Journal of Law and Society Management 5 (1)
© Nabu Research Academy, 2018

Reading in a poem by Jamil Buthaina

Mohammed Yasser Farrak Al – Gharabi

قراءةٌ في قصيدةٍ لجميل بثينة

محمد ياسر فراك الغرابي

قسم اللغة العربية (التربية) ، كلية الحكمة الجامعة الأهلية

المقدمة:

كل قراءة علاقة بين قارئ وكاتب. ما يطبع العلاقة تعاقد على تواص تتحكم فيه اللغة. ويتم التعبير عنها أيضاً باللغة. يحدث أن تتحقق القراءة في صورة، أوشريط سينمائي، أو لوحة من اللوحات الفنية. لولا أن التعبير يتم عنها بواسطة اللغة... ولذلك عدّ مفتاح التحليل الأساس: اللغة.

أن قراءة نص من النصوص الأدبية بمنزلة تنبيه، ما دام يتأسس على مكون اللغة. ويتعلق التنبيه بالضمير في النص، والذي يتطلب الاستكشاف من أجل الوصول إلى ادراكه. خاصة وأن كل قراءة بحث، والبحث يمس المعنى.

من المسلَّم به أن لا قراءة بدون هدف. لذلك فإن كان القصد هو المعنى فإن في كل نص ثمة معنى للكاتب وآخر للقارئ. الأول يتحقق ادراكه عن طريق القراءة ما دام غير مدرك ولا يمكن توقعه، أو استباقه. بينما الثاني حصيلة المرجعيات الممتلكة من لدن القارئ، والتي يجنح للوصول إلى تقويم كفاياتها.

لا يكتب النص إلا من أجل قراءته. فبالقراءة يحقق النص شرط وجوده. لكن الحاصل أن عندنا كمّـًا من النصوص وقلة من الفاعلية والدينامية. ومن ثمّ فإن أول شرط من شروط تحقق النص أن يتوافر الحد الأدنى للقراءة([1]).

وقصيدة جميل بكونها نصًا إبداعيًا، لا بدَّ له من توافر قدر كبير من القراءة والقراء على حد سواء لما يحمل في طياته من إضاءات، شرط أن تكون هذه القراءات قراءات واعية لمدارك النص ومضامينه، لا قراءات عابرة أو سطحية تطلق آراءً لاتستقر حتى تتلاشى عند إثارة الأسئلة حولها، وسنحاول في هذه العجالة الوقوف على نص جميل هذا مع ما حوله من ترتيب الأبيات إلى موسيقى النص إلى جوه وسبب قوله مع قراءة للنص وتحليله في آخر المطاف، مقلبين ذلك النص على الأفكار التي نظنها قابعة في أثنائه.

1 . ينظر: كيف تحلل نصًا أدبيًا، صدوق نور الدين: ص 13/11.

كَبُرْتَ جَمِيْلُ(2)

تَـقُـوْلُ بُـثَـيْـنَـةُ ـ لَـمَّـا رَأَتْ فُـنُـوْنـاً مِـنَ الـشَّعَرِ الأحْـمَـرِ ـ :

كَـبُـرْتَ جَـمِـيْلُ وَأَوْدَىْ الـشَّبَـابُ فَـقُـلْـتُ: بُـثَـيْـنَ ألاَ فَـاقْـصِـرِ

أَتَـنْـسِـيْـنَ أَيَّـامَـنَـا بِـالْـلِـوَاءِ وَأَيَّـامَـنَـا بِـذَوِيْ الْأَجْـفُـرِ

أَمَـاكُـنْتِ اَبْـصَـرْتِـنِـيْ مَـرَّةً لَـيَـالِـيَّ نَـحْـنُ بِـذِيْ جَـوْهَـرِ

لَـيَـالِـيَّ أَنْـتُـمْ لَـنَـا جِـيْـرَةٌ أَلاَ تَـذْكُـرِيـنَ؟ بَـلَـىْ فَـاَذْكُـرِ

وَإِذْ أَنَـا أَغْـيَـدُ غَـضٌّ الـشَّبَـابِ أَجُـرُّ الـرِّدَاْءَ مَـعَ الْمِـئْـزَرِ

وَإِذْ لِـمَّـتِـيْ كَـجِـنَـاحِ الْـغُـرَاْ ـــ بِ تُـرَّجَـلُ بِـالْـمِـسْـكِ وَالْـعَـنْـبَـرِ

فَـغَـيَّـرَ ذَلِـكَ مَـاْ تَـعْـلَـمِيْنَ تَـغَـيُّـرُ ذَاْ الـزَّمَـنِ الْـمُـنْـكَـرِ

وَأَنْـتِ كَـلُـؤْلُـؤَةِ الْـمُـرْزِبَـانِ بِـمَـاْءِ شَـبَـابِـكِ لَـمْ تُـعْـصَـرِ

قَـرِيْـبَـاْنَ مَـرْبَـعُـنَـاْ وَاْحِـدٌ فَـكَـيْـفَ كَـبُـرْتُ وَلَـمْ تَـكْـبُـرِ

ـ ترتيب الأبيات:

وجدتُ ـ خلال قراءتي المتعددة لهذه القصيدة والتي أعدتها مرّات كثيرة وكثيرة جداً ـ أن ترتيب هذه الأبيات ليس دقيقًا، وتبادر في ذهني أن هناك تحولًا في الأبيات عن مواضعها، ولأن هذه التحرك والتحول في مواضع الأبيات وارد في شعرنا العربي القديم، فكثيرًا من القصائد التي وقف عليها النقاد وجدوا أن أبياتها زحزحت عن مواضعها، وسبب ذلك يعود إما إلى تناسي أو أغفال بعض الرواة عند نقل النصوص أو روايتها، أو لاستشهاد بعضهم ببعض الأبيات دون غيرها فيحصل التقديم والتأخير في الأبيات دون قصد في أغلب الأحيان بل أكثرها، وربما اجتهد كثير من الرواة القدامى والمحدثين في أعادة ترتيب بعض الأبيات في بعض القصائد، وربما تركوها على عواهنها، يساعدهم في ذلك كما يقول بعض النقاد، غياب الترابط العضوي أو الوحدة العضوية بين أبيات القصيدة الواحدة، وأمثلة ذلك من القصائد العربية كثيرة.

وبعد هذا الحديث وجدتُ في هذه القصيدة أن البيت التاسع متقدم على البيت الثامن، وقد نقلت الأبيات الخمسة الأخيرة التي تضم منطقة التحول مرتين مرة قبل التعديل ومرة بعد أن أجريتُ عليها التعديل:

1ـ قبل التعديل:

وَإِذْ أَنَـا أَغْـيَـدُ غَـضٌّ الـشَّبَـابِ أَجُـرُّ الـرِّدَاْءَ مَـعَ الْمِـئْـزَرِ

وَإِذْ لِـمَّـتِـيْ كَـجِـنَـاحِ الْـغُـرَاْ ـــ بِ تُـرَّجَـلُ بِـالْـمِـسْـكِ وَالْـعَـنْـبَـرِ

فَـغَـيَّـرَ ذَلِـكَ مَـاْ تَـعْـلَـمِيْنَ تَـغَـيُّـرُ ذَاْ الـزَّمَـنِ الْـمُـنْـكَـرِ

وَأَنْـتِ كَـلُـؤْلُـؤَةِ الْـمُـرْزِبَـانِ بِـمَـاْءِ شَـبَـابِـكِ لَـمْ تُـعْـصَـرِ

قَـرِيْـبَـاْنَ مَـرْبَـعُـنَـاْ وَاْحِـدٌ فَـكَـيْـفَ كَـبُـرْتُ وَلَـمْ تَـكْـبُـرِ

2 . ديوان جميل بن معمر: ص 106.

وما يقوي ما ذهبت إليه هو:

1- حروف العطف ومعانيها التي تفيد بتراخي زمن العطف أو عدم التراخي أو التتابع، فالشاعر بدأ هذه الأبيات الشعرية من البيت السادس وحتى البيت التاسع بحروف العطف إذ إنه كان يعطف بعض الأفكار على بعض، وقد جاءت الأبيات (9،7،6) وحرف العطف (الواو) يتقدمها، في حين جاء أول البيت (8) حرف العطف (الفاء)، وهذا مما لا يتسق أو يستوسق معه تناسق الأبيات، وترتيب حروف العطف والتي كانت من المفترض أن تكون على وتيرة واحدة في زمن العطف بين المتعاطفين.

2- الفكرة التي عالجها الشاعر في الأبيات (9،7،6) هي التحدث عن شبابه وشباب حبيبته، وهو يصف حاله بأنه شاب قد اكتمل فيه عنفوان الشباب شكلًا ومضمونًا وأيضا في هذه الأبيات الحديث عنها ووصفها بأنها (كلؤلؤة المرزبان) فالحديث عن هذه الأبيات هو حديث الشباب ووصفه، أما الحديث في البيت (8) فهو عن الزمان وما يفعل بمعوله من هدم صرح الشباب وتغيره، ونرى أن البيت الثامن مقحمًا بين الأبيات الأخرى حسب الفكرة المعالجة.

3- أرتباط البيت الثامن بالبيت العاشر أكثر من ارتباطه بالبيتين السابع والتاسع، فهو يتحدث عن تغير الزمان في الثامن الذي من المفترض أن يخضعا كلاهما له فكيف كبر هو ولم تكبر هي، وهما كما يقول الشاعر: (قريبان مربعنا واحد).

بعد هذه الجملة من الأدلة في ترتيب الأبيات، تصبح الأبيات الجديدة بهذا الشكل:

2- بعد التعديل:

وَإِذْ أَنَـاَ أَغْـيَـدُ غَـضٌّ الـشَّبَـاْبِ أَجُـرُّ الـرِّدَاْءَ مَـعَ الْمِـئْـزَرِ

وَإِذْ لِـمَّـتِـيْ كَـجِـنَـاْحِ الْـغُـرَاْ ـــ بِ تُـرَّجَـلُ بِـالْـمِـسْـكِ وَالْـعَـنْـبَرِ

وَأَنْـتِ كَـلُـؤْلُـؤَةِ الْـمُـرْزِبَـاْنِ بِـمَـاْءِ شَـبَـاْبِـكِ لَـمْ تُـعْـصَـرِ

فَـغَـيَّـرَ ذَلِـكَ مَـاْ تَـعْـلَـمِيْنَ تَـغَـيُّـرُ ذَاْ الـزَّمَـنِ الْـمُـنْـكَـرِ

قَـرِيْـبَـاْنَ مَـرْبَـعُـنَـاْ وَاْحِـدٌ فَـكَـيْـفَ كَـبُـرْتُ وَلَـمْ تَـكْـبُـرِ

- وزن القصيدة وموسيقاها:

القصيدة جاءت على وزن البحر المتقارب والذي تفعيلاته الأصلية في الدائرة العروضية، على النحو التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وهو بواقع ثماني تفعيلات في البيت الواحد، في كل شطر أربع تفعيلات ويأتي على عدة أنواع بحسب ضربه، وقد جاء وزنه هنا على نوع العروض المحذوفة (فعو) والتي ضربها مثلها(فعو) والحذف هو أسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة وهو هنا يدخل على (فعولن) فتصبح (فعو)، وكان من المفترض وهو الصحيح أن العروض تلتزم بهذه العلة مع الضرب ولكنني وجدت أن الشاعر لطالما يتملص من هذا الالتزام في أغلب أبيات القصيدة مع التزامه بالضرب المحذوف في كل أبيات القصيدة العشرة، فقد جاءت عروضه الأولى محذوفة (فعو) وهي التي حدد فيها النوع الذي سيخصصه لموسيقى شعره، ولكنه في العروض الثانية يتمُّها فتصبح (فعولن)، وهذا ما جاءت عليه العروض الثالثة، ثم يرجع عن ذلك في العروض الرابعة ليدخل عليها علة الحذف، ويستمر في ذلك إلى العروض الخامسة، ثم تحول بعد ذلك في الأعاريض السادسة والسابعة والثامنة إلى العروض التامة، ولكن ما يخرج به في العروض التاسعة غيّر هذا التوازي في ترتيب الأعاريض، لتأتي (فعولُ) وهي عروض مقبوضة، والقبض هو زحاف ويعني حذف الحرف الخامس من التفعيلة (فعولن) فتصبح (فعولُ)، وهذا الزحاف يصيب الحشو، لذلك سمّي زحافًا، ولكن يدخل على الأعاريض والأضرب، ونحن نعرف أن الزحاف يدخل على الحشو، والعلة تدخل على الأعاريض والأضرب، هذا هو الأصل، ولكن لا ضير في التبادل بين الأدوار مع حفظ الأسماء، ومن ذلك أن التشعيث علة ولكنه يدخل على الحشو أيضًا، كذلك القبض زحاف ولكنه يدخل على الأعاريض والأضرب أيضًا، ولكن تبقى تسميتهما على ما كانا عليه أولًا دون تغيير هذه علة وذاك زحافٌ على التوالي. أما في العروض العاشرة وهي العروض الأخيرة، فيجعلها الشاعر محذوفة (فعو) كأول تفعيلة، وكأننا نحس أن الشاعر حاول أن يعتني بفاتحة قصيدته وخاتمتها من الجانب الموسيقي ما يحفظ لها شكلها العام، وأخذ حريته الكافية في ما تبقى من أبيات القصيدة.

وفي حديثنا عن هذا الوزن العروضي وما يصنعه من جو موسيقي داخل القصيدة وتفعيلاتها الراقصة برتابة (وليست المرقِّصة) المنسابة انسياب الماء لتحاكي الألم الشفيف والمرارة المستمرية، وكأن الأبيات تنساب مع ألم شفيف وانكسار يلتحف بتوسلات وزجر ونقض لا تتحمله ولا توافق بينه إلا من خلال هذه الموسيقى التي ألبسها الشاعر كلماته وهذه القوافي التي تدل على اضطراب الشاعر وقلقه، وعدم اظهار ما يخفي، ولا أكثر ما يدلل على ذلك هو عدم توحيد الأعاريض، ولكنه سيطر على عواطفه الكامنة فجاءت أضربه موحدة، وللحديث عن اختلاف الأعاريض وعدم توحيدها، وتوحيد الأضرب، دليل واضح للحالة القلقة التي يمر بها الشاعر.

غير أن في القصيدة من وجهة الوزن والموسيقى كلام آخر، هو أن الشاعر تجاوز حدودًا أخرى غير تلك الحدود التي لا ينبغى له أن يتجاوزها مثل تعدد الأعاريض، نجده مرة أخرى يخرج بخرق موسيقي لكننا نستسيغه رغم خروجه عن العادة المألوفة وهو تضمينه للبيت الأول في مفتتح القصيدة وكان المطلوب من الشاعر أن يبدأ بداية موفقة عروضيًا مع ما يتطلب من الشعراء من بذل عناية خاصة في مفتتح قصائدهم، إلا أن شاعرنا خرج عن سجية الشعراء في تضمينه البيت الأول والثاني من القصيدة، والتضمين هو عدم اكتمال معنى البيت مع اكتمال الوزن العروضي فيضطر الشاعر إلى إكمال فكرته ومعناه في البيت الثاني، وقد عده من اختص بعلم العروض والقافية ونقدهما بأنه عيب لا يغتفر ولا سيما عند فحول الشعراء، ولا غرو أن جميلاً من الفحول ، ولكن الحق يقال أنني على خلاف هؤلاء لأنني أستسيغه هنا عند جميل هنا فقط أو في بعض الحالات التي أجدها ضرورة وأحسبها من الضرورات الشعرية وإن لم تعد عند العروضيين من الضرورات، وعذري في قبولها لأن في تضمينه فائدة الـحَّت عليه الخروج هذا ليلبي حاجة في نفسه، أملتها عليه بثينة من موقفها تجاه شيبه.

ـ جو القصيدة وسببها:

للقصيدة جو مشحون، محمل بالغيوم الراعدة المخيفة، فقول بثينة وإنكارها شيب جميل، تحول إلى إعصار جارف من الانثيالات والاحتجاجات والتداعيات التي تدفقت من جميل وهو يدافع عن نفسه دفاع المجروح المنكسر من الداخل ممزوجًا بعنفوان البدوي وقمة شكيمته، التي تفاوتت تفاوتًا عجيبًا في هذا النص مما جعله نصًا قلقًا خائفًا، يحاول صاحبه ردَّ الإعتبار ولو بالتذكير حتى، أو التوسلات، رغم الزجر في بادئ الأمر، وهذا هو الذي يختلف به جميل عن نصوصه السابقة لأن موضوعه هو الدفاع، وليس بث العواطف أو التغزل ببثينة، هو يدافع به عن شيءٍ ربما نحسّه من بين السطور، هو رجولة جميل ومقدرته الجنسية، لذلك جاءت القصيدة مضطربة اضطراب من هو في ليلة زفافه ومن ورائه تحديات القوم، وإنتظارهم له، فجميل عد الإنكار أكبر من مسألة شيب على الرأس وحسب، بل تحدٍ على مستوى أكبر، لا يستشعره إلا من تقدمت به السن، وهذا ما استشعره جميل، لذلك نرى أن جميلاً لم يترك مجالاً لبثينة في الدفاع عن نفسها، ولن نسمع لها صوتًا غير صوتها الأول (تقول بثينة).

ثم أن النص قائم على الإنكار، الإنكار الذي حدا بجميل أن يقدم كل ماعنده من وسائل تذكير، وصور تحفز ذاكرة بثينة المنكرة في كل تضاعيف النص، الذي قام على دعامتين دعامة منكرة، ودعامة مدافعة ومذكرة، تستدعي كل الوسائل لدحض ذلك الإنكار.

ـ تحليل أبيات القصيدة:

القصيدة بعد ترتيب الأبيات ترتيباً جديداً:

كبرتَ جميلُ

تَـقُـوْلُ بُـثَـيْـنَـةُ ـ لَـمَّـا رَأَتْ فُـنُـوْنـاً مِـنَ الـشَّعَرِ الأحْـمَرِ ـ :

كَـبُرْتَ جَمِيْلُ وَأَوْدَىْ الـشَّبَـابُ فَـقُـلْـتُ: بُـثَـيْـنَ أَلاَ فَـاقْـصِـرِ

أَتَـنْـسِـيْنَ أَيَّـامَـنَـا بِـالْـلِـوَاءِ وَأَيَّـامَـنَـا بِـذَوِيْ الأَجْـفُـرِ

أَمَـا كُـنْتِ أَبْـصَـرْتِـنِـيْ مَـرَّةً لَـيَـالِـيَّ نَـحْـنُ بِـذِيْ جَـوْهَـرِ

لَـيَـالِـيَّ أَنْـتُـمْ لَـنَـا جِـيْـرَةٌ أَلاَ تَـذْكُـرِيْـنَ؟ بَـلَـىْ فَـاذْكُـرِ

وَإِذْ أَنَـا أَغْـيَـدُ غَـضٌّ الـشَّبَـابِ أَجُـرُّ الـرِّدَاءَ مَـعَ الْـمِـئْـزَرِ

وَإِذْ لِـمَّـتِـيْ كَـجَـنَـاحِ الْـغُـرَابِ بِ تُـرَجَّـلُ بِـالْـمِـسْـكِ وَالْـعَـنْـبَـرِ

وَأَنْـتِ كَـلُـؤْلُـؤَةِ الْـمُـزْبَـأْنِ بِـمَـاءِ شَـبَـابِـكِ لَـمْ تُـعْـصَـرِ

فَـغَـيَّـرَ ذَلِـكَ مَـا تَـعْـلَـمِيْنَ تَـغَـيُّـرُ ذَا الـزَّمَـنِ الْـمُـنْـكَـرِ

قَـرِيْـبَـانَ مَـرْبَـعُـنَـا وَاحِـدٌ فَـكَـيْـفَ كَـبُـرْتُ وَلَـمْ تَـكْـبُـرِ

تَـــقُـــوْلُ بُـــثَـــيْـــنَـــةُ ـ لَـــمَّـــا رَأَتْ فُـــنُـــوْنـــاً مِـــنَ الـــشَّـــعَرِ الأحْـــمَـــرِ ـ :

كَـــبُـــرْتَ جَـــمِـــيْلُ وَأَوْدَىْ الـــشَّـــبَـــابُ فَـــقُـــلْـــتُ: بُـــثَـــيْـــنَ ألاَّ فَـــاقْـــصِـــرِ

بدأ الشاعر قصيدته بنقله قولًا قالته حبيبته بثينة، فهو يقول صراحته: (تقول بثينة) غير أن الشاعر لم يذكر لنا القول مباشرة لاحساس وشعور بواقعية القول ومرارته معًا، فذكر مسوغًا قولها وقسوته عليه، (لما رأتْ.... فنوناً من الشعر الأحمر) وكأنه يتلمس العذر لها فيما تقول، وهذا دأب العاشقين المحبين، فهم لا ينفكون يتلمسون الأعذار والحجج لمن يحبونهم، ولطالما كا العاشق المحب راضيًا بما يفعل حبيبه وإن خرجت أفعاله وأقواله عن الصواب والمعقول، رغم قساوة هذا الأفعال عليه، وهذا ما عليه قول الشاعر عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب (على آبائه السلام)([3]):

فَعَيْنُ الرِّضَاْ عَنْ كُلِّ عَيْبٍ كَلِيْلَةٌ وَلَكِنَّ عَيْنَ السِّخْطِ تُبْدِيْ الْمَسَاْوِيَاْ

إذن هذه هي طبيعة، بل قل هي هذه لغة العاشقين وسجيتهم، التماس الأعذار، فهو يسوغ لها قولها الذي لم يذكره جميل في البيت الأول بل أخّره إلى البيت الثاني، ورأينا في مقبولية تأخير مقول القول إلى البيت الثاني، وإن كان ذلك من الناحية العروضية هو من عيوب القافية وهو(التضمين) وقد تحدثنا عنه في حديثنا عن موسيقى القصيدة، إلا أنه في المعنـ ونحن نختلف في ذلك عن النقاد الأخرين، قدامى ومحدثين، في استساغة هذا الخروج على القافية ـ لما تحتمه عليه الاستجابة النفسية التي استجاب لها جميل في شعره، فجميل هنا تمرد على قوانين الشعر لصالح نفسيته التي حطمتها بثينة بقولتها تلك، فتطلَّب منه استدعاء بعض المسوغات والأعذار، لينفّس عن نفسه المجروحة العاشقة، هذا الألم فضمّن البيت، وقال مقالتها المؤلمة في مفتتح البيت الثاني لتكون أكثر وقعًا على السامعين، وكسرًا لأفق التوقع عندهم، وإن كان قد مهد لها الشاعر ما سيأتي من قول تقوله بثينة: (لما رأتْ ....إلخ)، وماذا يقول المرء بعد أن يرى الشيب المخضّب بالحناء (الأحمر) فالشيب وهو لازمة الكبر والتقدم في السن، لا يكون إلا أبيض، ولا يكون أحمر إلا بعد خضابه بالحناء، وإن عودة لـ(فنوناً من الشعر الأحمر) دلالة أخرى على المرارة التي كان الشاعر يحسها فعلاً، فهو في قرارة نفسه رافضًا هذا الشيب الذي تسربل به رأسه واشتعل، ودلالة رفض الشاعر هو تخضيبه بالحناء ليواري بذلك الشيب، وحتى لا يسمع الذي سمعه من بثينة: (كبرتَ جميلُ)، (لما رأتْ.... فنونًا) ويبدو من (فنونًا) هذه أن الشاعر قد خضّب رأسه منذ فترة ليست بالقصيرة أو القريبة إلى حين رأته بثينة، وإنما بعد فترة معتدٌّ بها والدليل هو تحول لون كثير من الشعر المخضّب بالحناء تدريجيًا من اللون الأحمر إلى اللون الأصلي وهو الأبيض الشيب، وقد اختار الشاعر (فنونًا) لتعبر عن تفاوت اللون ـ لون الخضاب ـ من (الأحمر) إلى (الأبيض) المشوب بالصفرة والذي لم يكتسب درجة النقاوة بعد، و(فنونًا) هنا أنواعًا من الألوان قد شكلت في النهاية لون شعره الذي رأته بثينة، و(فنونًا) هي جمع (فن) بمعنى (أنواع) أو (ألوان) وهي جمع ومفردها (نوع) أو (لون) على التوالي وهذا ما يعضد ما ذهبنا إليه من أن هناك أكثر من (فنين) أو (لونين) تشكّل منها شعر رأس جميل وليس (الأحمر والأبيض فقط) وإنما هناك لون آخر هو (الأبيض المائل للإصفرار) أو(المشوب بالصفرة) فجميل كأن شعر رأسه أصبح لوحة تشكلت من أكثر من لون.

هذا التشكيل اللوني الدال على التقدم في السن هو ما رأته بثينة فأنكرته على جميل ذلك وإن كانت لم تنكر عليه صراحة وإن كانت قد قالت له جملة استفزته، بل أحس الشاعر بهذا الإنكار منها، لأنه موضع حرج من بثينة وكل من يتحدث معه عن شيبه ولون شعره لأن جميلًا يراه منكرًا عليه وإن لم يصرح، ويتلخص جواب جميل على هذا الشعور بالإنكار من قبل الأخر(بثينة ـ أو أي شخص آخر غيرها) حتى يكون لدينا طرفان في موضوع الآخر (بثينة ـ غيرها) فيكون جواب جميل ورده بالتذكرة والنهي (لحبيبته) وبالردع والزجر (لحبيبته وغيرها) وهذا ما نتلمسه في قوله: (ألاَّ فاقصرِ) ولم يقل لها ذلك إلا بعد أن سمع منها الجملتين (كبرتَ جميلُ) (وأودى الشباب)، ونرى أن جميلًا وإن كان تلمس العذر لها في الأولى (كبرتَ جميلُ) بأنها (رأتْ فنونًا) فهو زجرها إذ لم يجد لها عذرًا في جملتها الثانية (وأودى الشباب) غير أن تقصر عن الكلام ولا تعود لمثل هذا، ونرى رد جميل (الاَّ فاقصر) ردين اثنين، ردًّا ظاهرًا هو طلبه بزجر وتحضيض بأداة التحضيض (ألا فاقصرِ) على أن لا تعود لمثل هذا الكلام. والرد الثاني خفي هو ما نتلمسه من الجواب في مجموع الشطر الثاني من البيت الثاني (فقلتُ بثينَ: ألا فاقصر) فالفاء حرف العطف الذي لا يفيد إلا عدم التراخي في زمن العطف، قلت القول والقطع بأنه قال ولم يلمح أو يلوحِ بل قال جهارًا نهارًا والنداء المرخم (بثينَ) الذي لم يترك لنفسه الامتداد به وذلك لأنه يريد أن يقول لنا بأسرع وقت ماذا قال لبثينة ولم يبدل الفتحة بالضمة خاتمة لهذا النداء وإنما ترك خاتمته سائبة ليبدأ قوله لها بأداة التحضيض (ألا) والتي تدل تحضيض المقابل وعذله ولومه وهذا ما دلّ عليه فعل الأمر الذي أدى مع أداة التحضيض الأمر بقوة وهو الكف عن مثل هذا الكلام. وبمجموع هذا الشطر نفيد بأن جميلًا أراد أن يقول لنا ومن هي قبلنا (بثينة) أنه مازال شبابًا ويمتلك زمام المبادرة وإدارة أموره والقادر على ذلك، مثل أول يوم رأته فيه بثينة. وهنا نلتقط المعنى الخفي وهو مستعينًا بذكوريته التي ينطلق بها من مجتمع ذكوري يرى الرجل رجلًا قائمًا وإن كان طفلًا رضيعًا لا غنى له عن محالب أمه أو كان شيخًا كبيرًا على فراش الموت، فهو الرجل الذي يملك عنفوان النساء وشبابها مع مايمتلك من أغراض وحاجات. وإن كان الواقع عكس ذلك بأن جعل الرجل عبدًا والمرأة سيدًا في غالب أحوال العاشقين، وهذا ما تصوره لنا أشعارهم:

---

3 . الأديب المغامر، عبد الله بن معاوية، عبد الجبار المطلبي: ص297.

أتَـنْـسَـيْـنَ أيَّـامَـنَـا بِـالْـلِـوَاءِ وَأيَّـامَـنَـا بِـذَوِيْ الأَجْـفُـرِ

يذكر الشاعر بثينة (حبيبته) وهي العارفة قطعًا والمتذكرة لكل التفاصيل أيامهما (باللواء) أو أيامهما (بذوي الأجفر) وهما موقعان نزلهما العاشقان، وعندما يذكر الشاعر حبيبته بأيام ومواقع، فهو ليس تذكرًا اعتياديًا يراد منه استرجاع شريط الذكريات فحسب، وإنما هو أراد لازمًا آخر تتذكره بثينة، عند استذكارها لتلك الأماكن، استذكارًا مفتوحًا على كل الأحتمالات والتوقعات، التي من الممكن أن نتوقعها، عند اعمالانا النظر والفكر، ماذا يستذكر عاشقان عن مكان اختلا فيه برهة من الزمن، ولكن لا يدعنا جميل أن نحلق بعيدًا خارج سرب المعاني والتأملات، وأنما يرفدنا ببيتين آخرين، نتوصل من خلالهما إلى استقرار معنى آخر في مخيلتنا عما دار بينهما في تلك الأماكن، يقول جميل:

أَمَـأْكُـنْتِ اَبْـصَـرْتِـنِـيْ مَـرَّةً ـ لَـيَـالِـيَّ نَـحْـنُ بِـذِيْ جَـوْهَـرِ

لَـيَـالِـيَّ أَنْـتُـمْ لَـنَـا جِـيْـرَةٌ ـ أَلاَ تَـذْكُـرِيْـنَ؟ بَـلَـىْ فَـاذْكُـرِ

فجميل، وبعد تركيزه على (اللواء وذي الأجفر) يحاول أن يقدم لنا مكانًا آخر وحديثًا آخر وهو (ذي جوهر)، وبصر لبثينة وبصيرة وكلام لم يبح به جميل، ولكننا نريد أن نقف عند الأسلوب الذي اتبعه جميل بتحفيز ذاكرة بثينة، وهو ما قدمه بجملتي اعتراض، وجاء هذا الاعتراض لأجل غرضه المتوخى منه فقد جاء محملًا بدلالات (المكان) و(الزمان) بـ(ذي جوهر) و(ليالي)، وتوكيدًا لما هو قبل (اللواء وذي الأجفر، وأيامنا). ثم لا نستبعد في قراءة نتمحل فيها قليلًا، إن ما يقوله جميل وما يذكر به هو رسائل تهديد لبثينة، وربما تتعجب من كلامي ـ المتلقي العزيز ـ ولكن ألم يحصل أن هددنا معشوقينا للحفاظ عليهم؟ فهو يقول لها (أتنسين، أما كنتِ، ألا تذكرين)، وكأننا نحس أن بثينة قد أنكرت عليه حتى تلك الأيام والمواضع، فلذلك نراه يقول لها: (بلى فاذكرِ) بعد تلك الإستفهامات الإنكارية، التي انطلقت من جميل وهي مدوفة بعلامات التعجب من إنكار بثينة، التي تحدثنا عنها سابقًا، نراه يعزز من ادّعائه بـ(لياليَّ) وكأنه يقصد بالليالي تلك الليالي التي غاب عنها القمر، وجرى معها الحديث والسمر.

هذه الليالي التي كان فيها جميل (أغيدُ غضّ الشباب) ولتلك دلالات ما تحدثنا عنه قبلًا، غض الشباب وعنفوانه، ثم أن هذا البيت له معنيان معنى وهو مع ما قبله من الأبيات التي ذكّر بها جميل بثينة من ليالي ومواضع وأيام، ومعنى وهو يقيم تلك المقارنة بينه وبين بثينة، إذ يقول:

وَإِذْ أَنَـا أَغْـيَـدُ غَـضٌّ الـشَّـبَـابِ أَجُـرُّ الـرِّدَاءَ مَـعَ الْـمِـئْـزَرِ

وَإِذْ لِـمَّـتِـيْ كَـجَـنَـاحِ الْـغُـرَابِ ـ بِ تُـرَجَّـلُ بِـالْـمِـسْـكِ وَالْـعَـنْـبَـرِ

وَأَنْـتِ كَـلُـؤْلُـؤَةِ الْـمُـرْزِبَـانِ بِـمَـاءِ شَـبَـابِـكِ لَـمْ تُـعْـصَـرِ

الشاعر يعطف معنى هذه الأبيات ـ التي اكتملت فيها الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية على حد سواء ـ على الأبيات التي سبقتها. تلك الأبيات التي تحدث فيها عن الأيام والمواضع والليالي، التي قضاها مع بثينة، بل أن هذه الأبيات هي المدخل الحقيقي لتخيلنا الذي رسمناه لجميل في تلك الأمكنة والأزمنة مع بثينة بل هو يرسم لنا صورة بثينة الفتاة اليافعة المكتنزة، وهو يعقد مقارنة إيجابية وليست ضدية بين اثنين وهي ليست مقارنة عكسية بل طردية، لكليهما، فهو يتحدث عن شبابه وخيلائه وهو يجر الرداء تيهًا، مرتديًا أفضل الثياب وأفخرها، وجر الرداء دليلًا على قوته وعنفوانه وخيلائه وعزه، أيام كانت لمّته كأنها من شدة سوادها جناح الغراب المتفحم السواد، وهو دليل الشباب كما الشيب دليل التقدم في السن، هذه اللمة التي كانت تمشط بعد دهنها بالمسك والعنبر، وهذا ما يجعلنا نتخيل صورة لشعر جميل الكثير الكثّ المداف بالمسك والعنبر كعادة أصحاب الشعور الكثيفة التي تدهن ليسهل على الماشط أو الماشطة مشطها وبسلها وتصفيفها، هذا الشعر الذي أصبح فيما بعد فنونًا خفيفًا تنازعته الألوان المختلفة بعدما كان لونًا واحدًا أسودَ فاحمًا، وبعد أن رسم جميل صورة شبابه ببيتين اثنين، وهي صورة العربي المكتمل في تلك الفترة من الزمن، وقد أجاد بمرارة الذكرى أن يرسمها موفقًا، انتقل ليرسم لنا حبيبته بثينة ببيت واحد غاية في الروعة، فهو يصفها بأنها لؤلؤة المرزبان، هذا اللؤلؤة الكبيرة التي يحملها المرزبان، والمرزبان لقب لبعض أهل فارس ممن له نفوذ وسيادة في مفاصل الإمبراطورية الفارسية آنذاك، وكانت لؤلؤته مميزة، كما الحال عند أهل اليمن وإلى وقتنا الحاضر، إذ أن أهل اليمن يتقلدون خناجرَ متفاوةً حسب المكانة الاجتماعية التي يمتلكونها، خناجر مرصعة بأنواع الياقوت والمرجان والأحجار الكريمة مذهبة أو مفضضة، وظّف الشاعر هذه الفكرة أو العادة الاجتماعية والسيادية ليشبه بها حبيبته بثينة، ولكن الذي يجعلنا نستوقف أكثر هو الشطر الثاني (بماء شبابكِ لم تعصر) إذ هو يصف لنا بثينة وهي في عنفوان الشباب ونضارته، ريّا مرتوية، مكتملة الجسم مكتنزته، ثم أنها لم تجهد نفسها بعمل ولم تعصرها النائبات والشدائد فتاة منعّمة، لم تنغصها الحوادث ولم يتغير لون وجهها ولم تفقد ماء شبابها ونضارتها، وهي صورة لذيذة لامرأة ناضجة ريّا.

وهذا ما رسمه جميل له ولحبيبته وهما يرفلان بالعز والشباب والقوة والعنفوان والجمال والكمال، والحب الذي تجلل باللقاء والمواعدة التي أنكرتها عليه بثينة، ولكنَّ جميلًا بعدما تذكر وذكر أيام الصبى والشباب، عاد ليقول بانكسار المعترف الذي لا حول له ولا قوة، ما فعل الزمان وتقادم العهد:

فَـغَـيَّـرَ ذَلِـكَ مَـا تَـعْـلَـمِيْنَ تَـغَـيَّـرُ ذَا الـزَّمَـنِ الـمُـنْـكَـرِ

هذا هو فعل الزمان وتقلب الحدثان وهذه هي سنة الحياة، أنْ لا شباب يدوم ولا نضارة تبقى، ولا قوة مع تقادم الزمن، وهذا يجري على كل بني البشر لا يستثنى من ذلك أحد [إلا من رحم ربي]، وهو ماجرى عليَّ وما جرى عليكِ، فجميل خوفًا من إنكارها أشركها في علمه بتغير الزمان فقال (فغير ذلك ما تعلمين) حتى يجعلها تحت الأمر الواقع، بعدما رأى في وجهها الإنكار إذ قال:

قَـرِيـبَـانِ مَـرْبَـعُـنَـا وَاحِـدٌ فَـكَـيْـفَ كَـبُـرْتُ وَلَـمْ تَـكْـبُـرِ

فجميل بعد احساسه بإنكارها وأنها ترى في نفسها أنها لا تزال في ريعان الشباب، سبقها إلى تفكيرها لما قال لها: (قريبان) وقريبان هذه تحمل في طياتها معنيين اثنين لا ثالث لهما، الأول هو القرب المادي، إذ هما متجاوران في هذا الزمان ومشتركان بأحداثه عليهما، فهما ابنا هذا الزمان، والمعنى الثاني هو القرب المعنوي وهو الاحساس بالشباب أو بالشيخوخة لأنهما مشتركان في قضية واحدة عظيمة جليلة لاتشيخ معها الهمم ولا يفل معها العزم، فكيف يشيخ واحد عنها، والآخر يبقى شابًا يافعًا، وهذا مما يخلق تفاوتًا في الحب، وتضحية للقضية، وجميل لا يريد أن يكون أقل حظًا في حبه لبثينة من بثينة. فقال لها: (فكيف كبرتُ ولم تكبرِ)

ـ الخاتمة:

في حديثنا عن هذه القصيدة القصيرة الرائعة التي لم تبلغ من الطول إلا العشر أبيات، جسّد فيها جميلُ الشاعرُ والعاشقُ والإنسانُ كل صور الحب، والاضطراب، والقلق، والخوف، من مجهول ما يحمله إنكار بثينة من شيبه الذي صار فنونًا على رأسه، هذا الشيء الذي استقبله جميل على رأسه بمرارة الحكيم، هذا الزائر الذي لايذهب إلا بذهاب صاحبه، ضيفٌ ما أثقله على رأس الإنسان، فما بالك بالعاشقين، ولكنّ جميلاً وبعد ما حمّل هذه القصيدة ـ بجسدها القليل النحيف ـ معانيَ ثقيلة تنوء بثقلها الجمال، وكل ما استكنيناه من هذا النص وتمثلنا من روعته وفنيته العالية إلا أننا لم نجد جميلاً يرد رداً يضع فيه اللوم على بثينة متهمًا إياها بأنها هي التي جعلته بهذه الحالة بعد مرارة عشقها وألم هجرها وكابوس فقدانها وعدم الظفر بها، وهذا ما حصل فعلًا، ونرد ذلك إلى أن جميلًا، وهو العاشق الولهان وكما هو حال العاشقين يرى أن كل ما يقدمه من تضحيات هو في سبيل المحبوب كما يقول كُثَيِّرٌ تلميذ جميل وراويته وصاحب عزة4:

هَنِيْئَاً مَرِيْئَا غَيْرَ دَاءٍ مُخَامِرٍ لِعَزَّةَ مِنْ أَعْرَاضِنَاْ مَاْ اسْتَحَلَّتِ

فكل تضحية يقدمها أو كل اعتداء بسب أو بشتم يصدر من عزة ـ وهي مرغمة على ذلك طبعاً ـ كل هذا هنيئاً مريئاً لحبيبته دون ثواب أو أجر سوى أن ترضى عنه، وأن تسعد بما يقدم من تضحيات جسام، وهذا ما حرص عليه جميل في هذا النص الشعري، فهو وإن زجرها، وهددها كما نحس ونذهب في ذلك ولكنه لم يلمها على ما به من شيبٍ نحن نعلم أنه بسببها، وهو يعلم، وهي تعلم بذلك أيضًا.

ـ الهوامش والمراجع:

1ـ الأديب المغامر عبد الله بن معاوية، أسرته وسيرته وأدبه: عبد الجبار المطلبي. ساعدت جامعة بغداد على طبعه، بغداد 1978.

2ـ ديوان جميل بن معمر: تحقيق بطرس البستاني ـ دار صادر 1953م.

3ـ ديوان كُثَيِّر عزة: شرح وتعليق الدكتور رحاب عكاوي، دار الفكر العربي ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1996م.

4ـ كيف تحلل نصًا أدبيًا: تأليف صدوق نور الدين، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

4 . ديوان كثير عزة، شرح وتعليق د. رحاب عكاوي: ص 45.