن تيبس إلى اخضرار بفعل دفن الحبات في التربة ، وباختلاف اخضرار النبات يختلف غناء باذر النبات ، فيتجدد صوته بتجدد الزروع المثمرة . فالتطور هنا كمسألة (الدَّور) بين الإنسان والأرض ، إذا كان تطور الفن المزارعي دورياً أو تطورياً داخلياً فإنه قد شكل أرومة لفن أكثر تطوراً بالنسبة إليه ، وذلك هو فن شعر العامية ، فإن تشكيله ينتسب إلى أصلين : الشعر الفصيح من حيث موضوعاته وبعض مفرداته ، شعر المزارع من حيث أكثر إيقاعه وشكله . ومن العجيب أن الذين درسوا شعر العامية لم يلتفتوا إلى أصله المحلي الذي أصلته الشعاب والمزارع والطرقات بأهازيجها وترانيمها ، مع أن أكثر أشكال شعر العامية على شكل المهاجل والزوامل ، مثلاً على هذا رائية الآنسي :

يـــا طير يـــا نـــاشر بضـــو بـــاكر
أوحشت بـــالفرقـــه غصـون الأشجـــار

فإن هذه (الآنسية) على غرار مهجل :

يـــا قـــاطف الريحـــان من عـوانـــده
ولا عـــدا سرحـــان هي عـــوايـــده

نفس الإيقاع في قصيدة (الآنسي) وفي المهجل ، حتى أن قصيدة الآنسي تحولت إلى مهجل مدائني في (دورات) الأعياد ، قد يكون التفاوت بين شعر العامية وبين أشكال فن المزارع جزئياً ، كما نلاحظ في إحدى قصائد (الخفنجي) :

عـــواد يـــــا قلبي الراجـــح عـــواد
إرجَـعْ لفن الخـلاعـــة ثـــانيـــة

لو حذفنا لفظة الراجح ومقابلتها من الشطر الثاني لساوت قصيدة الخفنجي في بحرها المهاجل الشعبية من مثل :

عَواد يـا مـالي عـواد من المحِلـــةْ لا السـواد

إذن فشعر العامية ينتسب في شكله إلى إيقاعات الشعر الريفي ، وإذا كان بعضه يـزيـد نبرة أو ينقص نبرة ، فـإن بعضـه لا يختلف عن شعر المهـاجـل والـزوامـل في تفعيلاته ، من مثل قول (القردعي) :

يـا ذا الجبـــال اللي بـــديتي مـاشي على الهـارب مـلامـة
قـولـــوا ليحي بن محمـــد بـا نلتقي يـوم القيـامـة

فإنه في جملة تفعيلاته على وزن هذا الزامل :

يـــــا من وعـــــدتم في الروابـــع
قـــد جـــاخريف ثـــاني وثـــالث
لـــو قـــد حفرنـــا الحَيْـــد الأعـــوج
إن قـــد وصلنـــا بيت حـــارث

ولعل (القردعي) و (غزال المقدشية) ألصق بشعر المهاجل والزوامل لريفيتهما ، حتى أن بعض أشعار (غزال المقدشية) من المهاجل أو صالحة للمهاجل :

سـوى سـوى يـا عبـاد الله متسـاويـة
مـا حـد ولـد حر والثـاني ولـد جـاريـة

فإن هذا البيت من بحر المهجل الشعبي :

خِلي جِـزِع جـانب الـوادي ونـاجـانبـه
يشـل بـالـدان وأنـا بـالغُنـا جـاوبـه

إن فن المهاجل والزوامل والأغاريد قد شكل أساس شعر العامية من ناحية التفاعيل ومن حيث اللغة ومن حيث النكهة ، وإذا كان الشعر العامي عند المثقفين من (ابن فُلَيْته) إلى (عبد الله هاشم الكبسي) يمت إلى بعض البحور الخليلية والموضوعات الموروثة ، فإن فن المزارع والشعاب أسخى ينابيعه وأهم مبررات وجوده ، لأن فن الأرياف جذّره وخلق بيئته الاجتماعية ، ولم يخرج شعراء العامية على الفصيح ، إلا لأن فن الريف قد سبقهم بخلق ملكة الإيقاع وحاسة التقبل .

إذا كانت الترانيم الشعبية غير متطورة في ذاتها ، فإنها قد شكلت أساساً لفن أكثر تطوراً ، ولعل شعر العامية مدين للمدينة بما فيها من تغيرات سياسية وثقافية ، على حين شعر المزارع والشعاب شبيه بأهله الذين يشبهون الأرض وتشبههم لما بين الإنسان والتربة من وشائج القربى وعلائق المحبة والمنفعة .

قدّمتُ الحلقة الماضية بعض نماذج من أهازيج علان ، وتنتوي هذه السطور أن تستكنه أغنيات نفس هذا الموسم التي تشير إليه وتتناول غيره ، على أن هناك تناوباً بين الترانيم على مختلف أدائها ، فقد تصلح بعض المهاجل غناء ، كما تصلح بعض الأغاني مهاجل ، وتصلح كل الزوامل مهاجل ، وكل المهاجل زوامل ، لأن هذا فن واحد أو شديد التقارب يختلف أداؤه ، ولا تختلف صيغ تركيبه . أما أغاني (علان) فهي خاصة به منسوجة من قامات قصبات الذرة وأعواد القمح ، ولا تنطلق هذه الأغاني إلا عند قدومه في كل عام ، ثم يطويها النسيان وتسعيدها الذاكرة عند تجلي وجه هذا الموسم ،

وقبل الوصول إلى الأغاني يمكن تلمّح علاقات التشابه بين الإنسان والأرض المنبتة ، كما يسمي المزارعون أولادهم ومواشيهم يسمون حقولهم ، وكما يسمون كل حي ومكان بتسميتين ، فإنهم يرصدون سن الزراعة من بزوغها من التربة إلى حصادها ، فيرتبون فصول تحولها كما يرتبون عمر الإنسان من وليد إلى طفل إلى غلام إلى شاب إلى كهل إلى شيخ ، وعلى هذا القياس يرصدون عمر الزراعة ، فعندما تطلع الذرة تسمى نباتاً ، وبعد أيام يسمونها مُوْرِقة ، ثم عَقْبة ، ثم مِحْلِسَة ، ثم بَجْم ، ثم مخرّجة ، ثم مِزْغِبَة ، ثم مُحَبِّبه ، ثم صَعِيْف ، ثم يانعة ، ومثلها القمح مثلاً عند طلوعه يسمونه نباتاً ، ثم مُورقاً ، ثم مُقذِلاً ، ثم راكز العود ، ثم سَبْلَة ، ثم صعيفاً ، ثم يانعاً ، وإلى هذا أشارت الآية الكريمة من سورة الحديد : ﴿ اعْلَموا أَنَّما الحَياةُ الدُّنْيا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينةٌ وَتَفاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكاثُرٌ في الأَمْوالِ وَالأَوْلادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفّارَ نَباتُهُ ﴾ إلخ في تمثيل حياة الإنسان بالزروع من الاخضرار إلى صفرة الإيناع إلى حطام الحصاد ، فالإنسان شبيه النباتات لأنها شبيهته ، أو لأنه شبيهها ، فكما يعيد أغاني المواسم أمام الموسم المشهود تعيد الأرض نفس ما أنبتت ، وتبدو جدة الغناء لجدة الموسم ، أو تبدو جدة الموسم من جدة أفراح المغنين ، لأنهم يستقبلون الموسم بتبشير نفوسهم به ، فعندما تلمع الحبات من أغشيتها في السنابل ، يعلن المغرد انطواء صفحة الجوع وافتتاح كتاب الرخاء :

شِدّ لكْ يا خريف ... علاّن صدّر بتعريف
المسابل صعيف ... والجِعْدِنَه أصبحت ليف
والمثّر يطوف ... يكتب وفي الكُم عنصيف
يا « برام » الحَلَص ... اليوم دجره ودبّا
بيننا في الجبا ... علان بدّا المحبا

هذا الاستهلال الموسمي يستوقف إليه بشدة ، لأنه مكوّن لعدة أغراض : الغرض الأول الإشعار بقدوم الرخاء ، وهذا القدوم يشير إلى ما يترتب عليه فالآن (علان) بعث رسالة (تعريف) تنبئ عن وصوله ، فإن على الخريف أن يرحل . الغرض الثاني

لفت العيون إلى بدء نضج الزراعة وكأنها تشاهد مفاجأة ، فيبرهن المغرد على صحة تبشيره بتيبس شجرة (الجعِدنْ) التي كان يأكل الرعاة أوراقها إبان الخريف . الغرض الثالث تصوير واقع مخن الثمرة وتصوير حركته بسخرية مريرة :

والمثّر يطـــــوف يكتب وفي الكُم عنصيف

لأن المثّر يحمّل المزارع ضريبة باهظة عن طريق التخمين ، فإن التندر به أشفى لنفوس الفلاحين ، وأهم معائبه أنه يكتب وهو يحشو الكُمّ بنبات العنصيف ، وهذا النوع من النبات الشذي يروق أهل المدينة كبهارات (لِلحلْبة) واللبن ، على حين يستهجنه أهل الريف كنبات طُفيلي يتيبس في مكانه لا تمسه حتى المواشي . الغرض الرابع في هذا المقطع ينتقل من الموسم إلى آثار نعمته وما تثير من عشق ، فهو يودع قدور الحَلَص النباتي ويبشر بالدجرة والدبّا كأشهى الطبخات ، وهذه الطبخة مسائية في الغالب يتناولها الفلاحون في سطوح المنازل (الجُبَا) لأنها تستغرق وقتاً طويلاً ينفد الزيت فيأكلونها على ضوء القمر والنجوم ، وفي تلك السطوح يتحدث الجيران والجارات من سطح إلى آخر ، فينبعث عشق طواه الجوع أو يولد حب أعلنته نعمة (عَلاّن) ، ومن الواضح انقطاع العلاقة اللغوية بين أبيات المقطع : فالبيت الأول والثاني تبشير بالخِصْب ، والبيت الثالث ينقطع عن سابقيه ويتصل بشيء من لوازم الثمرة وهو مُخَمّن الزكاة ، أما البيت الرابع فيودّع قدور الحلص (البرام) ويبشر بالدجرة والدبا . أما البيت الخامس فينتقل من المشاهدة إلى التصور ، فيتخيل ساعات السمر كميعاد لقاء بين أحباب ، لأن الموسم بعث العشق الدفين أو استولد العشق الجنين ، فالعلاقة بين الأشطار بصرية ونفسية ، أما حرفية النص فتبدو مفككة أو متعددة الأغراض ، فالأبيات تشير إلى ما حدث وتشير إلى ما سوف يحدث كجزء من الذي حدث ، فكما أن الموسم ينهي الجوع فهو يستدعي (المخمن) ويترتب على الرخاء التعبير عن الوجدان ، لأن هذا الموسم فترة تأسيس الزواج ، فبعد الفراغ من الحصاد تضج القرى بالأعراس للاقتدار على دفع المهور وإقامة الولائم والأفراح ، ولا يتخلى

(مَغْرَد) عن الإشارة إلى نهاية الحصاد وما يحدث فيه وبعده ، غير أن المَغْرَد السابق لا يؤدى إلا في أوائل الموسم في غمار النشاط ، وكالعادة يفتتح كل مغرد إنشاده بنداء الصباح :

يـا صبـاح الرضـا شَرَقْتَ يـا سِيـدْ الأحبـاب
جيتْ قبـل الغُراب والطـلّ جـامـد وشي ذاب

هذا صوت ويردد صوت جماعي آخر :

البَكرَ هِيْ صـواب مـاشي على البـاب بـوّاب
السَبـول أعجبت والرازقي طـاب لـه طـاب

تنشد المجموعة الأولى صوتاً آخر :

بعد (مَكْفَتْ) صراب رقصـة وبـالـة وشِعْـابْ

يهزج الجميع :

المحبـة بـلاش وعـاشـق اثنين كـذّاب

يختلف هذا المقطع عن سابقه بإدخال الصباح دائرة الإنشاد ، كأنه أحد الهازجين ، وبإشراك الطبيعة كصوت إنساني ، فالطل الجامد والذائب أحد أنغام الهزيج أو صورة الطبيعة الجميلة في كؤوس النبات وطوايا النفوس ، ويلح المغرد باللوم على الحبيب (المشرّق) أي المتأخر في النوم إلى انبساط الشروق ، يتسم المقطع الأول بحشد صور الطبيعة من ضوء وطائر ، وزهر ندي ، وتحرك إنساني في ازدحام الشروق بالشروق ، لهذا يشيد المقطع الثاني بالتبكير قبل الغراب لأن الأرض مفتوحة لملبّي ندائها من بشر وطيور :

البَكَر هي صـواب مـاشي على البـاب بـوّاب

ويعلل المقطع الثاني لمواصلة النشاط ، لأن (السَبول) نادت الأيدي والمناقير ، ولأن العنب الرازقي وهو بطيء النضج قد بشّر بطيبه ، لكي يسبق الشتاء إلى أيدي القاطفين ، أما آخر المقطع فيُبَسِّط ماأجمله ختام المقطع السابق ، فبعد اختزان الحبوب أو (مَكْفَتْ صراب) تتنوع الأحداث ، فتقوم الأعراس الراقصة وتتناشد البالة أشعار العُرس ، غير أن (المغرد) يوسع الصورة ، فقد تتولد من الأحداث فاجعة كالحروب كما يشير المغرد :

بعد (مكفت صراب) رقصة وبالة وشعّاب

الشطر الثاني يرتب الأحداث على سياقها الاعتيادي : العرس يستدعي الرقص ، الرقص يجر إلى البالة ، البالة تستنفر الشعر ، الشعر قد يجر إلى المهاجاة وتؤدي المهاجاة إلى القتال غالباً ، وهذا ماأشار إليه المهجل (شعّاب) أي تضخيم التصور وتجسيم الأحداث الصغيرة ، فآخر هذا المغرد يفصّل الأحداث وعواقبها وينتهي إلى فكرة قد تسبب الخصام ، وبالأخص الاشتجار على امرأة تدعي محبة أكثر من واحد أو يدّعي محبتها أكثر من واحد ، لهذا يبلغ (المغرد) ذروته الدرامية بالحكم الفاصل :

المحبّة بلاش وعاشق اثنين كذّاب

فهذا المغرد لا يقف عند الموسم ولا يكتفي بالإشارة إلى غيره ، وإنما يلمح الأحداث من بعيد لأنها اعتيادية بالتجربة الزمنية ، أما المغرد الأول فيستغني بالإشارة إلى الحب كبداية زواج أو كحب بذاته :

بيننا في الجبا علاّن بدّا المحبا

هنا يتبرج الحب بلا طبول ولا زفاف وبلا اقتتال على حب أو بغض ، على أن هناك مغارد لا تنحو هذا المنحى ، وإن اعتمدت على نفس التقاليد الفنية والموسمية :

صوت :

يـــا صبـــــاح من براح طـاير نشر صف الأجنـاح

صوت آخر :

نقيضـــه بـــالعشي والصبـــح لا راح لـــــه راح

صوت ثالث :

من يُبَرَدْ يـــــــــده دفّا العيـال بعـد مرواح

هنا ينتهي التجاوب بين الأصوات ، وتنشد المجموعة الختام :

مـا تريـد (الجرب) إلا مَحّشر وسَرّاح

من الملحوظ أن لكل مقطع بـدايـة ، تغزل في خيوطهـا لون الوقت كرفيق عمل ، وتدمج ما يحيط بالوقت من رفيف الطيور وانتشار الكائنات ، ومن البدايـة إلى الوسـط حيث تعلو الإشادة بالعمل ، ثم إلى الختام ، وهو ذروة المقطع وفكرته الرئيسية :

مـــا تحب (الجرب) إلا مُحَشِرْ وسراحْ

لأن المَزَارع (الجِرَب) بكسر الجيم تعطي بقدر ما تنتزف من عرق .

هذه الثلاثة المقـاطع من عزف الصبـاح ، وتجـاوب المنشـدين مع مهرجـانـه وموج الخضرة ، وعنـدمـا ترتفع الشمس ويستحر الجو يردد المـزارعـون أصـواتـاً متعـددة لقهر الفتور ، وقبل الوصول إلى مغارد الظهيرة نلاحظ الروح التعاونية بين المزارعين .

فكيف يتجمعون ومن أي تقليد ينطلقون إلى هذا التجمع ؟

عندما يحين موسم شَرْف الذرة يجتمع أهل القرية للعمل كل يوم في مزرعة إذا كانت المزرعة واسعة ، وأحيانـاً يتقسمون على مجموعـات ، كأن تتفق أربعـة بيوت على تنـاوب

العمل حسب الأهمية ، فإذا كان في كل بيت ثلاثة رجال فسيكون مجموعهم اثني عشر عاملاً إلى جانب القادرين من النساء والشيوخ ، وبهذا يتكون جمع يتجاوب بالمغارد أثناء العمل ، وفي الغالب يتكون العاملون من الجنسين من سن الثامنة إلى سن التسعين ، لهذا يؤدي اختلاف الأصوات إلى تنوع النغم ، لأن صوت الطفل إلى جانب صوت الكهل ، كرنة المزمار إلى جانب بحة الطبل ، ثم تشكل بقية الأصوات الانسجام التام بين مختلف الرّنات والتهدّج ، وبالأخص تحت حرارة الظهيرة وسريان الفتور ، لهذا تختار الجاميع المهاجل القصيرة بدلاً من المغارد الطويلة الصباحية من أمثال هذا :

يا حمامي داخل الشبّاك　　شجّاني غناك
الله يرعاني ويرعاك　　يا حمامي سِرْدَلا

يتواصل هذا الضرب وأمثاله إلى أن يمتد الظل وتخفف وطأة الشمس ، فتتناغم الأصوات الغنائية بأي صوت وبأي ألفاظ قابلة للأداء الغنائي ، سواء اتصلت بالموسم أو لم تتصل ، ولعل أكثرها شيوعاً الأغاني العاطفية من مثل :

يا بناتِ يا بنات　　يا نازلات حايط القات
ليتني عندكِنْ　　سكّر نبات وسط كِلْوات

وهذا لا يدل عند منشديه على نزوع وجداني ، وإن دل على وجدان قائله المجهول ، غير أن هذا الضرب من النداء العاطفي يتنوع على قياس واحد ، فعبارة : يا بنات يا بنات ، تتصدر مغارد الأصيل ويستدعي بعضها بعضاً ، فبعد بنات حائط القات ، ترد على (البال) أشباهها كبنات (مَشْرَعة) كبنات (أضرعة) ، كنازلات (الطويلة) :

يا بنات (مشرعة)　　يا بيض مثل الجراعة
ليتني عندكن　　فنجال وإلا مداعة

ومثل بنات « مشرعة » أو بنات « أضرعة » ، نازلات سوق لاعة أو نازلات الطويلة :

يـا بنـات يـا بنـات يـا نـازلات الطـويلـة
عرّضين عنـــدنـــا في يـوم جمعـة فضيلـة

وهذه الأغاريد نشاط صوتي ترددده الجماعات ، وتمتد عدوى الإنشاد من جماعة إلى جماعة على امتداد الأودية المتجاورة حتى توشك الشمس على الغروب ، فتختلف المغارد وتتنوع بين مديد وقصير ، وأول ما ينبه إلى اقتراب الليل هذا الصوت :

عشي عشي وابصر على شي دَقَّـةْ المرفـع لشي

تجيب المجموعة الثانية :

عشي عشي وابصر على شي ورد عادة نـافشي

ثم يصوت الجميع :

سَمَّعتني صـوت العشيّـــة بشرّك بـالعـافيـة

هنا يحاول كل واحد أن يشذب ما تبقى من أوشاع قصبة الذرة المسماة بالشَرْف ، ويكون المهجل أنشط للحركة ، وأدل على سرعة المتحركين ، فيرددون جماعياً هذا الصوت :

ليلـــك الليـــل يـــــاوي ألا والليـــل
يـــــا ضَبَيَّ المـــــلاوي ألا والليـــل
يـــــا مـــــا مشقرُ أخضر ألا والليـــل
في القميص الْمُعَصْفَرْ ألا والليـــل
جعـــد رأســـه من الشر ألا والليـــل
الميـــــه فيـــــه وأكثر ألا والليـــل
من قُرب لـــــــه تكسّر ألا والليـــل

وهـذا يؤدى على شكلين ، أحـد المجموعـة يردّد الأشعـار وهـو أسبقهم في العمـل ، والمجموعة التي تليه تردد : (ألا والليل) ، كلازمة وأحياناً تردد المجموعة كلها الأشطـار واللازمـة بصوت واحـد ، لأن الوقت يستعجل الجميـع إلى الرواح ، والعمـل يستـوجب السرعة لإتمامه ، وتختلط الأصوات بـأوائل ظل الليل ، فتبـدو سمرة الأصوات الهـازجـة كأهـداب الشمس الغـاربـة ، وبعـد (الشَرُف) ينسى المزارعون والْمَـزَارع هـذه المغـارد ويـذكرونهـا على التوّ في موعـدهـا من المـوسم القـادم ، وبعـد أن تتعرّى القصبـات من أوشاعها ، تسرع السنابل إلى الإيناع ، ويـأتي موسم الحصـاد بترانيمـه الخـاصـة وأفراحـه الاعتيادية .

ترانيم الحصاد

كان يرى بعض الأدباء في مطلع الخمسينات ، بأن الشعر القديم يمثل عصر الناقة والفرس والسيف ، وأنه لهذا مقطوع الصلة بعصرنا زمن الطائرة والسيارة والصاروخ ، غير أن أكثر الأدباء إحاطة بأدب الماضي وأدب العصر لم يذهبوا هذا المذهب ، لأنهم يفرقون بين صنع الكلمة وصنع الآلة وبين استعمال الآلة وبين استخدام الكلمة وخدمتها ، ويستكنهون شعر كل عنصر من دخائل بديعاته ، وبمقتضى هذا الاستكناه اعتبر الدكتور (محمد مندور) أجود الشعر هو الشعر الجاهلي ثم شعر العصر الأموي ، لأنه فكر تفكيراً إبداعياً لا تفكيراً شكلياً ميكانيكياً . ومن مطلع الستينات إلى الآن دلت الكشوفات أن ما نسميه عصر الجاهلية لم يكن بدائياً ، وإنما وليد حضارة أتى منها أو كان بديلاً عن انقراضها ، فقد وصلت الاكتشافات العلمية إلى تحديد أماكن كانت مطارات وقواعد صاروخية ، وعلى هذا فقد كانت الناقة وزمنها بديلاً غير متطور للطائرة وزمانها ، ولو انفجرت في هذا العقد حرب عالمية ثالثة ، وجاء زمن الرماح والسيوف بدلاً عن الصواريخ والطائرات كيف سيرى أدباء ذلك الزمان أدب القرن العشرين وأدب القرن التاسع عشر ؟

هل سيصفونه بالحضاري أو البدائي ؟

مهما عبر أدب كل عصر عن حقبة حضارية ، فإن قيمة الأدب لا يقدم العصر بأدواته ، وإنما يقدم حس الأديب بالعصر وتجربته البشرية المواكبة لكل العصور ، لأن النموذج اللغوي لا يصبح كياناً فنياً إلا بعد أن تشكّل كياناً إنسانياً ، واللغة لم تنتقل إلى المعاجم إلا بعد أن تهامست في معترك الرياح وصليل السيوف وتأوه الخابئ والبيوت ، ثم انتقلت من اعتلاج الصدرو والغصون إلى الحاسة الأدبية ، فنبضت عروقها بنبض

مبدع تشكيلها ، لأنها أصبحت عضوية قلبية بتأثير قلب صانعها وبفعل تصور مصورها .

من المعروف أن الأشعار الطللية لا تربطنا بعصر الأطلال ، ولكنها تثيرنا بإثارة الفن الطللي ، لأن الأطلال تحولت من أحجار إلى أشعار ، لها عيون كالعاشقين والعاشقات ، ولها قلوب كقلوب مبدعيها ، لأنها انبثقت عنهم وكل بديع يحمل صورة مبدعه وصورة استيعابه لزمنه الموصول بأزمنة آتية وماضية .

فلماذا نتقصى كل أثر فني ؟

لأنه تجربة إنسانية ، وقد تختلف أدوات كل عصر وعملاته ، وتختلف جماليات الفنون ولكنها في آخر الأمر جماليات فنية إذا لم تكن ملهمة بالعدوى فهي مثيرة للتقصي والتساؤل .

كيف تثقف أهل ذلك العصر ؟ وكيف عبر أهل هذا العصر ؟

وهل تفكيرهم وتعبيرهم عن تجربة ومدد لتجربة ؟

إن ثقافة اليوم لا تحقق اكتمال بنيتها إلا باستيعاب ثقافة كل العصور : بتعبيرها اللساني ، وإفصاحها اليدوي ، لأن نحت التمثال يخلد شكل الإنسان ، كما أن التعبير الأدبي يصور دخائل ذلك الشكل الذي أصبح تعبيراً باليد ، لكن الشكل في التمثال رؤية الفنان إلى فلسفة خلود الشكل وتحريك ملامحه الإيحائية ، غير أن الشكل القولي تجربة الأديب ورؤيته وفلسفته في الحياة والحي معاً ، لأن الشاعر لا يتخذ الشكل إلا لتوصيل حسه الذي نشأ من عدة أحاسيس ومن مَدد العصور . ومن العجيب أن بعض الأدباء المعاصرين يعزون إفلاسهم بافتعال المعارك بين الأشكال دون أية لمحة إلى إمكانيات صانع الشكل ، وتدل أكثر الدراسات على أن الذين يعرفون بانقراض العمودي وتجذر الجديد ، لا يعرفون خصوصيات هذا العمودي وتطوره وأصول جمالياته ، ولا ينظرون إلى القواعد الفلسفية التي استولدت الجديد من القديم ،

ولا يعللون لغلبة الجديد بالعوامل النفسية والاجتماعية ، وإنما يعتمدون على تفضيل الجديد بكَثْرة قائليه ووفرة مجموعاته في المكتبات ، وهذا لا يصلح مقياساً لجودة الجديد ، كما لا يصح مقياساً لأصالة القديم ، لأن المسألة نوع لا كم ، وربما دلت الكثرة على الغثاثة ، لأن السهولة شديدة الإغراء ، ولأن الأمية اللغوية تستسهل صناعة السهل وقراءة الأسهل ، مع أن الأمية اللغوية لا تصلح كمنتجة لأدب ، ولا ناقدة لأدب ، لأن اللغة أدوات الكلمة المكتوبة سواء عند من يستخدمها ككاتب أو من يخدمها كشاعر أو من يستخدمها ويخدمها كناقد أدبي ، مجرد وفرة الإنتاج لأي جنس لا يدل على إجادته ، لأن هناك فرقاً بين الأدمغة المفكرة التي تصنع الفن الأدبي ، وبين المصانع اليابانية التي تتخم المتاجر ، صنعة المعامل تريد أن تمتلك العالم بالموضات ، صناعة الفن تحاول تجاوز هذا العالم إلى عالم بلا نقط ولا قنابل ، وكل ينتج على مقدار تفكيره ، المثّال يفكر ، ثم يصدر الأوامر إلى أنامله وإزميله ، والنجّار يفكر بمنشاره وأصابعه عن إيحاء دماغه ، وكذلك تربة الأرض تفكر فتنبت الأعشاب والأشجار والزروع ، ويهتاجها الغضب التفكيري فتفجّر البراكين والزلازل ، والإنسان بعموميته وفنيّته أروع أشكال هذه الأرض وألمع ظواهرها ، لأنه لا يقف عند يومه ، وإنما يلتفت إلى الخلف فيتقصى أفكار السالفين ويرنو إلى الأمام فيرى المستقبل بحدس الحلم ورؤية التجربة . وإذا كنا نتلمس يوميات الناس في أشعار أزمنتهم ، فإن شعرنا الشعبي من هذا الطراز الذي صوّر يوميات الناس وبديعات التراب ، ولا تقل الأشعار الشعبية اليمنية عن (الرومنثة) الإسبانية ، أو عن تقاليد الهنود الحمر ، أو عن ترانيم الجرمان . هل نرى طلليات (امرئ القيس) ، واعتذاريات (النابغة) ، وهجائيات (جرير) ، و (الفرزدق) أحق بالالتفات من الترانيم اليمنية التي أطلعتها السنابل ووقّعها نبأ الأرض ؟

إن دراسة الثقافة الوطنية تعنى بالينابيع والأنهار معاً .

فهل غاية جهد المثقف أن يدرس الحركات السياسية دون أن يتغلغل في الينابيع التي فجرتها وأخمدتها ؟

هل دراسة ابن (هُتَيل) و (عُمارة اليمني) و (الآنسي) و (الخفنجي) تبلغ غايتها دون استنطاق الأرض التي غنوا أصداءها بمقدار ما شكّلت أصواتهم ؟

لقد تناولت الصفحات السابقة من هذه البحوث (أغاني الموسم الأخضر) وهو يموج بالمواعيد الرفّافة ، وتحاول هذه السطور أن تستنطق هذا الموسم نفسه وهو في لحظات إيناعه .

أليست الأرض كالإنسان تنبت الذي يخضر ثم يحمر ثم يصفر ؟

وأعمار الزراعة كأعمار الناس : يؤدي نزق الطفولة إلى قوة الشباب ، وتفضي قوة الشباب إلى حكمة الكهولة .

كذلك الزراعة : تفكر الأرض كالفنان فتنبت ، وكما يحتاج الفنان إلى روافد الحياة والكتب ، تحتاج الأرض إلى عطايا السماء من أمطار وصحو ، وكما يحتاج الإنسان إلى كد ذهنه وتحسس ملكاته ، تحتاج الأرض إلى اليد الإنسانية التي تفجر مكامن إبداعها .

لقد أشارت الصفحات السابقة إلى أغاني (الشرْف) تشذيب الذرة ، ولاحظت إلى أن أغلب تلك الأغاني وراثية تعيد في هذا الموسم ما أعادت في سواه ، وسوف نلاحظ أن ترانيم الحصاد تختلف من أكثر جوانبها ، لأنها تضيف إلى التقليد تسجيل جديد الأحداث وما يتوارد من أخبارها . حصاد الذرة يسمى (قَلامَهْ) في جميع المناطق اليمنية ، كما يسمى حصاد القمح والشعير والعدس (صراب) ، فإنه يسمى في بعض المناطق (جحوح) ، وفي بعض المناطق (حَشْ) ، وكل الترانيم تشير إلى تسمية العمل وصورة حركته ، غير أن الأداء الترنمي أفصح دلالة على توالي الحركة وانحنائها وقيامها .

كما أن للذرة عدة ألوان ، متقاربة أحجام الحبات ، فإنها تختلف قامات قصباتها من

منطقة إلى أخرى ومن وادٍ إلى آخر في المنطقة الواحدة ، فإذا كانت سنابلها في متناول اليد ، فإنها تقطع بالمناجل من قيام ، وإذا كانت سنابلها دون كتف الإنسان فإنها تحتاج إلى الانحناء ، وإذا كانت فوق متناول الأيدي فإنها تقطع من التربة ، ثم تقطع سنابلها وهي ممتدة على المزرعة ، وكما أن لكل حالة حركة مختلفة ، فإن لكل حركة إيقاعاً ترنيماً خاصاً . فحصاد الذرة يستدعي عملين : الأول قطع السنابل ، ثم قطع قصباتها بعد قطع الثمرة ، أو قطع القصب من التربة ثم قطع السنابل ، والأغلب أن يبدأ المزارعون بقطع السنابل ، لأن أكثر المزارع لا تبعد قاماتِ ذرتها على أيدي الحاصدين ، وهذا ما يسمى بالقَلامة بفتح القاف واللام .

لهذا يردد الحاصدون عبارة (قلامة) كاسم للفعل الإنساني ، وكلازمة بين كل شطرين ، سواء أكانت الأشطار تعبيراً عن الموسم ، أو إخباراً عن أحداث مختلفة الأزمنة والأمكنة ، وأول ما يبدأ الهازجون بمثل هذا :

اليوم قلاّمة يا قلمة
قلّمتها وحدي يا قلمة
أنا وأخي المهدي يا قلمة
يا ناس كم جهدي يا قلمة
قلاّمة الوادي يا قلمة
والجلجلان قامة يا قلمة
والقات روابي يا قلمة

وفي بعض المناطق (واقلة) .

يكاد أن يكون هذا الأداء وراثياً ، يردده الحاصدون في كل موسم حصاد ، وبعض الترانيم تصنف مشاهد تبدت لأعين الحاصدين وتدجها في أنغام الإيقاع :

القـــــــــالميْ يقلمْ واقلمـــــــــة
والنصر قـــــدّامـــــة واقلمـــــــة
والأخضري جـــــــازع واقلمـــــــة
منشّرْ أكمامـــــــــــه واقلمـــــــة
قلّـــــه دلا يـــــا زين واقلمـــــــة
وامْغصن القـــــامـــــة واقلمـــــــة
إن طـــاب لـــه حمّـــام واقلمـــــــة
وإلا ثنينـــــا لـــــــه واقلمـــــــة
ونطلعـــــه صنعـــــاء واقلمـــــــة
ونِخْلَي أقـــــدامـــــه واقلمـــــــة

هذا الضرب يغزل في نسيجه مشهداً غزلياً رؤيوياً ، ولعله من منطقة (آنس) أو (دمت) أو (عُمْة) حيث تتوافر الحمامات الطبيعية ، وحيث يتفق موسم الاستحمام وموسم حصاد الذرة في شهر واحد . لكن هذا الضرب والذي سبقه من الترانيم الموروثة لمثل هذا الموسم ، مهما تدخل عنصر المشاهدة الآنية على ثنايا ارتفاعه ، غير أن هناك ترانيم تسجل فترات دامية ، أو فترات تنذر بالتفجر الدموي ، من أمثال هذا ، الترنم الذي يصور (الأتراك) في أشوه صوره ، لأنه يخلط طلاء الخارج بخواء الداخل :

اليـــوم قـــلاّمـــــة واقلمـــــــة
ودولـــة البـــاشـــــه واقلمـــــــة
حمره وكّراشـــــــــه واقلمـــــــة
وكـــوفيـــــــة حمراء واقلمـــــــة
مَخْيَـــلْ وطنّـــاشـــــة واقلمـــــــة
والشـــــــارب المبروم واقلمـــــــة
دوقـــــه ودّواشـــــه واقلمـــــــة

كربـــاج لا الركبـــة واقلمـــــة
والخبر ملطـــاشـــه واقلمـــــة

لو حذفنا عبارة (واقلمة) لقرأنا نصاً بديعاً في تصوير الاحتلال العسكري التركي . تتكون عبارات هذا النص من المصطلحات العسكرية التركية ، ومن المصطلحات المحلية للزي التركي وتشكيل الملابس والهيئات ، فالباشوات عند الريفيين اليمنيين مجرد حمرة بشرة وانتفاخ بطون ، فهم بهذا يهوّنون على النفوس هذا الانتفاخ الظاهري المتكون من حمرة وانتفاخ وكوفية حمراء أو طربوش وشارب مفتول وخيل وأبواق عسكرية ، ولا شك أن التقليل من هذه المشاهد والأشكال دعوة ضمنية لحرب تحريرية من هؤلاء ، لأن اليمنيين المعروفين بالنحول استهولوا الجيش التركي أول مرة ، وبعد أن تكشفوا خُبْره عبّروا عن خوائه كدعوة أولية لنزال هؤلاء المنتفخين ، ولا شك أن هذا الترنم نشأ إبان أحد الاحتلالين ، ورددّه المزارعون إلى آخر أربعينات هذا القرن ، أي إلى بعد الجلاء بأكثر من عشرين عاماً . إذا كان هذا الترنم تصويرياً ، فإن هناك ترنماً تعبيرياً يتصل بأحداث أو أخبار أحداث مع الأتراك ، لأن أهل الريف كانوا يسمّون الضابط التركي (هَمْشلي) ، ولابد أن بعض الهماشلة حاولوا اغتصاب نساء أو ادعوا حمايتهن كما يشير الترنم :

يـــا همشلي عنـــدك واقلمـــــة
مـــا هِنْ بنـــاث جـــدك واقلمـــــة
الله لا ردّك واقلمـــــة
تمطر سنـــة بعـــدك واقلمـــــة

هذه صيحة غضب واستنكار ، تفصح عن أجنبية المحتل ، وعن تدنيسه للأرض حتى تحتاج إلى التطهير بأمطار سنة ، لأن المطر رمز الخصب ورمز تطهير معاً ، ولعل الترنم يعبّر بالرمزين ، فقد عُرِف العهد التركي بالجدب . كما اتسم بالإباحة للأعراض

والأموال باسم قمع التمرد وتحصيل الواجبات حتى في سنوات القحط . على أن الترنم يسجل أحداثاً خاصة عاطفية أو أعرافية من أمثال هذا :

اليـــوم قـــلاّمـــــة واقلمـــــــة
يـــا طير يـــا عـــازم واقلمـــــــة
سلم على (حـــــــاتم) واقلمـــــــة
وارجـــع لنـــا ســـالم واقلمـــــــة
وزيّـــــــد المصروف واقلمـــــــة
ولا لقيتْ (شمعـــــــةْ) واقلمـــــــة
اطرح لهـــــا ظفعـــــةْ واقلمـــــــة
ولأمّهـــــا جَمْعَـــــةْ واقلمـــــــة
كل الخبر عنـــــــدك واقلمـــــــة
يـــا طير يـــا بـــوريش واقلمـــــــة

نشأ هذا الترنم من حس عائلي قروي عن حادثة وقصة ، ثم أصبح تعبيراً معمماً يشير إلى حادثة منسية وإلى قصة منسية أيضاً .

فمن هو حاتم ؟ ومن هي شمعة وأمها ؟؟

لعلها طريدتان من طرائد العرف القروي ، غير أن البنت (شمعة) كانت السبب بارتكابها ما يخالف العرف ، بدليل تقديمها في النص على أمها التي شاركتها مأساة الطرد لسوء تربيتها أو لضعف أصلها كما يرى القرويون ، فعلى الطائر أن يطرح للبنت (شمعة) ولأمها (ظفعة) قطعة من فضلات الأبقار ، فالطائر هنا ينفذ ثلاث مهام : تحية حاتم ، حمل المصروف ، إهانة شمعة وأمها . والذين يرددون هذا الترنم في هذا العصر وما قبله لا يعرفون قصته ، وإنما يستحلون إيقاعه عند حصاد سنابل الذرة ، ومثله هذا الصوت المؤقع :

يـــا نجم يـــا ســـامر واقلمـــــة
سلم على جـــــــابر واقلمـــــة
قـــالْ ليْ كـلام ســـابر واقلمـــــة
واليـوم لـــــه نـــاخر واقلمـــــة
واللطم في الصـــــــابر واقلمـــــة
ولأُمَّـــــه النـــــاحر واقلمـــــة
قـــالت ولـــد قـــاصر واقلمـــــة

إن هذا ينطوي على خداع شابة دون أن ينطوي على تعيير لها ، وربما كان من لسانها أو عن لسانها . هذه الضروب من الترنم تؤدّى مع أشباهها من الصباح حتى الظهيرة كمواكَبةٍ للمرح والنشاط العملي ، ثم يستنطق الوقت إيقاعات سريعة لا تعنِ شيئاً وإنما تُزجّي الوقت وتغالب الإعياء :

ألا واقـــــويلم ألا واقلمـــــــة
طلعت معـــزة نـــــزلت غنمـــــة
ألا واقـــــويلم ألا واقلمـــــــة

ويتوالى هذا الضرب حتى ينتهي الحاصدون من قلم السنابل .

فهل هذا المصطلح للحصاد منقول من تقليم الأشجار أو من تقليم أظفار الوحش لإضعاف قوته ؟

إن السنبلة تقع في أعلى القصبة ، وهي ثمرتها وخلاصة تفاعلها مع التربة والماء والمناخ ، لا بد أن عبارة القلامة من قواميس الحقول . عندما يفرغ الحاصدون من قطع السنابل يبدؤون قطع القصب كطعام للأبقار ، وهذا أشق من قطع السنابل ، لأنه يحتاج إلى انحناء وتشغيل للمناجل على مدد أمتار ، إذ لا يرفع القاطعون قاماتهم إلا

عندما يصلون طرف المزرعة ، ثم ينحنون لقطع آخر ، وهذا العمل يستدعي إيقاعاً مختلفاً يتجاوب به القاطعون :

وُلـودَهـا ولـوديّـهْ
عَـوادْ يـا مـالي عَـوادْ
ولـودهـا ولـوديّـهْ
من (المحلـة) لا (السـواد)
ولـودهـا ولـوديّـهْ
ولـودهـا ولـوديّـهْ

وعبارة (ولودها ولوديّهْ) هي اللازمة في بدء الترنم وبعد كل شطر ، حتى إذا انتهى الشوط استجد إيقاع آخر ذو قصة ، كما في هذا الترنم الدال على حالة خاصة والملمّحْ إلى تعميم :

ولـودهـا ولـوديّـهْ ولـوديّـهْ
أبَـهْ محمـد يـا وتيف ولـوديّـه
قد جيت من وادي قطيف
ولـودهـا ولـوديّـهْ
اشتي لجهـالي صعيف ولـوديّـهْ
قـد ذبهم جـوع الخريف
ولـودهـا ولـوديّـهْ

فهذا من صنع أحد الكاسبين الذين ينضون بإيجار يومي من المحصود ، وهذا الموسم في كل المناطق من أحشد المواسم باللقاءات بين المناطق المتجاورة والنائية ، فأهل المدائن يسرعون إلى إجابة الموسم بعدة دواع ، فبعضهم يملكون مزارع مؤجرة يحضرون حصادها ، وبعضهم يصلون الأرياف لتقاضي ديونهم المحددة بشهر الحصاد ، وبعضهم

يلتمسون عطايا المزارعين ، وبعضهم يتقاضون حقوق إيواء الفلاحين في المدينة أثناء تواجدهم فيها ، وهم من يسمون بالمقهويين والمقهويات ، ويوحي هذا الجمع التندر بأهل المدينة ، أو الإشادة بالزراعة لاحتياج الناس إليها حتى أهل المدائن على رفاهيتهم :

ولـودهـا ولـوديّـهْ
هـذي السبـول المُعْجِبـات ولـوديّـهْ
يَخرّجيْن المُخْجبـــات ولـوديّـهْ
من القصـور العـاليـات ولـوديّـهْ
ولودها ولوديّهْ

هذا وأشباهه من الترانيم يتّصل بالعمل الموسمي ، على أنه لا يقتصر عليه وإنما يوقّع الأخبـار عن الأحـداث التي وقعت أو التي استجـدت مع الموسم ، من أمثـال حرب (الظالع) بعد خروج الأتراك :

ولـودهـا ولـوديّـهْ
الحرب في الظـالـع سِرَهْ
ولـودهـا ولـوديّـهْ
اليـــوم وقت العسكرة
ولـودهـا ولـوديّـهْ
مـا دام تّمينـا الـــذرة
ولـودهـا ولـوديّـهْ
مـــا يعتـــذر إلا مرة
ولـودهـا ولـوديّـهْ

وهذا ينطوي على تحميس حربي جماعي ، فلا يكفي أن تكون الحرب بالسرة : أي تناوب جماعات ، فهذا الترنم يسجل أخباراً ويهيج إلى الانفعال بالحدث ، لكي ينغزل

ابن الشعب في نسيج التحرك النضالي ضد الاستعمار الإنجليزي ، لكن هناك أحداث تردد المناطق الوسطى أخبارها مجرد أخبار بدون تحيز إلى المهاجم أو المدافع ، كالتعبير عن أحداث (البيضاء) عام ٢٩ ميلادي :

ولودها ولوديّهْ
قالوا نزل جيش الإمام
ولودها ولوديّهْ
من العصيات والحيام
ولودها ولوديّهْ
قد قلّبوا البيضاء خيام
ولودها ولوديّهْ
قالوا كلام جر الكلام
ولودها ولوديّهْ
وجر (دّبا) جِر (شام)
ولودها ولوديّهْ

في الشطرين الأخيرين إشارة عريضة إلى عنف القتال في (البيضاء) ، وإلماح تقليدي إلى أسبابه :

قالوا كلام جر الكلام
وجِر (دّبا) جِر (شام)

فلفظة كلام بلا تعريف تشير إلى تفاهة سبب القتال ، ولفظة الكلام بالتعريف تدل على شدة القتال ، و (جر دّبا جر شام) تصور فوضى القتال وغياب التمييز بين المتقاتلين ، وهذه اللوحة بفصاحة دلالتها تستفظع هذا النوع من القتال ، والترنم هنا مجرد إخبار بدون دعوة إلى المشاركة مع أي فريق ، غير أن أحداث عامي ١٩٣٤

و ١٩٣٥م ، تختلف في وقعها وإيقاع الترنم عنها :

ولودهـا ولوديـهْ
الحرب شبّت من بعيـد
ولودهـا ولوديـهْ
من (الحديدة) لا (زبيد)
ولودهـا ولوديـهْ
قد جالها كم من شـديـد
ولودهـا ولوديـهْ
قـالوا مراكبهـا حـديـد
ولودهـا ولوديـهْ
الحرب من يـوم الأحـد
ولودهـا ولوديـهْ
قـد جـالهـا كم من ولـد
ولودهـا ولوديـهْ

قـد يطول الترنم أو يقصر على طول المزرعـة أو قصرهـا ، لأن الأصوات لا تتـوقف إلا عند وصول الحاصدين طرف المزرعة ، هنـاك يتوقفون ويشربون من القِرَب المعّدة على الأطراف ثم يعـودون لتحريـك المنـاجـل والشفـاه والحنـاجر حتى الطرف الثـاني ، وهكذا حتى ينتهي العمل ولو إلى دخول الليل .

هذا ما يتصل بقطع سنابل الذرة وقصباتها ، وهو عمل شاق كما تـدل ترانيمـه بطول أنفاسها وكثرة أخبارها عن الأحداث والقضـايـا ، ولعل حصـاد الشعير والقمح أدنى إلى السهولة ، وبالأخص إذا كانت تربتـه دمثـة أو حصبـاويـة ، وتـدل سرعـة النغمات على سرعة الحركة من نوع هذا الضرب .

يـــــا راعيـــــة الضـــــان اسقيني
في حُفنش وإلا في الصيني
مـــــــــــــــلان الصيني يرويني

إن الغـزل هنـا من شكلين : إلمـاحي وتعريضي ، لأن عبـارة (الحُفن) هـو مـلء اليـدين من المـاء ، وهـذا من الاعتيـادي بين النسـاء والرجـال ، لأنهم يتسـاقـون بهـذه الكيفية عند ازدحام الموارد ، بيد أن عبارة (الصيني) تعريضاً للثغر ، إلا أن السـاقيـة غير معيّنة ، غير أن كل الراعيات من الشـابـات ومن سن العشق والغزل ، وسرعـة هـذه الأنغام تدل على سهولة الحصاد ، على أن العدس أسهل حصاداً لحصاوية مزارعه ، لهـذا تتواكب سرعة الأيدي وسرعة الألسنة :

جحّي جحّيـة ، في الجبـل
بلسن ومُـوْمَـــــهْ وعتر

وهذا الضرب وماقبله يؤديان بـالتجـاوب بـدون لوازم ختـاميـة لكل شطر ، وفي الأغلب يهزج الحاصدون معـاً . عنـدمـا تنتقل السنـابل كلهـا إلى الأجران تنتهي مهمـة النساء في الأودية ويفرغن للبيوت ، وينقطع الرجـال لحراسـة الأجران ، وتقليب ركام الزروع لكي تتعرض كلها لشمس كل يوم ، ولهذا العمل ترنم يختلف عن ترانيم الحصـاد ، وهو وراثي لهذا العمل في كل موسم ، وفيه إشارة إلى أسطورة (الخضر) كرمز للبركة :

بـارك فيـه بـارك فيـه
عـــواشره تِـــزكّيْـــــه
مرافقـــــه تسَقّيـــــه
قـد (الخضر) رقـد فيـه
تِشمّمـــه وبـــال فيـــه

فالحضر هنا ليس رمز الخصب والانبعاث على رمز الشعر الحديث بعشتار وتموز ، وإنما هو هنا بركة الحصيد عن طريق لمسه وشمه وما يصدر عن داخله ، لأن الخَضِر عند الفلاحين كثير الطَوفان بالموارد والأجران ، وحيث يحل تحل البركة ، وعندما يصبح الزرع وسنابل الذرة في تمام التيبس تضرب الذرة بالعصي الغليظة حتى تنفصل الحبات عن منابتها في السنبلة ، ويدرس القمح والعدس والشعير والذرة بدوس الأبقار والحمير ، وهو ما يسمى بالفصحى الدريس ، وتجر الأبقار وراءها حجراً خشناً يسمى بالعامية (مجر) ، ويسمى بالفصحى رونج أو رانَجُ ، وعند تنقية الحبوب من التبن يتعاون الفلاحون على رفع أيديهم محملة بالحبوب والتبن ، ويستعينون بالريح لحمل الحشف إلى بعيد ، فيرددون مثل هذه الترانيم :

هبّي لنـــا نـــودي يـا هَليلـة
جـودي لنـا جـودي يـا هَليلـة
يـــا بنت مسعـودي يـا هَليلـة

وهذه الصفات كلها للريح ، لأنهم يطلبون ريحاً غير عاصفة وغير كسول وهي ما يسمونها بالهليلة ، لاقتدارها على حمل التبن خارج منطقة تجمع الحبوب ، ويسمى هذا العمل بالفَقيل .

هذه بعض ترانيم الحصاد في أكثر المناطق اليمنية ، وهي متشابهة إلى حد التماثل من منطقة إلى أخرى في معانيها وهي على تماثلها وتشابهها ، تسجل إلى جانب المهاجل والأغاريد يوميات العاملين في الأرض ، ونوع صومهم وأسرار مكابدتهم ، ومن أبرز سماتها أنها بنت الأرض وإبداع الشعب كله ، فهي حصاد تفكيره وملامح تعبيره عن نفسه وأحداث أزمانه ، على أن هذا الفن بغنائية صوته وفنية تعابيره يدخل في نطاق ثقافتنا الوطنية ، على مفهوم فني وعلى مفهوم شعبي ، لأنه فن الشعب وميراث أجياله عن أجياله ، وقد كان للأستاذ (مطهر الإرياني) فضل السبق في أغنيته : (البالة) ،

و (يادايم الخير) ، لأنه انتزع فنيتها الغنائية وتعبيرها البيـاني من ملامح الأرض ومن عرق إنسانها ، ولعل (محمد الذهباني) في قصيـدتـه (يـا فرحتي للرعيـة) كان معبراً عن نفسية المزارع أكثر من انتزاعه تشكيل أدائـه ، ولعل آخرين من سـادة الكلمـة يهتـدون بالإرياني والذهبـاني ، لكي يتواصل اكتشـاف الكنز الأخضر في فن شعبنـا مبـدع اللغـة الخضراء ومفجر ملكة الخضرة من قلب تربته المعطاء .

الفصل الخامس

الأغاني الشعبية

* الحس الطبقي في الأغنية الشعبية
* الملامح السياسية
* التعايش الاضطراري بين العشق والجوع
* بدائع الطبيعة والجمال البشري
* غنائية المكان
* أغنيات الغربة
* أغنيات المكاشفة
* الدودحيات بين أول السؤال وآخر الدهشة
* فن المهايد من النواح إلى البكاء التذكري
* أغنيات المدينة
* فنون تهامية

الحس الطبقي في الأغنية الشعبية

إذا كان الفن إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي ، فإن من الفن أشكالاً حسية مباشرة .

فهل الإتقان الفني يكمن في إخفاء الفكرة ؟ أم أنه يكمن في نوع الفكرة سواءاً كانت شفافة القناع أو سافرة الوجه ؟

لابد أن نوع الفكرة هو الذي ينتزع شكله ، فإذا كانت الفكرة تعليمية ، فإن الوضوح أهم أدوات إبلاغها ، وإذا كانت الفكرة فنية إثارية ، فإن الاختفاء أهم وسائل إثارتها من الداخل ، لأنها تحاول هز أفكار المتلقي أكثر مما تحاول حشو رأسه بالحقائق ، ولكن ليس للاختفاء والسفور مقياس واحد ، فقد يكون بعض السفور أدل على العمق ، وقد تكون بعض التوريات أدل على غياب الملكة أو على عجزها .

إذن فالمقياس هو النص الذي يحتوي على الفكرة الفنية أو الفلسفية ، وكم تألقت كلمات غيرت مجرى التواريخ ، رأى (سقراط) كتابة على باب معبد : (اعرف نفسك) ولا بد أن مئات العيون مرت بهذه الكلمة المكتوبة دون أن يتخذ منها أحد أساساً فلسفياً قبل (سقراط) ، مع أن هذه العبارة مباشرة تسلم أسرارها لكل راءٍ ، فالاختلاف هنا في نوع الرائي لا في نوع الفكرة ولا في طريقة تعبيرها ، ولقد أشار إلى مثل هذا (الجاحظ) عندما قال في كتابه (الحيوان) : قد يكون (الضفدع) أدل على صانعه من (الفيل) وقد تدل (الحصاة) كما يدل (الجبل) ، وهكذا الفنون فقد يبوح الإنسان العادي بأفكار لا تخطر على بال مثقفين ، ولعل معرفة أفكار الإنسان العادي في مستوى أهمية معرفة الإنسان المثقف عند من يتقصى السر ويغوص في تجارب الناس .

لقد فطن رجل من (فزارة) إلى عبثية الأوثان قبل النبوة بنحو أربعين عاماً فقال : « ما رأيت صانعاً يعبد صنيعه كهؤلاء القوم » ، وكانت هذه الكلمة على عاديتها ومغموريـة قائلهـا أول تحول أدى إلى رفض الوثنيـة بشكليهـا البشري والحجري ، وكم كلمات تألقت لم يُعرف قائلوها ببلاغة الفن القولي (كعمر بن الخطاب) الذي لم ينسب أحد إليه البلاغة أو سعة الروايـة ، ومع هذا قال على البديهة وهو في حالة احتضاره : « لو استقبلت من أمري ما استدبرت لأعطيت الفقراء فضول مال الأغنياء » ، ربما اعتمل هذا الخاطر في نفس (عمر) ساعات ، لكن إطلاقه كفكرة سياسية معدود من إبداع البديهة حتى كانت فكرة عمر بعض أساسيات الاشتراكية ، ومثل كلمة (عمر) في الهدف التغييري كلمة (أبي تمام) عندما قيل له : لماذا لا تقول ما يُفهم ؟

فرد أبو تمام على الفور : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

هذا الرد التعليمي غير غريب على (أبي تمام) ولكنه غريب على التاريخ الشعري ، فقد كان يحاول كل شاعر أن يوصل كل إحساسه ، حتى لا يجد من يسأله عن معنى بيت أو عن مفردة لغوية ، لأن التعقيد كان علامة الرداءة بحكم أن الممدوحين كانوا يحبون وضوح القصد وأسرار القصيد ، وكان (ابن الرومي) معاصراً لأبي تمام ، ولم يهتد إلى دعوة المتلقي للفهم والتفهم . وإنما كان يلح على قصائده بالتفصيل إلى حدود النثرية ، وبالتقصي كأنه يعلّم تلاميذ في (كتّاب) !

ألم يتفرد (أبو تمام) بهز ملكة القارئ وإثارته إلى الفهم كطرف ثان يقابل المنتج .

من هنا يلوح أن هناك فناً ممكن الإدراك ، وفناً يباشر الإدراك .

فهل المباشرة أخت السطحية ؟

إن الحكم ينبثق من دخائل الفن ، وبالأخص الفن الصراعي الذي يريد أن يتفجر بغضبه كما تتفجر الزلازل والرعود ، ولا يمنعه هذا التفجر المباشر من التألق الإبداعي الذي يمكن إدراكه بالحس ، والذي يلامسه الحس من أول هجساته ، من أمثال ذلك أشعار الصعاليك الذين أحسوا مرارة فقرهم وتأجج غضبهم على المترفين ، حتى ارتكبوا الحتوف إلى قوت الليلة أو اليوم ، وجاهروا بهذا كصراع طبقي بدائي وكشجاعة تقبلها البيئة ، ولعل أغانينا الشعبية المعبرة عن طبقة الفقراء أقرب إلى شعر الصعاليك من حيث الحس الطبقي ، ومن ناحية ركوب الخطر أو تمني ركوبه إلى المنشود ، إلا أن أغانينا السماعية ، من الفن الذي نشأ في ظل نظام سياسي ، رغم انطلاقه من أعراف قبلية كالفن الصعاليكي الذي لم يظله نظام ولا عرف مسيطر على جميع الناس .

إذا كان الشاعر الصعلوك يغامر لالتماس العيش باقتدار السيف ، فإنه قد كان يطمح إلى كل الرغائب بما في ذلك المتعة الجسدية ، لأن الكبت كان عاماً ، بمقدار ما كان يعاني الجاهلي من شظف العيش كان يكابد الحب المقموع كما يقول بعضهم :

وقالوا ماتشاء فقلت ألهو
إلى الإصباح أآثَرُ ذي أثير
بآنسة الحديث رضاب فيها
ـ بُعيد النوم ـ كالعنب العصير

وأمثال هذا كثير في أغانينا الشعبية كما سوف نرى .

ألا يمكن التشابه بين مغنينا المجهولين وبين الصعاليك الجاهليين ؟

كان صعاليك الجاهلية يسطون على الأغنياء ، وكان صعاليك بلادنا يسطون على من يجدون في طريق ، أو على ما يجدون من البيوت الممكنة وبالأخص في فترات التعطل السياسي ، وكان الصعلوك الجاهلي يصبو إلى آنسة الحديث كأشهى مبتغى ، كما كان يحن المغني اليمني إلى الرغبة نفسها ، وكان الصعلوك الجاهلي يحس مرارة فقره

ولا يرى ضعته أمام الأغنياء ، ومثله المغني اليمني المقموع كان يرى فقره ولا يرى نفسه دون الأغنياء ، الفرق الواضح بين مغنينا وبين الصعاليك : أن الصعاليك قاتلوا بالفعل ، بينما قاتل مغنونا بالتمني الغنائي ، وربما ألحت الأغنية باستعمال القوة وانطوت على الشعور بالعجز عن امتلاكها كمثل هذا النص :

يا غصون البنوس يا خضر مثل الحماحم
ما يشم الكعوب إلا من أدّى الدراهم
لو معي ريش باز ما تهربين يا حمايم
بيننا مُقبلة جراد وإلاّ عظايم

الملحوظ أن الأغنية رباعية ، وأغلب أغانينا من الأبيات الآحادية ، فهل الأغنية الرباعية أو الثلاثية من فن الغضب الطبقي أو من لوازم السخط على الفقر ؟

نعود إلى الأغنية ، وسوف نلاحظ الاحتشام من حيث الرمز إلى النساء بالغصون ، ونلاحظ إفصاح الدلالة في عبارة شم الكعوب أي النهود ، ثم تلتفت الأغنية إلى الرمز مرة ثانية حيث نادت الأغنية النساء بالحمائم .

لكن أين يتبدى الحس الطبقي ؟

إنه يتبدى في غياب الدراهم التي توصل إلى شم الكعوب .

فكيف يتزوج من لا يملك نقوداً ؟

يتزوج باستعمال القوة إذا امتلكها :

لو معي ريش باز ما تهربين يا حمايم

والقوة هنا رمز ، لأن (الباز) يتصيد الحمائم بقوة ريشه ومنقاره .
فهل يغتصب القوي النساء بقوة ساعده وسيفه ؟

إن هذا التعبير على بساطته في الأغنية يذكر بالزواج الجاهلي الذي كانت تعقده السيوف والرماح والذي تسمى بقتال (الظعائن) ، فقد كانوا يتقاتلون على المرأة الحاطبة أو المسافرة ويأخذها من غلب ، وأحياناً كان يقاتل الرجل على زوجته أو قريبته فيحميها بالغلبة أو يستلبها الغالب أو الغالبون .

ألا تشير الأغنية اليمنية باحتشام إلى هذا الصراع وتتوقع إمكانه في السنة المقبلة عندما يفد الجراد أو تتفجر الحوادث (العظايم) ، غير أن الأغنية اليمنية انطلقت من الحس بالفقر وليس من الحس بالمغالبة وحدها ، فلو كان للمغني بعض نقود لما تمنى ريش (الباز) لاصطياد الحمائم (النساء) ، تشبه هذه الأغنية أغنية أخرى وإن كانت أكثر حساً بالفقر وأفعم بالسذاجة الحلوة ، لأن الاعتراف يمتزج بالتمني :

والله قَسَمْ لـــو مـــــا سَبـــــارِيَ أقراص
وأنـــــا يتيمْ راعي في بيت عبّـــــاس
لا حُرِبْ رصـــاص وأشـل بنت ميّـــاس

الأغنية تعترف بالفقر ولا تعترف بدونية المغني الفقير ، فلو ملك أدوات القتال لامتلك بنت أعلى بيت في المنطقة ، التعبير عن حال المغني شديد المباشرة ، فهو يأكل خبزاً جافاً بدون أدام أي (أقراص) كما في النص كعادة الرعيان الأجراء ، وهو فوق هذا يتيم ، ولعل مستأجره من القساة بدليل إيراد اسمه في الأغنية (بيت عباس) ، وعلى سوء هذه الحالة فهو يرى نفسه جديراً بإحدى حلوات القصور ، غير أنه أعزل ، لأن الذي لا يملك غنماً وأرضاً لا يملك سلاحاً إلا إذا كان من البدو الرحل الذين يعتبرون السلاح ثاني الراحلة أو شقيق النفس .

هل في الأغنية ما يشير إلى غزل ؟

إنها مفعمة بالاشتهاء ، ولكن من هي المشتهاة ؟

إنه لم يرها كراع ، وإنما أغرته شهرة البيت فتصور من فيه ، ألا يتجلى الحس الطبقي والطموح إلى ماعند المترفين ؟

لعل هذه الأغنية الحاربة بالرصاص تختلف في محتواها عن أغنية متني ريش الباز : الأولى محتشمة رامزة تعميمية ، والثانية مباشرة محددة الإيماء . إلى جانب الاختلاف في المعنى ، فهناك اختلاف في الأداء ، الأولى من الصوت السريع المُرْقِص ، والثانية من الصوت المديد ، وهي من أغاني الرعاة والمسافرين والطاحنات ، وعلى هذا الضرب هذه الأغنية :

قمري صغير زفّوه من قبالي
لو شي معي بندق ما ضاق حالي
يا موت شِلّه لا لهم ولا لي

تنطوي هذه الأغنية على حب صادق ، وعلى حبيبة بذاتها وسَمْتها ، لقد شاهد المحتفلين بعرسها وهم يزفونها إلى بيت الزوج .

أما كان ينبغي أن تزف إليه كمحب صادق ؟

فكيف يغير سير المجريات ؟

لو كان يملك بندقية لغير الموقف كما تصور ، وإذا كان لا يملك بندقية ، فهل ينوب عنها الموت فيحرم من حرموه ؟

هذه أعنف صيحة حب وأحلى سذاجة مباشرة ، لأن غاية الكراهية في التعبير هي ذروة المحبة في نفس المعبر ، فليس الغزل البديع هو الذي يصور أساطير الجمال وفتون الحركات وفتكات العيون ، وإنما أروع الغزل هو الذي يفجر مكنون الخلجات بما فيها من حلاوة السذاجة ونقاوة الصدق الفطري ، إن فقر العاشق قد حرمه امتلاك بندقية وفقد البندقية سبب انفلات الحبيبة من يده ، فرأى الموت هو المخلّص .

ألم تمتزج هنا صورة الحب بصورة الكراهية لشدة الشعور بالعجز والحنين إلى الامتلاك ؟

فهذه الأغنية قتالية عزلاء كسابقتها ، أما المغني الأول فقد انتظر التغيرات المؤدية إلى الزواج كهبوط الجراد أو انفجار حوادث عظائم :

بيننـــــا مقبلـــــة جراد وإلا عظـــــائم

إذا كانت هذه النصوص الثلاثة من الأغاني الرباعية والثلاثية تعبر عن المرارة الطبقية وتميل إلى القتال وتفتقر إلى أدواته ، فإن هذه الأغنية الثلاثية ترمز إلى الطبقية بتمني رخص المهور :

متســـــوقين ســـــوق الثلـــــوث ميتم
استعلمـــــوا سعر البنـــــــات من كم ؟
البيض من عشرين والخضر مغنم

تتميز هذه الأغنية بالتساؤل والإجابة كحوار جدلي بين التمني والواقع .

لكن السؤال هنا : لماذا فضّلت الأغنية البيض على الخضر حتى جعلت الخضر بلا مقابل ؟

لعلها من نسيج مزاج فردي ، لأن غاية حسن النساء هي الخضرة ، لهذا تشبّههن الأغاني بغصون القات وأغصان الأبنوس وقامات الخيزران ، ولعل عبارة : (يا لخضري) تفتتح أكثر الأغاني ، والخضرة في فننا الغنائي تقابل السمرة في أقطار أخرى ، غير أن آخر الأغنية يستدعي سؤالاً ، فلعل القصد من عبارة (والخضر مغنم) شدة التمني لامتلاكهن بلا نقود كعلامة على العشق والفقر معاً .

إذا كانت هذه الأغنية تتمنى التمني السلمي ، فإن وطأة الإحساس بالفقر تستنفر إلى

القتـال في أكثر الأغنيـات ، غير أن من يعجـز عن كسب القـوت أعجـز عن اقتنـاء السلاح ، كما تشير هذه الأغنية :

يـا صغير إخـوتـك لا تنزل البير وحـدك
لـو أجي وأقنصـك بـايلحق الأهـل بعـدك

أما يعلن المغني عن إمكانية قنص الحبيبة ، وعن عجزه عن دفاع أهلها ، إنه لا يعبر عن السلاح حرفياً وإنما يشير بعبارة الاقتناص ، والاستلطاف هنا أكثر من العشق ، لأنه يدلل المحبوبة الصغيرة أكثر مما يتشهاها ، ولو انتقد فيه الاشتهاء لانتقد فيه نزوع القتال والشوق إلى السلاح كتقليد غنائي ناشئ عن حس طبقي .

إذا كان العشق والفقر أعتى غرماء الحب ، فإن هناك أمراً أعتى وهو الترافع إلى الحكام القضائيين ، إذا كان القتال يتطلب السلاح فإن الوصول إلى المحاكم واستنصافها يتطلب النقد الوفير والعمر الطويل والصبر العريض ، كما تبرهن هذه المقولة الشعبية : الشريعة تحتاج إلى ملك سليمان وعمر نوح وصبر أيوب . وهذه المقولة مقتبسة من قول أبي تمام في مطل الممدوحين لمادحيهم :

يحتـاج من يرتجي نـوالكمُ إلى ثـلاثٍ بـدون تكـذيبِ
ملـك سليمـانَ يكـون لـهُ وعمر نـوح وصبر أيـوبِ

ولعل المقولة الشعبية من صنع الفقهاء المحامين أو من صنع أصحاب القضايا ، وليس هنا مكان نقاش هذا ، لأن أمامنا أغنية شعبية تشير إلى كل هذا من منظور طبقي غرامي ، وهذه الأغنية أحفل الأغنيات الشعبية بالالتفاتات البيانية ، فبينما يخاطب المغني أهل المحبوبة يلتفت إليها فوراً ، ثم يلتفت مرة ثانية إليهم وإليها في لفتة واحدة ، ثم يقتنع ظاهرياً ويبطن أمراً مغايراً ، وفي كلا الحالتين يساوي الشريعة بالقتال وعجز الفقير عن ذلك :

لا تضربوهـا، ولا تستوجعي
شلّـو قمركم، ويكفي مـامعي
لا أنا مشـارع، ولانـا مـدّعي

هل هذه المحبوبة زوجة لكي يلجأ الزوج إلى الشريعة التي خافها ؟

هذا ممكن ، وممكن أنه يتهكم بالقضاة ، وممكن أنه يتظاهر بالصبر ويضبر التهديـد حين تسنح فرصـة ، إن هـذه الأغنيـة من الفن الغنـائي الطويل أو (الملوي) كما يقول المزارعون ، لأنها على غرار أداء (الدودحية) التي بعثها الفنان (علي الآنسي) في أغنيـة (خطر غصن القنا) شعر (مطهر الإرياني) وهذه الأغنية الثلاثية كسابقـاتها تعبر عن الحس بالفقر والصبر الظاهري بالمقسوم ، غير أنها تنطوي على رفض كامن كما تدل عبـارة (لا تضربوها، شلوا قمركم) .

ألا تلـوح جمرات الغضب ؟ أمـا التهـديـد كامن في النفس وإن عتّمتـه ظـواهر الاستسلام الآني ؟

إن الحس الطبقي يتبدى في عشرات الأغنيات بمختلف ضروبها وكميـات أبيـاتهـا ، وهذه الظاهرة تغلب على أغاني عشق الريف ، وبالأخص عشق الفقراء .

لهذا حـاولت المـدينـة عن قصـد أو غير قصـد ، الإقنـاع بـالواقع مهما كان مريراً ، وعبرت عن هذه المحاولة بعدة أشكال كشرطها على العاشق أن يكون قـادراً ، كما في هـذه الأغنية :

جبل نقم خضّر ومـا مطرشي
مثل الذي يعشق ومامعه شي

وهذه من أغاني (صنعاء) وما حولها ، وإن تعممت لحلاوة أدائها ، وانطباقها على أكثر النفوس ، غير أن ترديد الأغنية لا يدل على التزام فكرتهـا ، فعنـدمـا تصبح صوتـاً

غنائياً ترددها الجموع في كل المناطق بدون حس بقصدها عند إنشائها ، غير أن المدينة تكرر غرض الإقناع في شكل آخر ، كما تفصح أغنية (الرزفه) التي ترددها جموع الصنعائيين في دورات الأعياد وفي أيام الاصطياف بالروضة ، وهي تتشكل على أصوات : الصوت الأول يبوح بالعشق ويشير إلى علو قصر المحبوبة كرمز لارتفاع طبقتها . الأصوات الأخرى تبوح بالإقناع والتيئيس واستحالة تحقيق هذا الأمل ، الصوت العاشق :

يا مسلمين يا عباد الله أنا الهايم
أنا الذي تحت شبّاك الحبيب نائم

أصوات الرد الآمر :

اصبر تصبر على بختك وإلاّ موت
لو ما يبضين حمامات الهوى ياقوت
والشمس تطلع عشي والبحر يزرع توت
وإلا يجي من خزيمة عمنا مبخوت

وتؤدى أصوات الرد بالتجاوب ، ثم تتجاوب الجماعات بكل الأغنية ، والفكرية واضحة بتعبيرها إلى استحالة وصول العاشق الفقير إلى بنت الغني ، إلا إذا حدث المستحيل : مثل أن تبيض الحمام ياقوت ، ومثل شروق الشمس في الليل ، ومثل زراعة التوت في البحر ، ومثل رجوع (مبخوت) من مقبرة خزيمة .

فهل في هذه الأغنية وسابقتها مقاومة طبقية لمن يحاولون تجاوز طبقتهم ؟

ربما كان هناك قصد ، وربما كان اختلاف الأغنيات بمدلولاتها راجع إلى اختلاف واقعية المدينة كمركز سلطة ، واختلاف واقع الريف كمزرعة للمدينة بمختلف أشكال الانتفاع من كنوز الريف وعَرق جباهه .

إذا كانت بيئة المدينة غير بيئة الريف ، فإن مكان الأغنية كل مكان ، فقد تنتقل الأغنية الريفية إلى المدينة ، كما تنتقل أغنية المدينة إلى الريف ، لأن طاحنات الحبوب في المدينة يرددن ما يحضرهن من الأغاني عند الطحن دون فهم الغرض ودون فحص الهوية ، ومثل طاحنات المدينة رعاة الأرياف ومسافروها وطاحناتها ، فهم يرددون ما يسمعون ، ولو لم يعبر عن نفوسهم في لحظات التغني ، وكما أن الريف من طبقات وإن كانت متقاربة ، فإن طبقية المدينة أكثر تباعداً ، وعلى التفاوت النسبي والبعيد في المدينة والريف ، فإن الأغنية الشعبية بانتمائها وبلا انتماء إبداع الجميع وتغني الجميع ، وبالأخص في زمن جهل الواقع وغموض رفضه وقصور حس المعبرين عنه ، فلم يكن هناك من يشكل الناس إلى طبقات ، ولم يكن هناك علم طبقي يصنف الطبقات ويمنع سقوط هذه وارتفاع تلك ، أو ارتقاء أفراد من هذه وهبوط أفراد من تلك .

لهذا يعتبر تفسير هذه الأغاني على هذا النحو من قبيل اكتشاف التراث من خلال منظور معاصر ، ومن البديهي أن هذه الأغنيات عبّرت عن الحس الطبقي من جانب واحد وليس من كل الجوانب ، لأن الحس بالطبقية غير الوعي العلمي بها وغير الصراع التاريخي بين الطبقات ، مهما دلت هذه الأغنيات على حس طبقي عاطفي ، إلا أنه إفرادي ، ومهما كان هذا النوع بدائياً فإنه يختزن قابلية التطور ويملك مؤشرات إلى تغيير جماعي لأن كل ما يكمن في الأحلام يتألق على وجوه الظواهر المشهودة .

الملامح السياسية في الأغنية الشعبية

كانت السياسة من الأسرار الخاصة ، أو من خصوصيات المواريث الأسرية ، أو هكذا أشاع المروجون الأبراجيون . فقد أراد البعض في الأيام الأخيرة أن يضع فرقاً وهمياً بين الأدب السياسي والأدب الأدبي ، على اعتبار أن الأدب الجانبي الموضوع أو الذاتي هو الأدب الأدبي ، أما الأدب الذي يتمحور أهم القضايا العامة فهو الأدب السياسي .

والذين اعتبروا تفاهات الحرية هي الأدب الأدبي ، كانوا لا يعرفون أن الأدب الذي يتعصبون له مفقود الأدبية لذاتية موضوعيته ولتمزق بنيويته . فالأدب الحقيقي هو الذي يقوم على قاعدة فلسفية إنسانية ، وعن رؤية فنية ، وعن اختبار اجتماعي ، مهما كانت موضوعات هذا الأدب ، فإن الموضوع ثانوي ، لأن الأدب تعبير رؤيوي ، يفتتح عالمه ويخلق حقائقه بلغة خاصة تختلف عن لغة الحقائق الفلسفية وتتصل بها وعن الشروح العلمية وتهتدي بها وتنقطع عن العالم القديم لكي تبتدئ منه افتتاح غيره . وليست السياسة إلا مجموع المفاهيم الفلسفية والاجتماعية والعلمية والقوانينية ، فالفن عنها أو منها تعبير عن مجموع الأفكار التي خلقت فن السياسة ، على أن هناك فرقاً بين السياسة المباشرة ، كإصدار القوانين وتنفيذها ، وبين السياسة الفكرية التي تتبّع تطور الفكر السياسي ومناشئه الاجتماعية ومنعطفاته التاريخية . وليس الحكام هم الذين يختصون بمعرفة السياسة ، فقد يعرفها صحفي أكثر من حاكم ، وقد يفلسفها مؤرخ أكثر من ملك أو رئيس حكومة . فهل هناك مسوغ لما يسمى تخصصاً سياسياً ؟

إن التخصص المهني لا يحجز علوم المهنة عن سواه ، بل بين كل المعارف اتساق ، ومع هذا نسمع اليوم من يقول : « ليس الأديب رئيس وزراء ولا الأديب رئيس أركان

حرب » ، هناك فرق بين من يعرف السياسة كفلسفة ومعارف بشرية ، وبين من يمارسها كفن زعامة ، إن من يمارس فن السياسة مقيد بخطة معينة أنتجها واقع معين ، أما من يتفهمها ويفهّمها ، فهو يستخلص أصح الرأي من مجموع النظريات ومن خلال المزاج الوطني ، لأنه لا يهتم بالممكن كالحاكم ، وإنما يهتم بما ينبغي إمكانه كإنسان واسع الاهتمام والرؤية . ومن يلاحظ أكثرية أنظمة العالم الثالث يجد عشرات الأسماء السياسية في مختلف المواقع لا يعرفون فلسفة السياسة ولا علومها ، لأنهم مجموعة موظفين تعينوا بالقرارات لقربهم من الذروة أو لاطمئنان الذروة إلى تنفيذهم بلا نقاش . إن الذين تحملهم القرارات وحدها لا يتجاوزون كونهم موظفين في السياسة لا مفلسفين لها ، لأنهم لم يأتوا من قواعد انتخابية ، ولا من معارضة ، ولا من سلطة مستقيلة .

لهذا أتوا من خارج الكفاءة ، وبالأخص في الدول التي الحكم فيها : ملكي ، أو أميري ، أو رئاسي . ففي مثل هذه الأنظمة لا تحكم الحكومات ، وإنما تتوظف وتوظف عندها سواها ، ومجرد التوظيف على أي مستوى لا يدل على الكفاءة ، لأنها ليست غاية منشودة في ظل سياسة واحدية الرأس أو متقاربة الأكتاف .

إذن ، فالمجتمع هو مصدر السياسات ، لأن إرادته وأفكاره وأدبياته الأقوالية على أي شكل ، ومجموع مصالحه هي التي تشكل قواعد الحكم وفلسفة الحاكمين ورؤية المتفلسفين الشعبيين ، وليس الأثقف هو الأعلى سلطة بالضرورة ، لأن الوصول براعة اجتماعية أو انتهازية ، وليس وفرة ثقافية ، فقد يكون أي مواطن أكثر إحاطة بنظريات السياسة وتاريخ الزعامات ، وأثقب رؤية إلى التغيّرات السياسية ، وبالأخص في الأمم التي تداخلت فيها النظريات والثقافات ، فكان تاريخها السياسي هو تاريخها الاجتماعي نفسه ، ولعل التاريخ العربي أكثر التواريخ العامة امتزاجاً واختلاطاً ، فقد كان الخليفة خطيب الجمعة وقائد الحرب وراوية أحاديث وأشعار ، لأن الثقافة المتعددة كانت متوحدة في الخليفة ، كما كانت التقاليد واللغة والدين ملامح الوجه الرسمي للخليفة والقائد والوزير . مثل ذلك الأدب فقد كان رسمي اللغة رسمي الموضوعات ، كان

يتغزل الخليفة كما يتغزل شاعره ، وكان الفقيه يشكل نصف الشاعر كما كان يشكل نصف الخليفة السياسي ، وكان المجتمع مجرد فاتح ومفتوح ومستمع إلى ما يقال ، وقلما رفع صوته في شكل أشعار أو تفجر أحداث . وقد كان مجتمعنا اليمني ـ رغم امتداد تفجره الدموي ـ امتداداً لعهود الخلافة إلى مطلع ستينات هذا القرن ، بل إن الأدب الشعبي في بعض الشعوب واكب الأدب الرسمي أو زاحمه حتى أصبح سلوة القصور : (كألف ليلة وليلة) ، ومسرحيات (ابن دانيال) ، وفكاهية (المازحين) من (أبي دلامة) إلى (ابن سكّرة) إلى إبراهيم المازني .

فمتى ظهر الأدب الشعبي في بلادنا ؟

لم يحمل إلينا التاريخ رواية كألف ليلة وليلة التي نشأت في الظل العباسي ، ولا كمسرحيات (ابن دانيال) التي أضحكت العهد الأيوبي .

لقد ظهرت في أدبنا بعض محاكاة للمقامات الهمدانية والحريرية ، ولم تتطور عن أصلها ، بل لم تتسع حتى تشكل كتباً .

فهل الشعر الحميني مناقض للأدب الرسمي أو رد عليه ؟

من ناحية اللغة يبدو خروجاً عن القاموس الرسمي في بعض المفردات ، لكنه أصبح سلوة الرسميين ومتعة أسمارهم : من (محمد شرف الدين) إلى (عبد الرحمن الآنسي) ، فقد كان هذا الأدب يلائم الفترات الإمامية والملوكية والتركية والسلاطينية لأنه يسلي حكامها ولا يحمل راية التمرد على أوضاعها ، بل كان أشهر الشعراء من الحاكمين . كمحمد عبد الله شرف الدين ، وأحمد القارة الذي كان يتولى القضاء ، وكعبد الرحمن الآنسي الذي حكم (حَيْس) وغيرها ، وكعلي محمد العنسي قاضي (العُدين) و (الحيمتين) .

إذن فلم يكن الشعر الحميني شعبياً إلا من ناحية عامية بعض مفرداته ، ومن ناحية

طواعيته للتغني بفضل التنويعات الإيقاعية ، لأن الأدب الشعبي علمياً هو مجهول القائل .

إذا كان الحميني امتداداً للفصيح ، فإن الأغنية الشعبية من ناحية موضوعها ومجهولية قائلها إحدى فنون الشعب ، ولو لم تحمل إلا أقل سمات التمرد ، ولعل أبرز فترة تجلت فيها الأغنية الشعبية كلون نضالي على أي مستوى هي آخر العشرينات إلى آخر الستينات ، وهذا ينتمي إلى الهزات الاجتماعية التي امتدت إلى المرتع والمزرعة لكي تتنفس المراتع والمزارع بمخزونات وجدانها .

أهلت شمس القرن العشرين على جبالنا وعلى أوديتنا وهي تتفجر نضالاً ضد الاحتلال العثماني ، حتى تحقق جلاء المحتل آخر العقد الثاني من القرن العشرين ، وكان العقد الثالث امتداداً من دخانه وناره ، لأن التمرد على السلطة الجديدة تنادى من أكثر المناطق ، كما نشط قمع التمرد بكل وسائله الدعائية والحربية ، ولم يسكت تلك النار القامعة والمتمردة إلا أزيز الطائرات الإنجليزية في أجواء الشطر الشمالي عام ١٩٢٨ و ١٩٢٩ م ، ٥، هناك ارتفع صوت الحس الوطني على كل الهمسات الداخلية فقد رأى اليمنيون ذلك القصف الجوي أعنف خطر يصيبهم من حيث لا يستطيعون دفعه ، وفي تلك الفترة تجاوب الشعر الفصيح والأغنية الشعبية في عزف واحد وعلى مختلف الطبقات الصوتية ، فقد انتشرت قصيدة (يحيى بن محمد الإرياني) في مجتمعات المثقفين كتعبير عن الكل :

يا بريطانيا رويداً رويداً
إن بطشَ الإلهِ كان شديدا
إن بطش الإلهِ أهلَكَ فرعونَ
وعاداً من قبلِهِ وثمودا

ومضت القصيدة تندد بالقصف الجوي وتتحدى العدوان أن يواقف اليمنيين وجهاً لوجه على الأرض اليمنية لكي يشهد أُسُود حروب وأبطال نزال لا يغلبون .

أما الأغنية الشعبية فقد تعددت تعابيرها عن تلك الغارات الجوية ، لأن الريف لم يكابد منها كما كابد من الحروب التركية والإمامية ، إلا أنه شاهد أفواج الهاربين من المدائن يلجؤون إلى كهوفه وبيوته بعد أن أفزعهم دوي الطائرات وأصوات الانفجار من بعيد ، هذه أعنف تجربة ، لأن الشعب قد اعتاد الحروب بمختلف أسلحتها من الرماح إلى المدفع التركي ، أما هذا الذي يقصف من فوق الرؤوس فقد زلزل الفرائص ، فذكر بغيره من الأهوال على تفرد هوله كما تعبر هذه الأغنية :

لا عوّد (السِرْكالْ) مِنْ طالع رمى
لريشه المكْسَرْ وللرامي عَمْى
كلــه يهون إلا مراجيم السماء

الأغنية تسمي الإنجليز (سركال) على المصطلح الريفي العام ، وتتصور محركات الطائرة ريشاً كريش أجنحة النسور ، كما يصورها شعراء النهضة ، فتدعو عليها بالكسر وتدعو على الرامي بالعمى ، ثم ترى هذه البلية نتاج بلايا أرضية .

« كله يهون إلا مراجيم السماء »

هنا يتجلى الشعور الريفي بكل صفائه ، فقد اعتاد الفلاح الأرض وويلاتها ، وكانت السماء المفزع الأمين لأنها تمطر فتنبت الأرض ، وتُطْلِعُ النجوم والشموس فتضيء جوانب الأرض .

فكيف أصبحت السماء رجوماً تصب النار وتشرد وتدمر ؟!

إن الأغنية غامضة اللمح إلى عجز السلطة عن دحر العدوان الجوي ، الأغنية لا تفصح بهذا ، ولكن الدلالة النفسية ملموحة في النفس من تذمر التعبير :

«كله يهون إلا مراجيم السماء»

فكيف أصبحت السماء وهي مصدر العطاء ، مصدر الدمار والإبادة ؟

ألا تكفي كوارث الأرض من حروب تركية وإمامية ومجاعات سنوية ؟

هذه الأغنية تنتمي إلى سنة الطائرات وإلى ما قبلها من سنوات لتلاحق الأحداث بالأحداث ، حتى اعتبر الريف أنه دخل زمناً آخر اختلفت فيه كل مقاييس الأرض والسماء ، كما تشير هذه الأغنية :

اليوم طيّارة ورامي أحْمر قد المطر باروت وموت أغبر

لقد أتى غير المعهود ، بمجيء الطائرة جاء الرامي الأحمر ، فأصبح المطر بارود وتحول إلى موت أغبر ، هذه الأغنية وسابقتها من أغنيات الريف ، كما تشي روائح التعبير عن الدلالة الاجتماعية .

فكيف عبّرت أغنية المدينة عن الغارات الجوية ؟

لأن الإغارة ، أدت إلى الالتجاء إلى الكهوف ، فإن الأحوال قد انتقلت إلى البؤس بعد النعيم :

والله القسم ما زيد أقول حاضر
من حينُ جرَفْ هِرّان قديه مناظر

لا تقف الأغنية عند حادث الطائرات ، وإنما تشير إلى تطور الذوق الاجتماعي . كان جواب النداء أيام الأتراك (أفندم) وبعد خروج الأتراك ، حل محل أفندم (حاضر) ، وكان جواب المرأة على الزوج أو أقاربه (هَالبْ) ، كمقابل (الأفندم) لتركية عند الرجال ، وعندما تطور الذوق الاجتماعي تعلمت المرأة أن تجيب بعبارة (حاضر) كمشاركة لذوق الرجل ، فاعتبرت الأغنية هجوم الطائرات انتهاء لعهد

البراعة الاجتماعية وللذوق الحضاري ، لأن كهوف الجبال أصبحت بديلاً للدُور ذات المناظر العالية ، وهذا رجوع إلى عهود الغابات ، إن الأغنية على سذاجتها تلمح بذكاء إلى وحشية الحضارة وتعدد آلات دمارها .

إذن فلا تجدي لباقة الحديث ولا تحضّر الذوق ما دامت الكهوف بديلاً للمدائن العامرة .

لقد أنتجت سنة الطائرات طائفة من القصائد والأغاني السياسية كرفض للعدوان الخارجي بعدة تعابير ، فبعضها يتفجر بالسخرية ، وبعضها يومئ إلى سوء العواقب ، لأن هذا الحادث الجوي كان جديداً في رعبه وتأثير إفزاعه .

وقد كانت هذه الأغنيات على أفواه المسافرين والرعاة ، ولم تَطْغَ على صوتها إلا أغنيات أجد من حادث مختلف ، كالدودحية ، لأن الحادث المرير لا يطويه إلا سواه ، أو متصلاً به أو مغايراً له . فبعد سنة الطائرات بعامين غرق (محمد البدر) في بحر (الحديدة) ، وعلى عادية هذا الحدث عند الفلاحين أو قربه من العادية ، فقد حمل دلالات تغيرية ، لأن البعض رأى السيف (أحمد) سعيداً بغرق أخيه البدر لكي يخلو له الميدان من منافس في ولاية العهد ، وهذا يشير إلى أول صراع خفي على السلطة ، فانتشرت الأغاني الشعبية عن توجيه أو غير توجيه ، ولعلها أقرب إلى التوجيه السياسي الدعائي ، لأن النشّادين الجوّابين هم الذين أشاعوها في الأسواق والقرى ، وكانت لهم قابلية في الأرياف ، لأنهم يسمّون عندهم بمداحي النبي ، ويحملون (طِيراناً) تختلف في شجى إيقاعها عن إفزاع الطبول ، ومن أشهر تلك الأماديح أو الأناشيد ، أغنية تشيد بنجدة السيف أحمد لأخيه وشدة حزنه عليه ، فقد امتطى حصانه (شوقب) الأسطوري في سرعته إلى الحديدة :

ولما جا الخبر للسيف أحمد
دعا : يا بدر يا فلذة فؤادي

وأقبل من شهاره فوق (شوقب)
وصل باب الحديدة بعد ساعة
ونادى: يا حديدة أين صنوي؟
وأين أخي وأين شقيق ظهري؟
إذا هُوْ في البحار أطلعتموهُ
وإن هو في السماء نادى المنادي
وقال يا بحر لا تخفي وإلاّ
طلبت الجن لك من كل وادي

هذه الأبيات من بحر الوافر ولغتها مزيج من العامية والفصحى ، ولعلها أقرب إلى الفصحى لولا التسكين في الأسماء والأفعال بدون عوامل جزم ، أما من ناحية لحنها الغنائي ، فقد كان يؤديها المداحون على منوال المدائح النبوية الشهيرة ، وبالأخص أماديح (عبد الرحيم البُرعَي) من شعراء القرن السابع هجري أو المنسوبة إليه ، وكانت تتخلل هذه القصيدة لازمة إنشادية :

يقول عبد الرحيم يا صابر اصبر
فإن الله معين الصابرينا
وما في الكون أفضل من محمد
وصلّوا على النبي يا سامعينا

وهذه اللازمة تكوّن استهلال كل مديحه ، كإيحاء بقص حادثة أو سرد موعظة تتضمنها المديحة ، أو الإنشاد في أي موضوع ، ثم يتحول الاستهلال إلى لازمة ، لأن المادحين من اثنين أو ثلاثة ، المنشد واحد ، والذي يردد اللازمة على ضرب الطار من اثنين أو واحد يساير قرع الطار ، وهؤلاء المنشدون يجوبون كل الأسواق وحارات المدائن ، ويَردون الأرياف إبان كل حصاد ، وفي مناسبات المآتم و (الحَضَرات) ، ولهم

في نفوس الريفيين مكانة خاصة كمّداح للنبي وعلي ، وقد كانت أناشيدهم تحمل الأحداث وتعبر عنها : كحرب تهامة عام ١٩٣٤م ، وكغرق البدر آخر العشرينات ، وكالتنديد بالدستوريين آخر الأربعينات ، وكانوا يختارون لأناشيدهم الدعائية ضرباً من الغناء الشائع يضيفون إليه نبرات جديدة وقرعاً مختلفاً عن الأغنية المألوفة ، كما لاحظنا أنشودة غرق (البدر) ، وقد ظلت هذه الأنشودة سائرة حتى نشأت على منوالها عدة أغان مختلفة الأغراض ، والملحوظ أن الأغنية التي تستجد كدعاية سياسية تحاكي أحداث أغنية نشأت عن حادث شهير وتفرعت عنها قصة أو أقاصيص .

في منتصف الأربعينات ، كانت هناك أغنية تحذر من الحب وتجسم مغامراته :

الحب يا ناس يشتي شَلْ شَلْ الشَّلْ

ونشأت لهذا الأداء قصة ؛ فقد ألقي القبض على ثلاثة رجال اشتجروا في ليلة أنس على إحدى غواني الليل ، كان اثنان منهم من التجار ، وثالثهم من قابضي الزكاة ، التاجر الأول أفلس وأشعلوا شمعة في باب دكانه عند شروق الشمس كإشعار للدائنين عن إفلاسه ، والثاني أفلس في أول احترافه التجارة ، والثالث أكل الأموال التي قبض لمالية الدولة ، وقد رتبتهم الأغنية هكذا :

الحب يا ناس يشتي شل شل الشَّلْ
ما هو لمن سرّج الدكان حمية شمس
الحب يا ناس يشتي شل شل الشَّل
ما هو لمن سار يقبض واصطبح في الحبس
الحب يا ناس يشتي شل شل الشَّل
ما هو لتاجر خرج من حضن أمه أمس

على رغم انتماء هذه الأغنية إلى قصة غرامية حمراء ، فإن لها لمحاً سياسياً من حيث

النهي عن التجمع وعن المغامرات العاطفية في ظل حكم ديني ، ومن ناحية أخرى تنطوي على تهديد لقابضي الزكاة من التفريط بأموال الدولة .

إن هذه الأغنية سياسية بمفهوم تلك الفترة ودعايتها الإرشادية ، وقد شاعت هذه الأغنية حتى ردد المداحون على غرارها أنشودة سياسية بعد انقلاب ١٩٤٨م :

الحرب يا ناس باع الدين للكافر
زوّرْ على النـــاس أخـزى الله زوّارِه
أين ابن نعمان ذي كان في عدن ساحر
قد طلّعوه في المغالق ضاعت إسحارِه

ولم تحقق هذه الأغنية اشتهاراً ، لأن قصيدة (عبد الله عامر) في نهب صنعاء طغت عليها ، فرددها النشادون والمطربون في الأسواق والقيلات وأسمار المناسبات ، لأن تلك القصيدة صورت فظائع نهب صنعاء إلى (الإمام) ، فحملت رخصة انتشارها :

اعطف علينا كما دشمان دخل بالجلافة
ومفرســـــة وزن طن ... إلـــخ

وكانت هذه القصيدة جيدة في موضوعها وأدائها الغنائي وتعبيرها الاجتماعي ، فقد تعزى بها الصنعائي ، وتجلى فيها (الإمام) صورة انتصاره ، كما شم فيها الناهبون روائح بطولتهم ، لأن النهب غلبة حربية ، كما كرسته تقاليد الشعر الحربي .

بعد هذا الحادث اشتغلت الأغنيات الشعبية بالاغتراب ، وهذا يستدعي بحثاً خاصاً ، ولعل أغلب الأغنيات السياسية كانت أقرب إلى السخرية منها إلى التشنيع السياسي ، أو كانت مادة استغلال دعائي للمتذمرين في الخمسينات كالذي ترتب على هذه الأغنية :

يا طالعين صالة شلّوا لي النّذْر حُبّة لمولانا وعشر للبدر

فقد ترتب على هذه الأغنية رأي عن العهر السياسي بمختلف أشكاله ، ولكن من وجهة التفسير لا من حرفية النص .

هنا يلح تساؤل مشروع :

ما سبب قلة الأغنيات الشعبية في الخمسينات ؟

هل ضعف التتبع أو أن المذياع ألهى عنها ؟

ربما تحول الاهتمام الشعبي إلى العمل السياسي المباشر على امتداد الخمسينات فتوالت الأحداث والإرهاصات حتى انفجار ثورة سبتمبر ١٩٦٢م ، وعلى زخرة الأناشيد والقصف الناري ، فقد ابنعثت الأغنية الشعبية تعبر عن السياسة بطريقتها الخاصة ، وفي إطار المفهوم السائد في الستينات ، فكما باحت الأغنية مرحّبة بالثورة ، شككت بعض الأغاني أو سخرت من المستقبل ، ومن الأغاني التي كانت صدى للثورة هذه الأغنية :

جمهورية واليوم دولة الشعب
ومن عصى لا يفتجع من الحرب
اليوم يا رجعي نغذّي القلب

كانت هذه من صدى أغاني الإذاعة وأحد أصداء المظاهرات والأناشيد الحماسية ، وتقابلها أغنية التشكيك أو السخرية أو أحد ألوان الظرافة الصنعائية المحايدة :

بالله عليكن يا جبال (صرواح)
لا تُفسِدين عاد الزعيم عيرتاح
ليلة ويوم والقاح جَرْله قاح

تنطوي هذه الأغنية على تصور رغد عيش الزعيم ، وعلى هلعه أمام القلاقل التي عبرت عنها الأغنية (بقاح قاح) كترجمة حرفية لانفجار الرصاص ، والحس الصنعائي يتبدى من خلال هذه الأغنية من ناحية راحة الزعيم ، ومن حيث تصور التمرد بأنه فساد ، على اللغة الإمامية ، فقد كانوا يسمّون المتمردين أو الثوار : (المفسدين) ، حتى اعتبر هذا لقباً ثورياً ، لاتصاله بالعمل البطولي ولكونه اتهاماً من سلطة .

لهذا كان يردد الناقم بأعلى صوته : أنا مفسد .

سواءاً تمكن من الفرار أو استحكم عليه القبض ، لهذا تخاطب الأغنية جبال (صرواح) بشيء من التهكم :

لا تفسدين عاد الزعيم عيرتاح

غير أن هناك أغنيات كانت تقتصر على الوصف لجملة الأحداث والتغيّرات بدون تحديد رأي واضح :

جمهورية والطائرة تحلّق وأحمد سعيد في القاهرة يعلق

كل هذه الأغاني والأماديح من نتاج الشعب المغمور ومن أغانيه ، لم تصدر عن فلسفة سياسية ، وإنما ارتدت ملامح السياسة وأشارت إلى القضايا بالفن الشعبي المعبأ بالسذاجة الحلوة ، وعفوية الخاطر السريع ، ولعلها تنطوي على إرادة التغيير إلى الأفضل ، أو تشكل انعكاساً لمكونات التغيير الممكن والقابل للإمكانية ، لأن أهم ميزات العصر الثوري هو إنزال السياسة من الأبراج إلى مزدحم الجماهير الشعبية في المدينة والريف ، لأن الشعب ينبوع كل النظريات ، كقاعدة سياسية وفن زعامي ، يمد النظريات بالاختبار ، كما يمد الأنظمة بالتوجه وشعبية نوع التوجه ، وليست هذه اللمحات الغنائية إلا مجرد إضاءات إلى أعماق الشعب الذي تحوّل من تبعية الأسياد إلى سيد الحاكمين .

التعايش الاضطراري بين العشق والجوع

في الأغنية الشعبية

تلمستُ محاولة سابقة في بحث الحس الطبقي في الأغنية سرائر الحس الطبقي ، كما عبرت عنها الأغنية الشعبية في عدة أشكال : من رفض للفقر ، ومن نزوع قتالي لمحو الفقر ، ومن تمنٍّ للتغير ، وقد باحت كثير من الأغنيات بتمني السلاح لامتلاك عالم الحب . هنا نتلمس التعايش الاضطراري بين العشق والجوع ، فإذا كانت البطن تتطلب الامتلاء بدافع الغريزة ، فإن الميل إلى الأنثى الغريزة الثالثة ، واجتماع العشق والجوع تحقيق أغرب موت على حد قول الشاعر :

إذا اجتمع الجوع المبرّح والهوى
على الرجل المسكين كيف يموتُ

على أن هذه الغرائز لا تكوّن وحدها إنسانية الإنسان لاشتراك الإنسان والحيوان فيها ، إلا أن الغرائز الإنسانية أكثر رقيّاً ، فإذا كان الإنسان يعيش بها فهو لا يعيش لها ، لأنها مجرد وسائل بقاء لتحقيق غيرها من خلالها ، فميزة الإنسان أنه اشتهى وعبر عن اشتهائه وعن حرمانه من المشتهى وعن انتصاره بالوصول إليه ، فالإنسان الفنان لا يجوع صامتاً ولا يستنزف حرائق العشق في قطرات الدموع ، وإنما يفلسف مجاعته إلى الخبز والأنثى كنقص بشري وكمحاولة لاجتياز هذا النقص ، من سوء حظ الإنسان أنه تكوّن مجوفاً مُثَقَّباً ، ومن حسن حظه أن هذا التجوف والتثقب خَلقا فيه طبيعة الاقتحام لمغالبة الضرورة أو تكلّف الرضا بالمقسوم ، بعد أن يمتلك الجائع الأنثى يحاول إقناعها بالفقر ، أو يركب المغامرات لاغتصاب اللقمة من قبضة الزمان القاهر ، وقد كانت الزوجة أو الحبيبة سبب المخاطرة لاكتساب الرزق كما يقول أحد الصعاليك :

ذريني أطَـــوِّفْ في البـــلاد لعلني
أغـذّيـك، أو أغنيـكِ عن سوء محضري

وأصبح الحوار بين الشاعر الصعلوك وبين الزوجة فناً جدلياً يبرر التضحية بالحياة في سبيل الكسب بالاقتدار لا بالسؤال ، وعندما ساد النظام وانتقل الشعر إلى تقاليد المديح اختلف مدلول الحوار لا نمطه ، كما نلاحظ عند (أبي نواس) وهو يحاور زوجته الوهمية أو الحقيقية :

تقـول التي من بيتهـــا خفَّ مركبي
عـــزيـــزٌ علينـــــا أن نراك تسيرُ
أمـــــــا غيرُ مصرٍ للغنى متطلبٌ ؟
بلى إن أسبـــــــــابَ الغنى لكثيرُ
ذريني أكثِّرْ حـاســديــك بـزورَةٍ
إلى بلـــــدٍ فيـــــه (الخصيبُ) أميرُ

عند الصعلوك وعند النواسي محاولة إشباع الزوجة أو إرضائها بالغنى أو تكثير حاسديها لكثرة الفقراء ، فهنا مجاعتان : مجاعة إلى القوت تبعث على المغامرة ، ومجاعة إلى الثروة تكلف السفر من بغداد إلى مصر على ظهر راحلة . فالنواسي يعايش العشق والتماس الغنى عن طريق أماديح المترفين ، وأمثال النواسي كثير من سادة الفقر والعشق ، حتى شاع الغزل بالغلمان كبديل ترفي أو إفلاسي عن طالبات (القروط) و (العقود) ، وأكثر من الغزل الغلماني التغزل بالسود والتعليل الفلسفي لبياض قلوبهن واخضرار عشرتهن ، كما يعبر عن هذا (الشريف الرضي) :

حللتِ سـواد القلب إذ كنت شِبْهَـةً
فلم أدرِ مِنْ عِـزِ مَنْ القلب منكـــا ؟

فهناك تعايش اضطراري ، بدليل تكلف التعليل لجمال السود لأنهن أقل كلفة من البيض ، وسوف نلاحظ تفنن أغنياتنا الشعبية في التعايش بين الفقر والعشق بدون حس طبقي ظاهر في لغة الأغنية ، وإن كان كامناً في نفسية المغني :

لا تحسدون الزين وافق الزين ما حدّنا؟ القرص يكفي اثنين
ونصطلح لجعين ونكتسي دين وتنجلي ما بين غمضة العين

ألا يلوح التعايش اضطرارياً ؟ لأن الأغنية ترضى بالرغيف بين الاثنين وترضى باللقمتين كوجبة إفطار ، لكن الأغنية تشير إلى إمكان التغير « وتنجلي ما بين غمضة العين » فالرضا بالفقر مجرد هدنة بين الطبقة الفقيرة وبين مالكي أسباب عيشها ، لكن هذه الأغنية تختلف عن أغنية الصفحات السابقة ، لأنها لا تشير إلى القتال ولا تبوح بتمني امتلاك السلاح ، وإنما تنتظر أن تنجلي الغمرة بين غمضة العين وانفتاحها ، هذا من ناحية المضمون ، أما من ناحية التركيب فإن هذه الأغنية أطول الأغنيات من هذا الضرب لأنها تكونت من أربعة أشطار أو أبيات على اصطلاح الأغنية ، وهذا الضرب من الأغنيات يتكون من شطرين في الغالب .

فلماذا طالت هذه الأغنية ؟

من الجائز أن الشطرين الأخيرين إضافةٌ من مُغنٍّ آخر ، لأن الشطرين الأولين أنهيا مهمتها التعبيرية بإلماح كافٍ ، لأن الأغنية الشعبية تكتفي بالإشارة الملاحة ولا تدخل ازدحام التفاصيل ، غير أن الأشطار الأربعة أصبحت أغنية واحدة سواءاً كانت من إنتاج مغنٍّ واحد في موقف واحد ، أو من إنتاج أكثر من واحد . هذا الضرب من الأغنية من أغاني الأعراس والطحن والرعي ، وهي تتكون في الغالب من شطرين ، فإضافة أشطار إلى أشطار عملية ممكنة لتجانس الأغنية ولتطويل أدائها ، ولعل الميول إلى التطويل ناشئ من عدوى أغاني الأسطوانات التي أدهش ظهورها أصحاب المزاج الفني ، من منتصف الثلاثينات إلى آخر الخمسينات ، ومن المعروف أن

أغاني الأسطوانات كانت تحاكي أغاني الريف في أوصافها وأشكالها ، إلا أنها كانت أكثر أبياتاً وأجد آلة ، فقد كانت الآلة الوحيدة في القرى هي الطبل بصاحبة المزمار ، وأحياناً بلا مزمار ، وأحياناً كانت الشبّابة أو المزمار أغنية بدون صوت ، وعندما ظهرت الأغنية بصاحبة العود أظهرت تفوقها على الصوتية بدون آلة ، أو على الآلة البسيطة كالطبل أو الصفيحة ، لقد كان أول تأثير للأغنية الوترية في تطويل أغنية القرية ، غير أن الأغنية الآحادية لم تتخلّ عن مكانها ، فظلت تعبر عن العشق والفقر وعن عدة موضوعات ، من أمثال هذه الأغنية المستخذية لسوء الحال :

لا تطلبي مني عســـــلْ ولا سمنْ ما عندي إلاّ الماء مَنْ دنّ لـه دَنْ

هذا التصالح بين العشق والفقر يفوه بلغة الإرغام على قبول الحال ، فالتعايش هنا إرغامي لا عاطفي ، وهناك إرغام آخر بواسطة النقود رغم دونيةَ الطبقة :

ولـو من (الأبعـام) أنـا مُغرّمْ ولـــو معي خمسين أجي أسَلّمْ

من المعروف أن (الأبعام) من الطبقة الدنيا كدابغي جلود وخاسفي نعال ، لكن النقود ترفع هذه الطبقة ، ولعل المغني لا يشير إلى طبقة المحبوبة ، وإنما إلى عجزه عن امتلاك الخمسين الريال ، فالحس الطبقي هنا ملحوظ من خلال العبارات لا من ظواهرها ، فهذه الأغنية أقرب إلى لغة التعايش بين العشق والفقر ، تقترب من هذه الأغنية أغنية أحادية أخرى وإن كَمَنَ في ثناياها الغضب ، لأنها تدعو دعاء الغاضب لا دعاء المستجدي :

بين أسألك يا من خلقت تَرْزُقْ ألفين جَنِيْ وشركسي وبنـــدق

فعبارة (بين أسألك) وتحديد كمية المطلوب ، وتحديد نوعه ، بزوجة حلوة ، وبندقية ، ينمّان على ضيق الصدر بالبؤس ، لكن هنا عبارة (بندق) هل هي للزينة أو أنها للقتال ؟

إن تـأخرهـا في مسرد المطـالب يـدل على أنهـا زينـة لا أداة صراع ، وهـذه من الأغنيات الآحادية في زمن الأغنيات الثلاثية والرباعية .

لكن هل التعايش بين الغرام والبؤس من الأمور الاعتيادية كجانب مغـاير للحس الطبقي ؟

أمامنا أغنية ثلاثية تتفجر سخرية بتقبل الأحوال والرضا عنها :

العيـد جـا والشِـطّ فـوق «خـانـة»
سُبْغِـهْ مطيـط وعيشتـه مهـانـة
كم شـايكُنْ صبري، يـا دان دانـه ؟

هذه الأغنية تحمل رائحة امرأة ، بل تعبر صراحة عن المرأة عضوياً : « العيد جـاء والشط فوق (خانة) » .

فكيف تتحمل المرأة تَخرُّق القميص من أمـامهـا ومن فـوق المنطقـة التي تستـدعي الستر ؟

بعد أن تصرح الأغنية بهذا ، تصرح ثانية برداءة نوع الأكل كالمطيط الـذي يتكون من ماء ودقيق ولبن إن وجد ، فهذه عيشة مهانة .

ولكن إلى متى الصبر ؟

لا ترى المغنية نهاية سوء الحال ، فتختتم الأغنية بالسخرية الغنائية : يادان دانه . فقد أصبحت هذه الظروف البائسة لزيمة حياتها كاللازمة الغنائية (يادان دانه) .

هـذه الأغنيـة تعبر عن مـوقف رفضي ، ولكن بـدون إعـلان حرب فـالتعـايش اضطراري لغيـاب الأفضل ، أو لقوة تحكم الواقع السيء ، بيـد أن هنـاك أغنيـات تضـع شرط تقبل الفقر أساساً للزواج كهذه الأغنية الرباعية :

لانـا مُعَـدّنْ ولا ضـــاني ميـــه
لاشي محبـه قبـول يـا (مُلْهِيـةْ)
مـع المحبـة رقـــد فـوق السَنَفْ
وقـال هـذي مفـارش روميـــة

لعل المرأة هنا هي الطالبة ، فمن حقه إملاء شروطه المشروعة ، ومن الواضح أن الأغنية من نتاج الأربعينات أو الخمسينات ، عندما توافدت الإرسالات النقدية من المغتربين الذين كانوا يسمون في القرى بالمعدّنين ، حتى ولو كانوا في غير (عـدن) كأثيوبيا والسودان ، تشير الأغنية إلى مصادر الثروات ، فهي تتكون محلياً من المزارع ومن الأغنام والأبقار ، فمن يملك مزارع خصبة فهو يملك أغناماً لأنها من لازم الثروة الزراعية لما فيها من نفع يساند الحبوب بالسمن والأصواف واللحوم في المناسبات ، أما الأبقار فهي الأدوات الضرورية للحرث والبذر ، والأغنية تحدد طبقية المغني بعبارة (ولا ضاني ميه) فهذا الرقم يدل على التوسط لا على سعة الغنى ، لأن كبار المزارعين يمتلكون المئات من الأغنام والعشرات من الأبقار والإبل والحمير ، أما المغني فلا يملك المئة ، لهذا يبرهن على أن مملكة الحب أعظم من كل الثروات ، فالتضحية في سبيلها حلوة كأغاني الحب ، لهذا صار البيت الأخير من الأغنية مثلاً شعبياً في تحمّل تكاليف الحب :

مع المحبة رقد فوق السنف وقال هذي مفارش رومية

وهذا تعبير تقليدي في استعذاب عذاب الحب ، كما يقول الشاعر القديم :

من لم يـــذق ظُلْم الحبيب كَظَلْمِـــهِ
عـذبـاً فقـد جهـل المحبـــة وادّعى

فاستعذاب الظلم كاستعذاب شوك (السنف) في الأغنية السابقة .

وهذه الأغنية من أحداث ضروب أغانينا التي ظهرت من مطلع الثلاثينات إلى الخمسينات ، وهذه الفترة أخصب مواسم الأغنية الشعبية من حيث تطويل الأغنية حتى أصبح بعضها مقاطع شعرية ، ومن حيث تعدد الإيقاع على اختلاف التفاعيل ، وتشكيل تراكيبها ، فقد استجدت في الثلاثينات أنغام أطول أنفاساً وأحلى إيقاعاً ، كهذه الأغنية الناشئة عن هذه الحكاية :

كان يحرث في (قاع الوطْية) غربي مدينة (ذمار) فلاح قوي البنية جهير الصوت ، وكان يردد أغانيه حتى يلفت إليه المسافرين ، وذات يوم خرج (الإمام عبد الله بن أحمد الوزير) إلى ذلك القاع أيام كان محافظاً للواء ذمار في العشرينات . وعندما وصل إلى وسط القاع استحسن صوت ذلك الفلاح ، فمال عن الطريق قليلاً لكي يسمع من قرب ، غير أنه لم يتبين كلمات الأغنية ، فكلف أحد الجنود أن يقترب أكثر لكي يلتقط الكلمات حرفياً ، وعندما رجع الجندي خجل من رواية كلمات الأغنية : فكلفه الوزير بروايتها نصاً كما قيلت فأنشد :

يا ليت والله على جربة بنات
من الصغار والكبار والمتوسطات

ونحن هنا نضع جربة بنات للضرورة الكتابية بدلاً من (خَبْشَين) عندما سمع الوزير ألفاظ الأغنية استدعى الفلاح وأمره بالحضور إلى بيته بعد إكمال عمله ، ولما جاء الفلاح خيّره الوزير بين الزواج من إحدى ثلاث . فقال الفلاح : أريد الثلاث ، وتحايل ظرفاء المجلس على الفلاح فزوجوه واحدة على أن تضاف الثانية والثالثة بعد منتصف الليل وعند طلوع الفجر ، وكانت الأولى أكثرهن عنفاً ، فعندما أشعروه بأنه قد حان دخول الزوجة الثانية ، قال : إلى ليلة غد ، وفي ليلة الغد قال : إلى الغد حتى هرب في اليوم الثالث من المدينة .

ومن هذه الحكاية الطريفة نشأ لون غنائي جديد التركيب والأداء ، فبعد فترة غنى أحد العُزّبْ هذه الأغنية :

يـــا داخلين الســوق شلّــوني أدوّرْ لي خَبير
يـا من يخـاف الله يروّيني طريق بيت الوزير
أحضر يـزوجني ولـو أربع أنـا عـاشـق فقير

وانتشرت هذه الأغنيـة في أغلب المنـاطق ، وتوالـدت أمثـالهـا في مختلف الأغراض من مثل :

شـــاسير بـــك شـــاكي وشدّي لك من الحـاكم سبيل
نحضر ونتحـــــــاكم ولكن لا تسـوّي لـــك وكيـل

وكان هذا الغناء يتردد في المـدائن والقرى وأثّر حتى في الفنـانين من أمثـال الشـاعر الفنان (أحمد عبد الله السالمي) الذي كانت أغانيـه من قصـائـده ، وعنـدمـا لم يجـد في قصائده ما يلائم هذا اللحن غنى قصيدة الآنسي :

(عن ساكني صنعاء حديثك هات وافوج النسيم)

وكانت هذه الأغنية سبب شهرة (السالمي) كأعظم مطرب ، حتى تنازعته البيوت العالية ، إلى أن وصلت شدة النزاع إلى (أحمد حميـد الـدين أمير تعز) و (عبـد الله بن علي الوزير مدير ذي السفـال) حتى اضطر (السـالمي) إلى التزام قصر (الأمير أحمـد) بعد عزل (ابن الوزير) من ذي السفال ، ألم تؤثر الأغنية الشعبية على الفنانين أكثر مما تأثر الفن القروي بأغاني الأسطوانات ؟ ولقـد كان السـالمي ابنـاً بـاراً لمنطقـة (عتمـة) الوريفة المعطاء ، وكان أول شاعر تأثر بأغاني (الحشيش والشرْف) ، وأضاف إلى لغتـه الخليلية لغة الحاصدات ، ولغة عبير الخضرة ونكهة الأرض ، كما في قوله :

ويـومـاً رأينـا شمـوسَ الجَمال بـدت كل فـاتنـةٍ فـائقـةْ

برزن لحصد نبات نما بأرض غدت جنةً شائقةَ
وفيهن غيدا كشمس الضحى تُردّد ألحانها الرائقة
فقلت: وحق الهوى عاشقٌ فقالت: وحقِ الهوى عاشقة
فقلت لها اليوم: وأشارقة فقالت لي اليوم: وأشارقةْ

كما تأثر (السالمي) بالأغنية الذمارية غنائياً ، تأثر بالجمال النباتي والبشري ولغتها شعرياً ، فاقتبس عبارة (وأشارقة) على عاميتها .

من هنا نستدل على تفاعل الفن الشعري بالفن الغنائي ، وعلى تأثر الأغنية القروية بالأغاني المسجلة ، برغم أن الأغنية المسجلة متطورة شكلاً من فن القرية ومن الزَجَل الموروث .

المهم أن هذه النصوص تختلف في موضوعاتها عن موضوعات الأغنيات السابقة ، لأن أغاني هذا الموضوع على مرارتها الباطنية تتسم بالتعايش بين الغرام والبؤس ، مهما كان هذا التعايش عن اضطرار ، ومهما كانت السِلْمية اضطرارية ، فإنها غير الاستسلام لقهر الواقع ، وإنما هي مليئة بحلم التجاوز ، لأن مجرد السخط على الواقع يجر إلى امتلاك أدوات تغييره ، لأن حلم التغيير يؤدي إلى فكريته ، كما تؤدي فكريته إلى صنع أدواته المادية التي تكيفها الفكرة وتحدد طبيعة الواقع مهماتها .

إن العشق والغناء كالحب والجمال متلازمان كل منهما ضروري للآخر ، سواءاً كان العشق عاماً لكل الأرض وناسها ، أو خاصاً بحبيبات وأحباب كنبات لهذه الأرض ، لأن الحبيبة من نتاج موطن أكثر حباً لبنيه ، فالحبيبات في الموطن أحلى ، والحب لهذا الموطن أعلى ، لأن كل أغنيات الحب من تلحين نسماته وأزهاره ، ومن إبداع إنسانته وإنسانه كإفصاح إبداعي عن الحب والمحبوب ، وعن الأغصان والمنبت ، لأن الشمس في المكان الحبيب أكبر وأبهى ، فرايا وجهها قسماتٌ وجه الوطن ، وملامحُ عيونها عيونُ الحبيبات ونسيجُ أغنيات الحب ، سواء أكان حباً حربياً يؤججه الغرام ، أم حباً سلمياً

ترفع أقباسه خلجات العواطف وشفاه الأغنيات ، وسوف نجد الأغنية السياسية ممزوجة بعبير الحب والنار بمقدار امتزاج الأغنية العاطفية بنار القلب وندى الغصون ، وليست هذه النصوص القليلة إلا مجرد إشارات من اختزان الذاكرة إلى مئات الأغنيات المطويات في النسيان أو المشردات في مهبات الرياح ، فقد غلبت الإذاعة والاستريوهات اليوم على أغنيات الحقول والمراتع ، لكنها في آخر الأمر آتية منها ومتطورة عنها ، حتى الأناشيد فإنها أقرب إلى الامتداد من زوامل الحرب ، فلا يتسنى لمؤرخ الفن الغنائي في بلادنا معرفة ينابيعه إلا بالإلمام بفن الغناء القروي كمشكّل أصالة الفن الغنائي وكمؤسس للحضارة الإنتاجية بعَرَق الجبين وجهد العضلات والشفاه المغنّية ، ومن الجميل أن المبدعين من فناننا يعتصرون الأغنية الشعبية ، إلا أن هذا الاعتصار لم يتسع ويمتد ، فقد توقف هذا الإبداع عند أغنية : (يادايم الخير) عام ١٩٧٠ م والمأمول أن يتطور هذا الاعتصار للأغنية الشعبية على تطور فرقنا الغنائية التي تجوب العالم أكثر مما تتنشق عبير الزهور البن وروائح العنصيف والصعتر . لقد تلمستْ هذه الدراسة ضرورة تعايش الحب والفقر ، وفي مقدور البحوث التالية أن تتلمح جوانب أخرى من عالم الأغنية الشعبية .

بدائع الطبيعة والجمال الأنثوي

في الأغنية الشعبية

ربما كانت الصورة الأدبية عن المنظر الجمالي مختلفة عن جماليات المنظر في رؤية العيون العادية ، لأن الشاعر يقدم المنظر كما أحسه في ازدحام اللحظات الحبلى لا كما رآه رؤية العين ، ولو نقل الشاعر المشهد كما هو في واقع الرؤية لما أضاف لوناً إلى المشهد ولا حرك حساً في نفس المتلقي ، فتصوير بديعات الجمال خلق جمال آخر ابتداءً منه وتجاوزاً لعالمه . إن صورة البحر في القصيدة أو الرواية هي نفس البحر وهي غير البحر ، لأنها تذكّر به وتشرّد الذاكر عن ذكرياته ، لأن بحر الفنان غير بحر السابح وغير بحر قائد القارب ، ولقد قال أحد اليونانيين القدامى : إن وصف الشمس منقطع عن الشمس ، لأن شمس العالم غير شمس الفنان ، فالفن يخلق من الطبيعة طبيعة أخرى هي منها وهي غيرها هي حضورها وهي غيابها في الوقت نفسه ، لأن الإبداع الفني مزيج من تأثير المنظر ومن حس المبدع ، وبامتزاج الحس والمنظر تختلف صورة المشهد عن المشهد ، ولكنها في الوقت نفسه تثير ذكرياته وتستحضر أشباهه من الأمكنة ومن كوامن النفس ، ولكن ما دخل الأغنية الشعبية في جماليات الطبيعة وفي جماليات الفن ؟

إن هذا السؤال مشروع وغير مشروع ، مشروع لأن الأغنية الشعبية عامية اللغة عادية الحس ، وغير مشروع لأن الإبداع الفني يتألق في لغة عامية ويتكشف للحس العادي حين يتجاوز عاديته في حالات الإشراق ، لأن كل فنان ينطوي على إنسانين : إنسان من اللحم والدم ، وإنسان من الرهافة والتوتر والحَدْس ، ولا يتجلى الإنسان الفنان من خلال الإنسان العام إلا في لحظات الإبداع أو لحظة استكناه البديعات ، فهل تملك الأغنية الشعبية عالماً تخيلياً ؟

ليس الإبداع التخيلي من صنع الثقافة وحدها ، وإنما من صنع الأصالة أولاً ، يقول عبد القاهر الجرجاني : قد يتبدى الإحسان أحياناً في نظام لا استعارة فيه ولا مجاز ولا تشبيه ولا كناية .

إذن فوسائل إبداع الجمال الفني حسية قبل أن تكون لغوية بيانية ، وبعد أن يمتلك الإنسان الحاسة الفنية يملك الإبداع بأي أدوات ، والملحوظ أن الأغنية الشعبية صوت غنائي قتله الترديد وأذهلت كثرة ترديده عن القيم الجمالية التي تأسس منها النص ، وكثرة ترديد أي نص يقلل من جمالياته الإبداعية ، بل إن تكرار أي شيء مخيف أذهب لخوفه ، كما أن تكرار أي اسم رائع يخلق عاديته أو يجعله من المألوف . كذلك الأغنية الشعبية ، سمعها الناس من الناس موقعة مطربة ، فرددها صوت عن صوت ، وأصوات عن أصوات بعدوى الإطراب أو التسلية به دون أن يتساءل أحد عن أحوال صانع الأغنية ، وعن كيفية تعبيره عن أحواله ، ولكن ليس هذا مقصوراً على أغنيتنا الشعبية ، وإنما تشترك في هذا كل الفنون ، فما كان يدري أحد أن (بودلير) يؤسس الأدب الرمزي إلا بعد أن أنهى (بودلير) مهمته ، ولا كان يعرف أحد أن (النابغة) و (امرؤ القيس) و (زهيراً) كانوا يؤسسون الأدب وعلم البلاغة إلا بعد ثلاثة قرون . إننا نطرب لشعر الطلليات ولا عهد لنا بالأطلال ، لأن العلائق بين الفن والناس لا بين الناس وبين بواعث صنع الفن ، فإلياذة (هوميروس) تصور بطولات لا تعنينا ولا نعنيها ، غير أن الذي يعني كل الناس هو التصوير وحس التصور لا واقع الصورة ومنشأ المصور . كذلك الأغنية الشعبية صورت مواقف ومشاهد بنأى عن مواقفنا ومشاهدنا اليوم ، ومع هذا نغنيها كما غناها مَنْ قبلنا بعدوى الإثارة الصوتية . أما يستدعي هذا تلمس جماليات تلك الأغنية ! لأنها شاركت الشعر الفصيح في التصور وإثارة الصورة ، رغم اختلاف الأدوات التعبيرية ، ورغم الاختلاف في تقصي التفاصيل ولمحها ، وهنا أساس مشترك بين رؤية الأغنية والقصيدة الفصيحة إلى جمال الكون وحسن الحبيبة .

عندما تصور الشاعر العربي جمال محبوبته شبهها بالقمر أو الشمس في بهاء المحيّا ، أو شبهها بالغصن في الرشاقة أو بالكثيب والغصن في الفراهة والرشاقة معاً ، حتى إن المستشرقين ردوا طبيعة التشابيه الجمالية في الشعر العربي إلى الطبيعة النباتية في نفس العربي كزارع حقول وجوّاب أودية وصحارى ، وليس التشبيه بالغصن والكثيب والقمر والشمس وليد الحس الزراعي ، وإنما هي جماليات الكون التي منها الحبيب أو التي الحبيب بعض روائعها ، لأن الطبيعة من خلق رؤية الإنسان وصنع يديه في كل العالم ، فهو يستحليها لأنها نسيجه ومخلوقة رؤيته ، فحين يتغنى بها يتغنى بانعكاس وجه نفسه على مرايا صنعه ، على حين الحيوان يرى الغصن ويأكله ويرى الحمامة ويفترسها ويشهد الظبية فينقضّ عليها . فالجماليات الكونية شبيهة بنفس الإنسان ، أو نفسه شبيهة بها ، لهذا شبه الشعراء حبيباتهم بالغصون والأقمار وبالظبيات والجآذر ، وربما فصّل الشعراء فشبهوا البسمات بالبروق واللفتات بخلجات القلوب والنظرات بلمعات الخناجر ، لهذا كان الحس الأنثوي قريناً ، بالحس الطبيعي : إما من وجهة تشبيهية ، أو من تصور حالاتي ، وقد يجتمع تصور الحالة وبُعد الرؤية في لحظة واحدة كما يقول مجنون ليلى :

بربّكَ هل ضَمَمْتَ إليكَ ليلى
قبيل الفجر أو قبّلتَ فاها
وهل رفّت عليك فروع ليلى
رفيف الأقحوانة في شذاها

الشاعر هنا يحشد الجماليات في لحة واحدة : ضم (ليلى) وروعة آخر الليل وأول الفجر ، وانثيال ذوائب الحبيبة ورفيف الأقحوانة .

كيف اختلطت هذه المشاهد الجميلة وكيف انساق بعضها إلى بعض ؟

إنها حلاوة اللقاء في نفس الشاعر اختصرت كل فتن الطبيعة وكل أساطير الحب الجمال..

لهذا اختار الشاعر للضم أجمل الأوقات ، كما اختار للمضومة أجمل المرئيات من النبات الناعم الشذي ، وهذه الحالة بلحظاتها السعيدة تستدعي أجمل الصور وأبدع التصور ، كما أن الحالة المناقضة لهذه تستدعي نقائض تعابيرها : كالحالة الفراق كما يصورها (ذو الرُّمّة) :

عَشِيّـــةَ مـــالي حيلـــةٌ غيرَ أنني
بِعَـدّ الحصى والخـطِ في الترب مولـعُ
أخـــطُّ وأمحـو الخـــطَ ثم أعيـــدهُ
بكفّيَّ والغربـــانُ في الـــدارِ وُقَّـعُ

وحشة النفس استدعت التلهي بعدّ الحصى وخط التراب ، وهذه الحالة استدعت مشابهها من الوحشة كوقوع الغراب على الدار ، لأنه رمز الوحشة والفراق عندهم ، ورمز اسوداد النفس لغياب أنسها ، فالإنسان والطبيعة مظهر واحد أو مظاهر متداخلة يؤثر بعضها في بعض كالقيثارة التي تهتز بلمس أحد حواسها فتتهازج نبضاتها لكي تتخاصر وتتمايل نغماتها . إذن فبدائع الجمال الطبيعي والجمال الأنثوي من الموضوعات المشتركة بين القصيدة الفصيحة والأغنية الشعبية في أدب العالم على تتابع العصور ، كما اعتنقت الحبيبة بخيوط السِّحر ومَيَسَان الأقحوانة عند المجنون ، اختلطت الحصى والتراب وريش الغربان عند ذي الرمة ، وعند أغانينا الشعبية عدد من هذه المشاهد وأشباهها مهما اختلف التخيل والأدوات التعبيرية :

يسعدْ صباحكْ والزهورْ نواظرْ
إلى جبينـــك والحمـــامْ نـــاشرْ
وأنـا منـــاظرْ لـــكْ والنجمْ ســـامرْ

لقد تدرجت الأغنية من تحية الحبيب إلى صورة الزهور إلى رفيف الحمام المنتشر من أوكاره ، إلى حالة المغني وهو في انتظار الحبيب من منتصف الليل .

فأين المشهد الطبيعي من المشهد التخيلي ؟

يبتدئ المشهد الطبيعي في الزهور المتفتحة والحمام المنتشر ، لكن لهذه الزهور ولهذه الحمائم خصوصية أخرى ، فللزهور عيون عاشقة تتملى جبين الحبيبة ، وللخروج الحمام داعٍ من الشوق غير دواعي الصباح ، فالزهور تنظر إلى الحبيبة كالعاشق ، وأجنحة الحمام تخفق كقلبه ، لأنه بَكَّر إلى طريق الحبيبة على شعاع النجم السامر ، أي قبل تفتح الزهر وقبل أن يحبو الفجر من خدر أمه ، فهذا الفجر وهذه الزهور وتلك الحمائم غير المشاهد المألوفة كل صباح ، لأن هذا الصباح مختلف عند هذا المغني وإن كان هو نفسه عند غيره ، لأنه عند العشيق طالع من القلب مشهود بعيون الوجدان ، فالصباح أجمل ، لأن الجميلة تحت شعاعه ، والزهور أنضر ، لأنها ترنو إلى وجه الحبيبة كعينيه ، فصباح المغني كَسَحَر مجنون ليلى ، من وجه واحد لا من كل الوجوه ، فقد تلاقت بدائع الجمال الطبيعي وبدائع الجمال الأنثوي كصورة واحدة متداخلة الألوان على تباعدها ، متشابهة الأشكال على اختلافها ، هذا الخليط المنسجم من المشاهد الفاتنة مزيج من روعة الطبيعة ودهشة الحس الفني ، حتى ولو كانت المقارنة بين هذه المشاهد عن طريق التشبيه ، لأن التشابه لا يعدم الفروق ولا يتلاقى الشبهان إلا لتوحدهما بالحالة الشعرية .

إذا كانت الصورة السابقة تشبه تصور مجنون ليلى ، فإن أمامنا صورة تشبه عديداً من صور التشبيه :

أسعَدْ مساك لا عالي المناظر
لا منظرك لا حيث أنت سامر
يا من كعوبك شمس بعد ماطر

المناظر في اللهجة الشعبية أعلى غرف البيوت لإطلالها على الأجواء المنفتحة فالشاعر يتصور لحبيبته قصراً عالياً فيه عدة غرف عالية ولا يدري في أيها يقيم

فيبعث تحية المساء إلى كل الغرف العالية بالتعميم ، ثم يخصص غرفتها المجهولة والمعرّفة بوجودها ، ثم ينتقل من جمالية المكان وروعة المساء إلى نعومة الجسد ، ثم يذهل كيف يصور ذلك الصدر الأنثوي ، فيرى الشمس شبيهة كافية ، ثم يرتاب في هذه الكفاءة فيضيف إلى الشمس عنصراً أبهى ، وذلك عند شروقها بعد غيم ماطر :

يا من كعوبك شمس بعد ماطر

هنا دخل المغني منطقة التشبيه المشترك ، فكم شبّه الشعراء حبيباتهم بالشمس أو رأوهن شموساً على طريقة التشبيه البليغ أو المجاز ، لكن المغني خصص من الحبيبة منطقة واحدة وهي النهود ـ الكعوب على تعبير الأغنية ـ .

هل كان المغني على علم بقول أبي تمام ؟ :

مَطَرٌ يذوب الصحوُ منه وبعدهُ
صحوٌ يكاد من الغَضَارة يمطرُ

لا فرق أن يكون المغني على علم ببيت أبي تمام أو على جهل به ، لأنه على أتم العلم الحسي بجمال الشمس بعد المطر وغضارة الصحو بعد الغيم ، لكن عبارة (كعوب) تستدعي سؤالاً :

لماذا جمع المثنى ؟ والسؤال يستدعي سؤالاً :

هل الأغنية أول من جمعت المثنى ؟

الملحوظ أن هذا الجمع وارد في الشعر العربي وفي الغزلي بصورة خاصة .

فهل جَمْع المثنى من فعل الدهشة أم من فعل الجواز اللغوي أو التجوز الفني ؟

يقول كُثيِّر عَزَة :

نظرتُ إليهـــا وهي ذات مجصّـــدٍ
على حين أن شبّت وبـانت نهـودُهـا

ولم يقل (نهداها) .

هل هذا من قَبيل استكثار القليل لكونه من حبيب ؟

هذا ممكن نفسياً ، غير أن شيوعه يقربه من القاعدة في شعر الغزل ، كما نلاحظ الخلط بين الجمع والإفراد للمخاطبة الواحدة في قول (جميل) :

وكم قلت في شعري لكم ورســـــائلي
أحـــاديث شـوق شرحهنّ يطـولُ
فـإن لم يكن قـولي رضـــاك فبلغي
نسيم الصبـا.. يـا (بثنَ) كيف أقـولُ

في البيت الأول جمع المخاطبة في (قلت لكم) ، وفي البيت الثاني إفراد المخاطبة في عبارة (رضاكِ . وبلغي) .

إذن فالأغنية الشعبية العاطفية تشترك مع الغزل الفصيح في الخطأ اللغوي وفي تجوزه فنياً ، فإذا كانت الأغنية رأت كعوب الحبيبة (شمس بعد ماطر) ، فإن (كثير) قد رأى نهدي حبيبته مجموعة نهود .

لماذا ؟

لأن المحبوبة الحسناء قد اختصرت كل الحسان في رؤية الشاعر فلم يعد ينظر إلى حسن في سواها .

إذن فبدائع الطبيعة وجمال الأنثى ونفس المحب عالم واحد يبتهج بالأنس ويصيح في غياب الأنس ، وتكون الطبيعة الجميلة هي الملاذ للمهجور والمهجورة كما تعبر هذه الأغنية الأنثوية :

يـــا نجـــوم يـــا سَرَدْ حَلَفْتُ مـا أشكي على حـد
مـــا أشكي إلا عليـــك يـا سـامرَ الليـلْ الأسـود

تدل حياة الريف أن المرأة العاشقة أكثر سهراً ، لأنها مكلفة بالعمل من آخر الليل أيام كانت المطاحن نوعاً من الأحجار ، وأيام كانت الموارد على بُعد ساعات من الحي ، وهذا عمل نسائي ، تتنبه المرأة عدة ساعات حتى لا يباغتها الصباح ، فإذا أضيف العشق المحروم إلى حياة المرأة زادها سهاداً إلى سهاد ، ومن هنا نشأ المثل الريفي (أَسهَرَ مِنْ مُطلّقة) .

من هنا نتجلى مدلول الأغنية :

(يا نجوم يا سَرَدْ) النداء يستغيث بكل النجوم المتتابعة أو المسرودة كالنسق الكلامي ، ثم تبوح الأغنية إلى النجوم بالسر الذي حجبته عنا ، فلا ندري ماذا شكت إلى النجوم وإنما ندري أنها شكت إليها عامة وخصصت نجماً واحداً ، ربما كان أكثر بهاءاً في سواد الليل ، النجوم في هذه الأغنية تختلف عن النجوم في مَدَاراتها ، فهي هنا مسرودة كلغة قصة الحب ، وهي هنا سميرة لليل كحبيبات لا دائرات فيه بقوة الطبيعة ولا بفعل الجاذبية ، هذه الأغنية بسواد ليلها وسهاده وتألق نجومه وخفوتها ، تشبه حال (ذي الرُّمة) وهو يعدّ الحصى ويخط التراب ، ولعل الذي يعدّ النجوم ويشكو إليها أتعس من الذي يخط الرمل ويعد الحصى ويرى الغربان على دار الحبيبة . الطبيعة في الأغنية الشعبية نجومية الظاهر رمادية الحنايا ، فيها الليل بجمال نجومه ورهبة ظلامه كما تحسها نفس العاشقة ، غير أن الأغنية الشعبية لا تقتصر على جماليات النجوم والزهور ، وإنما تحشد كل ظواهر الطبيعة من شروق وغروب ونجوم وزهور ، نأخذ مثلاً : الأغنية التالية وهي تحاول كسر قيود الإنسان ، لكي يملك حرية كالطيور التي تحب بدون خوف ولا رقيب ، أو أنها تخاف ولا تعرب عن خوفها ، لقد لمحت الأغنية إلى الحالين ، إلى انتفاء الخوف وإمكان وجوده :

قـــــــــالت العَصْفَرة خـذني معـك يـا بن خـالي
بعـــــدهم لا القفـــــار يـا (راويـة) بنت خـالي
مـــا غـــاف من حـــدا الشمس وأنتِ قُبـــــالي

تكتنه الأغنية عدة ملامح : عشق العصفورة والعصفور ، فرارهما بالحب إلى القفار ، محاولة محاكاتها حيث لا عذول وحيث يقابل العاشق محبوبته تحت الشمس بلا خوف ، وكأن الحبيبة والشمس صورة واحدة تشملها نظرة واحدة « الشمس وأنتِ قبالي » بلا تشبيه وبلا مجاز ، كأن الشمس والحبيبة في قميص واحد ، لأن العالم تأطّر شخص امرأة واحدة فقد أصبح ذلك الجزء من العالم مجتمع العالم الجميل : من ضياء واخضرار ، فهذه الشمس المرأة أو المرأة الشمس من إبداع لمحة أغنية .

فكيف تناسجت الأغنية ؟

تناسجت من لغة عصفورة لعصفور لم يبوحا بحرف ، فالعصفورة لم تقل لعصفورها خذني يا ابن خالي .

فلماذا تصوّرَ المغني للعصفورة كلاماً ؟

ولماذا تصور قرابةً عائليةً للعصفورين ؟

فعل هذا من أجل أن يغري ابنة خاله ، ثم جسّم الإغراء بخلو مكان اللقاء من كل يء إلا منهما ، ومن الشمس التي تضيء مفاتنها ، وتفسر الغوامض من آيات حسنها . الجمال الطبيعي والجمال الأنثوي هنا كيان واحد ورفيق اثنين .

فلماذا يستحضر العاشق المغني صورة الوقت إلى جانب صورة الحبيبة ؟

لكي يصبح الزمان جزءاً من القلب وشاهداً على خفوق القلب كهذا الشاهد لغنائي :

مغربٌ دنـــا وأنـــا نـــويت أصلي
وإبليس حضر وأنـــا ذكرت خلّي

المغرب بعمق جـلالـه وغمـوض احمراره واصفراره انعكاس لقلب الحبيب وحسن المحبوبة ، وإبليس رمز وساوس القلب ورمز تمرده بين الضلوع .

هل الحس الديني صنع هذه الأغنية ؟

إنها من الحس الديني والحس الغرامي معاً ، وهـذا من نقـط الالتقـاء بين الأغنيـة الشعبية والشعر الغزلي الفصيح .

ألم يقل (جميل) :

أصلي فـأهـذي في الصـلاة بـذكرهـا
لي الـــويـــل ممـــــا يكتب الملكانِ

ويقول (المجنون) :

فـواللهِ مـــا أدري إذا مـــا ذكرتهـــا
أعشرين صليتَ العِشـاء، أم ثمـانيـا

فهل الأغنية الشعبية أقرب إلى قول (جميل) ؟

أو أدنى من تعبير (المجنون) ؟

إنها تجمع بين هجس الشاعرين وتزيـد حضور إبليس كرمز للـذهول عن كل شيء إلا وجه الحبيبة كجزء من القلب تحن إليها بقية أجزائـه ، الأغنيـة ترمز بحضور إبليس كسبب للخطيئـة ، (جميـل) يرمـز بكتـابـة الملكين لغـوايـة القلب ، غير أن الأغنيـة الشعبية تنفرد بتصوير الجمال الطبيعي وإتقان صورته : مغرب دنا ، فـإن دنو الغروب صورة جميلـة تتفرع منهـا صور من أوائل الظلام وآخر النهـار ، ومن آخر ذيول الشمس

وأول أهداب النجوم ، فهنا الجمال الكوني يُذكّر بشبيهه وهو جمال الخل الذي يشبه جمال الغروب الذي ذكر به ، لأن المثيل يستحضر صورة مثيله .

لكن ما هي مقاييس الجمال في الأغنية الشعبية ؟

إن الحب هو الذي يخلق الجمال ويفصّل مقاييسه وإن كان لكل بيئة مقاييس غير مضبوطة للجمال الأنثوي ، ولعل الشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الأموي وما امتد منه يتفق على مقاييس تقريبية لجمال المرأة ، وقد أدهش (كعب بن زهير) معاصريه بتصويره الرشاقة في مكانها والامتلاء في موضعه :

هيفـــاءُ مقبلـــةً عجـزاءُ مـــدبرةً
لا يُشتكى قِصرٌ منهـــــا ولا طـــولُ

أما (ابن أبي ربيعة) وهو المنقطع لتتبع الحسن فإن عرائس هواه من البدينات في الغالب ، لأنهن بنات الرّفاه والنعيم ، فأكثر صُوَرِه من هذا الشكل :

تـــأبى الروادف والثـــدي لقُمْصهـــا
مسّ البطـــون وأن تُمَسّ ظهـــورا

مثل هذا التصور الشعري ، الوصف التاريخي لمعشوقات ابن أبي ربيعة : كالثريا بنت علي ، وأمة الوهاب التميمية ، وعائشة بنت طلحة ، وسُكينة بنت الحسين ، فكلهن موصوفات عند المؤرخين بالامتلاء المفرط باستثناء سُكينة ، قال الكلبي : كانت (الثريا بنت علي) ترنحُ بغلتها من الإعياء ، وروى صاحب الأغاني عن معاصرات (عائشة بنت طلحة) : أنها كانت إذا جلست فاضت أردافها على الأريكة بما يزيد على شبر ، وهذا الحنين إلى الإفراط في السِمن يدل على المجاعة الحيوانية إلى اللحم في أي مكان على أي عظام ، وهذا حس بدوي كما يرى (قُدامة) .

إذن فقد كان الامتلاء مع رشاقة الخصور أو مع بدايتها من مقاييس الجمال .

فهل تملك الأغنية الشعبية مقاييس للجمال الأنثوي ؟

لقد دلت النصوص السابقة على امتزاج جمال الطبيعة بجمال الأنثى ، وفي مقدور الأغنيات الآتية أن تعطي ملامح من مقاييس الجمال ، وسوف نلاحظ أن الرشاقة أغلب إثارة وأكثر تصوراً في منظور الأغنية الشعبية ، سواءاً كانت المرأة ممزوجة بالطبيعة ، أو كانت الطبيعة ملموحة فيها ، كهذه الأغنية من الفن الغنائي (المُطرَّح) :

يا دقيق يا رشيق يا زين يا عنق الإبريق
المحبة حريق يا زين من غير تحقيق
اللقا لا الطريق ما غير نفتق لك الريق

هنا جملة مقاييس : أولاً الدقة على اعتبارها غير الرشاقة ، لأنها خطوط ومعالم تناسب ، وهذا علامة صحة الذوق الجمالي ، لأن الدقة عكس الامتلاء ، على حين الرشاقة : خفة حركة ، لمعات ابتسامة ، جمال لفتة ، فالدقة قوامية ، والرشاقة خفة حركات مثيرة ، ثم تجمع الأغنية بين الرشاقة والدقة بالتشبيه الملموح (يا زين يا عنق الإبريق) وبعد أن تفصل الأغنية محاسن الدقة وخفة الحركات تُجْمل صفات الحسن في عبارة واحدة (يا زين من غير تحقيق) كإشارة إلى تكامل المحاسن وجمال التناسب بين الدقة والرشاقة والظواهر والخفايا ، فالصورة متكاملة الأجزاء متلائمة الفتون ، لكن هذا الحسن من خلق المحبة فهو جمال بدون تحقيق ، أما جمال الطبيعة فتلمحُ إليه إشارة (نفتّقْ لك الريق) فهذا تلميح إلى الصباح ، لأن فتق الريق بالمصطلح الشعبي هو الأكل أو الشرب بعد النوم ، والإفطار هنا ضمة أو قبلة .

تملك هذه الأغنية مقاييس جمالية أو ما يدل عليها ، لكن هناك أغنيات تلمّح إلى الجمال الخفي أو الجمال المعقد ، وهو عندهم الجمال الحقيقي ، لأن المرأة المثيرة تهيّج آنياً ولا تطبع القلب بالحب ، أما معقدة الحسن فهي كالفصل الفلسفي تتكشف بتكرار القراءة ، لأنها لا تسلم أسرارها لأول نظرة ، والأغنية تشير إلى الجمال المعقد بأبسط تعبير :

يـا شركسي يـا قـات بين (كَفْتَـهْ)

بين ابسرك وأمـوت عليـك سكتـة

الغصن الأنثوي هنا بين عدة أوراق مختلفة الألوان والأحجام : كغصن القات المخبأ بين لفيف من الأوراق التي تصون نضارته وتحفظ نكهته .

أما هنا جمال معقّد تتجلاه النظرة بعد النظرة ؟

أمـا هنـا إلمـاح إلى عمق الحسن ؟، لأن الجمـال الـذي تشملـه أول نظرة أو الصـارخ لا يملك إثارة للنظرة الثانية ، لأنه أنفد ما عنده أول نظرة ، والتعبير عن الرشـاقـة هنـا ملحوظ من (قات بين كفته) لأن دقة الغصن شكلت اختفاءه كما شكلت خصوبته كثرة الأوراق حوله ، فهذه الأغنية تومئ إلى الرشاقة بلوازمها ، كما تومئ الأغنية التـاليـة عن الرشاقة بحركتها وفاعلية تلك الحركة .

يـا الله رضـاك مـا قـد جـزع مقـوّت

إلا بنيّـــة خصرهـــا يُمَـــوّتْ

الأغنية تنسج خيوط الصباح في حركة القامة الميّاسة ، وتعبّر عن الرشـاقـة بتـأود الخصر وتنـاغم خطوات الحسنـاء تحت تـدفق الأضواء الصبـاحيـة ، لأن عبـارة (يـا الله رضاك) إشارة إلى بزوغ أول الصباح ، ورؤية المليحة في ذلـك الوقت مثـار الالتفـات والرنو إعجابـاً بـالحسن وإكبـاراً للنشـاط الإنسـاني ، الـذي تسـاجل خطـاه خطوات الصباح الباكر ، فالدقة والرشاقة جمالان مختلفان وليسـا لفظـاً مترادفـاً ، لأن الرشـاقـة خفة حركة ، والدقة علامة على تواصل الكدح حتى لا تشكو المليحـة (ثقل الإزار وبهر الأنفاس) كما يقول عشاق اللحم الأنثوي .

إذن فمقاييس الجمال الأنثوي في أغنياتنا الشعبيـة يصـدر عن ذوق حضـاري ، وعن ملكة فنية تغوص من البهاء إلى الأبهى ، وتمزج بدائع الطبيعة بقسمات الحسن البشري ،

ومن الملحوظ أن إبداع التصور يشكل عالم الصورة فتتبدى أروع الصور كتعبير عادي لإبداع يتجاوز العادية إلى الابتكار ، ولعل هذا المزج بين الحسن الكوني والحسن الإنساني من تأثير المحيط الريفي الذي يبدع الجمال ويبدع تصوره وتصويره ، لأن الريف عالم البساطة ورمز النقاء في كل صُوره وفي كل إنتاجه المادي والفني .

غنائية المكان في الأغنية الشعبية

لعل المجاز في اللغة الأدبية هو الحقيقة في نفس الأديب ، لأن مجموعة العلاقات بين المجازات والحقائق كونت حقيقة المرئي في عيون الحدس وفي رنو النفس ، فالذي يرى شمسين من النور والبهاء البشري تصور البهاء القريب المتحرك على الأرض ، ولم يتصور الشمس الطالعة كل يوم إلا لانعكاسها على الشمس التي يحب الغياب فيها ، ومن المجاز المعروف (المكان) لأن القصد من فيه من الناس ، كما يقول البلاغيون ، باعتبار أن المحل نفس الحالّين فيه مستشهدين بالآية : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا ﴾ والحقيقة : أهل القرية وأصحاب العير ، وعلى هذا المفهوم فالمكان هو الناس ، ومن قبيل الانطلاق من هذا المفهوم فإن المكان جزء من الزمان وصورة الحضارة ومجتمع الناس الذين يفعلون في الزمان وينفعل فيهم الزمان .

إذن فالمكان قطعة من الأرض يصبح بلمسة الفن قطعة فنية وقبل أن يلمسه الفن يبدو منظراً عادياً لاعتياد النظر فيه والتحرك عليه ، وعندما يعبر عنه الفن ينتقل من عادية المرأى إلى نظرية المعنى ، ولكن هل الأغنية الشعبية مجازية التعبير ؟

إن المجاز بكل علاقاته الفنية غير مقصور على الفن الفصيح ، لأن الفنون الأدبية سبقت علوم البلاغة ، بل لا تُشترَط علوم البلاغة كسر من أسرار الإجادة ، فقد يفوه التعبير العادي بمعنى غير عادي ، لأن اللغة أدوات إفصاح وإبلاغ ، وكل موضوع يعطي تعابيره من داخله ، الجبل يعطي لغة : الشموخ ، الصلابة الثبوت ، كما تعطي أسراب الطيور لغة الزفيف والرفيف والدفيف ، حتى إن التسميات شكلت دلالة على مسمياتها : الصخرة تعطي حروفاً قاسية كاسمها ، والزهرة تعطي حروفاً كرقتها وتفتحها ، لأن اجتماع الصاد والخاء والراء والهاء دلالة على صلابة الصخرة ، كما أن الزاي والهاء والراء

والهاء تشكل تسمية رقيقة لها نعومة الزهرة وتفتحها ، لكن هل كل الحياة صخور وزهور ؟

إنها أعرض وأطول ، ومادام لكل مظهر تسمية ، فإن لكل شيء تعبيره فليس هنا تعبير سيء من ذاته ، وتعبير جميل من ناحية لغته ، وإنما هناك تعبير عن جميل ، وتعبير عن سيء ، ثم تتفاوت تراكيب التعبير فنياً فتدل على هذا وذاك مباشرة أو تلميحاً ، وليس لنا إلا لغة واحدة عبرت عن كل ما في الحياة من جميل ودميم ومن حلو ومن مر ومن شموخ ومن سقوط ، والمسألة حسن تعبير حتى عن المقيت من الأفعال والذميم من المرئيات ، نأخذ مثلاً عبارة (الرفث) فهي تعبير لقذارة الإنسان ، ومع هذا عبر عنها القرآن والشعر بلفظها ومدلولها ففي الآية الكريمة :

﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلى نِسَائِكُمْ .. إلخ ﴾ .

وفي الشعر من أمثال قول النابغة :

يُحْسَبْنَ من لين الحديث زوانياً

وبهن عن رفَث الرجال نِفَارُ

وفي كتب الفقه باب للحيض وباب للغسل وأبواب أخرى فيها كل التفاصيل بألفاظها الدالة ، حتى إن الطلاب المراهقين يعرقون وهم يقرؤون من أمثال هذه العبارات في فسخ عقد الزواج : (كالرَتق والعفَل والقَرن والعطاط) وكل هذه الألفاظ من عيوب المنطقة المستورة في المرأة ، فاللغة واحدة وإنما يُجمِّل التعبير جودة الإفصاح عن المظاهر المتناقضة ، لأن المزاهر غير المزابل ، والشواطئ غير المقابر ، ونضارة الخدود غير بشاعة لحظات طلق المرأة ، وكل هذه حياة يعبر عنها الأدب بقوة الدلالة ورهافة الرؤية سواء في أغنية شعبية ، أو في قصيدة وصفية أو هجائية ، أو رثائية أو مدحية ، لأن كل تعبير يحقق تمام بنيته باقترانه بموضوع وارتباطه بخصوصيات معانيه ، ولعل الأغنية الشعبية أكثر بوحاً عن المسميات كما هي :

قُلّيْ، أنـــا لش يـــا حبيبي أتني
واعمر لـــك المفرج في شـــارب (...)

ولم يحتج أبو نواس إلى التنقيط لأن التورية أغنته عنه :

لا أشتهي الحيضَ ولا أهلَـــــــــةَ
غيرُك أشهى منـــــــكِ في المركَبِ
لا أشتري الطمثَ بلمـــــومـــــةٍ
ولا أبيـــــع الظبي بـــــالأرنبِ

عرف الناس ماذا يعني النواسي عن طريق درايتهم بغلمانيته ، وتبينوا نتانة المرأة بتشبيهها بالأرنب كريه البول ، والمراد المصدر لا السائل ، فهذه التوريات الشفافة أغنت النواسي عن التنقيط رغم وضوح الدلالة .

إذن فالأدب بشري من صنع البشر ومن معطيات تجارب الأرض بمختلف دماماتها وجمالياتها ، وكل جميل ودميم نسبي في ذوقه وفي ذاته ، والمكان مجتمع الناس ورمز حضارتهم ، وقد لاحظنا الأغنية الشعبية وهي تفصح عن المكان كحبيب وكبغيض ، وكأن المكان صوت الأغنية وصداها لأنه منبت المغني والأغنية ، فهو حزين لحزن المغني أو بهيج لابتهاج المغني .

وادي الضباب غيلك غزير سكَاب
نُصّك غيوم والنص دمع الأحباب

فالجمال هنا والدمامة ملحوظة من ورائه ، لأن اجتماع المطر والنهر والدموع ينطوي على مأسوية بكائية ، وإذا كان للدموع صفاؤها فإن لوجه الباكي تشنجه الدميم ، والأغنية تُعبر عن البكاء بالدموع ، كما عبر النواسي عن الأرنب بخبث الرائحة ، وشبهه بالمرأة التي يفضل عليها غيرها من الجنس الآخر ، إذا كان (وادي الضباب) في

الأغنية تقنّع بالبهجة على المرارة ، فإن (جبل صَبِرْ) يعطي الأغنية لغة الفرح لاختلاط الجمال بالجمال :

جبل صبر ملوي ثلاث ليّات
ليلة بنات وليّتين غصون قات

الأغنية لا تتجاوز الظواهر النواعم الخضر كإشارة إلى الخصب البشري والمكاني ، فالمكان هنا معشوق لأن فيه الحبيبين : المرأة والقات ، والقات أكثر من البنات لأن الاحتياج إليه أعنف ، لأن لحظات متعته أطول من لحظات الفراش ، أو لأن صنع الإنسان أكثر من الإنسان وأدل عليه ، الجبل ثلاث ليات مدرجات إحداها بنات واثنتان أشجار قات ، فأين أحجار الجبل وأشواكه وهوّاته ؟

رأت الأغنية المرئيات السارة وسكتت عن غيرها للعلم بها ، فجبل صبر عند الأغنية غير جبل ابن خُفاجة الأرعن الموحش ملجأ الهارب ومأوى الذئاب ، ذلك لأن (ابن خُفاجة) شمولي النظرة رأى محاسن الجبل في شموخه ورأى معائبه في كونه مأوى قتلة وكهوف ذئاب وملجأ توابين وشاهد انقراض وبلايا . كما يقول النص :

وأرعنَ شمّاخِ الذوائبِ طامحٍ
يزاحم أعنانَ السماءِ بغاربِ
وقورٌ على ظهر الفلاة كأنهُ
طوالَ الليالي ناظرٌ في العواقبِ
نظرت إليه وهو أخرسُ صامتٌ
فحدثني يوم السرى بالعجائبِ
وقال : إلى كم كنتُ ملجأ خائفٍ
وموطنَ أوّاهٍ ـ تبتّل ـ تائبِ

وكم مرّ بي من مُـــدْلـــجٍ ومـــؤوِّبِ
وقـــــال بظلي من مطيٍ وراكبِ
فـــا كان إلا أن رمتهم يـــد البلى
وطـارت بهم ريح النوى والنوائبِ

إذن فابن خفاجة يرى الحسنة ونقيضها ، والجلال وعنصر رهبته ، على حين تكتفي الأغنية برؤية الغصون البشرية والنباتية كتعبير عن حالة الابتهاج عند المغني ، وكإشارة إلى جمالية المكان ، كما سوف نلاحظ حالة الاكتئاب عند أغنية (جبل تُقُم) ، فهذا المكان مفقود الصفة لأن خريفه غير مشمس وغير ممطر ، فهو كظل ثقيل على الصدور :

جبـــلْ تقمْ اليـــوم .. أولَ الخَمْسْ
كـذّابْ خريفـك لا مطر ولا شمس

المغني يستشعر حيوية الجبل فيخاطبه كحي عاقل لأنه جزء من الوطن وكل ذرة تراب جزء من نفس المواطن ، لهذا ابتدأت الأغنية بالنداء المقرر لأن المنادى حاضر في النفس يجب لفته إلى سوء أحواله ، وكأنه مسؤول عما حدث . فاليوم أول الخَمْس وهو آخر أيام موسم المطر الخريفي وأول موسم الصحو ، فكيف مر الخريف غائماً يحجب الشمس ويحتبس المطر ، أي منظر أشنع من هذا ولا سيما في المناطق التي تشرب من مياه المطر وتزرع وترتع من آثاره !!

هل هذه الأغنية هجو للمكان ؟

إنها أمرّ هجاء ، وكم في الشعر العربي من هجائيات للأماكن والنبات والخيول والبغال ، لأن كل مكان يختلف باختلاف النظرة إليه وكل نظرة تتكون في الرائي والمرئي ، أما هجا الشعراء الأزمنة والأمكنة وأشادوا بالأزمنة والأمكنة ؟!

إن الأغنية الشعبية لا تخرج عن المناخ الشعري في كل موضوعاتها ، من عاطفية وحربية ونباتية ، فإذا كان الغضب على (جبل تقم) نفعياً ، فإنه غضب المحبة أو انعكاس خيبة الأمل ، ولا يخرج هذا الغضب عن دائرة الشكوى من السحاب الخائب الذي أوهم بالوعد وأخلف الإنجاز ، فجبل تقم أحسن حظاً من (جبل عُشّاق) الذي كان مأوى العشاق ، ثم فضح السر لأنه ضخم الأعالي دقيق الأسافل كما تشخصه الأغنية الهجائية :

جبل عشاق يا بغل فوق كلبه
شَلّو دمك كيف تكشف المحبة

لقد كان هذا الجبل مأموناً على السر ، فكيف أفشى وهو الأمين ؟ لا توضح الأغنية المرات الفاضحة ، ولكنها تنادي الجبل بغضب وحب وبمزاح المرأة العاشقة : (شلّو دمك) ، إنها الرد على غزل تنطوي على إجابة ، لأن مجرد الرد على المتغزل تؤدي إلى التفاهم . وعبارة : (شلو دمك) دلالة على اللين والمزاح ، لكن جبل عشاق يبدو كمعشوق في النفس ، وكفاضح للعشق في واقع الحكاية ، ولعل الأغنية تنطوي على قصة قلبية أو قروية منسية ، لأن بعض الأغاني تشير إلى أحداث مروية مات رواتها أو انمحت بأحداث أخرى ، فهذه الأغنية قصة قلبية فيها هجو تشخيصي للجبل ، وفيها استلطاف حتى للفضيحة ، لأنها إشاعة حلوة لجيئها من أحلى ، باعتبار المرأة أميل إلى السمعة بسوئها وحسنها ، لأن أكثر الناس يعشقون بآذانهم ، أما راجت أكثر البطولات بالسماع ؟! وكلما تفنن المغني أو الحاكي في إبداع البطولات والفضائح كان السمع أكثر عشقاً ، ولعل أبدع الأغنيات تناسجت من الحكايات السماعية : كحكاية (الدودحية) التي عمت المناطق ، وكأخبار زحف الأتراك على (الحديدة) ، وغير هاتين من الحكايات التي غناها السامعون عن رواية الشهود ، لأن التصور مبعث الفن ، على حين المشاهدة تسد مجال التصور فلا يصدر عنها فن إلا بعد أن تصبح تاريخاً أو طيف أحداث ، هذه الأغاني تموضعت الجبال والوديان فعليها روائح الريف وفيها تصور

المدينة ، لأن المدني يندهش بسفور الريف وبساطته فيغني كجداوله وسهوله ، بل إن المدينة والريف في بلادنا مجتمع واحد ، فحول كل مدينة أودية زراعية ، وفي كل مدينة قطاعات تحترف الزراعة من مثل (صنعاء) التي كانت تحيط بها مئات المزارع إلى عهد قريب ، كشعوب والصافية وقاع صنعاء وباب البلقة .

لهذا حفلت الأغنية الصنعانية بأسرار الأماكن كتلمس ظريف لسرية العاشقين ، كما في هذه الأغنية :

ما نزلتكْ بير العزب بين الشموس الحامية ؟
أو شي معك مقضى غرضْ أو منفعة للبونية
أو خط في بيت البريد أو في الطريق لا الصافية
ما نزلتك هي منفعة أو لا بنية حالية ؟

بمقدار ما تشكل هذه الأغنية مسرداً جغرافياً ، فإنها تشكل مسبراً يبحث عن العلة في التستر على الحب والتظهر بغيره ، فهي تبدأ بالسؤال : ما نزلتك بير العزب ، وتجيب بتحديد الوقت الحار الذي لا يبرر الخروج ، ثم تتساءل عن السبب : هل هي منفعة إلى البونية ؟ هل هو خط في بيت البريد ؟ ثم تتخابث الأغنية فتتساءل : هل أنت في الطريق إلى الصافية أو منها ، ثم تطرح التساؤل التقريري الذي عرف وتجاهل :

ما نزلتك هي منفعة أو لا بنية حالية ؟

لكي تصل الأغنية إلى هذه النتيجة لهثت وراء التعليل من بير العزب إلى البونية التي تقع في طرفه ، إلى بيت البريد الواقع جنوب بير العزب في عهد الأغنية ، إن هذا من قبيل الاستطراف لغرابة احتيال العشاق وطفولة معاذيرهم ، ويبدو هذا الاستطراف فناً صنعائياً كما حكت الأغنية الأولى وكما تشير الأغنية التالية :

غُصن الشَذَابْ قالوا خِطي من البـابْ

ما هو شذاب هو جاء يزور الأحبـابْ

هذه الأغنية تكشف السبب وتخبر عنه ثم تؤكد خبره ، دون أن تشير إلى أي بـاب من الأبواب ، وإنما تشير إلى العادة وهي بحث النساء عن أغصان الشذاب في مناسبـات الأعراس والولادات ، وهذا قد يشكل سبباً لطلب غصن الشـذاب والقصـد غيره كعـادة العشـاق المقموعين ، لقـد لاحظنـا الأغنيـة المكانيـة وهي تعـاتب (جبل نقم) وتصف جمـاليـات (جبـل صبر) وتشنّع على (جبـل عشـاق) وتستظرف ـ في مرارة ـ وادي الضباب ثم تصور العشق الصنعائي بلباقة حيلة وفطـانـة اكتشـاف الحيل ، لكن هنـاك أغنيات تؤانس المكان صديقاً أو دليلاً صادقاً إلى الحبيب :

(إبّ) الغروبْ وشرقيَ المشنّـة

من أبصر المحبـوب منكم بعينـه

لابس قميص أخضر من فوق زَنّـةْ

الأغنية تأنس المكان ، فتسأله كواحـد من النـاس وتخلع عليـه أهم جوارح الرؤيـة وهي العين لكي تصح شهادته ، وبعد أن تشخص المكان كما ركبته تحدد علامـات المحبوب من ملابسـه :

لابس قميص أخضر من فوق زَنّة

كإشارة إلى أناقته وترف عيشه ، لأن أغنيـاتنـا ترى في وفرة الثيـاب آيـات الجمـال والترف ، كما تقول إحدى الأغاني المعروفة :

لابس قميص جيلاني من فوق سبعة قصان

إن هذا التلذذ بأوصـاف الثيـاب وأصنـافهـا دليل على عنف بؤس المجتمع وعلى كثرة العراة ، حتى أصبح وجود الثيـاب اللمـاعـة علامـة امتيـاز طبقي تتبعـه بـالتصور وفرة

الجمال ، وإن كان هذا المقياس غير مطرد على كل المترفين ، لأن في الشعاب والأودية جمالاً أكثر بهاء أو أصالة من أهل القصور وكثافة ثيابها .

إذن فالحنين الباطني في هذه الأغنية وأشباهها إلى رغد العيش لا إلى فتن الحسن ، إن هذه الأغنية تشبه إعلان ضياع الأطفال اليوم ، لأنها تعيّن نوع الملابس وألوانها .

فهل كانت هذه الأغنية إلا إعلاناً عن ضائع بينت علاماته الخارجية ؟ : (لابس قميص أخضر من فوق زَنّة) .

وكأن هذه العلامة تكفي نفسياً للقيا الضائع ، غير أن الأغنية أذهلت بحالتها عن جماليات المنطقة ، وما تَرفُ فيها من غصون وينبسط عليها من أضواء ، كالأغنية التالية التي لمحتْ إلى خلو المنطقة من الأشجار عن معرفة لوسط منطقة (عَنْس) التي تتكون من قيعان صفصف تمتد فيها الحقول الزراعية وقلما تقوم في بعضها أشجار ، لهذا فالمنطقة مشمسة مكشوفة الجوانب وهي شاقة على المسافر الرقيق ، كما تبوح الأغنية :

بالله عليكم يا مسافرين عنس خلّي معاكم ظللوه من الشمس

فهذا إعراب عن تجربة منتزعة من معرفة ، وهو في الوقت نفسه غضب على الجو الذي تتمنى تلطفه ، لأن ضحايا الشمس كانوا يعدون بالعشرات لطول العمل تحتها ولشدة الحركة في حرها ، وإذا كانت الشمس الحارة رمز غياب الخصب فهي مؤدية إليه ، وهذه الأغنية ، هجو غير مباشر كبغض منعكس عن حب لأرض الوطن ، ولمَنْ يتحرك عليها وما يتأجج في جوها .

إذا كانت الأغنية لا تخلو من سذاجة ، فإنها أحلى ما فيها لنقاوة البراءة وحس استجابة الطلب لأن المرء لا يطلب إلا عن أمل ، كل هذه الأغاني كانت من نسيج المكان والإنسان ، المكان أبدع الإثارة الغنائية ، والإنسان الفنّان مزج لغة التراب والخضرة بدقات قلبه ، فغنى المكان وتغنى الإنسان ، لأن المكان الناس والزمان والحضارة والماضي والغد .

أغنيات الغربة

بما أن الإنسان مطبوع على حب المعرفة ، وعلى المزيد منها لمواجهة تقلب الوجود ، فإن الاغتراب كان استجابة لهذا الحنين لمزيد من الخبرة والاكتشاف إلى جانب دوافع الضرورة ، ولعل الإنسان اهتدى بالنجوم لأنها دائرة كما تصورها ، ثم اقتدى بالطيور ، لأنها تعبر المسافات الأبعد بسرعة تمنّى امتلاكها الإنسان ، كما يقول الشاعر الأول :

أسِرْبَ القَطَى هل من يُعير جناحهُ ؟ لعلّي إلى من قد هويت أطيرُ

وعلى هذا الضرب رددت أغنياتنا الشعبية نداءات الطيور ، لكي تحمل الأشواق وتخبر عن الأحباب ، كما سوف ترينا النصوص ، غير أن الطيور لم تكن وحدها المحسودة على حرية الانطلاق ، وإنما كانت الرياح أكثر إثارة للنفوس ، لأنها أسرع رحيلاً ، فبثها الشعراء حنينهم إلى الأحباب وشموا من نفحاتها عبق الأحباب ، من أمثال قول الرضي :

هَبّت لنا من رياح الغَوْرِ رائحةٌ بعد الرقاد عرفناها بريّاكِ

ومن أمثال قول شاعر آخر :

حجبوها عن الرياح لأني قلت يا ريح بلّغيها السلاما

فالطيور والرياح أول قدوة الرحيل من أرض إلى أرض .

من هنا اكتشف الإنسان طاقته ووسائل انتقاله ، فامتطى الخيول والإبل ، وظل يكتشف وسائل أسرع حتى استخدم الحمام الزاجل لنقل رسائله ، إلى أن أوصلته رحلة الزمان إلى صناعة السفن والطائرات ، فحلق كذوات الأجنحة وعبر البحور كأسماكها .

إذن فالاغتراب ضرورة ، إما لطلب العيش ، أو ابتغاء النجاة من عدو ، وهو على أي حال أهم وسائل كسب الثقافة ، لأن الضرورة مجرد سبب لتجاوزها وتحقيق غيرها من ضروب المعارف ، وقد كان اليمني منذ القدم ولوعاً بالرحيل : إما فاتحاً ، أو باحثاً عن وجود ، أو مستزيداً من معرفة ، أو ملتمساً لنجاة ، فقد هاجر اليمني لعدة أسباب ، على مختلف حقب التاريخ : كان في عنفوان حضارته يرحل غازياً أو تاجراً ، فعرف عدة عوالم وهو تحت راية الغزو أو خلف قوافل التجارة ، حتى قيل إن غزواته وصلت إلى الصين والهند أيام المعينيين والسبأيين ، وإن كان (ابن خلدون) يفند هذه الروايات لوجود دول لها قوة المعينيين والسبأيين ، من أمثال الأكاسرة في الفرس ، والقياصرة في روما الشرقية ، والفراعنة بمصر ، فهذه الدول على رأي (ابن خلدون) تحول دون وصول الفتح اليمني إلى الشرق الأقصى ، ومهما يكن هذا التفنيد فإن اليمنيين قد انتشروا بشكل أو بآخر : إما في حملات حربية ، أو رحلات تجارية ، لأن القوة في يد الإنسان كالنهر في مجراه لا يقف إلا حين تنضب ينابيعه ، وقد كانت التجارة اليمنية تجوب البحار ، بدليل التطور في صناعة السفن .

إذن فقد ارتحل اليمنيون محاربين وتجاراً ، وعندما شاخت السياسة تداعت الحضارة اليمنية ، فأطمع هذا التداعي غزاة الإمبراطوريات القديمة ، فانتقل اليمني من خبرة الرحيل إلى خبرة قتال الراحلين إليه ، وكانت الأسفار مادة ثقافية غذت خبرة القتال ، لأن من يعرف الأعداء يعرف أساليب دحرهم عن طريق تحقيق قدراته ، ولما تآزر الغزاة والقحط اغترب اليمنيون ثانياً بسبية الضرورة وبدافع الحنين إلى المعرفة .

لهذا نزل اليمنيون أخصب الأمكنة عن معرفة زراعية بقوانين التربة فعمروها بعد إقفار . وأصبحت مواطن غربتهم أشهر الأماكن بالوفرة والعطاء ، من أمثال (المدينة) و (السماوة) بل تعاظم أمرهم حتى أصبحوا ملوك (الحيرة) و (جلّق) ، إلا أن هؤلاء الملوك اشتجروا بالحروب مع أبناء شبه الجزيرة ، فانحسر الاغتراب اليمني حتى أهلت دعوة الإسلام ، فانتشر اليمنيون تحت ألويته فاتحين ومعمرين ، وتفردوا في ظل الخلافة

بـالخبرة الإداريـة ، وبـالفنـون المعماريـة ، فخططـوا (الكـوفـة) و (البصرة) و (الفسطـاط) و (حمص) ، وكانت لهم في كل هـذه المـدائن وأمثـالهـا أحيـاء تتسم بأسمائهم ، غير أن الهجرات الفردية ظلت تعاني الضياع في أكثر من قطر .

كما خطط اليمنيون المـدائن ونظموا قنوات الري وأداروا الإدارات ، أججوا الثورات أو التحموا في أجيجها ضد بني أمية وولاتهم ، بل كانوا في ثورة (ابن الأشعث) القيـادة والزحف ، كما كانوا في الثـورات (القرمطيـة) من الرئيسيين في العمـل والتحريض على العمل ضد بني العباس .

إذن فقـد كانت الهجرة اليمنيـة ذات أطوار : كانت حربيـة تجاريـة في ظل التـاج المعيني والسبائي والحميري ، وكانت بحثاً عن الوجود في ظل الخلافة الراشديـة والأمويـة وأوائل العصر العباسي ، وعندما أهلّ عهد الاستقرار كانت الغربة اليمنية بحثـاً عن صيت أو عن عيش أفضل ، وعنـدمـا استقلت اليمن في القرن التـاسع الميلادي شغلتهـا الحروب الداخلية عن الهجرة الجماعية هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تشابهت ظروف المعيشة في (اليمن) وسواهـا ، فلم تعـد بلاد الآخرين مصـدر الخبرة ولا مظـان الثروة ، لهـذا قلت الهجرة واختلفت طرق هـذا القليل ، فمن القرن الحـادي عشر ميلادي إلى بـدايـة القرن العشرين ، كانت المهـاجر البعيـدة مطمع التـائقين ، فهـاجرت أفراد تلو أفراد إلى شبـه القارة الهندية وإلى الهنـد الصينيـة . ولاشـك أن بعض أفراد من فـاتحي (السنـد) من اليمنيين استوطنوا تلك الديار ودلوا عليهـا مَنْ تلاهم ، لأن مغـامرة الرحيل تبـدأ بشكل فردي ، ثم تتزايـد بفعـل معرفـة المجهـول ومحـاولـة دخـول سـواه ، ومن مطلـع القرن العشرين تزايدت الهجرة اليمنية إلى إفريقيا وأندونيسيا وأمريكا ، وزاد من هذه الأعداد إثراء البعض وشهرة البعض بالأسفار التجارية ، وبالأخص المهاجرين إلى أنـدونيسيـا ، وعندما انفجرت الحرب العالمية الثانية ، أصبح اليمنيون يشكلون كتـائب وبـات البعض أغنياء حرب ، فكانت الهجرة من منتصف الأربعينات إلى الآن أكثر أعداداً واشتيـاقـاً ، حتى وصلت أعدادهم إلى خانة الملايين في ستينات وسبعينـات هـذا القرن ، ولاشـك أن

هجرة هذا العصر كانت أكثر أسباباً فقد تضافرت عواملها ، من معيشية ، وسياسية ، ونفسية . غير أن اليمنيين لم يشكلوا في العالم المعاصر أهمية مدنية ، كما شكلوا في عهود الفتوح الإسلامية ، لأنهم انتقلوا إلى مستعمرات تديرها خبرة الاستعمار ، فلم يكونوا إلا مجرد عمال أو مقاتلين بالإيجار في جيوش الحلفاء والمحور .

فهل تفرد اليمن بكثرة المغتربين ؟

إنه يشبه (الشام) في عهد الاحتلال العثماني ، إلا أن امتداد الهجرة وتزايدها من فترة إلى أخرى ، هو الذي يشكل فرادة ميول اليمنيين إلى الاغتراب ، لأن دواعي الاغتراب تتضاءل ، ومع هذا يتزايد المغتربون من اليمن وإليه ، حتى لا يكاد المرء يلمس خبرة غربة القرون في تطوير بلدنا .

لاشك أن اليمني لم يتخل عن يمنيته ولا تخلت يمنيته عنه ، حتى إن الغربة أنتجت أشجى الأغاني الشعبية وأرغدها إبداعاً ، باعتبارها من أعظم الأحداث المثيرة للأشجان ، فقد تنفست المراتع والحقول بالأشجان الملحنة ، وكأن كل مكان ينادي إلى الإياب ، كما أن كل مهجر يذكر بوجه الوطن .

إذا كانت الأحداث الكبيرة تنحي بأحداث ، فإن غربة اليمنيين ظلت حدثاً متواصل الحلقات مهما اختلفت أشكاله وأحجامه ، بمختلف الأزمنة .

ولعل الأغاني المسموعة إلى الآن من إبداع الثمانين السنة الأخيرة ، وهذا غاية جهد الرواية الشفهية ، وبالأخص في زمن موت الذاكرة بالتدوين والمطابع ، قبل الوصول إلى الأغنيات تتدخل الإشارة إلى ذاتية الأغنية أو فردية حنينها ، لكن أما حنين الذات الحساسة كمعادل مجتمعي ، أو اجترار عن المجتمع ؟

على أن الأغنية الشعبية مختلفة عن القصيدة الفصحى في إشارتها أو في محدودية ذاتها ، أو في عمق تلميحها إلى المأسوية ، لأنها ابتدت تغنيها بنشيج الوداع كما تبوح أمثال هذه الأغنية :

شاجي معك لا ما تزلّ باجل وأبكي عليك لا ما أملّي المواجل

وكان السفر في ذلك الحين بحرياً ، وسوف نلاحظ بعد هذا أن الأغنية تطورت بتطور المواصلات وبتلاحق الأحداث ، فقد كانت أغنيات العشرينات وما قبلها تستودع الطائر أشواق المقيم إلى المغترب ، كما كان الشاعر العربي يودع أشواقه خطرات النسيم ، كما تفصح هذه الأغنية :

بالله عليك يا طير يا مُسَيْقِنْ
قم شل لي مكتوب لامريكن
قله ولا يدري (علي) و(محسن)

الطائر هنا معادل لنفحات (نجد) عند (ابن الدُمَينة) أو مقابل لنسيم الصبا عند (ابن زيدون) ، فالأغنية تنطلق من مناخ شعري وتنطوي على تصورات طفولية ، لأنها حسبت الطائر الطويل الساقين ـ أو المسيقن على تعبيرها ـ أشد سرعة ، فحمّلته المكتوب إلى (أمريكا) كما هو اسمها أو إلى (مريكن) كما ترجمتها الأغنية .

هل كان اسم أمريكا غير معروف في ذلك الحين ؟

أم أنها ضرورة القافية جعلتها مريكن ؟

لكنْ في الأغنية سر خفي ، لأنها من عشيقة أو زوجة ، لإخفائها السر عن (علي ومحسن) .

فهل هما أخواها تريد طي السر عنهما ؟

أم أنهما من رفاق الغربة ؟

مهما كان ، فإن الجميل في هذه الأغنية ، هذا الاستحضار للغائبين ، فكأنها تهمس بالسر إلى حبيب في متناول الهمس ، باعتبار هذا الطائر الرسول قد تحول إلى صديق

قلبي ، لكثرة أسفاره كالحبيب الإنساني ، لكن اختيار الطائر بمواصفة ساقيه يحمل دلالة وطنية يعرفها الغريب لكثرة ما رأى هذا الطائر قبل رحيله ، فالمغنية لا تكلف إلا طائراً معيناً عرفته منطقة المغترب والمقيمة على انتظار .

إن كتاب الحبيبة إلى الغريب ، هو صوت الوطن في حجم صوت امرأة وهذا الكتاب الراحل عكس الكتاب الآتي من المهجر ، كما في حكاية الأغنية التالية ، التي تتضمن مأساة فراق إضافي :

كتبت لا عمك لقيت مثلي
اكتب(لعذبة)إيش أقول لأهلي
غا جرّبت أمك أبوك قبلي

الكتاب هنا من المهجر إلى العم المقيم يخبر عن زواج المغترب بامرأة تشبه خطيبته في القرية ، لكن خطيبته (عذبة) قد ضحت بأغلى ما تملك .

فلماذا لا يكتب إليها ويعلمها كيف تعتذر لأهلها ، ثم تختتم الأغنية صوتها بنفثة عنيفة ولكنها غامضة الدلالة :

« غا جريت أمّك أبوك قبلي » .

هل تشير إلى قصة خيانة من أبيه ؟ أم أنها تذكره بوفاء والده مع والدته ؟ أم تؤكد على العلاقة الإنسانية ؟

إن هذه الأغنية تتجاوز العتاب إلى هتك السر ، وإلى تفاصيل الموقف من مأساة الغربة إلى الزواج بغريبة ، ولعل بعض الزوجات قد لاحظن التهاء أزواجهن بغيرهن ، وعندما يعودون ينكرون علاقاتهم .

لهذا تصرخ إحداهن مطالبة بالدليل المادي على التهمة :

بـالله عليكن يـا بنـات (قُنْـدِرْ)
عُضّين وجهـــــــــه لا يجي وينكر

هل هذه مجرد غيرة زوجية أو غرامية ؟

إنها غيرة وطنيـة على المغترب من اغتراب جـديـد في شخص امرأة غريبـة ، لأن زيادة الروابط بالمهجر على حساب الارتباط بالوطن . هذه الأغنية وسـابقتهـا مكاشفـة من أجل الوصول إلى أصح الحقـائق ، غير أن هـذه المكاشفـة لا تنطبق على كل المغتربين والمقيمين في انتظار ، كما تدل الأغنية التالية :

بـالله عليـك يـا طير يـا مبقّـعْ
خـذ لي مئـة حَبّـة إلى مصـوّع

هذا الطـائر يختلف عن طـائر الأغنيـة الأولى ، لأنـه من منطقـة أخرى . يعرفـه الغريب بالذكرى كما تعرفه المقيمة بالمشاهدة والذكرى معاً ، غير أن هذا الطـائر لا يحمل كتاباً ، وإنما يحمل قبلات أو (حُبب) جمع حَبّة (بضم الحاء) على لهجة الأغنية ، فهذا يحمل الحب مباشرة أو دلائل الحب في شكل قبلات ، فهل سيستعمل الطائر منقاره ؟

إن المغنية لا تفطن إلى هذا ، وإنما تتصور القبل باقات ورد قابلـة للحمل ، وهـذا أجمل تصور ، أما الأجمل منه فهي أوصاف الطائر ، لأنـه ملّون فيـه البقع البيض والحمر والسود ، إذن فهو معروف عند المغترب ، لأنـه صورة ملونـة من الوطن الأخضر المشمس المغبر .

إذا كانت هـذه الأغـاني معبرة عن الأشواق ، وإذا كانت دواعي الأسفـار اكتسـاب لنقود وتصديرها إلى الوطن ، فـإن هنـاك أغنيـات ترى وصول المغترب إلى وطنـه أغلى من نقود العالم كما تشير أمثال هذه الأغنية :

مشتيش مكتـوبـك ولا الصـدارة

اشتي وصـولـك وادّي البشـارة

فهـذه الأغنيـة ترفض مكاسب المغترب وترفض الاغتراب جملـة ، وتحس الـوطن أحلى مكان وأجدر بتحمل العذاب فيـه ، لأنـه أغلى ، والفرار منـه مهما كان الثمن يضيّع المغترب وموطنه الذي هاجر من أجله ، لهذا تطوعت المغنية بـالبشـارة لمن يخبر بوصول الغائبين إلى منبت آبائهم وملعب طفولتهم .

هكذا كان يغني الوطن .

لكن ماذا كان يغني المغتربون ؟

وهل يجدون وقتاً لاستذكار أغاني الأودية ؟

إن كوارث الغربة ومنافعها كانت تأخـذ منهم أكثر ذاكرتهم وأفكارهم ، وبـالأخص أن الفوج الأول من الآيبين عـانوا أفـدح خسـارة ، لأنهم تعرضوا للتفتيش يوم رجوعهم على الميناء وانتزع الحرس كل ما كسبوا بالعرق والـدم ، وكان يوم وصولهم مـأسـاة الأهل وضَحكة الجيران ، حتى شكلت هذه الحادثة أغنية اغترابية :

الليلـة، العيـد، وأنـا من بلادي بعيـد

لو با يخلّوا فلوسي، جيت قبل البريد

كانت بـلادنـا في تلـك الفترة لا تعرف المصـارف ، وإنمـا كان المغتربـون يحـوّلـون دخولهم إلى ذهب ويحملونـه معهم ، وقـد تعلمـوا من أول حـادثـة سلب في الميناء كيف يخبئون نقودهم ، وإن كان التفتيش يعنف أحيانـاً حتى يسلب البعض . المهم أن اليمنيين اكتشفوا أماكن في أجسادهم لا يطـالهـا التفتيش ، فكانت تصل أكثر الجماعـات حـاملـة كسبها إلى جانب ما صدروا مع العـائـدين إلى الوطن ، وكان هـذا يؤدي إلى مزيـد من سفر المقيمين بفعـل عـدوى الغنى ، وبفعـل سنـوات الجـدب والعسف ، ولعـل الأغنيـة الاغترابية قد أشارت إلى خوف البعض من خسارة المحصول فكابـدوا الشوق إلى الأهل في

أحلى الأيـام ـ الأعيـاد ـ ربمـا كانت للمغتربين أكثر من أغنيـة اعتصروهـا من مرارة التجربة ، إلا أنها غير شائعة في الداخل ، أو لعل أغنيات الداخل كانت ترجمة عن شوق المغترب والمقيم .

إذا كانت الأغنيات السابقات قد اتخذت الطائر رسولاً ، أو اكتفت برسائل البريد ، فإن ظهور الطائرة في الخمسينات عندنا قد لفت الانتباه إلى اتخاذها رسولاً إلى المغتربين ، وربما كانت أكثر كفاءة لحمل الهدايا إلى جانب الأشواق كان اسم أول طائرة يمنية (شبام) وقد شاع هذا الاسم كما عرفت قدرته على قطع المسافات الطويلة .

لهذا استوقفته المغنية لكي يحمل هداياه إلى الحبيب المغترب :

وقفي يا شبام، أدّي لحلي وداعة
سلّتين رازقي وأبيض، ومشرب مداعة
وأخبريه با يجي، وإلا دخلنا الإذاعة

تدرجت الأغنية من استيقاف الطائرة (شبام) إلى اختيار نوع الهدية وهي أجود أصناف العنب ، ثم أضافت مشرب المداعة ، لأن المحبوب كان يستحلي الدخان بعد الغيب ، وبعد هذا التذكير بخيرات الوطن تهدد المغنية محبوبها بالسؤال عنه من الإذاعة لو تأخر ، وهذا غاية اقتدارها لاستعجاله ، وكانت الإذاعة ـ في ذلك الحين ـ ١٩٥٦م تبث برنامجاً (إلى الغائبين) ، وكان أكثرهم من مجهولي الأمكنة ، وكان السؤال من الإذاعة ينم عن نفاد الصبر فيستسرع الغائب إلى الإياب ، إن الأغنية تشير إلى التحولات ، فقد أصبحت الطائرة بدلاً عن (الطير المُسَيْقِن) و (الطير المبقّع) ، كما حلت الإذاعة محل البريد بطيء السير ، هذه الأغنية غنية الدلالة ، لأنها حشدت أجمل مزروعات الوطن كالعنب الرازقي والبياض ، وألطف خصوصياته الصناعية كمشرب المداعة الذي يتقنه صناع يمنيون .

ألا تنطوي الأغنية على صوت الوطن كله وإن رمزت بأحلى فواكهه وألطف عاداته ؟ ورغم النداء بهذه الإشارات أنذرت باستعمال الإذاعة التي افتتحت في منتصف الخمسينات كصوت عالمي ، بديلاً لإذاعة لاسلكية محلية كانت تذيع ليلتين في الأسبوع في آخر الأربعينات .

لقد ألمحت الأغنية إلى المعاصرة في اليمن كتذكير للمغترب بما استجد في بلاده ، وحتى لا تدهش أخباره يوم وصوله سكان القرية ، إن هذه الأغنية تذكر بقصائد (شوقي) و (محمد عبد المطلب) و (حافظ) في وصف الطائرات والبواخر والسيارات ، لأن هذه القصائد كالأغنية اليمنية وصف خارجي للظواهر العصرية ، لكن هكذا البدايات تدهش ، حتى يملك الفن اختبارها فيعبر عن تأثره النفسي بالعصر ، فيتوق إلى صناعة ما أبدع الآخرون ، إن أغنية الطائرة (شبام) لمحت ما يمكن حدوثه من التغيرات تبعاً لاستحداث تغير الأشياء ، كما عبرت الأغنية بعد الثورة ، فلم تقف عند الظواهر كقصف المدافع وشعارات الثورة ، وإنما أفصحت عن التغير المنتظر عند الفلاح :

اليوم جهرنا قد الكلام زين
عجّل وصولك لا زكاة ولا دين

لقد اختصرت الأغنية أهم أسباب هجرة الفلاحين ، فقد كانت تجدب بعض السنوات وتطلب الحكومة من الفلاحين زكاة ، كما كان يطلب الدائنون ديونهم المحددة الأجل بالحصاد ، وكان الحصاد إما معدوماً أو غير كاف لتسديد الزكاة وقضاء الديون ، وكان هذا يشق على الفلاحين الصغار ، فشكل أسباب هجرتهم أو أهم أسبابها .

لهذا تبشر الأغنية الفلاح بتحسن الأحوال ، نتيجة انتهاء عهد العسف وانتظار عهد أحفل بالرغد والهناء .

من هنا تستعجل الأغنية المغترب ، لكي يشارك بخبرته في صنع الإمكانات المادية للتحول إلى الأفضل .

لقد رحلت الأغنية مع الراحلين ، فحملت بعض أشواق المقيمين ، وأكثر ملامح الوطن الحبيب ، ودلت على ما يعتلج في النفوس ، لأن الكلمة لا تشكل إلا رمزاً عن مأتاها وإلى مرماها . وهذه الأغنيات التي اعتصرها الاغتراب من القلوب ، لم تكن إلا أقل التنهدات التي وعتها طاقة السماع والترديد الشفوي ، لكن هذه النماذج على قلتها تشكل دلالة هامة على حنين الأرض إلى بنيها وحنين المغتربين إلى المعاد الأزهى ، لكي تتألق أغنيات الفرح .

أغنيات المكاشفة

لعل أجود خصائص الفن ، أنه يثير دفائن الاختبارات ومخزون التذكر والتصور ، ذلك لأن النص الفني جاء من اختيار صانعه ، فاستفز كوامن الاختبار في متلقيه ، فعندما نستقبل قصيدة في النضال الوطني نرى صورة معاناتنا النضالية ، ونستجلي ملامح اختبارنا من ملامح تلك القصيدة فكأنها انعكاس لتجاربنا أو أن تجاربنا انعكست عليها ، مثل القصيدة اللوحة أو التمثال ، فاللوحة التي تعكس غابة نرى فيها تصورنا للغابة أو اختبارنا لنباتاتها بما لدينا من معرفة نباتية أو حس عن عالم النبات ، كذلك التمثال باعتباره فن تخليد الشكل البشري يستثير خبرتنا بالبطولة عن طريق إثارة الحس المعرفي بسيَرْ الأعلام المناضلين ، فالفن يعطي الخبرة لأنه صدر عنها ، ويستثيرها في مستقبله ، لأنه صدر إلى اختباره ، على أن إثارة الفنون تختلف عن إثارة العلامات ، لأن الرمز الفني غير العلامة العادية ، الرمز يوحي بالمنتظر وغير المنتظر ويذكر بالمعهود والممكن ، على حين العلامة تقتصر على المألوف بالتجربة الدخان يدل على النار ، البرق يشي بصوت الرعد ، الإشارة اليدوية تنبي عن مكان أو مافيه ، ولا تقتصر الفنون على إثارة الخبرة الدخيلة ، وإنما تضيف إليها عوالم من التصورات والتخيلات ، لأن الفن يكاشف بعدة وسائل ، بالإيحاء بالدلالة ، بإعادة المواقف إلى الأذهان .

ولعل أغنياتنا الشعبية على بساطة تركيبها تثير اختبارنا بالناس وتُطرّي تذكرنا بالأحداث والقضايا وبالعادات وبالخروج على العادات ، لأن أغنياتنا تصدر عن جو شعري مهما كان نصيب الخيال الإبداعي فيه ، فإنها ذات سمة شعرية وذات لمح شاعري ، وإن كانت النصوص لمجهولين من مئات الناس ، فهي تعطي اختبار المجتمع الريفي بكل عوائده وبكل مكاشفاته عن مكنون نفسه ، وقلما ترد أغنية غير منطوية

على قصة أو ملمّحة إلى قصة ، وبالأخص أغنيات المكاشفة العاطفية ، فبرغم أنها تصدر عن القلوب فإنها تومئ إلى الخلفيات الاجتماعية ، وإلى عادات الناس ويوميات حياتهم ، وغالباً ما تدخل هذه الأغنيات من باب العتاب وتتجاوزه إلى هتك السر بطريقة أو بأخرى .

لهذا يمكن تصنيف أغاني المكاشفة إلى ثلاثة أقسام :

التكاشف الظلي ، التكاشف السافر ، التكاشف التذكري . وهذا التقسيم مجرد تقريب لا تحديد ، ومجرد استئناس لا تصنيف ، لأن دراسة هذا النوع من الفن لا يخضع لميكانيكية المنهج ، ولا للمصطلح النقدي ، لأنه فن عفوي جماعي التقاليد وإن اعتمد على تقاليد شكلية خاصة به ، ولا بد أن تكون دراسته اجتهادية على معرفة الأشباه والنظائر من الفنون ، وعلى هدي يوميات الناس الذين أبدعوا الأغاني ورددوها ، وعلى هذا فمجرد التصنيف هنا اجتهادي يعتمد على أصول النص وخلفيته النفسية والاجتماعية ، ولعل المكاشفة الظلية أكثر الفن الغنائي شيوعاً ، لأنها تكشف الغرض وتبقي على الاحتشام المرعي ، والمكاشفة الظلية تعتمد على الإشارة إلى الحادث العاطفي موارية دخائله بالبوح إلى إحدى ظواهر الطبيعة : كالشجرة ، أو الجبل ، أو الطائر ، أو السحابة . وإن كان مجرد البوح إلى هذه الظواهر يشكل دليلاً إلى خبيئات الأسرار ، كما في هذه الأغنية التي تَشْهدُ شجرة الخوخ على ما جرى تحتها من المواقف العاطفية ، وكأن المغنية لا تكشف سراً ، وإنما تنادي شجرة وتستشهدها على ما تعرف :

يا فرسكة مَنْ ذي شهد على الطَل
بالله اشهدي لي كيف عِشِق وبطّل

لا تريد العاشقة أن يعرف أحد سرها ، ولكن مجرد التعبير عنه يهتك كل الأقنعة ، لأن الشجرة لا تعي ما جرى ، فالشكوى إليها عتاب للعاشق الذي وعت شجرة الخوخ ضراعة أشواقه وصلوات عشقه .

لماذا خاطبت الأغنية شجرة الخوخ ؟

لأنها الوحيدة العلية بالسر والشاهدة على نجوى العاشقين ، فالشجرة ثالثة الحبيبين وعليها أن تشهد على خيانة (الذي عشق وبطّل) ، هذه هي قصة القلب ، أما رؤية الفن في الأغنية فهي غريبة اللواحظ والتعبير ، بدأت بالنداء يا فرسكة ، وثنّت بالسؤال من (ذي شهد على الطل) ، وثلثت بالسؤال عن كيفية القطيعة .

لماذا شبهت ذلك اللقاء بالطل ؟

لأنه يشبه ذلك العشق الذي تلاشى تحت حزارة التجربة ، كما يتلاشى الطل تحت أول حرارة الشمس .

إن ذلك العشق تحت الشجرة ، يشبه الطل الذي على أوراقها ، لا يرى أحد سقوطه ولا يصل ريه إلى الجذور ، لأن الشمس تحرقه وهو على صفحات الأوراق ، ومع هذا فالفرسكة (الخوخ) هي أصدق شاهد على التجربة الفاشلة التي تشبه لموع الطل .

إن هذه الأغنية تصدر عن خبرة بعالم النبات ، وتستثير خبرة فنتصور اتحاد العاشق بالشجرة ، لأنها كانت المظلة على اثنين ، ولأنها بنت الموطن كالحبيبين ، فاللقاء القصير المفضي إلى فراق ، كقطرات الطل يشبه الغيث ولا يعمل عمله ، لأنه ينتهي عند ابتدائه لقصر اللحظات الزمانية بين سقوط الطل وبزوغ الشمس التي تشربه .

هذه الأغنية تكاشف وهي محتمية بالظل ، لأنها تختبئ تحت شجرة وتهجس إليها عن لواعج القلب .

لكن مجرد بزوغ الأغنية ، يشي بما وراءها من تجربة ، وإن كانت تجربة غير مكشوفة ، إلا أنها تبوح بالمكاشفة .

كما كاشف الشاعر القديم محبوبته في صورة النخلة فناداها تغطيةً لاسم الحبيبة :

ألا يا نخلةً في ذات عرقٍ عليكِ ورحمة الله السلامُ

لعل الأشجار تشبه الناس ، وبالأخص الأشجار المثمرة لتكونها من ذكور وإناث كما يرى المزارعون ، إذا كانت الأغنية الأولى تخصص شجرة الخوخ ، فإن الأغنية الثانية تنادي شجرة مجهولة الفصيلة ، ويكفي أنها شجرة لها أهواؤها القلبية كالإنسان :

يا شجرة يا طالعة بغصنين أكبر مصيبة فرق بين الاثنين

تصورت الأغنية أن أحد الغصنين ذكر والثاني أنثى ، ومع هذا يعتنقان ويتخاصران على مرأى العيون تحت ضوء الشمس والنجوم .

فلماذا لا يفعل الناس هكذا ؟

إن الأغنية لا تستفسر ، ولكن تستنكر فراق الأحباب ضمناً ، وترى هذا من ظلم الناس ومن قبيل الخروج على الطبيعة التي تنبت الغصن إلى جانب الغصن كزوجين من ساعات الولادة .

ولكن هل تسلم الأشجار من قطع الفؤوس وكسر الرياح ؟

لقد أشار إلى هذا الشاعر (مطيع بن إياس) عندما ذكره بمرارة فراقه اعتناقَ نخلتي (حلوان) :

ساعداني يا نخلتي حلوان وارثيا لي من ريب هذا الزمان
ساعداني ولتعلما أن نَحْساً سوف يأتيكما فتفترقانِ

روي أن المأمون زار (مصر) وأراد أن يشق طريقاً إلى القصر ، فأشاروا عليه بقطع نخلتين متجاورتين ، فذهب إلى المكان وسأل عن اسمه ، فقيل له : إنه (حلوان) فقال المأمون : والله لن أكون ذلك النّحس الذي تنبأ به مطيع بن إياس . لكن هل ذلك المكان بمصر أم بفارس ..؟؟.. الأرجح أنه بفارس لأن المأمون لم يزر مصر عند بعض المؤرخين .

الأغنية اليمنية وقصيدة (ابن إياس) تصدران عن حس واحد ، غير أن الأغنية اليمنية شاهدت اعتناق الغصنين في منبت واحد ولم تتوقع النحس المفرّق بين الغصنين ، كما توقع ابن إياس .

إذن فالجامع بين قصيدة النخلتين وأغنية الغصنين : هو تذكر شيء برؤية تقيضه تذكر الفراق عند رؤية نعمة الغير باللقاء ، على أن الأغنية اليمنية تريد أن تكشف سراً أو تكاشف به ، فاختارت الشجرة موضعاً للشكوى ، والمراد سواها أو لفت النظر الإنساني إلى نعمة الطبيعة وشقاء الناس .

وهذا الضرب من الأغاني لا يخرج عن الاحتشام ، وإن أومأ بالمكاشفة على أن هذه المكاشفة لا تدل على أكثر من لقاء وعشق دون إشارة إلى تجربة تستحق الاحتجاب ، غير أن الأغنيات المكاشفة عديدة الجوانب : إما لاختلاف التجارب التي انبثقت عنها ، أو لوفرة حيل التعبير على اختلاف الملكات الغنائية ، أو لاختلاف درجة قمع العواطف .

فالأغنية الأولى بثت شجرة الخوخ وحمت مكاشفتها بظلها وصمتها ، والأغنية الثانية شكت إلى شجرة ذات غصنين ، وأشارت إلى المكاشفة وطوت سرها ، أما الأغنية التالية فتتحور العصفورة كصديقة للشجرة والضوء ، وباختلاف العصفورة عن الشجرة اختلف كشف هذه الأغنية :

يا عَصْفرة يا شاهدة على السر هو الذي لاحق وسار يفشر

العصفورة أو (العَصْفرة) على لغة الأغنية شاهدة القضية ، وهذا الشاهد الطائر يلائم انتشار السر الذي لم تره غير العصفورة ، فهذه الأغنية أقرب إلى المكاشفة بطوايا الموقف وخفايا نفس الرجل أو بعض الرجال ، تتيح الأغنية محال تصور المغنية ، فلعلها كانت مهوى الأنظار فأوقعها أحدهم ومضى يتبجح بأعظم مغامرة .

إن هذا النموذج ليس فريداً في الرجال ، وإنما هو وفير الأشباه ، فبعضهم يدعي

مالا يفعل ، وبالأخص مع المرموقات ، وبعضهم يتمكن من هذا العمل العادي ويثبجح بالدعوى كأنه اكتشف قارة سادسة ، لكن هؤلاء الرجال من المراهقين في الغالب ، لأن مجتمع الريف في اليمن لا يحتقر مغامرة كما يحتقر الغزو النسائي ، تدل على هذا كثيرٌ من الوقائع في أكثر من قرية ، ففي إحداها تسلق رجل بيت امرأة في غياب زوجها وعند خروجه أو دخوله لمحته نافذة أو سطح فصرخت المرأة بأعلى صوتها للقبض على السارق ، وقال الجيران همساً : إنها ما صاحت إلا عندما عرفت أن بعض العيون رأته ، وقبض أهل القرية على الرجل فإذا هو أغنى أهل القرية ، فعرف الجميع سر الحكاية ، وصوناً لتلك اللحية وذلك البيت تحولت القضية من مغامرة عاطفية إلى مغامرة سرقة رغم غناء السارق وفقر المسروق .

وإذا سألت عن هذا كان الجواب : إن السرقة عمل رجالي ، أما الاقتحام بدافع الرغبة إلى امرأة فهو أحط الأعمال أو هو أعمال السوقيين ، كما يرى أهل القرى الذين يفضلون جريمة السرقة على جريمة اغتصاب امرأة . لتفاهة الغرض ، لهذا وجد (جرير) أنسب مطعن على فخر (الفرزدق) حين قال عن امرأتين :

هما دلتاني من ثمانين قامةً
كما انحط باز أكثم الريش كاسره
فلما استوت رجلاي في الأرض قالتا
أحيٌّ يرجى أم قتيلٌ نحاذره ؟

فنقض جرير هذا الفخر الفرزدقي بأمرٍّ هجاء :

تدلّيتَ تزني من ثمانين قامةً
وقصرت عن باع العُلى والمكارم

إن أمثال هذه الحادثة يفسر بسواه ، صوناً للرجولة من السقوط وإعلاء من شأن المرأة على السلعة أو الصيد السهل باعتبارها إنساناً .

إذن فالأغنية تُشهد العصفورة على ذلك الرجل الذي تهافت ثم ادعى ما فعل أو لم يفعل ، ولعله أعلن أنه المطلوب ، وربما كان ذلك اللقاء المزعوم أو الحقيقي أول عهد وآخر عهد ، لأن الأغنية لا تبوح بالعتاب الودي ، وإنما تفصح تلك النفسية كعلامة على الاحتقار وعلى القطيعة معاً ، ومع هذا فلم تتجاوز الأغنية الاحتشام كلياً ، وإنما تلمّح إلى سر مجهول ربما كان وعداً . ربما انطوى على علامة رضا ، إن هذا الضرب من الأغنيات مجرد تلميح عريض أو نصف مكاشفة ، لكن هناك أغنيات تصرخ فيها المكاشفة وجهاً لوجه ، دون الرمز بشجرة ، ودون إشهاد عصفورة أو عصفور ، من أمثال هذه الأغنية :

سلمت لك روحي وقلت لك جرّ واليوم يا عايبْ سنين وأشهرْ

فهذه مكاشفة بنوع البذل وعينة المبذول ، كدلالة على صدق الحب وعلى الثقة بالمحبوب ، لأن هذا العطاء في رأي المغنية أمتن الروابط ، فكيف انعكس إلى خيانة أو إلى غدر أو (عايب) كما أفصحت الأغنية ، ولعل لفظة (ء ائب) أصرخ أصوات التشهير بمن إئتمنته وضيع الأمانة متشاغلاً بالبعد .

من المسؤول هنا ؟

إن هذه المرأة الطيبة غير مسؤولة ، لأن الصادق يعتبر كل الناس صادقين ، فهذه أصرخ أغنية كشفت السر وكاشفت به الطرف الثاني فيه ، لأن المرأة مهما انزلقت في الخطأ لا تقع إلا والرجل إلى جانبها ، وربما كان الرجل السبب الأهم ، لأنه يحسن تزويق القول ويؤكد المواثيق كما تقول هذه الأغنية :

دقيت لي صدرك وقلت أنا لش واليوم في سوق الربوع تنوّش

دق الصدر في الاصطلاح القبلي علامة الالتزام بالتحمل مهما كان العبء ، لكن هذا النوع من الرجال مجرد صيّاد مخدوعات ، بدليل عبارة (تنوّش) فهو يختال بشعره الطويل كما يختال الطاووس بريشه ، وطول شعر الرأس عند الرجل علامة على التبذل

وعلى التفرغ لأتفه العواطف . هنا تبدو المرأة قابلة للخديعة ، لأنها صدقت رجلاً يدل مظهره على خواء مخبره بدليل تمايله في الأسواق العامة وراء صيد أنثوي ، لكن المغنية تحمل الرجل المسؤولية مهما دلت العلامات على عدم أهليته لها ، تصل أغنيات المكاشفة إلى البوح بالسر ، لكن هناك سؤال مشروع :

هل تكشف هذه الأغنيات سراً محجوباً ؟

أم تعبر عن سر مكشوف لا جدوى في التستر عليه ؟

لكن لماذا لا يشترك العاشقان في مرارة الكشف ، كما اشتركا في حلاوة الاستتار ؟

الأغنية التالية تملك كل الإجابات ، وتعبر بعادية عن هذه الأحداث فلا المرأة ضحية ولا الرجل مضحياً ، وإنما استجاب كل منهما لرغبته الخاصة بدون غلبة وبدون أفضلية ، كما تفصح الأغنية :

لانـــا البهيمـــة ولا أنت الحمـــار
مـا حـد غلب حـد تراضينـا نهـار
فكّيتَ حقـــوك وفكيتُ الـــزرار
لا طـالعين صنعـا ولا تـدخـل ذمـار

تملك هذه الأغنية فن الخبرة وفنية المصارحة بها ، فلا هي بهيمة كما يقول الرجال ، ولا هو حمار كما تقول النساء ، وإنما تكونت العلاقة اختياراً وأوصلت إلى نتائجها الطبيعية تحت النهار ، فلا ظالم ولا مظلوم ولا داعي للشكوى إلى صنعاء ولا الدخول إلى محكمة ذمار ، إلى جانب تصوير العلاقة في هذه الأغنية ، فإن الإشارة الفنية مفعمة بذكاء الإشارات إلى الاحتشام والكشف معاً ، فهي تعبر عن موافقة المرأة بفك زرار الصدر ، وعن شبق الرجل بفك حزام الحقو ، وقد كانت عبارة فك الزرار غاية صراحة الطلب ، باعتباره الطريق إلى غيره ، ولعل طول الأغنية ناشئ عن تتابع المواقف من طلب إلى موافقة ، ومن فضيحة إلى اعتراف بها ، كأمر طبيعي .

إن هذه أشجع أغنية من أشجع امرأة ، ولعل تهمة الرجل بالجبن آتية من شجاعة هذه الأغنية ، كما في الأغنية التالية :

ساج العيون ما بيننا وبينك
تجزع من الباب ما ترد عينك

إنها تستغرب التستر بعد الكشف ، وتتهمه بالجبن حين لا جدوى من التحامي ، فقد قيل ما قيل وهذا آخر ما يحدث ، إن هذه الأغنية وسابقتها أصرح أغنيات المكاشفة وأكثر اعترافاً بالعلاقات البشرية واشتراك الجنسين في مسؤولية العلاقات ، لأن علاقات الناس كالناس لها وجوه وعيون وأمعاء وثقوب ، والتعابير الفنية تفصح عن كل هذا ، تجسم أقذار الولادة ، كما تلون صور الوجوه والعيون .

إن هذا الضرب من الأغنيات من فن العتاب المتجاوز ومن فن الاعترافات الشبابية ، على أن هناك ضرباً آخر لا يكاشف لذات الكشف ، وإنما لذات التذكر بعهود الحب والتضحية لوجهه ، كما تلمح هذه الأغنية :

تقول خاصمت إخوتك لأجلي خاصمت من أجلك خالي وأهلي

هذا تذكير بالتكافؤ وبسخاء التضحية من الطرفين ، ربما كانت هذه الأغنية ناشئة عن برود العلاقة بعد حرارتها ، وهذا التذكر العتابي يعيد لها طراوة شبابها ، فكلاهما ضحّى ، وهذا نادر في فن العشق العنيف لأن عنف الحب ينشأ من تهالك عاشق وصدود معشوقة ، كما قال أبو فراس :

وحاربت قومي في هواك وإنهم
وإياي ـ لولا حبك ـ الماء والخمرُ

فالشاعر هنا هو الذي حارب قومه وحده ، على حين الحبيبة مع أهلها في سلام ، أما الأغنية اليمنية فتعبر عن تضحية العاشِقين بالأهْلين ، فهذا تذكر بتاريخ الحب

وكيف كتبه الحبيبان من أول سطوره إلى نهاية فصوله ، وهذا نوع من التذكر العتابي كتنقية للقلبين ، إذا كانت هذه الأغنية تشير إلى التضحية من الطرفين ، فإن الأغنية التالية مجال المباراة بين حبيبين ومن الذي يحب أكثر ، عن طريق المزيد من بذل القبلات :

حبيتني حُبه ، قضيتك أخماس　　الأولـــة بين العيـــون والرأس
والثـانيـة بين السنن والأضراس　　والثالثة في النحر فوق الأنفاس
والرابعـــة بين الكعـوب غرّاس　　والخامسة سكتة لا يدروا الناس

عندما يطول الموقف وتتابع حركات أحداثه تطول الأغنية ، وإن كان بعض الناس لا يرددون في الغالب إلا مطلع الأغنية الطويلة .

إذن ماذا كشفت هذه الأغنية ؟

إن تبادل القبل بين الجنسين في الريف من الأمور الاعتيادية ، وبالأخص في الأعياد والأعراس ، وبعد الوصول من سَفَر ، لكن قُبل الأغنية من نوع خاص استدعى الإحصاء : بدأت الحبيبة بقبلة ، فرد الحبيب بخمس مرتبة على مناطق الجسم ، وعندما وصل نقطة السر استعمل التورية كشعراء الفصحى مع الفارق التركيبي ، فإذا كانت الأغنية تروي حكاية قُبلة فإنها تختتم السياق بإسدال الستار (والخامسة سكتة لا يدروا الناس) وهذه الأغنية من مناخ (ليلة ابن المعتز) :

فجـــاءني في قميص الليـــل مستتراً
يُنقّلُ الخطو من خوف ومن حـذرِ
ولاح ضـوء هـلال كاد يفضحنـــا
مثل القلامة قـد قُـدّت مُن الظفر
فكان مـــا كان ممـــا لست أذكرهُ
فظُنّ خيراً ولاتســـــأل عن الخَبَرِ

ابن المعتز يرتب الخطوات والحبيب يُنقّلها على حذر ، ويسدل الستار على الخطوة الأخيرة ، كما تسدل الأغنية الستار على القبلة الخامسة لبركانية المكان ، لكن (ابن المعتز) يصور موقف لقاء ، والأغنية تسرد تاريخ حب في شكل خمس قبلات مقابل واحدة ، فهذا كشف تذكري لما يكن نسيانه .

وقريب من هذا القبيل الأغنية التالية وإن تغاضت عن القبلات الأول ، لكي تصل إلى الاختلاف والتوفيق عن اختيار ، لأن الذي كذب عليها لاق كذابة مثله أو (حَيْرهُ) أي قدرته عليها .. على لغة الأغنية ، على حين تمتنّ هي من فراقة لأنها وجدت أنسب لها منه :

أكـــذب لهـــا مثلي لقيت حَيرك
كثّرْ كُثِر خيرك لقيت غيرك

الدعاء بكثرة خيره ينطوي على تهكم في العادة ، ولكنها هنا دعوة صادقة لأنها وجدت حبيباً مغايراً للأول وليس مجرد بديل عن رجل ، فهذا من جهة تذكر النقيض بالنقيض ، أو من قبيل الوصول إلى الغاية المعاكسة لوسائلها ، على أن الأغنية تنطوي على عتاب كشفي ولكنها تشكر العاقبة ، إن هذه الأغنية انصهرت في نار الاختبار وأعطت اختباراً ، فبعض الرجال يمقتون كل النساء لمرارة تجربة مع إحداهن ، وبعض النساء يكرهن كل الرجال لخيانة أحدهم ، وهذا قصور نظر ناشئ عن تحكم أزمة تجريبية ، فما كل الرجال أنانيين ، ولا كل النساء صيد حبائل خائنة .

لهذا تلمح الأغنية إلى فضل التجربة الفاشلة ، لأنها عرفت عن طريقها التجربة الموفقة ، رغم الأزمة الباكرة في حياة المغنية ، لأن الأغنية تشير بعبارة (لقيت) إلى الاختيار الذاتي لنوع الزوج أو الحبيب ، رغم ما فيها من الكشف لكذب صاحبها الأول ، وكفاءة صاحبته الجديدة على مناورته والإيقاع به ، لأنها تختلف عن نوع طيبتها .

هذه النماذج القليلة من الأغنيات شكلت موضوعاً اختبارياً ، تألق من الخبرة وأضاف إلى خبرتنا إيقاظ الذاكرة وحاسة التصور للحياة الخاصة التي تشكل العلاقات البشرية .

فهذه الأغنيات بأقسامها الثلاثة : الظلالي ، والسفوري ، والتذكري .

تكشف لنا خبايا النفوس بإلماحها وبساطتها وتصويرها للحالات الخاصة التي تدل على عموميات العلاقات كفن جميل عبّر بالكلمة ورمز بالطبيعة وصوّر بنار الشوق والوجع .

الدودحيات

بين أول السؤال وآخر الدهشة

كان الناس يؤرخون ـ كتابة ورواية ـ بكبار الأحداث كالطوفان ، كحرب طروادة ، كحرب البسوس ، يوم ذي قار ، كداحس والغبراء ، كعام الفيل ، كالهجرة ، وظل ريف بلادنا إلى هذا العصر يؤرخ بالأحداث أيضاً ، كحرب الأتراك ، كسنة (النَفَر) ، كعام الانسحاب ، كسنة الطاعون ، كأيام الطائرات ، كشهر الدستور ، قيام الجمهورية ، ولا يمنع أن يؤرخ أهل كل قرية لمواليدهم وأسفارهم بالأحداث الصغيرة ، كسنة الجراد ، كجدب أحد الأعوام ، كاشتداد السيول ، كسنة الدودحية ، كقتال بين قبيلتين ، أو اقتتال حيين من قبيلة . فقد اقتران التأريخ بالأحداث ، سواء كان التاريخ مكتوباً أو مروياً ، كسجل لها وآت منها ، ومثل انتساب التاريخ إلى الأحداث وأمكنتها وأبطالها ، انتسبت فنون أقوالية إلى موضوعات أجادتها حاسة فنية ـ حتى وإن أجادت سواها ـ فانتسب الغزل العفيف إلى (العذريين) ولو كان من غير قبيلة (بني عذرة) لأن أشعار هذه القبيلة قد كون مذهباً غزلياً يتسم بإجادة الإفصاح عن مكابدة الحب وصون الحبيب وتوحيد الحبيبة ، وقابل هذا المذهب ما سمي بالفن الإباحي ، لأنه يصل إلى ما ينبغي ستره ويقول ما ينبغي السكوت عنه أو الاكتفاء بالإشارة إليه .

لهذا قسم الغزل الأموي إلى قسمين : عذري ، وإباحي . على أن شعراء الغزل بشقيه الإباحي والعذري لم يقتصروا عليه ، وإنما دخل أكثرهم كل الأبواب الأدبية : كفن الفخر ، والحماسة ، والمدح والهجاء ، والوصف ، والرثاء ، غير أن إجادتهم الأوفر أبدعت التعبير عن الحب وإن تغنى العاشقون الموحدون بأكثر من حبيبة .

من هنا أخذ النقاد يتلمسون الموضوعات التي أجاد فيها كل شاعر ، ونسبوا أشعاره إلى الموضوع الذي تفوق فيه ، حتى ولو تفوق في سواه أو شارك غيره في سائر الموضوعات ، فقالوا أجود الشعر فكاهيات (أبي دلامة) وزهديات (أبي العتاهية) وخمريات (أبي نواس) ورومياات (أبي فراس) وحجازيات (الشريف الرضي) ، وتوسع أدباء القرن السابع والثامن الهجري فأضافوا : رثائيات (أبي تمّام) وسيفيات (المتنبي) وجعفريات (البحتري) . فنسبة هذه الفنون إلى موضوعاتها كنسبة التأريخ إلى أحداثه وأبطاله ، وإذا كان التأريخ يتناسج من الأحداث ، فإن الشعر ينتمي إلى ثوابته الفلسفية وإلى مراميه الموضوعية . وإذا تلمسنا آراء القدماء في نسبة أشعار معينة إلى موضوعات معينة ، فسوف نلاحظ ثقابة آرائهم ، فقد أبدع العذريون شعر الحب كأن لم يقولوا غيره ، لأنهم احترقوا به عن عفة وتحت مبدأ : إن صون الحبيب كرم للحب ، باعتبار أن وقوع الحب في الفراش يخرجه من الشوق إلى عادية الفعل ، فكابدوا الشوق حتى تمنوا الخلاص منه بالموت ، كما يقول أحد العذريين :

مِن حبهـــا أتمنى أن يـــلاقينَي
من نحـو بلـدتهـا نـاعٍ فينعـاهـا
كيما يكـون فراق لا لقـــاء لـــهُ
وتضمر النفس يـأسـاً ثم تسـلاهـا
ولـــو تمـــوت لراعتني وقلت ألا
يـا بؤس للموت؛ ليت الموت أبقاها

فهذا التذبذب النفسي : مِنْ تمني موت الحبيبة إلى الحزن عليها من الموت لو حدث . أسطع أدلة الحب الحقيقي والحرص على صونه ، حتى إن (جميل بثينة) دعا على حبيبته بالتشويه لكي لا يراها أحد :

رمى الله في عيني بثينـة بـالقـذى
وفي الغر من أنيـابهـا بـالقـوادح

فقالت بثينة لجميل : أما في العافية ما يسعني ويسعك . إذا كان الشاعر الأول تمنى بيبته الموت لكي ييأس من اللقاء ، فإن جميلاً تمنى لها الشناعة في أبرز محاسنها : ينين والفم ، لكي يتفرد بها ، فإن شاعراً ثالثاً هو (كثيّر) تمنى لحبيبته ولنفسه رب لكي يصدها الناس عن مواردهم ومجالسهم :

ألا ليتنا يا (عَزْ) كنا لذي غنى
بعيرين نرعى في الخلاء ونعزبُ
كلانا به عِرٌّ فمن يرنا يقل
على حسنها جرباء تَعدي وأجرب
إذا ما وردنا منهلاً صاح أهلهُ
علينا، فما ننفك نُرمى ونُضرب

هذا الشعر أدل على صدق الحب وعلى النزوع العذري ، ولو لم يكن من جيد مر ، غير أن هؤلاء الشعراء هجوا ومدحوا ، وبالأخص (كثير) ، فقد كان صاحب هب في المديح والرأي السياسي ، ومع هذا نسبت أشعاره وأشعار زملائه إلى ذرية . ومثل العذريين سواهم من الشعراء ، فلم يتفرد (أبودلامة) بالتفكه ضحاك ، وإنما أجاد المدح والهجاء ، إلا أن الفكاهة كانت أغلب عليه ، أو أنها كانت لة ارتزاقه حتى حرضه بعض الملوك على بعض بالهجو ، وكانت فكاهاته للخروج من ق . فعندما أمره (المهدي) بالخروج إلى القتال تخلص بالتفكه الشعري :

ومالي إن أطعتك من حياةٍ
ولا لي غير هذا الرأس رأسُ

مثل أبي دلامة (أبو العتاهية) ، فعلى رغم إجادته شعر الزهد ، فإنه لم يقتصر ، ، وإنما تغزل ومدح ولهأ كسواه ، غير أن زهدياته كانت أملى بالتأمل والتجربة ، مثل قوله :

الحرص داءٌ قـــــــد أضرَّ بمن ترى إلاّ قليـــــــــلا
كم من عـــزيـــز قـــد رأيت البخـــــل صيّره ذليـــــلا
ولربّ شهـــوة ســـاعـــــةٍ قـد أورثت حـزنـاً طـويـلا

أو مثل قوله في البرهنة على حسن الوسائل لحسن الوصول :

ترجو النجاة ولم تسلك مسالكها إن السفينـة لا تجري على اليبسِ

إذا كانت زهـديـات (العتـاهي) من أجـود الشعر العبـاسي ، فـإن خمريـات (النواسي) أكثر إجادة لسعـة مـذاهبـه التعبيريـة ، لأنـه لم يقف عنـد الوصف الخمري كالأعشى والأخطل ، وإنما رأى في الخمر أمومته ومعبودته وعصير نفسه :

أجِـلُّ عن اللثـــام الكأس حتى كأن الخمر تُعصر من عظـــامي
وأسقيهـــا من الفتيـــان مثلي فتختـــال الكريـــة بـــالكرام

على أن (النواسي) كان مادحاً وهاجياً ورجازاً طردياً ، ولم تقتصر إجادتـه على تقديس الخمرة وانتهاك مخابئها . ومثل (النواسي) (أبو فراس) المحارب الشـاعر ، فقـد صور المعارك ومدح البطولة ، وعندمـا أسر في الروم أطلق أشجى الأنغـام ، فـانضـافت روملياته إلى خمريـات (النواسي) وزهـديـات (العتـاهي) ، صحيح أن (أبـا فراس) أجاد الشجو في روملياته وتبدى الأسد في ضراعة الطفل الفطيم ، كما يقول وهو يستنجـد (سيف الدولة) :

قـد كنتُ عـدتي التي أسطـو بهـا ويدي إذا اشتد الزمان وساعدي
فَرَميتَ منـك بغَير مـا أملتـهُ والمرءُ يشْرقُ بـالـزلال البـاردِ

لقد استبطن الفـارس نفسـه في أسره فغنى من وجـدانـه لوجـدانـه ، حتى أصبحت إحـدى روميـاتـه أشجى الأغـاني إلى اليـوم ، ألم يردد المغنـون إلى اليـوم : (أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ) ؟

مثل روميات (الحمداني) حجازيات (الرضي) التي اشتهر بها وكأن لم يبح بسواها ، مع أن (الرضي) صاحب (العلى والمعالي) وهو من أشهر حماسياته وأعمر قصائد الحرب بالتصور البطولي الذموي ، لكن حجازياته مختلفة الرنين والأنفاس .

نسرق الدمع في الجيوب حياءاً وبنا ما بنا من الأشواق

أو من مثل قوله :

آه من جيدٍ إلى الدار كثير اللفتاتِ
وغرامٍ غير مـــاضٍ ولقاء غير آت

فحجازيات (الرضي) تصور ضراعة العشق ، وهي ظاهرة غريبة من صاحب (العلى والمعالي) ومن نقيب الأشراف في موسم الحج ، أما سيفيات (المتنبي) فقد تجاوزت آراء القدماء إلى نقد العصر ، فلم يلحقها (طه حسين) بخمريات (النواسي) أو روميات (الحمداني) أو زهديات (العتاهي) أو حجازيات (الرضي) ، وإنما اعتبرها أجود الشعر العربي كله . أما رثائيات أبي تمام فهي من سائر شعره لا تتسم بفرادة على أماديحه ووصفه ، لكن جعفريات (البحتري) تتميز على سائر وصفياته وإن أشبهت (سينية) إيوان كسرى ، لأن (البحتري) كان يريد إرضاء (المتوكل) بحسن وصف قصره (الجعفري) وما تحيط به من مياه وبساتين :

يا من رأى البِرْكة الحسناء رؤيتها والآنسات إذا لاحت مغانيها
تنصب فيها وفود الماء مُعْجلةً كالخيل خارجةً من حبل مجْريها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلاً حسبتَ سماءً رُكّبت فيها

إن رأي القدماء في نسبة الشعر إلى مواضيع إجادته ، لمح النفس إلى اقتران الموضوع بالنفس وإن تشعبت الموضوعات وعبر الشاعر عن أكثر من موضوع . مثل الشعر : الغناء فقد نسبوا الغناء الشجي إلى (حُنين الحَيْري) ثم إلى (الحيرة) فأصبح

النغم الشفاف يسمى (حيرياً) وعندما يتصف الغناء بالشجى المؤثر ، فهذا دليل على قدرته لجعل الحزن معقولاً ، وهذا هو الفرق بين الفن الإثاري والفن النواحي ، فقد يشجي النواح ولكنه لا يعقلن الحزن . أما الفن الإطرابي فهو يتوقف على حالة استعداد السامع للطرب ، وما أقل لحظات الإطراب في النفس لأصالة الحزن في الجِبَلّة البشرية ، والمسألة بعد كل هذا إجادة فنية تتشكل من الشجى والإطراب والتموج الصوتي ، حتى يخلق الصوت حالة النفس أو ينقلها إليه ، لأن الفن نفسي ، ولا يمتلك عناصر الجدة إلا بالتعبير عن كل نوازع النفس بما فيها من حالات أسىً وفرح وشرود وحضور .

لهذا تنتج كل فترة زمنية ألواناً فنية من طبيعة دخائلها ، ومن دخائل استجابة مستقبليها ، وبما أن الفن الغنائي صوتي ، فهو يعبر بأمواج الرنين المتفاوت بديلاً عن التعبير بالصور في الشعر ، ولو لم يخرج عن التقاليد الغنائية العامة ، فكل فترة تنشئ أصواتاً غنائية كمعبرة عن السأم ، أو باحثة عن البديل ، أو مذبذبة بين الاطمئنان والقلق ، وإذا لاحظنا أغانينا وأشعارنا من مطلع هذا العصر إلى الآن ، فسوف نجد بصمات كل فترة واضحة على القصائد الفصحى وعلى الأغنية الشعبية ، كانت لغة المتون الفقهية تتبدى في قصائد العشرينات بشكل أو بآخر ، لأنها فترة الإحياء الفقهي ، فبعد خروج الأتراك طبعت السلطة في المطابع التركية والمصرية بعض كتب الفقه ، كالبحر الزخار ، وشرح الأزهار ، وبعض كتب أصول الفقه ، مثل كافلي لقمان ، والطبري ، وفرائض الناظري في علوم القسمة ، وكانت هذه الكتب ترشح للقضاء وإدارة المحافظات باعتبارها الثقافة الرسمية ، وكان أغلب الشعراء من الفقهاء ، ومن آخر الثلاثينات غلبت اللغةُ الأدبيةُ اللغة الفقهية ، نتيجة تسرب الثقافة الحديثة وإحياء التراث الأدبي القديم . مثل الشعر ، الأغنية ، فقد كانت القصيدة الحينية أو الفصحى هي أغنية الخاصة ، وكانت الأحداث والقضايا النفسية والمعيشية تنسج أغنيات الأرياف ، وكما تَصنَّف الشعر الفصيح إلى بحور ، والحيني إلى بحور وإضافات بحور في شكل (أقفال)

وتواشيح و (تصاميد) و (تغصين) ، تصنفت الأغنية الشعبية على حركاتها وانتزعت قوالبها من الرقصات بمختلف أشكالها وأساميها : كالرزفة ، والسارع ، والشَنّية ، والعنسية ، والصنعائية ، وسائر الأسماء على مختلف المناطق وحركات الرقص . ثم جاءت بعض المسميات من موجات الإيقاعات على طولها وقصرها وسرعتها وبطئها كالطويل ، والمثنى ، والمُطَرَّح ، والمطربْ ، والمرقّصْ ، والمهَيَدْ والباله ، إلى جانب الأسماء الموسمية كالحصاد والأعياد ، ولها عدة إيقاعات ، ولم ينتسب أي صنف من الأغاني إلى موضوع معين كخمريات النواسي مثلاً ولا إلى حدث ، كيوم ذي قار أو يوم حليمة ، حتى آخر الثلاثينات كانت حكاية (الدودحية) على وفرة أمثالها ينبوعاً غنائياً رددها الشعب طيلة عشرة أعوام ، في تلك الفترة انفجرت أغنيات (الدودحية) كأعظم حدث لمجيئها من حدث اجتماعي ، لقد غنى الشعب البطولة في حروب التحرير دون أن ينسب الأغاني إلى الفترة أو إلى الحدث ، أو إلى مكان معركة ، وفي سنة الطائرات تناغمت الأرياف بعشرات الأصوات منددة بالعدوان ومفصحة عن فزع الناس منه ، ولم تسم تلك الأغاني بأغنيات الطائرات .

فلماذا انتمى هذا الفن الغنائي إلى (الدودحية) .

ثم انتمت إليه أصوات غنائية أخرى ؟

يمكن الرجوع إلى خلفية هذا الحدث اجتماعياً وفنياً : بعد أن ساد الاستقرار والجمود في الثلاثينات ، تطلعت النفوس المتعودة على حركية الأحداث إلى أي طارئ ، لأن ذلك الاستقرار أشبه باستقرار مقابر أحياء ، لمجيئه من أحداث عقيمة ، فلم يحقق التحرر من الأتراك الحكم الوطني المنشود ، ولم تؤد حروب تهامة إلى النصر المأمول شعبياً ، بل أدت الأحداث إلى استعمار الشطر الجنوبي وبعض الشمال ، ثم ساد الاستقرار على هذا الوضع الشائه كالتئام الجراح على خَبثها ، وكان الجيل الأول شبه مطمئن على هذا الحال ، وجاء جيل الثلاثينات والأربعينات مزيجاً من اطمئنان الآباء ومن قلقه

النسبي تبعاً لمقدار المعاصرة الوافدة في ذلك الحين ، فأدى هذا إلى تذمر بعض الطلائع في المدينة ، وإلى صدور بعض النفثات العفوية في القرى ، كما نمّت عنها بعض العبارات :

لا بـأس فـوق الجـواب مرتكِـزْ قـد أمحن النـاس من رَكْـزَتـه

ولهذا الشعر أمثال لكنها كانت منصبة على قضاة المحاكم وحاشية (الإمـام يحيى) في بداية الأمر ، ثم بدأ الغضب يتبدى في عـدة أشكال غـامضـة لغموض الإرادة ، فكان أي حادث لعائلة كبيرة يُنَفِّس عن الصدور المكبوتة ، وكانت أية إشارة تنـديـديـة بتسلـط تخفف كبوت النفس الشعبية .

لهذا كانت حكاية (الدودحية) أرحب متنفس غنائي ، لا لذات الحـادث ، وإنمـا لعقم الفترة من الأحـداث الهزازة ، فقبـل حـادث (الـدودحيـة) بـدأت الإشـارات إلى الكبار بالتهكم الغامض في الأغنية السائرة ، في التنـدر ، وحتى في ألعـاب (البـالـة) ، فقد شاعت في منتصف الثلاثينات عبارة في البالة ـ العنسية :

يا حِلة البال لا مـا الشمس تطلع (جُبَين)
لامـا بنـات آل أبـو يـابس يجين يلعبين

وكان المراد من البيت امتـداد اللعب إلى طلـوع الشمس وصحـو الأطفـال ، لكن تخصيص بنات (أبي يابس) إشارة إلى أغنى شيوخ عنس .

ألا يدل هذا على تذمر طبقي ؟ أو على حس برغد المترفين وحرمان الغالبية ؟

في نفس الفترة تسترت الأخبار على حادث عـاطفي لإحـدى بنـات الكبـار أو من كانوا يسمون بيت ناس ، وكان الهمس في بعض المجالس يفصح ببطلة الحـادث وبيتهـا ، أما الفن الغنائي فقد أنطق الحادثة بلسان صاحبتها أو على لسانها :

من خبرّ النـاس يـا غصن القنـا قلٌ ما تحاكيت، أنـا خبرت أنـا
من كان غيري وغيرك عندنا

أصبحت هذه الأغنية بحلاوة إيقاعها بديلاً عن البيت الذي وقعت فيه الفضيحة وعن الجميلة التي عبرت عن الموقف ، أو عبر الغناء الشعبي عنها على لسانها ، فلغة الأغنية تفوّه المتكلمة بضمير المخاطب الذي هو طرف في القضية ، وكان المجتمع ينزع إلى الأحداث فلا تقع ، فيتسلى بحوادث الفضائح وبالأخص فضائح الكبار . باعتبارهم حاكمين أو أعمدة حكم أو ثمرة للوضع .

إذا رجعنا إلى نص الأغنية فسوف نلاحظ الجرأة المنقطعة النظير في عالم المرأة بالنسبة لتلك الفترة الكهنوتية ، لأن المغنية تعترف بما حدث وتتساءل من أفشى السر ، وتتهم من انزلق معها في الخطيئة بإخبار الناس ، إذا لا أحد غيرها وغيره في الموقف ، إن الأغنية تدل على طبقيتها بما فيها من ذكاء اللمح ، أو براعة صانعها ودرايته بخصوصيات المترفين .

كانت هذه الأغنية ترحل من منطقة إلى منطقة ، ويستقبلها مغن عن آخر وبالأخص (المزمّرين) الذين كانوا يجوبون كل المناطق ، دون أن يسأل أحد عن القصة المنطوية في الأغنية .

في ذلك الحين ومن ثلاثينات هذا القرن بالتحديد اشتد الميل إلى الأغنيات المفصحة عن حقيقة الأنثى وسر ميولها إلى الرجل ، فشاعت الأغنيات الصريحة عن رغبة الجسد الأنثوي كهذه الأغنية :

اثنين كعوب الحرب بينهن بين أدخل يدك ما بينهن يسدين

بل تطرقت الأغنية إلى المشاعية النسائية :

ساجي العيون الغنج ما لنا به فُكّ الزرار كلين يشل حسابه

كانت الفترة تتطلع إلى انجلاء الغمرة ، إلى ظهور غير المعروف ، فكل الذي حدث نبلها لم يوصل إلى شيء ، وإنما أدهش مؤقتاً ، فأخذت الدهشة تنجلي ، وأخذ التساؤل

يبحث عن شفتيه . وبين أول السؤال وآخر الدهشة ، انتشرت حكاية الدودحية بوجهها الرسمي ووجهها الاجتماعي معاً ، فلم يكن من المعهود أن تطال العقوبات الإمامية البيوت العالية ، وفي آخر الثلاثينات امتدت إلى بنت (الدودحي) وابن عمها ، فأمر قاضي محكمة (الشّعرْ) بالتعزير على الشابة والشاب ، فدارت الجموع بهما مرددين عبارات التنديد (الدرداح) في لهجة الشعب ، فزاد حكم التعزير انتشار الحادثة في جميع أصقاع البلاد ، ولعل السلطة أرادت بهذا إثبات مهابتها أو إسكات من اتهموها بتعطيل الحدود الشرعية ، أما الشعب فقد تنفس من خلال هذا الحدث ولم يقف عنده وإنما تجاوزه إلى سواه وأمثاله .

بدأت الأغنيات تتمحور (الدودحية) وحدها كبطلة قصة مثيرة ، ثم امتدت إلى دودحيات في أكثر من بيت ، كما تخبرنا الأغنيات :

يا دودحية ويا غصن القنا قد دردحوا بش على وادي بنا
أمان يا نازل أمان

الملحوظ أن الشطر الأول يعبر عن جمال الدودحية ، كما روتها الأخبار أو كما رأى الفن الغنائي ، الشطر الثاني يخبر بالتعزير كتأكيد لحزم السلطة ، أو كتشنيع على البيت الكبير ، أما الشطر الثالث فقد صار لازمة ختامية لكل أغنية دودحية ، وربما انطوى على تعاطف أو رثاء ، تنتقل الأغنيات إلى تفصيل حياة البيوت المترفة ، من أمثال بيت صاحبة القضية :

يا دودحية جَبَالش خزّني القات مِعْلي ومحبوبش غني
دنّي من الكوز سكر واركني أمان يا نازل الوادي أمان

هذه الأغنية تنتظم تصورات الفقراء لحياة الأغنياء ، فقد كان تناول القات مقصوراً على الأثرياء ، وبالأخص في الريف ، وكان الفقراء يتصورون أن الأغنياء لا يأكلون إلا الحلوى ولا يشربون الماء إلا مزيجاً بالسكر ، وكانت المرأة في الريف لا تعرف مضغ القات .

لهذا رأت الأغنية ترف الشابة المنكوبة :

« جبالش خزني » وليس أي قات ، وإنما اختارت الأغنية أشهر أنواع القات بالجودة في منطقة الحادث « القات معلي ومحبوبش غني » ، ولكي تكتمل صورة الترف صوّرت الأغنية كوز الماء ممزوجاً بالسكر « دني من الكوز سكر واركني » ، لكن لفظة (اركني) تشير إلى ممارسة الجنس ، لأن الكوز البارد أو المسكّر في لغة الأغنيات يشير إلى عضو الذكورة وما يترتب على الممارسة من وجوب الغسل وحدوث الحمل في الغالب ، لهذا تتهكم الأغنية بجهل تلك المرأة للعواقب التي عانت مرارتها فيما بعد .

« دنّي من الكوز سكر واركني » وعبارة (دني) تدل على الشرب عَبّاً بتلذذ .

إلى هنا تقف الأغنية عن التنديد وتلمح المأساة :

يـا دودحيـة تـوصّي لا عـدنْ
يدّوا لبوشْ عطر ويـدّولش كفن
أمـان يـا نـازل الـوادي أمـان

لقد انتهت نعمة الحب إلى قتل الحبيبة على يد أهلها ، كما روت الأخبار ورددتها الأغاني ، واكبت هذه الأغنية عدداً من الأقاصيص والأخبار قيل : إن أبا البنت رفض تزويجها ممن اختارت ، وقيل : إن أخاها الأكبر هو الذي رفض وقيل : إن البنت ومن اختارت أرادا بالزواج تغطية الحمل غير الشرعي ، وإلى هذا أشارت بعض الأغنيات كهذه :

بالله اشهدوا لي على ابن الدودحي
لا زوّج أختـه ولا هي تستحي
أمـان يـا نـازل الـوادي أمـان

لقد كتب الكثير عن (الدودحية) كرمز فني ، أو كرمز إلى نكسة الثورة ، دون أن يشير أحد إلى خلفيتها الاجتماعية وظروفها السياسية ، وإلى الأسماء التي أطلقت إلى الدودحية وسبقتها ، إن الأغنية الشعبية تشير إلى دودحيات لا إلى دودحية واحدة وتتجه نفس الوجهة إلى البيوت المترفة ، فكأن أغنيات تلك الفترة عبير فضائح في أكثر من بيت كما تبرهن الأغنية :

بنت الصباري وبنت الدودحي
قد زوجين العزب والملتحي
أمان يا نازل الوادي أمان

بعد التعزير بالدودحية وصاحبها عن أمر إمامي ، أنفذ المقام عشرات من الفقهاء وطلاب دار العلوم إلى سائر القرى ، لتزويج العُزّبْ من الجنسين على المهر الشرعي المحدد بسبعة ريالات وشاتين وقدحين من الطعام . هنا ألهت حملة التزويج بيوت الأعراس ، وأثرت الغناء الدودحي بعدة أسماء ، فكما أشارت الأغنية الأولى إلى اسم شائع كبنت الصباري أشارت أغنيات أخرى إلى أسماء مشابهة ، لكن لم يعرف أحد عن بنت الصباري وعن أي صباري ، لأن هذا الاسم ينطبق على مئات البيوت والأسماء ، وإن كان أغلبهم من غمار الموظفين ، ومع هذا أضافت الأغنيات (صبارية) إلى (الدودحية) ، وتمادت في الاستزادة من الأسماء النسائية أحياناً عن إشاعات ، وأحياناً عن مزاج تفنني كما في هذه الأغنية :

يا دوحية ويا قري خُبَان
خبيرتِشْ بنت عامل كوكبان
أمان يا نازل الوادي أمان

ومن مثل هذه الأغنية أيضاً :

يا دودحية لقينا لش خبير

هي بنت غضان من البز الكبير
وبنت أبو نيب في دمنة خدير
أمان يا نازل الوادي أمان

لقد نزعت الأغنيات إلى تلمس فضائح المترفين من تجار وإقطاعيين وحكام مناطق ، وقد رمزت بالبز الكبير إلى الثراء التجاري ، أما أبو نيب فهي كُنْية قابلة للاتساع ، لكن الأغنية تحدد المكان في دمنة خدير ، وليس في تلك المنطقة عائلة تتسم بهذه الكنية ، ولعل صاحب هذه الكنية كان قاضياً أو حاكماً على دمنة خدير في ذلك الحين .

لقد أصبحت الدودحية دودحيات ، إما لأن الفترة زمن فضائح ، أو لأن المجتمع سئم فترة الركود وتاق إلى غير ما هو قائم ، ولكن بدون تحديد هدف ، وبدون معرفة المراد والطريق المؤدي إليه ، فأفصح عن تحدي الموانع الأخلاقية .

المهم أن حادثة الدودحية أبدعت فناً غنائياً جديد الموضوع جديد الأداء ، فنشأت منه عدة أصوات على تعبيره وعلى مقاييس صوته ، فكانت الأغنيات الدودحية في فننا الشعبي كخمريات (أبي نواس) في الشعر الفصيح ، أو كروميات (أبي فراس) في التوق إلى الانطلاق من الأسر ، أو كغراميات (ابن هتيل) اليمني أو كعذريات الشعر الأموي ، لأن هذه الأغنيات لا تتوخى الدودحية كقضية ، وإنما فجرت الكظوم النفسية ، فقد كانت تلك السنوات أول التساؤل وآخر الدهشة ، فيها عاد بعض المغتربين يخبر عما رأى في العالم ، وفيها رحل العشرات وراء الغنى ومعرفة العالم ، وفيها بدأت تتلاشى قداسة الحاكمين بل تكشفت أطماعهم إلى الرشوة وإلى الحسان الريفيات ، وعندما تسكن الظروف يتوفر الترقب والتطلع فينكشف الخفي ويزداد الواضح وضوحاً ، وإذا لاحظنا حملة التزويج التي انبثت في الأرياف عن أمر المقام الإمامي ، فسوف نلاحظ الجانب المعارض للحكم من خلال تخوف السلطة على سمعتها ، فقد كان

المعارضون يتخذون من أي حادثة عاطفية أو قضية شخصية مادة دعائية على انتشار الفساد وإباحة المحرمات ، لأن الحكم ارتكز على الدين بمقدار ما ارتكزت عليه المعارضة كقتال بالسلاح نفسه ، أما الشعب المتطلع فقد غنى الفضائح منـدداً بالمستغلين متشفياً بترديـاتهم ، معبراً عن الحنين إلى المجهول كتوق إلى الأفضل ، فلم تكن الدودحية الأولى ولا الأخيرة ، ولو وقعت في غير تلك الظروف وفي غير ذلك البيت الشبه إقطاعي لما شغلت المغنين ثم الباحثين أخيراً ، ولو كانت من أحد بيوت الطبقات الدنيا لكانت من الأمور العادية ، إذن فأغاني الدودحية إرهاص اجتماعي ، ينبئ عن تغيرات منتظرة أو عن حنين إلى تغيرات ، فقد ظلت أغنيات السنوات من آخر الثلاثينات إلى أن أسكتها انقلاب شباط عام ١٩٤٨ ، ثم امتدت أشكال أخرى على غرار الأغنية الدودحية ، وانتقلت من المسامر والمراتع إلى الاستريوهات بعدن ، ثم إلى الإذاعة عام ١٩٥٣ م عندما كانت ترددها إذاعة عدن بعدة أصوات أشهرها المطربة المحجبة ، ثم (صفية الصنعانية) ، وقد كان ذلك اللحن على منوال (الدودحية) ، وإن اختلفت بعض كلمات أغانيه من منتصف الخمسينات ، ثم اختفت من عام ١٩٥٧ م عندما بدأت فرقة الموسيقى العدنية تطور الأغنية مستفيدة من الأغاني العربية الجديدة والأفلام الهندية ، هناك انطوت الدودجية حتى بعثها من جديد الفنان (علي الآنسي) في أغنية (خطر غصن القنا) شعر مطهر الإرياني عام ١٩٦٩ م ، إذن لم تعد الدودحية قضية طبقية أو شخصية في مفهوم الستينات ، وإنما أصبحت فناً غنائياً تطور على تعاقب السنين والأحداث ، فليست الكتابة عن الدودحية المرأة ولا عن الدودحية البيت ، وإنما عن الدودحية الفن والدودحية المجتمع الذي عبر بالفن الغنائي عن سأمه وقلقه وبداية تساؤله ، فكل ما أبدعت تلك الحادثة من أغان نمّت عن فنية الشعب وطموح النفوس إلى كل جميل في الفن ، وإلى كل جليل في الحياة .

فن المهايد

من النواح إلى البكاء التذكري

يروي مؤرخو الشعر : أن الحِداء نشأ من توجع رجل صيّت ، ويقصون حكاية عن ذلك الرجل بأنه جهير الصوت جميل الوجه طويل القامة ، وكان اسمه (عدي) أو (معد) على اختلاف الرواة ، وأنه ذات يوم سقط من ظهر بعيره فأوجع يده ، وكان يسوق قافلته وهو يردد توجعه قائلاً : وايداه وايداه وايداه ، وكانت القافلة تطرب وتنشط لترجيع صوته ، فنشأ من ذلك التوجع فن الحداء أو المهاجل كما تسميه أرياف بلادنا ، ونشأ من فن الحداء فن الرجز كأغاني أعمال وحماسيات حروب ، ومن الرجز نشأت القصائد بديلاً عن الرجز ومسايرة له إلا أن الرجز اعتُبر الفن الثاني بعد القصيد ، لأن القصائد توضعت القضايا الهامة ذات الطابع الرسمي كالأماديح والتهاني وتسجيل وقائع القبيلة ، على حين توضعت الأراجيز التحميس الحربي والتنشيط العملي ، وإن تعددت موضوعاتها فيما بعد كالقصائد ، فمدح بها شعراء من أمثال رؤبة بن العجاج وأبو النجم العجلي ، وأصبح فن الرجز بفضلها مساوياً للقصيدة ، حتى أصبح التقصير في هذا الفن من النقص الشعري ، فتبارى الشعراء في إحسانه من أواخر المئة الأولى للهجرة ، فعندما اتهم (بشار) بعدم إجادته الرجز أنشأ أرجوزته الشهيرة : « يا طلل الحي بذات الرَّنْدِ » وأنشأ أبو العتاهية وعظته الشهيرة منها :

حسبك مما تبتغيه القوتُ ... ما أكثرت القوتَ لمن يموتُ

إذا كان الرجز من بداية العصر الجاهلي إلى منتصف العصر الأموي يحتل الدرجة الثانية في الشعر ، فإنه قد أصبح من آخر العصر الأموي إلى الآن أحد محور الشعر ، له محاسن الشعر ، وله معائبه ، لأن الأراجيز انتقلت من أغاني العمل إلى موضوعات

القصائد ، كالمدح والهجاء والرثاء ، وإن ظلت غناء التحرك : كطرديات أبي نواس التي كانت غناء القنص والصيد البري .

فلماذا انتقلت الأراجيز من ميادين العمل إلى الموضوعات الشعرية التقليدية ؟

يتكون السبب من أمرين : الأول إنشاء أصوات شعرية شعبية خاصة بالعمل ، الأمر الثاني طواعية الرَجَز عند المثقفين لكتابة السير التاريخية شعراً . فقد نظم إبّان بن عبد الحميد اللاحقي في العصر العباسي الأول ـ (كَليلة ودمنة) شعراً وعلى إثره أرخ ابن المعتز نسب العباسيين في سياق سيرة المعتضد في أرجوزة ، وربما اهتدى إبّان بن عبد الحميد بيزيد بن المفرّغ الحميري في أرجوزته التي سجلت سير ملوك حمير ، غير أن اللاحقي كان أطول نفساً وأكثر إثارة موضوعية ، لأن ترجمة كتاب حِكَمي إلى شعر رجزي من المهارة المعدودة في ذلك الحين .

لهذا اهتدى باللاحقي ابن المعتز ثم كُتّاب المنظومات العلمية ، لأن النظم يسهل حفظ المسائل الفقهية والقواعد النحوية ، فتعددت المتون المنظومة : كمنظومة ابن الحاجب ، وملْحَة الإعراب للحريري وألفية ابن مالك ، ووصلت المنظومات إلى علم تجويد القرآن كالجزرية والشاطبية ، ثم إلى الاشتقاق اللغوي : كمثلثات قطرب ، وساعد سهولة هذا الفن على تطويل متونه حتى وصلت الأرجوزة إلى ألف بيت عند ابن مالك ، إلى جانب هذا توضعت الأرجوزة وصف الطبيعة كما في إحدى ربيعيات أبي تمام ، لقد واكبت الأرجوزة القصيدة إلى اليوم ، بل أصبح الرَجَزَ أغلب على الشعر الجديد من بداية الخمسينات إلى منتصف الستينات ، ولعل السبب قرب هذا الضرب الفني من إيقاع الشعب وأهازيجه العملية ، لأن هذا الفن تطور عن الصوت التوجعي : إلى الحِداء فهو أصلح تعبير عن الشعب وأسهل للالتقاطة وألصق بالحافظة ، ومن البديهي أن أغلب الأغاني الشعبية : من بحر الرَجَز ، والفرق بين الأغاني الشعبية والأراجيز الفصحى هو عامية اللغة أو قاموسيتها ، فكما كانت الأراجيز أصلح لنظم السِّير

والمتون ، فهي أكثر صلاحية للحركات العملية ، لأن حركات العمل تتكون من انحناء وانتصاب ، وبسط الأكف وقبضها ، ومد كف وثني كف ، وتقدم قدم وتأخر قدم على حسب مجال العمل ، من حصاد وحرث ، وبذر وقلع ، واحتطاب وسقي ، وهبوط أودية وصعود ربوات ، واقتلاع أحجار ودفع أحجار ، وقد سبق التحدث عن هذه الفنون .

فما نوع اختلاف المَهيد عن سائر الموروثات الشعبية ؟

إن منظومة المهايد لا تختلف في شكلها الخارجي عن سائر الأغاني ، وإنما تختلف في بواعث إنشائها ، وفي امتداد إنشادها ، وفي واحدية مؤديها . فقد تؤدي الأغنية جماعات منسجمة الأصوات بالكثرة ، فيتلاءم الصوت الرقيق بالصوت المبحوح ، وينسجم الصوت الصافي مع الصوت الخشن ، فالأغنيات والمهاجل جماعية ، أما المَهْيَد فهو صوت فردي ، وإن نشأت موضوعاته من حزن جماعي ، ولا يحسن أداء المَهْيد إلا ذوو الأصوات الموهوبة من الرجال والنساء ، لأنه يحتاج إلى الصوت الصافي الذي لا تعترضه غُصة ، والمديد الذي لا تعلق به بُحة ، لأنه يحتاج إلى امتداد الأداء وطول الأنفاس ، بحكم أنه يؤدى متصلاً على طول المنظومة أو قصرها ، وعند النهاية يبكي المُهَيِّدُ ويُبكي سامعه غالباً ، وإذا تغيب استعداد البكاء ـ وقلما يتغيب ـ فإنه لا يتغيب الشجى والإشجاء ، فهذا الفن مأساوي من إنشائه إلى إنشاده إلى شجاه إلى إشجائه ، لأنه يتكون في الغالب من آخر النواح وأول البكاء أو يمتد من وقوع الكارثة إلى تذكرها . فعندما يموت العزيز تصيح النائحات كإشعار بحادث الموت في البيت الفلاني ، وعندما يهرع الناس للتعزية ومراسم الدفن تستقبل النائحات الواصلين بالنواح العالي المُشيدْ بمحاسن الفقيد والحسرة عليه ، وفي الغالب تتجه أبرع النائحات إلى رأس الجماعة أو رأس القرابة بالشكوى ، وبعظم الحدث ، وينتهي كل صوت بهاء السَكْت ولو مقحماً على العبارة كلازمة نعي ، من مثل هذا الصوت :

(مرشد) أنا لك فداه حسين علي توفّاه

قـــــد كان نسر الخـــلاة واليـوم مـا عـــد حـــداه

وتختم كل نائحة منظومتها بثلاث لوازم ناعية (آه ، آه ، آه) ، ولا تخلو قريـة من نائحة محترفة أو أكثر لكي يتصل النواح من لحظات الموت إلى آخر أيـام العزاء ، هـذا إذا كان المتوفى من الطبقات الوسطى أو الدنيا ، أما إذا كان الفقيد من الطبقات العليا فإن تهبيل الرجـال يسبق نواح النسـاء للإشعـار بحـادث المـوت ، ويختلف أداء التهبيـل من منطقـة إلى أخرى ، ولعل هـذا الفن ممتـد من الجـاهليـة ، لأنهم كانوا يـدعون على كبير القوم بهذا الدعاء : هبلتك أهلوك ، والهَبْل هو النوح التشهيري كما يقول أحدهم :

والنـاس مَنْ نـال خيراً قـائلين لـــه
مـــــا يشتهي ولأمّ المخطئ الهَبـــل

ومن هنـا اشتقت كلمـة التهبيـل كتسميـة للنـوح الرجـالي تمييزاً لهـا على النـوح النسائي ، وفي العادة تنتهي أصوات التهبيل بالتـأوه كما تبـدأ بـه ، فبعـد الموت مبـاشرة تصعد مجموعة من الرجال إلى سطح دار الميت أو إلى جبل قريب وتردد هكذا :

آه وابـــــــه آه وابـــــــه آه وا بـلاه وا قـد مضى حسـابـه
يا حصن عالي قد خرب تجوابـه يا قفل صنعـاء والحـديـد أبوابـه

وهذا التهبيل أو التهذيب الرجالي (هِذّابَـه) .. (هـذّا بـه) يكفي للعلم بعظمـة الفقيد وقوة شوكته وعزة عشيرته ، وعندما يـأتي المعزون من المنـاطق المجـاورة يصوتون بـالتهبيل من قرب الـدار ، ويرد عليهم بنفس الصـوت أقـارب الفقيـد أو أهـل القريـة أحياناً ، وتلي التهبيل الرجالي مناحات النساء من الوفاة إلى نهايـة أيـام العزاء ، وبعـد أيـام العزاء يتنـاسج من النواح والبكاء تعبير المهيـد وأداؤه الصـوتي كاستحضـار للفقيـد وكتذكير له بما حدث بعده ، لأن العرف القبلي لا يسلّم بالموت وإنما يراه فاجعة أبعدت مكان الفقيـد وغيّرت شكل صورتـه دون أن تقتلعـه من مجتمـع الحي ومن صميم النفس ، غير أن المهيد يؤدّى في الخلوات كرؤوس الجبال وبطون الأودية أو في وقت خلو الدار ،

لأنه يعبر عن ضعف الحزين والتجائه إلى الفقيد لكي يشاركه وطأة الأحداث ، كما في هذا المَهْيد الذي ينادي فقيدين :

يـا أحمـد علي يـا علي نـاصر جرى ما جرى
نُجَيم ذبحناه وعبد الله سرح ، مـاضوى
وبنت أحمد جَنيبـه عنـد زوج البلى
والعم لا أصبح فـا يمسي. يهدّ القوى

هذا المَهْيد يطرح بين يدي الفقيدين كل مـا أحاط بـالبيت من النوازل والأوجـاع ، ويبتـدئ بعبـارة جرى مـا جرى كتنبيـه إلى طول مسرد الفجـائع على الترتيب ، وأول ما يقص ؛ ذبح الثور المسمى نجيم ، لأن ذبحه كان إرغاماً ، إمـا عن مرض الثور ، وإمـا عن (غُرْم) محلي ، ويثنّي المهيد بغياب أحد أفراد العائلة وانقطاع أخبـاره فلا يـدرون أهو حي أو ميت ، وكل ما يعرفون عنـه أنـه رحل ولم يعـد أو (سرح ، مـاضوى) على تعبير المهيد : الحادث الأول ذبح الثور نجيم ، الثاني غياب عبد الله ، الثالث زواج بنت أحمـد إلى منطقـة بعيـدة عنـد زوج سيء وهـذا جمعٌ بين مصيبتين . الغربـة عن القريـة والعِشْرة الزوجية السيئـة أو زوج البلى ، والمزوجـة إلى غير منطقتهـا تسمى (جَنيبـة) مساوٍ لأجنبية كتعبير عن اقتيادها بالاكراه إلى ذلك المكان النائي ، بعد أن سرد المهيـد الأحداث التي جرت يشير إلى الحدث المتوقع . موت العم ، فقـد أصبح في حـالـة النزع الأخير إذا أصبح اليوم فقد لا يبيت الليلة ، لأنه أصبح في حال يهدّ القوى ، فالفقيـدان حـارا الحضـور رغم بُعـد مكانهما على قربهما ، ورغم تغيبهما عن الحي فهما شريكا الأحيـاء نفسياً . هذا المهيد من ناحية موضوعه ، أما من ناحيـة أدائـه فهو يؤدى بصوت مـديـد من أول الأبيـات إلى آخرهـا كالـوال ، بيـد أن المرح أغلب على الـوال على حين الشجى أغلب على المهيد لمجيئه من الحزن وتعبيره عنـه كنعي مختلف ، ولا بـد أن يستهل المهيـد أداءه الصوتي بعبـارة (ألا) وهـذه زيـادة أدائيـة لا نظميـة ، قـد تقـع أحيـانـاً في أول المنظومـة ، وأحيـانـاً في أول كل شطر من الأشطـار ، ولا بـد أن يرفع المهيـد صوتـه في

خلاء ولا يتحرج بعد البداية أن يسمعه أحد أو يُشجي بصوته سامع ، هذا إذا كان رجلاً ، أما إذا كانت المُهيِّدة امرأة فقد تؤديه في الوادي أو في عمل البيت وبالأخص في عمل الطحن ، لأن حركة الطاحونة اليدوية ستخفف من وقع صوتها على الخارج ، ولكنها لا تمنع نفوذه كلياً ، وينتهي كل مَهيْد بحالتين : إما بإراقة الدموع وارتفاع النشيج ، أو بتحول كلماته إلى مهجل ينشّط الحركة ويمنع البكاء ، وهذا المهيد المقتبس هنا لا يحدد طبقة الفقيدين ، وإنما يومئ إلى كثرة أهلها وكثرة الفواجع بعدها ، فكأن المُهيِّد يشركها في أوجاع الأحياء ، ولكن لا تنحو كل المهايد هذا المنحى الاستحضاري ، فهناك المهيد التشوقي الذي يحس انقطاع الميت عن الحياة والأحياء ، فيعبر عن تمنيه للقاء الفقيد أو الفقيدين كما يشير المهيد التالي :

شوقي ميه وأتنيَ الخَيْد المقابل ميه
مَنْ زاد لاقاك يا مصلح وَلَدْ مرعيه
أو شَمّ دخّان نارك يا أبو ملهيه

هل (أبو ملهية) نفس (مصلح ولد مرعية) وتلك كنيته أو أن المُهيْد يخاطب رجلين أحدهما (مصلح ولد مرعية) وثانيهما (أبو ملهية) ؟

الأقرب إلى العادة أن الكنية تشكل اسم رجل ، والتسمية المنسوبة إلى أم أو أب تشكل اسم رجل آخر ، لكن هذا المهيد يختلف عن سابقه ويماثله من جهة أخرى ، لأن المُهيِّد يتشوق إلى الرجلين ، ويشاركه الشوق الجبل المسمى (الخَيْد) ، باعتباره رابع الثلاثة كمكان لقاء وشاهد رفاقية ، فهذا المهيد ينطلق من الذات ويتموضع عزيزين فقيدين ، ويضيف بإشراك الجبل بعداً كونياً للأسى ، لأن الجبل يتمنى تمني الرجل الحي لقاء العزيزين (مصلح ولد مرعية وأبو ملهية) ، وهذان الاسمان من الأسماء الشائعة في المناطق الوسطى واسم ملهية أكثر شيوعاً في منطقتي يريم ووادي بَنَاءْ ، لأن هذا الاسم صفة أنثوية للمليحة ، وبعض الصفات تتحول إلى أسماء من الناس والحيوانات

والأشياء ، هذا المهيد كسابقه نشأ من النوح وامتد إلى البكاء والإبكاء أو الشجى والإشجاء ، لأن المهايد تنشأ من الحوادث الأليمة ثم تعبّر عن وقع المرارة بعدما تتحول مضاضة الوجع إلى ذكرى محزنة ، إذا كان المهيد الأول والثاني نشأا من النوح ، فإن المهيد الآتي نشأ من النوح الغامض أو الفجيعة المخيفة المحجوبة ، فهذا الرجل ضلت زوجته من الطريق الجبلي المتعدد الشعاب والهوّات ، فلا يدري هل سقطت في هوة أو تاهت بها الشعاب أو أكلتها الوحوش ، فكان يبحث عنها طول يومه ولا يجدها ، فيصعد إلى قمة ذلك الجبل كل ليلة ، ويطلق هذا المهيد إلى سائر القرى المجاورة دون أن يعرفوا نوع مأساته ، لأن المهيد لم يحدد الهدف إما استحياءً من البكاء على امرأة ، أو كتماً للحادث خوف التهمة ، غير أن الزوج ظل يُهَيّد ، وكان كغيره من المُهيّدين جهير الصوت شجي الأداء طويل الأنفاس ، غير أن تعبيره لم يفصح عن الحدث ، فتعددت تفاسير المهيد والتساؤلات عن أسبابه :

هل الرجل عاشق ؟ هل فقد امرأته ؟ هل هجرته إلى مكان مجهول ؟ ماذا حل به ؟

إن مَهيْده يُشجي ولا يُبيْن :

يا رحمتي يا شلا قلبي لمن هو محبْ
ما ينفعه ما دَخَلْ بطنه ولا ماشرب
كم قد تهامت من روس الضياح أدّرب
وجيت وباكسّر أصاحي وروحي يِرب

على نشأة هذا المهيد من مأساة وجدانية بيتية ، فإنه مبطن بالسذاجة الحلوة على أساه ، لأنه يتعاطف مع المحب ويشاركه الشرود الفاجع نفسه حتى لا يشبع وإن أكل ، ولا يرتوي وإن شرب ، ثم يعبر عن إصراره على الانتحار رمياً من رؤوس الجبال (الضياح) ، ولكنه يتردد لأن هذه المغامرة تؤدي إلى كسر ساقيه (اصماحه) وينتشر

في كل جسمه أثر ذلك الكسر المسمى بالعامية (رَبَبْ) ، لهذا يرجع عن الانتحار بعد أن أصر عليه كمهرب من المأساة .

إن هذا المهيد كان يقصد إسماع أهل القرى ولكن دون أن يبوح بسر قضيته ، إما لأنها قضية نسائية ، أو لأنها خاصة لا تهم أحداً . ولعل ذلك الرجل كان من طبقة دنيا يؤاثر التستر على السر ويبوح بأثره في نفسه ، وهذه من العوائد اليمنية ، فما أكثر المهايد من هذا الصنف التي تترجم الحزن وتحجب أسبابه حذراً من شماتة ، أو تستغني بالإشارة ، ولعل هذه المهايد تنتمي تاريخياً إلى عهد سقوط الحضارة اليمنية أو عهد الاحتلال الفارسي ، فقد اعتبر الرواة أن ذلك الرجل اليمني الذي مطلعه العاص بن وائل في دَيْنِهِ كان سبباً في عقد (حلف الفُضول) والحكاية كما يلي :

كانت التجارة بين صنعاء ومكة مأمونة الطريق ومضمونة الربح ولو كان البيع بالنسيئة إلى أجل ، وكان العاص بن وائل - والد عمرو بن العاص - معروفاً بالتجبر وبالأخص على الأعراب كغيره من قبيلة بني سَهْم ، وعندما باع إليه تاجر يمني بضاعة إلى أجل ، التوى عليه بالقضاء فسافر اليمني وعاد إلى مكة ثم سار وعاد ، وفي المرة الثالثة التوى عليه العاص بن وائل إلى حد الجحود ، فصعد التاجر اليمني جبل أبي قبيس وأنشد بأعلى صوته هذا الشعر :

يـــا آل فهرٍ لمظلـــوم بضـــاعتـــه
في بطن مكـــة نـــائي الـــدار والنفرِ
وأشعثٍ مُحْرِم لم يَقْضِ عمرتـــه
بين الصفـــــاء وبين الحِجْر والحِجَر
أقـــائمٌ في بني سهمٍ بـــذمتهم
أم ذاهبٌ في ضَـــلالٍ مـــالُ معتمر

ولا بد أن هذا التاجر أجاد الإنشاد ، ولعله أنشد أشعاره بطريقة المهيد ، فقد

أبكى ذلك الصوت عيوناً مكية ، كما أهاج الشهامة القرشية التي ناداها ، فقد اجتمعت رؤوس القوم على العاص بن وائل وألزمته بأداء أموال التاجر اليمني ، وعلى إثر هذا الحادث الشعري التجاري عقدت قريش حلف الفضول قبيل البعثة المحمدية بسنوات عشر ، وقد التزم المتحالفون بإنصاف كل مظلوم وإنجاز كل ممطول الحق ، وكانت هذه نزعة دينية قبل الدين أو نزعة تجارية تحافظ على حسن السمعة وتراعي اعتبار البيت ومروءة الحي كسوق وكمهوى جميع الناس حجاجاً وتجاراً .

لعل ذلك التاجر اليمني من مؤسسي فن المهيد ، ولعل قريشاً سمعت في ذلك الإنشاد أداءاً مختلفاً عن المعهود من إنشاد الشعر ، وشجى مؤثراً مختلفاً عن صوت النعي ، ولعل ذلك الرجل الذي ضاعت زوجته امتداد نسَبِي وفني لمُنشد جبل أبي قُبيس .

إذن فالمهيد طراز فني بين الإنشاد وبين النواح من ناحية إيقاعه ، ومن ناحية موضوعه تعبير عن النجدة ، أو فرار من الضعف إلى التقوي بالآخرين ، أو تخلص من لواعج النفس إلى البكاء الغنائي أو الغناء البكائي ، لنشوء هذا الطراز من المآساة وتعبيره عنها ، فهو إما تعبير عن فقد عزيز أو أعزاء ، أو عن ضياع مال ، أو خوف من مجهول حدثت أمثاله ، أو إفصاح عن فرح بعد أوجاع .

لقد عبرت المهايد السابقة عن فقد أهل وأموال ، وسوف نلاحظ المهيد التالي يعبر عن مأساة قحط ، وعن فرح الخصب بعد طول انتظاره ، وهو أشبه بأغنية وداع غير حزين وإن جاء من الحزن ، فقد كانت العادة المتبعة أن ينزح أهل المناطق المجدبة إلى المناطق الممطورة لكي يرعوا مواشيهم وينالوا القوت ، وعندما تمطر مناطق النازحين يودّعون الأحياء التي آوتهم بأصوات المهيد ، فيصعد أقواتهم صوتاً إلى الجبل المطل على سائر القرى فيُمسّي ويُشعر بسفره عن المنطقة ، مبدياً امتنانه مشاركاً سامعيه باغتباطه ، كما يلمّح هذا المهيد :

اسْعَدْ مساكم وخاطركم سحابة غَبَيْش
الليلةْ أنويت أسافر يا مرابع حُبَيش
قالوا (عباصِرْ) مَطيره والمراعي عُفيش

إذا كان النزوح بسبب القحط ، فإن هذا الجفاف من أعنف الفجائع لما يترتب عليه من موت الناس والمواشي جوعاً ، ولا يقدر على السفر بنفسه ومواشيه إلا الأقوياء ، أما الشيوخ والأطفال والحوامل فقد يموتون جوعاً رغم ترحيب المناطق الخصبة بالهاربين من الجفاف ، والمهيد السابق يودع أهل حبيش كشعور عن التآخي ، فكأن رحيلهم رحيل أحباب عن أحبائهم بفعل الألفة وبفعل الاشتراك في تناوب الجدب بين المناطق . على عكس المدينة فقد كانت تضيق بالفارين إليها من الفقر ، وما زالت عبارة (البلاد مطيرة) إشارة مدنية إلى اليوم لطرد الواغلين عليها من الأرياف ، وإن انطبعت هذه العبارة بالمزاح أحياناً .

إذا كان هذا المهيد السابق يعرب عن الوداع والامتنان ، فإن المهيد التالي يشير إلى عادات غير معروفة بالتفصيل .

فهل كان أهل الخصبة يتوجسون خفية من النازحين إليهم ؟

إذا كان القحط عاماً لمنطقة بأكملها ولم يجدوا غير منطقة معينة تأويهم ، فلابد أن يسبق النزوح التفاهم بين رسل من النازحين ورؤوس القوم في المنطقة المضيفة ، ولعل المهيد الآتي يشير إلى نزوح لم يسبقه تفاهم لكي تقبلهم المنطقة على أي شرط عُرفي :

سلام جينا نعزّب يا أهل وادي سحول
احنا محيلين لا بارق ولا به غيول
والخير جلاّب والمرعى بلاد السيول
وبيننا العهد والذمة وحَضْرة عدول

هذا المهيد أنشده أحد أفراد الجماعة كاستئذان لوصول المُعْزِبين ، ولعلهم كانوا كثرة وأدت كثرتهم إلى الاستئذان وطلب التفاهم لقبولهم ، ومن الملحوظ أن المهيد يفصح عن الودية ويبتدئ بالسلام كفاتحة حوار حب ، ثم يثني بالغرض وهو الإعزاب : (سلام جينا نعزّب) أي طالبين الرعي والماء فقط ، ثم ينادون أهل الحي لطلبهم أهل وادي سحول ، ثم يطرحون القضية وهي جدب المنطقة (محيلين) أي أجدبت مناطقنا طيلة الحول كاملاً لم يلمع برق ولا في المنطقة أنهار (غيول) ، ثم يبرهنون على عراقة العادة بين المجدبين والمخصبين ، والخير جلاب والمرعى بلاد السيول ، فحيث ينبت المرعى يتبرر الحق لكل الناس ، لأن المرعى بلاد السيول ، فعلى المخصب إيواء المجدب ، لأن المرعى نبت ماء السماء وإن نبت في تربة آخرين ، ينتهي المهيد بمحو التخوف فيعلن قبوله لشروط المنطقة المضيفة ، في حضرة (عدول) من خارج المنطقة أو من وجوه المنطقة . إذن فالمهيد يشير إلى عادات بين المعزبين وأهل المنطقة ، فقد يتعاهدون على صون الأعراض وحرمة الدم ، باعتبارهم معزبين مؤقتي الإقامة ولعل المخاوف كانت تنشأ على الأعراض أكثر من الثمار والمواشي ، لأن كل منطقة ترى جمال الوافدات أكثر من جمال بناتها ، كما يمكن أن يرى الوافدون من بنات المنطقة من تغوي وتغري .

إذن فهذا الاغتراب يشكل عادة : هو التعاهد والشهادة عليه بحسن الجوار مدة إقامة الوافدين ، فعلى الوافدين التزامات على أهل المنطقة مثلها ، فقد سجل هذا المهيد كثيراً من جوانب عادات النزوح والضيافة ، ولعله بصوته الشجي أحلى شفيع عند المنطقة المضيفة ، ولعل عبد بن يغوث الحارثي من شعراء الجاهليين كان يعني مهايد المعزبين وحسن أدائه في قوله من يائيته المشهورة :

أحقاً عبادَ اللهِ أن لستُ سامعاً
نشيدَ الرُّعاءِ المُعْزبين المَتَاليا

فنشيد الرعاة مناط الحنين كالوطن ، لأنه من إنشائه وإنشاده ، ولقد تذكره

الحارثي وهو في أسره عند قبيلة تَيْم الرّباب ، كما تذكر خضرة الأودية ولمعات السيوف وكر الخيول .

إن هذه الإشارة إلى نشيد الرعاة المعزبين تدل على أصالة المهيد في فننا الشعبي ، وعلى فرادته بالشجى والإشجاء كتصوير المأسوية من أي شكل سواء كانت موت أعزاء أو ضياع حبيبة أو غربة عن الدار ، فقد كان اليمني يعتبر الخروج من القرية إلى المدينة هجرة ، ولهذا سميت بعض القرى بالهجرات ، لأن أبناءها من الذين هاجروا لطلب العلم إلى المدائن كصنعاء وذمار وزبيد وشهارة وجبلة والمكلاء ، وكان أهل هذه المدن يسمون الطلاب الآتين من القرى مهاجرين . لعل هذا سبب أو بعض الأسباب في تهجير بعض القرى (كالكبس) في خولان ، و (كذي حُود) في منار آنس ، و (كَوْشك) في خُبان يَعَر ، و (كالمِسْقة) في وادي بناء ، و (كإريان) في منطقة يريم ، وإلى هذا أشار المهيد : سلام جينا نعزب . فطالبو الرعي والماء يُسمّون معزبين ، كما يسمى طلاب القرى في المداين مهاجرين ، وهذا يختلف عن الغربة خارج الوطن وإن أشبهه من ناحية فراق مسقط الرأس ومدرج الصبا ، وبالأخص إذا كان الباعث على فراق الدار سبب قهري كالقحط أو الزواج إلى بيت رديء العشرة كما أشار أحد المهايد .

إذن ففن المهيد من الشعر الشائع المعبر عن العقائد والعادات ولكنه يتميز بجودة صوت مؤديه ، فهو فردي الأداء وإن كان جماعي المنشأ ، فالشرط الصوتي للمهيد أقسى من الشرط الغنائي ، لأن الغناء يقبل التقطيع والتوقف عند قافية ، على حين يستلزم المهيد امتداد الإنشاد من أوله إلى آخره ، لأنه موال من بدايته إلى نهايته لا يتخلله تقطيع أو تنفس ، صحيح أنه يشبه الزفة العَدَينية ، وموال السانية ، إلا أن هذه الأصوات تنتقل من لحن إلى لحن ، أو تنتهي بنهاية مسافة الحارث والساني ، ولا يشترط في صوتها الشجى العميق كالمهيد ، باعتباره من نسيج الحزن ومثيراً للأحزان ، على حين أشعار المهيد تشبه الأغاني أو المهاجل ، لكن اختلافه صوتي وأنفاسي

وإيقاعي ، لأن الْمُهيِّد أو الْمُهَيِّدة ينطلق من نفسه ، ثم تعتريه حالة التواجد المأسوي فلا يسكته إلا اختناق البكاء أو تحول المهيد إلى إيقاع حركي كالمهاجل .

لهذا فإن المهيدين والمهيدات من الأفراد المعدودين ، لأن إجادة هذا الأداء تتطلب موهبة صوتية غير عادية ، فإما أن يكون الصوت عريض الذبذبات صافي النبرات ، أو رقيقاً مبطناً بالأسى طويل الأنفاس ، ولعل المهيد من أقدم فنون الأدب الشعبي كما تدل إشارة الحارثي ، وكما برهنت أشعار التاجر اليمني في مكة ، ولا يزال المهيد إلى اليوم أشف تعبير عن الأسى الجماعي أو الفردي ، وأكثر الأصوات الفنية تميزاً بتأثيره وتأثره ، لأنه من صنع المناحات وأسبابها ، ولأنه بكائيات تتزّيا بالإطراب الفني ، وقد دلت النصوص المنبثة في هذا البحث على مأسوية شعر المهايد ، لكن لا يمكن أي وصف أن يستكنه هذا الفن ، لأنه تعبير بالصوت ، والكتابة لا تقبل تشكل الصوت كأجهزة التسجيل ، فأي تعريف لنصوص المهيد وقواعده تبقى ناقصة عند من يجهل أنغامه الصوتية وأثر إيقاعه .

إن هذا الفن الصوتي يستدعي كتابة بدم القلب وذوب العيون ، لأنه أشجى أغانينا وأروعها دلالة على مغالبة الأسى وتلحين مرارات النفوس لكي يتحول الحزن إلى بحث عن المباهج الاجتماعية وإلى وسيلة اجتياز من تقبل الحزن إلى خلق المسرات ، لأن الفن عمل تجاوزي مهما كانت أشكاله ومناشئه ، ومجرد نفْث الأوجاع يستهل الطريق إلى الفرح .

أغنيات المدينة

تظل كل الكائنات في رحيل دائم من نفسها إلى نفسها ، لكي تبحث لكل خالجة عن صيغة جديدة ، لأن الوجود يستدعي تحقيق الوجود ، ولا يتحقق وجود شيء إلا بانتقاله من ماديته إلى شكليته ، ومن شكليته إلى انطباع شكله في الآخرين . قد تكون الخشبة وجوداً مادياً ، ولكنها لا تبرهن على وجودها إلا بانتقالها من مادة إلى هيولى قابلة للتشكل إلى شكل يدل على وجوده ، فالباب الذي كان خشبة حقق الوصول إلى التشكيل الذي يطبع نفسه في نفس ناظره ، فأصبحت المادة شكلاً له حضور وإيقاع ، غير أن هذا الحضور والإيقاع دائم التحول وراء الصيغ الأكثر دلالة على وجود الكائن كشكل تكون من مادة ، وانتقل إلى الرؤية في شكل آخر لكي تعيد صياغته في تعبيرها الخاص من انعكاسه الخاص . ولما كان الإنسان يولد شكلاً ، فإنه يظل في رحيل دائم وراء أشكال جديدة ، يصوغها من تطور رؤيته وتطور مرئياته ، ولعل السباق بين المنظور والنظر كالسباق بين التخيل والتفكير والتعبير . مثل ذلك الحس الغنائي : ينشأ من التنصت إلى الخارج ، ثم يستحيل ذلك التنصت إلى هجس داخلي يبوح خفقاً أنفاسياً حتى يسمع هجساً خارجياً من شكل نفسه ، فينتقل الهجس إلى همس ، ثم يتعالى الهجس والهمس إلى مشروع صوت (شهوة بوح) ، من هنا تولد الصيغة كمادة من الحس ، ثم تتطور الصيغة كصورة للهجس الداخلي ، لها ألوانها ولها إيقاعها عنه . ولعل أهم أسباب التنصت والهجس هو الشعور بوحشة الفراغ إزاء الكون الممتلئ بكل صائح وهادر وعاصف وهامس ، من هذا التنصت الذي يبدأ قابلية لمعطيات الخارج ، ثم يتحول إلى هجس ثم إلى همس ثم إلى مشروع صيغة ، تتكون الملكة الغنائية كتدليل عن الوجود الناطق . وإذا عجزت الملكة الغنائية عن تحقيق أصالتها صوتياً ، فلا بد أن تتحول إلى ميدان آخر كحاسة تصويرية أو كأصالة شعرية أو كنزوع معماري أو

تشكيلي ، لأن الملكة الغنائية ظلت دفينة أو قاصرة عن صيغتها فوجدت نفسها في صيغة أخرى .

لهذا تثير الأغنيات حس الشاعر أو المعاري في أوقاتٍ توقفه عن الإبداع أو بين إبداع وإبداع ، فيتأثر بالأصوات البشرية والكونية حتى تنعكس تلك الأصوات إلى صوت فيه ، فينتقل من الفراغ المتأثر إلى الامتلاء المؤثر ، فالملكة الغنائية أولى الأصالات الفنية في الإنسان ، وحين لا تتحقق في ذاتها تتذيت في غيرها ، فيستحيل المغني الفاشل صوتياً إلى شاعر أو كاتب أو خطيب أو متحدث جيد على الأقل ، وقد تعبر الملكة الغنائية عن وجودها التشكيلي فتتأثر بالفنون الأخرى أقل مما أثرت كملكة .

إذن فكل إنسان مخلوق غنائي ، لأن الغنائية فيه من طبيعة المهد الذي استقبله بالوشوشة والزغاريد ، بل ومن طبيعة المنبت الأمومي الذي تكون من الخفوق والهسيس والركض ، ومن الملكة الغنائية الصوتية أو النفسية ، تتفرع كل الملكات باعتبار الإنسان حيواناً ناطقاً يحس ويريد أن يعبر ، يفكر بصوت عالٍ ويريد أن يكون لإيقاع صوته شكل وجهه ولون عينيه ، لأن أسلوب المغني هو الإنسان الفنان ، وباختلاف المكونات البيتية تختلف الملكات الغنائية ، ويختلف التأثر بإبداع الملكات .

ولهذا تختلف أغنيات الريف عن أغنيات المدينة ، لأن حياة القرى مزيج من الصفاء والمكابدة ، ومن الفطرية النقية ، ومن تعقد الموروثات واصطراعها مع الطوارئ الجديدة . وقد لاحظنا أن أغلب أغنيات الريف تعبر عن معتقدات وعادات ، على حين أغنيات المدينة أقرب إلى التفكه أو أقرب إلى التلطف ، وبالأخص في المجال العاطفي لكونها من صنع لحظاتها ، وهذا يرجع إلى الفرق بين المدينة والريف . يتكون جمهور المدينة فنياً من أربعة جماهير ، جمهور السياسة ، جمهور التجارة ، جمهور الثقافة ، جمهور اللهو . أما جمهور الكدح فموزع على الأربعة . على

حين يتكون الريف فنياً من جمهور واحد وإن تفاوتت طبقاته اقتصادياً ، كل الجمهور يعمل في الأرض وينتظر المطر ويرتقب الحصاد ، ويعارك التراب والصخور لهذا يُغنّي بكل ما يخضر على التراب ولكل إيناع ولكل بارق ، إلى جانب الأحداث الدموية وغير الدموية ، فتتردد لغة العنف والعراك في أغنية الريف حتى في غير ميدان القتال كانعكاس لصراع الطبيعة والناس من مثل هذه الأغنية :

بين أذكر الفرقـــة وأمـــوت وأفـــوت

وأزعـزع النهـدة رصـاص وبـاروت

صحيح أن للحياة الغرامية معاركها ، ولكل معركة ضحايا وأبطال وأسلحة مختلفة ، فلأن الغرام عراك استعارت له الأغنية لوازم الحرب : (رصاص وباروت) ، على حين لا يتوافر من أمثال هذا التعبير في أغنية المدينة ، لتعدد الجماهير فيها ، ولتعدد المنازع لكل جمهور ، فالمشاغل السياسية تبحث عن فن غير فن الأغنية والتصوير ، ولها ملكاتها الفنية لهندسة النفوس ولصياغة أدوات هندسة النفوس ، وقد يكون الشعر والغناء من أدواتها ، غير أن التعبير السياسي أو التعبير للسياسة ، يختلف عن صوت العواطف الخاصة ، فأغاني جمهور السياسة في المدينة للناس لا عن الناس ، كما تشير هذه الأغنية :

يـا شركسي يـا قرش يـا مجيـدي مش حق أبوك صنعاء هي حق سيدي

إن لغة هذا النص تدل على تاريخها السياسي ، فهو يحمل عبير النضال ضد الأتراك ، ويشير إلى الريال المجيدي (التركي) باسمه ، ويبشر بإنهاء الاحتلال ، لأن صنعاء لم تعد ملك صاحب الريال المجيدي ، وإنما أصبحت ملك سيدي (الإمام) وهذا من تلقين سياسة الفترة أو أثرها العام في الجمهور على أن التغزل بالريال أو الدينار من موروثاتنا الشعرية ، كما في قول (المرقّش) :

فقد تصور المرقش وجوه أحبته كاستدارة الدنانير وبريقها ، ومن بعده تصور (البحتري) محبوبه من معدن الدينار الذهبي :

وندیم حلو الشمائلِ کالدینارِ محضِ النجارِ عذبِ المُصفّى
بتّ أسقیه صفوةَ الراحِ حتی وضعَ الکأسَ مائلاً یتکفّی

فأغنية الريال المجيدي من هذا المناخ ، وإن كانت دلالته السياسية أغلب من دلالته العاطفية . وقد جمعت الأغنية بين التفكه والتغزل : (مش حق أبوك صنعاء) هذه أبرع إشارة إلى غرور الحبيب كما لو كان دولة جائرة وهي أبرع إشارة في نفس الوقت إلى سخف كبرياء الجمال . ولعل المدينة بجماهيرها الأربعة أقل احتراقاً بالحب وأقل صدقاً في التعبير عنه ، لأن جمهور السياسة منصرف عن الغراميات ، كانصراف التجار إلى الغرام بالأرباح . فأدى تعدد المشاغل إلى قلة التعبير عن العواطف الخاصة ، غير أن الأغنية المدينة تعوض نقص الحرارة بالتفنن الفكاهي والإشارات إلى الظروف المحيطة ، كما تقول هذه الأغنية :

لا تشدفوناش بالعيون والفُمْ عَدْبِهْ شريعة بيننا عاتحكم

تشير هذه الأغنية إلى ظروف العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، حين كانت حوادث الطلاق وفسخ الخطوبات شغل المحاكم ، ولعل هذه أغنية خاطب ، اختطف رجل آخر عروس أحلامه ، وعلى رغم المرارة فإن التندر واضح من أول تعبير : « لا تشدفوناش بالعيون والفم » .

(الشَدْف) على اللهجة كسر طرف الإناء ، وانتقل التعبير عن أصله إلى أخذ طرف العقل ، فاستعارت الأغنية للعقل طرفاً كحافة الإناء ، والشدف في أصل التعبير غير التحطيم ، كما أنه في انتقال التعبير بعض الجنون لا فقدان كل العقل .

ألا يلوح المزاح الغرامي في هذا النص ؟

إن العاشق غير مجنون ولكنه (مشدوف) ، ومع هذا فهو يسخر بالقضاء الذي سيلجأ إليه : « عدبه شريعة بيننا عاتحكم » .

هل سيستصدر حكماً ضد من رمته بعينيها أو فتنته بابتسامها ؟

إن هذه الأغنية تلاعب فني وتلاعب عاطفي ، ولعلها من شعر جمهور اللهو ، فهذا الجمهور منقطع للرغائب لا يشكو حرماناً وإن ادعاه فنياً ومذهبه في الحب على حد قول ابن أبي ربيعة :

سلامٌ عليها ما أحبَّتْ سلامنا
فإن كرهتْ فالسلامُ على الأخرى

أما جمهور التجارة فقلما يخلو إلى هواجسه وأصوات هواجس غيره ، وعندما يعبر عن عواطف خاصة يتبدى الحس التجاري بكل تجاربه من استيراد وبيع وإن تزيا صوته بالهوى ، كما تشير هذه الأغنية :

قَمَرْ بَدَتْ والبحر سَرج أتريكْ
أبليتني بالحبّ الله عا يبليك

القمر والبحر والأتريك المضاء أقرب إلى تصورات تجار الأربعينات ، لأن تلك الفترة فترة الأرباح الخيالية والأزمة الخانقة ، لأن الحرب العالمية الثانية اشتغلت بالموت عن تصدير البضائع فتبارى المحتكرون في رفع أسعار كل المخزونات ، فكانت أسئلة الناس في بلادنا عن البحر : من أغلقه ؟ متى سينفتح ؟

وبعد نهاية الحرب في منتصف الأربعينات كل المواطنون يتحدّون التجار المحتكرين ويقولون : لقد انفتح البحر ، فهذه الأغنية تشير إلى إضاءة البحر بمصابيح البواخر كإضاءة الليل بسفور الحسناء المطلة ، إذا كان جمهور التجارة يتغنون بالأتريك لقوة ضيائه ، فهذا ضرب من الدعاية ، لأن ذلك المصباح الكبير لا يضيء إلا مسامر

المترفين . أما جمهور المثقفين فقد صنع أغنيات وانتحل أغنيات . غير أن الصناعة كانت تميز أغنية جمهور المثقفين على أغنيات جمهور الريف وجماهير المدينة ، ولعل أشهر أغنية هي تلك التي انتشرت في منتصف الخمسينات ، وحاولت أن تقيس العشق والمودة بالغزل والتشبيب والنسيب في اختلاف المدلول اللغوي :

شادّي لكَ المنديلْ إبكي وردّه أبصر دموعك عشقْ أو مودّه

أرادت الأغنية أن تفرق لغوياً بين العشق والمودة ، ولا فرق هناك ، لأن العشق مودة والمودة عشق . قد يكون هناك تفاوت في درجة العشق أو المودة ، لكن لا فرق ولا تعاكس بين العشق والمودة ، وعلى هذا كثير من الأدلة من أشعار العشاق ، يقول جميل بثينة :

وأولَ ما قاد المودة بيننا بوادي بغيضٍ يابْثين سِبابُ
أتيتِ به قولاً أجبتُ بمثلهِ لكلِ كلام يا بثينَ جوابُ

يقول المؤرخون أن جميلاً أورد إبله على الماء ، وكان قدامه إبل بثينة وأختها ، فتشاجر جميل مع أخت بثينة المكنّاة بأم (جسر) ، ومن ذلك اليوم نشأت مودة بثينة وكان ذلك السباب قائد قلبه إلى المودة ، ولم يقل جميل الصبابة أو العشق ، وإنما اعتبر المودة نفس العشق أو أصله ، ومثل ذلك قول شاعر عباسي :

خطراتُ ذكركِ تستفزُّ مودتي فأحس منها في العروق دبيبا
لا عضو لي إلا وفيه صبابةٌ فكأنّ أعضائي خُلقنَ قلوبا

فالمودة كالصبابة والصبابة كالمودة ، الود الصادق عشق ، والعشق الصادق ود حقيقي . ولا يمكن قياس عشق ومودة على اختلاف المدلول اللغوي في الغزل والتشبيب والنسيب ، فالغزل : هو المراودة وإثارة الغيرة في نفس المحبوبة ، والتشبيب : هو وصف محاسن المرأة ، والنسيب : هو تصوير الحنين وانتسابه إلى مبعثه (الحبيبة) .

فأغنية المنديل حضارية البوح تكاد أن تُبرز فرقاً بين العلاقات العادية وبين الحب الخالص ، على أن الحب من العلاقات البشرية ، فقد كان لجمهور المثقفين أغنياتهم المشابهة لجماهير المدينة وجمهور الريف .

لكن هل جاءت الأغنية من الريف إلى المدينة أو العكس ؟

تكاد الفروق تختفي بين الريف والمدينة في جملة التقاليد العامة في بلادنا ، فأهل المدينة جاؤوا من الريف ، كما تدل عشرات الأسماء المنسوبة إلى المناطق : كالآنسي والكبسي والعنسي والأهجري والحيمي والمطري والسنحاني واليريمي . إذا كانت المدينة تجمُّع ريفيين ، فإن الريف موصول بالمدينة بفعل علاقة البضائع التي يبيع والتي يشتري من المدينة ، وبفعل علاقات الزواج واستئجار الأرض . غير أن الريفي الآن سريع التأثر بالمدينة وعلاقاتها ومنافعها ، وعلى رغم هذه الصلات وواحدية الأصل ، فإن المدينة كانت تزدري الريفي بمقدار ما كان الريفي يزدري المدينة .

كان المديني يرى الريفي (جلفاً) ، وكان الريفي يرى المديني (رخواً) إلى حد الجبن . وكان المديني يرى الريفي (لصاً) ، وكان الريفي يرى المديني (محتالاً) . حتى أن أهل الريف كانوا يقصون عدداً من الحكايات عن شذوذ رجال المدينة وعن اغتصاب نسائهم لرجال الريف لعجز رجالهن أمام رغائبهن ، وكان أهل المدينة يقصون عدداً من الحكايات عن نهم الريفي إلى الطعام ، وعن طريقة أكله ، وعن اتساخ جلده وثيابه ، وعن ميول الريفيات إلى المديني عند عرض بضائعهن المجلوبة من الريف ، وكان الريفي يرجع جبن المديني إلى الاحتماء بالسلطة وإلى لين عيشه ، حتى أن أهل الريف كانوا (يعيِّرون) أهل المدينة بأكل (الحِلبة) إلى مطلع ستينات القرن العشرين ، ويعتبرون هذا النوع من الأدام مسبباً للنعومة والرخاوة لنعومة مادته وإدمان أكله .

لعل هذا التراشق بالتهم سبب في التأثر الفني ، فقد انتقلت إلى المدينة أغنيات

السفوح والحقول ، وظلت المدينة تعيد صدى القرية ، حتى وإن اختلفت أغراض أغاني المدينة ، فلا تختلف في قوالبها عن أغنية القرية :

الليلْ أهيمْ والصبحْ أدقـدِقْ أسلاكْ
ويوم ثـاني وسـوسـة وشِكّـاك
يومي قلقْ والليلْ فوق الأشواك

لعل هذه من نتاج جمهور الثقافة في المدينة ، لاستفادتها من وصف شعراء العشق للفراق والسهاد ، كما قال مطيع بن إياس :

نهـاري نهـارُ النـاسِ حتى إذا دجى
بي الليـلُ هـزّتني إليـكِ المضـاجـعُ

من هذا المنـاخ انطلقت الأغنيـة ، ورتبت الحـالـة النفسيـة على الأوقـات ، الليل هيام ، والصبـاح إرسـال برقيـات إلى الحبيب النـازح ، واليوم الثـاني وسوسـة وشـك ، واليوم الثالث قلق النهار شائك الليل . وهذه الأغنية لا تخرج في قوالبها وتقاطيعها عن أغنية القرية ، رغم تعبيرها عن أدوات المدينة كاللاسلكي ، فقد ظلت المدينة متأثرة فنياً وغير مؤثرة على القريـة إلى منتصف الخمسينـات . من ذلـك الحين بـدأت القريـة تحـاكي المدينة في الأشكال والأزياء وفن العمارة وأسلوب العيش ، ولعل مرد هذا وجود النقود في أيـدي الريفيين ، كثمرة لاغتراب بعض الأفراد ، وبفعـل نهب صنعـاء عـام ١٩٤٨ إلى جـانب بعض الارتفـاع في أسعـار المواشي والقـات مقـابل رخص البضـائـع الأجنبيـة ، وتمادي هذا التأثر بالمدينـة حتى غلبت أغنيـات المـذيـاع على أغنيـات المراتع والشعـاب والسفوح .

في الوقت الذي كانت ينتشر فيه تقليد المدينة في الريف ، نشـأت في تعز وصنعـاء أغنيات جديدة من آخر الخمسينات إلى منتصف ١٩٦٢ ، رغم غيـاب الغنـائيـة الإطرابيـة عن الفترة ، فقد أخصبت هذه الفترة بتهاويل الأحاسيس السيـاسيـة المختلفـة ، تظـاهر

طلاب دار العلوم ضد الوضع عام ١٩٦١ . وكانت مظاهرتهم احتجاجاً دينياً في مسجد قبة المتوكل .

قبل هذه التظاهرة بعام وشهور ، أشعل بعض الجنود بيت الجَبْري والعمري بتعز وصنعاء ، وكادت الأحداث أن تمتد ، تلتها تمردات حاشد وبكيل ، وفي منتصف عام ١٩٦٢ تفجرت المدائن الكبرى بمظاهرات طلاب المدارس . لقد حفلت هذه الفترات بأعظم الأحداث ، كان أهمها محاولة (سعيد إبليس) قتل الإمام أحمد في قصره بالسُخْنة عام ١٩٦٠ ، ثم مغامرة اللّقيّة والعلفي والهندوانة بإطلاق الرصاص على الإمام أحمد عام ١٩٦١ .

وفي هذه الفترة المشحونة بالتوترات والأحداث ، نبتت أغنيات عليها سمة التظرف والثقافة ، وعليها طابع محاكاة الريف ، وكانت تلك الأغنيات تنتشر في مجالس القات ، ثم تتجاوزها غناءاً وإخباراً إلى دواوين الموظفين وإلى الطرقات العامة ، وكانت تلك الأغنيات تشكل امتداداً من أقدم العهود وتبوح بروح العصر ، فبعد أن كان الطائر رسول الشوق أصبحت الإذاعة بريد الحب في أغنية القرية ، وجاءت أغنيات مطلع الستينات في المدينة متصلة ببث الشوق إلى الريح على تصور الشعر القديم ، وكانت هذه الأغنيات غريبة على مرحلة التوتر والانفجار ، ولعل هذه الأغنيات كانت تنتهج سياسة الإلهاء عن عنف الفترة ، كما كانت هذه الأغنيات على ضرب واحد من الإيقاع كهذه الأغنية :

يا ريح يا ريح ياللي ترحلي في الخُبوت
مرّي على بيت خلي دون كل البيـــــوت
باتعرفيه .. وجه أبلج فوق قامة بنَوس
وبالأمارة جوار البيت بستان توت
مسكين يا ناس من قالوا حبيبه عروس
يمرض مرض قلب أما الموت ماحد يموت

تشي هذه الأغنية عن عاطفة صادقة ، وعن تخيل مثقف ، لأنها تصورت الريح قافلة ، وتصورت لها وعياً وإدراكاً ، لأنها حددت للريح وجه الحبيب وقامته وحدود بيته وأشجار بستانه ، ثم أوصت الريح بكلمة لم تقلها المغنية وإنما قالتها فحوى البيت ، فقد تزوج ذلك الحبيب وأصبح عريساً لأخرى .

ترددت هذه الأغنية على كل الأوتار اليمنية دون أن يعرف أحد قائلها ، حتى تعددت نسبتها إلى كل شاعر غنائي ، وقبل أن ينجلي وجه القائل ظهرت أغنية أخرى من المنبع نفسه وللغرض نفسه :

يا ريح يا ريح ياللي تدخلي لا القصور
رشي على دار خلي عطر وإلا بخـــــور

بعد هذه الأغنية وسابقتها استحلى المطربون طعم اللحن فظهرت أغنية كاملة على الضرب نفسه ، إلا أنها انتقلت من نداء الريح إلى موزع البريد :

بالله عليك يا موزع شي معانا بريد يُوه
بريد من عند خلي قلب خلي حديد يُوه
إن متُ لا تقبروني في عميق اللحود يوه
القبر في صدر خلي والعوالم شهود يوه

وردت رواية هذه الأغنية إلى صنعاء من تعز ، غير أن النَفَس الصَنعائي يعبق في أرجائها ، فقد التزمت عبارة (يوه) خاتمة لكل شطر ، وهذه صيحة نسائية صنعائية كلهجة استنكار أو علامة تعجب أو دهشة ، وقد انتقلت هذه الأغنية ، وأصبحت أغنية (نجاح سلام) بنظمها اليمني وأدائها اليمني .

إن ظهور هذه الأغنيات وأمثالها في تلك الفترة مدعاة للدراسة ، فقد كان القلق والهياج والتوتر ملء كل مكان ، ولم يكن أحد يتصور أن هناك من يؤلف أغنيات

عاطفية ، وأن هناك مجالس ترددها وتروّج لها في تلك الظروف المعبأة بإمكانيات الانفجار ، غير أن المدينة كعادتها متعددة الأهواء والاهتمامات بتعدد جماهيرها وطبقاتها ، ولعل مؤلفي تلك الأغنيات من أتباع القصر أو من الغائبين عن معترك الظروف .

مهما كانت نوايا تلك الأغنيات فقد ابتدعت لحناً جديداً تأثرت به بعض أناشيد الثورة ، لجدته ولقرب عهد الأسماع منه .

في غمرة انتشار تلك الأغنيات أنشأ الشاعر علي بن علي صَبْرة قصيدته الشهيرة (أهلاً بمن داس العذول) فكادت تطغى على معاصرتها لامتلائها بالفن العاطفي والتصور الإبداعي ، فأغنية صَبْرة تتميز بالطول وبالجمع بين التخيل والعادية ، وبين الفصحى والعامية ، وهي الوحيدة المنسوبة إلى قائل معروف . أما سائر أغنيات هذه الفترة فغير معروفة القائل برغم سعة ترديدها .

إن هذه الأغنيات على جودتها مُقَحمة على تلك الظروف ، لكنها قد أصبحت جزءاً من تاريخنا الفني ومن أحلى أغانينا الشعبية من عام ١٩٥٩م إلى سبتمبر ١٩٦٢م حيث أسكتتها مدافع ثورة السادس والعشرين من سبتمبر .

وبعد إسكاتها حرفياً تناغمت صوتياً في أشكال أغنيات وطنية وقومية من أمثال : « مسكين يا ناس من قالوا عدوه جمال ... إلخ » .

واليوم ونحن نبحث عن موروثاتنا الشعبية ، نجد الأنشودة الثورية متأثرة بأغنيات مطلع الستينات ، وقد امتد من هذا الأثر فن أكثر إجادة وأكثر جماعية في مطلع السبعينات ، مثل أغنية (يا دايم الخير) ، ومثل أغنية (جينا نحييكم) وهذا أنضج تحول في أغنياتنا الشعبية والناشئة من آثارها وتأثير إبداعها .

فنون تهامية

كاد اختلاف اللهجات يجعل كل منطقة شعباً آخر ، وذلك لسيادة الأمية وقلة الاتصالات إلى الماضي القريب : فلا يحدث أي اتصال إلا اضطراري . فكان الجبلي (لا يُتْهِم) إلا عن أمر قهري كحملة عسكرية . أو كوظيفة بمثابة النفي . وكان التهاميون لا يصلون صنعاء وأمثالها إلا في سنوات المجاعة القاتلة ، وكان يُعتبر السفر إلى تهامة عند الجبلي بمثابة مغامرة ، لأنها كانت تسمى بلاد (السِدامة) لحرارة جوها وملوحة مائها واختلاف نوع أكلها وارتفاع رطوبتها ، وكان التهامي لا يطيق برودة الجبال وجفاف مناخها . بالإضافة إلى عدم فهم اللهجات بين الوافدين من الهضبات وبين التهاميين وبالعكس . حتى لا يكاد الواحد يفهم عن الآخر إلا أقل المفردات . غير أن هذا لم يكن من خصوصيات شعبنا ، ففي كل شعب عدة لهجات بل وعدة لغات . إلا أن الاختلاف أيسر لأنه لا يتجاوز الحرفية ، مثلاً على ذلك (الشام) فإن (الألف) بديل عن (القاف) وفي مناطق أخرى يأتي (القاف) في مكانه فيقولون (قاسم) على حين يقول الغير (آسم) .

لكن الاختلاف في مصر أشد ، فيقول القاهري :

« سمعتَ ما الّك » على حين يقول الصعيدي « سمعت ما جلّك » فتصبح القاف جيماً بدلاً عن نفسها أو عن الألف ، ومثل ذلك تختلف أسماء الأواني ، وأسماء الأشياء كالمقاعد والأسرّة والفراش والأطعمة ، غير أن الشعوب تغلبت على اختلاف اللهجات بعض الشيء بوسائل التعليم والمذياع والهجرة إلى المدينة ووصول الدعايات الانتخابية إلى المناطق .

نفس هذا حدث في بلادنا بعد الثورة : فقد أصبحت (صنعاء) و (تعز) مدينتي التهامي كما أصبحت مناطق (تهامة) ومدائنها وبالأخص الحديدة موطن أبناء الهضاب

من شق المناطق ، وبهذا الاتصال أمكن التفاهم وأمكن معرفة اختلاف اللهجات بل واقتربت من التوحيد . غير أن اللهجات تختلف في تركيبها الفني عن أدائها نطقاً . فقل ما يفهم الجبلي تركيب الأغنية التهامية . وقل ما يفهم التهامي تركيب الأغنية (الصعدية) أو (اليريمية) وإن كانت اللغة لاتهم في الأغنية باعتبارها أداءاً صوتياً يملك المعطيات الإطرابية ، غير أن هذا لم يكن خاصاً في الأغنية التهامية ، وإنما يقع هذا اللبس في فهم الأغنية الجبلية عند الجبلي أو الحريبي . ففي أشعار (القردعي) مفردات لا يفهمها كل أبناء منطقته ، وإنما يعرف مكانها في التركيب محترفو الشعر ومتذوقوه من أمثال :

كان الشِنّار فوق الحَيْد رعّاشي

يعرف كل أبناء المنطقة الوسطى : (الحيد) أي الجبل و (رعّاش) ولا يعرفون أن (الشنار) هو النسر إلا الشعراء أو رواة الشعر ، لأن اسمه (الشمّار) (بدون نون) ، ومثل هذا صيغ الجمع في مثل قول (مطهر الإرياني) :

وإن جا المطر والزوايب والبروق والرعود
فكَنّنِيهم وكوني فوقهم حانية

فإن مفردة (الزوايب) غير مفهومة بمجرد جمعها من (زاب) لأن الناس لا يجمعون (زاب) على (زوايب) في الأحاديث العادية . وإنما يسمون الريح الغربية (زاباً) بالإفراد وقل ما تأتي على صيغة الجمع .

إذن . فالتركيب الشعري يُغيِّر الكلمات بتغيير علاقاتها في التركيب بالحياة والأشياء . مثل ذلك أشعار (عبد الله هاشم الكبسي) ، فإنها تعتمد على اللهجة الصنعائية ، وبالأخص في الأغراض الساخرة مثل :

والاحتفالات بسبتمبر علينا حجاب
لكن على أوشاهنا

فإن اللهجة الصنعائية تجمع وجهاً على أوجاه ، وتستبدل الجيم بالشين في الجمع والإفراد للوجه خاصة .

فلغة الشعر الشعبي تختلف في تركيبها وفي اشتقاقها عن مألوف الحديث وتنتقي منه أصلح المفردات وأكثرها دلالة ، ولا تتضح المفردة إلا بأختها أو المقابل لها في التركيب . كالشعر الفصيح كلاهما تفكير بالكلمات للرمز عن الأساطير مهما اختلفت نوعية الرمز .

من هنا نجد معجم الشعر الشعبي في جملته يحتاج إلى الفهم الشعري ، وإلى معرفة طريقة الشاعر في الاشتقاق والجمع وكيفية استخدام الكلمة تركيباً وخدمتها شعورياً ، ولعل الشعر الشعبي لا يُعرف بجملة خصائصه إلا بتتبعه من الأصول التاريخية التطورية ، لأن ثقافة الشعراء الحمينيين (أو الزجّالين) مزيج من الفصحى ومن شعراء العامية التاريخية . لأن أغلبهم من المثقفين أو من المتأثرين بثقافة الكتب وأحاديث المهتمين بها ، حتى المجهولين منهم .

وبهذا يختلف تركيبهم الفني عن تركيب الأحاديث العادية وعن معجم الحكايات الشعبية ، لأن الحكايات لا تخضع لرواية محددة وإنما يرويها كل حاك على لهجته . ويمكنه التصرف والزيادة والنقص في أصولها ولغتها . وذلك لسببين :

السبب الأول : أن الحكاية الشعبية نثرية .

السبب الثاني : أنها غير مكتوبة ، وهذا يمكن الحكّاء أن يروي معانيها بأي لهجة . بل ويمكنه من أن يزيد من أحداث الحكاية وينقّص بمقدار شهوة الاستماع وبراعة الحاكي وحساسية الموضوع ، في حين أن القصيدة العامية كالفصحى ، لا تقبل تغيير لغتها حتى ولو كانت غير مكتوبة ، لأنها مضبوطة بالأوزان والقوافي والإيقاع العام ، ولا تقبل الزيادة إلا من جنس نظمها ومعجمها وموضوعها العام ، وإذا كان ثم اختلاف بين معجم الشعر ولهجة الأحاديث في المنطقة الواحدة أو المتجاورات ، فإن اللغة

الغنائية التهامية أكثر اختلافاً لاختلاف المناخ ولاختلاف الميراث المعجمي ، ولعل اللهجة التهامية أغنى بالمفردات الحميرية القديمة ، وبلهجة المناطق السواحلية المجاورة ، وإذا لاحظنا تصنيف الفنون الغنائية فإن فنون الهضبات تتكون من (زوامل) و (مهاجل) لمختلف الأعمال ، ومن (مهايد) ومن (باله) ، على حين تختلف الفنون الغنائية التهامية في تسميتها ، فهناك :

الموال البحري ـ والغناء الشامي ـ والطارق ـ وأغاني الرعاة ، غير أنها في جملتها تشبه الفنون الجبلية رغم اختلاف الأسماء ، فالموال في امتداده الأدائي يشبه المَهْيد في المناطق الوسطى ، لأن كلاً منهما يحتاج إلى الأداء المديد والأنفاس الطويلة ، والمفردات الطيّعة القابلة للمط .

أما من ناحية المعاني فهناك اتفاق تام . فكلٌ من المهيد والموال تعبير صوتي بكائي وقبل الدخول في المقارنة تتحتم الإشارة إلى تفرد الفن التهامي بالمجانسة البديعية كما هي في شعر العصور المملوكية والتركية بدون افتعال تجنيسي ، وإنما كان هذا التجنيس اللفظي من إنتاج الضرورة وصنع الفطرة ، كما في هذا الموال البحري :

سلامات سلامات
ياللي ما تقولوا سلامات
ياللي سلاكم سلى
واحنا سلانا مات
اللي باله فرشوله الحرير قامات
واللي بلا مال ذاق الغلب حتى مات

كما يشتمل هذا الموال على حِدّة الحس الطبقي ، فإنه يشتمل على ثقابة الوعي بالتفاوت المعيشي ، وما يترتب عليه من هُوان البعض وإعزاز البعض ، وهذه المعاني شائعة في الشعر والأغاني ، بفُصحاها وعاميتها ، غير أن هذا الموال يتميز بالجناس

الناقص وبالتطابق التام بين النقائض ، فنشد الموال يسلم على من لا يردون سلامه :

سـلامـــات سـلامـــات
يـاللي مـا تقـولـوا سـلامـات

(اللي) هنا بمعنى الذي . بعـد أن يسلم ولا ينتظر الرد من الـذين حيـاهم بـالسلام ينتقل الموال إلى حالة ثانية هي : سلا المحبوبين . وموت سلوة المحبين :

يـاللي سلاكم سـلا
واحنا سلانا مات

عبارة (سـلانـا مـات) تقـابل (سلامـات) .. والسلا هنـا بمعنى السرور .. وهـذا ما يسمى عند البلاغيين بالجناس الناقص لاختلاف حرف واحد في العبـارة المقـابلـة عن مقابلتها ، أو ما يمكن تسميته بلزوم مـا لا يلزم ، لتكوين القـافيـة من أكثر من حرف ، وهي هنـا من ثـلاثـة أحرف : الميم والألف والتـاء ، وهـذا النـوع ضرب من البـديـع التصنيعي كالجناس ، بعد هذا يأتي جناس آخر : قامات ، جمع قـامـة . ومـات : لَفَـظ أنفاس الحياة :

اللي بمـالـه فرشـوا لـه الحرير قـامـات
واللي بـلا مـال ذاق الغُلب حتى مـات

(فحتى مات) تطابق (قامـات) ، وهـذا نفس الجنـاس النـاقص أيضـاً ، ونفس لـزوم غير الـلازم رويـاً . لكن هنـاك نصـوص سـوف ترد تـامـة الجنـاس ، يمكن الآن استقراء النص فنياً ، وسوف نجد شيوع هذا المعنى في سـائر الشعر الوجـداني ، لكن هـذا لا يقف عند الوجدان ، وإنما يتغلغل في نقد التفـاوت في المراكز المعيشيـة ، هنـا يبـذل الفقير كل ما في قلبه الطيب من ود ، ولا يلاقي استجـابـة لوده حتى برد التحيـة ، وهـذا مـا وقّعت عليـه عشرات النصـوص الشعريـة . حينـاً من خـلال الـذات . وحينـاً عن

موضوعية خارجية كما يقول (العباس بن الأحنف) الذي لاعهد لـه بـالفقر ، وإنمـا هو يعرف من خلال ثرائه حال الفقراء :

يمشي الفقير وكل شيء ضـــــدهُ
والنـاس تغلـق دونـه أبـوابهـا
وتراه مبغـوضـاً وليس بمـذنبٍ
ويرى العـداوة لا يرى أسبـابهـا
حتى الكـــلاب إذا رأت ذا ثروةٍ
خضعت لـديـه وحركت أذنـابهـا
وإذا رأت يـومـاً فقيراً عـابراً
نبحت عليـه وكشرت أنيـابهـا

أين وجه المقارنة بين الموال البحري ، وبين قول (ابن الأحنف) ؟

إن المـوال البحري صـارخ الاحتجـاج على حين شعر (ابن الأحنف) مجرد صـورة وصفية تعتمد على التقرير ـ كحال غير ممكن التغيير .

من ناحية أخرى ، فإن الموال البحري رافض لهذه الحال . ولكنه يعالجها بالعتـاب الودي المطوي على كراهية . أو الكراهية المطويـة على تودد ، أمـا القيمـة الفنيـة ، فـإن الموال يعتمد على الحيـاة بتجـاربها اليوميـة ، على حين (ابن الأحنف) يردد موروثـاً لم يعد قائماً ، لأن الناس بعـد (ابن الأحنف) بسنوات أرادوا تغيير هـذه الحـال بـالحركـة (الـزنجيـة) في (البصرة) ، و (القرمطيـة) في (واسـط) ، و (البـابكيـة) في (خُرّمشاه) ، ثم بالثورات الشعبية في عصرنا .

إذن . فـالموال التهـامي يرفض سلـوى البعض ومـوت سلـوى البعض ، ويرفض التفاوت في الموت أو في الأحوال المؤدية إليه ، وهـذا الموال يجر إلى موال ثـان لا يختلف عن الأول إلا بكبرياء النفس والتستر على الحال خيفة الشماتة :

بي جرح يا ناس . ولكن للعداء مَوْرِيش
اضحك وأسلى ومن داخل سلا ما فيش
وعز الأصحاب شاف الجرح راح هارب
طلبت منهْ الدواء قال لي : كان ما فيش

يبدو هذا الموال من ضرب آخر ، رغم امتداد موضوعه من موضوع الموال الأول ، وهذا الموال كسابقه يشارك في التعبير عن عذاب الإنسان وتجاهل الناس للناس ، ألم يقل شاعر (هُذيل) :

وتَجلُّدي للشامتين أُريهمو
أني لِرَيْبِ الدهرِ لا أتضعضعُ

بنفس اللغة يعبر الموال .

بي جرح . لكن لا أريه العداء . وإنما
أبدو باسماً مدلّلاً على الهناء المعدوم في الداخل

غير أن الموال يعبر عن الهناء بالسلا . ولكن لماذا تجلد شاعر الموال وأبدى الهناء لتغطية الأسى ؟

لأن الشكوى لا تنفع ولا تستدر عطف الصاحب فقد هرب منه صاحبه أبان الاضطرار إليه ، فعندما سأله الدواء لجرحه حجبه عنه بعبارة (ما فيش) .

لم يكن الموال مقصوراً على شكوى مرارة البؤس وأوجاع الجراح الناتجة عنه . وإنما هناك الموال الغرامي ، وبين يدينا موال بِكْر الموضوع ، لأنه يشكو الغرام إلى الزمان ويحاول أن ينقل عدوى الغرام إلى الزمان ، لكي يجرب مرارة العاشقين فيشاركهم ، ولعل العبارة تتمتع بطرافة من حيث الجدلية مع الزمن ، كما لو كان مع العاشق في موقف محاكمة :

يـاليل هل لـك شهود أني أنـا نـام فيـك
كثر السهر والتجـــافي كرّهتنـــا فيـــك
حلفتُ يـاليل لا يجيني النهـار وأشكيـك
على المهين وطـــــه سيـــــد الكـــونين
يبليـك بـأهيفْ صغير السن كحيل العين
ويُنْشِبَـــكْ في الغرام ويروح ويخلّيـــك

إن حـلاوة هـذه السـذاجـة من ضرورات الفن العـاطفي . فـا أروع هــذا الحـوار الخصامي مع الليل . حتى أنـه تبـدى غريمـاً يشكوه العـاشق إلى الله والنبي لكي يصيبـاه بحب مليح أهيف يتعذب به وحده ، ألا يذكرنا هذا بذلك الأعرابي الذي تعلق بأستـار الكعبة وهو ينشد :

فيـاربُّ هَبْ لي رحمـةً من فـؤادهـا
وحُـلْ بين عينيهـــا وبين فـــؤادي

إن العاشق هنا يريد قلب المحبوبة . ويخاف لحظات عينيها وهو يستشفع بالله أن يعطيه رحمة قلبهـا ويصرف عنـه وقع لحـاظ عينيهـا . غير أن الموال التهـامي يتفنن في المعنى وترتيب صُوَرِهِ . فيخاصم الليل ويتقـاضـاه شهوداً على دعواه كصراع مع الزمن . ويتساءل كيف خرج الليل عن نهجه من سكينة نوم إلى قلق سهاد :

يا ليل هل لـك شهود أني أنـا نـام فيـك

إذن : فالزمان مخالف لقانونه الكوني . وعليه أن يصـاب بـالعشق حتى يجرب قلق الساهرين ، وهذا الموال ضرب ثالث ، لأن منشـده يتطلب جواباً . فيـأتي الجواب من شاعر آخر كما يلي :

كم لي أداريـــــــك حتى بـان لي مـا فيـك
وأصبحت أجـافيـــك من عيبٍ ظهر لي فيك

لـو كنت خـاتم ذهب من خنصري لأرميـك
وأحـط بـدالـك صفر وأحـط كيـدك فيـك

دل الجواب على أن الموال الأول يضع الزمـان مكان المعشوق ، لهـذا فطن المعشـوق فرد أسباب الجفا إلى العاشق ، لأن عيوبـه تكشفت فرفضـه المحبوب حتى لو كان خـاتماً ذهبياً في خنصره لرماه ووضع مكانه العدم المرموز له بالصفر ، وهذا النوع من المجاوبـة في الشعر التهامي يشبه مساجلة البالة في المنـاطق الوسطى . حيث يردّ كل شـاعر على سابقه بنفس الوزن والقوافي . وبنفس نقض المزاعم وهو نوع من المهـاجـاة غير الجـارحـة لاقتصاره على المعائب الودية أو على المعايب الشخصية ، لأن أشعار المهاجاة (في البالـة الجبلية) تمتد من المهجو إلى عشيرته فتشمل القبيلتين ، أمـا الموال فتقتصر المسـاجلـة بين الحبيب ومحبوبـه وأسبـاب التجـافي النـاشئ عن الحب . أو البغض المعكوس من المودة ، على أنه لا يتخذ طابعاً واحداً . فلا يقتضي كل موال جواباً إلا إذا كان حواراً لآخر : إمـا ملفوظـاً . وإمـا ملحوظـاً ، كما في الموال السـابق ، وهنـا موال من ضرب رابع ، لا يبث شكـوى ولا يعـاتب على هجر حبيب أو بخـل صـاحب . وإنمـا يعبر عن كرم الشـاعر واهتمامه بالغير أكثر من اهتمامه بنفسه كآية على عظمة النفس وتجـاوز الـذات إلى الأعظم والأرحب . وإن كان الموال بتجاوز ذاته عن طريق اجترارها إلى أبهج المشـاهـد (نجمـة الصبح) :

يـا نجمـة الصبـح طلي وارجعي روحي
وسلمي لي على من عنـــــم روحي
بحـــق من أنـــزل القرآن في اللـــوح
عندي دوا النـاس مـا عنـدي دوا روحي

إن نجمة الصباح مشحونة بالدلالات النفسية ، لأن الـذي يشـاهـد طلعتهـا سـاهر يترقب طلوعهـا . فبـدلاً من التعبير عن أرق الليل نـادى الموال نجمـة الصبـاح أن تطل كبرهان على طول الانتظار المحرق .

لهذا يستعجل الشاعر النجمة الصباح حتى ولو كان ظهورها مجرد لحظة ثم تذهب ، ولعل تناقض بين الليل والنهار ، وبين الأمل واليأس ، هو الذي ركّب الجناس الكامل في مطلع الموال :

يا نجمة الصبح طلي وارجعي روحي
وسلمي لي على من عندهم روحي

هنا لفظة (روحي) في الشطر الأول بمعنى اذهبي بعد الإطلال ، وفي الشطر الثاني روح الشاعر ، والجناس هنا تام لتقابل النقائض الزمنية وانعكاسها على النفس المتناقضة مع أمانيها ، لكي ينعكس تناقضها انسجاماً على اللغة التعبيرية .

بعد نداء النجمة واستعجالها يقسم الشاعر على اهتمامه بالغير متجاوزاً نفسه :

بحق من أنزل القرآن في اللوح
عندي دوا الناس ما عندي دوا روحي

تكررت (روحي) ثلاث مرات :

الأول : بمعنى اذهبي أيتها النجمة .
الثانية : بمعنى أحبابي .
الثالثة : مضافة إلى ضمير المتكلم .

لكن المتكلم مُضَجٌّ لغيره ، لأنه يريد من النجمة الصباحية أن توزعه على أرواح الناس ، كما توزع ضياءها على العيون والمشاهد ، فالجناس نسيج الانسجام بين موقف الشاعر وتعبيره ، ونسيج التناقض بين الشاعر وإمكانياته ، والملحوظ أن هذا الشعر من صنع إنسان نابه أو موصول بالنابهين . على أن مفردات هذا الموال من اللهجة العامة وليست تهامية أو جبلية ، وإنما هي أقرب إلى الفصيح من حيث مفرداتها ومن ناحية الصناعة البديعة . فهل هي من صنع متعلم ؟

هذا ممكن . ومن الممكن أن هناك اشتراكاً بين عامية لم تدن وبين فصحى تعممت سواء تدونت أو لم تتدون ، ميزة هذا الموال أنه يصلح لكل منطقة ولا يحمل سمة جغرافية ، ولو لم يكن مروياً عن تهاميين لما دلت مفرداته على منطقة شاعره ، ولا على تقطيع مختلف عن الشعر الزجلي ، لأن المواويل البحرية على واحدية جنسها الفني متعددة الإيقاع والنغم في نسق نظمها ، ولعل الأداء الصوتي هو الذي يجعل موالاً واحداً ، لأن التواءات الصوت وامتداداته تجعل من الإيقاعات المختلفة نغماً واحداً أو متقارباً .

يلي هذا الموال موال اجتماعي بشكل آخر . يركّز ثورته على المال كسبب لتمزيق الناس ولتعميق الكراهية بينهم ، ويعتمد هذا الموال الآتي على لمحات جناسية وعلى تصوير طبيعة الناس في الميول إلى المال والتعادي من أجله كما يفصح الموال :

انتشا تصاحب . صاحب ريالك
وأهلك لا ما عندك ريات مَلّوكْ
والناس ولو تضحك رياءْلك
ريالك ولو كنت فاضي قط. ملّوك ملوك

إن هذا الموال يدل على فترات الإقطاع أيام كانت قيمة الإنسان ما يَمْلك لا ما يحقق ، وأيام كانت قيمة الإنسان كسلعة لا كمخلوق مبدع . ولكن الموال لا يكرس هذه الحال ، وإنما ينقدها من خلال تعريتها ورصد عيوبها . فإذا أردت أن تصاحب (ريالك) لأن أهلك يرفضونك بدون ريالات . من هذه النقائض يتركب الجناس بين الريال كمادة ، وبين الرياء كسقوط خلقي :

والناس ولو تضحك رياءْ لك

إن ضحك الناس رياءٌ لك إذا لم تملك ريالك ، هذا الجناس اللفظي انعكاس للتناقضات الاجتماعية التي تُثمّن الناس بالنقود كبضائع الأسواق ، يأتي جناس آخر في

نهاية الموال بين (مَلّوك) من الملل . وبين (مَلّوك) أي عبؤوك للكراهية لك وبالكراهية منك ، فهذا الجناس في أشعار الموال يأتي لمحات بمقتضى تجليات شعراء الموال لكوامن الزّيف ووجوه الحقائق . على أن هناك فنوناً أخرى من الأشعار التهامية أكثر ترصيعاً بالجناس كما سوف نجد في (اليماني والشامي والطارق) ومساجلات الرعاة .

يقول العارفون للفنون التهامية : بأن هناك أداءً غنائياً شعرياً يسمونه (اليماني) وهو من فنون جنوب تهامة ، التي هي أكثر احترافاً للزراعة ، فعلى قسمات هذا الفن روائح الأرض ومكابدة إنسان التراب ، ولعل أكثر نصوص هذا الطراز تشبه في منحاها التعابير عن الحس الطبقي في الموال ، وفي الكثير من فنون الأغاني الشعبية التي سبق الحديث عنها . وقبل الدخول في الفن اليماني يفرض نفسه سؤال . لماذا تَسمّى هذا الفن باليماني ، وهو من سائر فنون اليمن ؟ ولا ينتسب الفن إلى موطنه إلا من قِبل الخارج عن الموطن ، فنقول للغناء المصري خارج مصر هذا غناء مصري ، ونقول للغناء العراقي خارج العراق هذا غناء عراقي .

صحيح أن لكل منطقة فناً ، فنقول هذا فن جنوبي ، وهذا فن شمالي ، هذا فن قاهري ، هذا فن صعيدي ، هذا فن شامي ، هذا فن حوراني ، غير أن اليماني في تهامة ينتسب إلى اليمن ، كما لو كان موطن هذا الفن من غير اليمن .

يمكن رد سبب هذه التسمية إلى أول شخص ابتدع هذا الفن ثم نُسب إليه . فهل أول من غنى هذا الفن اليماني إنسان يحمل هذا اللقب ؟ هذا ممكن ، لأن الناس في المناطق الجبلية من بلادنا كانوا يسمون لواءي إب وتعز ، اليمن الأسفل ، ويسمون من يستوطن صنعاء أو ذمار أو يريم يمني بدون عبارة أسفل .

ويظل هذا اللقب متوارثاً جيلاً بعد جيل ، ولا تخلو مدينة من مدائن الهضبة من عدة بيوت تسمى يمنية أو يمانية ، في صنعاء بيت اليمني أكثر من عشرين عائلة ، وفي ذمار أكثر من عشرة بيوت تسمى بيت اليمني ومثل ذمار ضوران وخولان بل إن في

خولان منطقتين تسميان اليمانيتين ، فهل هذه البيوت كلها منسوبة إلى لواء تعز أو لواء إب ؟ أظن أن هناك سبباً ثانياً لهذه التسميات ، لأن الألقاب إما انتمائية إلى مكان أو منتزعة من كلمة قالها المُلقِّب (بضم الميم وفتح القاف) أو من عمل اشتهر به . فيمكن أن يلقب الناس من يردد عبارة اليمن ، يمني إما للتفكه به أو لنسبته إلى تغبيره . ومن الجائز أن يتكون اللقب من المهنة كخياط أو كنجار ، وقد كانت الأسفار إلى إب وتعز من مهنة المسافرين الجبليين بالإبل للاتجار أو لأي سبب من أسباب الكسب .

فلقب يمني داخل اليمن يرجع إلى هذه الأسباب ، ومن الجائز أن ينطبق على الفن الغنائي ما ينطبق على الإنسان ، باعتباره من صنع الإنسان ، فهل جاء الفن اليماني إلى جنوب تهامة مع إنسان يحمل هذا اللقب المكاني ؟! هذا مجرد تساؤل عن تسمية الفن اليماني ، ومن الجائز أن تسميته لا تحتاج إلى تعليل كالطارق ، فربما انتسبت إلى حادثة مطوية أو إلى قصة منسية كسائر الفنون الشعبية ، مثل المسدار والدوّار في الفن السوداني والبند في الفن الفارسي .

ومثل الميجنا والدبكة والعتابا في الفن الشامي .. فللفنون تسمياتها المعللة والمحجوبة العلة ، حتى عَروض الشعر الفصيح لم يعلل أحد تسميتها بالبحور .

هل ذلك عن طريق التشبيه بالبحر بشاطئيه والبيت بشطريه ؟

ربما لا يكفي التشبيه لتسمية العروض بالبحور . إن أكثر تسمية الفنون اصطلاحية ترجع إلى حركة أنغامها أكثر مما ترجع إلى نسبتها إلى مكان ، أو دلالتها على حكاية أو حادثة أو مناسبة ، على أن التسمية في حد ذاتها غير هامة ، لأن الأهم هو الفن ومقدار تميزه .

ولعل هذا الفن التهامي لا يخرج في معانيه وإيقاعه العام عن أغاني يريم أو خولان إلا باختلاف بعض الحروف بمقتضى اختلاف اللهجات . كل فنوننا الشعبية تدوّن

يوميات الناس وتعبر عن أحوالهم الاجتماعية والمعيشية . وهذا المقطع الياني يسجل حالة شائعة كما سوف نرى من خلال سياقه :

نـاسْ دواهـا اَمْعسـل تعتـادْ ونـاس دوا أجسـادهـا وَسْمَ
ونـاس تبيت على امـديبـاج ونـــــاس تبيت على جشمَ
ونـاس تعيش امـزمـان أعيـاد ونـاس تعيش امـزمـان اِسمَ

هل ينطوي هـذا المقطع على تصنيف طبقي ؟ إنـه يشير إلى الطبقيـة على حسب اختلاف وسائلها المعيشية ، وعلى تفاوت سعة رزقها أو ضيقه . وأول إشارة يوجههـا إلى (الدواء) فقد كان الناس يتعالجون للمغص بشرب العسل ولا يصل إلى هذه الوصفـة إلا ميسور الحال .

« ناس دواها امعسل تعتاد » و (أمْ) هنا حرف تعريف بـدل (الـ) . فمن يقـابل المستطبين بـالعسـل ؟ تقـابلهم الطبقـة الفقيرة التي تستطب بـالكي أو (الـوسم) كما في المقطع . وعبـارة الكي والوسم من مفردات الفصحى ، لأن الميسم والمكـوى تسميتين لاسم واحـد لغرضين . الكي للعلاج والميسم قـد يكون للعلاج ، وقـد يكـون لتثبيت عـلامـة للثور أو الجمل ، وقد يكون القصـد منـه تشويـه الراحلـة القويـة حتى لا تصيبهـا عيون الحاسدين . ولكن الموال لا يشير إلى هذا ، وإنمـا يصنف النـاس فيرى بعضهم يستَشْفون بالعسل وبعضهم يستشفون بالوسم النـاري ، وهو علاج الفقراء لسهولـة الحصول عليـه ، ففي إمكان أي عائلة أن تشعل بعض الحطب وتسخن قطعة حديدية تَسِمُ بها مريضها . غير أن المقطـع يتجـاوز الحـالـة المرضيـة عنـد الفقير والغني إلى الفروق الأخرى بين الطبقات .

فيرى البعض يرقـدون على فُرُش (الـديبـاج) على حين ينـام البعض على قطعـة خشب تسمى (جَشْم) ، وهـذه التسميـة لامعـة الـدلالـة على القسوة والخشـونـة لاجتماع ج ش م . من هنا يجمل الشاعر الفروق بين الفقير والغني .

نـاس تعيش امـزمـان أعيـاد ونـاس تعيش امـزمـان اِسمْ

كان سكان الريف في عموم اليمن لا يـأكلـون اللحم والبرّ والسمن إلا أيـام الأعيـاد ، وكانوا يتحدثون بدهشة عن الأغنياء الذين يأكلون كل يوم ما لا يحصل عليـه الفلاح إلا في الأعيـاد . من هـذا المنظـور يُقسّم هـذا الشعر الحيـاة إلى قسمين : عيش ، ومكابـدة عيش ، لأن البعض يعيشون في أعياد دائمة ، والبعض لا يعيشون إلا اسماً بـدون مسمّى ، لأن حياتهم مكابدة شظف فليست (حياة) إلا اسماً لطول عـذاب الفقير . هـذه المعـاني مركبة في عدة صور من حكايات الشعب وأمثاله الدالة على المعاناة وعلى بـدايـة الوعي الطبقي . فأهل المناطق الوسطى يرددون عندما يسوقون أغنـامهم وسُمونهم إلى المـدينـة هذا الحداء العنْسي :

شَرَقْ يـا أهـل البـوادي بِرِزقِ أهـل المـدينـة
شَرَقْ بـــالبر والسمن وبـــاللحَمـــة سمينـــة

فمعاني هذا الحداء تشبه معـاني الغنـاء اليماني التهـامي كما وردت في النص السـابق . الفرق أن اليماني التهامي رتب التفاوت المعيشي مبتدئاً بعلاج المرض عنـد الطبقتين ، ثم انتقل إلى الحالة البيتية واختلافها ، فرأى زمن البعض عيداً متصلاً لكثرة رغدهم ، ورأى زمن البعض مجرد اسم . على حين الحـادي العنسي يسجـل عبـوديـة الريفيين لأهـل المـدينـة ، فهم يزرعـون لهم القمـح ، ويجمعـون لهم السمن ، ويغـذون لهم المـواشي ، ثم يجلبون إليهم كل هذه السلع بأرخص الأثمان . وقد صارت هذه المكابدة مهنة ريفيـة من أجل رفاهية أغنياء المدينة ، ومن أجل حصول الريفي على الثوب وأدوات الحراثـة . ألم تتشابه الأحوال في تهامة وسواها ؟ أما تتقارب التعابير المأسويـة في كل المنـاطق ، وإن اختلفت لهجات التعابير ؟

وإذا كان اليماني الأول يقترب من الحداء العنسي ، فإن النص الآتي من فن الطـارق التهامي يشير إلى هزال الإنسان الفقير حتى إنه يترنح من هبوب الريح (الزاب) .

وأزيب هَلولك بدري ... وما كلفك بمْتِسري
قدّر وقنّن وأدري ... أن الناس في الظهر تتعرّي

التحدث هنا إلى الريح وعنها ، وهي تسمى في مناطق الهضاب (زاباً) وفي لهجة جنوب الحديدة (أزيب) كما يناديها الشاعر بواء (الندبة) .

والجميل هنا تشخيص الريح حتى إن الشاعر يحاورها كواحد من الناس فيسألها ما كلفها أن تسري أو (بمسري) على اللهجة ، ويطلب من (الزاب) أو الريح العاتية أن تقدر وتقنن مسيرها ، وأن تدري أن هناك أناساً يرتعشون في الظهر من شدة الهزال ، حتى كأنهم عراة من الثياب والجلود معاً . وعبارة (تعري) في النص منحوته من اسمين : الارتعاش والعراء ، أو ارتعاش العراة . وفي سهول المناطق الوسطى ، وفي الهضبات يفصح الفن الشعبي عن مثل هذه المعاني وعن الإفلاس من الأدفئة لمواجهة البرد فيردد الحارثون والحاصدون هذه الشكوى عن تجاوب بين فريقين أو بين اثنين :

الصوت الأول :

احيّه من البرد ياخي دفّني

الرد :

يستاهل البرد من ضيّع دفاه

فالشكوى من البرد جزء من الشكوى العامة ، لأن فقد الثياب الدليل على خلو اليد من أثمانها أو على بيعها لشراء ما هو أكثر ضرورة كما يدل النص السابق .

واختلاف بعض عباراته ، فالبعض يقول : (من بيّع دفاه) . والبعض يقول : (من ضيع دفاه) حتى صار البرد الشتائي يرادف الموت ، كما في هذا المقطع لحكيم شعبي :

يقول أبو خيزرانة ... برد الشتاء والمجاعة

موتين في كل ساعة من عاش للصيف خبّر

غير أن المقطع التهامي لا يشير إلى غياب الأدفئة فقط ، وإنما إلى غياب حرارة الجسم لنقص التغذية « إنّ ناس الظهر تعتري » أي ترتعد من البرد ، لعريها وعجافتها .

هذه المقارنة العجلى بين (اليماني) والطارق وترانيم أهالي الهضاب لمجرد الدلالة على تقارب الشعور اليمني على تباعد المناطق ، ومثل هذه المقارنة تمكن المقارنة بين الطارق التهامي وبين فن (البالة) في المناطق الوسطى ، من حيث اعتمادها على المساجلة الشعرية بين اثنين أو بين فريقين . غير أن مساجلة (البالة) لا تعتمد على الجناس في أواخر المقاطع كالطارق التهامي ، وإنما تعتمد على واحدية الوزن والقافية وبرواية النص التهامي نعرف وجه المقارنة ووجه الفروق . وسوف نجد الطارق التهامي أكثر اعتماداً على الجناس كما في هذا المقطع :

بي طعنتين في وسط جنبي ولا أدْمَنْ
وكلما هبته دواء زاد (ولما)

يؤدي هذا إلى جواب يشكل مجانسة تحتمل معاني متعددة وهذا هو الجواب :

طَعَنْتْنِيَ واليوم تقل لي ولد مَنْ ؟
واحنا تعاهدنا على الزاد والماء

نلاحظ مفردات البداية والإجابة (بي طعنتين وسط جنبي ولا أدمن) بتسكين نون التأنيث ، والمعنى أن الطعنتين لم تُدميا وهي في اللهجة (ولا أدمن) وكلما تداوي الجرح زاد ألماً أو (ولما) على لهجة الطارق ، وتأتي الإجابة كمجانسة لفظية للبداية (طعنتني واليوم تقل لي ولد من ؟) ـ أي ـ ابن مَنْ ؟ .

وعبارة (ولد من ؟) تقابل ولد من التي هي الفعل ، وهذه مجانسة بين فعل واسم مضاف ـ أي ـ ولد مَنْ هذا !

كذلك (الزاد والماء) فهي تقابل (زاد ولما) فزاد ولما ، الأولى بمعنى زاد وجمعاً ، والثانية بمعنى القوت والشرب اللذين أقسم عليهما الحبيبان .

هذا المقطع بابتدائه وإجابته يشير إلى خيانة عاطفية من قبل رجل حمّل حبيبته جنيباً وأنكر أبوته لذلك الحمل ، كما دلت حرفية النص (واليوم ثقل لي ولد من ؟) .

وهذا النوع من المجاوبة يحتفي بالجناس البديعي على عكس مجاوبة شعر (البالة) ، فإنه لا يعتمد على رد اللفظة مجانسة ، وإنما على القافية والوزن كهذه المجاوبة .

الشاعر الأول يقول مفاجئاً صاحبه :

احنا من أهل الحرايب سيلنا ما يَنِشْ
ليتك ترى في حرايبها متى أمست تِدشْ
احنا الذي نقرط العظم السمين الدِخِش

الشطر الأخير يستفز الحمية ، لأنه أشار إلى اغتصاب المرأة بعبارة (العظم السمين الدخش) . فيأتي الرد بنفس التعييب وعلى نفس المنوال :

يا سعد لو تترك الشومات بانخترش
نسوانكم فوق وادي عين تِبكرْ تحش
أيضاً (وتُخلس) نُعيّن طاسية والبرش
سلاك يا القلب كم ندفا وكم نفترش

فهذه مناجرة بين قبيلتين لا تعتمد على الجناس ، وإنما على واحدية الروي والموضوع والنهج ، وهي تختلف موضوعياً عن الطارق التهامي الذي يتحور عتاب الحبيب المغدور وتنكر الحبيب الغادر .

وقد لا ينبثق العتاب عن غدر ، وإنما عن مكاشفة عاطفية ، كما في هذه المطارحة التهامية :

عَـــــذْب ، كُثر الملجحـــــة
اجلس على الناموس في بيتك أحلى

الرد :
هبنا كما الوضح الـذي مـات فِيْـدَكْ
يابو حواجب سود وعيون كحلى

ـ أول مفتاح لفهم هذا النص ترجمة مفرداته إلى الفصحى .

المفردة الأولى : يا عذب ـ أي كثير العذوبة . الملجحة : المغالطة . الناموس : الشرف . في الرد عبارة الوضح . وهو اسم للسوار في معصم المرأة . والملحوظ أن البداية تحذر من المغالطة وتدعو إلى الحب على أساس صحيح ، وإلا فعلى الحبيب أن يجلس في بيته فذلك أحلى . يمسك الرد عبارة (أحلى) التي في ختام البداية لكي يختتم بها جوابه ، فيقول :

هبنا كما الوضح الذي مات في يدك
يا بو حواجب سود وعيون كحلى

في البداية والجواب أربع عبارات جناسية :

الأولى : (تفيدك) من الفائدة . والثانية : مات فِيْدَكْ ـ أي (مات في يدك) .

فمن عبارة مات الفعل الماضي والجار والمجرور تكونت كلمة تقابل تفيدك ـ أي ـ ينفعك . وقابلت عبارة (في بيتك أحلى) اسم التفضيل عبارة الصفة للعيون (كحلى) . وهذا ما يسمى عند البلاغيين بالجناس التام لاختلاف المعنيين وتجانس اللفظين . لأن حلاوة الجلوس في البيت لا تجانس كحلية العيون .

ولعل هذه الصناعة الجناسية تبرهن على أن الجناس في شعر العصور الوسطى لم يأتي من قبل التأنق ، وإنما الجناس مغروس في الفطرة الإنسانية كانعكاس للتناقض في الحياة .

فشعراء الفنون التهامية من الفلاحين والرعاة الذين لا يعرفون علوم البلاغة بمعانيها وبيانها وبديعها ، ومع هذا انهالت تعابيرهم مرصّعة بالجناس حيناً في نهاية المقاطع وحيناً في نهاية كل شطر . ولم يؤد هذا التصنع إلى ضعف في سياق الكلام ، ولا يدل على كلفة تصنيعية . ولنلاحظ هذا النص الذي يقابل المعُيبات جمع مُعيبة . ومعيبات الدالة على الخلو في الليل ولنقرأ المقطع معاً ، وسوف نرى أربع عبارات متجانسة .

بكيت وأفجعت الخلايق بدمعي
أنا الذي ماقد مشى في المعيبات
على الذي لاقلت هيا بَدامعي
أيضاً وفي الفرش المحظى معي بات

(بكيت بدمعي) معروف البكاء بالدمع ، لكن الشاعر يضع مقابلاً لعبارة (بدمعي) بعبارة (بَدَامعي) ويحذف ألف (بدا) وتشير العبارة (بَدَمعي) أي ظهر معي . مثل هذا المعيبات جمع معيبة . و(معي بات) في الفراش المحظى أي قضى ليلته معي . ولعل قراءة هذا الشعر بلهجته الأصلية لا تحتاج إلى تفسير ، لكن الذي يحتاج إلى تفسير هو توظيف هذا البديع في اللغة العامية التهامية ، مع أنه من لازم الفصيح أو المتطور منه كالموشحات ، فقد نشأ الجناس مع الشعر الجاهلي ، وكان غير ملحوظ لقلته ، حتى أصبح في القرن الخامس الهجري إلى مطلع القرن الرابع عشر دليل المهارة الأدبية وآية الذوق الإجتماعي ، حتى إن أكثر الأبيات كانت تتوخى المجانسة أكثر مما تتوخى التجربة الشعرية من مثل قول أحدهم :

أو مثل هذا المثل المنظوم :

رأيت الناس قد مالوا
إلى من عندهم مالُ

فقد كان هذا التجنيس من القيم الجمالية في آخر العصر العباسي وامتد إلى آخر العصر التركي ، ويرى مؤرخو الأدب أن الاحتيال بالبديع تغطية لإفلاس الشعور واستجابة لترف الممدوحين ، الذين أحبوا الأشعار المزينة كزينات قصورهم وحلي وصائفهم . وهذا التفسير مقبول لشعر المديح والغزل لاتصاله بمغنيات القصور ، لكن كيف جاء إلى أغاني فلاحي تهامة وترانيم رعاتها الكادحين ؟

لعله أتى إلى هذه الفنون من زرقة السماء وصفرة الرمال ومن زرقة البحر وسمرة الزنود ، ومن العبودية الإقطاعية والتوق إلى التحرر ، فقد كانت تهامة هدف الغزو على امتداد العصور الوسطى ، كانت ميدان المعركة بين الصليحيين والنجاحيين ، وبين عامر بن عبد الوهاب والمماليك ، ثم بين الرسوليين واليامين ، ثم بين الحيراتيين والعلويين ، ثم بين المتوكليين والإدارسة .

وكان الإنسان التهامي غنية المنتصر وضحية المنهزم ، ومع هذا كان رافضاً تلك الظروف الشاذة وباحثاً عن الأفضل في الحكم والمعيشة . فهل الجناس في الفن التهامي مختلف الأسباب عن جناس شعر العصور الوسطى ؟

إن هناك تشابهاً في الأسباب فلم يصبح الجناس خصائص رئيسية في الجمال الأدبي إلا نتيجة للثورات المنتكسة وللغزوات الأجنبية ، فبعد أن انتكست الثورات (القرمطية) و (الزنجية) و (البابكية) تداعت القصور الحاكمة بتأثير الثورات وبفعل صراعها مع بعضها حتى اكتسحتها الغزوات الأجنبية كالمغولية والتترية

والصليبية ثم التركية . بعد هذا ومع هذا أصبح فن الجناس الأدبي وأشباهه من الصناعة كتلهية أدبية عن مرارة الواقع . رغم تشابه الأسباب المؤدية إلى التجانس في الفن التهامي وشعر العصور الوسطى ، فإن الفن التهامي لا يتلهى بالتجانس والمطابقة ، وإنما يعبر عن نقائض يومياته على أن الجناس ليس سبباً وحيداً في ضعف الفن ولا سبباً في جمالياته ، وإنما موقعه في تركيب الصياغة هو الذي يجمّله أو يُهجّنه . ولعل الفن التهامي لا يتكلف الصنعة ، وإنما تجري فنونه على سجيتها كما تنهال الرمال وكما تتصاعد قامة (الدخن) .

ولنستقرئ هذا المقطع الذي يتغزل بالدخن والحبيب المألوف ويدعو إلى الجهر بالحب كعملية حصاد الدخن تماماً :

دخن مَحْلَى غلّتك والقمعْ لام
وقصاعتك بعد المخبيط عزّموها
بدي بهرجة مولفي وألقي امعلام
قلّ حَيلك يا المولع عزّموها

هنا عبارة (القمع لام) بمعنى تراكمت سنابل الدخن و (القمع لام) الثانية بمعنى : ألقى إعلاماً ، أي ، أخباراً تكشف لقائي بحبيبي ، فهو هنا يريد فضيحة الحب لا التستر عليه . وهناك عبارتا (عزّموها . عزّموها) الأولى بمعنى استخلاص الحبات من حشف السنابل . الثانية : بمعنى الرحيل بالحبيبة إلى بيت عريس بعيد الديار .

وأمثال هذا النص كثير في الفن الشامي والطارق اليماني ، وليس المقبوس هنا إلا مجرد إشارات إلى الفنون التهامية الغنية بالدلالة النفسية وبالحس الطبقي وبيوميات الناس المعذبين .

فليست هذه الجولة في الفنون التهامية إلا كالشاطئ من البحر أو كعناوين فصول الكتاب . كلها مجرد دلالة قد تحمل على التقصي ، وقد تكفي كإشارة البرق التي تختصر أضواء النجوم .

الفصل السادس

تحول الأغنية الشعبية على يد مطهر الإرياني

تحول الأغنية الشعبية على يد مطهر الإرياني

هل التحول تغير في المجرى ؟ أو هو تغير في الجاري ؟

لا تتآزر التغيرات الخلاقة إلا بتغير الجاري وتحول المجرى ، لكن من الذي يبدأ التحول ؟ عنف تغير الجاري أو تحول مجاريه ؟

إن تغير دخائل الإنسان هي التي تغير عالمه الخارجي ، لأن عالم كل عصر يأتي منه ويتغير بمقدار تغيره ، ولقد عم التحول كل مجاري الفن والحياة في بلادنا من منتصف الخمسينات ، ولم يلح هذا التحول فجأة ، وإنما تواتر على تعاقب التحولات الزمنية ، فقد أصبح الشعر الحميني ثوري الصوت والرؤية بعد أن كان يشكل ثبوتاً للعوائد القبلية أو للأنماط الشعرية الموروثة ، وفي مقدورنا أن نلحظ اختلاف (صالح سحلول) و (عبد الله هاشم الكبسي) عن (الآنسي) و (العنسي) ، ونلاحظ اختلاف (مطهر الإرياني) و (محمد الذهباني) عن (القارة) و (الخُفْنجي) في سياق القصيدة الحمينية .

كان الشعر الحميني من شرف الدين إلى الآنسي يمد الموضوعات الموروثة بلغة (فصعمية) إن صحت هذه النسبة النحتية لفصحى عامية ، وكان هذا التغير التعبيري مجرد توسع للدوائر اللغوية أو مجرد امتزاج بين لغة الكتابة ولغة الأحاديث .

فلماذا لا يُحدث هذا التغير التعبيري تغيراً في نظرية المعنى ؟ وفي نكهة اللغة ؟

السبب أن التغير حدَثَ في المجرى ولم يحدث في النهر الجاري ، حدثَ في الظروف ولم يحدث من الناس أو في الناس صناع الظروف ، ذلك أن العهد التركي أدى إلى العجمة اللغوية وأضاف إلى الأمية البصرية الأمية النفسية ، فانتقل الشعر من التخيل

الشعوري والنظر العقلي إلى استبطان الحياة الأمية والتعبير عنها بعامية اللغة ، وكان هذا التحول ظروفياً لا إنسانياً عن رؤية ، إذ لو كان التحول عن اختيار رؤيوي لأدى التقاء الفصحى بالعامية إلى فن عالي النسق والمستوى ، ولالتقت الفصحى بالعامية كلغة واحدة كما حدث في أوربا عندما تجاوزت طقوس الكنيسة واللغة اللاتينية إلى لغة الشعب ، لأن تغير المجرى أتى من تغير الجاري .

مهما يكن فإن الشعر الحميني خطوة هامة في توسيع دائرة التعبير وتقارب لغة الكتابة والحديث أو لغة القلم واللسان ، غير أن مجرد الانتقال إلى العامية لا يفتتح عالماً جديداً إلا بتغير ظروف الشعر عن تغير الشعراء نفسياً ورؤيوياً . لهذا لاحظنا قيمة الاختلاف بين الشعر الحميني الثوري والشعر الحميني التقليدي : تفجر الحميني الثوري من حساسية ثائرة وتغير المجرى بعنف تدفق الجاري . مثل الشعر الحميني : الشعر الشعبي ، فقد اختلفت لغة الأغنيات والمهاجل والزوامل لاختلاف المجرى واختلاف نوعية النهر الجاري . فبعد أن كانت الأشعار القبلية للتهاجي والتفاخر ، انتقلت إلى استبطان الشعب والإفصاح عن طموحه ، وانقطع شعراء مجيدون للتنصت إلى موروثات الشعب حتى أغصنوا من أروماتها وحولوا نثير الأغنيات إلى قصائد غنائية ، وربما كان الدكتور الشاعر (سعيد الشيباني) أول شاعر أكاديمي ينزل من أبراج الجامعة إلى أحضان المراتع فيصدر من الشعب إليه على جناح أغنيات ، من أمثال أغنياته الشهيرة :

حقول البن في خدك موالهْ جميل

وأغنية :

بالله عليكْ ياطير يا رمادي

وأغنية :

طير الحمامْ قم رتّل الأغاني

غير أن الدكتور سعيد : عبّر عن روح الشعب باللغة الشائعة لأشعار الزجل ، شأنه شأن الشاعر الأستاذ (عبد الله عبد الوهاب نعمان) صاحب الفتوحات الغنائية في شعرنا العاطفي ، أما الشاعر الذي تدفق من روح الشعب ولغته وشكليات أهازيجه وأحدث تحولاً شعبياً غنائياً فهو الأستاذ الشاعر مطهر علي الإرياني ، لأنه صدر في إبداعياته من إبداعيات الشعب ، من أمثال قصيدة (الباله) ، فهي امتداد متجدد من الفن الشعبي العريق (الباله) ومن أمثال (فوق الجبل) ، فهي امتداد متجدد من الرزفة الحاشدية ، ومن أمثال (يادايم الخير) ، فهي امتداد متطور من أشعار (مهاجل علان) في أغلب مناطق اليمن ، ومن أمثال (جينا نحييكم) ، فهي تجديد لأشعار (الحال) . وسوف تحاول هذه السطور بحث الخلفيات الفنية الشعبية لهذه الأغنيات وأمثالها لشاعرنا ، وتتلمس أسرار الجديد والتجديد في الأغنيات التي تطورت عنها .

إذن ففرادة (مطهر الإرياني) تتجلى في هذا الإحياء لفن الشعب ، وفي هذا التحول من قَبلية الأقاويل إلى الغايات الثورية الوطنية ، وقد يتساءل أي متسائل ماذا تقصد هذه الدراسة لشاعر معروف في سياق دراسة فنون أدب الشعب ، وسوف يكون الجواب أن مبرر دراسة أغنيات مطهر الإرياني هو امتدادها المتجدد والتحولي من أغنيات الشعب الشائعة ، فدراستها اكتشاف لآثار الشعر المجهول في شعراء معاصرين مرموقين . وقبل الدخول في أغنيات مطهر الإرياني يمكن التوقف عند الأغنية كشعر ـ والأغنية كأغنية ، إن مَنْ يسمع أغاني سعيد الشيباني يستحضر الفنان أحمد قاسم ومحمد مرشد ناجي أو سواهما ممن غنى لسعيد ولا يستحضر سعيداً ، ومن يسمع أيوب طارش يغيب عن باله عبد الله عبد الوهاب ، ومن يسمع علي الآنسي وعلي السمة ينسى مطهر الإرياني .

فلماذا يُضيّع المغني شاعر الأغنية ؟

هل مرد هذا إلى التفوق الصوتي للمغني ؟

ربما لم يكن هذا هو السبب الوحيد ، وإنما السبب هو اختلاف العمل عن أصله ، فإن تلحين القصيدة إلى أغنية يجعلها عملاً آخر ، كما تتأقلم الرواية أو كما تعرض المسرحية .

الملحن كالمخرج يجعل القصيدة عملاً غنائياً مختلفاً عن العمل الشعري آتياً منه ، فتختلف الأغنية عن القصيدة وإن كانت نفسها ، كاختلاف الفلم عن الرواية وإن هو آتٍ منها .

إن المطرب والمطربة إلغاء لشاعر الكلمات وابتداء المطرب والمطربة بفعل انتقال القصيدة من أوراق الشاعر إلى حنجرة المغني وحلوق آلاته وكورسه .

ومن هنا نتساءل : ماذا تبقّى من شعراء الأغنيات بعد أن تحاهم المغنون ؟ يبقى من الشعراء آثاراتهم الفكرية لدارسي بديعاتهم . ولعل بعض شعراء الأغنيات لا يملكون عطاءً آثارياً للدارسين كالشاعر (أحمد رامي) مثلاً ، فإنه موجود بصوت (أم كلثوم) وبترجمته (لرباعيات الخيام) ، أما وجوده كشاعر مقروء فإنه يتوقف على صوت أم كلثوم ، وبالعكس (علي محمود طه) فلا يتوقف وجوده على صوت محمد عبد الوهاب في أغنية الجندول وكليوباترا وفلسطين ، لأن علي طه شَعَر للشعر ولم يَشْعَر لتغنّي كرامي وأشباهه . ولعل مطهر الإرياني أشبه بعلي طه فهو مقروء ومسموع ، لأن شعره في نفس شعره أجود منه في تغنيه ، أو أن هناك تشابهاً بين سماعه مُاحناً وبين قراءته مكتوباً ، ولعل بعض الأغنيات لا تكتمل شعريتها إلا بغنائها كأغاني الرحباني فإن صوت (فيروز) أكثر من النشر وأحلى من القراءة .

فهل الأغنية تحتاج إلى شعر وسط ؟

تدل الأغاني في التاريخ وفي العصر أن القصائد (المغناة) من الشعر الذي هو دون

القراءة ، على حين القصائد الجياد هي فوق التغني وعلى مستوى اهتمام القراءة ، فلم يرو صاحب الأغاني أي صوت غنائي (لأبي تمام) أو (المتنبي) لأن المطربين كانوا يحتفون بالغزل السهل المأخذ والأداء والأقرب إلى المعاني الشائعة كمقالات الصحف . كذلك كبار شعراء العصر ، فإن قصائدهم فوق متناول التلحين والغناء ، إما لنقص ثقافة الملحنين والمغنين ، أو لقابلية السوق للأسهل والأقرب إلى مستوى الثقافة المتدنية للجمهور ، فلم يغن أي فنان أو فنانة (لبدر شاكر السياب) أو (خليل حاوي) أو (علي الجندي) أو (البياتي) أو (صلاح عبد الصبور) وإن كان (زياد رحباني) بدأ يلحن بعض قصائد (محمود درويش) فإنه على مستوى الأصدقاء من زملاء الكلمة .

إذن فالقصائد الفذة تملك غنائيتها في ذاتها ولا يعوزها أي نقص إلى التلحين . رغم طموح الشعر إلى ذروة الموسيقى ، فإن عالم التعبير بالكلمة غير عالم التعبير بالنغم الآلي .

فهل شعراء قصائد الغناء في بلادنا يهتمون بالتلحين عن حس بنقص في فني أم بإبداع الفن القولي سواء تلّحن أو لم يتلحن ؟

إن القصائد الثورية (لسحلول) و (الكبسي) جماهيرية بدون غناء ، لأن الإثارات الفكرية أبقى إمتاعاً وتأملاً من اللحظات السماعية التي تنتهي بسكوت الأنامل في المعازف . أما قصائد سعيد الشيباني وعبد الله عبد الوهاب فإن تركيبهن البنيوي على مقاييس الصوت الغنائي ، لأن قصد الغناء واكب فكرية القصيدة وربما نشأت كل قصيدة عن طلب فنان أو في حضوره وترعرعت في النفس والأوراق على أنفاس المطرب وتقاطيع صوته ، وربما كان أيوب طارش بالنسبة لعبد الله عبد الوهاب كفيروز بالنسبة للرحباني ، وكأم كلثوم بالنسبة لأحمد رامي لا يصلح كلٌ إلا بالآخر ، غير أن الصوت الغنائي يحقق وجوده بأي فن قولي وبأي فن تلحيني ، تغني فيروز لغير الرحباني فتبدع ، ويلحن لها حليم الرومي وعبد الوهاب فتبدع ، فلا يقف

إبداعها على موسيقى الكلمات ولا على هرمونيات اللحن ، مثل فيروز أم كلثوم تبلغ أعلى المستويات الأدائية بأي نوع من الكلام ، وبأي لون من اللحن ، لأن عبقريتها الصوتية كعبقرية الشعر الفكري الثوري يملك خصوصيات لحنه بلا تلحين .

هل هناك مسوغ كافٍ لهذه المقارنة في دراسة فننا الشعبي ؟

إذا لم يكن هناك مسوغ للمقارنة بين فن الغناء عندنا وعند سوانا ، فإن المسوغ الشعري أكثر من كاف ، فلا يقل شعر الغناء في بلادنا عن شعر الغناء في أي قطر عربي في جملته . لكن بماذا تفرد مطهر الإرياني بين شعراء الأغنيات ؟

إن أهم تفرده يكمن في انطلاقه من الموروثات الشعبية ، وفي إضافاته الثورية إلى أصالة تملك معطيات التطور وأسباب الامتداد منها : هذا هو التفرد الأول ، أما مزايا تحويل الفن التقليدي إلى فن ثوري ، فإن مطهر يشارك زملاءه في هذه المزية : كسعيد الشيباني في الأغنية الثورية ، وكسحلول والكبسي في القصيدة النضالية . غير أن مطهر يبني على أساس موروث ، أو على أصالة تراثية عن وعي تحولي ، وعن قصد آتٍ من معرفة بإمكانية عصرنة التراث ، وله في هذا الخصوص عدة قصائد في مجموعته (فوق الجبل) من أمثال : الأوبريت الطويل بعنوان هيا نغني للمواسم ، فقد حشد هذا الأوبريت المصطلح الفني لأغاني الشعب وأهازيجه على مختلف مواسمه وعادات الناس في كل موسم ، وهذه أول مسرحية بلغة الشعر الشعبي ، وعلى تقاليد الترانيم القروية ، غير أن هذه المسرحية تقبل التأجيل هنا لطولها ولطول الحديث عنها ، ولكونها لم تنطلق أساساً من أصل موروث وإن تخللتها المصطلحات الموروثة ، فهي تختلف عن قصيدة (البالة) ، وعن قصيدة (يادايم الخير) ، و (جينا نحييكم) ، و (فوق الجبل) ، و (خطر غصن القنا) ، يمكن الآن الوقوف عند البالة كفلكلور شعبي يسمى في الشطر الجنوبي وبالأخص في لحج بالشوبانية كما يسمى في حضرموت بالدان .. وفي الشمال بالبالة ، لعبة البالة أو (حلة البالة) من فن الأفراح الأعراسية ،

أو من فن التجمع غير المأتمي (كالحضرات) أو كولائم الإرضاء بعد خصام ، فالبالة فن أفراحي وإن أدت أحياناً إلى المآتم الدموية ، عندما تلتقي القرية أو المنطقة في عرس أو في أي مناسبة غير مأتمية يستهل الحفل ضارب الطبل والمزمار ، وتتابع حلقات الرقص على أصوات الطبل والمزمار ومغن يساير الآلتين ، وقد يكون المغني هو الطبال نفسه ، وهذا يمهد للعبة البالة إذا كان الجمع لا يقل عن مئة ، لأن حلقات البالة تتكون من نحو عشرين أو ثلاثين رجلاً تردد هذه المجموعة افتتاحية تقليدية :

يا بالة الليل يا بالة ويا الليل بال
يا بالة الليل يا بالة على كل بالة
يا حِلّة البال يا بالة على كل بال

هذه الأصوات الثلاثة كفاتحة يرددها صفان متقابلان أمام الحضور ، ثم يدخل أول شاعر يفتتح المساجلة أو (المشاعرة) وسط الحلقة التي تدور حول الشاعر وهي واقفة .. كإكرام للشعر والشاعر .. وإذا كانت الأمسية ليلة زفاف ، فإن كل شاعر يستهل أبياته بالإشادة بالعريس وأهله ، وبالأخص والده ، من أمثال هذا النص لأول شاعر دخل الحلقة :

أبدعْ بذي لاحَ برّاقة وغيثه سكب
وامسوا يسقوا بسيله في الحيود والجرب
واخدم حريو السعادة جعد رأسه كثب
وأبوه زين المجالس وابن زين العرب

عندما يصل الشاعر إلى : (وأبوه زين المجالس) تستخلص الجماعة بديهياً آخر البيت فتنشد مع الشاعر في صوت واحد : (وابن زين العرب) ، وكأنها تعرف سلفاً الختام حرفياً كما قاله الشاعر ، ولا يخرج الشاعر والحلقة عن هذه القاعدة ، وفي العادة يفتتح (المشاعرة) أشهر الجماعة بالشعر أو الأشهر بالحكمة أو الأكبر سناً أو جاهاً ، ثم

يتتابع الشعراء والشاعرات على نفس القافية والأوزان التي اختارها أول شاعر افتتح المساجلة ، وتمتد اللعبة من ساعتين إلى أكثر ، ولا تنقطع إلا لدخول ضيف أو لانفجار حدث أدت إليه المساجلة ، ففي الغالب تجر المشاعرة إلى استثارة الأحقاد القديمة أو تثير ذكرى مريرة لأحد الرجال أو قبيلته ، فتصل الأقاويل الشعرية إلى المهاجاة ، ثم تؤدي المعركة اللسانية إلى المعارك اليدوية ، فحيناً تنتهي البالة بالقتال ، وحيناً يتدارك الأمر أحد الحكماء المجربين ، مثلاً هذه البالة في ليلة زفاف : دخل العريس على عروسه فامتنعت عليه ، فاعتبرها (شاني) أي تحب رجلاً آخر ، لأنها بدت بلهاء أو تباهت عن الحقوق الشرعية للزواج ، وفي هذه الحالة كانت لعبة البالة دائرة ، فخرج العريس من مخدع عروسه ودخل حلقة البالة منشداً هذا الشعر إلى صهره :

يـا أحمـد علي سعـد أنـا داعيـك غـزالـك مـدي
تقول شاني مطنش أو هدي ما هدي

هنا انفجر المجلس بالتضاحك والاستغراب ، لأن الزوج وجه إلى صهره تهمتين في أخته : إما أنها تحب آخر ، أو أنها مفقودة البكارة ، ورمز إلى التهمة الثانية بعبارة (هدي ما هدي) ، أي حدث ما حدث ، فخرج الأخ من المجلس وحلقة البالة تردد لازمة البداية أو آخر ما قال الشاعر ، بعد لحظات عاد صهر العريس واستدعاه ، وبعد لحظات أخرى رجع العريس خائباً ، فدخل الصهر الحلقة وأنشد رداً على صهره :

حلفت مـا عـد ترى مثلي مصـاهر قـدي
وضّعتهـا لـك . ودخلتـك إلى المرقـدي
تقـول : مَنْ العيب منكم ؟ نسـأل (المينـدي)

هنا بلغ المجلس غاية التأزم لعنف رد أخي الزوجة ، لأنه اتهم الرجل بعدم الذكورة ، ورمز لها بعبارة : (نسأل المينـدي) باعتباره خاتن الأطفال ، وفي هذه الحالة أوشك القتال أن يبدي قرونه ، ودلت على انفجاره حركات النساء بجمع العصي

والأحجار واقتحام (ديوان البالة) ، هنا تدخل رجل معروف بالحكمة فغير قافية المساجلة ، إما لاختتام اللعبة ، وإما لبداية خوض موضوع آخر ، لكنه لاحظ شدة التوتر فأعلن الختام مشيراً إلى النساء بالانصراف :

تمت على خير والحكمة لعقّالها
خيارها كسوة المكلف وتسلى لها
والمعولة عاد هي تضوي لجهالها

كان هذا الشعر بمثابة أمر عسكري فقد انحلت الحلقة بعد أن أنشدت النصف من الشطر الأخير على قاعدة البالة ، وتراكضت النساء من كل ركن وسطح مزدحمات على الخروج ، وسكنت الفتنة في مكامنها تاركة حل المشكلة لحكماء العشيرتين لخصوصية المسألة وانحصارها في تهمة عروسين ، ولو اتصلت هذه القضية بإثارة ذكريات ثأر أو تحريك خصومة نائمة لاحتاج الأمر إلى مثل ذلك الحكيم ، وربما غلب الغضب على الحكمة في أكثر من مناسبة .

فالبالة فن أصيل تلعبه كل منطقة في المناسبات وبالأخص الأعراس ، وقد تختلف أصوات الأداء من منطقة إلى أخرى ، ومن لعبة إلى ثانية في المنطقة الواحدة ، لكن البالة لا تخرج عن المفهوم العام والشكل العام ، وهي لعبة رجالية قد تشارك فيها المرأة كساجلة إنشادياً ، لا كلاعبة في الحلقة . وهذه الحلقة تتكون من الشبان ذوي الأصوات العالية ، وذوي الحركات السريعة للدوران عند خاتمة الإنشاد كما في الافتتاح ، أما الشعراء الذين يتساجلون الأقاويل فيأتون من جماعة النظّارة في المجلس ، وبعد الإنشاد يعود كل شاعر إلى مكانه ، لكي يدخل آخر أو أخرى ، بعد أن تفرغ الحلقة من ترداد آخر قوله أو قولها ، وقد يطول هذا الترداد حتى يدخل شاعر آخر .

هذه لمحة مقتضبة عن صورة (البالة) التي جددها شاعرنا مطهر الإرياني ، وحوّل وجهتها فنياً من دائرة العشيرة إلى الوجهة الشعبية ، ومن عوائد قرية أو قرى إلى

تارَيخ شعب كامل ، لان (مطهر) افصح عن لسان المغترب فأرخ من خلاله مأسوية الشعب اليمني في ظل الاستبداد وضياعيته تحت ظروف الغربة المتقلبة ، القصيدة بعنوان (يا البالة والليلة البال) .

وهذا العنوان هو تذكر اليمني المغترب عن دياره ، ومن خلال تذكره يسرد أسباب غربته وغربة أهله وما يعاني من اللهاث وراء الخبز ، ومن الحنين إلى وطن (البالة) ولاعبيها فيستهل القصيدة هكذا :

والليلة البال ما للنسمة السارية
هبت من الشرق فيها نفحة الكاذية
فيها شذى البن فيها الهمسة الحانيه
عن ذكريات الصبا في أرضنا الغالية
(والليلة العيد وأنا من بلادي بعيد)
ما في فؤادي لطوفان الأسى من مزيد
قلبي بوادي (بنا) و(أبين) ووادي (زبيد)
هايم، وجسمي أسير الغربة القاسية

كما بنى (مطهر) قصيدته على أساس من فن البالة ، استنطق صمت المغترب أو تقمصه ، وقال عنه هذا التساؤل : ما لنسيم الليلة معبأ بروائح نبت الوطن من شذى الكاذية ، ومن عبق زهور البن ، ومن هجس ملاعب الصبا ، وبعد أن ينتهي هذا المسرد من صور التذكر والحنين ينتقل (مطهر) إلى أشجى المناسبات وهي بُعد الأهل أيام العيد :

(الليلة العيد وأنا من بلادي بعيد)

وهذه اللحظات أمر الذكريات في تاريخ الشعر الإنساني ، ألم يقل المتنبي :

يـــداعب في ذا العيـــدِ كلّ حبيبـــه
إزائي، وأبكي مَن أحب وأنـــــــدبُ
أحنُّ إلى أهلي وأهـــوى لقـــــاءهم
وأين من المشتـــاقِ عنقـــاءُ مُغربُ

لكن المتنبي لا يتـذكر كمطهر نفحـات البن وأريـج الكاذي ، ولا يستحضر وادي (بنا) ووادي (زبيد) حتى يمتلئ وجدانه برحـاب الوطن ، فلا يقبل أي طـارئ من الأسى ، لأنه مسكون بالوطن البعيد بكل تاريخه وأغاريد مواسمه وأفراحه .

هذه حالة المغترب كما صورها شاعرنا .

فلماذا تزح رن داره سيد حقول البن وفارس (البالة) و (علان) ؟

إن أسبـاب الاغتراب فـوق إرادة اليمني ، كما عبرت عشرات القصـائـد ، من أمثـال (الغريب) لمحمد أنعم ، وشعب على سفينة في ديوان (مدينة الغد) وغريبان وكانا هما البلـد في ديـوان (السفر إلى الأيـام الخضر) غير أن قصيـدة (البـالـة) تتميز بركيزتهـا الفلكلورية ، وبتحولها من قروية إلى وطنية على أساس نفسي تذكري ، فبعد أن تنشّق المغترب روائح الوطن ، أرخ بداية الاغتراب كأعنف حـدث من أمثـال (الطوفـان) أو (عام الرمادة) :

خرجت أنـا من بـلادي في زمـان (الفنـا)
أيـام مـا موسم الطـاعـون قـالـوا: دنـا
ومـاتـوا أهلي ومن حـظ النكـد عشت أنـا
عشت أزرع الأرض وأحصد روحيَ الذاوية

لقد تضافرت عوامل هجرة اليمني عن أرضه ، حتى أصبحت تؤرّخ بحدتها كالطاعون والجدب والجراد ، كرمز لقهر الإنسـان بسلطـة القمع وقسوة الطبيعـة ، حتى إن الأرض

تنبت ولا تثمر ، وحتى إن المرء يزرع حقوله ويحصد حياته بيده ، لأن عمره أينع للموت بديلاً عن إيناع سنابله للمناجل ، غير أن اليمني جوّاب أرض على امتداد تاريخه ، فلا بد أن يرحل فيهتدي مقيم براحل ، كما يقص المقطع الثالث من قصيدة البالة :

ذكرت أخي كان تـــاجر أينما جـــافرش
جو عسكر (الجن) شلوا مـا معـه من بقش
بَكّر غبش: أين رايح ؟ قـال أرض الحبش
وسار. واليوم قـالوا حـالتـه نـاهيـه
بكّرت مثلـــه مهـــاجر، والظفر في البُكَر
وكان زادي مـع اللقمـة ـ ريـالين حجر
وأبحرت في ســاعِيَـةٌ تحمـل جلـود البقر
والبن للتـــاجر المحظـوظ والطـــاغيـــة

يحـدد هـذا المقطع القهر السيـاسي الـذي كلف الاغتراب ، فعلى شح الأرض بـالخير وشح التجـارة بـالربح ، فقـد كان عسـاكره الطغيـان يستلبون القليل والأقـل ، ولعـل عبارة : عسكر الجن ، أصـدق دلالـة على عهـد الإمـام أحمـد ، لأنـه اتخـذ لقب (أحمـد يـا جنـاه) من بعـد أن هـدم قبر (ابن علـوان) عـام ١٩٤١ لقصـد التفنن في الإرهـاب وإدعاء العصمة من غضبة الثائرين من الجن والإنس .

إلى هذا المقطع فصل من التاريخ السياسي ، ونظرة هـامـة إلى انتقـال الشعب من التهاجي بشعر البالة إلى التفكير السياسي (ذكرت أخي كان تـاجر أينما جـافرش) هل هذه لغة شعبية ؟

لقـد لاحـظ (مطهر) أن التطور في الفهم يـؤدي إلى التطـور في الفهم يـؤدي إلى التطور في أدواته التعبيرية ، فخلع على (البياع المشتري) اسم التـاجر ، مع أن الشعب يفرق بين التاجر في متجر ، وبين البائع في مفرش رصيف أو حارة ، وقد نبه (مطهر)

إلى بؤس تاجر القصيدة بعبارة (نقش) كدخل للبائع الصغير ، فإذا كان هناك تجاوز للتعبير الشعبي الذي انطلق منه (مطهر) والتزم به ، فإن العصير الشعبي يترقرق في أعطاف القصيدة كلها ، غير أن نكهة العصير لا تَنتُّ كل روائحها إلا بالتعبير الشعبي الخالص ، ومن المعروف أن (مطهر) كتب هذه القصائد الشعبية بعد تخرجه من دار العلوم بالقاهرة في منتصف الستينات ، ولا بد أن تفلت من ذاكرته بعض المفردات الشعبية ، فيستبدل بها ما يستحضره من موطن دراسته ، مثل عبارة (ابن رايح) فاليمنيون لا يسألون المسافر بهذه الصيغة ، وإنما يسألون كل خارج من بيته : أين سارح ؟ سواء كان السير إلى بعيد أو قريب ، هذه المفردة الأولى . الثانية : (وكان زادي مع اللقمة ريالين حجر) فاللقمة هي زاد المسافر في منطقة أخرى ، أما نقود الاغتراب فيسمونها (نوالا) ، فيقول الناس : وصل لفلان من أخيه (نوال السفر) أو باع كذا بنوال السفر ، وتسمي المدائن النوال (مصروف) ، أما ما يحمل المسافر من طحين وسمن وكعك فيسمى زاداً « أو سباراً أو رشاداً » .

هذه المفردات لا تؤثر على الجو الشعبي للقصيدة ، لأنها تقصّت كل الملامح لمرحلة الاغتراب بأسبابها المحلية ومغرياتها الخارجية ، وقصيدة البالة أعمر قصائد الاغتراب بالشجون والتصور والحنين لأنها نفذت إلى داخل المغترب فجمعت بين غيابه واستحضار موطنه من خلال العصير الشعبي : (الظفر في البَكَر حالته ناهيهْ) . (ساعية) بدل السفينة ، فإن قارئ هذا الشعر يحس الألفة العائلية والبساطة الشعبية وانسجام أحاديث الأسمار ، غير أن الحس الشعري يحولها من حالة عائلية إلى قضية جماعية ، وكأن (مطهر) يقصد دعوة المغترب إلى العودة وشد المقيم إلى قلب الوطن ، لتفجير الثورة من الداخل على الداخل ، فبعد أن يسرد أسباب الغربة يراها فراراً إلى أسوأ ، أو يراها حلاً يشبه قتل المرض بموت المريض ، يتبدى الحس الثوري بدعوة المغترب من خلال وصف مكابدته في الغربة :

بحثتْ عن شغلْ في الدّكة وداخلْ (عصب)
وفي الطرق والمباني ما وجدت الطلب
شكيتْ لإخوانيَ البلوى وطول التعب
فقالوا: البحر قلت: البحر وأساعيه
وعشت في البحر عامل خمس عشرة سنة
في مركب (أجريكي) أعور حازق الكبتنة
وسوّد الفحم جلدي مثلما المدخنة
وطفتْ كم يا بلاود أرضها قاصية

هذا آخر نداء إلى إياب المغترب ، لأن الغربة أقسى وأمر ، على حين الوطن أسخى وأحنى ، وكل ما يحتاج إليه هو تغيير السلطة القاهرية لكي يتغير وجه الوطن ، وبتغير الوطن من الداخل يغير كل منظوراته وكل مجاري تدفقه .

لهذا تنبه القصيدة إلى التيه العقيم في الاغتراب ، وتؤجج شوق الرحيل في داخل النفس لكي يتحول الحنين إلى جسور تحمل المغترب إلى موطنه كثورة من الداخل على الداخل ، فبعد أن طوف المغترب وراء الشغل كل الموانئ ، وكل أرجاء البحر ، وكل أقاصي البلدان أو (البلاود) على حد تعبير النص عن المغترب ، رجع إلى نفسه المشدودة إلى الوطن كبداية إياب :

غريبْ في الشاطئ الغربيْ بجسمه نزلْ
والروح في الشاطئ الشرقيْ وقلبه رَحَلْ
يا ليت والبحر الأحمر، ضاق وإلا وصلْ
جسورْ تمتد عبر الضفة الثانية

هنا اكتشف المغترب نفسه عندما اكتشف طريقه إلى دياره ، لأنه تأكد أن ثورة الشعب هي الطريق إلى الوطن الخلاق الذي يعطي بمقدار ما يأخذ من ضريبة الشرف .

إن (مطهر) لا يعبر عن هذا حرفياً ، وإنما يومئ إلى الثورة التي صنعتها المعاناة من تيه المغترب وعذاب المقيم ، ثم لا تقف الثورة عند إطلاق النار وإسقاط السلطة ، وإنما تصنع البديل الأفضل ، لأن إسقاط السلطة مجرد وسيلة لغايات تغييرية على أنقاض كل مفروض ومرفوض . فقد تحولت (البالة) من أبيات للتساجل والتهاجي إلى قصيدة عامرة بالرؤية الثورية والحس الإنساني الوطني ، ولعل هذه أصح الوسائل لامتداد المعاصرة من الأصالة ، لأن الأصالة والمعاصرة يلتقيان في حسن صوغ التجربة الفنية عن وجدان جماعي ، لقد جدد (مطهر) تذكر (البالة) كفن شعبي وانطلق من التذكر إلى الحلم المستقبلي .

لكن هل توفقت القصيدة كأغنية بمقدار توفيقها كقصيدة شعبية ؟ لقد أجاد الفنان (علي السمة) تلحين هذه القصيدة وأداءها ، وعزّت عليه الإمكانيات الآلية والصوتية ، لأن البالة فن جماعي يحتاج إلى مزيد من الأصوات والآلات ، وإلى موجة من المؤثرات الصوتية واللحنية لكي تجيد محاكاة الأصل الجماعي ، ولعل العود وحده والكورس المكون من أصوات قليلة لا يكفيان لتصوير (لعبة البالة) باختلاط أصواتها وتجاوب الصوت الأحادي بالأصوات الجماعية الكثيفة .

إن قصيدة (يا البالة والليلة البال) فذة التصور والتذكر ، ثورية التحول والمنحى ، غير أن أداءها الغنائي لا يشير إلى البالة الشعبية ولا يحمل من ملامحها إلا أقلها ، لكنها كقصيدة ـ متصلة بالبالة مختلفة عنها ـ من أروع شعرنا الشعبي المعاصر ، لا يشبهها في المنطلق والتحول إلا قصيدة (فوق الجبل) أو (جينا نحييكم) أو (يادايم الخير) ، فهذه الأغنيات تفردت بالتحول من الأساس القبلي إلى الغايات الشعبية الثورية ، فكما ذكّرت قصيدة البالة بمصدرها الشعبي ، فسوف تذكرنا قصيدة (فوق الجبل) وأخواتها فلكلورات أخرى تألفت معاصرتها من خصب أصالتها ، وتحولت من أغنيات لقتل الفراغ ، إلى أغنيات لقتل العقم وللتعبير عن روائح شعبنا الخلاق .

إذا كانت أغنية (البالة) وثيقة التحول من عشائرية الشعر إلى الهوية الوطنية . فإن قصيدة (فوق الجبل) تحول مختلف الغاية متصل الشكل بشكل ينبوعه ، ورغم اتصال الشكل الفني بين الأغنية الإريانية وبين ينبوعها ، فإن نظرية المعنى متحولة إلى النقيض ، ولنرجع إلى خلفية قصيدة (فوق الجبل) .

تطورت هذه القصيدة عن شكلين من فن الشعب (الرزفة الحاشدية) . و (العيدية العَنْسية) . كما سوف نرى بعد استنطاق مطلع قصيدة (فوق الجبل) :

فوق الجبل حيث وكر النسر فوق الجبل
واقف بطل محتزم للنصر واقف بطل
يزرع قُبَل في صميم الصخر يزرع قُبَل
يحرس أمل شعب فوق القمة العالية

يبدأ التحول في هذا الإيقاع في خروجه من برهان على طاعة الجنود (للإمام) ، إلى الإشادة بالجندي كجبل فوق الجبل ، وكحارس أمل وطن ، وقد سَوغ هذا الاختلاف تحول الجيش من أدوات قمع إمامي إلى صانع ثورة شعب . ولعل (مطهر) تعمد موازنة الرزفة لغرض مختلف ، لأن هذا الإيقاع وثيق الصلة بنفوس الجنود ، فطالما ترنموا بهذا الإيقاع تحت نوافذ قصور الحكام ، أو في الرحلات القمعية إلى الأرياف .

إذن فالموازنة الشكلية تخدم الغرض الوطني ، لأن مطهر نقل إنشاد الجنود إلى إنشاد ببطوليتهم الثورية على نفس الإيقاع العسكري في الأمسيات ، ولعل الرجوع إلى المنبع يبصر بقسمات التحول في مجراه . يمكن إرجاع هذا النشيد تاريخياً إلى بداية العقد الثاني من هذا القرن ، عندما كان الصراع بين الشعب اليمني والأتراك على أشده ، وكانت مدينة (شهارة) مركز القيادة الوطنية ونقطة تجمع المناضلين ، وقد كانت للأتراك أناشيدهم العسكرية ، وكانت الجيوش اليمنية لا تعرف غير الزوامل الحربية . ولما كانت

حرب التحرير مختلفة ضد عدو مختلف ، أبدعت تلك الفترة عدة ترانيم عسكرية سبقت الإشارة إليها في بحوث سابقة ، وأشهر تلك الترانيم (التسمية) وقد كان يؤديها الجنود كأغنيات سمر تنبئ بيقظة الحراسة على القيادة ، وتشيد بالقيادة واستعداد أبطالها للقتال :

وأسعد مسا سيدي الليلة وقَومهْ
يا من علومه شبيه المسك لافاح
معي وصيه : نغالي في الموازر
وفي حَزْمْها معابرْ سَم الأرواح

كان هذا النشيد إيذاناً بحظر التجول حول القيادة ، وترفيهاً على القائد ، واستعداداً للحرب ، وإشارة إلى بنادق الموازر ورصاص المعابر ، وقد كان يؤدى هذا النشيد على إيقاع أغنية (فوق الجبل) ، كما يشدو بها الفنان (علي السمة) ، وإن اختلف الوزن الشعري قليلاً عند (مطهر) ، وكان الجنود يسمون هذا النشيد بالتمسية ، كما كان يسميه المواطنون بالرزفة الحاشدية ، ولعل تسميتها بالتسمية لقب رسمي منتزع من وقت الإنشاد المسائي ، كما كانت تسمى رزفة الصباح بالترضية المطرية ، ويؤديها الجنود عند كل الفجر حول القصر :

يا الله رضاك وارضا علينا بالرضا يا الله رضاك

وقد استمر هذا النشيد الصباحي حتى قيام الثورة ١٩٦٢ ، أما (التمسية) فقد انقطعت في آخر العشرينات في العاصمة وفي مدائن الأقاليم وحلت محلها ضربات الطبول في الساعة التاسعة من كل ليلة كإشعار لحظر التجول الليلي (اليَسَك) ، غير أن (التمسية) الصوتية انتقلت إلى شكل آخر كإرهاب للمناطق المتمردة بعد الجلاء العثماني . فعندما كانت تنطلق جماعات الجنود وبعض رجال القبائل إلى مواطن الانتفاضات الشعبية ، كانت تردد حيث تبيت أناشيد (التمسية) بتعبير آخر وبنفس الأداء .

عسكر طمع والبنادق رُوم عسكر طمع
فُصّه لمع لاحيود (أسبيل) فصه لمع
سيله جنع من (بلاد الروس) سيله جنع
يلعب برع فوق خُشم (الذَيب) يلعب برع

وكان لهذا النشيد وقع وأصداء في المناطق الوسطى ، وربما نشأ (مطهر الإرياني) على ترديده ، أو على تقليد ترديده ، فقد أنشأت من هذا الإيقاع (العيدية العنسية) :

نلعب قمر يا بنات العيد نلعب قمر
تحت الحجر نختبي للصبح تحت الحجر
يطلع خبر من حجار الجدر يطلع خبر

ربما كان هذا الإنشاد أسبق من (الرزفة الحاشدية) التي تسمت عسكرياً بالتمسية ، وربما كان سخرية بالتمسية العسكرية أو تأثراً بها . رغم اختلاف الغرض ، فقد كان الشبان والشابات في (عنس) وجوارها يلعبون في الأعياد معاً كرفاق رعي وحصاد ، غير أن النشيد يدعو إلى لعبة محظورة بين الجنسين وهي (لعبة القمر) وكيفيتها أن ينحني الشاب أو الشابة ويعلو آخر بظهره على ظهر المنحني ممتداً يمكنه رؤية النجوم ، ينادي الحامل : عاد القمر أو عاده ، يجيب الراكب : عاده وعاد أولاده ، بعد لحظات ينادي الحامل بأداء استفهامي : غابت ؟ يجيب المحمول غابت .

ثم ينقلب المحمول حاملاً ويؤدي الحوار نفسه ، وكانت تسمى هذه بلعبة القمر ، وهي لعبة رجالية ، وقد أراد صاحب الشعر المروي هنا ممارسة اللعبة نفسها مع البنات مستنتجاً ما يترتب عليه من إشاعات تطلع من تحت الأحجار ومن بين صخور الجدران ، لأن هذه اللعبة تجاوز للمنع :

نلعب قمر يابنات العيد نلعب قمر

إن شعر لعبة القمر ، وهزج عسكر طمع ، على وزن قصيدة فوق الجبل عن قصد عند مطهر الإرياني :

فوق الجبل حيث عش النسر فوق الجبل
واقف بطل محتزم بالنصر، واقف بطل

ألا يماثل هذا شكلياً :

عسكر طمع والبنادق روم عسكر طمع

أو :

نلعب قمر يا بنات العيد نلعب قمر

إذن فما هو الجديد عند مطهر ؟

إن الموازنة الشعرية لا تعدم الفروق ولا تحجب عبقرية المتأخر عن المتقدم ، والمعارضة سنة أدبية في شعرنا العربي كله ، ولا تؤدي المشابهة في الأوزان والقوافي إلى وحدة النظر أو إلى غياب شخصية كل قصيدة ، بل إن المتأخر يضيف إلى المتقدم غالباً ويجدده ، وربما تفوق اللاحق على السابق . المهم أن المعارضة المقصودة عند الشاعر الأصيل تأثر لا اجترار ، وهي عند (مطهر) غير التأثر وغير الاجترار ، وإنما هي تحول تراث الماضي لتعزيز الحاضر ، وتحويل مجراه من فردية إلى اجتماعية ثورية .

إذا كانت خلفية (فوق الجبل) تمثل خضوع الجيش لفرد مستبد ، أو تشير إلى ألعاب صبيانية ، فإن أغنية (فوق الجبل) تحمل عصى التمرد على منبتها الذي تفرعت منه ، لأنها تحولت من عبودية الجندي ، إلى عبير سيادته فوق أعالي جباله ، فجندي اليوم : يزرع قَبَلْ في صميم الصخر يزرع قَبَلْ :

يحرس أمل شعب فوق القمة العالية

إن هذا الشعر بخياله المحلق وثوريته تفجره ينتقل إلى عكس خلفيته إبداعاً وغرضاً ، ومن الجميل أن هذه الأنشودة ، انتقلت من الجندي إليه . ومن تعبيره عن قعيته إلى تعبير الثورة عن الثقة به .

إذن لم يات التحول من وجه واحد ، وإنما تألق من عدة وجوه : من نظرية المعنى ، من التخيل الإبداعي من التحميس الثوري .

تستهل القصيدة رحلتها بتصوير الجندي وتصوره كفرد في مجموع وكمجمع من أفراد ملتحمة :

واقف بطل .

لكن أين ؟ حيث عش النسر .

ماذا يصنع ؟ يحتزم بالأحجار لكي يقتطف النصر ، يزرع قبلاً في صميم الصخر ، لكي يرسخ صلابة الوطن في أصلب موقع لكي يحرس أمل الشعب ويحمي الأرض التي يتحرك عليها الشعب . بعد هذا الإبداع التصويري ينتقل (مطهر) من الفرد كجنس معادل للمجموع إلى المجموع ، كإشارة إلى امتزاج الكل بالكل واختلاط المواطن بالمواطن ، فالآن الجندي جبل القمة فهو جزء من الأرض وهي جزء منه لحرارة التعاطف بين الوطن وبين الجندي موطن الوطن . وبهذا التواشج والحس به عند الشاعر يستنفر (مطهر) كل ظواهر الطبيعة إلى جانب الجندي :

في الحيد ياتالقة ياللي ظلالش برود
وقت الحَمى رفرفي بالظل فوق الجنود
وإن جا المطر والزوايب والبروق والرعود
فكنيهم وكوني فوقهم حانية
ويا حنايا الضياح من لفح برد الرياح
ومن صقيع الصباح كوني لهم حامية

لقد تحولت طبيعة الأرض إلى مقاتلة كالجندي ، وكل كائنات تمارس اختصاصها النضالي بما تملك من عناصر التكوين والفاعلية ، شجرة التالقة في تلها القاسي تنشر ظلها على الجنود ، وترد عنهم عواصف الخريف المطير التي يسميها الفلاحون (الزاب) جمع وزايب ، وتدل تسميتها على عنفها وعنف الأمطار المنهمرة بعدها ، فشجرة التالقة تظل الجنود وتقيهم الحر والمطر وتدفع عنهم الزوابع الخريفية ، لأن المكان السامق هدف العواصف ، وأخطر مهباتها ، (وليس تعصفُ الأعاليَ الشجرِ..) . لهذا لا يكتفي شاعرنا بحماية التالقة ، وإنما يستدعي حواني الجبال (الضياح) أن تحمي الجنود من برد الرياح وصقيع الصباح .

لماذا يهيب (مطهر) بالجبال والأشجار أن تتعسكر كحاميات للحمَاة ؟

إن تاريخ نشأة القصيدة يملك مفاتيح أسرارها ، فقد تدفقت والشعب يتدفق دماً على أرضه ، لأن أسلحة هذا الزمان ترقى إلى أعالي الجبال وتخترق أخفى الكهوف ، وقد اعتاد شعبنا الحروب أيام كانت ذرى الجبال وكهوفها أعصم من عقاب الجو كما قيل ، فاستنفار الشاعر الطبيعة لا يدل على عفوية شعرية ، وإنما ينم عن خبرة الشاعر بقسوة المعركة وشيطانية أسلحتها ، ولا يرى إمكانية النصر إلا من خلال التحام بطولة الإنسان ببطولة الأرض ، ولقد استشف شاعرنا وجه النصر من خلال الأشعة والظل والدخان واللهيب ، فرأى اليمني يحقق أعظم انتصار على جبروت الغازي بفضل انسجام اليمني مع الطبيعة القاسية الخصبة ، وكأن الإنسان جبل مقاتل تحميه جبال من الصخور والغصون ، وبمقدار إجادة الكفاح جادت مواسم النصر ، فما على الذي قاتل الغزاة مع الجيش إلا أن يأمن على مزارعه وبساتينه ، وينام في بيته قريراً ، لأن الجندي على موقعه كالقدر الراصد :

يا حارس البن في الوديان ليش السهر
طفي سراجك ونام ولا يهمك خطر

فـوق الجبـل كل نسر أخـدر حـديـد البصر

يحمي حمى السهـل والـوديـان والرابيـة

ألم يتحول ترنم الجندي في العشرينات إلى ترنم به في آخر الستينات ؟

لأن الجندي قد تحول من حارس قصر إلى حارس شعب ، وأكـدت قصيـدة (فوق الجبل) هذا التحول ، لأنها من نبت الثورة كتحولية الجندي إلى حارس أمين .

إن قصيدة (فوق الجبل) أصح وسـائل التطور ، لأنهـا عبرت بـالشكل القـديم عن الأغراض الوطنية المستجدة ، فجددت في نوع الشكل بمقدار اختلاف نوع غايتها ، فهي كقصيدة (البالة) انطلقت من عدة أبيـات ، وشكلت قصيـدة عـامرة بشجـاعـة الجنود ورسوخهم في ربوات الشعب واتحادهم بالوطنية والهدف الوطني .

ألا يتجلى (مطهر الإرياني) بعيد النظر ، واضح القصد ؟

لأنـه انطلق في قصيـدتـه من الشكل الشعبي مطوراً لـه ، محـولاً وجهتـه من تعبير فئوي إلى تعبير عن الهموم الوطنية .

فلماذا انطلق الشاعر من هذا المنطلق الريفي ؟

لأن الجنود من غمار الفلاحين ، مطبوعون على ترديـد الموروث من فنون الأغـاني والأهازيج والأقاويل التجريبية . فحاول (مطهر) أن ينسي الجنود أناشيد عهـد القهر بـإنشـاد العهـد الثوري ، فنقل الجنـدي من منشـد إلى موضوع نشيـد ، ومن صـوت إلى إنصات ، لأن قصيدة (فوق الجبل) تذكره بأناشيد (الرزفة) شكلياً وتنسيـه تـأثيرهـا بتـأثير أجـد مـوضـوعـاً وأطـول أنفـاسـاً ، وأفصـح عن ظروف المرحلـة . لأن الجنـدي لا يتغير ، بتغير قيادته وحدها ، وإنما بتغيير إيقاع نفسه وما يثيره من تجـاوب الخـارج وتناديه .

بعـد أن كانت أهـازيـج (الرزفـة) مقطـوعـات من أربعـة أشطـار أو شطرين ،

تحولت إلى قصيدة جديدة النسج بعيدة التخيل ، ولكنها لصيقة بالنفس لقرب عهد الينبوع من تدفق النهر الشعري .

مثل قصيدة (فوق الجبل) ، (خطر غصن القنا) التي يغنيها الفنان (علي الآنسي) فهذه القصيدة ذات خلفية قريبة العهد والروائح ، امتدت من تيار أغنية (الدودحية) التي غناها الشعب من آخر الثلاثينات إلى عام ١٩٤٨ ، فخلفية (خطر غصن القنا) أخصب فناً وأحدّ إثارة ، لأن (مطهر) عرف قضية (الدودحية) واستمع إلى أغنياتها في ضحوة صباه ، وربما كان أحد الأصوات الشادية ، وقد كانت تلك الأغنيات تحمل روائح موضوعها ، ودلالة بطلتها وبطلها ، وقد سبق تفصيل تلك القضية وما نتج عنها من فن غنائي ، من أمثال هذا الصوت :

يادوحية ويا غصن القنا
قد دردحوا بش على وادي بنا
أمان يا نازل الوادي أمان

على نفس الوزن والقافية ، استهل (مطهر) قصيدته (خطر غصن القنا) ثم نوّع الإيقاع في المقاطع الأخيرة ، ومن تلك الأرومة علت قامة أغنية (خطر غصن القنا) واختلفت عنها بمقدار اختلاف الغصون عن الجذور :

خطر غصن القنـــــــا وارد على الما نزل وادي بنا
ومر جنبي، وبأجفانه رنا نحوي وصوب سهامه واعتنى
وصـــــــــاب قلبي أنـــا يـــابوي أنـــا
أمان يا نازل الوادي أمان

هل أراد مطهر بهذا النهج الشعري أن يحيي ذكريات (الدودحية) أم أراد أن يمد الفن الدودحي من أبيات شتى إلى قصيدة متكاملة التركيب بأبدع ما أنتجت المنطقة من فن غنائي ؟

إن الأغنيات (الدودحية) أخصب خلفية لعشرات القصائد الغنائية ، ولم ينتبه لأصالتها شاعر غنائي قبل (مطهر الإرياني) ، وعندما بثت الإذاعة هذه الأغنية أثارت المشاعر الدفينة ، لأنها امتدت من الذكرى البعيدة إلى الحضور الإطرابي ، فقد نسي الشعب (الدودحية) المرأة بكل خطيئتها وبكل محنتها كتضحية للمجتمع الأبوي ، واسترجع (الدودحية) الأغنيات والذكريات .

فهل قصيدة (مطهر) مجرد تجديد للدودحيات الكثيرة ؟

أم هي إنساء لموضوعها بالدخول في سواه ؟

إنها أكثر من هذا : من حيث حرارة الغزل ، ومن حيث تجسيد العلاقات الإنسانية النقية ، ومن حيث تحول الفن الغنائي من ذكريات فضيحة ، إلى غرام حضوري تشعله النظرة ، وترنحه الخطرة الغصونية :

أخـــــــــــذ قلبي وراح وشق صدري بالأعيان الصحاح
يـا طول همي ويـا طول النـواح من حب من حل هجري واستباح
قتلي وظلمي
أنا يا بوي أنا
أمان يا نازل الوادي أمان

الغزل هنا ضرب من الغزل العذري ، رغم مجيئه من خلفية خاطئة ، لأنه يرتفع من لعبة الفراش إلى ملكوت الجمال والحب ، حيث للعيون نفاذ كالخناجر ، وللحب صلوات حول ضفاف الجمال .

إذن فهذه القصيدة تلغي فكرة (الدودحية) رغم إتيانها منها وانتزاع شكلها إلى شكل مماثل يجمع بين اللغة الأدبية وأقل المفردات الشعبية ، فهذه القصيدة تنفرد بثلاث سمات :

أولاً: التعبير بالفصحى .

انتظامها في إطار قصيدة .

ثالثاً : معرفة قائلها وتأثره بأغنيات مجهولات القائلين .

إذا كانت (خطر غصن القنا) من عصير الأغنيات الدودحية ، فإنها تشكل بداية لشعر غنائي أكثر جدة ، وأثقب نظراً إلى العلاقات العاطفية بكل غبارها وأشعتها . مثل (خطر غصن القنا) أغنية (جينا نحييكم) التي تغنيها المجموعة تلحين الفنان (محمد الأخفش) فإنها كخطر غصن القنا تفرعت من أرومة شعبية مختلفة عن (الدودحية) ، فقد أغصنت أغنية (جينا نحييكم) من جذور شعرية شعبية تسمى (أشعار الحال) وتؤديها مناسبات أفراح الريف ، فعندما تقيم القرية عرساً تفد إليها ضيوف من القرى المجاورة ، ومن القرى البعيدة المصاهرة لها ، مصطحبين أعداداً من الكباش على حسب العادة بين عوائل القرى ، وعندما يصل جماعة الضيوف تستقبلهم مجموعة من أهل العريس ، وعند التلاقي ينشد الوافدون شعر (الحال) بلسان أحدهم من هذا الضرب :

جينـــــا نحيّيكم كرامتكم ويسلم حـــالكم
نخدم حريو السعادة عندكم والجمالة هي لكم
ونلعب البـــالـــة الليلـــة على بلبـــــالكم

بعد هذا الإنشاد يبرز والد العريس أو أحد كبار أقاربه فيرد على (الحال) بمثل هذا :

لا حـال بـــك شر حيـــاكم وحيـــا أمثـــالكم
وأهـلاً عـــدد مـــا خطيتم من مرابـــع أهلكم
يُكرَم حريو السعادة بينكم والجمالـة هي لكم
وحِلـة البـــالـــة الليلـــة علي بلبـــالكم .

قبل الدخول في قصيدة (مطهر) المتجددة عن هذا الأصل ، نقف قليلاً عند مصطلحات أشعار (الحال) وعاداته ، وسوف نلاحظ أن الوافدين والمستقبلين يشيدون بالعريس ، ويسمونه (حريو السعادة) باعتباره محور التجمع ، وباعتبار يوم زفافه ربيع أيامه ، كما نلاحظ أن الوافدين يعدون مستضيفيهم بأنهم سيلعبون (البالة) على طريقة القرية المضيفة ، أو على (بلبالكم) على مصطلح شعر (الحال) ، ويرد المستقبلون على الضيوف بنفس الوعد ، وهذا يدل على اختلاف أداء ألعاب (البالة) بين المناطق المتقاربة والمتباعدة ، كما يدل على الإكرام للضيوف وللمستقبلين لأنه مشاركة وجدانية فنية .

في شعر الضيوف : نجبّيكم ، كرامتكم ، وهذه إشارة إلى ما يصطحبون من كباش للذبح أو ما يحملون من هدايا . وفي المساء يعطي أهل الوليمة الضيوف كل أرجل كباشهم وأيديها ويسمونها (جَبَا) ، والضيوف بدورهم يوزعون تلك اللحوم على النساء المزوجات من قرية الضيوف إلى قرية العرس ، وتسمى تلك اللحوم عند النساء (صائبة) جمع صوائب ، فالضيوف على هذا الحال يأخذون أحسن لحوم كباشهم (صوائب) على حسب العادة بين القرى ، والحال يشير إلى هذه العبارة : جينا نجبيكم ، لأنهم يقولون للمرأة عند تناولها قطعة اللحم : (جبا) ، وهذا يعد وفاء من الضيوف وإكراماً لمضيفيهم ، وإلى كل هذا تشير أشعار (الحال) على أن النموذج المقبوس من أشعار (الحال) مجرد مثال ، لأن أشعاره تتنوع ، إذا توفر شعراء يطولون لأنه يضيفون إلى معانيه ، وإذا لم يتوافر شعراء لا يحسنون إضافة معان ، فإن (الحال) التقليدي هو الفن المتعارف عليه في ولائم الأعراس .

هذه لمحة مبتسرة عن خلفية قصيدة (مطهر الإرياني) (جينا نحييكم) ، وقد أشار الشاعر نفسه إلى الينبوع الذي تدفق منه ، فترددت في القصيدة عبارة (الحال) وأشارت إلى أخبار الأسمار كقصيدة (أسمار القرية) من ديوان (مدينة الغد) ، وأكد

الشاعر مصدره الشعبي الذي صدر عنه في ذيل قصيدته حين رأى أنه اهتدى بزامل شعبي من أمثال :

قالت النبوّت أنا شغلي بقمزه والرصاصة تطّرح ساع البرنزة
شُغْـــــــــل نصراني لعين كل معبر ينقل الثاني مكانه

ولعل هذا الضرب أقرب إلى مهاجل حركة السير ، كان يؤديها الجنود كنفير هجوم أو أشعار تجمع للقتال إبان الحرب التحريرية وبعدها بفترة ، ثم انتقل هذا الضرب ، إلى رزفة عسكرية أيام السلم ، وهو يختلف عن أداء شعر الحال كما يختلف عن أداء أغنية (جينا نحييكم) وعند القصيدة التأكيد على هذا :

جينـــا نحييكم ونسمر معـــاكم
أسعـد الله مساكم يـا جماعـة
يـا الله بـانسمر سوى في حماكم
ليت واحنـا معـاكم كل ساعـة
كا ألـوفـا للسلف واجب علينـا
في العوائـد فـوايـد قـد وفينـا
واحنـا بعلم الخير والحـال جينـا
حـال وافي وزايـد قـد لقينـا

عندما تلحنت هذه الأغنية اضطر الملحن إلى زيادة نبرات صوتية في بداية بعض المقاطع ، فكان الافتتاح الغنائي هكذا :

ألا جينا نحييكم ونسمر معـاكم ..

و (ألا) غير مثبتة في القصيدة .. ومثبتة في الأغنية ..

ونفس الوتيرة في المقطع الثاني :

ألا يا الله بانسمر سوى في حماكم

وبزيادة عبارة (ألا) وبتداخل الأصوات اختلفت الأغنية عن الشكل الصوتي لخلفيتها ، بمقدار اختلفت فنياً عن جذورها .

إذن ما نوع التحول هنا ؟

لقد أحس (مطهر) كغيره من المهتمين بالوطن أن سنوات الحروب الثورية قد محت عادات أصيلة ولم يأت عنها بديل أفضل ، فأراد أن يستفز الأشجان إلى العوائد الأصلية التي تؤكد الروابط الاجتماعية بين الريفيين .

لهذا حشدت قصيدته نثير أخبار المجامع ، واجتماعية الحوار في مسامر الأفراح وفي اللقاءات الموسمية ، إلى جانب هذا اتحد الشاعر بهموم الريفيين ، فعبر عن دخائلهم ، عن همومهم الزراعية ، ومخاوفهم من كوارث الطبيعة ، وابتهاجهم برخاء المواسم .

إن تسألونا عندنا علم وافي
كل ظاهر وخافي بانقوله
الحمد لله الأمور العوافي
والمطر جود كافي سال سيله
أول خبر يا باقي الحال يُذْكَرْ
نجم نيسان بكّر بالمراوح
وكان مذرى خير في (النجم الأحمر)
مالنا أصبح أخضر زرع صالح
والحر في (قيظ السّمام) شدّ وأحرمْ
غير مبكر تكرّم سلم الله
أما (الخريف) بالجود خصص وعمم
أكرم الله وأنعم نحمد الله

واليـوم (والعـلاّن) بـالخير قـادم
نسـأل الله لطفـه والسـلايم
أن يصرف الآفـات والضر دايم
لابتـلانـا بـآفـة في الخـواتم

هذا مسرد حافل بأحاديث القرى وبالمصطلحات الزراعية الموروثة عن (علي بن زايد) وبعلامات المواسم من أمثال : نيسان ـ المعروف زراعياً بشهر السبع ، ومن أمثال : (النجم الأحمر) الذي يعلن طلوعه موسم بذرة الذرة ، ومن أمثال : علان شهر الإيناع والحصاد . فقد تجاوز مطهر تقليدية شعر الحال وشعر الرزفة ، إلى التعبير من الداخل عن يوميات الريفيين من البذر إلى الحصاد ، وهذا تمجيد لمملكة التربة وعالمها المعطاء ، وهو إحياء للثقافة الوطنية يؤجج الحس بوطنية الريفي وعمق ارتباطه بالتربة التي يركض على أحضانها ويتمتع بسخائها .

لم تقف القصيدة عند هذا ، وإنما صورت توجس الفلاحين من آفات الزراعة : كالجراد ، والبرد الميبس ، والبَرَد بفتح الراء ، إلى جانب الآفات الحيوانية والحشرية : (كالسبريتة) التي تعقر أعواد الذرة ، وكـ (الجدمي) وهو نوع من الدود ينخر سنابل الذرة من بواطنها ، وإلى جانب الأمراض الزراعية : كالذَحَل الذي يعطل أثمار القمح ، كالكَلَح الذي يصيب زروع الشعير .

إن الفلاح الشاعر يحدق من خلال (مطهر) ، كما يحدق (مطهر) من خلال الشاعر الفلاح ، وربما كان الوسط الاجتماعي أهم العوامل في شاعرية (مطهر) ورفيفها كالحقول ، فقد نشأ شاعرنا في منطقة (إريان) وهي أشهر المناطق اليمنية بالخصوبة وبالالتحام مع التربة على امتداد التاريخ ، فقد كانت تسمى (بيحصب) ، وكان يرويها ثمانون سداً أيام الحميريين ، وعلى هذا يقول الشاعر :

وفي البقعـةِ الخضراءِ من أرض يحصبٍ
ثمـانـون سـداً تقـذفُ المـاءَ سـائـلا

ومنطقـة (إريـان) في قلب أرض (يحصب) ، تحيـط بخضرتهـا منـاطق مخضرة : (كِبّ) و (عتمة) . ورغم اشتهار الإريانيين بـالأدب الفصيح والفقـه ، فـإنهم يحترفون الـزراعـة كما يحترفـون القضـاء وإبـداع الشعر وصنـاعـة التـاريـخ . فمطهر من المهتمين بالتاريخ اليمني القديم ، وله فيه كتب منشورة وقيـد النشر ، كما أنـه من شعراء الفصحى المرموقين .

فهـل نـزوع (مطهر) إلى شعر الحقـول نـابـع من الحس التـاريخي ، أو أن خضرة الحقول هي التي لفتته إلى مآثر الأجداد من حصون باسقة وحدائق جنيـة ، أو أن إهمـال الفلاحين بعـد الحرب هو الـذي استفز دعوتـه إلى كنـوز الأرض ؟ إن شعر مطهر ضرب من التأريخ ، لأنـه يبوح من ضمير الخصوبـة وفنيـة الرخـاء المواسمي ، ويسجل عوائـد أهلهـا عن طريـق الاستبطـان الشعري ، ولعـل تركيزه على بني الأرض وبنـوة الخضرة شعور بالمسؤولية الوطنيـة ، لأنـه أنشـأ هـذه الأغنيـات في زمن الخوف على الوطن من أعاديـه ، والخوف على الوطن يؤجج الحس بـه ويعمق الارتبـاط بكل ذرة تربـة وبكل نبتة في أديم الوطن .

لهذا سجلت قصيدة (جينا نحييكم) أنقى العوائـد وأغنـاهـا بـالوجـدان الجماعي ، ومثلهـا قصيـدة (يـا دايم الخير دايم) إلا أن الأخيرة تختلف عن الأولى . الأخيرة تسجل العوائـد من منظور سيـاسي ، والأولى تستبطن إنسـان الأرض ، وتشـافـه وجوه المواسم وقسمات الحقول . وتلتقي القصيدتان في غايـة واحـدة ، هي استنفـار الحس الزراعي ، في الأولى من داخل الفلاح ، وفي الأخرى من حيث التنبيه إلى تجارب حكماء الزراعة : (كعلي بن زائد) و (حُميد بن منصور) . إن قصيدة (يا دايم الخير) حافلة بالأغراض المتعددة ، تشير إلى مكانة الفلاح كقوة إنتاجيـة تحـارب الاستهلاك ، وتلمح إلى تجـارب

الحكاء كامتداد تاريخي للأرض وإنسان الأرض ، ولعل استهلال القصيدة باسم حكاء الأرض تستهدف الإقناع بالدعوة إلى الانتماء إلى الأرض :

قال ابن زايد: سلامَ آلاف ما سال وادي
لزارع الأرض في ريف اليمن والبوادي
وقال حميد بن منصور: أمطري ياغوادي
مادام في أرضنا الفلاح فالخير دايم

يـــــادايم الخير دايم على الجبـال والتهـــايم
شنت عليهـــــا الغمايم بـالجـود رايـح وغـادي

لاحظنا (مطهراً) في هذه الأغنيات وأمثالها يصدر عن ينبوع شعبي كاستجابة لنزوعه التاريخي ، فكما صدر في قصيدة (البالة) عن فن البالة ، صدر في قصيدة (فوق الجبل) عن فن (الرزفة الحاشدية) (والعيدية العنسية) ، أما في قصيدة (جينا نحييكم) فقد تدفق من ينبوع شعر (الحال) بزغاريده وثرثرة طبوله ، وعطرية أحاديثه .

ومثل هذا فعل في قصيدة (يادايم الخير) ، فقد بناها على أساس مهاجل (الشرْف) بتسكين الراء ، وعلى ترانيم موسم الحصاد ، ففي هذه المواقيت تردد جموع الفلاحين عدة (مهاجل) ، تستهل كل إنشاد بعبارة : خير دايم ، خير دايم ، خيرنا ، يا خير دايم .

وهذه إشادة بالخير وامتنان لعطايا الأرض ، فبعض المناطق تردد اسم عطايا الموسم : يادايم الخير . وبعضها تردد ذكريات زمن الموسم كلواء (تعز) الذي يردد إبان الحصاد من أمثال هذا الترنم :

اليـــوم والله واليـــوم دايم قاصَرَبوا الدُخنْ والذرة قايم

من هذا المنطلق التقليدي انطلق (مطهر) في قصيدته (يادايم الخير) ، واستهلها بتسليم (ابن زايد) على ذريته الكادحة في قلب الأرض ، واختتم المقطع بدعوة (حميد بن منصور) للسحائب أن تمطر ، وتمادى في الإشادة بالفلاح وتصور الطبيعة النامية والسماء الهامية والسواعد المفجرة لمكامن النماء والرخاء . ومن هذا الينبوع ضرب على وتر الأغاني الموسمية ، فجعل من عبارة :

(يادايم الخير) لازمة ختامية لكل مقطع ، لكي يؤكد انتماء أغنيته الشعبية إلى فن شعر الحصاد .

وبهذا أصبحت هذه الأغنية بأدائها الجماعي وفنها البنيّ القسمات ونكهتها الأعشابية أبدع أغنياتنا الشعبية الجماعية من مطلع السبعينات إلى مستهل الثمانينات إبان تأليف هذا الكتاب ..

صحيح أن لمطهر الإرياني أغنيات كثيرة ، غير أن أغنياته المتطورة عن الفن الشعبي إيقاعاً وشكلاً خمس أغنيات شعرية :

(البالة ، خطر غصن القنا ، فوق الجبل ، جينا نحييكم ، يادايم الخير) .

فهذه الأغنيات تفردت بشعبية الانتماء إلى فن الشعب كتجديد عن أساس أصيل ، وهذا لا يقلل من شأن أغنياته الأخرى من أمثال : (وقف وودع) التي أجاد تلحينها وأداءها الفنان (علي الآنسي) ، كإجادته في أغنيته (الحب والبن) ، وملحمة الريف التي يغني الفنان محمد الحارثي مقطعها الأخير بعنوان ما أجمل الصبح ، وأنشودة (يا بلادي نحن أقسمنا اليمينا) ينشدها الفنان (عمر غلاب) ، ويا قافلة التي ينشدها الفنان علي السمة . غير أن هذه الأغنيات كسائر الشعر الغنائي أو الفن الأناشيدي بلغة الشعب يثري فنية غنائه وكلمات أغانيه ، إلا أن هذه الأغنيات الأخيرة من شعر (مطهر) لم تتطور عن إيقاع شعبي موروث ، كالخمس الأغنيات التي تركز عليها البحث ، لكونها تذكر بينابيعها وتنسي أصلها بإبداعها الفني ورؤيتها المعاصرة .

لقد كان لمطهر فضل السبق للتأسيس الفني عن أصالة شعبية ، وعن حس بتاريخ الأرض ومستقبل إنسانها ، على أن شاعرنا متعدد الإبداع في الشعر الفصيح والبحوث التاريخية والدراسات الأدبية ، ولا تبعد أغنياته الشعبية عن فن التاريخ ، لأنها سجلت يوميات القوى المنتجة ، وأرخت تتابع المواسم كسياق تاريخي ، كما سجلت دقات القلوب من خلال تصور الأحاديث الريفية وتصوير جوها العام .

وبهذا جدد (مطهر) فن الشعب وحوّل وجهته من أصوات خصوصية غير هادفة ، إلى غاية وطنية تنث روائح الشعب ، وتمد من قديمه جديداً ، ومن تاريخيته مستقبلاً يأتي من الشعب إليه كإبداع عملي يبوح عنه عبير الفن القولي ، لكي تتآزر إبداعية الكلمة وفاعلية العمل الجماعي ، لأن العمل الأخرس لا ينبي عن عامليه ، فليس الفن إلا عبير العمل والمبشر به ، وليست أغنيات (مطهر) إلا العطاء الناطق لمن السخاء والإبداع .

الفصل السابع

الأمثال

* فلسفة الحياة في الأمثال الشعبية
* الإشاعة والحقيقة في الأمثال الشعبية
* عصير التجارب الشعبية
* الحس الاجتماعي
* العامل الزمني
* المال والرجال
* المرأة
* العادات
* الأخلاق
* الثورة
* الشجاعة والجبن
* الغنى والفقر
* النقاوة والكثرة
* الأصيل والدخيل
* الأمل والأجل
* المثوبة والعقاب
* نظرية الحكم
* مسؤولية الكلمة
* البدايات والنهايات

فلسفة الحياة في الأمثال الشعبية

من حسن حظ الإنسان أنه يحيا الحياة مراراً . يحياها ذكرى ماض ومعاركة حاضر وحلم مستقبل ، ويحياها تمثلاً وفكراً وعملاً ، ويحياها شوقاً وممارسة ، وليست وسيلة الأكل والشرب على ضرورتها إلا دوافع بقاء في هذه الحياة ليخلق الإنسان فيها كل جميل وكل جليل اهتداء بمن مضى وابتداعاً لآت ، ولعل أبدع ما خلق الإنسان هو الأفكار . فقد يُنسى البناء الجميل بالبناء الأجمل . وقد تنسخ الحضارة حضارة أجدى ، لكن الأفكار يمتد بعضها من بعض ، ويقوم جديدها على مداميك قديمها ، حتى ولو تناقضت هذه الأفكار ، وتمتاز الأفكار الشعبية في سجل الأفكار بأنها أفكار حياة مباشرة ، فإذا كانت الطبيعة تتكلم ، فإن الإنسان يترجم ، وأصدق ترجمة هي ترجمة الإنسان الفطري ، لأنها تنقل عن الطبيعة بأمانة ، وعن الحياة بعفوية الحياة . وشعبنا من الشعوب التي امتازت بنقاوة الفطرة ونفوذ التأمل ، وعبَّر عن هذا النقاء وهذا التأمل في مئات الأمثال والحكم والحكايات والأشعار على اختلاف إيقاعاتها ، وقيمة هذه الأمثال تتجلى فيما تعطي من فن الحياة وفلسفة العادات والأعراف . فقد يمكن أن نتعلم من الكتب والمدارس مئات المسائل المعقدة ، وكل ما تتعلمه يؤدي إلى معرفة الحياة لأننا نستخدم المعارف وسائل لتسخير الكون وتجميل الحياة .

أما الأمثلة الشعبية فتعلمنا الحياة تعليماً مباشراً لأنها تختصر فصولاً من الفلسفة في كلمة واحدة ألهمتها تجربة أو ترجمتها كلمة عن صوت الحياة وأصدائها ، فهل الإنسان متفلسف بطبيعته يفكر ثم يعبر يرى الظاهرة ثم يعلّلها ؟ يبدو أن الأمثلة الشعبية ترد على السؤال ، فليس ما نتلقاه من أمثلة قالها كل الناس ، فما أكثر الذين يدخلون الحياة ويخرجون منها دون أن تلهمهم تجربة أو تنبس الحياة من شفاههم بعبارة ، لأنهم عبروها بلا ملاحظة ، فهذه الأمثال ليست من صنع الشعب كله وإنما هي من صنع أفراد في كل جيل أطلقوها من أسرار الحياة في عبارة دالة فأحسن الشعب تلقيها لانتزاعها من

صميمه ، وحسن تلقي الأفكار لا يقل أهمية عن صناعتها ، ومن هنا نتبين أن شعبنا شديد الاهتمام بصنع الأفكار وتلقيها وأنه يتمتع بملكة التمييز بين أفكار وأفكار . وهذه أحسن مزايا الفطرة ، لأن الفطرة وفيرة المزايا كما أنها غزيرة العيوب ، فأهم مزاياها أنها تربة خصبة لما تتلقى من مؤثرات وأفكار ، وأهم عيوبها تأتي من ميزتها ، ذلك أن الفطرة الحساسة تنقاد للأفكار الرديئة عندما تشكل عادة موروثة كما تنقاد للأفكار الجيدة وتعطي الأفكار الجيدة والرديئة .

أما الميزة المطلقة للفطرة الجيدة النقية فتمكن في كونها أساساً جيداً للتوجيه الرشيد والتعليم المجدي الذي ينير الأفكار ويعلم الحياة .

وقد فاضت الأمثلة الشعبية بالأمثال الدالة على مزايا الفطرة ، وبالأفكار الدالة على معائب الفطرة ، وهذه الأمثلة تنم عن حسن تفكير وعلى استقامة خُلقية تمتاز على الفلسفة بأنها تجمع النظرية والتطبيق (مَنْ زَرعَ الحيلة ضَرَب الفقر) أيُّ إلهام في هذه الفكرة ؟ إن الحيلة الخدّاعة وسيلة قذرة . ولا تثمر الوسيلة القذرة إلا غاية موبوءة ، لأن شرف الوسائل أنظف الطرق إلى شرائف الغايات : (من زرع الحيلة صرب الفقر) أليس هذا المثل أهم درس في فلسفة الأخلاق العملية ؟ لأن الثمرة تأتي من البذرة فلا يمكن أن تزرع حنظلاً وتجني تفاحاً ، ولا يمكن أن تتاجر في الحيّات وتربح العسل . إن من يزرع الحنظل يجني حنظلاً ، ومن يتاجر بالحيّات يربح السموم ، كما قال شعبنا (من زرع الحيلة صرب الفقر) أي حصده .

قد نتعلم من الأدب سر الكلمة وامتلاك أمرها . ونتعلم من فنية الأدب معرفة جمال الحياة ومساوئها ، وقد نتعلم من الفلسفة القديمة نفع المعرفة وفن سمو العواطف . وترجيح الحكمة على العاطفة وتسليط العقل على جموح الغزيزة . ونتعلم من الفلسفة المعاصرة عبث الوجود أو استلهام المادة أو التحليق وراء المثالية ، لكننا نتعلم من المثل الشعبي فن الحياة نفسها لأن المثل الشعبي شجرة خضراء أنبتته تربة الأرض ولم يأت من أوراق الكتب الصفراء . وإنما بزغ من الحياة كما تبزغ الثمرة من برعمها (من قال أنا ذاق

العنا) المسؤولية كلفة ثقيلة الأعباء ، والقيادة كلفة ثقيلة الحمل ، والشهرة في أي شيء عبء على الشهير ، لأن من يدل على نفسه وتساعده الظروف لإبرازها لا بد أن يدفع الضريبة عرقاً وجهداً أو دماً واحتراقاً ؛ لأن (من قال أنا ذاق العنا) وما عرفنا واحداً قال أنا إلا ودفع الضريبة باهظة ، أو نزل عن مكانه منزغماً ، كلف (الإسكندر المقدوني) نفسه افتتاح العالم فشرّق وغرّب من نصر إلى نصر وذاق العنا ، لأنه قال (أنا) وكانت آخر ثماره (حُمّى) رجع بها من (الهند) بعد أن دوخ (مصر) و (فارس) وأنسته حُمّيا النصر حُمّى نهاية النصر ، ولقد كان يعاني من تذمر جنوده وتآمرهم عليه ما ينسيه سكر المغامرة ، إلا أن سكر المغامرة غلب عليه حتى صرعه الأبد ، ولم يخلف لشعب (اليونان) أي نصر سياسي ، لأنه امتد إلى الخارج قبل أن يطور الداخل ، ولكنه نقل الفكر فانتفع الشعب اليوناني بمفكريه أكثر من مغامرة قيادته .

وأدت شهرة (المتنبي) إلى أعنف مرارة ، فقد كان ممدوحوه ينتظرون شعره عند ميلاد كل وليد وعند موت كل غلام ، وحتى عند سقوط أي فرس ، وحتى عند سقوط أي خيمة مازحتها الريح . ولو لم يفعل هذا لفعله سواه ولو لم يمتلك اقتداره ، وهكذا البروز مسؤولية تمتص البارز من ثيابه وهو لا يدري ، لأن حبه لمكانه المرموق أذهله عن فداحة الضريبة (من قال أنا ذاق العنا) راضياً أو كارهاً لهذا نرى القادة المسؤولين يسهرون لكي ينام الشعب ويتعبون لكي يستريح المجتمع ، فهم آخر من يأكل وآخر من ينام . ولكنهم عند المهمات أول من يموت وهم بهذا لا يعملون أكثر من الواجب عليهم ، لأن (أنا) مصدر العناء كما قال الشعب . أجمل ما في جمال هذه الأمثلة وأشباهها أنها تقال حرفياً في كل حالة تشبه الحالة التي قيلت فيها أول مرة ، وهذا هو الدليل على شمول استيعابها وعلى تكرار الأحداث ، لأن كل ما حدث يمكن أن يحدث ، والدليل على صحة الوقائع التاريخية هو حدوثها مرات ، وإن اختلفت أسبابها ومواقعها ، فإذا كان المثل يعبر عن واقعة أو حالة ، فإن الحالات والوقائع متكررة مادامت شمس تطلع

ونجوم تطل ، ولعل التعامل البشري أكثر إيحاءً بالأفكار ، لأن اشتباك المنافع وازدحام الوصوليين إليها يؤدي إلى اتخاذ أي وسيلة بغض النظر عن جدواها أو إفلاسها ، ولعل الكذب أول سلاح الوصوليين حين يقّعدون الوسائل . وبرغم أن الكذب يدل على سوء ثقة الإنسان بنفسه وجهله بأصح الوسائل ، فإنه قديم وجديد بقدم منافع الإنسان وجدتها ، ولقد جربت الشعوب كذب الكاذبين وفضحتها ، أكثر من مرة وأكثر من مكان ، واتجهت الكثير من الأفكار إلى تقييم هذا اللون فقال (الجاحظ) : (إذا كان الكذب ينجي فالصدق أنجى) ، وقال (النظّام) : (لا يزال المرء يكذب حتى يُكذّب على الصدق) ، وفي المثل الألماني (اكذب ثم اكذب فلا بد أن تجد من يصدّقك) ، وقد اعتصر شعبنا كل هذه الأفكار فجمع بين نقائضها في أرشق عبارة وأدل تعبير (من تغدى بكذبة ما تعشّى بها) ، لأن الناس يقبلون الخديعة فقد يصدّقون الكذبة أول مرة ، ولأن الناس ينتظرون صدق هذه الكذبة ، ويجربون مدى الكذّاب ، فهم يقطعون عمر الكذب بمجرد حركة الساعة من وجبة الغداء إلى وجبة العشاء ؛ أيُّ دقة في هذا التحديد ؟ وأي بداهة لّماحة قدرّت هذا الشوط الزمني لفروسية الكذب ؟ (من تغدى بكذبة ما تعشى بها) لأن ميزة الإنسان على غيره أنه يضم التجربة إلى التجربة . ويكوّن من التجارب فكرة تصبح جزءاً من العقل كالرأي ، وجزءاً من الحس الحياتي كقطرات الدم في العروق ، وقد لاحظنا كثيراً من الذين يعدون ولا ينجزون أو يدّعون ولا يفعلون كيف سحبت منهم المجتمعات الثقة وانقطع فيهم الأمل فأماتهم الكذب قبل الموت . ذلك لأن الحياة في أصح مفاهيمها تجتمع في كلمة واحدة (ثقة) ولنا أن نجرّب فهل يمكن أحدنا أن يصدق إنساناً كذب مرة ومرتين وبالأخص إذا اتصل الكذب بأمور جوهرية تتصل بحياة جماعات ، أو تترتب عليها نتائج ذات وزن ؟ الكذبة تنفع مرة وتخيب كل مرة ، كما قال شعبنا (من تغدى بكذبة ما تعشى بها) .

إننا نتعلم الحياة من الحياة نفسها ، وليس التعليم المنهجي والتثقف الشخصي إلا

مجرد إضاءة لرؤية الحياة وتبين أغمض زواياها ، فهي إضاءة لتعاملنا اليومي وتجاربنا التي نعاركها وتعاركنا ، فكما أن بذرة الحنظل لا تثمر تفّاحاً ، فكذلك الثمن الزهيد لا يعطي سلعة جيدة ، لأن الثمن عنوان دال على المثّمن ، وقد عبّر عن هذا من واقع الحياة العملية التي نمارسها كل يوم (من استرخص الشركةَ تعاقب في المَرَق) فهذا المثل واسع الدلالة على كل مجال ، وليس مقصوراً على اللحم الذي يشترك الناس في شرائه ، فالتهاون في العمل يضعف النتيجة ، وسهولة التجربة لا تعطي خبرة في الحياة . والقنوع باليسير يحرم المرء من تجربة المغامرة ، فرخص الأثمان كرخص الأعمال لا يعطي شيئاً ثميناً ولا نتيجةً قيّمة (من استرخص الشركة تعاقب في المرق) ، كما قال شعبنا في مثل آخر (الثمن دلاّل) .

ومن التعامل مع الحياة اليومية تأسست العلوم وتمنهجت المناهج ، فإذا كان الاقتصاد موازنة رقمية بين وارد ومنصرف وإنتاج واستهلاك وعرض وطلب ، فإن شعبنا قد استجلى وجه الحقيقة بلا دراسة أرقام ولا أسواق ، فقال في مثله الشهير (طحين السلف ما يصلح عشاء كل ليلة) هذه تجربة كل مواطن في كل مكان ، وتجربة كل جيل في كل زمان ، فإذا كنا نستقرض من أجل الأكل ثم نستقرض من أجل الأكل فمن هو الباذل الذي لا ينقطع ، ومتى سنقضي الديون القديمة لنستدين جديدة ؟ أليست القروض للاستثمار لكي نسدد ونربح المردود ؟ فقد بصّرنا المثل الشعبي أن سلف الطحين قد يصلح وجبة عشاء ليلة لكنه لا يعشّي كل ليلة ، ولعل هذا المثل يرفض تكوين العلاقات على حسب العطايا ، ويدعو كسياسة العصر إلى تأسيس تعاون يضمن مصلحة المساعد والمتلقي بلا استعباد من المعطي وبلا عبودية من المتلقي ، ونحن لا نستورد هذا التفكير كما يتّهم بعض المحافظين ، وإنما نقتطفه من شجرة القات والبن والصعتر ، لأن شعبنا الذي ينبت هذه الأشجار ينبت الكرم وحكمة الرأي وعز النفس ، أو لم يقل (النار ولا العار) ؟ لأن الصبر على المكاره يؤدي إلى الرضا بالنتائج . وحرارة الشمس والجوع والظمأ أخف من مرارة العار لأن شعبنا يعرف كيف يتقشف بلا دعوة ، لأنه

تعود الجماعة وتعلم منها كيف يحرث وكيف يبكّر إلى مزارعه قبل الطيور ، وكيف يغلّس فيها إلى بعد وضوح النجوم ، ومن برد البكور وريح العشية استنبط شعبنا هذا المثل (من بردت يده دفيت ديمته) أي مطبخه ، لو ذهبنا نقارن بين هذا المثل وبين مئات الأمثال لوجدناه أوضح دلالة وأكثر إيجازاً وأشف رؤية إلى الحياة العملية . ألم تقل التوراة (اليد الرخوة تعطي الجزية) ؟ لكن المثل اليمني لا يشير إلى الكسل .

وإنما يلمح المزيد من الجهد لأن برد اليد بأنفاس الصباح وريح المساء هو الدليل على مواصلة الجهد بالجهد واتصال الحركة بالحركة ، ومن برد اليد العاملة يدفأ المطبخ ويلذ الأكل والدفء بعد الجهد البارد (من بردت يده دفيت ديمته) لأن شعبنا زراعي تعطيه الأرض بمقدار ما تواتيه السماء ، فقد عرف المواسم الخصبة كما عرف الجدب المتصل ، وعايش الخصب والجدب بصبر الأمل وعزة القنوع ، كما مثّل لهذا (إن جاء الخير احنا أسياده وإن جاء الويل احنا أوتاده) أيُّ تعبير على سيادة الخصب وعلى احتمال الجدب أدق من هذا التعبير ، وأدل على الفطرة النقية التي لا يبطرها الشبع ولا يفسدها الجوع ولا ترغمها الفاقة إلى الالتماس أو السؤال ، كما قال شعبنا في مثل آخر (ظهري أصْبَرْ عليّ من الحَجّام) إذا كان هذا المثل يدل على الاستسلام وقبول الوجع بدلاً عن البحث في ثمن العلاج ، فإن هذا المثل يدل على حالة ولا يدل على يأس ، فإن العمل كفيل بإيجاد العدم كما يقول هذا المثل (من شقي لقي) ما أروع إشراق هذا التفاؤل وما أمتن هذه الثقة بنتائج العمل الدائب ، إن هذا المثل أصح فكراً من (من جدّ وجد) لأن الشقاء يدل على طول المكابدة والصبر على المكابدة أكثر من الجدّ . كما سبقت الإشارة إلى عيوب الفطرة لما يتمخض عنها من أفكار استسلامية أو تقبل لهذه الأفكار الاستسلامية من طراز هذا المثل (يَدْ ما تستر تكسرها حبّها) فإن هذا دليل على الضعف والانهيار إلا أنه يدل على حالة ولا يدل على ديمومة بدليل أن شعبنا كسر أيدي كثيرة كان يقبّلها ، فاليد التي تتعاصى على الكسر في هذا المثل هي يد الطغيان . للشعوب فترات تتحمل فيها الطغيان كقدر ، ولكن لها فترات تمحو فيها قدراً وتختار

قدرها بالدم والجراح ، ومن حسن الحظ أن الأمثلة على الانهزامية والتواكل قليلة في أمثالنا الشعبية بينما الأمثال الدالة على الشموخ والخبرة أكثر وأسير على الشفاه .

فإذا كنا قد عرفنا طائفة من الأمثال الدالة على شرف نفس شعبنا وحسن تحمله ، فإن أمامنا أمثالاً فكرية تنم عن خبرة شعبنا بالحياة ، وعلى دقة ملاحظته في القضايا والوقائع ، وهذا المثل يرينا معرفة شعبنا بالأحداث والأبطال (لكل آفة آفة) : عرف أجدادنا أن هرّاً هزم أفيلة فارس ، وأشارت الأساطير اليمنية أن فأرا هدم سد (مأرب) ، وعرف العرب أن زنبوراً يعمي أسداً بلدغة خاطفة ، ومن هنا لا يمكن الاستهانة بشيء (فلكل آفة آفة) ، فكم عرفنا شجعاناً صرعتهم أيدي جبناء ، وكم عرفنا بطلاً صرعه من هو أكثر بطولة ، فالقوي يضعف بوجود الأقوى ، والشجاع يصرعه الأشجع ، ليس هنا إطلاق في المزايا ، حتى الجميلة ترى في الطريق من هي أكثر جمالاً ، ألا يوحي هذا المثل بأصح ملاحظة وأقدر خبرة (لكل آفة آفة) !

وكما يستنبط شعبنا من الأحداث والقضايا أفكار أمثلته ، فقد يتغلغل إلى النفس من خلال المعرفة بالناس ، فكم الذين يلهيهم الغنى المكسوب عن التراث الموروث ، حتى إذا أعوزوا تذكروا ما نسوا (مَنْ تَحَيْرَفْ ذكَرَ دين أبوه) أي أفلس بعد إثراء . كما عرف شعبنا أن القاتل مقتول ، وأن الظالم يجد من يظلمه ، وأن الغاش يجد من يغشه ، كذلك عرف شعبنا أن السارق يجد من يسرقه ، وأن اللص البارع يجد لصاً أبرع (سارق السرقان سُرِق) .

تدل الوفرة في الأمثلة على جرأة شعبنا ، فكما يسود على المال يتحمل الفقر بصبر الآمل ، وكما يتحمل الفقر لا يتهيب المغامرة مهما كانت عواقبها ، فإذا حان الفعل فعل ولتكن العاقبة زغاريد الأفراح أو نواح المآتم فكلما أراد شعبنا نفذ الإرادة بغض النظر عن النتائج ، كما يعبر هذا المثل « إما أحجرت مؤمنة وإلا أربق أسعد » (مؤمنة : الرمز الشفاف لبنت الحارة : أم أو أخت) ، وأسعد اسم (لأبي العفاريت) صياحه يدل على أفجع مأتم ، كما أن زغاريد مؤمنة بشير لأهنأ الأعراس .

كل هذه الأمثال كالمرايا الشفّافة تنعكس عليها نفسية شعبنا ونفوذ تأمله وتوفز حسّه ، مهما تباينت في أغراضها ، فهي تدل على خبرة بالحياة ، وعلى استفادة من التجارب ، وعلى تسجيل كل حدث .

تتبدى لشعبنا اصطلاحات عجيبة في التسميات : الخير عنده هو عطايا الأرض ، والشر هو بخل هذه الأرض ، وليس المال عنده هو أرباح التجارة ولا التجارة ولا النقود ولا العمارات ولا السيارات ، وإنما المال هو الأرض سواء كانت أرض الشعب كله أو أرض المواطن ، لهذا يقول شعبنا فلان يملك دراهم ، وفلان يملك مواشي ، وفلان يملك دوراً ، وفلان يملك مالاً ، فالمال هو هذه الأرض التي ينعكس عليها وجه السماء وتحترق عليها نار النهار ومصابيح الليل ، لهذا يهتم شعبنا بالمال امتلاكاً وقسكاً وعملاً دائباً ، لأن الأرض هي الثروة الخالدة الدائمة العطاء (لُعنت يا بايع المال . كان ارهنه لا تبيعه) هذه أصرخ دعوة إلى التمسك بالأرض ومكابدة الموت دونها ، وتشابهها دعوة إلى التفاني في خدمة الأرض ، والامتزاج الروحي بطينها وعبيرها ، والدعوة إلى الخدمة تؤدي إلى احتقار الكسالى والكسل ، لأن التسويف والمماطلة تبرير العجز لنفسه ، فمن يؤخر عمل اليوم إلى الغد يؤجل عمل الغد إلى بعد الغد ، وهذا ما سماه العرب بالتسويف وسماه (جبران خليل جبران) (بالغَدْ غَدةَ) أما شعبنا فسماه غَدْوِيَةْ كما في مثله الشهير (مال المغدوي صَلَبْ) وهذا احتقار للكسل وتمجيد لخدمة الأرض ، لأن المال قاموس شعبنا هي هذه الأرض الممتدة التي نامت عليها قبور الأجداد وركضت عليها مواكب الأبناء والأحفاد .

وبعد ، فهذه طائفة من الأمثال كانت أبلغ من كل تفسير وأصح من كل استنتاج ، لأن لها وضوح شمس بلادنا ، وصراحة عبير أشجارنا ، التي تحبل بها الأرض ، فهي فلسفة الحياة بمرارتها وحلاوتها ، وبراءة سذاجتها وحكمة حصافتها ؛ كما أنها سجل الأحداث ومعرض القضايا وميزان المدح والذم .

الإشاعة والحقيقة في الأمثال الشعبية

لابد للمرء أن يحتاط بين إشاعتين : الإشاعة المنظمة التي يوجهها حزب ضد حزب أو دولة على دولة ، وبين الإشاعة التي يرددها الشعب عن سماع حكاية أو عن رؤية حادثة أو عن شهود أي مشهد . فالإشاعة الرسمية بشقيها النظامي والتنطيمي ضرب من الدعاية تقوم على أساس نفسي وتتسم الطابع السيكلوجي ، عن معرفة لمغزاها ، وعن فهم لمردودها ، بمقتضى من اتجهت إليهم ، أما الإشاعة الشعبية فمنشؤها شهوة الحديث عن الأحداث والأغراب في الرواية لتعليق الأسماع بشفاه المتحدث ، ولإبداء المتحدث مقداراً من المهارة ، ومقداراً من التفرد بزيادة المعرفة فوق ما يعرف الآخرون وفوق ماعرف المتحدث نفسه ، وقد تكثر أيام التعطل وفي فترات الإرهاص التغيرية ، على أن الإشاعة بكل أنواعها أهم أسباب البحث عن الحقيقة ، وأقوى صيحات التنبيه إليها سواء أكانت هذه الإشاعة مروية شفهياً ، أو مدونة في الصحف والكتب ، ذلك لأن أكثر الإشاعات وترويجها أصبحت أخباراً تاريخية ، وبعد انتقالها من الشفوية إلى الكتابة أصبحت أكاذيب مكتوبة تسمت وثائق أو مصادر ، من أمثال : قتل المرازبة لكسرى ، فقد تشعبت فيها الروايات حتى أصبحت إشاعات أكبر من الحادث ومن واقع الحدث نفسه ، ومثل : مقتل الخليفة عثمان فقد جاءت الرواية عنه متعددة الوجوه متغايرة الطرائق ، ذلك لأن هذا الحادث وقع في غمرة الزحام وكثافة الليل ، فاختلف الناس على المباشر للقتل وعلى المحرضين من نفس الجماعة الثائرة ، واستكثر (معاوية) وصحبه من إتقان أساليب الإشاعة حتى لم يبق من ذلك الحدث إلا الحدث نفسه ، ولولا يقينية وقوعه لأدخلته زحمة الإشاعات عالم التخيل ، يقرب من هذا الحدث نكبة البرامكة فقد استزادت الإشاعات من نوعه وأسبابه ، حتى أصبح كالإشاعة ، وانتقلت هذه العدوى إلى المؤرخين لمجيئه من جهتين رسميتين : قصر الرشيد ، قصور البرامكة .

وقد كان للفريقين محاسيب وأتباع ، فخلقوا الأساطير عن صبر البرامكة وعن ديمومة سخائهم . وعن دخولهم الجنة ، وعن أذان الملائكة حول جذوع صلبهم ،مثل هذا صدرت الإشاعة عن قصر الرشيد أنه عصف بالبرامكة عن هاتف ملائكي أو عن رؤى سماوية . ومن المصدرين تعددت الأسباب : فقيل إن البرامكة مالوا إلى الشيعة العلويين ، وقيل إن الرشيد ثأر لعرضه لضبط جعفر البرمكي في مخدع (العباسة) أخت الرشيد ، وتفنن الشعب في الحكاية الأخيرة أشد تفنن زراية بالحاكمين ، حتى تحولت تلك الدموية البرمكية إلى حكايات غرامية ، وقبل هذا تفننت الأساطير عن رحيل بلقيس من اليمن إلى أورشليم على ظهر عفريت ، حتى تعددت تسميات ذلك العفريت : فهو (آصف) في رواية ، وهو (بَدّوح) في رواية ، وهو (يحموم) في رواية . ولا بد أن الإشاعات منشأ هذا النوع من الأساطير التي أصبحت أخباراً تاريخية تفنن كُتّاب التاريخ في التزيد منها ، بمقدار ما تفنن الحكاؤون في الإضافة إلى ما سمعوه وشهدوا وقرؤوا في المدونات ، حتى أصبحت هذه الأساطير الإشاعية مثار البحث عنه محصي التاريخ مثل المقريزي في القرن الثالث عشر ، ومثار التفلسف الاجتماعي عند ابن خلدون في القرن نفسه ، لأن الدارسين المثقفين يحسون عظمة المسؤولية فيما يرون وفيما يكتشفون من تلفيق الروايات وأكاذيبها ، فتجاوزوا الوثائق المحيطة بالحدث إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية والمفهوم السائد ، وعن طريق فهم الظرف الاجتماعي الذي وقع فيه الحدث وما يتصل به من عوامل اقتصادية ومفاهيم عامة تتجلى حقيقة الحدث وما التبس بها من أغراض سياسية ومن إشاعة عفوية ، لهذا اهتم الأوربيون بامتحان الوثائق ومحاكمة الظروف التي صنعتها ومعرفة مصالح الأشخاص الذين وثّقوها ، حتى أصبحت معرفة الوثائقيين وأغراضهم كمعرفة مدوني الأحاديث النبوية عند العرب عن عدالة الرواة ومقدار تجاوزهم ومصلحتهم من التزيد في الرواية ، لأن توارث الخلافة واعتمادها على الدين جعل خلفاء كل عهد يعدّون رواة تبشر بعهدهم وتشيد بآبائهم في الجاهلية والإسلام ، من منشأ مبدأ الجَرْح والتعديل عند المحدّثين

انتقلت العنعنة إلى المؤرخين من أمثال الأصفهاني في الأغاني ، لكن مبدأ الجَرْح والتعديل اقتصر على الأحاديث النبوية وتواترها وسندها وشهرتها وابتداعها ، هذا يشبه معهد تصحيح الوثائق في باريس ، ولعل المقريزي وابن خلدون أول من فطن إلى أباطيل الروايات والتزيد في الأحاديث وأقاصيصها ، ولا شك أن أكثر الأقاصيص من صنع الإشاعات ، لأنها افتعلت لكل حدث قصة ولو تمخض عن غيرها ، ولعل شعبنا بفطرته الصافية ثاقب التحقيق في الإشاعات وأسبابها وأغراض مروجيها ، فهو لا ينفي الإشاعات كنوافذ إلى الحقائق ، وإنما يحتاط في التقبل دون نفي لأصل الإشاعة وواقعية مصدرها كما في هذا المثل :

(الأخبار شُفوف) يقع الحادث تحت رؤية مجموعة من الناس ، وعندما يتفرقون تختلف رواية كل واحد عن الثاني ، حتى يغطي تصور المحدّثين صورة الحدث ولا تثبته إلا واقعيته ، لأن كل واحد يميل إلى التزايد ، إما عن غرض في نفسه ، وإما التفرد بمعرفة أكثر ، وإما للفت السامعين ، وقد أجاد المثل الإشارة إلى العوامل النفسية : (الأخبار شفوف) أي أهواء أو وسائل لاستشفاف الحقيقة ، فهذا يشتفي نفسياً بتهويل المروي ، وهذا يخفف عن كُبُوته بسرد الحديث ، لأنه وجد مجالاً للكلام بعد أن كبته الصمت ، ولا شك أن الصمت أكظم للنفس وأقتل لموهبة الكلام ، لهذا يشتفي المخبرون بالأخبار والمرجفون بالإشاعات ، غير أن الإشاعة مهما كانت كاذبة تنبه إلى البحث عن الحقيقة وتفتح عيون الأذهان إليها وإلى مروجها ، أما الإشاعات فلم يستكهن الاستنكار والتهذيب لأنهن من المتنفسات الاجتماعية ومن السجايا النفسية ، كما عبر أحد الشعراء المتفلسفين :

هذه البلوى التي ليس لها في الناس كُنْهُ
كل من يعرف شيئاً يدّعي أكثرَ منهُ

ينطبق هذا على كل النفوس وعلى كل الناس ، حتى أصبحت أخبار التاريخ موضوع شك وتكذيب ؛ مع أنها أحد فنون العلوم ، لكنه علم باطل كما يرى ابن زهر :

إني رأيتُ العلمَ بين الـــورى اثنين مـا إن فيهما من مـزيـدْ
حقيقـــةٌ يصعب تحصيلهـــا وبـاطـلاً تحصيلـــهُ لا يفيـد

من الجميل أن الشاعر رأى صعوبة الوصول إلى الحقيقة ولم ير استحالته ، لأن الأخبار الباطلة تستدعي الغوص إلى الحقيقة ، وفي مقدور الإنسان النقي المتثبت أن يصل إليها عن طريق معرفة الأغراض وعن طريق فهم الذي تنسب إليه الإشاعات ، لهذا نلاحظ أمثالنا الشعبية لا تقبل الإشاعة على عواهنها ولا ترفض أصلها كلياً كما في هذا المثل :

(ما جراده إلا من جراد) فبعض الإشاعات تصدق أكاذيبها لاحتمال نسبتها إلى الحدث أو إلى الشخص ، فإذا نسب الحكاؤون إلى سارق مزيداً من البراعة في التسلق والقفز تقبل الأمثال الإشاعة لجواز وقوع ذلك من السارق ، فصحة المصدر تبرر الإشاعات أو تقتلها في أفواهها ، عندما أشاع بعض المغرضين في الهند عن غاندي ومساومته مع الإنجليز ماتت هذه الإشاعة في أفواهها لحصانة (غاندي) وليقينية وطنيته نظرياً وموقفاً .

فما أسباب هذه الإشاعة ؟

إنها لا تخلو من أصلٍ أحسنَ المغرضون استغلاله ، لأن غاندي فضل العصيان المدني ضد الإنجليز على المقاومة المسلحة ، لأن الإنجليز أقدر على خوض الحرب ، وعلى استغلال ما يسمونها فوضى دموية تبرر طول مدة الاستعمار ، فاعتبر (غاندي) مقاطعة التجارة الإنجليزية والإضراب أجدى للتحرر من الغاصب ، ومن دعوة (غاندي) إلى العصيان غير المسلح نشأت إشاعة مساومته للعدو ، وتغلبت حصانته الوطنية على الإشاعة لنسبتها إلى غير من يصلح لها ، فكذّب كل الهنود إشاعة المساومة لحصانة الزعيم ويقينهم

عن صحة تلك الحصانة ، ولعل تلك الإشاعة صناعة بريطانية كما تدل روائحها وحسن استثمارها ، لأن الذكاء الشرير لا يتغاضى عن الحقائق المعروفة ، وإنما يجيد الانطلاق منها لصالحه ، فالإشاعات لا تقنع المثقفين الحقيقيين والأميين الطيبين ، لأنهم يبحثون عن مأتاها ويعرفون وسائل دحضها لعدم انطباقها على المنسوبة إليه ، وهكذا يفوه المثل :

(الصحيح رَكَضْ عين الطبيب) فلا تستطيع الإشاعات مهما كانت كثرة المروجين أن تمرض صحيحاً أو تجرّم بريئاً ، لأن الحقيقة ستنجلي رغم الغبار : (الصحيح ركض عين الطبيب) وهذا المثل ينطبق على كل متهم بريء وعلى كل مكذوب عليه بما لا يمكن حدوثه منه ، لعل مجتمعنا مارس اختبار الإشاعات من أقدم العهود لوفرة الأمية ولقلة الاختلاط ، فأصبحت الأخبار عن المسافرين من المدائن إلى القرى كالمذياع والصحف ، فأول ما يقص المسافر القروي عن المدينة دهشته عن رغد عيشها ، ثم يلتفت إلى فساد المدني والمدنية ، ثم يعرّج على أهل العلم فيقص كيف يقرؤون وكيف يرفعون أصواتهم ، لكنه أكثر حديثاً عن باعة الأسواق وبائعات الخبز وسعة ثروتهم وحيلتهم ، قيل إن أحد الأئمة بعث ثلاثة رجال إلى صنعاء لاستطلاع أحوالها وطبائع أهلها ، وعندما رجعوا تناقضت رواياتهم لاختلافهم نفسياً ، فتحدث الأول عن ازدهار التجارة ونشاط البيع والشراء وكثرة دراهم التجار ، وقال الثاني : كل الناس فسقة يشربون الخمور ويزنون ويستمعون إلى الطرب ، وقال الثالث : كلهم عُبّاد يؤذنون أول الوقت ويؤذنون كل فريضة في أول وقتها ويقرؤون الكتب ، في كل مسجد حلقة يتصدرها عالم . فاستغرب ذلك الإمام من اختلاف رواية الثلاثة عن مكان واحد ، وزال استغرابه باكتشافه الثلاثة الرجال ، فأحدهم من العُبّاد ، وثانيهم من الظرفاء ، وثالثهم من أصحاب الميول إلى التجارة ، ومن هذه التجربة تناسج المثل الآتي : (كل من يخبّر من حيث جاء) لأن كل واحد يتصل بما يهتم به ويخبر عنه ، إما من خلال تمنيه أو من خلال أصل الحدث ، مضيفاً إليه ما يوائم هواه ، ويشد إليه السامع ، مع أن الثلاثة

جاؤوا من مكان واحد لكنه متغاير الجوانب بمقدار تغاير الرجال الثلاثة ، ويمكن انطباق المثل على أشباه هذا الحادث وأبطاله ، لأنه مجرد مثل يعبر به واحد عن أكثر من آحاد ، وينطبق على أكثر من مكان لتماثل تجارب الناس في مئات الأمكنة ، ولا بد أن الرواة الثلاثة تصوروا أكثر مما صوروا .

فهل تصوُّر المتحدث يحجب صورة الواقع كلياً ؟

مادام للناس حب التتبع فلا ينطلي التصور على الصورة إلا مؤقتاً ، وربما لا ينطلي على الأكثر من أول وهلة ، لأن البحث عن الأصل نزوع بشري وطابع ثقافي ، حتى الدخان على كثافته وسواده لا يمنع رؤية النار التي تصاعد منها على حد تعبير المثل :

(مادخان إلا وتحته نار) هل هذا تقبل مطلق للإشاعة ؟

إنه أصح دراية بكثافتها وأرهف رؤية إلى إمكان أصولها ، إذ لا دخان بدون نار ، ولم يقل المثل غبار ، فهنا تمييز للإشاعة الممكنة الأصل لصحة نسبتها مهما تضخمت الروايات عنها : قد تكون النار جمرة ، قد تكون شرارة ربما أحرقت ماحولها ، فكان الدخان أكثف من عنصر الإحراق : (مادخان إلا وتحته نار) .

لكن هذا لا يحتبس البحث عن المصدر ، وإن كان العرب القدامى أكثر ضعفاً أمام الإشاعة على حد تمثيلهم :

(قد قيلَ ماقيلَ إنْ صدقاً وإنْ كذباً)

لكن هذا المثل بدائي التعبير ، والأصل لأنه جاهلي سبق زمن البحث وعصور الجَرْح والتعديل واتهام الوثائق ، لا تقلل فلسفة شعبنا من الإشاعة ولا تأخذها كلياً كسلمة ، وإنما يرشد المثل إلى التقبل والترك معاً : (خذ وبقٌ) من الجائز صحة ماقيل ، ومن الجائز بطلان ذلك القيل ، خذ من المتحدث واترك كثيراً مما تحدث ، حتى

لا تنزلق إلى درك الأكذوبة الذي وقع فيه المتحدث : (خذ وبقِ) أيُّ احتياط الألوان أمام الإشاعات أدق من هذا وأحزم ؟ وأي دليل إلى البحث أهدى من حملة الإشاعة على إنسان تفرد بالنزاهة وصحة القلب والذوق : (خذ وبقِ) ؟

ألا يتجلى تكذيب الإشاعة ؟

إذ لو كانت صادقة لما تردد السامع في قبولها كلها ، فهذا المفهوم يشكل أصح المقاييس لبواطن الإشاعة وكوامن إطلاقها ، لكن هل يرى شعبنا الإشاعة كما رآها آباؤنا القدماء : قد قيل ما قيل ؟ لا .

إن مجتمعنا يعرف أن الإشاعة حرفة المتعطلين وتنفس الموتورين فلا يخاف من انطباقها على من لا يستحقها ، ولا يخاف من سماعها ، لأن الإشاعة الفارغة كورقة في مهب الريح ؛ كلمة حملتها الريح هكذا تردد المجتمعات عندما يتهم المغرض بريئاً ، لأنها تعرف أن تلك الأكذوبة الملوثة لا تتعلق بناصع المواقف ، وإنما هي كلمة حملتها الريح كورقة صفراء ، لا تقف أمثالنا عند هذا الحد من إدانة الإشاعة الكاذبة ، وإنما تردها إلى قائلها كدليل على دناءة نفسه فلا يصدر عنه إلا كل دنيء وما صدر منه يرتد عليه كما في هذا المثل : (مِنْ فُمّه لا لحيته) فتعييب غير المعاب يفضح نفس الإنسان العيابة ، ومع هذا لا يلوث إلا نفسه لأن أكذوبته ذابت من فمه إلى لحيته :

(من فُمه لا لحيته) كما تسخر أمثالنا من تفاهة الإشاعة الكاذبة تسخر من تكلف التستر من واقعة حقيقية كما يحدد المثل :

(افتضَحَ في السوق وأخفى على أهل بيته) فهذا استهزاء بالمكابرة بلا جدوى ، لأنها ليست مجرد إشاعة من مغرض ، وإنما هي فضيحة وقعت لا يمكن حجبها مهما كانت أسباب تلك الواقعة ، لأنها قد انتزعت شهرتها من زحام المكان (السوق) .

وكما تهزأ هذه الأمثال وأشباهها بالإشاعة التافهة لأنها لا تبني ولا تهدم ، وإنما تسلي

بفراغها أكثر النفوس فراغاً من الهموم ، فإنها أي الأمثال تكتشف الفروق بين الإشاعة وبين الأخبار الآتية عن خبر ممكن :

كسقوط سلطة وقيام سلطة ، كصدور قانون جائر ، كانتشار وباء . مثل الأخبار عن هذه الممكنات تسميها الأمثال علماً لصدوره عن واقع ممكن كما يحدد المثل حرفياً : (ما علم يخرج من تحت حَجَر) .

فالعلم هنا هو الإخبار عما جرى في تيار السياسة أو في عالم الناس ، وإذا لم يكن هذا العلم أو الإخبار عنه حقيقي ، فإنه ممكن التحقق لأنه لا يجيء من فراغ ولا يطلع من تحت حجر ، وإنما هو ظاهرة على صفحة الواقع القائم أو في طوايا الواقع الذي سوف يقوم ، وعلى واقعية هذا العلم أو إمكان واقعيته ، فإن الفهماء يقوّمون الراوي ، فإذا كان خائناً لا يسمع أحد منه ، وإذا كان كاذباً فلم يجد مصغياً حتى ولو أتى هذا المخبر من مصطرع الأحداث كما يفصح المثل : (ما هارب يِدّي علم) المحارب الخائف لا يعرف ميزان المعركة والمجرم الهارب من السجن لا يدري عن صحة ما يدور في مدينة سجنه ، لهذا يشترط الفهم في الراوي عافية وعيه عند المشاهدة ونفوذ بصيرته عند استخلاص المشهود : (ما هارب يدي علم) أي خبراً صحيحاً .

لأن خوفه شغله بنفسه عما حوله ، لهذا يقول العرب :

(لا تستشِرْ الجائع ولو كان حازماً ، ولا الخائف ولو كان خبيراً ، ولا الأحمق ولو كان صادقاً) .

وربما كان الهارب أكثر ذهولاً من الجائع ، لأنه تصور كل ما رأى وسمع من خلال انهلاعه وتلمسه للمهرب ، كما فرقت الأمثال بين الإشاعة والأخبار ميزت بين الممكن والمستحيل مهما كثرت حول الاستحالة طرائق الأخبار ، لهذا يقول المثل : (إذا كان المُعلِم مجنون فالمستعلم بعقله) ، هنا تتأكد غباوة السامع أو إضاءة فهمه ، لأن الفهم المضيء يكشف أخبار المجانين ورواية العقلاء ، وإذا كان المخبر مجنوناً ، فإن حصافة

المستمع ترفض كل أحاديثه ، ذلك لأن المستمع أكثر تدبراً وأبعد نظراً ، لأنه يعرف افتعال الخبر من اهتزاز صوت المخبر ومن تقطع حلقات الحديث ومن ظواهر التكلف . ففهم المستمع للأخبار كثقافة القارئ أمام المكتوبات ، لأن القراءة بلا ملكة تمييز كالسماع إلى أخبار المجانين وتقبل تهريفهم : (إذا كان المُعلِم مجنون فالمستعلم بعقله) ، ذلك لأن المستعلم سائل علم ، والسؤال يدل على الاهتمام ، والاهتمام النظيف يملك حاسة النقد فيكتشف صحة الجواب أو زيفه أو غباوته أو فطنته ، وفي الأغلب تهتم الأسئلة بالأمكنة التي تفجرت فيها أحداث ، فتستعلم كل من أتى منها ، فإذا كذب الجواب إلى حد الاستحالة فلا يمكن للمستعلم أن يقبل لأن مثل هذه المواقف أدعى إلى التبصر ، صحيح أنها تقع أحداث كانت تبدو مستحيلة الوقوع فلا يمنع وقوعها التكذيب ، وإنما يستدعي الاستبصار واكتناه الجاري والتماس الأسباب والدواعي التي بررت مجيء المستحيل ، والذين يأتون من أمكنة الحوادث أميل إلى الإغراب وتجسيم الصورة كمزاج فني في المتحدث وكحساسية لمفاجأة الوقوع ، ولا بد أن تتناسج خيوط الإشاعة حتى من الإعلام عن واقع لأن شهود الحدث مجبولون على المبالغة وتجسيم الصورة كشاعرية في غير شعر أو كشاعرية أخطأت طريقها .

إن شعبنا في عصر الأمثال كان يتمتع بذكاء نفاذ لكنها نباهة فطرية يمكن أن تستسلم لغير المسلمات ، فإذا رددت الإشاعات عن موت أحد ولم يمت أو عن اصطخاب زلزال لم يصطخب ، مثلاً ؛ قال الناس عند وقوع الحدث : (ألسنة الناس أقلامُ القُدرة) فهل الإشاعة عن ذلك الحدث هي علة حدوثه ؟

لا دخل للإشاعة في مجريات الأحداث إلا إذا كانت إفصاحاً عن تذمر سياسي لتغيير القائم ، أما الإشاعة عن موت أحد أو تفجير كوارث طبيعية فلا تشكل الإشاعة سبباً في الحدوث ، لأن قُدرة وقوع الحدث غير قدرة الألسنة على بصق الإشاعات ، فمن الممكن أن يشيع الناس عما لا يحدث وعما لا يمكن حدوثه ، لأن الإشاعة هنا من باب التفكه أو من باب الإلهاء عن الصميمات ، حتى لقد تخصص الآن خبراء في كل دولة

لبث الإشاعات ولمحاربتها عن علم نفسي لغرض انتخابي أو لترويج تجاري أو لتسلط سياسي ، فأقلام القدرة غير ألسنة الناس ، صحيح أن العرب قالوا : (إن البلاء موكّلٌ بالمنطقِ) ، لكنه محصور على منطق الشخص عن نفسه . إن أمثالنا كتجارب ناطقة استخلصت وعبرت ، وعلى تعميم بعضها فإن أكثرها سديد الرأي والرؤية إلى الإشاعة وإلى مروجيها وإلى دخانها ونارها ، فكما فرقت بين أخبار الأحداث والإشاعات فرقت بين الإشاعة وأصلها ، وشبهت الإشاعات بلا أصل بكلمة حملتها الريح ، بتفلة من الفم إلى اللحية ، أما الإشاعة ذات الأصل الواقعي فتعرف الفلسفة الشعبية الزوائد والأصول كما يعبر المثل عن الإشاعة المجسمة :

(كلام أخضر يصبح الناصفة) فالمثل لا يدحض الإشاعة كلياً ، وإنما يرى تضاؤلها أمام الفهم المستقصي والبحث المستنير ، فإذا الفروع توازي الأصل ، وإذا الألوان المجسمة مثل حقيقة الصورة :(كلام أخضر يصبح الناصفة) وهذه الاستعارة من معطيات الحياة التجريبية ، فالزرع عند اخضراره أثقل وزناً ، وعند تيبيسه ينقص نصف الوزن ، وهكذا سائر النباتات ومثلها الإشاعة المجسمة ذات الأصل تبدي نصف الحقيقة وتواري نصفها ، والمسؤولية على الباحث في اكتشاف النصف المطوي من خلال النصف المروي ، على أن حكماء الأمثال لا يتجاهلون لباقة الإشاعة وأغراض المشيعين ، ولكنهم يستنفرون الفهم الواعي لكي يكونوا أذكى من لباقة التزييف : (مَنْ فَتحَ عينه غلق أذنه) أي من اكتشف ببصيرته وتجربته استغنى عن سماع القيل والقال ، وإن كان فيها أنصع دلالة إلى معرفة الحقيقة عن رؤية العين ، كما عبر المثل أو عن استبصار الفهم كما تومئ دلالته ، أو عن انفتاح المدارك على البعد ، كما يدل غناء المثل لأن حرفيته ذات شمول وذات نظر بعيد المرمى : (من فتح عينه غلق أذنه) لا يريد المثل نعمة الصم لفساد القول ، وإنما أراد تآزر الحواس لإرشاد الفهم وإرهاف الملكات النافذة ، جملة ما تطرح هذه الأمثال تنبئ عن معرفة بفضول القول وميول الناس إلى الغرابات والطرائف ، كما تنبه إلى ما خلف الإشاعات من حقائق وما تحت الظواهر من كوامن ،

على أن الأمثال تشير بدلالاتها على نسبيةالحقائق ، فما هو حقيقي عند سامع فهو غير حقيقي عند آخر ، ونصف حقيقي عند ثالث لأن الحقائق نسبية ، ثم إنها دائمة التجدد فليس تعاقب الليل والنهار واصطخاب البحور وشموخ الجبال والميلاد والموت كل الحقائق ، إنها أكثر الحقائق ثبوتاً ، ولكن هناك حقائق تتبازغ من خلال الحقائق الثابتة ، فمع إطلالة النجوم تطل حقائق ، ومع ذرور قرن الشمس تنشال حقائق ، إن الحقائق متعاقبة التجدد كتناسل البشر والحيوانات وكإنبات الأرض وتعاقب الإنبات ، لأن هناك الحقائق النفسية المتجددة كالعبقرية والأجرام ، الحقائق الاجتماعية كالثورات ، والحقائق العلمية كالهبوط على سطح القمر ، وصنع عابرات القارات ، واختراع القنابل الذرية .

ومن كل حقيقة تتوالد أجيال من الحقائق ، كان التكهن بها أغرب من الخرافة وفن الإشاعة ، كما دل هذا المثل :

(كل من جاء قال كلام) ألا يشير هذا إلى تعدد النظريات وإلى تعدد الحقائق وتوالدها ، ولم يقلْ أحد الكلمة الأخيرة ، لأن لكل حادث كلاماً عنه ورؤية منه قد تكون أكبر منه وقد تكون دونه ، ولن تسكت الإشاعات والمشيعون والأخبار والمخبرون ما دامت تنجم الأحداث ، وما دامت نزعات التتبع والإعراب عنها من نوازع النفس ، كفن إفصاحي عن نزوع إنساني .

عصير التجارب الشعبية

ما دام الإنسان يحمل رأساً ينطوي على دماغ ، وما دام يحمل حواساً تلتقط عن الحياة والبشر والكتب وتزود هذا الدماغ . ما دام هكذا فهو مجبول على التفكير ، وما دام مجبولاً على التفكير ، فهو تواق إلى معرفة أفكار الآخرين وهضمها حتى تصبح جزءاً منه ، والأفكار بدورها قادرة على الانتقال بسرعة الضوء . والإنسان مشغوف بتلقيها ، لأن أصولها ثابتة في نفسه فما دام يفكر فهو محب للأفكار . بل ربما فكر نتيجة تأمل في الحياة بما تزدحم فيها من أحداث وتجارب كما تدل الأمثال الشعبية ، فدون أن يعرف مواطن القرية مذاهب الفلسفة السياسية ، ودون أن يقرأ الفلسفة الوطنية والقومية عبر عن الوطنية أشمل تعبير (عز القبيلي بلاده ولو تجرّع وباها) انبثق هذا المثل من نار التجربة ، ومن حسّ معاناة الغربة ، أو توقع الاغتراب ، إذا نبت الدار بأهلها لأي سبب قاهر .

وهذه الأمثال يصعب تاريخها ، ولو أمكن تحديد تاريخ كل مثل لزادنا معرفة بالحالة التي أنطقته ، لكن لا بد أن هذا المثل قيل بعد انهيار سد (مأرب) بوقت طويل أو قصير ، لأن اليمني بعد هذا الحادث تكبد الأسفار وأصبح كالريح بلا أهل ولا قرار ، حتى قيل (تفرقوا أيدي سبأ) ، ومن عذاب الغربة ومشقة الأسفار والذل في بلاد الآخرين عرف اليمني قيمة بلاده أكثر . وأحب فيها مكابدة العيش ومصارعة الوباء كما أحب بلاده ناساً وأرضاً ، وجدباً وخصباً ، ووباءً وعافيةً ، (عز القبيلي بلاده ولو تجرع وباها) بحرارة هذا الحس ناضل اليمني كل تدخل أجنبي ، وسبق في هذا النضال أكثر الشعوب فقد كانت العادة أن يستكين الوطن المغلوب للغازي القوي ، وكان يقال (الدنيا لمن غلب) ، وكانت الشعوب تستكين للفاتح المظفر كما لو كان قدراً لا يقهر .

قاومت شعوب آسيا عاصفة (المقدونيين) حتى تكسرت أمامها راية الحاكمين ، أسلمت قيادها ولم تفكر بعد الانكسار في مقاومة الغازي وتوالي الغزو والغزاة ، ولا تملك الشعوب إلا الاستسلام للفاتح حتى ينحل حكمه ويقتلعه فاتح آخر .

أما اليمن فقد استسلمت للأحباش بعد مقاومة ، ثم بدأت المقاومة حتى أجلت الاحتلال باحتلال جديد ، ثم أنهت الثاني كما أنهت الأول ، ثم مات حلم فتحها في عين كل فاتح ، لكنها بقيت متنبهة لكل حلم محلي يستد بقاءه من أي أجنبي سواء كان بعيداً أو قريباً ، فقد كان (الصليحيون) من (ذؤابة اليمن) ولم يستقر لحكمهم قرار ، لأنهم كانوا يستمدون بقاءهم من حكام (مصر الفاطميين) ، لهذا كانت مدة حكمهم صراعاً دامياً ، فاذا استقروا في الجنوب وأخضعوه خرجت عن سلطانهم مناطق الشمال وبالعكس . ومثل الصليحيين (النجاحيون) فبمقدار ارتباط (الصليحيين) بالفاطميين كان ارتباط (النجاحيين) ـ (الزياديين) (بالعباسيين) حكام بغداد ، ونتيجة لتبعية الحكمين لقيا أعنف مقاومة من الشعب حتى نهايتهما . وبعد نهاية النجاحيين والصليحيين تأججت مقاومة الشعب ضد كل إمام ينتهج سياسة الارتماء إلى الأجنبي ، وكان الأتراك القوة الطامعة في تلك الفترة ، فناضل اليمنيون كل ارتماء إلى الباب العالي .

ولما وقعت اليمن تحت وطأة الغزو التركي اشتعلت المقاومة ، حتى إن السلطة التركية في اليمن كانت مجرد اسم لعجزها عن إخماد مقاومة الشعب المدرب على القتال ، والمعود على الاعتصام بالجبال ، فكان اليمن أول شعب قاوم سلطة الأتراك رغم إغراءات الأموال والألقاب ، بل لم تكن لسلطة الأتراك فيه مجال ولا نفوذ إلا على موظفي المدن الكبيرة ، وبعد أن أجلى شعبنا الأتراك للمرة الثانية والأخيرة .

قاوم الاستبداد وريث الأتراك ، لكنه كان شديد الإعجاب بنزعة الاستقلال في المستبد ، فقاوم استبداده وأحب نهجه الاستقلالي ، وبعد أن جدّت من الأمور أمور

قاوم شعبنا التدخل بكل أنواعه حتى التدخل المزود بأحدث الطائرات وآلاف المقاتلين بمختلف الأسلحة . ولم يبعد العهد بالانتفاضات انارية العنيدة في وجه التدخل لسبب واحد هو (عز القبيلي بلاده ولو تجرع وباها) لقد كره شعبنا المذلة في بلاد الآخرين . فكره أن يذله أحد في داره ، إن عشرات الكتب في الوطنية لا تؤدي أكثر من مؤدى هذا المثل بما فيه من اشتمال فكري ودقة تعبير ، وإذا كان المثل قد اقتصر على عزه القبيلي ، فإن قراءته توسع مدلوله إلى عزة الإنسان في القرية والمدينة ، إلا أن المثل نبع من تجربة القرية التي كابدت الغربة قديماً وحديثاً بالرغم منها .

لعل اليمني يملك أوفر حس بانتمائه إلى أرضه رغم كثرة أسفاره واغترابه ، فإذا رأى الأمطار تنهل على (باريس) تمنى لو كانت على (جهران) أو (الحجرية) أو (يافع) أو (لحج) ، وإذا رأى الخدمات الاجتماعية تتوالى على الشعوب تمنّى مثلها في بلاده ، إن اليمني في أي مهجر مشدود إلى أرضه حتى ولو أثرى وأنجب ، فإن ذريته تحمل الحس نفسه على عكس الآخرين فقد حمل المهاجرون الشاميون الحس الوطني إلى المهاجر الأمريكية ، ثم أنستهم الثروة وطول المدة جبال (لبنان وأرزه) ، ومات هذا الحس بانقراض الجيل الأول من المهاجرين ، فانقطع أبناؤه وأحفاده عن مهد الآباء ، أما اليمني فهو مشدود إلى تربته ، والأبناء مشدودن إلى تربة الآباء ، وليست هذه الأفواج من المولدين اليمنيين الوافدين اليوم من مختلف الأقطار إلا الدليل على وفرة الحس بالانتماء إلى الوطن ، فميلاد اليمني في بلاد الآخرين يؤكد صلته بموطنه ومهد أبيه . بل إن الثروة بمشاغلها لا تنسي اليمني دياره ومغرس أصوله كما يخبرنا هذا المثل (مال في غير بلدك لا لك ولا لولدك) أي دراية بمذاهب السياسة ؟ فكم يمنيين أثروا وسفّروا إلى بلادهم كما خرجوا منها ، لأن كل بلد يحظر خروج أموالها منها وإذا المثل الذي سبق علم الاقتصاد يعلم الوطنية والعمل للموطن . ويدل على خبرة بالحياة أكثر من بعض الحكام اليوم ، فقد عوّق بعضهم سير التنمية في بلده واستثمر أمواله في الدول الكبرى ، وظنوا أنهم بهذا يحققون خصباً اقتصادياً ، مع أن هذه الأموال ممنوعة من السحب وقابلة للتجميد عند

هبوب أي ريح سياسية . وماذا صنعت أموال مصر لمصر في عدوان ١٩٥٦م ؟ فقد جمدت بريطانيا وفرنسا كل الأموال المصرية بمجرد تأميم قناة السويس ، ولا بد أن يحدث بيننا وبين الاستعمار الجديد نفس ما حدث بيننا وبين الاستعمار القديم . وسوف تتكرر الأحداث نفسها ويتكرر التجميد للأموال . صحيح أننا الآن نشعر بالعجز أمام الاستعمار الجديد لاختلاف أسلوبه ووحشية قواه ، لكن هذه نفس التجربة مع الاستعمار القديم . فقد ضربت المدافع البريطانية (الإسكندرية) وقصفت المدافع الفرنسية (دمشق وبيروت) ، وأحرقت طائرات بريطانيا (قعطبة وشقير) ، وأخذتنا الدهشة زمناً طويلاً واستسلمنا حتى قوينا على العراك بفضل معرفتنا لوسائل الاستعمار . وسوف تتكرر القضية نفسها مع الاستعمار الجديد مهما تكاثفت القفازات على أظفاره ومهما تعددت أقنعته ؛ لأن اختلاف الأساليب وتعرُّج أدغالها لا يمنعان من معرفتها ، وقد بدأنا المواجهة مع الاستعمار الجديد ، وإن كانت الاستسلامية أغلب على بعضنا ، والدهشة أغلب على بعضنا الآخر . لكن المسألة مسألة وقت ، وما أسرع مرور الوقت إن له أجنحة كالطائرات ، وأزرّة كالصواريخ ، وسوف ندري عندما تستحر المواجهة مع الاستعمار الآخر ، إن أموالنا التي نستثمرها لديه سوف تثمر التجميد ونقول : صدق من قال : (مال في غير بلدك لا لك ولا لولدك) .

كل ما في الحياة يعطي فكراً إلا أن أحر الأفكار وأحفلها بالنضج والإثارة هي الأفكار التي تعطيها المعاركة والانصهار في الأحداث . فقد توارث شعبنا احتراف القتال وتعددت أسباب هذا القتال وأهدافه ، ومن ممارسة القتال عرف شعبنا قيمة الشعار لكل عمل ، وبالأخص للقتال ، فاعتبر الشعار نصف القتال وعبر عنه بكلمة (الهَرْج) كتكثيف لحماس الشعارات : (الهَرْج نص القتال) هل هذا صحيح ؟ تؤكد الحياة وأعمال الأحياء صحة هذا ؛ لأن الشعارات بشائر العمل قبل حدوثه وعبيره ، وأضواؤه من بدايته حتى نجاحه . فكل ما في الوجود تدل عليه الشعارات ، نستدل على قدوم الربيع بتفجر أوائل الخضرة من العيدان اليابسة وهذه شعارات ، ونستدل على اقتراب

الشتاء من اصفرار الأوراق وصفير الرياح وارتعاش الأشجار وهذه شعارات ، ونشتم روائح الخريف والصيف من احتشاد السحاب وتفجر الرعود واشتعال البروق وهذه شعارات ، ويفعل الأحياء كما تفعل الحياة فيرفعون الشعارات في كل بداية لكل عمل . نستقبل الأعياد بالمدافع في المدن وبمشاعل النار في الأرياف وهذه شعارات ، نرفع الأذان كل يوم خمس مرات إيذاناً بدخول مواقيت الصلاة وهذه شعارات ، والسياسة جزء من الحياة أو هي المحرك الداخلي والقياد الظاهري للحياة ، ففي بداية كل عهد مأمول نرفع الشعارات المعبأة بالحماس ، إذن ، فالشعارات أصوات الحياة وأنفاسها وعبير الحركة وأصداؤها ، وكلما كانت الشعارات أعلى صوتاً وأكثر إشعاعاً كانت أدل على نشاط العمل واندفاع تيارات الحياة فيه ، لأن لكل شيء شعارات : شعارات الميلاد صراخ الأم وبكاء الوليد وأفراح الدار والقابلة ، شعار الأعراس : حرائق البخور وأسراب الزغاريد وضرب الطبول وإطلاق النار . حتى الموت له شعاراته من النواح والدموع ومن زينة النعش وموكب الدفن وكلها شعارات ، ولقد قال العرب (الحرب أولها كلام) وقال شعبنا (الهرج نص القتال) ولا يقصد الهرج وقت القتال وإنما قبله ، لأن تصايح المقاتلين حال القتال دليل على الذعر لا على الشجاعة ، لأن صفة البطولة الصمت وقت القتال لأنها حالة عملية .

إذن فشعبنا يُعنى برفع الشعارات للعمل البطولي ، لأن الشعار جزء من العمل متصل به اتصال المثل بالقاعدة ؛ وإنما يسيء إلى الشعارات عدم ممارستها أو التمويه بها أو انبثاقها من غير مواقعها أو في غير حينها ، قد تكون بعض الشعارات بلا محتوى ، ولكن وجودها يبحث عن محتواه ، لأن البراعم أصول الثمر ، كما أن الاخضرار بداية الإثمار ، لأن شعبنا توارث المكابدة حرباً وسلماً وفي الغربة وفي الوطن عرف تقدير كل شيء وألغى من حسابه الاستهانة بأي شيء ، فحذر من الغرور بالقوة ، وإغراء الضعف للقوة ، لأن كل حي قادر على المقاومة ما دام فيه تلك النقط الحمراء المشتعلة تحت جلده (ما أظفور إلا وتحته دم) الحياة نابضة في كل حي والتشبث بها غريزة كل كائن

(ما أظفور إلا وتحته دم) ويتصل بهذا المثل مثل آخر ينضح بالتحدي إما إرهاباً للعدو أو استنفاراً للقوة الكامنة أو مداراة للضعف أو تهكماً بغرور القوة : (أنت من قوّتك وأنا من ضعفي) يقولها المواطن لكل قوي يعتدي عليه ، أو لكل ضعيف يتقاوى ، وفي كل حالة تثيرها الخصومات .

يعرف شعبنا أن من اغتصب حقّالاقى من يغتصب منه ، وربما كان الرد أكثر عنفاً (من تعشى عشاء الناس تعشوا دمه) لأن المغتصب يغري باغتصابه بحكم تنازع البقاء ، وتداول الغلبة فليست قوة ، لأن القوة لا تقوى على الثبوت في يد . وإنما هي دولة بين الناس تنتقل من الغالب إلى المغلوب والحق والقوة مجتمعان هما (من قال حقي غلب) فلا يكفي أن تكون صاحب حق مغصوب ، وإنما الإصرار على استرجاعه وامتلاكه من جديد هو عامل رده وحمايته . وقد عبّر المثل (بالقول) كرمز على المصارحة والإصرار .

كما يعرف شعبنا كيف يموت دفاعاً عن الوطن ، وكما يعرف الحرب شعاراً وقتالاً ، فهو يعرف أدب الضيافة كصنو للشجاعة وعنوان عليها ، يقول الدبلوماسيون للضيف (ما رأيك ناكل) إلى المائدة لكن شعبنا لا يستحسن السؤال حينما تكون المائدة هي الجواب (الموالي بخيل) أيُّ دراية بالنفوس أعمق من هذا المثل ؟ إن السؤال عن اشتهاء الأكل قد يلقن الضيف (لا) ، وهو يريد (نعم) وإلى هذا يشير المعرّي :

لا تسـأل الضيف إن أقريتـه ظَهَراً
بالليل هل لك في بعض القِرى أربُ
فإن ذلك من قول يلقنهُ
(لا أشتهي الزاد) وهو الساغبُ الحَربُ

أليس شعبنا يعرف أدب الضيافة كما يعرف أدب الحديث ؟ يعرف أدب الحديث ، لأن المتحدثين لا يصلون إلى النتائج إلا إذا حسن الاستماع إلى جانب حسن الحديث ،

وبهذا تؤدي المحادثة إلى غاية ، بفضل استخدام الأسماع والألسن ، فعندما ينتهي المتحدث يبدأ المستمع حتى يفهم كل عن الآخر ، وفي مجامع القات يبدو الحديث كلعاب القات ، الكل يتحدث ويمضغ ، أما التي تصل إلى نتيجة فهي الجدران المصغية ، وهذا اللون من الحديث يعرفه شعبنا ويعرف فراغه فيسميه (هدار) فيمثل هكذا : (من كثر هدارَه قل مقداره) ويدمن شعبنا التأمل في سوء الكثرة المفرطة في كل شيء (لا كَثَرْ اللحم لَحْم حمار) ويعرف قيمة الاستمرار في العمل والعطاء ، ولا تفتنه اللحظة مهما كانت غنية السخاء فيمثل هكذا (قليل دائم ولا كثير منقطع) ، وعلى بعد هذا النظر فإن الاقتناع بالقليل ضعف إلا أن شعبنا قد اعتصر التجارب وعانى من بخل الحياة وانقطاع سخائها إن سخت ، ولارتطامه بالواقع وخيبة الآمال لم يعد يثق إلا بما يلمس ، كما يمثل (لا تقل بُرْ إلا وهو في الصر) .

لأن الإنسان يحب العاجل ويشك في الآجل فهو يتعجل القليل ولا يأخذه فتون الوعد بالكثرة (جرادة على مشفري ولا بربري في الصراب) ، مهما كانت واقعية هذه النظرة فهي تدل على الحس الوقتي وعلى قصر النظر عن الغد وما يتطلبه المستقبل من إعداد وانتظار ، فربما كان العطاء العاجل من عوامل الإلهاء عن الإعداد للمستقبل ، والوقتية من أفدح أمراضنا الموروثة فلا يكون لنا يوم إلا إذا زرعنا له البذور من الأمس القريب والبعيد ، ولا يكون لنا غد إلا إذا أسسنا بناءه من اليوم . وهذا ألمع مميزات الفكر الأوربي ، فهو يعمل اليوم لما يثمر بعد مئة عام . المهم صحة الحسابات وضبط المقاييس . فقد كان الاستعمار يخسر الكثير من المال والرجال في سبيل استعمار بلد إذا عرف أن أرباحه ستكون أكثر ولو بعد قرون ؛ يمكن أن قصر النظر والوقتية أسوأ ما ينطوي عليه هذان المثلان كما هما أسوأ ما تتسم به أكثر أعمالنا .

إذا كانت بعض الأمثال تشعر بقصر النظر فإن أكثرها تنم عن ثقابة الرأي وصحة المعرفة وأصالة الحس الإنساني في شعبنا ، وأيُّ تعبير أكثر شفافية وإضاءة في المشاركة الوجدانية من هذا المثل (حس قلبك وقلب غيرك مثلك) ؟ إذا كنت تعاني وجعاً

فإني معرض لمثل ما تعاني ، وكل مخلوق على الأرض معرض للخطر ، وليس هناك من له ضمانات من الكوارث المنتظرة والمفاجئة ، والمشاركة الوجدانية أنقى عناصر الشخصية وأنظف المشاعر الإنسانية (حس قلبك وقلب غيرك مثلك) كم نلاحظ جيراناً تمتد بينهم الخصومات من وقت لآخر ، حتى إذا أصيب أحدهم أو مات تحول النقار إلى تعاطف وعزاء وإلى مشاركة حميمة ، ولا ينطوي على الشماتة إلا من ينطوي على أقذر المشاعر ولا يحمل المشاعر القذرة الشامتة إلا مغرور جاهل بالحياة أو ميت الحس الإنساني ، أما الإنسان الاجتماعي فهو متعاطف أو قابل للتعاطف بفعل عمومية الآلام والأوجاع واحتياج كلٍ إلى الآخر ، وبفعل اشتراك البشر في مرارة الألم وتقلب الظروف ، فعندما يصاب أحد نضع نفوسنا في مكانه أو مكان أهله ونردد المثل (حس قلبك وقلب غيرك مثلك) .

يغلب على شعبنا الحس الاجتماعي في أكثر أمثاله وتفكيره ، ويعرف بالبداهة والتجربة أن الحياة الاجتماعية بما فيها من منافع وأهواء تؤدي إلى تضحية هذا بهذا ، وإضرار هذا بذاك ، فيعبر شعبنا عن هذا (بلا الناس من الناس) ، ولا يترك هذه الفكرة بلا تعقيب وإضاءة ، ولكنه ينذر فاعل الشر بشر أكبر ، لأن المرء يحصد ما زرع (ويلٌ من ظَلَم الناس للناس) ، فهذا المثل أكبر تنديد بالظلم وأشد تنديداً بأعوان الظَلَمة ، لأنهم يرتكبون الجنايات لنفع غيرهم وليس لهم إلا سوء العاقبة الذي عبّر عنها شعبنا بالويل (ويل من ظلم الناس للناس) .

في كل جيل يتعالى تذمر الآباء من خروج الأبناء عن الطاعة لأنهم اعتادوا أن يشبه الولد أباه والمشابهة الاشتراك بصفة أو صفتين ، والفروق في عدة صفات ومزايا . ولو امتد هذا التشابه لكانت الأجيال المتعاقبة جيلاً مكرراً أو شبه مكرر . كما اهتدى إلى هذا شعبنا فلم ينزعج من خروج الأبناء على الآباء بفعل التغيير الزمني ، وعبر عن هذا الاطمئنان إلى تصرف الأبناء بهذا المثل (تعليم الدهر ولا تعليم الوالدين) فللأولاد الحق أن يكوّنوا نفوسهم على ضوء تجاربهم وعلى مقتضيات زمانهم الذي يختلف

بالضرورة عن زمن آبائهم ، لأن المراد بالدهر في المثل ما فيه من تجارب ومعطيات ومحاولات واختبارات (تعليم الدهر ولا تعليم الوالدين)كما عارك شعبنا الحياة بقسوتها ولينها وعبر عن اختباراته وتجاربه ، عبر عن معاركه مع حاكميه في أكثر من مثل ، أو ما يجري مجرى المثل من نوع (لا غريمك القاضي من تشارع) وكما جرب تحيز القضاة وصعوبات القضايا على الفصل الحاسم والإنصاف المرضي ، جرب تسويف الحكومات في كل ما تعد به ومطلها بكل ما التزمن ، فقال (لا شدّت الدولة رَقَدْتَ) لأن إعلانها عن عمل أي شيء يتصل بصالح الشعب بداية عمر طويل من الانتظار ، وقد تنتهي قبل أن تحقق مواعيدها (لا شدّت الدولة رقدت) .

هذه المجموعة من الأمثال الشعبية عصارة تجارب شعبنا وأرورع مخلفاته الفطرية الفكرية ، لأنها تنبع من صميم المحلية وتتضوّع بأنفاس بلادنا ، وهي إلى جانب أنها أفكار ، فهي فن جيد التعبير ، قوي التركيز على أهم القضايا ، ولا بد من التنبيه هنا إلى أن بعض الأمثال تختلف في بعض التعابير من منطقة إلى منطقة ، ولكنها تؤدي مفهوماً واحداً ، وتلتقي بالاختلاف اليسير في تعابيرها في غرض واحد ، وهذه الأمثال تكوّن فلسفة شعبية وفناً شعبياً ، لأنها بلغة الكثرة ومن عمل الكثرة ، فكل مثل مجهولُ القائل ، وإنما المثل سائر على لسان كل واحد ، وهذا هو الفن الشعبي في التعريف الأكاديمي ، فما كل ما جاء بلغة الحديث العادي يسمى شعبياً وإنما فن الشعب هو الذي يعرفه كل الشعب ولا يُعرف له قائل ، وإن اتخذ له الشعب رموزاً (كعلي بن زايد) و (جُميد بن منصور) و (حزام الشُّبَثي) و (أبو دلامة) ، فهذه الأسماء مجرد رموز لتأكيد الواقعية كالأبطال في الرواية ، لأن هذه الكثرة الكاثرة من الأمثال والمقولات في كل منطقة وجيل لا يمكن أن يقولها واحد ولو كانت من قول واحد لجاءت بلهجة منطقته . أما هذه الأمثال على كل الشفاه فهي تفكير الشعب وتعبيره عن التجارب المشتركة .

الحس الاجتماعي في الأمثال الشعبية

هل هناك سبب كاف لطرح الأمثلة الشعبية ؟ إذا كان القصد كتابة الأمثال أو معرفة مدلولها الحرفي فهذا لا يستحق الاهتمام . بل ولا يستوجب قطرات المداد أو ضياع الوقت في الكتابة ، لا لأن الأمثال غير جديرة بالاهتمام . وإنما لأنها معروفة ولا حاجة لتعريف المعروف ، فسر الاهتمام بهذه الأمثال يرجع إلى ما تملك من طاقة كشف لزوايا مجهولة في الحياة ، وأصح الطرق لمعرفة المجهول هو المرور بالمعروف إلى غير المعروف ، وهذه الأمثال الشعبية على وضوح لغتها وشفافية أفكارها وواقعية تجربتها لم تكن إلا مجرد مصابي تضيء مساحات هائلة من رحاب الحياة ، واللغة بكل ما فيها من تعبيئات فكرية لم تكن إلا مجرد لمحات شعّاعة إلى ما هو خلف الرؤية والسماع ، والظواهر على أهميتها لا تلفت الانتباه إلا بمقدار ما تشير إلى حقائق بعيدة وقريبة ، وكل ما تتناول الرؤية ويقع على السمع ويصل إليه اللمس أو ينتشقه الأنف لم تكن إلا ظواهر على السطوح تجرنا إلى ما خلفها من عوالم الأسرار والأفكار ، فالتأمل في الظواهر لا تستدعيه الظواهر إلا لما تنطوي عليه من أعماق أو ما تشير إليه من خفايا ، لأن المرء لا يهتم بما يطفو على السطوح ، وإنما بما يختفي وراءها من أعماق وأبعاد .

وقد فطن إلى هذا أجدادنا فقالوا : (البعرة تدل على البعير) والآثار تدل على المسير . وقال (المتنبي) (ابن جني أدرى بشعري مني) لأن (ابن جني) جعل من ظواهر نصوص شعر (المتنبي) مفاتيح لكنوز أسرار نفسه وخفايا مراميه ، فليس المهم هو التلقي عن الحياة والثقافة ، وإنما الأهم منه ما يثير هذا التلقي من ملكات التصور وطاقة كشف غير المنظور عن طريق المنظور ، وكشف غير المسموع عن طريق المسموع ، مثلاً على هذا : إن كل البشر يرون الجبال القائمة كظواهر كونية ، ولكن

هـذه الظواهر تبعث في الإنسـان الحسّاس ملكـة التسـاؤل وقـدرة الغـوص إلى مـا وراء الظواهر ، عندما مر (ابن خفاجة الأندلسي) بأحد الجبـال الشـامخة وقف منـه موقف المتسائل عن مأساة البشر ، باعتباره شاهداً لما حدث ولما يحدث :

وأرعن شمّـاخ الـذوائب طـامـحٌ ... يـزاحم أعنـان السماء بغـاربِ
وقـور على ظهر الفـلاة كأنـه ... طوال الليـالي نـاظر في العواقبِ
نظرت إليه وهو أخرس صـامتٌ ... فحدثني يوم السرى بـالعجـائب
وقال : إلا كم كنتَ ملجأ خـائفٍ ... ومـوطنَ أوّاهٍ ـ تبتـل ـ تـائب ؟
وكم مر بي من مـدلـج ومـؤوبٍ ... وقـال بظلي من مطي وراكب
فـا كان إلا أن رمتهم يـد البلى ... وطارت بهم ريح النوى والنوائب

فهنا تحدث الجبل الصامت الأخرس على لسان الشـاعر ، لأنـه اعتبر الجبل ظـاهرة تختفي وراءها مئات الحقائق البشرية والكونية ، فقد أنطق (ابن خفاجة) الجبل حتى باح بالمـأسـاة البشريـة التي جسّدهـا أكثر الشـاعر (عبـد الله العزب) فـإذا كان (ابن خفاجة) قد استنطق الأسرار عن صمت الجبل ، باعتباره شـاهـداً على مـا دار في مسرح الحيـاة من موت بعـد الحيـاة وافتراق بعـد اجتماع ، فـإن (العـزب) قـد تسـاءل أو أثـار تساؤلنا : لماذا لا تموت الجبال كالناس ؟ ولماذا لا يموت القمر كما يموت الناس تحت أبصـار النجوم والشموس ؟

ولـدنـا لنحيـا ونحيـا لكي ... نمـوت وتبقى الـذرى والقمر

أليس هذا البيت يهيّج تساؤلنا لماذا نولـد لنحيـا ؟ ولمـاذا نحيـا لكي نموت ؟ ولمـاذا لا تموت الجبال وهي مخلوقات مثلنا ؟

فإذا كان (جبل ابن خفاجة) شاهـداً على المـأسـاة ، فـإن (العزب) يتسـاءل بلا سؤال : لماذا لا يلتقي الإنسان والجبال في شَركة الحياة والموت ؟

إن قيمة ما نقرأ وما نتأمل تكمن في ما تثير القراءة من ملكات وفيما يثير التأمل من أفكار . وفي أمثالنا الشعبية مدد سخي للتأمل وقدرة فكرية تشعل فينا طاقة الكشف حتى نرى من خلالها أوسع المساحات الحياتية ، فمسألة الخطأ والصواب من أقدم المسائل البشرية . فكم اختلف المختلفون وتصارع المتصارعون ، وفي كل فريق يدّعي لنفسه الصواب وينسب إلى خصمه الخطأ ، أليست مسألة الخطأ والصواب اعتبارية ؟ فقد يكون صواب فلان خطأ عند غريمه وبالعكس . لهذا اعتبر شعبنا إجماع الكثرة هو الصواب وإن كان خطأ ، (بين إخوتك مخطىء ولا وحدك مصيب) وإذن فالصواب لانضمام إلى الجماعة ، وسوف تكتشف الممارسة وجه الخطأ ووجه الصواب ، كما قال دريد بن الصمّة) .

أمرتهمُ أمري (بمنعرج اللـــــوى)
فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغدِ
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى
غوايتهم أني بهم غير مهتدي
وهل أنا إلا من (غُزيّة) إن غوت
غويت، وإن تَرشُدْ (غُزَيّةُ) أرشد

قبيلة الشاعر في ذلك اليوم هي الشعب بمفهوم اليوم كما تدل هذه الحكاية :

سئل (نوري السعيد) قبل ثورة (العراق) بأيام . كيف ترى سياستك في الوقت الذي تلاقي فيه أشد المعارضة والاحتمالات ؟ فقال : إني متأكد من صحة نظريتي واتصالها بمصلحة (العراق) . فقيل له : ماذا تفعل بصحة نظرية لا يوافقك عليها شعب العراق ؟ وبعد أيام صحت نظرية شعب (العراق) وأخطأت نظرية (نوري السعيد) ، ألم يكن مثلنا الشعبي أصح درايةً بالخطأ والصواب حين قال :

جرب مع الجماعة وعن طريق التجربة تعرف صحة النظرية (بين إخوتك مخطئ ولا وحدك مصيب) .

إن شعبنا يمتاز بوفرة الحس الاجتماعي . حتى إنه يفرض على كل واحد أن يتنازل عن رأيه الخاص . وينصهر في الغالبية كخيط في التسيج الاجتماعي أو كعضو في البناء الوطني . فكما رأى أن خطأ الجماعة أصح من صواب الفرد ، فقد اعتبر وجود العدو سبباً في تصافي الإخوة مهما قامت بينهم من قطيعة وعداوة . (أنا عدو ابن عمي وأنا عدو من يعاديه) إن طبيعة الاختلاط والاشتباك في المنافع يؤديان إلى الاحتكاك ، ثم إلى الاختصام بين الإخوة . إلا أن وجود العدو الأجنبي يمحو كل العداوات ويجمع كل الطاقات المتنافرة على دفعه ، حدث هذا في كل شعوب الأرض . فعندما التقت (الفاشية والنازية) على امتلاك العالم بالسلاح تلاقت الأحزاب المختلفة في كل شعب على دفع الخطر بل تحالفت الشعوب المتناقضة منهجياً (كروسيا السوفيتية) و (الغرب الرأسمالي) ، ولعل شعبنا يوم ذاك ردد مثله الشائع (أنا عدو ابن عمي وأنا عدو من يعاديه) ، وأبناء العم اليوم هم أبناء الوطن الواحد بفعل التطور الاجتماعي الذي جعل كلمة الشعب كله قبيلة واحدة ينتسب إلى أمومة الأرض ويتصف ببنوة الوطن .

يدلل شعبنا على اجتماعية حسه وتفكيره بمئات الظواهر السلوكية ، كإجابة الصوت في المناطق القبلية . فما يكاد أي صوت يرتفع بالصياح حتى ينجده كل من سمع الصوت وكل من وصل إليه نبأ الاستغاثة . فليس للنداء إلا جواب واحد (لبيك لبيك) فإذا شب حريق في دار تجمعت القرية ومن يليها للإطفاء والإنقاذ ، وإذا اكتسح السيل بيتاً أو قرية أو مواشيَ رأيت نجدة القرى في سرعة السيل أو النار ، بغض النظر عن مكانة من يتعرض للخطر ، وإذا صرخت امرأة لبّاها الجيران ومن يليهم مهما كان في البيت من أسرار زوجية . فإن الصراخ يفرض التلبية مهما كانت أسبابها ، فالحس الاجتماعي أروع مزايا مجتمعنا تطبيقاً ونظرية ، تطبيقاً كما تدل الاستجابة والتضامن عند الخطر وكرم الضيافة . ونظريةً كما يقول هذا المثل : (ما أمسى في

جارك أصبح في دارك) ، فأنت تقدم معوناتك لأنك في حاجة إلى معونة سواك ، لأنه لا استغناء ما دام المرء معرض للخطر . وما يقع لفلان يمكن وقوعه لفلان (ما أمسى في جارك أصبح في دارك) وهذا المثل يشتمل على كثير من القضايا .فعنايتك بصحة أولادك لا تثمر إلا بصحة خلطائهم في المدرسة والشارع ، لأن المرض في بيت الجار يتنقل إلى الجار القريب ثم البعيد . لهذا تعنى الصحة بالمجتمعات حداً لانتشار الأوبئة ثم القضاء عليها ، وقبل أن تُعرف الوقايات والعلاجات وصحة البيئة قال شعبنا (ما أمسى في جارك أصبح في دارك) ، إما بالمباشرة أو بالعدوى ، كما يؤكد هذا المثل : (إذا حَلَقْ ابن عمك بلّيت) ولحساسيّة مجتمعنا بتضامنه وتعاونه تخوّفَ من الدخيل على أي شكل وعلى أي مفهوم ، لأن الأجنبي يأتي لنفعه ولا يمكن أن ينفع المجتمع الذي طرأ عليه ، كما تدل هذه الملاحظة الذكية في هذا المثل (ما من دخيل عافية لو جا بزاده وماه) هل هناك ما هو أدل على الحس الاجتماعي وعلى بعد النظر من هذا المثل ؟ إننا نردد في المناسبات وفي الكتابات الصحفية هذا البيت :

لا يرتقي وطن إلى أوج العلا ما لم يكن بانوه من أبنائه

أليس المثل الشعبي أوضح دلالة من هذا البيت ؟ ولقد استشهد به الدكتور (أحمد فخري) في (جامعة صنعاء) عندما ألقى محاضرة عن الآثار اليمنية فقال : « يا أبنائي ينبغي أن تكونوا أعرف ببلادكم من غيركم وأكثر اهتماما ببناء أنفسكم ، وأنتم أذكى من أن يخدعكم ما يسمى بالدكاترة والخبراء . فمهما كانت خبرة الذين يأتون إليكم فإنهم لا يخدمون إلا مصالحهم أو مصالح الشيطان . أما مصالحكم فأنتم أدرى بها وأهم بها ، كما يقول مثلكم الشعبي (ما من دخيل عافية لو جا بزاده وماه) .

عندما عرف الاستعمار ضيق أرضه على منتجاته وحركته افتتح أرضاً جديدة من بلاد الآخرين ، ولكي يصل إليها اتخذ له من أبناء هذه البلدان عن طريق الخداع مطايا إلى الوصول . وعندما تأجج الحس الوطني تحوّل أعوان الاستعمار إلى وطنيين تمسكاً بالمكانة ، فكان هؤلاء أول من نفى الاستعمار بعد أن استبدل بهم غيرهم واحتاط

باخرين كبديل للأوراق المتسخة كما كان يقول . وبعد فوات الأوان عرف أعوان الدخيل أنهم أول ضحاياه لأنه كان يُعدّ البديل قائما ، وكان يختار الأتقى على المتسخ ، إلا أن الشعوب كانت تكتشف الأوراق الجديدة بمجرد استعمالها ، لهذا خسر العملاء ثقة الدخيل وثقة الوطن ، لأن الدخيل استغنى عنه بآخر . والمواطن اكتشفه في ضوء التجربة ، فصدق على كل الأوراق المثل الشعبي (من دخّلته بيدك خرّجك برجله) ، وحتى شعبنا الذي قال هذا المثل لم ينتفع به قبل سنين ، وإنما خرج برِجْل من أدخله بيده في حكاية طويلة طال عمرها خمس سنوات ، ولعل هذه التجربة الحارة تحيي فكرة المثل (من دخّلته بيدك خرّجك برجله) لعل شعبنا عانى أمرّ تجارب مع الدخلاء من (أحباش) و (فرس) و(أتراك) وأشباه دخلاء من كل صنف ، فاتقدت حساسيته باستمرار في وجه التدخل والدخيل ، كما تدل وفرة الأمثال في هذا الخصوص (رجعت الغريسة تقلع الكَوْل) الكول : مجموعة أشجار الكرم الأصيلة في التربة . والغريسة : النبتة المجلوبة من تربة أخرى ، وعندما تنمو تضايق الشجر الأصيل حتى يُقلع . وهذا مجرد مثل ينطبق على النبت البشري والنبت الفكري ، لأن الأمثال من إلهام حالة تنطبق على أشباهها ونظائرها . فعندما يتحكم الدخيل على المواطن الأصيل تقول (رجعت الغريسة تقلع الكول) وعندما تضايق (الكَنّه) زوجة الابن عمتها تقول (رجعت الغريسة تقلع الكول) فكل ما شجر بين الاستعمار والأوطان من صراع ينطبق عليه هذا المثل . وكل ما جرى في (عمان) ويجري في (لبنان) أو شبيهه لا يبعد عن منطوق هذا المثل .

دلت وفرة الحساسية الاجتماعية على عراقة شعبنا في التضامن بين أهليه ، وعلى رفضه للتدخل والدخيل ، ومن الأدلة على تضامنه تقدير كل ما فيه ومن فيه ، فكل شيء ينفع ، الشيء الكبير مفتقر إلى الصغير ، وأدنى الأشياء ينفع لأكبر الأغراض (القوقعة ترزح الدوح) ، هذه النواة الصغيرة تؤدي أهم وظيفة . هي ثبات الدوح مملوءاً بالماء ، لأن القوقعة تسنده حتى لا يهتز أو يقع من مكانه ، وهذا المثل يُضرب

للانتفاع بكل شيء مهما كان صغيراً ، وقد انتزع شعبنا هذه الفكرة من حياته البسيطة المكونة من جرة الماء ونواة المشمشة أو الخوخة .

وهذا المثل ينطبق على كل شيء ، فتعطل مسمار في الباخرة أو السيارة يجعلها قطعة هامدة ، وتعطل خيط في أسلاك الكهرباء يجعل القناديل أحجاراً غير كريمة . أليست الأمثال الشعبية أصابع ضوئية تشير إلى أبعد المجاهيل وتنير أرحب المساحات الحياتية ؟ وكل الأمثلة الواردة تشف عن الحس الاجتماعي لشعبنا وعن صحة الأخوة الوطنية ، فإذا كانت هذه الأمثال لوافت لماحة تنم عن ما ورائها من حقائق وأسرار ، فإن شعبنا يعلمنا النفوذ إلى وراء الظواهر حتى لا تخدعنا فنقف عندها ، لأن شعبنا لا ينخدع بالظواهر ولا بجمال النظريات ، وإنما التجربة عنده هي الدليل على صحة النظرية أو سقمها (خُبْر البقر تحت الأهجاج ما خُبْرها في الحوّية) الممارسة أشد أنواع الامتحان للنظرية ، لأن البقر تدلل على قوتها في جودة الحرث واحتمال مشقة العمل ، فإذا لم تؤد مهماتها لا ينفع سمنتها ورواؤها ، وهذا المثل لا يتقيد بالإهجاج والثيران ، وإنما على كل فكرة وعلى كل نظرية تقبلها الممارسة أو ترفضها .

كما اختبر شعبنا مرارة الحياة وحلاوتها وكما دلل على عواطفه الاجتماعية ، دلل على تجاربه في التعامل الحياتي ، فكما يحب الجار وينجده في الضرورة ويشاركه الأفراح والمآسي فهو يرى الاعتماد على النفس أفضل من الاعتماد على الجار . مهما كان مناط الأمل كما يقول هذا المثل (من ركن على سبغ جاره أكل يابس) هذه الأمثال من أنضج المسائل الفلسفية لأنها تعتمد على معطيات الخبرة لا على المنطق الكشلي والمقولات المقررة ، (خُبْر البقر) في ميدان الحرث ، ولا تكفي ظواهر الأجسام مالم تدلل على صحتها في التطبيقات العملية ، لهذا تحذّر الأمثلة الشعبية من الانخداع بالظواهر (لا تغرّك بنات العيد ولا بهايم علان) البنات في العيد في أجدّ الثياب والبهائم في علاّن في أرغد نعمة لأنه موسم الخضرة النامية والريف المعشب والثمر اليانع ، وهذه مجرد مواسم للبنات وللبهائم لا تدل على أصالة جمال الأنثى ولا على قوة البهائم ، لأن جمال الأنثى

ليس في الزينة ، وقوة البهائم لا تأتي من رغد الخضرة ، وإنما من مكابدة المشقة تحت صحو السماء وغَبرة التراب (لا تغرّك بنات العيد ولا بهائم علان) .

كما أن بهائم علان وبنات العيد خدّاعة أو ممكنة الخديعة ، فكذلك كل الأزياء ، بل ربما دلت الظواهر على العكس ، كما يدل هذا المثل (اليَهُودَةَ في القلوب ما هي بطول الزنانير) فقد اعتبر شعبنا اليهودي أصرخ صورة للمكر والشواهة النفسية . فمثّل به كل من يشبهه نيةً وإن اختلف عنه زياً وهيئة ، (اليهودة في القلوب ما هي بطول الزنانير) .

يعرف شعبنا أن للشجاعة ضريبة قد تكون الموت . وأن للمجد ضريبة أقلها القلق والخوف ، وأن للثروة ضريبة أقلها حذر المتربصين وإعداد الأعوان والحراس (من كثرت له كثرت عليه) في التعبير (له ، وعليه) أمهر الاستعمال اللغوي ، لأن على المرء ما يدفعه مرغماً له وما يمتلكه ، وهذه نظرة فاحصة في احتياج الفقير إلى مال الغني . وافتقار الغني إلى عمل الفقير ، وبهذا لا يستغني المالك بما يملك ، وإنما هو في حاجة إلى الحماة والعاملين ، وكلما زادت الثروة زادت أعباؤها ، وكلما عظم الأمر عظمت تكاليفه ، وهذا ينطبق على أكثر من مجال (فمن كثرت له كثرت عليه) .

إن هذه الأمثال بما فيها من أفكار حياتية تغري بتقصيّها واعتصار ظواهرها المشرفة والنفوذ وراء إشاراتها ، لأنها تجارب أجيال حية وأجيال كانت حية وليس إعادة قراءتها إلا مجرد وسيلة للوصول إلى ما في بواطنها من إمكانات الكشف عن آفاق مجهولة ، فكم يجهد المرء في معرفة كيف يفكر المواطن . ما هي همومه ؟ ما تصوراته للحياة والبشر ؟ فإذا الأمثال أسنى مستشف لنفسية المواطن العادي ، لأن هذه الأمثال أفكار الكل وتمثل الكل ، ففيها أسباب القوة وصورة الضعف ، والدليل على الذكاء والدليل على الغباء . كهذا المثل (اسأل مجرب ولا تسأل طبيب) فهو يجمع بين الذكاء والغباء ، الذكاء من حيث الاهتمام بالتجارب ، والغباء من حيث تفضيل التجربة

المرضية على علم الطب ، لأن المرض الواحد قد يعالج بعلاجات مختلفة باختلاف بواعثه وباختلاف الأجساد والأعمار ، فلنا أن نعتمد على التجربة إلا في الأمراض ، فإن الدكتور ووسائط الكشف والمختبرات أدرى من التجربة .

إننا نتعلم من هذه الأمثال ولا نُعلِّم بها ، لأنها عصير تجاربنا وصورة حسّنا الاجتماعي ، إذا تقصينا إشاراتها وتجاوزنا على ضوء مدلولاتها الحرفية ، لأن اللغات والأفكار كغيرها من الظواهر والعلاقات مجرد رموز إلى آفاق أبعد ، وأسرار أكثر خفاءاً ، وبالتعرّف نعرف .

العامل الزمني في الأمثال الشعبية

الإنسان أكثر غفلة عن الزمان وأكثر حساً به . فإذا جرى الزمن رخياً هادئاً فقلما نشعر بوجوده ، وإذا صدمنا تحركه أو خدشنا ظفره نكون أكثر حساً به ، ولهذا أرخ الناس بالأحداث الهامة المتزمنة بأزمان . فقالوا (عام الطوفان . عام الفيل . عام الرمادة . يوم ذي قار . يوم حليمة ، يوم الباستيل) فانفجار الأحداث هو الدليل الناري على وجود الزمان .

إذن فما هو الزمان ؟ هل هو تلاحق الساعات أو تعاقب الليل والنهار ؟ هو هذا وهو غيره !. هو هذا ، لأن تعاقب الأوقات أقوى عوامل التغيير وأقدر على الإبلاء والتجديد ، وهو غير هذا كما يرى الفلاسفة . إن الزمان هو مقياس حركة الأفلاك . أو وعاء التلقي عن الأفلاك ، كما يرى (أفلاطون) ، ومن بعده (إخوان الصفا) وهو مجرى التيارات الأرضية والفلكية ، كما يرى (أبو العلاء) ويؤكد هذا الرأي بقوله :

نموت كما ماتت آباؤنا ... ويبقى الزمان على ما ترى
نهار يضيء وليل يجيء ... ونجم يغور ونجم يُرى

فالزمن هنا مدار الحركة يغير و يتغير ، يفني ولا يفنى . ولأنه هكذا صرخ في وجهه (المتنبي) طوال أربعين عاماً :

قبحاً لوجهك يا زمان فإنه ... وجه له من لؤم برقعُ

زمن الشعراء هو غير زمن الفلاسفة ولعل أكثرهم تبرماً بالزمن وتنديداً به هو(أبو الطيب المتنبي) . فقلما خلت قصيدة في ديوانه من شكوى الزمان ووصفه بالخيانة والغدر ، لأنه مصدر العناء الإنساني :

صحب النـاسُ قبلنـا ذا الزمـانـا وعنـاهم من شـأنـه مـا عنـانـا
وتـولـوا بغصـــة كلهم منـــه وإن سَرَّ بعضهم أحيـــانـــا
ربمـا تحسن الصنيـعَ ليـاليـه ولكن تكـــدر الإحســـانـــا

فـالإنسـان عنـد (المتنبي) سلاح الزمـان وضحيتـه . والزمـان دائم العمل في إبلاء الجديد وتجديد الأكدار . والإنسان أطوع عون للزمان على نفسه .

كلمـــا أنْبتَ الـزمـــان قنـــاةً ركَّب المرء في القنـــاة سنـــانـــا

وأبشع نقائص الزمن أنه عدو النابهين وصديق البلداء :

أفاضل الناس أغراض لـذا الزمنِ يخلو من الهم أخـلاهم من الفِطنِ

إذن فما هو الزمـان في أمثـالنـا الشعبيـة ؟ إن الأمثـال الشعبيـة تجمع بين تعريف الفلاسفة ووصف الشعراء للزمان ، إلا أن الأمثال الشعبيـة أقرب إلى التعريف الفلسفي وأكثر حساً بعامل الزمن وتأثير هـذا العـامل في الكائنـات والأحـداث . فهي تؤكـد أن مرور الزمن أضمن للتغيير وأقـدر على تقليب الأمور من حـال إلى حـال . كما يقول هـذا المثل (شمسٌ تغذُّ وخبرٌ يأتي) ، إن طلوع الشمس كل يوم دليل التغيير في مجال التفكير وفي مجـال الحيـاة ، لأن ميـلاد كل شمس . ميـلاد كل فكر . لمـاذا ؟ لأن الشمس ليست هي التي تتجدد وحدها . وإنما حسّنا يتجدد فيدرك جدتهـا ، وكل يوم كفيل بـإعطـاء فكرة أو تفجير حـدث ، أو طي صفحـة ونشر صفحـة من كتـاب الوجـود . لهـذا عرف شعبنا عامل التغيير في حركة الزمن (شمس تفذ وخبر يأتي) .

فما أكثر ما انعقد الرأي على أمر في المساء ونقضتـه حوادث الصبـاح !. فـإذا لم يكن الصباح لذاته مفاجأة بفعل الاعتياد ، فـإنـه يحمل المفـاجـآت المنتظرة وغير المنتظرة في الغالب ، ذلك لأن تعاقب الليل والنهـار يمحو مكتوبـاً ويكتب ممحواً ، كما يؤكـد هـذا (مِن مَغرب لا عشا يخلق ما يشـا) ، فقـد تنجم أحـدث وتجـد تغيرات حركـة السـاعـة

الواحدة ، أو كما حددها المثل من بداية الغروب إلى أول الشفق . فهذه اللحظات على قصرها حبلى بالمفاجئات والاحتمالات ، وليس هذا المثل مجرد سجعه (عشا .. يشا) وإنما هو خلاصة الدراية بمواعيد الأحداث وانبثاق التغيرات . فما أكثر ما توالت الانفجارات بعد الغروب أو قبل الشروق ، لأن الأحداث تتجمع وتتكاثف في إطار اليوم ، ويكون اختراق الشفق بمثابة توقيت انفجارها ، كما يمكن أن تكون خيوط الفجر فتيل انفجار الأحداث التي حبلت بها ساعات الليالي . ولعلنا على أقرب ذكر من ثورات عصرنا العظيم فكلها أو أكثرها أعلنت مع الفجر ، فإذا الفجر ميعاد إعلانها ، فلا بد أن ساعة الغروب أول تدبيرها وإعدادها . ومن هنا يجتمع المثلان على تسجيل أصح دراية بفعل العامل الزمني ومواقيت انبثاق التغيرات (شمس تفذ وخبر يأتي . من مغرب لا عشا يخلق ما يشا) .

بمجرد تعاقب الليالي والأيام دورة أو دورتين يمكن غياب المنتظَر وانجلاء غير المنتظر . ذلك لأن للزمن أهواءً كما للبشر . وللثواني طقوساً متقلبة كما للطبيعة ، فقد يغيب الموعود عن ميعاده ، ويأتي نقيضه بلا ميعاد ، قد يمكن اليوم المليء بالكآبة والإرهاب أن ينجلي عن غد حاشد بالهناءة والصفاء ، وقد يمكن أن تكون ساعات الموت بشيراً بساعات الخلاص والميلاد ، كما يرى هذا المثل (من ساعة لا ساعة يبدي محمد وعلي) ومحمد وعلي رمز النجدة والخلاص من أشد حلقات الضيق .

تمر بالشعوب مراحل استثنائية من التأريخ لا تتصل بما قبلها ولا تنبي لكثافتها عن ما بعدها ، ولعل ظروفنا المحلية الراهنة من هذا القبيل فهي استثنائية في جملتها وتفاصيلها ، لأن لا شيء ابتدأ ولا شيء انتهى ولا فراغ بين آخر المنتهي وأول المبتدي ، كلما كان هو قائم وكلما جد هو قائم وكل محتمل ممكن القيام ، الماضي يحشد قبوره يحاول الرجوع ، والحاضر وهو النقطة العالية بين النقطتين يحشد أنقاضه وتناقضاته يحاول الاستمرار ، والمستقبل يركض إلى الميلاد في عناد بطيء . ويتحرك في طفولة شريرة على ملاعب القفز والركل . وكل الثلاثة الأزمان تملك سلاح الصراع وتملك سعة الميدان

وإرادة الحركة . ولعل الماضي على كثرة مواقعه وعدته وخلفياته أخيب في هذه المعركة لانقص في عدته ولا لإفلاس في خزائنه . وإنما لانسحاب التربة من جذوره . فهو معلق العروق وإن كان قائم الأغصان الصناعية ، أما الحاضر والمستقبل رغم انبثاقهما من الماضي فقد خرجا من بيت الخنوع ورفعا علم التمرد ، إما بتأدب أو بلا تأدب . ذلك لأن الحاضر امتداد الأمس ونقيضه في الوقت نفسه ، والمستقبل امتداد الحاضر ونقيضه ، إما عن طريق الامتداد المتجدد وإما عن طريق رد الفعل لكل فعل ، وقد ألمح المثل الشعبي إلى هذا في إضاءة كشفية وفي دلالة تعبيرية تلائم عمق الفكرة ومهارة اكتشافها (الزمان مدخل مدخل) يردد المغلوب هذا المثل في وجه غالبه وهو على أتم ثقة أن المغلوب سيصبح غالباً . بفعل تغير الزمان وتناوب قيادة الحياة ، لأن الزمان سرداب لا طرف له ، وقد أجاد المثل دقة التعبير حين شبه الزمان بالسرداب الطويل العريض لغموض أحداثه وانطماس معالمه ولكثرة مفاجآته ، وعبارة (مَدْخَل مدخل) توحي بكثافة الظلام والتواء الممر وبعد الغاية إلى حد أنها لا ترى . (الزمان مدخل مدخل) وهذا الامتداد والالتواء في الزمان يحمل المهزوم على الأمل في النصر ، ويبعث في المظلوم ثقة الغلبة على الظالم ، لأن الأيام أدوال ، وهذا أبرد أنواع العزاء الذي عبرت عنه مئات الكلمات من مثل :

(إن كنتَ تعلمُ يا نعمان أن يدي
قصيرة عنك فالأيام تنقلبُ)

هذه كلمة كل عليم بتقلبات الزمان ، ذلك لأن القوة والثروة أسرع الأشياء تحولاً من يد إلى يد ، وبمجرد حركة فلك أو دَقّة ساعة تقصر يد طويلة وتطول يد قصيرة ، ولعلنا قد عرفنا مصداق هذا المثل في مئات الأمثال الحية ، وفي أكثر من نموذج حي بشري (الزمان مَدْخَل مدخل) . زمان من ؟ لم يكن زمان فلان أو فلان . وإنما زمان الشعوب التي تتعاقب على امتداد الزمان فتشاركه في تجذير الجديد . واقتلاع البالي ، لأن الزمان على طول تعاقبه لا يكوّن غير عامل واحد من عوامل التغيير ، أما

التغيير الجذري والشامل فيتم في تلاقي عناصر (الإنسان . الزمان . المكان) وهذا ما اهتدى إليه تفكير شعبنا في هذا المثل العميق في بساطة . والبسيط في عمق (البيْض مُتروِّحة وعَسْتنة سارحة) شعبنا الذي عرف تغيرات الزمان يعرف بدقة كيفية استغلال عنصر الزمن ، فالعمل قبل وقته أو بعد وقته ضرب من العبث ومثير للسخرية . فلليسراح وقت ، وللرواح وقت ، ولك ثمرة موسم ، وللزرع موسم ، وللحصد موسم . فمن يراك تعد نفسك للبذر بعد فوات وقته يصيح في وجهك (البيض متروحة وعستنة سارحة) يقال هذا المثل هكذا في خطاب الرجل والمرأة وفي بداية كل عمل انتهى الناس منه ، ولعل هذا المثل يشير إلى قصة كانت بطلتها (عستنة) وهذا لقب لكل امرأة كسول . تبدأ عملها بعد فوات وقته . أو بعد فراغ الجماعات منه . ربما خرجت (عستنة) للحصاد بعد تنظيف البيادر . ربما خرجت لصيد الجراد بعد إشراق الصباح وانتشار الجراد . لا بد أن هذا المثل من إيحاء قصة عن حادثة ، ولكنه يضرب في كل حالة تشابه الحالة التي قيل فيها أول مرة . وهذا سر الفرق بين المثل والحكمة .

إن الحالة تستدعي المثل وتجعل أداءه جديداً . على حين الحكمة تجربة قضية أو حدث .. نهتدي بإشعاعاها ولا تعذُب إعادة تعبيرها . وقد يكون المثل أكثر واقعية على حين يغلب التأمل الذاتي على الحكمة (وقد سئل أعرابي : ما هي الحكمة ؟ فقال شيء ينبت في قلوبنا ويثمر في ألسنتنا . وسئل ما هو المثل ؟ فقال : شيء يأتينا فنحسه ، فنقوله ، ونعيده في كل مقتضى) .

كما يعرف شعبنا تحول الأحوال بفعل الزمان ، فهو يعرف دور الإنسان في مطاوعة عامل الزمن لخلق الأنفع والأفضل ، ولعل الدارسين متفقون على أن الخطوة الأولى أصعب مسافات الطريق . وأن كل الخطوات بعدها ممكنة ، إذا كانت الخطوة الأولى أصعب الخطوات ، فإن الاستمرار بعد البداية لا يقل أهمية عن البداية . وهذا ما يدل عليه مضمون المثل (نُصّ الطريق مَعْقَم البيتة) عبارة معقم البيت أغنى إيحاءً من

الخطوة الأولى ، لأن الخروج من باب البيت يحتم استمرار السير ويجعل الرجوع مستحيلاً أو كالمستحيل . لعل المثل يشبه البيت بالمنبع والخارج من بابه بالنهر .

فكما أن النهر لا يرجع إلى منبعه ، فالخارج لا يخرج لكي يدخل فوراً ، وإنما الخروج يدفعه إلى السير ، كما يدفع المجرى سير النهر ، أو كما يقذف المهب قوافل الريح ، لهذا لا يقول المثل البداية أهم شيء ، وإنما يقول هي كل شيء . فليس (معقم البيت) هو أول الطريق ، وإنما هو نصف الطريق ، وهنا تقييم لأهمية البداية وصحة تأقيتها وأهمية الاستمرار . فإذا كانت البداية كثيرة الأهمية أو أصعب الخطوات . فإن الاستمرار ثمرات مغامرات البداية وشجاعة الخطوة الأولى . وكل عمل لابد له من زمان يتحرك فيه ، ومكان يتنفس على صدره ، ويتجذر في تربته ، ويورق في هواه ، وهذا العمل من العنصر الإنساني والزماني والمكاني . فإذا كان (المعقم) نصف الطريق ، فإن إخلاص الصديق لا يقل أهمية عن قطع الطريق ، لهذا تستدعي البداية نقاوة العنصر الإنساني ، لكي تكتمل المسيرة من حسن البداية والقدرة على الانتهاء ، كما يَجمع هذا المثل بين العنصرين (الرفيق قبل الطريق) وكلمة الرفيق غنية بالدلالة على أهمية العمل والتضامن فيه ، لأن التقاء الرفيقين في الإرادة والتصميم أضمن لقطع الطريق وأكثر حماية من طوارئه (الرفيق قبل الطريق) ولعل شعبنا استخلص هذا المثل من خطورة الأسفار أيام تعطل السلطة وانتشار الفوضى ـ وما أكثر ما حدثت الاغتيالات والسرقات في بلادنا ، وبالأخص في العقد الثالث من هذا القرن بعد انجلاء الأتراك وقبل إخضاع المناطق للإمام .

إذا كانت الأمثال تتوالى في مبادرة البداية واختيار الرفيق للمهمة . فإن الحس الاجتماعي وما يتطلب الاجتماع من تقاوة يعبر عن نفسه في حالة العمل أو في حالة الاستقرار . فكما أن (الرفيق قبل الطريق) (فالجار قبل الدار) ، وهذا المثل عربي ومحلي وربما إنساني ، لأن حسن الجوار لا يتم إلا بحسن أخلاق الجارين ، أو حسن تحمل أحدهما أو بناء الآخر قبل بناء الدار كما يقول (أبو تمام) :

(من مبلـغ الأعراب بعــدي كلهــا
أني ابتنيت الجـــــار قبـــل المنزلِ)

كما تعطي الامثال صورة خبرة أفكار شعبنا بالزمن والحياة ، فإنها مضيئـة الإشـارة إلى دخائل النفس ، بفضل ما جربت واعتصرت التجارب ، فقد يبدو للإنسـان العـادي أن من يملك المال يملك سجيـة الكرم . مع أن المـال لا يترعرع وينمو إلا في تربـة الشح على كدرها ووبائها ومناقضاتها لسيادة الإنسان على ما يملك كما أشار (المتنبي) .

(لــولا المشقــةُ ســادَ النــاسُ كلهمُ
الجـود يفقرُ والإقـــدامُ قتّـــالُ)

فمع أن الجود والشجاعـة أهم شروط السيـادة ، لكن خوف الفقر والموت يرغم على التنـازل عن السيــادة ، لهـذا نظر شعبنــا إلى غنى الكف وغنى النفس . وفضــل غنى النفس ، لأنه علامة عظمتها على غنى الجيب ، لأنه يستقي من أكـدر الموارد ويـأتي من أقذر الطرق ، فليس الكرم أخا الغنى ، وإنما شقيق للنفس العظيمة : (مـا يطعمـك من شَبع .. إلا من قنع خاطره) فقنـاعـة الخـاطر هي الـدليل على مجـد النفس ، ولا تجتمع عظمة النفس وانتفاخ الجيوب ، كما قال (ابن المقفع) وكما قال بعده (أبو تمام) :

ولم يجتمـعْ شرقٌ وغربٌ لقـــاصـــدٍ
ولا المجـــدُ في كفِ امرئٍ والـــدراهمُ

تعرف بصيرة شعبنـا أن لبعض النفـوس ارتفـاع القمم ولبعضهـا انحطـاط الحفر ، وكلمـا تعقـد مركب النقص في النفس زاد حقـدهـا على الشرف . أو بحثت عن مظهر يجمّـل من بشـاعتهـا الأصليـة كما قص (دستـوفسكي) عن بطلتـه : (تعـودت السقـوط وعندما لاقته وجدته يختلف عمن عرفت فهو يحدثها كصديقة ويعاملها كسيدة فسـاءهـا كرم نفسه فجمعت قوتها في كفيها وصفعته على خديه فابتسم وسأل لمـاذا ؟ فردت وهي تبكي لمـاذا أنت طيب هكـذا ؟ ولمـاذا أنـا سيئـة كما ترى) ؟ كانت تفقـد الشرف وتحس

فقدانه فغضبت حين رأته وكان غضبها زيادة حنينها إليه والشعور بالعجز عن الوصول إليه ، وهكذا بعض النفوس كالحفر تبتلع ولا تعطي . حتى ترى أن زيادة الابتلاع عزاء عن نقص النفس ، وهذا ماأشار إليه هذا المثل (صاحب الوادي تمنى واديين) . من الكلمات العربية المشرقة بالذكاء : (خير الكلام ماقل ودل) لأن زيادة زحام الكلام على السمع يذهب بأثره في النفس أو يقلل من تأثيره على الأقل أو يختلط على المفاهيم فيضيع وقت الاستماع في غير طائل ، وهذا ماأدركه التفكير الشعبي في هذا المثل (كلام يأكل كلام) ، وهذا المثل يضرب في كل حالة تستدعي الرأي الجماعي وعندما ينعقد الاجتماع ويستدعي الموقف سرعة اتخاذ القرار يسخر المثل بتطويل الحديث وتشعب فنونه . فإذا أراد الأخذ والرد وتشعب النقاش حتى يكاد الزمان يضيع يعلي المثل صوته (كلام يأكل كلام) وهنا يصبح الاجتماع زيادة في اللغط ويأكل بعض الكلام بعضاً لأنه زاد على إطار الموضوع أو تجاوز كل الضوابط ، إن كثرة التفاوض تقلل من أهمية الأمر المتفاوض عليه ، وإذن كا مادار من حديث وما حملت الكلمة من رأي مجرد (كلام يأكل كلام) .

إن الأيام بتواليها وتقلب صروفها تقلب الأوضاع المألوفة . فيبدو ما كان خافياً ، ويختفي ما كان بادياً ، فإذا بالمآتم تتحول إلى مباهج ، وإذا بالمباهج تتحول إلى مآتم ، بمجرد حركة من جناح الفلك أو نبرة من دقات الساعة ، لأن الزمان كا يقول المثل (يومٌ لكٌ ويومٌ عليكٌ ويوم يكفيك الله شره) فليس هناك خير لا شر بعده ، وليس هناك شر لا خير بعده ، الكلمة الأخيرة لن تقال ما دام في عروق الزمان قدرة النبض .

قد لا تصادف أخطاراً مفاجئة في طريق العمر ، ولكن غياب الخطر لا يمنع من وصول عمر الفرد إلى حد نهائي أو حد تحولي كا يرى فلاسفة (الصيرورة) ، فأنت من يوم ميلادك في طريق الموت . إما بأحد الأعراض المتربصة وإلا فبالنهاية المحتومة ، ومثلنا الشعبي يفرق بين الموت الآتي من الكبر كرضى بقضية مسلمة ، وبين الموت العارض في الشباب أو الطفولة أو بداية الكهولة ، ومن نجا من الأعراض المباغتة فلن

ينجو من موعد الحصاد (من قاله الموت ما قاله الكبر) يضرب هذا المثل عند موت كل مُعمَّر خلت حياته من المباغتات وامتلأت بخضرة العافية وازدهار الصحة ، لكن المرفأ لبارد أو شتاء العمر في انتظار القافلة اللاهثة :

ومن لم يعتبطْ يسأم ويهرمْ وتسلمه المنونُ إلى انقطاعِ

كما قال (قَطَري بن الفُجاءة) أو كما قال مثلنا (من قاله الموت ما قاله الكبر) ، وهذا المثل يعرفنا بأثر الزمان فينا ، وكأنه يشير إلى أن نعمل في الزمن أكثر مما يعمل فينا ، لأن الزمن أبو العجائب .

من الأحداث ما يأتي على انتظار ، ونحس المفاجأة يوم حدوثه رغم انتظاره ، ومن الأحداث ما يأتي من وراء الحسبان . فما هو المنتظر وما هو المفاجئ ؟ لو تفهمنا الماضي لتنبأنا بما سيحدث لأننا على ضوء ما وقع نستشف ما سوف يقع ، لأن كل ما حدث ممكن الحدوث مرات . إما بصورة أو بأخرى ، وعندما يقع ما ننتظر لا نسلم من دهشة المفاجأة ، فالموت على عاديته وإلفه كل يوم لا نلاقيه كأمر عادي . وحتى برد الشتاء وحر الصيف على اعتيادهما كل عام لا تتكيف معهما إلا بعد مكارهة واحتمال ، هذا هو المألوف وكل ما يخرج عن المألوف يدخل في باب العجب أو سجل المفاجآت ، وهذا ما يقصد هذا المثل (اطلب عمر تنظر عجب) العجب ليس ما نعرف ونألف : العجب هو الحدث المنبثق من وراء الحسبان إما لأننا لا نجيد ضبط الحساب ، أو أن الزمان أقدر على المفاجآت منا على الرصد والاستنتاج ، لكن لا يعرف الغرائب إلا المعمَّرون ، لأنه نادرا يعرف الإنسان في عمره أكثر من حدثين غريبين . إذ لو توالت الأحداث الغريبة لأصبحت مألوفة كدهر (أبي تمام) :

لقد صار هذا الدهرُ إلا أقلَّهُ
عجائب حتى ليس فيه عجائبُ

ولعل شعبنا قد تعود معاركة الدهر وفهم بطول المراس أن الحسرة تؤدي إلى

فرحة ، كما أن الفرحة تؤدي إلى حسرة ، وربما أهلّ الأمل من اليأس ، لأن القضية كما قال المثل (الدهر قَلْبَهُ بقلبه) .

لقد دلت هذه الأمثال على معرفة شعبنا بأسرار الزمن وما في تقلبه وتلاحقه من عوامل التغيير والتبديل ، وما في هذا التغيير والتبديل من تقلب قيادة الحياة من كف إلى كف ، (فالدهر قلبه بقلبه والزمان مدخل مدخل) وفي هذا التكرار (مدخل مدخل) إشارة إلى عدم ثبوت أي شيء وعدم وصول أي شيء إلى مداه وإلى تحول كل شيء ، وهذا سر الحياة ، كما أن اكتشافه سر الفهم والدليل على قدرة الإنسان على استغلال الزمن وتسخير أحداثه وتطوراته .

المال والرجال في الأمثال الشعبية

مهما كان الوصول مطمح الرحيل فإن الرحيل أحفل بالمعاناة الممتعة لأنه كشف يؤدي إلى كشف ، على حين الوصول قرار . وإن كان قراراً يؤدي إلى رحيل ، وليس الرحيل هو الأسفار على الطائرات والقطارات والبواخر . وإنما الرحيل هو الغوص في النفس . ثم الخروج باختباراتها إلى الحياة ، ثم الرجوع بعطايا الحياة إلى النفس ، لكي تتصل الرحلة الكاشفة .

فالحياة رحيل متصل برحيل ، الشتاء يرحل إلى الربيع . والربيع يرحل إلى الصيف ، والصيف وصول ثم يبدأ الرحيل إلى الخريف ، ثم يرحل الخريف إلى الشتاء ، ثم يرحل الربيع من داخل الشتاء إلى البزوغ ، كما يرحل الشتاء إلى أعتاب الربيع . وهناك الوصول المؤدي إلى رحيل ، الشموس والكواكب ترحل لتعود . وتعود لترحل والأرض في دوران دائم ، ومثل الحياة الأحياء . رحل الإنسان من وحشة الفراغ إلى الأساطير . ومن الأساطير إلى الدهشة . ومن الدهشة إلى الأدب والفلسفة ، ومن الفلسفة إلى الأديان . ومن الأديان إلى آثارها ومعطيات آثارها من طرد وعكس .

الشاعر يرحل في قصيدة ثم يموت لكي يولد في أخرى ، الشعوب ترحل من جمود إلى حركة . ومن حركة إلى سكون يشبه الموت ، ومن موت إلى انبعاث ، لأن كل نقيض رحلة إلى نقيضه ، الأفكار رحيل متصل . مطّرد ومتعاكس . متواز ومتعارض ، وكلما كانت الأفكار أبسط كانت أقرب إلى فن الحياة بما فيها من تناقض ونظام .

وكلما كانت الأفكار أكثر تناقضاً كانت أدل على الرحيل داخل التجارب ، لأن الرحيل يلون المسافات . ولون كل منظور يعطي نظرة . كما أن حسن النظرة يلون المنظو بما في الناظر من أهواء وأشواق ، فما في الأفكار من تناقض فهو انعكاس لتناقض

الحياة وتشكل مرئياتها والحياة أعمق وأوسع من أن يؤدي إليها طريق واحد أو تؤدي إلى فهم مجهولاتها ، فكرة واحدة . والأمثال الشعبية في الرجال والمال ثابتة ومتناقضة على حسب قدرة الرجال وعجزهم وعلى حسب سخاء الحياة بالمال أو شحها بالقليل . لكن من أين يأتي المال قليله أو كثيره ؟

إنه يأتي من رحيل معاناة الرجال في جوف الأرض أو على ظهور الطرق كما ينبي هذا المثل (المال في سواعد الرجال) . بلا دراسة تكاثف سكاني وبلا معرفة الدخول القومية . عرف شعبنا أسباب الرخاء ، إن الرخاء يأتي من جهود الناس . وكلما كانت الجهود خلاقة كان عطاؤها أسخى ، الدول الغنية هي الأكثر سكاناً أو الأنشط سكاناً وإذا غنيت دولة كسلى فبنشاط آخرين لنفعهم أولا . هناك شعوب كثيرة العدد قليلة الجهد تعاني المجاعة على خصب مصادرها . كـ (الهند) و (أندونوسيا) ، ويرجع السبب في هذين البلدين إلى وفرة السكان وضآلة الجهد ، ولكن (الصين) وهي أكثر عدداً من الشعبين تفيض رخاءً وإبداعاً مستمراً ، لأن الجهد أنشط . والإرادة أقدر ، (الولايات المتحدة) بأعدادها الملايين تكافح المجاعات في العالم حتى الأقل منها سكاناً ، و (الاتحاد السوفياتي) ابن الخمسين عاماً فاق بين الحربين شعوباً تقدمته في الصناعة . فما هو السبب ؟

لقد اهتدى إليه مثلنا اليمني (المال في سواعد الرجال) .

إن شعبنا على كثرة البدائية فيه يغوص في تجارب الحياة ويصهر كل تجربة في فكرة . فتتجلى عبارته المفكرة البسيطة ولها حلاوة عيون الأطفال وتفتح أزهار الربيع ، لأن عباراته نبت الحياة كالأزهار . وصفاوة البراءة كعيون الأطفال كما يدل هذا المثل : (الغداء في الرَّكَب) . هل تظن أن الرّكَب مطبخ أو مخبز أو سوق خبز ؟ أبداً . ولكن سبب الشيء جزء منه . كما أن الطريق إلى المكان جزء من المكان ، وإن انفصل عنه ، فوجبة الغداء تطبخها النار وتنتجها المزارع . والنار تأتي من الحطب ،

والمزارع تحبل وتلد بحركة وعرق الجباه التي تتحرك عليها وتلهث منها وإليها (الغداء في الركب) ، إذا كان المثلان الأولان إشادة بشجاعة العمل ودأبه ، فإن من يعرف نشاط العمل وما فيه من مزايا يتجلى الكسل ويحتقره . ويتجلى العجز ويحتقره . كما في هذا المثل : (يموت القصير وغداه في الطاقة) هل يعني المثل قصير القامة ؟ كلا . إنه يعني البلادة والعجز وقصور التفكير ، لأن الطاقة لا تمتنع عن أي قصير ، وإنما تمتنع عن البليد والعاجز ، فقد يمكن الوصول إلى الطاقة . بنصب سلم . بوضع وسادتين . بالقفز إن عزت الوسائل ، فلعل المثل يقول يموت البليد من الجوع ووسائل الكسب في المتناول . يعرف التفكير الشعبي أن كل شيء يأتي من شيء . فلا أحد ولا شيء يأتي من الفراغ . فإذا رأى شعبنا دابة فارهة . أو امرأة ممتلئة . أو رجلاً سميناً عرف أن هذه الظواهر تولدت من أسبابها . وقال عند رؤية الممتلئة أو السمين : (الشيء من الشيء .. وقلة الشيء مهانة) .

إذا عرف التفكير الشعبي داراً تخلو بعد عمار . أو عائلة تفقر بعد غنى ، عرف فقر الأيدي وخلو الدار بسببها ، وهما : إهمال الرجال ، أو موتهم أو انهيارهم أمام عواصف الحياة : (يا مالاه .. قُلْ يا رجالاه) يقال هذا لمن يملك أرضاً واسعة لا يحسن استغلالها . أو داراً شاخة لا يحسن ترميمها وتجميلها وحراستها ، لأن الرجال مصدر المال وسر نموه وحمايته .

إذا كان الرخاء نتائج الأيدي الخلاقة ، فإن شعبنا يعرف أن وفرة المال قرينة الطغيان . وأسباب الغرور والعدوان ، لأن المال ينفخ أنانية الامتلاك . وخيلاء المالك على من لا يملك ، ولا يمنع الغني من الغرور والتحكم إلا الوعي العقلي ، كما يعبر هذا المثل : (القرش . يحتاج رطلين عقل) . لماذا كلمة العقل هنا ؟ لأنه يعرف أصول الأمور وعواقبها عن طريق التجربة والتأمل ، لأن وظيفة العقل هي البحث عن الأصول ، وعن غاياتها عن طريق معرفة وصولها ، فإذا كان الأدب مرآة النفوس بغضبها ورضاها . برفضها وتقبلها بحزنها وسرورها . فإن العقل يتفلسف في أصول

هـذه النفس ومن أين جـاءت ، فلم يبحث (ابن سينـــاء) في رضـــاء النفس ولا في غضبها . وإنما تساءل من أين هبطت إلى هذا القفص الترابي (الجسد) . فشكّل النفَس في صورة حمامة هبطت إلى الجسد المنحط من الفضاء الأعلى لتشمل فيه بنورهـا الطموح إلى اللذات العليا . كما في مطلع قصيدته (النفس) :

هَبَطتُ إليـــكَ من المحـلِّ الأرفـــعِ
ورقـــاءُ. ذاتُ تعـزز وتمنـعِ. إلـخ

(وابن سيناء) في هذا يمد فلسفة (أفلاطون) الذي اعتبر النفس فرساً نورانياً مجنحاً هبط إلى الجسد لينيره أو ليتلوث بطينته ، وقد كان علم النفس من (أفلاطون) إلى (ابن سيناء) أحد عناصر الفلسفة ، (فابن سينـاء) و (الفـارابي) وقبلهما (أرسطو) و (أفلاطون) لم يبحثوا عن رضاء النفس وغضبها ، لأن هذا موضوعه الأدب . بحكمه فناً نفسياً ، أما الفلاسفة فيبحثون من أين جاءت النفس وإلى أين تصير بعد مفارقة الأجساد ، فمنهم من يرى انتقالها إلى أجساد أخرى كفلاسفة (الصيرورة وأصحاب التناسخ ومنهم من يرى أنها تعود إلى الفضاء الأعلى النوراني الـذي هو أصلها .. (كابن سيناء) و (الفارابي) ، ومنهم من يرى فناءها مع الجسد كما ينكسر الغصن بمائه .. وقد أدى إلى هذا السياق احترام شعبنا للعقل كمانع من عدوان من يملك أو يقتدر . وكمدبر للمال إذا امتلك كما ينم هذا المثل : (التدبير نصف المعيشة) والتدبير خبرة عقلية ونفسية وملكة فنية تجعل كل أمر في موضعه ، وتدبر ميقات كل عمل ، وتسير الخبرة إلى جانب المال المكسوب أو الموروث . لهذا يقول شعبنا : (العقل رزق) فأهم من المال العقل الذي يجيد توظيفه ويهتدي إلى الانتفاع به اجتماعياً وشخصياً ، فإذا كان المال ضرورياً . كضرورة السلاح في الحرب . فإن الإنسان الفاهم . أكثر أهمية ، لأنه العامل الحاسم أكثر من المال والسلاح بحكمهاتحت خبرته وتسييره . كما يشير هذا المثل : (خَل باروتك لحلّه) أي لأوانه .. فإن ادخار المال والسلاح إلى وقت

الاحتياج دليل الخبرة ، كما أن معرفة الوقت لاستخدام السلاح أكثر أهمية من صنعه واستيراده واستخدامه .

إذا كان شعبنا يعرف أهمية المال ، فإنه يعرف أهمية العمل الشريف الذي يجلب المال ، والدعوة إلى العمل أحد الأدلة على عظمة نفس اليمني ، فما أظن أن أحداً يحب أن يصل إليه المال بضرب خاتم (سليمان) ، أو بدعك لوحة (عيروط) ، وإن أهون المال ما يأتي بلا عمل مضن ، لأن المال الذي يأتي بلا عمل يقتل في صاحبه إرادة الكدح وخبرة المعاناة والتلمس ، فأنظف المال وأشرفه ما يجلبه الكدح الدائب والمحاولة المختبرة كما في هذ المثل : (ما رزق يأتي لجالس) . الرزق الذي يأتي بالجلوس يذهب بلا حساب وينقطع على غير انتظار ، لأن مالكه ناله بلا تعب فهو ينفقه بلا حساب ، وتكون النهاية انقطاع الرزق وفوات خبرة العمل الكاسب ، والبؤس هنا أكثر مضاضة ، لأنه جاء بعد اعتياد الترف وضاع بلا حساب كل كما جاء . ولعل هذا المثل يشير إلى مثل هذا الخصوص (من أكل وما يحسب يفقر وما يدري) .

يعرف شعبنا أن مفاجآت المال مجيئاً وذهاباً من الأمور النادرة ، وأن أفضل من المال المفاجئ على كثرته القليل المستمر الآتي من دأب العمل الشريف . ومن المصادر المشروعة : (قليل دائم ولا كثير منقطع) ، لأن بلادنا تخصب وتمحِل بوفاء المواسم أو إخلافها ، فقد تقلبت أفكارها في ضروب النعيم المنقطع . والبؤس المعاود . فأرشدت الأفكار الشعبية إلى حسن التدبير خوفاً أن يكون الآتي أسوأ . (من خلاّ من عشاه أصبح يراه) أو (القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود) ، والأفكار الشعبية كغيرها من الأفكار تتناقض وتتفاوت بتفاوت المصادفات ، فإذا الأفكار التي ترشد إلى حسن التدبير . وادخار من كسب اليوم للغد . تنقض هذه الفكرة بفكرة هذا المثل (أنفق ما في الجيب يأتيك ما في الغيب) وهذا يدل على حسن الثقة بالله سبحانه من جهة ، كما يدل على فكرة توظيف المال في المشاريع المثمرة لينتقل من سكون الجيب إلى رحلة الربح عن طريق مشروع يضمن التعويض والزيادة . لكن الحس التجاري أضعف

أحاسيس شعبنا ، على رغم فلسفته أمثاله في تدبير المال وحصافة العقل المدبر على حين الحس بالعزة يملأ نفس شعبنا رغم الفقر . فإنه يفضل أسوأ الأحوال المعيشية على امتهان النفس في السؤال والاستجداء ، كما في هذا المثل : (من امتدت يده ذلت جبهته) .

وشعبنا لكثرة ما فيه من ويلات يلغي من حسابه المرأة ويعول على الرجل عقلاً وعملاً ، كما سوف نرى في البحث الخاص عن المرأة ، أما هذا البحث فقد اقتصر على الرجال والمال لأن المال في سواعد الرجال وفي عقول الرجال . لعظمة الرجولة في نفس شعبنا ، فليس الرجل عنده هو عكس الأنثى . وإنما الرجولة امتياز في العقل والخبرة والأخلاق فلا يستهين بهم إلا من ليس منهم كما يفصح هذا المثل : (من استقل الرجال ما كان من عديدهم) ، ذلك لأن الرجال أقوى سواعداً وفكراً أحسم العوامل في تغيير وجه الحياة ، لأن حياتهم رحيل من خبرة إلى خبرة . والرحيل معاناة في الكشف ومتعة بالاكتشاف . ذلك لأن الحياة رحيل من ظاهرة إلى ظاهرة ، ومن معاناة إلى اختبار ، ومن كدح إلى نجاح أكبر . أو إلى فشل يدل على أصح طرق النجاح ويحمي من نزوات غروره ، وهذه الأمثال صورة رحيل شعبنا في مجال التأمل والتفهم ، وفي مكابدة التجارب (الأم الحقيقية) ، لتطوير فن الحياة وإنضاج الحي كفنان عظيم ، يتلقى ويعطي ، ويرحل إلى وصول ، ويصل إلى رحيل .

المرأة في الأمثال الشعبية

كل ما يتجلى على ظهر الحياة يعطي أفكاراً من ظواهره المكشوفة للشمس . ومن خفاياه الخبيئة خلف أقنعة الظواهر ووجوهها ، رؤية الشجرة تنشال حسّاً شعرياً وفكراً تأملياً ، كل ما يمتد ويضطرب في الحياة بذور أفكار وعوامل إثارة أحاسيس فكرية وفنية ، ذلك لأن الظواهر بمرائيها الجلية والمُبهمة وعللها الكينة تسبق الفكرة لكي تكونها بوجودها ولا يحدّق تصور إلى أبعاد إلا على هدي من ظواهر ماثلة دلت عليها ، قد يمكن الصورة أن تعطي تصوراً عن شبيهها وتدل على ما خلفها ، لكن لا يمكن أن يسبق التصور وجود الصورة الحسية . ولا تسبق الفكرة عن الشيء وجود الشيء أو معرفة وجوده عن طريق السماع أو القراءة كعوامل تمثل ، عندما امتدت الفلسفة إلى الكون والإنسان بطبائعه : دلها وجه الإنسان وعيونه . وصفحة السماء والماء عن ما ورائها من طبائع الإنسان وقوانين الكون ، وبالمزيد من تأمل الكون وتحسس خفاياه عن طريق ملامحه المشهودة عرفنا أسرار الطبيعة الناطقة والنامية والذي يعتبر الإنسان أخلد أسرارها وأروع ظواهرها ، وقد تواضعت اللغات على تقسيم كل شيء إلى ذكر وأنثى . ففي الأشجار ذكورة وأنوثة . ففي الأشجار ذكورة وأنوثة .. اللقاح ذكورة . والثمرة أنوثة ، الغصن ذكورة ، الزهرة أنوثة لأن للتسمية إيحاءها ، كذلك الطبيعة الصائتة والمتحركة تنقسم إلى ذكورة وأنوثة ، الظبي والظبية ، والكبش والنعجة . والثور والبقرة . والنمر والنمرة . كل هذا التجنيس في الحيوان اشترك فيه الإنسان ، لأن لقاء الذكورة والأنوثة في الحياة سر البقاء ومباعث أشواق الحياة ، فقد اشترك الإنسان والحيوان في طلب الأنثى والغيرة عليها وحمايتها من أي عادٍ ، ويرى (الجاحظ) أنه ينعقد زواج بين الحمائم كما بين النمور وكل الفضائل الراقية . أما الحيوانية المنحطة فلا تقترن بعقد وإنما الأنثى مُشاعٌ بين الكل ، فكما أن كل الذكور الحيوانية

والإنسانية تطلب الأنثى عن رغبة تكوّن سلوكاً أو عن رغبة بلا سلوك . فقد انتظمت طبائع الإناث من الإنسان والحيوان رغبة الميول إلى الجنس الآخر ، ورغبة أن تكون مطلوبة من الجنس الآخر على أي نحو من أنحاء الطلب ، ويرى (الجاحظ) أن الحيوانات الراقية تعمل ذكورها وإناثها معاً ، ولا يلاحظ المتقصي احتقار الذكور للإناث وإن كان الذكر أشد حميّة على الأنثى وأحر ميولاً إلى نزعة الامتلاك . فطبيعة الحياة وطبيعة حب البقاء جعلا من كل زوجين اثنين ، كما أشار إلى هذا القرآن الكريم في أكثر من آية .

وكل هذه الآيات اعترافات برغبات البشر وما تركب فيها من غرائز . إلا أنه نظّم لها سلوكاً وشرائع ، لأن الحياة الأولية كانت لا تملك سلوكاً تاماً ينظم العلاقات بين الرجل والمرأة . حتى إن قبيلة (بني أسد) وأمثالها كانت تدفن الوليدة يوم ميلادها خوفاً عليها من سبي الحرب . أو غيرةً عليها من امتلاك رجل آخر . أو ضيقاً بنفقتها وزينتها . إلا أن ذلك الوأد لم يكن تقليداً عاماً في الجاهلية ، بدليل أن المرأة كانت تقاتل بجانب الرجل أو تشارك في بعض لوازم القتال ، كالتحريض على التقدم ، أو سقي العطشى ، وتضميد الجرحى ، حتى أصبح وجود المرأة إحدى ضروريات الحرب ، فقد كان الرجل يندفع ليذود عن خدر المرأة . أو عن مؤخرات الجيوش من النساء . كما أشار (عمرو بن كلثوم) شاعر (تغلب) :

على آثارنا بيض حسانٌ ... نحاذر أن تُقَسَّم أو تهونا
يَقُتْنَ جيادنا ويَقُلنَ لستم ... بعولتنا إذا لم تمنعونا

وقد استمر هذا التقليد على امتداد المعارك العربية . فقد كانت أم المؤمنين (عائشة) بنت أبي بكر تخرج في جيش الرسول عليه الصلاة والسلام . وقد نزلت آية (الإفك) من سورة (النور) في إحدى هذه الوقائع .

كذلك كان يفعل الجانب المقابل . فقد كانت (هند بنت عتبة) تقود نساء

(قريش) وتشكلهن فرقاً لضرب الدفوف وإنشاد الأراجيز الحماسية . ومما يروى من تلك الأراجيز قول (هند بنت عتبة) :

إيهٍ بني عبد الدارْ إيهٍ حماة الأدبارْ
ضرباً بكل بتارْ

بل كانت تتجاوز هذا التحميس إلى التهديد بقطع الحقوق المشروعة للرجل في الفراش .

إن تُقبلوا نعانقْ ونفرشِ النمارقْ
أو تدبروا نفارق فراقَ غير وامق

وكان هذا النوع من الرجز نشيد الحرب ونشيد العمل وحداء الأسفار ، لأن هذا النوع من الشعر من معطيات الحياة وإيحاء الحركة ومن التلذّذ بالصوت ، واستماع تنغيمه ليدل على الوجود وليدفع وحشة الفراغ أو مخاوف الطرق ، لهذا اعتبر اللغويون والشعراء في أول أيام التدوين فن الرجز شعراً شعبياً كما نعتبر اليوم (الحُمَيني) في بلادنا . أو كما نعتبر (أغاني الحصاد وزوامل الحرب) من بواعث العمل التحركي ، فالرجز هو أول فن شعبي دون الفصيح لقرب لغته وإيقاعه من الحياة العامة . ولقلة الاهتمام بإعرابه ، فما أكثر ما تجد اللحن في منظومات الرجز كما في قول (عمار بن ياسر) يوم (صفين) .

إنا ضربناكم على تنزيلِهِ واليوم نضربُكمْ على تأويلِه

بتسكين الفعل المضارع (نضربُ) ، وقد كانت المرأة أكثر إنشاداً للرجز وأكثر تغنياً به ، كحاصدات العشب في أوديتنا ، فكما كان الرجز أغنية حركة ، فقد كان فن النوائح منغوماً كالحداء في المآتم كما في ريفنا إلى اليوم ، فإن أصوات النواح أقرب إلى نوع الرجز أو ضرب منه أو قريب منه ، لهذا اعتبر العربي فن النواح والغناء من

اختصاص المرأة ، حتى كان هذا اللون فناً نسائياً في العصرين (الأموي والعباسي) ، فكما امتلك الخلفاء والوزراء والأغنياء مئات (القيان) العازفات والمطربات ، كان المترفون يستأجرون النائحات في المآتم ، وكما كان الغناء غزلياً ، فقد كان النواح فناً رثائياً ومديحياً للمتوفى وذويه . لجمع هذا الفن بين التوجع على الميت ووصف مناقبه ومناسبه والفراغ الذي تركه ، وهذه الظواهر مما توارثها شعبنا وما تزال مزدهرة إلى اليوم ، فإن أدوية (عتمة) و (العدين) وريمة و (بَنَاء) وما يشبهها من المناطق الجبلية الوديانية تزخر بأسراب الأغاني النسائية أيام حصاد العشب والغلال ، ونفس الأصوات التي ترددها أهازيج المواسم الخضر هي نفس الأصوات ـ بشجىً أكثر ـ هي التي تنوح في حفلات الموت ، وليس معنى هذا أن الرجال لم يشاركوا في الفن الغنائي أو لم يتفوقوا فيه ، إلا أن تفوق النساء أكثر ، وعددهن أكثر ، وأصواتهن أشهى وقعاً في أسماع الرجال . والذين اشتهروا في العصر الأموي والعباسي أقل من اللواتي اشتهرن وكان الآباء في العصور السوالف كلها يوصون بناتهم بإجادة النوح عليهم : من أمثال نول أبي فراس :

أبنيتي لا تجـــــــــــزعي ... إن نـــابَ خطبٌ أو مصـــابْ
نـــــــــوحي عليَّ بعبرةٍ ... من خلف سترك والحجـــابْ
قـــولي إذا نـــــاديتني ... وعجـــزتُ عن رد الجـــوابْ
زين الشبـــاب أبـــو فراسٍ ... لم يُمتّـــع بـــالشبـــابْ

إلا أن أغاني الرجال كانت للحفلات العلنية على حين كان الفن النسائي من خصوصيات القصور المترفة ، وقد اشتهرت في العصر العباسي من (اليمن) خمس مغنيات . ومغن : (يمام . ورابة . وهاجرة وفندة . ومحبوبة) كما اشتهر : (بَنان اليماني) وليس معروفاً هل هؤلاء المغنيات من بقايا الفارسيات . أم أنهن حرائر يمنيات ؟ إلا أن أسماءهن تدل على أصلهن اليمني ، لأن هذه التسميات ما تزال وفيرة إلى اليوم ، فقد امتازت المرأة أكثر من الرجل بإنشاد الأراجيز والأداء الغنائي والنوح ،

ولقد قلت وظائفها الاجتماعية الأخرى في العصر المرواني والعباسي ، فلم تعد تشترك في المعارك لاستغناء الخلفاء بالجيوش والشرطة من الرجال . وبهذا كادت المرأة أن تتعطل من أهم واجباتها وهو النضال . حتى قال (عمر بن أبي ربيعة) عند قتل (مصعب بن الزبير) زوجة (المختار بن عبيد) :

كُتبَ القتلُ. والقتالُ علينا وعلى الغانيات جَرُّ الذيولِ

ومن ذلك اليوم اعتبرت المرأة زهرة مخدع وألعوبة فراش وساحبة أذيال ، بعد أن كانت تعلف الجياد وتدفع إلى الغمار ، وقد كان اليمنيون يعيّرون في العصر الأموي بأنهم تملكت عليهم امرأتان وتأمرت ثالثة . إلا أن هذا حدث في ربيع الحضارة اليمنية وفي شباب صحة الذوق ، وعندما وقعت اليمن تحت الراية الأموية والعباسية أصاب اليمنية ما أصاب أختها من الحرمان العملي والتحكم الرجالي فإذا كان (ابن أبي ربيعة) قد قصر المرأة على جر الذيول فقد قصرها فقهاء الزيدية على هذه العملية : (وليس عليها إلا تمكين الوطء) .

ولعل أكثر ما يلي من أمثال من تأثير تلك العهود ! فلم يعد إنسان اليوم يعتبر المرأة باعتبار المثل القديم فأغلب ما ضربت من أمثال حول المرأة ترجع إلى عهود الانحطاط الاجتماعي عصر الحريم . ولعل أغلب الأمثال المعبرة عن تجارب شعبنا وتفكيره أصدق الدلائل على صحة وصدق استنتاجه وتعبيره ، أما ما جرى حول المرأة من أمثال فهي متخلفة التفكير . قاصرة النظر . وهذا أول مَثَلٍ (من صدَّقْ النساء كان من عديدهن) . إن هذا اتهام لعقلية المرأة وسوء رأيها . وهذا غير صحيح ، لأن عقلية المرأة إحدى عناصر العقلية الاجتماعية . فعندما تنضج ثقافة المجتمع الرجالي تنضج المرأة بحكمها من مجتمع الرجال كأم له أو أخت أو بنت أو زوجة . أو صديقة ، وفي الفترات التي ازدهرت فيها الشعر أجادت المرأة فن الشعر ، فوقفت (الخنساء) إلى جانب (النابغة) . ووقفت (سعود المرهبية اليانية) إلى جانب (وضاح) و (كثيِّر) ،

وعندما ازدهرت الثقافة الفقهية وقفت (الشريفة دهماء الذمارية) إلى جانب (الجلال) ووقفت (زينب الشهارية) إلى جانب (محمد بن إبراهيم الوزير) ، ففي كل فترة تَنوّر فيها المجتمع الرجالي تنورت المرأة . وهذه الأمثال في تنقيص المرأة تدل على عقلية الممثل أكثر مما تدل على نقص المرأة . أو تأخرها عن الركب ، وعندما يقف الرجل أمام تفوق نسائي يحاول أن يداري كبرياءه الرجالية بهذا المثل : (الناقة ناقة . ولو هَدَرت) . أيُّ فكرة أفسد من هذه ؟ فإن الناقة أقوى على الحمل من الجمل . إلا أنها لا ترغو عندما يشد عليها الحمل كالجمل ، وهذا دليل على قوتها وشدة تحملها ، لأن رغاء الجمل يدل على ضعفه ونفاذ صبره ، أما رغاء الناقة فنادرٌ كما رآه المثل فلأن الناقة لا تهدر عند كل حمل والجمل يهدر عبّروا بالمرأة عن الناقة لتحملها في حسن صبر ، والصبر دليل القوة ودليل قوة الاحتمال ، (الناقة ناقة . ولو هدرت) لولا الناقة ما استمرت فصائل الجمال ، هذا المثل ليس أكثر من تعزي الرجل أمام المرأة حين تتفوق .

عندما يكون المجتمع أكثر إغراقاً في البدائية . هي بقوة العضلات على قوة الإدراك ، ويعتبر النقص العضلي أو العضوي (مهما عظم . و بضاته من الملكات العقلية) من المعايب ، فهو يحتقر في الرجل قصر القامة . وا ج . والعماء . والعَوَر ، كما يحتقر منه اللؤم والبخل ، ومرد هذا إلى الحياة البدائية التي كانت وسائل نضالها السيوف والرماح والخيول ، وهي تستدعي البنية الركينة الفارعة والسواعد المفتولة والعضلات المرنة المتماسكة ، لكن هناك مثل شعبي . يتجاوز كل هذه القوى التي تستدعيها مواقف معينة . ويفخر بعضوية لا يماثل فيها أحد الحيوانات . ومن هذا المنطلق ينتقص المرأة ! (ماقدْ مَرّة شَخّت من طاقة) أيُّ امتياز في هذا ؟ إلا أن يكون القصد أن الرجل أقدر على التخلص من المآزق ، ولكن للمرأة براعة في التخلص وقوة الاحتمال ولطف الاحتيال تفوق الرجل حتى يُصدّق منها الكذب ويقبل منها العذر . كما يقول هذا المثل : (عذر المرة . تحت لسانها) فإذا لم يكن هذا دليلاً على حسن الاعتذار والبراعة فيه فهو دليل على انخداع الرجل بأي أكذوبة من فم حلو .

ومسألة الحلاوة وغير الحلاوة . أو الجمال والدمامة قضية فيها نظر ، فإن للعلم رأياً يخالف المألوف ، لأنه يعتبر أن الرجل أكثر جمالاً من المرأة ، كما أن الكبش ألذ لحماً من النعجة ، وكما أن الثور أكثر تناسباً في تركيبه من البقرة ، فقد اعتبر العلم كل ذكر أكثر تناسباً وأحسن تركيباً من الأنثى . وهذا أبدع فنون الجمال.. ولكن مادامت الأنثى مرغوباً فيها ومطلوبة فهي الأشهى والألطف رغم مقررات العلم أو معطيات تجارب (الجزرة) ، إلا أن المرأة لم يعد اعتزازها الوحيد هو الجمال الأنوثي أو اللطف الجسماني . وإنما بدأت تعتز بالممارسة النضالية والتفوق الدراسي والامتياز العقلي ، وقد أشارت إلى هذه بعض فتياتنا الطليعيات كما في مقال نشرته (الآنسة رؤوفة حسن) في العدد الثالث والأربعين من مجلة الجيش ، حين شككت بأن المرأة جنس آخر أو جنس لطيف ، وفي هذا التشكك البارع لمح مستنير إلى الاشتراك الإنساني بين الرجل والمرأة . كجنس واحد تربطه علاقة إنسانية ، وتنظمه واجبات وطنية وحياتية ملتحمة العروق والفروع ، وفي العدد السادس والأربعين من المجلة نفسها تساءلت الآنسة (فاطمة الجرادي) لماذا لا تشترك بنت العرب في نار المعركة . وهي تشترك في أحزانها . وفي مقالتي الآنستين دلالتان غنيتان على أن المرأة قد تجاوزت أنوثة جدتها ووسوسات قعيدات المخادع وسجينات الجدران . وهذا بُعد نظر ، لأن التفوق العقلي والعلمي هو الأبقى والأقدر ، لأن طراوة الجسم تنتهي إلى الذبول وملاحة الصبا ترحل إلى تجعد الشيخوخة بلا توقف . لما يتعاقب على المرأة من غثيان الحمل وأوجاع الولادة وشهرية النزيف . فقد بلغ النضج بالمرأة إلى أن تقرر أن جنس الذكور أجمل وإن كان جنس المرأة اشهى . إلا أن المرأة لم تعد تعتمد على سكر اللحظات الهاربة فقد علمتها المعاصرة أن عطاء المرأة شيء آخر وأنها لم تكن جنساً آخر .

لم تكن الأمثال حول المرأة قصيرة النظر ، ففي بعضها صفاوة إدراك وبعد مرمى ، وذلك حين يضع المثل الفرق بين سيدة الدار وبائعة الهوى ، وقد عبر المثل بشفافية اللون المحلي وخبرة الزراعي المجرب وبدراية النفسي بالفطرة أو بالتعرف على ردود

الأفعـال ، وهـذا هـو المثـل (من أكل شعير النـاس أكلـوا بَره) أي من لبس ثيـاب غيره لبسوا ثيـابـه المنتقـاة ، وهـذا تـأمل رائع ، لأن الـزوجـة هي البر ، ولأن الرجل ينتقيها كأم بنين وسيدة بيت وشريكة عمر ولا ينتقي بائعة الهوى ، لأنهـا بنت اللحظـة المسلولة ، وفي هذا المثل اهتـداء بـالأثر النبوي (عفّوا تعف نسـاؤكم) إلا أن المثل انتقى تعبيره من غذائية القمح وجمال لونه ومن تجويف الشعير وغلظة قشرتـه (من أكل شعير الناس أكلوا بره) فهذا غاية الحرص على نقاوة الزواج وغاية التهجين للنزوات الخـاطفـة مع الضائعات أو بنات الهوى . اللواتي يشبهن الشعير في رونق قشرته وقلة لبابه .

كما أن لبعض الأمثال روائح رجالية فإن لبعضها الآخر روائح نسائيـة ، فكمـا مثّل الرجل بالمرأة مثلت المرأة بالمرأة . وهذا المثل يـدل على شماتـة الجـارة بـالجـارة أو حسـد المرأة للمرأة (من سَبَرْ بَخْتها ضحكتْ على أختها) . هـذا المثل ينضح بـالعبير النسـائي إلا أنه قد تعمم كغيره من الأمثال فيتمثل به الرجل أمام الرجل ، كما تتمثل به المرأة أمـام المرأة ، فقد يقول الرجل الـذي لم ينجح للنـاجح الشـامت (من سبر بختهـا . ضحكت على أختها) كما قالته المرأة لأول نـاجحـة شـامتـة وتلـك قـاعـدة الأمثـال ، وقـد يتمثل الرجال بمَثَلٍ يبدو أن قائلته امرأة ، لأن الالتقاء في مهنـة ادعى للتحـاسـد والتنـافس . وينطبق على كل من تجمعهم مهنة واحدة والتنافس فيها : هذا المثل (مـا عَمّـالـه تحب عَمّاله) مع أن أصله لبائعات الخبز المعروفات سوقياً بالعمّالات ، وتشبـه بعض الأمثـال فتدل على تفكير الرجل كما تدل على عطف النساء ، فالبنت تشبه أمها ، فهل يقول هذا المثل رجل يُعيّب الأم والبنت معاً أو يشيـد بهما ؟ أو أمّ تعتز بنجـابـة ابنتهـا كجزء من نجابتهـا ؟ وهـذا هو المثل (شُمّ العِظَـة شُمّهـا . البنت بنت أمهـا) لكن عبـارة الاشتمام والشجرة المسماة عظة تنم على أن هذا مثل أم نعتت به ابنتهـا ونفسهـا معـاً ، وهـذا المثل يردده الرجل والمرأة عند رؤية المتماثلَين أو المتماثلتين ، فهناك أمثـال رجـاليـة . أمثـال نسـائيـة . أمثـال مشتركـة . وصـالحـة للشيـوع بين الرجـل والمرأة وكل زهرة تُعرف بروائحها ، فهذا المثل لا يأتي إلا من رجل لخوفه من تسلط المرأة عليـه واستنفـار حزمـه

حبل أن تطغى (معي وصية من السيد علي لقمان . لا بارك الله لذي ما يلبج النسوان) وهذا شعر شعبي أصبح مثلاً . شأن الكثير من الأمثال التي أصبحت شعراً أو الأشعار التي تضمنت أمثالاً .

أكثر ما يبدي الرجل : الضيق من كثرة حديث المرأة إلى حد الثرثرة . ويجهل الرجل أن هذا راجع إلى تعطلها عن المهمات الكبيرة . ولو انغمست في مجال الأعمال العظيمة لما ثرثرت في التفاهات وتسلت بأداء الثرثرة واستماعها لكن المثل عبر عن الظاهرة دون تفهم العلة . فقال (من هدار النساء بطّلوا سوقهن) وإذا سألت أحد المعمّرين عن تفسير هذا المثل أجاب : بما يصلح مثلاً (يا ولدي لو فعلوا للنسوان سوق . يبست الكراث فوق رؤوسهن) فطول حديث المرأة يطيل وقوف النساء في التحدث حتى تجف (الكراث) وهي أغدق النباتات خضرة وأكثرها امتلاءً بالري .

على كثرة الأمثال غير المتبصرة في المرأة ، فإن الأمثال المتصلة بقيمتها كثيرة . إلا أنها تقتصر على قيمتها المادية كزرعة لا أكثر . ولكن المزرعة أحب ما يُملَك وأغلى ما يقتنى . وهذا المثل إشادة بالمرأة وما يصدر عنها من النبات البشري . وهو من أشعار (علي بن زايد) .

(حيا الله المال والمال المرة من أين لي مال يدّي لي رجالْ)

فبرغم أنها نظرة استغلالية إنتاجية إلا أنها مرهفة الذوق في أمومة المرأة وأنوثة الأرض كأم أخرى . وإن قَصَر المثل عن القيمة الشخصية للمرأة كإنسان بمعزل عن إنتاجها ، لأن أصح التقييم للإنسان يقوم على تحقيقاته الذاتية منفصلاً عن كل العرضيات ، فهذا المثل يحدد المرأة الولود . ويجود لها بالنعوت ، وبهذا تخرج غير الولود ، لأننا بنقيض الشيء نعرفه . وبه نعرف نقيضه ، ومن قِصَر النظر تقويم المرأة بالإنجاب وحده ، لأن هذا يشركها بإناث الحيوان . وأصح دراسة أي إنسان تقوم على إنجازاته وصفاته منفصلاً عن الأعراض الزائلة أو غير الثابتة ، فإذا قيمنا رجلاً غنياً

فالصدق يحتم أن نفصل عنه ماله ، لأن المال قابل للزوال والانتقال على حين الصفات الذاتية الإبداعية لا تقبل الانتقال ، وإذا أردنا أن نقيم رئيساً أو ملكاً وجب تقييمها بمعزل عن السلطة ، وهكذا تقيّم كل امرئ ، كما هو مجرداً من الأغراض والمكتسبات والوراثيات التناسلية متصلاً بما يعمل . وهذا ما عناه أحد الأجداد بقوله :

إن الأمير هـــو الـــــذي يبقى أميراً بعـــد عـزلـــهْ
إن زال عن سلطـــــانـــــهِ لَمـــا يَـزَلْ سلطـــانُ فضلـــهْ

ومثل ذلك المرأة ، نعرفها بقيمها الخاصة منفصلة عن العُقم والخصب ، لأن مثل (علي بن زايد) إشادة بالمرأة الولود . والإشادة بالولود تنديد بالعقيم . ويتصل بمثل (علي بن زايد) مثل آخر لعله لعلي بن زايد آخر (عَمِّهْ . ولا جرِّبه على الغَيْل) فالمزرعة على النهر دون أم البنت جيدة التربية نجيبة الأولاد ، (عمه . ولا جربه على الغيل) لأن تأثير الأم ينعكس على البنت فإذا تعلمت من أمها شرائف الأخلاق وحسن التدبير . وصفاء العشرة فهي أنفع من مزرعة على نهر ، لأن كثرة الدخل قليل الجدوى في بيت المرأة المجازفة .

يمكن الآن أن نتلمس الروائح النسائية في مثل آخر . فقد يتهم الرجل المرأة في صميم اعتزازها وهو جودة الطهي . وتركيز الغذاء . فإذا كانت المرأة لا تملك المواد الكافية . أو تنقصها القدرة فإن هذا المثل أول ما تفوه به (ما تفعل الكاملة في البيت العطل) . وهذا المثل كغيره تقوله الزوجة للزوج أو أي امرأة لامرأة ، وينطبق على الرجل ويتمثل به ، كما قالته أول امرأة وتمثلت به كل امرأة .

إذا كانت هذه الأمثال تنتمي إلى عهود قهر المرأة ، فإن كثيراً منها صادق التجربة . وإذا كانت بعض الأمثال مشتبهة النسبة إلى الرجال أو النساء ، فإنها كلها من صنع الكل ومن حياة الكل ، وما أكثر ما تقبل المرأة وتردد أفكاراً رجالية تَعْرف بنسائيتها عدم صحتها أو قلة صحتها أو قلة صحتها ، لأن المرأة تعتبر الرجل تام الكمال . لطول

ما توالت سيطرته عليها بحق مشروع وبغرور رجالي . إلا أن بنت اليوم قد اكتشفت حقيقة وجودها وحقيقة وجود الرجل كمجتمع متكامل كانت المرأة والرجل له كجناحي طائر أو محركي طائرة ، وسر الاهتمام بهذه الأمثال المتخلفة والتقدمية يعرّفنا بمراحل تطورنا ، وبسوء التخلف تُعرف عظمة التقدم . وبشناعة الجمود تُعرف حيوية الحركة الحياتية ، ومن الجميل أن حياة اليمني واليمنية قد بدأت تشمس من الداخل . لينهمر شروقها على امتداد طريق الغد . وعلى أطول المسافة التي يتجمع لها استعداد جيلنا المتكامل من حواء وآدم .

العادات في الأمثال الشعبية

الآن وقد وصل البحث في الأمثال الشعبية هذه النقطة . يمكن الاستفادة من ملاحظات القراء واهتماماتهم المشكورة إبان نشرها في حلقات . فهناك تساؤل عن الأمثال ومن أصحابها ؟ وهناك تساؤل عن الفرق بين الحكمة والمثل ؟ وهناك تساؤل عن الأمثال . هل هي فلسفة وأدب ؟

وبالنسبة إلى النقطة الأولى عن أصحاب الأمثال : يمكن التأكيد على أن الأمثال بمجموعها لا تنسب إلى مفكرين وأدباء معينين . وإنما هي من أحاديث المجتمعات الشعبية تنبثق من المحادثة العادية وتُنتزع من قضاياه ، وتمتاز بخصائص بلاغية وانطباق للحالة التي يمكن أن تشابهها عدة حالات تالية ، صحيح أن هناك أعلاماً ضربت بعض كلماتهم أمثالاً : من أمثال (أكثم بن صيفي) و (قَس بن ساعدة الإيادي) و (لميس الحميرية) ، لكن لم يفكر هؤلاء في تأليف كلماتهم كأمثال ، وإنما قالوا ما قالوا من قبيل التحدث عن تجربة وانطبقت أحاديثهم أو بعضها على حالات معينة ، ثم انطبقت على ما يشبهها من تلك الحال ، فعندما قالت (لميس الحميرية) لمن يريد وصلها عند المشيب :

(في الصيف ضَيَّعتَ اللبن)

كانت لا تقصد ضرب المثل . وإنما قصدت فوات زمان الحب كما يفوت موسم اللبن آخر الصيف ، ثم أصبحت الكلمة مثلاً لمن تفوته الفرصة ويريد انتهازها بعد حينها ، وقد جاءت كلمة لميس في سياق شعر :

أتركتني حتى إذا عُلّقتَ أبيضَ كالشَطَنْ
أنشأتَ تطلب وصلنا في الصيف ضيّعتَ اللبنْ

فالمثل كلمة عادية تنبثق عن المحادثات العادية أو تداعي الخواطر في سياقها . بلا تفكير فلسفي وبلا صناعة أدبية . إلا أن المثل أول نثر عربي تميز بفنية قولية على سائر الأحاديث ، ولعل في أحاديثنا اليوم ما يسمى مثلاً أو ما يجري مجرى المثل ، لو تقصينا باهتمام . ولقد ولع العرب الجاهليون بالأمثال واهتدوا بأذواقهم الفطرية إلى ما فيها من أفكار فذة وجمال بلاغي ، « يمتاز بالإيجاز بلا خلل ، أو بالإطالة بلا ملل » فميزوها على سائر الأحاديث دون أن يتعمدوا صناعتها كالشعر أو الخطابة . فنسبوها إلى الحكماء والعرافين والكهان والكاهنات . وكانت أكثر كلمات الكهان تضرب مثلاً أو تجري مجرى المثل من أمثال : (من جارى الرياح ضيع المساء والصباح) ، ومن أمثال (ثمرة في كمرة) ، وقد جاء هذا المثل من كاهن (اليمامة) عندما احتكم إليه (أبو سفيان) ليتأكد من صحة نسبة معاوية إليه . وقبل الوصول إلى الكاهن أعد (أبو سفيان) وصاحبه خبيئاً للكاهن لكي يختبرا معرفته ، فخبأ (أبو سفيان) حبة قمح في عضوه التناسلي وعندما استقبله الكاهن توسم غرضه وقال : (ثمرة في كمرة . وهل تزني الحرة ؟) ، فاندهش (أبو سفيان) من معرفة الكاهن ما هو مغيب عنه واطمأن إليه ، وروي أن (زنبع بن جذيم) تزوج بنتاً شابة وهو في الكهولة ، وعندما وفد إليه ضيوف من (أسد) أعجب بعضهم زوجته فقالت (الشيوخ أعجز من الفروخ) فقال زوجها : (ويحك ، تجوع الحرة ولا تأكل بثديبها !) فصارت كلمتا (زنبع) وزوجته مثلين دون أن يقصدا وبلا تفكير مسبق . إلا أن العرب ولعوا بالأمثال فرووها ونسبوا قضايا وأحداثاً تتمخض عن مثل أو ما يجري مجرى المثل . حتى نسبوا إلى الحيوانات أمثالاً في شكل حكايات طريفة ، فرووا أن الثعلب أخذ على الأرنب تمرة . فتحاكما إلى الضب . ولما وصلا إليه طلبا خروجه إليهما . فقال : (في بيته يؤتى الحَكَم) فقالت الأرنب : التقطتُ تمرةً ، فقال الضب : حلوة فكليها . فقالت أخذها مني الثعلب . قال لنفسه :

أراد الخير . فقالت : صفعته على خده . قال : بحقك أخذتِ . قالت : جازاني بصفعتين . قال : حر انتصر . قالت : فاحكم بيننا . قال قد حكمت ، وصارت كل هذه الكلمات أمثالاً .

ولا بد أن الأمثال تكاثرت نتيجة العناية بها والاهتمام بروايتها حتى كانت على اختصارها أبرز الألوان النثرية في الحياة الجاهلية . وقد نزل القرآن وهي متداولة فأشار إليها وعبر عن قيمتها الذهنية وما تنطوي عليه من عظة وبلاغ ، ففي آية ﴿ وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلاً أَصْحابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جاءَها الْمُرْسَلُونَ ﴾ إلخ ، وفي أخرى ﴿ وَتِلْكَ الأَمْثالُ نَضْرِبُها لِلنّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرونَ ﴾ فالمثل هنا مبعث التفكير لتماثل الأحوال بالأحوال ، وتشابه الناس على اختلاف الأزمان والأمكنة . فقد أصبحت عبارة التمثيل والمثل أنصع دلالة على قوة التأمل وإضاءة الاستبصار . كما في هذه الآية : ﴿ مَثَلُ الذّينَ يُنْفِقونَ أَمْوالَهُمْ في سَبيلِ اللهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنابِلَ في كل سنبلةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللهُ يُضاعِفُ لِمَنْ يَشاءُ وَاللهُ واسِعٌ عَليمٌ ﴾وقد امتد الاهتمام بالمثل في الأصول البلاغية والقيم الفنية . فقال (المبرد) : (المثل نوع من التشبيه) وقال (البخاري) : (هو نوع من التمثيل والتقريب ، لأن المماثلة غير المشابهة) وقال (الجاحظ) : (المثل صورة منتزعة من عدة صور فهو بلاغة وإرشاد . والفرق بينه وبين التشبيه أنه يدل على المساواة أو التقارب . على حين التشبيه يدل على الاشتراك في صفة والاختلاف في أكثر من صفة بين المشبَّهين) .

ومن هنا تقعَّد التشبيه التمثيلي في علم البلاغة العربية . من كل هذا نفهم أن الأمثال نشأت من تداعي الخواطر . ومن سياق الأحاديث اليومية . وإن كان قالها بعض أعلام فلم يفكروا في صناعتها ، ولكن هذه الأمثال الكثيرة لا يمكن أن تكون من صنع فرد . أو قلة من أفراد . وإنما هي من صنعة جماعات بعد جماعات ، وقد أُفردت لها كتب (كمجمع الأمثال) (للميداني) و (أمثال الأمم) (للدميري) إلى جانب مالم

يدون أو ما لا نعرف تدوينه . فليس للأمثال أعلام معينون . ولا مذهب خاص من التفكير .

أما النقطة الثانية عن الفرق بين الحكمة والمثل ، فلعل بعض الصفحات السابقة قد وضحته ، لأن الفرق بين الحكمة والمثل دقيق وجلي في الوقت نفسه ، لأن الحكمة تأملية تبلور الفكرة ، وقد ينطوي المثل على الفكرة إلا أنها عفوية على حين الحكمة تطرح الفكرة المفيدة ولا تصلح للتمثّل بها . أما المثل فيصبح التمثل به في كل حالة تشبه الحالة التي أوحته . ففي إمكاننا أن نقول لم يؤمل في البخيل اللئيم ، نفس الكلمة التي قيلت في الجاهلية : (إنك لا تجني من الشوك العنب) فهذه فكرة ومثل . أما الحكمة فلا تتكرر روايتها ، لأنها جاءت من تأمل خاص في حالة خاصة . وقد تمتد فائدتها من أجيال إلى أجيال لإنارتها الذهنية لكنها لا تكرّر بتعبيرها الأول ، ومن أمثال الحكمة قول بعضهم عند موت (الإسكندر) (لقد كان في حياته عظة . وها هو اليوم أوعظ منه حياً) . ومن أمثال قول (الجاحظ) : (لا أوعظ من قبر . ولا آأنس من كتاب : في صمت كليهما بلاغات القول) فالحكمة من تأمل الحكماء ، والأمثال من أحاديث المجتمعات الشعبية لها عادية الحديث ولها طابع التفكير العفوي ، إلا أن أغلب الأمثال تنشأ عن حادثة تتمخض عنها قصة كل عباراتها أمثال .

أما بالنسبة إلى النقطة الثالثة : هل الأمثال فلسفة أو أدب ؟ فلعل الصحيح أن لها صفة اللونين ، فما فيها من حلاوة تعبير ينتمي إلى الأدب . وما فيها من عناصر الفكر تنتمي إلى الفلسفة . وإن كانت لا تتصف بالأدب كلياً ، لأنها مجرد كلمة لم يصلها بما قبلها وما بعدها نسق فني . وإن كانت تبعد عن الفلسفة لعدم انتمائها إلى منهج فلسفي . إلا أن للمثل خاصة أدبية بتعبيره . واتصالاً يسيراً بالفلسفة بتفكيره إذا اعتبرنا الفلسفة فهم الحياة واكتشاف أسرار الوجود الإنساني والكوني ، وإذا اعتبرنا الأدب هو الكلمة المؤدية ذات الطابع البلاغي إلا أن أصدق تعريف للأمثال أنها : أدب شعبي وفلسفة حياتية ولو لم يعرضها إطار فني ولم ينتظمها مذهب فلسفي لأنها جاءت

متناثرة على مقتضيات الأحوال والأطوار ، وليس ما فيها من التناقض يغض من قدرها ، لأنها صورة الواقع المتناقض والحياة المتقلبة .

لعل المقدمة طالت إلا أنها وثيقة الصلة بالنتيجة ، لأن السياق عن الأمثال طريق إليها . والطريق إلى المكان جزء منه .

وللعادة أمثالها كغيرها من الموضوعات السابقة . بل إن العادة أرسخ ما في الحياة وأوثق ما في النفس البشرية . فالفرح بالمولود جاء من العادة ، لأن للآخرين والأخريات بنين . والحزن على الميت عادة بفعل فقدان ما اعتدناه ، فعندما يرحل العزيز عن دنيانا نتذكر عاداته : كيف كان يتحدث ؟ كيف كان يمشي ؟ كيف كان يضحك ؟ إلى آخر الأفعال والحركات التي اعتدناها ، والتي أدى اعتيادها إلى أسفنا على الفقيد . بل إن الحزن يحلو بالعادة ، والظلام يحلو بالعادة ، والصلات الاجتماعية تقويها العادة ، وفي هذا المجال توالت الأمثال (قطع العادة عداوة) عندما يعتاد الأليف من الأليف بشاشة الوجه يصبح التجهم عداوة مهما كانت أسبابه ، وعندما يعتاد صديقك زيارتك يعد قطعها عداوة مهما كانت الأسباب (قطع العادة عداوة) . فحياة الناس تتكون من مجموعة عادات أو من عادة واحدة كثيرة الجوانب تصبح لها ضرورة الخبز والماء كالتدخين والحب ، كما قال غاندي (ليس بالضرورة أن تكون زوجتك أجمل النساء . ولكن اعتيادها جعلها أحب النساء . والحب يخلق الجمال الأفضل) .

وحتى النوع من التبغ يجعله الاعتياد أجود الأنواع ولو كان أردأها . وحتى السم تسوغه العادة وتجعله مقبولاً مأكولاً . كما يقول المثل (من تعود على السم أكله) ، إن كل علماء الطب يعرفون أن التدخين من أسباب السرطان . ومع هذا لا يقلعون عنه ولا تؤدي نصائحهم إلى الإقلاع عنه ، لأن العادة حَبّبته وجعلته ثالث الخبز والماء ، (من تعود على السم أكله) .

تستدعي الأعمال الجيدة مزيداً من ترويض النفس عليها وجهادها على

مواصلتها ، لأن الإنسان بطبيعته أميل إلى الكسل ، ولا يعتاد نشاط الحركة إلا بتمرين دائم ، بينما ترسخ العادة السيئة من أول اعتيادها ويصعب أو يستحيل الإقلاع عنها على معرفة ما فيها من أخطار . مثلاً : يعتاد الكثير شرب الخمر باحتساء الكأس الأولى ، ويعتاد التدخين من أول سيجارة ولكنه لا يعتاد القراءة من أول صفحة ، ولا النضال من أول تضحية . لأن الأعمال الجيدة تحتاج للتنشيط الدائم والترويض على مواصلة الجهد . أما اعتياد السيئات فسريع الالتصاق بالنفس وهذا ما يشير إليه المثل : (من ألِفَ الرقدة نسيَ الصبح) أليس الإنسان أميل إلى الكسل . واعتياد النوم الطويل أقرب إلى طبيعته ؟ لكن التبكير إلى الأعمال يستدعي غلبة النفس على الكسل حتى تصبح اليقظة المبكرة عادة كعادة العصافير . لكن هذه العادة تفتُر أو تنقطع بمجرد التكاسل أو الاستسلام له . فالعادات العظيمة تحتاج إلى مبالغة أعظم ، لأن (من ألف الرقدة نسي الصبح) .

يعتبر قطع المألوف من الصديق أو الجار أو أي عزيز أحد أسباب الكراهية أو كل أسبابها ، لأن المرء لا يدعو على سواه بالشر إلا بدافع مرارة نفسية يصعب كبتها . لهذا يرفع معتاد أي شيء في وجه المعوِّد أو في غفلته . (من قطع العادة لا عاده) أي لا أراه الله عيداً بعد ذلك اليوم .

لأن زراعة بلادنا تعتمد على الأمطار ، ولأنها كانت قبل الثورة مغلقة في وجه الاستيراد الضروري كانت المجاعة موسمية . وكان موسمها بين (الخريف) وبدء (العلان) وهي الفترة المعروفة عند الفلاحين بالعقبة ، لأنها فترة (لا قدبه ولا عدبهْ) فقد انتهت دَخائر الموسم الأول . ولَما يبدأ إثمار الموسم المقبل . فحتمت هذه الفترة أكل الأشجار والبقول المعتاد أكلها في مثل تلك الفترة (كالحُوّيس) و (الحَلَص) وأمثالها . وعندما يبدأ إثمار الموسم يصاب المواطنون بالأمراض البطنية لطول اعتيادهم الجوع ولاختلاف نوع الزاد . ومن هذه الحالة نشأ هذا المثل (بعد الحَلَص يوجع الشام) :

الشام هو الذرة الرومية ، وهو أخف أنواع الذرات إلا أن تقبله بعد البقل وأوراق الشجر يتطلب بطوناً أقوى ، وصحة فوق العادة ، وغالباً ما يتكاثر المرض لسببين : للإفراط في الأكل بعد مجاعة طويلة ، وللاختلاف بين الطعام المعتاد وبين الطعام المفروض لضرورة البقاء (بعد الحَلَص .. يوجع الشام) .

كلما كانت الشعوب أكثر بدائية كانت أعنف مقاومة لكل ما يجدّ . وإن كان للجديد قدرة الغلبة بقوة التحول وحسمية العامل الزمني . إلا أن للمألوف سيطرة قوية وإن كانت لا تمنع عن انتصار الجديد ، وتقبله تدريجياً أو دفعه ، والسبب أن اعتياد اللون من الحياة وأسلوب التفكير يتجذر ولا يمكن التخلص منه إلا بتوالي المتغيرات التي تهز الداخل ، وهذا ما يشير إليه المثل (من ألف الظلمي كره القمر) هل هذه إشارة إلى اللصوص ؟ أو إشارة إلى البدائية ؟ قد ينطبق هذا المثل على أكثر من حالة بل على كل الحالات المتشابهة أو المتماثلة (من ألف الظلمي كره القمر) .

حتى المطر مصدر الحياة والنماء والذي يحبه عادة وجه الأرض وقلب إنسان الأرض . فإن لحبه وكرهه عادتين : (الرعاة والرواعي) أكثر حباً للمطر وكراهية له : حبيب ، لأنه يفجر الأرض خضرة . وبغيض ، لأن مفاجآته تضر الرعاة والقطعان . والمسافر والشريد . ومن هنا انبثق المثل : (للمطر محب وكاره) . قد يمكن أن يشير المثل إلى زوايا أبعد . إلى محتكري الطعام ومستغلي الجدب لامتلاك أرض الفقراء بأقل طعام أو أدنى ثمن . كما يشير هذا المثل : (من عادة الجوع الإخلاف) صحيح . إن اختلاف الأحوال يغير العادات ، فأعرق تقاليد الفلاح وعاداته الاحتفاظ بالأرض وامتلاك سواها مهما كانت قسوة الظروف . إلا أن للجوع قوة تغيير العادة فيختلف الجائع عن عادةٍ تمسك بها في رخاه ، كما قالوا : (من عادة الجوع الإخلاف) .

الحياة الشحيحة ـ وإن جادت الحياة ـ تفرض قانون التدبير في الرزق ، وترفض عادة السخاء ، حتى لا تؤدي إلى الإجحاف ، لأن اعتياد السخاء والرفاهية يؤدي إلى

الفقر . فالاحتفاظ بالموجود أقوى الحصانات أمام طوارئ الفقر . كما يشير هذا المثل : (من عَوّدَ الضيف عظمي . هانت عليه الزريبة) تجربة (علي بن زايد) ذات الخبرة والنفوذ ـ فإن تعويد الضيف عظمة اللحم يستدعي ذبيحة لكل ضيف ، وهذه استهانة بالزريبة الملأى بالكباش والنعاج . والاستهانة بها يُخليها من امتلائها بأعز ثروة وهي الغنم . (من عوّد الضيف عظمي . هانت عليه الزريبة) .

حتى لا يصبح الترف عادة فاعتياد التقشف أمنع للنفس من الاسترسال في رغباتها ، وهذا بعد نظر لسيادة نفس الإنسان على أهوائها ونداءاتها ، إن من تعود استعبدته رغباته ، لأن الحياة ذات منع وعطاء وهذا ما أشار إليه (عمر رضي الله عنه) في قوله « اخشوشنوا فإن الدنيا أحوال تحول » . وهذا ما أشار إليه مثلنا بصورة أشد (السمنُ في كل جمعة يخلّيَ السبت يابس) ، من عادة أوساط الفلاحين أن يأتدموا السمن في كل جمعة ، لكن هذه العادة تلصق بالنفس فيصعب التخلص منها ، لأن دسم وجبة الجمعة بذرت عادة اللين وصعبت على الحلوق ابتلاع طعام السبت الخشن الذي أيبسه دسم الجمعة ، فمن الأفضل على رأي المثل التقليل أو الإقلاع عن رغد الجمعة على قلته . وعدم اضطراده على كل الناس . فلا يتناول سمن الجمعة إلا أصحاب البقر والأغنام ـ وما أكثر الذين لا يملكونها ـ صحيح أن هذا المثل جاء من شظف الحياة ولكنه ينم على خبرة بتقلبات الحياة والاحتفاظ بمجد النفس أمام المغريات ، فلكي يمتاز الإنسان بشرف الحرية وشموخ النفس يبتعد عن اعتياد الرخاء ، وبالأخص الرخاء الزائف الذي لا ينبع من خل قومي وطريق مشروع كما يشير المثل (الإلف بيت الهيانة . والنذالة ندم) برغم أن الشعوب الأقل معاصرة أوثق ارتباطاً بالعادة ، فإن شعبنا بحرارة تجاربه يعرف أخطار العادة كما يعرف قيمتها ، فإذا كانت عادة الوفاء للصداقة من كرائم الأخلاق ، فإن عادة الاستجابة للرغبات والكسل من أسوأ العادات ، لأنها تستعبد الإنسان وتنال من استعداده لمواجهة الشدائد . لأن إلف الراحة إضعاف للرجولة . واعتياد الترف ينقص من مقاومة ظروف البؤس .

أجمل ما في هذه الأمثال أنها تشير إلى سوء العادات ومزاياها . وتدل على توطنها والإقلاع عنها .. فهذه الأمثال كغيرها فن تعليمي يجمع بين الفكرة المفيدة وبين قدر من اللذة الفنية . فهي تمتاز على الأسطورة بصدورها عن التجربة الحياتية . وتقل عن القصة الشعبية بحبكتها الفنية ، لأن القصة أكثر تصويراً لتقلبات الحياة والصراع على التافه والعظيم . أما الشعر الشعبي فيمتاز فنياً وتسجيلياً لمتابعة الأحداث .

المهم أن الأمثال الجانب الفكري من أدبنا الشعبي وإن قل حظها من الفنية إلا أنها تجمع بين التجربة المفيدة والتعبير اللامع الذي يدل بالإشارة ويؤثر ببلورة التجربة .

الأخلاق في الأمثال الشعبية

لما كان الإنسان مخلوقاً اجتماعياً ، كلفته الاتصالات الاجتماعية بإبداء خير ما في نفسه وكتم أسوأ ما فيها ، ولا يتم كتم الجانب السيء وإبداء الجانب المشرق إلا بمغالبة طويلة تنتصر فيها الجوانب المشرقة وتختفي فيها النوازع السيئة ، والظروف الاجتماعية أفضل مناخ لنمو الأخلاق الرفيعة ، أو الأخلاق الرديئة ، وقد تطورت الأخلاق من جيل إلى جيل ، وحلت أخلاق مكان أخلاق ، باستثناء الأخلاق الأساسية التعاملية بين الهيئات الاجتماعية ، فالشجاعة والصدق والأمانة والوطنية والعفة أخلاق أصيلة ومتوارثة وصفات متجددة ، فلم يأت وقت يفضل الخيانة على الأمانة ، أو الكذب على الصدق أو الجبن على الشجاعة ، أو النقاوة على الخسة ، أو العمالة على الوطنية ، أو البخل على الكرم . ففي اليونان القديمة ، كانت الشجاعة أعلى طراز الأخلاق ، وكان الجبن تخلفاً عن الأخلاق ، كما كان التهور تجاوزاً للشجاعة ، والتجاوز كالتخلف ، كلاهما خلاف الأخلاق ، لأن الشجاعة اعتدال بين الجبن والتهور ، فكما أن التهور انتحار ، فالجبن موت مستمر ، لأن الجبن من عوامل الخوف ، كما أن التهور هروب من الشجاعة إلى الانتحار الذي يخلّص من فضيلة المعاركة والمواجهة . وإذا كانت الشجاعة في اليونان أعلى مثال في الأخلاق ، فقد كان مبعثها وطنياً لأن ذلك الوطن الصغير ، كان دائم التعرض للحملات من الدول القوية المعاصرة له والطامعة فيه ، كالرومان والفرس والفراعنة ، لهذا كانت الشجاعة المثال الشامخ في الأخلاق ، وقد حددها فلاسفة اليونان بأنها النقطة العالية بين الجبن والتهور ، وبرغم أن التهور أعلى ذروة في الشجاعة عند العربي الجاهلي فقد غدا التهور عند مفكري اليونان تجاوزاً للشجاعة ، وذلك لما يؤدي التهور من كثرة الصرعى . وبحكم أن اليونان شعب صغير فقد حارب التهور حرصاً على أعداده من النقص أمام الجيوش الكثيفة التي لا يؤثر عليها كثرة

صرعى ، ولا تقل شجاعة الذهن عند اليونان عن شجاعة العضلات ، بحكم أن الفهم يدبر حركات العضلات ، لهذا اعتبروا مغامرة العقل في البحث من أتقى ضروب الشجاعة ، وقد تكونت هذه الأخلاق من إفراز الظروف الفلسفية والقتالية ، وكان جماع عند الأخلاق عند عرب الصحراء ، تجمع في كلمة واحدة (استقبال الموت خير من استدباره) فهذا المثل يحدد الشجاعة في المواجهة لأن الفرار لا ينجي ، وقد تنجي المخاطرة كما يؤكد هذا المثل (اطلب الموت توهب لك الحياة) ، وكان يجمع بين الأخلاق التعاملية ، هذا المثل : (انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً) .

أما الصدق والوفاء بالوعد وحماية الجار والكف عن قتال الضعيف ، فقد كانت من الأخلاق الشائعة بين الجاهليين ، كتقاليد مرعية ، واعتقاد ضميري ، ولما أضاء فجر النبوة أقر أجود الصفات ووسع من مفاهيمها ، فحث القرآن والسنة على الأمانة والصدق وحسن الجوار وأداء الأمانة إلى أهلها ﴿ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الأَمانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا ﴾ واستفاض القرآن بأخلاقيات جديدة ، كالتسامح وكظم الغيظ والعفو عن المسيئين والصبر على المكروه ﴿ وَلا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَداوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ ﴾ وهذه الآية تقرب من قول السيد المسيح : (أحبوا أعداءكم) ، وتحدد عشرات الآيات العقوبات على مقدار الذنب ، وتفضل العفو على العقوبة من مثل هذه الآية ﴿ وَإِنْ عاقَبْتُمْ فَعاقِبوا بِمِثْلِ ما عوقِبْتُمْ بِهِ وَلَئِنْ صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِلصّابِرِينَ ﴾ ومن هذا المدد الإلهي تطورت فلسفة الأخلاق ، فقد سئل علي ابن أبي طالب ما هي الأخلاق ؟ فقال : (أن تعفو عن من ظلمك ، وأن تصل من قطعك ، وأن تعطي من حرمك ، وأن تحسن إلى من أساء إليك) ، وقال الحسن البصري : (جماع الأخلاق العدل في الرعية ، والعفو عند المقدرة ، وحسن الصبر عند الشدة ، وضبط النفس عند غلبة الهوى) ، وقد ضرب العرب الأمثال بأعلام شهيرة تميزت بصفات أخلاقية محبوبة ، فمثلوا بوفاء (السموءل) ، وكرم (حاتم) ، وشجاعة (عنترة) ، وسعة صدر (معاوية) ، وحِلم (الأحنف بن قيس) ، وسماحة (معن بن

زائدة) ، بل وصل العرب إلى معرفة أخلاق الحيوانات لطول إلفها ، فمثلوا بصبر الجمل وبشجاعة الأسد لأنه لا يفترس الحيوانات الضعيفة وبشهامة النمر ، لأنه لا يعتدي إلا على من هاجمه ، كما نددوا بالتواء (الحيّات) ، ورواغ الثعلب ، وختل الكلب وأشادوا بمزايا (الهرّة) بالطواف على أهلها ، ونقدوا حبها لأكل أبنائها ، كما أرضاهم وفاء الكلب ، وقوة جلد الحمار حتى مثلوا به الأشداء من الرجال ، فقالوا مروان الحمار . وهكذا تطورت الأخلاق بتأثير الحس الديني وسعة الثقافة الفكرية ، وبمقدار ما كان العرب يهتمون بإكرام الضيف ومؤاواة المستجير ، كان قتل الغريب وطرد المستغيث ، أبرز سمات برابرة إفريقيا ، حتى كان قتل الغريب خُلقاً شائعاً ، وقد تطورت هذه النزعة وتحددت في قتل الغريب الطامع أو المتجسس للطامعين .

وإذا لاحظنا أمثالنا الشعبية فسوف نجدها لا تبتعد عن الأفكار العامة للأخلاق العليا عند فلاسفة اليونان والعرب ، فإذا كنا قد عرفنا أن القرآن يفضل العفو وينهى عن الفواحش ، فإن هذا المثل الشعبي يستلهم التجربة ويهتدي بالأخلاق القرآنية (ترك الذنب أفضل من طلب المغفرة) ، إذا كان الاعتذار يخفف من وقع الإساءة فبالتأكيد أنه لن يمحوها ، ومسألة الغفران والعقاب أحدثت جدلية عنيفة بين المعتزلة والأشعرية ، فالمعتزلة يرون استحالة المغفرة لأنها تعطل الجزاء بالعدل ، والأشعرية يعتبرون أن مغفرة الله أكبر من ذنوب البشر ، لأن رحمته وسعت كل شيء ، أما المثل الشعبي فلايقف إلى جانب الذنب ولا في وجه العفة ، وإنما يفضل ترك الذنب على التماس المغفرة ، وان كان هذا فوق رتبة البشر إلا أن للأفكار سبقها كما يحدد المثل (ترك الذنب أفضل من طلب المغفرة) .

لا بد للمجتمعات أن تشتبك في المصالح وتختلط في المجالات ، وعندما تشتبك المصالح ويمتد الاختلاط ، ويصبح النقار والخصومة جزءاً من طبيعة الخلطة والاشتباك ، لأن أحوال الخلطاء تتغير من حال إلى حال ، فقد يمزح هذا وصاحبه جاد ، وقد يجد هذا ويمزح ذاك ، وهذا يؤدي إلى النقار بين الأصدقاء بحكم طول

الاختلاط وانتزاع الكلفة ، تضيف إلى هذا الزحام على السبق والتفرق والسعي إلى نيل الاكثر ، وغالباً ما يكون هذا بين زملاء العمل الواحد أو عمال الحرفة الواحدة ، فهم على صلة دائمة لأن أوقات العمل تجمعهم ، والتنافس والنقار من طبيعة هذا الاختلاط ، ونقاوة النفوس وصحة التآخي من شروط حسن العمل وطيب العشرة ، وهذا ما اهتدى إليه هذا المثل (لا تقابح من تصابح) كيف يمكن أن تدوم العشرة النقية بينك وبين من تلقاه كل صباح ويجمعك وإياه وقت ومقر ؟ إن الخصام هنا لا يطاق ، لأنه لا يمكن ابتعاد واحد عن آخر ، بضرورة اللقاء اليومي في العمل المشترك ، والسكن والجوار وقد كانت عبارة المثل غاية الإبداع في اللمح لأنها نهت عن التقابح في الصباح ، لأن كلمة الصباح يجب أن تكون نقية نقاوة إشراق الصباح ، هذا من جهة ، ومن وجه آخر ، فقد حدد المثل ميقات الصباح لأنه ملتقى الخلط ومواعيد الأعمال والتحرك المباشر إليها ، لكن لا يريد المثل أنك تترك النزاع في الصباح لأنه وقت الحلاوة والصفاء ، وإنما هو يدل على مدلول آخر يستمد من التعبير الأول ، لا تخاصم من تعاشر بالضرورة ، أو الاختيار لأن زميل العمل أو رفيق الوجهة ، لا يمكن الابتعاد عنه وإذا كان ثم ابتعاد ، كان ثم تأثير على العمل وعلى أخلاق الصداقة ، (لا تقابح من تصابح) .

ربما أصبح الصديق عدواً ، وربما أصبح العدو صديقاً ، بفعل التقلبات النفسية والظروفية ، وكيف يمكنك أن تحسب هذا الحساب ، إن المثل يعرف بدقة هذه الطريقة (صاحب وبقيّ وعادي وبقي) وهذا المثل أقوى دعوة إلى الأخلاق وأشف دراية بتحول الأحوال من طريق إلى طريق ، لأنه يعلم شرف العداوة من جهة ويعلم الاعتدال في الحب من جهة ، لأن التحول من الصداقة إلى العداوة ممكن ، والتحول من العداوة إلى الصداقة ممكن إلا في الأمور الجوهرية .

الصداقة في الأمثال الشعبية أعز غاية وأغلى مقتنى ، ولا تقل أهمية الاحتفاظ بها عن أهمية اكتسابها ، بل إن الحفاظ عليها أهم من كسبها ، ومن شروط الاحتفاظ بها ألا

تسيء استغلالها ، ولا تستجيب لمنافعك في تسخيرها . لأن هذا يسبب فقدها ، كما يعبر المثل عنها بأحلى التعابير ذوقاً (لا صاحبك عسل لا تلحسه كله)والعسل أحلى ما تعرف الذائقة وأطيب ما تنتج الطبيعة ، لأن النحل يعتصره من ريق الزهور . وقد جعل المثل حلاوة الصداقة في درجة حلاوة العسل وطيبه (لا صاحبك عسل لا تلحسه كله) .

يعرف الشعب الحلاوة الأصيلة ، والحلاوة المكتسبة ، فكما أن العسل أحلى وأطيب ، فهو رمز الصداقة الحميمة ، واللبن مثال النقاوة والصفاء لكنه ممخوض من حليبه فلا تغذية فيه ، وإن برّد حرارة العطش أو غالط حدة الجوع ، والمثال لهذا اللون : الصديق الذي لا ينفع كما في هذا المثل :

يا صاحبي صحبتك مثل اللبن يبرّد القلب والركبة تموت

فكما تعرف أفكار شعبنا صحة الصداقة تعرف زَيفها ، فهناك صداقة كالعسل تستدعي الحرص عليها ، وهناك صداقة لها بياض اللبن وليس لها حلاوة العسل وتغذيته ، والتجربة أقوى محك الصداقات ، كما يقول هذا المثل : (ما صديق إلا ساعة الضيق) .

إكرام الضيف والاهتمام بالضيوف أعلى طراز من أخلاق شعبنا ، لأن التجهم أمام الضيوف أو التهاون بأقدارهم يعود على المضيف باللوم المحض من ناحية نفسية ، ومن ناحية اجتماعية ، فكيف يمكن لصاحب الدار أن يوزع نفسه عندما يعقد الولائم الكبيرة بين الزحام ، كيف يهيء لهذا ولذاك وهو مشغول عن ضيوفه بهم .

إن المثل الشعبي يعذر المضيف في هذه الحالة (إذا كثر القوم قل اللوم) والمثل لا يعفي من اللوم ، وإنما الكثرة تقلل من لومه مجرد التقليل .

لما كانت حياة الناس من التقاء وافتراق ، فإن للالتقاء عهوده ومواثيقه ، وللفراق أمانة الغيبة واستبقاء أطيب الذكريات ، ومن الناس من يكلفه اللقاء ضروباً كثيرة من

المجاملات ، حتى إذا حان الفراق هانت عليه العلاقات ، والأخلاق الشعبية ترفض هذا ، وترد هذا التصرف إلى الدناءة والإسفاف ، فيردد المثل في وجه من يفتعل الخصومات قبل فراقه (إذا قد أنت رايح أكثرت الفضايح) .

وهذا التفكير يتسم ببعد النظرة في الحياة والأحياء ، وفي قيمة الإنسان كعنصر اجتماعي خلاق ، فالإنسان لا يخلق أمجد الأعمال من أجل فترة من عمره أو من أجل عمره كله ، وإنما هو يحاول أن يجعل من عمره طريقاً ممهداً لمن يليه وامتداداً لعمره المحدود إلى خلود بلا حدود ، لأن عمل الإنسان لعمره لا يكلف عذاب ميلاده ، لهذا نلاحظ أخلد البشر هم الذين عملوا لما وراء أعمارهم المحدودة بفضل ميزة في نفوسهم هدتهم إلى أن الإنسان ما يعمل ، وأن بقاء عمله يجدد حاجاته ، فالمثل يندد بالآنيين ، والتنديد بالآنيين إشادة ضمنية بالمستقبليين ، ولا يكون للإنسان مستقبل مالم يكن له ماضٍ من السوابق والمواقف المشرفة .

يعرف شعبنا أن من يكثر من ادعاء شيء فهو لا يملكه ، فالأخلاقي لا يقول أنا أخلاقي ، وإنما تقول مواقفه ، والشجاع لا يدعي الشجاعة وإنما تفصح بها أعماله ، وهذا ما أشار إليه هذا المثل (من كان الموت في لقفه فالعافية في يده) .

فما أكثر الذين تختلف أقوالهم عن حقيقتهم وتتناقض دعواهم مع سلوكهم ، كما يدل المثل لكنهم يحنّون لما يفقدون من الصفات .

كما ينبي هذا المثل لأن تهديد الخصوم تغطية للجبن ، وما أكثر ما كانت الدعاوى ستاراً بنقائص يحسها المدعي كما في المثل : (من كان الموت في لقفه فالعافية في يده) ، وكما فاهت أفكارنا نطق تفكير غيرنا ، كما يقول المثل الألماني (الصحيفة الفارغة أكثر ضجيجاً من الصفيحة الممتلئة) ، واللغة العربية بدقة تعبيرها الحرفي تحد بين الصدق والتزييف والأخلاق والتخلق ، كما يشير هذا البيت للمتنبي في المعرفة التجريبية :

وللمرء أخلاق تدل على الفتى أكان سخاءً ما أتى أم تساخيا

فما أكثر الفرق بين السخاء والتساخي والشجاعة والتشاجع ، والكرم والتكارم ، وهذا ما أشار إليه هذا المثل (إذا اختفت الأصول دلتك الأفاعيل) فإن أفعال المرء أصدق الأدلة على أصالته وأشف المرايا لصحته وتزييفه .

يبدو لبعض المحرومين أن يجعلوا من تمنياتهم أخباراً عن وقائع لكثرة حلم المحروم بالفوز ، وهذا لا يتجلى إلا عند المحرومين الخياليين ، ثم يقع في الإحراج حين يعلقون عليه الأمل ، في سوء الأخلاق على غير قصد ، وهذا ما ينهى عنه هذا المثل (لا تمدّح لمحتاج يصبح على الباب جالس) فهذا المثل إشارة ضوئية إلى أهم نقط الأخلاق ، وهو الاعتراف بالحقيقة كما هي ، لأن التدليس يحرج المدلّس حين تعريه التجربة من وجهه المستعار ، والأمثال الشعبية تلح على أصدق الأخلاق ، وعلى صدق المتمسكين بالخلق ، كما في هذا المثل (الصدق منجى) ، ومن أهم مزايا الأخلاق العطاء لكل قاصد لا لطلب الثناء ، وإنما واجب من أقدس الواجبات ، فإن من حق مَن يسأل أن يجاب (من قصك وجب عليك) وكل هذه الأمثال فلسفة أخلاقية إذا لم تنطلق من منهج فلسفي كأخلاقيات أرسطو وبرجسون ، فإنها لا تبتعد عنها في الكشف والمكاشفة ، وفي الإطار لعام للفلسفة الأخلاقية .

الثورة في الأمثال الشعبية

الحياة كلها ثورة أو استجماع لثورة ؛ الأشجار تخلع أوراقها كل عام وتولد أوراقاً أنضر وأطرى . الشمس تطل في كل صباح تقول بكلمات من نور : أنت في يوم جديد ، فلتتجدد مع الحياة المتجددة ، الجو يتحول من سكون إلى نسيم ومن نسيم إلى عاصفة ، السحاب يتجمع ثم يتصاكك ويتفجر أمطاراً ، الأرض تتشقق أفواهاً تعبٌ مياه المطر . ثم تتعارك في داخلها لكي تضج بالخضرة .

أليست الحياة ثورة دائمة ؟ والبشر وهم أروع نماذج الحياة وأحر أسرارها يتلقون مؤثرات الحياة فيتحولون إلى دواليب مفكرة تحرك الوجود وتغير ألواناً بألوان ونستبدل جميلاً بأجمل .

الثواني أرحام خصبة تلد وتَلْقَح لتلد . وكل هذه ثورة . النفوس الإنسانية تحترق كالنجوم لكي تضيء . فإذا كانت الأفكار المعبرة عناقيد النفوس وقناديلها . فإن الأضواء الوليدة والعصافير الشادية أفكار الصباح ، كما أن النجوم والأقمار أفكار الليالي ، والفكر إشعاع الثورة ودليلها ورايتها المرفوعة وميادينها الزاخرة الهادرة ، وليست الثورة مجرد قصف مدافع وانهيار قصور ، وإنما كل الطلقات والقذائف صدى النفس الرافضة كل دميم في الحياة بحثاً عن الأجلّ والأكمل ، وعندما تقف عند أفكار شعبنا نلاقي أفكاره الشامخة تضرب جذورها في تربة الرفض . تعبر عن فلسفة الرفض بمختلف الأساليب الفكرية ، لأن الحقيقة أكبر من أن يعبر عنها أسلوب واحد أو يؤدي إليها طريق واحد ، فالرفض الدائم والتذمر الدائم أغلب خصائص فكر شعبنا ، وإذا كانت غضبة السلاح للكرامة تنهي مهمتها في ساعات أو دقائق فإن الرفض الفكري والتذمر النفسي ثورة دائمة ترفع راية التحدي وتقول لكل واقع : مفروض (أنت مرفوض) .

وكل أمثالنا الشعبية تنبع من شعلة التذمر وتنطلق من فلسفة الرفض لكي تتبنى الأصح والأنفع بأصدق صفة الصحة وأصح صفة النفع الأعم .

لاحظ شعبنا أن الجدب ينتهي إلى خصب . ولكن ماذا ينفع الخصب في الغصون والزروع . والعنف السياسي مطبق يمتص كل خصب من شفتي كل زهرة ومن عروق كل تربة ، فعبر شعبنا عن هذا بأدق وأعمق ما يمكن التعبير في هذا المثل : (نخس الملك ولا خصب الزمان) .

بكل بساطة اهتدى هذا المثل إلى هذه الحقيقة . فما أكثر ما كانت تغل الأرض . وتغصّ البيادر . فتمتد أيدي الحكم لامتصاصها من الأيدي التي تغبرت بالتربة ومن الجباه التي روتها بالعرق . هذا الخصب بكل ما رواه من عرق يزيد الخزائن المتخمة تخمة ويبقى الكادح على حاله ، لأنه زرع وحصد ليتغذى المترف في قصره . وليزداد الغني فحشاً من الغنى ، وقد أجاد المثل التعبير حين عبر (بالنخس) لأنه النفَس الحي النابع من الجوف حيث مستقر النوايا وحيث تكمن عواطف الحقد والمحبة . فكأن المثل يقول : العدل في الحكم أهم من الرخاء في الحقول ، لأن الحكم الصحيح خصب دائم يعطي ولا يأخذ . يتعب لكي يستريح كل مواطن . فأهم من المواسم الجنية حسن تدبير الحكم : (نخس الملك ولا خصب الزمان) .

ولأن شعبنا لم يعرف حكماً صحيح النية . وطني الهدف لجأ إلى السلاح ليتخلص من الجشع المسلح . وكلما حاول إزالة سلطة وحشية قابلته بأعنف قمع وإرهاب ، وكلما زادت حدة القمع زاد الشعب إصراراً لاقتلاع كل حكم يعادي الشعب ، ومجرد إلمامة بتاريخنا السياسي تلقي الأضواء على صراع شعبنا في سبيل الحياة الأفضل . فقد كان المواطنون يقيمون في كل منطقة إماماً على الإمام السابق . وكانت مصارعة إمام بإمام أنفع وسائل شعبنا للتخلص من الإمام الأول . ثم من الإمام الثاني ، وعندما يتحكم الإمام الجديد يكابد شعبنا في عهده نفس ما كابد في عهد سلفه . لهذا تكاثر الأئمة فقام في

أكثر من فترة أكثر من عشرة . فإمام في (صنعاء) وثان في (الجراف) وثالث في (شهارة) ورابع في (المواهب) وخامس في (صعدة) ، وسادس في (كوكبان) ، وسابع في (الحيمه) ، وثامن في (ضوران) ، وتاسع في (ذيبين) ، وعاشر في (برط) ، بل وصلت الحال إلى أن حكم (صنعاء) إمام ، و (شعوب) إحدى ضواحي صنعاء إمام آخر ، وقد عبر شعبنا عن هذه التجربة بهذا المثل :

(حرب القبيلي على الدولة محال) ، لهذا لجأت كل قبيلة إلى خلق دولة من إمام تصرع به إمام قبيلة أخرى ، لكي تتخلص من الكل ، أو لكي تجد من يعرف أمانة الحكم وعظمة المسؤولية ، وقد استمرت عادة اقتلاع إمام بإمام منذ استقلال اليمن عن الحكم العباسي أوائل القرن التاسع الميلادي حتى عام ١٩٥٥م من هذا العصر . حين أرادت بعض قطاعات الجيش أن تضع (السيف عبد الله) مكان أخيه (أحمد) . وهذه آخر حادثة من حلقات الأحداث المتوالية ، فبعد ١٩٥٥ انبثقت فكرة الجمهورية الشعبية . وبدأ العمل لها يتنامى . حتى توجت كل الجهود ثورة الـ ٢٦ من سبتمبر عام ١٩٦٢م .

إن من طبيعة السلطة أن تفسد ككل شيء . والسلطة المطلقة أقرب إلى الانحلال والفساد ، لأنها تنغلق عن الرأي العام وتعمى عن حركة الواقع من حولها فتفعل ما تريد لا ما يجب أن تفعل ، لأنها تنفذ كل شيء باسم التسلط لا بضرورة التنفيذ ، ودواعي الضرورة الوطنية ، وقد صور هذا النوع من السلطة هذا المثل :

(من تعلّى رجم) إن علو المكان بلا مؤهل ولا مراقبة ضمير شعبي يغري بالعنف لإثبات المهابة . وبزيادة التحكم للتدليل على الانفراد بالقدرة والتعاظم ، وهذا التعاظم أسرع العوامل لانهيار المتسلط ، لأن أول أسباب سقوطه أسباب ارتفاعه . أو غرور المكانة كما يعبر هذا المثل : (من تعاظم هلك) .

تجري على الشعوب فترات كساح عن أي عمل ، وهذا يعزي الحكم الفردي أو الأقليات الحاكمة بالمزيد من دعوى الامتياز ، ولا ينفس الشعب عن كبته في هذه الحالة إلا بالنكتة الساخرة على حذلقة المتسلطين وامتيازاتهم المفتعلة . كما أفصح هذا المثل :

(الصنو شق الصنو . والقبيلي يخر شويه)

أليس هذا أدق تسجيل لبواطن نفس المتسلطين . وأبرع سخرية بافتعال الامتياز والانحياز إلى البيت ؟

قد يؤدي اليأس إلى القنوع حتى من المحاولة . فيوهم الشعب نفسه أنه مقتنع بما يجد . لكن هذا الإيهام يعبر عن الرفض بطريقة عكسية ، فكل مواطن يعرف أن الحاكم واحد من الناس لا تميزه إلا أتعابه لراحة الآخرين وإرهاق نفسه وراء تسيير الواجب ، لأنه مضطر أن يؤدي الواجب الوطني ليبقى في مكانه ولكي تثبت له في النفوس ثقة . والثقة تفرض عليه الاحتفاظ بها وتعزيزها ، فليس هناك من يرى أن فلاناً يستحق الرفاهة وفلاناً يستحق المتاعب ، وليس هذا المثل إلا رفض بطريقة عكسية لانطوائه على هذه المقارنة :

(دابتي ولا حصان الإمام) ، هل هذا دليل الرضاء أو القنوع ؟ إنه دليل الرفض للامتياز ، ودليل تمني المساواة أوَ لا يستحق الفلاح حصاناً يمتطيه ؟ إن الفلاح أولى بالفرس كوسيلة مواصلة ودليل امتياز لابن الأرض الذي يحول التربة إلى سنابل مدهّبة خضرة ناضرة وآلية المحراث . وطائراته الدابة . إن هذا المثل ثورة على الامتياز ورفض للدونية ، وبالأخص إذا كان فارس الحكم يفتعل الأبهة لمجد شخصي ، فإن الذي يعمل لنفسه مرفوض عند مجتمعه ، لأن الحكم رأس للمجتمع يفكر له ولا يمتاز عليه كما يدل هذا المثل :

(من حب نفسه فارق أصحابه) ان المثل ينطوي على إمكانيات تفسيرية كثيرة . فمن وجه يقول من خدم مصالحه وحدها رفضه مجتمعه المعول عليه ، ومن وجه آخر قد يُفَسَّر الحب تفسيراً أصح ، فإن من أحب نفسه حباً صحيحاً يحب غيره حباً صحيحاً ، لأن من مصلحة نفسه تقاوة العلاقة مع الآخرين . وهذا ينفع غيره وينتفع هو بغيره ، أما من كان حب نفسه كراهية الآخرين فهو يجلب على نفسه المكاره دون أن يعي ،

لأن للحب والكره غايات أكبر من المحبة والكراهية ، فلا يعادي المرء إلا في سبيل قضايا أنقى من الحب وأعمق من الكراهيةولا بد أن تكون عداوة المثقف عداوة صفات لا عداوة ذوات . فهناك قضايا وطنية تُعتبر المداجاة فيها كراهية للنفس وكراهية للوسط الاجتماعي ، فقد يمكن أن يأتي من هذا المثل مثل : (من أحب نفسه أحب وطنه وكل الأوطان) . لأن من يملك الحي يعطي الحب ، ومن لا يملك إلا الكراهية بلا غايات أسمى فهو يكره نفسه ومن حوله ، لأن البغض كل مالديه ، وكلّ ينضح بما فيه فلا تعطي العوسجة عطراً كما لا تعطي التفاحة شوكاً .

الإنسان أهم عوامل التغيير ، لأنه دائم التطلع إلى الأجمل ، ولكن لا يغير إلا من يملك الحس التغييري ، فلا ينجح في الثورة إلا الثائر نفسياً ، ولا يحسن تطوير الأعمال إلا المتطور عقلياً ، لأن الملكات الخلاقة في النفس هي التي تخلق الواقع الأحفل بفتن الجمال وتوهج الحياة . والشعوب بملاحظتها إلى الأعمال ومنتجاتها ، تميز بين الإيهام بالإبداع ، وبين الإبداع الحقيقي وبين البناء الجديد ، وبين الترقيع والتمويه ، فعندما يلاحظ الشعب أن البديل لا يختلف عن سلفه يردد مثله المشهور (ديمة قلبنا بابها) أو (اقلع بَصْلي واغرس ثومي) .

أليس هذا أجود تصوير للتمويه ؟ إن الشعب يحب التغيير من الجذور ، ويتصور البديل نقيضاً نوعياً لسلفه ، وهذا مشهور في الحياة العامة ، فالإنسان يلاحظ ضخامة الفرق بين الصباح والمساء . ومدى اختلاف الغصون عن الجذور ومدى اختلاف الأبناء عن الآباء ، فلا بد أن يكون المثل الآتي أفضل من الذاهب وأن يختلف الوليد عن والديه كما يعبر هذا المثل : (ما يجي مثل أبوه إلا الحمار) . وهذا رفض للامتداد المتشابه ، وثورة على رتابة الحياة ، وتكرار ألوانها ، وبمقدار ما هو رفض للقائم فهو تصور لجمال ما سيقوم ، لأن الرفض ينطوي على تبني البديل المغاير للمرفوض والمختلف عنه روحاً وشكلاً .

إن هذه الأمثال أجلى مرآة لصراع شعبنا قروناً وقروناً . لكي يصل إلى الحياة الأعم خاءً والأقدر على تحقيق إنسانية الإنسان على كل شبر من هذه الأرض ، وما كانت ثورة الـ ٢٦ من سبتمبر إلا الصورة الناطقة لتصورات النفوس للمستقبل ورفضها للماضي بكل ما فيه ، ولقد جاءت الثورة كأصح تعبير لفلسفة الرفض وتصور التبني لما هو أكثر إبداعاً وخلقاً .

ومن الملحوظ أن هذه الأمثال وأشباهها دليل التذمر ، والثورة النفسية التي ينطوي عليها شعبنا الثائر ولم تكن ثورة السلاح إلا صدى ثورة النفوس . إلا أن ثورة السلاح عمل يحده وقت على حين تذمر النفوس على دمامة الحياة ومشوهيها ثورة دائمة ورفض متصل برفض .

الشجاعة والجبن في الأمثال الشعبية

تتقارب الأفكار في أصولها إلى حد التشابه ، وتتشابه إلى حد التماثل ، وإنما الذي يختلف هو نمط الصياغة ، لأن كل تعبير يستولد أفكاراً غير الأفكار المشتركة ، وعلى أساسها بفعل التداعي اللغوي ، ذلك لأن الأفكار الأساسية منفتحة تستدعي الزيادة ، وتغامر للكشف فتتعدد الجزيئات المضافة حتى يتفرد مذهب فكري عن مذهب وإن اشترك مع سواه في الأساسيات ، من هذه الأفكار الأساسية : الشجاعة والجبن فليس هناك من يحتقر الشجاعة ولا من يمجد الجبن ، وإنما تتعدد التعريفات لفن الشجاعة ولأنواع الجبن ، يرى أفلاطون : أن الشجاعة آخر الجبن وأول التهور أو هي شيء وسط بين الجبن وبين التهور . ويرى أرسطو : أن الشجاعة أخت التهور ، ولكن عن حكمة تتبصر البداية وتلمح العاقبة . وليس هناك فرق بين فكرة أفلاطون وأرسطو إلا في لمحة واحدة هو اشتراط حكمة معرفة التهور عند أرسطو ، وربما أومئ أفلاطون إلى الحكمة بالتوسط بين التهور والجبن ، لأن الاندفاع بلا روية ضد الحكمة ، فالاختلاف تعبيري ، أما الشعر العربي فلا يرى توسطاً بين التهور والجبن ، وإنما هناك شجاعة أو جبن : إما شجاعة عن بصيرة ، وإما شجاعة بلا روية .

المهم أن تكون الشجاعة دائمة الحضور حين يكون المرء قاتلاً أو مقتولاً ، صحيح أن هناك أشعاراً زينت الجبن ، كحب للحياة وكراهية للموت ، ولكن هذا الطراز من الشعر داخل في باب تحسين القبيح حتى ولو سمي عقلاً أو تعقلاً ، ولعل أمثالنا الشعبية لماحة الإشارة إلى الشجاعة بكل ضروبها : شجاعة الساعد ، شجاعة القلب ، شجاعة العقل ، لأن لكل ضرب من الشجاعة مجالاً ، غير أن الشجاعة الحربية هي المحمودة في كل الأمثال باعتبارها أرومة كل الشجاعات من ذهنية وقلبية وما سواها هو الذل ، والتعبير بالذل بديلاً عن الجبن في اللغة الفصحى أوسع دلالة ، لأنه يشمل ذل النفس

وذل اليد ، وذل الديار وذل السكان ، ولعل اصطلاح الذل ناشئ من طبيعة الحروب ، لأن انتصار المحارب يستعبد المهزوم ، وسواء أكان المحارب أجنبياً أو محلياً ، ولعل الأمثال عن الشجاعة أدل على حربية شعبنا وطول مراسه للحروب على أهم الدواعي وأقل الدواعي أهمية .

صحيح أن كل الشعوب تحارب ، ولكن ما أكثر الفروق بين الحرب الاضطرارية وبينها كنزوع قتالي ، فحروب الاضطرار تحتاج إلى القيادة المحرضة والاستنفار العنيف والتدريب المتصل ، أما الحرب كطبيعة قتالية فيوقدها أول نداء إلى النجدة ، فعندما يصيح راع من قبيلة تلبيه قبيلته بسرعة رجوع صدى الصوت ، فذلك الصوت لا يثير التساؤل عن مصدره أو عما ورائه ، وإنما يتحتم الإجابة المدججة بالسلاح ، قد يحدث قتال وقد لا يحدث ، لكن طبيعته مواتية ، والتوفز كامن في النفوس مرهف الإنصات إلى أي صيحة ، وقد تسبب القتال أدنى الدواعي ؛ كاستباحة مرعى محمي لحي أو لأحد من حي ، أو لسرقة نعجة ، أو لشتم امرأة من رجل . لهذا كانت أيام تعطل السلطات أو ضعفها حروباً دائمة ، وقلما كانت هذه سجايا شعب ، يقول عباس العقاد في مقدمة كتابه (سعد زغلول) : « إن الشجاعة المصرية نزعة دفاع عن الوطن ، وإذا غلب الغازي دافع الوطن بكل الوسائل كالحصانة أمام غلبة الغازي كتذويبه في الطبيعة المصرية حتى يتزيا بها دون أن تتزيا مصر بتقاليد أي غاز » ، هذا ملخص رأي العقاد عن طبيعة مصر ، ولعل هذه طبيعة كل أرض نهرية اعتادت الوداعة ، ووجدت ما يصد الجوع طيلة الأعوام . إذن فالشجاعة هنا اضطرارية إذ لا مناص من القتال بالسلاح ، أو بالحصانة ، أو بتذويب المحتل حتى لا يذوب في غلبته الموطن المغزو ، وإلى مثل هذا أشار شاعر قديم :

إذا لم يكن دون الأسنة مركب فلا يسع المضطر إلا ركوبها

أما حروب بلادنا اليوم وقبل اليوم فهي أقرب إلى التعبير عن طبيعة قتالية ، لأن الأسباب في أكثر الحروب غير كافية ، ولأن الاضطرار إلى القتال في حكم الغائب أو أن

توهمه أكبر من صورته ، ولعل هذه الأمثال تبرهن على الطبيعة القتالية كنزوع أصيل من حيث تمجيدها للشجاعة ، ومن حيث ازدرائها للذل كما يقول هذا المثل : (قارب الخوف تأمن) قد يشبه هذا المثل المقولة القديمة : (اطلب الموت توهب لك الحياة) ، غير أن هناك فروقاً دقيقة بين المثل والمقولة ، فالمقولة تشير إلى الاندفاع وقت الحرب لكي ينتصر المحارب بمصرعه أو بمصرع قريعه ، أما المثل فيعم القرب من الخوف سواء أكان من عدو محارب ، أو من وحش مفترس ، أو من جار غدار ، أو من أي مخاتل تخاف مكائده ، ولعل بنية المثل تساعد على فهمه أكثر ، فجملته تتكون من فعل طلب واسم وفعل مضارع ، وهذا الطلب قد يكون لإنسان مخاطباً ، وقد يكون خطاب النفس إليها لاستجماع الجرأة أمام الخوف ، لأن هذه الجرأة تؤدي إلى الأمان وعبارة (تأمن) تدل على استمرار الأمن بقطع دابر العدوان ، يضيف المثل تفسيراً آخر هو نفي الخوف الخارجي وإثبات التخوف الداخلي لأنه يرى غير المخيف في صورة المفزع ، فما علاج التخوف ؟

تشجيع النفس ، الاستهانة بالخطر ، استسهال وقوعه عن طريق تذكر مصارع الأبطال . بهذا يقضي المرء على التخوف لكي يأمن من العدو إن كان مخيفاً ، ومن وساوسه إن كان متخوفاً ، إذ ليست البطولة انعدام عنصر الخوف لأنه إنساني ، وإنما هي غلبته حتى لا يغلب إرادة المقاومة ، ولعل شجاعة النفس أقتل لخوف العدو ، والتعبير عن الخوف والأمن كتمجيد لقدر الحرب باعتبارها تحرق الخوف وتضيء الأمن ، فليست موتاً مجانياً وإنما هي حياة للحياة ، لأن الذي لا يقاتل يقتله التخوف من القتال بدون مواجهة ، كما يؤكد هذا المثل : (من خاف من القتال قتلته الفجائع) ، وهذا المثل سابقه ويضيف إليه دلالةً ومغزىً ، لأن الخوف من القتال دليل الذل ، والذل يجسّم أشباح الرعب ، فيلاقي الذليل مقتله بلا قتل ، لأن استهواله للحرب قتله في سلام ، والجميل أن هذه الأمثال وسواها من مقولات شعبنا وفنونه إنها لا تشيد بالقتل وإنما بالقتال الجماعي من أجل الجماعة ولو عظمت التضحية ، فإن أداءها من

دواعي الابتهاج : (قِتْلَة بين سبعة عُرُس) ، وبهذا فهي تعد الاغتيال من الجبن ، لخبث طريقته وسفالة الاحتيال لتحقيقه ، وهذا فرق بين القاتل وبين المقاتل : المقاتل من أعظم الشجعان لأنه يواجه مسلحاً مثله ، أما القاتل فهو كأحد الثعابين أو كإحدى العقارب . لهذا يؤكد المثلان على القتال : (من خاف من القتال قتلته الفجائع) ، (قَتْلَة بين سبعة : عُرُس) ، أما القاتل فهو مذموم مدحور وموصوم بالنذالة : (بشّر القاتل بالقتل) وعبارة (بشّر) من أفعال التهكم ، لأنها تقصد العكس إذ لا تبشير بالقتل لأنه ليس من المفاجآت السارة ، ولكن العبارة تهزأ بالقاتل كمحتال ، سيلاقي أكثر منه احتيالاً ، فقلما نجا قاتل وطالما انتصر مقاتلون ، فهذا المثل يدل على مقاتلين لا قتلة ، حتى ولو سلم القاتل من العقاب الفوري على يد منتقم أو على يد حاكم ، فإنه مقتول من داخله لأنه لم يعبر عن شجاعة الرجال وإنما عن لدغ العقارب وهي أحط الحشرات ، قد تعتبر الأمثال أن بعض القتلة مخدوعون فتنبههم إلى شؤم العاقبة لتخلّي من دفعوهم عنهم ولتحملهم وحدهم ذل الجبن وعقوبة المغامرة : (من شار عليك بالقتل ما عاونك في الدية) لا يقف المثل عند الدية النقدية وإنما ما يعاني القاتل من قلق داخلي وتمزق ضميري ، فلعل الشجاعة عن حكمة والتي عبر عنها (أرسطو) واضحة الملامح في أمثالنا ، لأنها تشيد بالقتال وتسخر من القتل ، لأن القتال من أجل الجماعة والقتل الفردي لغرض شخصي يتحمله القاتل وحده ، ومن يتغيب عن قتال الجماعة فهو ملغي منها ومحسوب على جبنه كما يقول المثل : (من ضاع يوم الحَيْد غاب يوم الفَيْد) ، يرى المثل المتخلف عن قتال الجماعة ضائعاً يوم الحيد أي يوم الدفع والجذب ، وبهذا الضياع يضيع اسمه يوم الفوائد ، لأن ضياعه يوم القتال غَيّب اسمه يوم تقسيم الغنائم أو الفيد على حد قول المثل ، يضيف هذا المثل تفسيراً آخراً أن عبارة الحيد تدل على قتال وطني ضد محتل ، وأن الغنائم أغلى من كل النقود فهي تحرير الوطن وهزيمة الغازي ، ولا يعادل هزيمة الغازي أي غُنم مادي أو أي فيد حربي ، جاء هذا المثل مسجوعاً كأكثر الأمثال لكي يوازن بين شجاعة القتال الوطني وبين التهرب منه ، ولكي

يقارن بين فرح انتصار المقاتلين ، وخجل المتخلف عن دعوة الوطن حتى تولد من هذا المثل مثل آخر : (من غاب غاب اسمه) وهذه صيحة في وجه المتخلف عن سربه من الجماعة لأن غياب شخصه يوم الواجب حَتّم غياب اسمه في كل الأيام ، فلا يذكره ذاكر ولا يفتقده مَجمَعْ : (من غاب غاب اسمه) .

بهذه العبارة الموجزة تتجلى قيمة العمل الإنساني إبان الاحتياج إليه جماعياً ، ومن لا عمل له لا حضور لاسمه لا في سلم ولا في حرب ، وهذا المثل من إنتاج أحوال الشدة سواء أكانت حرباً أو دفع سيل أو إطفاء حريق أو دفع غُرْم ، فكل هذه تكاليف حربية لأن أعداء الإنسان كامنة في الكوارث إما في عدو من الناس أو في خبايا الطبيعة أو في بواطن الغيب ، لهذا المثل دلالة أخرى غير الحكمة الفكرية وغير صوت التجربة ذلك هو صوت الغضب النفسي لأن صيحة الغضب كالجمرة قصيرة ولكن محرقة : (من غاب غاب اسمه) .

ألا نلمح حمرة الغضب في هذه العبارة ؟

صحيح أنها تبدو الآن عادية لكثرة قولها وسماعها ، ولكنها عندما قيلت أول مرة كانت معبأة بالالتهاب وتستعيد التهابها في كل موقف يشبه موقف ابتداعها ، هذه الأمثال من مرارة ثمار الحرب أو من حلاوة تجربتها ، إذا كان القتال معبراً عن أصالة موروثة ومفضياً إلى النصر الوطني لأن بعض النصر أشنع من الهزيمة . لأن الأمثال ترى للحرب عمراً له بدء وختام . يملكها المحاربون ، وهذا يدل على شجاعة المحاربين ، لأن الشجاعة تحسم الموقف لأحد الفريقين أو بين الفريقيين أو لكليهما ، أما الحرب الطويلة فهي تنبؤ عن المناوشة في تراخي فلا هي حرب ولا هي سلام ، ولا هي انتصار ولا هي هزيمة ، كما أبان المثل : (حرب طول الزمان لا خوف ولا أمان) ليس في هذه الحرب كر وفر ، وإنما هي نوع من المخاتلة أشبه بنقيق الضفادع الذي يدل عليه الحيّات فلا خوف منها ولا أمن فيها ، وهذا أسوأ أنواع الظروف لغياب الاستقرار وغياب القرار : لقد طالت مدة بعض الحروب عشرات السنين : كداحس والغبراء ،

ولكنها حرب قبيلتين وصلت حد الإبادة أو كادت ، ولعل المثل يعني بحرب (طول الزمان) الطول غير المعتاد للمدة القتالية ، لكن هذه الحرب مفقودة الرائحة والطعم لانعدام الخوف وانعدام الأمن معاً ، ولا قيمة لأحدهما إلا بالآخر ، فالخوف يحلي طعم الأمن كما تحلي دعة الأمن مرارة الخوف ، أما غياب العنصرين فتماوت بلا موت أو تحايي بلا حياة ، هذا المثل عن الحرب مثل عن الرجال باعتبارهم موقديها وخامديها عن طريق الشجاعة الحاسمة أو العاجزة عن الحسم ، فلا يبتعد هذا المثل بإيحائه عن صفة الشجاعة ، كأخلاق أصيلة أو تخلق مصطنع بالضرورة ، وكما تشيد الأمثال بالشجاعة تستجهل من يجهلها في غيره بفعل الغرور ، قريبا استجبن المرء من هو أشجع منه ، وإلى هذا ينبه المثل حتى لا يسبق الحكم التجربة : (ماأظفور إلا وتحته دم) ، قد يغتر المفتون فيستضعف قوياً دون أن يتبصر أن القوة كامنة في النفس وليست على أسارير الوجه ولا هي زرار على عروة قميص ، ولى هذا يلمح المثل : (ماأظفور إلا وتحته دم) . التمثيل بالظفر والدم تمثيل بأدوات العراك من القوة الجارحة والدامية ، يصور المثل منظر الافتراس بكلمة : أظفور ، دم . فنكتشف ما وراء طبيعة الافتراس ، إنه اتقاد الحياة المعبرة عنه بالدم ، فعندما يدفع الإنسان الهادئ مهاجماً مغروراً ويغلبه ، يصيح هذا المثل : (ماأظفور إلا وتحته دم) . ومن الجهل تجاهل شجاعة الآخرين ، ففي كل أحد نزوع المقاومة وحب البقاء وأمل التغلب حتى ولو دهمته المفاجأة : (ماأظفور إلا وتحته دم) . أي تقدير للإنسان أعلى من هذا التقدير ؟ وأي أمل في إمكانية الإنسان أزهى من هذا الأمل ؟ فالاقتدار مكين في النفوس تكشف عنه الدوافع فيتجلى من مخبئه كمفاجأة ممكنة ، فالحكم على الشجعان لا يخلقه التبجح ولا تبدعه الدعاية ، وإنما هو معطى من صميم الخبرة ، فقد يروعك من تزدريه وتشاهد العجب ممن كنت لا تعجب منه ، لأن الأحداث والممارسات تبرز المكنونات كما يقول المثل : (الرجال مخابر) ، هذا المثل يعزز سابقه لأن الدم في العروق يستجيب لدواعي الحرارة في الخارج ، فتتجلى مقادير الرجال وقت الاختبار كالحروب الوطنية ، كالتماسك أمام

المغريات ، كالصمود أمام التحديات ، فهذه عوامل اختبار الإنسان وصحة الشجاعة فيه وأصالتها في كيانه كأحد أعضائه ، فالمواقف الحرجة تكشف المهارة .

من هنا تقويم الرجال : (الرجال مخابر) . لم يزد المثل على هذه العبارة لغزارة ضوئها فهي تنحي المظاهر جانباً وتعتمد على الخبرة كأساس للحكم على الناس بمعزل عن التظهر والتبهرج : (الرجال مخابر) . أي موضع الخبرة ومادة الاختبار وميزان الحكم ، والاختبار يستدعي أعصف المواقف لكي نرى الثابت والمتأرجح والمنهار والصامد ، فلا كتشاف بلا شدائد ولا اختبار بلا مضائق تكشف المعدن وتستكنه الزيف والصحيح ، نأمثالنا لا تجازف في التقويم وإنما تعطي كل إنسان مكانه الذي يبرهن عليه عمله ، قد يستصغر الناس غير صغير وقد يستسمنون ذا ورم ، أما نظرية الأمثال فترى مواقف لاختبار تحدد الإمكانيات ولا يغني عنصر نافع عن عنصر أقل نفعاً ، لأن البنيان لاجتماعي يقوى بكل أعضائه على تفاوت وظائفها ، فقد ينفع الشيء الصغير في المكان لذي لا يسع غيره ، كلنا نعرف المشمشة أو الخوخة ولا نرى لها قدراً على حين يرى المثل ندرها على جهة التشبيه بغيرها : (القوقعة ترزح الدوح) الدوح إناء كبير يسع ثلاث صفائح من الماء ، وقد يهزه الامتلاء ، وقد يسقط من امتلائه ، ومجرد نواة خوخة يستند إليها تمنع سقوطه ، هذا مجرد تمثيل لاحتياج الكبير إلى الصغير ولتقدير الصغير بما فيه من سر . قال الجاحظ : إن هذه الحصاة أدل على الصانع الحكيم للجبل . كذلك القتال فإنها تبدي ما كان خفياً من شجاعة الفتى والشيخ . ففي المعارك يدعي بعض الرجال عدم جدوى المراهقين والصبيان والنساء ، وبالتجربة تجلى نفع الصبيان والمراهقين والنساء ، كقوة مساندة كقوة مراقبة ، كاستطلاع . إذن فلكل عنصر عمله ولا يغني عنه سواه ، كما لا يستغني عنه سواه ، وكثرة العناصر وتفاوتها ، واتساقها يضمن النجاح العملي والنصر الحربي والمجال البطولي في أي معترك كما يعزز هذا المثل الفكرة السابقة نفسها : (من قل ذل) لأن الأيدي المتآزرة أنفع من الأيدي القليلة مهما كانت قوتها ، لأن القلة في خطر كما نلاحظ في كل الأقليات حتى إن أغلبها اضطر إلى التماس

كل الحيل لكي يبقى أو للتعويض عن القلة بوسائل أخرى كما فعل الموالي في العهد الأموي حين عوضوا بزيادة الثقافة قلة العدد حتى تفوقوا على العرب فيما يعتزون به من الشجاعة والفصاحة وغزارة الرواية ، كذلك فعل اليهود فامتهنوا كل مهنة يجدونها لكي يمتصوا غيرهم ويملكوا كل المرافق المثمرة ، لأن القلة دعتهم إلى الحيلة فعملوا ما يأنف غيرهم عمله مادام يدر دخلاً ويستنزف عدواً لأن من قل ذل ، ولا يصل إلى العزة إلا بالفطنة ومهارة الحيلة ، ومجتمعنا لا يعرف التدني إلى الحيل فيدعو إلى تآزر الكثرة النقية لكي يكون العمل أكثر وأبهى : (من قل ذل) .

هل يعني المثل قلة المال أم قلة الرجال ؟ إنه يعني قلة الرجال كسبب في قلة كل شيء كما يقول هذا المثل : (اثنين غلبوا جيد) صفة الجودة للرجل تخلت عنه أمام أكثر منه : اثنين غلبوا جيد . لا بد أن هذه الأمثال من حصاد الحروب أيام كانت بالسيوف والرماح والخناجر ، وكل سيف يحتاج إلى يد ، وكل خنجر يحتاج إلى قابض ، وكل رمح يحتاج إلى طعان ، كانت الكثرة ضرورية لمجابهة الكثرة ، لأن ذلك السلاح البدائي محدود الفاعلية على حين تعوض الحروب الآلية عن كثرة العدد بكثافة النار المدفعية ، والسلاح وحده مهما كان نوعه تكمن فاعليته في العنصر البشري ، حتى ولو كان سلاحاً حديثاً : فإن علمية مستخدمه تجيد خدمته ، لكن المثل مقصور على حروب السيوف والرماح الأشد فاقة إلى الشجاعة والكثرة معاً ، ولعل الشجاعة في الجماعات والأفراد تحقق شجاعة السلاح ، لأنه ينتزع بطولته من بطولة النفس الإنسانية ، هناك من هو شجاع أصيل ، وهناك من يتشاجع ، وإلى هذا ركزت الأمثال إشاراتها ، حتى يميز المرء بين الشجاع والمتشاجع ، كما يصرح هذا المثل بأحسن إدناءٍ وتمثيل : (الثعل باب بيته نمر) يحكي الريفيون عن طبيعة الثعلب أو الثعل والنمر ، كما يحكون عن بعضهم لطول صحبة الثعالب والنمور ، فيقصون عن الثعلب أنه أعمق دِحله وأنه يحفر في الدِحلة عدة أنفاق ، حتى يعجز عن الوصول إليه أشرس الوحوش ، كما يحكون عنه أنه يشم الدجاجة من مسافة ميلين ، وكلما اقترب عرف (مَدَجّها) ورائحة بيضها ، ويقصون عن

مراوغاته مثلما يقصون عن حاسة اشتمامه : فهو يراوغ عند الهجوم ، يقترب ويبتعد عند ملاحقته ، وهو ينبح كالكلب لكي يخيف الضباع ، ويصقع كالديك لكي يستدني الدجاجة ، وعندما يريدون إنقاذ الدجاجة يقف لكي يتمهل المتابعون ، فإذا سعوا إليه أوقفهم برائحة شديدة النتن ، ثم يلتوي إلى مهرب آخر بعد أن أنتن الطريق ، ويحكون عن شهامة النمر أعجب الحكايات : فإذا لاقى امرأة في ليل رافقها إلى مأواها ، وإذا لاقى المسلح بطش به إلا إذا استجار عندما يراه بعبارة : جاورْ ياجَد ، بهذا التآلف يصير صديق الساري ، بمراوغة الثعلب وشجاعة النمر يميز المثل بين الشجاع والمتشاجع : (الثعلب باب بيته نمر) . لأنه قريب من الملجأ أو أنه على قرب من نجدة الأهل ، فالجبان شجاع حيث لا خطر أو حيث المهرب من الخطر ، غير أن هذا المثل يضيء مسافات مترامية من تجارب الريفي وحياته ، فمجرد لفظه يصور الليل بظلامه ومسامره ، والسراة ودبيبهم تحت أذيال الظلام وخيوط أضواء النجوم ، لأن النمر والثعلب حضور لمشهد الوحشة والظلام ومغالبة الظلام والوحشة ، وتصور الليل والسرى يفتح آفاقاً تخيلية من الأحلام والرعب والعشق والأطياف ، فليس الثعلب والنمر إلا مجرد مؤشر إلى العالم الليلي وملكوته السحيق ، وبالأخص قبل السيارات والمصابيح الكهربائية ، وذلك الزمن المظلم أدعى لاستنفار شجاعة الشجاع وتشاجع الجبان لكي يستنبت له مهابة على أي شكل ، فالثعلب أمام بيته نمر لغياب الخطر ودنو الحامي ، فهذا التشاجع ليس تحولاً عن الطبيعة الأصيلة ، وإنما هو تصنع تعرفه البديهة الشجاعة ، كما يقول هذا المثل الذي يومئ إلى التشاجع ويؤكد الجبن : (حيرك يابه على أمي) ضرب هذا المثل أحد الأولاد الذي عرف قهر أمه وجبن أبيه ، لأنه عرفه لا يحاير أحداً وقت المغالبة ، وإنما هو ينسحب من كل موقف عسير ، وحين يأوي إلى بيته يضرب زوجته كتنفس عن عقدة الجبن أمام الند ، وبهذا صرخ ولد ذات يوم على أبيه فطارت هذه الصرخة مثلاً على كل من يبدي قوته على الضعيف أو يتقاوى على الأضعف ، هذه الحدود الحرفية للمثل ، لكن مخزوناته النفسية تختصر قهر المرأة

التاريخي وتاريخ التحكم الرجالي ، وهذا النوع من الأمثال يؤرّخ بالدلالة ويحدّد بالحرفية ويعيد نفسه عند كل حالة تشبه حالة إنطاقه أول مرة ، لأن استبصار الشجاعة والتشاجع يقصر الشجاعة على الرجال ، وهذا لا يبتعد عن التاريخ ، لأن أكثر المعارك رجالية ، ولأن اختبار الرجال أطول مدة ، فتكشف الشجاع من المتشاجع ، ومع هذا فإن أفكار الأمثال لا تقف عند الشجاعة العضلية ، وإنما تشمل شجاعة العقل وشجاعة اليد وحصافة الفهم ، فلا يكفي استعمال القوة ، وإنما كيفية استعمالها هو الأجدى ، وهذا يتطلب التبصر والتفهم حتى يمكن القوة الصغيرة كسر القوة الكبيرة على حد إضاءة هذا المثل (البصر غلب القوة) هذا التعميم ينطوي على عديد من التفاصيل : هل البصر مداراة القوة ؟ إن هذا يطمعها ولا يغلبها .

هل هي المهارة في التفاوض مع الأقوياء ؟ إن الأقوى في العادة أبرع تفاوضاً وأدهى حِيَلاً . إذن فالمثل يحدد فهم الموقف القتالي والدراية بالثغرات في قوة العدو وحسن استغلال الوقت للمفاجأة أو للانسحاب المضلل للعدو ، لأن البصر بالأمور يعني خبرة الفهم وإتقان المناورة واستغلال الممكن إلى أبعد مدى ، لأن في كل قوة مهما عظمت نقطة ضعف ومهمة البصيرة إدراك هذه النقطة والمدخل منها ، فهذا المثل علم حربي وفن نفسي ودراية بتحول القوى من يد إلى يد بتعاقب الأيام ، ولعل الضجيج أدل على الخواء . ومن نفاذ البصر العيني أو المعنوي التفهم في هدوء والتغلب على فورة المشاعر حتى يتقن الاستبصار كل مسافات الموقف بما فيه من مداخل ، وملتويات ، إن البصر الذي يغلب القوة هو قوة من نوع آخر : (في المهارة القتالية) في اقتناص الفرص ، في التأهب الدائم بلا جلبة ، إذن فليس البصر هو الضعف ، وإنما قوة ويخطئ من يفسر مثل هذا بالمداهنة والاسترضاء ، لأن ذلك مدعاة الطامع والدليل على التهافت ، صحيح أن هذا المثل يوهم بحرفيته ، وبالأخص عندما يعززه هذا المثل : (الكلمة الرطبة تكسر العود اليابس) فليس هذا دليل المداراة ، وإنما هو قوة المرونة أمام جفاف العود البشري أو العود الشجري ، لأن رطوبة الكلمة علامة على خصب

ملكة المتكلم وتأثير حديثه ، فالعود اليابس أقرب إلى الكسر لانقطاعه عن أسباب الإرواء ، على حين تستسقي الكلمة قوة حيويتها من النظر العقلي والمران اللغوي وهدى المعارف ، وقد استشهد البعطّ بهذا المثل وما قبله على الانحناء للقوى كتبرير للجبن ، على حين إلماح هذا المثل لا يتجه هذه الوجهة لأن رطوبة الكلمة ليست ذلتها ، وإنما عذوبة مخرجها وقوة نفوذها فهي قوة ولكن غير صلبة ومن صدامها بالنقيض (العود اليابس) أحرزت الغلبة ، لأن من يملك قوة الفهم القولي يقتدر على قوة الفهم الفعلي ، لكون صنعة الكلمة بداية صنع الأشياء . لأن الاختبار يتشكل في عدة أشكال على مقتضى المواقف ، حتى ولو كبا الفارس فإن كبوته ذخيرة وثوب بل إن سقطاته عن ظهر جواده بمثابة تعليم حسن الفروسية ، لأن النجاح أتى من ممارسات فيها العثور وفيها النهوض كما يقول المثل : (ما خيّال إلا بعد عثرة) فهذا إشارة إلى طول المران والحصانة أمام الفشل ، لأن العثور علّم الفروسية كما علّم حسن ترويض الفرس قبل الميدان . إن من يذق مرارة التجارب لا يسكر بحلاوتها ، لأنه نجح بلا غرور وفشل بلا انكسار نفسي ، فاستغلال النكسات أصح وسائل تجاربها حتى لا يتكرر الخطأ : ما خيّال إلا بعد عثرة . لا يقتضر المثل على حيز مقولته ، وإنما يتعمم على كل نجاح سببه الفشل ، وعلى كل نهوض بنته تجربة العثور ، وعبارة العثور والخيّال ذات صلة بالشجاعة . فالخيّال هنا هو الشجاعة على خيل أو على أقدام ، لأن ميادين الشجاعة تستدعي البراعة حتى أمام السقوط ، لهذا قال العرب : (لا بأس بالكرّة بعد الفرّة) ، وهذا يشبه مَثَلنا لكن مثلنا يجزم بالحصر والقصر : (ما خيّال إلا بعد عثرة) .

فالنفي (بما) والاستثناء تأكيد على تجربة العثور كأحسم عوامل للنهوض ، كما أن الشجعان أنواع ، فالشجاعة أصناف ، لأن الأخلاق الشريفة لا تتخلى عن الشجاعة ، كما أن الدناءة لا تتخلى عن الجبن ، فللشجاعة مجالاتها الوطنية المبدئية ، أما الشجاعة في غير مكانها فهي كما يصيح هذا المثل (بعض الشجاعة حَمَارة والذا، بعضه تِمِشْعال) فالشجاعة في غير مكانها من الشرف البطولي ، كقوة الحمار على النزوان أو على السياط ،

لأنها (حَيْمرة) لا بطولة للزوم الدافع الإنساني في العمل البطولي ، كما رأى المثل الشجاعة في غير محلها لمح الذل في محله ، كاقتناص منفعة كالوصول إلى غرض مباح : (والذل بعضه تمثعال) . ليس جبناً ، وإنما محاولة وصول بأسلم الوسائل ؛ بعض الشجاعة حمارة والذل بعضه تمثعال . هذه الطائفة من الأمثال في هذا البحث لا تخرج عن المذاهب العامة في الفلسفة الإنسانية وإن كانت ساذجة التعبير قصيرة اللمح فهي ساخنة التجربة صادقة الدلالة في حرفيتها وفي إيماءات مضامينها الداخلية ، إلا أن بعضها يعزز بعضاً فتتكامل كنظر عقلي وكحس فني عبر عن تجارب متجددة في مقولات تعيد نفسها بتماثل الأحداث ونشوء ما يكون من الذي كان .

الغنى والفقر في الأمثال الشعبية

معضلة التفاوت في المعائش وفي القوة والضعف من أقدم المعضلات البشرية ، وكلما تأكد الإحساس بها والتوق إلى تجاوزها تزايد الأشجار بين الدرجات المتفاوتة ، لأن هذا التفاوت على تقدم عهده وامتداد أزمنته لم يقع موقع القبول كسلمات جبرية في أي عهد ، وإنما ارتطم التساؤل بالتساؤل : لماذا هذا أغنى وهذا أفقر ـ وهذا قوي وهذا ضعيف وهذا نابه وهذا خامل ، وهذه جميلة وتلك دميمة ؟ هل هذا التساؤل طموح إلى التساوي أو أنه سبب في امتداد الصراع من الصراع ؟

إنه الأمران معاً : هو الطموح إلى التساوي ، ولكن عن طريق النزاع الدامي ، ومن ذلك التنازع المسلح يستجد من الخطير الأخطر ، لأن الاقتتال يفرز غالباً ومغلوباً ، أو مغالبة لا يتطرق إليها الهدوء ، ذلك لأن الأكثر مالاً كان أكثر غلبة على الأقل مالاً والأضعف نفراً ، فتشكلت من مأساة الفقر والغنى ديمومة التناضل المتعاقب ، كانت تشتجر السيوف والرماح في الجزيرة العربية على مرتع أخصب أو على ماء أصفا أو على خِباء أأمن ، ومثل هذا اصطراع الدفاع ونزوع الاستيلاء بين الشعب اليوناني الصغير وبين الإمبراطوريات المجاورة ، وكانت الحمية الوطنية اليونانية أمرٌ استعصاء على الطامعين ، لأن القلة المتمتعة بالنقاوة أقدر من خليط الكثرة مهما كانت قواها المالية والعتادية .

• إذن فالشعور بالتفاوت في المعائش أول أسباب التصارع الذي شكل غالباً يريد المزيد ، ومغلوباً يريد التغلب ، وكان الصراع لا يقتصر على الأوطان المتجاورة ، وإنما كان ينشب بين عشيرة وأخرى وبين بيت وآخر ، وكانت أسباب الوصول والاستئثار هي خيوط الفتيل والانفجار وتداعي التفجر حتى لقد قال كثيّر بن شهاب : « والله

ما اصطرع كسرى وقيصر إلا على الرغيف الأشهى والوجه الأصبح والمنكح الألذّ من ذاك » .

فالتفاوت والطمع في اجتيازه سبب الحروب بين السلطات أو بين المواطنين ، لأن الناس لم تقبل تلك الهوات الواسعة بين البيوت أو الأفراد . كقدر لا يتحول ولا يُغلَب وإنما رأت إمكان التحول وجربت انتقال الغلبة وتناوب أدوارها ، وعندما قامت الدول على أي أساس من الأديان والفلسفات والعادات عجزت عن إخماد رغبة المستزيد وطموح من لم يجد ، وعلى وفرة الوعود الدينية بخير الآخرة ، فإن الأديان لا تتجاهل حب الناس للعاجل وتراخيهم أمام الآجل ، لأن الإنسان خُلق من عَجَلٍ ، ولأنه عجول كما تبرهن الآيات والمأثورات النبوية تمادي الاقتتال عصراً فعصراً ، لهذا كانت الحروب اقتصادية ، لأن السلطة تحقق المزيد على حساب من لم يصل إلى الضروري من العيش ، وإذا تناومت أسلحة القتال فإن التساؤل الحائر مَلّح الصوت قلق القرار ، حتى أوصل هذا التساؤل الحار إلى التشكك ثم الشك ، ثم التزندق ثم الزندقة ، وإذا كانت هذه المحنة قد أثمرت نعمة الأفكار قد تخلق نقيضها ، إذا كان البعض رأى في التفاوت حكمة مغيبة السر ، فإن البعض لم يطمئن إلى هذه الحكمة لأن أكثر الذين تمتعوا بالنعيم كانوا من المتمتعين بالجهل أو الغباوة المتناهية كما أشار إلى هذا أبو تمام :

ينال الفتى من دهره وهو جاهلٌ
ويكدي الفتى في عيشه وهو عالمُ
ولو كانت الأرزاق تجري على الحجى
هلكن إذن مِنْ جهلهن البهائمُ

لكن مسألة العلم والجهل هنا اعتبارية ، فقد يكون الأجهل بالأفكار أدرى بوسائل الكسب المعيشي ، فهو عالم من نوع آخر غير النوع الذي أشار إليه أبو تمام وتحير به الراوندي :

كم عـــالمٍ عـــالمٍ أعيت مـــذاهبـــه
وجـاهـل جـاهـل تلقـاه مرزوقـا
هـذا الـذي ترك الأفهـام حـائرة
وصيّر العـالِمَ النحرير زنـديقـا

لكن الزندقة لم تكن سلاحاً كسلاح (الشطار) لأنهم لم يقفوا موقف المتفلسف من غنى الجاهل وفقر العالم ، وإنما قاتلوا للوصول إلى الرغيف بفلسفة السواعد وبمنطق الضرورة ، وكانت حركات الشطار في العهود القديمة سبباً في الثورات الجماهيرية مستفيدةً بإثارة الزندقة ومندفعةً بتأثير الحاجة . ومحاولةً إشباع الغرائز من أقوى عوامل الثورات لأنها تحطم واقعاً لتبني غيره وترفضه حين ترى مغايراً السابق ، فقد شكل التفاوت تتابع الحركات الفكرية والعضلية ولو لم يبلغ هذا التحرك مدى لأن التفاوت كان ينتقل لكي ينتقل الصراع إلى محرومين آخرين يتقاضون محدثي النعمة نفس ما تقاضوا من الذين أصابتهم الغلبة .

إذن فقد تواكبت الأعمال الذهنية واليدوية في استنكار التفاوت وفي محاولة تحطيمه ، فكما صرخ أبو تمام والراوندي صرخ أبو سليمان المنطقي المعروف بتفلسفه التصوفي ، فعندما رأى أحد الغلمان خارجاً من قصر معز الدولة مصطحباً قافلة من العبيد والقوافل المحملة ، هناك رفع أبو سليمان يديه نحو السماء وهو يردد :

« يا إلهي إني أدافع عن دينك بكل حجة ، وأذود عن كَرَمِك بكل لغة ، وها أنا أرجع إلى بيتي بدون كسرة ، وهذا الغلام الجاهل الخليع يقتاد قافلة من أرغد الرغائد وأطيب الأطايب كان يكفي بيتي سنةً راحلةً منها » فهذا الاحتجاج على نعمة الجاهل وبؤس العالم رفض للتفاوت من جهة وجهل بأسباب محوه من جهة ثانية ، وإذا لاحظنا كل وسائل القمع وكل أنواع المقموعين ، في ظل كل سلطة ، فسوف نجد السبب واحداً هو امتلاك الرغيف أو أمل الوصول إليه ، وربما كان الطمع في الازدياد من النعيم

نفس سبب الطمع في أموال أهل النعيم ، ومن هذه اللمحات التاريخية حول تفاوت المعائش في التاريخ الإنساني وما أدى إليه من أحداث نجد أمثالنا الشعبية تنحو نفس المنحى الفكري ونفس المنحى الشّطاري ، ولعلها أصدع إشارة إلى الواقع وإمكان تغيره ، كما يفوه هذا المثل : (أنفق ما في الجيب يأتيك ما في الغيب) الجيب هنا مكان الاقتناء ، أو هو مكان ادخار الضروري لدفع غائلة الجوع ، أما الغيب فهو أوسع من الجيب وأوف عطاءً من محتوى جيب ، هذه حرفية المثل . فهل يقف عند حرفيته ؟ إن الفكرة وليدة لحظة ولكنها من نسيج لحظات تجريبية ، فالجيب هنا والذي فيه هو الواقع القائم ، والغيب السخي هو الواقع الممكن . لكن كيف يتبرج الواقع الممكن ؟ بتحطيم الواقع المستحكم المعبر عن كفاحه بما في الجيب ، والجيب غني الدلالة لا يقتصر عن مخبأ في القميص ، وإنما عن مخبأ تحت الضلوع . ألا يشير المثل إلى التضحية بالروح لكي تشرق أرواح من غياهب الغيب المستور ، إن المثل يقوم على سجعتين : جيب ، غيب . وينبني على فعل طلب يتم بجوابه كشرط لتحقيق جملة الفعل : أنفق ، يأتيك . ففكرة المثل تومئ إلى الثقة بالآتي ، إلى صعوبة الوصول إليه ، لأن الذي يتأبى بالإنفاق هو صعب المنال ، يستدعي المثل سؤال : لماذا يتوقف إتيان الغيب على إنفاق ما في الجيب ؟ لأن البديلين يختلطان ، وإنما يهل العكس من عكسه فحضور الآتي مقرون بغياب الحاضر ، قد يكون هذا المثل بحرفية نصه غير منطلق من فلسفة ، لكن تعزيره بأمثاله في المنظور يشي بأنه فكرة أساسية تتفرع منها أفكار تتعدد صور التعبير عنها كما في صيحة هذا المثل : (بعد ذا الساعة سواها) .

هذه نفثة مُرة في وجه ظرف راهن ، وليس مجرد ساعة معدودة بالدقائق ؛ لأن الساعة المحدودة لا نستدعي مغالبة لقصر مدتها ، إذن فالمثل يعبر عن فترة زمنية متعددة الشهور والسنوات ، ولتشابهها وتكرر مرارتها بدت كساعة واحدة لا يختلف فيها حال عن حال ، إذن فهذا المثل يضاف إلى الأول ، وهو رفض القائم واحتمال وقوع الممكن ، أو الوصول إليه على حرارة المرارة وأوجاع البذل : (بعد ذا الساعة سواها) .

وعن قاعدة معرفية بالتيغير الدائم ، وإشراق المنشود من المرفوض ، عن هذه القاعدة يصدر هذا المثل : (يوم لك ، ويوم عليك ، ويوم يكفيك الله شره) ، حتى عند بلوغ الواقع المنشود فإن استقراره غير مضمون باعتبار الفقر والغنى كالخير والشر لا تستقر لهما حال ، فقد ينشق من اليوم الذي لك يوم معاكس هو عليك ، وقد يمكن اجتياز هذا اليوم ولكن إلى يوم أمر على حد تعبير المثل : (ويوم يكفيك الله شره) .

فمن ذا يأكل ببطنين ؟ ومن ذا يلبس بجسدين ؟ ومن ذا يسكن غرفتين في وقت واحد ؟ أو يركب سيارتين ؟

إن هذا المثل يشير إلى الاكتفاء كنعمة تنجي من نار الجشع : (ما كفى واحد كفى اثنين) . الوجبة لمجموعة ، والسيارة تقل زمرة ، والمصباح يضيء شارعاً ، ولا يستطيع أحد أن يأخذ أكثر مما يطيق ، قد تكون الوجبة أخف أو أرزن ، قد يكون الضوء أسخى أو أشح لكنه كفاية ، كما قال المثل الأول : (ما كفى واحد كفى اثنين) وكما يحدد هذا المثل المضروب للكفاية (قليل كفى كثير كفى وما يقنع النفس إلا التراب) .

فهذا المثل لا ينظر إلى الوفرة والقلة ، وإنما هو ضد العدم ، أما القليل فهو يكفي حتى يحصل المقل ما يكفيه ، كما يقول هذا المثل : (من صبر على القليل أعطاه الله الكثير) .

فهذا احتجاج على الإسراف وعلى الصبر بدون ما يَبَلِّغ الإنسان إلى تحقيق الكثير باعتبار القليل بُلْغة توصل إلى الرغد المشروع ، لأن الأمثال بإيحاء دلالاتها تفرق بين عبء الثروة وبين قلة التكاليف الاكتفاء ، وبهذا تلمّح إلى أن الثروة الطاغية جاءت من طغيان ، ولم تكن ثمرة الكدح المشروع ، لأن هذا الكدح أنظف الطرق إلى الثروة النظيفة .

لهذا تلمّح مزيد من الأمثال إلى الكدح وإلى الاقتحام وضحايا الاقتحام ، ولا بد

أن بلادنا عرفت شطاراً طمحوا إلى الرغيف ، وابتلعوا معه غصة الموت أو مرارة القمع وكان الشطار في اليمن يوصفون (بالزعّارين) لخفة حركتهم وحدة أصواتهم . كما يسمون في مصر (فتوّات) إشارة الخفة إلى المراد .. أما في الشام التاريخي فكان الشطار المتأخرون يسمون الأحداث ، وعلى اختلاف الأسماء لم يختلف نوع المسمى ، لامتداده من الصعلكة الجاهلية ، لكن الأمثال لا تثبط الراغب المحروم عن تجاوز حرمانه ، ولعلها قد عرفت بالتجربة أفراداً تجاوزوا واقعهم البائس عن طريق الاقتحام الفردي أو الجماعي ، كما يعبر هذا المثل : (من طَزّ عزّ) . هذا إشارة إلى متمردين على سلطة اضطرت إلى استرضائهم ، لأن عبارة (طز) أشعل حطباً بثقاب أو فجر قصراً بعبوة بارود ، كما يحدث في الماضي ، وعن طريق هذا الإشعال أو (الطز) عَزّ هؤلاء المغامرون ، وقد أصبح هذا مثلاً على كل مناوئ سلطة يصبح منها لخطورته أو لكف أذاه ، وقد انطبق هذا المثل على كثير إلى الآن ، لكن ما كل من غامر حقق ولكنه ممكن التحقيق مهما عانى من القمع والسجن حتى تولد من هذا مثل لمن طال دخوله السجن واستضافته عدة سجون ، ومجرد الانتقال من معتقل إلى معتقل إيذان بالانفراج ، ومن هذه التجارب تناسج هذا المثل : (من مشنقة لا مشنقة فرج) .

يكاد هذا المثل أن يلخص أسفار التاريخ النضالي ، لأن طريق النضال شاقة ، ولا ينتظر أي مغامر طريقاً مفروشةً بالرياحين ، وإنما كل مسالكه ظامئة النيوب والحراب ، ولعل الصعوبة أصح طريق إلى تحقيق الغايات ، لأن الخروج من مضايق والدخول في سواها بمثابة نزهة أو فرج كما يقول المثل : (من مشنقة لا مشنقة فرج) .

هذه الأمثال حصاد أجيال عانت مختلف الصعوبات بسبب التفاوت بين المعائش وبين الطمع في المزيد والأمل فيما يسد الرمق ، فلا تشيد بالغنى ولا تندد بالفقر ، وإنما هما في نظر الأمثال عوارض قابلة الزوال ، إذ ليس في حياة الناس ثوابت سوى الميلاد والموت ، أما مجرى الزمن فهو متغير الجريان والمجرى ، وقد ألمحت الأمثال من قاعدة الفقر والغنى إلى غياب الثوابت وإمكانية انفجار النقيض من النقيض ، كل هذه الأفكار

تفلسف حياتي لأنها نظرة خاصة إلى الحياة . صحيح أنها لم تتمذهب ، ولكنها ثمرة ممارسة فكرية في مشكلة الإنسان غالباً ومغلوباً ، مترفاً ومحروماً ، فإذا كان الإنسان مشكلة هذا الوجود ، فإن أفكاره أروع كنوز هذا الوجود .

إذن فمسيرة الزمن ثلاثة أطوار في شكل ثلاثة أيام : يوم لك أي تمتلك كل أعنته ، يوم عليك تغالبه ويغالبك قد تقهره وقد يقهرك ، أما اليوم الثالث فهو غيبي النوايا مجهول القوة تدخله بلا معرفة ويدخلك بكل وسائل معرفته (يكفيك الله شره) . وهذا الدعاء تجسيم لغيبية هذا اليوم وإتيانه من وراء الظن ومن فوق ذي علمٍ عليم ، إذن فالزمن مغالبة دائمة يتساوى في هذا الجهد الغني المتشبث والفقير التائق إلى الغنى ، لأن هذه الأمثال من حصاد مقاساة العيش ومصارعة الضرورة ، وما يترتب على هذه المعاناة من غالب ومغلوب ، ومن تناوب للأيام ، وإسماحها لهذا وإعناتها على ذاك ، ولعل في لغة المثل أبلغ تفسير : (يوم لك ويوم عليك ويوم يكفيك الله شره) .

فليس الخير ضربة لازبٍ وليس الشر ممتنعاً على الزوال ، وإنما هناك واقع منظور ، واقع ممكن النظور ، وواقع مباغت وهو أدهى الأيام . فالمثل الأول مؤسس للفكرة لواقع اليسر والعسر في المعيشة ولعل هذه الأمثال الثلاثة من حصاد الفقر ومن تجربة الفقراء : إما بعد غنى ، أو قبل غنى ، أو في حالة التراوح بين الطموح والعجز . فهذه الأفكار في لغة الأمثال أعرض رؤية من حكمة أبي تمام وحيرة الراوندي وضراعة المنطقي وأكثر تفاؤلاً بالمستقبل من اقتحام الشطار الآنيين ، لأنهم كانوا يسقطون ضحايا للقمع في الغالب ، وينجون بالفرار في أقل الأحايين ، وبالأخص بعد قيام دولة الخلافة حين أصبح على السارق عقوبة مهما كان سبب استراقه . أما الصعاليك الأوائل الذين أسسوا المذهب ، فكانوا تحت قلم العرف وسيادة الإرث بلا تقاليد عقوبات ومثوبات . فهذه الأمثال دعوة لخلق البديل عن طريق تحطيم عكسه ، لأن إنفاق ما في الجيب تجرد من القائم لخلق الآتي ، لأن بعد كل ساعة غيرها ، وبعد اليوم الذي ملكه

سواك اليوم الذي سوف تملكه ، ثم اليوم الذي سيفاجئ فكيف يمكن حماية المنشود بعد تحقيقه ؟

إبداع الأفضل منه على أساسه حتى لا يعود النقيض ، أو يفاجئ نقيض مختفٍ كان كامناً في أدغال المنشود أو خلف التوقع ، على أن هذه الأفكار على مستقبليتها واختلافها عن الاستسلاميات لم تمنع وجود أفكار مشاركة تقتنع بالدون وتكتفي بلعن الحظ ونظرهِ إلى الجهلاء ، فعندما كان يرى الناس أبلهاً غارقاً في ثروة عريضة يرددون هذا المثل : (الخير أخبل) ، لأن هذا الرزق من نصيب من لا يستحقه ولا سعى إليه ، فهذا الرزق أبله يميل إلى مثيله بطبيعة المجانسة في طبيعة الرزق وطبيعة المرزوق : (الخير أخبل) .

قال خبير أوربي : « ها أنا الذي أحمل ثلاث شهادات وأربعة دبلومات أمضيت سنة وأنا أنظم دخل هذا التاجر الأميّ وهو لا يعرف كيف تنصب عليه هذه الأرباح الطائلة ! » فالخير ـ أي المال ـ أخبل ..

إن روائح الريف تعبق من هذا المثل ؛ لأن الخير في اصطلاحهم غلات المزارع ، كما أن عبير المدينة يتأرج في هذا المثل (الحظ أعمى) . على اشتراك المثلين في التنديد بنعمة من لا يستحق فإن الحظ يختلف عن الخير لأنه آت من رضاء سلطة على غير كفء ، فعندما يحقق العاجز الوصول إلى منصب مربح ونفوذ يردد المثل : (الحظ أعمى) . لأنه وقع بالمصادفة في قبضة غير أهله ولو كان مبصراً لعرف أهليته وكيفية من يستحقه : (الحظ أعمى) . (والخير أخبل) . فهل البلاغة مؤهل كافٍ للثروة والجاه ؟

ربما كانت نظرة المثلين غير نفاذةٍ إلى وسائل الكفاءات ، ربما كانت لهذا الأبله قدرة غير منظورة ، ربما كان مَن أعلاه أدنى منه نَفْساً ، وبالأخص إذا عرفنا أن السلطات لا تريد العبقريات ، وإنما تريد الخدمات التنفيذية بلا سؤال عن السبب ، ولعل الأتفه أكثر خدمة ، فليس هناك خير أخبل ولا حظ أعمى ، وإنما هناك فرص

واستناح فرص وخلق فرص ، وهناك أهلية لجال وأهلية لجالات . هذان المثلان من شائع الأفكار وإن كانا لا يخلوان من تذمر ثوري وقصور نظر إلى جميع إمكانيات الناس وإلى الفروق بين العبقريات والخدمات ، أو بين تفرد العبقرية واجتماعية الشخصية ، إذا كانت هذه الأفكار من الموروث المعتاد أو من حصاد اللحظة العجلى ، فإن هناك أمثالاً تتسم برؤية الفكر واستكناه التجربة لأنها شمولية النظرة والدراية بالتغيرات ، حتى ترى للفقر ضريبته وللغنى ضرائبه الأفدح ، كما تقول هذا المثل : (الغني تعنّى والفقير تمنّى) .

فليس الغنى مجرد نعيم هادئ وإنما هو يستدعي العناء للمزيد والجهد للاحتفاظ ، فله مراراته إلى جانب حلاواته ، كما أن للفقر مرارة الفاقة وحلاوة التمني ، ولعل التمني أغلى الثروات ، لأنه يمتلك العالم بهجسة حلم وخلجات تصور ، على حين واقعية الغنى أكثر ثراء بالخوف على المكسوب وأكثر عناء في طريق المأمول ، فهذا المثل يرى الفرق بين الغني والفقير وبين الثروة والبؤس الفقير بأعباء الفقر وطائر على جناح التمني ، الغني مستغن عن سواه وفي الوقت نفسه خائف من سواه ومحتاج إليه ، وهذا المثل ينطوي على سحق الفقر حتى لا يسحق الفقير ، لأن معه الأمل وهو في الوقت نفسه تنديد واشمات بالغني ، لأن متعته غير خالصة الحلاوة ، وإنما هو ممرور وإن اختلفت أسباب مرارته ، على أن المثل ينطوي على إشارة إلى إمكان التحول ، فَيَغنى الفقير ويفقر الغني ، لأن عناء الازدياد مدمر ، والأمل في تحقيق الممكن يشجع على الوصول أو يهدهد الاحتمال حتى يصل الطامح إلى المنشود ويتراجع المتجاوز إلى واقع المحروم ، وهذا المثل فكرة أساسية تعززها أفكار من ساحة منظوره : (من كثرت له كثرت عليه) .

تركز هذا المثل على وفير المال وأمكن تعميمه على كثير الأعباء في كل مستويات المسؤولية ، وبهذا توسعت دلالات المثل من الفلاح الغني الذي يحتاج جيشاً من الحارثين والحاصدين والحماة والرعاة والحراس والحالبين ، مثل الفلاح الغني : المسؤول ، وكلما

كانت المسؤولية أكبر كانت الحاجة إلى الأعوان أكثر مساساً ، على حين لا يحتاج الفقير غير وجبته مع أهله ، وهو بالنسبة إلى الغني أكثر استغناء عن الآخرين : (من كثرت له كثرت عليه) .

فالثروة هنا أثقل الأعباء ، ولكن ليس الفقر حل المذاق ، وإن كان أخف حملاً ، فإن خفته تساعد على الوصول إلى عكسه ، كما يؤكد هذا المثل الطريف (رجلي أخف لي من ثُماني شعير) الصاع الشعير أخف الأحمال ، ولكنه قد يشكل عائقاً للطفور والقفز ، فالرِّجل بلا تحمّل أخف منه ، رغم الاضطرار إليه أو إمكان الاضطرار إليه هذه حرفية المثل : (لكن أما في طواياه إلماح أبهى) ؟

لا يريد المثل الخفة من الأعباء ، ولكنه يريد الوصول إلى الهدف ، وانعدام الزاد في الطريق إليه أحث للسعي إلى الغاية ، فالذي لا يحمل زاداً يحمل أملاً خفيفاً ، بمثابة الجناح من أجل سرعة الوصول إلى الهدف ، فزاد هذا المسافر كمين في سرعة حركة قدميه ، وليس في الكيس المصلوب على كتفيه : (رجلي أخف لي من ثُماني شعير) . ولا شك أن المثل المضروب على حالة فقير يكدح لما هو أجدى بلا استجداء ، لكن هذا المثل لا يخرج كلياً عن سابقه المعبر عن عبء الثروة ، وإنما تتأكد فكريته بهذا المثل : (من كثرت ريشه ماطار) .

هل يعبر المثل عن الترهل ؟ هل يقيس عجز الدجاجة باقتدار الصقر ؟

إن هذا المثل متصل بعبئية الثروة ، لأنها كريش الدجاجة تثقلها وتمنعها عن الطيران في الأجواء ، يمكن تعميم هذا المثل على ترهل الأبدان لكنه نتيجة النعمة والكسل فهو من ثمرات الغنى .

(إذن من كثرت ريشه ماطار) .

فالتخفف من الأعباء الأنانية شرط في صحة التحرك على الأرض ، وفي قدرة

الطيران في الأجواء ، قد يكون هذا المثل من قبيل الكنايات الدالة على أكثر من معنى ، لكن هنا مثل فصيح المباشرة يؤكد سوابقه : (من كثر ماله جارت أحماله) .

قد يشير هذا التعبير إلى الرواحل وأحمالها ، لكنه بأساسياته الفكرية يؤكد عبء الثروة على حاملها ، لأنها بمخاوفها والطمع ، في ازديادها تملك مالكيها فيتحولون إلى مطايا بدلاً من ركوب المطايا ، على شدة فقر شعبنا ، فإن فكرياته لا تتحجم في افتقاره ولا تزمنه بزمن ، وإنما يرى التحول في الناس والأزمان ، ويعرف ضريبة الفقر في العمل والعرق ، كما يعرف فداحة ضريبة الغنى ممثلة في الخوف من الطوارئ ، وفي الطمع من الازدياد ، حتى لا يقف هذا الطمع عند حدٍ ، وإنما يمتد إلى أدنى ما عند الفقير ، كما يوضح هذا المثل : (صاحب الوداي تمنى واديين) .

فالتمني هنا ضرب من العناء لأن الملك المترف يحتاج إلى كثير من التفكير : كيف يغري الفقير لبيع أرضه ؟ كيف يسلط عليه من يشاغبه في نفسه وقطعة أرضه ، لا لشيء إلا لكي يزيد من أعبائه ، ويثري آمال الفقير بالتحول والجرأة لتحقيق هذا التحول : (صاحب الوادي تمنى واديين) .

فالغني يطمع إلى المزيد أشد من طمع الفقير في عشاء الليلة ، فالعناء مشترك بين طالب المزيد وطالب الاكتفاء ، أو طالب القدر الأدنى من الكفاية ، مع أن الوادي من عدة مزارع ، فإن الطمع في سواه كمساحة الوادي المملوك للغني ، ليست عبارة الوادي هنا إلا مجرد مثل على التكالب ، وعلى ثقل العبء ، وهي أعنف تنديد بخبث نفس الثري ، ومحاولته احتكار كل شيء رغم أن هذا الطمع يؤدي إلى أسوأ العواقب ، لأن وطأة الأعباء بلا اقتدار أحسم عوامل الانهيار .

لهذا يشير المثل الآتي إلى جهل الطامعين : (ما كفى واحد كفى اثنين) . يكاد هذا المثل يايجازه البليغ أن يثري فصلاً في علم النفس والاجتماع ، فهما كانت ثروة الثري فلا يستطيع أن يصل إلى كل الرغائب ولا يقتدر على خلق رغائب إضافية تشبعها الوفرة .

فمن ذا يأكل ببطنين ؟ ومن ذا يلبس بجسدين ؟ ومن ذا يسكن غرفتين في وقت واحد ؟ أو يركب سيارتين ؟

إن هذا المثل يشير إلى الاكتفاء كنعمة تنجي من نار الجشع : (ما كفى واحد كفى اثنين) . الوجبة لمجموعة ، والسيارة تقل زمرة ، والمصباح يضيء شارعاً ، ولا يستطيع أحد أن يأخذ أكثر مما يطيق ، قد تكون الوجبة أخف أو أرزن ، قد يكون الضوء أسخى أو أشح لكنه كفاية ، كما قال المثل الأول : (ما كفى واحد كفى اثنين) وكما يحدد هذا المثل المضروب للكفاية (قليل كفى كثير كفى وما يقنع النفس إلا التراب) .

فهذا المثل لا ينظر إلى الوفرة والقلة ، وإنما هو ضد العدم ، أما القليل فهو يكفي حتى يحصل المقل ما يكفيه ، كما يقول هذا المثل : (من صبر على القليل أعطاه الله الكثير) .

فهذا احتجاج على الإسراف وعلى الصبر بدون ما يُبَلِّغ الإنسان إلى تحقيق الكثير باعتبار القليل بُلْغة توصل إلى الرغد المشروع ، لأن الأمثال بإيحاء دلالاتها تفرق بين عبء الثروة وبين قلة التكاليف الاكتفاء ، وبهذا تلمّح إلى أن الثروة الطاغية جاءت من طغيان ، ولم تكن ثمرة الكدح المشروع ، لأن هذا الكدح أنظف الطرق إلى الثروة النظيفة .

لهذا تلمّح مزيد من الأمثال إلى الكدح وإلى الاقتحام وضحايا الاقتحام ، ولا بد أن بلادنا عرفت شطاراً طمحوا إلى الرغيف ، وابتلعوا معه غصة الموت أو مرارة القمع وكان الشطار في اليمن يوصفون (بالزعّارين) لخفة حركتهم وحدة أصواتهم . كما يسمون في مصر (فتوّات) إشارة الخفة إلى المراد .. أما في الشام التاريخي فكان الشطار المتأخرون يسمون الأحداث ، وعلى اختلاف الأسماء لم يختلف نوع المسمى ، لامتداده من الصعلكة الجاهلية ، لكن الأمثال لا تثبط الراغب المحروم عن تجاوز حرمانه ، ولعلها قد

عرفت بالتجربة أفراداً تجاوزوا واقعهم البائس عن طريق الاقتحام الفردي أو الجماعي ، كما يعبر هذا المثل : (من طَزّ عزّ) . هذا إشارة إلى متمردين على سلطة اضطرت إلى استرضائهم ، لأن عبارة (طز) أشعل حطباً بثقاب أو فجر قصراً بعبوة بارود ، كما يحدث في الماضي ، وعن طريق هذا الإشعال أو (الطز) عَزّ هؤلاء المغامرون ، وقد أصبح هذا مثلاً على كل مناوئ سلطة يصبح منها لخطورته أو لكف أذاه ، وقد انطبق هذا المثل على كثير إلى الآن ، لكن ما كل من غامر حقق ولكنه ممكن التحقيق مهما عانى من القمع والسجن حتى تولد من هذا مثل لمن طال دخوله السجن واستضافته عدة سجون ، ومجرد الانتقال من معتقل إلى معتقل إيذان بالانفراج ، ومن هذه التجارب تناسج هذا المثل : (من مشنقة لا مشنقة فرج) .

يكاد هذا المثل أن يلخص أسفار التاريخ النضالي ، لأن طريق النضال شاقة ، ولا ينتظر أي مغامر طريقاً مفروشةً بالرياحين ، وإنما كل مسالكه ظامئة النيوب والحراب ، ولعل الصعوبة أصح طريق إلى تحقيق الغايات ، لأن الخروج من مضايق والدخول في سواها بمثابة نزهة أو فرج كما يقول المثل : (من مشنقة لا مشنقة فرج) .

هذه الأمثال حصاد أجيال عانت مختلف الصعوبات بسبب التفاوت بين المعائش وبين الطمع في المزيد والأمل فيما يسد الرمق ، فلا تشيد بالغنى ولا تندد بالفقر ، وإنما هما في نظر الأمثال عوارض قابلة الزوال ، إذ ليس في حياة الناس ثوابت سوى الميلاد والموت ، أما مجرى الزمن فهو متغير الجريان والمجرى ، وقد ألمحت الأمثال من قاعدة الفقر والغنى إلى غياب الثوابت وإمكانية انفجار النقيض من النقيض ، كل هذه الأفكار تفلسف حياتي لأنها نظرة خاصة إلى الحياة . صحيح أنها لم تتمذهب ، ولكنها ثمرة ممارسة فكرية في مشكلة الإنسان غالباً ومغلوباً ، مترفاً ومحروماً ، فإذا كان الإنسان مشكلة هذا الوجود ، فإن أفكاره أروع كنوز هذا الوجود .

النقاوة والكثرة في الأمثال الشعبية

مهما اختلفت مواقف اليوم وأحداثه عن الأمس البعيد والقريب ، فإن الوشائج لم تنقطع كلياً ، وإن الأقيسة تظل قائمة كما أن الفروق تظل قائمة أيضاً ، لأن الإنسان رغم التغيرات العديدة يظل هو الإنسان الفاعل والمنفعل ، والقوي والضعيف ، والقادر والعاجز ، والنقي والملوث ، ولولا اجتماع هذه النقائض في الإنسان وفي ظروفه ، لما باحت اللغات بالأفكار وامتدت تجارب من تجارب ، وبحوث من بحوث ، ولعل أمثال الكثرة والنقاوة من معطيات مواقف ساخنة نشأت أمثالها وأمكن قياس بعضها ببعض ، فقد جربت الشعوب انهزام الكثرة وانتصار القلة كما عرفت العكس ، غلبت قبيلة (بَكْر) وحدها جيش الإمبراطورية الفارسية في ملحمة (ذي قار) ، وما كان ينتظر أحد غلبة هذه القلة البدوية على الجيش الكسروي المنظم والمعتاد على القتال مع الإمبراطورية الرومية ، كذلك انتصرت اليمن على الغزو الرومي في معركة (نجران) رغم الطابور الخامس في الداخل ، والطوابير المدججة المغيرة من الخارج ، لكن الجيش اليمني الذي غلب الغزو الرومي مرة لم يغلبه في الغزوة الثانية بقيادة (أبرهة الحبشي) إلا باستنجاد الفرس .

فهل تغيب عنصر النقاوة على الكثرة غير الكاثرة أو القليل أمام الأكثر أم غلب التخاذل على خليط اليمنيين لتناقض مصالحهم ؟ هذه تجارب عامة تناقلتها المدونات وأضاف إليها كل عصر ، ولعل في حياة الأفراد نفس ما في حياة الجموع ، لأن الاقتتال بين الأفراد كان مقروناً بالغلبة والهزيمة ، وكانت هزيمة بعض الأفراد توسع دائرة الحرب ، فبعد انكسار بيت من قبيلة تتحمل بقية البيوت عبء الرد ، وبتمادي أيام الحروب يسود ما يسمى الداعي الكبير فتصبح القبيلة قبائل ، لأن الداعي الكبير يجمع الأصول البعيدة التي تعددت بطونها وأفخاذها ، وأصبح كل فرع قبيلة ، وعند صيحة

ما يسمى الداعي الكبير تتلاقى القبائل في قبيلة لواحدية الأصل البعيد ، أما إذا حسم الموقف أفراد قبيلة مع أخرى ، فإن الحرب تظل محدودة بين أصحاب الشجار وأسباب الاشتجار ، من هذه الأحداث المتلاحقة على مختلف أحجامها وأزمانها تعاقبت الأمثال عن النقاوة والكثرة ، وعن الكثرة النقية وعن القلة غير النقية .

فهل الأمثال تشيد بالقلة وتشنع على الكثرة ؟

إنها تنتزع حكمها من الموقف المباشر وهي إلى الكثرة النقية أميل ، لأن مجتمعنا تعاوني بحكم صعوبة ظروفه وقسوة طبيعة أرضه ، فهو ينحت الحقول بين الصخور ويوصل مياه الأمطار إلى الأودية والحقول المعلقة من أعالي الجبال وأقصى الشعاب ، فالكثرة مطلوبة للبيت وللقبيلة وللشعب ، ولعل الاحتياج إلى الوفرة آثار الملاحظة على تواكل الكثرة كما لفت الانتباه إلى المتفوقين من القلة ، لأن القلة أعدمت عنصر التواكل فتجلى عنصر النقاوة ، فالأمثال لا تهجّن الكثرة ولكنها تحمد النقاوة ، وربما كانت أوفر في الأقل لشعور القلة بالخطر ومواجهته عن استعداد ، ولأن عمل القلة مهما كان صغيراً أبرز من تحقيق الكثرة ، لأن المنتظر أكثر مما حدث بالنسبة إلى كثرة العدد ، ولا بد أن أحداثاً نجمت ميزت أفراداً بالتفوق ، فكانوا مادة الأمثال والتمثيل ، ربما استعر قتال ذات يوم وتصدى له فرد مغمور فأحسن فيه البلاء على غير انتظار ، وربما كان هذا الفتى مغمور البيت أو قصير القامة أو نحيل البنية فحقق بطولة يعجز عن تحقيقها المئات ، من هنا تبرعم هذا المثل : (الهندوانة وقية والحديد أرطال) .

فالفرد المتفوق في هذا المثل كقطعة الهندوان الصغيرة التي يقطع بها السيف لحم المضروب ، ويشق بها المحراث قلب التربة ، فهذا المثل ينظر إلى الجدوى أكثر مما ينظر إلى الحشد ، نسبة الهندوانة بالقياس إلى حديد السيف والمحراث كعشرين في المئة تقريباً تقريباً من وزنها ، وبهذه النسبة الضئيلة من الهندوان تتحقق فاعلية المحراث وشجاعة السيف في قبضة الشجاع ، لا بد أن هذا المثل من صنع جدلية في التفاصيل بين الكثرة

والقلة ، أو بين الكيف والكم ، أو بين النقاوة والكثرة ، المثل لا ينظر إلى الحجم ولا يعتبر العدد ، وإنما يركز على النقاوة ويقيسها مع عكسها بالحديد والهندوان ، لأن الهندوان حاد خالص الصفا ، على حين الحديد مزيج من خليط ، وعندما ينصهر بالنار يتميز خَبَثه ، فإذا هو أكثر عناصره ، على حين يذوب الهندوان وينطبع بنفس الحجم لقلة أوشابه أو انعدامها .

إذن فالتعبير بالحديد والهندوان في المثل إشارة لماحة إلى ازدياد الخلط في الكثرة وصحة نقاوة القلة ، ذلك لأن التجمع يؤلف متعددي المعادن والتركيب ، وعند الامتحان يلوح هذا الخليط الكثير مجرد ركام على ركام ، على حين يثبت صفاء القلة أمام حرارة المواجهة ولا يغيره الذوبان ، لأنه يعود لصحة معدنه إلى نفس طابعه ، والعبارة بالوزن في المثل من أدق التعابير على حالة الخطر حين تصبح حياة الجماعة في الميزان ، فلم تكن لفظة أوقيّة وأرطال من معطيات سوق الحدادين ، وإنما من معطيات وزن مقادير الرجال حين يتحتم التمييز بين وزن النقاوة ووزن الكثرة الخليط ، قد تكون لغة المثل من مصطلح السوق ولكن للقياس ، لأن اللفظة مجرد أداة إفصاح تكتسب فصاحتها من صحتها ، كما تكسب بلاغتها مَن إبلاغ معناها ، لأن البلاغة في المعاني لا في الألفاظ كما قال البيانيون ، وليست عبارة أوقية أو وقية على تعبير المثل إلا مطابقة بين الأرطال كثيرة الخَبَث ، فهذا الوزن المعنوي ارتدى الوزن المادي لإبلاغ فكرة المثل عن معايير الرجال ، تضاف إلى هذا التفسير مداليل أخرى ، ذلك أن المثل انتزع شكله من حياة العراك ، وكانت أدواته السيوف والرماح والخناجر والفؤوس وكلها حديد وهندوان ، يقابل هذا السلاح سلاح آخر لمعركة أخرى هذا السلاح هو المنجل أو الشريم بلغة الزراع وهو في حجم السكين إلا أنه متعدد الأسنان لقطع قصب المزارع وأعواد الحطب والبرسيم ، فهو سلاح حياتي ، وبه يضرب المثل على سرعة القطع ومطاوعته لليد ومهارة اليد في تحريكه ، هذا المنجل أو (الشريم) يقيسه المثل الآتي بالبطل المتفوق الذي يوازن المئات من الجبناء أو المتشاجعين : (مئة إبرة ما تصلح شريم) .

عنـد سقوط البطل يشعر العشرات بجـدارتهم لخـلافتـه فيتكاثر الطمـوح إلى ذلـك المكان الذي خلا منه البطل ، وعندما تؤكـد التجربـة عـدم شرعيـة ذلـك الطموح على كثرة الواصلين إلى مكانة البطل يردد المثل : (مئة إبرة ما تصلح شريم) .

هل هنا استهانة بإبر الخياطة ؟

إنها أدوات خاصة لعملها الخـاص ، وعنـدمـا تحـاول أن تكون غيرهـا فـإنهـا تفقـد خصوصيتهـا ولا تحقق غيريتهـا ، لأن عمل الشريم مختلف عن عمل الإبر ، وإن كان هـو وإياها نفس المادة ، لكنها بكثرة آحادها لا تصل إلى مستوى هذا الواحـد : (مئـة إبرة ما تصلح شريم) .

هل هذه إشارة إلى خواء التجمع وإلى دور الفرد المتفوق ؟

إن دور الفرد لا يؤدّى إلا بالجماعة أو عنهـا ، ولعل أول مهمات الفرد حسن اختيـار الجماعة دون اللجوء إلى التجمع ، لأن الجمـاعـة وحـدة رأي والتجمع مجرد احتطـاب يهتم بالكثرة لا بالنقاوة ، والمواقف الحرجـة تسـتـدعي النقـاوة لأن الكثرة المتعـددة الأخلاط تفتعل بالضجيج ما لا تفعل وتجعل من النقنقة العريضـة بـديلاً عن العمل ، وإذا عملت وحققت نجاحاً آنياً تداعت من داخلها لاشتباك خليطها .

إذا كان هـذا المثل عن الإبرة و (الشريم) المنجل مـوصـولاً بـالهنـدوانـة والحـديـد لواحدية المادة ، فـإن أمـامنـا مثلاً يشـاكل سـابقيـه في المعنى لا في المـادة ، غير أن وزن مقـادير الأفعـال يظـل مطرداً ، لأن عبـارات المـوازنـة بمثـابـة المقـارنـة بين النقـائض والنقـائض ، أو بين أشبـاه وأشبـاهها على حـد تعبير هـذا المثـل : (أبـو زيـد عِـدْلـة والرجاحيل عِدْلة) .

الميزان هنـا ظهر الحمل ، وهو مضبـوط الـوزن ، لأنـه يحمـل على جـانبيـه كميـات متساوية حتى إن الذين صنعوا الميزان استفادوا من تركيب الجمل وطول عنقه وضخـامـة

رأسه ، لهذا يحمل عدلتين متساويتين على جانبيه ، ومن هذا الاختبار وازن أحد الرجال كل رجال قومه كما دل المثل : (أبو زيد عدلة والرجاجيل عدلة) .

ليس من الغريب أن يتفوق واحد على آحاد ، لكن ليس هذا التفوق تعطيلاً للغير بل إنه أهم حوافز الاقتداء ، إذا لم يكن هذا التفوق تعطيلاً للغير ، فوجود الغير ليس تعطيلاً لمتعدد القدرات ومتفوق الشخصية ، لهذا نجد المثل يوازن بين أبي زيد والرجال فيجعله في كفة والرجال في كفة دون أن يخرجهم من الميزان ، لأن تفوقهم المستقبلي ممكن ، غير أن حدوث ما سيكون ليس على حساب الذي كان ، لأن ذاك قد وقع باليقين ، وهذا واقع بالاحتمال ، وربما كان السابق سببية حدوثه بالاقتداء والتأسيس ، فعبارة المعادلة إثبات تفوق المتفوق وإثبات وجود الإخرين ، ولكن لمهمات أخرى .

هل يشير هذا المثل كالأول إلى دور الفرد ؟

إن دوره متوقف على الآخرين لكونه منهم وفيهم حتى ولو عدلهم فإنهم الذين أثبتوا رجحانه بمقدار ما أثبت وجودهم ، هذه الأمثال الثلاثة تركز على النقاوة كضوء ممكن الانتشار وتركز على التجمع الخليط بالتقليل والغض من الشأن لقصد التنبيه لإمكان تجاوز الخليط أخلاطه عن طريق نحو الأوشاب وقطع الزوائد ، بعد هذا تتواتر أمثال على فوضوية الكثرة ولعلها من نتائج فترة غائبة التنظير مفقودة الترشيد كما يقول هذا المثل : (لا كثرت الأدياك بطل الليل) .

إن صيحة الديك إيذان باقتراب الصباح ، لأن هذا الديك حاد الرصد لتحرك الوقت وانتقال الليل من هزيع إلى هزيع ، وعندما تكثر الأدياك تعرف أنها ترفع أصواتها دون مراعاة لوقت إطلاق الصوت ، لكن هذا مجرد مثل ينطبق على أكثر من حالة ، فعندما يتزايد أعداد المتحدثين بلا ضابط يعلو اللغط فتضيع نتيجة التحدث ولا يوصل التفاهم إلى فهم ، لأن شهوة الحديث تعبير عن الوجود كتعبير كل ديك عن اقتداره الصوتي ، فهذه المقارنة بين ضياع نتيجة الحديث وضياع الوقت بين أصوات

الأديـاك مقبولـة ، لأن الوقت جزء من العمل وجزء من العـامل فيـه ، فـإذا اختلطت مواقيت الليـل اختلطت بـالتـالي مـواقيت النهـار ، وهـو ميعـاد العمـل المبـاشر ، لأن ارتباك مرور الليل يخل بترتيب ساعـات النوم فيمتـد إلى حين من النهـار أو يؤثر السهر على جهد العامل ، فلم يكن مثل هذا المثل مجرد تحـديـد للوقت أو مجرد تحـديـد لغـايـة التحدث ، وإنما هو الأمران معاً ، للمثل لمحة أخرى تكاد تحدد كثرة القيـاديين قواعـد أو من وراء ظهور القواعد ، لأن الديوك الكثيرة تبدي بصياحها تأمراً على الـدجـاج وعلى الأوقات وعلى مراقبي أصواتها ، وبهذه الكثرة تبطل مهمة أصواتها كعلامة تـأقيتيـة بـدلاً من منازل النجوم أو تعزيزاً للاهتداء بالنجوم . لهذا يتردد المثل عندما يكثر الفضوليون فيزيدون على الأصل ، إن هذا المثل لماح الدلالة إلى أكثر من قضية ، فقد قيل : إذا كثر الأمراء قل المؤتمرون ، إن الكثرة في الأمثال ليست ممقوتة في حد ذاتهـا ولكن لمـا يترتب عليها من ارتباك الأمور وزيادة التواكل حتى لا يعي أحـد مسؤوليتـه ولا تلمح وسيلـة غايتها ، مثل الكثرة في الأصوات بلا أسباب كثرة الأكل أو زيادته على طاقة الشهيـة . أما كان اللحم أشهى ما يتمنى الإنسان القديم حتى أحبه على كل كيان إنساني أو حيواني ! فأغلب الغزل القديم تشبّ محرور إلى عَبْل الساقين وكثيبية الأرداف ، حتى أصبح الترهل أخا الجمال ، ومع هذا التشهي للحم فإن كثرته في هذا المثل مرذولة :

إذا كثر اللحم فلحم حمـار . كان النـاس في أريـافنـا وفي معظم حـارات المـدائن لا يأكلون اللحم إلا في الأعياد والأعراس والمآتم ، وكانت كثرة اللحوم في هذه المناسبـات تؤدي إلى الأوجاع نتيجة الإسراف الناشئ عن الحرمان .

فهل المثل من حصاد هذه الفرص القليلة ؟ إنه ينسحب على غير هذا الحـال ، لأن الطاقات الغريزية محدودة ، فيمكن أن ينطبق على كثرة المشروبـات وعلى فحش الثروة وعلى غزارة النسـل وعلى زيادة المتطفلين .

لكن لماذا قيست كثرة اللحم الشهي بلحم الحمار ؟ إن التجربة هي التي أعطت هذا

القياس ، فعندما يَنْفق الحمار لا تسقط النسور والغربان لأكله كالإبل والأبقار والاغنام ، وإنما يضطر أهله إلى سحبه بحيث يمكن أن تأكله الضباع أو تجففه الشمس والرياح ، ومع هذا يشبّه بلحمه كل الزائد على الحاجة من الأطايب المأكولة والمسموعة والمقتناة .

إذن فالكثرة مقرونة بالوباء ، على حين القلة مقرونة بالنقاوة والصفا ، كما يعزز الفكرة هذا المثل : (صينية من المسقى ولا جرة من البحر) . أي تحديد أذكى من هذا التحديد ؟ لم يحدد المثل ماء البئر أو ماء النهر وإنما حدد ماء المسقى لأنه من حليب السحائب ، فهو أنقى وأصفى من كل المياه . فكيف بماء البحر الذي لا يروي عطشان : (صينية من المسقى ولا جرة من البحر) . لم يكن هذا من تصور الحس الزراعي المشغوف بالمطر وإنما من صنع الحقيقة ، فإن مطر المطر أعذب وأنقى . فهل يريد المثل تفضيل ماء المطر على ماء البحر ؟ إنه أبعد رؤية فماء المسقى إشارة إلى خيرات الوطن ، لأن الاستغناء بها يقوي علاقات المواطن بموطنه إذ يشعر أنه مجرد نبتة من نبات هذه التربة ، ثم يتوسع المدلول عندما يعطي الموطن متطلبات بنيه ، فماء المسقى مجرد رمز للموطن الأخضر ، كما أنه رمز بوحشية البحر وعدم جدوى مياهه ، لأنها تغرق ولا تروي فهو ماء لا يقاس على الماء . صحيح أنه ينتج السمك واللآلئ ولكن هذه الكنوز تخفي وراءها أظافراً وأنياباً ، إن ذاكرة الوطن تختزن أرعب الأطياف عن البحر كمر للغزاة من كل لون وجنس ، فالاكتفاء يسخاء الوطن أفضل من الغرق في ملح البحر وزنود اخطبوطاته : (صينية من المسقى ولا جرة من البحر) . قد ينطبق المثل على دلالة أخرى معاصرة ، ففي هذا العصر سافرت أفواج المغتربين على ظهر البحر إلى العالم .

فهل يحذّر المثل من هجرة الهجرة ؟ وما يترتب عليها من هجرة عكسية متخذاً لها هذا الرمز الجهنمي البحر ؟ لا يقف هذا المثل عند تحديد النقاوة في ماء المسقى وتحديد الملوحة في أمواج البحر ، وإنما ينتظم تجارب الغزو وتجارب الغربة وحلاوة سخاء

الوطن الذي يرتوي من مسقى ويرضع من عيون النجوم وأثداء الشموس والأقمار ، فبمجرد لفظة مسقى تتلامح عوالم من الخضرة والبهجة والنقاء الطليق ، لأن هذا الجدول من حليب السحائب يطلق ملكوت الخضرة فتعتنق أشعة الشمس الخضراء بذوائب اليمن الأخضر . إذا كانت كل هذه الأمثال من وحي النقاوة ، فإنها تفطن إلى أن نقاوة الكثرة ممكنة ، وذلك عن طريق متابعة التجارب واستخلاص مكنوناتها ، كما يشير هذا المثل : لا تغزي إلا بقوم قد غزت وإلا بشيبه قد أعياه الزمان . تقديم القوم على الشيبه القيادي اعتماد على نقاوة الكثرة إمكاناً ، لأن القوم العدد الأكثر أو العديد الذي يوحي بالكثرة غير أن المثل يشترط التجربة ، كأصل لنقاوة الكثرة وتحقيقها لأفضل النتائج ، وإذا لم تتوافر للكثرة معطيات التجربة فلتعتمد على رجل شائب قد حنكته الأيام ، هنا معادلة بين كثرة شابة مجربة ، كثرة غير مجربة ، طاعن في السن مجرب . فالكثرة النقية أنفع من الفرد مهما كانت خبرته ، ينطوي المثل على خيار : إما عمل عن استعداد أو استعداد قبل العمل لضمان نجاحه ، ولا يدعو إلى التخاذل ، وإنما يدعو إلى غزو المعتدي ؛ إما بقوم مجربين ، وإلا بقيادة عجوز مجرب . لأن دراية البطل القيادي ملك مشاع بينه وبين قومه ، فليست الأمثال سيئة الظن بالكثرة على الدوام ، وإنما هي ترى أن التواكل والتخاذل مقرونان بالكثرة ، على حين النقاوة من خصوصيات القلة . فهل هناك إشارة إلى إمكان التغرير بالجماهير ؟ إن سادة الأمثال من الذين جربوا قيمة التعاون وأدركوا قيمة الكثرة بحكم أعمالهم الجماعية .

فكيف يرون نقاوة القلة ؟ لعل الفرد والأفراد أكثر تفكيراً من الجماعة ، لأنها مدفوعة بالهياج على حين الفرد في خلوته أو الأفراد في تشاورهم أكثر تدبراً وأبعد عن مؤثرات التهييج ، ومع كل هذا فإن الكثرة لا تخلو من جدوى ولا تعدم مقداراً من عناصر النقاوة كما يشبههم هذا المثل بأجود أنواع الحبوب وهو القمح ، لكنه على جودته كثير التبن ، ومهما كثر تبنه فإنه محبوب ، من محبته تمنى المثل ضمنياً كثرة الحب على

التبن ، (البر عشرين كيلة والتبن سبعين قنية) . من الأكيد أن تبن القمح والشعير والعدس أكثر من حبوبها .

ولكن هل هذا التبن يخلو من فائدة ؟ إنه زاد الأبقار التي تحرث الأرض ، والبهائم التي تحمل الأدوات والزروع ، إذن فللكثرة قيمتها الملموسة ونقاؤها الممكن ، وإن كانت حرفية المثل تستكثر القليل ، وتستقل نقاوة الكثير ، لكنها لا تخلو من منفعة ، بدليل تشبيهها بالقمح بحبه وحشفه ، فلا حب إلا من حشف ، ولا زبيب إلا وفيه حصرم أو أعواد .

فماذا يفعل الفلاحون لاستخلاص النقاوة ؟ إنهم يستخرجون القمح من الحشَف ، ويستخلصون كل الحبوب من أغشيتها ، كما يستخرجون الحليب من بطون الأبقار والنعاج ، وعلى هذا ممكن استخلاص القلة النقية من الكثرة المختلطة واجتماع النقاء إلى النقاء يشكل كثرة نقية ، كما يهمس هذا المثل بروح السر العظيم : (من نطفة لا نطفة وسالت ، من حبة لا حبة وكالت) .

إن إضافة القطرة الصافية إلى القطرة الصافية يشكل نهراً على توالي المواسم ، كذلك جمع حبة إلى حبة إلى حبات يشكل كيلاً ، من هنا يكثر القليل النقي فتجتمع الكثرة الصافية ، هذا ألمح إيماءة إلى تخلص كل تجمع من زوائده وأعبائه ، لأن العنصر الفاسد في الجماعة محسوب عليها ، لانتسابه إليها سواء كانت هذه المجموعة قوماً أو تجمعاً أو حتى بيتاً فإن في كل تجمع زوائد ينبغي بترها ، كما يؤكد هذا المثل المدني : (ما بيت إلا وفيه مطهار) . فليس كل البيت غرفاً نظيفة ، وإنما هناك أماكن اغتسال وإفراز وارتحاض ، لهذا تردد مجتمعاتنا في كل مناسبة تألّب على عنصر سيء : (الشوم ما هو منّا) . وهذا مستخلص من التجارب باعتبار أن العضو الفاسد من الجماعة يؤثر عليها ولا يزيدها ، وإنما ينقصها معنوياً ووزناً لأنه كالمرحاض في البيت ، إذن فليست الأمثال ضد الكثرة ، وإنما هي ضد الركام الفاسد لأنه لا يؤدي إلى التراكم المنبجس ،

وإنما يؤدي إلى التأسن كمياه المستنقعات ، ولعل إشارة المثل : (من نطفة لا نطفة وسالت) . أنبه دلالة إلى قطرات المطر والإنداء لجدواها في مواقعها لنقاء مصدرها ، كما أن التعبير بالحبة والنطفة إشارة إلى البذر النقي الذي تتصاعد خضرته وتملأ الأودية سنابله ، وبهذا يعم الخير النقي لإتيانه من البذرات النقية والقطرات الصافية لأن الحبات الفاسدة لا تنبت ، كما أن القطرات من الماء الآسن لا تروّي نبتاً ولا تنبت مرعى . كل الأمثال التي اقتبستها هذه السطور ترشد إلى تخلص النفس من أوضارها ، والمجموع من زوائده حتى ولو كانت لغتها نباتية فهي مجرد تقريب بالعبارة وإضاءة بالدلالة ، قد تكون مواقف اليوم وأحداثه مغايرة لمواقف أيام الأمثال وأحداثها ، ولكن الوشائج بين أجيال البشر موصولة بمقدار تطور البشر فكرياً وتعاقب بعضهم على أثر بعض بدون انقطاع .

الأصيل والدخيل في الأمثال الشعبية

الاحتفاظ بالعراقة يحجم البنية الاجتماعية ، والذوبان في الدخيل يمحو معالمها ، لهذا تبدو المجتمعات المحافظة على بيتيتها أكثر تشابهاً وأقل نباهة ، وتتوارث هذا التشابه والخمول بدون تغير ملحوظ إلا في النادر ، لأنها لا تختلط بالغير ، فتضيف دماً جديداً لا يمحوها ولا ينحي فيها ، ولعل مجتمع الأرياف أحرص على تشابهها وعلى سماتها العامة ، فأكثرهم يتزوجون من عشائرهم ، فيتشابه الأبناء كتشابه الآباء صوناً للبيت من الغريب عنه ، غير أن مجتمع المدينة مهما كانت تقليديته يتجاوز السور العائلي عن طريق التزاوج بين عائلة وأخرى وبين أصيل ودخيل ، وبهذا يتحسن نسل العائلة عن طريق الخروج من القرابة الأبوية إلى الصلة الأصهارية ، وبهذا تختلف أجيال المدينة لصلة الأباعد وللاختلاط بالوافدين ، لأن المدينة مجلبة بحكم تجاريتها وبفعل احتياجها إلى الوارد وإلى الامتداد العلاقات .

فهل الشعب الحصين هو الذي لا يتصل بغيره ؟

إن الحصانة غلبة نفسية تتقبل الشعاع وتأبى الظلم ، والمهم أن لا يزيد الدخيل على الأصيل خق تنحي الشخصية ولا ينغلق الأصيل عن الاستفادة والاختبار من الغير ، فليست العزلة هي الحصانة كلها وليس الاندغام في الغير هو كل الخطر ، لأن كل انعزال رهبة من الآخرين ، وكل ذوبان في الآخر ضياع للأصالة بدزن عائد عليها ، وقد لفت كثير من الشعوب العزلة لم تمنعها من التفوق والاتصال بالغير من مكان التفوق دافع الحاجة إليه وبفعل التوق إلى الامتداد في الآخر ، أو بحكم الضرورة إلى الآخرين ، لعل خطر الدخيل في كل عصر قد أيقظ الانتباه إليه وبالأخص عندما يفد تحت مبدأ ستعماري أو تحت راية تبشير أو في مهمة استطلاع ، وقد لاحظنا في تأريخنا القديم

والوسيط مرارة الطارئين ، فقد ادت جماعة المبشرين بالمسيحية أيام (ذي نواس) إلى الغزو الحبشي الرومي ، كما أدى إلى تسلل اليهودية إلى اصطراع مهد للغزاة ، كما سبب من جهة أخرى الاستنجاد بالفرس لكي ينجلي غازٍ بغاز ، وفي مطلع العصر الحديث أدى الاستنجاد بالمماليك لصد البرتغاليين إلى الغزو العثماني الأول ، وهكذا عندما يتملّك الدخيل يضيع الأصيل إذا لم يقاوم ، لهذا ترددت عبارة أصيل ودخيل في كل شيء . في الناس ، في اللغة ، في الأفكار ، في الأشياء ، وبالأخص عندما احتدمت المعارك العربية الشعوبية ، هناك بحث اللغويون عن المفرادات الأصيلة والمفردات الدخيلة : كالاستبرق ، والسلسبيل ، والقسطاس ، برغم أن هذه المفردات من مجلوب التجارة حتى أضيفت إلى اللغة العامة قبل الإسلام ، وبعد الإسلام أضيفت مفردات من الدخيل : كالمهرجان ، والنيروز ، والاسطرلاب ، واضطر اللغويون إلى تحديد الدخيل مهما أدى إلى دخوله الاتصال الاجتماعي والتيار الثقافي ، وكاللغويين فعل النسابون في تقسيم أنساب الناس إلى عرب وموالي وإلى صريح وهجين ، وإلى عرب وأعراب .. ففي الناس أصيل ودخيل ، وفي اللغة أصيل ودخيل ، وحتى الأشياء فيها أصيل ودخيل بفعل الإيراد والتصدير ، حتى وإن حاول المعرّبون تعريب الأسماء ، فإن الأشياء المسماة تظل دخيلة إلى أن نصنع بديلاً عنها ، وتأخذ تسميتها المحلية من فعلها وشكلها ، صحيح أن عبارة أفكار مستوردة أو تقاليد مستوردة قد حلت محل دخيل ومحل هجين .

فهل الأصالة هي الانقطاع بين الأصيل وما حوله ؟

لعلها أوسع من هذا المفهوم ، لأن الأصيل هو الذي يغامر في التجارب ويعبر عن نفسه من خلال تلك المغامرة ، لكي يدلل على امتلاكه تجارب دون أن تملكه ثم إن التفاعل والتطور يجددان الأصيل ويؤصّلان الجديد . فلا يمكن أن نقول هذا أصيل وهذا معاصر ، لأن الأصيل يملك عصره من أصالته ، فليست الأصالة هي القِدَم أو رديفة له وإنما هي امتلاك التجارب والتعبير عنها من خلال امتلاكها في أي عصر ،

يمكن أن يقال هذا محاكي وهذا أصيل ، لأن المحاكي ناشد تجربة والأصيل مالك تجارب ، ولكي يكون المحاكي الأصيل سيد تجربة لا بد أن يهتدي بمجربين حتى يجد نفسه فيصبح تجربة أصيلةً نشأت من أصالة المحاكاة ، فليست المعاصرة ضد الأصالة ولا الأصالة ضد المعاصرة ، لأن الأصالة هنا ليست عرقية ، وإنما هي معاصرة من منظور التجربة الخاصة ، أما القِدَم فقد يكون أصيلاً وقد يكون غير أصيل ، كما أن المعاصر قد يكون في غير عصره وهو منه ، لأنه يمتلك أصولاً لتقبل التجارب وتأصيلها فيه ، إذن فالأصالة في الفكر والفن تأصيل دائم ، ولا يثمر التأصيل إلا على أصالة إما موروثة يزيدها الكسب أو مكسوبة يؤصلها التقبل الواعي ، من هنا يؤدي اتصال الأباعد إلى الثراء الثقافي والتأصل الإنساني ، أما صلة الغالب بالمغلوب فهي صلة الذئب بالحَمَل ، ولعل مجتمعنا استكنه تجارب الدخلاء على عدة مستويات : تسلطية ، احتكارية ، تجسسية ، فتزايدت محاذيره من الدخلاء وركزت تجاربه على الإشادة بالأصالة والتنديد بالتخلي عنها والتفهم لأسباب خللها .

هل يرجع إلى هشاشة الأصل أم إلى اختلاف الآتي من الذاهب ؟

وسوف تدل الأمثال الآتية على بعد نظر نحو الأصالة ودلائل وجودها وأهم مقاييسها ، ولعل أسير الأمثال في نقاوة الأصل وديمومة الأصالة منتزعة من الذهب والنبات وأدوات القتال ، وسوف نلاحظ تعليل الأمثال لكل ظاهرة ولمحها لكل دلالة عن الأصل والمتفرع منه وقياسه بغيره ، والذي لا يقاس على صحة أصالته هو الذهب كما يرى هذا المثل : (أصل الذهب يحفظ اسمه) .

هل المثل يقرر حقيقة أصالة الذهب ؟

إن هذه من البديهيات ولكنها إشارة إلى غيرها ، لأن التسميات والعناوين تخدع أو توهم بغير محتواها ، لكن الأصالة الصحيحة تستبقي طراوة اسمها لصدق دلالته عليها .

لماذا يبقى الذهب معصوماً من الفساد محمياً من التغيرات ؟

لأنه ليس مجرد اسم لماع ، وإنما هو أصالة معدن يدل عليه اسمه ، وتحتفظ أصالته بتسميته ، لكونه لا يقبل الفساد ، ولكونه لا يتغير إلا إلى الأفضل مهما اختلفت عليه المصاهر ، لعل المثل الذهبي ينطبق على الإنسان الذي يزداد فهماً بزيادة نموه العضلي ويتطور إلى أفضل على تناقص عمره ، يمكن أن ينطبق المثل على المزرعة الجيّدة التربة التي لا تضعف أنواع غلالها ، لهذا يردد الناس عند رؤية المزرعة التي لا تخلف والإنسان الذي لا يزيف : هذا ذهب هذه ذهب . فأصالة الذهب أعلى مضرب الأمثال في تطور الأصالة من زمن إلى زمن ، ليس القِدَم وحده هو الذي جعل الذهب أصيلاً وإنما تميزه على التراب الذي يخرج منه هو الذي جعله متجدد الأصالة ، إذن فالأصالة تغير دائم من الجميل إلى الأجمل من طيب الأرومة إلى حلاوة العصير إلى تأثيره في الشارب ، لأن الأصالة الحقيقية لا تفنى ، وإنما يتجدد تأصيلها في كل أصيل .

هل التعبير بالذهب شعور ملوكي ؟

إن الذهب عرق ضارب في الأرض ولا يستخرجه إلا أنبياء الأرض ، قد يكون الملوك أكثر احتكاراً له لنفاسته ولتميزهم بامتلاكه ، ولكنه من إثار الأيدي المعروفة التي تعرف أصالته ولو لم تنتفع به لأن العرفة غير الاحتكار ، فليس سر الذهب من المعارف الخاصة وإنما من البديهيات كحمرة الفجر وانبلاج الضحى ، وبهذا تكاثرت صفات الذهب إلى أن تبدّت تسميات . فالتبر هو الذهب قبل سبكه . والنُضار هو الذهب المتصل بغيره كالعقود والأحزمة . والعقيان هو الذهب الأسطع لوناً الذهب أهدى المعارف إلى سر الأصالة وخلودها ، وكالتمثيل بالذهب التمثيل بالنبات وهو أحد عطايا الأرض كالذهب وإن تعددت أنواعه ، فهناك العود الذي ينكسر في منبته ، وهناك الأعتى على الرياح والأعصى على الفؤوس ، ولعل العلاقة بين الإنسان والنبات كونت أصح اختبار عن أجل ألفة ، لأن الإنسان عرف سجايا النبات وظواهرها ، ومناعتها

ورخاوتها وصلابتها ، ولينها وتيبسها ، فرأى لها أصالة قابلة للزوال وأصالة دائمة التأصل ، وكان عود الأبنوس ذهباً من نوع آخر ، لأنه عصي على الكسر ، ولأنه لاحق بالحلل الذهبية في النفاسة ، فمنه تتشكل أغلى الصناديق وأجل الآنية كأوعية للتحف ، ولغلاوة هذا العود تكشفت أصالته الكامنة في قوته على تعبير هذا المثل :

(عود البنوس يكسر الفاس) من الملحوظ أن شجر البنوس من أندر الأشجار ، ولا ينبت إلا في ظل جبل هش الأحجار ، وعلى طرف وادٍ فتطلع أغصانه مستقيمة لأن الرياح لا ترخها ، وربما انتزعت هذه الشجرة قوة تناسبها العضوي من رخاوة تضاريس الجبل ومن هيبة ذراه ، وعندما يريد القاطعون هذه الأغصان التي استحالت خشباً ، يعانون في قطعها للينها ودسومة دخائلها ، وهذه الخصوبة أعصى على الفؤوس لأنها ليونة مرنة في صلابة ، ولعل الأواني المحفوظة من البنوس تدل على أصالتها ، لأنها لا تتغير برغم اختلاف محتوياتها ، إذن فالأصالة هي القوة المواكبة للتغيرات لكي تتجدد لا لكي تتخثر ، وهذا التمثيل بالبنوس لا يقف عند هذا العود الأصيل ، وإنما هو تعبير عن الإنسان ، وللإنسان لكي يوطن نفسه للمغالبة بلا انكسار وللتغير في تجدد لكي يكون فاعل التغيرات لا متلاشياً فيها ، هذان المثلان عن الذهب والبنوس أو الأبنوس بالفصحى يشيران إلى بحث الإنسان عن مكامن قواه لكي يتجدد من نفسه عن طموحه إلى جانب تأثير غيره ، ولعل هذا التمثيل يشكل دليلاً على فكرية الأمثال وإشارتها بالنبات إلى الإنسان باعتباره شبيهاً لها وأكثر دراية بخصوصياتها ، فالجذور الأصيلة تنبت الأصيل في العادة ، وربما خرجت العوائد عن اعتيادها فيأتي من الأصيل الخليط كما يعبر هذا المثل :

(يخرج من العود عودين فعود كرسي الخِتْمة . وعود مَنْدفَ يهودي) لم يلتفت المثل إلى رفع المثنى بالألف في (عودين) لأنه اهتم بالتثنية ، فخرج عن قاعدة الإعراب لخروج بعض الأعواد عن شرف أصلها ، فخرج من العود الواحد عود ينتسب إلى

عرقيته ، وعود خارج عن أصله ، لأن أحدهما مستقيم القامة وأحدهما معوج الكيان . فهل هذا المثل لغصنين أو عودين ؟

إنه لفرعين بشريين : أحدهما أشبه أصله في طيبه وروائه ، وثانيهما خرج عن أصله بانحرافه وإسفافه ، على أن مفهوم الانحراف والاستقامة مسألة اعتبارية ، فقد يرى هذا ما لا يرى ذاك في الاعوجاج والاستقامة ، ولا بد أن تختلف الفروع عن أصولها ، لكن لا بد أن تدل عليها لإتيانها منها كما يقول هذا المثل :

(الغصن من حيث ينبت) قد يكون المنبت للغصن كالوسط الاجتماعي للفنان ، فكما تطبع البيئة الفنان بطابعها يؤثر المنبت في الغصن ، وعندما يترعرع يتجاوز منبته ويصبح بذراً لغيره ، لكن هذا المثل يطلق على السوء وعلى عكسه باعتبار المنبت هو الذي كون الطبيعة الأولى ، فعندما تصدر الدناءات من أدنياء ينطبق المثل ، وعندما تصدر المبادرات الكريمة من عائلة نقية ينطبق المثل ، ومع كل هذا ، فإن فلسفة الأمثال لا تقيد جموح الأغصان بركود منبتها ولا تربط الأبناء إلى قبور الأجداد ، لأن أصالة البنين والغصون غير أصالة القبور والجذور ، والأمثال تعرف سر هذا التطور ، فتشير إلى تعدد خصوصيات لكل الفروع ، لأن كل غصن مستقل عن أخيه رغم واحدية الأصل كما يفوه هذا المثل :

(كل عود ينفح بشمّه) يشير المثل إلى أكثر من ناحية ، روائح الغصن أيام إيراقه ولينه ، وريحه وهو عود يحترق في النار ، وهذه الإشارة تحمّل كل واحد مسئوليته ، لأن كل واحد مميز عن الآخر (كل عود ينفح بشمه) في هذا الغصن ماليس في ذاك لاختلاف الرائحتين في موسم الأزهار أو في حالة الاحتراق ، للمثل دلالة ، أهم ذلك ، أن الشدائد هي التي تبرز أقدار الرجال كما تبرز النار روائح العيدان مهما كثرت ، التعبير بالرائحة والشميم يكشف دلالة أخرى غير الإيراق وغير الحريق ، ذلك أن هناك نبتاً بشرياً وأعشاباً لا رائحة له . وما لا ريح له لا دلالة على وجوده ، فالمثل يخصص

بالأصالة كل إنسان وكل عود يفصح عن خصوبة دخيلته وعن أصالته وتأصيل نفسه في سواه (كل عود ينفح بشمه) ، والذي لا رائحة له يخرج من حساب الحطب ، وإن دخل في حساب الرماد ، أما الذي تميزه نكهة وتهل عليه سمات فهو الأصيل الدائم التأصل بالذهب ، لا شك أن المثل يتضوع من روح جماعية ، فيكلّف كل عضو بمهماته ، ولا يغني عضو عن أخيه ، لأن كل عود ينفح بشمه ، ومالا يملك شيئاً لا يعطي شيئاً ، هذا التمثيل بالنبات إفصاح عن تجربة الإنسان لكي لا يكون الزارع أقل أهمية من مزروعاته ، وهذه الإشارات بالأغصان وروائحها والأعواد واحتراقها توصل إلى التمثيل المباشر بالإنسان من الإنسان ، فكما يختلف بعض النبات عن صحة أرومته يكون بعض الأحفاد سبة على الأجداد ، لأنهم أساؤوا التعبير عن الأصل ، فلا شكلوا امتداداً متجدداً ولا أشبهوا الأرومة التي أغصنوا من خصوبتها وإلى هذا يشير المثل :

(ما ينفع الجد الأول لا جاك الآخر عقوبة) يقال أن هناءة بعض اللحظات تكفير لإساءة بعض الأيام ، كما أن بعض المرارات ضريبة تدفعها الهناءات ، ومن هذه القاعدة أشار المثل :

ماذا ينتفع الحي من شجاعة الميت ؟ وهل يغني عن الموتى جبن الأحياء ؟ إن المثل يرى سوء الأبناء والأحفاد ضريبة أصالة الأجداد ، فوجودهم مجرد عقوبة متأخرة للأجداد على تفوقهم كما تنص حرفية المثل : (ما ينفع الجد الأول لا جاك الآخر عقوبة) من فكرة المثل تتفرع أفكار جانبية ، كأن يقول قائل :

هؤلاء مَا يزالون في طيش الحداثة ، هؤلاء لم تنضجهم التجارب ، ربما يتجاوزون نقصهم حين يبلغون سن الرجال ، من هذه الأفكار المتولدة عن أفكار تبزغ فكرة أساسية كرؤية توسمية إلى الشباب تتبين مستقبلهم واحتمال نضجهم وتكوّن حكمها على بوادر من الشباب وبإيحائها يتكون الرأي في شكل هذا المثل (الرمح يطعن بأوله) نباهة الرجولة تتبدى من مخايل الطفولة ، حكمة الكهولة تترعرع من بوادر الشباب ،

لأن الرمح يطعن بأوله ، قد يكون هذا من قبيل القياس أو التشبيه ، لأن أول الرمح مسنونٌ حادّ وآخره مجرد عود يابس ، وبوادر الشباب كسنان الرمح ، مهما كان عنصر التشبيه البليغ أقوى من الفكرة ، فإنّه لا يحجبها ، لأن البنية الإنسانية أشبه ببنية الرمح . ذكاء الإنسان وذاكرته في خلايا دماغه وفاعلية الرمح في حدة سنانه وليس في طول عوده ، فالخائل في الشباب تكون الدليل على النجابة ثم على الرجولة المبدعة عن خبرة ، لأن عوامل النضج لا تؤثر إلا فيمن يملك قابلية ، وعلامة نجابة الطفل دليل على الرجل الموعود ، أما إذا انطمست الخائل المبشرة فإن الشباب يبدو كرمح بلا سنان ، فكما أن الرمح يطعن بأوله ، فالشباب يعرف من بداية تلمذته ، ولعل هذا المثل نتيجة تلاحق جدلي بين الآباء والأبناء أو بين المتوسمين وغير المتوسمين ، وربما نشأ هذا الجدل من صراع أجيال ، لأن الآباء يريدون من البنين أن يشبهوهم باعتبارهم أكثر تجربة ، وبحكم أن نضج الحداثة يتألف من تجارب الأبوة ، ولعل الشباب أو بعضهم ينقطعون عن العهد الأبوي عن سخرية ببرودة الحكمة ، وعندما يجدّ الجِد يكتشف الشباب قيمة تجارب الشيوخ ، لأن الظروف غير العادية تفرز الناضج من الفج ، فيصيح هذا المثل (باقي جيْد خير من جديد) يكاد أن يشكل هذا المثل إجماعاً بشرياً ، فعندما تتقد الحرب بين شعب وآخر تتجلى حكمة المجربين ، فيرجع إليهم الشباب كتاريخ متحرك سجل وقائع العدوان وعوامل دفعه ، وتقاس على الحروب كل أزمة طاحنة حتى في حروب بلادنا كان الشيوخ القعداء مصدر مشورة الشباب وزيت رؤيتهم ، وبهذا يتأكد مصداق المثل : (باقي جيد خير من جديد) لكن المثل يحدد بالصفة (جيد) ولا يعم كل العجائز ، لأن طول العمر لا يكفي ، وإنما الأهم دقة الملاحظة للحادثات ومنشأها وما ترتب عليها ، وتفضيل المثل للجيد على الجديد ينطوي على اختبار ، لأن الجديد لم يمارس المهات الصعبة ولا توطّن للمباغتات ، لأنه قريب العهد بحضن الأمومة على حين الجيد المجرب من نسيج التجارب ومن صنع التخضات والتحولات لبعد عهده عن صدر الأم وطول انغماسه في اعتراك الأحداث والأهوال ، عبارة جيد تحدد المجرب من

غير المجرب ، لأن طول العمر بلا رصد واعتراك مجرد زيادة أرقام لا كثرة اختبار (باقي جيد خير من جديد) لأن الأصالة في هذا العجوز دائمة التأصيل ، لأن الأحداث تصقله ولا تذوّبه ، والجودة هنا تتكون من الممارسة والاستفادة من أخطائها وتكوين أفكار عن الخطأ والصحة وسببية كل منهما ، تلك هي الأصالة في الأرومة وتأصيل ممتداتها ، إلى هنا ركزت الأمثال على الأصالة وإمكان تجاوزها إلى أفضل ، وإمكان تطورها إلى أسوأ ، وهي في كلا الحالتين أصالة .

فكيف تواجه الأصالة طوارئ الدخيل ؟

هل تغلق دونه الأبواب ؟

إن هذا جبن لا ينسجم مع الأصالة ، فلا بد من الانفتاح على الدخيل ويقظة الحذر منه كما يعبر هذا المثل :

(حيي الضيف وحسك على السيف) لا بد أن هذا المثل أشار إلى ضيف غير مدعو كالغزاة أو إلى ضيف له ثأر قديم ، فلا بد من إكرامه كضيف ولا بد من الاحتماء منه كعدو في ضيف (حيي الضيف وحسك على السيف) هنا اعتنقت الأصالة بالدخيل ، دون أن تنحي فيه ، ودون أن تتقوقع في جلدها .

لأن الأصالة أخت المروءة ، كما أن المروءة شقيقة الشجاعة ، وإلى هذا رَمَز المثل بالسيف وبالتحية الكريمة للضيف ، وهنا تنبيه إلى الدخيل ، وإلى عدة نزاله إذا تكشف عن غيره ، ومهما كان المضياف عبد ضيوفه أو عبد شهامته نحو الأضياف فإنه سيد الدار ، كما يقول هذا المثل (الضيف في حكم المضيف) وهذه الفكرة تعزز سابقتها وتفتتح مساحة نفسية أخرى ، فكما تُنبه صاحب الدار إلى رعاية ضيفه ، فهي تنبه الضيف إلى أدب الضيافة ، فعليه الانصياع المؤدب لمضيفه لأنه محكوم به وإن كان حاكماً على شرف الضيافة ، فهذا المثل ينتظم الأصيل والدخيل بأوضح عبارة (الضيف في حكم المضيف) لا بد أن هذا المثل وسابقه من الإشارات إلى الحالات الفردية الممكنة الانطباق على الجماعة ، لكن هناك عينات أخرى من الضيوف كانوا يردون البلد كبشرين

كمحترفي أعمال وعندما يضلون يخيّمون في أطراف الأحياء ، ثم يسكنون الخرائب ، ثم يعمرونها لسكناهم ، فيبدو هذا الصنف من الضيوف مكفي الحاجة ولا يكلف أحداً شيئاً بل يقدم الخدمات لكل من يطلبها ، وبعد أيام أو شهور تتبدى أعراض الدخلاء ملمحاً ملمحاً ، بعد أن تمكنوا وفرضوا الاحتياج إليهم ، هناك يصيح هذا المثل :

(ما من دخيل عافية لوجا بزاده وماه) لأنه ما دخل إلا لغرض ، ولعله سالم لكي يحارب أكثر ، وربما طالت يده إلى الأصلاء أو أموالهم ، لكن هذا المثل يفصح عن عجز الأصلاء على دفع الدخلاء ، لأن هذا المثل لا يدعو إلى طرد الدخيل ، وإنما يعطي فكرة عنه ، وهذا يدل على أن الدخيل محمي بسلطة أو سلطات ، وربما كان من المخبرين أو من طلائع هجمة استعمارية أو من المبشرين لها ، على براعة فكرة هذا المثل فإنه يوحي بتخلخل الأصالة أمام الطارئ المتعدد الحيل ، ولعله من إنتاج فترات عقيمة انحبست فيها الأصالة وتعطل مجال تطورها لتعطل الفترة من التحرك التاريخي ، وهذه الفترات العقيمة تمنع الاستفادة من الجديد ، كما تمنع تأصيل الأصيل لغياب المناخ الصحي ، لأن في حياة المجتمعات صعوداً وسقوطاً ، وتحركاً وتوقفاً ، لكن هذه الفترات قصيرة العمر في حياة الشعوب التي لا تفنى ، قد تجمد مؤقتاً لكي تنفجر الأصالة من محابسها ، فتعارك الدخيل وتضيف إلى خبراتها من خصوصياته ، لأن الأصالة خصوبة ولود متجددة الذرية ، تتأصل لكي تتأصل فروعها في سواها ، فيصبح كل فرع حديقة ويصبح كل غصن غابة ، لأن الأصالة كالذهب تتجدد بالتغيرات ولا تضيع في غمارها ، لأنها تستخلص الشعاع من الظل وتفرز النار من الدخان وتكشف الطارئ من ملامح أصله كما يفصح هذا المثل (كل حنش من جبوبته) فهذا تحديد بالمكان للآتي منه إذ لا يأتي من وكر العدوان إلا معتد تحت أي رداء وعلى أي شكل ، وهذا المثل تحديد للآتي والمأتي ، وليس تعميماً على كل دخيل ، فليس كل دخيل ضد الأصيل الحقيقي وإنما هو مؤثر فيه ومتأثر بخير ما فيه ، إذ لا يخلو عنصر إنساني أو فكري من أصالة يعطيها وقابلية تستقبل كل أصيل ، لأن كل أصيل جديد ، وكل تجدد آت من أصالة جديدة .

الأمل والأجل في الأمثال الشعبية

على حنين الإنسان إلى المزيد من فهم نفسه وما حوله ، فإنه يجهل مكونات سلوكه . هل تبنيه التجارب أم تخططه الآمال ؟

إن التجارب أضعف من أن تكون سلوكاً ، لأن النكسة تتلاشى بالأمل ثم تنتكس مرة أخرى ، وتنعشها الآمال مراراً ، فالآمال هي التي تخطط المسالك سواء استفادت من التجارب أو لم تستفد ، ذلك أن الآمال لا تخضع للتأمل ، يؤمل المرء في تحقيق غرض ولا يتأمل في إمكان أحداث معوّقة برغم انفجار مئات الأحداث في طريق الآمال ، يتزوج حبيبان في (لندن) ويرحلان صباح الزفاف للاستمتاع بشهر العسل في (إسبانيا) مثلاً ، فتتحطم الطائرة ويراق العسل قبل ارتشافه ، ويزف العروسان إلى الأبدية ، وفي نفس اليوم أو في نفس اللحظة ينتوي أكثر من عروس وعريس السفر بدافع الأمل وبدون تفكير فيما حدث لعروسين سابقين أو لمئات الأعراس ، فلا يمنع سقوط الطائرة رحيل طائرات من نفس الجو الذي رأى الحدث وإلى نفس المكان الذي لم يصل إليه الراحلون الأوائل ، فلو كونت التجارب كل السلوك لما أضاء وجه الأمل ، لأن كل طامح لا يعتبر بطامح أخفق في مهمته إلا بمقدار ، وربما استخف بطريقة المخفق السابق وعجزه ، وربما أنسته سكرة الأمل كل الضحايا ، صحيح أن التجارب تفيد الآمال فيتجنب هذا منزلق ذاك دون توقع منزلقات أخرى ، وبهذا الرافض العظيم الذي نسميه أملاً ننسى تحذيرات الأخطار أو نحاول إتقان وسائط الوصول إلى الغايات ، موت المئات في طريق لا يمنع آلاف الآملين من اجتيازها ، قد يستعدون أكثر لمواجهة الطوارئ وقد لا يستعدون ، فإن الأمل وحده ينسي ما مضى ويسرع إلى ما سيأتي ، وما أكثر الذين أمّلوا وسقطوا بين الأمل وغاياته ، وكونت هذه المرارات أفكاراً ، ولكنها لم تزرع اليأس ولم تعوق تنامي الأمل ، ذلك لأن الأمل توهج الحياة

وتـوقهـا إلى المجهـول ، يركض الجنين لكي يخرج إلى زحـام المغـامرات ، وتصفر الأعـواد شهوراً لكي تتفتح على أول خطوات الربيع الـذي ركض في بواطن الصفرة لكي يخرج إلى زحام الأريج والبهاء وضوضاء العصافير والرياح .

فهـل تحلف الأشجـار أن لا تنبت الخضرة ، لأنهـا اصفرت بعـد اخضرار ، وسـوف تصفر كل عـام لكي تخضر وتجني كل عـام ؟ ولكن كم تحلف المرأة في نفسهـا عنـد أوجـاع الـولادة أن لا تعيـد التجربـة ، وبعـد شهـور تركض الأجنـة الخضراء والحمراء في بطـون الأمهات من النساء والأشجار وسائر الإناث من كل جنس وفصيل ، لأن التجارب بكل مرارتها وحلاوتها لا تخطـط المسـالـك ، ولا تكون السلوك النفسي ، برغم المعرفـة المرة أن كل غصن أخضر سيصفر كآبائـه ، وأن كل وليـد سوف يموت كأسلافـه ، لهـذا اقترن ذكر الميلاد بذكر الموت ، وذكر الربيع بذكر الشتاء ، في عشرات التعابير الأدبية والفكرية ، كأن الميلاد والموت وجهان لعملة واحدة . ولكن لماذا يلوح وجـه الموت في الـذهن إبـان خضرة الميلاد ؟ إن الشعور بـالموت هو حرارة الشعور بـالحيـاة ، لأنـه لا يـموت إلا من ولد ، فلم تكن أطياف الموت إلا التمسك بالحياة والتمويه لحقيقـة الموت التي هي في نفس الوقت أفجع حقائق الحياة . فهل الآمال وهمية أما حقائق الموت ؟ إن بين المهد واللحـد مساحة من الزمن يوسع ضيقها الآمل رغم المعرفة اليقينيـة بـأن المهـد بوابـة القبر ، لكن الأمل يؤدي مهماته في توسيع هذه المساحة الضيقة المعدودة بسنوات أو عقود ، على هـذا المرتكز قامت رؤية مجموعة من أمثالنا الشعبية تقرن الأمل بالأجل كبداية إلى نهـايـة ، وكاعتراض بين البداية والنهاية ، وكمباغتة على حين غفلـة من الموت أو على حين سكرة بالحياة ، وعلى هذا فـإن الأمثـال تنتزع الفكرة من التجربـة ولا تكون سلوك الآملين ، وإنما تكونه الآمال التي تدعو إليها الأمثال كما في هذا المثل : (من تعّسى مـا خـاب) في كثير من السنوات تتـأخر الأمطـار عن ميعـادهـا فينـادى الفـلاحـون إلى بـذر الأرض المحروثة في انتظار المطر ويقولون : (إتلم عفور وما كان يكون) ، وعندما ينهمر المطر يفرح الذين بذروا ويقول الذين لم يجـازفوا ببـذل البـذور : (من تعّسى مـا خـاب) ،

وهـذه إشـادة بتفـاؤل الآملين الـذين نجحت مغـامرتهم تحت مبـدأ : (من تعسى ما خاب) ، لأنه كان يحمل الرجاء الذي خطط سلوكه ، فأصبح بذر (العفور) من التقاليد الصيفية ، ولعل عبارة عفور في اللهجة تساوي مغامرة في الفصحى ، ومن هذا المثل امتد شبيهه في نفس الموضوع من : (ترجا تهجا) أي من أمل في هطول المطر تبلل بمياهه ، وهذه صرخة في وجه اليأس ، وتشنيع اليأس تجميل للأمل باعتباره وهج الحياة الذي يتطي العواصف ، فالأمل عن خبرة عملية يوصل إلى أفضل النتائج ، لأنه مهماز القلب الدؤوب ، فمن استكثر من غرسه وسقياه اجتنى وأطعم سواه كما يبوح هذا المثل : (من أمّل أكّل وأكَلْ) هنا تتجلى الدعوة إلى كرم الآمل لأنه أصبح أمل سواه فله أن يأكل من جني آماله ، وعليه أن يؤكل الآملين فيه ، كل هذه الأمثال حياتية رأت صحة الآمال وعافية نتائجها دون أن تشير إلى عواقب مريرة ترتبت على مغامراتها ، حتى ولو تمخضت هذه الآمال عن مرارة ، فإنها لا تمحوها ، وإنما تلجأ إليها كمهرب حنون من ضيق الحياة وهواجرها ، لهذا لم تتمخض قاعدة السلوك عن التجارب ، وإنما تكونت تجربة الأمل من الأمل ، رغم ما يعترض الآمال من قصف العمر في ريعانه ، كما يقول هذا المثل : (الأمل طول والأجل عرض) حرفية المثل على الفصحى توهم بغرض الأجل وبطول الأمل ودقته ، ولكن المثل يقصد بالعرض اعتراض الطريق من وسطها أمام الآمل : (الأمل طول) أي بعيد الامتداد ، والأجل يقطع هذا الامتداد ، وهذه تجربة فردية لإنسان مد أمله وعاجلته المنية ، ولا شك أن هذا النوع من التجارب متكرر ، دون أن يقطع امتداد آمال آخرين ، غير أن الخوف على الأمل كرّه اعتراض طريقه حتى تبدى الموت المفاجئ كطفيلي على الحياة الآملة ، لأنه جملة معترضة في قصيدة الشباب الريان : (الأمل طول والأجل عرض) . يستعيد هذا المثل نفسه عند موت مسافرين رحلوا لالتماس الرزق ، أو عند موت حاطبين خرجوا لجلب دفء البيت ، أو عند موت حارثين خرجوا لاستنبات الرغيف ، هنا يبدو الموت على حقيقته غير حقيقي لأنه هجوم مباغت على آمنين ، ولأنه قطع بين اليد والفم ،

وبين البيت وعناصر إحيائه ، لذلك تعددت الأمثال عن مرارة الموت المفاجئ كهذا المثل : (كم خارجٌ بكّر ورجع خبرٌ) هذا المثل يعزز سابقه ، وكلاهما يدل على فترة عصيبة ، لأن الذين خرجوا من بيوتهم واعترضتهم القبور كانوا يعانون سوء تغذية ، فينهارون تحت الشمس ، أو كان هناك وباء منتشر يجهله الناس ، فإذا بالذي خرج مع الفجر يعود خبراً فاجعاً عن مصرعه ، مع أن التبكير علامة الحيوية ، لكن كانت هناك أسباب مجهولة أو معروفة بلا اقتدار على علاجها ، فلا يكون العزاء إلا ترديد المثل : (كم خارج بكر ورجع خبرٌ) . عبارة (خبر) تدل على عنف المفاجأة ، وعلى سوء سمعة الحدث ، لأن الفقيد كان أهلاً للحياة التي يصارع لبقائها ويؤمل أن تحلو ، هذه الأمثال تفوه بطيب الضحايا وقبح الزمان الذي سقطوا فيه ، ومرارة الأحداث التي قطعت باعتراض الأجل خط الأمل ، لكن هناك أمثال تفرق بين الأمل المشروع والأمل الطفيلي كأطماع من يستزيد في البناء للمزيد من الرفاهية ، ثم يعترضه الموت دون المأمول ، هنا يصيح هذا المثل عن تجربة : (بين المعمّر والسكن يعترض النعش والكفن) هذا المثل يدل بحرفيته المباشرة على كثير العمارات بعبارة : معمّر فهو لا يخلو من شماتة بخيبة الأمل الطامع ، لأن النعش والكفن أصبحا سكن الذي عمّر المساكن الكثيرة ، فليس في المثل لهفة باطنية ولا ظواهر أسى ، وإنما انتزع الفكرة بدون شعور تعاطف على الذي خلّف الكثير من العمارات واستوطن شبراً من الأرض يسمى لحداً ، ففي المثل تغفيل للطامع ، كما عبر المثل وعززه هذا : (كم من معمر وغيره يدمر) المقارنة بين التعمير والتدمير كالمقابلة بين الأمل والأجل ، لأن النقيضين في إطار واحد كلاهما متصل بالآخر مسبب له ، لأن وجود كل علة في وجود سواه فلا تدمير إلا لتعمير كما لا موت إلا لحي ، على أن المثل مفعم بالشماتة بالذي أمّل أكثر مما ينبغي لكي يخلف لخراب الذرية التي أفسدها الترف الموروث ، فالمثل لا يقف عند أطماع المعمر وإنما يمتد إلى عطالة الوارثين لأنهم لم يتعبوا فيما حصلوا عليه ، وإنما ملكوا بلا تعب ، فأنفقوا بلا حساب تزجية للبطالة وقتلاً للوقت الذي لم ينبضوا فيه ، وإنما ماتوا عليه كما مات

فيهم : (كم من معمّر وغيره يـدمرّ) . كان يريـد هـذا الأب أن يكفي بنيـه مـؤونـة الجهد ، فخلّف لهم الكسل والبطالة لكي يدمروا مـا شيّـد ويعبثوا بـا أنفق فيـه العمر ، فقد خاب هذا الطامع مرتين : مرة عند موته عن أملاكه ، ومرة عند ضياع أملاكـه في ضياع بنيه في الفراغ والاتكال ، فهـذا الأمل غير مشروع ، وإنمـا الأمل المشروع للـذي يجهد لقهر الفـورة وتحقيق الرخاء النقي . لكن هل الأمل لذاته كتلهية أطفـال أم أنـه جـذوة في قبضـة العمل والأمل ؟ إن المثل الآتي سوف يسخر بـالأمل بلا عمل للتحقيـق فمثل هذا الصنف بلاهٌ يقلق ، لأنه مخدر بأمل لا يهـدي إلى عمل : (كثير الأمل طـويل الأجل) يرى المثل كثرة الأمل سبباً في تطويل عمر الإنسـان ، لأنـه حلم بـالمفـاجـآت السعيدة ، واقتنع بهذا الحلم الذي لا يؤدي إلى شيء ، فالمقتنع بالأمل وحده مطمئن البال لا يقلقـه توقع ولا يُنْجِلـه عمل ، فطـول عمره بفضـل غفلتـه عن العمـل ولغيبـوبتـه عن مجريات الأحوال من حوله : كثير الأمل طويل الأجل . إن إثبات هذا النموذج في هذا المثل يشير إلى نقيضه العامل عن أمل ، وهذا المرء يتآكل لكثرة جهوده بإلحـاح الأمل ، لأنه جذوة إلى الفعل وليس زينة في حد ذاته ، ومحاولة تحقيق الآمال تسـتـدعي ضرائب فادحة ، لأن أمل سـاعة يؤدي إلى جهد سـاعات كما يلمّح هـذا المثل : (بين فـذّة وغَربـة تِغْنى وتفرح سنين) ، في عمر هـذا النهـار المعـدود بـالسـاعـات تحـدث المفجعـات أو (المغيثـات) على تعبير المثل وتحـدث الأفراح التي تضيء القلوب والبيوت ، بين طلـوع الشمس وبين غروبهـا تحـدث مـأسـاة أعـوام أو أفراح سنين ، فـاقتران الأفراح بـالمـآسي كمطابقة الأمل والأجل وكصلة الانتصارات بالتضحيات ، لأن الآمال تدفع إلى التحقيق فيستدعي هذا التحقيق مآتم تبذر الأعراس ، وقد يحـدث في يوم واحـد أفراح عصور أو مـآسي عصور ، والمثل لا يغفل عن البـدايـة والنهـايـة طلوع الشمس وغروبهـا ، كأمـل وكأجل ، أو كميلاد وموت ، وبين الشـاطئين يمـوج بحر من الأحـداث السـارة والمرة قـد تشكل التاريخ ، قد تعيد صياغتـه ، قـد تطبعـه بـالمرارة ، قـد تعتقـده بـالأفراح ، إن الشعور بالبداية يُجلي وجه النهايـة من وراء غموضهـا ، لأن البـدايـة تصل إلى شـاطئ

وعبر تحركها تجدّ أمور وتنطوي أمور ، قد تطول البداية ، ولكنها واصلة إلى أمدها ، كما يقول هذا المثل : (لكل طويل طرف) مادام لأي شيء بداية فله نهاية ، تتبدى لكي تنشأ على أثره بدايات تنتهي ونهايات تبتدئ ، لأن الغاية التي أينعت تبذر غايات ، حتى ولو استحالت النهاية إلى بدايتها ، فإنها لا بد أن تبلغ طرفها ، والمقياس لهذا : المعمرين من الناس الذين يسهو عنهم الموت أو ينسون أن يموتوا ، وعندما يقع المتوقع بهمس المثل : (مَنْ حَنَّهُ الموت ما حَنّه الكبر) هذا الموت الذي قصف شاباً في ربيع العمر أرخى العنان لهذا الشيخ لكي يتجاوز شيخوخته فلا يموت إلا بتعطيل إمكانيته الجسدية ، لأن الموت حنا عليه أو سها عنه حتى أنهاه كبره فلم يمت بالموت ، وإنما بالكبر أو بالتعطل الذي أدى إليه الكبر ، في هذا المثل استغراب على تصرف الأقدار وفيه شعور بالاستسلام لها ، باعتبار أن لطول كل شيء ختاماً محتوماً إذا تجاوزه تناقص ، كالبدر الذي يرحل إلى سُقْم الهلال .. وإلى هذا أفصحت الآية القرآنية : ﴿ وَمَنْ نُعمِّرْه نَنَكِّسْهُ في الخَلْقِ أَفَلا يَعْقِلونَ ﴾ ، فهذه الفكرة وثيقة العلاقة بفكرة المثل الأول ، ومن المثلين تتكون فكرة ثالثة تحنو على عذاب الشيخوخة كنهاية رجعت إلى البداية ، لأن التجاوز يؤدي إلى عكسه أو المنعكس منه ، كما يقول هذا المثل : (من زاد على كبره رجع إلى صغره) وما أمرّ طفولة الشيخ . لأنها لا ترجو شباباً وإنما لها من الطفولة عنادها ، والاحتياج إلى الرضاعة بعد الفطام الطويل ، عندما يصبح الشيخ طفلاً يتحول بنوه إلى آباء لأبيهم ، لأنه تجاوز حد الكبر فرجع إلى صغره ، وهذه طفولة غير محبوبة لاقترابها من القبر وبعدها عن دفء الأمومة .

فهل يريد المثل معقولية المسافة بين أمل الميلاد وحزن الموت حتى لا يعود الشيخ وليداً بلا ميلاد ؟

إن هذا الحنو ينم على تهذيب الأفكار الشعبية أمام الشيخوخة باعتبارها وقاراً رجع عن وقاره ، ومن فكرية هذا المثل وسعة إضاءته تلألأت أعظم فكرة في شكل مثل : (يولد ابن آدم جاهلاً ويموت جاهلاً) هنا تتبدى عبثة البداية والنهاية ، لأن الإنسان

يخرج إلى الدنيا جاهلاً بالبداية والمصير ، ويدخل القبر جاهلاً كل تجارب الطريق التي أتى منها ، وكل الآمال التي امتطاها ، لأنه ولد قبل ميلاد الوعي ومات وقد فقد كل ماوعى ، إن أدهى محنة الإنسان جهله بساعة ميلاده وبساعة موته ، وهما الساعتان الحاسمتان في حياته ، فجهل المطلع كما جهل الختام ، إن المثل يتمنى للإنسان أن يولد ومعه وعيه ، ويموت وهو على وعي بتجاربه وآماله .

هل تغاضي المثل عن إبداع الإنسان بين المهد واللحد ؟ ربما رأى عادية هذا الإبداع أمام ذهول الموت وزغاريد الميلاد ، فلهاتان الساعتان من بَكَارة التجربة ما تتمنى اكتناهه أفكار كل الأعمار ، إن المثل يسجل أعنف مأساة .

كيف لا يعي الوليد انفصاله عن أمه ؟

وكيف لا يعرف الميت انفصاله عن نفسه ؟

(يولد ابن آدم جاهلاً ويموت جاهلاً)

أية فاجعة هذه ؟

إن جهل البداية مقرون بجهل النهاية ، وبهذا تظل الأعمار كلها لغزاً معقداً كتعقيد الإنسان في آماله وتصوراته وفي إخفاقه وفوزه ، لأن الجهل أول الطريق وآخر الطريق ، على العكس من الكون فإن آخر الليل ممزوج بأول الفجر ؛ فله حمرة ممزوجة بالسواد تميزه عن سائر الأوقات ، إن السحر أجل أوقات الليل لأنه آخر عمره ، وإن الأصيل أعمق أوقات النهار وأكثرها جلالاً لأنه ختام مرحلته . فهل يعي الليل آخر مرحلته وبداية رحيله ، كما يعرف النهار تحوله من طقوس الشروق إلى الغروب لكي يشرق بعد إدلاج ؟؟ فأين وعي الإنسان عن ميلاده وموته ؟

إن المثل لا ينفي هذا الوعي ، ولكن ينفي المعرفة به والاستفادة منه ، إن بكاء الوليد علامة على وعي لا يعيه أحد ، كما أن حشرجة الموت وعي مبهم لا يعيه أحد ،

وربما كان الميت على وعي بـه ، لكن المثل يعبر عن جهل النـاس بوعي الوليـد والمحتضر للموت : (يولـد ابن آدم جـاهلاً ويموت جـاهـلاً) . إن تحـديـد المثـل بـابن آدم يـوهم باستثنائه الأشجـار والفصول . فهل يريـد المثل الاستسـلام للموت لعبثيـة الولـد ؟ إنّ المثل يتمنى لو يكون الإنسان أفضل مما كان فيواكب وعيه ميلاده وموته ، لأن الميلاد اقتحـام أخطار والموت اقتحام الأخطر بـدليل أن المرء لا يصل إليـه إلا بعـد صراع أهوال كما في هذا المثل : (قبل ساعة الموت تمضي سـاعـات للوجع) هل يشير المثل إلى جزع المرضين أم يشير إلى أوجاع الحياة كطريق إلى الموت ؟

إن هـذا المثل يشير إلى الأخطـار الواقفـة في الطريق إلى الموت ، لأن الـدهر كلـه أخطار متصلة بأخطـار كما يعبر هـذا المثل : (مـا يـأمنُ دهره إلا من دخل قبره) ، إن فكرة هذا المثل امتداد لأفكار الأمثال السابقـة فجهل المرء بميلاده ومـاتـه يجعلـه عرضـة للكوارث حتى يرى القبر مأمناً من ضواري الحياة ، لكن هنا تفلسف صيروري .

هل يشعر الميت بـالأمن في قبره ؟ إن المثل يشير إلى هـذا ، وشعور الميت بـالأمن يـدل على حيـاتـه ، فـالمـوت في هـذه الأفكار تحـول إلى شكل آخر وليس إلى عـدم : (ما يأمن دهره إلا من دخل قبره) . إذن فالقبر عـالم حي ولكن أكثر هنـاءة لأنـه أكثر أمناً .

فهل هـذا العـالم أمل تمخض من الأجل كما أفضى الأمل إلى الأجل ؟ وهـل الأجـل قطع نهـائي أم مجرد تغيير لصورة الأمل إلى نتـائجـه المنشودة حيث لا خـوف من أجـل ولا حذر من انقطاع أمل ؟ إن المثل يعبر عن حياة الميت حرفيـاً : (لا يـأمن دهره إلا من دخل قبره) ، الفعل المضارع (يأمن) يوحي بالاستمرار ، وعبارة (يـدخل قبره) توحي بالاختيار ، فالميت يدخل قبره مختاراً كما لو كان يـدخل بيتـه الأليف لكي يـأمن من دهره في دهره الجديد الذي دخلـه من مكان يسمى القبر ، إن هـذا المثل ليس نوبـة خاطر ، وإنما هو فكرة أساسية في فلسفة الأمثـال ، كما يؤكـد هـذا المثل : (كل غـايب

على أرض الله يعود ، وغايب القبر ماعاد له رجوع) المسافر كالميت وهو عكسه لأنه يرحل ويعود بنفس الصورة الأليفة ، لكن الميت يغيب ولا يرجع فهو غائب ولكن بلا رجوع إلى العالم المعروف ، وفي نفس الصورة التي غاب عليها ، فالمقارنة بين غائب السفر وغائب القبر تشي بالمناقضة والمشابهة ، فالميت حي ولكن مجرد غائب ، والمسافر في رحلة ممكنة الرجوع ، وغائب القبر في رحلة متصلة الرحيل وليست ركوداً ، إذن فالمثل يرى تحول الميت من صورة إلى أخرى ومن زمن معروف إلى زمن غير معروف ، لكن الشعور بالحياة ينبض في الميت لأنه مجرد غائب كغروب الشمس كغياب الهلال ، إن عبارة غائب القبر تحديد لرحيل من نوع آخر ليس الموت ولكن التجدد غير المنظور ، إذن فالموت هنا أمل نشأ من خيبة الدهر ومخاوفه . فكيف استكنهت الأمثال الدهر بآماله وفجائعه بآماله التي تخطط السلوك وبتجاربه التي تضيء الآمال ؟

لقد عبرت الأمثال عن الأمل والأجل كبداية ونهاية ، عن الموت والحياة كنقيضين وكسببين لبعضهما .

فهل أغفلت الأمثال المساحة الممتدة من الأمل إلى الأجل ؟ إنها تستنطق هذه المساحة تحرثها وتستنبتها ، لكي تستخلص الأنفع من الأدلة الهادية إلى حلاوة الحياة ، كما يعبر هذا المثل : (لا تستثر غير من كال الزمان وغير صاحب كتاب قلبه ملان) إن هذا المثل ناشئ عن حكاية منسية ، ربما أعطى أحد الشيوخ مشورة قادت إلى النجاح ، ربما أعطى صاحب كتاب مشورة خاطئة ، ربما أعطى صاحب كتاب آخر مشورة ضوئية ، فهنا ثلاثة مشيرين : الأول كال الزمان ، الثاني صاحب كتاب فارغ القلب يريد ملأه بالنقود لكي يغش بأجر ، الثالث صاحب كتاب غني القلب بالقناعة لا يرتزق بالكتاب وإنما ينفع به الآخرين ، هذه حكاية المثل بحرفيته ودلالته ، لكن بيان المثل شعري الجو لشاعرية تركيبه : (لا تستثر غير من كال الزمان) ، فالزمان هنا أكمة من الحبوب بدليل عبارة (كال) التي تدل على الخبرة بالحبوب وعلى تميز أصنافها ، وهذا المجرب قد عرف دقائق الزمن وخفاياه كما يعرف الكيال بالحساب

الدقيق كمية حبوبه ، إن تشبيه الزمان بالحبوب المتراكمة صورة هائلة لتداخل أحداثه وتراكم ضحاياه .

فأي مجرب الذي أفرز حصاد هذا الزمان وعرف جملة دقائقه وتفاصيله ؟

إن هذا الذي كال الزمان قد امتلك أعنة الزمان كما يملك مكياله وحبوب غلاته ، فبنية المثل زراعية تتجاوز مهنة الزراع إلى نفوذ الحكيم المجرب : (لا تستثر غير من كال الزمان) ، ثم من ؟ يتم المثل : (وغير صاحب كتاب قلبه ملان) . هنا ألمح الإشارات إلى انعكاس ضوء الثقافة على السلوك باعتباره الكتاب يُخرج قارئه من طينيته إلى الضوء المحض ، وقد عبر المثل : (قلبه ملان) ، أي مشحون بالأحاسيس الكريمة والعواطف النقية التي غرسها الكتاب باعتبار القراءة تغييراً جذرياً يحول الآدمي الطين إلى أحد أعمدة الصباح : (وغير صاحب كتاب قلبه ملان) . القلب المملوء تعبير للاستغناء بما فيه عما عند الآخرين ، فصاحب هذا الكتاب لا يبتغي أجراً ، وإنما هو كالرياحين ترمي أشذاءها لكل الناس ، كالشمس تلقي أشعتها بلاطلب وبلا احتكار ، إن المثل يرى جملة عينات من الناس : هناك من عاش دهره وخرج منه دون أن يثبت فيه تجربة أو يزرع فيه وردة تدل على إنسان مَرَّ من هنا ، وهناك من كال الزمان كالحبوب لدقة رصده ولرفاهة ملاحظته ، فكأنه يعرف كل حصاد الزمان كما يعرف محصول مزرعته ، هناك من يحمل الكتاب كما يحمل القاتل المحترف مديته ، وهناك من يحمل الكتاب كمن يحمل مصباحاً يجدد ضياءه بقطرات دمه ودقات قلبه ، نعيد قراءة المثل لكي تنجلي هذه الموجة الضوئية من الاستبصار الحكيم : (لا تستثر غير من كال الزمان ، وغير صاحب كتاب قلبه ملان) لعل المثل بيت من شعر شعبي ، وربما كان بيتاً وحيداً تكاملت مقوماته من عناصر فكريته ومن استخلاص تجربته وجرى في الألسنة على سجيته منظوماً موزوناً على بحر السريع ، وربما كان أحد المقولات المنظومة مثل كثير من الأمثال البديهية التي تستبده ما يعي فلسفة عصور ، فهذا المثل يشير إلى قدرة غلبة الإنسان للزمان بالفهم والمكايلة ومعاركة التجارب ، غير

أن الإنسان منذ القديم يغالب الدهر ويشعر في أكثر لحظات ضعفه بهشاشته أمام طاحونة الزمان ، فهما غالب المرء الطوارئ والتربصات ، فإنه مغلوب أمام الدهر الذي يُبلي ولا يبلى ، إذا كان المثل الأول يشير إلى شيخ كال الزمان كوسمه الزراعي ،. وإلى صاخب كتاب استحالت ثقافته سلوكاً مميزاً ، فإن المثل الآتي يقدم نفس الفعل لمعنى مختلف هو الشعور بالهشاشة الإنسانية الفردية : (من كايل الدهر كاله) أي من زرع الزمان وحصده مراراً فإنه محصود بمنجل الزمان آخر الأمر ، حتى يتحول هذا الكائل للزمان ذرة في مكياله ، لأن الدهر غلبه في آخر الأشواط ، ولكن هذه المكايلة رمز للمعاركة الدائمة وحسن استغلالها ، لأن الكيل تعب له جدوى منظورة ، فالتعبير بها مصداق لتحقيق الأمل الذي دفع إلى العراك لكي يحصد الآمل ثمرات أعماله ؟ لكن لماذا يغلب الزمان الناس ؟ القدرة فيه أم لضعف أصيل فيهم ؟ لا هذا ولا ذاك ، وإنما لتغير الزمان أمام التجارب المرصودة لمواجهته ، فكلما كوّن المرء تجربة عن أمل أو أملاً عن تجربة ، انقلب الزمان لكي يستدعي مواجهة تناسب انقلابه ، لأنه كثير الاعوجاج .

فكيف يغالبه المغالب وهو ينقلب من صورة إلى عكسها في لحظات ، ومن وجه إلى ضده ، بسرعة اللمح الضوئي كما يصيح هذا المثل : (الدهر قلبه بقلبه والزمان أعوج) هذه القلبات المتعددة ترمز إلى محدودية تجارب الجيل الواحد ولا محدودية تقلب الزمان لأنه معوج أساساً ، وإنما يخدع الرؤية بتظهره بالاستقامة . فهل هذا المثل دعوة إلى اليأس ؟ إنه أحر تنبيه إلى حصانة الأمل وتعزيزه بالعمل لتقويم اعوجاج الدهر ، ولكي يتقلب المرء مع تقلبه عن قدرة بامتلاك عنانه ، لأن معرفة الأحوال أهدى إلى الاستعداد لها ، وهذه المعاضلة المريرة بين الحياة والإحياء بفعل الأمل الإنساني الذي يريد أن يكون أكثر مما كان ، وأن يؤدي الأمل إلى أجل يصبح آمالاً أخرى ، إذ ليس الموت نهاية إلا للأفراد ، أما الشعوب فقد ترمي أوراقاً وتبتر أغصاناً ولكن لكي تخضر الشجرة ، صحيح أن الإنسان يغالب وينتصر ويناضل وينكسر إنه يولد ويموت ولكن الشعوب تولد لكي تولد ، وما يتساقط من الأوراق

سبب لحيوية الأشجار التي تذبل لكي تورق أكثر ، لأن الأمل يوصل إلى أجل لكي توصل النهاية إلى بدء جديد الأمل جديد الأجل ، كل هذه الأمثال التي توالت في هذه السطور تملك الإثارة الفنية والمنطقية والإرادة ، لأنها عمل إنساني ، والإنسان قد يموت ولكنه يولد ، وربما كانت أيام الأعراس أكثر من أيام المآتم ، لأن الميلاد أنشط من أفواه القبور .

المثوبة والعقاب في الأمثال الشعبية

كل المعارف البشرية وليدة ملاحظات مرهفة تحولت إلى حصاد تجارب آزر بعضها بعضاً حتى كونت الفلسفات وعلم الاجتماع وتواريخ العمران والعامرين ، وقبل الفلسفات والديانات كانت المقولات الشعبية اللّماحة أصول الأحكام وقواعد الأعراف . وعندما تقابست مذاهب الفلسفة بعضها من بعض وتواترت النبوءات على فترات متفاوتة البعد والقرب لم تخرج الفلسفات والنبوءات عن لغة الثقافة وأعراف الوسط الاجتماعي لكل جيل من الأجيال التي انبعثت فيها . فلأن لغة اليونان كانت لغة الثقافة في عهد السيد المسيح كتب الحواريون بها الإنجيل ، ولأن لغة قريش كانت لغة الشعر والخطابة والأمثال نزل بها القرآن الكريم مُنجّماً على ثلاثة وعشرين عاماً ، ومثل القرآن والإنجيل التوراة ، فلأنها نزلت على قوم خياليين ، اعتمدت القصص السردي لشيوعه في الثقافة العبرية ، على حين اعتمد القرآن على البلاغة والمثل ، والتمثيل بالغابرين من الأنبياء والملوك ، وإذا لاحظنا المجتمعات قبل نزول هذه الكتب ، وإبان نزولها فسوف نلاحظ أن مقولات الحكماء وأمثالهم كانت شرائع قبل الشرائع وتفلسفاً قبل كتب الفلسفة ، ولعل الأمثال الشعبية منذ القديم أوسع دلالة على معرفة المجتمع ونوازعه وعلى ثقافته وعلى أفكاره العامة ، لأن الأمثال أفكار تتجه إلى أفهام ومن نجاح وصولها زيادة فهم من تصل إليه ، لأن قابلية الأفكار كقابلية المناهج الفلسفية تستدعي أصولاً فكرية فيمن يتلقاها ، وإذا كانت الفلسفات لا تصل إلى المشكلة الإنسانية إلا عن طريق فهم المادية والمثالية في الحياة والقدم ، والتوالد في العالم والزمان ، والجوهر والعرض في الإنسان ، فإن الأمثال انتزاع مباشر من الواقع وتعبير مباشر عن مكنوناته ، لأنها لا تتوخى التفلسف ، وإنما تعتصر التجربة في ذروة نضجها ثم تقولبها في شكل قولي يمكن أن يشكل مادة كتاب في فلسفة الأخلاق أو علم الاجتماع

والسياسة ، فقية الأمثال ترجع إلى هذه الطزاجة المباشرة بدون تعقيد لغوي ، وبدون التواء فني ، وبدون تسلسل منطقي مقصود ، لأنها من مجاني الأشجار الخضر ، فيها قبلات الفجر ولها نكهة العشب المطير وفوضى الطبيعة ، ولعل الأمثال الآتية في هذه السطور تفصح بأعمق تفكير عن قوانين الفلسفة وفلسفات القانون الاجتماعي ، لأن إنكار المجتمع أو تقبله أقسى من عقوبة القانون وأنفذ من الدعوات ، وسوف نلاحظ أن هذه الأمثال خلاصة فلسفة الأخلاق في مثوبة المحسن وعقاب المسيء ، وتتميز هذه الأمثال بتركيزها على العنصر النفسي والتجربة الذاتية ، لأن الإنسان المهذب يعاقب نفسه بالندم على الإساءة وبالإصرار على عدم تكرار الخطأ في رأي الأمثال الآتية ، وهي بهذا تجعل من المرء رقيباً على نفسه وحسيباً على خطاياه ، وهي تنطوي على أهم الإشارات إلى التسيير الذاتي بلا نظام فوقي وبلا بوليسية على الطرقات ، فهذه الأمثال تعبر ببساطة عن التجربة اليومية العادية لغرض غير عادي وبتعبير مألوف ، فكأن قارئ المثل هو الذي قاله لالتصاقه ببوميات عيشه وهمومه م ولندع الأمثال تتنفس بما في دخائلها من كنوز عن الفرد المنطبق على الجماعة وعلى الجماعة المنطبقة على شعوب ، كما يعبر هذا المثل : (من أكل باليدين اختنق) ، هنا ينتزع المثل فكرته من أقرب المجاني ، فلكل إنسان يدان وفم واحد ، اليدان تعملان لهذا الفم ولعدة أفواه ، وإذا كانت اليدان تعملان لأفواه ، فإن الفم الواحد يستغني عند الأكل بعمل يد واحدة ، هذا التفسير الحرفي للمثل وهو مفسر بلا تفسير ، لكن : هل أراد المثل أن يعرّف المعروف ؟ إنه لا يريد تبيين البيّن ، وإنما يريد أن يصل من خلال المعروف إلى المجهول كنظرية تعليمية كاشفة ، لأن دلالة المثل تركز على الشراهة فتعتبرها كمن يأكل بيدين ، وهذا غاية التشويه للأطماع ، وغاية السخرية بالطامعين ، لأنهم يحققون شيئاً يخمد أنفاس الحياة في صدورهم (من أكل باليدين اختنق) هنا تتحقق عقوبة الطامع بيديه دون أن يحكم عليه أحد وإنما انتحر بطمعه أو اختنق بجشع يديه وحلقومه ، فالمثل يريد أن يقول : إن للطمع عقوبة متربصة بالطامع في داخله ، فلا يحتاج إلى سلطة تمنعه لأن

مقتله في يديه وحلقه (من أكل باليدين اختنق) ، إن هذا المثل يستحق التكرار ، لأنه فكرة أساسية في منهج فلسفي أخلاقي تلمّح إلى أن الجزاء من نفس جنس الفعل ، فالاختناق آت من الإسراف في الأكل ، كما أن مصرع الإنسان منسوج من طمعه كأنه إحدى أسنان فمه ، وقد تمنهج المثل هذا التعليم من رؤية الضرورات اليومية كالأكل والشرب والنوم ، ومن البديهي أن هذا المثل يشرّع الضروري وقهرة كاعتراف بالغرائز وكدعوة لتسييرها ولا يؤكد العقوبة إلا على تجاوز الضرورة إلى وحشية الطمع . لكن لماذا ركز هذا المثل على الطمع ؟ لأن الطامع لا يكتفي بحقه المشروع ، وإنما يغتصب حقوق غيره ، وعلى هذا فهو مقتول بيده وفمه لأنه أكل باليدين ، وهذا تجاوز للضروري إلى الترف الذي لا يتحقق إلا على حساب مضطرين ، على هذا الأساس المتين من صحة الاختيار ينطلق المثل الآتي كامتداد من فكرية سابقة وكشعلة أخرى تضاف إلى أقباسه كما يبوح هذا المثل : (رب أكلة منعت أكلات) ، إذا لاحظنا النية اللغوية للمثل فسوف نجدها مثلثة البنيان : رُبَّ أكلة ، منعت ، أكلات . فالأساس الذي أشار إلى الإسراف انحل من قمة بنيانه بعبارة (منعت) هذا من جهة ، ومن جهة أخرى سوف نلاحظ الأفراد اللغوي في (أكلة) والجمع في أكلات ، فإفراد (أكلة) يساوي إفراط ، و (أكلات) تساوي فعلات كجمع أيام العمر ، فالذي تمتع بالإفراط مرة أوجب على نفسه عقوبة الحرمان مرات . هل يقف هذا المثل عند الأكلة والأكلات ؟

إن الحكمة غير (الطبّاخة) لأن نظرية الحكمة تمثل بأقرب الأمور وأصغرها لأبعدها وأجلها اتكالاً على حسن إدراك الإنسان ، من هنا تتكشف طوايا المثل كحكمة في أسهل تعبير من أقرب مأتى ، فالأكلة القاتلة كالتجربة الخاطئة قد تجر إلى الأخطاء الأفدح التي تصعب معرفة نهايتها ، قد تضيء هذه الحكمة مئات الميادين التجريبية : كالحرب مثلاً فقد يحدد القادة يوم بدايتها ويعجزون عن حسمها أو عن تصور ختامها ، لأن البداية مجرد فعل واحد تتوالد منه مئات الأفعال الخارجة عن النية وعن الانضباط ، والآتية من عكس المأمول ، فرب حرب منعت انتصارات ، ورب خطأ

أفقد طريق الصواب ورؤية معالمه ، لكن لماذا عبر المثل بالأكلة والأكلات ؟ إن المعدة مصدر الشهوات كلها وعلى امتلائها تتنادى الرغائب الأخرى ، كالشرب ، كالمضاجعة ، كالتدخين ، كالقات ، كالألعاب ، كالقتال ، عبّر المثل (بالأكلة) لأن خاوي المعدة لا يفكر إلا من خلال امتلائها ولا تركض سائر رغباته إلا بعد أن يسكت صياح المعدة ، إذا عرفنا أن العبارة عن الأكل والأكلات مجرد اعتمد على بدء يترتب عليه مغايره ، فإن كل الناس يعرفون أن المثل على حالة واحدة ينطبق على عشرات الأحوال بنفس اللغة ، ولهذا يقال هذا مجرد مثل لأن لغته تمتد إلى غيره ، وفكريته تشتمل سواه ، ففي هذا المثل عقوبة للمسرف في الأكل وللمجازف في الأمور وللمخاطر في الحروب ، إن التأسيس على خطأ يحقق انهيار البناء على رؤوس بانيه ، ولنتأمل دلالة المثل : (رب أكلة منعت أكلات) ، ورب مجازفة أحبطت خطة ، ورب نزوة طيش أفسدت تدبير سنين ، إن المثل يعطي مشروعية القياس على غيره ، لأن الأكل أساسي لكل تحرك ، لتوقف التحرك على احتياز المعوقات الجسدية من جوع وأمراض ، هذا المثل وسابقه يمثلان لحالات فردية ممكنة الانطباق على حالات جماعية ، وعلى عدة أغراض لاشتراك الناس في الضرورات ومحاولة قهرها ، من هنا يأتي مثل يتوخى العمومية وكأنه قدّاس الفهم لقابليته وحسن فهمه فيهمس المثل هكذا (مَن طَلَبهُ كله فاته كله) عبارة (مَن) تفيد العموم الإنساني ، هل يشير المثل إلى التخصص لكل عمل ؟ هل يحدد غاية لكل طريق ؟

هذه من البديهيات إذ لا يمكن أن تصلح أدوات النجارة للعزف ، ولا أدوات النحت للخياطة ، ولا تصلح سلة العنب للماء مثلاً ، المثل يهتدي بالمعروف لكي يضيء الطريق أمام عالم ممكن الافتتاح ، ولا يمكن افتتاح العالم الثاني إلا عن دارية ضوئية بالعالم الأول وكيفية الخروج منه ، لأن الرحيل إلى المكان جزء منه ، فلا يريد المثل أن يقرر أن من طلب الكل فاته الكل ، لأن هذا معروف ، باعتبار أن للحلق بحجمه ، إنما يريد المثل وزن الإمكانيات المادية واقتدارها ، لأن في مقدور كل الشعب أن يحقق كل

الغايات لأنه متعدد الخبرات متعدد الداريات وفير التخصصات والملكات ، فهذا المثل يشير إلى تضافر الطاقات اليدوية والفكرية والمادية والرؤيوية ، أما من طلب الكل بدون الأدوات الكافية والنظر الكافي فاته الكل ، لأنه ربما نبه غيره من القادرين على الاحتواء . أليس العالم استباقاً محموماً ؟

هذا التفسير على فجاجته لا يبلغ أخفت إشارات المثل ، لأنه يشير إلى الإمكانيات من جهة وإلى التهور العاجز من جهة ، وإلى التني الكسيح من جهة ثالثة بعبارة الطلب ، وهو بالتالي يرتب العقاب بالفشل على الطلب العاجز أو غير المشروع ، ولو عن قدرة ، لأنه طلب الكل ففاته الكل ، قد يكتم المثل بحرفيته أهم الإشارات وهو سيف الطمع الذي يقتل الطامع ، فربما أدت محاولة امتلاك كل شيء إلى خسارة الحياة التي ليس بعدها محاولة .

هل فلسفة الأمثال مقصورة على أنواع العقوبات للتهور والإسراف وطلب المحال قبل تحقيق الممكن ؟

إن الأمثال لا تصدر أحكاماً بالعقوبات ، وإنما هي تستشف العقوبات السيئة من خلال البدايات الخاطئة .

فهل تنطلق إلى مجال المادة التي تتمخض عنها الأفكار ؟

ترى الأمثال الضرورات وتبصّر باجتيازها وترى المحال ، وتدعو إلى الاستعداد لتحقيقه عن طريق تعدد القدرات وانسجام أفعالها مع الفعل وزمن الفعل وصانع الفعل ، لأن كل هذه مترابطات تترتب صحة العمل على صحة التنظير وعلى صحة ممارسة النظرية وعلى الوقت كجزء من العمل وكميدان لممارسته ، فالزمان والفعل كشيء واحد لانسجام الأعمال وتناغم تحركاتها ورؤيتها كما يدل المثل الآتي عن المطر فإنه حياة الأرض في كل حين ، ولكن يترتب خير النفع منه على مواقيته ، فهطوله قبل

البـذر أعم نفعـاً من هطولـه ، والغلات في الأجران لأنـه إذ ينفع هنـاك يضرهـا هنـا ، واتخاذ المثل عبارة (المطر) إضاءة لكل نقاوة واخضرار وطهر ، وليتحدث المثل :

(المـال مثـل المطر ، إذا انعـدم أحرق وإذا قـل أورق ، وإذا كثر أغرق) يتبـدى المثل من ثلاثة مقاطع مسجوعة ، لكل مقطع أنفـاس خـاصـة تتلألأ بـالحكـة ، أمـا من ناحية البنية فهي ذات أطوال أربعة : تشبيه المال بالماء ، انعدام المطر ، محدوديـة النفع من قلته ، غياب كل نفع من كثرته ، لكن لماذا ابتدأ المثل بالمال ؟

لأنه رأى وفرة ضحاياه وشدة الاقتتال عليه فهو خطر كله ، وبالأخص أن المـالـك هدف المعدم ، لأن المعدم ضحية المالك هذه اللحة الأولى ، أما اللحـة الثـانيـة فتشبيـه المال بالمطر في صوره الثلاث : الانعدام ، والقلة ، والكثرة . فـانعـدام المـال كليّـاً يؤدي إلى الهلاك جـوعـاً ، كما أن غيـاب المطر يـؤدي إلى احتراق الـزرع والضرع ، هـذه لحـة متداخلة بلمحة متأدية عنها ، أما اللمحة الثانية فإن قلة المال تسد الرمق الجـائع ، كما أن المطر الخفيف يطلع أوراق النبـات ، أمـا فحش الثروة فهي كفيضـان المطر كلهـا تغرق وتدمر لأن ذلك تجاوز الشبع وهذا تجاوز الإرواء ، فهذا المثل يعبر بنوعيات العقوبـات ويلمح ضمناً إلى الذين لحق بهم العقاب .

لماذا توخى المثل جمال المطر كسببية لدمامة تصوير الغابات ؟

لعل المثل انتزع تشكيلـه البنيوي ودلالتـه النظريـة من التنـاقض العـام في الواقع الواحد ، فهناك من تخنقه التخمـة وهنـاك من يطفئـه الجوع ، وهنـاك فيضـان يـدمر ويغرق ، وهناك صحارى تحرق وتحترق .

فهل أومأ المثل إلى العبثية الكونية وانعكاسها في الناس ؟

هل تجلى غياب الانسجام في الإيقاع البشري والكوني ؟

لقد قال الفلاسفة أن أصل الكون الفساد ورأت الفلسفة الوجودية زيادة الكينونـة

على الحاجة ، وتبنت الغيثان من كل كائن لأنه غير منسجم ، وكيف تنسجم الحرية والقانون والإرادة والضرورة ؟

إن هذا المثل المعبر بالمطر والمال يلمح إلى كل من تحت السحاب ، وإلى كل من فوق الأرض ، لهذا يلمح سوء العاقبة من خلل التركيب المؤدي إلى الانهيار ولنعد قراءة المثل (المال مثل المطر إذا انعدم أحرق ، وإن قل أورق ، وإن كثر أغرق) هذه الإعادة تستولد سؤالاً : هل يشيد المثل بالتوسط ؟ إنه يشير إلى عدم جدوى التوسط لأن قلة المطر بورق والإيراق مجرد وسيلة للإثمار ولا تتحقق الغاية إلا بتتابع الوسائل ، فالمطرة الواحدة الخفيفة تستنبت الورق ثم تعطش الورق بعد بزوغها ككائن حي ، وتتطلب ارتواء لكي تتجذر وتسنبل ، من هنا يصرخ المثل بالتطرف التغييري لجملة التركيب من أرومته ، لأن هذه الحالة أعصى من أن يعالجها التوسط لكونها على طرفي نقيض ، قد يتغير النقيضان بثالث ظاهرياً لكن لا ينحيان ، هذه الأمثال الأربعة تمحورت النتائج من تفحص مقدماتها عن تسلسل شبه منطقي لاستكناه البداية واستغوار الغاية ، ممكن أن يؤدي هذا إلى فصل آخر من فلسفة الأمثال يتبنى التوسط ، لكن كاستجماع لا تواكل أو تهيب ، لأن التأني فرصة إعداد لاجتياز الخطر وليس هروباً منه ، لأن الهروب لا يمحو الخطر ، وإنما يستثير أطماعه ، لهذا يفصّل المثل مقاييس لغته على البعدين : بعد التأني وبعد السلامة من الخطر على حد حرفية عبارته : (في التأني السلامة وفي العجل الندامة) هل يدعو المثل إلى القعود والاستخذاء ؟ هل يشيد بإيثار العافية ؟

إن التأني في اللغة بشقيها الفصيح والعامي زيادة التبصر ، حسن الاستعداد ، التثبت من صحة البداية ومنهاها ، وهذه كلها أسلم الطرق إلى اجتياز الخطر وخضرة السلامة بعد التغلب على الأهوال ، غير أن المثل لا يهزأ بالاقتحام كاستهزائه بالطمع في المال ، لأنه يرى عقوبة المخاطرة تتشكل في الندامة ، على حين يرى الطمع في المال اختناق باللقمة أو غرق تحت وطأة الثروة ، أما عقوبة المخاطرة فهي مجرد ندم ، والندم

عنصر الحيوية في الضمير ، ومصدر استثمار التجربة ، بل إن الندم أحر أنواع التطهير ويقظة الرقابة على التصرفات ، لأن هذا العنصر المسمى بالندم الوهج الشمسي في الطين الآدمي بل إنه الحكمة الداخلية في الإنسان ، ومن لا يندم فلن يستفيد من خطأ ، ولن يتكون فيه حس لتتبع سلوكه واجتياز كل ما هو سيء إلى كل ما هو أبهى ، هذا المثل عن التأني والسلامية والندامة منتزع في ظاهره من حياة الأسفار والتي كانت مصدر البحث عن الرغيف كحمل الأحطاب والغلال والملح من أقصى الأرياف إلى المدن البعيدة والقريبة ، وكانت الطرق مفروشة بالأخطار الحيوانية والآدمية ومن نجا من هذين الوحشين فربما لا ينجو من السقطة في هوة أو التدحرج في مغارة ، من هذه الحياة انتزع هذا المثل حسية لغته وحساسية تجربته (من سار دلى ما رأى بلى) . الدلى : التمهل ، و (البلى) : الموت أو رديفه من الأهوال ، غير أن المثل لا يحبذ التوقف عن السير ، وإنما هو كسابقه ينصح بالتأني لكي لا تصدم السائر المفاجآت الراصدة في كل مسلك ، غير أن هذا المثل يمتد إلى كل تحرك اجتماعي وإلى كل طموح سياسي ، فإن التمهل أضمن لاجتناب أخطار الطريق ولنجاح الوصول ، لأن الطموح المشروع يعرف نفسه ونفسية المكان الذي يترشح له .

وهل الترشيح النفسي يغني عن ترشيح الواقع ؟

إن عبارة (دلى) في سياق المثل إيماء إلى واقع الطريق كما يلمح علم السياسة إلى طبيعة الواقع الاقتصادي والاجتماعي ، فنجاح السير في منظور المثل يتطلب تأنياً ولكن بلا توقف وينذر بعقوبة البلى على الطفرة إذا كانت عواصفية القفز ، فالسائر لا بد أن تكتمل شروطه الذاتية والواقعية للطريق ، كالطامح أهم شروطه هو الاتساق بين صلاحيته وصلاحية الواقع الذي يرشحه والمرمى الذي يتوخى الوصول إليه ، وإذا تكاملت هذه الشروط تحتم تواجد العامل الزمني كبوتقة للفعل ، قد يكون هذا الزمن طويل المدة أو قصير الأمد ، لكن لا بد أن يكون موسماً للتحرك ، كأن التحرك استجابة لظروفه ، بعد هذا يمكن تقدير المسافة الزمنية ، وكلما كانت أطول كانت

أوصل إلى النضج كما يحدد هذا المثل (طريق الأمان ولو مسير ثمان) كانت ثمانية الأيام مدة الرحيل من تعز إلى صنعاء أو العكس ، ومن حريب إلى آنس ، ومن هذه الأماكن الوعرة والرحيل المضني تشكل المثل ، لأنه نتاج فترة يمد أقباسه إلى فترات ، لأن قدم الأفكار أو تزمنها سببية أصالتها ، فأفكار قبل الطوفان تواشجت بغيرها ورفعت مداميك الفلسفة والعلوم إلى اليوم .

أي فيلسوف في القرن العشرين لا يبني على تأسيس (أرسطو) أو يهتدي به أو ينتفع بجملة أفكاره على الأقل ؟

وتحديد (أرسطو) هنا لأنه لم يقتصر على الفلسفة الكونية ، وإنما استخلص نظريات سياسية ، وأسس نظريات الأخلاق وعلوم السياسة والفن القولي ، وعلى شمولية (أرسطو) فإنه امتداد لأفلاطون وسقراط ، كما أنها حلقة لحلقات سبقت ، وفلسفة العصر بتجريبيتها العلمية وانتفاعها بمستحدثات العلوم تنتمي في جذريتها إلى أمهات الفلسفة والأديان وكل منتجات الحضارة ، الأخلاق عند (برجسون) لا تغاير الأخلاق عند (أرسطو) وإنما تضيف التحولات وقيام الامتدادات وانبثاق المعاكسات ، إذن فالأفكار لا تموت ، وبالأخص ما سارت مسير المثل ، وتبرعمت في عبارة قصيرة ، كحكيات أمثال الشعب ، وقد لاحظنا كيف اعتمدت الأمثال السابقة على الحس الأخلاقي في الإنسان عن طريق رؤية المثوبات الذاتية والعقوبات الصادرة عن أخطاء الذات ، وهذه من أقدم الفلسفات الفرعونية ، من هنا تتبدى أمثال تفترض وجود السلطة المعاقدة لحماية الناس من الناس ، إذا عجزوا عن ضبط نفوسهم ، ومعرفة كلٍّ حقوقه وحقوق سواه ، عند غياب هذا الحس يتحتم ردع السلطة كقوة للحق وحده ، بغض النظر عن مكانات الناس ، فعندما يعتدي الطائش يصرخ في وجهه هذا المثل (الحجر من القاع والدم من رأسك) لأن أول شروط الزعامة تأمين الناس من الناس عن طريق عقوبة الجاني وتعويض المجني عليه ، وهي بهذا تحقق شرعيتها وشعبيتها ، لأنها تملك عقاب المسيء وإثابة المحسن ، حتى يحس الذي جنى على غيره أنه جنى على

نفسه باضطرار السلطة إلى إنقاذ العقوبة فيه ، إذ لا تسامح في مثل هذا ، لأنه حق شخصي للمجني عليه ، وحق شرعي على الجاني ، وحق أمني للمجتمع ، قد يسامح المرء من شتمه ، قد يتغاضى عن ماقتيه كحق شخصي لا يتصل بحقوق الآخرين ، لكن ليس من حق المسئول أن يسامح الجانبي على أي إنسان حتى لا تصبح الجريمة أمراً عادياً ، هذا المثل من جوهر فلسفة الأخلاق ، لأن الصفح عن القاتل والسارق والمحتكر والمهرب تصريح للجريمة بالانتشار تحت الشمس ، إذن فهذا المثل تهديد بالسلطة لأن الجاني تجاهل العقاب في ساعة انفلات الحس الأخلاقي ، على صرامة هذا المثل كالعدل ، فإن هناك أمثالاً تحسن الظن بخيرية الإنسان ككائن مجرب ، وكعضو في المجموع من المجموع كما يشير هذا المثل : (من أنصف من نفسه سلم من القاضي) هناك من يعترف بخطئه على نية عدم الرجوع ، وهناك من يتحامى الوقوع في الخطأ أساساً ، وإذا وقع عن غير إرادة أنصف من نفسه لكي يسلم من عقوبة الحكم الرادع الذي يملك تنفيذ الجزاء على مقدار الفعل ومن جنسه ، هنا يتقصى المثل الوعي بالمسئولية من قبل السلطة ، والوعي بالغير من قبل المواطن على أساس أن المهذب يحكم نفسه ، لكن ما كل الناس من المهذبين ، ومجرد الاعتراف بالخطأ لا يمحوه ، كما يعبر هذا المثل : (ترك الذنب ولا طلب المغفرة) هل ينتظم هذا المثل المبدأ المعتزلي في العدل والتوحيد ؟

إنه منطلق منه ، أليس المعتزلة من تلاميذ الحياة والكتب ومتحدثين إلى الناس ؟ قد تكون فلسفتهم أعقد منطقياً لاستخلاص نظر من نظر ، وبناء نتيجة على مقدمة ، على حين نظرية الأمثال مباشرة التعبير بالنتيجة كباشرة معطيات الحياة فيها ، كما يصيح هذا المثل في وجه الأنانية المعرفية : (من عرف ماله عرف ما عليه) هنا صرخة في وجه ثانوية المعرفة ، أو في وجود ضدها منها ، أو في عوامل الإجرام والاغتصاب . فكيف يعرف المرء أن له حقوقاً ويجهل واجباته ؟ وكيف يرى استحقاقه ولا يرى استحقاق غيره ؟

إن المعرفة الحقيقة تشمل الأنا والهو ، وتوقف المرء عند حدوده ، وتحجزه عن الدخول في حدود سواه بدون مصلحة عامة ، لهذا يتجه المثل إلى العارف ويغوص في تجزئة معرفته ويلمس نقصها ، لأنه عرف الذي له وجهل الذي لسواه ، فمثل هذا يدخل في عداد الجهلة ، لأن معرفته أنانية لا تنظر إلى الغير ، فهي كالظلام الذي ينحصر في مكانه ، وليس كالضوء الذي يمتد إلى خارج مكانه لأنه يرى قيمة الاشتراك فيه وجمال مشاعية الاستمتاع بأضوائه ، ولعل المثل الآتي أكثر سعة من الحالة الفردية إلى الاجتماعية ، لأنه ينبه الفرد إلى الجماعة ككيان واحد كما يصرح المثل (الحق بينك وبين الناس) عبارة (الحق) دلالة على كل شيء وعبارة (الناس) تعميم لكل أحد ، لكي يكون كل شيء لكل أحد ، من هذه الرؤية العامة يتقصى المثل الآتي عواطف القرابة ، وخصوصيات الصداقة ، وإمكان مسها للحقوق العامة ، فينسف العواطف أمام قدسية الحق بأبدع تمثيل : (الحق سرّاح والصحبة على حالها) قال أرسطو : أفلاطون عزيز علي والحق أعز علي منه ، ولعل المثل الشعبي أبعد مرمى وأصدع إشارة بعبارة (الحق سرّاح) لأنه شبهه بانسياب النهر الذي يشق مجراه أو بانسراح ضوء الصبح الذي ينسل من كل ثقب ويجتاز كل برزخ (الحق سرّاح) تشديد الراء في سراح تأكيد لقوة الحق بصيغة المبالغة (سرّاح) أمام عواطف القرابة ومجاملة الصداقة ، فالصديق الذي لا يقبل الحق له وعليه ، كالعدو الذي لا يرى إلا حقه ، ولو على حساب سواه ، والقريب الذي يريد من قريبه أن يرفعه فوق الحق يُسقط قريبه إلى مستوى الحشرات ، وإذا كان الأصدقاء والأقارب من الفهماء فإن الحق عندهم أغلى من القرابة وأعلى من الصداقة ، ولا تكون القرابة والصداقة من العلائق الإنسانية إلا بقيامها على الحق والتزامها بمبدئيته وغاياته لكي تكوّن إخوة صفاء ، ولعل إشارة الحق تحدق إلى كل مسئول عن أمور الناس كرجل تحمل عبء الحق فعليه أن يُرغِم على تقبله كل الأقارب وكل الأباعد ، يردد هذا المثل كل الناس حين يرون غلبة المجاملة على عظمة الحق أو سيطرة العصبية على شرعية الحقوق ، إن هذا الفكر التعليمي نظرية ثورية على كل العادات والمداهنات

على حساب تبلّج الحق الذي يُعتبر التخلي عنه انفلاتاً من الضمير واستهانة بالمجتمع المعلّم ، لا بد أن شعبنا على أحسّ يقظة بتصرف الناس وغلبة هذا على ذاك ، وعلى رغم هذه الظواهر المتكررة ، فإن حاسة الشعب لم تغفل عدالة الوجود ، وإنما تؤكدها كقوة غيبية فوق كل القوى ، عرف الناس قتلةً ينجون من العقاب وقتلى ليس لهم طالب . فهل يأمن القتلة لغياب الوازع الحكومي أو لغياب طالب الثأر ؟

إن هذا المثل يؤكد وقوع العقوبة الغيبية على كل جاني (من نجا من القتيل ما سلم من السبيل) أيُّ تعبير أرهف حساً من هذا ؟ القتيل شبح ناري يطارد القاتل والطريق أو (السبيل) على تحديد المثل يطارد القاتل وإذا نجا من ضيحته فلن يسلم من غوائل الطريق ، لأن روح القتيل تظل مشبوبة في حلق الجاني وأجفان عينيه تميته كل يوم مرات ثم تلحقه بضحيته بعد أن تذوقه المرارات ، فالجزاء الغيبي أو قصاص الوجود نصير من لا نصير له وهذه من التجارب المعهودة يعرفها كل إنسان في عمره مرات ، وكل ما أضاف المثل هو تسجيل الخبرة المرئية في عبارة شعرية تدخل القلب والأذن من مدخل واحد هو واقعية التجربة وصدق برهانها ، حتى لو اشتهر هذا الجاني بالشجاعة والحماية فإن أمامه من هو أشجع من تحصنه وجرأته كما يفوه هذا المثل (بعد القحوم ليلة الجن) القحوم أشهر الشجعان في المصطلح المحلي لخطورة مقاحمه واقتحامه ، لكن وراءه أخطر منه ومن مخاطره هي ليلة الجن ، والجن مضرب الأمثال منذ القدم للغزو من كل مسام الجلد وفتحات الثياب وزوايا البيوت والكهوف ، لأنهم يرون ولا يراهم أحد ، فالجن أشجع من كل شجاع وأغلب من كل غلاب ، هذه حرفية المثل ، لكن عبارة ليلة الجن تشير إلى عذاب نفس القاتل وقلق مرقده وتمزقه من الداخل لأن جنايته أنشبت فيه خناجرها فأصبحت كغابة من الجن لا مفر من افتراسها إلا إلى افتراسها على حسب التصور الشعبي للقوى الخارقة التي يتمتع بها الجن ، إذا كان هذا المثل عبّر (بالليلة) لكون الليل يحشد الأشباح والأرق ، فإن المثل الآتي يعبر باليوم كرمز على القلق المتصل في نفس المجرم كما يصرح المثل (يوم القاتل شمسه ما تغيب) إن

هذا التعبير لطول الوقت ووطأته على الجاني تمثيل لطول عذاب المجرم من الداخل لأن كل ثانية ترسب في نفسه فكأن النهار ينسى الغروب كما أن الليل ينسى الفجر . هل ضرب هذين المثلين أحد القتلة الذين ماتوا ندماً وخوفاً كانتصار من نفوسهم على نفوسهم ؟

ربما كان المثلان عن تجربة دامية ، وربما نشأا من ملاحظات نزهاء لأحوال مجرمين شاهدوا حياتهم جحيماً يتقد في جلودهم ، إذ ليست كل تجربة قولية من صنع ممارسة واقعية ، فهناك التجارب التأملية ، التجارب الحدسية ، التجارب الواقعية ، التجارب الممكنة الوقوع ، لأن الأفكار تعبر عن المفكرين وعن الآخرين من خلالهم وعن معطيات الملاحظات في الناس والأزمان والأحداث ، وربما نظرت الواقع من قاعدة مثالية وإن كان الانفصال بين الواقع والمثالية لا يشكل غياب التلازم كلياً في مسار التأريخ الفكري ، لهذا نلاحظ الأمثال السابقة تؤكد العقوبات المرئية والغيابية كواقع ممكن ، ولكنها لا تهمل المثوبات ، وربما كان انعدام العقوبات سببية المثوبات ، باعتبار أن غياب الألم وجود اللذة ، لهذا يشير المثل الذي سوف يأتي إلى اللذات العليا لمجيئها من غايات عليا ترتب مجيئها على صحة البداية (من يغرس عنب ما يجنى حَسَك) فهذا المثل المنتزع من أحب أنواع المغارس خلاصة جملة أفكار الأمثال التي وردت على هذه السطور ، فالعقوبة الغيبية أو الحكومية أو النفسية جزاء على إجرام ، لكن هناك أناس طيبون لا يصدر عنهم إلا كل طيب كما يصدر العسل عن النحل لنقاوة مأكلها وصحة خلاياها ، من هنا تتكون فكرة المثل (من زرع عنب ما يجنى حسك) لأن الحصاد من فصيلة البذر وإذا كان الغرس عنباً فكيف يثمر شوكاً أو حسكاً وهو أكثر شوكية ، لأن في كل حبة منه صفاً مستديراً من الأشواك ، ولشوكاته صلابة أحدّ من شوك العوسج الذي هو مضرب المثل في الأذى ، إذن ماذا يريد هذا المثل أن يقول ؟

يريد أن يقول إن الطيب يصدر عن الطيب ، ولا يجد غير الطيبة الهنيئة لأنها جزاؤه العادل لطيب غرسه ومغرسه ، وإذا وقع عكس هذا فهو من قبيل الامتحان كما

يقال . هل تؤكد هذه الفكرة في المثل فكرة الثواب والعقاب عند المعتزلة الذين يحظرون العفو لمنافاته للعدل ؟ إن الأمثال المنبثة في هذه السطور تقوم على نظرية العدل في الثواب والعقاب ، كحلم بغياب أسباب الجور وما يترتب عليه من إجرام ، سواء كان العقاب سلطوياً أو ذاتياً أو غيبياً ، وكل هذه الأمثال تعبر عن نظرية الأخلاق وعن علوم السياسة وعن علم الاجتماع لأنها مستخلصة من سير الأيام باستقامتها واعوجاجها ، ومن أحوال الناس كانعكاس للظروف المعيشية والتقلبات السياسية ، وإذا لم تكن هذه الأمثال ممنهجة كفلسفة ، فإنها تجربة ناطقة عن نظرية تغييرية ، لأن رفض ما هو قائم على أي شكل نشدان بديله بأي شكل .

نظرية الحكم في الأمثال الشعبية

منذ وعى الإنسان وجوده كفرد مضطر إلى الجماعة ، وكجماعة تتطلب القيادة نشأ اهتمام المفكرين في البحث عن صيغة للحكم ونوعية للحاكم ، وكانت أول الأفكار كما يدل تاريخ الأمم في شكل مقولات أو أمثال أو ما يجري مجراها ، ولا تختلف الأفكار على كون الحكم منتزعاً من إرادة الشعب صاعداً منه حفياً به ، ذلك لأن القيادة بفعل صعودها إلى الفوق أثقل أعباء ، وهذا العبء يحتاج إلى الأفهم الأقوى ، وكلما وصلت الأفكار إلى مشروع صيغة بحثت عن صيغة أخرى لتلاحق تغير الظروف من جهة ، ولفساد كل سلطة مطلقة من جهة ثانية ، وبهذا تواصلت البحوث عن الصيغ لشكل الحكم ونوع الحاكم ، ولم تصل كل الأفكار حتى الآن إلى الصيغة النهائية لمنهج الحكم ونوع الحاكمين ، ولعل صعوبة الاختيار اليوم أعقد من الماضي لتعدد العناوين للكتاب الواحد ، فقد أصبحت الديموقراطية ديموقراطيات والحرية حريات والاشتراكية اشتراكيات كما أصبح العالم عوالم ، وكلما اصطلح مفكرو الشعوب وقادتها على إحدى الصيغ أو على كل الصيغ عجزت وسائل التطبيق عن إرضاء كل الناس لكثرة الاختلاف بين الذروة والقاعدة في الأكثر صلاحية ، وبرغم الانتخابات العديدة على مختلف أشكالها فإن الصيغة النهائية لإرضاء الكل لما تتحقق بعد لتجدد الشعوب وتجدد الناشئين في كل فترة . ولاختلاف الرؤية بين السلطة والقاعدة إلى ما هو شعبي وإلى ما هو مصلحة .

ولعل الأمثال الشعبية لكل شعب أجلى مرايا التاريخ لحرية الشعوب وإرادات القيادات ولعادات المجتمعات ، كما تدل أمثال (أكثم بن صيفي) ، ومقولات (لقمان الحكيم) ، و (بزرجمهر) ، وتبشيرات العرّافين الذين صارت أحكامهم أمثالاً ، وإذا كان شعبنا من أقدم الشعوب حضارة ، فإن تلك الحضارة على ثروتها من الأمثال فقدت التواصل وانقطع عنها الشعب منذ ألف ومئتي سنة تقريباً .

ولعل هذا الانقطاع أهم العوامل في البحث عن صيغة للحكم ، بعد أن أحس الخلف عظمة السلف ، وشعر بالعجز عن إقامة البديل بعد المنقرض ، كانت مملكة اليمن الواحدة أو ممالكة المتعددة تملك وسائل الإنتاج من زرع وري لكي لا يتواكل الناس أو لكي لا يتقاتلوا على الامتلاك والاقتطاع ، وبعد انهيار تلك الممالك عجزت الزعامات الصغيرة عن إعادة النظام ووجدت مصلحتها في استمرار الاشتباك القبلي حتى وقعت البلد تحت طائلة الغزاة من أحباش وفرس وأروام ، وعندما أضاء فجر الدعوة المحمدية دخلت اليمن في غمار الناس من مفتوحين وفاتحين ، حتى أصبحت الخلافة مُلكاً ، أخذت الزعامات اليمنية الجديدة تبحث عن وجودها تارة بكسر الشوكة القرشية بعضها ببعض ، وتارة بإشعال الانتفاضات في العواصم الكبرى ، وتارة بالتمرد في الداخل على الولاة الوافدين حتى تشكلت الصراعات مطبوعة باسم القيسية واليمانية .

ولعل أحفاد السبئيين والمعينيين لم يجدوا في ظل الإمبراطورية العربية مكان المواطن الشريف ، لأن تلك الإمبراطورية اعتمدت على التوارث والأنساب والأقوى شوكة من العشائر لا على إرادة الشعب وآمال جماهيره ، ولعل اليمنيين لم يكونوا وحدهم الثوار على رؤوس الإمبراطوريات وأتباعها في مختلف عهودها وعواصمها ، وإنما انتقدوا في غمار الانقياد بغض النظر عن المنتفعين من تأججه ، ونتيجة للتحكم من قبل السلطات ولتعاقب الثورات نشأت عدة نظريات عن الحكم وفي الحكم ، فلم يعد حصر الخلافة في قريش مقبولاً من عام ٤٠ للهجرة ، بل أكدت الخوارج رفض هذا المبدأ بالسيوف والرماح ، وهذا أول رفض لقضية كانت مسلّمة . ولعل الخروج عن هذا التسليم مردود إلى اصطراع قريش فيما بينها على الأفضل والمفضول ، وعلى الأحقية بين العترة وبين أبناء العم ، فحل محل الخلافة في قريش اختيار الأمة كما رأى الخوارج ، أو استخلاف الحسنين وأبنائهما كما رأت الشيعة ، أو استنقاذ ملك قريش كما رأى الزبيريون ، وكانت هذه الصراعات تعتمد على الأصولية بدلاً من النظرية المنتزعة من إرادة المحكومين ، وفي نهاية المئة الأولى للهجرة برزت نظريتان تحددان الصراع

وما يتخض عنهما من الوصول إلى الحكم الأفضل ، بيد أن النظريتين كانتا على طرفي نقيض : رأت الشيعة أن الخلافة حق إلهي للعترة لا اعتراض عليه ، ورأت المعتزلة أن الخلافة أمر دنيوي تحكم بالشورى وتتنحى عن السلطة حين تستبد بالرأي وتسقط عندما يدخلها الفساد . من هنا أخذ الصراع شكلاً نظرياً لحسن اختيار الحكم وحسن اختيار الحاكم ، ومن النظريتين تكونت شروط الزعامة كشرط في صحة الحكم ، فاشترط الشيعة للخليفة : النسَب العلوي الفاطمي ، والاجتهاد في العلم ، والشجاعة في الحرب ، والعدل في القضاء والإصابة في الرأي ، والحرية من عبودية أي أحد . كما اشترطت السخاء في الحكم وصدق الفراسة ، والغيرة على الحقوق والدّين ، ووافق أكثر أصحاب النظريات على هذه الشروط باستثناء النسَب العلوي ، لأن العلوي كغيره تفسده السلطة المطلقة فيستأثر بالرأي . من هنا تحددت نظريات المعتزلة في نقطتين : الشورى ، واختيار الناس للحاكم وأضافت الشيعة إلى النسَب العلوي وجوب الخروج على الظالم من أي سلالة وجواز حكم المفضول مع وجود الفاضل إذا كان في هذا مصلحة عامة أو حقن للدماء ، ولا شك أن هذه النظريات تنتمي إلى ثلاثة ينابيع : القرآن والسنة النبوية وأمثال الحكماء ، والفلسفة اليونانية خصوصاً الفيثاغورية ، فقد دعا القرآن والسنة إلى العدل ونهيا عن الاستئثار والتجبر ، كما نددا بكبرياء الملوك وقصّا سوء عواقب الغابرين من الأباطرة والأقيال ، هذا هو الأصل الديني للنظريات تحول إلى فكر عن أساس ديني ، أما الفلسفة اليونانية فقد دعا أفلاطون إلى حكم الفلاسفة في كتابه (الجمهورية) ، كما دعا الفارابي في (المدينة الفاضلة) إلى حكم العلماء ، وحدد (الفارابي) صلاحية رئاستهم باقتدارهم على إعداد كل الناس للرئاسة عن طريق التعليم والمشاركة في مرافق الدولة ، مجمل النظريات في التاريخ العربي تتفق في توفر الشروط السابقة لكل زعيم ، وتختلف في صلاحية النَسَب كشرط أو في عدم صلاحيته لاختلاف الفروع عن الأصول ، ولكون التوارث كسروي قيصري يخالف الإسلام ، وأما (إخوان الصفا) في القرن الرابع الهجري فاشترطوا استبدال الشريعة بالفلسفة لأن الحاكمين قد

أفسدوا الشريعة ، وبعد أن تصبح الفلسفة شريعة يرون إشراق نبوة أو إصلاح يبني على ضوء الفلسفة أصول الحكم ومفاهيم اختيار الحاكم وقبل إخوان الصفا تبنت الكيسانية إمامة (محمد بن الحنفية) لأنه ينتمي إلى (علي) من غير (فاطمة) فاعتبروا النسب أبوياً . هذه لمحة عن النظريات القديمة في الحكم ونوع الحاكم .

فهل واكبت الأمثال الشعبية هذه التيارات الفلسفية أو سبقتها تاريخياً ؟

إن منطوق أكثر الأمثال لا يحدد زمنها ، لأنها تعتمد على اللمح الفكري الذي لا يتزمن ، لأنها ليست نظريات مذهبة ، وإنما هي أنطاق تجربة في أسرع تعبير ، ولكن في أدل لموح ، ومع أن هذه الأمثال غير قابلة للتزمن ، فإنها تحمل صلاحية الديمومة ، لأنها روح الأفكار لا منهجها التعبيري ، هي إشارة البرق وليست السحابة الماطرة ، فلا يشكل كل مثل وحده إلا أقل جوانب النظرية ، وبمجموع هذه الأمثال يمكن تواشج نظرية لا تخرج عن فلسفة الحكم عند فلاسفة أي عصر ، وإنما تختلف هذه الأمثال عن الفلسفة المذهبة باستغنائها عن المقدمات واستخلاص روح النتيجة بالتعبير المباشر ، وإذا كانت كل المذاهب القديمة والمعاصرة تتفق على أن الشعب مصدر السلطات ، وعلى أن السلطة خادمة الشعب لا سيدة عليه ، فإن كل الأمثال تلتقي مع فلسفات الحكم في هذا الإطار ، ولعل أمثالنا أكثر تحديداً لمسؤولية الزعيم وفداحة الضريبة التي يدفعها مقابل مكانته التي وصل إليها ومقابل الثقة التي يحرص على استبقائها ، وهذا المثل اللامح يختصر أكثر من فصل في مجهود الزعامة : (من قال أنا ذاق العنى) فهذا المثل يعبر عن ثائر مغمور تزعم حركة ، كما يعبر عن مسؤول اختاره الناس كما يدل على وارث عوّل المواطنون على كفاءته ، وبهذا يشتمل المثل : الزعامة الثورية ، الزعامة الانتخابية ، الزعامة الوراثية . لكن كيف اهتدى هذا المثل إلى وطأة المسؤولية على كاهل المسؤول ؟ مع أن الرأي الشائع أو ولي الأمر أرغد الناس عيشاً وأرحبهم راحة ، لأنه مخدوم مكفي الحاجة ، حتى النابهين من الناس كانوا يرون أبهة السلطة ولا يرون متاعبها ، وخرج هذا المثل عن المألوف ، فرأى ما يعاني الزعيم من

الخوف وما يكابد من مسؤولية على كل الناس ، لأنه حمل نفسه في يديه وصاح بأعلى صوته (أنا هنا) (ومن قال أنا ذاق العنى) ، على حد لغة المثل . فكيف انتظم المثل نفسية الزعيم والحدود الواسعة لمسؤوليته ؟

إنه يعاني مراراً لحماية (أنا) ودفع (هو) ، ربما ألمح المثل إلى آفاق أخرى ، ربما وصم الأنانية لتناسيها الغير وهي لا تكن شيئاً بدونه ، فالمحصور في أنانيته مقيد بها لا يخرج إلى غيرها ، ولكن تدخل إليه كل الوساوس من الآخرين ، وكل التحديات من الغير ، لأنه عجز عن أن يكون خيطاً في النسيج العام فتفرد بأنانيته ، لكي يكون قابلاً لبتر ذاته من ذاته ، لكن المثل لا يتوخى هذا الجانب النفسي ، وإنما يتوخى الرجل الذي انتدب نفسه للمهمات العليا فعليه أن يكون في مستواها ، وأن يكون صبوراً في تحملها ، لأن المسؤولية عناء جاءت من الإفصاح عن (أنا) ، وهذا الموقف لا يقبل الرجوع ، لأن الظهور العلني قد جعله موضع المراقبة والتمييز .

فهل هذا المثل تفرد بفهم عبء المسؤولية وإرهاق المسؤول ؟

إنه مجرد لمحة من أضواء متعددة الذبذبات ، فإذا كان المثل الأول لمح أتعاب البروز وضريبة التألق ، ربما في كل مجال كالشهرة والجمال والثروة ، فإن المثل الآتي ينتظم نوع المسؤوليات على المسؤول كما يفصح حرفياً : (من كان اسمه رأس ، عياله عيال الناس) الرئاسة جعلت هذا الرأس أبا مسؤولاً عن كل أولاد الوطن ، فهو أعنف أتعاباً من المواطن العادي المسؤول عن أهله وحدهم ، لأنه مواطن ، أما الذي اسمه راس فكل عيال الناس عياله ، لأنه لم يكن مسؤولا عن بنيه وحدهم ، وإنما هم مجرد أفراد من سائر الجمهور العريض ، وقد عرفت قرانا هذا النوع من الناس ، فمأمون المحل أو شيخ القرية أكثر الناس إصلاحاً بين المتشاجرين وتأديباً للأولاد ، حتى لا يعتدي أحد على أحد ، فلا تخلو قرية من رجل يهابه الصبيان المشاغبون والرعاة العابثون ، ولا ينتقم لأولاده ، وإنما يحاول تربية الكل على محبة الكل ، وهذا السلوك يميّز هذا الرجل على سائر الرجال ، فكأنه يتبنى كل أبناء الحي أو القرية ، وهذا النموذج الصغير من رؤوس

الأحياء يلفت إلى الكبير الأضخم مسؤولية ، بارتفاع رأسه على كل الرؤوس ، وبلموع اسمه على سائر الأسماء لهذا يحدد المثل بالاسم :

(من كان اسمه راس ، عياله عيال الناس) . مادام هذا الاسم فوق الأسامي فإن الثقة منوطة به لرعاية كل الناس باعتبار أن المسؤولية تكليف ، قد تتفاوت مراتب الناس ، وكلما كانت المرتبة أعلى كانت الضرائب عليها أفدح كما ترى نظرية الحكم ، لأن الاحتفاظ بالمكانة أو المرتبة مرهون بتعزيز الثقة عن طريق أداء الضرائب من النفس ، كما يقول هذا المثل : (المراتب ضرائب) وهذا المثل منتزع من عدة درجات متفاوتة ، كانت الأرياف ترى شيوخ الضمان طبقتين : شيخ قبيلة ، وشيخ لُحمة . وكان شيخ القبيلة يؤدي أحد بنيه رهينة طاعة للسلطة المركزية ، مقابل أن يقبض نصف عشر زكاة منطقته كراتب سنوي على مشيخته وعلى استرهان أحد بنيه ، وكان شيخ اللُّحمه يأخذ ربع عشر زكاة المنطقة حتى تكتب له قواعد بالمشيخة ، فيرهن ويأخذ نصف العشر ، ولا يصل إلى هذا المركز إلا باستخلافه عن شيخ كبير مات أو قرَّبته السلطة بديلاً عن الكبير الذي تمرد أو لاحت بوادر تمرده ، وكان الشيخ بحكم مركزه ، هو الذي يستقبل ضيوف المنطقة والعساكر المنفذين إليها ، حتى إن بعضهم كانوا يعانون الفقر كضريبة على الوجاهة التي تستدعي الإنفاق كما يقول هذا المثل : (لِبْس المَوَجِهْ ريش وأكله حشيش) لأنه كان مضطراً إلى المظهر عند مقابلة محافظي العواصم ، أو عند مقابلة رأس النظام في العاصمة ، لكن لماذا عبرَّ المَثَلَ بالريش للملابس ورمَزَ لشظف العيش بالحشيش ؟ لأن الريش قابلة للقلع كما أن الملابس قابلة للخلع ، ولأن ريش الطائر أكثر تلوناً بانعكاس الأمكنة والأضواء ، فاللبس مستعار من الخارج قابل للزوال ، والقوت قد يكون أكثر شظفاً فهو يشبه عيش المواشي في الشتاء ، لأن الحشيش ما يتقبس من المرعى الأخضر . ألا ينطوي المثل على ضريبة الزعامة في أي مستوى ؟ وبالأخص إذا عرفنا أن الحكم المركزي في كل الفترات كان يحتاج إلى الوسطاء بين الحكم وبين الفلاحين كاحتاجه إلى الدعاة وانبثاثهم في القواعد ، وكان هؤلاء الوسطاء

من الذين توارثوا المشيخة أو اكتسبوها بالظهور عند الملمات ، فهؤلاء كانوا زعامة بالنسبة إلى المحيط الريفي ، وكانت عليهم من الواجبات أكثر مما لهم من الفوائد ، لأنهم لا يحتفظون بالمكانة إلا بتأييد الأهالي ومعرفتهم لأهميتهم .

لكن هل هذا المثل يقف عند زعيم القبيلة أو القرية أو أحد أحياء المدينة ؟ إنه يقبل الانطباق على الوالي وعلى السلطان وعلى الخليفة ، فعندما كان ينهض إمامٌ على إمام لإسقاطه كان الطامح يجمع المال قبل أن يستجمع الرجال ، وكان السلطان القائم يُنفد مخزوناته على حماية سلطانه ، وعندما يكون هذا قد أفلس يكون غيره قد أثرى لكي يحل محله ، وكان الطامح والقائم يبذلان : هذا للوصول ، وذاك للتشبث ، وكان يستدعي هذا الإنفاق التقشف وحسن المظهر معاً ، إذن فالمثل ينطلق من مشاهد مرئية أرادت الوجاهة فلبست لها المظاهر ، وعانت حياة الفقر وراء الجدران لكي تصل إلى الغني بأعباء مسؤوليته وفداحة ضرائبه ، لأنه وصول إلى سدة الحكم الذي لا يعفى صاحبه من المسؤولية أمام كل مواطن كما يبوح هذا المَثَل :

(إما حمولة وسيرة بالكمال ، وإلا فخل الحمايل للجمال) تألف هذا المثل من حياة الأسفار ، واستهدف غير السفر ، وهي نظرية الحكم بدليل (حمولة وسيرة بالكمال) وحضور عبارة الحمولة يستحضر أقوى الحَمَلة وهي الجمال .

هل الجَمَلُ هنا رمز غير موفق للزعامة ؟

لقد كان العربي يعتبر الجَمَل أشرف الحيوانات خصلاً وأجلها شكلاً ، لهذا شبه الشعراء ملوكاً وولاة بالجمال كما يقول ابن الرقيات في عبد الملك :

إن الفَنَيق الذي أبوه أبو العاصي عليه الوقار والحجَبُ

فتشبيه العظماء بالفَنيق وهو أقوى الإبل من تقاليد الشعر القديم من أمثال قول حسان في بني غسان : (يمشون في الحَلَلِ المُضَاعف نسجها ، مشي الجمال إلى الجمال البُزَّلِ) . لكن لا يريد مثلنا الشعبي تشبيه الزعيم بالجمال في صفة الحسن ، وإنما في صفة

الصبر على تحمل الشدائد وحرارة العطش ، لأن الإبل موصوفة على تحمل العطش والأحمال أياماً ، فالمثل يخير المسؤول أو يضعه بين خيارين :

(إما حمولة وسيرة بالكمال ، وإلا فخل الحمايل للجمال) هذه المقارنة بين الزعامة وسفينة الصحراء (الجَمَل) أبدع إشارة إلى أعباء الزعامة ، لأن الجمل يتحمل الحمائل وزاد المسافر وربما أردف على ظهره سائقه ، فهذا الجمل يحمل لغيره فراشه ، وفراشه زوره ومزودته كليتاه فهو أعلى الأمثال لإرهاق ذاته لراحة غيره ، مجرد المقارنة بين التحمل أو ترك الحمل للجمال أهم إشارة إلى التحمل أو ترك المجال للقادرين على الحَمل ، ولا شك أن هذا المثل من نتاج فترة تعطلت من السلطة ، ولهثت في البحث وراء سلطة تملك القدرة لحماية الناس وخدمة مرافقهم ، فلم تكن تهتم تلك الفترة بأي سلطة ، وإنما كان يهمها الكفاءة التي تتمتع بها السلطة باعتبارها مخلوقة لغيرها كالإبل التي تحمل العنب وترعى الشوك ، فكم عرفت الطرقات قوافل من الإبل كانت تحمل الماء وهي ظمأى ، حتى ضرب المثل بالإبل على الظمأ وهي تحمل الماء ، كما قال الشاعر القديم :

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمولُ

ألا تبدو على وجه هذا المثل قسمات شعبنا في عدة عصور وهو يسافر وراء الإبل والثيران ؟ ومن هذا الاختيار كون جانباً من نظرية الحكم ، باعتبار الحاكم محكوماً بإرادة الشعب ، يمكن إعادة المثل للمزيد من تقصي إشاراته : (إما حمولة وسيرة بالكمال وإلا فخل الحمايل للجمال) . في المثل رفض للتوسط فإما الكمال وإما لا .

لكن ما هو الكمال ؟ هو بذل أقصى المستطاع وإفساح المجال لاقتدار الآخرين ، لكي يتآزر الكل للكل بدليل عبارة (خل الحمايل للجمال) هكذا بصيغة الجمع لغياب إمكانية كمال الفرد ، فلم تكن لفظة جمال مجرد تجانس لقافية كمال ، وإنما أرادت الجمع لكونه أمكن وصولاً إلى الكمال أو محاولة تحقيقه ، لأن ما يكتمل في مرحلة يبدو ناقصاً في تاليتها فتقتضي الاستكمال .

هل هـذا المثل تعزيز لنظريـة الأمثـال السـابقـة ؟ يكاد أن يشكل ذروة لشتـات أفكار الأمثال السابقة ، لاعتماده على المقارنة واختيار موقفٍ وحيدٍ لا ثاني لـه ولا توسـط بين الخيارين ، تشكل هذه الأمثال نظريـة شروط الحـاكم كمسؤول عن غيره ومختـار من قبل غيره لتوسم الكمال فيه . لكن ما نوع وضعه ؟

إن المثل الآتي سوف يعطي علامة على حسن الوضع العام كدلالة على كفاءة الزعيم وشمولية وطنيتـه ، ولعل هـذا المثل من ثلاثينـات أو أربعينـات هـذا القرن : (السيـد والقشام شعره من دقن الإمام) هذه النظرية تلغي الفروق بين المواطنين أمـام الحـاكم ، لأن كلهم كأسنان المشط في نظره ، وإذا ل تكن صورة الحكم على هذه الصفة ، فإن هـذا تصور الشعب لصحـة الزعـامـة ، إذ لا عرقيـة عليـا ولا دونيـة عن المواطنـة أمـام الزعيم الوطني ، على طراوة هذا المثل فإنه ينتمي إلى أرومـة العـادات والأعراف ، لأن الأكثف لحيـة هـو الأكثر وقـاراً ، فهـذا الملتحي ذو سمعـة حتى كانت لحيتـه أمـارة على سمعتـه وأصالته ، يقال إن شعرة من اللحية يعطيها الرجل كانت تكفي ضماناً في قضـاء دين أو رجوع هارب أو شفـاعـة لـمذنب ، فكان صـاحب السمت الوقور ينتف شعرة من لحيتـه ويقول هذه ضمان في المبلغ الفلاني أو على الرجل الفلاني ، وكانت تتحـدد المـدة كوثيقـة مكتوبة ، وكان المضمون عليهِ يعرف قيمـة هـذا الرهن ووجوب احترام وقـاره فشعرة من اللحيـة رمـز لكل المـواطنين ، كأنهم كلهم من لحيـة المسؤول ، والرمـز بـاللحيـة رمـز بالرجولـة وبـالوجـه الرجولي الصـادق ، وإذا رجعنـا إلى المثل فسوف نلاحظـه يـدمج طبقتين من الأعلى ومن الـدون في نظر مجتمـع المثـل : (السيّـد والقشّـام شعره من ذقن الإمام) لكن من صنع هذا المثل ؟

ربمـا نـزل من المقـام إلى الشعب ، لأن فترة بعـد الجـلاء من الأتراك كانت فترة إخضاع الطـامحين إلى السلطـة وكانوا من الطبقـة الإمـاميـة ، وكان الإمـام يحيى يحـاول الوصـول إلى الشعب مبـاشرة أو بـالـوسطـاء التي اصطنعهـا من شيـوخ ودعـاة ، وكانت المشيخة تنتزع مكانتها من حظوتها عند السلطة المركزية ، فمن الجـائز هبوط هـذا المثل

من فوق كفزّاعه سياسية في وجه المرشحين عرقياً ولقصد إرضاء الطبقات الدنيا ، إذا لم يكن هذا المثل نزل من فوق فهو تصور نظري للحكم الذي ينشده الشعب والذي يرى المساواة بين الطبقات سُنّة مقرّرة ، إذا كانت السلطة هي التي ضربت هذا المثل فإنها على أتم علم بحسن تقبل الشعب له لاتساجه من أهوائه ، ولا يبعد أن يكون هذا مثلاً شعبياً على ضوء الأمثال السابقة وبحثها عن السلطة الأكفأ لشؤونها والأرعى لمصالحها ، وبالأخص إذا عزّز هذا المثل التالي : (دار الإمام كل دِحلة وللنّمر دحلة أمه) فإن هذا المثل يفرض على السلطة أن تمتد إلى مكان لرعاية الأمن وحماية المواطن ، ولا بد أن هذا المثل من نفس فترة سابقه ، لأن فترة الاحتلال العثماني الثاني اتسمت بانتشار الفوضى الدموية ، ثم امتدت منها فترة الحروب التحريرية ، ومن مطلع العشرينات إلى مطلع الثلاثينات تداعت التمردات الصغيرة فاستدعت القمع المتواصل ، ومن مطلع الثلاثينات ساد الأمن والهدوء وسيطرت مهابة الدولة وتواجدها الحازم على كل مكان ، فاستحلى الناس الأمن بعد الخوف المتصل ، ومن هنا تمخّض هذا المثل : (دار الإمام كل دِحلة وللنمر دحلة أمه) فكأن مهابة الدولة واقفة على باب كل كهف ومنتشرة على كل طريق ، من هنا تصور المثل مهابة الحكم تستوطن القفر والعامر ، لأن دار (الإمام) اتسع حتى أصبح أرض الشعب وأصبح بيت كل مواطن أمنع من دحلة النمر الذي تقتصر سطوة حمايته على بنيه وأهله كهابة موروثة من بيت الأم .

فهل يريد المثل أن يعبر ببيت النمر عن بيوت الطامحين العاجزين ؟ إن عبارة (وللنمر دِحلة أمه) إشارة إقناع للزعماء الطامحين ، لأن هذا العهد قد سجن النّمر في دِحلة أمه كما آخى بين الذئب والنعجة ، وهذه صفة الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ، يمكن أن يكون هذا المثل من طبخ المقام الإمامي ويمكن أن يكون من تصور الشعب ، وإذا كان من تصور الشعب فمن أي فريق ومن أي منطقة ؟

إن المناطق التي تتمتع بآبار وأنهار وبسخاء المواسم المطيرة أكثر نزوعاً إلى الاستقرار ، وأكثر تجنباً للقلاقل ، لأنها مشغولة بوفرة مواشيها ، وسعة أوديتها ، وبذر

وحصد مزارعها ، عن تأييد طامح أو حماية قائم ، ولا يهمها من القائم إلا منع الاقتتال وتأمين السوابل ، وهذا المثل ينطبق على أناس أحبوا الهدوء مهما دفعوا من الزكوات وضرائب المواشي والعلّف والفواكه ، إذا كان هذا المثل شعبياً فهو أدل على هذه المناطق ، وإذا كان من نسيج رسمي فهو عن دارية بنزوع الأكثرية إلى الأمن والهدوء ، والتعبير بالنمر إشارة إلى قُطّاع الطُرق وعصابات السطو على المواشي والمزارع والحدائق ، وقد يكون المثل نظرية في الحكم الإنساني الذي تغيب بحضوره كل الوحشيات الفطرية والمكتسبة ، بدليل المثل الآتي الذي يحدد مسؤولية الرأس الأعلى ومسؤولية حراسته ، لأنه يحتاج للحراسة لكونه حارس غيره ، ففي هذا المثل تحديد للواجبات العليا والواجبات الدنيا كما ينص المثل : (العسكري يحرس ألمام ، عين الإمام تحرس السوق) .

هل يريد المثل بالعين عسس الليل ؟

إنه يشير إلى اليقظة على الوطن مختصراً في عبارة السوق ، لأنه لا يستحق حراسة العساكر إلا لكونه حارساً لسيادة الوطن ، والتعبير بالسوق من جهة المجاز البعض والمراد الكل ، ولعل هذا المجاز قريب إلى الحقيقة ، لأن السوق مجمع كل الناس ، وليس مجرد تجارة ، لكن كل الأمثال تركز على مسؤولية المسؤول كواحد من الناس لا أكثر يتحمل كل هموم الناس في الحرب والسلم ، ولعل المثل الآتي من نبت الثلاثينات بإشارته إلى الحرب رامزاً لها بالجيش ، فقد شاع في تلك الفترة أن الجيش في تهامة يعاني نقصاً في التموين ونقصاً فادحاً في العتاد ، رغم الإلحاح على الإمام بإرسال التعزيزات والمؤن والخيام ، وإلى هذا أشار المثل بصرخة التذمر : (من جرّ الجيش حمل العيش) من عام ١٩٣٢ إلى ١٩٣٥ أعلن المقام التعبئة العامة ، وجاء الرجال من كل المناطق إلى تهامة وصعدة إجابة لداعي الوطن ، وعندما كانت تريد الجيوش حسم المعركة خذلتها قلة السلاح أمام جَيّدي التسلح ، من هنا رفع المثل صيحة التذمر : (من جرّ الجيش حمل العيش) . لا يقتصر المثل بعبارة العيش على الخبز اليومي ، وإنما إلى كل مقومات

الحروب من تسليح وتغذية وتعزيز عسكري ، فهذا المثل نظرية في صحة الحكم وضروريات شروط الحاكم ، كما أنه يبوح بنظرة نقدية إلى التراخي ، لأن الجيش يقاتل عن وطنه ومن واجب الزعامة أن توفر للجيش كل إمكانيات النصر وكل مسؤولياته كجزء من الواجبات الوطنية ، لعل الجيش كان يتلقى الوعود بالمدد ولا تصل حتى دعاه المقام إلى الانسحاب ، من هنا يتبرعم مثل لا يُصدّق وعود الدولة إطلاقاً ولا يكذبها إطلاقاً ، وإنما يتّهمها بالتراخي إزاء إلحاح الضرورة فيصيح ساخراً : (إذا شدّت الدولة رقدت) الشد علائم الاستعداد ، ومع هذا يستدعي وصول العدة نوماً طويلاً ينسى فيه الجيش مواعيد اليقظة .

فهل هذه شروط الزعامة كما حددتها نظرية الأمثال ؟

إن دولة من هذا النوع خارجة عن شرط وجودها ، لأن التباطؤ عن النجدة وقت الإلحاح يلحق بالخيانة إن لم يكن عين الخيانة ، فهذا المثل نظرية في غياب صلاحية ذلك الحكم الذي يأخذ ولا يعطي حتى أصبح قبول أي شيء منه من الغنائم كما يقول هذا المثل :

(إذا أدّت لك الدولة مرَقْ لقّيت طرفك) مع أن طرف الثوب لا يصلح وعاء للمَرق ، ولكن المثل يسخر ببخل هذه الدولة ، حتى إن بذل أي شيء يبدو طريفاً منها لتكليفها بعادة العطاء ، ربما شكل هذا المثل وسابقه عدة إشارات إلى غير الحرب وإلى غير المَرَق ، واستهدف تكذيب الدعاية الرسمية على تعبير هذا المثل : (من يسمع يُصدق ومن يبصر يتعجب) .

أليست هنا إشارة إلى المشاريع التي لم تنفذ وإلى الخدمات التي لا تجدي ، فإن السماع عنها يخيّب تجربة جدواها ، لأن المواطن لا يعترف بالمشاريع إلا عن معرفة بانتفاعه منها ، لأن الحكم حق وواجب ، كما يحدد هذا المثل : (للدولة وعليها) يكاد أن يشكل هذا المثل منهج الحقوق والواجبات ، صحيح أن الدولة تأخذ ضرائب ، ولكن لكي تعود في شكل خدمات ملموسة الجدوى ، لأن المواطن يدفع من أجل أن

ينتفع كل مواطن ، فإذا للدولة حق الطاعة ، فعليها حق الخدمات العامة بشكل ملحوظ ومتطور : للدولة وعليها . إن نظرية المثل ثاقبة الرؤية لأنها تقدم عمل الواجب على أخذ الحق وتقدم حقوق الدولة كأساس لأداء واجبها على أفضل الوجوه : (للدولة وعليها) . بدون تقسيم وبدون تفصيل لوجوه الحق والواجب ، وإنما بهذا اللمح البرقي تشكلت أبهى النظريات وهي بقوتها تدحض تهمة الشعب المرتزق ، فما أكثر الاتهامات التافهة التي تتهم الشعب اليمني بالارتزاق الفوضوي . كم هم المرتزقة الفوضويون ؟ وكم هم المنتفعون بالفوضى في كل المواقع الوظيفية والعشائرية ؟ لو عدّينا بالأرقام لحصلنا على مئة رقم من ستة ملايين ونصف المليون . أليس هذا الرقم ضئيلاً أمام الملايين ؟ إن أمثال شعبنا تدل على معرفته بحقوقه وبواجباته ولم يشكل المرتزقة منه إلا حفنة تملك قدرة التحرك في المكاتب والدواوين الواسعة ، ولو لاحظنا الأحداث غير الهادفة لأمكن حصرها في منطقة ذات ذيول ، إن هذا المثل : للدولة وعليها ، يومئ إلى أفضل انسجام بين القيادة الوطنية وبين القواعد الجماهيرية ، يقال في كل فترة أن حول الزعيم الفلاني شلة من كذا ، وللزعيم الفلاني بطانة من بني كذا ، ومن هذه الأخبار يكون هذا المثل كنظرية في القيادة وأعوانها :

(مَن كثرت أعوانُهُ ضاع سلطانُهُ) إن هذا المثل يُحمِّل المسؤول فساد أعوانه لأنه الذي اختارهم ، ولأن كثرتهم بلا انضباط فوقي شتتت وجهاتهم ، فكانوا عبئاً على الوطن بهابة الرأس الأعلى الذي ضاع بين الذيول . هذا من جهة ، ولعل للمثل وجهاً تاريخياً عندما كانت تحكم عشيرة بوجاهة رئيسها يثبت سلطانها به ، وعندما يشيخ تطمع فروع عشيرته فتنحّيه وتعجز عن سد مكانه ، لأنها قد أصيبت بالترهل والتراخي وبالتناقض من داخلها نتيجة النعمة التي أغدقها المؤسس ، فتبدو متعاونة وهي متعادية متداعية ، ولم يعد ذلك الرمز كسلفه ، لأنه قد فقد الشوكة بكثرة الأشواك الصغيرة المنبثة في الفروع ، وبهذا ينتهي الجيل الثاني من البيت لأنه قد أصبح بيوتاً ، فكثرة الأعوان من البيت الواحد يؤدي إلى ضياع السلطان ، حتى إن (ابن خلدون) حدد

لكل بيت متعدد السلاطين عمر رجل واحد لتشابه الحكم واختلاف المحكومين ، قد ينطوي المثل على الإشارة إلى كثرة الجواسيس كعلامة على انهيار الوضع أو على غياب الثقة بين الشعب والوضع السياسي . من هنا يؤكد المثل احتمال قيام البديل لاعتماد الآتي على التذمر من القائم : (من كثرت أعوانه ضاع سلطانه) . لأن هذه الكثرة غير منسجمة بوضعها وبموطنها ، ولم تكن عبارة أعوان هنا إلا مراعاة اسم الوظيفة ، ولعل هذا المثل لا يشي بفترته الزمنية ، لأن الفترات التي حكم فيها أئمة وسلاطين متداخلة ومتعاقبة ، لهذا تبدو نظرية المثل منطبقة على كل سلطة عشائرية أو وراثية ، ونظرية المثل لا تعفي أي مسؤول عن مسؤوليته كاملة في السلم وفي الحرب ، إذن فنظرية الأمثال تنتمي إلى فلسفة الحكم وإن اعتمدت على الإشارة بالنتائج دون المقدمات ، ومهما كانت هذه الأمثال متباعدة في أزمانها ، فإنها في رؤيتها العامة تعرف شروط الزعامة في كل زمان وتجسدها في لمح إشارة هذا المثل : (للناس عيون وللحاكم عين) ، لأن الشعب متعدد المطالب متطلع النظرات إلى الحاكم والتعبير بالعيون رمز الإفصاح عن الرغبات ، وواحدية العين للحاكم من قبيل الكناية عن واحدية نظرة التساوي إلى كل المواطنين ، لأنه غير متعدد الأهواء وإنما الوطن مرتمى نظرته وموضوع نظره ، حتى كأنه لا يملك عيناً أخرى أي لا يلتفت إلى جانبيات ولا ذاتيات وإنما هو مركز النظر على صميم القضية وصميم الواجب الشعبي ، قد تكون هذه الأمثال الواردة في هذه السطور من نتاج العهد المتوكلي البائد ومن نتاج العهود المشابهة له ، لأن فترات الاستقرار أكثر تتبعاً لسيرة الحكم وبواطنها وتعرجها واستقامتها ، غير أن الأمثال الآتية تتوزع النظر إلى الحكم العشائري إلى حكم الاحتلال الدخيل كلها مسؤولة عن القيام بالمهمات ، فلا فرق بين زعامة وزعامة في حمل الواجب وأداء الحقوق ، ولعل المثل الآتي أكثر امتلاء بالنظرية والتذمر معاً على رئاسة العشيرة : (ياشيخ ماشيّخوك إلا الرجال ، وإلا أنت رجّال من جيز الرجال) ، الشيخ الذي تزعم بقاعدة كالإمام الذي تتوج بيعة ، كلاهما مكلف بالمسؤولية عن تكليف من الجمهور وعن وعيه الخاص بالمسؤولية ، لأنه مجرد واحد من الرجال ارتقى بهم ويسقط برفضهم إياه ، وهذا

التأكيد على عادية الزعيم وعلى انعدام زعامته بلامؤيدين فكرة أساسية ، على أن شروط الزعامة حسن القيام بكل المهات باعتبار المسؤول فرد من غمار الجماهير ، كما يعزز هذا المثل : (الشيخ وابن آدم سوى ماغير بقولة يا نقيب) وهذا اللقب اللامع يرفض عليه خدمة غيره لكي يحتفظ باللقب ولموعه ، كما يفرض الشعب على نفسه حسن القيام بعمله في مواقعه من الكنّاس إلى أعلى رأس ، فعلى اختلاف المؤهلات ، فإن لكل مجال أبطاله ، للرئاسة رؤوسها ، وللرعي شجعان التلال والأودية ، ولا تستقيم الأمور إلا بأداء العضوية الاجتماعية لكل وظائفها المتفاوتة ، كما يبرهن هذا المثل : (إذا أنت أمير وأنا أمير فمن يرعي الحمير) إن المثل بعيد النظر إلى المصالح العامة وإلى المسؤوليات على اختلاف درجاتها من رعاية الناس إلى رعاية الحمير ، ولعل هذه اليقظة المتأججة على حراسة الوطن وقداسة ترابه هي التي أثمرت الأمثال الآتية المنددة بالعملاء كطايا للدخلاء وضحايا لتسلطهم ، لأن حكم الدخيل يستفد عميلاً فيرميه ويتبنى غيره ، كرشح للمنفى ، كما حدث لعشرات الزعامات المعتمدة على الدخيل ، كما يثمت هذا المثل : (من أدخلته بيدك خرّجك برجله) ربما كان هذا المثل من حصاد عهود الاحتلال التركي ، وربما كان أبعد تلميحاً إلى خريطة العمالة على امتداد العالم : (من أدخلته بيدك خرّجك برجله) إن التعبير بنتيجة العمالة لا يحصر نظرية الأمثال عن تلمح وسائل الدخلاء وكيفية طريقتهم في التدخل ، قد يدخلون كناصحين ، كخبراء ، كأدعياء صداقة . ثم يمتلكون كا شيء كما ينبه هذا المثل : (فتحوا له يتشاقر دخل يرقص) ، إن الانفتاح سبب الفتح وعبارة يتشاقر تدل على النظر من بعيد ومن أضيق المداخل ، لكن الناظر الطامع يكون فكرة عن التوسع من أضيق المداخل ، فإذا بالضيف الطفيلي سيد الدار تنتجة غفلة الأهل ، وعندما يصبح المحتل حاكماً يصبح العميل ضحية والوطن مباحاً ، إن هذه الأمثال بمجموعها من أثقب نظريات الحكم وهموم إرادة الأفضل ، لأن هذه الأمثال تصور ذهني مثالي يبحث عن انعكاس تصوره فى شكل صورة من نسيج المثالية الفكرية ومن إنضاج الواقع المتحرك .

مسؤولية الكلمة في الأمثال الشعبية

شاعت في الأيام الأخيرة عبارات التنديد بالكلام أو إشارات الازدراء به ، حتى تبنى بعض الزعماء في خطبهم هذا المفهوم كدلالة على انتقالهم من القول إلى الفعل ، أو كمجاراة للذين سئموا فراغ الكلام المستهلك ، فترددت عشرات الخطب الكلامية المشنعة على الكلام بالكلام . فما علة هذا ؟

لعل أهم علله زيادة الثرثرة بدون دلالة على الفعل ، لأن الحماس الثوري حل محل الثورة ، ولأن الشعائر الدينية اعتمدت على مكبرات الصوت بديلاً عن الصلة بالله في صفاء وخشوع ، ولأن الخطب العربية الحماسية أدت إلى الهزائم المرفوضة عند البعض والاستسلامية عند البعض ، فإذا بالكلام كله مواعيد بلا إيفاء ، وحماس بلا ثورية ، وتهديد يؤدي إلى الهزيمة . من هنا سخرت الشعوب بالكلام لانعدام موضوعيته ولنيابته عن تحقيق الفعل ، مع أنه الدليل النظري إليه ، ومن سوء حظ هذا الكلام الفارغ أنه يمتلك أقوى الأجهزة لنفخ فراغه وتجسيم أورامه . من هنا أراد بعض الزعماء أن يتذاكى فيسخر بالكلام كالشعوب .

لكن هل تسخر الشعوب بالكلام ؟

إنها تسخر بالكلام التافه ، وتزدري كل كلام لا يشكل وسيلة الفعل ، ولا يهدي إلى صناعة الأشياء ، ولا ينبه الملكات إلى اختيار الجمال ومحاولة صنع الأفضل ، إذن فالشعوب لا تسخر بالكلام ، وإنما هي تتطلب جودته وحقيقية موضوعه ، وصدق المعبر به عن نظرية ، وإذا لم تتوفر للكلام حقيقية الموضوعية وحسن الأداء وجماعية الهدف فهو على عبارة الأمثال (هدار) : و (من كثر هداره قل مقداره) ، وهذا المثل يشكل مفتاح الفهم بين الكلام المسؤول وبين الثرثرة العقيمة ، فالهدار هو اختلاط الكلام وتداخل بعضه ببعض حتى لا يبين عن شيء ولا يفصح عن أفكار .

هل ازدرت الشعوب الكلام تحبيذاً للصمت ؟

إن الشعوب تعرف أن التعبير بالكلام ألمع ميزات الإنسان ، لأن اللغة الإنسانية بفنيتها التعبيرية علاقة التفاهم الاجتماعي ومظهر التآخي البشري وملتقى الأشواق الإنسانية ، فباللغة يستفيد الناس من الناس ، لأن الكلمة هي البداية الصحيحة لصنع كل شيء ، الأفكار الفلسفية تألقت في نسق الكلام ، الكتب السماوية نزلت بلغة البشر ، المكتشفات العلمية ألفت اختباراتها بالحروف الصائته ، إذن فقيمة الكلام ترجع إلى موضوعيته ، وإلى صحة فكرته وفنيته ، لأن اللسان معبر عن خلجات النفس وعن خبايا الوجود في النظر الإنساني وفي معطيات الحياة ، وأمامنا مدد من الأمثال يبرهن على حسن فهم الشعب وقوة تميزه بين الكلام الغث وبين الإبداع القولي ، لأن الكلام الغث في مفهوم الشعب تراب فوق تراب ، كما يعبر هذا المثل : (كلام فوق كلام كيل تراب) ، يصيح هذا المثل عندما يعلو لغط النقاش ولا يصل إلى نتيجة مقنعة أو إلى نقطة حل ، فهذا المثل بتهجينه لغث الكلام يعبر عن حسن الذوق لنسق الحوار وموضوعيته ، وتوالي أفكاره من نقطة بداية إلى نقطة ختام ، أمّا ركام الكلام على الكلام فهو مثل كيل التراب يتوالد بعضده من بعض ولا يصل إلى نهاية كيل ولا إلى معرفة مقدار عن طريق الكيل ، إذن فالشعب يسخر من الكلام الفج الذي لا يصدر عن فهم ولا يتجه إلى فهم ، فهذا النوع من الكلام مثل كيل التراب التراب يؤدي زيادة بحثه إلى مزيد من ذرّاته وغباره ، فهذا المثل يحدد شروط الكلام وهي النقطة المحورية للوصول إلى نتيجة ، إذا كان هذا المثل يصدر عن ملكة نقد إلى الكلام الغث ، فإن دارية المثل بموضوعه تعطيه أحقية القول ، كما يفصح هذا المثل : (من تعلّم تكلّم) ، يصوب هذا المثل نار الإشارة إلى المتكلم نفسه ، لكي يتعلم فن القول عن دراية بالموضوع وعن معرفة بأقاويل الآخرين ، لأن الكلام تدلول ، ولا يحسن إسماع الناس إلا من أحسن الاستماع إليهم ، لكي يستكنه أفكار الإنسان العادي ، وكيف يؤمل ، وكيف ينفصح عن أمانيه .

فهل في مقدور المثقف أن يوعّي الشعب قبل استيعائه ؟

تردد أجهزة الإعلام عبارة : توعية الشعب .

بلكن هل الشعب متعلم أو معلم ؟

إن العلاقة الجدلية بين المتعلم والمعلم عنيفة الحرارة ، فلا يعلم الشعب إلا من تعلم منه أولاً ، ولا يوعّيه إلا من استوعاه ، كما يعبر هذا المثل : (اسمع منه يسمع منك) ، هذا أهم شرط في أدب الحديث ، إذ لا يحسن القول إلا من أحسن الاستماع ولا يُسْمع إلى المتكلم إلا إذا استمع المتكلم لكلام نده في الحوار ، فإذا أردت تبليغ ما تريد ، فابدأ بما يريد السامع ، لأن التعبير من خلال شعور الآخرين ينقل ما في نفوسهم إلى أسماعهم . من هنا ينجح القول لأنه من الشعب إليه ، في مقدور المبدع أن يوصّل ما يريد بعد أن يكتنه إرادة الشعب وإلا فسوف يسخر الشعب بالكلام ، لأنه تافه لا لأنه كلام ، باعتبار كل إنسان يجب أن يصغي إلى قلبه في صوت غيره ، من هنا ينطلق المثل : (اسمع منّه يسمع منك) . بهذا التعبير اللامح تتبدى مسؤولية الكلام جلية ، لأن الاستماع يعطي أصح وسائل الرد ، لأن المتحدث لا يملك الرد الكافي إلا باستقصاء محدثه وما ينطوي عليه من أسرار ، وبالتحدث والاستماع يحقق الحوار غايته لتدرجه من نقطة ابتداء إلى نتيجة يبلغها الحديث بتدرجه من نسق إلى نسق ، لعل شهوة الكلام في الاجتماعات تفقد موضوعية الحديث لشعور الصامت بمكانة المتحدث ، من هنا يتشكل مثل عن طيب الكلام وحسن الإصغاء كما يفوه المثل الآتي :

(إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب) .

هل يشيد المثل بالصمت لذات الصمت ؟

إنه ينبه إلى قيمة الإصغاء ، لأن المتكلم يزرع والمنصت يحصد ، فإذا كان الكلام من فضة فإن جودة استيعابه يحول المستمع إلى ذهب ، لأنه يكتشف ما عند المتكلم مضيفاً إليه جودة التمييز ، وبالإنصات الواعي تتأتى إصابة الكلام وإضاءة الرأي ، فهذه الموازنة

بين فضية الكلام وذهبية الصمت مقارنة جيدة بين إبداع الأداء وبين خصوبة التقبل ، وهذا المثل من أبدع الإلماح إلى شرط الكلام بوصفه بالفضة ، وإلى حسن الاستماع بوصفه بالذهب ، وهذا المثل مضيء الرؤية إلى ركام الكلام الذي يشبه التراب ، فلا يجدي القائل ولا السامع ، وعبارة فضية الكلام وذهبية الصمت إلماح إلى معدن الكلام ، وأهلية هذا للقول ، وأهلية ذاك لحسن الاستماع لكي يجيد الكلام ، لأن الأمثال لا تفضل الصمت ، لأن السكوت المطلق موت وضياع للحق ، كما يشير هذا المثل إلى ميقات الكلام : (الساكت ماله حق) وهنا تضع الأمثال الكلمة في ميزان المسؤولية لصدورها عن معدن صحيح كالذهب والفضة ، أو صدورها من معدن رديء مثل كيل التراب في المثل السابق ، وإذا كانت هذه الأمثال إشارة إلى المسؤولية فإن المثل الآتي يحدد المسؤولية حرفياً : (كلام لك وكلام عليك) باعتبار أن الكلمة مسؤولية سوؤها على قائلها وحسنها لقائلها كالعمل تماماً ، ولعل المثل يشير إلى التحدث الجماعي .

فكيف تتكون أساليب الحوار ؟

لا بد أن تتشكل من طرفين : قائل وسامع ، مؤلف وقارئ ، فالمثل الآتي يستحضر الطرف الغائب كما يعبر هذا المثل حرفياً : (بالكلمة أختها) قد تدل حرفية المثل على السباب بين طرفين أو على الحديث بين شخصين ، لكن تجاوز الحرفية إلى المدلول يمكن استحضار المؤلف والقارئ ، باعتبار القارئ مرآة المؤلف أو الوجه الثاني منه ، لأن قارئ الكتب يصبح كاتباً في الغالب ، فأتت من القراءة أختها الكتابة التي ستصبح مقروءةً ، يمكن الاعتماد على حرفية المثل ، وسوف تمتد إشارته إلى أدب الحديث (بالكلمة أختها) ، وهنا أروع انسجام في أسلوب الحوار ، لأن الكلمة تستدعي أختها لا نقيضتها ، وهذا تشبيه للعائلة الكلامية بالعائلة البشرية ، لحسن التناغم ونسق الألفة بين الكلمة وردها بمثلها ، بين السؤال وجوابه : (بالكلمة أختها) ، أي رؤية أبعد من هذه الرؤية إلى اتساق الكلام وواحدية فضيلة حواره ؟

لأن الذي يرد على الكلمة ببنت عمها يخرج عن عائلية الحوار ، أو يبتعد عن تنسيق عضوية تركيبه ، وعندما يفقد الكلام التجانس التعبيري عن اقتران بالموضوع تصبح الكلمة رديفاً للعدم أو يتساوى القليل بالكثير على حد إلماح هذا المثل : (كلمة وعشر سوا) يشير المثل إلى فضول القول وزوائده من جهة ، كما يحدد الكلمة المجدية والكلمات الطفيلية ، فيرى الكلمة الصادقة تغني عن عشر ، وعشر هنا ليست للتعداد وإنما للكثرة ، لأن العشر مقابل الواحدة دليل الوفرة ، غير أن المثل يومئ إلى أبعد من هذا : هو الخوف من توارد فضول الكلام حتى يطغى على الأصل ، وحتى يضيع الصحيح في الزائف ، ذلك لأن الكلام يدور في وقت لمعنى مرسوم ، والزيادة بلا جدوى إهدار للوقت ، لهذا يعزز المثل فكريته بإشارة أخرى عمومية التجربة ، فعندما تتساوى أنواع الكلام وفحواه يغني قليله عن كثيره ، وربما كانت الكثرة عبئاً لا يطاق ، كما تشير حرفية المثل الآتي : (سِنّة من الثوم ومقشامة سوا) تدل شكلية هذا المثل على أنه شطر من قصيدة أو من أغنية ، وربما كان مثلاً منظوماً أضيف إليه شطر أو أضيف إلى شطر ، لكنه لا يخرج عن إطار الأمثال السابقة إلا من ناحية التشبيه حيث شبّه كثرة الكلام المتشابه بالثوم ، وهذا من أغنى الإشارات ومن أدق الحساسيات الفنية ، لأن للثوم لوناً وروائح وشكلاً ، فتصور المثل للكلام ألواناً وروائح وأشكالاً ، فلكل حرف عبقه الخاص ، ولكل جملة نكهتها الذاتية ، فإذا تماثلت أساليب الكلام فهي كالثوم تغني القطعة عن بستان أو مقشامة على حرفية المثل .

ألا يرى المثل وجوب تفاوت الأساليب على تفاوت المعاني ، لكي يتجلى لكل قول شخصية سماتها الدالة ، لأن مفردات اللغة كأفراد الناس تشكل أرقاماً وبتجاوز اللغة مفرداتها إلى البنية التعبيرية تملك شخصيتها ، كما يملك الفرد شخصيته لأثره في الجماعة وتأثيرها فيه ، والفردية ذات والشخصية قيمة ، أما الكلام المتساوي فقليله وكثيره في التأثير سواء كحبة من بقلة الثوم .

فهل تتصور الأمثال قامات الكلام وهندامه كشخصية ؟

إنها تتصور الكلام ، باعتباره عملاً إنسانياً ، كالإنسان له قدمان تتحركان على الأرض وجمجمة تنسرح في الهواء ، وما دام الإنسان ، وهو صانع الكلمة ، محدود بقياس ، فيجب أن يكون لكلامه قوائم وجبين ، أو بداية وختام ، كما يشير هذا المثل : (حَسِين الكلام زين الختام) شبه المثل الكلام بنهر له شاطئان أو بواد له ضفتان ، ثم شخصه من ناحية الوصف في صورة ذات قيمة شخصية يقال : فلان حَسِين الوجه ، فلان حَسِين الحديث ، ثم نقل المثل الصفة إلى الكلام ، فوصف بالجودة كل كلام حسن البداية جميل النهاية ، وعبارة زين الختام إشارة إلى الجمال الأكمل ، لأن كلمة زين في مصطلح الريف الحُسْن المتكامل على حين عبارة حَسِين تدل على الحُسْن المعاكس للدمامة فقط ، أو الحسن المتوسط لأنه تصغير حُسْن ، فكلمة حَسين صفة للأطفال والمواشي والأشياء وهي أقرب إلى الاستلطاف منها إلى التقويم الجمالي ، أما صفة زين فهي الحُسْن المتناهي ، من جهة ثانية يشير المثل إلى حسن البداية وجمال النهاية على أساس أن لكل كلام أول ووسط وآخر ، كالإنسان ببنيته المتناسبة المحدودة وأفكاره المتجاوزة الحدود ، ولعل المثل قد أشار بعبارة (زين الختام) إلى جودة نتائج الحديث أو الموضوع الذي تمحور الحديث ، لأن أغلب هذه الأمثال منتزعة من أحاديث الاجتماع على مهمة اجتماعية : كشن حرب أو دفع إغارة أو أي قضية من القضايا الاجتماعية بدليل هذا المثل الذي يومئ إلى المشورة كأساس لاتخاذ القرار : (طول المشورة هذار) عندما تجتمع القرية أو المنطقة أو الحزب للتشاور في ملمة تعتمد على الأكثر تجربة وهو بالضرورة الأكبر سناً ، وعندما تطول المشاورة ويتجاوز الأخذ والرد مداه يشعر النهابون بانفلات الفرصة لطول الأخذ والرد ، فيصرخ المثل (طول المشورة هذار) وعبارة (هذار) اختلاط الكلام بالكلام ، وغياب النتيجة في اللجاج الباطل ، كما سبقت الإشارة ، وهذا الهذار أو السخف الثرثار هو الذي ترفضه ملكة الشعوب بفطرتها النقية وبتجربتها لكثرة التملق والتسويف من قبل المتزعمين ، أما الكلام الصادر عن حس بالناس وعن تجارب الناس فإن الشعوب تتنصت إليه وتلهث إلى مواقعه ، لأن

القول المبدع يأتي من النفوس ، فكأنه قول الناس الذي يعجزون عن قول فيبوح به أحدهم وكأنهم قالوه جميعاً بلسانه ، كما يشير هذا المثل : (كلام العاقل عقل الكلام) لا يريد المثل عاقل القبيلة ولا المتقدم في السن ، وإنما يريد الكلام الممتلئ بالتجربة المنتزع من الاختبار ، فكلام العاقل هنا عقل في الكلام الذي قاله ، لأن القول الذي صدر عنه جذوة من توهج عقله ، باعتبار قول المفكر فكر صائت تفجّر من قائله كانفجار الثمرات من البراعم ، فالتفريق هنا بين كلام العاقل وعقل الكلام تشخيص للكلمة كأنها ذات منفصلة عن الذات التي جاءت منها ، وبها تتحقق الزيادة في العقول أو في مسار الفهم ، لأن زيادة إنتاج العقل زيادة في العقلاء : أي المبدعين للقول الذهني عن إبداع فني ، لأن معقولية الفكرة تتأكد في جمال عرضها وواقعية جذورها ، لعل أغلب الأمثال المقبوسة في هذه السطور تركزت على مسؤولية الكلمة كجزء من صانعها ، ومن أشواق المصنوعة لهم ، ولا بد أن تلتفت الأمثال إلى سَمَعة الأقوال ومقدار استفادتهم أو انعدام جدواها فيهم ، فقد يَنْبه في بعض الأحياء أفراد ويسود الخمول على الغالبية ، فلا يجديهم تنبيه النابهين لبعد المسافة بين زيادة فهمه ونقص أفهامهم ، فتدعو الأمثال ـ كالساخرة ـ إلى الإلحاح في القول : (كلّمه رطل يفهم وقية) تبدو الأمثال حسنة الظن بإمكان التفهم مع الإلحاح ، وإن كانت تلمز سقيمي الفهم بالتعييب ، لأنهم لا يستوعبون إلا أقل القليل كأوقية من الرطل ، غير أن المثل لا ييأس من التفهيم ، لأن القليل قابل للكثرة ، ومع هذا لا يخلو المثل من تبكيت مبطن (كلّمة رطل يفهم وقية) هنا اتجه النقد كله إلى متلقي الكلام بدون إشارة إلى المتكلم وكلامه على افتراض حسن الكلام .

فهل رأى المثل كل النقص في المتلقي ؟

ربما كان نقص التلقي أحد جوانب نقص الكلام ، لأن المعلم يتعلم من تلاميذه كيفية الوصول إليهم ، لم يفطن المثل إلى هذا الجانب من مسؤولية المتكلم ، وربما كان هذا المثل من ضوضاء خصامية غطى ضجيج الخصام فيها على حاسة الاستيعاب ،

لا يقف هذا المثل عند هذه النقطة من توبيخ المتلقي ، وإنما يتجاوزها إلى عبثية الحديث عند البلداء ، فيمثل لهذه الحالة هكذا : (مغنّي جنب أصنج) هذا المثل كسابقه لا ينقّص من جانب المغنّي ، وإنما ينقص من السامع كأصم أو أصنج على حد تعبير المثل ، على أن هذا المثل تمثيل لسواه للبون الشاسع بين عقل الكلام وفهم المخاطبين ، لأن وجود أصول الأفكار في المتلقين شرط في استقبال الأفكار ، وإذا لم يتحقق التواصل بين الخطاب وفهمه فسوف تتحقق عبثية تفهيم من لا يفهم ، قد يكون المتحدث أفهم لكن قابلية المستقبل الطرف الثاني الذي يكتمل به الحوار ، إن هذا المثل (مغنّي جنب أصنج) من أبرع الأمثال لإبداع الكلام وسوء تلقيه ، لأن تشبيه الكلام بالمغنّي علامة جودة أدائه وإن فقد السمع المرهف إليه ، هذه الأمثال وأشباهها من آراء الشعب تشيد بالكلام الموضوعي وتراه أنهى مزايا الإنسان وأقوى قوته ، باعتبار اللسان أبلغ مترجم عن الإنسان ومعارفه وبتجارب الإنسان ، وباعتبار اللغة أهم المظاهر الاجتماعية كعلائق فهم وأدوات إفصاح ، إذن فالشعوب لا تستسخف الكلام على عواهنه ولا تستجيده على عواهنه ، وإنما هي تميز أنواعه وموضوعياته ، وتستخلص التقويم من النوع ، كما تبرهن الحِكَم من موضوعية القول وإبداعيته الفنية .

البدايات والنهايات في الأمثال الشعبية

من المعروف أن الغايات هي التي تبرر الوسائل كطريق إليها ، ومن البديهي أن انقطاع الوسائل عن غاياتها يقضي عليها كوسائل ولا يجعل منها غايات . فبين الوسائل والغايات أوثق الصلات ، لأن الغايات تصبح وسائل بعد تحقيقها ، وقد تكون أكثر نجاحاً لأنها قد انتزعت خبرتها كوسيلة من غايتها التي تتغيا سواها ، ولكي تحقق الوسائل غاياتها وتحولها إلى بداية ثانية ، فإن صحة البدايات الأولى شرط في غائية الوسيلة الثانية التي بدأت من غايتها تتوخى تحقيق غايات نشأت منها بحكم الصيرورة التأريخية في واقع الناس ، ولعل أمثالنا الشعبية من أنضج الأفكار في تقويم صحة البداية واتصالها بالغاية المنشودة ، لأن البداية الصحيحة تعرف مرماها من تبرعمها كفكرة إلى إزهارها كبداية عمل إلى إثمارها كنتيجة زرعتها أصح البدايات . لهذا ترى الأمثال الوقت باختلاف أضوائه ، وظلامه أهم عناصر البداية ، فالصباح أول اليوم المباشر لأنه أخر الليل الساكن ، فهذه البداية المباشرة تعرف توقيتها ومواقيتها للتحرك في ميعاده كما يقول هذا المثل : (يومك من صبحك) تترتب نجاحات عمل اليوم على إضاءة أول الخطوة من بزوغ النهار ، فإذا تعثرت أول الخطوة في مكانها شكلت عوائق تحرك اليوم ، لعل المثل شامل الإحاطة بالكنه الإنساني والكنه الزمني ، فعندما ينبعث الإنسان من نومه يتوهج بفرح الضياء وبغبطة الانتقال إلى زمن ضوئي تحركي ، والحاسة الإنسانية في هذا الوقت حادة الرهافة فتصطدم بأي مكروه يفاجئها في فرح الأضواء ، لأنها شاذة على أعراس الأضواء ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى إن هذا المكروه الصباحي يلاقي اليقظان قبل أن يمتلك شوارد نفسه التي بعثرتها هواجس السكون الليلي ، فيمكن عنف هذه المفاجأة في هجومها قبل توطن النفس على النضال ، قد يكون هذا المكروه الصباحي شؤم اليوم أو شؤم أيام ، لكن طروقه في مطلع الصبح

يجعله أعنف أو مبعث التطير من كل ساعات النهار (يومك من صبحك) حسن البداية لليوم سبب في جودة النهاية ، فإذا خلى الصباح من المعوقات والموجعات ، فإن اليوم كله مباهج ، وإذا ساءت لحظات الصباح فإن اليوم كله يمتد من أسئ إلى أسئ ، وهذا الأمر غير لازب ، فمن الممكن أن تنجلي الغمرة الصباحية عن يوم هني ، لكن صدمة الصبح تؤكد شؤم اليوم حتى ولو انجلت غمراته ، لأنها قد جبهت النفس في ذروة تفتح حساسيتها وفي أحلى هنيهاتها ، فالصباح هو ميلاد اليوم ومن بهجته أو إكداره تتكون طقوس اليوم ، و بتشكل مجراه وجريانه ، هذا التمثيل بالصبح ينطبق على كل البدايات بصحتها وسقمها بمسراتها ومواجعها ، لأن عافية البداية الشرط الأول للعمل المغاق لتحقيق المرجو ، لهذا ترى الأمثال في الصباح أحسن تمثيل للغايات الأحسن ، كما أفصح المثل الأول وكما يفصح هذا المثل :

(خيار المسارح ضوء بارح) ، يتجلى هذا المثل جمال بداية الشروق وصحة بداية التحرك فيه ، ولا بد أن منتزع من فترات دموية ، فقد كان سُرى الليل من علامات المغامرات البطولية ، لأن الطرق كانت محفوفة بالكوارث وباللصوص والوحوش ، وكان الظلام يناسب المباغتات على المسافرين من عدة مكامن .

من هنا نشأ المثل وأشار إلى صحة البداية لسراح المسافر وضوئية مسرحه ، وأقّتها بانتشار الضوء على كل المسالك والأغال (خيار المسارح ضو بارح) وعبارة (ضو بارح) تحدد الوقت بطلوع الشمس حتى لا يغتر المسافر بصحو السحر أو لمعان الفجر ، عبارة (المسارح) تمزج المسافر وطريقه ، لأن المسافر منسرح ، وطريقه مسرح خطواته ، فكان المثل يومئ إلى كل المسافرين و إلى كل طريق ، لأن الضوء المنتشر آمن للراحلين وأكشف للكائن ، فأصح بدايات الرحيل متواقته بصدوع أوائل النهار ، لكي يوصل السير إلى المآمن المنشودة ، قد يبدو هذا المثل معاكساً للمثل الآتي : (البَكَر فيها الظفر) ربما اقتصر هذا المثل على الحارثين والزارعين ، كما اقتصر المثل السابق على

عابرين المسافات البعيده ، وربما انطبق المثلان على بديهة الإنسان المجرّب لاختيار الوقت الأصلح للتحرك : إما عند انبساط الصبح ، وإما في بداية ذروره ، هذا عندما يكون الصبح بداية يوم ، أما عندما يكون نهاية ليل فإنه أصلح الأوقات لاجتياز البداية العسيرة التي رسبت في أغوار الليل ، (الصباح رباح) يرتفع هذا المثل في وجه السمر الذي لم يوصل إلى نتيجة ، فعندما يلتقي جمع من الناس لنقاش قضية في المساء ولا يصل النقاش إلى قرار تتأجل الجلسة وعلى شفتيها هذا المثل : (الصباح رباح) ، فالصباح هنا نهاية لبداية عسيرة الاجتياز ، ولعل المثل يتضمن إشارة هامة إلى اختار الآراء الليلية ، لكي تنضج على جمرات عيون الأسحار ، وفي هذا لمح إلى مراجعة النفس وإلى استعادة هدوئها بعد لجاج الجلسة الليلية ، وعلى ابتلاج الصباح تتبلج آراء جديدة فيكون الصبح غاية لانتصاره على إرهاق الليل وتوتر خصومة جلساته ، ربما يكون هذا المثل من جلسات خصام ، من محاولة حسم نزاع ، من مشاورة حول قضية جماعية . فالصباح في هذا المثل نهاية مرضية أو محاولة تحقيق النهاية المرضية ، ولعل عبارة المثل تشع بالتفاؤل ، فعبارة (رباح) معادلة للتوفيق أو للفوز ، وعبرت عنه بالربح أو بالرباح على حرفية المثل ، كما أن الصباح انتهاءً وابتداءً فهو مصدر الأمل لاجتياز الليل إليه ولرحيل النهار منه ، لهذا تتلألأ الأمثال الصباحية لانتزاعها من قسماته ومن قسمات النفوس المتأججة بالتحول الضوئي ، فكما عبرت الأمثال عن الصباح كوقت عبرت عنه كعمل من أشعة وجهه ، فكل ما يجري في الصباح له نضارة الصباح ، حتى عمل الأفواه التي تتعبأ بالطاقة لمغالبة جهود النهار ، فإن لهذا العمل نشوة الإشراق كما ينبه المثل : (الصبوح الروح والغدا ماتيسر) سمّت اللغة الأدبية الشرب في الصباح (اصطباح) ، والشرب في الليل (اغتباق) ، ولفظة الاغتباق تشي بخدر الكسل لمغالبة كآبة الظلمة ، أما لفظة الاصطباح فتتألق بنقاوة الأضواء الوليدة ، لأن الاصطباح إشارة إلى الاندغام في مهرجان الشروق ، كذلك المثل انتزع لطعام الصباح تسمية الصبوح كوسيلة استعداد لخوض غمار العمل ، وسمي ذلك الطعام (الروح) لأنه

طاقة دخيلة تمد العضلات العاملة بالطاقة الحارة كما يقول المثل : (الصبوح الروح والغدا ما تيسر) ، ولعل عادة السارح والبارح محاولة اكتشاف المجهول ، كان العربي إذا خرج في مستهل الصبح يرى الطير ، فيردد عبارة (خير ياطير) ثم يرمي بحصاة العصفور الحائم حوله ، فإذا اتجه مينة دل على يوم ميمون ، وإذا اتجه مياسراً تشاءم به ، وكان طعام الصبوح من علامة التين أو التطير إذا كان رديئاً أو قليلاً أو غائباً ، ولعل الروح تسمية الصبوح الهني ، وكان ميقات تناول طعام الصباح مزامناً انبهار أول الضوء . إن هذا المثل يختلف مع العادات المعروفة في الأيام الأخيرة ، فوجبة الغداء كما نعرف هي الوجبة الرئيسية لليوم ، وتليها في الأهمية وجبة العشاء ، أما الطعام الصباحي فلا تركيز عليه لأنه مجرد تغيير للريق ، غير أن المثل يدل على فترة معاكسة لعادات اليوم .

فهل كان الناس في بلادنا يعتبرون وجبة الصباح رئيسية ووجبة الغداء استثنائية ؟

إن هذا المثل يشير إلى فترة موصولة الأعمال لا تتوسط أيامها ساعات لتناول الغداء ، لأن عبارة (ما تيسر) تشير إلى لقمات سريعة التناول لا تستوقف العمل ، وربما استوقفته دقائق ، ومن الاهتمام بطعام الصباح نشأ الاهتمام بأول دخل اليوم عند البائع وسماه (بِدا) أو بداية مبشرة بوفرة محصول اليوم ، وإلى هذا الغرض صوّبت عدة أمثال إشاراتها كما في هذا المثل : (البِدا هِدى) هكذا يقول البائع عندما يستلم نقود أول مشتر ، أو هكذا يقول عندما يطلب الاستدانة منه أول مشتر ، فالبدا هدى يدل على بؤس اليوم أو خصبه ، حتى إن الباعة يعتبرون البدا ولو كان قليلاً أهم من الربح الآجل كما يقول هذا المثل : (بدا من يهودي ولا سفر لا عدن) كان كبار التجار يرحلون إلى (عدن) فيعودون بالبضاعة الرخيصة ويبيعون بالربح الطائل فتميزوا بالإثراء السريع ، لهذا فضل الباعة الصغار الدخل الصباحي (البدا) على أرباح السفر إلى (عدن) حتى لو كان هذا البدا من أقذر كف (يهودي) على نص المثل : (بدا من

يهودي ولا سفر لا عدن) ، كما يشير المثل إلى دخل الصبح فهو ينطوي على تبشيع اليهود ، لأنهم ملوثو الأيدي والروائح لشناعة استغلالهم حتى من أحقر المهن : كتنظيف المراحيض وديغ الجلود وجر الميتات الحيوانية إلى خارج أسوار المدن ، ولم يكن هذا التنديد على المهنة اليهودية ، وإنما على اليهودي كنموذج لشناعة الاستغلال وسوء الطوية ، ومع هذا فإن دخل الصبح ولو من هذه الأيدي الملوثة أفضل من الأرباح الآجلة . إذن فالصباح أم البدايات ، كما أن عمل الصباح أصح البدايات ، لما يترتب على البدايات الصحيحة من تحقيق أفضل النتائج ، كما يشير هذا المثل المندد بالتراخي : (من صابح المشراق قل فلاحه) ، يستجلي هذا المثل خيبة الكسول عن نهوض الصبح ، وكلمة (المشراق) تحدد الوقت بارتفاع الضحى ، وذلك الحين متجاوز لحينه كبداية مصممة لأول العمل . لعل هذا المثل يحدد البداية ويرى تجاوزه غياب للفلاح لأن ضياع يوم سبب في تأجيل العمل إلى اليوم الآتي ، وربما أدى التأجيل إلى تأجيل آخر كما يتم الصورة هذا المثل : (مال المغدوي صلب) عبارة (المغدوي) من أجل الاشتقاقات للغدغدة أو التسويف ، لأن التسويف تأجيل لا يصل إلى أجل ، فكل يوم يعد إلى الغد ، وعندما يصبح الغد اليوم ينتظر الغد الذي سيصبح أمساً ، وبهذا تصبح حقول المغدوي دائمة الإهمال أو (صَلَب) على عبارة المثل ، لأنه تغيب عند البداية الموصلة إلى غاية ، فظل عمره مواعيد ابتداء لا تبدأ ، والذي لا يبتدئ في حينه لا يصل إلى ختام ، ذلك لأن الأمثال لا تهتم بالبدايات لذاتها وإنما لصحتها كجسور إلى الغايات ، وما أكثر ما جمعت الأمثال بين البداية والنهاية أو كاشفت الغاية من خلال اكتشاف صحة البداية ، وأهم صحة البدايات أن تكون موصلة إلى تمام الشوط ، فلا تقتصر الأمثال على البدايات ، وإنما تمتد إلى الغايات كمبرر للبدايات ، وكبدايات لأشواط مستقبلية كما يشير هذا المثل : (بعد التام تامين) ، ذلك لأن التي أصبحت غاية سوف تتحول إلى وسيلة ، فلاقيمة للبداية ما لم تصل إلى هدفها الذي بررها ، كما يقول هذا المثل : (ما عمل إلا ماتم) هكذا بلغة الحصر والقصر يرى المثل قيمة الختام ،

لأن نقص العمل يجعله كلا عمل ، وهذا المثل يشير إلى أهم المشكلات الإنسانية . فكيف يحقق الإنسان معارفه التجريبية تطبيقاً ؟

إنه عندما يعرف كل شيء ينسى كل شيء ، مثلا ابن الثمانين أو التسعين يبدو مجتمع تجارب أو تاريخ معرفة ، وعندما يحاول تطبيق معارفه تنقصه القدرة الجسمية والذاكراتية ، وبهذا تظل الأعمال ناقصة ، لأن تحقيق كل المعارف على حساب العمر المحدود الطاقة ، وما عمل إلا ماتم ، ولا يرتضي المثل نصفية العمل ولا الدنو من التمام ، وإنما يؤكد التمام كعلامة على صحة البداية التي أسست اتصال الأعمال من المبتدأ إلى المنتهي ، فالبداية مجرد تجربة تنبع قيمتها من اتصالها بغايتها كما يشير هذا المثل : (خير الأمور ختامها) لماذا لا يلتفت المثل إلى البداية ؟

لأنه مفروغ منها كأساس ، ولأن الختام ينسيها لأنه أصبح بداية لسواه أو ختاماً لشوط رسمته البداية ، قد يكون تضحية ولكن لغاية أجدى ، ولا يهم التضحية في بدء الشوط إذا كانت وسيلة لإتمامه ، وربما أعطت تضحية البداية ضمان نجاح الغاية ، وبهذا تنطوي البداية كصفحة ممحوة ، لأنها قد كتبت غيرها وتفانت فيها كما يشير هذا المثل : (أول الثمرة للطير وآخرها للخير) .

هل يتوقف الزارع عن البذر خوفاً من العصافير وسائر الآفات النباتية ؟

إن لهذه البداية تضحية للأكثر جدوى ، فإذا التقطت العصافير بعض الحبات فإن الباقي هو الأكثر ، وإذا كانت أول الثمرات للعصافير فإن آخرها لزارعها ، لأن الخير الوفير أقوى من طاقة العصافير ، ومن المعروف أن العصافير تقاسي كناس بلادنا مجاعة الخريف ، وبالأخص في المناطق الخالية من حقول الفواكه فتنقض على أوائل الحبّات ، وعندما تتلألأ كل المزارع بسنابلها تتشتت العصافير فلا تؤثر على أي حقل ، غير أن المثل لا يتوقف عند العصافير والسنابل ، وإنما ينطبق على بداية كل الأعمال ، باعتبار البداية تضحية ولكن ذات ذخيرة تجريبية أول أوراق الكاتب للتمزيق ، أول أخشاب النجار للوقود .

إن بداية التجربة في حياة الإنسان كالطفولة ، ولكن سيصبح الطفل شعباً كما تصبح البداية غاية ، ثم طريقاً إلى غايات ، لأن أول الثار للطير وأول صفحات الكتابة للطي ، لأن الوسيلة بتجربتها عمر إنساني له طفولته ورشده ، ربما أوهمت البداية بوجه الغاية ، ولكن على الراصدين متابعة خطاها وتطور نموها : هل أينعت ؟ هل أوصلت إلى نهاية أجود ؟

يجد المثل مادة لهذا : جمال المرأة التي نما صباها على نمو نضارتها أو الذي خدع بريق صباها ولم يثبت للتغيرات الفيسلوجية ، كما يشير المثل : (بعد الحِبل تَعرِف الزين) هنا إشارة إلى نضارة الصبا .

هل ثبت ريه لحرارة المكابدة أو أذبلته المكابدة من أول ولادة ؟

من هنا تتجلى أصالة الجمال وبريق الشباب ، فلا يعرف المرء أصالة الجمال إلا بتألقه تحت التغيرات ، يمكن قياس هذا على غير الجمال الأنثوي : كالأصالة الفكرية .

هل هي نوبات شباب أم ملكة عريقة قابلة للنمو على امتداد الأعوام وعلى توالي التغيرات ؟ بعد الحِبَل تعرف الزين ، وهذا مجرد إيماء إلى كل تجدد باختلاف الطقوس وأنواع المؤثرات العامة ، لأن المعنويات جمالها كالحسيات : كالشجاعة والصدق والوطنية .

هل تثبت هذه الأخلاقيات أمام تيار الفساد ، كما تثبت أصالة الجمال تحت غثيان الحمل وآلام الولادة ؟

(بعد الحِبَل تعرف الزين) وبعد المضائق العنيفة تُعرف الأخلاق من التخلق ، لأن هناك فترات خادعة ، ولا يتجلى الحقيقي إلا لثبوته أمام العواصف وعن رصد تجريبي ، كما ضرب المثل الأول برواء الشباب ، يتوضع المثل الآتي تموج الخضرة النباتية :

وهل تعد بالإثمار أو بالتيبس ؟ إن المثل لا ينخدع بالإيراق البهيج كدلالة على الإثمار ، وإنما يترقب الظروف لكي يستخلص الحكم : (لا خير ولا شر حتى تدخل الروابع) ، الروابع آخر موسم الأمطار الخريفي ، وعلى سخائه أو قحطه يتوقف بذل الإثمار أو شحه ، وكل حكم قبل هذا الموسم مجرد استسلام لخداع شباب الإيراق ، مثل الزراعة الناس فلا يمكن الحكم على أي إنسان إلا من خلال جملة مواقفه المتوالية ، ولا يغني إشراق موقف عن إعتام آخر ، فقد تكون الدعاية للإنسان كإيراق نبات لم يثمر ، أو كإيراق لإثمار حقيقي ، لأن الدعاية ليست الكذب ، وإنما هي تجسيم صورة حقيقية أو رفعها للعيون ، مثل ذلك كل الأشكال : ليس بريق القماش والأواني دليل الإتقان والمتانة ، ولا غزارة تشكيل الكلمة دليل شمسية رؤيتها وغنى مضمونها .

فهل يمكن تقييم الأعمال الإبداعية بسعة مساحاتها في الأوراق أو بضيق هذه المساحة ؟

إن المفكر الحقيقي يكتشف القيم من دخائل العمل لا من مساحة الطول والعرض ، وتراكم التشكيل وامتداده ، لأن التقويم الفكري اكتشاف الآفاق الغائرة وليس مسح المسافات الورقية ، لأن الإيراق وحده مجرد وعد بالإثمار لا الثمرة نفسها ، وعند الإيناع تتبلج أسرار النوع ونكهته وقسماته .

إن فترة الروابع بين آخر الإيراق وأول الإيناع ، هي التي تعطي الحكم عن رخاء الموسم أو عن زيف خضرة أوراقه ، وعند الحصاد يتجلى نوع العطاء فنسميه من معطيات خصائصه عن حضور بين المرئي والرائي ، كما يشير هذا المثل : (لا تقل بُر إلا وهو في الصر) .

أي تحر للحقيقة أبدع من هذا ؟

لأن أوراق القمح لا تميزه من بعيد على الشعير هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن الوثوق بالنوع ، إلا بعد امتلاكه ، وعبارة (في الصر) تحدد الامتلاك ، لأن

الصر وسط قيص الإنسان ، فالبذر بداية والإيراق بداية أخرى والإثمار غاية البدايتين ، والمثل يجمع بين البداية الذهنية والنهاية العينية ، صحيح أن البداية حجة نصف طريق العمل ، ولكن ليست نتيجته كما يقول هذا المثل (نص الطريق معقم الباب) يحدد المثل الخروج بنصفية الطريق ، لأن الخروج مباشرة ولا يعتبر قطع نصف الطريق هو الوصول ، وإنما هو بداية جيدة قد تؤدي إلى الوصول المحبب وقد لا تؤدي ، إن البداية والنهاية هنا مقترنتان لأن الخارج إلى عمله في ضحوة النهار لا يرجع قبل الإغلاس ، وهذا يقاس على ما سواه من الكائنات ، فالريح لا ترجع القهقرى ولو تكسرت على الهضبات والمنحنيات ، والنهر لا يرتد إلى المنبع وإن انحرف عن المصب لأن نصف الطريق معقم الباب ، وهو البرزخ بين مباشرة البداية وبين اللارجوع .

إذا كانت هذه الأمثال تتموضع البداية والنهاية ، فإن هناك أمثالاً تشير إلى اختيار البدء واختيار وقته ، لأن البداية اختيار عن رؤية ، والنهاية جبر حتمتها ضرورات البدء وعوائق المسافات ، لهذا يشير المثل الآتي إلى حسن توخي البداية عن طريق توفر أسبابها كما في هذا المثل :

(خليه طريح لا ما تهب له ريح) عندما تشب حرب بين دولتين أو بين طوائف تتكشف الأسباب القريبة ، مع أنها مجرد ريح نفخت أوار الاحتراق .

أما الأسباب الحقيقية فإنها متراكمة من زمن بعيد ، وعندما هبت الريح تجلى سبب هبوبها وانطوت الأسباب الحقيقية في ذاكرة الزمن ونسيان الناس ، ولعل هذا المثل منتزع من الحروب القبلية لأنها تتغاضى عن صغائر الأمور في انتظار الأعظم ، وعندما يحدث هذا الأعظم يتحرك الطريح بهبوب الريح ، لأن الأحقاد تنفجر بأول داع ولو لم يكن كافياً ، فهذا المثل يشير إلى اختيار البداية لحضور أسبابها ، فهنا اقتران بين البداية ووقتها ، وبين العمل وعوامل تحركه ، لأن الوقت يبرر ما يصلح له باعتبار أن

لكل شيء ميقاته ولكل أمر ميقات كما ينبه هذا المثل : (كل شيء في وقته مليح) برودة الشتاء جميلة لأنها بنت طبيعتها ، حرارة الصيف طبيعية لأنها فيض طبيعة ميقاتها ، مثل هذا : الصمت والكلام البدء والانتهاء ، فعظمة بعض الأعمال والأقاويل تنتمي إلى وقتها لأنه برر الاحتياج إليها ، وكل شيء في وقته مليح كما عبر المثل أو كما أكد الاعتبار ، لأن اختيار الوقت يبرر اختيار البداية ويؤدي إلى تحقيق الغاية .

إن الأمثال تركز أحكامها على البدايات النافعة للغايات الأنفع ، ولكنها لا تجهل البدايات السيئة للغايات الأسوأ كما يشير هذا المثل : (أول السرق بيضة) من هذه البداية التافهة تكوَّن تاريخ الإجرام ، لأن العادات السيئة ألصق بالنفس وأقبل للتطور ، فقد كانت البيضة من أرخص السلع ، ولكن سرقة الحبة الواحدة يغري باحتراف السرقة كبداية قذرة تمتد إلى تاريخ من السرقات المتواصلة ، فهذا المثل ينذر بالبداية السيئة بمقدار تمجيده للبدايات العظيمة ، لأن عظمة كل غاية تنشأ من مشروعية وسيلتها ، كما أن كل نهاية سيئة تتطور من سوء بدايتها إلى الأكثر سوءاً ، ولكل شيء تطوره البغيض والحبيب ، فسرقة البيضة تطبع المستعد للانحراف على كل الحيانات ، لأن البداية المرذولة كالطفيليات الشوكية سريعة النمو ، يكاد أن يمثل تعبير سرقة البيضة مدخلاً إلى خفايا النفوس ، ومافيها من قابلية للانحراف إذا لم يتعهدها التقويم والتشذيب والتغيرات الخلاقة ، ومن الأمثلة الدالة على خيرية النفس هذا المثل : (كلمة النبي الأوله) يفوه البعض بالصدق مهما كانت النتيجة ، وبعد أن يحس تورطه يحاول التخلص من صدقه فيصرخ في وجهه المثل : (كلمة النبي الأوله) : لأنها فيض البديهة ، قد تكون هذه الكلمة اعتراف بذنب ، قد تكون كشف سر .

فكيف اهتدى المثل إلى صدق الكلمة الأولى ؟

لأنها قالت نفسها قبل التحايل وقبل محاولة التمويه ، والكلمة إذا باحت بنفسها لا ترجع إلى مكنها مهما حاول التمويه ومهما تحايل الكاذب على صدقه ، فهذه الكلمة

الأولى هي بداية التاريخ السري للنفس ، لأنها تشكل الدلالة على سواها من الكلمات الصامتة ، وقد شبهها المثل بكلمة النبي كغاية في الصدق ، فهذا البوح البديهي بداية يؤدي إلى غاية هي معرفة نفس القائل ومرمى كلمته ، وبالأخص إذا كانت هذه الكلمة الأولى تنم عن سر خطير طال البحث عنه .

إن هذه البداية تضمنت غايتها في ذاتها ، كما أشارت الأمثال إلى طبيعة البداية واختيار وقتها ، فإنها لا تهمل الاستعانة عليها بمشورة أصحاب الرأي قبل البدء كما يعبر هذا المثل : (من استشار ما ندم) .

لماذا لا يندم المستشير على خطئه ؟

لأن له شريكاً في الخطأ يحمل معه العبء هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أنه لم يجازف ، وإنما استهدى برأي مشير ، فقد بذل الوسع في صحة البداية لتحقيق الغاية ، وكانت خاتمه المشورة أو كانت القضية أكبر من الرأي ومن بدايتها العملية ، وكل عزاء الفاشل المستشير أنه لم يخطئ وحده ، هذه الطائفة من الأمثال بما انطوت عليه من اختبار ، وبما كشفت من خبايا ، وبما فسرت من ظواهر ، كل هذه الأمثال بعاديتها تنزل الفلسفة من أبراجها إلى وجه الواقع وإلى متناول كل طالب معرفة ، وكل باحث عن يوميات النفوس ، قد نقول : هذا بديهي وهذا معروف ، ولكن خلف كل معروف مجهول ، وخلف كل واضح مجاهل من الغموض عن أسباب وضوحه ، وعن أسباب عتمة سواه ، ليس هنا بديهيات ، وإنما هناك إشارات إلى ما تحت المرئي وإلى ما خلف السنور .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	
فن الحكايات :	٥
١ ـ لمحة تاريخية	٦
٢ ـ الأرض في الحكايات الشعبية	١١
٣ ـ المرأة في الحكايات الشعبية	٢٦
٤ ـ الجن في الحكايات الشعبية	٣٦
٥ ـ العشق في الحكايات الشعبية	٤٩
٦ ـ النموذج الإنساني في الحكايات الشعبية	٦١
٧ ـ أحمد بن علوان بين التأريخ ونسج الحكايات	٧١
الفصل الثاني	
حكيم الشعب علي بن زايد :	٨٥
١ ـ الخلفيات الحكاياتية لبعض أمثاله	٨٧
٢ ـ أعرافه	٩٤
٣ ـ حَكميّاته	١٠٦
٤ ـ علي بن زايد شاعراً	١١٨

الموضوع	الصفحة

الفصل الثالث

الفن الزواملي :	١٣٣
أطواره	١٣٥
أسباب وجوده	١٣٦
عوامله الاجتماعية	١٣٦
فنه السياسي	١٤٠

الفصل الرابع

شعر المهاجل :	١٥١
١ ـ مهاجل الأسفار	١٥٣
٢ ـ مهاجل البناء	١٦٤
٣ ـ أهازيج الرّواح	١٧٣
٤ ـ أهازيج علاّن	١٨٣
٥ ـ أغاريد الموسم الأخضر	١٩٢
٦ ـ ترانيم الحصاد	٢٠٤

الفصل الخامس

الأغاني الشعبية :	٢٢١
١ ـ الحس الطبقي في الأغنية الشعبية	٢٢٣
٢ ـ الملامح السياسية في الأغنية الشعبية	٢٣٤
٣ ـ التعايش الاضطراري بين العشق والجوع	٢٤٦
٤ ـ بدائع الطبيعة والجمال الأنثوي	٢٥٦
٥ ـ غنائية المكان في الأغنية الشعبية	٢٧٠
٦ ـ أغنيات الغربة	٢٧٩

الموضوع	الصفحة
٧ ـ أغنيات المكاشفة	٢٩٠
٨ ـ الدودحيات بين أول السؤال وآخر الدهشة	٣٠٢
٩ ـ فن المهايد من النواح إلى البكاء التذكري	٣١٦
١٠ ـ أغنيات المدينة	٣٢٩
١١ ـ فنون تهامية	٣٤٠

الفصل السادس

تحول الأغنية الشعبية على يد مطهر الإرياني :	٣٦٥
شعراء الأغنيات	٣٦٨
فن (البالة)	٣٧٤
القهر السياسي	٣٧٦
الغربة والاغتراب	٣٧٨
(لعبة القمر)	٣٨٢
الجديد عن مظهر	٣٧٣
المنطلق الريفي	٣٨٦
في شعر الضيوف	٣٩٠

الفصل السابع

الأمثال :	٣٩٩
١ ـ فلسفة الحياة في الأمثال الشعبية	٤٠١
٢ ـ الإشاعة والحقيقة في الأمثال الشعبية	٤٠٩
٣ ـ عصير التجارب الشعبية	٤٢٠
٤ ـ الحس الاجتماعي في الأمثال الشعبية	٤٢٩
٥ ـ العامل الزمني في الأمثال الشعبية	٤٣٨

الموضوع	الصفحة
٦ ـ المال والرجال في الأمثال الشعبية	٤٤٨
٧ ـ المرأة في الأمثال الشعبية	٤٥٤
٨ ـ العادات في الأمثال الشعبية	٤٦٥
٩ ـ الأخلاق في الأمثال الشعبية	٤٧٤
١٠ ـ الثورة في الأمثال الشعبية	٤٨١
١١ ـ الشجاعة والجبن في الأمثال الشعبية	٤٨٧
١٢ ـ الغنى والفقر في الأمثال الشعبية	٤٩٩
١٣ ـ النقاوة والكثرة في الأمثال الشعبية	٥١٢
١٤ ـ الأصيل والدخيل في الأمثال الشعبية	٥٢٢
١٥ ـ الأمل والأجل في الأمثال الشعبية	٥٣٢
١٦ ـ المثوبة والعقاب في الأمثال الشعبية	٥٤٤
١٧ ـ نظرية الحكم في الأمثال الشعبية	٥٥٨
١٨ ـ مسؤولية الكلمة في الأمثال الشعبية	٥٧٣
١٩ ـ البدايات والنهايات في الأمثال الشعبية	٥٨١
الفهرس	٥٩٣

صدر للشاعر

مجموعات شعرية :

١ ـ من أرض بلقيس
٢ ـ في طريق الفجر
٣ ـ مدينة الغد
٤ ـ لعينَي أمّ بلقيس
٥ ـ السفر إلى الأيام الخضر
٦ ـ وجوه دخانية في مرايا الليل
٧ ـ زمان بلانوعية
٨ ـ ترجمة رملية .. لأعراس الغبار
٩ ـ كائنات الشوق الآخَر
١٠ ـ رواغ للصابيح
١١ ـ جوّاب العصور
١٢ ـ رجعة الحكيم بن زائد

دراسات

١ ـ رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه .
٢ ـ قضايا يمنية .
٣ ـ فنون الأدب الشعبي في اليمن .
٤ ـ اليمن الجمهوري .
٥ ـ الثقافة الشعبية « تجارب وأقاويل يمنية » .
٦ ـ الثقافة والثورة .
٧ ـ من أول قصيدة إلى آخر طلقة « دراسة في شعر الزبيري وحياته » .